



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 57-58 Juliol-Agost 1989



**El *rock*, l'estètica
d'una generació**



**Una etapa decisiva
de l'OCB**



**Gonçal Comellas,
un lúcid apassionat**

JORQUERA PIANOS



S.A.

VICTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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



2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 57-58 - JULIOL-AGOST 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

Fotocomposició, compaginació i impressió: Igol, S.A.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B-34.432/83

Consell Editorial:
Fèlix Millet (President) Joan Guinjoan
Montserrat Albet Carles Guinovart
Roger Aliet Antoni Marí
Josep Casanovas Oriol Martorell
Maria Ester-Sala Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada Santi Riera
Enric Gispert

Col·laboren en aquest número:

Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas,
Josep Maria Hernández Ripoll, Miquel Jurado, Teresa
Martínez, Lluís Millet, Lourdes Morgades, Montse G.
Otzet, Pau Riba, Maria-Ester Sala, Tamiño, Jaume Tri-
bó i Josep M. Vilar

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

EN LA PROBABLE DESAPARICIÓ D'UNA COBLA

La notícia de la molt probable desaparició de la Cobla Ciutat de Barcelona, no pot passar desapercebuda en els àmbits musicals més sensibles del país. Si tot segueix el procés previst, l'esmentat conjunt, que porta més de setze mesos sense dur a terme cap activitat, deixarà d'existir definitivament.

Cal situar mínimament l'abast del fet. L'esmentada cobla era l'única formació de caràcter institucional, dedicada a una tipologia molt concreta de música. Un tipus de música que parteix just un pas enllà de la sardana ballable i arriba fins a composicions d'estructura complexa, al marge del fet sardanístic estricte. Un món que, al llarg de més de cent anys, ha fornit un patrimoni de considerable gruix musical, d'una definidora càrrega antropològica, escrit per un conjunt de compositors d'una importància cabdal en la història de la música catalana. És una música, també, que ha estat interpretada amb conseqüència diversa, sovint no excessiva, per conjunts l'activitat principal dels quals era quasi sempre la sardana ballable, motiu pel qual li han prestat una atenció més o menys marginal.

En aquest context, la gran aportació de la Cobla Ciutat de Barcelona, al llarg de la seva existència, ha estat la d'una dedicació acuradament professional i, amb ella, un rigor interpretatiu molt per damunt d'allò que és habitual.

Amb la desaparició de la Cobla Ciutat de Barcelona es produeix un buit important en termes estrictament musicals i, al mateix temps, es palesa una greu conseqüència. Catalunya no posseeix cap conjunt amb suport específicament institucional dedicat a la seva música més representativa i definitiva.

En la situació actual, resulta molt menys important esbrinar causes que no pas constatar i valorar fets i, sobretot, obrir vies resolutòries. I un fet constatable és que cal reclamar amb força i intensitat la importància cultural d'un tipus de música definit, al voltant del qual hi ha un clima de menyspreu implícit que no afavoreix gens la presa en consideració seriosa d'atenció envers aquesta música. La seva marginació de determinats cenacles, i el seu protagonisme marginal, molt per dessota de la seva importància musicals real estricta, resulten inconcebibles en el si d'un context cultural i social que l'hauria d'assumir plenament.

Caldria valorar i constatar també la paradoxa que suposa que, mentre manifestacions musicals (de molt diversa índole, i en tot cas, molt menys genuïnament representatives de la cultura catalana) són objecte de suports institucionals concrets —per altra part no gens il·legítims— el país no posseeix ni una sola formació amb suport institucional dedicada a la que és, més específicament que cap, la seva música.

Són, en definitiva, reflexions elementals, que sorgeixen imparablement en el context d'una desaparició a la qual cal atribuir tota la importància que té. Catalunya no pot bandejar el cultiu rigorós i professional d'un patrimoni intrínsecament transcendent en termes musicals. Aquesta és la conclusió última i definitiva.

En aquest mateix número de la nostra publicació, és apuntada la voluntat de cooperació institucional en el camp simfònic. Fóra bo que, aquesta voluntat, fos també aplicada a l'àmbit objecte d'aquesta reflexió.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



En la probable desaparició d'una cobla	3
Mendelssohn, eix de la programació de la pròxima temporada de l'OCB (R.R.M.C.)	5
Cap al centenar de concerts anuals (R.R.M.C.)	9
El fenomen Victòria dels Àngels (Jaume Comellas)	10
Jaume Tribó, una funció oculta però important (Lourdes Morgades)	12
Ensalada. Elogi de la música antiga i de la contemporània (Tamino)	14
Mikrokosmos: Jo diria que no... però es veu que sí... (Pere Artís)	15
Ballet. Cloenda de temporada (Montse G ^a Otzet)	16
De <i>Médée</i> a <i>Medea</i> . Luigi Cherubini i Franz Lachner (Jaume Tribó) ...	19
EL ROCK, L'ESTÈTICA D'UNA GENERACIÓ	
I un va dir: rodar i gronxar (Josep Maria Hernández Ripoll)	21
Aportacions del <i>rock and roll</i> al món de la música (és només <i>rock and roll</i> , però ens agrada) (Miquel Jurado)	25
Hi ha un <i>rock</i> català? (Pau Riba)	27
Max Sunyer, un músic nascut del <i>rock</i> (Teresa Martínez)	30
Una primavera lírica (Josep Casanovas)	33
Retrat: Gonçal Comellas, un lúcid apassionat (Lluís Millet)	35
Scherzando (Cesc)	41
Arxius Musicals a Catalunya (XIV) Mataró. Museu-Arxiu de Santa Maria (Maria-Ester Sala, Josep Ma. Vilar)	42
Ara, abans d'ahir, demà	43
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

Mendelssohn, eix de la programació de la pròxima temporada de l'OCB

El protagonisme acusat de l'obra de Fèlix Mendelssohn i la incorporació d'una quarantena de primeres audicions, constitueixen els trets més importants de la programació que ofereix la pròxima temporada de l'OCB.

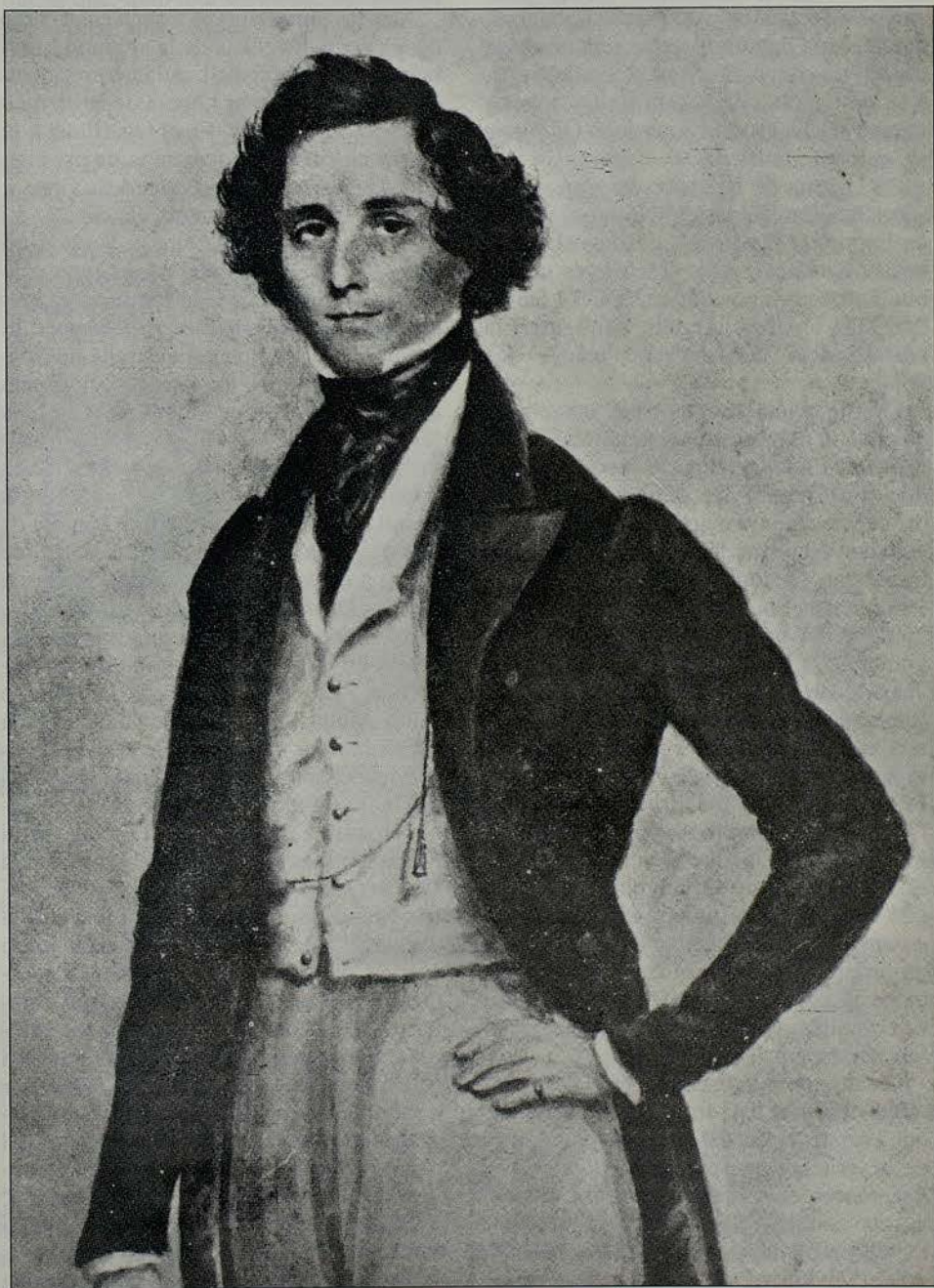
Una vegada més, la campanya de la nostra formació simfònica es vertebrava en quatre cicles: A, B, C i E. Els dos primers, amb onze programes dobles cadascun, constitueixen la part més important del conjunt de la temporada, mentre que el cicle C significa la incorporació d'un tercer concert, a celebrar el divendres, a 5 dels programes dels dos anteriors cicles, i el cicle E configura 5 programes d'un interès i envergadura especials.

Cal destacar que enguany cap dels cinc concerts d'aquesta sèrie no serà repetit.

En total seran, doncs, 27 programes i 54 concerts, guarismes lleugerament inferiors als de la temporada passada però que, en tot cas, mantenen la línia d'acusada activitat de l'OCB imposada en els últims i més recents anys. I que atorguen a la seva oferta la dimensió d'autèntic eix de la vida musical barcelonina.

El titular de l'Orquestra, Franz-Paul Decker, una vegada més, assumeix la responsabilitat d'una àmplia majoria de programes, 13 sobre 27, entre els quals els cinc «privilegiats» de la sèrie E. Els catorze restants programes seran dirigits per altres tants directors, la qual cosa significa que s'ha acabat definitivament una iniciativa que creiem que era força saludable, de permetre, en alguns casos, la continuïtat de dues o tres setmanes de la tasca d'alguna batuta d'un especial interès per a l'orquestra.

Els directors que alternaran amb Decker la direcció de l'OCB al llarg de la temporada són: Jacques Bodmer, Bohuslav Klobučar, Franco Mannino, Sergiu Comissiona, Narcís Bonet, Neeme Jarvi, Aldo Ceccato, Albert Argudo, Stanislaw Skrowaczewski, Salvador Mas, Joseph Silvestein, Yan Pascal Tortelier, Enrique García Asensio i Witold Lutoslawsky.



Felix Mendelssohn

En aquest apartat cal prestar una atenció especial a alguns noms, pel seu interès. En aquest sentit, cal celebrar la presència d'un director tan important com el nòrdic Neeme Jarvi que actuarà els dies 9 i 10 de desembre amb els també nòrdics Arve Tellefsen —violí— i Frans Helmer —violoncel—. El programa estarà format per *El pas d'acer. Suite* de Prokofiev. *Concert per a violí, violoncel i orquestra* de Brahms i finalment la *Simfonia núm. 7* de Beethoven.

Cal destacar, així mateix, el retorn del romanès Sergiu Comissiona, un músic molt estimat a casa nostra, mentre que les actuacions com a director del barceloní Narcís Bonet i del polonès Witold Lutoslawsky s'inscriuen en la felicitat iniciativa, estrenada la temporada anterior, d'oferir sengles presències en programes monogràfics, o quasi, de compositors destacats —respectivament— de Catalunya i de fora de Catalunya, que ensems duguin a terme una concreta trajectòria com a directors. Recordem que, a la temporada que ja està finint, aquesta iniciativa s'ha estrenat amb Joan Guinjoan i Cristóbal Halffter.

De la resta de batutes, són noms rellevants Stanislaw Skrowaczewski —músic amb un important historial— i el iugoslau Bohuslav Klobucar. Aldo Ceccato és un habitual director convidat de l'OCB i Salvador Mas i Albert Argudo configuren la representació catalana poc menys que obligada.

Emmig d'una programació inhabitual, que inclou nombroses primeres audicions, el quadre de solistes invitats incorpora moltes cares noves, fet que obre un —en principi— atractiu marge a la sorpresa. Tot això ben esquitxat de figures absolutament importants i reconegudes. És el cas del veterà pianista Shura Cherkassky que el dia 26 de gener protagonitzarà el segon programa de la Sèrie E, amb la interpretació del *Concert per a piano núm. 4, op. 70* de Rubinstein, una de les «primeres» que ofereix enguany l'OCB. El programa inclourà també *Von der Wiege bis zum Grabe* de Franz Liszt —també primera versió de l'OCB— i la *Simfonia núm. 5, op. 70* de Mendelssohn. Un altre nom indiscutible és el del nostre Josep Colom qui, els dies 24 i 25 de febrer, interpretarà el *Concert per a piano i orquestra núm. 3* de Prokofiev en un programa que tindrà caràcter d'homenatge al pare Antoni Massana, amb motiu de complir-se l'any vinent el centenari del seu naixement.

Un altre nom indiscutible és el del venerable violoncel·lista francès Paul Tortelier, qui actuarà el dia 30 de març en concert de la sèrie E i interpretarà el *Concert per a violoncel, en do major* de Haydn. El programa comprèn la primera audició per l'OCB de *Un supervivent de Varsòvia, op. 46* de Schönberg, *May Music Save Peace* —també primera audició de l'OCB del mateix Paul Tortelier— i finalment el conegut



Sergiu Comissiona

poema *Mort i transfiguració* de Strauss.

Artistes importants es troben en el camp de les veus. És el cas de la soprano britànica Margaret Marshall, qui interpretarà els dies 20 i 21 de gener l'òpera de Britten *La violació de Lucrecia*. En el repartiment, hi figura una altra veu femenina de prestigi, la de la mezzo-soprano Bernardette Greevy, la qual actuarà així mateix els dies 2, 3 i 4 de febrer en el programa —Sèrie A-6 i C-4— en què interpretarà les *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge i els coneguts *Wessendoncklieder* de Wagner. El programa, el completen l'estrena de *Simfonia* de Mestres Quadreny, la primera audició per l'OCB de la tan poc coneguda *Simfonia en mi major* de Wagner i finalment la *Rapsòdia espanyola* de Ravel. Veu important també la de la soprano Teresa Cahill que intervindrà a l'últim concert de la temporada, que tindrà lloc el dia 18 de maig, amb la interpretació de l'òpera de Strauss *Daphne* en concert de la Sèrie E. A les antípodes cronològiques resta la presència en el concert inaugural de la temporada —20 d'octubre— de la soprano Edith Mathis, intèrpret de la bellíssima *Simfonia núm. 2, op. s. 52, «Lobgesang»* de Mendelssohn. Juntament amb ella, hi intervindrà un altre cantant de relleu, el tenor Howard Crook i la nostra soprano Rosa Maria Conesa. Completarà el programa el *Concert per a piano núm. 2, op. 40* del mateix Mendelssohn, amb intervenció solista d'Eulàlia Solé, que amb l'esmentat Josep Maria Colom i Gerard Claret són les aportacions destacades d'instrumentistes catalans a la temporada. El violinista intervindrà en el segon concert del cicle, dies 4 i 5 de novembre, i interpretarà el *Concert per a violí i orquestra* de Bartók, en un programa que obrirà *Tres viñetas porteñas* del catalano-argentí Pompeu Camps. El concert queda clos amb la *Simfonia núm. 3, op. 56, «Escocesa»* de Mendelssohn. La direcció serà a cura de Jacques Bodmer.

Cal esmentar, pel que fa a l'apartat de veus, la nostra soprano Enriqueta Tarrés, intèrpret —els dies 23 i 24 de desembre—



Neeme Jarvi

de la cantata *The Bells* de Rachmaninov, amb text d'Edgar Allan Poe. L'acompanyarà Joan Cabero —tenor— i el baríton navarrès Iñaki Fresán, mentre que la parcel·la coral serà a cura de la Coral Càrmina, cor col·laborador de l'OCB. El concert serà dirigit per Albert Argudo i s'hi oferirà també el *Concerto grosso op. 6/8 «Fatto per la notte di Natale»* de Corelli, les conegudes *Variacions sobre un tema de Haydn op. 56a* de Brahms i el *Concert per a trompeta i orquestra* de Hummel amb intervenció de Douglas Prosser, primer trompeta de l'OCB.

Altres membres de la nostra formació intervindran així mateix com a solistes, i entre ells cal remarcar el protagonisme de músics nord-americans, fet que ve a configurar una mena d'informal «american power», sense ulteriors connotacions, per altra part. Així, Molly Judson interpretarà, els dies 17 i 18 de febrer, el *Concert per a corn anglès* de Skrowaczewski, dirigit pel mateix autor. Disa English farà el mateix amb el *Concert per a oboè i orquestra* de Strauss, el dia 9 de març en concert de la sèrie E, el programa del qual oferirà també la *Simfonia núm. 4* de Mahler. El Trio Yablonsky —format pel primer violoncel·lista de l'orquestra, la seva esposa (violinista de l'OCB) i la mare del primer— interpretarà els dies 15, 16 i 17 de desembre el *Concert per a violí, violoncel, piano i orquestra, op. 56* de Beethoven sota la direcció de Decker en un programa que inclou també la *Sisena simfonia* de Mahler, autor pel qual sens dubte el director alemany acusa una proclivitat especial. Els també membres de l'Orquestra David Thompson —trompa—, Suzana Stefanovic —violoncel—, Larry Passin —clarinet— i Joël Pitchon —violí— actuaran en el penúltim programa de la temporada —dies 12 i 13 de maig—. Programa que comprèn el *Concert per a trompa i orquestra núm. 2* de Strauss, *Variacions Rococó per a violoncel i orquestra* de Txaikovski, *Concert per a clarinet i orquestra* de Copland, *Sonata per a violí i orquestra* de Bernstein i finalment l'obertura *Candide* del mateix Bernstein.

La presència de solistes vinculats a l'OCB, la completa la flautista valenciana Magdalena Martínez qui, els dies 10 i 11 de febrer, interpretarà el *Concert per a flauta i orquestra* d'Ibert dirigida per Aldo Ciccatto en programa que integren, així mateix, el *Concerto grosso* —primera audició per l'OCB— de Benejam i *Petruixka* de Stravinsky.

En el capítol de solistes cal destacar que enguany es posarà en marxa l'acord de col·laboració amb el Concurs Maria Canals pel qual el guanyador d'aquest certamen intervindrà en un concert de l'OCB. Acord del qual cal felicitar-se i que obrirà la pianista xinesa Zhong-Xy, vencedora de l'edició del 1988 de l'esmentat concurs. Els dies 24, 25 i 26 de novembre interpretarà el *Concert per a piano núm. 9, K. 271* de Mozart sota la direcció de Comissiona. El programa inclou l'obertura de *Semiramide* de Rossini i *Manfred, op. 58* de Txaikovski.

La relació d'obres que s'han citat a remolc de la referència de solistes i directors ja permet observar un teixit de títols escassament habituals a les programacions. En aquest sentit, cal remarcar el fet que una quarantena de les obres que s'interpretaran siguin primeres audicions per l'OCB, a les quals cal afegir dues estrenes. La citada *Simfonia* de Mestres Quadreny i *Interrogants* de Josep Brotons, que dirigirà Decker els dies 12, 13 i 14 de gener. Això su-



Witold Lutoslawsky

posa que quasi la meitat de les obres que s'oferiran al llarg dels set mesos que dura la temporada seran primeres audicions per a la nostra Orquestra i en bona part per als espectadors.

La dada, cal saludar-la de forma satisfactòria car suposa un esforç d'oxigenació que fa que, amb tota seguretat, aquesta sigui la programació més intrínsecament interessant de totes les que s'ofereixen a Barcelona al llarg de la temporada.

És cert que hom corre el risc que no tot el material nou que s'ofereixi tingui un elevat nivell de transcendència, però —en tot cas— cal advertir sobre obres com *Ragtime* de Hindemith, la *Sisena* de Mahler, *Dues peces per a vent i percussió* de Scarlatti/Shostakovitx, l'òpera *La violació de Lucrecia* de Britten, la *Tercera* de Bruckner, l'òpera de Strauss *Daphne* i moltes més

que, per descomptat, exigiran una atenció especial per part del públic, un no abandonar-se, però que, al mateix temps, oferiran el contrapès suggestiu de la descoberta.

Per altra part, la temporada oferirà també una bona munió de títols de gran repertori, com és el cas de la *Setena* de Beethoven, la *Segona* de Brahms, els *Wessendoncklieder* de Wagner, la *Quarta* de Schumann, *La mer* de Debussy, els poemes simfònics *Mort i transfiguració* i *Till Eulenspiegel* de Strauss, *Petruixka* de Stravinsky, etcètera. Cal esmentar, en tot cas, l'escàs protagonisme dels compositors catalans.

Temporada interessant i ensembles de valors molt bigarrats, malgrat la coherència que li pretén atorgar la dedicació a Mendelssohn, de qui s'oferiran la integral de les seves simfonies, de la mateixa manera que la temporada passada es va interpretar la integral dels concerts per a piano de Beethoven. Strauss, amb cinc obres, és l'altre compositor protagonista destacat, mentre que Brahms, Mozart i Mahler, amb tres obres, vénen a continuació fonent-se amb una majoria que ofereixen un o, tot al més, dos títols. Bach és el gran absent, mentre que Bernstein, Copland, Ives, Elgar i Britten configuren un suggestiu i inesperadament protagonista bloc anglosaxó contemporani.

R. R. M. C.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA • CAMBRILS

1 9 8 9



PATRONAT PRO MÚSICA DE CAMBRILS •

Avda. Verge de Montserrat, 6-8, local 2 • Tel. 977 / 36 55 12 • 43850 CAMBRILS

VENDA D'ENTRADES: OFICINA DE TURISME • Plaça Creu de la Missió • Tel. 36 11 59

Primer Concert

Dissabte 8 de juliol

Parc Samà 22'15 H.

PHILHARMONIC BRASS QUINTETT • LUZERN

Rondeau

J.J. MOURET

5 Cançons espanyoles del Segle XVI:

Torre de la Niña • Canción Niña y Viña

Diferencias sobre «Guardame las vacas»

Canción de la Virgen que alumbró • Fantasia

Concerto San Marco

Quintet (1982)

Quintet (1961)

Satirischer Tanz

Music hall suite (1964)

Swiss Mountain Idyl (1982)

Largo al Factotum für solo tuba

Pop Suite

ALBINONI

F. RASELLI

M. ARNOLD

SHOSTAKOVICH

J. HOROVITZ

A. BENZ

ROSSINI

A. FRACKENPOKL

Segon Concert

Dissabte 15 de juliol

Parc Samà 22'15 H.

ATHAENEUM QUARTETT ENESCO • PARIS

Quartet en Re Menor. Op. 76 «De les Quintes»

HAYDN

Quartet en Fa Major. Op. 96 «Americà»

DVORÁK

Quartet en Re Menor. D. 180 «La mort i la Donzella»

SCHUBERT

Tercer Concert

Dissabte 22 de juliol

Parc Samà 22'15 H.

NARCISO YEPES • GUITARRA

Sonata (Zapateado)

Sonata - K 77

Xacona en Re Menor

Sis Ghiribizzi

Pensée Fugitive

Elegia para Gisela

Petenera y Andaluza

Invocación y Danza

Tarantos

Canción de Cuna y Abejorro

Passapié

M. ALBENIZ

D. SCARLATTI

J.S. BACH

N. PAGANINI

J. K. MERTZ

J. PERIS

R. SAINZ DE LA MAZA

J. RODRIGO

L. BROUWER

E. PUJOL

S. BACARISSE

Quart Concert

Dissabte 29 de juliol

Parc Samà 22'15 H.

COLLEGIUM INSTRUMENTALE BRUGENSE

Director: ÀNGEL RECASENS

Música Aquàtica, Suite en Fa

HAENDEL

Cantata per a Soprà i Corda

CASELLES

Simfonia KV 201, en La Major

MOZART

Cinquè Concert

Diumenge 30 de juliol

Parc Samà 22'15 H.

COR DE L'ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA •

CORAL VERGE DEL CAMÍ • CAMBRILS

COLLEGIUM INSTRUMENTALE BRUGENSE

Director: ÀNGEL RECASENS

Stabat Mater

PERGOLESI

Gliòria

VIVALDI

BAGUÉS JOIERIA

PASSEIG DE GRÀCIA, 41
TELÈFON 216 01 73
08007 BARCELONA

CARRER SANT PAU, 6
TELÈFON 317 32 46
08001 BARCELONA

EL REGULADOR BAGUÉS
RAMBLA DE LES FLORS, 105
TELÈFON 317 19 74
08002 BARCELONA



VENDA
COMPRA
LLOGUER
SALA D'ESTUDI I ASSAIG
REPARACIÓ
ESTUDI TÈCNIC

Aribau, 212 - Moia, 20 (Diagonal) • 08006 Barcelona
Tel. 418 02 90 - 200 31 36 (taller)



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, 3r. 1a. Tel. 301 33 93
08003 BARCELONA

Hi-Fi

SONY®

Audio Digital

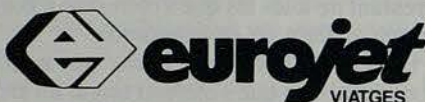
Sabino de Arana, 42-44 • 08028 Barcelona
Telèfon: 330 65 51



harmonia
mundi

30 anys
al servei de la música
a través de la discografia

Avgda. Pla del Vent, 24 • 08970 Sant Joan Despí



Representants a Catalunya
del programa
EURÒPERA organitzat per
LA FUGUE PARIS
Organitzadors de sortides
musicals de cap de setmana
per Europa

Travessera de Gràcia, 101
Tel. 217 98 52*
BARCELONA



WINDSA

LA MÉS GRAN SELECCIÓ EN
COMPACT-DISC

Balmes, 341-343 • 08006 Barcelona



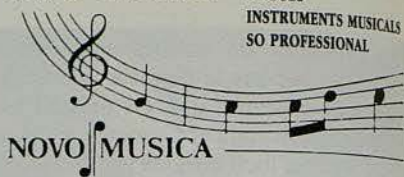
ART GUINARDÓ
instruments musicals

Pianos d'importació
Lloguer de pianos
Teclats electrònics
Guitarres clàssiques de concert
Instruments per a conjunts musicals

Xiprer, 4 i 6 - ☎ 347 81 10 BARCELONA
Argenteria, 35 - ☎ 310 75 21

E. FUSTE

PIANOS
ORGUES
INSTRUMENTS MUSICALS
SO PROFESSIONAL



c/. MALLORCA, 346 - Tel. 207 45 18 - Barcelona
c/. MARINA, 310 - Tel. 255 92 58 - Barcelona



DISCOS
CASSETTES
ACCESORIS

COMPACT-DISC

La més extraordinària selecció i gran estoc

Escorial, 100 - Tel. 214 09 04 - Barcelona

Audenis

Pianos - Instruments
Música impresa

València, 316 - Tel. 207 27 58
08009 BARCELONA

FORMATGERIA
CANNES



Gran assortit de formatges i
embotits catalans i espanyols.

c/ Doctor Joaquim Pou, 4

Per reserves 302 50 71



PIANOS - ORGUES
INSTRUMENTS MUSICALS

BARCELONA Muntaner, 300 Tel. 200 81 00
BARBERÀ DEL VALLÈS BARICENTRO Tel. 718 97 51
MADRID Hermosilla, 75 Tel. 435 89 89
MADRID La Vaguada Tel. 730 48 82



PIONEER®
El futuro en sonido e imagen.

PIONEER ELECTRONICS ESPAÑA, S.A.
BARCELONA (ESPAÑA)

Cap al centenar de concerts anuals

En el curs d'un dinar celebrat recentment, el Patronat de l'Orquestra Ciutat de Barcelona va presentar un dossier ple d'informació que situa amb força precisió l'abast del moment d'expansió de la formació simfònica municipal.

Una de les dades que criden l'atenció és la xifra de 86 concerts fets al llarg del 1988. D'ells, 24 corresponen a actuacions al marge dels propis cicles, incloent-hi els 6 que va oferir en el curs de la seva gira de l'estiu passat a la República Democràtica Alemanya.

Aquests guarismes situen l'OCB en el camí, o en la fita, assolible a curt termini, dels 100 concerts anuals; una dada indicativa d'una dinàmica pròpia de formacions de característiques semblants arreu del continent.

Aquestes xifres mostren també una nova dimensió: la de la proclivitat «viatgera», ja sigui en gires o en actuacions esporàdiques —18 durant l'any passat—, en el si d'iniciatives d'origen municipal —campanya Grec o d'altres—, o bé sorgides al marge d'aquesta iniciativa. Tanmateix, la voluntat «viatgera» al·ludida enfoca una altra dimensió que fets puntuals produïts últimament han fet reviscolar. La de la representativitat d'abast català, de la que avui és intrínsecament «només» una orquestra barcelonina, que excepcionalment estén la seva projecció a altres indrets del país.

Aquest és un vell tema que, tanmateix, ara adquireix nous matisos. Recentment, el Departament de Cultura de la Generalitat ha fet saber la seva voluntat de mantenir una col·laboració futura més estreta amb l'OCB que, al mateix temps, comportaria una aportació financera substancial. Cal assenyalar o recordar, en aquest context, dues coses. En primer terme, el fet que en alguna temporada anterior recent, el Departament de Cultura havia abonat i col·laborat a fer possible que algun dels concerts dels cicles habituals de l'OCB es desplaressin, en actuacions afegides, a alguna ciutat de Catalunya. Era una línia de col·laboració que l'última temporada no ha tingut continuïtat però que, en tot cas, es constituïa en possible embrió d'una col·laboració més substancial. El segon aspecte a considerar és que la Generalitat ha deixat d'atorgar la subvenció que cada any atorgava a l'OCB

i que procedia dels antics traspassos del Ministeri de Cultura. Aquesta subvenció, segons s'ha especulat, podria ser substituïda per una altra de superior entitat —es parla de 100 milions de pessetes— en el context d'un seriós aprofundiment i replantejament de les relacions entre institució i orquestra. Cal afegir que hi ha una bona predisposició per ambdues parts, primera condició perquè les negociacions avancin.

Situem encara dos apèndixs addicionals per acabar de contextualitzar el tema. El primer és el fracàs, tàcitament consumat, d'un intent de creació d'una orquestra de cambra que, tenint la seva seu a Lleida, i recolzada en bona mesura per instàncies lleidatanes, havia de tenir representativitat nacional amb la participació, precompromesa ja, de les quatre diputacions.

El segon apèndix faria referència a la situació en què podria quedar, en el cas que la Generalitat atorgués una definitiva representació nacional a l'OCB, l'Orquestra Simfònica del Vallès, que mena una quasi heroica tasca de subsistència sobre la base del mercat comarcal català.

Cal deixar ara aquesta línia de consideració per aterrar novament a «l'interior» de l'OCB. El procés de reconversió qualitativa que està experimentant acusa greus problemes de cara a consolidar una base d'instrumentistes solvents que vertebrin i donin personalitat al conjunt. Hi ha dificultat per cobrir amb instrumentistes de qualitat les diferents i nombroses places vacants. Un exemple significatiu és la de concertino, que porta ja massa anys de provisionalitat, tanmateix ben resolta. El rosari de convocatòries que queden desertes és impressionant. D'una cinquantena de convocatòries programades per al 1988, només es van cobrir tres places. A vint d'elles no es van presentar aspirants.

La plantilla actual és de 91 membres, 49 dels quals —54%— menors de 40 anys, i 22 —24%— majors de 50 anys. 48 membres són catalans —52'7%—, 14 són valencians, 1 és basc, 5 són provinents de països de l'Europa Occidental, 5 de països de l'Europa Oriental, 4 provinents de països de l'Amèrica Llatina i 14 d'Estats Units i Canadà.

Només 38 membres de la plantilla són funcionaris (41%), cosa que demostra el

procés de pèrdua de protagonisme sofert per aquesta figura en el si de l'OCB; 26 components de l'OCB (28%) tenen contracte laboral indefinit i formen amb l'anterior bloc el quadre estable de l'orquestra. Resten 27 membres més, equivalents a un 30 per cent, que tenen contractes que fineixen entre finals de la temporada actual i finals de la 1990-91. Aquesta massa important de la formació, si per una part té l'avantatge de permetre una renovació qualitativa a l'alça, representa també un nucli d'instabilitat de cara a aconseguir un definitiu afermament i vertebració de l'Orquestra. Òbviament, en aquest sector s'hi troba una bona part de la presència estrangera de l'orquestra.

L'OCB es mou amb un pressupost d'aproximadament 500 milions de pessetes anuals, xifra que òbviament resulta insuficient per endegar una política expansiva en tots els sentits. Mentrestant, i a l'espera del possible i al·ludit acord amb la Generalitat, es busca el recurs de l'esponsorització. La posada en marxa de nous cicles, i amb ells l'obertura de nous sectors de públic, ofereix com a referència més positiva la progressiva i superior acollida del cicle «C», mentre que el cicle «E», dedicat a concerts d'un relleu especial, no aconsegueix una resposta a la mesura de les expectatives. En tot cas, el conjunt dels guarismes mostra una línia de progressió no eufòrica, però sí ben perceptible.

L'OCB té com a altres objectius, a curt termini, el de la projecció internacional, camp en el qual es treballa amb convicció, i camp, també, no gens fàcil. A l'horitzó, queda mentrestant la construcció de l'Auditori que, si es confirmen les expectatives serà un realitat a terme mitjà, on s'estatjara l'orquestra simfònica barcelonina.

A l'ordre intern es preveu una prompta aprovació del Reglament de funcionament, mentre que la gestió administrativa i artística podria passar a mans d'un organisme nou —probablement anomenat Institut Municipal de la Música— que s'ocuparia de l'OCB i de la Banda en un sol bloc administratiu de gestió. La notícia podria confirmar-se aviat.

El fenomen Victòria dels Àngels

Quaranta cinc anys, dia per dia, després del seu debut, Victòria dels Àngels va tornar a ocupar l'hemicle del Palau de la Música Catalana per fer-hi un recital commemoratiu d'aquesta efemèride.

La dada resulta en si mateixa d'una extraordinària rellevància. És ben sabut que les carreres dels artistes lírics tenen dificultats naturals per allargar-se més enllà dels límits, variables segons les circumstàncies específiques, però a la fi molt concrets. Si per a qual-sevol branca professional, 45 anys de dedicació constitueixen una fita remarcable, en el de la lírica es multiplica la seva valoració.

Tanmateix, l'espectacle que constitueix el recital que ens ocupa deixa en un pla secundari la consideració intrínseca de la importància d'aquest pas de trajecte i de la rodonesa de la dilatada referència. Per bé que hi planés «atmosfèricament». I aquí, el terme «espectacle», cal entendre'l en la seva dimensió més transcendent: la que obeeix a la definició d'allò que s'ofereix a la contemplació intel·lectual, especialment com una cosa notable i digna d'atenció.

Abordar l'esdeveniment amb una voluntat d'anàlisi clarificadora obliga a separar dos elements bàsics, encara que sigui conscient que tals elements, a l'hora del seu resultat final, s'interrelacionen íntimament. Però l'exigència de clarificació obliga a endegar aquesta tasca estructuradora. Cal referir-se, doncs, a la dimensió afectiva i a l'artística.

L'acollida que va rebre la cantant, en sortir a l'hemicle del Palau, fou d'una magnitud tal que, junt amb l'entusiasme amb què fou saludada al final de la seva actuació, imposa una aturada reflexiva. Cal valorar com a fet ponderador, a l'alça, que el concert del passat 19 de maig no es produïa com a conseqüència d'un fet potenciador afectiu, com podria ser un retorn llargament esperat o, en sentit contrari, la presumpta vivència d'un adéu, o bé altres matisos de connotacions nostàlgiques proclives a l'esclat emocional més o menys fàcil. Cap d'aquestes circumstàncies típiques conflueixen en l'allau desbordada d'entusiasme que agomolà la cantant des del primer a l'últim moment.

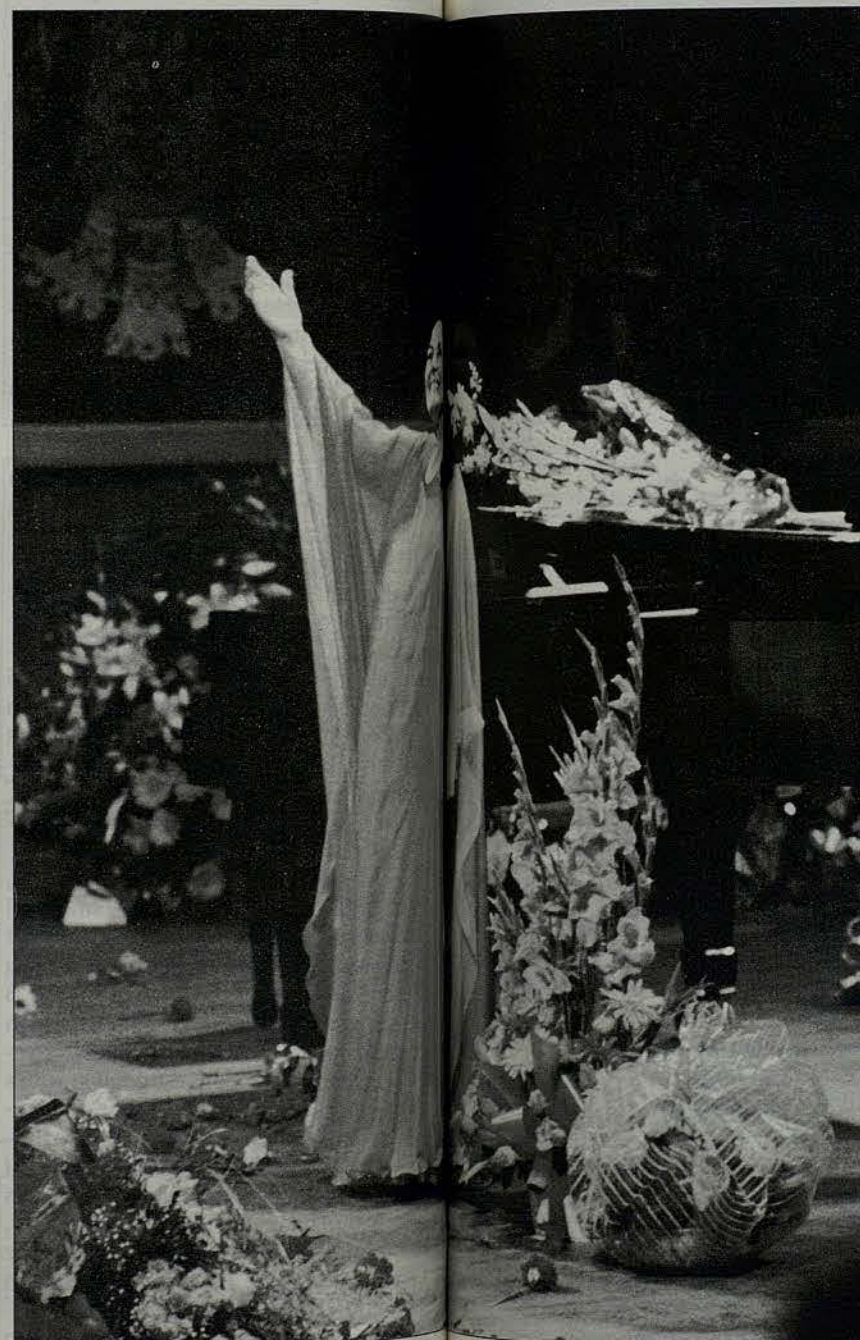
Victòria dels Àngels ha cantat en els temps recents dues vegades al Palau i s'ha prodigat arreu de Catalunya amb una certa intensitat. I ha estat objecte de nombroses entrevistes i reportatges als mitjans de comunicació, escrits i audiovisuals. Hi ha, per tant, un context vivencial immediat que invalida tota referència «nostàlgica» o sentimentaloides primària i irreflexiva, que podria resultar explicadora en altres circumstàncies.

És per això que, en aquestes demostracions d'estima, cal cercar-hi quelcom més profund i seriós, més transcendent i implicat, i que obliga a parlar de «fenomen Victòria dels Àngels». Fenomen entès en la seva consideració de «fet extraordinari, i tanmateix analitzable científicament».

I aquest darrer matís és molt important. L'esclat afectiu que promou la cantant no és quelcom eteri, de naturalesa subjectiva i de base irreal, o mancada de base. Ben altrament, obeeix a unes raons objectives i objectivables, les quals, però, potser determinades circumstàncies han permès o han afavorit que romanguessin somortes, però que, inevitablement, havien de traspuar.

Victòria dels Àngels ha bastit la seva condició d'artista gran amb una trajectòria humana feta d'autenticitat, de calidesa i d'afecte. I també d'humilitat. Això li ha comportat molts inconvenients i moltes incomprensions en el si d'una dinàmica d'escala de valors i de comportaments socials que s'han mogut progressivament en sentit contrari. Tot mantenint una línia de coherència personal absoluta i irrenunciable, no ha tingut cap més remei que remar a contracorrent. Un contracorrent lúcid i digne que, si l'ha allunyada de parafernàlies de dubtosa consistència, i també li ha impedit el gaudi de privilegis espuris, al mateix temps li ha servit per a alimentar, sense fer fressa, un món d'afectes que tard o d'hora havia de manifestar-se. Darrera del crit d'una espectadora proclamant: «Nosaltres sí que t'estimem, Victòria!», hi havia, d'alguna manera, la conclusió absoluta i inevitable de tot un procés.

Victòria dels Àngels mai, ni en els moments de màxim encimbellament, no ha deixat de sentir-se persona amb els peus ben afermats a terra. Mai no ha estat deessa llunyana.



Victòria dels Àngels al Palau de la Música Catalana celebrant els 45 anys de la seva carrera

Mai no ha renunciat a la seva condició excelsa de filla d'obrer. I mai no ha deixat de considerar el privilegi de les seves aptituds artístiques i de la seva carrera professional com un fet natural, naturalment acceptat, que no l'havia de desviar de la seva condició de «persona com una altra». Hi ha un regust de «poble», en un sentit molt exacte i ensem dignificador, que ho envaeix tot i que resulta definitiu. I tot això, és clar, «passa factura». En el sentit positiu, òbviament. I tot això i molt més era allà, condensat en un clima únic i especial, per altra part habitual a les aparicions públiques últimes de la cantant a casa nostra. És el mateix clima de l'acte d'imposició del títol de Doctora Honoris Causa a la Universitat de Barcelona, o del concert inaugural de Catalunya Música.

Gosaria afegir que, en tot això, hi pot tenir un paper, potser no insignificant, la sensibilitat popular respecte del tracte —poc comprensible per poc afalagador— que ha rebut de part d'instàncies institucionals. Potser s'hi podria endevinar una certa voluntat justiciera, per descomptat tàcita, manifestada per un cos social que se sent representat per la peripècia personal de l'artista, en la qual se sent naturalment identificat.

Cal parlar de l'aspecte artístic. Victòria dels Àngels va omplir de música el Palau. Aquest va ser el gran mèrit, en genèric, de la seva actuació. I potser tot podria acabar aquí sense que calgués ja dir res més. El seu recital va ser això. Un doll constant i permanent de música. Música en el sentit més essencial i pur. I és que, amb tota seguretat, no podia passar res més. Per una raó elemental. Victòria dels Àngels és en si mateixa expressió musical. I res que es produeixi des d'ella no pot deixar de ser música.

Curiosament, aquí ens trobem també en una situació de remar a contracorrent. Mentre el món líric mantenia el regust decadent de l'exhibicionisme atlètic-circenc de la veu, ella, des de sempre, va fer l'elecció del «fer música», de l'expressió musical pura i essencial. Va esdevenir, així, pionera d'una nova o renovada visió del fet líric i, per tant, va constituir-se en una cantant autènticament moderna. Una vegada més, l'honestetat i la fidelitat a si mateixa ha estat objecte de confusió i l'ha allunyada, potser, de determinats protagonismes, qui sap si només relativament autèntics. Això explicaria matisos i aspectes —no la totalitat— de la seva «peculiar» trajectòria operística barcelonina. El tema ens podria portar molt lluny, i cal escapar-lo.

Però, a la fi, aquesta posició també ha acabat «passant factura». I també, és clar, en sentit positiu. El públic que va omplir de gom a gom el Palau de la Música —en un dia amb força competència amb una altra proposta espectacular, i sense el recurs de les invitacions— va poder exercir la sensibilitat en el goig del cantar pur. En el gaudi de l'expressió exacta i comunicativa fins a l'escreix, Victòria dels Àngels sent una religiosa devoció per la música. Per això la serveix, no se'n serveix. Mostra un respecte profund pels continguts de cada tema i n'extreu les essències més subtils i inaprehensibles. No els porta al seu terreny, a una forma de fer estereotipada, de fórmula o de truc i ofici viciat, sinó que procura fondre-s'hi i «convertir-se» al seu missatge. Per això, cada tema arriba diferent; i sentim, en les seves interpretacions, el gust individualitzat de l'expressió absoluta del contingut de cada tema. El gran mèrit de l'art de Victòria seria, d'alguna manera, el de la humilitat. El de la seva capacitat de submissió, intel·ligent i mestriosa, als continguts de la música a la qual serveix. Sense, però, renunciar mai a ser ella mateixa.

Quaranta-cinc anys de carrera volen dir, inevitablement, una disminució de les facultats físiques. Negar-ho, seria fer-ho a l'evidència. Per als ancorats en determinats prejudicis sobre el concepte del cant, aquest fet pot tenir un pes concret i, de vegades, fins i tot, potser determinant. Per als qui ens movem al marge d'especulacions més o menys preestablertes i més o menys rígides, per als qui només pretenem viure el goig del fet pur, simple i transcendent del cant, l'actuació de Victòria dels Àngels, el dia 19 de maig al Palau, va resultar una experiència impagable. Interpretacions com les de *Cuba dentro de un piano* de Montsalvatge, de la «seguiriya» de *Carmen* de Bizet, o del *Cantar del alma* de Mompou, de *La ploma de perdiu* o *Margarideta* constitueixen, per a mi, exemples especialment explícits d'un summum expressiu excepcional i únic.

Victòria dels Àngels, que inventava cançons essent encara no una adolescent, que es perdia pel bosc del pati de la Universitat de Barcelona tot exercitant espontàniament la seva fantasia musical, va néixer música. Si cal, i també si fos possible de certificar-ho, en un sentit cromosòmic. I aquesta «veritat» és l'arrel última de la seva condició de fenomen musical. I l'acompanyarà sempre mentre li resti un alè de veu.

Tanmateix, tots aquests anys de professió, precedits d'un procés de formació intel·ligent i inusualment obert d'horitzons, li han proveït un pòsit especial que té molt a veure amb el «misteri poètic» que presideix avui les seves actuacions.

Allunyada de concessions de tota mena a res i a ningú, amb l'acompanyament auster, i ensem esplèndid de sentit de l'ofici, de Manuel García Morante, envoltada d'afectes i estima representats per aplaudiments, expressions i desenes de rams i toies de flors, Victòria dels Àngels va veure coronat un pont —paraula que ella estima prou— de quaranta-cinc anys d'intensa i amorosa comunicació musical.

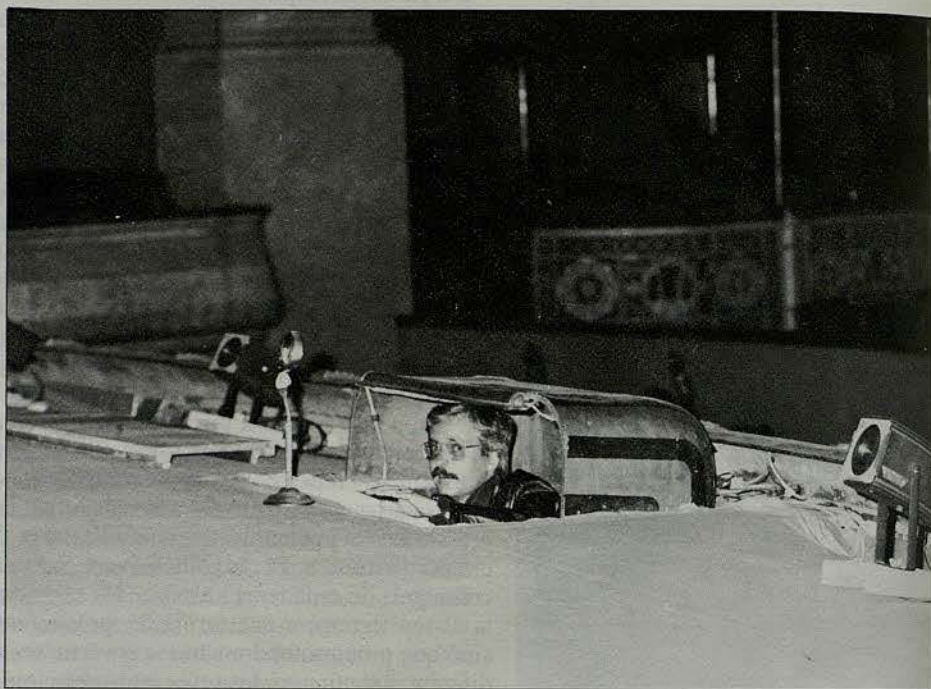
Jaume Tribó, *els Angels* una funció oculta però important

Diu el diccionari que **apuntar** és dictar en veu baixa, a algú, allò que ha de dir, quan no ho sap prou bé. Qui fa aquesta feina és, lògicament, l'apuntador, una professió extingida ja al món del teatre, però que encara perviu en el món de l'òpera. L'apuntador és doncs, avui, al 1989, una espècie en extinció, un reducte d'amants de l'òpera als quals agrada estar al mig però alhora no figurar; un element imprescindible, sobretot, per als cantants més veterans, però alhora una peça totalment desconeguda dels més novells. A Espanya hi ha dos apuntadors professionals: l'un, al Gran Teatre del Liceu, Jaume Tribó i Segalés; i l'altre al Teatro Lírico Nacional la Zarzuela, de Madrid, Rafael Benedito.

Una professió que encara perviu en el món de l'òpera

Jaume Tribó exerceix com apuntador del Liceu des de 1974. El seu, és un cas curiós de vocacionalitat en un ofici en què ningú no pensaria mai. «Però jo sí que hi vaig pensar», diu aquest home baix i prim amb ulls de noi espavilat, «i vaig decidir ser apuntador quan tenia 14 anys». Tribó, home que no oculta el seu amor per la música (gasta un gros segell al dit anular de la mà dreta en el qual hi ha dibuixat un pentagrama i una clau de sol, el mateix dibuix que es pot veure als dos botons de puny que porta), va començar a freqüentar el Liceu a 8 anys, de la mà del seu avi, músic. Sis anys més tard va decidir ser apuntador i, aleshores va posar-se de debò a estudiar música i a aprendre idiomes: italià, francès, alemany i rus. Ara és un professional orgullós, a qui agrada molt la seva feina i que pensa que la fama i la glòria no són per a ell. «Sóc una persona que fa la seva feina d'esquena al públic i amagat; i quan algú em diu: 'Que bé que ho has fet, avui no t'hem sentit', els dic, senzillament, que el mèrit no és meu sinó dels cantants».

Tribó, igual que la resta d'apuntadors que hi ha en aquest món de l'òpera, sap tots els secrets dels cantants. «Les virtuts dels cantants, les sap tothom; però jo en sé les limitacions, que no penso explicar», s'apressa a dir. Tribó està convençut que l'apun-



Jaume Tribó (Liceu 1987)

tador és imprescindible en el món de l'òpera. «Hi ha teatres a la República Federal d'Alemanya i a França que funcionen sense apuntador; però quan als grans teatres com la Scala de Milà, el Metropolitan de Nova York, el Covent Garden de Londres, el teatre de l'Òpera de Viena i tots els teatres d'Itàlia, encara hi ha apuntador, que treballa amagat en el seu coverol al mig de l'escenari, això vol dir que l'espectacle ha d'ésser així».

L'apuntador d'un teatre d'òpera funciona com si fos un músic de l'orquestra. Amagat al seu coverol i d'esquena al director d'orquestra, un mirall tipus retrovisor o un monitor de televisió permet l'apuntador seguir els tems marcats pel mestre. «La meua feina principal», diu Jaume Tribó, «consisteix a donar totes les entrades als cantants que són a escena. El meu treball és fonamentalment musical i no tant de saber i apuntar el text, perquè les dificultats d'una òpera són sempre de tipus musical i mai no són idiomàtiques; aquest és un aspecte secundari».

Ja que funciona com si fos un músic, l'apuntador és una persona la feina de la

qual deriva del director d'orquestra. «Jo no puc prendre mai la iniciativa, sempre he d'estar supeditat al que digui el director d'orquestra», explica Tribó. «La meua feina comença quan comencen els primers assaigs musicals. Assisteixo a tots els d'orquestra per saber el tempo que portarà el mestre; vaig als assaigs amb piano dels cantants, cosa que em permet veure els problemes de cadascun i també assisteixo als assaigs d'escena». Després només queda la funció, en la qual l'apuntador estarà dependent de tots per ajudar-los quan calgui.

Jaume Tribó és l'únic apuntador del Liceu; no té cap suplent. «En aquest aspecte, sóc un home amb sort i no he estat mai malalt», diu. Però allò normal en els grans teatres d'òpera, i els que no són tan grans també, és tenir més d'un apuntador. «Els apuntadors italians es limiten al repertori italià», reconeix Tribó, «i quan es programa una òpera alemanya fan viatjar algun apuntador de Viena». Al Liceu, l'apuntador fa tota la temporada, sigui en l'idioma que sigui. La propera temporada es posarà en escena una òpera de Janacek en txec, *Jenufa*, i Tribó ja ha començat a estudiar

l'òpera i l'idioma. «No m'ho ha dit ningú», assegura, «però, crec que ho he de fer. No he fet mai cap òpera en txec; però arribat el moment, crec que estaré en condicions de fer-la, encara que amb un any és impossible aprendre un idioma».

En ser sol, Tribó estudia les òperes al llarg de les vacances. Els seus 15 anys al Liceu, però, li permeten viure una mica de rendes. «Tanmateix», assegura, «em diverteix molt estudiar noves òperes; treballar amb obres que no he fet mai, encara que això vulguir dir molta feina. Quan més repertori tinc, més em costa estudiar obres noves. Inicialment tot em costava igual; però ara que ja n'he fet bastantes, quan es programa una òpera que ja he fet alguna vegada es nota molt. Per la meua feina, m'agrada fer només òperes noves, perquè una temporada en què només hi haguessin obres de repertori seria molt avorrida per a mi».

L'apuntador arriba a ser una persona de confiança del cantant

Malgrat ser molt pocs, Jaume Tribó creu en el futur de l'apuntador d'òpera. «Si als principals teatres d'òpera del món l'apuntador és un element més de l'espectacle, això vol dir que les òperes s'han de fer així; no entenc perquè hauria de canviar», diu. D'altra banda, els cantants difícilment es deixarien arrabassar un element que ells consideren molts cops imprescindible. El baix Matti Salminen va fer canviar al director d'escena italià, Piero Faggioni, alguns elements de la seva escenografia del *Boris Godunov*, de Musorgski, quan aquest volia eliminar el coverol de l'apuntador. De



Jaume Tribó amb Marilyn Horne

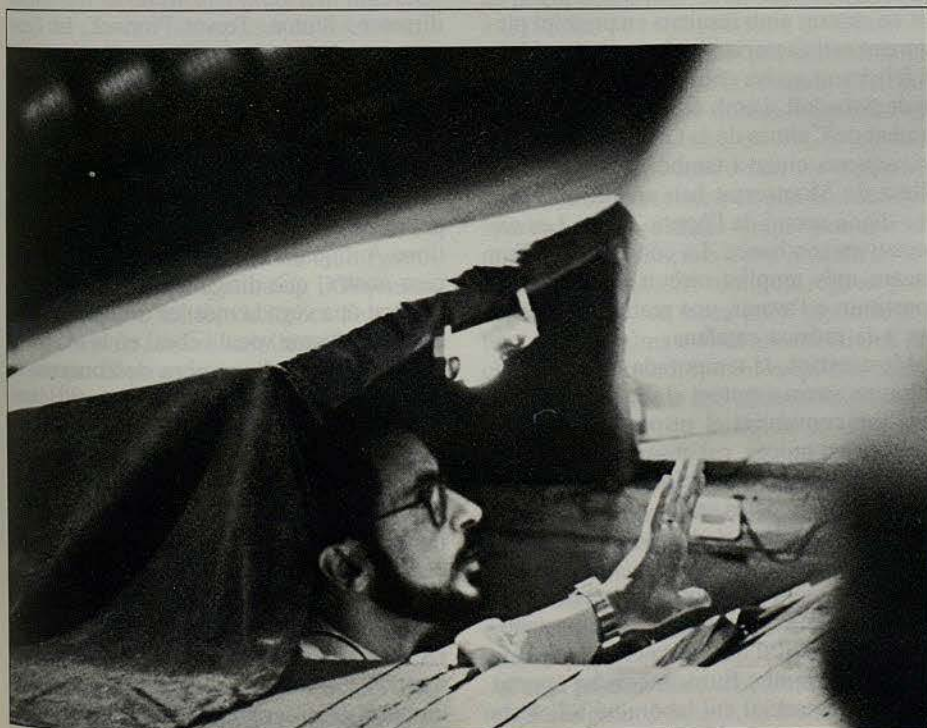
vegades, l'apuntador arriba a ser una persona de tanta confiança del cantant que aquest el reclama a l'hora de fer una funció, com en el cas de la soprano Maria Callas qui, a la ciutat nord-americana de Dallas, va exigir l'apuntador de la Scala per cantar.

Les noves generacions no saben encara

com s'ha de fer servir l'apuntador. «No saben ni que existeixi», diu Tribó. «Quan a l'escena hi ha un cantant que no ha treballat mai amb apuntador o no en té gaire pràctica, s'ha de vigilar molt perquè se'ls pot confondre. Tanmateix, puc dir que, realment, qui necessita més l'apuntador és el cantant veterà, que és qui el sap fer servir».

Jaume Tribó no té cap alumne, però assegura que la primera cosa que li recomanaria seria assistir a tots els assaigs d'una òpera, tant als d'orquestra com als dels cantants amb piano, i que no pretengués dirigir mai la funció, perquè «per això», diu, «ja hi ha el director d'orquestra».

Lourdes Morgades



Jaume Tribó a Bilbao (1980)

Si t'agrada la música, escolta

Akelarre en clau de Sol

un espai de Catalunya Ràdio
que dirigeix i presenta
Montserrat Puig

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

ENSALADA

Elogi de la música antiga i de la contemporània

La temporada musical barcelonina (anava a dir catalana), s'esllangueix definitivament. La catalana, tanmateix, no. El món musical català acusa, en arribar el període estival, un trasllat de protagonisme. Durant els vuit o nou mesos climatològicament més atemperats, Barcelona acapara, de forma potser massa absoluta, el gruix de l'activitat. Amb les proximitats del pleniluni estival, el Cap i Casal es buida fins a límits potser també excessius, i l'atenció es desplaça a les comarques. El buidat musical barceloní s'està fent més acusat en els últims temps, després que Joventuts Musicals de Barcelona hagi vist com pràcticament li eren «escombrats» els seus esplèndids cicles estivals que, primer, responien al títol de «Serenates al barri gòtic» i, posteriorment, al de «Serenates d'Estiu» i que finalment han quedat absorbits per aquest monstre multicèfal i impersonal que és la campanya «Grec».

Les comarques —algunes comarques, no totes—, ja han iniciat la seva «presa de poder musical», com és el cas del Festival de Música de l'Empordà, que va obrir el cicle el primer divendres del mes de juny. Un altre, el de Torroella del Montgrí, a l'altre Empordà, de moment s'ha limitat a fer pública la seva substancial i extensa oferta, que inclou un atractiu complement pedagògic habitual en els últims anys. Altres cicles hauran fet pública ja la respectiva oferta. Uns són consolidats, com el de Cadaqués o Santes Creus, mentre que Peralada ja ha fet pública la seva proposta, d'un nivell qualitatiu privilegiat, que té el seu gran eix en la veu.

En tot cas, no es respira l'eufòria «festivalera estival» d'altres temporades, i tot apunta a una certa inflexió, potser no indesitjable de cara a situar la cosa en termes d'un superior realisme. El clima d'austeritat institucional podria tenir-hi quelcom a veure, en el context d'unes manifestacions que n'han depès en bona mesura. Aquest és, en tot cas, un tema que potser caldria que fos objecte d'una consideració atenta, de cara a situar el fet «Festival d'estiu» en el seu just context.

I en aquest context de protagonisme comarcal, cal tractar d'una iniciativa ben plena de possibilitats. Un embrió de xarxa de teatres d'òpera que, a tall de prova, s'ha po-



Quartet Mosaïques

sat en marxa, amb resultats en principi plenament satisfactoris. Amb organització de la felicitat activa entitat Amics de l'Òpera de Sabadell, i amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat catalana, aquesta ciutat i també Girona, Reus i Olesa de Montserrat han acollit una més que digna versió de l'òpera *Tosca*. Les expectatives són bones. La consolidació d'un encara més ampliat circuit operístic pot constituir, a l'avenir, una realitat important per a la música catalana.

Mentrestant, la temporada musical barcelonina anava esgotant el seu torn. Els cicles van consumint el respectiu calendari i, en aquest procés, cal observar el descens de manifestacions simfòniques, mentre, ben altrament, la música antiga i també la contemporània, s'han «dedicat» —és un dir— a cobrir-ne el buit.

En la primera de les al·ludides branques, cal remarcar la continuïtat en el protagonisme del Festival que porta el nom de l'especialitat; i també Euroconcert ha aportat la seva substancial col·laboració a l'oferta d'un món musical viu i efervescent. L'actuació del The English Concert, amb el seu

director i ànima, Trevor Pinnock, ha centrat un dels moments cimers d'un conjunt d'oferta globalment de categoria autèntica. La visió del primer classicisme que ha mostrat el conjunt britànic ha complagut de forma generalitzada, mostrant una proclivitat no gens usual per la brillantor i pel color, pel ritme i la tensió comunicativa. Pro-Cantione Antiqua, un grup estimat i conegut a casa nostra, que dirigeix Mark Brown, ha mostrat una vegada més les exquisiteses del seu virtuosisme vocal i coral en la interpretació modelica d'una obra desconeguda a casa nostra: *The Indian Queen*, d'Henry Purcell; una obra absolutament deliciosa, a mig camí de l'òpera i de la cantata. Cal tornar al Festival de Música Antiga i cal parlar, sobretot ara, del Quartet Mosaïques que, igualment que The English Concert, va incidir en el món clàssic. Aquí, amb la inclusió de Beethoven, en unes versions que van causar un autèntic impacte. Els concerts del Dowland Consort, del London Wind Consort i del Quartet Salomon han completat un nucli de programació d'un interès notable que, en general, ha satisfet la fidel clientela habitual d'aquesta especialitat.

En l'«oposat» camp de la música contemporània, que com l'anterior acusat fins a cert punt la reclusió en *ghettos*, ha tingut l'esdeveniment més «normal» en el concert de cloenda del cicle Euroconcert, que ha contemplat la versió de la sempre atractiva *Història del soldat*, de Stravinsky, a cura del Koenig Ensemble, en un programa que incloïa una primera audició barcelonina de *Façade*, de William Walton.

El ghetto obert de la discoteca Nick Havana acull el IV Cicle de Música del Segle XX, promogut per l'Associació Catalana de Compositors. Allà, Carles Santos va iniciar el cicle per deixar pas posteriorment a una figura important en el conreu de la música dels nostres dies: la soprano Jane Manning i els seus Janets Minstres. Posteriorment fou el grup «Vox cum ventus», un grup format pel clarinetista Miquel Gasparà—tota una trajectòria de fidelitat a la música dels nostres dies—, els també clarinetistes A. Bayonas, i J. Plana, la soprano Meritxell Olaya, la contralt Dolors Cortès i el baríton Joan Ricart. El Quartet Six va protagonitzar el quart concert, i el cinquè, el grup «Barcelona 216», que dirigeix Ernest Martínez Izquierdo. En el curs d'aquest es va procedir al lliurament del premi de Joves Compositors que cada any promou Jovenuts Musicals de Barcelona. Premi atorgat, com ja es va anunciar aquí, al terrassenc Pere Casas Torras per la seva obra *Duales Dulia*.

Ja en ple mes de juny, havia de cloure el cicle el Quartet Gaudí. Un mes i mig aprofitat intensament per oferir una mostra àmplia de música actual amb un clar predomini de compositors de casa. El món simfònic contemplava una brillant fi del cicle de l'OCB, apadrinat per Alicia de Larrocha, qui va oferir una excel·lent interpretació del *Concert per a piano* de Beethoven. El programa va comptar amb la presència de la Coral Càrmina, que hi va col·laborar en la interpretació de *Somni d'una nit d'estiu*.

En tot cas, l'esdeveniment «contemporani» més important del període que ens ocupa —bàsicament centrat en el mes de maig— s'ha localitzat al Lliure amb l'estrena, en el cinquè programa de l'Orquestra titular d'aquest teatre, de l'obra *Set escenes de Hamlet*, del sabadellenc Benet Casablancas. El programa incloïa també *Kammerkonzert*, de György Ligeti. L'obra de Casablancas, és l'habitual encàrrec que l'esmentada formació (que dirigeix Josep Pons) fa a un compositor català. L'esdeveniment ha respost a les expectatives desvetllades i l'obra ha estat rebuda amb significatives mostres d'estima. Junt a l'acurat treball habitual de l'orquestra, el contrapunt de l'excel·lent recitat de l'actor Jordi Bosch va contribuir a fer més rodona la versió de la que és una obra farcida d'ofici madur i de conseqüència entre mitjans i objectius.

L'actuació de la Filharmònica de Leningrad va situar la categoria extraordinària,

sobretot d'una corda excepcional, sota el guiatge madur i solventíssim de Yuri Termirkanov i amb la col·laboració d'un jove i madur violinista soviètic, Sergei Stadler, qui va oferir una modèlica versió del incomodíssim *Concert per a violí i orquestra número 1*, de Prokofiev.

En el camp simfònic-coral, l'enèsima versió del *Rèquiem*, de Verdi, a cura de l'equip de la «casa liceística» —cor i orquestra, i director del cor, Romano Gandolfi—; no va ser ni important ni tot el contrari. Hi va haver una mica de tot. En el costat més positiu, el cor i les veus femenines —la soprano Julia Varady i la mezzo soprano Dolora Zajik— i, a la part menys favorable, només cal actuar per simple operació de substracció.

Al Palau, i també a Tarragona, Lleida i Girona, l'Orfeó Català oferia una nova mostra de la seva recentment estrena de capacitat de treball, per a afegir un nou programa a la temporada actual amb la interpretació de la *Petite Messe Solennelle*, de Rossini, sota la direcció del titular del Cor, Jordi Casas. Actuació notable, en una feliç línia de normalitat a un nivell alt, i parcialment interessant la del quadre de solistes.

La temporada es pot donar per quasi definitivament acabada. Tanmateix, sempre resta una «pedra a la faixa» que se significarà en aquest cas per l'actuació el dia 7 de juliol, com a cloenda del cicle Ibercàmera, de la London Symphony Orchestra, amb la batuta de Lorin Maazel.

Cloenda prometedora, aquesta. Altres circumstàncies aporten menys alegria a aquests dies. És el cas de la crisi de l'Aula de Música de Barcelona, una referència del quefer substitutori imprescindible que no ha pogut donar més de si. Mentrestant, per a la música de cobla, l'adéu a la «Ciutat de Barcelona» constituïa o pot constituir un cop important, ja que la fórmula substitutòria —ajut a altres cobles— apareix en principi com un pedaç nascut, ja ell mateix, esquinçat. Mentrestant els membres de la Cançó es recloïen en una tancada que apareixia com «d'altres temps» per a reclamar uns drets concrets a una igualtat no assolida. Un tema amb molta càrrega de profunditat i que, en bona part, ens afecta a tots. Que la calma estival afavoreixi una lúcida reflexió que il·lumini respostes eficaces i intel·ligents a una allau problemàtica que ha deixat de resignar-se i restar somorta.

Una calma de la qual feliçment, no gaudirà el Palau de la Música, ja que després d'haver-se signat un nou crèdit amb la Caixa de Catalunya, aquest estiu veurà una intensa activitat constructiva que es traduirà en l'acabament de les obres de reforma del nostre senyer auditori.

Per al pròxim dia 2 d'octubre s'hi espera una festa gran. I és que, la cosa, s'ho val.

Tamino

MIKROKOSMOS

Jo diria que no... però es veu que sí...

Per a bé i per a mal —i malgrat les no pas poques patacades engaltades— un no ha perdut del tot la ingenuïtat; i, al cap d'una vintena llarga d'anys de brega en el món musical, encara se sorprenen de moltes coses.

Per exemple:

- És possible fer la crítica d'un concert sense haver-hi assistit?

- És possible que un parell de dies abans d'una audició —i donant-la, erròniament, per feta— en surti una crítica extremadament detallista, amb pèls i senyals sobre les obres i el intèrprets?

- És possible signar un comentari —i que aquest surti publicat— d'un concert no celebrat?

Jo diria que no... però es veu que sí...

- És possible fer referències crítiques a la intervenció d'uns determinats solistes en una obra en la qual, justament, és absent la família instrumental concreta de què aquells són titulars?

- És possible comentar el desenvolupament d'un Festival (o d'un cicle musical similar) al qual no s'ha estat present?

- És possible redactar comentaris per a programes de mà, no pas acarant-se a la partitura corresponent, sinó tirant de veta de les informacions de les enciclopèdies i de les bosses de discos?

Jo diria que no... però es veu que sí...

- És possible que la ignorància musical pugui esdevenir un atot decisiu per a segons qui i segons on?

- És possible que hi hagi cap entitat musical al país que —sense abdicar de l'específica vocació primordial— no tingui una especial sensibilitat pel fet lingüístic català, signe irrenunciable d'identitat?

- És possible que algú es cregui dotat d'omnisciència en alguna faceta (tant se val quina) del món musical?

Jo diria que no... però es veu que sí...

Ai, ingenu de mi! Jo contestaria negativament aquestes preguntes; però dec anar errat, perquè em consta que totes tenen (o han tingut) resposta positiva.

Jo diria que no de moltes coses... però es veu que sí... Perquè els fets, tossuts, s'entesten sovint a demostrar-m'ho

Pere Artís

BALLET

Cloenda de temporada

Començat l'estiu, època en què alguns teatres tanquen les portes i d'altres les obren per passar a una programació estiuenca, és oportú de fer una parada en aquest descans, per a reflexionar sobre els espectacles de dansa que entitats privades i oficials han programat, al llarg de l'hivern, sota el títol de temporada o cicle de dansa.

Oferta interessant

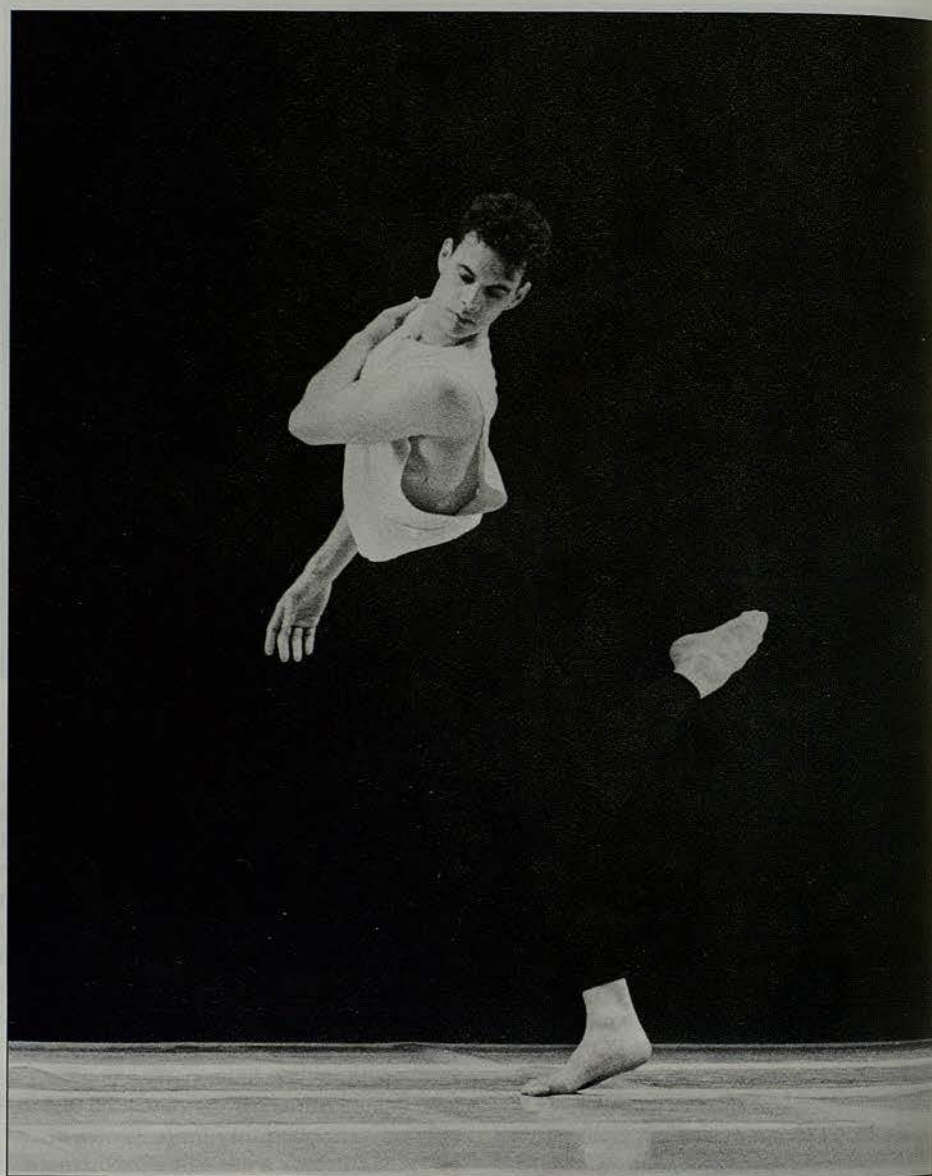
Fa uns sis anys que l'Obra Social de la Caixa de Terrassa programa anualment una Temporada de Dansa, la qual es va instaurar amb l'objecte de suplir l'Administració Pública en un dels àmbits més desatsos. Sota aquest criteri, l'Obra Social destina un pressupost per a la dansa, gràcies al qual podem veure'n al llarg de l'hivern un seguit d'actuacions realitzades per companyies estatals i estrangeres.

En el programa general de la Temporada 88-89 hi havia vuit companyies, entre les quals ja hi destacaven unes quantes per llurs característiques o per una reconeguda qualitat.

La programació del Ballet Clàssic de Caracas despertà una forta expectació en anunciar que duia com a artista convidada Trinidad Sevillano, ballarina espanyola, qui, després de ballar uns anys en el Ballet Nacional Español, ve desenvolupant la carrera artística en el London Festival Ballet, on ha assolit un primer lloc entre les figures més reconegudes mundialment.

Trinidad Sevillano venia a Terrassa a fer l'estrena del ballet que Vicente Nebrada, director del Ballet de Caracas, havia ideat per a ella. La ballarina havia de fer el rol de George Sand en el ballet de tres actes que duia el mateix títol; però, malauradament, la Sevillano, per culpa d'una lesió a l'esquena, no va poder actuar i fou reemplaçada per la primera ballarina del Ballet de Caracas, Marcela Figueroa, la qual va salvar la decepció inicial gràcies a la notable interpretació que féu del paper principal.

La producció de Nebrada, sobre l'escriptora francesa, s'havia realitzat a la mida del Metropolitan Opera House de Nova York, on les dimensions escèniques són més grans



Rambert Dance Company

que les de qualsevol teatre d'Espanya. Per aquest motiu, a Terrassa presentaren un muntatge reduït, que dificultà en gran manera la interpretació i la visió de l'obra.

La presència de Lar Lubovitch Dance Company era sens dubte el plat fort de la Temporada, però de nou la mala sort va perseguir els desafortunats programadors i l'ansió públic, que va caure en un estat de desencant en no poder gaudir de les bo-

nes coreografies de l'artista americà, en suspendre aquest la gira concertada per Europa.

Com a substitució va actuar la companyia Montreal Dance, que ningú no coneixia ni en tenia referències, però que, segons el programa de mà, amb tan sols dos anys d'existència ja era reconeguda com la revelació de la dansa moderna canadenca.

Aquesta «revelació» provenia de l'extra-

vagant manera amb què el coreògraf Paul André Fortier s'expressava, i del concepte visual que donava a les obres.

Poguèrem observar com totes aquestes peculiaritats quedaven reduïdes al fet que els ballarins no ballaven, i que llur mitjà d'expressió era la veu. Una successió de sons vocals ens va envair al llarg de la representació, per fer-nos comprendre que aquest era el «concepte visual» del coreògraf, i que nosaltres érem les víctimes d'una desafortunada substitució.

Michèle Anne de Mey, ex-alumna de l'escola Mudra, i antiga component de la Companyia d'Anne Teresa de Keersmaeker, va presentar la seva segona coreografia titulada *Face à Face*, en la qual ella era la intèrpret, junt amb el ballarí Pierre Droulers.

Fugint de mostrar una obra amb un context argumental, els dos executants se'ns presentaven com a simples ballarins, sense cap relació definida. Els dos protagonistes compartien l'escena preocupats per llur treball i oblidant-se que el públic hi era present.

Aquesta voluntària introversió impedí que allò que succeïa en escena arribés a l'espectador.

Surtosament, l'actuació del Ballet Víctor Ullate va tornar a atraure la presència del públic al Centre Cultural.

L'haver estat director del Ballet Nacional de España ha portat molta polèmica al voltant de la persona de Víctor Ullate, qui, després del seu cessament, es reclogué per preparar els ballarins que formarien la seva pròpia companyia.

Si bé hi van haver canvis del programa inicial, con l'anul·lació de l'estrena mundial d'una coreografia de Nacho Duato, l'actuació del Ballet de Víctor Ullate va resultar admirable. I no solament per una programació coreogràfica amb obres de Jan Linkens, Neils Christie i del mateix Ullate, sinó, d'una manera molt determinada, per la formació i estil d'uns ballarins de quinze a vint-i-dos anys.

El segon encert de la Temporada va ser contractar la Rambert Dance Company, una de les companyies més importants d'Anglaterra per la seva peculiaritat d'interpretar obres de diferents autors amb un depurat estil coreogràfic.

Aquesta qualitat va quedar reflectida en la interpretació de *Septet*, de Mercè Cunningham, que ens mostrà la idiosincràsia d'un coreògraf puntual quant a l'evolució de la dansa contemporània, i en *Dark Elegies*, una de les millores obres d'Antony Tudor, de la qual, curiosament, el coreògraf no se sentia gens satisfet.

La teatralitat en la dansa va arribar de mans de Micha van Hoecke, qui, amb la seva companyia, Ballet Théâtre l'Ensemble, va presentar *Guitare*, una obra dedicada a la memòria del seu pare (qui havia estat guitarrista) i inspirada sobre la música de Villa-Lobos.

Sense l'aparença d'un guió estructurat, *Guitare* és un seguit de quadres que por-

ten el segell personal d'un home que ha estat influenciat per Maurice Béjart, amb qui va col·laborar i compartir molts conceptes escènics.

La penúltima actuació de la Temporada era a càrrec de la Toronto Dance Company, fundada fa cinc anys i aglutinadora d'una barreja de tècniques americanes amb un estil coreogràfic que, si bé no pot ser qualificat de meravellós, sí que cal destacar-ne una correcta interpretació.

La David Parsons Dance Company despertà l'interès d'un públic seguidor de les avantguardes coreogràfiques americanes.

Reconegut com a un dels millors ballarins que ha tingut la Paul Taylor Dance

de Terrassa, no podríem veure en cap altre teatre de Barcelona.

«Dansa al Teatre Obert», un pas enrera

A Catalunya, mai no ha existit una política cultural de dansa que en fomentés el desenvolupament i la creació d'una infraestructura.

La manca d'una Direcció General de Dansa dins el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya denota la discriminació que pateix aquest art i els seus artistes. El canvi de Conseller de Cultura i l'entrada de nous responsables, desconeix-



Ballet Víctor Ullate

Company, David Parsons va formar una petita companyia de dansa, on el coreògraf projecta avui la major part dels seus esforços.

EL programa estava format per cinc obres de Parsons, el qual té la facilitat de fer arribar el context que hi ha en cada una d'elles, que reflecteixen moments de la vida quotidiana.

The envelope és una peça molt peculiar, on el sentit de l'humor és tot un regal per al públic; igual que *Sleep Study*, on set personatges mig endormiscats es mouen abatuts, abans no troben la postura idònia que els permetrà d'abandonar-se a la son.

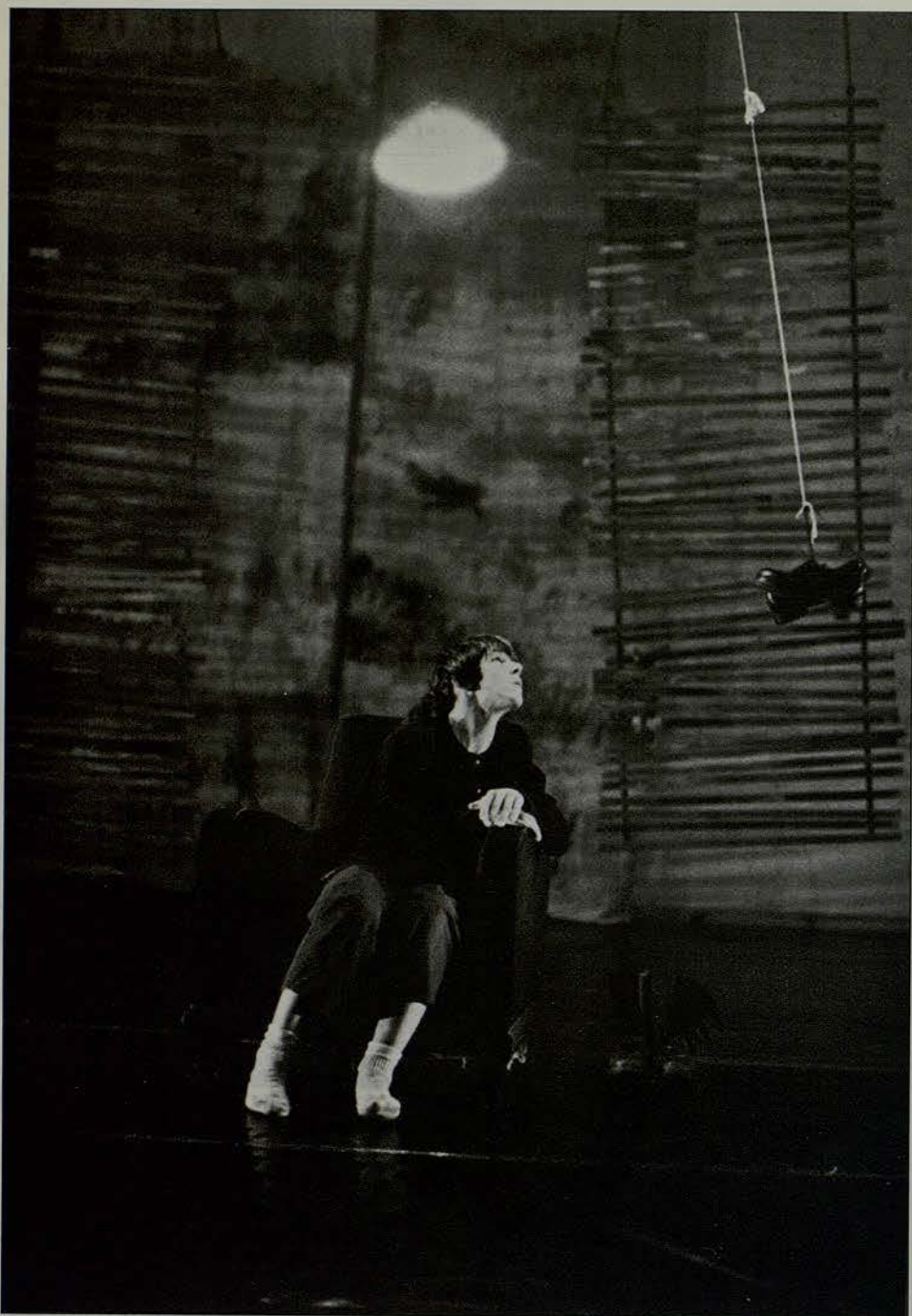
També cal destacar *Caught*, on Gay Chryst, artista invitat, executa un solo extraordinari i on els efectes luminotècnics tenen molt a dir.

Després d'aquesta valoració esquemàtica quant a la qualitat de les companyies, s'arriba a la conclusió que la cosa més remarcable de tot és la possibilitat que ofereix la Temporada de poder veure unes companyies de dansa que, si no fossin programades pel Centre Cultural de la Caixa

xedors de les necessitats i problemes que pateix la professió, ha despertat aquest any (i un cop més) el desencís dels professionals.

Aquest any, el pressupost de dansa, que de si ja és irrisori, no tan sols no s'ha augmentat, sinó que s'ha vist privat d'uns quants milions de pessetes, destinats a cobrir el deute dels pressupostos dels dos últims anys. Aquesta retrogradació pressupostària ha conduït a la supressió de la Temporada de Dansa, supressió que la Generalitat ha volgut «justificar» programant unes quantes actuacions de dansa dins el cicle de Teatre Obert, on els ballarins participants han rebut uns *cachets* inferiors als habituals, i on una infraestructura inadequada, quant a espai teatral i promoció, no ha beneficiat llurs treballs.

Aquest fet ve a confirmar, un cop més, la divagació que té el Departament de Cultura envers la dansa. I demostra que tota acció continua duent-se a terme sense cap criteri ni interès de continuïtat, cosa que fa urgent i necessària la projecció, per part de la Generalitat, d'una lògica i adient política cultural de dansa que sigui immune



Maria Muñoz, Cuarto Trastero

als futurs canvis dels càrrecs culturals.

Toni Cots, director del Teatre Obert, va ser el responsable de la selecció dels participants de dansa dins del cicle, assessorat, entre d'altres, per representants de l'Associació de Ballarins i Coreògrafs Professionals de Catalunya i per professionals de l'Institut del Teatre de Barcelona. Sense seguir el criteri de la desapareguda Temporada de Dansa, on actuaven unes companyies amb diferents tècniques i estils, «Dansa al Teatre Obert» ha apostat per presentar uns espectacles creats per unes companyies que cerquen, mitjançant un procés d'investigació, llur propi llenguatge.

Però si ens parem a pensar una mica, observarem que aquest tan venerat procés d'investigació també compta, fins i tot,

amb una escala de valors que dependrà d'aquell de qui provingui la investigació.

Lògicament, hi ha un abisme entre el treball de recerca que porten a terme els professionals de dansa del nostre país, o el que ens arriba de mans d'uns estudiants que són «amateurs» de la professió, el qual s'hauria de mostrar en uns espais alternatius que, sota el concepte de tallers, potenciarien els treballs de joves coreògrafs.

Cal que els programadors coneguin el producte que programen, perquè és molt important ubicar un espectacle al lloc adient per a ressaltar les seves intencions i qualitats, i és molt perillós de barrejar dins un mateix cicle professionals i «amateurs», ja que això porta l'espectador que ha vingut fent un seguiment de les actua-

cions de dansa a un confusionisme no gens beneficiós ni estimulante.

De tots els coreògrafs participants a «Dansa al Teatre Obert» cal destacar el treball de Toni Mira qui, amb la seva companyia Nats Nys, va presentar *Strangers in the Night*, un espectacle sense pretensions, però amb la qualitat d'un treball polític i equilibrat que va fer passar una bona estona al públic assistent.

El coreògraf, inspirat en la música de Tom Waits i amb la intenció de portar la dansa contemporània a un sector més ampli, ha elaborat una coreografia agradablement assequible, i ens mostra una successió d'imatges, moltes de les quals tenen lloc a plena nit, amb unes pinzellades entranyables d'humor que desperten el somriure del públic.

Si bé l'actuació d'Alvaro Restrepo com a únic component de la companyia Atanor Danza, i la representació de la companyia francesa d'Hervé Jourdet inclouen conceptes interessants, cal diferenciar l'espectacle format per coreografies d'Avelina Argüelles i Ramon Oller, així com l'actuació de Maria Muñoz en el seu treball de *Cuarto Trastero*.

Avelina Argüelles va presentar *Durar*, coreografia mereixedora del Primer Premi en el Primer Certamen Coreogràfic de Madrid, 1987.

Guiada per la música de Gustavo Ríos, la coreògrafa ha ideat una obra despullada de qualsevol artifici, on el treball coreogràfic mostra un seguit de suggerents evolucions dutes a terme per tres ballarins.

Paral·lels és una altra coreografia d'Argüelles, premiada amb el Primer Premi Ricard Moragues, 1987. En ella, la coreògrafa, junt amb Joaquim Sabaté, ha elaborat al voltant de, i sobre, dues lliteres metàl·liques, un seguit d'enllaçaments gestuals que provoquen unes escenes plàstiques plenes de bellesa i personalitat.

Aquest mateix programa incloïa dues coreografies de Ramon Oller: «Al Borde», un pas a dos de l'obra *Sols a Soles*, i *A tu vera*, on el coreògraf ha donat prioritat a una escenografia plena de referències andaluses i a uns gestos, més que a una elaboració coreogràfica, com és el cas de «Al Borde», on Ramon Oller i Carme Renalies encarnen amb gran expressivitat dos adolescents, protagonistes de sorpreses i vivències.

Maria Muñoz interpretà *Cuarto Trastero*, una peça construïda amb un seguit de petites harmonies i pensada amb la intenció de construir un personatge que, a través d'un seguit d'accions, se submergeix en un espai íntim. L'espectacle, amb uns elements més teatrals que no pas coreogràfics, compta amb una bona escenografia de Pep Ramis, Agustí García i de la mateixa Maria Muñoz, la qual en la interpretació aporta el seu carisma personal, i és aquest el millor element de què disposa l'obra.

Montse G^a Otzel

De *Médée* a *Medea*. Luigi Cherubini i Franz Lachner

La representació de l'òpera *Medea*, de Cherubini, constitueix l'esdeveniment més important de la programació del Festival Internacional de Música Castell de Peralada. Una programació, que, una vegada més, centra el protagonisme en la veu, a través de diverses manifestacions. *Medea* serà presentada en una producció que compta amb un repartiment encapçalat per Montserrat Caballé, Josep Carreras —que torna, amb aquesta obra, a l'òpera— i la mezzosoprano soviètica Elena Obratzsova. La direcció musical serà a cura d'Antoni Ros-Marbà; i, l'escènica, de José Luis Alonso. Altres propostes importants són un espectacle en el qual la primera meitat es presentarà el ballet *La nit de Walpurgis*, de



Luigi Cherubini

Gounod, en interpretació de membres del Ballet del Teatre Líric Nacional de la Zarzuela, i, a la segona, l'òpera *Le villi*, de Puccini, amb una producció que musicalment dirigirà Josep Collado Cervera. La posta en escena serà a cura de Ray Barra. El repartiment és format per Montserrat Caballé, B. Sebastian, Joan Pons i el veterà tenor napolità Giuseppe Di Stéfano. Se n'oferiran dues representacions. L'esmentat Di Stéfano serà protagonista de dues sessions especials intitolades «Recital-conferència». Cal destacar també el recital que hi farà la soprano Victòria dels Àngels, així com el que protagonitzaran a la Plaça del poble de Peralada el tenor Josep Carreras i la soprano Montserrat Caballé

Luigi Cherubini ha estat una de les víctimes del romanticisme i, sobretot, del perseguidor de la seva fama, Hector Berlioz. Berlioz, amb el seu implacable furor davant les traves posades a l'estrena de les seves obres, i la música romàntica, amb una estètica nova i la seva passió devoradora, arruïnaren el prestigi de Cherubini, un prestigi que, mentre ell visqué, va ser immens. Fins al punt que Haydn, Weber i el mateix Beethoven el consideraren com el millor compositor de l'època.

Luigi Carlo Zanobi Salvatore Maria Cherubini, personalitat un punt freda i distant, notablement ambiciós, havia nascut a Florència el 14 de setembre de 1760. Deixeble de Giuseppe Sarti, a Venècia i Bolonya, els italians el van perdre ben aviat ja que, introduït als cercles musicals parisenques pel violinista i compositor Giovanni Battista Viotti, a vint-i-vuit anys s'establí definitivament a París. El 1795 es va fer ciu-

tadà francès, i mai no va desitjar tornar a Itàlia. Quan projectava un viatge a Florència, la mort el sobtà el mes següent.

El 1816 havia estat nomenat professor de composició al Conservatori, on tingué com a deixebles Auber i Halévy; sis anys més tard, li era confiada la direcció d'aquell centre, un càrrec que ostentà fins quaranta dies abans de morir. Gradualment, aniria aconseguint un poder il·limitat a tot el París musical. Amb tot, quan morí, el 1842, a vuitanta-dos anys, en plena època de la «grand opéra» meyerbeeriana, la seva obra havia perdut interès. Arxivades totes les òperes, durant anys el seu nom només era recordat gràcies a les *Misses* i als dos *Requiem*.

En el terreny de la música, el tema de *Medea*, com tots els temes clàssics, ha conegut diferents tractaments, la majoria basats en la tragèdia de Corneille. Consignem aquí els diferents compositors d'obres re-

lacionades amb el personatge de *Medea* i l'any de l'estrena: Francesco Cavalli (*Giasona*, 1649), Francesco Giannettini (*Medea in Atene*, 1675), Johann Sigismund Kusser (*Jason*, 1692), Marc-Antoine Charpentier (*Médée*, 1693), Jean-Philippe Rameau (*Médée*, 1706), Johann Christoph Vogel (*La Toison d'Or*, 1786), Johann Naumann (*Medea*, 1789), Peter von Winter (*Medea und Jason*, 1789), Luigi Cherubini (*Médée*, 1797), Simon Mayr (*Medea in Corinto*, 1813), Giovanni Pacini (*Medea*, 1843), Vincenzo Tommasini (*Medea*, 1906), Paul Bastide (*Médée*, 1911) i Darius Milhaud (*Médée*, 1939).

Médée va ser la quarta òpera francesa de Cherubini. Com és sabut, el tema procedeix de la tragèdia d'Eurípides; però la cosa més probable és que el llibretista, el prolífic François-Benoît Hoffmann, lorenès nascut a Nancy el 1760 i fervent col·laborador de Méhul, s'inspirés en la *Médée* que Pier-

re Corneille donà a l'escena el 1635. Quan l'òpera de Cherubini s'estrenà a París, el 13 de març de 1797, s'intitulava també *Médée* i, destinada al Théâtre Feydeau (on eren obligats els recitatius parlats), la seva estructura era la d'una típica «opéra-comique» francesa; o sigui, una sèrie de números musicals, separats per períodes parlats. Després de l'any de la «première», *Médée* ja no fou representada a París.

Curiosament, als països de llengua alemanya va sobreviure molt més que no pas a França. El 1802 fou presentada a Viena, ocasió en què Beethoven hi va ser present.

Per a l'estrena vienesa, Cherubini va fer algunes revisions a la partitura i hi suprimí 425 compassos: 227 del primer acte, 99 del segon i 49 del tercer. L'última edició de Ricordi, apareguda l'any 1976 i realitzada per Flavio Testi, permet de confrontar l'original amb la versió italiana que habitualment es representa. Les diferències entre les dues són més que notables. I ens adonem que encara no coneixem l'òpera de Cherubini. En primer lloc, l'idioma. Cherubini va compondre *Médée*, el 1797, sobre un llibret en francès, i la versió que ara es representa és una traducció feta el 1909 sobre una versió alemanya del 1855. Després hi ha l'assumpte, importantíssim, dels recitatius. Quan, el 1855, es va cantar *Medea* a Frankfurt, el text era en alemany i els diàlegs parlats havien estat substituïts per música escrita expressament pel compositor i director Franz Lachner. Quan *Medea* ha tornat als escenaris, ha estat aquesta versió —traduïda a l'italià— la que s'ha utilitzat, i són aquests recitatius de Lachner els utilitzats sempre que es canta en italià. Mentre que al Mozart alemany, *Fidelio*, *Der Freischütz*, i ara fins i tot a *Carmen*, s'accepten els diàlegs parlats entre els diferents números musicals, això encara repugna pel que fa a una tragèdia clàssica com *Medea*. Cal dir, però, que per a moltes interpretacions del paper protagonista, la força de l'obra rau més en els recitatius que no pas en les àries.

Creiem oportú d'aportar alguna notícia sobre Lachner, ja que és un compositor del tot oblidat, i que són seus ni més ni menys que 491 compassos de recitatius de la *Medea* que coneixem. Paradoxalment, doncs, aquests grans recitatius, en els quals Maria Callas aconseguia un dels cims més alts del seu art, no són de Cherubini. Nascut a la localitat bavaresa de Rain, el 1803, i mort a Munic el 1890, Franz Lachner va pertànyer al cercle íntim de Schubert, i també fou molt considerat per Beethoven. El 1852, Lluís II de Baviera el nomenà director de la seva capella, càrrec al qual renuncià, el 1867, a causa del disgust que li produïa la influència cada cop més creixent de Wagner, de qui era enemic irreconciliable. Amb això queda dit que les obres de Lachner pertanyen a un classicisme decadent; avui estan del tot oblidades; i entre les seves òperes, trobem dos títols tan sug-

gerents com *Catharina Cornaro* i *Benvenuto Cellini*, estrenades totes dues a Munic, els 1841 i 1849, respectivament.

La força de *Medea* rau en la descripció del personatge principal, el conflicte del qual està musicat amb un relleu eloqüent i patètic. Les dificultats tècniques del paper, la seva fortíssima tessitura i l'extraordinària capacitat dramàtica que exigeix, van fer que des del primer moment fos una obra difícil i preciosa, amb la qual només s'atrevien les grans cantants.

Recordem que la primera *Medea* va quedar completament extenuada després de cantar l'òpera a les representacions de París; i, segons el musicòleg belga François-Joseph Fétis, va morir del terrible esforç exigint pel paper. Aquella cantant, morta a trenta-nou anys, pretesa víctima d'aquesta òpera, era Julie-Angélique Legrand, coneguda artísticament com Madame Scio i, durant l'època de la Revolució, com «Citoyenne» Scio. Una altra intèrpret de *Medea*, Clara Heinefetter, pertanyent a una família de sis germanes, totes sis cantants, va tenir una fi tan o més tràgica que Madame Scio: va morir boja. D'altra banda, la cèlebre Giuditta Pasta no volgué cantar l'òpera de Cherubini i preferia una altra *Medea* de tessitura no tan alta ni tan forta, la *Medea in Corinto*, de Simon Mayr, el mestre de Donizetti. Al segle passat, dues altres famoses sopranos van afrontar aquest terrible paper: Amalia Materna, primera Brünnhilde a Bayreuth, i Therese Tietjens, que cantà *Medea*, a Londres, el 1865, aquest cop amb recitatius de Luigi Arditi. Encara que la Tietjens va actuar fins el 1876, el 1870 encloïa aquest paper del seu repertori, tot considerant-lo massa fatigós i compromès.

Medea no va arribar a Itàlia fins al 1909

Medea va recórrer diferents teatres del centre d'Europa durant el segle passat, però no arribà a Itàlia, pàtria de Cherubini, fins l'any 1909 (sembla que a instàncies d'Arrigo Boito). L'estrena va tenir lloc a la Scala de Milà, amb Ester Mazzoleni de protagonista. Carlo Zangarini, llibretista de *La fanciulla del West*, havia traduït la versió alemanya de Franz Lachner, compresos els recitatius. L'òpera no va tenir cap gran acceptació de crítica, malgrat que Puccini, que assistí a la representació, no dubtà a qualificar-la com a una obra mestra.

La figura de Cherubini va desaparèixer gairebé totalment del repertori operístic (amb representacions aïllades de *Démophoon*, el 1942 a Göttingen, *Lodoïska* el 1950 a la Scala i, més freqüents, de *L'hôtellerie portugaise* i *Les deux journées*); i quan, el 1953, *Medea* tornà als escenaris, va ser gràcies a Maria Callas, qui as-

sumí de protagonitzar-la per primer cop al Maggio Musicale Fiorentino, sota la direcció de Vittorio Gui. Les representacions de *Medea*, escoltades d'aleshores ençà, han seguit la versió que Zangarini havia fet de la partitura de Cherubini i Lachner, en una revisió de Vito Frazzi i Tullio Serafin, editada per Ricordi. La mateixa Callas, en una de les més grans caracteritzacions operístiques d'aquest segle, tornà a cantar *Medea* a la Scala, el desembre d'aquell any; el 1954, a La Fenice de Venècia; el 1955, a l'Òpera de Roma; el 1958, a Dallas; el 1959, al Covent Garden de Londres i un altre cop a Dallas; el 1961, a Epidauros (Grècia); i finalment, la temporada 1961-1962, a la Scala en les seves últimes actuacions al teatre milanès.

L'eco suscitat per la Callas a Florència i Milà no trigà a tenir repercussions al camp internacional; teatres i institucions sol·licitaren l'obra de Cherubini i altres cantant-actrius s'arriscaven al confrontament amb la soprano grega. Obrí la sèrie la nord-americana Eileen Farrell, en cantar *Medea*, el 1955, al Town Hall de Nova York. Els teatres alemanys i austríacs, únics que el segle passat s'havien interessat per *Medea*, no trigaren a reposar-la; i, entre 1955 i 1985, l'òpera fou cantada a Berlín (amb Inge Borkh), Cassel, Brunswick, Essen, Frankfurt (amb Anja Silja), Viena (amb Leonie Rysanek) i Bonn (amb Katia Ricciarelli). D'altra banda, l'Òpera de París va reposar, els 1962 i 1986, la versió original francesa, sempre, però, amb els recitatius de Lachner. Correspon al Palatine Opera Group, una de les moltes companyies d'òpera que proliferen a Anglaterra, el mèrit d'haver exhumat l'original de Cherubini, o sigui, amb els diàlegs parlats en lloc dels recitatius. Després de les aportacions de la Callas i la Farrell, algunes sopranos agosarades han afrontat també el temut paper, entre elles, les esmentades Borkh, Silja, Rysanek i Ricciarelli, i també Gwyneth Jones, les infatigables Magda Olivero i Leyla Gencer, Montserrat Caballé (al Liceu, 1976), Olivia Stapp, Adelaide Negri, Grace Bumbry, Rosalind Plowright i Shirley Verrett.

Admirada per Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann i Puccini, Brahms arribà a afirmar que «... *Medea* és l'òpera que els compositors reconeixem com a obra suprema de la música escènica».

Cherubini fou un músic excepcional. Una opinió singular ho avala. Beethoven, qui li demanà consells per a la revisió de *Fidelio*, li escrivia: «Considero les seves obres dramàtiques per damunt de totes les altres. L'admiro i el considero el millor compositor de la nostra època».

És un testimoni que cal tenir en compte, tot i que la carta no va merèixer cap resposta.

Jaume Tribó

El rock, l'estètica d'una generació

I un va dir: rodar i gronxar

Quan aquella senyora que planxava tranquil·lament al menjador de casa seva, a les afores de Memphis, va sentir per la ràdio local una canço estrident anomenada *That's alright mama*, va adonar-se que se li alterava la pau interior. Va deixar la planxa en vertical, mentre dirigia una mirada desconcertada a l'aparell emissor. La senyora de la planxa no va saber què pensar. Allò era absolutament nou per a ella. La poca oferta radiofònica de l'estat de Tennessee, aquell hivern de 1954, va popularitzar la canço i el nom d'un jove de dinou anys, de veu càlida i que movia provocadorament els malucs: Elvis Presley.

La senyora de la planxa i, en definitiva, la majoria de les habitants de la ciutat vaticinaven categòricament un pobre futur a aquell nou tipus de música que un discjockey de Cleveland havia batejat amb el nom de *Rock & Roll* (rodar i gronxar). La història, trenta-cinc anys després, ha demostrat que, els qui auguraven una mort aviat del R&R, estaven equivocats. El R&R és, quan la fi del segle XX ja gairebé es palpa, un gran imperi comercial que encara dóna opció a jugar amb una certa rebel·lia i inconformitat. És evident que, amb els anys, ha canviat el concepte de les coses. Sempre ha estat així. En l'actualitat el R&R

tanca, en la seva definició-mare, tota una amalgama de conceptes musicals i conceptes vitals. Perquè encara que la música s'estengui en qualsevol de les seves versions, continua essent l'indicador d'un canvi social que va desenvolupar-se, sobretot, durant la dècada dels seixanta, i un senyal d'identitat per diverses generacions.

*El R&R ha tingut
mil cares
i mil expressions*

Agradi o no agradi, el R&R és digne d'estudi. Ha tingut mil cares i mil expressions. A través d'ell s'han reclamat, defensat i lluitat, directament o indirectament, els principis bàsics d'un canvi d'estructures socials. El masclisme d'Elvis està separat de l'ambigüitat de Prince per un abisme impressionant. Fins i tot pot semblar que han passat més anys dels que en realitat han passat. Durant aquestes tres dècades i mitja, la velocitat ha estat vertiginosa. En el camí queden les grenyes i serrells, els símbols de la pau, les pipes de marihuana, les crestes punkies, les patilles exagerades, les cadenes, les motos dels barbuts, les hamburgueses, el cuir, la provocació, l'amor lliure, l'LSD... Un còctel ètico-estètic consumit en una trajectòria que s'ha diversificat de tal manera que ara ho abraça gairebé tot. Aquell Elvis adolescent, mitificat com la pedra angular del R&R, és l'arrel d'un arbre frondós: un arbre que no deixa veure el bosc.

Elvis va impactar perquè va ser capaç de combinar per primera vegada el blues negre amb el country blanc. Aquests, conjuntament amb el gospel, que són els pares de la criatura. Els avis, podem trobar-los si ens remuntem als espirituals negres que cantaven els esclaus de Virginia i a les polques que ballaven al so del violí els buscadors d'or. Hauria passat això mateix si el R&R no fos un invent nord-americà?. La incògnita queda a l'aire. Però no va trigar a fer-



Chuck Berry



Fats Domino

se internacional, a superar fronteres, a instal·lar-se a Europa. Va córrer com la pólvora, tot creant adeptes per tots els racons del Regne Unit, primer punt d'estabilització abans d'arribar al continent. Elvis es convertia en la imatge del somni americà; els seus malucs, com diu Josep-Vicent Marquès, en els malucs del proletariats. El format obert pel mite Presley va ser utilitzat ràpidament per músics procedents dels ghettos més marginats. Fats Domino, Chuck Berry, Little Richard i Bo Diddley creaven l'escola de guitarres elèctriques i començaven a dissenyar el R&R que vindria en èpoques posteriors. I Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent o Eddie Cochran adoptaven el paper de dofins del Rei, un cop ja havia germinat la llavor del R&R.

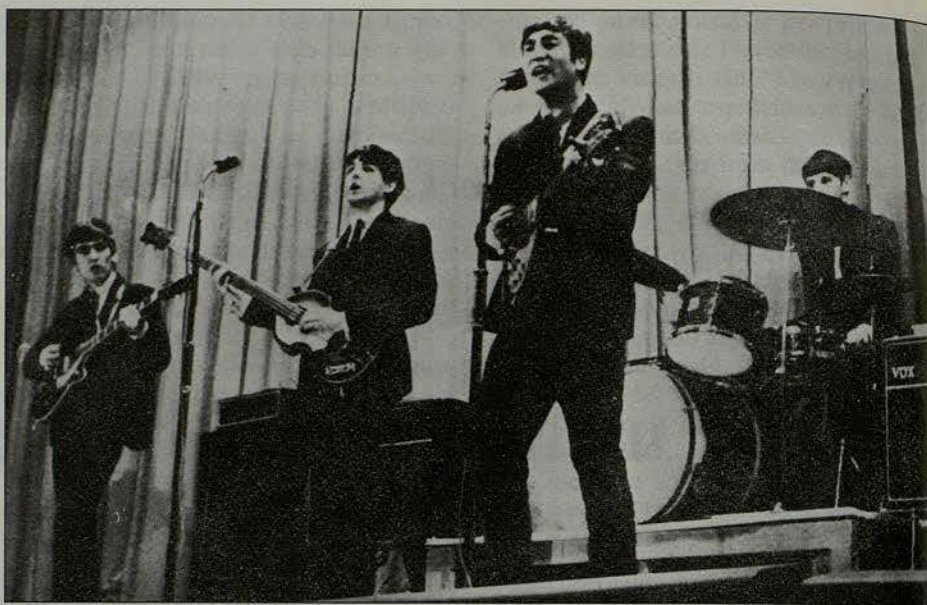
El torrent imaginatiu va convertir-se en la més clara fórmula d'expressió. Potser si Thomas Alva Edison no hagués patentat el gramòfon, tot hauria estat diferent. Però la profusió d'emissores i, paral·lelament a

elles, l'eclosió discogràfica, va crear, en la primera generació que no havia viscut la II Guerra Mundial, una nova visió de l'ídol. És aquí quan comença a veure's la mà oculta de l'imperi econòmic que les cases de discos estaven construint. L'arbre ja des-puntava, i la gran popularitat del R&R va ser aprofitada per llançar al mercat, a finals de la dècada dels seixanta, una barreja anodina de veus juvenils insubstancials.

*El laboratori discogràfic
es perfilava com una
alternativa imprescindible*

La primera crisi del R&R se superava gràcies a l'existència de grups vocals com els Platters, o instrumentals com els Shadows. De tota manera, fins l'aparició del *pop* britànic, entre 1961 i 1963, el R&R arrogant de l'origen va viure una època especialment estèril de fenòmens. Tot s'anava sofisticant en progressió geomètrica. El laboratori discogràfic es perfilava com una alternativa imprescindible. La gent es castigava amb ritmes inquietos, i ballava per separat, individualment, en locals on els joves acudien a moure frenèticament el cos. El *twist* de Chubby Checker, per exemple, va ser un saborós aperitiu mentre els Beatles fecundaven la seva genialitat pels carrers de Liverpool.

Els Estats Units perden l'hegemonia musical. Els Beatles van trobar una nova fórmula de tractar el R&R. Per una banda, recuperaven l'autèntica tradició original i, per una altra, aconseguïen donar-li un aire propi i especial. Els quatre joves amb cara de bons nois van posar el dit a la llaga. No ho van fer només musicalment, sinó perquè els va tocar viure la dècada més estrambòtica. El seu origen humil potser sigui el



The Beatles

detonant d'una actitud desafiant que es deixava créixer els cabells, que es reia dels valors morals establerts o que escandalitzava per l'adaptació d'una posa que sintonitzava amb l'esperit rebel d'un món eminentment jove. En aquells moments (1962), començava a alimentar-se l'ànima de la rebel·lió juvenil de 1968.

Fascinants, captivadors, estimats i odiats, la carrera dels Beatles és una de les més prolífiques en èxits i més riques en diners de la història de la música moderna. Van ocupar els primers llocs de les llistes d'èxits, des d'octubre de 1962, gràcies a *Love me do*, fins més de deu anys després de la seva dissolució. Els temes escrits per John Lennon i Paul McCartney han estat versionats per tota una sèrie innombrables d'intèrprets, vocalistes i orquestes de tot el món. *She loves you*, *Can't by me love*, *Help*, *Yellow submarine*, *Penny Lane*, *All you*

need is love, *Lady Madona*, *Hey Jude*, *Get Back* i un llarg etcètera de cançons formen ara part de la cultura musical de diferents generacions que tenen en el *rock* i en el *pop* —a Amèrica mai no han diferenciat el terme—, el bressol de les experiències.

Massa coses van passar en aquella època. El R&R va créixer com l'escuma i va augmentar el seu camp d'influències. Els sons, que arribaven a través de l'invent televisiu, anaven acompanyats d'una estètica nova i d'una sèrie d'elements i modes que comprenien des del vestuari a objectes de tota mena. En menys de deu anys, el R&R s'havia arrelat com un himne generacional impossible de frenar. Les drogues, la psicodèlia, el hippisme, tot era vàlid per trobar una identitat perduda abans de néixer. En aquesta ocasió, tenien raó els qui afirmaven que la cosa no podia acabar bé. Si els Beatles ja venien una imatge per separat a la portada de l'últim disc editat conjuntament, *Let it be*, els Rollings —la versió dolenta i presumptuosa d'una pel·lícula—, s'introduïen en una llegenda negra que acabaria amb morts, violència i vici.

*Els Beatles van crear
una escola
en molts conceptes*

Els Beatles van crear escola en molts conceptes. De primer, perquè a hores d'ara el *pop* britànic continua tenint una superioritat evident. Segonament, perquè darrera d'ells va arribar l'allau més impressionant de noves formacions que, temptades per la fama obtinguda pels Beatles, es llençaven desesperadament a la recerca de l'èxit, i obtenien diversos resultats. Els Rollings Stones representaven la part més amoral i an-



The Rolling Stones

tisocial del *R&R*. Eren, com deia el «Daily Mirror» el 1964: «d'aquest tipus de persones a les quals un mai no deixaria sortir amb la seva germana petita».

Beatles i Rollings són la cara i creu d'una dècada marcada per les noves sensacions. Brian Jones, primer guitarrista dels Rollings, era trobat mort en una piscina. Era l'inici d'una carrera contra el rellotge que

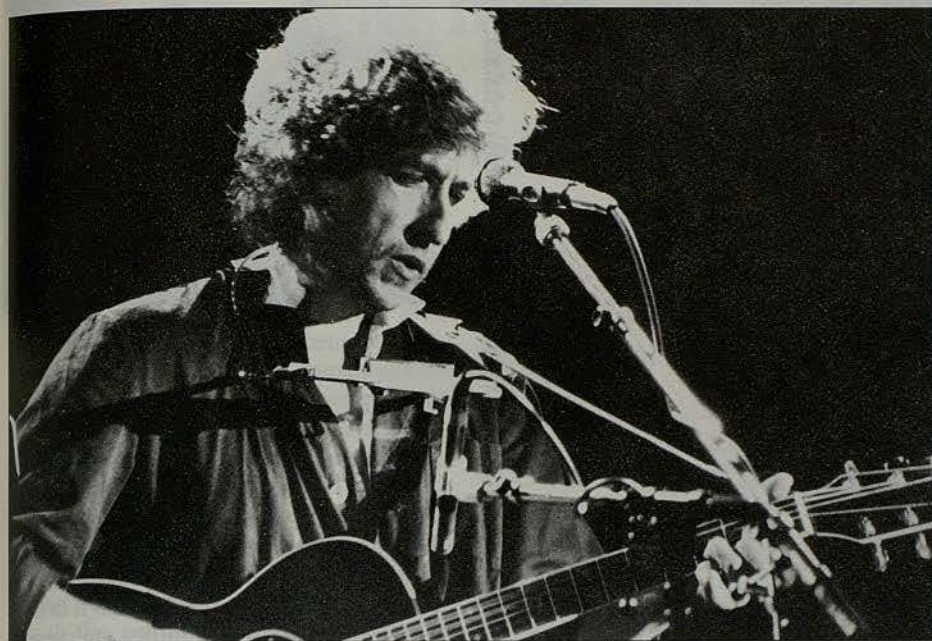
altre, van originar un desmembrament definitiu en el tronc de l'arbre. El concepte *rock* s'ampliava a noves denominacions o a recuperades versions. El *R&R negre*, el *Motown*, trencava la barrera racista i s'introduïa en els ambients de la burgesia blanca i protestant. Els anys setanta, molt més tranquils que els seixanta, van destil·lar el fruit donat per la generació anterior. La

melòdic, James Taylor o Cat Stevens.

Som a començament dels setanta, poc abans que arribés una nova revolució, a l'equador de la dècada, amb el *punk*. La violència dels Sex Pistols torna a deixar amb la boca oberta la senyora de la planxa, vint anys després. En aquest remolí de dades i cites en el temps, el *Heavy* (dur), el *jazz-rock* (que en aquells moments vivia una època d'esplendor) o el *rock urbà* (caracteritzat en l'escola d'Andy Warhol, els Velvet Underground), queden eclipsats per l'explosió de les crestes multicolors, dels collarets de gossos, dels cadenats penjats del nas, de molestar com a diversió. La història, però, sempre torna a repetir-se. Syd Vicious mor de sobredosi, i s'eleva a la categoria de mite. Soroll i agressivitat, crícs per definir l'avorriment i la ràbia.

Però si el *punk* es presentava com quelcom que no es podia tenir en consideració, va convertir-se en un niu de figures que arribarien a ser estels del *R&R* a inicis dels vuitanta. El *punk* potser va ser una conseqüència directa del *Glam* (aquí anomenat *Gay*) exemplaritzat en les primeres essències de gent como David Bowie, o potser com a reacció a un despistament total a cavall del *heavy* i de personatges tan carismàtics com Frank Zappa. Sigui com sigui, el *punk* va crear una línia divisòria entre l'abans i el després. una línia en la qual sempre s'ha de pensar.

El *punk* va suavitzar-se, devorat per la seva pròpia voracitat. El resultat d'aquesta curiosa metamorfosi va ser el part de la *New Wave* (novà onada). La decrepitud dóna pas a una nostàlgia alegre cap a la dècada dels seixanta i els seus ritmes agafadissos. Tot sembla indicar que el *R&R* està perdent el seu caràcter provocador, per convertir-se en la música estàndard. El canvi ve donat per un canvi superior que fa

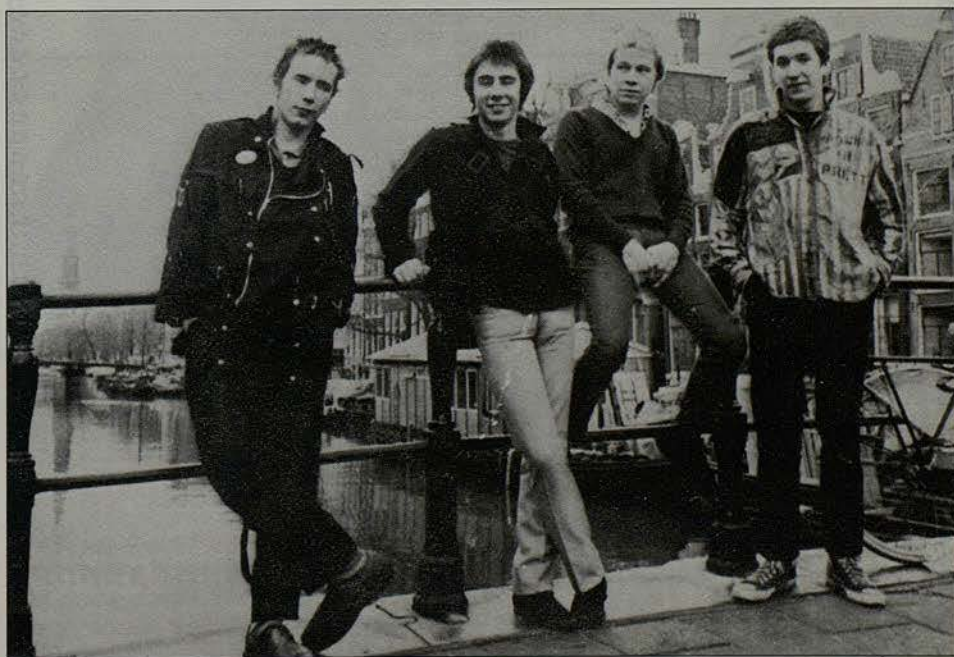


Bob Dylan

deixava clara quina era la part més crua d'una realitat treta d'un somni utòpic. Del serrell a la pelussera, de les corbates als mocadors perfumats amb patxuli. Del somriure a la ganyota del pànic.

El nou estil de vida, el culte a la joventut, la minifaldilla de Mary Quant i la permissiva societat anglosaxona, es combinaven, a partir de 1965, amb un nou fenomen que s'esdevenia a l'altre costat de l'Atlàntic. Bob Dylan electrificava el *folk*, creant una altra barreja explosiva. Titllat de traïdor pels elements més ortodoxos de la causa, aquest semita de Minnesota introduïa un nou element a tenir en compte. Les lletres de Dylan eren poemes sobre la incongruent vida nord-americana. Parlava i demostrava la marginació, la segregació racial, la manca de valors on podia agafar-se. Ell solet, amb la seva veu nasal i la seva figura eixuta, va obrir els criteris d'una joventut que ja veia inabastables els cors que un dia va marcar el tronc del *R&R*.

idea del *rock* es diversificava tot acceptant les influències que, per primer cop, arribaven d'altres terres. Ritmes del carib (*Reggae*, *salsa*), música hindú, tonalitats brasileres, africanes... El *rock* llatí donava gent com Carlos Santana; el *rock* sinfònic, Pink Floyd, Yes o Genesis; el *rock* del sud, els Grateful Dead o Allman Brothers; el *rock*

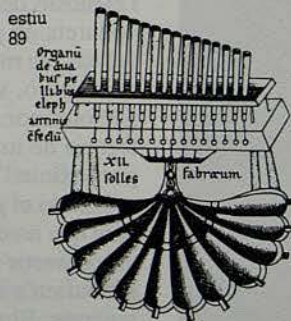


Sex Pistols

*Del serrell a la pelussera,
de les corbates
als mocadors perfumats*

Els britànics, per un costat (els Beatles, com a sinònim de *pop*, i els Rollings, com a sinònim de *rock*) i els americans per un

ELS ORGUES DE CATALUNYA



JULIOL - AGOST

BARCELONA Església Sant Sever	4/7	ALEXANDRE BAIGET, trompeta barroca MARIA NACY, orgue
BERGÀ	8/7	CORAL CANTIGA JORDI RICART, baríton NEIL COWLEY, orgue JOSEP PRATS, director
	22/7 5/8	JOAN CASALS, orgue MARIA NACY, orgue
TALARN	18/7 17/8 26/8	ANDREAS SCHRÖDER, orgue JAMES JOHNSON, orgue JOSEP M. MAS I BONET, orgue
MONTBLANC	20/7 3/8 19/8	FRANCESC PI, orgue MIQUEL GONZÁLEZ, orgue JAMES JOHNSON, orgue
CASTELLÓ D'EMPÚRIES	25/7 8/8 16/8	ANDREAS SCHRÖDER, orgue MIQUEL GONZÁLEZ, orgue JAMES JOHNSON, orgue
L'ALEIXAR	27/7 24/8 31/8	ALEXANDRINA POLO, soprano i flauta de bec MONTSERRAT PI, contralt MARIA JESUS UDINA, flauta de bec FRANCESC PI, orgue LLUÍS CASO, flauta de bec JOSEP M. MAS I BONET, orgue HUGO ALBERTO LAMAS, baix ELSA BOLZONELLO, orgue
SITGES	29/7 12/8 22/8	ALEXANDRINA POLO, soprano i flauta de bec MONTSERRAT PI, contralt MARIA JESUS UDINA, flauta de bec FRANCESC PI, orgue ALEXANDRE BAIGET, trompeta barroca MARIA NACY, orgue HUGO ALBERTO LAMAS, baix ELSA BOLZONELLO, orgue
TORREDEMBARRÀ	10/8 23/8 29/8	ALEXANDRE BAIGET, trompeta barroca MARIA NACY, orgue LLUÍS CASO, flauta de bec JOSEP M. MAS I BONET, orgue HUGO ALBERTO LAMAS, baix ELSA BOLZONELLO, orgue

El concert de Barcelona començarà a les 6 de la tarda.
Els de Sitges a les 10.30 de la nit. Els altres a les 10 de la nit.
TOTS SÓN D'ENTRADA LLIURE



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Sting

trontollar els sistemes econòmics internacionals. En el panorama internacional, surt la figura del nou executiu, amb noves idees, amb un ordinador sota l'aixella. La senyora de la planxa, ja no planxa: no li fa falta. I el *rock* es tecnifica i tonifica amb sonoritats més melodiïoses, més treballades, més professionals.

Sting, primer amb els Police, Joe Jackson, Elvis Costello, Madness i altres bandes especialment britàniques inauguren una nova dècada amb la característica principal del culte a la imatge. La *New Wave*, és llei de vida, viu prou per treure fulles. Som a dalt de tot. N'hi ha de tots colors i de totes les formes. Nous romàntics com els Spandau Ballet, compositors de categoria com Sting o Peter Gabriel, *pop* negre i rítmic —nascut del *funky*—, com Michael Jackson, música de masses com Madonna; cantants compromesos com els Smith; bandes que encara rendeixen culte a les formes més sinistres, com la de Siouxsie... Ara bé, tot beneït per l'omnipresent figura del vídeo-clip.

Quin és el futur? És difícil aventurar-se en previsions en un moment en què la tècnica avança a gran velocitat. No és descartable que el vídeo superi el disc, i que els artistes hagin d'adaptar-se a una nova forma d'expressió, a cavall entre la música i la imatge. S'està esperant, potser, una nova revolució, com la que va desconcertar la senyora de la planxa, com la dels Beatles o la del *punk*.

Passi el que passi, el *R&R* continuarà viu perquè ha no hi haurà manera d'extirpar-lo de la cultura de tres generacions.

Aportacions del *rock and roll* al món de la música

(és només *rock and roll*, però ens agrada)

Es fa del tot impossible parlar del *rock and roll* com d'un fet estrictament musical. De la mateixa forma que el romanticisme o el classicisme van significar per a la cultura i la societat molt més que les simples (i/o no tan simples!) aportacions musicals dels compositors i intèrprets del moment, el *rock and roll* és un fenomen que ultrapassa l'àmbit musical en particular i artístic en general per esdevenir catalitzador de canvis, evolucions i, fins i tot, revolucions socials. És, per tant, al si de la societat, on hem de cercar les més importants innovacions i aportacions del *rock and roll*, la qual cosa escapa, de lluny, a les possibilitats d'aquest reduït article.

Si ens centrem en l'aspecte exclusivament musical, ens podem trobar amb la gran sorpresa de comprovar que, en contra de tot el que hom pot imaginar, el *rock and roll* pràcticament no ha aportat res de nou al món de la música.

Els ritmes i les harmonies del primitiu *rock* provenien totes directament de la música negra nord-americana —és a dir, del *blues*, del *rhythm and blues* i del jazz en totes les seves fragmentacions estètiques— enfrontada, confrontada, complementada i mesclada amb el *country and western* que dominava els gustos de la població blanca. Hom pot dir, en línies molt generals, que els cantants més joves de *country* s'apropen als ritmes negres en trobar-los més suggerents i dinàmics, i que els *bluesmen* negres cerquen l'estètica de Nashville i la inclouen a la seva música per trobar l'acceptació dels mercats dominats pel públic blanc.

Fins i tot el ball, espectacular i hiperdinàmic, que va acompanyar el primitiu *rock* i que va ser una peça fonamental per a la seva popularització en els ambients més joves dels *colleges* i les universitats, i que tant va escandalitzar els pares de família benpensants de la puritana societat nord-americana, no era res més que la repetició mimètica i, tal vegada, ralentida (no pas accelerada, com sovint s'ha dit) del ball del *be bop* que havia provocat un daltabaix en el món del jazz a mitjan la dècada dels qua-



La guitarra elèctrica, instrument característic del rock

ranta i que a principi dels cinquanta causava furor a les gegantines sales de ball de les grans ciutats nord-americanes (sovint freqüentades també per públics negres).

Escollats avui, amb la mentalitat de públic de finals dels vuitanta, els primers en-

registraments discogràfics d'Elvis Presley, de Buddy Holly, dels Beatles o dels Rolling Stones comprovarem, primer amb vergonya i després amb horror que l'interès musical és mínim; publicats ara, serien menyspreats per públic i crítica i, ben segur, mai no se'n vendrien les xifres milionàries que es van vendre al seu moment i que encara es venen per pura inèrcia. En canvi, estudiats amb una mentalitat més global, de ciutadà del món de finals dels vuitanta, aquests discs tenen una importància cabdal per al desenvolupament de la música, ja que música i societat han estat i continuen essent dos conceptes inseparables.

Als anys cinquanta i, molt especialment, als seixanta, la música va ser la punta de llança que va trencar les barreres d'una societat estabilitzada i obrí les portes a una llibertat total a nivell individual. Aquesta llibertat és la que, retornant com un bumerang, ha capgirat el món de la música: a partir d'ara, ja tot és possible, tot pot entrar dintre les regles del joc de la música, des del soroll fins als acords més purs.

El *rock and roll*, amb la seva innocència musical, va aconseguir allò que no havien fet estils musicals molt més complexos i aparentment innovadors.

Tot acceptant que les aportacions del *rock and roll* van ser mínimes, cal posar l'èmfasi, i molt, en una sèrie de detalls que aquesta música va contribuir a divulgar, evolucionar i engrandir, i gràcies a la qual han esdevingut «normals» als ulls del públic actual. El primer, i sense que l'ordre d'enumeració vulgui significar una escala d'importància o de valors, és l'acceptació de determinats instruments fins aleshores discriminats o pràcticament inexistents. El segon és la progressiva acceptació i adaptació al camp estrictament musical dels avenços de l'electrònica i de la informàtica. En tercer lloc, podríem parlar de l'enorme canvi de mentalitat comercial que el gran negoci del *rock and roll* ha generat i que també ha afectat, i molt, la resta de músiques.

Parlar dels instruments musicals del *rock*

és parlar de la guitarra elèctrica. La guitarra elèctrica no és un invent del *rock and roll*; ja a principis de la dècada dels quaranta Charlie Christian va fer servir una primitiva tècnica d'amplificació per aconseguir el volum de so necessari, que li permetés fer-se sentir a l'interior d'una gran orquestra com la de Benny Goodman. La primera guitarra veritablement pensada per al *rock and roll* va ser la Fender Broadcaster, dissenyada pel mateix Leo Fender l'any 1948 i que donaria peu ràpidament a la creació de la ja mítica Telecaster que, pràcticament, van fer servir tots els guitarristes *rocker* dels anys cinquanta. Inicialment, la creació de la guitarra elèctrica va ser una pura qüestió de volum. Però, a poc a poc, es van trobar les moltes possibilitats de modificació del so amplificat; la guitarra elèctrica començà a evolucionar gràcies al *rock and roll* i les modernes guitarres sintetitzades no tenen res a veure (o molt poca cosa) amb l'arcaic instrument de Christian.

Inicialment, les primeres bandes de *rock and roll* van fer servir el contrabaix però, ràpidament, a imitació de la guitarra elèctrica, neix la guitarra baix. El mateix camí fa el piano que, primer, s'electrifica i, immediatament comença la seva escalada de complicació tècnica fins arribar a les sorprenents meravelles actuals que, mitjançant la tècnica del *sampling*, poden reproduir tots els timbres d'una gran orquestra amb un senzill teclat.

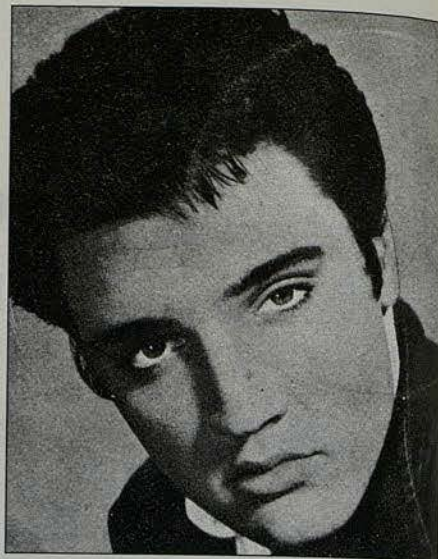
La popularització de la guitarra elèctrica i dels teclats electrònics

La popularització de la guitarra elèctrica i dels teclats electrònics i la inicial facilitat dels ritmes de base de *rock and roll* han portat, també, a un apropament més directe de la joventut al fet musical en facilitar la interpretació sense que siguin ne-

cessaris els profunds coneixements i el llarg aprenentatge que requereix un instrument clàssic.

Quant temps haurien trigat els músics contemporanis a acceptar totalment l'electrònica i les seves possibilitats sense l'aparició sorprenent del *rock and roll* a principis dels cinquanta? La pregunta no té una resposta coherent, però hom pot pensar que, si instruments com les ones Martenot van estar repudiats per públics, compositors i intèrprets durant dècades, poc podria esperar-se (ni els pioners de la música electrònica contemporània ho haurien somiat) que els moderns sintetitzadors o la utilització generalitzada de l'electrònica fos tan ràpidament i naturalment acceptada. El *rock* ha aconseguit que totes aquestes tècniques siguin un fet normal als ulls de tothom i, per tant, ja no puguin escandalitzar ningú.

La tercera qüestió apuntada pot, inicialment, semblar que no afecta la música com a tal, però es tracta d'una primera i errònia impressió. El negoci que envolta el món de la música ha assolit, a les dues darreres dècades, cims abans impensats, gràcies al *rock and roll* i a tots els seus derivats posteriors. Quan, a l'època del *swing*, aquest negoci va començar a pujar, ningú no podia imaginar que el sostre inicial anava a trencar-se tan ràpidament i que la música esdevindria un dels primers objectes de consum d'una societat eminentment consumista. Un consum que ha aconseguit que la caducitat dels actuals èxits sigui tan curta com altes son les xifres de vendes; és necessari amortitzar cada cop més ràpidament un producte per poder-ne crear, immediatament després, un de nou que torni a donar nous beneficis. La música perd la seva qualitat d'immortalitat per convertir-se en producte fonedís, i la recerca desesperada del consum altera profundament les línies de treball de compositors i intèrprets. En aquest precís moment, es magnífic el pa-



Elvis Presley

per del productor discogràfic, un ésser màgic capaç de convertir una senzilla cançó en un èxit milionari. El *rock business* i la importància adquirida pel productor són fets que no solament estan afectant directament la música de *rock* sinó que ja han deixat la seva empremta als altres estils musicals.

Aquest és el llegat del *rock and roll*, un llegat que, sumat a la llarga i molt important llista de fets socials aconseguits al seu voltant, solament podrà ser valorat en la seva justa mida quan el pas del temps hagi donat una perspectiva que ara, encara, no podem tenir. No hi fa res que les aportacions musicals originals del *rock and roll* siguin mínimes o que una part del seu llegat sigui més negativa que positiva; el *rock and roll* està clavat al nostre interior (qui sap com o per què) i mai no sabrem (ni voldrem) desfer-nos-en; ja ho deien els Rolling Stones: «Es només *rock and roll*, però ens agrada».

Miquel Jurado

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.750 ptes.
semestral ☐ de 1.400 ptes.

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

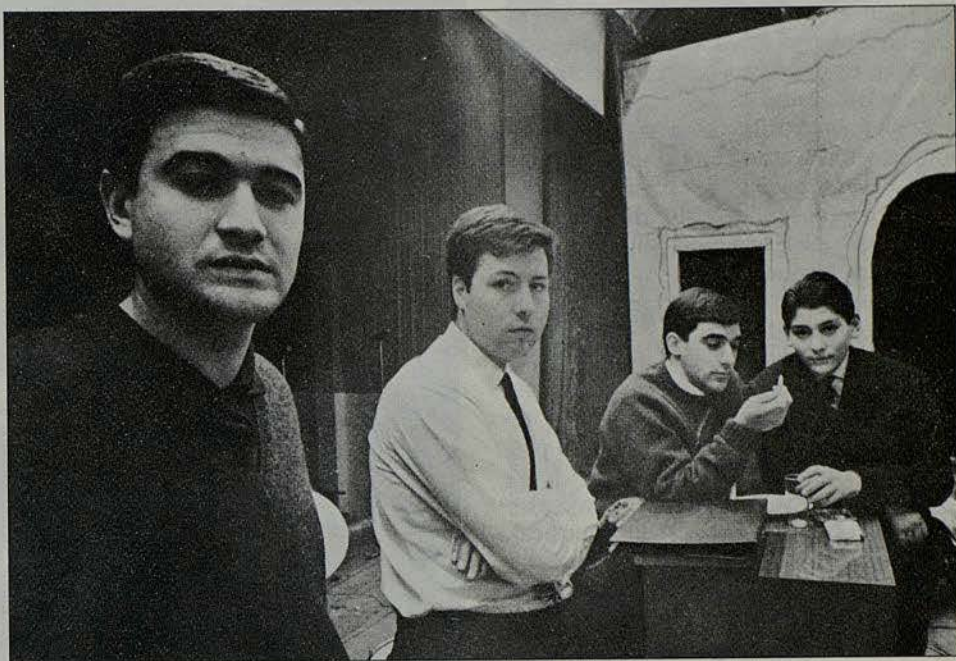
Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Hi ha un *rock* català?

Si més no en aquest país, la *cançó* i el *rock* (amb ka o «senkà») han esdevingut dos grans caixons de sastre on podem trobar tot allò que d'alguna manera quadra amb la definició de «*música cantada de caire popular i actual*», separat en dos grups ben diferenciats i gairebé antagònics (als altres calaixos, el sastre hi barreja música sacra, música clàssica, música antiga, òpera...); és a dir: una música que, malgrat ser cantada, no pot ser considerada ni popular ni actual, ja que ni utilitza fórmules lingüístiques contemporànies, ni versa sobre temes més o menys candents de l'actualitat.

D'aquests dos grups, el primer —la *cançó*— presenta uns contorns més definits. Potser pel fet d'estar tradicionalment unida al cantar de totes les èpoques i de tots els indrets, essent punta de llança d'un moviment amb continuïtat històrica, la *cançó* gaudeix d'una entitat concreta, una identitat comuna. El segon grup, en canvi —el *rock*, que és allò que aquí ens interessa—, presenta uns contorns molt més desdibuixats i elàstics; i, pel que fa a la seva identitat, es mou encara en el terreny de les coses abstractes. No vull dir que no existeixi com a entitat —una entitat concreta i fefaent, a la qual poder aferrar-se—, però sí que, per la seva joventut, pel seu escàs rotatge, aquesta entitat és encara malejable pel fet de no estar solidificada, i tot just es troba en fase de definició. En conseqüència, i sense que, a dreta llei, puguem re-
criminar una tal actitud, la lògica popular acaba ficant en aquest calaix tot allò que, simplement, «no és *cançó*».

No vull entrar en si això és bo o és dolent, ja que, en definitiva, les etiquetes només serveixen per entendre'ns i per compartimentar la realitat. I la realitat és aquesta: que al caixó del *rock* hi van a parar, per mica que s'apartin, alguns, de la seva formulació clàssica, el *jazz*, el *soul*, el *blues*, el *rhythm'n'blues*, el *country*, el *heavy*, el *rockabilly*, el *reggae*, l'*ska*, la *salsa*, la *rumba*, la *samba*, el *pop*, el *punk* i Déu sap quantes coses més, amén de totes les tendències innovadores o invencions modernes que la indústria és capaç d'etiquetar, dia rera dia. De forma que, quan a un se li escapa de preguntar «què és el *rock*?», tots els altres comencen a rascar-se, a bufar, a mirar el sostre i, en el millor dels casos, a aventurar definicions poètico-



Els 4 Gats

personalistes que no fan sinó arrodonir la confusió, escandalitzant els ja escandalitzats especialistes, que no paren d'incloure i excloure això o allò, però que tampoc no aconsegueixen de posar-se ni remotament d'acord.

Què entenem per *rock*?

Comprendreu l'alarma que em sobrevingué quan em demanaren d'escriure sobre «els intents de creació d'un *rock* català». D'entrada m'inquietà això d'«intents». Però aquesta inquietud fou ràpidament desbordada per uns altres intents: els d'arribar a alguna mena de necessària concreció sobre l'abstracció genèrica que ve a ser la paraula *rock*, aplicada, a més a més, al fet català.

La pregunta, una primera pregunta, seria: ¿Hi ha o no hi ha un *rock* català? Jo diria que sí; però tant si és que sí com si és que no, una segona pregunta crema els llavis: ¿Per què tenim la sensació que la cosa no ha superat el qualificatiu d'intent? ¿Què ha fallat: els músics, la indústria...?

Anem per parts. Intentem, d'entrada, l'esmentada concreció.

Òbviament, en parlar de *rock* no estem parlant des d'un punt de vista estètic ni ens estem referint a aquell estil concret que sorgí als Estats Units a les darreries dels anys 50, principis dels 60, anomenat *rock'n'roll*. Si fos així, ja pràcticament podria posar punt i final a l'article, car de *rock'n'roll* clàssic «en català» només se n'ha fet tardanament, quan el socialisme posà de moda les orquestres de ball, al repertori de les quals hi resultava obligat; i encara: en català, jo diria que només la Plateria, en una segona etapa, i molt poques més. Bé; també hi hagueren algunes aportacions fugaces perpetrades pels 4 Gats, Francesc Heredero, no sé si els Dracs i els 4 Z, i qui sap si algun cantautor a qui li picà de fer un «homenatge» a l'esmentat estil. Allò que està clar és que «El rock de la càrcel» en català, encara s'ha de veure.

No. Jo crec que, avui, quan hom parla de *rock*, de *rock* sense *n'roll* no s'està referint (o no fonamentalment s'hi està referint, car tot parteix d'aquella primera i feliç solució estètica) a una qüestió musical bàsica, sinó més aviat a una actitud —que és allò que realment crea, identifica i diferencia les tendències, les modes i els movi-

ments d'aquesta mena—, una actitud vital; un determinat comportament, o resposta, davant l'estatus social i davant els fets històrics, la qual per força repercuteix en la manera de fer i d'interpretar la música, ja que s'expressa a través seu. Aquesta és la diferència fonamental que separa el *rock* de la *cançó*: l'actitud, una actitud diferent.

Ara bé: en què consisteix, en què consistí, aquesta nova actitud? Què la caracteritzà? La resposta a aquesta pregunta és important: jo crec que inclou la clau de per què, essent com és Catalunya una gran consumidora de música *rock* (només cal repassar estadístiques, índexs de venda discogràfica i d'afluència als concerts massius), ha resultat, en canvi, tan pobre en el camp de la seva producció.

Sovint s'ha parlat d'agressivitat i, fins i tot, de violència com el principal component d'aquesta actitud característica del *rock*. Malgrat ser una visió simplista i fins i tot brutal, no puc dir que no; com a mínim, en determinats casos. Amb tot, però, jo matisaria, ho diria d'un altra manera. Intentaré raonar-ho.

Per començar, allò que és cert és que el *rock'n'roll* dels inicis duia una forta càrrega de primitivisme que no ha deixat d'impregnar totes les fórmules evolutives posteriors.

¿Què significa, exactament, això?

Des del punt de vista estètic i musical, significa que hi ha un retorn als inicis, a les beceroles; és a dir: un gust per unes fórmules rítmiques i melòdiques simples, primàries, reiteratives i gairebé infantils que comporta un augment considerable de la força interpretativa. Per què? Perquè, en la mesura en què reduïm el blanc de la interpretació, l'energia tendeix a concentrar-se i, a igual volum energètic, obtenim un major potencial d'atac.

Des del punt de vista formal, per altra banda, significa un retorn al ritual catàrtic, a les cerimònies d'alliberació de les forces malèfiques i repressives de la societat, l'*establishment*, en aquest cas—; això implica un cert desvergonyiment, una certa liberalització del gest i de la indumentària, una certa contundència en la paraula i en la forma de cantar. I també la incorporació del crit, del gemec, del sanglot, del murmuri, del xiscle, etc., com a recursos interpretatius, així com una determinada «*mise en scène*». En definitiva, no es tracta sinó del triomf d'un neoprimitivisme assalvatjat davant un postromanticisme cada cop més carrinell i més carca; de la tolerància i l'autenticitat davant el puritanisme més decadent; d'una involució del progrés; vaja, un crit de rebel·lia, nova saba.

Si, a tot això, hi afegim la circumstància extra de les audiències massives —el fet d'expressar-se davant centenars de milers de persones de distinta classe i condició—, i el triomf de l'electrònica —la vibració electritzant dels nous instruments, el volum de centenars de milers de vats de potèn-

cia sònica i lumínica, etc.—, no podem sinó arribar a la conclusió que la primera condició que es demana a un intèrpret de música *rock* és la de tenir estòmac («*agallas*», que diuen els castellans).

Com l'assimilen els nostres músics

I aquí volia arribar: jo crec que la incompatibilitat entre el *rocanrol* i els músics catalans és una qüestió de vísceres. Ja que, si els romàntics s'expressen a través del cor, i si els rockers ho fan a través de l'estómac, a Catalunya, o més concretament a Barcelona, s'ha optat des de bon començament per una tercera via que és la de fer-ho a través del cervell. És a dir: aquí s'ha optat per l'erudició; per una acumulació indefinida de tècniques i de coneixements que, unida a una veritable obsessió per conceptes tan aleatoris com la puresa, l'autentici-

que no pas en funció de trasmetre un missatge o buscar l'aquiescència del públic.

I això, per què?

És difícil saber-ho. Podria atribuir-se a certs trets del caràcter barceloní, o a altres traces congènites; però jo em decanto més aviat per la idea que, tot plegat, és fruit d'un efecte psicològic creat pel llarg parèntesi obert pel franquisme, un fet que, unit a la manca o pobresa de modes i traces harmònic-instrumentals adscrites a una tradició pròpia, provocà un diguem-ne «buit gremial» que els obligà a començar pràcticament de zero; és a dir que, a falta d'una tradició originària, es llançaren a una recerca obsessiva de l'originalitat, que acabà perdent-los en el pou sense fons de les tradicions, els estils i les tècniques d'arreu, en un intent lloable però gairebé suïcida de recuperar o fer germinar unes arrels pròpies.

Això, per un costat. Per un altre, hi ha el fet que el *rock*, la música de conjunts instrumentals, sorgí a remolc de la *cançó*



Els 4 Z

tat, l'originalitat, etc., ha donat com a resultat una música cerebral, abarrocada, difícil d'assimilar, que tota sola ha anat a situar-se a les antípodes del *rock*. Tant és així que, quan algun cantautor, com és el meu cas, ha intentat expressar-se amb una estètica *rockera*, s'ha vist obstaculitzat per l'absència de músics adients.

En efecte; car si el *rock* és mimetisme, els músics d'aquí mai no han volgut imitar; si el *rock* és simplicitat, als músics d'aquí sempre els ha fet vergonya interpretar coses fàcils; si el *rock* és sentiment, rebel·lia, comunicació i espectacle, els músics d'aquí s'han mogut tostemps en funció del «qui en sap més / qui ho fa millor» més

—la «nova» cançó—, com si en fos una conseqüència o gairebé una mera «necessitat instrumental». Si, a sobre, el públic estava més per la cosa política que no pas pel fet musical —al qual es concedia una importància relativa, ja que, en aquell moment, allò que exaltava l'ànim popular era la lluita contra el poder franquista encapçalada pels cantautors—, per força tot això havia de provocar una reacció d'autodefensa en els músics que, amb lògica o sense, feren el possible per concedir-se a si mateixos la importància que —injustament— no els concedia el públic. Com? Preparant-se, estudiant; lluitant per saber-ne més, i més, i més, en un procés de mai no acabar.



Iceberg (Madrid 1975)

Aquesta actitud, en principi positiva, tingué una contrapartida negativa en el sentit que, malgrat les distintes etapes (que si ara jazz, que si ara flamenc, que si ara música llatina...) i els diversos moments evolutius que s'han anat succeint, la música laietana no ha arribat mai a connectar amb el públic; mai no ha arribat a ser popular. Ha defugit —voluntàriament?— la categoria de *pop* i ha eludit el *rock* com si fos la pesta. Ha faltat comunicació, ha faltat espectacle, ha faltat senzillesa, bonhomia, naturalitat, sentit lúdic i contundència.

(A províncies, en canvi, on tot aquest fenomen sociològic fou viscut d'una manera molt més distanciada, el *rock* s'executà amb major freqüència i també amb major coherència. Malauradament, però, quasi mai no transcendí l'estatus de fenomen local; la indústria, que es trobava a Barcelona, no era prou solvent per assimilar-ho).

El rock català

Aclarida fins a cert punt la segona qüestió, tornem ara a la primera pregunta: Hi ha o no hi ha un *rock* català? Jo diria que, malgrat haver-se hagut de desenvolupar en un ambient poc propici, malgrat haver hagut de superar un munt de dificultats (al principi, per exemple, hi havia el tabú que el català no era una llengua adequada per cantar *rock*), i malgrat no haver assolit un grau de maduresa ni un volum de producció envejables, uns fenòmens com els festivals del Price, els de l'Iris, els de Grano-

llers, els de Canet, i els d'un munt de pobles més, indiquen a les clares que sí: que la cosa ha anat molt més enllà del simple intent, i que el *rock* català hi és: un munt de noms i personalitats ho avalen.

Pot ser que estiguem passant una època de marea baixa, una època de canvis estructurals obligats per la reconversió del sector, tal com passa a la *cançó*; però jo crec que el *rock* català no tan sols hi és, sinó que és viu, i que té un futur fins i tot més clar que aquesta última.

I una darrera cosa (*sottovoce*). Si a ins-



Pau Riba

tàncies electorals es consideren catalans tots aquells que viuen i treballen a Catalunya, encara que siguin castellans, ¿per què no hem de considerar igualment *rock* català tot el que es fa a Catalunya, encara que sigui en castellà?

Pau Riba

escola de pedagogia musical

MÈTODE IRENEU SEGARRA

CURSOS PER A LA FORMACIÓ DE PROFESSORS ESPECIALISTES DE MÚSICA

- a les Escoles de Música i Conservatoris
- al Parvulari i a les Escoles d'EGB

Matrícula oberta fins al 15 de setembre

Informació: Secretaria. c/. Portal Nou, 13
08221 Terrassa. Tel. 783 79 72, de 9 a 13 hores

Prepareu-vos per al futur

Max Sunyer, un músic nascut del rock

Max Sunyer és un d'aquests músics que, fa vint anys, tenia vint anys. Nascut musicalment i professionalment de la música rock dels anys 60, la seva trajectòria també ha experimentat altres gèneres. Actualment és un dels quatre components del grup Pegasus i té també una carrera en solitari força consolidada. Max Sunyer ens parla de la seva visió del rock català, de la seva problemàtica i, en general, d'aquest món musical que ha fascinat i encara fascina diverses generacions.

La música rock arribà a Catalunya entre les darreries de la dècada dels anys 50 i principis de la dècada dels anys 60. En aquests inicis, grups com Cheyennes, Salvajes, Sirex o Mustangs feien música rock, encara que es cantés en anglès en moltes ocasions, amb temes propis o temes originals de Rolling Stones, Elvis Presley, The Beatles, Kinks o Chuck Berry. Max Sunyer comenta que:

— *Efectivament, el rock, a Catalunya, sí que existeix i ha existit fa molt temps, encara que fonamentalment, en els inicis, l'anglès era la llengua més utilitzada. Alguns grups com No, Polares i Gogó cantaven en castellà i feien música pròpia.*

De fet, Max Sunyer opina que la paraula rock comporta un significat molt compromès ja que és una música molt particular, fruit d'una evolució o derivació del *rhythm and blues* americà.

— *Aquí, el rock arriba a través de la invasió de cultures alienes i d'una manera molt barrejada amb altres conceptes que han fet sorgir moviments autòctons, com és el cas del rock progressiu, una paraula absolutament «made in» Catalunya.*

Aquesta trajectòria quallà a finals dels anys 60 amb el grup Màquina, màxim exponent de la música no comercial.

— *En el fons, Màquina no tenia res a veure amb els grups anteriors, però va ser la formació més representativa de tota la fornada de grups de rock catalans. És a dir, Màquina no feia precisament rock, sinó que feia la seva pròpia música, cantada en anglès, però amb arrels del rock a partir dels dotze compassos del blues i seguint el trajecte *rhythm and blues* i *rock americà*.*

Un grup que també seguí aquesta evolució i del qual Max Sunyer formà part, fou Vértice.



Max Sunyer

Les crisis de l'evolució

Aquesta primera trajectòria del rock català que començà amb la «imitació» dels corrents americans i anglosaxons cap a un estil propi, morí cap a l'any 1970 i no va tornar a sorgir fins al 1974, aproximadament.

— *Aquesta crisi tallà tota la generació anterior, i es produí a causa de l'adquisició de diferents compromisos socials; el més freqüent, el servei militar. Així, a partir de l'any 74, i gràcies en bona part al local Zeleste, sorgeix un nou moviment que torna a recollir els pioners d'alguna manera reciclats i els germans petits d'aquests pioners.*

Efectivament, el local Zeleste, que comptava amb una infraestructura, uns equips tècnics i un local d'assaigs, va donar l'oportunitat de tornar a posar en òrbita el rock català i va servir de nexa a tota una sèrie de músics que, d'alguna manera, havien recollit l'esperit de la primera generació.

— *Tothom volia fer coses pròpies; l'idio-*

ma no importava i es tendia més a la música instrumental. Així es van aglomerar ben bé una quinzena de grups.

Paral·lelament a aquest moviment, altres grups com Iceberg, del qual Max Sunyer també formà part, aplegaren diferents músics dels anys 60 amb influències del rock, però amb el compromís de fer música pròpia que, al mateix temps, defugís les influències anglosaxones.

— *A aquesta voluntat de fer música autòctona, seriosa i de qualitat, se li va dir música laietana, amb la qual cosa es defugia una mica la mateixa paraula rock, perquè la gent no volia sentir-se involucrada d'alguna manera dins el famós paradigma sexe, droga i rock and roll.*

Aquest moviment autòcton es concentrà a Barcelona ciutat, i musicalment, tendia més cap al jazz que cap al rock. D'aquí sorgí la paraula *jazz-rock*, que comprenia fórmules jazzístiques amb harmonies complexes i ritmes complicats:

— *...però amb un so rocker; és a dir, guitarres distorsionades i saturades, molta potència i contundència en la percussió i bateries per fer una música compulsiva.*

Aquest moviment, que es podria qualificar d'elitista, anava de banda amb altres moviments que es desenvolupaven a la resta de l'Estat. Un cop més, però, la música laietana s'enfonsa a finals de la dècada dels anys 70.

— *Una altra vegada, foren els serveis militars i els compromisos socials els que trencaren l'evolució. També el cansament de la gent influí en el trencament. I, d'altra banda, és curiós veure com aquests trencaments es produeixen cíclicament al llarg de la història.*

El retorn als 60

El cansament de Barcelona donà pas a una sèrie de bandes de la perifèria urbana (sobretot del cinturó industrial de Barcelona), que recuperaren el grup de carrer o del barri, el que toca als envelats i a les festes majors.

— *D'aquí sortí de nou allò que jo crec que és més autènticament rock que no pas ho era la música dels 70.*

Així, nous grups de rock, com Aurelio

y los Vagabundos, Loquillo y Los Trogloditos, Rebeldes o El Último de la Fila, podien ser exemples palesos d'aquesta nova aventura del rock català.

— Els grups dels anys 80 no només han recuperat l'esperit bàsic del rock dels 60, sinó que han recollit l'estètica rock. Per exemple, tocar amb contrabaix o tocar la bateria dempeus i sense bombo, la vestimenta, les patilles als cabells, els tupés, etc.

Max Sunyer recorda també que els grups dels 60 fins i tot...

— no eren ben bé conscients que feien rock, sinó que tocaven la música del moment, que no la definien concretament com una etiqueta. Tots els grups feien el mateix, utilitzaven els instruments adients per fer rock, principalment la guitarra elèctrica.

I no només es recupera l'estètica rock, sinó que es diferencia i especialitza la classe de rock que es practica: *rockabilly*, *heavy*,

Max Sunyer torna a insistir, però, que la paraula *rock* és molt estranya:

— Perquè aquí no hi ha una cultura molt antiga respecte al rock. De sobte, ens arriben instruments elèctrics, amplificadors; en resum, uns instruments aliens a nosaltres i més moderns. La gent els agafa, influïda per diferents factors. I la rapidesa de comunicació dels 60 i 70 fa que comenci la pràctica d'aquesta música. Penso que, més que parlar d'una generació rock, s'hauria de parlar d'una generació de músics elèctrics. Actualment ja no són tants, perquè el qui fa rock fa rock, el qui fa jazz fa jazz, o *heavy*, *heavy*... i ara fins i tot tenen les pròpies escoles i els clubs, coses que abans no existien. I sempre, a Catalunya, en català, castellà o anglès, tant se val.

La cultura musical dels músics d'aquestes generacions també ha evolucionat. Mentre que els «músics elèctrics» dels anys 60 componien la seva música d'una manera

— Actualment, el nivell musical és molt més alt, gràcies a les escoles de música, que ensenyen cada especialització del rock. També és important assenyalar la coexistència pacífica de les diverses tribus musicals. Totes elles estudien plegades, però no barrejades, en el sentit que cada tendència és molt pròpia, però totes es preocupen de fer-ho bé. Penso que això és una situació molt bona, perquè el nivell musical esdevé de qualitat.

La problemàtica del rock català

Fins ara hem esmentat que el rock català sempre s'ha expressat indistintament en tres llengües diferents: anglès, castellà i català. Si més no, la llengua catalana és la que hi ha tingut menys projecció.

— Aquest tema, jo el veig molt clar. Catalunya té un mercat potencial de 6 milions de persones que, davant el mercat de 300 milions o més de castellanoparlants, no té color. Si una cançó en castellà pot arribar a vendre 100.000 còpies ja és tot un èxit; i una versió catalana, pot ser un èxit del mateix calibre si s'arriben a les 2.000 o 3.000 còpies, comptant l'hipotètic mercat dels Països Catalans. I del mercat anglès, no cal ni parlar-ne. Però tot això no vol dir que s'hagi de rebutjar el català com a llengua adequada per al rock, que ho és, sinó que ha de quedar ben clar que el rock català és rock català, sigui en la llengua que sigui.

Si més no, la problemàtica del rock català rau principalment en les polítiques musicals per part de les institucions.

— Aquest és un tema candent que és sobre la taula de totes les discussions. I, per a mi, és un peix que es mossega la cua. Per exemple, la política musical institucional destina centenars de milions a la música clàssica que es desenvolupa al Liceu i al Palau. En canvi, per a la cançó, el pop i el rock, les quantitats són irrisòries; i del jazz, tothom se n'oblida. I, parlant del peix que es mossega la cua, les institucions diuen que la tasca a fer és nostra, i que som nosaltres els qui no oferim productes de qualitat. És a dir, per un cantó, si fas un producte de qualitat, resulta que no té sortida en el mercat, perquè els mitjans de comunicació, principalment, no en volen saber res; i per un altre, si no tenim suport institucional, molts músics no tenen els mitjans adequats per poder oferir productes de qualitat.

D'altra banda, les discografies tampoc no engegen el corresponent mecanisme, si no és que se'ls ofereixi un producte molt comercial. Max Sunyer diu que l'argument de la baixa qualitat dels productes musicals «moderns» no deixa de ser una excusa.

— A Catalunya, hi ha tanta qualitat com a qualsevol lloc del món. Aquí hi ha músics, de tots els estils musicals, que tenen un nivell de creació, innovació i tècnic envejables.



Vertice, Max Sunyer amb la guitarra

rock-pop i també el rock amb pinzellades jazzístiques.

Un cop distingides (podem dir) tres generacions de rock a Catalunya, i centrant-nos en el moviment que s'inicià a mitjan els 70, es pot endevinar que l'obertura democràtica a l'Estat afavorí la vida musical catalana.

— Certament, els músics no podem defugir les situacions socials i polítiques que es produeixen en un determinat moment. Efectivament, qualsevol esdeveniment influeix en els camins de l'art, i en el rock també. Situats nos uns anys abans, un exemple molt clar foren les empremtes que deixà el famós maig del 68. A més, cal destacar que Catalunya és un gresol de cultures, un país de pas, molt obert i universal. Les influències musicals que ens arribaren barrejades amb el moviment polític, deixaren els seus fruits. A mitjan els 70, amb el canvi polític espanyol, succeí això mateix; i les ganes de trencar amb la música rock i fer quelcom més personal no foren cap excepció.

autodidàctica i a partir dels compasos bàsics del blues, la generació dels anys 70 esdevingué més preocupada i compromesa amb el tipus de música que practicaven.

— Exactament, no és que als 70 els músics haguessin après música, perquè encara no hi havia escoles, sinó que eren gent més preocupada. Hi havia més simultaneïtat d'informació. Es rebien discos i llibres amb més quantitat i qualitat que als anys 60. També es viatjava més i es tenia l'oportunitat d'intercanviar experiències. I una cosa molt important fou que també els instruments eren més a l'abast de tots. Això permet dir que, els músics dels 60, eren més populars, tant en la seva música com en la seva procedència social; i que els de la generació dels 70, eren més intel·lectuals en tots els sentits.

Com hem dit abans, l'evolució de la música rock arriba als anys 80 amb l'especialització d'estils. També la música en si té més qualitat arran de l'aparició d'escoles de música que formen responsablement la darrera fornada de músics.

Parlant d'aquest tema, no hem pogut evitar de fer les acostumades comparacions amb la vida musical de Madrid. Max Sunyer afirma que, Madrid, és una altra història. Perquè:

— *Allà s'ha creat tot un moviment de crítics, escriptors, empresaris de sales de festa, discjokeis, locutors de ràdio, gent de televisió, i fins i tot gent del cinema, que han reivindicat i defensat allò que és seu a ultrança. Aquests han engegat «la movida», una espècie de moviment xovinista que ha afavorit el desenvolupament i el recolzament de la vida artística madrilenya de totes les seves facetes.*

D'aquí sorgeix la pregunta o, millor dit, l'afirmació que ha esdevingut una frase molt típica: «Anar a triomfar a Madrid».

— *Si triomfes a Madrid, tant si cantes en castellà com en català, tens al teu abast un mercat de 300 milions de persones. Molts catalans estan triomfant a Madrid, tant en música com en cinema; i fins i tot hi viuen.*

D'altra banda, en aquests moments, el rock, pop i pop-rock en català no tenen sortida a Catalunya, a no ser que es produís un cop de sort o que diferents factors coincidissin en un grup o interpret.

— *Allò que queda clar és que l'organigrama polític-institucional de casa nostra no afavoreix gens el rock català, i que l'única manera que tenim per defensar-nos és l'associacionisme; perquè penso que les lluites individuals contra el sistema són un mètode suïcida. I, encara que personalment penso que l'associacionisme implica molts compromisos davant la societat, és un sistema pel qual, com a mínim, t'han de rebre.*

De fet, segons Max Sunyer, aquest ha estat un problema que ja s'arrossega des de fa temps, però que ara és més palès, perquè:

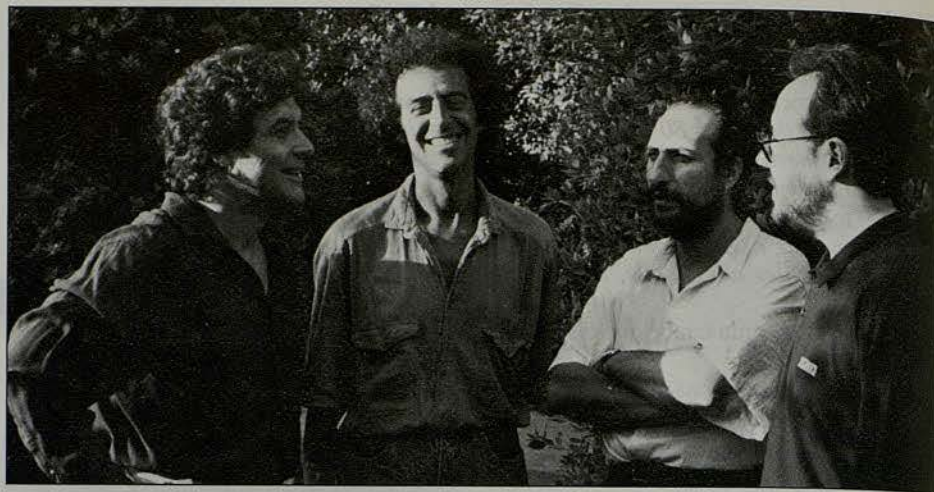
— *El sistema democràtic és més evident; tots sabem més i coneixem els recursos legals per copsar l'opinió de la gent. De totes maneres, no vull donar cap to victimista, perquè penso que ara és un bon moment per a la música rock catalana, i jo, personalment, em considero afortunat perquè visc de la meua música, igual que molts companys, sense haver rebut cap ajut.*

Un músic compromès

Joaquim Sunyer (més conegut com a Max Sunyer) recorda de quina manera va adoptar el seu nom artístic:

— *Un dia, m'estava fumant un puro i un amic va dir que m'assemblava a un dels germans Marx. Aquest amic no pronunciava la erra i li va sortir Max. El nom em va agradar i, com que era l'època en què començava a tocar i era molt representatiu posar-se noms d'aquest tipus, em vaig quedar com a Max.*

Max Sunyer va néixer fa 42 anys a la Pobla de Massalua, a la Terra Alta. El seu



Pegasus

pare era músic i, a 7 anys d'edat, ja li va ensenyar solfeig i violí. Quan Max tenia 10 anys, tota la família va traslladar-se a Tolosa de Llenguadoc, on visqueren 4 anys. Per problemes de salut de la seva mare, tornen a Catalunya i s'instal·len a Barcelona, a Sant Gervasi.

— *A Barcelona em va tornar a agafar l'afició per a la música i, amb els nois del carrer, vam fer un grup. Jo tenia una guitarra del meu avi, que el meu pare em va portar del poble. Aleshores em vaig comprar un mètode de guitarra, per cert que era horribles, i així vaig començar, d'alguna manera, la meua carrera.*

A 15 anys, amb el grup d'amics, els Tumblers, Max Sunyer comença la professionalització. Compaginant la música rock amb els estudis d'exactes, Max Sunyer formà part de diversos grups que actuaven a les sales de festes de Barcelona. Decidit pel camí de la música, Max Sunyer ingressa al Conservatori i estudia guitarra amb el mestre Tarragó.

— *Després d'un intent seriós l'any 1966, amb el grup Griffos, el 1968 neix el grup Vértice, del qual formaven part diversos músics de grups que s'havien desfet, com Jordi Carlo, que era cantant de Gogó. Fou l'època en què començà l'interès per fer música pròpia i, amb Vértice, ens decantàrem bàsicament pel blues.*

Seguidament, els serveis militars van afectar la marxa del grup i Max Sunyer decideix anar a Madrid, on restà un any.

— *A Madrid, tot era, en pla professional, acompanyar cantants. També vaig estar amb diversos grups com Pekenikes, Canarios i Stop. Quan torno a Barcelona, vaig tenir l'oportunitat d'ingressar al trio Tapi-Man, perquè el seu guitarrista estava fent el servei militar.*

En aquests moments és quan sorgeix la música laietana:

— *Tapi-Man era un trio amb estètica rockera, que ara seria qualificat de heavy. Bàsicament, era la guitarra, el baix, la bateria i la veu. Majorment, els nostres temes eren en anglès, encara que també uti-*

litzàvem el català i el castellà, i feiem música instrumental. Després de gravar un single i un elapé, al 1972 ja era inviable continuar, i el grup va desaparèixer.

Max Sunyer continua tocant professionalment amb cantants i, durant un any, forma part del grup de Toni Ronald (1974). Paral·lelament, s'introdueix en el món del jazz i forma un grup amb Jordi Sabatés, Jordi Clua i Vargas. Després d'un any, amb Toni Ronald i amb músics del mateix cantant, neix Iceberg.

— *Aquest grup també tenia una estètica rockera; és a dir, un equip de so potent i de bona qualitat, l'equip de llums també potent, un tècnic de so; en resum, tot un muntatge molt professional. Iceberg es plantejà fer música cantada i pròpia en anglès, català o castellà. A partir d'aquí, la meua tendència va ser fer la música que em sortia de dins, de la manera més coherent i honesta possible.*

D'aquesta manera, Max Sunyer emprèn una carrera paral·lela en solitari, i grava un disc, just abans del cinquè i últim elapé d'Iceberg, cinc anys després del seu naixement. El 1980, Max Sunyer crea el Max Sunyer Trio, que fa un jazz molt personal, i grava tres elapés (Babel, Jocs privats i Trio).

El 1982 neix el grup Pegasus, format per Santi Arisa, Josep Kitflus, Rafael Escoté i Max Sunyer, el qual sempre ha tendit a fer una música sense etiquetes.

— *Pegasus fa 7 anys que funciona i, d'altra banda, he continuat la meua carrera individual i la que vaig engegar amb el trio.*

Si més no, aquesta història demostra que Max Sunyer ha estat un músic compromès amb la seva feina (podem destacar aquests elapés: 6 amb Pegasus, 6 en solitari, 5 amb Iceberg i 2 amb Tapi-Man); i encara que no es defineix com un rocker, confessa que:

— *Entenc aquesta cultura popular, i m'agrada. I, malgrat que jo vaig per un altre camí, allò que és ben cert és que he nascut del rock.*

Teresa Martínez

Una primavera lírica



Luciano Pavarotti

El mes de maig i els primers dies de juny han donat pas a una esplèndida primavera musical de signe eminentment líric. Ha estat com un gran festival tàcit, en el qual han convergit uns esdeveniments amb una idea comuna. ¿Per què no es considera, per al futur, aquesta possibilitat per al Festival de Barcelona, portant-lo, si fos el cas, a aquestes dates? Perquè no es canvia de fórmula —si és que encara en resta alguna de vivent— i es va a una federació de les institucions bàsiques de Barcelona, Liceu —per descomptat—, O.C.B., Orfeó Català, les entitats organitzadores de concerts i l'Associació Catalana de Compositors? La lírica de tots els temps en podria ésser el *leitmotiv*: més de la meitat de les activitats marxarien soles, a cura ja de les subvencions regulars, i encara en restarien potenciades per la promoció pròpia d'un Festival.

No és casual aquest fet indiscutible del retorn al lirisme que, per cert, fou molt car en la primera etapa del Festival, quan Joventuts Musicals ens portava regularment els Dermota, Seefried, Steward o Lear (en

el darrer recital d'aquesta vam conèixer precisament la Jessye Norman com una atenta espectadora) o en les grans anyades de Pro Musica. I no es casual perquè hi ha, en aquest instant, una apetència especial de melodia en molts dels compositors actuals. La necessitat de cantar és innata en els homes i, per això, l'audició d'un cantant no solament la satisfà sinó que ho fa en unes condicions superbes de plenitud inimaginable. Allò que diu Ortega respecte als grans creadors (que, de fet, ens plagien respecte de tot el que hauríem volgut fer, però que només ells s'han avançat a plasmar), ho podríem transferir a aquest món de la lírica. Fins i tot, aquí sabem gran part del que va passar, però només el gran intèrpret se'n avança amb una volada insuperable, amb divisme: és a dir, com un déu.

I resulta, ara, que la nostra primavera lírica ens ha estat inesperadament oferta com un ampli mostrari d'aquestes possibilitats i amb una curiosa diversitat. En dies consecutius, els noms gairebé contradictoris de Pavarotti i de Norman ens obligaven a un

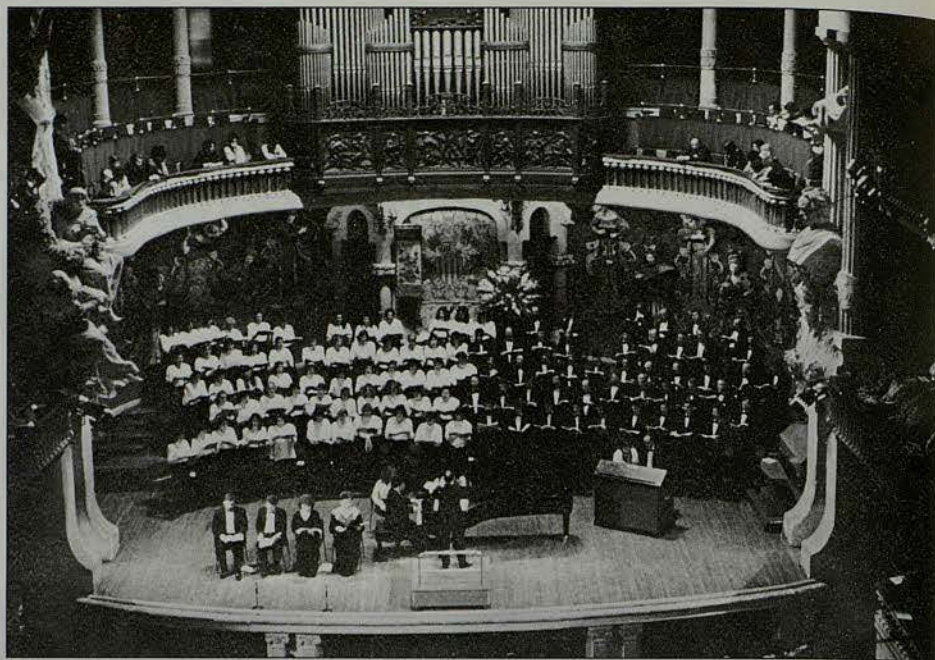
canvi brutal de sintonia. Però es veu que l'univers del cant és precisament això! Perquè els dos títols vigents de la temporada regular del Liceu ens mostraven ja sengles produccions de signe ben divers. De primer la coneixença d'aquesta òpera singular de Rossini que es *Tancredi*, seguida després per la convencional *Lucrezia*. Quant al *Tancredi*, s'ha plantejat ara una interessant qüestió de perspectiva històrica deguda a la data i a l'instant cultural de la seva creació per Rossini. Era un compositor jove que, en una data significativament primerenca —1813—, tradueix a l'italià una fórmula encara clàssica de l'òpera *seria* i amb una personalitat acusada, per bé que distinta de la que aviat li donaria un lloc exacte en la història de la música. Per això, no és estrany que una Marilyn Horne, amb la seva intel·ligència i el seu estil anglo-saxó, tirés pel camí de la seriositat i la contenció, entre barroques i neoclàssiques. El comentarista ho va entendre així i, per tant, hi va sintonitzar plenament. Són matisos que els entesos en veus caldria potser que tinguessin més presents; tots plegats: els dels pisos alts i els de la platea. Penso que l'intimisme i la contenció que s'ha vist en general en aquesta interpretació no ha estat més que el resultat d'una calculada visió de personatge i estil. Com tampoc no és d'estranyar que, després de Jolanda Omilian, reprengué el paper d'Amenaide la perfecció d'Enedina Lloris, una especialista en neoclàssics. L'altre protagonista era Ernest Palacio, qui desenvolupà el paper d'Argirio (en realitat, més espinós del que pot semblar a primera vista). Les nostres Maria Uriz —que cantava com a mezzo— i Rosa M. Ysàs, perfectament imposades en aquesta versió que, escènica, resolvia a mitges el problema que ha de plantejar avui un llibret basat en la *Jerusalem Alliberada* del Tasso.

Però, per a satisfacció de molts i en el caire més convencional, el Liceu tornà a la vella *Lucrezia* per tal de retrobar els monstres sagrats que continuen essent Joan Su-

therland i Alfredo Kraus. Novament, l'ofici del compositor al servei de la lírica pura (formulària, però pura). Per al tenor, un paper més aviat còmode i adient a aquesta notable maduresa sàviament administrada, que no admet ja cap nou comentari que no sigui de domini públic. Quant a la soprano, voldríem poder defugir l'enutjós tema de les inevitables caducitats, de la preservació de la tècnica i del saber «estar» en escena. Aquí, el comentari ha de fer-se novament de caire sociològic, envers aquell petit sector d'aficionats tan característics del Liceu. Una presència actual de Joan Sutherland a un «ics» per cent de rendiment, cal que sigui rebuda com un regal; i la darrera actitud possible al respecte ha de ser la de judicar-la amb el raser absolut, tal com encara alguns ho feren. Estàvem en una circumstància especial, una coda, segurament un comiat i, per tant, només hi havia temps per a gaudir de tots els aspectes positius que sortosament conserva encara aquella gran cantant. A anotar, una presència de Martine Dupuy i del comprimari Michele Pertusi, un cantant molt jove i de futur encara incert. I, encara, l'estol de cantants de la «casa», els Heilbron, Echeverría, Esteve i altres —com Piero de Palma que és ja mig de la casa—, sempre a l'alçada de les circumstàncies, menades per l'inevitable Bonyngé, el consort expert.

Si les dues produccions esmentades insinuaven, com hem apuntat, dos mons sensiblement diversos de la lírica, la distància més absoluta es féu palesa amb el duel Norman-Pavarotti. Un Palau curull d'incondicionals acollí la primera en un dels seus recitals de *Lieder* portat als seus límits extrems, mirant no solament d'ajustar cada mot, sinó també cada instant precís, com una cantant empeltada d'instrument de corda. És el fraseig perfecte i la subordinació de la tímbrica a l'exigència d'una determinada vocal o d'un únic so imperiós. Des dels grans anys de Victòria dels Àngels, no es deu haver produït una veu tan vellutada, tan uniforme, sense una sola nota de pas menys afavorida. Un Stradivari sublim que encara s'ha anat afermant, quant a l'amplada de la veu, en els darrers anys. Però cal insistir en aquest caire espectacular del recital perquè les *Cançons* de Falla estaven visiblement programades en aquest sentit, amb la col·laboració magnífica del guitarrista Pepe Romero. És inevitable que no ens esborrés la imatge de les cantants espanyoles; però la versió de la Jessye fou d'envergadura, entre dificultats amb el text, llangors d'origen francès i la negritud en el «Polo». Strauss, superb; gairebé igual, Wolf. I, després, el «seus» Ravel i Duparc, abreuçant una segona part que completà tàcitament amb els quatre bisos habituals, entre ells el llegendari Poulenc de *Chemins de l'amour*. I, per a culminar l'espectacle, una flauta obligada en la *Schéhérazade* raveliana.

Espectacle prefabricat a l'entorn de Pavarotti, amb butaques addicionals i pantalla ge-



L'Orfeó Català, interpretant
la *Petita Missa Solemne* de Rossini

gant a la Rambla. Tot exagerat respecte a una gran veu i a un gran cantant, com tot-hom sap. Una primera part més aviat breu i una segona encara més, per a reservar un espai simulat per als bisos. Amb un pianista insignificant, féu el típic recital d'àries, intercalades amb les cançons napolitanes més convencionals. Un altre univers, per tant, dintre el camp de la lírica, però sense el menor contacte amb el de Jessye. El cant, en la seva forma potser més pura però menys sofisticada. Cant poderós i directe que opera exclusivament amb la dialèctica operística. En el sentit psicològic, per tant; en el de l'arravatament del seu públic que cerca exclusivament aquell divisme, el tenor poderós, intens, que únicament se serveix com a mitjà expressiu del contrast forte / piano, pot ésser considerat com a definitiu.

En el pla estètic, estrictament musical i conceptual, la riquesa d'esdeveniments sonors, en la Norman, és abusadora. Enfrontar l'*O Sole Mio* amb un *Lied* de Strauss és com comparar el *Liebeslied* amb la *Sonata a Kreutzer*. Un comentarista ha d'estar avesat a aquesta circumstància bàsica de l'art dels sons i deu advertir en aquest tipus el cas de qualsevol connotació negativa. Tot és digne de respecte, però els fets són així, com una mostra ben palpable de la diversitat abusadora que hi ha en aquest món de la lírica.

I no parlem de la pura expressió total que serva encara Victòria dels Àngels: un altre recital més que memorable, del que ja es fa ressò la R.M.C. en un comentari a part, adient.

I encara, al llarg d'aquesta primavera lírica barcelonina, en aquest pseudo-festival, podem donar fe d'una producció insòlita: l'*Euryanthe*, en versió de concert, a cura de l'Orquestra Ciutat de Barcelona sota la direcció de Decker. Nogensmenys que tota una estrena de Weber, als cent seixanta-set

anys de la seva creació. Acció probablement irrealitzable, però música poderosa, d'una personalitat inconfusible, d'un instant singularíssim de la història de la música, a cavall de les grans transformacions romàntiques. Elenc remarcable del qual sobresortiren Malcolm Donnelly i aquella jove soprano que coneguérem inicialment com a wagneriana i que és Dunia Vejzovic. A anotar la participació de la Coral Càrmina com a cor operístic.

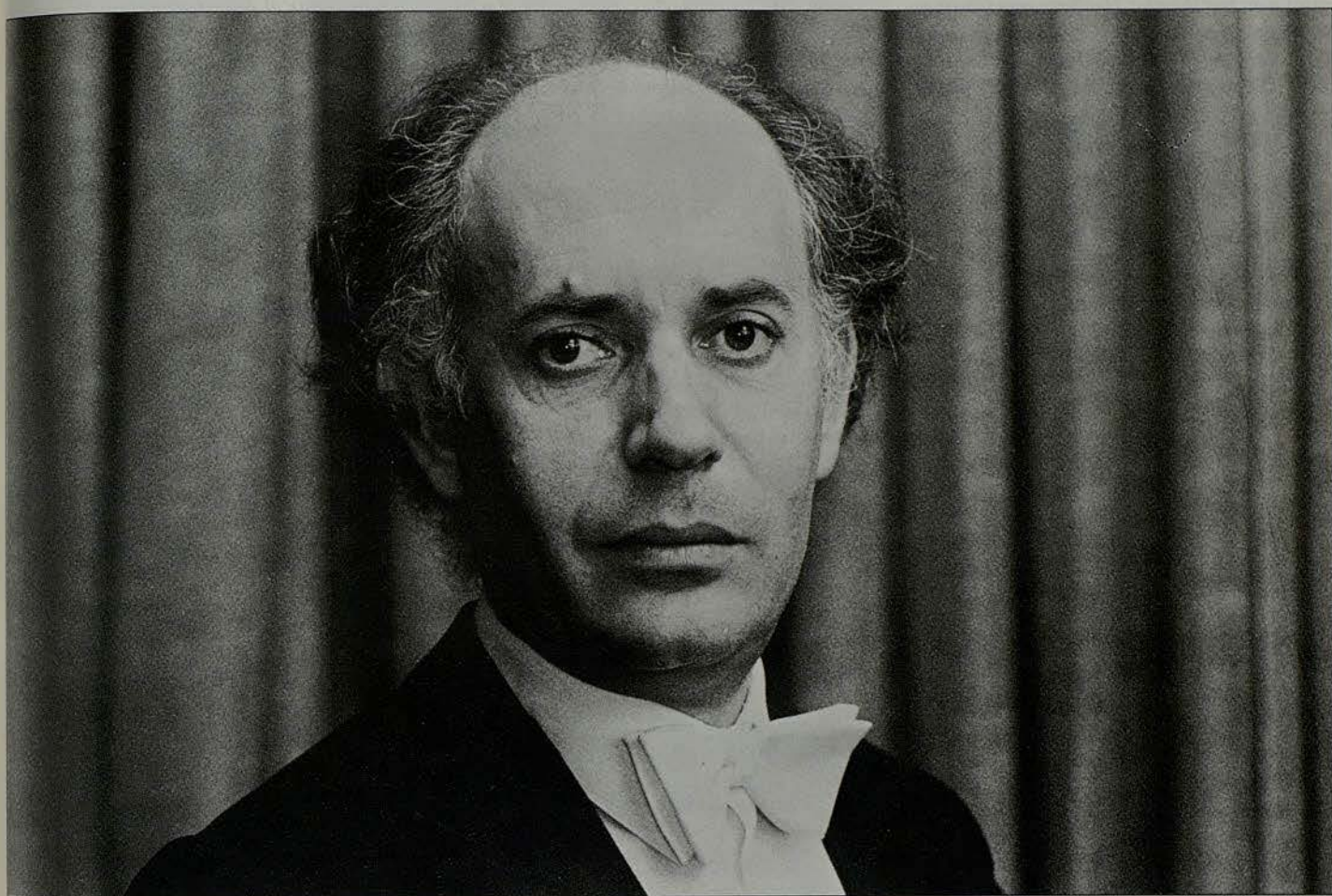
L'Orfeó Català ha tornat a donar fe de la profunda renovació que està assolint, per la tasca de Jordi Casas, amb una altra obra de compositor característic: el Rossini de la *Petita Missa Solemne*. Un nou impuls i una nova forma de cantar, actual i exigent, no solament l'entusiasta i merament directista d'altres concepcions ja pretèrites del cant coral. Esplèndides actuacions solistes d'Enriqueta Tarrés i Rosa M. Ysàs.

No es pot pensar avui en un festival sense incidir en el tema «Mahler». I heus aquí com, per art de màgia, també hi ha estat present en el concert que Uwe Mund va oferir, precisament al Liceu. Obra que exigeix una gran orquestra i un gran cor degudament preparats per una construcció gegantina que pertany a un període mahlerian previ a la culminació simfònica de la *Cinquena* i la *Sisena*. Uwe Mund va dirigir amb domini absolut totes les reminiscències del «Corn màgic del vailet» i els immensos frescos sonors d'una partitura possiblement excessiva però imponent. I, finalment, una vegada més, les veus solistes de Claire Powell i de Josephine Barstow, encara en una altra «galàxia» lírica més. En definitiva un superb festival líric de primavera.

Josep Casanovas

RETRAT

Gonçal Comellas, un lúcid apassionat



No és cap secret que Gonçal Comellas és, amb el violí a les mans, un home carismàtic i dotat d'un envejable do de comunicació. Aquestes qualitats, consolidades per mitjà d'una sòlida formació i d'una vocació irreprimible a la qual no ha escatimat cap esforç, prenen un caire distint quan ens parla de la seva història i de la seva manera d'entendre la música. Comellas no és un conversador sofisticat, ni li plau fer frases sonores, enginyoses o rebuscades; la seva expressió verbal, primària però no pas desapaixonada, no és mancada, sovint, d'afirmacions categòriques que no denoten intransigència o pedanteria sinó que neixen de conviccions molt arrelades i d'una molt autèntica seguretat en si mateix.

— Em seria difícil d'explicar, però des dels primers anys de la meua vida vaig sen-

tir una absoluta atracció per la música, malgrat que a la meua família no hi havia, que jo sàpiga, cap antecedent musical. El meu pare era pagès, un petit, petitíssim, propietari rural d'Avinyonet de Puigventós, a l'Alt Empordà; tenia una certa sensibilitat per les coses artístiques i concretament per la música, sense conèixer ni una sola nota. Allí, les úniques ocasions que jo tenia per escoltar música eren per mitjà de la cobla, no hi havia possibilitat de tenir cap referència respecte de la música clàssica. Fins que em vaig decidir, per afició, a estudiar música a Figueres, on vaig aprendre les primeres nocions de solfeig i de violí, amb Úrsula Sans, una noia que donava les primeres lliçons de violí als principiants, filla d'un violinista que jo no havia conegut, però d'un cert nom a la comarca.

— Per què, precisament, el violí?

— És difícil de definir. Sempre dic que va ser purament circumstancial: si a casa hi hagués hagut un piano des del primer moment, probablement hauria estudiat piano. El violí era un instrument fàcil d'adquirir, i fins i tot de transportar! A Figueres, hi vaig estudiar molt poc, vaig començar al 12 anys i ja vaig venir a Barcelona als 12. Una cosa demostra el criteri de la meua mestra de Figueres: ella va ser la que em va posar en contacte amb Joan Massià i això va ser la meua gran sort, perquè, en un instrument com el nostre, els primers passos són definitius. Aquest fet ha estat la font de tot el que jo he fet després!

— Com podries sintetitzar la figura de Joan Massià?

— Per sobre de la seva condició de violi-

nista, jo el definiria com un «músic» en tota l'extensió del terme. No es pot oblidar que havia compost, tocava magníficament el piano, fins i tot dirigia personalment una orquestra d'alumnes i, sobretot, tenia una dedicació molt exhaustiva a la pedagogia del violí; de manera que tot això inclou un àmbit musical molt ample.

— I creus que va poder fer escola a Barcelona?

— En va fer, però crec que en altres circumstàncies n'hauria pogut fer molta més. Leopold Auer, l'iniciador de la moderna escola violinística russa, deia, quan li preguntaven per Jascha Heifetz, que havia estat el seu deixeble, que el mestre fa tant a l'alumne com l'alumne al mestre. És a dir, jo crec que Massià era un pedagog excep-

tencialment a l'ensenyament i la pedagogia demana una dedicació molt especialitzada, des del punt de vista tècnic, que és fonamental, i també des del punt de vista musical. I aquí, aquesta circumstància no s'ha donat massa. Entenc que un dels pocs —i gairebé últims— pedagogs que l'han exercida, aquí, en aquest sentit, ha estat Massià. Em sap greu de manifestar-ho, però el meu punt de vista és aquest. Aquí, la pedagogia no es contempla com una necessitat vital, ni per part de qui l'ensenya i, estic per dir, ni per part de qui la rep. Perquè la desorientació de l'alumne prové, sovint, del fet que està cercant que el toqui la vareta màgica del professor i ja tot estigui resolt. Per això deia abans que el mestre fa tant l'alumne com l'alumne el mestre.

res. Ara bé, també crec que si aquest país presenta un dèficit tan acusat d'instrumentistes, vull dir instrumentistes d'entre els vint i els trenta anys, els qui realment poden formar la pedrera de les orquestres, és perquè manquen els principis primaris de la tècnica. El punt crucial de la formació de l'instrumentista és el seu començament; això és fonamental! Tots veiem aquí com els violinistes, qui més qui menys, arriben a un nivell tècnic que els permet afrontar, jo diria amb una certa facilitat, tot allò que es considera, acadèmicament, grau mitjà, o fins i tot, en alguns casos, superior; però en afrontar el repertori definitiu, el que és realment formatiu, és a dir, el gran repertori del violí, el noranta per cent de la gent s'estanca, i no passaria si les bases tècni-



cional de qui, si hagués disposat de millors condicions de treball o hagués exercit en un altre lloc (per exemple, amb més facilitat per a seleccionar alumnes o treballar amb gent més escollida), la labor pedagògica, probablement, hauria estat molt més coneguda del que ha estat. En tot cas, a nivell nacional, ha estat d'una importància definitiva!

— Això ens porta a parlar del problema de l'ensenyament musical.

— Aquí, primerament, en el nostre instrument, hi ha molta gent que ensenya, però molt poca gent preparada per a ensenyar. La pedagogia és una activitat que demana una dedicació molt exclusiva i existeix, és dur de dir-ho, molta gent que la practica com una activitat secundària, com un «pluriocupat», per dir-ho d'una manera clara. La realitat és que pocs instrumentistes que facin carrera es dediquen subs-

— En un moment en què el nivell d'exigència professional ha augmentat substancialment, creus que és just que alguns joves instrumentistes facin recaure sobre les pobres condicions del país, o les mancances de la seva formació, la frustració davant de les pròpies expectatives professionals, malmeses per una manca de mentalització en el treball o per l'exercici prematur de la professió musical?

— La disciplina que requereix un instrument tan subtil com el violí no és massa generalitzada. Moltes frustracions s'han produït per poc treball i per poc esperit de sacrifici. Això és insubstituïble. L'alumne ha de pensar que no és suficient tenir la sort de trobar un mestre que li aporti uns principis tècnics i musicals que li permetin consolidar la seva formació; ell els ha de desenvolupar, d'aprofundir; i només podrà fer-ho a base de sacrificar-hi moltes ho-

ques fossin sòlides. Per a mi, un signe significatiu que els instrumentistes no estan ben formats és precisament aquesta relativa facilitat, o continuïtat, en els primers anys, on les coses no són tan difícils d'assimilar, mentre, a partir d'un cert nivell, allò s'esfondra; i en la immensa majoria dels casos s'esfondra per manca dels principis bàsics de la tècnica. Per això insisteixo en un tema, que considero vital per a una formació adient: el de la importància de la pedagogia bàsica dels inicis. És fonamental perquè representa donar a l'alumne la possibilitat d'una formació professional (i no em refereixo a fer carrera) suficient per a accedir a qualsevol formació orquestral, del tipus que sigui.

— Un tipus d'ensenyament per als futurs professionals d'orquestra i un altre per als futurs concertistes?

— En principi, no ho crec pas. Si un vio-



Formant trio amb Marçal Cervera
i Ramon Coll

linista té una vocació gran i uns dons tan importants com per fer una carrera de solista, evidentment la fa, sigui la seva intenció o no, perquè a la naturalesa aquestes coses vénen projectades més aviat per una força interior que per circumstàncies que poden ser secundàries.

— Tots coneixem casos de grans celebritats mundials que s'han passat anys fent orquestra...

— Efectivament, i el mateix Thibaud, un violinista llegendari, havia fet, fins i tot, música de cafè, una pràctica que avui considerariem molt despectivament... Potser aquest és, al cap i a la fi, un sistema més adient que el que es practica ara en alguns països que ja coneixem, on alguns joves semblen des d'un principi predestinats a fer una carrera que moltes vegades no assumeixen. Abans no es parlava tant de prodigis i coneixíem la gent pràcticament quan estaven en plena maduresa; avui dia, en canvi, els coneixem quan tenen divuit anys, quan en tenen disset o quan en tenen setze; a mi em fa molta por aquesta mena de competició esportiva per veure qui és que pot presentar el més jove...

— Un violinista es pot «fabricar» com es fabrica un producte?

— Des del punt de vista tècnic és relativament fàcil de fer un violinista. Naturalment, ha de tenir unes condicions suficients i una disposició adequada, però, si aquestes condicions existeixen, això és plausiblement factible per a un pedagog experimentat que estigui ben informat i molt assabentat de com s'ha d'ensenyar.

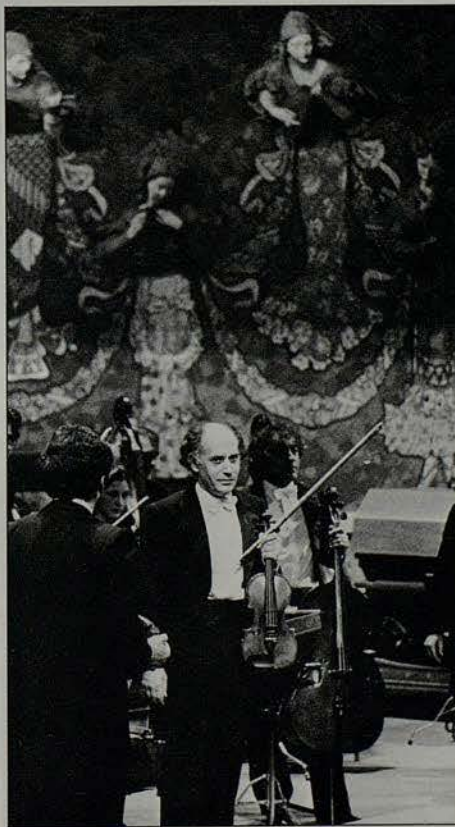
— Tens vocació per a l'ensenyament?

— M'agrada i m'interessa, si bé no és la meua activitat principal i no m'hi puc dedicar tot el temps que voldria. Els deixebles que tinc són pocs i fa molt temps que

els conec; a ells, m'hi dedico amb serietat, aquesta és la veritat.

— Alguns professors creuen que només la tècnica és susceptible de ser ensenyada: un cop dominada aquesta, la musicalitat sorgirà espontàniament, si es posseeix de manera natural: altres, des del seu pedestal, només estan interessats en parlar de música...

— Això jo ho comprenc. Si un estudiant va amb un gran instrumentista, per exemple amb un Kempff, per a treballar, posem per cas, les Sonates de Beethoven, i aquell



alumne li planteja problemes tècnics que poden ser considerats de base, és molt probable que el professor s'aparti d'aquest tipus de coses, perquè allò que realment li interessa és parlar del tema musical (altra cosa seria un problema tècnic aplicat, per exemple, a resoldre un passatge puntual). En canvi, altres pedagogs es dediquen amb més profunditat a transmetre el seu saber de la part tècnica. Home, què opino jo, d'això? Em fa l'efecte que un pedagog és un home complet. Naturalment, és més fàcil ensenyar la tècnica que la música. Si per una persona que és músic entenem aquella que te àngel, que té una personalitat pròpia, aquesta personalitat crec que no s'ensenyia. Però existeixen uns principis musicals i una formació musical. Altra vegada jo voldria posar el model de l'equilibri entre aquestes dues esferes en la persona del mestre Massià. Ja he dit que el considero més un músic que no pas un violinista (quan vaig entrar en contacte amb ell, pràcticament ja havia deixat les actuacions en públic). Era un home que havia aprofundit el repertori del violí —i no només del violí— des del punt de vista musical, i l'havia aprofundit, també en el nivell tècnic, perquè tenia molt interès en aquest sentit i, al mateix temps, posseïa una informació molt actualitzada.

— Per tornar a la teua trajectòria personal, després has vist també altres horitzons, has estudiat a fora, has tingut contactes amb Menuhin...

— Jo no sé per quins motius —en tot cas no ha estat cosa meua— en alguns currículums apareix com a deixeble de Menuhin, i això no és cert, perquè si bé jo he tingut molts contactes amb ell, no es pot dir formalment que hi hagi estudiat. Amb ell, he tingut sovint ocasió de parlar de música, i sobretot del violí, perquè tot i que no exerceix l'ensenyament és un home molt preocupat per la pedagogia: tant és així que ha publicat un llibre sobre la tècnica del violí, d'altra banda interessantíssim i que jo recomano. A Londres, hi vaig estar durant dos anys i vaig entrar en contacte amb un professor hongarès, Béla Katona, un home força interessant, sobretot des d'alguns aspectes més aviat tècnics... Però torno a dir que la persona que, en definitiva, m'ha marcat és en Massià; jo em considero essencialment deixeble d'ell.

— Has tocat també en orquestres simfòniques?

— Vaig tocar dos anys a l'Orquestra Ciutat de Barcelona i, després, ja més recentment, he estat concertino de l'Orquestra Simfònica de Madrid, que és la que fa l'òpera. Des d'un punt de vista musical, no és que en pugui dir coses negatives, perquè coneixes un repertori al qual d'altra manera no tens accés; però, de totes maneres, aquest ha estat un període que considero secundari, vaja...

— Per què te'n vas anar a Madrid?

— Vaig anar a Madrid per diverses raons,

algunes personals i altres professionals. Com tu saps molt bé, jo vaig estar aquí, durant cinc anys, al front de l'Orquestra de Cambra Catalana, un conjunt que, en aquells moments, tot i que no estava format en les condicions ideals, va tenir un cert ressò i amb el qual vam fer algunes coses que, en el marc de la vida musical del país, es poden considerar, diguem, força positives. I això es va acabar, perquè les condicions econòmiques es van fer molt precàries i, d'aquesta manera, era molt difícil continuar. Ja que aquest és un gènere de treball que m'ha interessat sempre mantenir, al marge de la meua activitat de violinista, perquè en tot moment m'ha atret moltíssim formar part d'una petita col·lectivitat musical, la realitat és que després vaig exercir de professor al Conservatori de Barcelona, durant un any, primer com a mestre de música de cambra i després de violí; però a mi no m'interessava continuar, sobretot en aquelles condicions de treball. Aleshores vaig prendre la determinació d'anar a Madrid, perquè necessitava realment un canvi d'aires. Poc temps després d'estar a Madrid, se'm va fer un nou oferiment des del Conservatori Municipal, al qual jo vaig fer una contraoferta, que no va ser acceptada. Se'm demanava una dedicació que no podia assumir en aquell moment, a causa dels meus compromisos professionals, i en matèria econòmica tampoc vam arribar a un acord. Des d'aleshores no he tingut cap més contacte amb el Conservatori. Tot això, però, ja ho considero un tema passat.

— A Madrid vas formar l'Orquestra de Cambra Reina Sofia

— En vaig ser un dels fundadors. Gairebé d'una manera immediata va sorgir la possibilitat de formar-la i ja t'he dit com m'atreu aquesta activitat! En principi era un conjunt de dedicació parcial, una servitud que és el mal d'aquests grups al nostre país i que, fins ara, no s'ha pogut superar.

— La vas deixar perquè no es podia assolir l'objectiu d'una dedicació plena?

— Essencialment, sí. Aquesta paraula de l'argot professional que es diu «bolo», i que representa una tremenda degeneració de l'activitat musical d'aquest país, em va escruixir; aquest no ha estat mai el meu tarannà de fer les coses. El «bolo», avui, ja no solament es produeix a nivell d'agrupacions, sinó també d'activitats individuals, de directors i, fins i tot, en la pedagogia, com en el cas d'un professor que va al Conservatori un cop cada tres mesos!

— Aquest fet ha portat a una certa despersonalització de les interpretacions, fins i tot en alguns conjunts, com certes orquestres angleses i americanes, d'una capacitat tècnica esborronadora i d'un nivell professional indiscutible.

— És una forma de fer la música molt rutinària i la música exigeix molt més que això. Encara no fa tres dies, sentia la Ina-



cabada de Schubert, dirigida per Furtwaengler amb la Filharmònica de Berlín, en un enregistrament que ara s'ha reeditat en compact; i en aquest enregistrament hi ha uns atacs, en els forts, en els esforços del primer temps, que son molt irregulars (i per mi no ho són tant, d'irregulars, aquí vull fer un incís) i que avui dia es considerarien inservibles per a una gravació tècnicament perfecta. Ara bé, la interpretació que fa Furtwaengler de la simfonia és una cosa que fa molts anys —probablement des

que ell és mort— que no hem sentit més. No vull dir que avui s'hagi de tocar desafinat i amb imprecisions, però hi ha valors molt més fonamentals a la música que no pas tocar junts i afinats. I aquests valors, des del meu punt de vista, estan desapareixent!

— I, d'entre els violinistes de les darreres generacions, quins et criden més l'atenció?

— El problema és el mateix. Malgrat que soni a una extraordinària pedanteria i, ho torno a repetir, malgrat que soni així, he de dir que la generació de violinistes actuals és, per a mi, molt baixa; i quan parlo de violinistes, estic parlant de violinistes «autènticament musicals». Torno a dir que, encara que això soni a una pedanteria extrema, ho mantinc perquè és el que crec.

— No en salvaries ni un de sol?

— No et diré que no n'hi hagi cap. Seria exagerat afirmar que ni una sola persona m'interessa en aquest moment. Però aquesta dimensió viva i transcendent de la música, que és el que a mi més m'apassiona, francament, no la veig, no la descobreixo gairebé mai.

— Qui t'ha impressionat, parlo de directors, quan tocaves a l'orquestra?

— Impressionat, ningú. Hi ha algunes coses que m'impressionen avui dia, i gairebé sempre són records, records des de tots els punts de vista, és a dir, algunes gravacions de Toscanini, de Furtwaengler, de Casals... Jo sóc un adepte incondicional d'aquesta generació...

— Avui hi ha una mena de «revival» d'aquest gent; molts estudiants joves —jo n'he parlat amb pedagogs qualificats— cerquen aquests documents històrics, potser per contrast amb la situació del moment.

— Ho celebro moltíssim, perquè em fa l'efecte que hi ha moltes coses a aprendre'n,





encara. Perquè s'ha produït una mecanització tan gran, un culte a la sorpresa, i sobretot la sorpresa mecànica, i d'altra banda una estandardització tan gran... Francament, què te a veure tot això amb la música? Jo també em dedico molt a escoltar les interpretacions de les grans figures de la vella generació, i això és el meu recurs o, millor dit, la meua font: jo bec d'aquestes fonts, d'aquesta generació de músics que van estar actius, més o menys, fins als anys cinquanta...

— Però la sensibilitat va fluctuant imperceptiblement, les formes de vida canvien, la gent escolta, uns interessos comercials imposen uns certs gustos...

— Tu parles de tendències i aquestes tendències sí que són més provocades.

— Uns valors, que també existeixen, juntament amb una certa manipulació interessada, han anat forjant una concreta sensibilitat. Per exemple, les interpretacions dites històriques, que avui han arribat fins al primer Beethoven... I el públic es crea uns patrons, i potser tu mateix n'has assimilat alguna influència inconscient...

— És possible, no dic que no, i d'altra banda jo no els nego el dret a l'existència. En qualsevol cas, si vols que et digui una cosa, crec que el públic no hi entén gaire, de música; i no ho dic pas d'una manera despectiva, perquè no té obligació d'entendre-hi, tampoc. Jo crec que el públic assimila, capta; i és molt més important que tingui capacitat de captació, capacitat d'assimilació o capacitat d'emocionar-se que no pas d'entendre-hi. Perquè, què vol dir, entendre-hi? Saber com es toca una cosa? I no és molt més fonamental per al públic anar a una sala de concerts i emocionar-se, que no pas anar-hi com a molt entès, perquè pugui sortir dient: «aquest fugat l'he trobat així...» o «el segon trompeta no estava prou...»? Francament, Lluís, em sembla que és més important per al públic que tingui capacitat d'emocionar-se; això és fonamental!

— D'altra banda, avui algunes carreres han estat talment prefabricades, mentre altres intèrprets de valor son pràcticament desconeguts...

— És veritat. Però, a mi, la paraula «car-

ra» em molesta moltíssim, l'odio. Jo no crec pas que una autèntica gran personalitat tingui necessitat vital de «fer carrera»; d'allò que té necessitat, és de fer música. Si no és així, fer carrera representa molt poca cosa. Què vols que et digui? Si considerem que fer carrera, o ser un bon músic, vol dir fer dos-cents concerts a l'any, o vendre dos milions de discos a l'any, per a mi, això és molt poc important.

Gonçal Comellas, que creix i s'apassiona en defensar el seu ideari musical o comentar una situació del país que el toca molt profundament, és, en canvi, més laconic en parlar d'ell personalment i de les seves activitats, com si amb això hagués d'acomplir un tràmit inevitable, amb polidesse, però també amb una lleu reserva.

— Ja saps que darrerament hem format un trio amb Marçal Cervera i Ramon Coll, que són gent excel·lent, magnífiques persones i magnífics professionals, amb els quals jo m'hi sento molt bé. Aquest estiu tenim diversos concerts i existeixen projectes per a més endavant; això no vol dir que no estiguem satisfets del que hem fet fins ara, malgrat que ha estat una tasca molt laboriosa perquè els tres estàvem dispersats.

— He sentit parlar d'algun altre projecte important...

— Sí, en aquest moment estic pendent d'un projecte força avançat, relacionat amb una activitat que a mi sempre m'ha fet molt feliç: el formar una orquestra de cambra a Barcelona, que en el meu cas serà ja la tercera, però que aquesta vegada tot fa preveure que el projecte és, no vull dir més seriós que els altres (perquè els altres ja ho eren), però en tot cas es disposarà d'unes condicions que es poden considerar més ideals, amb la possibilitat de dedicació exclusiva dels seus membres, una cosa que fins ara jo no he pogut assolir mai. Amb aquesta possibilitat, naturalment, confio que es pugui fer una autèntica labor de conjunt de cambra, amb instrumentistes joves, competents i pràcticament tots de la península. No m'agrada parlar de les coses abans de fer-les i, al seu temps, ja serà donada oficialment tota la informació pertinent. Per la meua part vull manifestar que, darrerament, em sento cada vegada més atret pel món de la direcció, no pas per aquesta mena de febre de dirigir que han experimentat també molts solistes, en els últims anys, sinó perquè sento forta necessitat de comunicar-me, de no treballar sol. I com que jo ja he viscut les dues experiències passades, m'il·lusiona enormement pensar que, aquesta vegada, es pugui fer un treball encara més seriós.

— Tots et desitgem molta sort en aquesta comesa!

Lluís Millet



Festival Internacional de música Castell de Peralada

1989

Juliol 15

Dissabte, a les 22,30 h. Jardins Palau
**Solistes Orquestra del
Metropolitan de New York**
Richard Buckley (*Director*)
Isabel Rey (*Soprano*)
Miguel Angel Zapater (*Baix*)
Jerome Lowenthal (*Piano*)

Obres: Mozart, Halévy, Verdi, Delibes, Gounod,
Gershwin.

Juliol 21

Divendres, a les 22,30 h. Murall del Carme
**Conjunt de Percussionistes
d'Estrasburg-Noco Music
amb José de Udaeta**

Obres: Debussy, Ibert, Poulenc,
de Falla, Satie, Sauguet, Geiss, Sejourne,
Yoyama, Ginastera, de Udaeta.

Juliol 22

Dissabte, a les 22,30 h. Murall del Carme
Solistes de Catalunya
Xavier Güell (*Director*)

Obres: Wagner, Schubert, Chopin.

Juliol 28

Divendres, a les 22,30 h. Murall del Carme
**Les Petits Chanteurs de
Sainte Croix de Neuilly**
**Orquestra: College de la
Musique Sacree**
François Polgar (*Director*)
Obra: **Requiem** (*G. Faure*)
Solistes: H. Lamy, C. Canet

Juliol 29

Dissabte, a les 19,30 h. Claustre
Recital-Conferència
Giuseppe di Stefano

Juliol 29

Dissabte, a les 22,30 h. Murall del Carme
**Les Petits Chanteurs de
Sainte Croix de Neuilly**
**Orquestra: College de la
Musique Sacree**
François Polgar (*Director*)
Obra: **Messiah** (*G.F. Haendel*)
Solistes: Miguel A. Zapater,
Carlos Canet, Martin Picandet,
Thomas Lefèvre

Agost 4

Divendres, a les 19,30 h. Claustre
2on. Recital-Conferència
Giuseppe di Stefano

Agost 4

Divendres, a les 22,30 h. Jardins Palau
Medea de L. Cherubini
Intèrprets:
M. Caballé, J. Carreras,
E. Obratzsova, K. Kovats,
M. Gallego
Orquestra i Cor de la R.T.V.E.
Antoni Ros Marbà
(*Director Orquestra*)
José Luis Alonso
(*Director Escena i Producció*)

Agost 5

Dissabte, a les 19,30 h. Poble Peralada
**El Festival de Peralada en
el Poble de Peralada**
Solistes: M. Caballé,
J. Carreras i Cor de Cambra

Agost 11

Divendres, a les 22,30 h. Murall del Carme
I Part:
La Nuit de Walpurgis (*Ch. Gounod*)

Ballarins principals:

Arantxa Arguelles, Hans Tino,
Raul Tino, solistes i artistes del
Ballet del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela
Leonid Lavrovsky (*Coreografia*)
Valentina Savina i
Azari Plisetski (*Posta en Escena*)
II Part:

Le Villi (*G. Puccini*)
Intèrprets: M. Caballé, J. Pons,
B. Sebastian, G. di Stefano
Maya Plisetskaya (*Coreografia*)

Ballarins principals:

Maya Plisetskaya,
Ricardo Franco
Ray Barra (*Posta en Escena*)
Orquestra Simfònica de Madrid
José Collado (*Director Orquestra*)
Cor: a determinar
Vittorio Sicuri (*Director Cor*)

Agost 12

Dissabte, a les 19,30 h. Claustre
Quartet de Guitarres de
Barcelona
Obres: Dowland, Telemann, Sors, Stravinsky,
Moreno Torroba, Albeniz, de Falla

Agost 12

Dissabte, a les 22,30 h. Església
Recital Victòria dels Angels
M. Garcia Morante (*Piano*)
Obres: Faure, Debussy, Ravel, Hahn

Agost 13

Diumenge, a les 22,30 h. Murall del Carme
2a Representació:
I Part:
La Nuit de Walpurgis (*Ch. Gounod*)
II Part:
Le Villi (*G. Puccini*)

Venda anticipada de localitats de 9 a 21 h.
Castell de Peralada (Girona) Tel. reserves: 972/53 81 25. A partir del 1 de juliol.

Amb el patrocini de:



DIPUTACIÓ
DE GIRONA

Ajuntament de Peralada

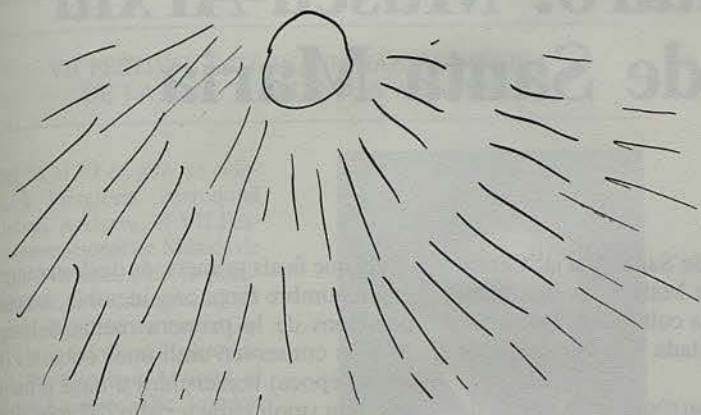


Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

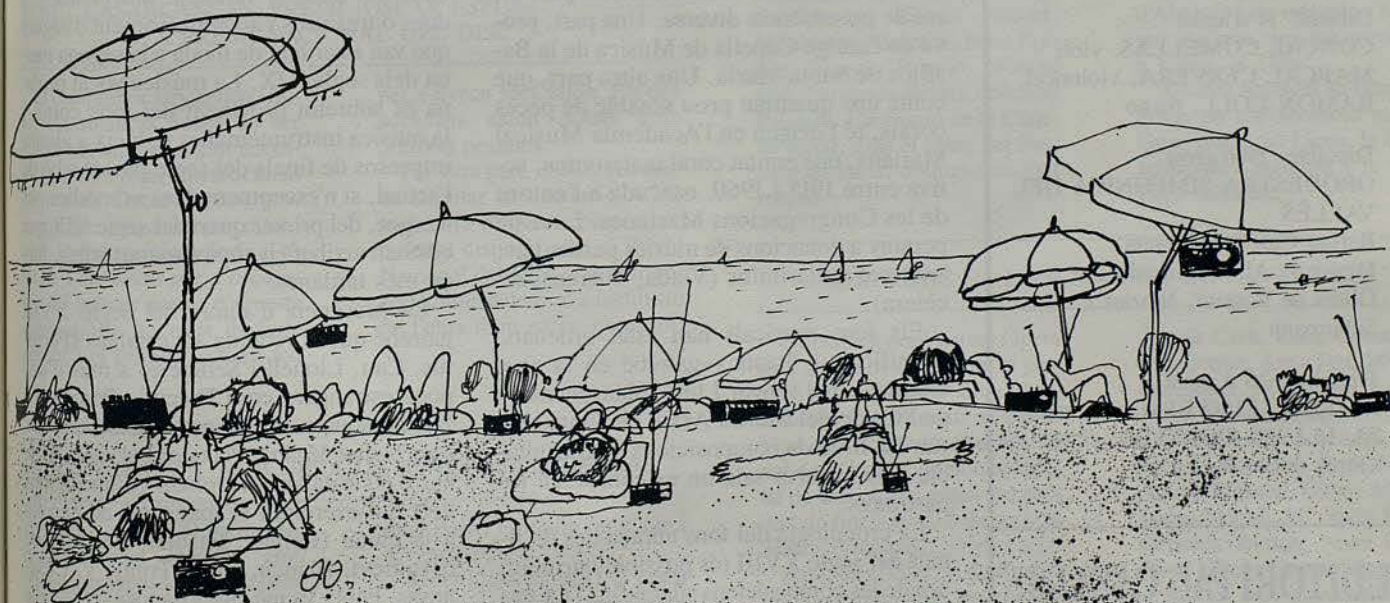
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Amb la col·laboració de:

La Vanguardia-Diari de Girona-Punt Diari-TV3



**FESTIVALS D'ESTIU DE MÚSICA
A LES PLATGES**



Cesc

IX FESTIVAL PAU CASALS



1. Dissabte, 22 de juliol
THE LONDON MOZART
PLAYERS
Obres de Mozart, Holst,
Schubert i Txaikovski
2. Divendres, 28 de juliol
THE SCHOLARS
Solistes vocals. Conjunt instru-
mental
Director: David van Asch
Passió segons Sant Joan, de Bach
3. Dissabte, 5 d'agost
ORQUESTRA SIMFÒNICA
D'EUROPA
Obres de Händel, Mozart i
Mendelssohn
4. Dissabte, 12 d'agost
MARIO MONREAL, piano
Obres de Beethoven
5. Dilluns, 14 d'agost
CONÇAL COMELLAS, violí
MARÇAL CERVERA, violoncel
RAMON COLL, piano
6. Dissabte, 19 d'agost
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL
VALLÈS
Bernat Castillejo, flauta
Director: Albert Argudo
Obres de Rossini, Mozart i
Schumann
7. Dissabte, 26 d'agost
MARÇAL CERVERA, violoncel
M. LLUÏSA CORTADA, clave
Obres de Bach

AUDITORI PAU CASALS Sant Salvador - EL VENDRELL

- Tots els concerts començaran a les 22,30 h.
- Informació: Tel. (977) 66 37 28, de 17 a 19 h. (excepte dissabtes i diumenges)

Arxius Musicals a Catalunya (XIV)

Mataró. Museu-Arxiu de Santa Maria

El Museu Arxiu de Santa Maria, Centre d'Estudis Locals de Mataró, és una institució als serveis de la cultura i la investigació històrica, vinculada a la Parròquia de Santa Maria.

L'Arxiu és de la parròquia més antiga de la ciutat, i conté documentació de tota mena, civil i eclesiàstica, a partir del segle XIII, encara que les sèries més importants s'inicien al segle XVI.

Té estatge propi, en una edificació annexa a la parroquia de Santa Maria, situada al carrer de Beata Maria núm. 3. La planta baixa comprèn la Sala polivalent de la institució. L'Arxiu ocupa les dues primeres plantes de l'edifici; i la biblioteca, la tercera.

L'Arxiu musical, ubicat a la segona, és una secció de l'arxiu general i incorpora un nombre força considerable de partitures de procedència diversa. Una part, prové de l'antiga Capella de Música de la Basílica de Santa Maria. Una altra part, que conté una quantitat prou notable de peces corals, té l'origen en l'Acadèmia Musical Mariana, una entitat coral mataronina, activa entre 1915 i 1960, nascuda a l'entorn de les Congregacions Marianes. La resta pertany a donacions de músics particulars, sobretot mataronins (Viada, Torrens, etcètera).

Els fons musicals han estat ordenats, classificats i fitxats —gairebé en la seva totalitat— pel senyor Lluís Adan, membre de l'Equip del Museu Arxiu de Santa Maria. La llista de composicions és consultable a la mateixa sala on es conserven les partitures.

La cronologia del fons abraça des de finals del segle XVIII (és possible que algunes de les composicions siguin fins i tot una mica anteriors, si hem de jutjar-ho per la caligrafia) fins als primers anys del nostre segle. Els manuscrits més antics són aquells que formaven part del repertori de la Capella Musical de la Parròquia.

Quant als fons de l'antiga capella de Música i de l'entitat coral, hi ha un clar predomini dels manuscrits, mentre que la proporció d'impresos és més gran en les donacions particulars.

Pel que fa als primers, és de destacar que, en un nombre força considerable, les composicions de la primera meitat del segle XIX es conserven amb unes cobertes (fetes a l'època) construïdes a base d'un paper blau (molt característic del moment) i reforçades per dins amb retalls de partitures anteriors que, evidentment, resten destruïdes; entre aquestes, s'hi troben molts fragments de música religiosa, al costat d'un percentatge realment elevat de fragments d'òperes italianes i d'alguns fragments de música per a tecla (versos de salmòdies).

Atesa la procedència dels materials, és natural que una part molt important de les partitures que s'hi conserven, siguin de música vocal religiosa, amb una forta proporció de Misses, Rosaris i aquelles composicions en llengua vernacle (normalment a dues o tres veus i acompanyament d'orgue) que van estar tant de moda a la segona meitat del segle XIX. La música vocal profana és sobretot provinent del fons coral, i la música instrumental es redueix a alguns impresos de finals del segle passat o bé de l'actual, si n'exceptuem dues salmòdies per a orgue, del primer quart del segle XIX que ens han arribat en còpies manuscrites, força més tardanes.

La presència d'autors del segle XVIII gairebé queda reduïda als catalans (Ferrer, Cau, Llonell i Sempere) a més d'uns pocs estrangers com Paccini, Pergolesi i Haydn (aquests dos últims, representats pels seus *Stabat Mater*). Pel que fa al segle XIX, entre els catalans hi trobem composicions dels qui exerciren el magisteri de capella a la ciutat (Bergas, Basols), però també d'Andreví, Blanch, Brell, Pontí, V. Casanovas, Pont, Vagué, R. Vilanova, etc... Els estrangers, pràcticament es queden circumscrits als italians (Rossini, Cherubini, Bellini, Verdi, etc.).

Maria Ester-Sala
Josep Ma. Vilar

AQUÍ

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
DE LA VALL D'ORDINO, A ANDORRA

Del 24 al 30 de juny se celebra, a l'Església Parroquial d'Ordino, Andorra, el VII Festival Internacional de Música de la Vall d'Ordino, amb la participació de destacats grups i intèrprets. Així, hi actuaren Gerard Claret (violí) amb obres de Bach, Pro Cantione Antiqua, el Quartet Kuijken, The London Virtuosi, Albert G. Attenelle (piano) i el Quintet de Vent Moragues.

Aquest festival ha estat organitzat per l'Oficina del Turisme de la Parròquia d'Ordino, i la direcció artística i coordinació han estat a càrrec dels Germans Claret i Josep Àngel Duró i Coma, respectivament. El padrí del festival fou el guitarrista Narciso Yepes.



Albert Giménez Attenelle

BENET CASABLANCAS, PREMI «ÒSCAR ESPLÀ»
I PREMI NACIONAL DEL DISC

El compositor sabadellenc Benet Casablanca acaba de ser guardonat amb el segon accésit al XVI Premi Internacional de música «Òscar Esplà», promogut per l'Ajuntament d'Alacant. L'obra premiada porta el títol de *Cinc peces per a orquestra*. El primer premi d'aquesta convocatòria ha estat declarat desert, i el primer accésit fou

per a Byron McCullon. Els dos accésits estan dotats amb 500.000 pessetes.

Per altra part, el disc que acaba d'editar la Fundació ACA, amb obra d'aquest compositor, ha estat distingit amb el Premi Nacional del Disc al millor enregistrament dedicat a la difusió de l'obra d'un músic espanyol.

DISC COMPACT AMB OBRA DE BENET CASABLANCAS

Acaba de sortir al mercat un enregistrament musical amb obra del compositor sabadellenc Benet Casablanca. Es tracta d'una iniciativa de la Fundació ACA, de Mallorca, i aplega les obres més destacades de l'esmentat compositor. Aquest disc fou presentat recentment en un acte que va tenir lloc a Sabadell, en el qual també es va inaugurar una exposició on es conjuminaven música (a partir de l'obra de Casablanca), poesia (basada en l'obra de Josep-Ra-

mon Bach) i pintura (amb obra d'Agustí Puig).

Benet Casablanca i el poeta Josep-Ramon Bach han col·laborat en la composició *D'humana fragment*, escrita pel músic sobre el poema del mateix títol del poeta. Per altra part, el pintor Agustí Puig ha dissenyat la portada de l'esmentat disc compact.

Aquest disc inclou les següents obres: *Cinc interludis per a quartet de corda*, primer premi del «IV Concurs de Joves Compositors de Joventuts Musi-

cals, de Barcelona», en interpretació de l'Euler Quartet de Zuric; *Dues peces per a piano*, interpretades per Josep Colom; *Harmonies banals*, premi Ferran Sors 1984, interpretat per Jordi Codina (guitarra), Carles Santos (piano) i Xavier Joaquín (percussió); *Moviment per a trio*, obra guardonada a la I Mostra de Composició Musical Contemporània del Vallès Occidental i al II Musicians's Accord, de Nova York, que és interpretada per Pere Serra (violí), Mark Friedhoff (violoncel) i Carme Poch (piano); *Tres peces per a guitarra*, interpretades per Jordi Codina; *Cinc moviments de Freaks*, interpretada per un conjunt instrumental dirigit pel mateix Benet Casablanca; *Tres peces per a piano*, interpretades per Albert Nieto; i finalment, *Inflexió triè-*



Benet Casablanca

drica gratuïta, interpretada per Barbara Held (flauta), Miquel Gaspà (clarinet) i Carles Santos (piano)

JORDI SAVALL TRIOMFÀ A PARÍS

La Capella Reial, dirigida per Jordi Savall, interpretà el passat 6 de juny, al Teatre del Camps Elisis de París, l'òpera oblidada del valencià Vicent Martín i Soler *Una cosa rara* (ossia *belleza ed onestà*). Aquesta òpera fou interpretada en versió de concert, i els solistes foren Gràbilla Morigi, Glòria Fabuel, Montserrat Alavedra, Iñaki Fresán, Ernesto Palacio, Manuel Cid, Fernando Belaza i Stefano Palatchi. L'actuació de la Capella Reial, dins el marc del Festival de París, obtingué un èxit rotund.

Una cosa rara, una història d'amor amb final feliç, va ser escrita per Vicent Martín i Soler, a Viena, en col·laboració amb el llibretista de Mozart, Lorenzo da Ponte. Es tracta d'un drama a la italiana, molt clàssic, que descriu les intrigues amoroses entre els pagesos d'un poble d'Almeria i els reis que s'hi aturen. Aquesta obra fou estrenada, a Viena, el 1786.

Aquesta actuació ha estat produïda en col·laboració amb el Gran Teatre del Liceu, la Generalitat de Catalunya i la firma Paco Rabanne.

RESULTATS DE LA II MARATÓ DE NOVES VEUS

Organitzat per l'entitat Òpera de Cambra de Catalunya, el passat 5 de maig es féu públic el resultat de la II Marató de Noves Veus en el transcurs d'un acte final a la Capella de la Universitat de Barcelona, seguit del concert de finalistes el 6 de maig al Teatre Principal.

Així, en el concert de finalistes, hi participaren: Begoña Alberdi, Cori Casanova, Adrià del Castillo, Antoni Comas Ruano, Anna Feu Villarino, Marta Muñoz, Consuelo Maravella, Griselda Ramon i Carme Viaplana. D'altra banda, l'atorgació de beques dins aquesta II Marató de Noves Veus fou per a Begoña Alberdi, Immaculada Benet, Cori Casanova, Adrià del Castillo, M^a Teresa Cereijo, M^a

Àngels Civit, Enric Coma, Antoni Comas, Anna Feu, M^a Carme Duran, M^a Teresa Estrada, Marta Muñoz, Josep Ferrer, Joana Fuentes, Enric Azuaga, Consuelo Maravella, Rosa Mateu, Mercè Mestres, Glòria Muñoz, Isabel Nogué, M^a Jesús Prieto, Griselda Ramon, Anna Roma, Rosa Vilar i Carme Viaplana.

Segons els organitzadors, el nivell d'enguany ha estat força bo. Quant als concerts que organitzen la Universitat de Barcelona, Amics del Liceu i Òpera de Cambra de Catalunya, el jurat creu que la majoria dels participants demostrà un nivell suficient per prendre part als concerts que programin aquestes entitats per la temporada vinent.

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

CINC ANYS DE CONCERTS D'ORGUE
A L'ESGLÉSIA PRIORAL DE SANT PERE DE REUS

Amb el cicle primaveral d'orgue d'aquest any, els concerts d'orgue a la Prioral de Sant Pere de Reus entren en el cinquè any d'existència. Des de l'any 1985 s'hi han fet una vintena de concerts, repartits en dos cicles anuals de tres concerts cadascun, a càrrec dels millors organistes europeus, solistes vocals i instrumentals de Catalunya i de l'estranger. Entre d'altres, hi han actuat els organistes de les catedrals de Brussel·les, Nòtre Dame de París, Berna, Lleó i Sevilla, els solistes Gerd Zapf i Claudi Arimany, i les corals de les Borges Blanques, l'Orfeó Terrall i la Capella de Música de Santa Maria del Mar.

Aquesta idea, la mogué l'organista Josep M. Mas i Bonet, qui ha fet conèixer amb aquests

cicles un patrimoni musical orgànic d'altra banda poc conegut a casa nostra. Aquesta activitat musical s'inicià el dia 19 de maig de 1985 amb la reinauguració de l'orgue restaurat de la Prioral de Sant Pere, a càrrec del mateix Mas i Bonet, qui impulsà la revisió de l'instrument.

Durant aquesta primavera hi han actuat Rose Kirn, del conservatori d'Hamburg, i Danielle Salvignol-Nisse, del conservatori de Perpinyà. L'últim concert, el dia 11 de juny, serà interpretat per Francesc Castillo (oboè), de l'Orquestra Simfònica del Vallès, i Josep M. Mas i Bonet (orgue). Tots aquests concerts, i els realitzats des de l'any 1985, són patrocinats per l'Institut Municipal d'Acció Cultural de l'Ajuntament de Reus.

ANNA RICCI ESTRENA *FRANCESCA*
D'ALFREDO ARACIL

En els darrers mesos, la coneguda cantant barcelonina Anna Ricci ha participat, a la capital de l'Estat, en dos espectacles musicals, els quals (tant com la seva personal actuació) han estat òptimament acollits per la crítica musical i teatral i pels mitjans de comunicació en general. Es tracta de l'estrena mundial de l'òpera *Francesca*, d'Alfredo Aracil, amb llibret de Luis Martínez, sobre el cinquè cant de l'*«Infern»*, de Dant, que ha estat dirigida per José Ramón Encinar i cantada, a més d'Anna Ricci, per Paloma Pérez Iñigo, Manuel Cid i Iñaki Fresán; i de l'espectacle teatral de Francisco Nieva, *Corazón de Arpía*, amb música de Tomás Marco i coreografia de Floyd Pearce, que ha patrocinat el «Centro Nacional de Nuevas Tendencias Estéticas» del «Ministerio de Cultura» (Ins-



Anna Ricci

tituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). L'espectacle, a part de Madrid, ha estat portat a diverses poblacions de la península.

CONCERT DE JAUME TORRENT A ALEMANYA

El passat 14 de maig, el guitarrista barceloní Jaume Torrent va prendre part a l'Eckelshausner Musiktage, amb un concert en què va alternar obra pròpia i de Villa-Lobos. La crítica ale-

manya va destacar la categoria de les interpretacions de Torrent, de qui va subratllar-ne l'estil, així com la categoria de les seves composicions.

X ANIVERSARI DE LA CORAL RIUDEBITLLES

Amb motiu del desè aniversari del naixement de la Coral Riudebitlles, de Sant Pere de Riudebitlles (Alt Penedès), el passat 23 d'abril aquesta formació coral oferí una sèrie de concerts amb la col·laboració de l'orquestra de cambra Amics dels Clàssics. Concretament, a les dotze del matí, la Coral Riudebitlles intervingué en la celebració de la missa solemne, a l'església del poble. A continuació, fou l'orquestra Amics dels Clàssics la que hi oferí un concert, sota la direcció de Joan Palet i Ibars, interpretant-hi obres de Bach, Granados, Malats, Schubert, Brahms, Vidal i Moreno-Pallí.

A la tarda, també a l'església

parroquial de Sant Pere de Riudebitlles, la Coral, dirigida per Lluís Romaní, oferí una actuació amb obres de Janequin, Werner, Beethoven, Brahms, Cumellas-Ribó, Oltra, Nadal Puig i Morera. Seguidament, la Coral i l'Orquestra Amics dels Clàssics interpretaren obres de Händel, Bach, Mozart i Beethoven.

La Coral Riudebitlles nasqué el 1979. Durant aquests deu anys, el seu repertori ha anat des dels cançons més senzills fins a obres corals importants, passant per la música religiosa, cançons clàssiques i romàntiques, cançó popular i cançó catalana.



Coral Riudebitlles

SETMANA DE JAZZ AL BARRI DE GRÀCIA DE BARCELONA



Tete Montoliu

Del 12 al 17 de juny s'ha desenvolupat, a la discoteca Verdi del barri de Gràcia, de Barcelona, una setmana de jazz organitzada amb motiu del IX Aniversari del Taller de Músics.

Aquesta setmana ha acollit un total de 27 actuacions, entre les quals es poden destacar les interpretacions de: Tete Montoliu Trio, Higgins Quintet, Joan Marcet Trio, Wes Sextet, Ignasi Terrazza Trio, Sebosax, Loti Lewis Group, Easy Living, Baobab, Lluís Vidal i Albert Cubero Quartet, Pedro Javier González Grup i Agustí Fernàndez. El dissabte, 17 de juny, s'organitzà una festa de cloenda d'aquest festival a la Plaça del Sol, amb les actuacions de: Estrellas de Gràcia, Octopussy, Mayte Martín, The One 'N' Only Blues Band i La Vella Dixieland.

ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ • ARA

ARREU

LA MÚSICA, PROTAGONISTA DESTACADA DEL FESTIVAL D'AVIGNON

El Festival d'Avignon, dedicat bàsicament al teatre, cada any acull un superior nombre de manifestacions musicals, lligades a la creació contemporània. L'edició d'enguany, la 43^a de la seva història, veurà com per primera vegada s'ofereix un important concert a la seu central i emblemàtica de la manifestació provençal: el Pati d'Honor del Palau dels Papes.

Es tracta de la intitulada «Festa de la Creació», centrada en un programa de Iannis Xenakis, interpretat per Michael Portal amb Mino Cinelu i Trilog Kurtu. Aquesta manifestació tindrà lloc el dia 24 de juliol, a les deu de la nit. La mateixa Festa comprèn la celebració, la tarda del mateix dia, al Claustre del Palau Vell, d'un altre concert en el qual s'oferirà l'estrena de l'òpera *200 ans*, del compositor Tom Johnson, en interpretació de l'Ensemble Instrumental del CNISM de París, sota la direcció de Michel Tabachnik. En la mateixa manifestació s'oferirà l'obra *Das atemde Klarsein*, de Luigi Nono.

Justament, aquest compositor italià tindrà una presència destacada en el context del Festival d'Avignon, ja que hi farà cursets teòrics i instrumentals a la veïna població de Villeneuve-les-Avignon. A redós d'aquests cursets, que coincideixen amb el Festival d'Avignon i que hi mantenen una estreta relació, s'oferiran diversos concerts amb obra de Nono i també d'altres compositors. Hom retrà homentage

a Bruno Maderna.

A Villeneuve-les-Avignon tindrà lloc una altra iniciativa musical de singular importància. Atenent una crida feta a diversos compositors, s'han escollit vuit òperes, dues de les quals s'oferiran en versió escènica i les altres en versió de concert. Una altra manifestació musical interessant tindrà lloc a Villeneuve-les-Avignon: és el concert realitzat per Nicolas Frize amb un grup de col·laboradors, basat en sorolls fets amb pedres. En aquest concert es presentarà un nou i curiós instrument. L'anomenat litòfon: un instrument de teclat de percussió, format per peces de marbre.

El Festival d'Avignon promou així mateix l'estrena, al Pati de la Facultat de Ciències, de l'òpera *Roméo & Juliette*, llibret i música de Pascal Dusapin i Olivier Cadiot, un encàrrec de l'Institut Francès de Bonn i del de Bremen, i de la «Fundació Louis Vuitton» per a l'òpera i la música.

La interpretació instrumental serà a cura de la Filharmònica de Montpel·lier Languedoc-Roussillon sota la direcció del seu titular Cyril Diederich. Altres manifestacions musicals seran: el cicle de música religiosa, amb la interpretació de la *Missa dels pobres*, d'Erik Satie, la *Missa de Pau*, d'André Jolivet, i un cicle de concerts d'orgue, aprofitant l'important patrimoni instrumental orgànic de la regió provençal que té per centre Avignon.

UN NOU ENREGISTRAMENT DE CARLOS KLEIBER PER A CBS MASTERWORKS

El director de naixença argentina i origen alemany Carlos Kleiber, fill del llegendari Erik Kleiber, constitueix una alta excepció en el món directorial del moment, tan comercialitzat i estandaritzat. La singularitat de les seves versions, fruit d'una orientació de la seva carrera més encaminada a unes fites artístiques que purament comercials,

representa una actitud exemplar, reconeguda pels comentaristes musicals de més prestigi i obertament avalada pel públic, com és el cas del que assistí al memorable i tradicional Concert de Cap d'Any de la Filharmònica de Viena, a la capital austríaca, el primer dia de l'any 1989, retransmès pràcticament a tot el món per les cadenes de TV.

«Amb Kleiber, la nissaga dels Strauss vienesos és tractada amb el prestigi i la importància que Wagner i Brahms li reconeixien», opinà la crítica vienesa, amb motiu de l'esdeveniment. Ara aquest concert ha estat perpetuat en una gravació digital

que ha llançat al mercat la firma CBS, i que representa el primer enregistrament, en els darrers set anys, del singular director, que ja havia acreditat notables afinitats straussianes en la seva anterior i antològica versió de l'òpera *Die Fledermaus*.

CONVOCATÒRIES

I CONCURS NACIONAL D'ARPA «ARPISTA LUDOVICO»

L'Associació «Arpista Ludovico», en col·laboració amb «Real Musical», convoca el I Concurs Nacional d'Arpa, que se celebrarà a Madrid durant la segona quinzena del mes de novembre. Hi poden participar tots els arpistes espanyols, tant els estudiants com els professionals, que no hagin acomplert 25 anys abans de l'1 de gener de 1989.

El concurs estableix un únic premi consistent en una «Bolsa de Arpa» per a l'adquisició d'un arpa de la marca Salvi a qualsevol de les tendes de Real Musical, amb un descompte de 500.000 pessetes sobre el preu de venda al públic en el moment de la compra. Si no desitja comprar l'instrument, el guardonat rebrà un premi en efectiu de 150.000 pessetes; el premi no podrà ser declarat desert. El guanyador també rebrà un diploma acreditatiu. Si el jurat ho creu convenient, podrà atorgar

diplomes d'honor i mencions especials a altres concursants.

El concurs estableix l'execució de 5 obres obligatòries, pertanyents al *Quadern d'Anna Magdalena Bach*, en transcripció de María Rosa Calvo Manzano. També s'hauran d'interpretar 5 obres més de lliure elecció, que han de ser: una d'un autor espanyol del s.XX, una obra barroca o rococó de repertori internacional, una obra clàssica o romàntica de repertori internacional, una obra impressionista de repertori internacional i una obra moderna, també de repertori internacional.

Les sol·licituds d'inscripció s'han d'enviar per carta certificada abans del dia 15 de setembre. Es pot sol·licitar més informació a: Asociación «Arpista Ludovico». Concurso Nacional de Arpa, Real Musical. C/ Carlos III, nº 1. 28013 Madrid.

CURSOS PER A PROFESSORS DE MÚSICA DE L'ESCOLA DE PEDAGOGIA MUSICAL MÈTODE IRENEU SEGARRA

L'Escola de Pedagogia Musical, Mètode Ireneu Segarra, ha convocat una sèrie de cursos per a professors de música; d'una banda, al parvulari i a les escoles d'EGB; i de l'altra, a les Escoles de Música i als Conservatoris. Els primers seran impartits en un curs d'introducció i 4 nivells per a l'EGB i 3 nivells per al parvulari. Tindran lloc del 6 al 14 de juliol al Col·legi Mare de Déu de l'Estrella «La Salle» de Tarragona. A més, és convocat un curs d'introducció, a l'alberg de la Caixa d'Estalvis de Terrassa, els dies 6-7-8, 20-21 i 27-28 del proper mes d'octubre. Per als professors d'Escoles de Música i de Conservatoris, han estat convocats tres cursos (d'octubre del 1989 a juny de 1990)

al Conservatori de Manresa. Per a inscriure's als cursets que organitza l'Escola cal: per al Parvulari i l'EGB, tenir com a mínim 17 anys, i tenir aprovats com a mínim dos cursos de solfeig; per a les Escoles de Música i Conservatoris, tenir aprovat el solfeig, el Cant Coral, dos cursos d'Harmonia, quatre cursos de piano, un curs d'Història de la Música, el BUP o la FP. Alguns cursos requeriran la pràctica dels coneixements adquirits. La inscripció, cal sol·licitar-la per escrit a la Secretaria de l'Escola de Pedagogia Musical (c/ Portal Nou, 13. 08221 Terrassa (Vallès Occidental), telèfon (93) 783 79 72, acompanyant un currículum personal, d'acord amb el model que facilita l'Escola.

CONVOCATÒRIA DEL «X CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER», ABANS «CONCURSO PALOMA O'SHEA»

Del 19 de juliol al 6 d'agost de l'any 1990 se celebrarà el «X Concurso Internacional del Piano de Santander», nom que, a partir d'aquesta convocatòria, passa a tenir el que, durant nou edicions, ha estat «Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea».

Aquesta nova edició rebrà el patrocini de la mateixa Paloma O'Shea, de la Diputación Regional de Cantàbria i de l'Ajuntament de Santander, així com del Casino de Santander i d'un grup d'empresaris cantàbrics.

El canvi de nom obeeix a una voluntat de promoció del nom de la capital de Cantàbria, seguint així una de les idees fundacionals del concurs. En aquest sentit, Paloma O'Shea ha manifestat, referint-se al canvi de nom, que «el nou enunciat reflecteix fidelment una realitat social, al mateix temps que reforça la continuïtat i l'expansió del nostre Concurs». Així mateix, l'esmentada mecenes musical assenyala, en abordar el tema de les novetats de la convocatòria del 1990, que es tracta «d'intensificar-ne l'eficàcia, ajudar el major nombre possible de joves pianistes, augmentar l'exigència de qualitat i eixemplar el compromís de i amb la societat».

Per la seva part, la fundació Isaac Albéniz, de la qual és Presidenta Paloma O'Shea, i duu a terme el Proyecto Albéniz, presentarà l'exposició itinerant «Albeniz i el seu temps», i promourà l'estrena de quatre obres encarregades a altres tants importants compositors espanyols de diferents edats i estètiques.

Pel que fa a les novetats del concurs pròpiament dites, cal assenyalar que els pianistes que hi sol·licitin la participació seran objecte d'una pre-selecció a cura d'un jurat internacional reunit a Madrid. Aquest jurat prendrà la

decisió a partir de les gravacions en vídeo i àudio realitzades en les sessions de pre-selecció que tindran lloc, organitzades pel Concurs, a Madrid, París, Londres, Munic, Budapest, Nova York, Los Angeles i Tòquio. La selecció serà fins a un màxim de quaranta pianistes, que són els que participaran a la primera prova del concurs.

En un altre ordre de coses, desapareixerà l'ordenació numèrica de premis. Així, s'hi s'atorgaran: Gran Premio de Santander, Premio de Honor de Santander i Premio de Finalista. El Gran Premio de Santander s'atorgarà per acord de sufragis del jurat, no inferior al 75 per cent. La resta de distincions ho seran per majoria absoluta. El jurat disposarà de la possibilitat d'atorgar fins a dos grans premis i dos Premis d'Honor de Santander, els quals, diferentment dels tradicionals *ex aequo*, estaran dotats amb la quantitat total del premi: de 2.000.000 i 1.300.000 pessetes respectivament.

Una altra novetat és la concessió, amb caràcter excepcional, de la Medalla d'Or que el Jurat, amb una majoria no inferior al 75 per cent, atorgarà a un premiat amb mèrits de rellevància molt singulars.

També s'atorgaran premis-beques per a joves amb talent. Dotades amb 1.500.000 pessetes, estan destinades a un màxim de tres concursants no majors de 21 anys i especialment dotats.

El jurat estarà presidit per Federico Sopena i en formen part José Francisco Alonso, Pedro Ignacio Calderón, Philippe Entremont, Tibor Erkel, Rex Hobcroft, Li Ming Quiang, Tatjana Nikolaeva, Piotr Paleczny, Rafael Orozco, Joaquín Soriano, Gordon Stewart, Hugh Tinney, Rosalyn Turek i Giorgio Viduso.

CONVOCATÒRIES DELS CONCURSOS «RITMO»: 60è ANIVERSARI

Lira Editorial, de Madrid, amb motiu del 60è aniversari de la revista «Ritmo» ha convocat els premis: I Concurs de Periodisme Musical Profesional i II Concurs de Periodisme Musical Amateur, dotats amb 1.000.000 de pessetes i 500.000 pessetes, respectivament.

Les bases comunes per a ambdós premis són: el tema a presentar és lliure i haurà de guardar relació amb la Música. L'extensió dels treballs ha de tenir un mínim de 20 folis i un màxim de 50, de 35 línies, a 60 espais per línia. El jurat serà compost per un equip de la redacció de la revista «Ritmo», que podrà declarar deserts els premis. Lira Editorial es reserva el dret de publicar els treballs premiats.

Al premi de periodisme professional, hi podran participar les persones que exerceixen professionalment el periodisme o la crítica musical, i hauran de fer

arribar el treball a la redacció de la revista, fins el 31 de juliol, o enviar-lo per correu certificat, amb remitent a un tercer, abans del dia 20 de juliol. Aquests treballs hauran d'anar sense firma.

Per al premi de periodisme amateur, hi podran participar persones que ho vulguin i que no treballin professionalment en el món del periodisme o la crítica musical professional en algun mitjà nacional o estranger. Els treballs també es poden presentar a la redacció de «Ritmo», fins el 31 de juliol, o enviar-los per correu certificat abans del 20 de juliol. En aquest cas no es podrà utilitzar pseudònim.

El veredict del jurat es farà conèixer en el número d'octubre de la revista «Ritmo». Per a més informació, dirigir-se a: «Ritmo», Lira Editorial S.A. C/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edifici Falla). 28034 Madrid. Tèlfs. (91) 729-15-56/52. Tèlex: 45490.

IX CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA I ANDORRA

Aquests Curs de Música Antiga, organitzat per la Generalitat de Catalunya i el Govern d'Andorra, i amb la col·laboració de la Fundació Caixa de Barcelona, es complementa enguany amb un cicle de concerts que se celebraran del 2 al 9 de setembre. El curs, del 31 d'agost al 8 de setembre a La Seu d'Urgell, desenvoluparà les següents matèries: tècnica vocal, impartida per Jordi Albareda; clavicèmbal i baix continu, per Rinaldo Alessandrini; xirimia i baixó, per Lorenzo Alpert; sacabutx, per Wim Becu; cornetto, per Jean Pierre Canihac; flauta dolça, per Romà Escalas; interpretació vocal, per Montserrat Figueras; viola de gamba, per Jordi Savall; l'art de l'acompanyament, per Andrew Lawrence-King; i conjunt vocal i instrumental, per Jordi Savall.

Els concerts, els faran: Jordi Savall (viola de gamba) i Rinaldo Alessandri (clavicèmbal) el 2 de setembre, a Andorra; Montserrat Figueras (soprano) i An-

drew Lawrence-King (arpa) el 4 de setembre, a Andorra; concerts d'alumnes, el 6 de setembre, a La Seu d'Urgell; el concert de cloenda, dirigit per Jordi Savall, el 7 de setembre, a La Seu d'Urgell; i Romà Escalas (flauta de bec), Josep Borràs (baixó) i Jordi Reguant (clavicèmbal), el 9 de setembre, a Andorra. Aquests concerts seran gratuïts per als alumnes que assisteixin al curs.

Aquest és un curs de perfeccionament, i les places hi són limitades a un nombre de 10 alumnes per cada matèria. El Curs també accepta la inscripció d'alumnes oients. El termini d'inscripció acabarà el 29 de juliol.

Per a més informació sobre el Curs, condicions de matrícula, inscripcions, etc., cal dirigir-se a: Consol Vendrell. Curs de Música Antiga. Departament de Cultura. Rambla Santa Mònica, 8, 3º, 08003 Barcelona, telèfon 318 50 04

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS
JULIOL

5, dimecres	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmira. Dir: Janos Fürt. <i>Oedipus Rex</i> , de Stravinsky. (Grec 89).
6, dijous	22,30 h.	Barcelona	Zelesté	Ketama, Toumani Diabate i Danny Thompson. (Grec 89).
7, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	London Symphony Orchestra. Mi Dori, violí. Dir: Mstislav Rostropovitch. Glinka, Txaikovski, Shostakovitch. (Ibercamera).
10, dilluns	22 h.	Barcelona	Plaça del Rei	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Josep Mut. Lamote de Grignon, Serra, Serrano. (Grec 89).
	22 h.	Barcelona	Velòdrom	Michael Franks i Kenny G. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. Dir: Uwe Mund. (Grec 89).
11, dimarts	22 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Mercè Mestre, soprano. Cori Casanova, mezzo-soprano. Jorge Romero, piano. Frank, Dvorak, Rossini, Verdi, Pergolesi. (J.J.M.M. de Barcelona).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	John Lurie and The Longe Lizards. (Grec 89).
12, dimecres	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. Dir: Uwe Mund. (Grec 89).
13, dijous	21,30 h.	Barcelona	Plaça Gaudí	Arnau Boix, trompeta. Juanjo Arom, trombó. Eladi Reion, saxo-tenor. Albert Bové, piano. Ramon Cardo, saxo alt. Jorge Sarraute, contrabaix. Caspar Hodgkinson, bateria. Laura Simó, veu. Cole Porter.
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Gerardo Núñez. <i>Flamencos en Nueva York</i> . (Grec 89).
14, divendres	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. Dir: Uwe Mund. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Gerardo Núñez. <i>Flamencos en Nueva York</i> . (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Zelesté	B.B. King. (Grec 89).
15, dissabte	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Gerardo Núñez. <i>Flamencos en Nueva York</i> . (Grec 89).
16, diumenge	22 h.	Barcelona	Velòdrom	Iberia i Zawinul Syndicate. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	<i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. Dir: Uwe Mund. (Grec 89).
17, dilluns	22 h.	Barcelona	Plaça del Rei	Banda Municipal de Barcelona. Orfeó de Sants i Polifònica de Vilafranca. Dir: Albert Argudo. Beethoven, Grieg, Borodin, Brahms, Ravel. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Parc de la Ciutadella	Opera Stars en concert amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Alfredo Kraus. Simon Estes. Ruggero Raimondi. Katia Ricciarelli. June Anderson. Thomas Hampson. Dir: Rafael Frühbeck de Burgos. (Grec 89).
18, dimarts	22 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Àngel Pereira, percussió i marimba. Antoni Olaf Sabater, piano. Vidal Sabater, Corea. (J.J.M.M. de Barcelona)
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Núria Feliu i Tete Montoliu. (Grec 89).
19, dimecres	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Monnaie Dance Group/Mark Morris. (Grec 89).
20, dijous	21,30 h.	Barcelona	Universitat Central	Meritxell Olaya, soprano. Jordi Ricart, baríton. Joan Rubinat, piano. Mozart.
	22 h.	Barcelona	Velòdrom	Joe Cocker. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Mercat de les Flors	Mathilde Monnier Ballet. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Monnaie Dance Group/Mark Morris. (Grec 89).
21, divendres	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Monnaie Dance Group/Mark Morris. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Mercat de les Flors	Mathilde Monnier Ballet. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Jordi Vilapriyó, Dolors Cano, piano. Xavier Joaquín i Percussions de Barcelona. Puértolas, Oltra, Lepak. (Grec 89).
23, diumenge	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Maria del Mar Bonet. (Grec 89).
24, dilluns	22 h.	Barcelona	Plaça del Rei	Banda Municipal de Barcelona. Hisako Hiseky, piano. Dir: Albert Argudo. Txaikovski, Grieg, Grofé. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Joan Bibiloni. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Maria del Mar Bonet. (Grec 89).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

25, dimarts	22 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Marina Rodríguez i Joan Josep Rodríguez, piano a quatre mans. Mussorsky, Rachmaninov, Brahms, Mendelssohn. (J.J.M.M. de Barcelona).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Joan Bibiloni. (Grec 89).
26, dimecres	22 h.	Barcelona	Velòdrom	Manhattan Transfer. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Joan Bibiloni. (Grec 89).
27, dijous	21,30 h.	Barcelona	Plaça Gaudí.	Lucky Guri Trio. Ellington, Evans, Basie, Parker.
AGOST				
1, dimarts	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Enric Hernáez. (Grec 89).
2, dimecres	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Quintet de tango contemporani Milva/Astor Piazzolla. (Grec 89).
3, dijous	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Quartet Enesco. Haydn, Dvorák, Schubert. (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Quintet de tango contemporani Milva/Astor Piazzolla. (Grec 89).
5, dissabte	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Gelabert/Azzopardi Companyia de Dansa. <i>Belmonte</i> . (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Kronos Quartet. Zorn, Riley, Piazzolla, Reich, Hemphill. (Grec 89).
6, diumenge	22,30 h.	Barcelona	Teatre Grec	Gelabert/Azzopardi Companyia de Dansa. <i>Belmonte</i> . (Grec 89).
	22,30 h.	Barcelona	Hivernacle	Kronos Quartet. Zorn, Riley, Piazzolla, Reich, Hemphill. (Grec 89).
ALT EMPORDÀ				
JULIOL				
15, dissabte	22,30 h.	Peralada	Jardins del Palau	Solistes de l'Orquestra del Metropolitan de Nova York. Isabel Rey, soprano. Miguel Angel Zapater, baix. Dir: Richard Buckley. Mozart, Halévy, Verdi, Gershwin. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
21, divendres	22,30 h.	Peralada	Muralles del Carme	Conjunt de Percussionistes d'Estrasburg. Noco Music amb José de Udaeta. Debussy, Ivert, Poulenc, Falla, Satie, Sangnet, Geiss, Sejourne, Yoyama, Ginastera, Udaeta. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
22, dissabte	22,30 h.	Peralada	Muralles del Carme	Solistes de Catalunya. Dir: Xavier Güell. Wagner, Schubert, Chopin. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
28, divendres	22,30 h.	Peralada	Muralles del Carme	College de la Musique Sacrée. Les Petits Chanteurs de Sainte Croix de Neuilly. Dir: François Polgar. <i>Requiem</i> , de Fauré. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
29, dissabte	19,30 h.	Peralada	Claustre	Recital Giuseppe di Steano. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
	22,30	Peralada	Muralles del Carme	College de Musique Sacrée. Les Petits Chanteurs de Sainte Croix de Neuilly. Dir: François Polgar. <i>El Messies</i> , de Händel. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
AGOST				
4, divendres	19,30 h.	Peralada	Claustre	Recital Giuseppe di Stefano. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
	22,30 h.	Peralada	Jardins del Palau	Orquestra i Cor de RTVE. Montserrat Caballé, soprano. Josep Carreras, tenor. Elena Obraztsova, mezzo-soprano. María Gallego, soprano. Dir: Antoni Ros-Marbà. <i>Medea</i> , de Cherubini. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
5, dissabte	19,30 h.	Peralada	Poble de Peralada	Cor de Cambra. Montserrat Caballé, soprano. Josep Carreras, tenor. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
11, divendres	22,30 h.	Peralada	Muralles del Castell	Solistes i artistes del Ballet del Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela. <i>La nuit de Walpurgis</i> , de Gounoud. Orquestra Simfònica de Madrid. Montserrat Caballé, soprano. Bruno Sebastian, tenor. Joan Pons, baix. Giuseppe di Stefano, tenor. Coreografia: Maya Plisetskaya. <i>Le Villi</i> , de Puccini. Dir: José Collado. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

12, dissabte	19,30 h.	Peralada	Claustre	Quartet de Guitarras de Barcelona. Dowland, Telemann, Sors, Stravinsky, Moreno Torroba, Albéniz, Falla. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
	22,30 h.	Peralada	Església	Recital Victòria dels Àngels. Manuel García Morante, piano. Fauré, Debussy, Ravel, Hahn. (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
13, diumenge	22,30 h.	Peralada	Murallés del Carme	<i>La nuit de Walpurgis</i> , de Gounod. <i>Le Villi</i> , de Puccini. (segona representació). (III Festival Internacional de Música Castell de Peralada).
ANOIA				
JULIOL				
1, dissabte	21,30 h.	Igualada	Claustre Escola Pia	Mostra d'estiu de cant coral. (X Serenates d'Estiu d'Igualada).
7, divendres	22 h.	Igualada	Auditori Museu Comarcal	Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. Josep Benet, tenor. Lluís Vidal, piano. Dir: Josep Pons. Gerhard, Poulenç, Amargós, Falla. (X Serenates d'Estiu d'Igualada).
14, divendres	22 h.	Igualada	Auditori Museu Comarcal	Coral Mixta Schola Cantorum. Casanoves, Sors, Blancafort, Casals, Rövenstrunk, Ribó, Vila, López Chavarri, Domingo, Schubert, Brahms, Bartók. (X Serenates d'Estiu d'Igualada).
BAIX EMPORDÀ				
JULIOL				
1, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Enedina Lloris, soprano. Perfecto García Chornet, piano. Bellini, Donizetti, Rossini. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
8, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Rodney Friend, violí. Joseph Seiger, piano. Schubert, Prokofiev, Strauss. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
19, dimecres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	String Ensemble of The Royal College of Music of London. Rodney Friend, concertino-director. Purcell, Schubert, Grieg, Txaikovski, Dvorák. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
21, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir: Romano Gandolfi. <i>Rèquiem</i> , de Verdi. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
24, dilluns	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Mario Cuéllar, guitarra, Sors, Costa i Hugas, Tàrrega, Viñas, Aguado. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
27, dijous	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Alvaro Pierri, guitarra. Sors, Sommers, Ponce Gismondi, Ginastera. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
28, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Plaça de la Vila	Stéphane Grappelli Trio. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
29, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	The Scholars Baroque Ensemble. <i>Passió segons sant Joan</i> , de Bach. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
AGOST				
3, dijous	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Orquestra Filharmònica d'Ostrava. Sociedad Coral de Bilbao. Dir: Leos Svarovsky. Bruch, Beethoven. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
5, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Victòria dels Àngels, soprano. William Waters, llaut i viola de mà. <i>Cançons de la Cort d'Isabel I d'Anglaterra i de Felip II d'Espanya</i> . (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
11, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Albert Guinovart, piano. Granados, Schumann, Falla, Scriabin, Rachmaninov. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
17, dijous	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Professors del Royal College of Music of London. Beethoven, Debussy, Mozart. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

18, divendres	21,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Trio di Milano. Enrique Santiago, viola. Antonio Ballista, piano. Mozart (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
27, diumenge	22 h.	Torroella de Montgrí	Plaça de la Vila	Toti Soler, guitarra. Santi Arisa, bateria. Jordi Sabatés, piano. Soler-Sabatés. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
28, dilluns	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	Saint John's College Choir of Cambridge. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
29, dimarts	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	Pinchas Zuckerman, violí. Mark Neikrug, piano. Schumann, Stravinsky, Beethoven, Enesco. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
30, dimecres	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	Orquestra del Curs Internacional de Tècnica i d'Interpretació Musical. Rodney Friend, Jae Park, violí. Dir: John Foster. Rossini, Fauré, Bach, Mendelssohn. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
BAIX PENEDES				
JULIOL				
22, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	The London Mozart Players. Mozart, Holst, Schubert, Txaikovski. (IX Festival Pau Casals).
28, divendres	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	The Scholars. Solistes vocals. Dir: David van Asch. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (IX Festival Pau Casals).
AGOST				
5, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Orquestra Simfònica d'Europa. Händel, Mozart, Mendelssohn. (IX Festival Pau Casals).
12, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Mario Monreal, piano. Beethoven. (IX Festival Pau Casals).
14, dilluns	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Gonçal Comellas, violí. Marçal Cervera, violoncel. Ramon Coll, piano. (IX Festival Pau Casals).
19, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Orquestra Simfònica del Vallès, Bernat Castillejo, flauta. Dir: Albert Argudo. Rossini, Mozart, Schumann. (IX Festival Pau Casals).
26, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Marçal Cervera, violoncel. Ma Lluïsa Cortada, clave. Bach. (IX Festival Pau Casals).
CERDANYA				
AGOST				
6, diumenge	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Orquestra Filharmònica Janackova d'Ostrava. Ivan Zenaty, violí. Dir: Leos Svarovsky. Schubert, Bruch, Brahms. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
12, dissabte	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Orquestra Concertante of London. Dir: Sir Nicholas Jackson. Bach, Albinoni, Vivaldi, Monteverdi. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
14, dilluns	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Orquestra de Cambra Janacek d'Ostrava. Claudi Arimany, flauta. Jan Haliska, violoncel. Dir: Zdenek Dejmeck Correlli, Rossini, Stamitz, Boccherini, Grieg. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
15, dimarts	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Maria Lourdes i Lluís Pérez Molina, piano. Mozart, Brahms, Liszt, Stravinsky, Montsalvatge. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
19, dissabte	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Trio di Milano. Brahms. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
26, dissabte	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Janackovo Kuarteto de Brno. Corelli, Mozart, Debussy, Janacek, Dvorák. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
27, diumenge	22 h.	Llívia	Església Parroquial	Saint John's College i Choir de Cambridge. Motets del segle XVI, Bruckner, Poulenc. (VIII Festival de Música Vila de Llívia).
GIRONÈS				
JULIOL				
6, dijous	22 h.	Girona	Auditori Centre Cultural La Mercè	Eulàlia Solé, piano. Mozart, Liszt. (X Festival Internacional de Música de Girona).
11, dimarts	22 h.	Girona	Auditori Centre Cultural La Mercè	Duo Crommelynck, piano, Glinka, Rachmaninov, Txaikovski. (X Festival Internacional de Música de Girona).
13, dijous	22 h.	Girona	Auditori Centre Cultural La Mercè	Quintet Maàlot. Mozart, Francaix, Reicha, Ligeti. (X Festival Internacional de Música de Girona).
18, dimarts	22 h.	Girona	Auditori Centre Cultural La Mercè	The Royal College String Ensemble. Rodney Friend, director concertino. Purcell, Mozart, Grieg, Txaikovski, Dvorák. (X Festival Internacional de Música de Girona).