



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 55

Maig 1989



Pintura i Música,
una relació permanent



Mestres Cabanes,
homenatjat al Liceu



Badura-Skoda, apòstol
del pianoforte

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

AN

Di

So

Ca

Ma

Co

For

Pu

For

Dis

Dip

Co

Fèl

Mo

Ro

Jos

Ma

Gr

En

Co

Per

Jos

tín

i J

RE

Ar

Te

08



2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 55 - MAIG 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 Aliet

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, Isidre Bravo, Núria Carles, Roser Carrera,

Josep Casanovas, Cesc, Lourdes Cirlet, Carmen Mar-

tínez, Montse G.^a Otzet, Carme Ramos, Carles Riera

i Jaume Socías Palau.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

UNA ENQUESTA NECESSÀRIA

El lector trobarà al final d'aquest número la reproducció a tamany reduït d'una enquesta que la «Revista Musical Catalana» ha confegit i promogut, comptant amb el suport de la firma Epson. Aquesta enquesta aviat s'escamparà arreu —a través (entre altres mitjans) de la major part i les més importants de les manifestacions musicals que se celebrin en les pròximes setmanes— i els seus destinataris tindran ocasió de complimentar-la i de retornar-la de forma còmoda.

Considerem que, aquesta, és una iniciativa molt necessària, que calia emprendre —per qui fos— en el nostre àmbit cultural. I el terme «necessària» és d'una absoluta exactitud. Ens trobem en un moment presidit per un clima molt acusat d'efervescència a redós de la vida musical. Es detecta fàcilment una propensió molt acusada cap a l'activitat, dit així de forma genèrica. Tanmateix, no estem segurs que aquesta activitat sigui sempre prou reflexiva i obeeixi a criteris assentats. Arreu sorgeixen iniciatives de molt diversa índole, que neixen i sovint no tenen ocasió de consolidar-se, o van fent una certa trajectòria més o menys feliç segons les circumstàncies. La música s'ha convertit últimament en allò que podríem qualificar com a «obscur objecte de desig», com una activitat que atorga prestigi i, per tant, que cal tenir en compte, encara que, a vegades, doni la sensació que no se sàpiga ben bé per a què.

L'enquesta que ara presentem pretén ser una eina útil enmig d'aquest context, de cara, justament, a proporcionar elements de reflexió racional en un moment en el qual tot es mou, massa, per camins mancats d'aquesta característica indispensable. Es tracta d'una proposta adreçada al gran protagonista, al receptor de la música, el qual, malgrat aquesta condició protagonista, mai no és tingut en compte, de forma activa i principal, a l'hora de prendre decisions. La seva única veu és la de l'assistència —o no— a l'oferta que rep. Veu sovint mediatitzada per l'allau publicitari o pels condicionaments de tipus social que sovint mediatitzen una resposta més transparent. Amb l'enquesta es tracta, justament, de mostrar la realitat precisa i exacta de l'opinió del receptor de la vida musical. Els resultats de la resposta poden ajudar a clarificar molts aspectes que envolten la nostra realitat. Poden ajudar a situar aspectes i matisos importants, menystinguts o ignorats, pels responsables —polítics i privats— de la vida musical i poden, en definitiva, constituir elements orientadors d'iniciatives, tant futures com presents.

No cal dir que l'èxit de l'enquesta depèn, en primer terme, de la resposta que rebi, de com la mateixa pugui arribar a ser representativa de tot el ventall de persones interessades en el fet musical. L'amplitud de la resposta i el rigor amb què sigui complimentada constitueixen elements decisius per a un èxit que, en última instància, ha de beneficiar tothom (i, en primer terme, els mateixos enquestats). Per la nostra part, no més podem garantir un acurat tractament del material rebut, una rendibilització màxima i coherent de les dades que puguin proporcionar les respostes i, per descomptat, la seva publicitat.

A partir d'aquest moment, la responsabilitat recaurà ja en les mans dels gestors —públics i privats— de la vida musical. En tot cas, per a ells, més que una responsabilitat afegida, el material ha de suposar un ajut important per a la seva tasca.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



FOTO PORTADA: *La dansa* de Henri Matisse

Una enquesta necessària	3
XII Festival de Música Antiga. La interpretació amb instruments de l'època. On és el límit? (Carles Riera)	5
Ballet. José Granero, un home polifacètic de la dansa (Montse G. ^a Otzet)	8
Mikrokosmos: De parlaments, discursos i presentacions (Pere Artís)	10
A l'entorn de Josep Mestres Cabanes. Espai i Música (Isidre Bravo)	11

MÚSICA I ARTS PLÀSTIQUES ALS SEGLES XIX I XX

Interacció de la Música i les Arts Plàstiques en el període de les primeres avantguardes (Lourdes Cirlot)	15
La Música, art del segle romàntic (Núria Carles, Carme Ramos i Roser Carrera)	19
Relacions Música-Pintura al segle XX (Jaume Socias Palau)	25

Cimera vocal-orquestral en el cor de la temporada (Josep Casanovas) ...	29
Retrat: Paul Badura-Skoda, l'apostolat del pianoforte (Carmen Martínez) .	32
Scherzando (Cesc)	37
Ara, abans d'ahir, demà	39
La «Revista Musical Catalana» promou una enquesta	44
<i>Lucrezia Borgia</i> , al Liceu (R.R.M.C.)	46
Concerts, recitals	47

Preu de la subscripció anual: 2.750 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.800 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 33 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 350 pessetes

XII Festival de Música Antiga

La interpretació amb instruments de l'època. On és el límit?

Els festivals de música antiga varen començar oferint fonamentalment versions amb instruments històrics d'obres medievals, renaixentistes i barroques. La data de la mort de Bach (1750) era una fita que no s'acostumava a ultrapassar. Instruments del segle XVIII, com el clarinet o el fortepiano, tenien un protagonisme molt inferior a instruments amb un repertori paral·lel en quantitat i qualitat, que havien estat inventats i utilitzats abans, per exemple la flauta de bec o el clavicèmbal.

De fet, una de les coses que primer es va acceptar (i ho varen fer fins i tot els grups i orquestres més conservadors en aquest terreny) va ser que els instruments que tenien nom diferent podien ser admesos en els concerts interpretats amb instruments tradicionals («moderns»). Així, el cinquè *Concert de Brandenburg*, de Bach, amb piano en comptes de clavicèmbal, o el *Quart*, amb flautes travesseres en comptes de flautes de bec (o dolces), es varen anar acabant, àdhuc a les societats musicals més tradicionalistes. Fins i tot, els nostres conservatoris, que malgrat algunes bones voluntats, continuen amb els postulats decimonònics, varen incorporar instruments com la flauta de bec o el clavicèmbal en els ensenyaments oficials.

Però, quan semblava que la situació (provocada per una colla d'aficionats i professionals que consideraven que les versions del moment de les obres antigues no eren prou convincents) estava assumida, els dels instruments històrics varen començar a fer saltar barreres de dates d'una forma generalitzada. La situació «d'equilibri» creada (en la qual el repertori medieval i renaixentista pràcticament ni s'intentava amb instruments moderns, les obres clàssiques i romàntiques gairebé no es tocaven amb instruments del període històric, i les peces barroques es «compartien») va trencar-se unilateralment. Per als intèrprets que creien que els instruments i criteris de l'època dels compositors eren els millors per tocar les respectives obres, això va ser un pas



The English Concert

lògic: l'aplicació a uns altres períodes d'unes idees que s'havien mostrat extraordinàriament fructíferes per a uns períodes.

Avui ens trobem que grups tan prestigiosos com l'orquestra London Classical Players, dirigida per Roger Norrington, programa el *Concert per a piano*, de Schumann —amb l'excel·lent Melvin Tan, conegut dels assidus al Festival de Música Antiga—, o la *Simfonia Fantàstica*, de Berlioz; veiem que l'enregistrament per a Philips de la *Simfonia Heroica*, de Beethoven, feta per la XVIIIth Century Orchestra dirigida per Frans Brüggen —el millor grup de l'actualitat en aquest camp—, és considerat per alguns crítics de prestigi com el millor de tots els temps; escoltem les autoritzadíssimes opinions de qui vol tocar Brahms, per exemple, amb trompes naturals (sense vàlvules), perquè és el que ell volia... On és el límit?

Progressiva ampliació del concepte de «música antiga»

Abans d'intentar respondre aquesta pregunta, caldria que entenguéssim alguns dels pioners d'aquesta revolució en el camp de la interpretació. El grup anomenat abans, The XVIIIth Century Orchestra, conegut també pels assistents al Festival de Música Antiga, utilitza com a solistes els mateixos membres del conjunt. Això diu molt de la qualitat d'aquests membres (el *Concert per a clarinet*, de Mozart, en la versió d'Eric Hoeprich ha estat considerat com un dels millors discs de l'any per algunes revistes especialitzades), però, sobretot, diu molt de la filosofia que els impulsa. Els solistes, la resta del grup i el director cobren

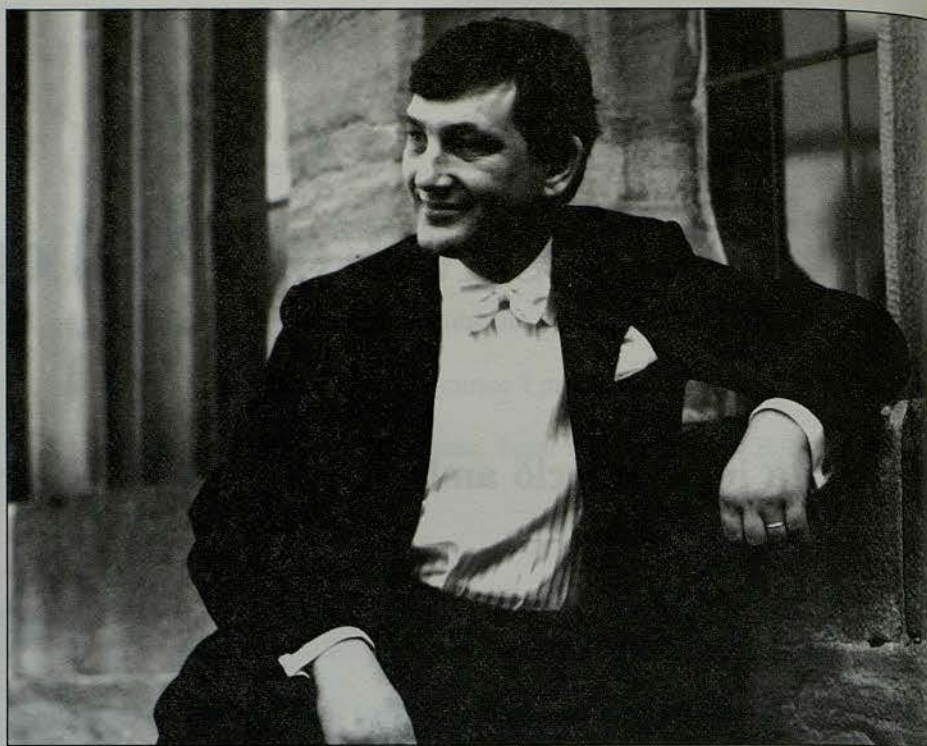
quantitats similars; les decisions es prenen democràticament... Vaig tenir el gust de participar en una gira per Austràlia amb aquest grup i el seu director, Frans Brüggen, tocant la *Gran Partita* de Mozart, i recordo que l'organitzadora, present durant la setmana d'assaigs i el mes de concerts, va quedar profundament impressionada pels concerts... i pels assaigs; mai no havia vist res d'igual a l'hora de la preparació.

Alguns grups joves, que toquen amb instruments romàntics («moderns»), han assumit com a pròpies aquestes idees. És justament cèlebre l'Orquestra de Cambra Orpheus, dels Estats Units, que canvia d'una peça a l'altra la funció dels seus membres; és a dir, el concertino pot passar als segons violins, i el primer clarinet a tocar segon, en el decurs d'un dels seus admirables concerts. Recorden el fet al Palau, durant aquesta temporada de La Caixa?

El compositor pot definir millor que ningú les característiques de la seva obra

Però no és només una qüestió relativa a la distinció entre una empresa «normal» i una de «cooperativa». Hi ha un concepte estètic molt important al darrer de les activitats d'aquests músics: la creença que la persona que pot definir millor les característiques d'una obra és el compositor. Ningú tan bé com ell. Aquesta podria ser una de les raons per les quals, en general, les adaptacions d'obres per a uns instruments, a uns altres, acostumen a «funcionar» pitjor que els originals. Aquesta llei que, fora d'excepcions molt notòries, ha estat acceptada majoritàriament, no s'havia aplicat fins el moment actual a instruments tan diferents com una flauta travessera barroca i una flauta travessera Boehm. Per què?

La resposta, en aquest cas, és senzilla: perquè tendim a pensar en el progrés com a cosa d'una sola direcció, com si no ens deixéssim res pel camí, i perquè acostumem a considerar els instruments del període romàntic —que anomenem «moderns»— com la darrera paraula de la història. Respecte a la segona de les afirmacions, un exemple ens pot orientar: el clarinet «actual» (és a dir, el que es va «inventar» cap a mitjan segle XIX) té ja uns successors que solucionen «els problemes» del seu antecessor. En efecte, una firma del nord ja ha manufacturat clarinets sense el greu problema que tenia el *Sib* agut del registre *chalmereau*, gràcies a un enginyós mecanisme; i una empresa francesa acaba de presentar una clarinet amb parets més primes, que pràcticament pesa un 20% menys que els anteriors, a més de tenir altres avantatges. La història ens ensenya que algun d'aquests descobriments pot no significar res, i que d'altres, sí. En el darrer cas, probablement serà un intèrpret qui es



Trevor Pinnock, director de l'English Concert

passarà amb tots els ets i els uts al nou instrument, i un compositor quedarà enlluernat per la qualitat del so i la interpretació del primer. Brahms, cap al final de la seva vida, va descobrir Mühlfeld, un clarinetista que el va impressionar fins al punt de tornar a compondre i escriure algunes de les millors obres per al clarinet. El compositor no volia que ningú que no fos Mühlfeld les interpretés, i Mühlfeld tocava amb una «reliquia», quan el clarinet d'ara i aquí feia mig segle que corria.

Tendim a pensar en el progrés com una cosa unidireccional

Això ens indica un aspecte important: no és l'instrument de l'època, allò que més importa; és l'instrument i la idea del compositor allò que serveix de punt de partida bàsic per a la recreació. Mozart va escriure el seu *Concert per a clarinet i orquestra* —possiblement, el millor concert per a un instrument de vent que s'hagi escrit mai— per a un clarinet que sembla que només tenia l'intèrpret Anton Stadler i que, per raó de la seva extensió, podia fer 4 semitons per sota de la nota més greu dels clarinets d'aquell període o dels actuals. Per tant, les interpretacions històriques no es fan amb el clarinet en *La normal* de l'època, sinó amb una còpia del que tenia Stadler; és l'única manera de no canviar radicalment la part solista que va escriure Mozart. I creguin que mereix no ser canviada.

Respecte a la idea que el progrés fa oblidar les magnífiques troballes anteriors, la vida quotidiana és plena d'exemples que obliguen a matisar aquesta visió ingènua. Però la història de l'art és encara més contundent a l'hora de relacionar biunívocament l'art de cada període amb els condicionants i avantatges dels materials que hi havia a l'abast. Dir que, si Bach hagués conegut el piano d'avui dia, l'hauria utilitzat, és com dir que, si els artífexs de l'art romàntic haguessin conegut el formigó armat, l'haurien fet servir, en comptes de la pedra, tan difícil de treballar. Tot i que des del punt de vista històric i estètic això no té cap sentit, si hagués passat, avui no tindríem art romàntic ni música barroca, sinó unes altres coses. Més boniques? No ho podem saber; però es fa difícil pensar en obres que superin les millors creacions d'ambdós períodes.

Alguna cosa més que voluntarisme i idealisme

Si fins ara hem parafrasejat les raons primeres (les dels pioners, les que varen impulsar una colla de músics a treure la pols a instruments i tractats antics), estaria bé que coneguéssim la realitat del moviment ara, quan ja ha passat de la infantesa a l'adolescència. Una frase de Trevor Pinnock, director del grup The English Concert, una orquestra a la qual podem escoltar en el Festival de Música Antiga d'en-



Quartet Kuijken

guany, ens situa molt bé en la perspectiva actual: «Sovint se'm pregunta: ¿com és que The English Concert es va decidir a tocar amb instruments de l'època? La resposta és senzilla: volíem utilitzar les eines més apropiades per a la nostra feina». Això ja és quelcom més. No es tracta d'un voluntarisme o d'un idealisme. Pinnock ens diu, pragmàticament, que fan servir les eines amb les quals obtenen un millor resultat; i no oblidem que el concertino del seu grup, per exemple, era subconcertino de l'English Chamber Orchestra i, per tant, coneixia a fons les dues possibilitats.

Força conjunts especialitzats en el barroc han abordat, darrerament, el classicisme

Per a tota una colla de músics, la recreació d'una obra antiga, és a dir, el procés de posar la biografia i els sentiments propis al servei d'una obra d'art que necessita d'aquest procés per estar present, surt molt millor quan els instruments i criteris utilitzats són similars als que tenia el compositor al cap, fins i tot en el cas d'instruments que han «evolucionat» durant els segles posteriors. De fet, grups com The English Concert, amb algunes de les versions discogràfiques considerades modèliques per la crítica especialitzada, avalen aquest criteri estètic. El seu estàndard d'afinació, per posar sobre la taula un dels problemes que es poden agreujar pel fet d'utilitzar instru-

ments de l'època, és igual o superior al dels millors grups que toquen amb instruments moderns. Recordo una sessió d'enregistrament d'un disc en la qual vaig participar, en què pràcticament no es comentaven qüestions estilístiques que tothom sabia; només sortien a la llum, de tant en tant, algunes petites consideracions sobre si la tercera semicorxera del compàs tal d'un «Allegro» era una mica alta o baixa. Potser per aquesta cura especial, el crític Álvaro Marías va escriure «la afinación, no ya perfecta, sino bellísima...» i el jurat del Premi Edison va concedir-li el guardó de l'any 87.

The English Concert era dels grups que s'havien mantingut fidels al repertori barroc durant molts anys. Molt darrerament, han començat a fer el mateix que altres orquestres i grups que toquen amb instruments històrics: passar-se al classicisme. Aquest serà el període al qual dedicaran el concert del Festival de Música Antiga. I no seran els únics; el grup de vent Octophoros i els quartets de corda Kuijken, Mosaiques i Salomon (aquest darrer amb Lluís Gàsser a la guitarra) faran el mateix. El Festival, doncs, continua estant al dia i ens ofereix els millors grups europeus amb una programació d'estricta actualitat. Però sense perdre els orígens, és clar. La música renaixentista tindrà com a protagonistes el Concerto Palatino, el London Wind Consort i el Dowland Consort. I l'apartat del Barroc ens serà ofert pels grups Verhagen-Mathot-Linden (flauta dolça-clavicèmbal i violoncel) i José Miguel i Emilio Moreno-Zarba-Möller (llaüt i trio de corda).

A hores d'ara, la pregunta que teníem a mitges sembla resolta: No hi ha límit! Qualsevol obra de qualsevol època pot ser interpretada amb els instruments que el compositor tenia al cap en compondre-la. I també amb qualsevol altre; amb la seva versió moderna i amb un instrument que es cregui apropiat. Només faltaria que posés novament traves a la creació o a la recreació o interpretació.

Els resultats aconseguits ja ens faran optar per una o altra versió.

Carles Riera
Director del Conservatori
J.M. Ruera de Granollers

CERVERA, 1989

1 - 15 d'agost

VIII CURS INTERNACIONAL
DE MÚSICA

(Càtedra Emili Pujol)

Director: Josep M. Alpiste



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

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

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

amb el patrocini del
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

BALLET

José Granero, un home polifacètic de la dansa

Després de l'estrena mundial a Madrid de *Maria Estuardo*, últim treball de José Granero per al Ballet del Teatro Lírico Nacional amb Maia Plisetskaia, el mestre ha estat a Barcelona impartint un curs especialitzat sobre «Baile Clásico Español».

A Barcelona, la temperatura era aquells dies més alta del normal i feia que els alumnes de l'Institut del Teatre suessin quantiosament durant les classes del mestre José Granero.

El revolt de les faldilles plenes de volants, i el taloneig d'uns peus intentant seguir el ritme de *Las bodas de Luis Alonso*, caracteritzaven l'estil del ball.

— *Alerta, el braç no t'ha de tapar la cara; encreua el peu pel darrera, això et facilitarà el següent pas*; són dos exemples de les moltes advertències que feia Granero als joves alumnes, els quals assimilaven de manera ràpida els consells del mestre.

— *Sé que per a ells és difícil, però jo els parlo més de l'esperit del moviment que no pas del tecnicisme del pas, perquè aquest s'aprèn, però allò que no es pot aprendre és aquest sentit interior que hi ha d'haver en tot el que es fa. Parlar del perquè de cada moviment, i del seu significat ajuda a trobar aquest sentit íntim.*

Exteriorment, en el cos del ballarí espanyol no hi ha una part més important que l'altra i és absurda la idea que es té del ballarí amb l'esquena arquejada. El que sí que és veritablement important és que el moviment ha de sortir de l'interior perquè aquest no sigui fals. Curiosament, de vegades, en l'antiestètica hi ha l'estètica, si el que es fa està fet amb veritat.

Penso que el ballarí que pot unir una bona condició tècnica amb un sentit interior ha de ser molt intel·ligent i tenir la ment molt clara per no caure en el perill de decantar-se cap a una de les dues condicions, cosa que generalment és el que està succeint.

La classe s'allarga i no acaba a l'hora precisa. L'entesa que hi ha entre el mestre Granero i els alumnes fa que el temps sembli més curt del normal.

— És estimulante per a un mestre que els



José Granero, a l'assaig del ballet *Maria Estuardo*

alumnes et diguin que la classe se'ls fa curta... Quant a l'ensenyament de la dansa, crec que hauríem de canviar coses. Per exemple: penso que l'alumne de dansa hauria d'aprendre la tècnica del ballet i de la dansa espanyola de manera bilateral i no com es fa ara, que des d'un començament se'ls encamina més cap a una tècnica que a l'altra. Això ho dic perquè, després, em trobo amb alumnes que barregen una mica tot el que han après; és a dir, a vegades barregen el sentit aeri del ballet amb el sentiment de terra que comporta la dansa espanyola. Molts dels alumnes de dansa espanyola que abans han tingut estudis de ballet, estan ja viciats i segellats per les característiques d'aquella tècnica, i és molt difícil donar-los el caràcter de la dansa espanyola.

Un fet important dins la trajectòria artística de Granero és haver estat fundador, director i coreògraf del Ballet Español de Madrid.

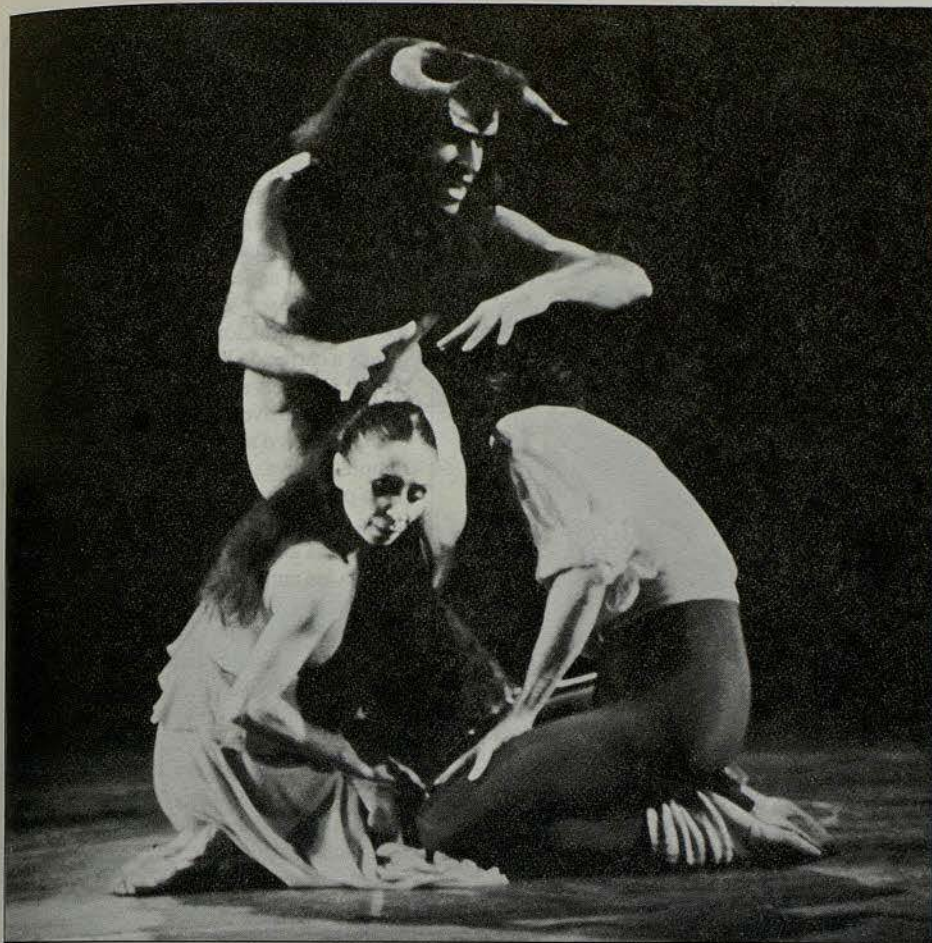
— Vaig dirigir aquella companyia durant dos anys, la qual va sobreviure un any més sota la direcció de Goyo Montero abans de dissoldre's.

D'aquesta època, recordo que vàrem passar molta gana, i t'estic parlant de veritables ganes de menjar, no de penúries. Tots vàrem lluitar molt; però sense rebre cap subvenció era molt difícil de sobreviure. Irònicament, quan ja ens vàrem dissoldre el Ministeri de Cultura expressà el seu disgust davant d'aquest fet manifestant que hauríem pogut ser el segon Ballet Nacional de España, idoni, pel nombre reduït de ballarins, per exportar a l'estranger. Malauradament, el seu interès arribà massa tard.

Sortosament, també, tinc records molt bons d'aquella època, perquè a mi em va servir molt per a la creació coreogràfica; era molt agradable treballar amb un equip on hi havia una conjunció en la manera de pensar i veure les coses.

Fa uns anys que el Ballet Español de Madrid va presentar a Terrassa i Barcelona dues obres peculiars dins el treball coreogràfic de Granero: *Bolero* i *El Minotauro*.

— Del *Bolero*, n'he fet sis versions. La versió que vàreu veure a Terrassa és, per mi, la millor de totes les que he fet, i hi



El Minotaure

vaig voler reflectir una mica la història de la humanitat, d'aquest horrible desenfrenament en què vivim, on no hi ha parades ni tornada enrera. Per molt que diguin, sento que anem camí avall, i, si no, mira, encara estem fabricant bombes! Tota aquesta degradació, la vaig voler reflectir en aquell Bolero, que és molt diferent a l'última versió que he fet per al Ballet Nacional de España, la qual està feta més de cara a la galeria, i on tota la Companyia apareix de manera espectacular.

Curiosament, de vegades, en l'antiestètica hi ha l'estètica

El Minotauro, amb música de Xavier Montsalvatge, és l'altra obra peculiar de Granero.

— José Antonio, avui director del Ballet Nacional de España, va ser ballarí del Ballet Español de Madrid, i fou ell qui em va fer conèixer la música de Montsalvatge, la qual em va interessar per crear una peça on el llenguatge coreogràfic duia la barreja de les tècniques de la dansa espanyola, del ballet i de la dansa contemporània. Sóc conscient que aquest fet va despertar polèmica, però penso que es poden combinar tècniques de dansa si veritablement un

coneix les arrels i compta amb els elements per fer-ho. Quan ho vaig realitzar compta-va amb José Antonio, que —com a ballarí— tu saps que pot expressar-se molt bé en qualsevol d'aquestes tècniques. A més, mentre respectem la dansa espanyola com allò que és, ¿per què no fer aquesta barreja? El perill ve de la gent que copia el nostre treball, que, sense idees, volen imitar-nos; i com que no tenen profunds coneixements fan que la dansa espanyola es comenci a desvirtuar.

De totes maneres, ara vull tornar una mica enrera quant al desenvolupament del ball espanyol, perquè, si no, hi ha el perill de passar-nos a la branca del contemporani o del ballet.

Procuo convèncer els alumnes que s'instrueixin en altres arts

Fa menys d'un any de l'actuació del Ballet Nacional de España a Nova York, on el públic que diàriament omplia el Metropolitan Opera House estava exaltat després d'haver vist la Medea de Granero.

— Aquesta obra, la vaig fer amb molt amor i comptava amb els elements idonis al moment de crear-la. Manuela Vargas va ser la ballarina original, i si bé, com auto-

didacta que és, no és gens fàcil com a ballarina, ha resultat ser la millor amb qui he treballat i la millor que ha entès allò que li demanava, sense sentir cap mena de vergonya i inhibició, sinó tot al contrari; ella intentava fer i donar sentit al que jo volia.

Ara fa temps que Manuela Vargas no balla Medea, i aquest fet ha deteriorat l'obra, perquè si bé és interpretada per dues bones ballarines com Ana González i Mercha Esmeralda, mai no resulta igual com a versió original.

Mira, Medea és un exemple d'allò que parlàvem sobre l'evolució de la dansa espanyola. Tota la part coreogràfica està formada per passos que pertanyen a la dansa espanyola, però l'obra té un modernisme visual i un concepte molt contemporani; perquè es pot ser contemporani ballant espanyol, ja que es crea d'acord al temps en què vivim.

Posteriorment, José Granero va treballar novament amb Manuela Vargas amb la presentació de l'espectacle *El Sur i la Petenera*, on, a part de coreògraf, el mestre figurava també com a figurinista.

— Quasi sempre, en les meves obres faig el disseny del vestuari i de les llums i et confesso que, el motiu pel qual vaig deixar de ballar quan em trobava en millors condicions físiques, va ser perquè en la meua vida hi ha hagut molts altres interessos que m'omplen molt, com ara la pintura, la música, la luminotècnia... Penso que el fet de ballar és un acte una mica narcisista perquè un només pensa en si mateix, mentre que desenvolupant les altres aficions puc donar més de mi a l'altra gent.

Basant-me en la meua experiència, procuro convèncer els alumnes que, a part d'estudiar dansa, s'han d'instruir en altres branques de l'art, i això els aportarà una riquesa interior que els permetrà no convertir-se en ballarins robot, que fan els exercicis i prou.

Antigament, els ballarins no ballaven tan bé, ni tenien la tècnica dels d'avui en dia; però, en canvi, tenien l'interès d'estar oberts a altres arts. Un exemple, el trobem als Ballets Russos de Diaghilev, on els ballarins es rodejaven de pintors, músics..., és a dir, es produïen grans comunicacions.

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



Manuela Vargas a Medea

Avui, ser ballarí s'ha convertit en una cosa molt mecànica; aquests no tan sols no van a concerts, ni a exposicions, sinó que molts d'ells tampoc no van a veure ballets o altres companyies de dansa. L'apatia és la malaltia de la segona part d'aquest segle i, veritablement, jo no tinc gaires esperances, perquè tot s'està fent massa escèptic.

Maria Estuardo serà l'última obra que coreografio en el sentit de gran ballet

José Granero és un home polifacètic, amb la riquesa i coneixements necessaris per poder coreografiar obres amb el llenguatge de dansa espanyola o bé amb l'expressió que dóna el ballet. L'últim treball que ha fet el mestre Granero ha estat el ballet *Maria Estuardo* per al Ballet del Teatre Líric Nacional amb Maia Plisetskaia.

— Ha resultat un treball molt discutit perquè en l'obra no hi ha molt tecnicisme, i és que, ara, la gent busca molta tècnica. A Maria Estuardo hi ha molt de teatre, i segurament per aquest motiu l'obra ha agradat més a directors de teatre i cinema que no pas a la gent de dansa, perquè, aquests, allò que busquen és que una cama s'aixequi més dels noranta graus, o que els trenta-dos «fouettés» siguin dobles.

El que sí que vull dir és que molts dels ballarins del Ballet Líric m'han comentat que haver estat treballant els personatges de Maria Estuardo d'una manera més teatral, més profunda, els ha beneficiat a l'hora d'interpretar rols d'altres ballets, els quals venien representant des de feia temps. Si més no, el meu treball els ha aportat quelcom de positiu.

Segurament Maria Estuardo serà l'última

obra que coreografio de clàssic en el sentit de gran ballet perquè jo em sento més còmode en la dansa espanyola; i no em refereixo només al fet de coreografiar, sinó que també em sento millor amb la gent d'espanyol. Per què? Doncs perquè són personatges més directes, ja que en la dansa espanyola un ha de ser molt directe per poder-se projectar humanament.

Mira, jo prefereixo tenir abans una discussió amb un ballarí d'espanyol que no amb un de clàssic, perquè sé que el d'espanyol em contestarà de manera directa i que després podrem continuar treballant; i que, al final, la discussió serà productiva. Amb la gent de ballet és diferent, perquè un no arriba a poder tenir contacte amb ells. Entre els ballarins de clàssic no existeix la necessitat de voler estar bé entre si. Son com individualitats soltes que, a l'hora de ballar, s'ajunten sobre l'escenari i que després es dispersen. Cal que entre els ballarins hi hagi una comunicació, perquè això fa que els sentiments humans els porti a voler fer les coses amb amor i amb comunicació, perquè la dansa es molt lluny de ser un art individual.

Parlant del futur pròxim, el mestre Granero em va comentar que el Ballet Nacional li havia demanat tornar a muntar *El Minotauro* per a la Companyia, però que encara no hi havia res concret sobre el tema. El projecte més sòlid que té el mestre és el de coreografiar un solo per a l'extraordinari ballarí argentí Bocca, que l'entrenarà al Festival de Spoleto.

Montse G.^a Otzet

MIKROKOSMOS

De parlaments, discursos i presentacions

Sobre la taula de treball, sovint se m'acumulen invitacions de signe divers: rodes de premsa, presentacions de tota mena d'esdeveniments musicals, etc., etc.

El ritual d'aquests actes, si fa no fa, és tallat gairebé sempre amb el mateix patró: paraules introductòries dels organitzadors, glossa a càrrec de l'expert de torn, preguntes per part dels assistents i les pastes i begudes conclusives.

L'amenitat d'aquests *shows* és gairebé sempre relativa... Més aviat són ocasió propícia per constatar la innata tendència humana a l'ostentació... D'on que, amb una freqüència alarmant, aquestes sessions resultin a les antípodes d'allò que prescriuen els manuals de relacions públiques.

Per això un eixampla el cor, agusa l'atenció i afina els sentits quant sent una exposició on el rigor va de bracet amb l'amenitat, on al gruix de coneixements no li calen les crosses d'un text escrit, on la fina ironia fa de contrapunt a l'inevitable (inevitable?) encarcament que hom adopta així que es troba darrera d'una taula i amb un micròfon al davant.

Aquesta impressió de rigor, de civilitat i de planera normalitat és la que vam experimentar tots els qui sentírem les paraules del Rector de la Universitat de Barcelona, Josep M. Bricall, en l'acte d'inauguració de l'exposició en homenatge a l'escenògraf Josep Mestres Cabanes, organitzada pel Consorci del Gran Teatre del Liceu arran de les representacions de *Els mestres cantaires*.

El Saló dels Miralls del Liceu esdevingué per uns minuts, per obra del Dr. Bricall, una càtedra exemplar d'eloqüència, de la qual no sabíem què admirar més: si la solidesa de l'exposició o la precisió dels adjectius, si la locució gairebé perfecta o la il·lació del discurs, si la justesa de les referències històriques o les pinzellades dels records personals, si la humorística reacció davant d'un lapsus imprevisible o el to de deferent cordialitat adreçat als assistents.

Quin exemple! Apreneu-ne, discursaires que ens martiritzeu amb peces pretesament oratòries (sovint, amb deix *xava*); apreneu-ne, els qui us transfigureu així que us apropen un micròfon o una cambra de televisió; apreneu-ne, gasetillers que aspireu a transcendentalitzar qualsevol notícia a cops d'hipèrbaton!

Ja en tenim prou, de comèdia! Som molts els qui sabem on anar quan volem teatre i els qui sabem què llegir quan desitgem l'artifici literari!

Som molts els qui aspirem, tot simplement, a la coherència i a la correcció expositives, a la senzillesa i a la cordialitat formals, al rigor i a la intel·ligibilitat conceptuals... Com ara el discurs del Dr. Bricall. Tot un exemple!

Pere Artís

A l'entorn de Josep Mestres Cabanes

Espai i Música



Mestres Cabanes pintant el nou sostre del Saló dels Miralls

Diversos mitjans d'informació s'han ocupat darrerament de l'obra escenogràfica de Josep Mestres Cabanes, amb motiu de l'homenatge que li ha tributat el Consorci del Gran Teatre del Liceu, local al qual l'artista ha estat vinculat des de l'any 1941 i per al qual va realitzar treballs escenogràfics fins al 1956. La gran exposició instal·lada al mateix teatre i el llibre-catàleg que s'ha

publicat glossa l'activitat polifacètica del mestre que, a més de l'escenografia, ha exercit altres vessants de la creació artística —algunes de les quals s'hi mostren per primera vegada— en què és patent l'abordatge estructurador i il·lusionístic de l'escenògraf.

De tota la variada activitat de Mestres Cabanes, voldria glossar ara —essent

aquesta una publicació dedicada als temes musicals— la seva producció escenogràfica per al teatre líric o, millor, en un sentit més ampli, musical. Caldria, en primer lloc, fer un repàs d'aquesta obra, molt més abundant del que en general se'n coneix, per entrar després en unes breus consideracions sobre allò que jo anomenaria la musicalitat dels seus espais escenogràfics.

A Mestres Cabanes, se'l coneix bàsicament com a escenògraf del Liceu, és a dir, de l'òpera i, encara d'una manera més precisa, com a escenògraf wagnerià. Res més lluny de la realitat, malgrat que els seus espais wagnerians, o operístics en general, representen inqüestionablement els cims de la seva producció artística. Però la seva contribució al teatre líric i musical abraça un espectre molt més ampli, cobert pels mons, molt menys coneguts en el seu cas, de la sarsuela i la revista musical.

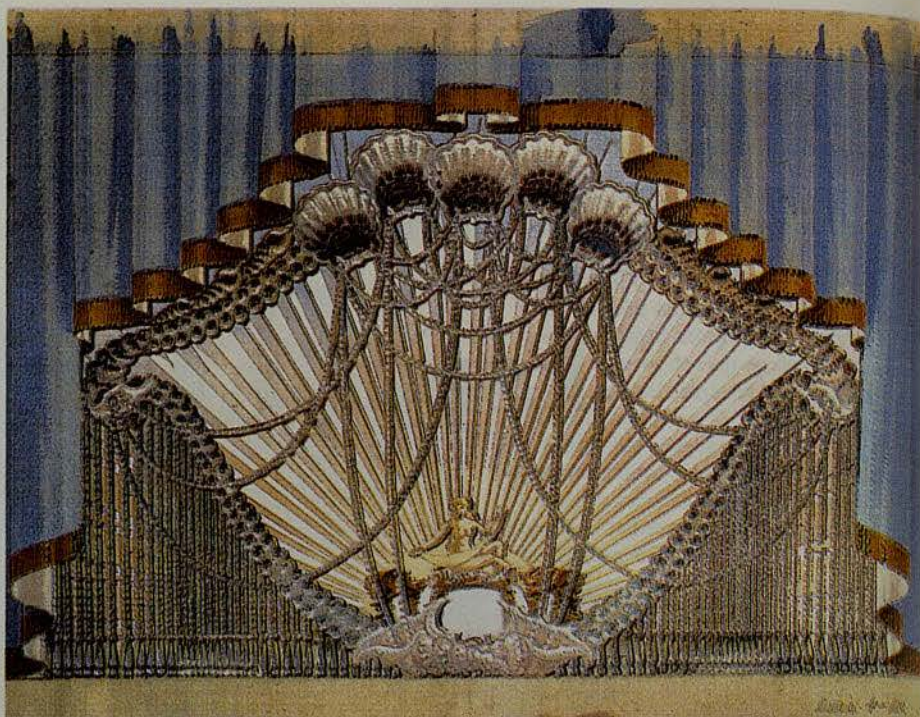
Per a l'obra wagneriana, Mestres Cabanes va realitzar tres escenografies completes: els quatre espais de *Els mestres cantaires de Nuremberg* (1944 i 1950), els quatre de *Sigfrid* (1951 i 1952), i els tres de *Tristany i Isolda* (1956). També, però, va abordar parcialment espais d'altres títols: dos per a *Lohengrin* i tres per a *Parsifal*, ambdós l'any 1942. La seva passió per configurar l'espai dels drames del músic de Leipzig el va portar, en un homenatge a Wagner l'any 1983, a imaginar una localització de cadascun dels títols wagnerians, inclosos aquells que ell mai no havia realitzat ni projectat escenogràficament. Així, *Les fades*, *Rienzi*, *L'holandès errant*, *Tannhäuser*, *L'Or del Rhin*, *El capvespre dels déus* i un nou espai de *Parsifal*. En dates anteriors havia dissenyat un altre dels espais respectius de *Tannhäuser* i de *El capvespre dels déus*. Un total, doncs, de vint-i-cinc composicions per altres tants, reals o imaginades, escenografies d'espais wagnerians.

La contribució de Mestres Cabanes no es limita a Wagner

La contribució de Mestres Cabanes al món de l'òpera no es limita, però, a Wagner. L'any 1943 crea —partint de peces de decorats preexistents que completa amb els fons del teatre de saló i de l'illa— els dos espais de *Ariadna a Naxos* de Richard Strauss. El 1945 ens dona la seva integral dels set espais de *Aida* de Verdi. Novament a l'àmbit italià, el 1952 projecta —en esbossos molt elaborats que quedaren inèdits— els dos espais de *Madama Butterfly* de Puccini. I l'any següent, realitza l'espai únic, amb transformacions, de *Canigó* de Masana. En resulten deu nous espais per a òperes, que donen un total de trenta-cinc.

Tota la producció operística de Mestres Cabanes es caracteritza per la densa vitalitat dels seus espais i pel misteri dels llocs evocats per l'escenògraf. La seva culminació es troba, probablement, a *Aida* i a *Sigfrid*, cicles espacials de gran complexitat i d'una especial riquesa de suggeriments poètics.

Aquests treballs operístics no van sortir a partir de zero. Ja de jove, quan va ser, successivament, aprenent, oficial i encarregat i finalment soci del taller de Salvador Alarma, Mestres havia col·laborat anòni-



De la Tierra a Venus

mament en el muntatge de les òperes —molt diverses musicalment— que el Liceu encarregava al taller, o en les que el mestre Vilomara realitzava al mateix taller del Liceu. Entre moltes d'altres, Mestres Cabanes va participar en la realització de *Manon* (1919), *Khovantxina* (1923), *La fira de Soratxiny* (1925), *La ciutat invisible de Kitèje* (1926), *El rapte del Serrall* (1928), *Samsó i Dalila*, (1931) *Rigoletto* i *Euda d'Uriach* (1934), *La valquíria* (1935), *El capvespre dels déus* (1936) i *Carmen* (1939).

L'òpera no és, però, l'únic gènere de teatre amb música al qual Mestres Cabanes s'aboca. Igualment, des de jove, al venerable taller del Teatre Circ Barcelonès, es va impregnar dels dos gèneres als quals, a més de la comèdia o el drama parlats, l'Alarma dedicava una atenció preferent: la sarsuela i la revista musical.

Per a la sarsuela Mestres havia col·laborat, entre d'altres i per a teatres diversos, a *Bohemios* (1920), *Don Gil de Alcalá* (1931) i *Marina* (1938). La seva aportació personal al camp s'inicia l'any 1941 i es destinarà bàsicament als teatres de Madrid (Coliseo, Fontalba, de la Zarzuela, Alcázar...) i Barcelona, especialment el Coliseum i el Tívoli, amb un total de set títols de diversos autors assumits —excepte en un cas— en la seva integritat.

La densa vitalitat dels espais i el misteri dels llocs evocats

Els espais de Mestres per a sarsuela s'inicien amb els tres de *La canción del Ebro*

de Guerrero i els nou de Juan Lucero de Barrios, tots de 1941. I continuen amb els tres de *Las Calatravas* de Luna, i els cinc de *La Caramba* de Moreno Torroba (o sis, si tenim en compte que la censura li va fer desplaçar a un claustre, pocs dies abans de l'estrena, l'acció del final de l'obra, prevista a l'interior d'una església), tots de 1942, els quatre de *La ilustre moza* del mateix Moreno Torroba i dos dels tres de *La venta de los gatos* de Serrano, ambdós de 1943, i els cinc de *Polonesa*, igualment de Moreno Torroba, de 1944.

Es tracta, doncs, d'un conjunt de trenta-dos espais, als quals cal afegir els quatre —igualment molt elaborats— de la inèdita *La marquesita del Borne* de Dotras Vila, de 1965.

En aquestes escenografies de sarsuela, sense trair la vocació internalitzadora i de suggeriments místics en què es manifestava el realisme aplicat a l'òpera, i sense renunciar a l'abundància de reptes tècnics, Mestres es mou més en les coordenades de l'anecdotesme, l'ornamentació i la palesa diafanitat, com correspon al canvi de localitzacions: salons, posades, jardins, carrers, places, porxos, terrasses de cafè, mercats, claustres, tallers i golfes substitueixen els boscos, grutes, fortalises, paradisos encisats, temples, nocturns exòtics, presons subterrànies, paratges abruptes, castells en runes o ermites al cim de la muntanya de les òperes, en les quals les dimensions d'allò transcendent esborren —excepte en el cas de *Els mestres cantaires*— els límits de la realitat quotidiana. Cal afegir a la producció de Mestres Cabanes per al teatre musical, el sorprenent àmbit dels seus espais d'evasió per a la revista musi-



Escenografia de l'òpera Aida

cal. De jove, al taller d'Alarma havia participat a les celebracions i fastuoses produccions de l'empresari Ferran Bayés al Teatre Principal, aleshores anomenat, molt significativament, Principal Palace: *Chauf-fer... au Palace!* (1920), *Ooooooh! la revue* (1921) o *La revue en zig-zag* (1922). Més tard, al Teatre Nou, van fer *Baixant de la Font del Gat* (1926) i *Chari-vari* (1927), amb Josep Santpere. Fou tot un bagatge d'espais sumptuosos, funcionals i decoratius, que el prepararien per a les seves intervencions personals.

Aquestes s'inicien al Teatre Tívoli amb els tres espais «art-déco» de *Bodas a la americana* amb música de W. Eddie jr. (1940), les seves diverses i fantasioses intervencions a les revistes dels vienesos Kaps i Johann al Teatre Español entre 1942 i 1945 —*Todo por el corazón*, *Lucas de Viena*, *Viena es así* i *Melodías del Danubio*— amb músiques d'origen molt divers, i sobretot l'espectacular viatge-fantàstico-còmico-lírico-ballable *De la Tierra a Venus*, amb músiques de Germain i d'Aulí (1944) amb una seqüència espanyola i una irreal apoteosi final que serien suficients per a situar-lo entre els millors escenògrafs del moment.

La necessària compenetració entre música i escenografia

Aquests espais de revista representen per a Mestres Cabanes l'abandó de les preocupacions realistes —tot mantenint-ne les adscripcions tècniques— per entrar en els terrenys de la pura imaginació, en els quals l'artificiositat de les formes «belles en si mateixes» es mouen en una bàsica intenció ornamentalista, de la qual deriven simfonies cromàtiques o compositives de gran bellesa.

I tot això d'acord amb la música.

Igualment que la seva música, en efecte, els espais de les revistes són capritxosos, brillants i de fàcil impacte sensorial, compostats, com aquella, amb el recurs a formes simètriques, reiteracions i colors refulgents. Quant als de les sarsueles, sovint tendeixen, com la música, al tòpic compositiu, a la linealitat dibuixística —entengui's «melòdica»—, a la fàcil ordenació de les estructures o a un amable o efectista descriptivisme. Els llocs de les òperes, en canvi, adquireixen, en general, una més alta complexitat compositiva, una densitat, una articulació dinàmica o un *élan* més profund i misteriós, que se situa al cor mateix de la música romàntica, més lliure, interior, descodificable i sense preocupacions formalistes de Wagner i Verdi.

Tot això ens porta a una consideració de caràcter més general, com és la de la possible i necessària compenetració, en el teatre musical, entre música i escenografia. O, dit d'una altra manera, i considerant la música dins d'aquest gènere com la referència vertebradora i màxima del desenvolupament de l'acció teatral, la de la musicalitat de l'espai escènic.

La correspondència o la utòpica fusió de totes les arts en l'espectacle musical i especialment en la seva culminació en l'òpera, ha estat una inquietud constant en la història del teatre a partir del segle XVII. Més a prop de nosaltres, els grans renovadors dels llenguatges teatrals des de la segona meitat del segle XIX han cercat l'ideal de l'obra d'art total, en què tots els llenguatges artístics de l'home s'integrin. Verdi, Wagner, Fuchs, Meyerhold, Reinhardt, Lugné-Poe, Appia, Craig, Gual i molts d'altres han dedicat molts esforços —rebel·lant-se sovint contra la impotència— per a uns muntatges en els quals els diversos codis de la veu, de la música, de la plàstica o del gest o el moviment corporal s'articulin a la conquesta de l'enlluernadora bellesa i la

intensa emoció d'aquesta síntesi expressiva.

Volia indicar només de passada, deixant el tema obert a una elaboració més aprofundida, fins a quin punt les pautes i estructures que configuren la composició musical troben una correspondència en les pautes i estructures de la composició escenogràfica realista tot i no ser aquesta, probablement, la més adequada per a aquesta fusió. El mateix Wagner, en efecte, i per centrar-nos en un autor especialment treballat per Mestres Cabanes, es queixava —tancat com estava en els paràmetres plàstics del realisme descriptiu— que tot i haver creat amb la música la melodia «infinita» i haver ocultat en el fossat místic l'orquestra, esdevinguda així «invisible», no havia pogut arribar a una escenografia que hi correspongués, fins al punt d'arribar a demanar als seus convidats a les representacions de Bayreuth que escoltessin la música i el cant tot tancant els ulls.

És a aquesta immaterialitat o infinitud de l'espai del drama que va anar destinada —recollint en part l'herència d'Appia— la recerca bàsicament simbolista, i per tant, antirealista, dels nètcs de Wagner, Wieland i Wolfgang: recerca d'un espai governat per la música.

Com a tot llenguatge poètic, la Musa de la pintura realista, quan aquesta és sincera i inspirada per la *mimesis* —representació de la realitat millorada per la poesia— pot implicar-se intensament en l'esdeveniment musical. I això al costat de les muses de l'escultura, de l'arquitectura (a les muses habituals de l'art plàstic caldria afegir avui la de la il·luminació i de la poètica dels materials), que juntament amb les del cant, la dansa, la poesia o el gest nodreixen aquest espai de la perfecció i l'emoció màximes que és l'Olimp. Tema, per altra banda, freqüentat com cap altre, i no per casualitat, pels telons de boca i pels sostres de la sala d'infinitat de locals teatrals.

La Musa de la pintura realista pot implicar-se en l'esdeveniment musical

Els elements fonamentals de l'escenografia realista —les seves notes musicals o, si volem, els seus instruments solistes o orquestrals— són les diverses peces pintades amb les tècniques il·lusionistes de la perspectiva, els falsos relleus i els jocs de llum i ombres. Peces que amb la seva articulació composen l'espai escenogràfic.

És precisament en aquesta articulació que cal trobar la possible musicalitat de l'espai. El llenguatge musical està fet de l'articulació simultània de ritmes, harmonies, acords, línies melòdiques, lleis mè-

triques, tonalitats majors o menors, cadències, inflexions, modulacions, contrapunts, timbres, *tempi*, pauses, plànols sonors, etc... sense oblidar la immensa gamma d'expressivitat derivada de cadascun dels instruments.

En l'escenografia realista, el llenguatge dels pigments, de les tècniques —perspectiva, fals relleu o llum pintada— i de les peces —rompiments, bastidors, visuals, fermes, aplics practicables, telons curts, talons de fons, «forillos»...—, fan possible una similar gamma de variacions rítmiques, harmòniques, melòdiques, tímbriques, etc., segons la mà personal de cada escenògraf i la intenció dramàtica de cada producció.

Sense voler entrar en concrecions excessivament limitatives, podríem al·ludir a un sol exemple en l'obra de Mestres Cabanes: globalment considerat, l'espai dinàmic, obert, lluminós i espectacularment profund del final del segon acte de *Aida* —l'explorada davant del Palau de Tebes— és un exultant *allegro*, mentre que, a continuació, l'acte nocturn vora el Nil, recollit, íntim i banyat per la llum blava i els reflexs de la lluna constitueix plàsticament un *adagio*.

Aquest exemple contempla només les coordenades dels *tempi*. Totes les altres —línies melòdiques, modulacions, plànols, ritmes...— poden quedar recollides en la multiforme articulació plàstica de les línies espacials contínues o trencades, de recursos a un sol pla o a la simultaneïtat de zones principals i secundàries, de perspectives centrals o oblíquies, contínues o trencades, de plànols lumínics contrastats, de transformacions modulades —a la vista del públic— d'un espai en un altre, d'harmonies cromàtiques suaus o contrastades, de superposicions organitzades de peces petites fragmentàries, de composicions dinàmiques o serenes, d'estructures o programes lineals, etcètera.

Boscós frondosos i abruptes, naus d'església amb articulació de zones petites al voltant d'una principal, terres sinuosos o inestables, entramat continu i complex de les branques dels arbres, perfils retallats i netament contornejats dels elements decoratius, placetes diàfanes, jardins dinamitzats per la juxtaposició de pèrgoles i tanques, rocams nus i esquerdat, arbres turmentats, formes apacibles de voreres de riu, terrasses banyades per la llum darrera de salons esclatants de llum, penyals èpics amb arrels d'arbres sobre la pedra com a tema central de tot un entorn, patis de castell amb peces calades a través de les quals apareixen els plànols posteriors, jardins paradisiacs que canvien de sobte en erms desolats... tot això són els elements musicals d'un espai, els de Josep Mestres Cabanes en aquest cas, el qual, foll de música i de forma plàstica, ha cercat apassionadament copsar —i abraçar— l'esperit d'aquesta difícil unitat.

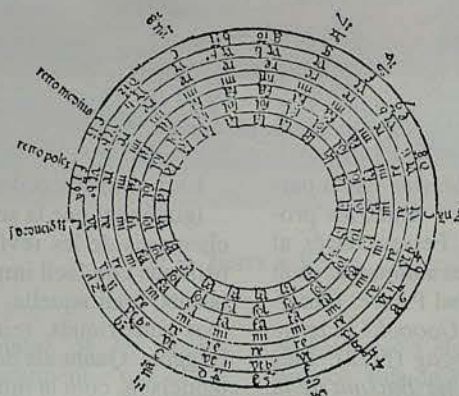
Isidre Bravo

LA SEU D'URGELL

31 d'agost - 8 de setembre de 1989

IX CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA

Director: Romà Escalas



Tècnica vocal:	Jordi Albareda
Clavicèmbal i baix continu:	Rinaldo Alessandrini
Xirimia i baixó:	Lorenzo Alpert
Sacabutx:	Wim Becu
Corneta:	Jean Pierre Canihac
Flauta dolça:	Romà Escalas
Interpretació vocal:	Montserrat Figueras
Arpa:	Andrew Lawrence-King
Viola da gamba:	Jordi Savall

Conjunt vocal i instrumental

Direcció: Jordi Savall

Termini d'inscripció: 28 de juliol de 1989

Informació i inscripcions:

Servei de Música

Departament de Cultura

Rambla de Santa Mònica, 8 - 3r.

08002 BARCELONA - Tel. (93) 318 50 04

Organització i patrocini:



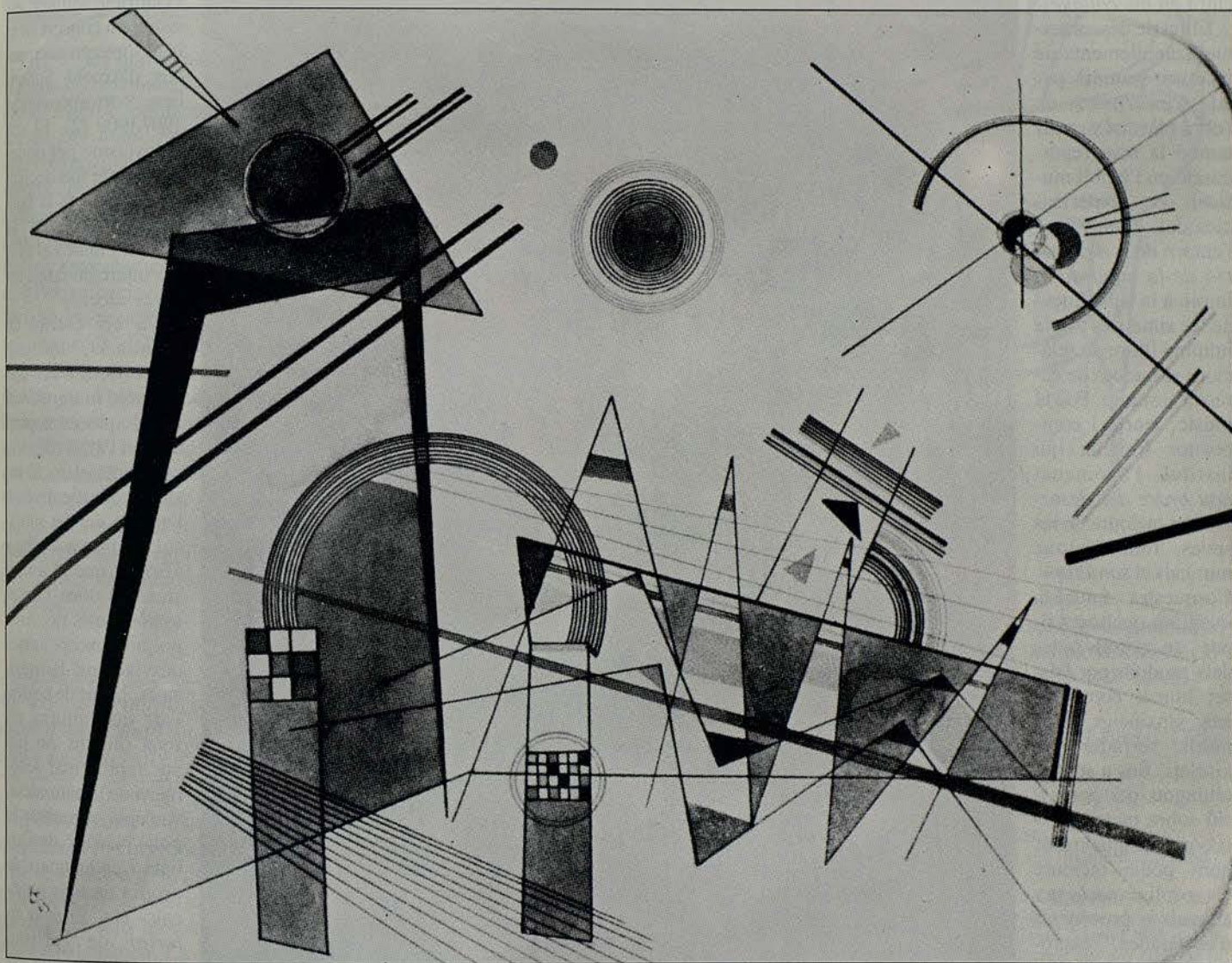
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Col·laboració:

FUNDACIÓ CAIXA DE BARCELONA

Música i Arts Plàstiques als segles XIX i XX

Interacció de la Música i les Arts Plàstiques en el període de les primeres avantguardes



Sonoritat suau (1923), aquarel·la de Kandinski

La gran diversitat de tendències que es produïren en el decurs de les primeres dècades del nostre segle fou afavorida, sense cap dubte, per l'esperit profundament investigador i, al mateix temps, experimental dels artistes d'aquest període. La majoria d'ells no s'acontentaren amb desenvolupar una activitat important en un sol àmbit de les arts plàstiques, sinó que treballaren coe-

tàniament en pintura, escultura, realització de decoracions, etc. En alguns casos, també va ser decisiva la seva aportació al món artístic des d'un punt de vista teòric. És sorprenent la gran quantitat d'escrits existents, elaborats pels mateixos pintors i escultors, pertanyents a aquesta època. En els *Manifestos* proclamaven les seves postures sobre determinades qüestions re-

latives al seu quefer pròpiament artístic.

Un dels temes que resulten més atractius i interessants, és el que fa referència a la profunda relació que es va establir al si de corrents com l'expressionisme, el cubisme, el futurisme, el surrealisme i fins i tot l'abstracció, entre determinades manifestacions i la música. Hem de remarcar, malgrat tot, que aquesta relació no es verificà sempre

d'una mateixa manera, sinó que es va plan-tejar de maneres molt distintes, que dona-ren lloc a uns resultats també diferents.

D'una banda, la influència de l'art pri-mitiu —talles negro-africanes o oceàniques i màscares— determinà, en gran part, una forta tendència a l'esquematisme, al mateix temps que comportava un refús clar del pro-cés imitatiu. Si tenim en compte que mol-tes de les aportacions primitives, sobretot les màscares, són fetes en materials hete-rogenis (escorça d'arbres, fibres vegetals, petites pedres, cargo-lins, etc.) no serà es-trany d'observar com tots aquests elements van incidir de forma clara en els *collages*.

El fet de descontextualitzar elements de l'entorn quotidià per tal d'inserir-los en l'obra plàstica va tenir també la seva reper-cussió en l'àmbit mu-sical. Les experièn-cies dels futuristes a l'entorn de la *destruc-ció de la quadratura* implicà la substitució de les simetries per la intuïció lliure de rela-cions rítmiques de ca-ràcter instintiu. Fou el músic, teòric i com-positor Pratella qui instituï l'anomenat *nou ordre del desor-dre*, en incloure en les seves realitzacions musicals el *sorollisme*. L'orquestra futurista integrava qualsevol ti-pus de sorolls, des dels produïts per l'és-ser humà, com xiu-lets, xiuxiueigs, mur-muris, xerradisses o xisclets, fins a sorolls obtinguts per percus-sió sobre metall, fus-ta o pedra. Igualment, hom podia incloure els sorolls emesos per animals o procedents d'esclatades, explo-sions i espetecs. En conjunt, podem afir-mar que aquesta mena d'experiències que, després, foren desenvo-lupades pels dadaïstes amb un sentit neta-ment provocador, constitueixen un precedent clar de l'obra de John Cage, a partir de fi-nals dels anys quaranta (1).

Més ortodoxes, des d'un punt de vista es-strictament musical, són les obres d'Erik Sa-tié, qui efectuà nombrosos *collages* musi-cals que suposen una experiència anàloga a la de Picasso o Braque en el terreny de les

arts plàstiques. En més d'una avinentesa, hom ha apuntat també la possibilitat de con-nectar l'obra cubista d'aquests dos artistes, així com la de Léder, Metzinger o Gleizes, amb la música d'Igor Stravinsky. Potser el punt àlgid d'aquesta connexió, el constitueixi *La consagració de la primavera*, escrita en-tre 1912 i 1913, època del naixement i la con-solidació del llenguatge cubista, basat en la tècnica del *collage*. L'estructura inherent a la peça musical resulta impactant, tant per la riquesa del color instrumental com per

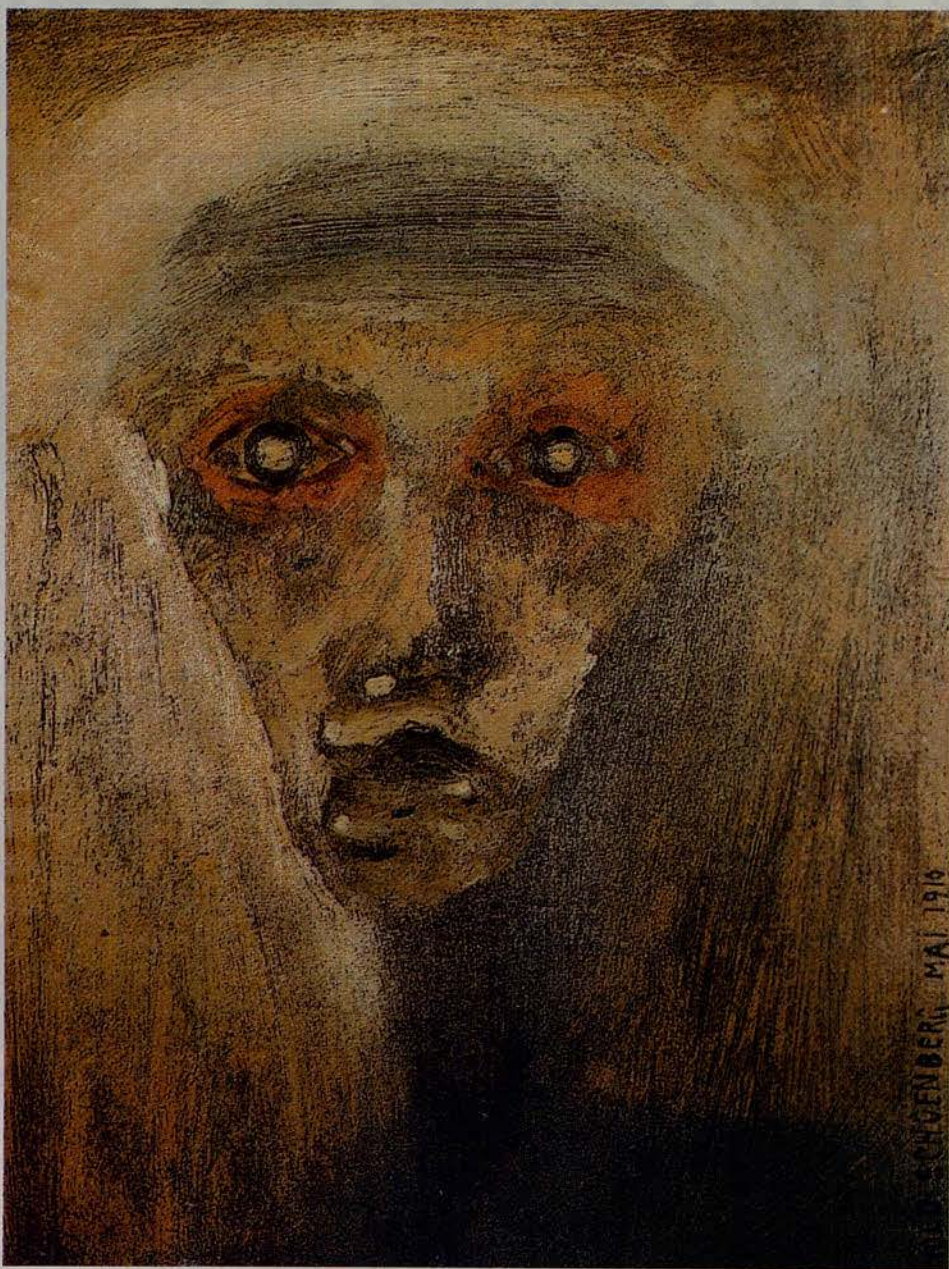
punt culminant en la confluència Kandinski-Schönberg. La transició que va tenir lloc en l'art kandinskià cap al 1910, i que es pot re-sumir en dos conceptes com són expressio-nista i abstracte, va ser possible, amb tota se-guretat, gràcies a la pregona relació entre els dos artistes. Kandinski, com és sabut, posseïa un particular talent musical, que féu que ja de noi toqués el violoncel i, més tard, s'interessés per l'estudi del piano. Malgrat tot, això no era suficient perquè es dediqués a la música de manera professional.

Fou el gener de 1911 quan Kandinski, jun-tament amb els seus amics Franz Marc, Alexei von Jawlensky i Gabriele Münter, as-sistí a un concert en el qual s'interpretaven pe-ces d'Arnold Schön-berg corresponents a 1907-1909 (2). El seu entusiasme pel dode-catonisme fou decisiu i provocà tota la cor-respondència en la qual el pintor i el mú-sic intercanviaren les seves idees.

En els escrits de Kandinski, aplegats en el llibre *Über das Geistige in der Kunst* («Del que és espiri-tual en l'art») (3), són constants les al-lusions significatives a l'entorn del fet musi-cal. El pintor arriba a afirmar que «La mú-sica ens dona l'ense-nyament més ric. Amb poques excepcions i desviacions, la mú-sica és, ja des de segles, l'art que utilitza els seus mitjans no pas per representar fenò-mens de la naturalesa, sinó per expressar la vida interior de l'ar-tista i crear una vida pròpia en tons musi-cals» (4). El *món in-terior* de l'artista, aquest món que els expressionistes van saber valorar per

sobre de tot, adquireix, tal i com ens diu Kandinski, la seva més profunda expressi-vitat en la música. Per al pintor rus «quan s'assoleix un alt grau de desenvolupament de la sensibilitat, els objectes i els éssers adquireixen un valor interior i, finalment, un *so interior*» (5).

D'altra banda, resulta significatiu el fet que Kandinski fes servir una terminologia aplicada a l'àmbit de la pintura, correspo-



La mirada roja (1910), d'Arnold Schönberg

la vitalitat rítmica de la percussió. Aquesta és semblant als plans geomètrics de les com-posicions cubistes que, per mitjà dels can-vis cromàtics o de materials, ofereixen as-pectes de bellesa inusitada.

En una línia molt distinta, hem de consi-derar les experiències que deriven directa-ment de la noció wagneriana de *Gesamt-kunstwerk* (obra d'art total). Hom pot afirmar que aquestes van arribar al seu

nent al món de la música. Conceptes com so, harmonia, ritme, to, estridència, acord, són alguns dels que, de manera constant, apareixen en els assaigs de Kandinski sobre pintura. També és interessant recordar que l'artista preferia com a títols de les seves realitzacions pictòriques aquells que eren estretament vinculats amb la música, com *Composició*, *Improvisació* o *Impressió*.

Kandinski aplica la terminologia musical a l'àmbit de la pintura

Una de les obres més significatives de Kandinski, destinades a ser escenificades, fou *El so groc*, publicada al famós Almanac de *Der blaue Reiter* (6). S'hi combinen els moviments dels personatges amb sorolls i llums de colors. En algunes parts s'afegeixen a tots aquests elements les paraules mancades de sentit emeses pel tenor. Podem esmentar com antecedents de tot això l'experiència del músic rus Alexander Scriabin en relació a la seva obra *Prometeu*, estrenada el 1909. En ella, la reunificació de les arts restava expressada per mitjà d'un joc d'olors (encens) i d'un joc de llums que eren projectades al llarg de la interpretació de la simfonia. És indubtable que Kandinski es va interessar per Scriabin i el seu *Poema del foc* o *Prometeu*, ja que va encarregar al crític musical Leonid Sabaneiev un text explicatiu sobre el mateix, que va incloure en l'esmentat Almanac.

Un món abstractifforme dotat d'un inaudit sentit de llibertat

El 1909, amb les *Cinc peces per a orquestra*, op. 16 i el monodrama *Erwartung*, Arnold Schönberg va iniciar la seva etapa expressionista caracteritzada per la presència de grans salts melòdics i per una certa dissolució temàtica. La culminació de l'estètica del «desvari» pròpia d'aquest període va culminar amb *Pierrot lunaire* (1912) i *Die glückliche Hand* (1913) (7). El paral·lelisme que hom pot establir entre aquestes peces i la pintura kandinskiana del mateix període és evident. Acords cromàtics de vermell-verd i groc-ataronjat-violeta se supediten a la força dels elements lineals en negre. Taques de colors, punts i línies configuren aquest món abstractifforme, dotat d'un inaudit sentit de llibertat, pintat per Kandinski.



Stravinsky, retratat per Picasso

No podem deixar d'esmentar que el mateix Arnold Schönberg desenvolupà en aquesta època una important tasca pictòrica. Per a ell, la pintura, tal i com afirma Hahl-Koch, fou alguna cosa més que un entreteniment, ja que les pintures servien al músic de vehicle d'expressió, així com per a representar els seus sentiments i les seves idees (8). D'entre les seves obres pictòriques sobresurten els rostres de caràcter visionari, en els quals el tema de la mirada suposa un clar element d'enllaç amb unes determinades obres musicals. A *Erwartung*, per exemple, el motiu dels ulls tenebrosos i fixos que la dona creu distingir en la foscor del bosc és emprat amb una gran freqüència.

En l'etapa següent, a partir de 1915, Schönberg descobreix un sistema en què l'ordre substitueix el «caos» atonal. Es tracta, com se sap, del dodecatonisme. No és massa aventurat arribar a afirmar que les experiències de Kandinski en la seva segona etapa abstracta, la corresponent als anys vint, al si de la Bauhaus, pot arribar a confluir amb l'esperit que regeix la música dodecatònica. També el pintor es decanta cap

a l'ordre i el rigor propis de la geometria, i arriba a configurar una pintura abstracto-geomètrica, marcadament individual.

Lourdes Cirlot

NOTES:

(1) Vegeu l'obra de TISDALL, C. i BOZZOLLA, A., *Futurism*, ed. Thames and Hudson. Londres 1977, p. III.

(2) Vegeu l'obra Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, ed. Alianza, Madrid 1987, p. 138.

(3) Kandinski va concloure *Über das Geistige in der Kunst* el 1910 i el desembre de 1911 l'editorial Piper i Co. de Munic la va publicar amb data de 1912.

(4) Kandinsky, WASSILY, *De lo espiritual en el arte*. Barral editores, Barcelona 1973, p. 49.

(5) Kandinsky, W., *De lo espiritual...* op. cit. p. 56.

(6) Kandinski havia planejat que la publicació tingués caràcter d'anuari i en el contacte amb l'editor Piper se n'esmenta el caràcter periòdic. *Der Blaue Reiter* va aparèixer a Munic el 1912. Per a qualsevol consulta sobre aquests temes, vegeu l'edició crítica *The Blaue Reiter Almanac* de Klaus Lankheit, ed. Thames and Hudson, Londres 1974.

(7) CIRLOT, Juan-Eduardo., «La épocas de Schönberg», *La Vanguardia*, 11.XII.1970.

(8) Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *cartas...* op. cit. pp. 172 i següents.

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

PROGRAMA de FOMENT de CONJUNTS de MÚSICA de CAMBRA

STAGE INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA

31 de juliol - 14 d'agost 1989
TORREBONICA (Barcelona)

ESTRUCTURA DEL PROGRAMA

- 1ª Fase.** Stage Internacional de Música de Cambra.
Torrebonica (Barcelona) 31 juliol - 14 d'agost.
- 2ª Fase.** Setmana de Música de Cambra a Barcelona.
Barcelona 23 al 28 d'octubre 1989.
- 3ª Fase.** Concerts per Catalunya i en la Temporada de
la Fundació de la Caixa de Pensions. Any 1990.

PROFESSORS:

Mark Knight, violí, viola	Antony Pay, clarinet
Detlef Hahn, violí	Peter Wiegold, compositor
Pauline Scott, violí	Paul Berkowitz, piano
Jesse Levine, viola	Georg Caird, oboè
Charles Tunnel, violoncel	Kate Hill, flauta
Mark Friedhoff, violoncel	Eric Hollis, fagot

BEQUES:

TOTALS: Músics espanyols d'edat inferior a 31 anys.

PARCIALS: Músics espanyols -o estrangers en grups mixtes- entre 31 i 35 anys.

Aquest **STAGE INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA** forma part d'una iniciativa més àmplia per l'estímul de la música de cambra a Espanya. El projecte va dirigit a joves músics que comencen la seva projecció professional i està obert a tot tipus de grups de música de cambra des de trios a grups més grans.

INFORMACIÓ:

Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Passeig de Sant Joan, 108, 08037 BARCELONA
Telèfon: (93) 258 89 07 - 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

La Música, art del segle romàntic



Spanisches Ständchen, pintura de Carl Spitzweg

Durant els segles XVII i XVIII, els temes de caràcter religiós, mitològic o al·legòric amb referències musicals a les arts plàstiques continuaren en vigor respecte a èpoques passades, com són, per exemple, les pintures de Vermeer, els concerts camperols i les escenes galants de Boucher, *La fugida a Egipte* de Caravaggio, entre d'altres...

Però, a més de tot això, l'aparició dels gravats, el segle XV, fa entrar en escena els temes de música popular i rodair, la im-

portància de les festes a la societat galant, les corrandes familiars o els balls camperols, sense oblidar la música per a teatre i les comèdies italianes, la dansa i el ballet de la cort, etc.

Apareixeran al segle XIX, encara que ja n'hi havia alguns precedents anteriors (ss. XVII i XVIII), els concerts públics, patrocinats per cercles francmaçons, als quals es podia assistir mitjançant una subscripció i quota prèvia, de manera que tothom qui en podia fer la despesa fruïa de la mú-

sica, i s'eliminava així l'elitisme de les classes dominants.

La música i els músics del segle XIX són els que més polèmiques (de tota mena) han suscitat, malgrat que ells mateixos ens en llegaren textos i que el fenomen ha estat estudiat exhaustivament; no s'esdevé el mateix amb les representacions pictòriques relacionades amb la música, les quals abunden en aquest segle i ens il·lustren, com a documents didàctics, la forma de veure i sentir la música.

La generació romàntica ve marcada sobretot pels escrits dels filòsofs i pensadors de finals del segle XVIII i principis del XIX: Herder, Goethe, Wackenroder, Hegel, Schelling, Schopenhauer...

Els conceptes fonamentals que ells plantegen es repetiran al llarg de tot el segle XIX, no sols a través d'altres pensadors, sinó també pels mateixos músics en llurs obres: Wagner, Liszt, Berlioz.

La valoració autònoma de la música i de l'interpret no apareix fins als autors plenament romàntics; de tota manera, poden assenyalar-se interessants antecedents en els enciclopedistes, com Diderot, qui en les *Lettres sur les sourds et muets*, de 1752, planteja que la superioritat de la música es fonamenta precisament en el fet que les relacions dels músics i els sons afecten de forma més directa la nostra imaginació, i que, al mateix temps, trobant-se menys lligada a les aparences del món extern, la música ens presenta, en cert sentit, l'essència de les coses:

«¿Com és que les tres arts imitatives de la naturalesa, la de l'expressió més arbitrària i menys precisa, és, en canvi, la que parla amb més força a la nostra ànima? ¿Potser la música, en mostrar els objectes més directament, deixa espai a la nostra imaginació? O bé, en ser-nos necessari una mena de sotrac per a commoure'ns, aquella és més apta que la pintura i la poesia per produir en nosaltres aquest efecte d'alteració» (Diderot, Fubini, pàg. 48).

Un altre enciclopedista, Grétry, encara s'apropa més a la concepció romàntica de la música, quan argumenta que el geni està per sobre de les normes i, sobretot, té dret a imposar-les. (Fubini). També podríem trobar aspectes que ens remetent a una nova

forma de veure i sentir la música en Mozart, Haydn, Bach, ... però seria estendre'ns massa, car en definitiva el nostre interès se centra en el segle XIX.

Malgrat tot, en aquests autors ja es perfilen elements que seran la base dels escrits posteriors. Wackenroder, per exemple, planteja que totes les arts serveixen per expressar els nostres sentiments, però que la música és l'art per excel·lència, per ser el llenguatge original dels sentiments. D'aquí el seu privilegi respecte a les altres arts. (Fubini, pag. 83). S'ha abandonat el principi racional pel sentimental. La música, per Wackenroder, representa el contacte més directe amb la divinitat; arriba a adquirir un caràcter sagrat, religiós i quasi diví:

«Cap altra art, fora de la música, no disposa de tanta matèria prima, plena ja, per si mateixa, d'esperit celestial». «La música descriu els sentiments humans de manera sobrehumana» (Fubini, pàgs. 83-84).

Wackenroder mai no deixa d'accentuar la capacitat que ell considera inaprehensible i indefinible de la música. Allò que no es pot expressar mitjançant el llenguatge comú, troba expressió, segons ell, en el llenguatge dels sons. La música és el mateix sentiment; el llenguatge ens pot descriure un riu, la música és aquell riu.

Aquests conceptes són els que es valoraran durant el Romanticisme. Amb poques variants, la idea de Wackenroder troba la consagració en Hegel: per a ell, la música està relacionada amb l'absolut, sota la forma de sentiment. (Fubini, pàgs. 91-97).

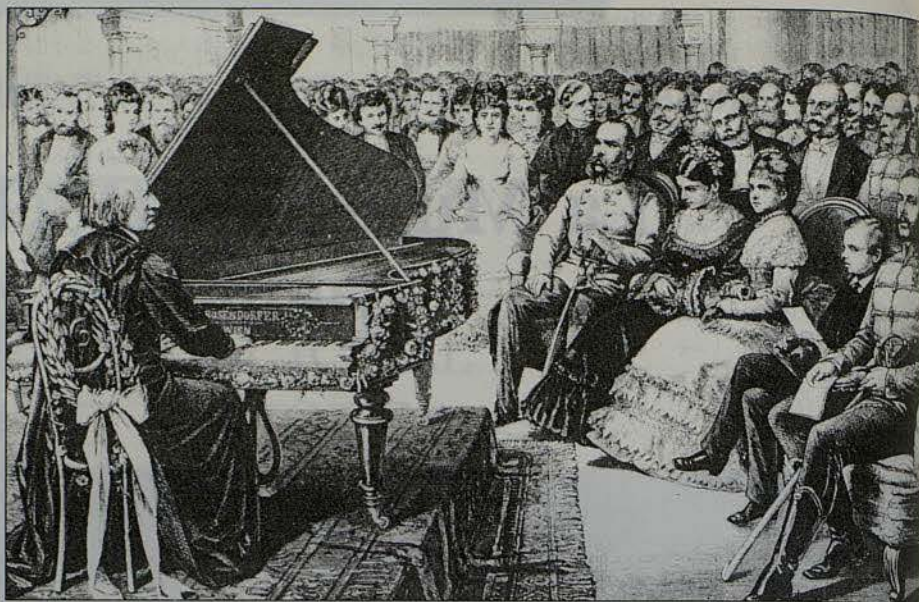
Filòsofs com Schopenhauer i Schelling teoritzen, si no això mateix, quelcom de semblant. La música, en part gràcies a la seva tasca en el punt de convergència de totes les arts, pel seu caràcter exclusivament espiritual, i per l'absència en ella d'elements materials, per la seva absoluta asemanticitat respecte al llenguatge comú i per ser l'art que més ens apropa al sentiment, quant a única llei que dota la validesa de l'obra de l'artista romàntic, es converteix en l'art del segle XIX per excel·lència. No ens ha d'estranyar que l'art romàntic (arts plàstiques) i la literatura que s'hi refereix siguin ara molt més freqüents.

Les arts plàstiques intentaran apropiarse com més possible a la música, i viceversa, tendint vers l'obra d'art total, la *Gesamtkunstwerk*, en la qual les potencialitats expressives de cada art es combinen i es fonen. Es tenia la sensació que el veritable artista mai no era sols poeta, pintor o músic, sinó la combinació de tots aquests elements; la música es troba latent en la poesia, i aquesta, en la pintura...

Franz Schubert apunta:

«Les arts plàstiques, en la seva major perfecció, han de convertir-se en música i commoure'ns per la immediatesa de la seva presència sensorial» (H. Honour, pàg. 163).

La idea d'associar la música amb les arts



Un concert de Franz Liszt a Pest, el 1872, en honor de la família imperial

plàstiques, no és nova: ja és a l'antiguitat, a les teories platòniques; serà represa per Leonardo da Vinci i Palladio, els quals creien en la possibilitat d'un edifici construït d'acord a una escala de proporcions basada en teories músico-matemàtiques.

Sobre aquesta aplicació de la música a les arts plàstiques, concretament a la pintura, podem referir-nos a diversos exemples: Otto Runge intentava crear un poema fantàstic-musical-pictòric-abstracte amb una massa coral: era una composició col·lectiva de totes les arts, que no arribà a terme.

Cap al 1850, també un pintor, Gaspar David Friedrich, tractaria de combinar música i pintura, encara que de forma menys ambiciosa, en una sèrie de transparències avui perdudes. Però es conserven miraculosament dos d'aquests dibuixos: en un d'ells, una dona toca l'arpa i, darrera seu, destaquen els finestrals, traceries i pinacles d'una església gòtica. Dona i arpa semblen confondre's; les cordes de l'arpa imiten les traceries, i l'instrument mateix es converteix quasi en un dels pinacles, de manera que el moviment cap enlaire de l'arquitectura evoca els acords ascendents de l'arpa, i simbolitza l'espiritualitat de la música. L'altre dibuix representa un jove amb una mandolina, qui somia entre unes flors que s'eleva vers el cel, on uns àngels toquen un orgue suspès entre les boires (les transparències devien anar acompanyades amb música orquestrada); una harmònica de cristall seria l'instrument del jove somiador. (H. Honour, pàgs. 126-128).

Hem vist com s'intentava unir les arts plàstiques amb la música; però també s'esdevé el cas contrari: apropiarse aquesta a la resta de les arts, per aconseguir l'obra d'art total.

Ciretry parlava de les possibles relacions entre la música i el color, referint-se als experiments del pare jesuïta Castel, qui, a

principis del segle XVIII, havia inventat un clavicèmbal que produïa un color per a cada grau de l'escala diatònica; Ciretry anirà més lluny, tot sostenint que a cada passió correspon també un matis cromàtic, per la qual cosa l'audició de la música pot suscitar en nosaltres fantasies de colors. (Fubini, pag. 113).

F. Liszt, i sobretot R. Wagner, va aspirar a aconseguir la unió de la música amb la poesia. Si, al principi del Romanticisme, la indeterminació expressiva era considerada com el fet més alt de la música, el que en decreta la superioritat per apropiarse a l'absolut i incomprensible, a partir de la segona meitat del segle serà considerada un destorb. Liszt no reconeix la música com a so pur. Ha de pintar o descriure, ha de posseir un contingut d'idees per expressar: es tracta de la música programàtica.

La música s'està convertint, durant el vuitcents, en el centre de les arts, en un model al qual es tendeix a apropiarse; per als romàntics, és la condició ideal, perfecta, de l'art.

Pintors, literats, sense deixar de banda els músics, escriuen sobre l'art musical. Observem alguns exemples d'allò que expressen llurs idees. Georges Sand, a *Consol* (1842-43) escrivia:

«Cap altra art no pot expressar d'una forma tan sublim els sentiments humans al més intens del cor de l'home. Cap altra art no pot pintar amb els ulls de l'ànima l'esplendor de la Naturalesa, el caràcter de les nacions, el tumult de les passions i la llançor dels sofriments, com la música» (H. Honour, pàg. 129).

Fins a finals del segle XVIII, l'artista i el músic es troben al servei de l'església o de l'aristocràcia. La seva missió consistia a produir música per satisfer exigències immediates. La música no tenia una funció autònoma, sinó d'acompanyament a les fes-

tes, i l'artista continuava essent considerat com un criat més o com un hàbil artesà.

Els romàntics seran els qui començaran a reclamar el dret a anar per llurs propis camins creadors, per desenvolupar llur sensibilitat individual i poder expressar els sentiments més íntims, oblidant les lleis teòriques imposades i les convencions socials, si aquestes eren un obstacle per a llurs aspiracions. Els artistes començaran a considerar-se els «escollits» i s'enfrontaran en molts casos als pares o als clients que intentaven reprimir els entusiasmes creatius. Seran els casos de Runge, Géricault, Delacroix, Constable, entre altres, que seguiran el camí de l'art amb l'oposició inicial dels familiars i parents. També és el cas de Berlioz o Schubert; Berlioz, a les seves memòries, parla de quan estudiava medicina a París, i de la decisió d'abandonar els estudis després d'assistir a la representació de *Ifigènia*, de Glück.

L'art, per a tots els artistes romàntics, inclosos els músics, deixa d'ésser un negoci, i es converteix en una vocació. L'artista que servirà de model als músics serà Beethoven, qui llegia els filòsofs, poetes, historiadors i crítics, com la majoria dels artistes del seu temps. Amb això, pretenia en part allunyar-se tant com fos possible de l'ideal artesà, i poder equiparar-se als homes lletrats de la seva època. Beethoven és, potser, qui planteja d'una manera més clara la nova consciència que té el músic de si mateix i de la seva pròpia música. L'any 1806, escrivia a un client que li havia encarregat les *Melodies irlandeses*:

«Procuraré que la composició sigui fàcil i grata, en la mesura que pugui i en la mesura amb què sigui coherent amb elevació i originalitat d'estil que, tal com vostè mateix diu, caracteritzen favorablement la meua obra i de la qual mai no claudicaré». (H. Honour, pàg. 257).

Són nombroses les anècdotes sobre Beethoven que poden reflectir la concepció que tenia de si mateix i de la seva obra. Per exemple, en una ocasió escrivia al seu germà Carl per demanar-li diners; Carl s'excusà per no poder-li deixar res. Però, allò

que més molestà Ludwig fou que Carl va signar la carta com: «Carl Beethoven, propietari de béns»; Ludwig li respongué signant, en una altra carta, com: «L. V. Beethoven, propietari d'intel·ligències».

Quelcom semblant s'esdevingué amb un amic i protector, el príncep Lichnowsky, a qui no agradà una de les obres del mestre. Aquest li contestà: «de prínceps com vós, n'hi ha molts; de Beethoven, només un».

Un cas també semblant al de Beethoven és el de Liszt. En un alberg de Chamonix, Liszt escriví en el registre de despeses, cap al 1836:

«Franz Liszt, compositor-filòsof nascut al Parnàs, procedent del dubte, encaminat vers la veritat». (*El triomfo del Piano*, pàg. 62).

Avui, aquestes afirmacions ens fan somriure; però, al segle XIX, eren tota una revolució. Les manifestacions més explícites de la nova consciència de l'artista seran les biografies dels Rossini, Mozart, Haydn, ... que s'escriuen durant aquells anys, amb el suport d'una tradició representativa d'imatges musicals.

Tanmateix, ara desapareixerà, en els temes mitològics, la música com a fons d'aquests, per passar a convertir-se en el tema principal de les composicions pictòriques. Per altra banda, als músics els agradarà ara de retratar-se sols, amb els amics o amb altres compositors: senyal de la nova consciència, de la nova revaloració social del músic i de la música, de l'art espiritual, sentimental per excel·lència.

La pintura romàntica i la música

Les imatges de grups musicals, o d'individus aïllats, amb un instrument, són molt freqüents en la plàstica i, sobretot, en la pintura romàntica. Hi destaquen principalment les escenes amb piano:

«El piano del segle XIX havia estat transformat, ampliat i perfeccionat mecànicament, capaç de produir un so ple i ferm a qualsevol nivell dinàmic, de respondre de qualsevol manera a les exigències tant d'ex-

pressivitat com de desenvolupat virtuosisme; el piano era l'instrument romàntic suprem». (D.J. Groust, pàg. 613).

El piano serà un dels grans protagonistes en la pintura romàntica (era l'instrument que més bé expressava els sentiments subjectius del músic). Amb tot, i per la diversitat d'imatges pictòriques, les hem dividides en dos grans apartats i, cadascun d'ells en subtemes:

I. La música de caràcter privat

- Retrats d'individus amb instrument solista. Normalment piano, guitarra o violí.
- Retrats familiars amb piano.
- Petits concerts a cases privades.
- Lliçons musicals i duos.

II. La música de caràcter públic

- Concerts públics.
- Representacions d'orquestrs.
- Les òperes.
- Balls i danses populars.

I. La música de caràcter privat

a) Retrats d'individus amb instrument

Les imatges pictòriques d'individu i instrument solista, que generalment és el piano, no segueixen sempre els mateixos esquemes. Per una banda, podem trobar-hi el músic professional que toca el seu instrument, o bé l'aficionat a prop del piano, o bé l'artista que toca per als seus amics.

Citem, com a exemple d'aficionats a prop de l'instrument (piano), el qual però no és tocat musicalment, pintures com: *El retrat del senyor Buiedue al piano* realitzat per B. Ruen; *El senyor Mehül*, per Guillininst; *Madame Dihan al piano*, per Degàs; *Duc d'Alba*, per Goya, etc...

Totes posseeixen unes característiques comunes: l'instrument, el piano, és una excusa, un complement pictòric que ocupa un marge reduït, té un caire secundari en la imatge, es troba relegat en un racó de la composició. Allò que interessa veritablement és el personatge retratat i pintat de forma evidentment tradicional pel que fa als retrats: amb una mà sobre el teclat, vist de front o de tres quarts.

Són pintures de personatges de l'alta burgesia o de la noblesa (com el Duc d'Alba), que comencen a generalitzar-se, en part, per una moda de l'època. En aquells moments, segles XVIII-XIX, a les corts europees molts nobles tocaven algun instrument o tenien nocions de música. A Espanya, Carles IV tocava el violí i encarregà, per al seu ús particular, la construcció d'alguns Stradivaris per a les seves lliçons, i es féu retratar per Goya amb un d'ells.

Els grans salons aristocràtics intentaran imitar la cort en els seus gustos musicals, i sorgiran retrats com el del Duc d'Alba, representat dret al costat del piano, i portant a les mans un quadern que reuneix els quatre concerts de fortepiano i acompanyament de Haydn (senyal de prestigi i gust intel·lectual).



Beethoven toca per a l'aristocràcia dels Habsburg

Igualment, hem observat un grup de retrats i gravats dels músics professionals: Chopin, Liszt, Schubert, etc., tots al piano. Molts d'aquests retrats és poc probable que fossin encarregats dels músics, perquè reflecteixen poca sensibilitat artística. Són obres fetes per autors de qualitat mediocre.

Aquestes representacions pictòriques, com la de *Chopin al piano*, un dibuix d'E. Radziwill, poden obeir a una demanda per part dels entusiastes dels genis, a fi de col·leccionar-ne les efígies.

Altres retrats, com *Dona al piano* i *La guitarrista* de Renoir, o *Madame Buscoz al piano* per Hebert, ja no són simples retrats que utilitzen el piano o un altre instrument com a excusa i moda cultural. Aquí, els personatges estan tocant l'instrument; el punt de vista ha canviat: és d'esquena a l'espectador, com el de *Madame Buscoz* o totalment de perfil a *Dona al piano* (a finals del segle XIX s'experimenten nous punts de vista gràcies a la influència de la fotografia; importa més la forma pictòrica que no el contingut temàtic). Els personatges estan ocupats a tocar o llegir la partitura i no a posar per a una pintura. És curiós com, en la majoria de casos, l'interpret és una dona. No ens n'hem d'estranyar: pensem que era relativament normal que les joves de l'aristocràcia i alta burgesia aprenguessin a tocar un instrument, normalment el piano, o a cantar, com una «obligació» que marcava una certa categoria social.

b) Retrats familiars amb piano

En aquest apartat hi ha una sèrie de retrats familiars: *Família Flaquer*, pintat per Espalter, en el qual destaca el retrat familiar de caire tradicional; el piano és un ornament de l'escena pictòrica (però senyal inequívoc de cultura). El petit concert fet per una de les filles es converteix en una excusa per reunir tota la família.

Malgrat tot, podem trobar imatges pictòriques com *Família de músics americans*, de Hollingsworth, o el *Largo*, de Rieth. Les famílies són músics, segurament professionals. Cal remarcar-ne els posats dels personatges, més centrats en el fet musical en si, encara que l'artista no pot deixar escapar una vena costumista i quotidiana. En el *Largo*, la dona situada a la dreta de la pintura dona el pit a una criatura mentre els músics van tocant...

c) Petits concerts a cases privades

Són unes imatges molt abundants. Reflecteixen una societat aristocràtica o burgesa, amb suficient temps ociosos per delectar-se escoltant la música del moment, interpretada per ells mateixos o per un compositor-intèrpret de renom.

Per la quantitat d'imatges escollides per il·lustrar aquest apartat, hem optat per dividir-les en:

— Un primer grup, on l'element predominant és l'aristocràcia, que toca i és escoltada per ella mateixa. *Música hongaresa popular interpretada per aristòcrates*,

Anònim. *Vetllada musical a Fredenkgborg*, de Marstard.

— Un segon grup, estaria format per la mateixa idea iconològica, però amb diferent iconografia; és a dir, la burgesia toca per a la burgesia. *La burgesia i la música*. De la col·lecció pública d'Art de Basilea.

— Finalment, un tercer subtema és el dels concerts de petits grups musicals, als quals assisteix o toca un músic-compositor de renom. *F. Liszt tocant per als seus amics*, pintura de Joseph Danhaüser. *Schubert al piano, en una reunió a una llar burgesa*, de Julius Schmid. *Beethoven toca per a l'aristocràcia dels Habsburg*, a la Österreichische Nationalbibliothek Viena.

F. Liszt, al piano de Danhaüser, està en

de Julius Schmid de *Schubert al piano*, i la de *Beethoven tocant per als Habsburg*. Les composicions són bastant lliures, malgrat el gran nombre de personatges que hi participen. Segurament en aquesta ocasió, Schubert ha interpretat per als seus amics els *Lieder* a compondre els quals era tan aficionat (la cantant es troba a la dreta de la imatge).

d) Lliçons musicals

Les imatges pictòriques de lliçons i duos musicals no tenen, a la majoria dels casos, un objectiu purament retratístic, com és l'exemple de *Parella al piano*, de W. Ritter, on els protagonistes se'ns presenten d'esquena a l'espectador, preocupats pel que estan realitzant. Reflecteixen un aspecte o



Schubert toca el piano en una llar burgesa (pintura de Julius Schmid)

voltat dels seus amics, artistes com ell. Podem veure-hi la seva amant, la comtessa Maria d'Agoult, a la dreta junt al piano; a l'esquerra els escriptors Alexandre Dumas (pare) i Georges Sand, asseguts; drets, Victor Hugo, amb un llibre a les mans, Paganini i Rossini. També s'hi pot observar la «presència» de Beethoven, en el bust sobre el piano, i la de Lord Byron, quadre situat al damunt de Rossini. Tots els llibres i partitures estan escampats per sobre el piano i per terra (efecte netament romàntic de desordre), on la comtessa es troba asseguda a la catifa. En definitiva, es tracta d'una audició de caràcter informal.

Semblants premisses segueix la imatge

una temàtica més del món musical del segle XIX, però amb un caràcter més intimista. En molts casos, prenen un cert sentit irònic (satiritza la moda social d'aprendre a tocar qualsevol instrument, i les anècdotes que s'hi esdevenen).

II. La música de caràcter públic

Amb l'arribada del segle XIX, la música, com a art, pren un valor extraordinari. Té lloc llavors una gran demanda musical per part de la societat, la qual intenta omplir el temps ociosos mitjançant aquest plaer.

Molts dels espais on s'escolta música amb un caràcter multitudinari apareixen en aquests moments. La música de cambra i de saló perd posicions enfront de les grans simfonies i els concerts de piano i orquestra. Desapareix la música elitista com a privilegi d'una classe aristocràtica, la qual valorava els músics com poca cosa més que uns simples criats. Serà el moment dels grans genis musicals, del descobriment dels antics (com Bach i Monteverdi) i, sobretot, de l'aparició d'un públic crític que, a més de discutir sobre música, admira les acrobàcies pianístiques o violinístiques de F. Liszt o de Paganini.

Els artistes més destacats podran viure quasi com a prínceps, amb una massa d'admiradors i detractors al voltant, com és el cas de Wagner i Liszt, cosa que no s'esdevenia en els segles anteriors. També, durant aquest segle, augmenta el nombre dels intèrprets en les orquestres. Hi apareixen nous instruments, s'hi perfeccionen els existents (família de la corda) o en desapareixen altres, com les violes de gamba.

Podem trobar en aquest apartat imatges de concerts públics, d'orquestres, dels teatres d'òpera i de les grans sales de concert: de danses, corrandes, balls populars, etc., com les representacions més destacades d'aquest fenomen.

a) Concerts públics

En referir-nos a les imatges pictòriques dels concerts públics, estem parlant de llocs més aviat petits (no dels grans teatres), on petites orquestres o un instrument solista donen un concert davant un públic relativament nombrós: *La simfonia*, de M. V. Schiwdnd; *Gravat de F. Liszt davant la cort de Francisco José en un concert realitzat a Pest el 1872 en honor a la família imperial*.

En aquestes imatges, el públic està clarament separat de l'intèrpret, a diferència dels altres casos. S'hi pot apreciar com, en el primer exemple, cantants, músics i director es troben situats a diferents nivells de l'escena. El gravat de Franz Liszt, per la seva banda, mitifica la figura de l'artista: observem com la cadira llueix una corona de llorer d'ornament i, al piano, pengen multitud de roses, símbols de glòria i prestigi.

b) Imatges d'orquestres

Hi destaquen diferents formes de veure-les. Se solen abordar des d'una perspectiva llunyana, en la qual s'engloba tota l'orquestra i l'escenari; se'ns mostra els intèrprets amb llurs instruments i partitures, junt al director d'orquestra; tots dos elements apareixen en un mateix nivell d'importància.

Altres composicions estan realitzades per afavorir i remarcar la figura del director respecte a l'orquestra: *Liszt dirigint a Budapest la llegenda de Santa Isabel* (gravat); *Verdi dirigeix «Aida» a l'Òpera de París*.

En aquestes imatges, la figura del director d'orquestra destaca en un lloc rellevant i assenyalat de la composició. L'orquestra, o allò que es representa d'ella, queda relegada en un terme secundari.

Pintura com *L'orquestra de l'Òpera*, de Degas, o *La dama blanca a l'Òpera de Havre*, de Dufy, ens mostren l'orquestra parcialment, però hi prenen importància, en aquesta ocasió, els intèrprets. Arriben a ser retrats, realitzats des d'un punt de vista molt proper a nosaltres. Un altre cop, la influència de la fotografia es deixa sentir sobretot en l'enquadrament i la perspectiva de la composició. Cal destacar que, en aquestes pintures de les orquestres, el públic tot just hi apareix; hi té un lloc relegat en un pla secundari de la representació.

c) Òperes

Quan parlem d'òperes ens referim a les imatges que mostren l'interior de l'edifici: les llotges, l'escenari, la platea, sempre amb el públic present a la funció. També, en alguns casos, hi veiem l'orquestra, però no és gaire freqüent.

Les òperes ens ensenyen la fastuositat dels decorats i les arquitectures efímeres (l'escenari) com les reals de l'edifici arquitectònic. Continua essent un lloc de reunió social, protagonista de la vida musical, i arriba a prendre, fins i tot, un sentit nacionalista. Per exemple, l'obra de Verdi. L'exclamació «Viva Verdi» va arribar a tenir un significat molt particular: les seves inicials eren sinònim de «Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia». El poble italià, sota el domini austríac, se sentia bona part identificat amb l'obra del famós compositor.

El punt de vista compositiu dels gravats mostra el recinte operístic, vist generalment des d'una llotja, amb els assistents i l'ambient propi del teatre. Un element que quasi sempre hi apareix són les grans làmpades-aranyes que pegen del sostre.

La raó per la qual comencen a abundar les imatges pictòriques i els gravats d'òperes és potser per la necessitat de conèixer els principals centres musicals europeus que té el públic en general; però potser també és senyal de reflectir tot un ambient musical propi de l'època. Existeixen gravats del gran teatre de Moscou, de l'Òpera de Budapest, del teatre italià de San Carlo, del teatre de la Fenice de Venècia, etc.

d) Balls, danses i festes populars

Al segle XVIII ja hi havia un notable interès per aquests temes; però serà al segle XIX quan es fa una gran revaloració de l'essència popular, motivada, en el fons, per la recerca dels diferents orígens nacionalistes de la música i, alhora, per un interès per allò exòtic (allò desconegut), pel folklore de cada país, que marcava els trets particulars de cada poble.

La recerca musical (retrobament amb el fet tradicional, amb els orígens d'arrel popular) en el segle romàntic vindrà motiva-

da, en molts casos, per un fort sentiment nacionalista. Les imatges artístiques solen accentuar el caràcter domèstic, costumista i popular. Són festes del poble, que dansa al so d'uns violins, guitarres o castanyoles. Espanya serà l'escenari ideal d'aquestes pintures: *El baile*, de J. Domínguez Bécquer; *El baile del Farol*, de J. Rodríguez; *La Boda*, de Francisco de Goya; *Serenata espanyola*, de C. Spitzweg. Totes presenten un to exòtic. Les faldilles de farbalans, les «palmas», les guitarres i les castanyoles són alguns dels elements que atreuen els ulls dels romàntics, els quals imaginaven mons llunyans, exòtics.

Així, podem observar pintures amb un fort toc romàntic com *Spanisches Ständchen* (Serenata espanyola) del pintor Carl Spitzweg; és una visió ideal d'una serenata en els carrers de Sevilla (s'hi veu la Giralda al fons). Ambientada en una època llunyana, com s'observa en les vestidures dels personatges i llurs instruments, preten reflectir el gust per la història i l'exotisme del món romàntic.

No s'acaba aquí el recorregut per la pintura del segle XIX i llur relació amb la música de l'època. Això és tot just el principi d'una tasca veritablement enriquidora.

Núria Carles
Carme Ramos
Roser Carrera

BIBLIOGRAFIA:

- ANGELOZ, J.F. *Le Romanticisme Allemano*. Preses Universitaires de France. En la col·lecció «Que sais-je?». Paris. 1973.
- CANDÉ, Roland de. *Historia Universal de la Música*. Volum II. Edicions Aguilar. 1981.
- *Diccionario de la Música*. Edicions 62. Barcelona 62. Barcelona. 1982.
- FUBINI, E. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barral Editores. Barcelona. 1971.
- GROUT, D.J. *Historia de la música Occidental*. Volum II. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid. 1986.
- HONOUR, H. *El Romanticismo*. Editorial Alianza. Madrid. 1986.
- LA GRAN MÚSICA. Editorial Prensa Española, S.A. 1982.
- «El fervor de la ópera: Rossini, Verdi, Wagner», per Guido Salvetti.
- «Heroísmo y desesperación de Beethoven y Schubert», per Laura Lovisetti Fuà.
- «El triunfo del piano: de Chopin a Liszt», per Ricardo Malipiero.
- LA MÚSICA. Editorial Planeta. Barcelona. 1969.
- LA MÚSICA EN EL MUSEO DEL PRADO. Col·lecció de Federico Sopena i Antonio Gallego. Ed. Publicación del Patronato Nacional de Museos. 1973.
- REVISTA L'OEIL. L'ART SOUS TOUTES SES FORMES. «Les portraits de Degas», per G.T.M. Shackelford. Pàg. 40. Ed. Imprimeries Réunies Lausanne. 1988.
- MUSEO DEL PRADO. Casón del Buen Retiro. «Pintura del siglo XIX». Ministerio de Cultura. 1985. Pàg. 199.
- «Pintores españoles del siglo XIX». Ed. Orgaz. 1978.
- MIRIMONDE, A.P. *L'iconographie musicale sous les Rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques* (s. XVII-XVIII). Ed. A. et J. Ricard. Paris. 1977.
- SALAZAR. *La música en la sociedad europea. III El siglo XIX*. Alianza Música. Alianza Editorial. Madrid. 1984.
- *El siglo romántico*. Editorial Yagües. Madrid. 1986.



38 festival internacional de música y danza

15 de junio a 2 de julio de 1998

XXXVIII festival internacional de música y danza

15 de junio a 2 de julio

XX curso manuel de falla

26 de junio a 8 de julio

palacio de carlos V ■ teatro del generalife
patio de los arrayanes ■ auditorio manuel de falla

RESERVA DE LOCALIDADES E INFORMACION:

EN LA SEDE DEL FESTIVAL, C/ GRACIA, 21-4.º PISO 18002 GRANADA. APARTADO DE CORREOS, NUM. 64. 18080 GRANADA.

TELEF.: (958) 26 74 42 - 26 74 43 - 26 74 44 - 26 74 45. TELEX: 78449 FING E. FAX: (958) 26 74 47

TAQUILLA: MORAL DE LA MAGDALENA, 44. DE 10 HORAS A 14 HORAS Y DE 17 HORAS A 19 HORAS.

1 BACH COLLEGIUM STUTTGART y GAECHINGER KANTOREI STUTTGART

15 junio

C. DELZE, soprano. S. WEIR, tenor
I. VEREBICS, soprano. H. CROOK, tenor
P. HUTTENLOCHER, bajo. H. RILLING, director
Monteverdi: Vespere della Beata Vergine

2 BACH COLLEGIUM STUTTGART y GAECHINGER KANTOREI STUTTGART

16 junio

I. VEREBICS, soprano. C. WYN-ROGERS, mezzo
S. WEIR, tenor. P. HUTTENLOCHER, bajo
H. RILLING, director
Johann Sebastian Bach: Misa en Si menor BWV 232

3A ORQUESTA DE CAMARA TEATRE LLIURE

17 junio

G. ORTEGA, cantautor. I. FRESAN, barítono
J. CABERO, tenor. X. CABERO, niño
Jesep PONS, director
Manuel de Falla: El amor brujo, El retablo de Maese Pedro
Coproductión con el Festival Internacional de Santander

3 THE JOFFREY BALLET

17 junio

ROBERT JOFFREY y GERALD ARPINO, FUNDADORES
GERALD ARPINO, DIRECTOR ARTISTICO
G. Arpino/D. Adams y R. Gauthier: Light Rain
W. Forsythe/A. Franklin y D. Warwick: Love Songs
V. Nijinsky/I. Stravinsky: La Consagración de la Primavera

4A Memorial Andrés Segovia

18 junio

SALVO PIRRELO, guitarra
Obras de Michelangelo Galilei y Silvius Leopold Weiss

4 THE JOFFREY BALLET

18 junio

ROBERT JOFFREY y GERALD ARPINO, FUNDADORES
GERALD ARPINO, DIRECTOR ARTISTICO
G. Arpino/D. Adams y R. Gauthier: Light Rain
W. Forsythe/A. Franklin y D. Warwick: Love Songs
V. Nijinsky/I. Stravinsky: La Consagración de la Primavera

5 ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

19 junio

V. MARTIN, violín. D. A. WEHR, piano
M. ARAGON, mezzo. G. ROZHDESTVENSKY, director
Obras de José Luis Turina y Manuel de Falla

6 ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

20 junio

V. POSTNIKOVA, piano. G. ROZHDESTVENSKY, director
Obras de Glinka, Soler, Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky

7 Noche de flamenco

21 junio

Al canto: F. y B. de UTRERA, M. VARGAS, A. de JEREZ y P. TORONJO
Al toque: P. del CASTOR y M. CHICO
Al baile: C. CORTES y su grupo

8 ALFRED BRENDLE, piano

22 junio

Obras de Haydn, Brahms, Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Beethoven
Patrocinado por La Generalitat

9 ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE LA RADIO POLACA

23 junio

CORO DE LA FILARMONICA NACIONAL DE VARSOVIA
J. GADULANKA, soprano. G. WINOGRODZKA, contralto
P. RAPTIS, tenor. R. ZUKOWSKI, bajo. H. WOUNAROWSKI, director coro
A. WIT, director
Krzysztof Penderecki: Requiem Polaco

10 ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE LA RADIO POLACA

24 junio

CORO DE LA FILARMONICA NACIONAL DE VARSOVIA
A. MORELLI, soprano. A. MILTCHEVA, mezzo
J. PINTO, tenor. S. ELENKOV, bajo
H. WOUNAROWSKI, director coro. Krzysztof Penderecki, director
Giuseppe Verdi: Misa de Requiem

11A Memorial Andrés Segovia

25 junio

COSTAS COTSILIS, guitarra
Obras de D. Scarlatti, J. Dowland, L. Brouwer, M. Visotsky
M. Theodorakis, A. Piazzola, H. Villa-Lobos y J. Rodrigo

11 LES BALLETS TROCKADERO DE MONTE-CARLO

25 junio

Tchaikovsky/Terrell s. Ivanov: El lago de los cisnes (Acto II)
Saint-Saëns/Terrell: La muerte del cisne
Brahms/Bellone s. Duncan: Isadora Deconstructed
Bach/Anastos: Go for Barocco
Beethoven/Taylor: Gambol

12 LES BALLETS TROCKADERO DE MONTE-CARLO

26 junio

Tchaikovsky/Terrell s. Ivanov: El lago de los cisnes (Acto II)
Drigo/Terrell s. Petipa: Le Corsaire, pas de deux
Brahms/Bellone s. Duncan: Isadora Deconstructed
Bach/Anastos: Go for Barocco
Beethoven/Taylor: Gambol

13 PHILHARMONIA ORCHESTRA

27 junio

M. J. PILES, piano. A. TAMAYO, director
Obras de Stravinsky, García Román, Schumann y Debussy
"Estreno absoluto"

14 PHILHARMONIA ORCHESTRA

28 junio

J. SORIANO, piano. K. WHA-CHUNG, violín
Victor Pablo PEREZ, director
Obras de Beethoven, Brahms y Sibelius

15 HESPERION XX

29 junio

M. FIGUERAS, soprano. J. SAVAL, director
Música en el tiempo de los Reyes Católicos
En torno a la Reconquista
Patrocinado por Caja Provincial de Ahorros de Granada

16 PHILHARMONIA ORCHESTRA

30 junio

A. SCHEIBNER, barítono. M. COLLINS, clarinete. T. BERGANZA, mezzo
Luciano BERIO, director
Obras de Mahler/Berio, Brahms/Berio, Falla/Berio

17 PHILHARMONIA CHAMBER ORCHESTRA

1 julio

Bradley CRESWICK, violín y director
Obras de J. S. Bach, Z. Kodaly y W. A. Mozart

18A Memorial Andrés Segovia

2 julio

Victor MONGE "SERRANITO"
Recital de guitarra flamenca

18 PHILHARMONIA ORCHESTRA

2 julio

Antoni ROS MARBA, director
Obras de Guerrero, Debussy y Brahms

MISA EN MEMORIA DE MANUEL DE FALLA Y MUSICOS ESPAÑOLES FALLECIDOS

25 junio

THE SCHOLARS
Misa in Diebus Illis de Ruimonte

XX CURSO MANUEL DE FALLA

26 junio

CONCIERTO INAUGURAL DEL CURSO
Vinko GLOBOKAR, Trombón y medios audiovisuales
Obras de Pousseur, Berio, Kagel, Wytenbach y Globokar

THE SCHOLARS

27 junio

Obras de Rore, Prez, Marenzio, Jenequin, Ruimonte, Vázquez, Lassus, Praetorius, Byrd y Morley

GRUPO LIM

1 julio

Jesús VILLA ROJO, director
Obras de Schoenberg, Berg, Globokar, Villa Rojo e Ibarrondo

François LENGELLE, clavicémbalo

3 julio

La música de tecla del Renacimiento Español
en el contexto europeo
Obras de Cabezon, Sweelinck, virginalistas ingleses y otros

José Miguel MORENO, vihuela

4 julio

Los vihuelistas españoles del siglo XVI en el contexto europeo

Concierto homenaje a Manuel Castillo. Su obra para piano

5 julio

Guillermo GONZALEZ, piano
Sonatina 1.ª, Preludio, Diferencia y Tocata
y Preludio a Rubinstein

CUARTETO BRODSKY

6 julio

Obras de D. Shostakovich, C. Debussy y F. Schubert

CONCIERTO DE ALUMNOS DEL CURSO

7 julio

CONCIERTO DE CLAUSURA DE ALUMNOS DEL CURSO

8 julio

CONGRESO Y EXPOSICION "ESPAÑA Y LOS BALLETS RUSSES"
Patrocinado por



JUNTA DE ANDALUCÍA



DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA

Relacions Música-Pintura al segle XX

Una antiga amistat

L'agermanament de les dues arts va ser tan estret, al segle XIX, que fins i tot podia pensar-se que era una cosa pròpia únicament de les èpoques més o menys romàntiques. Potser sí que la pintura, entre lírica i esvaïda, dels temps del Modernisme o del Simbolisme és la que més intenta ser «musical». I també, altres vegades, era la música, la que seguia el curs de les arts plàstiques, com quan Debussy o Ravel copsaven «impressions» pròpies de les hores del dia o del paisatge, dels núvols o del mar, com ho feren els pintors impressionistes.

Però ben aviat, en entrar el segle XX, es va veure que també l'art contemporani era camp apropiat per a noves i sorprenents analogies, les quals sorgien ben naturalment d'una relació amistosa entre els músics i els pintors, moltes vegades col·laboradors, a més d'amics personals i pregons. Així, de quasi tots els músics moderns hi ha retrats fets pels pintors, que també sovint empenen termes musicals per a les seves obres o les fan servir expressament per ajudar la música, sigui amb motius de propaganda (cartells, catàlegs), sigui com a decorats de música escènica, tant si es tracta d'òpera com de ballet. Un altre tema important dins de la pintura contemporània és el dels instruments musicals, que esdevenen moltes vegades objectes pictòrics amb una personalitat ben destacada en el gènere de la natura morta, mentre que també l'instrumentista, home o dona, és present en quadres del nostre temps.

En el fons, doncs, sota tots els estils, fins i tot els més agosarats, continuen moltes vegades les velles tradicions. Abans, hom pintava un quadre religiós de Santa Cecília, o àngels fent música; i ara, hom retrata un famós solista i compositor. Les antigues al·legories renaixentistes o barroques, amb cors cantant o amb grups (religiosos, mitològics o profans) tocant diferents instruments, poden ser avui un quadre d'una orquestra de negres. I una natura morta amb instruments musicals prodigiosament pintats per un caravaggesc té la seva continuïtat en les guitarres i els violins mig ama-



Pintura de Josep Mompou

gats, però ben presents, entre les línies d'un quadre cubista.

Per altra banda, la pretensió de la unitat de les arts, tan important en el temps del Modernisme, no tan sols no perdé força en el nostre segle, sinó que (m'ho sembla) guanyà intensitat. Pensem només en l'intens esforç vers la unitat d'estils i la síntesi de les arts que va promoure la Bauhaus.

El temps dels ismes

Abans, les arts s'ajudaven i es complementaven; més tard, volien aconseguir els mateixos o semblants objectius; però, als nostres dies, han volgut ser la mateixa cosa. La pintura, tot i abandonant la voluntat de representació, deixant de ser figurativa i convertint-se plenament en espiritual, s'apropa com mai a la música. És un instant força agosarat (qui sap si fins i tot suï-

cida) aquest gran experiment de l'abstracció, que ha originat, però, algunes de les més apassionants recerques del nostre temps.

De tota manera, l'abstracció és només una de les branques del fèrtil i variadíssim arbre de la pintura contemporània. Hi ha hagut, o hi ha també encara, un munt d'altres possibilitats, de les quals només citaré, perquè han tingut molta relació amb la música, les del Cubisme, el Futurisme, l'Expressionisme, el Surrealisme... i tots els altres realismes.

Veurem, fent un recorregut per tota la pintura contemporània a través dels seus ismes successius, com sempre s'ha mantingut la relació entre música i pintura. Des del començament del segle XX, amb el *Fauvisme*, topem amb una figura ben «musical»: la d'Henri Matisse. Musical, ho fou per l'intent de donar als colors una vida pròpia, agrupant-los en simfonies cromàtiques, i també en voler expressar en molts dels quadres el ritme de la dansa, com en

el tan conegut que porta precisament aquest títol: *La dansa*.

Ben aviat, el *Cubisme* (un moviment internacional però desenvolupat sobretot a París, a partir dels anys 1906-1907, amb Picasso i Braque al començament, però també amb Gris, Léger, etc.) participà en l'antiga connexió. És, curiosament, com una mena de leit-motiv, a molts quadres cubistes, l'aparició dels instruments musicals, especialment guitarres, mandolines i violins, tant per part de Picasso com de Braque o Gris. L'amistat dels pintors cubistes amb els músics d'avantguarda, com Satie, Stravinsky, etc., va ser una altra constant, així com llur col·laboració en tasques comunes, sobretot en el cas del ballet, del qual ja parlarem més endavant.

El *Futurisme*, curt però virulent i ambiciós, va tenir també connexions amb la música. Moltes obres de Boccioni o de Severini ho reflecteixen, com el *Retrat del músic Busoni*, per Boccioni, o els diferents quadres de Severini sobre balls als cabarets de París, que es podrien definir com l'intent de copsar el moviment dinàmic dins la música moderna. De fet, hi hagué també un «Futurisme musical»; per exemple, el pintor Luigi Russolo inventà un aparell que produïa combinacions de sons, com en una anticipació de la música concreta.

L'*Expressionisme* fou molt més germànic. Es desenvolupà entre Berlín, Munic i Viena. No cal dir la importància que hi tingueren els músics; sobretot és ben coneguda l'amistat de Schönberg amb Kokoschka i Kandinski. El creador de la màxima revolució musical del nostre segle, Schönberg, també era pintor; i encara que ell sempre es va voler dir amateur, arribà a exposar amb els seus amics del grup Die Blaue Reiter. A més dels esbossos per a decorats i figurins d'alguna de les seves obres musicals, especialment els del seu drama musical *La mà feliç*, són ben coneguts alguns quadres de Schönberg, com les diferents *Visions*, *Autoretrats*, i el *Retrat d'Alban Berg*, el seu deixeble.

Però el seu amic Kandinski, qui començà com ell dins l'Expressionisme, va anar més lluny, ja que és considerat el creador de l'*art abstracte* (encara que aquesta paraula d'abstracció no era gaire del seu gust). Tot va començar amb la seva ambició de fer un art plenament espiritual, deslligat de la naturalesa externa i capaç de captar el «so intern de la forma». Tot això trencava amb el passat, tal com ho feia en el mateix moment el seu amic Schönberg amb la seva música docecatònica. Ells dos es comprenien mutuament, i comparaven els seus esforços paral·lels, en una correspondència de la qual moltes vegades se'n poden treure llurs pensaments artístics més avançats.

Kandinski feia pintura abstracta amb títols musicals: *Simfonia*, *Composició*, *Sonoritat suau*. Ell cercava la síntesi de les arts, que era un dels objectius suprems del grup de la Bauhaus, institució de la qual



Retrat de Pau Casals, pintat per Oskar Kokoschka

fou un dels màxims representants, fins a la seva dissolució pel règim nazi. I a la vegada era, des de sempre, molt aficionat a la música; una de les seves majors satisfaccions va ser poder dirigir i decorar els *Quadres d'una exposició* de Musorgski, l'any 1928. En el seu famós llibre de 1911, *De l'espiritual en l'art*, ja havia dit: «En el sorprenent parentiu entre la música i la pintura es basava segurament la idea de Goethe: que la pintura encara ha de trobar el seu baix continu».

L'altre gran amic i company de Kandinski, Paul Klee, era també molt aficionat a la música, i tocava el violí. Klee pot ser considerat un pont entre la pintura abstracta i la surrealista, com el mateix Miró. El *Sur-realisme*, doncs, neix ja amb aquesta atmosfera, que els altres artistes surrealistes continuaran. Ernst, Dalí, Chagall, Magritte, tots estan a prop de la música. I ja veurem com hi col·laboraran, en una època en

què s'havia fet normal que els decorats, els cartells i els figurins de molts espectacles musicals s'encarreguessin a artistes d'avantguarda ben coneguts.

Tots els *realismes*, naturalment, també han seguit sempre col·laborant amb els músics, produint sovint obres excel·lents. Fa poques setmanes, en una subhasta internacional, a Madrid, que reunia obres dels artistes més cotitzats d'avui, el preu més car aconseguit fou per un quadre del gran pintor realista Antonio López: era el *Retrat del músic Ataúlfo Argenta*. El realisme català sempre ha estat també prop de la música, des de primers de segle, amb les obres postimpressionistes (tant evocadores de music-halls o cabarets parisencs o barcelonins) de Canals, Ricard Urgell, Anglada, etc. Això és una constant també en el temps del Noucentisme i ha continuat amb els pintors catalans de l'escola de París i els d'aquí. Recordem els músics al carrer, o a l'escena-



Tres Músics de Picasso (Fontainebleau, estiu de 1921)

ri, pintats per Domingo, Serra, Sisqueña, Mompou, etc. I ja veurem, també i sobretot, l'aportació dels nostres pintors a l'art escènic internacional.

El cas del ballet contemporani

He deixat com a capítol a part el fenomen extraordinari del ballet contemporani, perquè crec que és el moment més representatiu de la major cooperació pintura-música, a més de tenir una qualitat extraordinària, amb figures de primeríssima línia. Tot va començar amb aquell sorprenent personatge, el rus Serge Diaghilev, que ja havia destacat al seu país en organitzar, l'any 1899, la primera exposició de l'Impressionisme francès. Després, ja a París, muntà una gran exposició de la pintura i escultura russa. I, a partir de 1909, va posar en marxa la seva genial Companyia de Ballets Russos, amb la música dels grans compositors contemporanis (russos i europeus) Debussy, R. Strauss, Stravinsky, Falla, Satie, Milhaud, Auric, Prokofiev, Poulenc, junt amb els millors coreògrafs i ballarins: Fokin, Nizinski, Massine, Nizinska, Balanchine, Lifar, Pavlova, etc. Pels decorats i figurins va rebre la col·laboració d'excel·lents pintors russos, plens d'exotisme i originalitat, sobretot A. Benois, pintor, escenògraf i crític d'art, i Lev Rosenberg, conegut sobretot amb el pseudònim de Baks, als quals seguien el bo i

millor dels pintors internacionals del moment.

Els primers ballets muntats per Diaghilev foren eslaus: Baks féu el de *Cleopatra* (1910) i, l'any següent, Benois els de *Gisela* i *Petruixka*. L'any 1911, Baks repetí amb *L'espectre de la rosa*, i, el 1912, Baks col·laborà amb els *Dafnis i Cloe*, de Ravel, i *Scherezade*; però, ja a partir de 1914, els decoradors foren sovint internacionals. I molts d'ells espanyols, especialment catalans, com anirem veient.

Un d'ells, Josep Maria Sert, va fer diferents ballets en el seu estil, tan personal i barroc. Destacaré *La llegenda de Josep*, l'any 1914, i *Les jardins d'Aranjuez*, l'any 1918.

El va seguir aviat el pintor espanyol més cèlebre del segle, Picasso, que primer va fer *Parade*, ballet amb llibret de Cocteau i música d'Erik Satie, l'any 1917. Després de conèixer la ballarina Olga Koklova, amb qui es casà, Picasso col·laborà en el ballet *El sombrero de tres picos*, de Falla, l'any 1919; i, l'any 1920, en *Pulcinella*, de Stravinsky. El 1921, va intervenir en el ballet *Quadre flamenc*. Va ser una època doblement «musical» dintre la vida de Picasso, perquè, a més de les decoracions de ballet, pintà quadres d'una temàtica similar, com els tan coneguts *Tres músics*, de 1921, i els de natures mortes amb instruments musicals, encara que aquests últims venien de més lluny a la seva producció. També va pintar molts retrats de músics, com Stravinsky, Satie, Falla, etc.

També col·laboraren amb Diaghilev el pintor Derain (*La bourrée fantastique*, 1919), Matisse (*Le chant du rossignol*, 1920), Marie Laurencin (*Les biches*, 1924) i Braque (*Les fâcheux*, el mateix any). Les últimes creacions de Diaghilev tenen a veure novament amb artistes catalans: Pere Pruna va fer *Les matelots*, l'any 1926, i *Pastorale*, l'any següent, en el qual també Joan Miró va fer *Romeo et Juliette*, en col·laboració amb Max Ernst.

Mort ja Diaghilev, els Ballets Russos de Monte-Carlo intentaren seguir els seus passos. I, l'any 1932, Joan Miró realitzà el ballet *Jocs d'infants*, amb música de Bizet. Però abans, l'any 1921 i també a París, un altra companyia, la de Ballets Suecs, tingué la col·laboració d'artistes ben coneguts del moment, sobretot de Jean Cocteau, però també de Chirico, Picabia, Léger...

Un altre català va tenir un paper important dins el ballet internacional: Salvador Dalí. Ell va fer més que pintar decorats i figurins, perquè moltes vegades era també l'autor del llibret de les obres, que tanta fama li donaren. Un dels homes que més han sabut de ballet a casa nostra, i no només de ballet, sinó de música i art en general, Sebastià Gasch, donava la següent llista dels ballets de Salvador Dalí: *Bacchante* (música de Wagner), Nova York 1939; *Labyrinth* (Schubert), Nova York 1941; *El café de chinitas* (música folklòrica espanyola adaptada per García Lorca), Detroit 1944; *Sentimental Colloquy* (música de Bowles), Nova York 1944; *Mad Tristan o Tristan Foll*, ballet paranoic (Wagner), Nova York 1944. Encara s'hi han d'afegir, posteriors a Gasch: *Salomé* (R. Strauss), Londres 1949; *Le ballet de Gala* (A. Scarlatti), Venècia 1961, Brussel·les i París 1962; *Spectacle pyrotechnique* (Bizet), Avignon 1975.

La relació de Dalí amb el món del ballet va ser molt profunda. Hi va aportar, a més del seu dibuix genial i de molts dels seus tics extravagants i de pura propaganda, tota la seva fantasia surrealista i els seus objectes fetitxistes: paraigües, espectres, paisatges de Port-Lligat, pianos de cua, etc. En el fons, potser era, per naturalesa, l'artista més dotat per adaptar-se al ballet i al teatre en general (el musical o el parlat), perquè tota la vida i l'obra de Dalí tenen una gran part d'escenografia teatral i exhibicionista.

També és Gasch qui dona notícies més detallades sobre les activitats de dos altres catalans que triomfaren en el món del ballet internacional i que, potser, no són prou coneguts aquí, si més no en aquesta faceta de llur tasca artística. El primer és el barceloní Marià Andreu, pintor, esmaltador, gravador i excel·lent escenògraf, de qui Gasch cita nombrosos ballets i operetes estrenades a París, Londres i Munic, des de l'any 1913 fins als 1937 o 1938.

L'altre és Joan Junyer, també barceloní, qui féu igualment una gran part de la car-



Pintura de J. Serra

ra a l'estranger. L'any 1939 estrenà, amb els Ballets Rusos de Monte-Carlo, *La nuit*

de la Saint Jean, basada en una llegenda dels Pirineus catalans. La mateixa Compa-

nyia féu, l'any 1944, *The Cuckold's Fair* (o *La Feria de los Cornudos* amb text de García Lorca). I encara col·laborà en altres ballets, quasi sempre a Nova York.

Queden dos artistes catalans, ben diferenciats, que han tingut relació amb temes musicals i han triomfat també més aviat a fora que no pas aquí, encara que, avui, la seva obra és immensament apreciada i coneguda al nostre país. Emili Grau Sala és més conegut pels seus quadres «d'època» que pels seus decorats; però en féu de deliciosos per als teatres de París. Finalment, hi ha Antoni Clavé, encara feliçment viu i actiu, l'obra pictòrica del qual és ben coneguda, i ara en coneixem també les escultures. Però hem de recordar els seus grans èxits amb els decorats i figurins per als importants ballets *Los caprichos* (París 1946), *Feuerweck* (Munic 1949), *Ballabile* (Londres 1950), *Carmen* (París 1949), *Revanche* (Chicago 1951), *Deuil en 24 heures* (París 1953), i *La peur* (París 1955), així com per a l'òpera *Les noces de Figaro* (Ais de Provença 1952).

Sens dubte, en aques repàs d'urgència, m'he descuidat de molts noms importants; però espero que no sigui del tot inútil aquest intent de síntesi d'un tema que és, a la vegada, enormement general i enormement atractiu.

Jaume Socias Palau



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 |

Cimera vocal-orquestral en el cor de la temporada



Ton Koopman



Carlo Maria Giulini

Correspon aquest comentari als dies previs a la darrera Setmana Santa, sempre pròdigs en esdeveniments simfònic-corals, passions i oratoris, que, un any més, han retornat en la diversitat interpretativa que s'ha fet ja un signe de l'actualitat. No exactament d'avui, sinó d'un temps que sembla ja irrepetible, era la proposta de la *Novena* de Giulini amb l'Orquestra i els Cors de la Philharmonia de Londres. Érem segurament molts els qui recordàvem precisament aquella darrera versió del mateix Giulini, de la mateixa partitura, circumstància perillosa quant a la creació de falses memòries subjectivament mitificades. I aquest fenomen s'ha produït, en efecte, tot deixant-nos amb un lleuger regust de manca de goig absolut. No negarem l'èxit gran de públic que assoliren ni la qualitat realment extraordinària de la versió actual, i per això ens cal explicar una lleu reserva al respecte. El nostre criteri, el configurem

al voltant de dues possibles mancances: una certa minva de vitalitat en el director i, per altra banda, una manca d'idoneïtat de la Philharmonia per resoldre la versió proposada pel conductor.

Giulini fa la *Novena* que li escau com a especialista que és del món líric, amb coreografia precisa i elegant, amb el punt d'alentiment propi dels grans mestres. Aquell punt de morositat tan difícil de sostenir per part de l'orquestra sense que la línia es desfibri o perdi la seva suavitat. La Philharmonia és una orquestra de gran classe, però, sobretot, és, per excel·lència, l'instrument arrodonit, sòlid i segur. És l'instrument ideal per a tota mena de gravacions i gires ràpides, ràpida en els muntatges, rendible i versàtil. Tots aquests avantatges tan considerables tenen un límit determinat per les exigències d'aquella constant versatilitat a què està sotmesa. Hi trobarem una sonoritat tan compacta com

tendent a una certa duresa, una seguretat a tota prova a canvi de renunciar a un elevat grau de refinament i de personalitat, patrimoni només d'aquelles —escasses— grans simfòniques i filharmòniques. És per això que el comandament de Giulini, bàsicament lineal, cuidant els grans trets de la partitura i la lenta expressivitat, no va arribar a trobar aquell instrument ideal, dúctil i sobretot suau, com requeria l'esdeveniment. En canvi, el Cor ens va semblar molt més sintonitzat amb la direcció, tant en el matís estricte com en els passatges exultants. Versió amb solistes vocals al mateix nivell de serietat que venim comentant, no exempta, tampoc, de limitacions.

Completament distint fou, en canvi, el clima estètic de la bellíssima *Passió segon sant Mateu* de l'Amsterdam Baroque Orchestra i el Cor de la Netherlands Bach Society, dirigits per l'autoritat de Ton Koopman. No es produeixen ja sorpreses al respecte i només pot restar desorientat algú oient ocasional no advertit, atret únicament per un incert esperit culturalista que no pot entendre que se'l sotmeti a un món sonor tan distint del convencional romàntic.

Estant ja, doncs, al corrent de les regles del joc de Koopman i de la tendència arcaica, un concert semblant, amb una *Passió* de Bach, assoleix bàsicament un sentit litúrgic que fa pensar en el marc ideal d'una església alemanya. Una vegada més, no ens és possible de preveure la viabilitat d'aquests conjunts barrocs i la persistència dels cànons interpretatius que vénen mostrant; és a dir, si no s'ha dit encara la darrera paraula quant a investigació i reconstrucció de la producció sonora. Però si costa de creure en l'encert d'algunes de les premisses fonamentals del moviment en qüestió —atacs, accents, ritme intern de la música— es ja inqüestionable la conquesta que s'ha fet respecte d'un color i de la mateixa atmosfera. L'estil interpretatiu pot ésser encara sensiblement amanerat, però la reconstrucció ambiental de la dimensió humana d'una *Passió* semblant feta a Lübeck o a Celle resulta ja aguda i inquietant.

Aquesta mena d'interpretació reclama,

SANTANDER



CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER

Presidenta Fundadora: Paloma O'Shea

CURS D'INTERPRETACIÓ PIANÍSTICA



Santander, 7 - 18 agost 1989

PROFESSORS:

Dimitri BASHKIROV (U.R.S.S.)
Joaquín ACHUCARRO (ESPAÑA)

DIRECTOR DEL CURS:

Federico SOPENA

ALUMNES DIRECTES:

Data límit d'inscripció:
1 de juliol de 1989
Edat màxima: 30 anys

PATROCINAT PER

El Corte Inglés

INFORMACIÓ:

Secretaría de Alumnos
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo
Isaac Peral s/n
28040 Madrid (España)
Tel. (91) 549 50 00

FUNDACION
ISAAC ALBENIZ

Concurso Internacional de
Piano de Santander
Hernán Cortés, 3
39003 Santander (España).
Tels. (942) 21 48 01 / 31 12 66

per descomptat, una direcció erudita, però encara menys no pot ignorar la presència d'un bon músic, capaç d'unir estil i esclat. Aquest era igualment el cas de Harry Christophers, que és visiblement el cap recitor dels Sixteen Choir i Orchestra que van presentar, amb una no tan estricta preocupació arcaica, el quasi desconegut oratori *Alexander's Feast* de Händel.

Fins i tot el Liceu semblà aliar-se —com si d'un festival temàtic es tractés— amb aquesta obsessió per un retorn al passat musical. I què podia haver representat millor aquest suposat nexe temàtic que la filigrana de *El matrimonio segreto* de Cimarosa? Al·ludíem més amunt a l'evocació de l'escenari d'una església nord-alemanya i ara ens cal comentar, en un sentit semblant, l'encert d'aquesta producció actual del Liceu realitzada amb l'IVAECM de la Generalitat Valenciana. Potser una mica rebuscada, la fórmula d'emmarcar tota l'escena dintre d'un immens joell que s'obre al començ de l'acció i la qualitat plàstica intrínseca de la realització de la idea; el fet és que es tracta d'una representació que exigeix una escena de dimensions més reduïdes que no les del Liceu i a la qual escau perfectament la fórmula convencional. No ens atrevim a parlar aquí de teatre dins del teatre, però sí d'allò que podríem anomenar com a escena dins de l'escena. Singularment, tot resta perfectament coherent des que s'empra aquesta ingènua convenció. Els personatges han d'afectar un punt exacte de comedians que també aquí ha reeixit del tot, en uns casos per veterania, en d'altres per una elevada intel·ligència i intuïció teatral. Tot plegat sense oblidar allò que és primordial en l'òpera, és a dir els cantants, perquè *El Matrimonio* es una partitura que no deixa d'ésser molt més revessa del que semblaria a un profa en la matèria del cant. Sense ésser un Mozart, mostra una línia vocal pura i exigeix dels cantants un constant esforç per la insistència en els registres aguts.



El matrimonio segreto, al Liceu

Més que no un problema de dificultat, el principal escull per als protagonistes és una qüestió de fatiga, sobretot els femenins.

L'elenc en qüestió ha estat una demostració de la viabilitat de les tesis defensores d'una òpera basada primordialment en artistes del país. Tant els esmentats experts com els més joves, tots han estat a l'alçada que reclamava la partitura i el Teatre. Ningú no disputarà a Enedina Lloris el privilegi d'ésser citada en primer terme perquè mostra estar perfectament atinada en l'elecció d'aquests papers del segle XVIII que tan bé escauen a unes qualitats vocals tan notables com de delicada administració. És cantant intel·ligent, que actua també amb gràcia i intuïció. Allò que en aquesta no ha estat més que confirmació del breu però prometedor historial, s'ha convertit en agradable sorpresa per part de la jove Glòria Fabuel, una altra simpàtica valenciana, que s'ha revelat en el paper de germana de la protagonista. Figura i veu més menudes que les de la seva paisana, no són per això de menys consideració, perquè ha cantat —i actuat— amb la desimboltura pròpia d'un veterà. La mateixa que podia proclamar sobradament Viorica Cortez, que

arrodonia el trio de veus femenines.

Quant als tres personatges masculins, l'elecció no podia ésser més encertada, també, perquè s'encapçalava per Eduard Giménez, mestre ja en una especialitat a la qual ha tingut el talent de limitar-se per esdevenir-ne primeríssima figura. Quant al paper encomanat a Enric Serra, semblava haver estat escrit a la mida de la seva personalitat. És quan sorgeix la importància d'aquella veterania en què hem insistit. El mateix cal dir d'Alfredo Mariotti, en el paper de pare. Romano Gandolfi deixava en aquesta avinentesa la direcció dels cors per fer una de les seves habituals direccions orquestrals. Tasca especialment revessa, també, perquè Cimarosa mostra totes les dificultats pròpies d'un Mozart sense gaudir de gaires dels possibles avantatges. Música delicada, que exigeix una orquestra reduïda i flonja amb la qual cal estar sempre amatent. El resultat, discret, en aquest sentit, després d'haver estat enfrontats els músics darrerament a un difícil *Tristany i Isolda*. Un bon moviment escènic de Màrius Gas acabà per contribuir a aquest autèntic èxit d'entre els de la temporada.

Josep Casanovas

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/ Amadeu Vives, 1 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA I DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

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

Signatura _____

Butlleta de subscripció

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

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.750 ptes.
semestral ☐ de 1.400 ptes.

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

RETRAT

Paul Badura-Skoda, l'apostolat del pianoforte

El passat mes de març vam rebre a la nostra ciutat la visita de Paul Badura-Skoda, prestigiós pianista, pedagog i musicòleg vienès. Aquesta vegada, el motiu de la visita era doble. Per un costat, la seva participació, en qualitat de solista, al cicle de concerts «Mozartiana» que duu a terme l'orquestra Solistes de Catalunya; d'altra banda, la *master class* que el mestre va oferir al Conservatori Superior de Música de Barcelona.

Retrobar el mestre Badura-Skoda és sempre un gran plaer. La joia de viure, la profunda gentilesa i les maneres subtils (tan pròpies, per cert, d'aquells que han desenvolupat el seu esperit a l'escalfor de la vella Viena) que omplen la seva persona, unides a un refinat sentit de l'humor, són ben familiars a tots aquells que hem tingut el privilegi de conèixer aquest home singular. Paul Badura-Skoda va néixer a Viena l'any 1927. Va rebre les primeres lliçons de piano quan era molt petit, encara que la seva primera vocació fou l'enginyeria. Després d'haver escoltat, però, els concerts protagonitzats durant la guerra per mestres de la talla de Fürtwaengler, Knappertsbusch i, sobretot, de Fischer (de qui seria, més endavant, alumne, ajudant i amic), va decidir lliurar-se totalment a la música.

Des de 1952, Badura-Skoda ofereix concerts arreu del món. Protagonista, també, de nombroses gravacions discogràfiques, el seu amplíssim repertori comprèn música d'èpoques molt diverses, tot i que se centra especialment en les obres dels mestres vienesos del període clàssic. Per tal de conèixer en profunditat les obres que interpreta, Badura-Skoda ha estudiat nombrosos autògrafs i edicions originals, així com la literatura relacionada amb la pràctica de l'execució. Aquesta feina ha donat fruits importants: diverses cadències per als *Concerts* de Mozart, complements d'obres inacabades de Mozart i Schubert, noves edicions que presenten la versió original de diverses obres, memòries sobre qüestions musicals concretes, i també un llibre que tracta minuciosament dels problemes de



Al Palau de la Música Catalana

caire interpretatiu que plantegen les obres pianístiques de Mozart. Molts d'aquests treballs, els ha fet en col·laboració amb la seva esposa, la senyora Eva Badura-Skoda, musicòloga i professora, a qui es deuen també nombrosos estudis publicats a revistes especialitzades. El mestre ha dedicat, encara, una bona part dels seus esforços a l'estudi de la interpretació sobre els instruments antics de teclat, i ha estat un autèntic paladí del restabliment del fortepiano a la nostra praxi musical contemporània. Precisament, va ser aquesta, la qüestió que va centrar la nostra conversa, mantinguda només unes hores abans de l'esmentat concert.

— Crec que hi ha una persona molt concreta que va tenir un important paper en la seva «conversió» al món dels instruments antics...

— Sí, es tractava de la pianista, fortepianista i clavecinista vienesa Isolde Ahl-

grimm, amiga meva des de fa molt de temps. Ella també, encara que una generació abans, perquè és una mica més gran que jo, sap? —m'clareix amb una certa coqueteria— va començar com a pianista, i va decidir després fer-se clavecinista. La meua aproximació al món dels instruments antics va arribar per curiositat, sense contemplar encara la possibilitat de fer-me jo mateix clavecinista o fortepianista. Vaig tenir un primer encontre amb Isolde a casa seva, en ocasió d'una sèrie de concerts que va oferir per a allò que en alemany es diu «Kenner und Liebhaber», és a dir, diletants amb una bona formació musical. Aquella vegada vaig escoltar, ho recordo bé, les sis Partites de Bach, tot de memòria! té una memòria! té una memòria d'elefant, aquesta senyora!... Em va impressionar molt la varietat de sons que extreia del clavecí, i l'autenticitat amb què en sorgia la música de Bach. Un any després, va tocar una al-

tra vegada a casa seva (un apartament molt bonic, a prop del Theater an der Wien), totes les Sonates per a piano sol de Mozart en un fortepiano, per a, més o menys, uns cinquanta convidats. Per a mi va ser una revelació: per primera vegada, em va semblar que el vell fortepiano podia superar el piano modern, per la claredat cristal·lina de tots els sons, la separació dels registres, la fàcil realització dels ornaments...

— Així, en el seu cas, el recurs al fortepiano va precedir l'estudi crític de les fonts...

— Sí, sí... Això que li explicava va ser quan jo tenia uns vint anys; després, ja a principis dels anys cinquanta, vaig tenir l'oportunitat jo mateix de tocar en concerts sobre instruments originals, al Museu de Viena. Aquesta va ser la primera vegada... Es podria dir que, junt amb la Isolde, vaig ser pioner d'aquest instrument, en aquella època considerat només un exotisme, no gens pràctic per utilitzar-lo en concerts i gravacions. També en aquell temps vaig gravar per primera vegada, amb un piano Walter (de la mateixa factura que el piano de Mozart que ara és a Salzburg) dos discos: van trobar una rebuda bastant tèbia; a la gent no li va agradar aquell so, més sec i menys romàntic que el del piano modern. Ara m'agrada, malgrat tot, tornar a escoltar aquelles gravacions... Després, vaig tenir l'ocasió d'adquirir els primers instruments per a la meua pròpia col·lecció, la qual és, ara, de disset peces, des d'un clavecí anglès de l'època post-Bach, fins a pianos gairebé moderns, com un Bösendorfer d'uns setanta anys, considerat entre els meus amics com un dels més bells pianos d'aquesta mena que hi ha actualment.

El mestre Badura-Skoda (i això no ho sap pas tothom) parla un castellà molt acurat; de fet, és l'idioma que fem a la nostra conversa. Molt de tant en tant, alguna paraula se li resisteix; un cop la troba (demanat, és clar, el meu ajut), la repeteix provant de retenir-la. «No, si jo aquestes paraules les tinc totes aquí dintre», es lamenta, assenyalant el seu cap, «però massa ben amagades!».

— Voldria que ens parlés una mica de les característiques diferenciadores del fortepiano respecte al piano modern, quant a so i a mecànica...

— S'ha de considerar que els primers fortepianos volien imitar el so del clavecí, tot i la gran diferència de poder sonar «forte» i «piano», obeint a la varietat del «tocar», com ja s'havia fet al clavicordi. El clavecí té un so maquiússim, que m'agrada molt, però no té la possibilitat de «nuancer», de frasejar amb «crescendos» i «decrescendos»; i, naturalment, en una època com el Barroc, en la qual es buscava, tant a la música com a les arts figuratives, una forta expressivitat, era considerat com un defecte el fet que el clavecí fes bon servei com a instrument de virtuosisme, però

que no tingués una capacitat d'expressió més humana, com ara la veu o el violí. Llavors, els primers fortepianos eren, només, una imitació gairebé total del clavecí. Tot i això, ja el creador de l'instrument, un geni de primera categoria anomenat Cristofori, va aconseguir un so molt proper al del piano modern, i una mecànica perfecta: un autèntic miracle! Fa un mes que vaig tocar, a Nova York, el fortepiano més antic que existeix, un Cristofori de l'any 1720. Per a nosaltres, el so d'aquest instrument es troba a mig camí entre el del clavecí, ben conegut per tothom, amb la seva riquesa d'armònics, i el del piano modern, que pot cantar i que té un so «enveloppé», capaç, tanmateix, d'oferir la claredat de tots els registres i, sobretot, l'expressió individual

cació completa... De quina mena és aquest, podríem dir, reciclatge?

— Això depèn de la formació general del pianista. L'escola vienesa sempre ha insistit molt a treballar un joc independent dels dits; a aconseguir tocar amb els dits i sense el pes de l'avantbraç o del canell. El teclat del fortepiano és, en general, més lleuger; però la diferència entre un piano molt lleuger (sobretot alguns pianos verticals) i un fortepiano dur no és pas tan gran. Hem de considerar que podem parlar de dos tipus de fortepiano. El primer tipus, creació de Cristofori, quasi imitat després per Silbermann, gran factor de clavecíns, pianos i orgues (els orgues Silbermann són encara considerats com excepcionals), i «exportat», podríem dir, a Anglaterra, per l'em-



Amb el director Wojciech Michniewski

dels baixos, pròpies del fortepiano. Al piano modern, els baixos estan fets per sostenir harmonies, acords..., i no per imitar, o per fer, la funció d'un violoncel o d'un fagot.

— Suposo que això ve donat, en part, per un canvi de material en la fabricació de les cordes...

— Sí; els primers fortepianos tenien cordes fetes de llaütó... —dubta una mica i puntualitza «l'laütó, és aquesta la paraula, oi? Vull dir la cosa groga...»— Bé, doncs el llaütó produeix un so molt bo, molt bonic; però la seva capacitat de mantenir una tensió és limitada i les cordes es trenquen molt fàcilment; així que aviat es va començar a utilitzar el ferro als registres aguts. Ara hi ha uns especialistes, a França i Anglaterra, que produeixen cordes de la mateixa qualitat, molt diferents de les cordes modernes.

— Tenint en compte totes aquestes diferències, és natural pensar que l'ús d'aquests instruments exigeix del pianista una reedu-

gració d'alguns factors alemanys a aquest país —«sap», em comenta amb humor, «els anomenaven els apòstols, perquè eren dotze...»—; aquest primer tipus és l'anomenat de «mecànica anglesa»; en realitat, com ja haurà pensat, italo-alemanya. Es tractava d'una mecànica molt perfeccionada, ja que, encara que no va incorporar el «doble escapament» en tot el segle XVIII, era capaç des del començament, per la seva sensibilitat, de reproduir satisfactòriament (potser més, fins i tot, que el piano modern) totes les notes repetides de, per exemple, les Sonates de Scarlatti; els trinats, les notes ràpides..., tots els ornaments en general. Bé, aquest tipus «anglès» és molt més proper a la nostra mecànica moderna que el tipus anomenat «vienès», una invenció, en realitat, de l'Alemanya del Sud, atribuïda a Stein. Jo no crec que la invenció mateixa sigui de Stein, però sí que va portar-la a un estat perfecte, superior, en aquella època, al de la mecànica anglesa. Aquest va ser el tipus preferit per Mozart; recordi

la seva famosa carta, en la qual afirmava que els pianos de Stein eren els més perfectes que mai havia trobat. Poc després, a Viena, Anton Walter va superar Stein, en qualitat de so i també en volum: de fet, el fortepiano Walter era considerat el més poderós de l'època, fins al punt que es va poder utilitzar, per tal d'oferir concerts amb orquestra, a sales prou grans, amb capacitat per a més de mil persones.

Per tornar a la seva pregunta..., no; no me n'havia oblidat... A un pianista modern, per tocar un fortepiano, li caldria menys pes i més agilitat i sensibilitat als dits, una articulació més acurada i més exacta, per tal de poder palesar les subtils diferències de toc: «staccato, semistaccato, tenuto, legato, legatissimo»... I més igualtat a les escales.

— No pensa que aquests esforços de reaprenentatge poden ser un perill per al músic, en el sentit que poden abocar-lo a una excessiva especialització? Tinc la sensació que estem parlant d'un món (el dels instruments antics) extraordinàriament absorbent.

clar, és més difícil passar del clavecí al fortepiano o al piano, que d'un piano del temps de Mozart o Chopin a un piano modern, ja que, bàsicament, es tracta del mateix instrument; encara que tot el pla de les dinàmiques del fortepiano és per sota del d'un piano modern. Vull dir que, per exemple, el «fortissimo» d'un fortepiano, és a dir, la màxima potència sonora que es pot extreure de l'instrument, es podria parangonar amb el «mezzo forte» d'un piano. Tanmateix, el «pianissimo» que ens ofereix el fortepiano és tan delicat que quasi bé no ens cal l'actual «fortissimo». El so és, també, en general, menys agressiu i metàl·lic, menys dur que el del nostre piano; i, naturalment, posseeix ja totes les possibilitats de pedal i d'expressió romàntica: és fascinant. Curiosament, és més fàcil anar d'aquest instrument al piano modern que a l'inrevés, perquè l'articulació dels dits que demana el fortepiano, sobretot la tècnica de no només baixar, sinó també aixecar, els dits amb energia, ens ajuda molt a tocar bé el piano.

— La darrera vegada que ens vam veu-

instruments, però es troben en un estat espantós; es gairebé impossible pensar a tocar-hi. En general, aconseguir instruments originals en bon estat és molt difícil, i fallen encara especialistes en llur reconstrucció. Potser els països més avançats en aquest terreny són França i Suïssa; i també Anglaterra i Alemanya. En aquests països ja es troben factors dedicats a la construcció de fortepianos, que resulten una mica menys cars que els pianos moderns de primera categoria. Hi ha també conservatoris que ja tenen una escola de fortepiano; el de Brussel·les, per exemple. I, a Ginebra, es mira de fer això mateix. De fet, estic en contacte amb ells per fer un curs sobre aquesta matèria l'any proper; tenen la intenció d'adquirir un o dos instruments i de llogar-ne tres o quatre més per tal de donar als participants l'ocasió, no només de fer classe, sinó també d'estudiar.

— Pensa, doncs, que assistim a una resurrecció del fortepiano, de la mateixa magnitud que la que va protagonitzar, a principis de segle, el clavecí?

— Amb seguretat, sí. És interessant comprovar el canvi experimentat des d'aquelles primeres reaccions que ja havia esmentat... Fa trenta-cinc anys, poca gent sentia interès per aquest instrument. És clar, passa el mateix que amb un plat o un perfum nous: necessitem una mica de temps per acostumar-nos-hi... Ara es viu un moviment molt gran, no sols a l'entorn del fortepiano; també comprèn tot el camp dels instruments originals. Fins i tot, diria que tot això ha esdevingut una moda exagerada; avui, hi ha snobs que afirmen que ja no és possible tornar a escoltar les òperes de Mozart, o les simfonies de Haydn, interpretades per una orquestra moderna. Naturalment, aquesta és una opinió exagerada; però..., per què tenim ara més interès per als fortepianos? Perquè hi ha millors instruments originals ben restaurats i millors instruments moderns, gairebé còpies dels primers, amb un so molt bonic. Als primers anys, es tocava un instrument qual-sevol, alguns dels quals patien d'una tal pobresa de so, que fins i tot al temps de Mozart haurien estat considerats com a inferiors i com a indignes de ser emprats en públic. També les cases de discos han estat d'un gran ajut, en gravar, com ara fa poc la Deutsche Grammophon, per exemple, tots els Concerts de Mozart, tocats al fortepiano per Malcolm Bilson, un altre pioner (ell, americà) que ha treballat molt per aquest moviment als EUA. O com ha fet, amb mi mateix, la casa Astrée...

Tot seguit, em comenta que ha trobat molt interessant (i dedueixo que també molt decebador, encara que és massa elegant per dir-m'ho) la reacció de la premsa espanyola especialitzada davant la reedició dels seus discos al nostre país. «Una reacció», explica, «tèbia, poc entusiasta, semblant a la produïda a Amèrica o a França fa trenta anys. Tots diuen: per què no utilitzar un piano modern?» La veritat és que, d'ençà de la nostra



— Bé, la paraula perill no m'agrada gaire, perquè l'especial... especia-lit-za-ció —conclou amb dificultat— (que n'és, de llarga, aquesta paraula! —protesta amb bon humor) pot ser una cosa molt bona, quasi necessària per arribar a ser mestre en cada camp. Però comprenc el sentit de la seva pregunta. Quant al meu cas, penso que no ha estat cap perill; no tinc cap problema a canviar, d'un minut a l'altre, d'instrument. És

re, vostè em va comentar que, en realitat, el primer problema, a l'hora d'introduir-se en aquest món dels pianos antics, era trobar un bon instrument... Continuem igual?

— Encara és un problema... Quant al fortepiano que vaig utilitzar aquella vegada, se'n recorda?, era una còpia d'un Stein, transportat fins aquí per un amic de Provença, en un viatge de més de cinc-cents quilòmetres. Aquí, a Espanya, als museus, hi ha alguns

conversa, he trobat moltes crítiques prou elogioses d'aquestes gravacions, que penso enviar-li amb aquest article, i que confio que li plauran molt.

— Tal com jo ho veig — prossegueix —, algunes obres de Mozart sonen incomparablement en un fortepiano. La diferència no és tan gran com per no poder gaudir d'ambdós instruments; però, naturalment, la caixa del fortepiano, completament de fusta, produeix un so més net i menys metàl·lic. Perquè el marc de ferro del piano modern no només sosté la tensió enorme de les cordes més gruixudes; també participa en el so amb les seves vibracions. Naturalment, la seva absència al fortepiano i, en conseqüència, l'absència de vibracions d'aquesta mena, afavoreixen un so més pur, com el d'una guitarra o una arpa.

La realitat és que, la major part del temps, el repertori dels segles XVIII i XIX s'interpreta sobre instruments moderns. Això planteja problemes a l'interpret, ja que el dibuix clar de la línia melòdica és difícil de traduir, sobretot, com vostè ha dit, a la zona dels baixos, on les notes es fonen en un tot indistint. Prenem, per exemple, la sisena peça de la Kreisleriana. Schumann col·loca una vegada la melodia a l'octava situada a l'entorn del Do.

— Suposo que això, tocat en un instrument de l'època, sonaria molt bé; però, tocat en un piano modern sona confús, pla...

— És clar, però el piano modern està encara evolucionant, i els pianos més recents ofereixen una major claredat de so, sobretot els Bösendorfer. Els Bösendorfer, de fet, sempre han mantingut el caràcter vienès antic; i no és difícil cantar, per exemple,

del nostre segle. Per exemple, per què no tocar La Consagració de la Primavera amb un fagot de l'època, dels voltants de 1910, un instrument pel qual era molt difícil tocar en la zona dels aguts? Com que, amb el nostre fagot modern, aquesta dificultat ha quedat prou superada, la idea de Stravinsky de començar amb el fagot tocant al seu registre més alt perd, en bona part, la seva intencionalitat. És interessant contemplar el desenvolupament d'aquesta opció i la seva extensió al terreny del segle XIX: Chopin, Schumann, Schubert... Cada vegada estem més a prop de la recreació autèntica d'un passat on es troben grans valors que s'havien perdut.

— Quant a indicacions de pedal com les donades per Beethoven als recitatius de la Sonata op 21 núm. 2 o per Chopin a l'Estudi en Do major op. 10 núm. 1, on es prescriu un mateix pedal per tota la progressió melòdica del baix, no pensa que hauríem de modificar-les? La confusió sonora que origina el seu compliment textual és considerable en un piano d'avui...

— Sóc absolutament d'una altra opinió. No em sembla necessari canviar cap indicació del compositor. Hauríem d'aclarir que els fortepianos vienesos i anglesos ja disposaven de pedal. Als primers Silbermann, hi havia un pedal que es menava amb la mà; així que potser seria més just anomenar-lo «manual». Efectivament, per aixecar els apagadors es necessitava operar amb una mà; i, naturalment, no era possible fer un canvi de pedal. El propòsit d'aquesta invitació era no només mantenir una harmonia, sinó també barrejar dues, o tres, harmonies diferents. Això, que nor-

truments antics i, després, veure com es pot produir el mateix efecte sense canviar pedals. Fa un any, vaig donar unes conferències a Santander explicant tot això amb l'ajut de tots dos instruments. Prenem, ara, l'exemple que vostè em proposa: els recitatius del primer temps de la Sonata op. 31 de Beethoven. Realment, l'efecte és insuportable d'escoltar, si es manté el pedal i es toca «mezzoforte»... Però s'aconsegueix un efecte ben agradable si es manté el pedal tot respectant la indicació dinàmica paral·lela donada per Beethoven: «pianissimo». Ja amb Haydn trobem un cas semblant; a la Sonata núm. 50, en un efecte que té alguna cosa de celestial i recorda els primers pedals manuals.

— Tornant a la música del segle XVIII, i deixant de banda, per un moment, la qüestió instrumental, és evident que l'estem escoltant, i interpretant, des d'una experiència que inclou un segle XIX que pot actuar, de vegades, com un mirall deformant... És, aquest, un condicionament negatiu, del qual cal provar d'alliberar-se?

— No és pas fàcil contestar aquesta pregunta... Jo crec que sempre van existir l'expressió anomenada «romàntica», amb exageració del sentiment, del «rubato», dels canvis de ritme, i l'expressió anomenada «clàssica», tot mantenint l'estructura de l'obra, sense canviar el ritme, i sotmetent l'expressió a una disciplina. Ambdues possibilitats existien ja a l'època de Bach; és interessant llegir les observacions fetes al respecte per Couperin o pel fill de Bach, Karl Philipp Emanuel. Penso que es tracta de dues expressions autèntiques, que sempre han existit i que es troben l'una al costat de l'altra. Hem de resistir-nos a aquesta opinió equivocada i, de vegades estúpida, segons la qual la música clàssica és una cosa sense expressió, sempre seriosa... Que n'hi ha, d'humor, a Mozart! Només cal recordar la composició anomenada Ein musikalische Spass, Una broma musical...

— ¿No pensa que, en nom d'una reconstrucció acurada de la tradició interpretativa del passat, estem envoltant el fenomen musical d'una excessiva erudició? Qualsevol pianista que vulgui, per exemple, interpretar Mozart (i no parlem ja de música més antiga) amb una mínima serietat, ha de seguir un procés tal de recerca i reconstrucció (des de compondre «Eingang» i cadències o, si més no, triar-ne entre les ja compostes, fins a revisar tota l'ornamentació, tot passant, fins i tot, per completar passatges que Mozart, per manca de temps o per descurança, va notar de manera molt sumària), que, potser, és allò més difícil, després, tocar aquesta música amb la mateixa frescor i la mateixa naturalitat amb què toquem la música més propera a la nostra sensibilitat i al nostre temps...

— Tal vegada, amb una aplicació només exterior de tot això pot passar que la frescor es perdi. D'altra banda, no és possible



Kreisleriana, de Schumann

aquesta melodia de Schumann amb un bon Bösendorfer. És cert que les primeres obres de Schumann i Chopin van ser concebudes per a un instrument que s'ajusta encara al tipus primitiu, el fortepiano. He tocat diversos instruments d'aquesta mena; a la meua col·lecció, n'hi ha... I, ara, ja establint el valor de la música sobre instruments originals, autèntics, aquesta opció va endavant, fins a la música de mitjan segle XIX. Vaig llegir fa poc un article sobre això a la revista «Sunday Times» (l'última que no el vaig guardar...), on s'apuntava la possibilitat de perllongar aquestes experiències fins a la música de començaments

malment es considera invenció de l'impressionisme, existia ja a les obres de Chopin i Beethoven. Beethoven va ser un autèntic profeta d'aquests efectes... No és veritat que aquests pedals mantinguts a través de canvis d'harmonia (considerats ara desagradables, i ignorats pels pianistes moderns) no fossin observats a l'època de Beethoven. Prenem, per exemple, l'harmonia prescrita per Beethoven al començament del «Finale» de la Sonata op. 53: l'efecte produït per aquesta barreja de tònica i dominant no ha canviat: és igual al produït pel piano antic. En totes aquestes qüestions, només es tracta de deixar-se inspirar pels ins-

recrear o comprendre qualsevol obra d'art sense un «background», un fons de valors que, en certs casos, hem après sense adonar-nos-en. En principi, és molt simple. Suposem que haig d'aprendre el Carnaval de Schumann, una obra molt coneguda, o una obra qualsevol de Debussy... En primer lloc, haig d'aprendre un milió de notes...; i, després, haig d'oblidar

mer temps, darrera la introducció, típica-ment mozartiana, trobem un passatge que és idèntic a aquell altre que vostè coneix, en el segon temps del Concert de Ravel.

Els altres dos concerts que Mozart va compondre després, són, crec jo, epílegs escrits per a ocasions especials, i no per a superar aquest: el Concert «de la Coronació», compost amb motiu de la corona-

intèr, per les obres noves. És el major defecte d'aquesta època: la gent voldria escoltar per enèsima vegada la Cinquena Simfonia de Beethoven! Això hauria estat impossible al temps de Mozart...

— Sempre he tingut la impressió que aquest Concert, KV 503 està animat del mateix esperit que el darrer Concert de Beethoven, l'anomenat «Emperador».

— Sí, bona observació, bravo; molt bona molt bona! — exclama, rient amb complaença, mentre esbossa un gest d'aprovació—. Sí, sí. Aquest Concert podria ser anomenat «l'Emperador» de Mozart. En certa manera (sobretot el seu primer temps), és encara més majestuós que el de Beethoven. En realitat, el Concert anomenat «Emperador», però no pas compost amb aquesta intenció per Beethoven (estava dedicat no a l'emperador, sinó a l'Arxiduc Rodolf), està animat pel mateix esperit, però Beethoven mai no escriu la indicació «maestoso». En aquest Concert, de Mozart és curiós, sí que trobem aquesta indicació, «Allegro maestoso» —i ho subratlla, tot pronunciant aquesta paraula amb la solemnitat que li escau.

El matí següent al concert (per cert, un èxit personal absolut del mestre), Badura-Skoda va oferir al Conservatori una master class que, malgrat la seva brevetat, fou una bona mostra del seu extraordinari instint pedagògic.

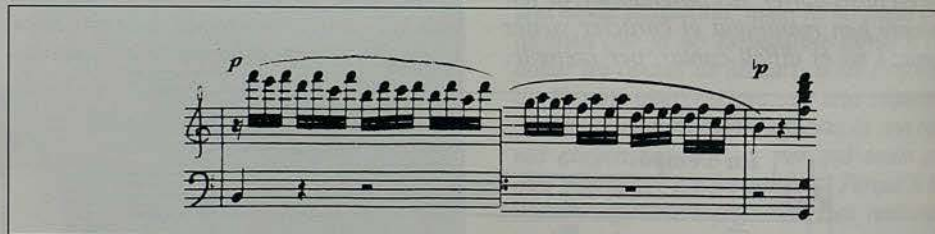
Per acabar, permetin-me una petita anècdota. En respondre a la pregunta, feta per

aquesta successió de notes i parlar l'idioma sense pensar en els «crescendos» i «decrescendos», o en el significat del «Non Allegro» prescrit, per exemple, a la «Marche des Davidsbundler». En resum, només cal interpretar. Però hem de portar sempre a sobre un munt d'informació, una butxacada, podríem dir-ne; i necessitem aquesta informació per tal de poder llegir i comprendre tant aquesta música com la música anterior. És com, parlant ja de literatura, llegir un llibre antic, escrit en castellà de l'època clàssica: les mateixes lletres són ja difícils d'entendre per un home d'avui... Però no hi ha res a fer: hem d'aprendre aquestes lletres per poder comprendre el sentit de les paraules i de les frases d'una gran obra pertanyent a la literatura més antiga. Aquesta necessitat és absoluta. Em sembla ingenu pensar que es podria tocar Mozart o Bach amb frescor i sense coneixement. Frescor, sí; però no a costa d'enormes errades, degudes a la ignorància, que van en contra de l'expressió desitjada pel compositor.

— Com a final de la nostra conversa, m'agradaria que em parlés una mica del Concert que ha d'interpretar aquesta nit...

— Aquest Concert, KV 503, és la culminació de tots els concerts de Mozart, així com la Simfonia «Jupiter» ho és de les seves simfonies (per cert, hi ha diversos paral·lelismes entre ambdues obres). Amb ell, conclou el gran cicle dels concerts escrits entre 1784 i 1786. Aquí, Mozart mostra una enorme riquesa d'invenció, amb passatges pianístics molt avançats per la seva època. Hi ha passatges, al tercer temps, que trobarem una altra vegada, molt més endavant de l'evolució pianística. Ja en el pri-

ció de l'emperador... —durant alguns segons, busca afanyadament al seu cap el nom de l'emperador en qüestió— Bé —conclou tranquil·lament—, aquest va ser un emperador sense cap interès musical i enemic de Mozart, i és per això que n'he oblidat el nom...



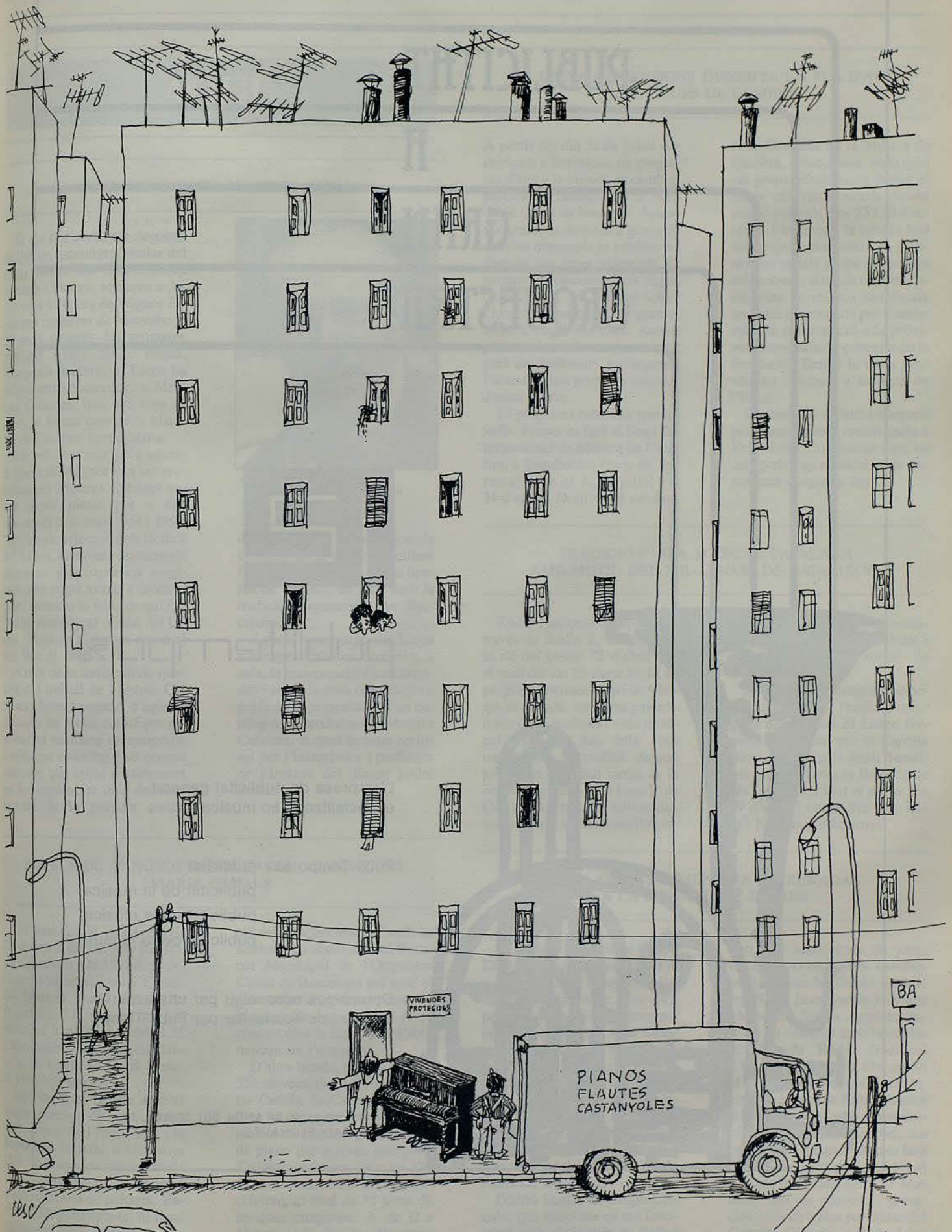
Concert KV 503, de Mozart

— Ah, llavors s'ho té ben merescut! —li responc, i riem tots dos.

— Doncs, per a aquesta ocasió, i a corre-cuita, com es pot deduir de la seva escriptura adelerada, sense ni tan sols tenir temps de notar la mà esquerra, Mozart va escriure aquest Concert en Re major, KV 537. Tanca la sèrie el seu darrer Concert, KV 595, sublim, pertanyent ja a un altre món, escrit per correspondre a la invitació feta a Mozart de participar a l'acadèmia d'un gran clarinetista. Naturalment, això era típic de Mozart; un altre compositor hauria triat per a l'ocasió un dels més de vint concerts ja escrits abans. Però això no feia, per a Mozart; ell va voler compondre un nou concert. Aquest era també l'esperit de l'època: s'havia d'escriure una obra per a cada ocasió. Era un esperit molt diferent al del nostre temps, un temps, aquest d'ara, en el qual la gent no té curiositat,

un assistent a la master class, de quines són les edicions més recomanables del repertori pianístic, el mestre va referir-se a les obres de Chopin. «Aquestes obres», diu, «han estat molt ben publicades per l'edició Paderewski, i també se'n poden trobar alguns volums molt bons a la Wiener Urtext, com ara el dels Scherzos, el dels Nocturns...». «I el dels Estudis», apunta algú. «Ah, sí, sí; també... Qui l'ha feta, aquesta revisió dels Estudis?», demana Badura-Skoda. «Vostè!», respon un cor de veus desconcertades... «Sí...?», s'admira el mestre, mentre es dibuixa al seu rostre una còmica expressió de perplexitat, que provoca una bona riallada general...

Carmen Martínez

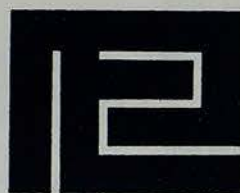


PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



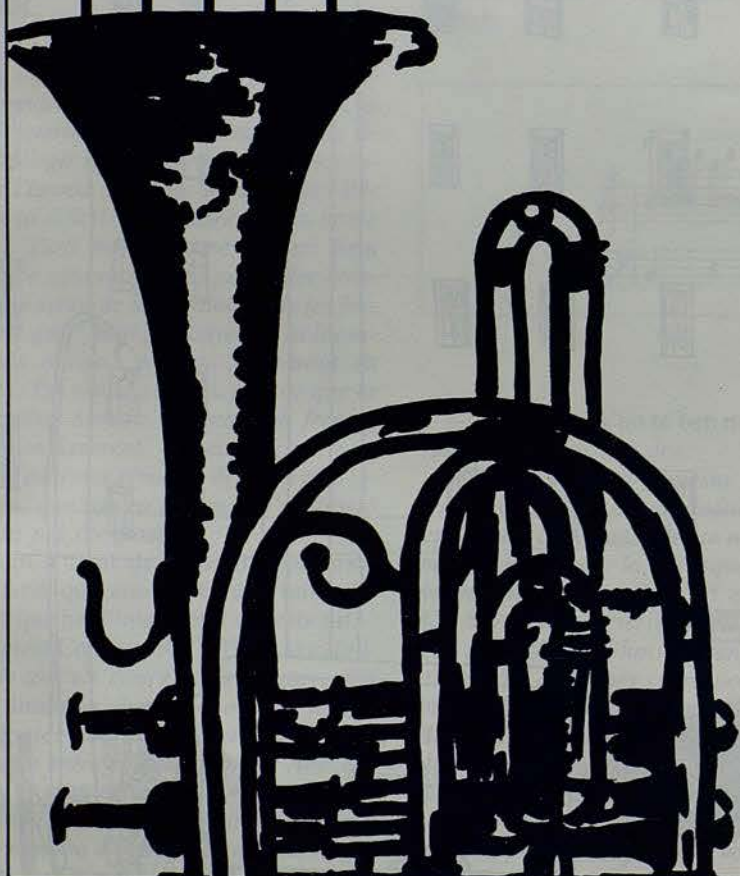
publi|tempo 5%

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

Publi-Tempo és... publicitat
publicitat de la música
publicitat en la música
publicitat per a la música

Deixeu-vos aconsellar per uns experts
Deixeu-vos aconsellar per Publi-Tempo

Amadeu Vives, 3, 3^{er} 1^a Tel. 301 33 93.
08003 BARCELONA



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

AQUÍ

EL LICEU HOMENATJA MESTRES CABANES

El dia 6 d'abril, els decorats de l'últim escenògraf titular del Gran Teatre del Liceu, Josep Mestres Cabanes, tornaren a donar vida a l'òpera de Wagner *Els mestres cantaires de Nuremberg*, 39 anys després del muntatge per als quals foren creats. D'aquesta manera, el Liceu ha volgut retre homenatge a Mestres Cabanes, que, als seus 91 anys, ja forma part de la història de l'escena barcelonina.

Els vells decorats per a aquesta òpera de Wagner van ser realitzats per Mestres Cabanes sobre paper pintat per a dos muntatges dels anys 1944 i 1950. Gràcies als esforços dels tècnics del Liceu, que han restaurat els elements escenogràfics originals, s'ha pogut tornar a contemplar i recordar la feina de qui fou l'últim escenògraf oficial del Liceu. Mestres Cabanes deixà el seu lloc el 1956.

A més de la indiscutible qualitat del treball de Mestres Cabanes, la recuperació d'aquests decorats ha servit també per retre homenatge al realisme escenogràfic català, que esdevingué un corrent autòcton que influí notablement en les tendències dels decorats teatrals de la primera meitat



J. Mestres Cabanes

d'aquest segle. Aquesta escola catalana donà els seus millors fruits en el muntatge de les òperes de Wagner, en línia amb la tradició wagneriana de Barcelona.

Aquest homenatge del Liceu a Mestres Cabanes comprèn, a més, la inauguració d'una exposició sobre la seva obra escenogràfica i la presentació d'un catàleg de la producció de Mestres Cabanes, el qual ha estat realitzat per l'historiador i professor de l'Institut del Teatre Isidre Bravo.

LA CAIXA DE PENSIONS DISSENYA UN PLA D'AJUT ALS GRUPS DE CAMBRA

A partir del dia 31 de juliol començarà a Barcelona un programa d'ajut a la música de cambra, planificat i finançat per la Fundació Caixa de Pensions. Aquest programa és destinat a grups de cambra espanyols ja establerts i formats per joves intèrprets. El programa funcionarà en règim de beques i, per tant, es seleccionarà els participants prèviament a l'inici del curs. Aquest pla combinarà l'ensenyament per part de professors estrangers i l'actuació dels grups en concerts davant públic.

El programa estableix tres nivells. Primer es farà el Stage Internacional de Música de Cambra, a Torrebonica (prop de Terrassa) entre el 31 de juliol i el 14 d'agost. Després se celebra-

rà la Setmana de la Música de Cambra, a Barcelona, en la qual els grups seleccionats durant el Stage oferiran concerts davant públic entre els dies 23 i 28 d'octubre. Finalment, la tercera fase del projecte consisteix en la introducció dels grups de cambra seleccionats dins els circuits comercials de música mitjançant una gira de concerts per Catalunya i la participació a la pròxima temporada de concerts de la Fundació. També hi ha la possibilitat d'actuar a la resta de l'Estat.

La direcció artística d'aquest programa ha estat encarregada a Eric Hollis, considerat com un dels pedagogs musicals més importants d'aquests anys.

TRADICIÓ I VIDA MUSICAL CATALANA
AMB MOTIU DEL MIL·LENARI DE CATALUNYA

Ràdio Nacional d'Espanya, a través de Ràdio 2, emetè entre la nit del passat 22 d'abril fins el matí del dia 23 (Sant Jordi) un programa extraordinari de 9 hores de durada, amb una panoràmica de la tradició i vida musical catalana des dels seus orígens fins l'actualitat. Aquest programa, fet amb motiu de la celebració del Mil·lenari de Catalunya, recollí testimonis, entrevistes i aportacions de per-

sonalitats i institucions vinculades amb la música, la cultura i el món polític i social de Catalunya.

D'entre aquest programa especial, cal destacar l'audició completa del concert *El Llibre Vermell*, interpretat per la Capella Reial que dirigeix Jordi Savall, que va ser ofert a la Basílica de Sta. Maria del Mar el passat dia 19 d'abril i enregistrat per Ràdio Nacional d'Espanya.

MÚSICS DE 38 PAÏSOS PARTICIPAREN AL CONCURS
MARIA CANALS

Un total de 271 intèrprets de 38 països diferents han participat aquest any a la 35a edició del Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals, de Barcelona. El concurs, que començà el 10 d'abril i acabà el 25 d'abril amb un concert de clausura, ha estat dedicat al piano, el violí i la guitarra.

Japó ha estat el país amb el major nombre de participants (50), seguit de França (46) i la República Federal d'Alemanya (30). Espanya fou representada per 25 concursants, la majoria d'ells intèrprets de guitarra. Entre els 271 participants, hi figurà un violinista apàtrida.

Cal recordar que l'organitza-

ció del Concurs Maria Canals ha arribat a un acord amb el Patronat Municipal de l'Orquestra Ciutat de Barcelona pel qual el guanyador del primer premi de la categoria de piano oferirà un concert dins la temporada d'abonament de l'orquestra.

D'altra banda, amb motiu del 35è aniversari del Concurs Maria Canals, la Caixa de Barcelona ha organitzat de forma paral·lela un concurs internacional de piano per a joves intèrprets d'edats compreses entre els 12 i 18 anys. A aquest concurs s'inscriviren un total de 35 joves de les dues categories: A, de 12 a 14 anys, i B, de 15 a 18 anys.

UNA OBRA DE GUINJOAN ESTRENADA
A LA BIENNAL DE ZAGREB

El passat 11 d'abril, el Grupo Círculo, que representà Espanya a la Biennal de Zagreb, Iugoslàvia, estrenà l'obra *Concerto*, per a fagot i conjunt instrumental, del compositor Joan Guinjoan. Aquesta obra ha estat un encàrrec del Centre per a la Difusió de la Música Contemporània en ocasió d'aquesta Biennal. Dominique Deguines, fagotista habitual del Grupo Círculo, dirigit per José Luis Temes, interpretà la part solista de l'obra de Guinjoan.

D'altra banda, el Grupo Círculo, que funciona en col·laboració amb el Círculo de Bellas Artes de Madrid, ha publicat un

nou disc amb obres de joves compositors espanyols: Consuelo Díaz, Jacobo Durán-Loriga, Jep Nuix, Juan García Pistolesi i Mauricio Sotelo. Aquesta gravació ha comptat amb la col·laboració de Ràdio Nacional d'Espanya. També ja s'ha gravat el nou disc *El Grupo Círculo interpreta a Luis de Pablo*. Aquest disc ha comptat amb el patrocini de la Fundació Loewe. La presentació d'aquest disc es farà el dia 8 d'aquest mes de maig al Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tots els concerts i gravacions són dirigides pel titular del Grupo Círculo, José Luis Temes.

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

ESTRENA DE L'OBRA *DÍPTIC PER A ORQUESTRA*
DE FRANCESC SIGNES

El passat 22 de desembre de 1988 fou estrenada a la ciutat de Castelló l'obra *Díptic per a orquestra*, amb versió per a banda, del mestre valencià Francesc Signes. L'obra, que es va estrenar a València fa pocs anys i en versió per a orquestra, fou interpretada per la Banda Municipal de Castelló de la qual el mateix Francesc Signes és director.

El públic que assistí massiva-

ment a aquest esdeveniment va respondre d'una manera molt positiva davant aquesta obra, que esdevé totalment atonal i dodecafònica. La interpretació de la Banda Municipal de Castelló fou qualificada de magistral i, en general, aquesta experiència va ser valorada molt positivament de cara a l'evolució músico-cultural de la ciutat de Castelló.

ALBERT LLANAS HA COMPOST UN
CONCERT PER A CLARINET I ORQUESTRA

El compositor barceloní Albert Llanas ha compost un *Concert per a clarinet i orquestra* l'estrena del qual es farà el proper dia 11 de juny, al Teatre Calderón de Valladolid, per l'Orquestra Simfònica d'aquesta ciutat, dirigida per José Luis Temes i amb Salvador Vidal com a solista.

Aquesta obra ha estat encarregada per Holding Garijo i Mundimúsica que, des de fa un temps, ha engegat una tasca de patrocini i iniciatives musicals, amb una sèrie d'encàrrecs, a compositors espanyols, de concerts per a solistes i orquestra.

Albert Llanas, nascut a Barcelona, el 1957, cursà estudis

musicals al Conservatori Municipal de Barcelona, els quals va acabar amb el Premi d'Honor en el grau superior de composició i instrumentació. Llanas ha estat dos cops seleccionat per la Tribuna de Joves Compositors de la Fundació Juan March i ha estat premiat a diversos concursos de composició de Joventuts Musicals. La seva obra *Seqüències per a orquestra* obtingué el 1987 el Premi de Composició Ciutat de Barcelona. Albert Llanas ha estat professor al Conservatori de Tarragona i actualment ho és del Conservatori Superior de Barcelona.

L'ORQUESTRA DE CAMBRA DEL CONSERVATORI
DE CERVERA A ALSÀCIA

Durant 6 dies, del 17 al 22 de març, l'Orquestra de Cambra del Conservatori de Cervera, dirigida per Narcís Saladrígues, ha visitat Alsàcia. La rebuda fou a l'École Nationale de Musique de Colmar on, a la Sala d'assaigs de l'Orquestra, hi havien posat una gran bandera. Un cop asseguts, un grup d'instrumentistes de vent feren sonar el nostre himne nacional *Els Segadors* i a continuació *La Marsellesa*.

Per a tots els components de l'Orquestra era un repte difícil, trobar-nos en un indret on la música és molt valorada.

El primer concert, el férem a Metzer, població pertanyent a la vall de Munster. Allí tinguéren la primera sorpresa: l'ambient càlid que ens oferiren els vilatans d'aquella vall de muntanya, tancada en l'espai però molt

oberta d'esperit. En aquella vall retrobarem un vell amic alsacià, Erwin List, molt conegut a les comarques lleidatanes pel seu mestratge com a instructor «À Coeur Joie».

El diumenge ens desplaçarem a la regió de les Voges on teníem el segon concert, a Plombières. També allí fórem rebuts oficialment per l'Ajuntament de la Ciutat, justament en un dia prou difícil per a ells, com és el dia d'eleccions.

El dimarts retornàvem al treball d'assaig per al darrer concert, potser el més compromès, a la ciutat de Colmar, de més de 70.000 habitants, centre industrial i antiga capital de tota l'Alsàcia.

El concert de Colmar, a l'Auditori Municipal, sala gòtica amb una sonoritat immillora-

ble, fou un moment àlgid, per l'emotivitat i per la bona acollida. Com en els altres concerts, els oferírem: *Trio sonata* de Corelli, *Concert en sol major per a flauta i orquestra* de Telemann, *Concert en la menor per a violí i orquestra* de J.S. Bach, *Cançons* d'Eduard Toldrà i tradicionals, *Petits Divertiments* de

Haydn i l'estrena mundial d'un vals, *La Flor d'ametller*, compost pel nostre professor d'harmonia Lluís Guzmán i Antich, que col·laborà eficaçment a crear més entusiasme i penetració amb el públic assistent.

Xavier Balcells

CONCERT DE LA PIANISTA NIPONA
HISAKO HISEKI A BARCELONA

La pianista solista nipona Hisako Hiseki, oferí el passat 30 de març un concert a benefici de les obres del temple de la Sagrada Família de Barcelona. El concert es desenvolupà a la cripta del temple i hi interpretà obres de Chopin, Prokofiev, Glaus i Schumann.

Aquesta jove pianista inicià els estudis de piano l'any 1977, a la universitat de Kyoto. El 1981 començà a interpretar els primers concerts i, el 1984, obtingué el diploma d'honor del Concurs Internacional Maria Canals. El mateix any, inicià un curs per a solistes a l'Escola Superior de Música i Teatre de Hannover. Posteriorment estudià sota la direcció del professor Christoph Lieske, del conservatori de Winterthur a Suïssa.

Hisako Hiseki no és la primera vegada que actua a casa nos-



Hisako Hiseki

tra. El 1987 actuà al Temple de la Sagrada Família i al Palau de la Música; i, el 1988, al Festival Pau Casals, a l'Acadèmia F. Marshall i també a la Sagrada Família.

PRESENTACIÓ DEL TRIO CIUTAT DE CERVERA



Trio Ciutat de Cervera

El diumenge, dia 12 de març, a Cervera, tingué lloc un concert significatiu, amb la presentació

del nou Trio Ciutat de Cervera. Aquesta ciutat, capital de la Segarra, que d'uns anys ençà viu

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

una activitat musical intensa, tant en el camp docent com divulgatiu, ha reunit al seu entorn músics de reconegut prestigi, tres dels quals s'han aplegat per tal de formar una agrupació de música de cambra.

Josep Ma. Alpiste, Richard Talkowski i Jordi Vilaprinçó van protagonitzar un concert de gala, interpretant el *Trio núm. 1 en do major* de Haydn, el *Trio en mi bemoll major*, op. 1, núm. 1 de

Beethoven i el *Trio en re menor* op. 49, núm. 1 de Mendelssohn.

Cal remarcar l'alta qualitat d'aquests intèrprets, unida a un treball de conjunt que els va permetre oferir una versió molt musical i equilibrada, cuidada en els detalls i, al mateix temps, viva i comunicativa, qualitats que feren possible una gran connexió amb el nombros públic que assistí al concert.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Després de l'esforç que li representà la preparació, encara no en dos mesos, de la *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virgine Mariae* («Missa Sanctae Ceciliae»), de Haydn, el cor de l'Orfeó Català ha estat sotmès a una intensa activitat d'assaigs, per a la preparació dels concerts a què s'havia compromès en la resta del curs actual. Així, el 15 d'abril l'Orfeó Català cantà a Sils (la Selva), en ocasió del concert commemoratiu del 25è Aplec de la Sardana, amb un programa constituït fonamentalment per diverses obres per a cor i piano de R. Schumann, E. Elgar, J. Brahms i B. Bartók, i també per composicions a cappella de Falla, C. Taltabull i E. Morera. De Falla, l'Orfeó ha incorporat al seu repertori la *Balada de Mallorca*, amb text de Jacint Verdaguer (extret de *L'Atlàntida*) i, de Taltabull, dos madrigals amb textos de Pere Seraffi i de Joan Roís de Corella.

Aquest mateix concert serà interpretat el 28 de maig, a Calafell, en ocasió del 75è Aniversari del Cor Orfeó Calafellenc i el 29 de juny a l'Ateneu d'Horta.

Però la major activitat assagística ha estat dedicada a la preparació dels quatre concerts en què serà interpretada la *Petite Messe Solennelle*, de Rossini, muntats sota el patrocini i organització de la Caixa de Catalunya, en els quals col·laboraran els artistes següents: Enriqueta Tarrés (soprano), Rosa M.ª Ysàs (mezzo-soprano), Josep Benet

(tenor), Jordi Ricart (baríton), Àngel Soler (piano) i Òscar Boada (harmònim). Aquest concert tindrà lloc, consecutivament, el proper juny, a: Lleida (dia 3), Reus (dia 4), Barcelona (dia 6) i Girona (dia 11).

Altament, les altres seccions corals de l'Orfeó Català també treballen intensament en les respectives línies d'actuació. Així, el Cor Juvenil, dirigit per Conxita García, que actuà la passada Setmana Santa a Pola de Siero (Astúries), també ha actuat el passat abril a les següents localitats, sempre als respectius auditoris de la Caixa de Barcelona: dia 10, a Girona; dia 12, a Barcelona; dia 14, a Lleida; dia 17, a Manresa; i dia 20, a Tarragona. Tots aquests foren molt ben rebuts pels nombrosos oients que s'hi sentiren convocats. I aquest mateix Cor Juvenil prendrà part, conjuntament amb l'Orfeó Català, en el concert dedicat als Sòcils de l'Entitat, que se celebrarà al Palau, el dia 27 de maig (22,00 h.).

Els Cors Infants, per la seva part, també actuaran, el 13 de maig, a la Parròquia de Santa Eulàlia de Mèrida (a l'Hospitalet de Llobregat), on interpretaran una cantata infantil del compositor alemany Günther Kretzschmar, *El flautista de Hamelin*.

També els tres Cors Infants i el Cor Juvenil faran el Concert de final de curs al Palau de la Música Catalana, el vinent 10 de juny, que dedicaran als pares, familiars dels cantaires i als sòcils de l'Entitat.

PELL DE BRAU

NOVA EDICIÓ DEL FESTIVAL DE GRANADA

Entre els propers 15 de juny i 2 de juliol, se celebrarà a aquesta ciutat andalusa la 38 edició del Festival Internacional de Música i Dansa, una de les manifestacions d'aquest gènere de més tradició i d'una trajectòria més dilatada, entre les que tenen lloc a l'Estat espanyol.

Enguany, i per segona vegada planificat i dirigit per la barcelonina Maricarmen Palma, hom pot remarcar la cristal·lització d'una línia de programació al mateix temps altament imaginativa i decididament atractiva, tant per al públic local com per a l'específic públic de Festival, en la qual coincideixen els grans conjunts i intèrprets estrangers amb algunes de les figures i agrupacions més rellevants del país. El contingut musical equilibra oportunament les obres estàndard del gran repertori amb altres produccions menys conegudes, entre les quals les dels compositors vivents del país hi tenen, lògicament, un lloc.

Obriran el cicle dos concerts dels conjunts estables de Helmuth Rilling, el Bach Collegium de Stuttgart i els Gaechinger Kantorei, que interpretaran les *Vespres* de Monteverdi i la *Gran Missa en si menor* de Bach (15 i 16 de juny), i seguidament (17 de juny) l'excel·lent Orquestra de Cambra del Teatre Lliure de Barcelona, dirigida per Josep Pons, en una coproducció amb el Festival Internacional de Santander, oferirà la pròpia versió de dues obres de Manuel de Falla: el ballet *El Amor Brujo* i el singular, deliciós i relativament poc conegut *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.

L'Orquestra Nacional de Espanya, orfe de titular des de la dimissió de Jesús López Cobos, donarà dos concerts (19 i 20 de juny) sota la batuta subtil i intel·ligent del rus Gennady Rozhdestvensky, de qui es rumoreja, en un temps, una possible assumptió de la direcció estable del conjunt. El primer inclourà el *Concert de violí* de José Luis Turina (amb Víctor Martín de

solista) i dues obres de Manuel de Falla (l'americà David Allen Wehr, guanyador del Concurs de Santander, serà el solista de les *Noches*); el segon oferirà la *Simfonietta* del barceloní Josep Soler, al costat de diverses obres del repertori rus. En la posterior visita de l'Orquestra Simfònica Nacional de la Ràdio Polonesa i de l'excel·lentíssim Cor de la Filharmònica Nacional de Varsòvia (23 i 24 de juny) es produirà un fet, si més no, curiós: Antoni Wit dirigirà el *Requiem Polonès* de Penderecki, mentre l'il·lustre compositor, que darremament, segons que sembla, ha sentit la fiblada de la batuta, conduirà no res menys que el *Requiem* de Verdi!

Una altra visita important serà centrada en la participació de la Philharmonia Orchestra de Londres que actuarà en quatre sessions (27, 28, i 30 de juny i 1 de juliol) respectivament dirigida pel madrileny resident a Freiburg, Arturo Tamayo, que darremament està fent una notable carrera, el director de l'Orquestra Simfònica d'Astúries, Víctor Pablo Pérez, el compositor italià Luciano Berio, que presentarà un programa de pròpies elaboracions d'obres de Mahler, Brahms i Falla, i Antoni Ros-Marbà, a qui ha estat recentment atorgat el Premi Nacional de Música. La fórmula de confiar la direcció d'un gran conjunt estranger a notables directores del país, fugint de la rutina dels programes estandarditzats, amb la inclusió de compositors peninsulars com José García Román, Carmelo Bernaola i Francisco Guerrero, és certament encomiable. D'altra banda, cal remarcar la col·laboració de Joaquín Soriano, Kyung Wha-Chung i Teresa Berganza.

Sintetitzant molt, encara és obligat esmentar els recitals del gran pianista vienès Alfred Brendel (22 de juny) i del conjunt de Jordi Savall Hespèrion XX (29 de juny), així com el cicle guitarrístic del ja tradicional Memorial Andrés Segovia i les

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

representacions de ballet, a càrrec de The Joffrey Ballet i la companyia dels Ballets Trockadero de Monte-Carlo, estretament lligades (així com les obres de Manuel de Falla que seran interpretades en concert) al tema d'un congrés paral·lel sobre «España y los Ballets Rusos».

Finalment, les sessions del Curso Manuel de Malla, enguany professat (entre el 26 de juny i el 8 de juliol) per Luciano Berio, Vinko Globokar i Leo Brouwer (creació musical), Jesús Villa Rojo (interpretació de la música contemporània), Clemente Terni, J. Griffiths i V. Asch (musicologia), Leo Brouwer i José Miguel Moreno (guitarra), François Lengellé (guitarra), Michael Thomas (violí), Paul Cassidy (viola), Jacqueline Thomas (violoncel) i Guillermo González (música pianística espanyola i llatinoamericana).



Luciano Berio

L'ÚLTIMA OBRA DE TOMÁS MARCO AL VIII FESTIVAL D'ORQUESTRES DE JOVES DE MÚRCIA

La presència de Tomás Marco al VIII Festival d'Orquestres de Joves de Múrcia, celebrat el mes de març, ha estat significativa i unida al piano a les mans d'Humberto Quagliata, un intèrpret que ha penetrat en tots els secrets ideològics i d'estil del músic madrileny.

D'una banda, en el concert de clausura, s'estrenà l'obra d'encàrrec del festival, *Settecento*. D'altra banda, es revisà gairebé íntegrament l'obra pianística de Marco, des de *Fetiches* (1967) fins *Cuatro cartas* (1988), pas-

sant per *Temporalia* i *Sonata de Vesperia*.

Settecento, per a piano i orquestra de cambra, va ser interpretada per Quagliata i l'Orquestra Internacional, dirigida per René Clement. Aquesta obra, juntament amb *Recuerdo*, de García Demestres, la *Oración del torero*, de Turina i les obres de Fauré, constituïen un gran contrast dins un programa que consolida aquest festival com un esdeveniment perdurable en el futur.

ALFREDO ARACIL ESTRENA L'ÒPERA *FRANCESCA, O EL INFIERNO DE LOS ENAMORADOS*

Alfredo Aracil, de 34 anys, llicenciat en Història de l'Art i actualment responsable del Departament de Produccions Musicals de Ràdio 2, ha vist estrenada a Madrid, el passat 28 de març, l'òpera *Francesca, o el infierno de los enamorados*. Aquesta primera òpera d'Aracil és una paràfrasi sobre el Cant V de *La Divina Comèdia*, de Dante, i el llibret ha estat escrit pel poeta Luis Martínez de Merlo.

Per Aracil, que ha pres Monteverdi com a model, ha estat més important el sentit dramàtic de la música que l'acció. La



Alfredo Aracil

seva elecció estètica ha esdevingut austera, i ha comportat la complicitat emotiva de l'espectador. Alfredo Aracil va rebre l'encàrrec de musicar l'òpera, l'abril de 1987. A finals del mateix any, el llibret ja estava escrit i el passat 6 de març començaren els assaigs amb piano. L'orquestra, de 19 elements, és formada per arpa, piano, 8 ins-

truments de corda, 7 de vent, i 2 de percussió. La direcció ha anat a càrrec de José Ramón Encinar.

L'òpera fou cantada per: Paloma Pérez Iñigo, en el paper de Francesca; Ana Ricci en el de la Sombra; Iñaki Fresán com a Virgili; i Manuel Cid en els papers de Paolo i Dante. L'equip escènic, el formaren María Ruiz i Simón Suarez.

ARREU

EMOCIONANT HOMENATGE A TITO SCHIPA A ROMA, AMB ALFREDO KRAUS

Amb motiu del centenari del naixement del tenor italià Tito Schipa, el passat 3 d'abril Alfredo Kraus oferí un concert extraordinari a l'auditori romà de la RAI. El concert que oferí Kraus va posar de manifest totes les seves qualitats artístiques i interpretà diverses àries de *La favorita* de Donizetti, *La Arlesiana* de Bizet, *Manon de Massenet*, *Faust* de Gounod, i «Una furtiva lacrima» de *L'elisir d'amore* de Donizetti, i «Ah, lève-toi soleil» de *Romeo i Julieta* de Gounod.

Un públic totalment entusiasmada va reconèixer l'actuació de Kraus, que va ser acompanyat per l'orquestra de la Accademia Musicale Italiana, dirigida per Franco Mannino. Tito Schipa, nascut a Lecce el 1889 i mort a Nova York el 1965, ha estat un dels grans cantants del segle XX i va ser considerat com el millor tenor líric lleuger de la primera meitat de segle. Va retirar-se dels escenaris el 1958. Alfredo Kraus és considerat com l'hereu d'aquest gran tenor italià.

CONVOCATÒRIES

PROVES D'ADMISSIÓ I CONCURS DE COMPOSICIÓ DE LA JOVE ORQUESTRA NACIONAL D'ESPANYA

La Jove Orquestra Nacional d'Espanya engegà pròximament la convocatòria periòdica de proves d'admissió i el concurs de composició. Per tal d'agilitar el procés d'informació sobre aquestes convocatòries, tots aquells interessats poden ja

posar-se en contacte amb la Jove Orquestra Nacional d'Espanya a través de la següent adreça i telèfons: «Joven Orquesta Nacional de España. Teatro Real. Plaza Isabel II, s/n. 28013 Madrid. Tels. (91) 241 98 21, 241 98 25, 247 32 42, 248 14 03 i 248 14 04.»

Xè CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA IBÈRICA ANTIGA PER A ORGUE, DE TORREDEMBARRA I MONTBLANC

Del 17 al 22 de juliol a Torredembarra, del 24 al 27 a Montblanc i el 28 i 29 a l'Aleixar, tindrà lloc la desena edició del Curs d'interpretació d'orgue impartit per Josep M. Mas i Bo-

net. Serà objecte preferent d'estudi l'obra d'Antonio de Cabezon, Francisco Correa de Arauxo i Joan Cabanilles.

Es prevista també una sessió d'orgueneria als tallers de Ger-

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

hard Grenzing (al Papiol), i tres concerts: el dia 22, a les 10 del vespre, a St. Pere de Torredembarra; el 27, a la mateixa hora, a Sta. Maria de Montblanc; el 29, a les 10 del vespre, a St. Martí de l'Aleixar.

A fi de donar relleu especial a la desena edició del Curs es realitzaran sessions de treball di-

rigides per eminents musicòlegs.

L'acte d'inauguració del Curs, obert a organistes, músics i a tot afeccionat a l'orgue, se celebrarà el dilluns 17 de juliol a les 6 de la tarda, a l'Església de St. Pere, de Torredembarra.

Inscripcions i informació: Apartat de Correus, 531. Reus - Tel. (977) 30 57 65.

II PREMI INTERNACIONAL DE PIANO FUNDACIÓN GUERRERO 1989

La Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero convoca, amb caràcter biennal, el II Premi Internacional de Piano, obert a pianistes de qualsevol nacionalitat o edat. El Premi està dotat amb un milió de pessetes.

Les proves, de caràcter eliminatori, se celebraran a Madrid a partir del 17 de novembre de 1989. En la primera eliminatòria, els concursants presentaran *Preludis de Mirambel*, el núm. 6, d'Antón García Abril, i una obra de repertori internacional, de 20 minuts com a màxim. Per a la segona prova, cal saber dues

obres de les escoles clavecinístiques (una d'elles espanyola), una obra de repertori romàntic, i dues peces del segle XX (una d'elles, espanyola). La final serà un recital d'una hora aproximada de duració, compost per obres de totes les èpoques, incloses dues d'espanyoles, una d'elles posterior al 1960. Queden excloses de concurs les obres escrites per a piano i orquestra. La inscripció es tanca el dia 1 d'octubre de 1989.

Informació: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Vía 78, 28013 Madrid.

CURS DE PERFECCIONAMENT IMPARTIT PEL TRIO DI MILANO

Del 14 al 22 de setembre d'enguany es desenvoluparà a Blonay (Suïssa) un Curs de perfeccionament per a trio impartit pel Trio di Milano. Aquest curs, que és organitzat per la Fundació Hindemith, centra la seva activitat en la interpretació musical per a la formació de trio a nivell professional.

Es prevista una participació activa i el Curs està limitat a quatre tríos. Cada formació participant al Curs haurà de preparar almenys tres obres representatives de diferents estils; una d'elles haurà de ser del segle XX.

L'admissió al Curs es basa en el formulari d'inscripció i en un enregistrament en cinta magnetofònica feta pel trio aspirant, interpretant una composició que hagi tocat als darrers sis mesos. Aquesta obra enregistrada pot ser escollida dins el repertori de música clàssica o romàntica.

Tant la inscripció com la cinta magnetofònica hauran de ser trameses abans del dia 15 d'agost. Per a més informació cal dirigir-se a: «Sekretariat Meisterkurse des Konservatoriums Bern. Kramgasse 36. CH-3011 Bern. Switzerland».

CURS DE L'ESCOLA D'ÒPERA JULIOL-AGOST 89

L'Escola d'Òpera, enguany de la mà del Consorci del Teatre Fortuny de Reus, ha organitzat el curs d'estiu del 21 de juliol al 6 d'agost. El programa es compon de cinc assignatures: tècnica vocal, interpretació musical, iniciació a les tècniques teatrals, taller conjunt (escenificació de diferents fragments operístics), i corepetició (treball amb pianis-

tes especialitzats).

D'altra banda, els alumnes hauran de desenvolupar un repertori. Aquest és de dues classes: individual (diverses àries d'òperes, a escollir) i col·lectiu (estudi d'un o dos personatges de *Il mondo della luna*, de Haydn, i de *Hänsel und Gretel*, d'Engelbert Humperdinck).

Els professors que impartiran

aquest curs són: Yerzy Artys, Maria Dolors Aldea, Pere Sagristà i Ollé i Ramon Simó i Vinyes. Per a més informació i

condicions per a la inscripció del curs, cal dirigir-se a: Consorci del Teatre Fortuny. Escola d'Òpera. Plaça de Prim, 4. 43201 Reus.

XVIII CURS INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSÉ LUIS LOPÁTEGUI

Del 20 al 30 de juliol, a Sant Cugat del Vallès, tindrà lloc el XVIII Curs Internacional de Guitarra impartit pel catedràtic de guitarra del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona José Luis Lopátegui.

El programa del Curs inclou els següents temes: mecanisme i tècnica de la guitarra, tècnica d'estudi, pedagogia de la guitarra, interpretació musical i música de cambra, i conjunt instrumental. L'organització del Curs, a càrrec d'Aula de Música 7,

atorgarà un nombre limitat de beques (75% de matrícula participant), per rigorós ordre de sol·licitud, als estudiants que acreditin un bon expedient acadèmic i manca de recursos econòmics.

La data límit per inscriure's és el dia 10 de juliol. Per a més informació sobre el Curs, import de la matrícula, etc., els interessats poden adreçar-se a: Aula de Música 7. Diagonal 327, 2n, la 08009 Barcelona. Tel. 207 40 22.

V PREMI CIUTAT DE REUS DE CANÇÓ PER A INFANTS

L'Institut Municipal d'Acció Cultural de Reus ha convocat el V Premi Ciutat de Reus de Cançó per a Infants, dotat amb 50.000 pessetes per a cadascuna de les modalitats. Aquesta convocatòria és d'àmbit internacional i va adreçada a persones vinculades a la creació i la pedagogia musical.

Hi ha cinc modalitats de participació, segons el tipus d'obres i les edats dels cantaires als quals van dirigits: cantaires de 5 a 7 anys (cançó a una sola veu, amb acompanyament instrumental); cantaires de 7 a 10 anys (polifonia a dues o tres veus, amb acompanyament instrumental o sense, cànon); cantaires de 10 a 14 anys (polifonia a dues o tres

veus, amb acompanyament instrumental o sense, cànon).

Cada concursant pot presentar un màxim de 5 obres que no hagin estat premiades anteriorment. La part musical ha de ser inèdita, mentre que la lletra pot ser d'autor i sempre en català.

El jurat estarà format per Joan Guinjoan, Oriol Martorell i Mercè Argüelles. Termini de presentació d'obres: del dia 1 d'agost al 30 de setembre. El veredict es farà públic el dia 10 de novembre.

Per a més informació, cal dirigir-se a: Institut Municipal d'Acció Cultural. Premi Ciutat de Reus de Cançó per a Infants. c/. Sant Joan 27, Casa Rull. 43201 Reus.

XVIII CONCURS DE COMPOSICIÓ PER A MASSES CORALS

El Centre d'Iniciatives Turístiques de Tolosa (Guipúscoa) ha convocat el XVIII Concurs de Composició per a Masses Corals en les següents modalitats: cançó folklòrica basca i polifonia.

Les composicions presentades al concurs hauran de ser originals i inèdites, a quatre o més veus mixtes, a cappella. El tema per a la cançó folklòrica basca podrà ser popular, d'un compositor d'inspiració basca o de la pròpia creació i en llengua basca. L'obra per a polifonia podrà ser de pròpia inspiració, de gè-

nere sacre o profà i són admeses les llengües basca i llatí. L'obra guanyadora en cada especialitat rebrà un premi de 100.000 pessetes.

El període d'acceptació de composicions acaba el dia 1 de setembre. El premi s'atorgarà el mes de novembre dins el XXI Certamen Internacional de Masses Corals de Tolosa.

Per a més informació hom pot dirigir-se a: Centro de Iniciativas Turísticas. c/. San Juan s/núm. 20400 Tolosa. Tel. (943) 67 40 19.

La «Revista Musical Catalana» promou una enquesta musical

L'acció i la reflexió. Heus ací dos conceptes aparentment antagònics però que, contràriament, són complementaris. Perquè si la reflexió atorga solidesa a l'acció, aquesta —al seu torn— contrasta operativament els pressupòsits en què, sovint intuïtivament, es basa.

També en el camp de la cultura és inexcusable el joc dialèctic acció/reflexió; més encara, el reclama imperiosament com a intrínseca essència; i dins d'aquest àmbit cultural, el món musical català el precisa potser més que cap altre, mancat com està d'unes dades objectives i quantificables. (Altra-ment, és detectable una certa consciència generalitzada que la diversificació de tantes *accions* en curs necessita el contrast d'una *reflexió* inexcusable).

Per això, la «Revista Musical Catalana» (amb el patrocini

d'Epson) emprèn la realització d'una «Enquesta Musical», com a eina idònia de *reflexió* sobre els diversos punts que concorren en la vida musical. I ho fa amb el ple convenciment de prestar un servei decisiu al món musical i cultural de Catalunya.

En recerca de l'opinió de tota mena d'estaments, l'«Enquesta Musical» serà distribuïda en una multiplicitat d'àmbits durant un període prudencial.

Perquè el resultat final sigui al més fidedigne possible, cal que cap veu no falti a la convocatòria; i és per aquest motiu que la «Revista Musical Catalana» demana que sigui manifestada —mitjançant l'«Enquesta Musical»— la de tots aquells qui, d'una forma o altra, se senten implicats en el fet musical.

1. DADES PERSONALS

1.1. Edat ☐ Home ☐ Dona ☐

Menys de 20 anys ☐ 1

De 20 a 35 anys ☐ 2

De 35 a 50 anys ☐ 3

Més de 50 anys ☐ 4

1.2. Estudis realitzats

Grau elemental (EGB i similars) ☐ 1

Grau mitjà (BUP, COU i escoles tècniques) ☐ 2

Universitat i Escoles Superiors ☐ 3

Conservatori ☐ 4

1.3. Situació professional

Estudiant ☐ 1

Personal qualificat (administratiu o obrer) ☐ 2

Professió liberal ☐ 3

Tècnic o executiu (empresari, gerent, etc.) ☐ 4

Docència ☐ 5

Comerc o vendes ☐ 6

Jubilat ☐ 7

Funcionari ☐ 8

2. CONEIXEMENTS MUSICALS

2.1. Tècnicaments musicals de tipus tècnic?

Si ☐ 1 Tipus amateur ☐ 3

Tipus superior ☐ 4

No ☐ 2 Tipus professional ☐ 5

2.2. La seva afició musical ha estat iniciada per

Escola ☐ 1

Ambient familiar ☐ 2

Amics i entitats diverses ☐ 3

Ràdio i televisió ☐ 4

Iniciativa pròpia ☐ 5

2.3. Toca algun instrument?

Si ☐ 1 amb dedicació professional ☐ 3

amb dedicació amateur ☐ 4

No ☐ 2

2.4. Practica la música vocal?

Si ☐ 1 Individualment ☐ 3 Amb dedicació professional ☐ 7

No ☐ 4 Quin? ☐ 5

En un cor ☐ 5 Amb dedicació professional ☐ 9

No ☐ 6 No ☐ 10

No ☐ 2

2.5. Exerceix la docència musical?

Si ☐ 1 particularment ☐ 3

No ☐ 4

Si ☐ 1 en centres privats ☐ 5

No ☐ 6

en centres públics ☐ 7

No ☐ 8

No ☐ 2

3. VINCULACIÓ AL MÓN MUSICAL

3.1. És soci, abonat o —habitualment— segueix les activitats de

Associació Catalana de Compositors ☐ 1

Banda Municipal ☐ 2

Diurnística ☐ 3

Euroconcert ☐ 4

Festival Internacional de Música ☐ 5

Festival Internacional de Jazz ☐ 6

Ibercamera ☐ 7

Juventuts Musicals de Catalunya ☐ 8

Orquestra Ciutat de Barcelona ☐ 9

Solistes de l'OCB ☐ 10

Cicles comarcals ☐ 11

Cicles de «la Caixa» ☐ 12

Concerts de Cobla ☐ 13

Entitats corals: (.....) ☐ 14

Festivals d'Estiu ☐ 15

Instituts estrangers: (.....) ☐ 16

Liceu ☐ 17

Concerts de pop ☐ 18

Teatre Lliure ☐ 19

..... ☐ 20

3.2. La seva assistència als concerts és aproximadament

1 al mes ☐ 1

3 al mes ☐ 2

Més de 3 al mes ☐ 3

3.3. En assistir a un concert ho fa motivat per

Interès pel programa ☐ 1

Prestigi dels intèrprets ☐ 2

Reclam publicitari ☐ 3

Lleure ☐ 4

Motivacions socials ☐ 5

Informació prèvia ☐ 6

3.4. El seu interès pel fenomen musical s'estén a

Conferències ☐ 1

No ☐ 2

Si ☐ 3

Revistes ☐ 4

No ☐ 5

Ràdio - televisió - vídeo ☐ 6

No ☐ 7

Llibres ☐ 8

No ☐ 9

Cursets ☐ 10

No ☐ 11

3.5. Té discoteca?

Si ☐ 1

No ☐ 2

En cas afirmatiu, posseeix

50 discos ☐ 3

150 discos ☐ 4

250 o més discos ☐ 5

4. OPINIÓ SOBRE ASPECTES CONCRETS DEL MÓN MUSICAL

4.1. Considera encertat l'actual horari dels concerts i representacions d'òpera?

Si	☐	1
No	☐	2
Dies feiners		
	☐	3
	☐	4
	☐	5
	☐	6
Dissabte		
	☐	7
	☐	8
	☐	9
	☐	10
	☐	11
Diumenge, matí		
	☐	12
	☐	13
	☐	14
Diumenge, tarda i nit		
	☐	15
	☐	16
	☐	17
	☐	18
	☐	19

4.2. Si no va al Palau, al Liceu o als concerts amb més freqüència és degut a

Horari	☐	1
Preu de les localitats	☐	2
Manca de publicitat i informació prèvia	☐	3
Dificultat en l'adquisició de localitats	☐	4

Programació	☐	5
Reiterativa	☐	6
Manca de novetats	☐	7
Excés de novetats	☐	8
Poc interès	☐	9
Desconeixença dels intèrprets	☐	10

4.3. Creu que, a les programacions, caldria augmentar la presència d'autors catalans?

Si	☐	1
No	☐	2

4.4. Creu que, a les programacions, caldria augmentar la presència d'intèrprets catalans?

Si	☐	1
No	☐	2

4.5. Quin preu màxim creu que hom podria pagar per un concert simfònic estàndard, un recital o una audició de música de cambra?

Butaca	☐	1
2.500 ptes.	☐	2
2.000 ptes.	☐	3
1.500 ptes.	☐	4
1.000 ptes.	☐	5
800 ptes.	☐	6
600 ptes.	☐	7
400 ptes.	☐	8

Pisos superiors	☐	9
-----------------	--------------------------	---

7. OPINIÓ SOBRE CICLES MUSICALS

7.1. La seva opinió dels cicles musicals que són referenciats a continuació és

	Excel·lent	Bona	Mediocre	Negativa	Indiferent
Orquestra Ciutat de Barcelona	☐	☐	☐	☐	☐
Ibercamera	☐	☐	☐	☐	☐
Sinfonietta	☐	☐	☐	☐	☐
Cicles de «la Caixa»	☐	☐	☐	☐	☐
Dinàmica	☐	☐	☐	☐	☐
Serenates d'Estiu	☐	☐	☐	☐	☐
Festival de Música	☐	☐	☐	☐	☐
Festival de Jazz	☐	☐	☐	☐	☐
Gran Teatre del Liceu	☐	☐	☐	☐	☐
Associació Catalana de Compositors	☐	☐	☐	☐	☐
Banda Municipal	☐	☐	☐	☐	☐
Conservatoris	☐	☐	☐	☐	☐
Teatre Lliure	☐	☐	☐	☐	☐

7.2. La seva opinió dels Festivals d'Estiu és

Excel·lent	☐	1
Bona	☐	2
Mediocre	☐	3
Negativa	☐	4
Indiferent	☐	5

7.3. Globalment, la seva valoració de la vida musical a Catalunya és

Excel·lent	☐	1
Bona	☐	2
Mediocre	☐	3
Negativa	☐	4

8. ASPECTES DOCENTS I FORMATIUS

8.1. La tasca dels Conservatoris, en termes generals, la considero

Positiva	☐	1
Negativa	☐	2

8.2. L'existència de centres privats és, ateses les circumstàncies

Imprescindible	☐	1
Prescindible	☐	2
Complementària	☐	3

8.3. Creu que els plans d'estudi són

Correctes	☐	1
Incorrectes	☐	2

Massa llargs	☐	3
Antiquats	☐	4
Poc rigorosos	☐	5
Massa rígids	☐	6
Massa tècnics	☐	7

4.6. I per un concert extraordinari i una representació d'òpera?

Butaca	☐	1
8.000 ptes.	☐	2
7.000 ptes.	☐	3
6.000 ptes.	☐	4
5.000 ptes.	☐	5
4.000 ptes.	☐	6
3.000 ptes.	☐	7
Pisos superiors	☐	8

5. PREFERÈNCIES

5.1. Les seves preferències són

a) Per intèrprets:	☐	1
Música simfònica	☐	2
Música simfònico-vocal	☐	3
Recitals	☐	4
Música de cambra	☐	5
Música coral	☐	6

b) Estètiques:	☐	7
Gregorià i música medieval	☐	8
Renaixement	☐	9
Barroc	☐	10
Classicisme	☐	11
Romanticisme	☐	12
Impressionisme	☐	13
Contemporània	☐	14
Jazz	☐	15
Rock/Pop	☐	16
Cantautors	☐	17

5.2. De la següent llista cronològica, indiqui els seus 5 compositors d'òpera preferits

Monteverdi	☐	1
Rameau	☐	2
Händel	☐	3
Gluck	☐	4
Mozart	☐	5
Rossini	☐	6
Donizetti	☐	7
Belini	☐	8
Verdi	☐	9
Bizet	☐	10
Musorgski	☐	11
Massenet	☐	12
Puccini	☐	13
R. Strauss	☐	14
Berg	☐	15
Britten	☐	16
Wagner	☐	17

5.3. De la següent llista cronològica, indiqui els seus 5 compositors preferits

Palestrina	☐	1
Monteverdi	☐	2
Vivaldi	☐	3
Händel	☐	4
Bach	☐	5
Haydn	☐	6
Mozart	☐	7
Beethoven	☐	8
Schubert	☐	9
Chopin	☐	10
Schumann	☐	11
Bruckner	☐	12
Brahms	☐	13
Txaikovski	☐	14
Grieg	☐	15
Rimsky-Korsakov	☐	16
Dvorák	☐	17
Mahler	☐	18
Debussy	☐	19
R. Strauss	☐	20
Schönberg	☐	21
Ravel	☐	22
Falla	☐	23
Bartók	☐	24
Stravinsky	☐	25
Webern	☐	26
Berg	☐	27
Gershwin	☐	28
Massiaen	☐	29
Britten	☐	30
Stockhausen	☐	31
Penderecki	☐	32

8.4. Creu que la iniciació musical dels infants ha de ser feta

A casa	☐	1
EGB / BUP	☐	2
En una coral infantil	☐	3
En un Conservatori elemental	☐	4
En un centre musical privat	☐	5

9. INICIATIVES PRIVADES

9.1. Com valora la tasca musical de

	Excel·lent	Bona	Mediocre	Negativa	Indiferent
Entitats corals	☐	☐	☐	☐	☐
Entitats musicals diverses	☐	☐	☐	☐	☐
Fundacions	☐	☐	☐	☐	☐
Institucions financeres	☐	☐	☐	☐	☐
Sponsors	☐	☐	☐	☐	☐

10. ASPECTES INSTITUCIONALS

10.1. Creu necessària la creació d'una Orquestra Nacional de Catalunya?

Si	☐	1
No	☐	2
Indiferent	☐	3

10.2. I la d'un Cor professional no operístic?

Si	☐	1
No	☐	2
Indiferent	☐	3

10.3. I la d'un Grup de Cambra?

Si	☐	1
No	☐	2
Indiferent	☐	3

10.4. I la d'un Grup de Música Antiga?

Si	☐	1
No	☐	2
Indiferent	☐	3

10.5. Creu necessària la construcció d'un Auditori?

Si	☐	1
No	☐	2
Indiferent	☐	3

10.6. La seva opinió sobre la política musical de les institucions públiques és

	Bona	Mediocre	Negativa	Indiferent
Generalitat de Catalunya	☐	☐	☐	☐
Ajuntaments	☐	☐	☐	☐
Diputacions	☐	☐	☐	☐

5.4. De la següent llista cronològica, indiqui els seus 5 compositors catalans preferits

M. Fletxa, el Vell	☐	1
J. Brudieu	☐	2
J. Cererols	☐	3
J.B. Cabanilles	☐	4
A. Soler	☐	5
N. Casanoves	☐	6
V. Martín i Soler	☐	7
F. Sors	☐	8
A. Clavé	☐	9
A. Nicolau	☐	10
I. Albéniz	☐	11
E. Morea	☐	12
LL. Millet	☐	13
E. Granados	☐	14
A. Vives	☐	15
J. Garreta	☐	16
F. Mompou	☐	17
E. Toldrà	☐	18
R. Gerhard	☐	19
M. Blanchfort	☐	20
R. Lamote	☐	21
J. Serra	☐	22
X. Montsalvatge	☐	23
	☐	24
	☐	25
	☐	26

5.5. Indiqui els 4 intèrprets que consideri més representatius de la música catalana avui dia

☐	1	☐	3
☐	2	☐	4

6. SEGUIMENT MUSICAL

6.1. Segueix habitualment les emissions de ràdio i televisió?

Si	☐	1
No	☐	2

6.2. Considera útil la informació prèvia a cada esdeveniment?

Si	☐	1
No	☐	2

6.3. Segueix habitualment les seccions musicals publicades o radiades a

La Vanguardia	☐	1
Diari de Barcelona	☐	2
Avui	☐	3
El Periódico	☐	4
El País	☐	5
Serra d'Or	☐	6
Revista Musical Catalana	☐	7
Montsalvat	☐	8
Ràdio 2	☐	9
Catalunya Música	☐	10
Televisió	☐	11
	☐	12

6.4. Si és lector de la «Revista Musical Catalana» destaquen els aspectes positius i negatius

	☐	1
	☐	2
	☐	3
	☐	4
	☐	5
	☐	6
	☐	7
	☐	8
	☐	9
	☐	10
	☐	11
	☐	12

6.5. Creu que la crítica exerceix una funció

Positiva	☐	1
Com a contrast del judici propi	☐	2
Com a descoberta d'elements nous	☐	3
Com a funció informativa	☐	4
Negativa	☐	5
Per manca de coneixements o d'especialització	☐	6
Per falta d'indpendència	☐	7
Per sectarisme estètic	☐	

Lucrezia Borgia, al Liceu

L'òpera *Lucrezia Borgia* que es representarà al Teatre del Liceu els dies 31 de maig i 3, 7, 11 i 14 de juny pròxim s'inscriu en el millor moment creatiu de Gaetano Donizetti. Estrenada a Milà el 26 de desembre de 1833, aleshores va tenir una acollida freda, encara que ben aviat formà part del gran repertori universal.

Un any abans, Donizetti havia donat a conèixer *L'elisir d'amore*, la seva més important producció bufa i tres anys abans, el 1830, havia tingut lloc l'estrena de *Anna Bolena*, probablement el seu primer títol autènticament important. Poc després, any 1835, arribaria *Lucia di Lammermoor*, amb tota seguretat l'obra més coneguda del compositor italià.

Encara que *Lucrezia Borgia* no hagi estat un títol emblemàtic, sí que sempre ha gaudit d'una bona acollida arreu on s'ha representat. En això, hi té quelcom —o molt— a veure la presència d'alguna de les constants més genuïnes de l'opus donizettian. La generositat melòdica, basada en un melodisme amable i lluminós, la capacitat per sintonitzar amb el gust popular i, finalment, l'exactitud belcantista. Aquesta, una qualitat més o menys explicitada racionalment, però que, amb tot, sempre té quelcom de misteriós i indefinible. I que, en definitiva, és l'expressió quintaessenciada del culte a la veu. Una veu tractada amorosament, amb un especial coneixement de l'instrument

musical humà. Donizetti era un músic que sabia molt bé allò que volia el públic i li ho oferia de forma generosa. Sabia vestir àries, duos i concertants amb brillantor i mestria; moments musicals que aconsegueixen una enorme capacitat de penetració popular.

L'argument de l'obra es basa en uns suposats fets històrics. El llibret és obra de Felice Romani, un gran especialista de l'època que ja havia col·laborat abans amb el músic a *Anna Bolena* i a *L'elisir d'amore*, i que és l'autor de tots els llibrets de les òperes de Bellini excepte del de *I puritani*. Literat amb un indiscutible ofici, la seva tasca pesa favorablement en *Lucrezia Borgia*, i ajuda a convertir-la en allò que és: un bon espectacle de teatre musical.

A títol de curiositat històrica, cal assenyalar que, amb aquesta òpera, Donizetti va canviar la distribució dels músics al fossat, fet que va produir força protestes, però —a la fi— modificació que ha arribat fins als nostres dies.

Lucrezia Borgia és, sobretot, una obra per a soprano. Ella és la gran protagonista de l'obra, amb la seva quasi absoluta omnipresència al llarg de la representació i amb els millors números al seu càrrec, entre els quals l'ària «Era d'essu il figlio mio», una mena d'escena de la follia, de gran bellesa, que el compositor quasi es va veure obligat a escriure, força a contracció i una mica fora del procés normal de creació.

ment, els amics —que sí que han reconegut l'autèntica personalitat de la dona— recriminaran a Genaro el seu comportament, la qual cosa fa que aquest se n'allunyi, mentre Lucrezia cau desmaiada.

El segon acte mostra l'intent d'assassinat de Genaro per part del Duc Alfonso de Ferrara, espòs de Lucrezia, ja que observa que aquesta mostra atencions especials amb el jove, que, al mateix temps, és ambaixador de Venècia. Primer intentarà que el detinguin i posteriorment l'emmetzinà, cosa que salva en última instància Lucrezia en lliurar-li un antídoto a temps. Per aquest primer acte ha passat també el detall d'una invitació a un ball que ha de tenir lloc a la

casa de la princesa Negroni. En aquesta casa transcorre quasi totalment l'acció del segon acte. Al ball, hi acut la falsa princesa, que és la mateixa Lucrezia Borgia, acompanyada per homes armats, i fa veure vi emmetzinant als amics de Genaro, ofesa pels insults que ha rebut abans, a l'escena del pròleg. Tanmateix, vol evitar que el seu fill begui aquell vi, cosa que no aconsegueix, tal com tampoc no aconseguirà que el fill prengui l'antídoto, malgrat que —per aconseguir-ho— li revela la seva condició de mare. El fill mor i això mateix passarà a la mare, que no pot superar el dolor pels fets... Final molt fidel als canons de l'autèntica òpera tràgica romàntica.

El gran duo Sutherland - Kraus

Les representacions de *Lucrezia Borgia* al Liceu permetran gaudir, en la que probablement sigui l'última oportunitat, de l'actuació, junts, de dos dels grans noms del belcantisme universal. La soprano australiana Joan Sutherland i el tenor tinerenc Alfredo Kraus. Dos grans artistes que ho han estat tot i que ja van actuar junts aquesta mateixa temporada al Teatre del Liceu a *Lucia di Lammermoor*, del mateix Donizetti. No sembla fàcil que pugui tornar a repetir-se aquest esdeveniment, atesa la voluntat força convinguda de la soprano d'espaiar cada cop més les seves actuacions. En tot cas, l'actual temporada licefística haurà gaudit del privilegi de la doble presència, en sengles títols, dels dos grans artistes. En aquesta oportunitat, per causa de la defeció de la prevista June Anderson.

No cal insistir en la categoria tan reconeguda dels dos cantants i tan sols esperar que es compleixin les expectatives. El paper de Maffio Orsini serà interpretat per la mezzosoprano Martine Dupuy, de la qual se'n



Martine Dupuy

posseeixen excel·lents referències. La direcció serà a cura de Richard Bonyngue, espòs de Joan Sutherland, un gran expert en belcantisme, un enamorat del tractament de la veu, un especialista en cuidar i amoiar els tempi més escaients i els equilibris sonors més favorables a l'emissió vocal.

La producció serà de l'Òpera de Niça, que substitueix la prevista del Covent Garden.

R.R.M.C.

Un argument farcit de morts

L'obra es divideix en un pròleg i dos actes. L'argument narra uns suposats fets tràgics protagonitzats per Lucrezia Borgia i que van acabar amb la mort del propi fill. En el pròleg s'ambienta l'acció en forma de conversa entre Genaro i un grup d'amics;

conversa en la qual es fa referència a la maldat dels Borgia. L'aparició inesperada de Lucrezia, que es dirigeix a un ball de màscares, canvia la situació. Genaro, fill de la protagonista, circumstància que ell desconeix, se sent atret per la dama. Posterior-

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

4, dijous	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Orquestra Barroca de Barcelona. Maite Arruabarrena, soprano. Paul Dombrecht, oboè. Dir: Emilio Moreno. Haydn, J. Pla, J.B. Pla, Boccherini. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de Rossini. Dir: Henry Lewis.
5, divendres	19,30	Barcelona	Casa Elizalde	Carles Martínez 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	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. Karin Bureau, soprano. Nadine Secunde, soprano. Alejandro Ramírez, tenor. Fritz Hübner, baix. Coral Càrmina. Dir: Franz-Paul Decker.
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	<i>Euryanthe</i> , de Weber. Antoni Besses, piano. Bach, Mozart, Schubert, Brahms.
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 Rossini. Dir: Henry Lewis.
8, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Solistes de Catalunya. Gonçal Comellas, violí. Dir: Enrique Bátiz. Mozart. (Mozartiana).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Francisco Gamallo, Ignacio López, guitarres. Berkeley, Brouwer, Falla, Barrios, Weiss, Albèiz, Sáinz de la Maza. (JJ.MM. de Catalunya)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Jane's Minstrels. Dir: R. Montgomery. Payne, Lewin-Ritcher, Gerhard, Musgrave, Sardà, Maxwell Davies. (Associació Catalana de Compositors).
9, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Xavier Blanch, oboè. Trio Unda Maris. Fux, Vivaldi, Telemann.
10, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Salomon. Lluís Gàsser, guitarra barroca. Mozart, Boccherini, Beethoven. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de 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, piano. Rodolf Giménez, clarinet. Rosa Garrell, soprano. Coral Càrmina. Dir: Franz-Paul Decker. Stravinsky, Mendelssohn, Beethoven.
	21,30 h.	Santa Comoma de Gramenet	Conservatori	Àngels Sarroca, soprano. Maria Rosa Llorens, piano. Mozart, Schubert, Tosti, Toldrà, Mompou.
13, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Frederic Blanco, llaüt. Roser Garrell, soprano, Caccini, Frescobaldi, Gianoncelli, Dowland, Bird, Pilkington. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de Rossini. Dir: Henry Lewis.
14, diumenge	18,30 h.	Barcelona	Ateneu	Orquestra Pro Arte. Ma Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Peter Thiemann, violoncel. Dir.: Lluís Millet. Massià, C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart. (Associació Massià Carbonell)
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).
16, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Carme Pérez i Rosa Miró. (Caixa de Barcelona).
	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Trio de Vent Harmonia. Bofill, Brotons, Arnold.
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquesta Filharmónica de Leningrad. Sergei Stadler, violí. Dir: Yuri Temirkanov. Weber, Prokofiev, Rachmaninov. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	London Wind Consort. La música a la Cort dels Tudor. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Tancredi</i> , de Rossini. Dir: Henry Lewis.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

17, dimecres	19,30 h.	Barcelona	Antiga Capella Universitat Central	Manuel González, guitarra. Bach, Coste, Ruiz-Pipó, Rodrigo, Pujol, Tàrraga, Albéniz.
18, dijous	20 h.	Barcelona	ONCE	Pilar de los Ángeles Ruiz, soprano. Carme Bonafont, guitarra.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Mosaïques. Haydn, Beethoven, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions)
19, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Eulàlia Biescas, flauta. Alan Branch, piano. Fauré, Albert, Ravel, Ibert, Poulenc. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Carles Martínez Eroles, guitarra. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Solistes vocals. Dir: Romano Gandolfi. <i>Requiem</i> , de Verdi.
	21 h.	Barcelona	Palau	Victòria dels Àngels, soprano. Manuel García Morante, piano. Lliteres, Misón, Pla, Granados, Falla, Mompou, Toldrà, Albéniz, Montsalvatge, Vives, populars catalanes (Ibercàmera).
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	Jaume Francesch, Mercè Serrat, violins. Aureli Vila, viola. Pere Busquets, violoncel. Beethoven, Schumann.
21, diumenge	11,15 h.	Barcelona	ONCE	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics.
	17 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Solistes vocals. Dir.: Romano Gandolfi. <i>Requiem</i> , de Verdi.
	19 h.	Sant Just Desvern	Ateneu	Coral l'Amistat.
22, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Vox Cum Ventus. Marco, Guinjoan, Berenguer, Stravinsky, Seiber, Homs, Gaspà. (Associació Catalana de Compositors).
23, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. Rafael Orozco, piano. Dir: Xavier Güell. Mozart. (Mozartiana).
24, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	The English Concert. Simon Standage, violí. Trevor Pinnock, clavicèmbal. Dir: Trevor Pinnock. Bach, Haydn, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
25, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Ligety, Britten, Casablanques.
	21 h.	Barcelona	Palau	The Koenig Ensemble. Dir: Jan Latham-Koenig. <i>Façade</i> , de Walton. <i>La història del soldat</i> , de Stravinsky. (Euroconcert).
26, divendres	19,30	Barcelona	Casa Elizalde	Viviana Salisi, piano. Bach, Schubert, Schumann, Satie. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Santa Coloma de Gramenet	Auditori del Conservatori	Montserrat Gascón, flauta. Montserrat Olivés, piano. Händel, Finger, Fauré, Albinoni.
27, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Carles Fernández, guitarra. Narváez, Bach, Giuliani, Moreno-Torrobá, Leontaridis, Wills, Villa-Lobos, Barrios, Brouwer. (JJ.MM. de Catalunya).
	22 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Dir.: Jordi Casas. <i>Concert dedicat als socis</i> .
28, diumenge	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Ligety, Britten, Casablanques.
29, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Ana María Carro, piano. Estefanía Santamargarita, flauta. Lluís Avendaño, piano. Schumann, Mozart, Blanquer, Fauré, Mongret. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Quartet Sax. Pierné, Cordell, Desenclos, Cervelló, Moreno, Brotons, Iturralde. (Associació Catalana de Compositors).
30, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Trio Copel-lo. Telemann, Ruiz Pipó, Honda. Villa-Lobos, Sainz Saëns.
31, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Dowland Consort. Jakob Lindberg, llaüt i direcció. Allison, Morley, Dowland, Holborne, Johnson, Byrd, Baldwin, Phillips. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Lucrezia Borgia, de Donizetti. Dir: Richard Bonyngue.
JUNY 1, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Ligety, Britten, Casablanques.
2, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Mireia Planas, piano, Schubert, Liszt, Debussy. (JJ.MM. de Barcelona)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

3, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngé.
4, diumenge	12 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup de Cambra de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya. (Fundació Caixa de Pensions).
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Ligeti, Britten, Casablanca.
5, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Barcelona 216. Dir: Ernest Martínez-Izquierdo. Rodríguez-Picó, Oña, Llanas, Boulez, Donatoni, Halffter. (Associació Catalana de Compositors).
6, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Feliu Gasull, guitarra. Richard Talkowsky, violoncel. Àngel Pereira, marimba.
	22 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Oscar Boada, harmònim. Dir.: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini.
7, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngé.
9, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Cristòfor Viñas, baríton. Carles Puig, piano. Martini, Lotti, Pergolesi, Scarlatti, Mozart, Donizetti. Verdi, Bizet. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Solistes vocals. Dir: Uwe Mund. <i>Simfonia núm. 2</i> , de Mahler.
10, dissabte	18 h.	Barcelona	Palau	Cors infantils i juvenils de l'Orfeó Català. Concert de fi de curs.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Solistes vocals. Dir: Uwe Mund. <i>Simfonia núm. 2</i> , de Mahler.
11, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngé.
12, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Quartet Gaudí. Ruera, Taverna-Bech, Shostakovitx. (Associació Catalana de Compositors).
13, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Suzana Stefanovic, violoncel. Francesc Gaya, viola, Jordi Salicrú, violí. Michel Wagemans, piano. Mozart, Brahms.
14, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngé.
ALT EMPORDÀ				
JUNY				
2, divendres	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	New American Chamber Orchestra. Claudi Arimany, flauta. Mozart, Rossini, Haydn, Mendelssohn. (IX Festival de Música de l'Empordà).
9, divendres	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	The English Brass Ensemble. Praetorius, Scarlatti, Bach, Shostakovitx, Grieg. (IX Festival de Música de l'Empordà).
BAGES				
MAIG				
17, dimecres	20 h.	Manresa	Sala Manresa Caixa de Barcelona	Carme Pérez i Rosa Miró. (Caixa de Barcelona).
BAIX CAMP				
MAIG				
30, dimarts	21 h.	Reus	Teatre Fortuny	<i>Tosca</i> , de Puccini
JUNY				
4, diumenge	20 h.	Reus	Teatre Fortuny	Orfeó Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Oscar Boada, harmònim. Dir.: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini.
13, dimarts	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	Companyia de dansa Cesc Gelabert/Azzopardi.
BAIX Penedès				
MAIG				
13, dissabte	22 h.	Llorenç del Penedès	El Centre	Albert Guinovart, piano.
20, dissabte	22,30	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Mario Monreal, piano. Beethoven. (V Festival de Primavera).
27, dissabte	22 h.	Llorenç del Penedès	El Centre	Coral Càrmina. Dir: Josep Pons

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

JUNY 3, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Júlia Fortuny, soprano. Jordi Vilaprinyó, piano. Brahms, Fauré, Ravel. (V Festival de Primavera).
GIRONÈS				
JUNY 11, diumenge	18 h.	Girona	Teatre Municipal	Orfeo Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Oscar Boada, harmònim. Dir.: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini.
SEGRITÀ				
MAIG 18, dijous	20 h.	Lleida	Estudi General	Taller d'òpera del Conservatori del Liceu. <i>El mestre de música</i> , de Pergolesi
19, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida Caixa de Barcelona	Carme Pérez i Rosa Miró. (Caixa de Barcelona).
JUNY 3, dissabte	22 h.	Lleida	La Seu Vella	Orfeo Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Oscar Boada, harmònim. Dir.: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini.
TARRAGONÈS				
MAIG 7, diumenge	21 h.	Vila-Seca i Salou	Església de Sant Esteve de Vila-Seca	Quartet Eolina. (VII Festival de Música de Primavera).
13, dissabte	22 h.	Vila-Seca i Salou	Església de Sant Esteve de Vila-Seca	Orquestra Juvenil de Cambra de Graz. (VII Festival de Música de Primavera).
14, diumenge	21 h.	Vila-Seca i Salou	Església de Santa Ma. del Mar de Salou	Quintet de Vent Solistes de Barcelona (VII Festival de Música de Primavera).
15, dilluns	20 h.	Tarragona	Sala Tarragona Caixa de Barcelona	Carme Pérez i Rosa Miró. (Caixa de Barcelona).
20, dissabte	22 h.	Vila-Seca i Salou	Església de Sant Ramon de Salou	Evelio Tíeles, violí. Carme Poch, piano (VII Festival de Música de Primavera).
21, diumenge	21 h.	Vila-Seca i Salou	Ermita de la Pineda	Factor Quantic. (VII Festival de Música de Primavera).
27, dissabte	19 h.	Vila-Seca i Salou	La Plana	Esbart Dansaire Ramon d'Olzina. (VII Festival de Música de Barcelona).
JUNY 3, dissabte	22 h.	Vila-Seca i Salou	Església de Sant Esteve de Vila-Seca	Coral Càrmina. Dir: Josep Pons. (VII Festival de Música de Primavera).
VALLÈS OCCIDENTAL				
MAIG 5, divendres	22 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. M ^a Carmen Hernández, soprano. Rosa M ^a Ysàs, mezzo-soprano. 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. Polifònica de Puig-reig. Solistes. Dir: Albert Argudo. (Segona audició).
13, dissabte	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	David Parsons Dance Company. Dir: David Parsons. (Caixa de Terrassa).
14, diumenge	18,30 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	David Parsons Dance Company. Dir: David Parsons. (Caixa de Terrassa).
18, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Òpera de Cambra de Praga. Dir: Josep Bohac. <i>El rapte del Serrall</i> , de Mozart. (Caixa de Terrassa).
20, dissabte	22 h.	Rubí	Església Parroquial	Coral Cantiga. Dir.: Josep Prats.
JUNY 1, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra Filharmònica de Silèsia. Dir: Karol Stryja. Penderecki, Mozart, Moniusko, Donizetti, Txaikovski. (Caixa de Terrassa).