

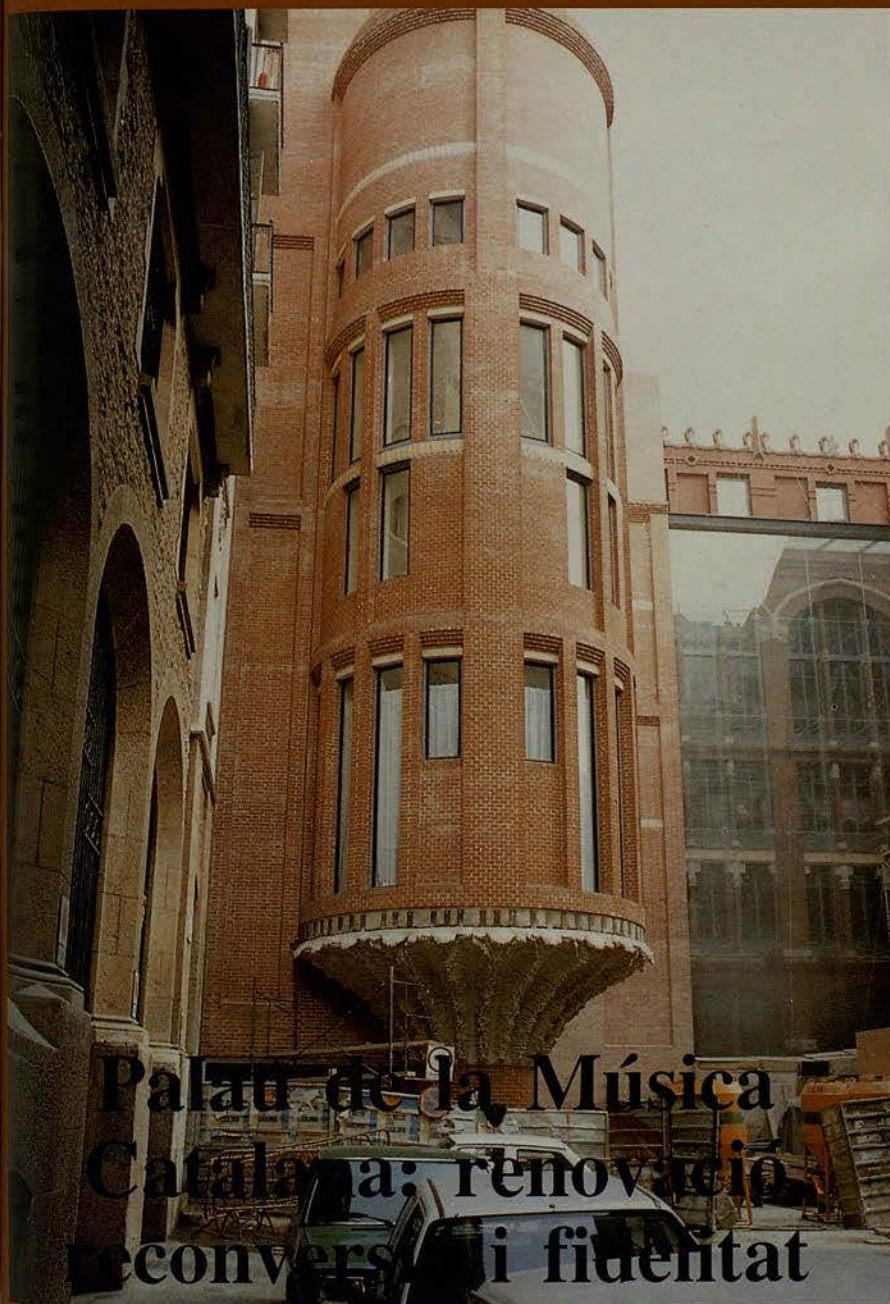


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 60

Octubre 1989



Eugene Onegin obre
la temporada del Liceu



El món únic
de l'Accademia
Musicale Chigiana

**Palau de la Música
Catalana: renovació
reconversió i fidelitat**

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 L

AN

Dir

Sot

Cap

Ma

Co

Fot

Pub

Fot

Dis

Dip

Co

Fèl

Mo

Ro

Jos

Ma

Gr

En

Co

Jo

no

Al

Es

RE

An

Te

08



2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 60 - OCTUBRE 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:

Joan Arnau, Nona Arola i Vera, Pere Artís, Pere Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, José Guerrero Martín, Albert Julià, Montse G.^a Otzet, Miquel Pujadó, Maria-Ester Sala, Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

EL PALAU, AHIR, AVUI I DEMÀ

El Palau de la Música Catalana ha inaugurat les obres de remodelació i d'ampliació dutes a terme d'un temps ençà.

Aquest simple enunciat inclou unes significacions múltiples, més enllà del fet tangible de disposar d'una sala de concerts renovada i d'un nou edifici complementari.

Una multiplicació de significacions, però, resumible en un sol mot: servei.

Perquè és per autèntic esperit de servei que l'Orfeó Català es va plantejar, fa uns quants anys, la realització d'allò que és ara una felicitat realitat. I només aquest esperit de servei ha sabut i pogut vèncer tots els obstacles: des de reticències inicials d'esperits conformistes fins a dificultats de tota mena, inherents a una empresa de l'envergadura de la que ara ens ocupa.

Qualsevol col·lectivitat, també la nostra, pot ser mesurada pel grau de sintonia amb les coordenades històriques del temps que li ha tocat de viure. De res no serveix la densitat de realitzacions pretèrites, si no són falca per a projectar-se al futur des d'un avui plenament viscut. I cal una amant disposició per copsar els signes dels temps, a fi d'adequar-hi la particular línia operativa; i un coratge respectuós, però ardit, per trencar amb formes externes de tradició per ser-hi, paradoxalment, fidel en l'esperit.

És evident que, per múltiples causes, calia una adequació del Palau de la Música Catalana a unes coordenades culturals i socials totes altres de les que en determinaren la construcció. I calia fer-ho amb un escrupolós respecte als valors arquitectònics de l'edifici, potenciant-los al màxim possible.

Perquè calia, ha estat fet. I ho ha estat d'una manera no gens ostentosa, amb el convenciment segur que, la millor apologia del projecte, l'era, justament, la realització.

«Quan un està convençut d'una cosa, té pit per a tot». Aquesta frase lapidària de Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català, és literalment aplicable a tots els qui, des d'instàncies diverses, han fet possible aquesta importantíssima millora: l'Orfeó Català (presidit per Fèlix Millet) i el Consorci del Palau de la Música Catalana, la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona i el Ministeri de Cultura.

No pas per les paraules, sinó pels fets, serem jutjats. En aquest cas, els fets testimonien un amor profund per una entitat i per la seva seu (arrelades en el cos social català formant un tot indestruïble), un lúcid coratge operatiu i una indeclinable voluntat de servei.

Si ahir (un ahir de vuitanta anys enrera) una generació bastí un monument arquitectònic que dotava d'un instrument eficaç una consciència musical col·lectiva, avui uns hereus respectuosament agosarats han posat els fonaments —amb les obres de remodelació i d'ampliació del Palau— per consolidar tota una història pretèrita i per afrontar els reptes d'un futur canviant.

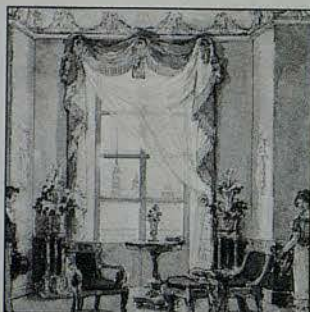
L'ahir com a exemple, l'avui com a eina útil i actual i el demà enfocat il·lusionadament i amb optimisme, són els eixos sobre els quals el Palau de la Música Catalana inicia una nova etapa.

Una etapa que volem plenament fecunda, i que estem segurs que ho serà. Perquè la consciència ciutadana ha de prendre assentiment de la transcendència de l'obra empresa; i perquè tots hem de ser solidaris a desplegar-ne la potencialitat que inclou.

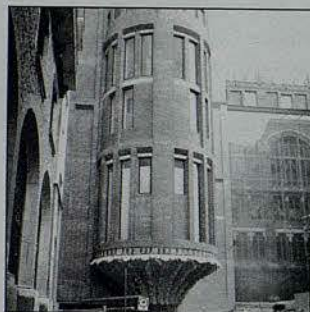
No és pas només una entitat i una institució, les qui avui exulten, perquè l'esdeveniment supera l'àmbit privat. Perquè és tot el país qui, des d'ara, es beneficia d'un renovat patrimoni comú.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Foto superior dreta: Gravat de l'òpera *Eugene Oniegin*, de Txaiovski

Foto inferior dreta: Pianoforte pertanyent a Liszt, en una sala del Palau Chigi Saracini

El Palau, ahir, avui i demà	3
<i>Eugene Oniegin</i> , la millor òpera del simfonista Txaiovski (Joan Arnau) ..	5
Les veus de la nova temporada del Liceu (Pere Casanovas)	10
Ballet: Maia Plisetskaya: dos anys al capdavant del Ballet del Teatro Lírico Nacional (Montse G. ^a Otzet)	13
Manel Camp i l'incert futur de l'«Aula» (Miquel Pujadó)	16
Víctimes de la violència (Albert Julià)	18
La darrera Settimana Musicale Senese (José Guerrero Martín)	20
Música a la <i>Divina Comèdia</i> , de Dante (Nona Arola i Vera)	22
REMODELACIÓ I AMPLIACIÓ DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA	
La fi d'un procés de més de deu anys (RRMC)	26
Mikrokosmos: La nova casa dels cants (Pere Artís)	28
Funcionalitat, restauració i respecte per a l'obra de Domènech i Montaner (JCC)	29
La veu de les institucions	34
Retrat: Luciano Alberti, un gestor musical culte, lúcid i entusiasta (José Guerrero Martín)	36
Scherzando (Cesc)	41
Concursos Internacionals convocats per la Revista Musical Catalana	42
Arxius Musicals a Catalunya (XVI). Santa Pau, Arxiu Parroquial (Maria-Ester Sala, Josep M. Vilar)	44
Ara, abans d'ahir, demà	45
Concerts, recitals	49

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

Eugene Oniegin, la millor òpera del simfonista Txaikovski



Piotr Illich Txaikovski

Des que començà la carrera de compositor, Txaikovski fou considerat com el més occidental dels músics russos, sense que les protestes de l'artista, per tal de deixar ben clar que ell se sentia rus de soca-rel, aconseguissin de canviar l'etiqueta d'occidentalisme que havien col·locat a la seva música. «¡Jo sóc rus, rus, rus!», deia en una carta que dirigí al seu germà, en un dels molts manifestos que fa ver reivindicant un nacionalisme eslav que, val a dir-ho, no té res a veure amb el credo artístic dels seus col·legues del famós Grup dels Cinc.

Tanmateix —i aquí rau segurament l'occidentalisme de Txaikovski— la diferència que el separa d'aquells és abismal i, fins tot, contraposada. Balakirev, Cui, Borodin, Musorgski i Rimski-Korsakov són nacionalistes i, en alguns casos, partidaris del realisme musical, mentre que Txaikovski no té res d'exòtic, ni de la seva música s'escapa cap altre perfum que no sigui el de la nostàlgia i el d'un sentiment romàntic, generalment malenconiós.

Normalment, quan un d'aquells músics utilitza un tema popular, aquest apareix en el context musical amb tot el seu sabor ètnic, amb tota la seva frescor original i la seva forma intacta; Txaikovski, al contrari, els porta a la seva obra desproveïts de la personalitat primera, sense el caràcter que els atorga nacionalitat i com un tema més de la seva pròpia creació. Però sota el mantell cosmopolita de la música de Txaikovski hi ha una ànima essencialment russa que respon a una concepció molt personal del fenomen musical.

Per a Txaikovski, la música és una força en acció, una vida; però no una vida com a còpia de l'existència quotidiana. La música, per a ell, tradueix, reflecteix i refracta les emocions i les trasllada a un altre pla. El compositor perseguí, de totes passades, l'obtenció d'una traducció directa dels seus sentiments a través de tots els simbolismes musicals; i aquest afany de traduir les seves pròpies emocions el deixà insatisfet en

totes les seves composicions. «Encara no, encara no», manifestava després de l'estrena de cada una de les seves obres. Per a Txaikovski la música es una vida en un pla irreal, i cada una de les seves simfonies serà, igualment, una vida; no una idea, sinó una perspectiva de tota l'existència, amb els seus moments bons i dolents, amb els seus entusiasmes i les seves depressions. En els seus darrers anys, l'artista anirà encara més lluny i, en la *La Dame de pique*, s'endinsarà en els misteris del més enllà amb el terror i la convicció tràgica de Dostoievski.

En els darrers anys, Txaikovski s'endinsarà en els misteris del més enllà

Aquesta concepció de la música no exclou la producció operística, iniciada el 1869, amb el propòsit d'escriure una obra lírica intitulada *Ondine*, que ell compongué molt de pressa i fou presentada a la consideració de la direcció dels Teatres Imperials, la qual li tornà la partitura amb l'anotació que havia estat considerada indigna de figurar en el repertori d'aquells teatres. Txaikovski experimentà llavors una gran decepció; i la música de *Ondine* és rebutjada, però no per sempre, perquè el compositor la utilitzà posteriorment per al ballet *El Llac dels Cignes*. Convençut de les seves aptituds per a la música escènica —una convicció que mantingué durant tota la seva vida de compositor, malgrat tantes evidències contràries—, escriví una altra òpera, *Opritchnik*, que fou acceptada pels Teatres Imperials i s'estrenà a Moscou el dia 12 d'abril de 1874. Obtingué un bon èxit de públic, encara que poc durable; però les crítiques foren unànimement desfavorables: qualificaren la nova òpera com un producte d'un Meyerbeer a la russa.

Llevat de molt poques excepcions, l'acolliment hostil fou una constant en les estrenes de les òperes de Txaikovski, un gènere per al qual no estigué dotat en la mateixa mesura que, per exemple, Rimski-Korsakov. L'autor de *Trenkanous* no pogué concebre la idea del drama musical; per a ell, l'òpera no fou res més que música, i no s'encaparrà amb consideracions filosòfiques ni literàries (la qual cosa el portà a criticar durament Wagner). Aquesta particular concepció del teatre líric féu que molts pocs dels seus personatges tinguessin vida pròpia i que rares vegades coincidissin l'escena i el clima orquestral. Una d'aquestes vegades fou en la seva obra mestra, *Eugene Oniegin*, però fou així perquè el compositor se sentia «enamorat de la imatge de Tatiana i estava encisat pels versos de Puixkin, invisiblement captivat per la composició, perdut en la creació de l'òpera», segons escrivia al seu germà. El clima favorable a la creació d'aquesta òpera es produí perquè Txaikovski tenia a les

mans un tema que encaixava perfectament amb els seus sentiments i, a més, hi coincidien altres factors personals, com el seu compromís amb Antonina Ivanovna Mikoïkova, una antiga alumna amb la qual l'artista es casà (el resultat fou un desastre matrimonial).

Tanmateix, abans de celebrar-se el casament, Txaikovski visqué moments que tingueren una certa concordança amb *Eugene Oniegin*, com és el cas de la carta que Antonina envià al compositor i que tenia alguna semblança amb la de Tatiana a Oniegin. Txaikovski confessava més tard: «Per la seva carta, vaig saber que m'estimava. Quan ens vàrem trobar li vaig dir que no més podia oferir-li gratitud i simpatia a canvi del seu amor. Amb delectació vaig



A. Puixkin

descobrir-li el meu caràcter, la meua irritabletat, la meua misantropia.» El matrimoni amb prou feines durà tres setmanes; i Txaikovski marxà cap a Suïssa i Itàlia per acabar-hi l'òpera.

L'origen d'aquesta es produí durant una festa a casa de la cantant Elizaveta Lavrovskaja, durant la qual alguns amics oferiren al compositor diversos temes per a la composició d'una òpera. L'amfitriona suggerí l'obra literària de Puixkin, *Eugene Oniegin*, una idea que al principi no entusiasma Txaikovski; però, l'endemà, mentre esmorzava en un restaurant, tot sol, veié de sobte la possibilitat d'utilitzar el personatge per a una composició lírica. Més tard, el compositor escriví: «És possible que *Oniegin* no sigui escènic. ¡No m'interessen els efectes escènics! A més, ¿quins han de ser aquests efectes escènics? Si em parlen dels de *Aida*, per exemple, jo us asseguro que ni per tots els diners del món no hauria fet una òpera sobre aquest tema, per-

què jo vull éssers humans i no ninots. M'agrada que a *Oniegin* no hi hagi reis, revoltes, déus, marxés; és a dir, res de tot allò que constitueix els atributs de la «grand'opera». Jo vull un drama íntim, però intens; basat en conflictes i situacions que jo mateix hagi viscut, que puguin commoure'm. Tanmateix, no hi ha cap inconvenient que hi hagi elements fantàstics, perquè poden donar llibertat a la fantasia musical. Si la meua predilecció per *Eugene Oniegin* significa estretor espiritual o ignorància de les exigències escèniques, me'n sentiré desolat; però puc dir una cosa; l'òpera que jo he escrit ha sortit literalment sola; no té res de rebuscat ni de tortuós. ¡Que n'hi ha, de poesia, a *Oniegin*! Amb això no vull dir que no en vegi els defectes. Sóc ben conscient que no s'adapta totalment a un tractament operístic, però la riquesa de la seva poesia, el tema senzill i humà que es pot trobar als inspirats versos de Puixkin, compensaran els defectes que pugui tenir en altres terrenys.»

El llibret de l'òpera és del mateix Txaikovski, llevat els cuplets de Monsieur Triquet, que pertanyen a Shilovski. Alan Blyth ens parla de la conservació d'una còpia del llibret en la qual, anotats pel compositor, podem comprovar els canvis i acotacions que aquest va fer en el text original de Puixkin, així com els fragments extrets del poeta i els que Txaikovski escriví imitant-ne l'estil. Pels comentaris i crítiques de l'època de l'estrena de *Eugene Oniegin*, es pot deduir que el motiu principal del fracàs de l'òpera, a les primeres representacions, foren els canvis literaris que el músic introduí en el text original; de resultes d'això, Turgeniev escriví una carta a Tolstoi: «Sense dubte, és una música notable. Els passatges lírics, melòdics, són particularment bons. ¡Però, aquest llibret!» Es ben cert que, a Txaikovski, no se li perdonà la gosadia de portar a l'escena lírica la poesia de Puixkin, la qual fou considerada perjudicada amb l'afegit de la música, sense adonar-se, aquells que ho criticaven, que la partitura mai no destrueix la veritat poètica, ans al contrari: s'hi complementa i la serveix com poques vegades ho ha aconseguit el teatre cantat.

La partitura mai no destrueix la veritat poètica

Formalment, *Eugene Oniegin* s'apropa molt a l'òpera italiana; però molt més a la construcció de *Faust* —en el primer quadre, Txaikovski imita obertament Gounod—, amb un quartet format per dos duets alternats, el de Lenski i Olga, per una part, i el de Tatiana i Oniegin, per l'altra. El gran mèrit del compositor rus és saber donar una nova vida a formes ja utilitzades. Aquesta habilitat es pot advertir, també, en el quintet del segon acte, en el qual,

en comptes de la peça on cada un dels personatges canta la seva pròpia melodia (més o menys interessant, sense cap convicció sentimental, com és habitual a l'òpera italiana), trobem cinc éssers humans que expressen els seus sentiments particulars en una pàgina musical de gran bellesa, comparable a la del tercer acte de *Els mestres cantaires de Nüremberg*. Aquest quintet — el d'Oniegin — se situa immediatament després de la disputa de Lenski i Oniegin, on sona un tema que caracteritza el primer i que es pot considerar com un dels cims de la música pura. Tot el caràcter de Lenski està condensat en aquest tema, perfectament d'acord amb el jove poeta somniador, a qui la primera traïció d'Olga proporciona la primera desil·lusió i li provoca un duel amb el seu millor amic. L'enuig es converteix en una mena de desil·lusió dolça, de sorpresa trista, profundament lírica, on sembla surar la presència de la mort pròxima. La melodia dels retrets d'Oniegin és un contrapunt al tema de Lenski, que destaca per la seva força viril en contraposició amb el motiu dolç, femení, del poeta. Tatiana recull el tema de Lenski; però, si el d'ell era elegíac, el d'ella es l'expressió de la desesperança i de la passió, efectes aconseguits per Txaikovski gràcies a un canvi de tonalitat i a una lleugera acceleració del moviment. El magnífic quintet, pàgina mestra de l'òpera, acaba amb un solo de Lenski, amb una intervenció d'Olga, mentre el cor, amb un «Allegro» viu, sembla afirmar la desesperació del jove.

Lenski és un personatge semblant a Txaikovski; és part d'ell mateix, amb la seva malenconia, el seu mateix esperit romàntic, idènticament introvertit i idealista. No és estrany que el compositor el dibuixés amb les seves millors melodies i el deixés definit d'una vegada en l'«Arioso» del pri-



Nell Rosenheim en el paper de Lenski (Covent Garden, 1986)

mer acte, per confirmar-ne la personalitat en el trist cant després de la disputa amb Oniegin a casa dels Larin i, especialment, en el patètic i nostàlgic solo final que, segons Alan Blyth, podria ser, amb la veu d'un gran cantant, l'ària de tenor més emocionant de tota l'òpera del segle XIX. Hom pot preguntar-se, però, si Lenski, tan introvertit, hauria estat el company ideal d'una dona com Olga, alegre, encisadora i coqueta. Aquest personatge femení és descrit pel compositor d'una manera delicada i concisa, igual que la resta dels personatges de casa dels Larin: la mateixa mestressa de la casa, la vella serventa, la mainadera

Filipievna, els records de la qual contribueixen a crear, al començament de l'obra, l'ambientació rural, reforçada més endavant pel cor de camperols que arriba per saludar la seva senyora, o pel cor — a l'estil Glinka — de noies, que emmarquen amb ironia l'escena de Tatiana i Oniegin. Les presses i els preparatius de la festa d'aniversari de Tatiana estan perfectament suggerits pel vals i pels cuplets de Triquet.

Tota aquesta escena contrasta d'una manera molt forta amb el rigor formal de la polonesa i l'escocesa del ball, amb el respectiu caràcter de ritual estricte. Així, queda emmarcada la psicologia del príncep Gremin, clarament definit amb l'ària que Txaikovski afegí al text de Puixkin. A través d'ella, som conscients que Tatiana no pot abandonar-lo, malgrat estar enamorada d'Oniegin. La música té un moviment lent, exactament encaixat amb la personalitat del vell Gremin.

El fervor amb què Txaikovski s'introdueix a la cambra de Tatiana és la justificació d'aquest «amor i pietat, com per a una persona real» que el personatge encengué en el compositor. La tendresa, el tacte, el pudor que ens demostra l'artista en aquest moment crucial de l'òpera, difícilment el trobarem en un altre compositor en una escena similar. És evident que, ell, estima Tatiana i fa que nosaltres també l'estimem. La música és essencialment romàntica, però no d'una manera metafísica com és el cas de Schumann o de Berlioz, sinó amb tota la seductora realitat del romanticisme en un ambient bucòlic que Hoffmann creia reviuire, perquè l'òpera de Txaikovski no és una vocació sinó una resurrecció fina i tangible de certs gravats de Gavarni. Ell passa, de vegades, per les seves melodies, com un fru-fru d'organdí blanc, i tota l'òpera queda envaïda per un alè romàntic, sense el més petit efectisme; una música infinitament íntima, discreta i plena de tacte.

*Tota l'òpera queda envaïda
per un alè romàntic,
sense cap efectisme*



Escena del tercer acte de Eugene Oniegin

Per la seva part, Blyth considera que «la fascinació del compositor és fàcil d'entendre si hom posa atenció, especialment, a l'escena de la carta, que és el centre de l'obra. Txaikovski començà per compondre la secció del principi, «l'escric», o potser començà pel passatge orquestral. Les idees orquestrals són magistrals. L'elegíac oboè s'entrellaça amb les quartes descendents de la flauta, el clarinet i la trompa, i els tocs de l'arpa defineixen de forma precisa el caràcter ingenu de Tatiana; fins i tot, suggereixen l'acte d'escriure. Tota l'escena és un exemple meravellós del malenconiós lirisme de Txaikovski, del seu do per a expressar un amor no corres-

post amb frases àmplies i apassionades.

El motiu de Tatiana, el tema conductor autèntic (n'hi ha d'altres en els diferents actes, que semblen un *leit-motiv*, sense ser-ho pròpiament, perquè no serveixen per definir uns certs personatges o uns certs sentiments, sinó per evocar uns ambients), serveix d'eix central a l'estructura de tota l'òpera.

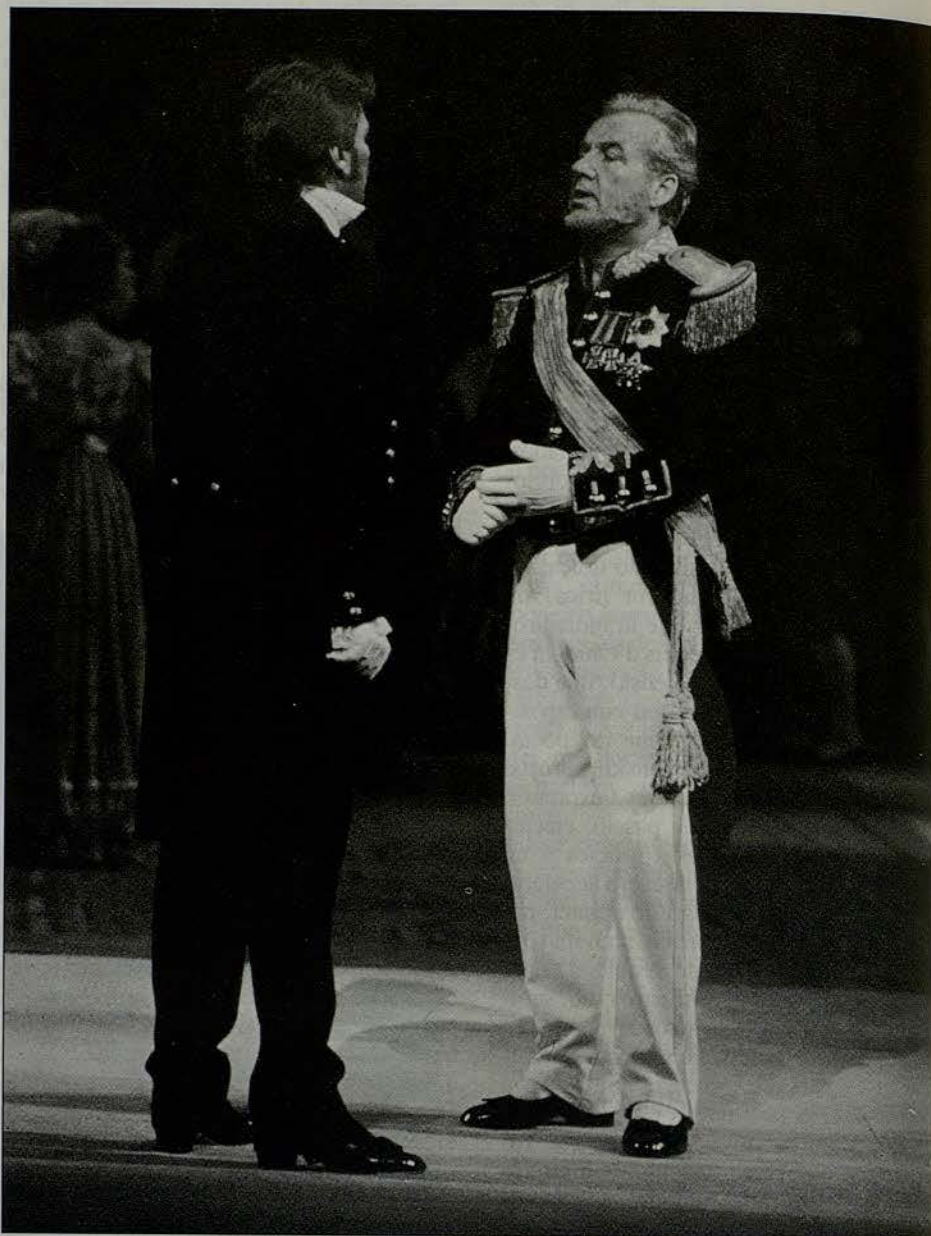
Apareix repetidament, es modifica, s'adapta a les emocions del personatge i, des del breu preludi, dominarà tota la composició. És un tema en mi bemoll, de dos compassos a quatre, ple de puresa, cast, acariciant i dolç en els violins, que alça el vol i torna a baixar sobre els acords tímids com la ploma de Tatiana. De vegades es desenvolupa i es torna apassionat per recórrer tota l'orquestra; després torna a la seva forma primitiva, tímida i vacil·lant.

Pel que fa a *Eugene Oniegin*, l'estudi fet per l'esmentat Alan Blyth fa evident que Txaiovski considera el personatge «fred i sense cor, i així ens el presenta, si més no fins a l'última escena. És indiferent al mode byronià. Per Puixkin, sabem que la seva malaltia fou simplement la malenconia britànica portada a Rússia. Ha heretat diners i hisenda d'un oncle. Viu allí, tractant de trobar interès en les ocupacions pròpies de la hisenda, però no n'hi troba; i molt menys, encara, el troba en la companyia dels seus veïns provincians. Txaiovski ens el presenta superflu i arrogant. Però no és un esperit buit. Al començament, és reservat, fins i tot condescendent, amb Tatiana; després de tot, és una noieta que es deixa emportar per les emocions. Ell és un home de món i li aconsella que en el futur sigui més cauta, perquè els altres trauran profit de la seva ingenuïtat. En el ball, observem l'aspecte ombriu d'Oniegin. La ira l'il·lumina quan s'adona que Lenski ha estat estúpida i incitat i no s'aturarà; però, a l'escena següent, després de disparar el tret al seu amic, tot seran remordiments i, al final, es troba fins i tot més aclaparad, amb el refús de Tatiana. Però ja és massa tard per sentir les seves emocions».

La utilització freqüent d'aires de dansa obeeix a una funcionalitat preconcebuda

Una característica que ens pot cridar l'atenció, a la partitura d'*Eugene Oniegin*, és la utilització freqüent d'aires de dansa. Un vals, una masurca, una escocesa, una polonesa i altres ritmes que igualment podrien ser ballats recorren a intervals aquesta obra mestra de Txaiovski. Malgrat la viva atracció del compositor envers la dansa, l'estudi minuciós d'alguns efectes en el transcurs de l'òpera fan suposar que no tots els moviments ballables foren pura casualitat, sinó que la seva situació en el desenvolupament del drama obeeix a una funcio-

8 (424)



Nicolai Ghiaurov en el paper del príncep Gremin (Covent Garden, 1988)

nalitat preconcebuda. Per exemple, la disputa entre Lenski i Oniegin: tota l'escena és construïda sobre un aire de masurca que dibuixa més fortament el caràcter tràgic i mundà enmig de la indiferència de tots els presents, ocupats en la seva pròpia dansa i els seus propis somnis.

Finalment, l'anàlisi de l'orquestració d'*Eugene Oniegin* no farà més que confirmar els dots superiors de simfonista de Txaiovski. Els exemples poden iniciar-se des del principi de l'òpera, amb el bellíssim tema de les cordes del «Preludi» (tema de Tatiana) que ens porta amb una gran delicadesa d'instrumentació al duet de les dues germanes. És remarcable, també, el so de l'oboè, que suggereix el plàcid matí després de la tempestuosa nit emocional de Tatiana, o el nostàlgic accent dels instruments de vent que precedeixen l'ària de Lenski, fosos amb les cordes greus, per evocar pressentiments ombrius.

També, al principi de l'última escena, en

una rememoració menor de l'ària de Gremin, el compositor defineix de manera ideal els sentiments amagats però que es respiren en l'ambient: la infelicitat íntima de Tatiana. El detall ens portaria a la referència a moltes troballes de color i de varietat tímbrica que, en definitiva, serien el reconeixement d'un treball magistral d'orquestrador en funció d'un clima determinat —el que respira l'òpera—, però també ens portaria a reconèixer la poderosa identificació de Txaiovski amb la història d'*Eugene Oniegin*.

El compositor se sentia molt a prop dels seus personatges

Certament, el compositor se sentia tan a prop dels seus personatges que, mentalment, li costava de trobar els artistes ade-



P. TSCHAIKOWSKY - ONEGIN

Esbós de l'escena del duel del tercer acte de Eugene Onegin

quats per a representar-los. En una carta a la seva benefactora, Madame von Meck, deia: «¿On trobaré la Tatiana creada per Puixkin...? ¿On trobaré l'artista que s'apro-

pi a l'Onegin ideal, a aquest dandi fred, amarat fins al cor del mundanal huracà? ¿A quin lloc de la Terra hi ha un Lenski, un jove de divuit anys, de cabells arrissats, amb la impetuositat i individualisme d'un jove a la Schiller? ¿Com serà vulgaritzat aquest captivador quadre de Puixkin, quan sigui traslladat a l'escena?»

*Els primers intèrprets
de Eugene Onegin foren estudiants
del Conservatori de Moscou*

Els primers intèrprets de *Eugene Onegin* foren estudiants del Conservatori de Moscou; i l'acolliment a la primera representació (el dia 29 de març de 1879) fou cortès, amb aplaudiments tebis que el compositor atribuï dedicats a ell més que a l'òpera. Pel que fa als qui enguany cantaran aquesta òpera al Liceu, no és gens arriscat afirmar que difícilment trobarem entre les sopranos en actiu una Tatiana més romànticament seductora, amb un estil de cantar més encisador i poètic que Mirella Freni. El personatge li va com anell al dit, en una admirable concordança de lirismes entre el caràcter del personatge i el cant delicadament expressiu d'aquesta refinada artista. Cal advertir, en el paper d'Onegin que, al baríton Wolfgang Brendel, li resulta fàcil adaptar-se a les característiques de distanciament afectiu d'un rol que, no obstant, té una indubtable vida interna. En les exigències de vocalitat, el paper és ben agraït si, com en el cas de Brendel, les possibilitats del cantant són generoses i el co-

lor de la veu no desdii la rotunditat bari-tonal. Entre aquests dos personatges — Tatiana i Onegin — que emmarquen l'argument, els de Lenski i Gremin, sense oblidar la coqueteria d'Olga, mantenen uns condicionaments de ben cantar — que Txai-kovski fa inel·ludibles —, als quals el tenor Denes Gulyas, la soprano Eughenia Dundekova i el veterà baix Nicolai Ghiaurov respondran adequadament.

Les representacions d'aquesta òpera permetran la presentació al Liceu del mestre Emil Tchakarov, ben experimentat i amb temperament comunicatiu.

Joan Arnau



Mirella Freni, excel·lent intèrpret de Tatiana

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

Les veus de la nova temporada del Liceu

La nova temporada del Liceu reflecteix fidelment la tònica dels darrers anys. Al marge de la preparació tècnica i del perfeccionament de la qualitat global dels espectacles, hi continuarà la desfilada dels noms absoluts, dels cantants ja madurs, junt a una minoria dels encara joves.

La recíproca fidelitat és exemplar en el cas de M. Caballé, de qui ens caldrà encara destacar la versatilitat que li permet fer la part de l'estrena del *Cristóbal Colón* i, més tard, la protagonista de *La Fiamma*, de Respighi. Però la gran sorpresa d'aquest sistema estel·lar és la d'una M. Freni instal·lada per a tres òperes ben distanciades: *Adriana Lecouvreur*, *Eugene Oniegin* i *Manon Lescaut*. És la soprano lírica per excel·lència, de bellíssima veu i, sobretot, en l'instant precís de maduresa interpretativa en la creació de personatges antològics. D'una cantant lírica, passem a una de lleugera, ja consagrada, com és E. Gruberova, de qui podrem gaudir amb una de les seves especialitats, la «Zerbinetta» de l'*Ariadna a Naxos*, de Strauss. És l'art perfecte de la coloratura que, en la gran ària «Grossmächtige Prinzessin», té un exemple precís. En canvi, E. Marton torna com a mostra de les poques veus de soprano dramàtica de l'actualitat, i ho farà amb la compromesa *Elektra*, de Strauss.

L'esperada presència de Pilar Lorengar

La representació espanyola d'aquest divisme s'encapçala amb Pilar Lorengar, continua amb la «Fiordiligi» absoluta que fa del *Così* mozartian. Atenció, doncs, a aquesta representació, com a la dels *Puritans*, que tornaran amb E. Lloris, característica representant del *bel canto* més típic.

Quant a tenors, no ens és permès d'esperar sorpreses, ja que els millors són ja els de sempre amb l'absència, enguany, de Kraus. Al marge de molts factors que puguin haver condicionat aquesta baixa, no hi ha dubte que cal comptar amb la nul·la versalitat que actualment presenta aquest cantant qui, amb lògica cautela, es limita a un estret repertori. En canvi, Carreras,



Josep Carreras

ja recuperat del tot, tal com ha pogut demostrar aquest estiu amb la *Medea* a Mèrida, estrenarà per fi l'esmentat *Cristóbal Colón*, que compta amb l'entusiasme del tenor català que el disposa a qualsevol col·laboració extraordinària, com ho és sens dubte aquesta.

P. Domingo tornarà amb *Adriana Lecouvreur*, és a dir en un rol cent per cent verista, com li escau. I en un cert paral·lelisme a les dues figures femenines citades com a representants de l'experiència i la joventut, ens cal esmentar, per una banda, E. Giménez, i per l'altra, A. Ordóñez. El primer és el tenor que ha assolit una perfecció gràcies a un extraordinari domini tèc-

nic; quant al segon és la mostra d'una franca joventut molt ben administrada.

Però la més feliç reaparició serà la de la veu, única i extraordinària, de J. Aragall. Una certa llegenda, de la qual ell mateix no és del tot aliè, i altres factors d'empresa fan lamentablement rares les seves aparicions al Liceu, però era ja hora de tornar a escoltar, en viu, la potser més bonica veu de tenor actual.

Dels estrangers, en podrem escoltar també dos que, la darrera temporada, causaren una magnífica impressió. Són P. Dvorsky i R. Blake, i compartiran el protagonisme d'una òpera difícil com és *Els Puritans*, perquè demana uns grans i po-

tents aguts i una experiència marcada de l'estil belcantista, qualitats que ens consten ja com a demostrades, en el sentit esmentat per ells.

Nova actuació al Liceu de Nicolai Ghiaurov

I la resta dels representants masculins són els sempre ben coneguts del Liceu: aquest és el cas de N. Ghiaurov, el gran baix que tornarà a fer la seva creació del Borís Godunov, en paper i creació cabdals. Heus ací una altra mostra característica del sistema estel·lar que persisteix un i altre any al Liceu. Perquè, quant als barítons, els noms no són menys eminents, encapçalats per J. Pons, per citar un altre català que ja es figura mundial, i seguit de H. Prey, P. Cappucilli —admirable—, E. Serra i W. Brendel.

Fins aquí les estrelles conegudes del Liceu; però el capítol de les presentacions encara tenia noms pendents. El més eminent és el de l'esperada L. Rysanek. El seu debut ens la mostrarà ja com una cantant lleugerament madura, cosa que, no obstant, no haurà de restar força al seu temperament dramàtic i intens. Ho farà amb la bonica *Jenufa*, de Janaček, en la qual cal fer atenció a la presència d'una vella glòria com és M. Moedl. Es tracta d'una de les més grans sopranos wagnerianes del seu temps que, amb la seva presència esporàdica i testimonial, mereix la màxima simpatia.



June Anderson

Les altres presentacions destaquen per la seva joventut, ja inserida en el panorama mundial; són J. Anderson, C. Merritt i A. Millo. La primera era la prevista l'anterior temporada per a *Lucrezia*, que a darrera hora es va frustrar. És la representant característica de la nova generació d'estrelles. Gaudeix d'una vellutada veu de soprano i d'una extensió notable, amb les que ha aconseguit imposar-se en la més pura tradició belcantista dels Donizetti, Bellini i Rossini: potser n'és la màxima representant actual. En un terreny semblant, podríem

parlar de C. Merritt, un tenor americà que s'ha fet imprescindible en el camp de les òperes «incantables». Molts afeccionats recordaran encara la seva versió d'*Ermione*, que va fer amb M. Caballé, a Madrid, fa dues temporades. Quant a A. Millo, és una altra jove soprano americana que va guanyar un premi al «Concurs Viñas» del 1987 i que destaca com a la nova soprano *spinto* del futur, amb èxits molt interessants a Verona i al Metropolitan, amb l'*Aida*.

I què dir de Tomowa Sintow, aquella soprano de veu poderosa i sensible que Karajan exigia expressament per a alguns rols com a intèrpret única? El seu *Simon Boccanegra*, amb Cappuccilli i Aragall, ha de ser un dels punts culminants de la nova temporada.

I en el marc dels repartiments literalment fabulosos actuals, hi ha encara més presentacions de noms que són ben coneguts de l'afecció lírica. Ho són els dels tenors D. Gulyas i N. Schicoff, aquest darrer en els *Contes d'Hoffman*, que haurà de lluitar amb la memòria de les grans representacions de Kraus. Encara, el baix-baríton J. Van Damm, de qui no sabríem dir si preferim les seves qualitats com a cantant o les que mostra sempre com a actor, com les del baríton T. Krause. Una esplèndida cantant, la veterana soprano M. Dunn, compartirà el protagonisme de *Elektra* amb E. Marton.

I, finalment, en aquesta relació necessàriament esquemàtica i feixuga, hi ha altres noms que haurien hagut de ser citats igualment en primer rengle, com els de les mezzos E. Randova, E. Obrstszova i M. Szirmay i els dels baixos K. Rydl o P. Pliska. Tal com hem apuntat, són uns repartiments espectaculars, de gran luxe, dels quals només se'n troben de semblants en els millors teatres d'òpera.



Eva Marton

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

JORQUERA PIANOS S.A.
VICTOR JORQUERA

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 5/6

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

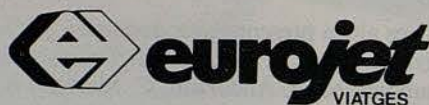
Sabino de Arana, 42-44 • 08028 Barcelona
Telèfon: 330 65 51



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

EUROPERA organitzat per
LA FUGUE PARIS
Organitzadors de sortides
musicals de cap de setmana
per Europa

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



VIDDSA

LA MÉS GRAN SELECCIÓ EN
COMPACT-DISC

Balmes, 341-343 • 08006 Barcelona



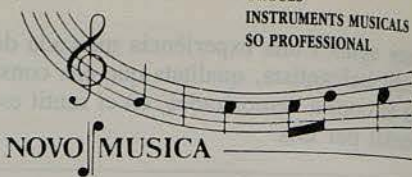
ART GUINARDÓ
instruments musicals

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 VALLES 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)

BALLET

Maia Plisetskaya: Dos anys al capdavant del Ballet del Teatro Lírico Nacional

Al hall d'un remodelat hotel de la Rambla de Barcelona vaig trobar l'habitual bullícia que desperta la publicació en la premsa de les crítiques corresponents a l'espectacle que el Ballet del Teatro Lírico Nacional representava al Liceu.

Mentre una suposada secretària estava a l'aguait de no extraviar-ne cap retall, ballarins i mestres de ball n'esbrinaven paraula per paraula el contingut, alhora que es mostraven d'acord amb alguna d'elles, o disconformitat quan pensaven que mancava objectivat al crític.

Azari Plisetsky em va demanar excuses en nom de la seva germana Maia, perquè l'entrevista tindria lloc una mitja hora més tard de la prevista, passada la qual em vaig trobar asseguda al costat de Maia Plisetskaya, en una elegant habitació on ressaltava un antic escriptori i un impressionant ram de flors.

És difícil treballar a Itàlia

Maia Plisetskaya va tenir l'audàcia d'acceptar la direcció artística del Ballet Nacional quan aquest estava passant un dels molts entrebancs que ha patit al llarg dels deu anys d'existència, alhora que encara era recent la nefasta experiència que va obtenir com a directora artística del Ballet de Roma.

—Vaig deixar de treballar en el Ballet de Roma per dos motius. En primer lloc, a Itàlia no hi ha qui pugui treballar bé, perquè cada cinc minuts fan una vaga, motiu pel qual mai no fou possible de fer una estrena a la data prevista. A més a més, a la companyia hi ha uns ballarins estables que treballen poc i ballen molt malament, però com que són funcionaris, no se'ls pot treure ni excloure dels espectacles. A part de tots aquests problemes, el Ministeri de Cultura de Moscou posava tots els impediments possibles perquè jo no pogués desenvolupar



Ballet del Teatro Lírico Nacional

par la meua feina de la millor manera possible; un exemple és que havia de venir de Leningrad Irina Kolpakova per fer el paper principal de El Trencanous, però el ministeri va aconseguir que no fos possible la seva col·laboració com a ballarina invitada al Ballet de Roma.

La forta individualitat de la Plisetskaya no ha estat mai acceptada al seu país, així com mai no li han perdonat tampoc que, el 1959, a partir de la seva primera gira a occident com a ballarina del Bolshoi i arran del seu particular èxit, es convertís en estrella per al públic occidental.

—El Bolshoi m'ha deixat d'interessar; i si ara m'hi oferissin algun treball, els respondria amb un no rotund.

A la meua pregunta de com ella hauria enfocat la direcció del Ballet Bolshoi, respon amb convicció:

—Jo li hauria donat un repertori internacional. Al món hi ha companyies de dansa que pertanyen a dues classes diferents de teatres; unes són les que estan dirigides per un determinat coreògraf, com és el cas de Béjart, Petit, Moiséiev, que hi fan llur pròpia producció; i les altres són les que pertanyen a teatres estatals, com el Ballet de l'Òpera de París, el Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela i, naturalment, el Ballet Bolshoi. Penso que les companyies que pertanyen a teatres de l'Estat han de tenir un repertori de coreògrafs internacionals, cosa que no passa al Bolshoi, que s'ha convertit en el teatre d'un sol home, qui, a més de no ser interessant, odia qualsevol persona que posseeix talent. Grigoróvitx odia Béjart; a la Unió Soviètica ningú no coneix el talent de William Forsythe, un coreògraf que acabo de descobrir, i hi van arribar a prohibir la versió del ba-

llet Carmen, que Alberto Alonso i el meu marit, el músic Rodion Schedrín, van fer sobre la música de Bizet, al·legant que hi vam transformar en prostituta l'heroïna del poble espanyol. És una història molt llarga... és millor no parlar-ne!

Quant al càrrec de directora artística del Ballet Lírico Nacional, el vaig acceptar perquè, des de petita, sento una especial adoració per aquest país, i tinc com a ballets preferits els que fan referència a la temàtica espanyola, com són: Don Quixot, Carmen... Sóc conscient que el meu treball no és fàcil, i més, quan una no rep la suficient ajuda perquè, al contrari d'altres famoses ballarines que tenen al seu voltant una legió d'ajudants, jo estic sola i, a més a més, tinc la dificultat de no parlar cap altre llengua que no sigui la meua.

Necessito rebre més ajuda

És extraordinari veure el resultat que pot obtenir la conjunció de la fonètica russa amb tota la seva dolçor i la força temperamental amb què s'expressa la ballarina, mentre confessa que no rep l'ajuda suficient dels seus col·laboradors (entre els quals hi ha el seu germà Azari), alhora que diu que, per part del Ministeri de Cultura d'Espanya no ha rebut cap impediment, però tampoc no pot dir que n'hagi rebut ajuda.

—El meu contracte oficial acaba el 30 de novembre, i espero que se'm renovi, per poder dur a terme una sèrie de projectes. M'agradaria que la Companyia ballés coreografies de Roland Petit i de Maurice Béjart, els quals ja m'han donat la seva conformitat, com també desitjo que Nacho Duato faci una coreografia especial per al Ballet; com també crec que deu haver-hi més d'un coreògraf espanyol amb talent que podria aportar personalitat al Ballet Nacional.

Pel cap també em ronda la idea de fer una gala en commemoració dels deu anys del Ballet Nacional, la qual podria incloure tots aquests projectes que t'he explicat. Però, per a realitzar tot això, necessito rebre ajuda.

Un altre dels projectes que tinc és el de muntar El llac dels cignes complet, en la versió de Gorsky; però, per a dur a terme aquest muntatge, necessito que vingui de Moscou Alexander Bogatirion, que durant molts anys va ser el meu «partenaire» i que ara està realitzant la seva última temporada com a primer ballarí del Bolshoi. Espero que se'm renovi el contracte per poder sol·licitar la seva col·laboració.

Sota el concepte que ella venia a Espanya a ajudar a la professió, Maia Plisetskaya va agafar el compromís d'acceptar només ballarins espanyols per al Ballet Nacional, conscient que aquesta resolució limitava el nivell de la Companyia.



Maia Plisetskaya, a Maria Estuard

—Els ballarins espanyols estan molt capacitats i, cosa que és molt important, n'hi ha de molt joves; ara bé, l'únic entrebanc és que no estan acostumats a treballar dur.

—Fa només dos mesos ha arribat de Rússia Nina Sojnovskaya, la mestra de ball que substitueix Valentina Savina, de qui es comenta que va intentar un «cop d'estat» dins el Ballet.

—Referent a Valentina, els components del Ballet lliuraren una nota al Director on al·legaven que ella no era objectiva amb els ballarins, perquè treballava només amb els que eren del seu grat. Veritablement, això no és ser objectiu; a part que tampoc no era una pedagoga gaire important, ja que li falla no tenir una sòlida formació d'escola; a més a més, intrigar en el Ballet és molt dolent, i considero que és millor exposar els assumptes directament de manera oberta, perquè no hi hagi secrets ni malentesos.

Ara els ballarins compten amb Nina, que els fa treballar fort. Ella prové de l'escola Vaganova, de Leningrad, que és una de les millors del món. El problema actual és que hi ha ballarins que encara no han assumit fer les coses de diferent manera per obtenir un millor resultat... però als qui ho han comprès, se'ls nota ja una diferència: adopten altres positures, s'hi veu un progrés.

El Ministeri de Cultura ha tancat l'Escola del Ballet Nacional

Quan la conversa ens porta cap al tema

de la importància de tenir una escola que fos el planter d'on es nodriria el Ballet Nacional, Maia comenta:

—Aquí hi ha una història entre el Ministeri d'Educació i el de Cultura, essent aquest últim el qui ha tancat l'escola que tenia el Ballet Nacional, un fet que dificulta molt les coses; perquè, generalment, quan ara es convoca una audició per a contractar nous ballarins, aquests provenen d'escoles diferents, i llavors és quan ens trobem amb la dificultat d'unificar els diversos estils. És molt difícil! Si jo hagués tingut diners, ja hauria obert una escola especialment per al Ballet Nacional de la Zarzuela. Malgrat tot, el Ministeri de Cultura d'Espanya és millor que d'altres, per exemple que el d'Itàlia.

Maria Estuard va ser l'autora de les peces literàries que s'atribueixen a Shakespeare

En la seva actuació a Barcelona, el Ballet Nacional va portar un programa que incloïa la representació del ballet *Maria Estuardo*, estrenat encara no feia un any a Madrid, una obra que José Granero va muntar de manera especial per a Maia, qui ha confessat que té una veritable obsessió per aquest personatge.

—El meu interès per Maria Estuard no prové dels esdeveniments que es van pro-



Maia Plisetskaya a La mort del cigne

duir en la seva vida, ni en la seva mort. La meua obstinació prové del fet que, contra tots els historiadors, opino que ella va ser l'autora de les peces literàries que s'atribueixen a Shakespeare: ara explicaré perquè. Maria Estuard va ser una de les dones més cultes de la seva època; parlava diversos idiomes (cosa insòlita en aquell temps); tocava diversos instruments musicals, i muntava espectacles a l'època en què va ser Reina de França.

Per altra banda, ens trobem amb Bando, un escriptor de fa uns 500 anys, que va escriure un seguit de novel·les curtes i relats que servien d'inspiració a l'obra d'altres autors; eren unes peces que no van ser traduïdes, però que Maria Estuardo podia llegir perquè coneixia l'italià.

Posteriorment, Maria Estuard va passar divuit anys tancada a la presó, i els historiadors han reconegut que, durant aquests anys, va escriure cartes i sonets que guardava en un bagul. Curiosament, aquest bagul va desaparèixer el dia de la seva decapitació, en la qual era present el jove Shakespeare. ¿A qui podia interessar que aquest valuós bagul desaparegués? Lògicament, a Isabel, la Reina d'Anglaterra; i hi

ha la possibilitat que fos ella mateixa qui lliurés el bagul a Shakespeare.

Dos anys més tard de la mort de Maria Estuard, un jove d'uns 25 anys, que no sabia idiomes, que era fill d'un carnisser de província, que no sabia res de res, culturalment parlant, es converteix en un famós dramaturg. El seu nom: Shakespeare.

Com pots veure, tot coincideix: la meua convicció pot ser real. A part, opino que una persona no es fa famosa amb solament dos anys, i crec que La ferèstega domada només ha pogut ser escrita per una dona.

Tota aquesta història la vaig explicar a José Granero, el coreògraf, i a Francisco Suárez, autor del llibret del ballet; però ells han construït una obra en la qual no es fa quasi cap referència a la meua convicció, i obtenen com a resultat una mena d'història de la vida de Maria Estuard.

Una persona no es fa famosa
en solament dos anys

—S'especula que la producció de Maria Estuardo ha costat uns seixanta milions,

quantitat que pot quedar compensada, si més no quant a la part artística, per l'èxit que aconsegueixi al llarg de les representacions.

—Èxit? Tinc una gran aprensió. Opino que el ballet és massa lent. Que, començant per la música d'Emilio de Diego i Víctor M. Martín Rubio, tot s'esdevé d'una forma massa lineal; i això és molt perillós; sobretot, quan una obra dura més d'una hora, perquè llavors es fa avorrida. Maria Estuardo s'hauria de retallar, posar-hi més part coreogràfica i més acció. Però, això, no hi ha cap coreògrafa qui agradi fer-ho. Aleshores, i referint-me a l'èxit... ja veurem què s'hi obté!

—El proper mes de febrer, el Ballet Lírico Nacional actuarà a Moscou i Leningrad.

—Hi hem d'anar amb un repertori molt acurat, ja que ells esperen molt del Ballet d'Espanya, i l'expectació és enorme; et puc assegurar que, ara, ja no hi ha entrades.

Montse G.^a Orzet

Manel Camp i l'incert futur de l'«Aula»



Manel Camp

El juny d'enguany, moltes persones relacionades amb «Aula de Música» rebien un comunicat que començava així:

La Fundació Aula de Música comunica que, degut al dèficit acumulat durant els darrers anys, ha suspès totes les seves activitats docents, divulgatives i de serveis (...)

A partir d'aleshores, haureu pogut seguir a través dels mitjans de comunicació —la premsa, especialment— la lluita per a la salvació de l'«Aula», els estira-i-arronsa amb l'Administració, les adhesions dels uns i de les inhibicions dels altres... Avui, un calorós vint-i-u d'agost, estic amb el pianista i compositor Manel Camp, un dels

professors més representatius de l'entitat, i voldria que ell hi digués també la seva.

—Què et sembla, si comencéssim fent una mica d'història?

—Veuràs, l'«Aula» va néixer l'any setanta-vuit, en el marc del Centre d'Estudis Musicals de Barcelona. I va ser creada amb la intenció d'oferir un ensenyament musical alternatiu, tant a nivell formal com de contingut. La programació i el sistema pedagògic que hi vam introduir es basava en experiències que diverses escoles especialitzades han aplicat als Estats Units, des de fa més de quaranta anys, amb excel·lents resultats.

—De fet, el vostre programa d'estudis ha

estat reconegut a nivell internacional...

—Sí, per part del Berklee College, l'any vuitanta-set. I l'any següent, el mateix College va convalidar els estudis cursats a l'«Aula», a més de concedir —juntament amb l'Institut Català de Noves Professions— dues beques anuals per a continuar estudis als Estats Units.

Una crisi econòmica que s'arrossega

—Paradoxalment, el vostre màxim prestigi ve acompanyat de la crisi econòmica.

—Però això ja feia temps que s'arrossegava... Quan, l'any vuitanta, vam haver de decidir si l'«Aula» continuava com una petita Acadèmia o com una gran escola, triàrem aquesta darrera opció. I aquesta opció anava unida a haver de crear una infraestructura complexa i de qualitat. Els problemes econòmics comencen aleshores: cal tenir en compte que no parem d'ampliar el nombre d'alumnes i de professors. Per una banda, tenim la satisfacció de comprovar que la primera fornada de músics formats a l'«Aula» aconseguix professionalitzar-se; però, per una altra banda, els diners no arriben. Pensa que es tracta d'una institució totalment privada! Recollint els suggeriments de l'Administració, l'«Aula» —que del 1981 fins aleshores era una Societat Anònima— es converteix en Fundació, i fa donació del seu patrimoni. Però els problemes s'agreguen, fins arribar a un carreró sense sortida.

—Un carreró que podria obrir-se amb l'ajuda de les institucions. Com estan, ara per ara, les relacions amb la Generalitat?

—Podríem dir que no n'hi ha. L'última vegada que ens vam veure amb Laporte, ens va dir que abans de la fi de juliol ens dirien alguna cosa. Doncs bé: encara ho estem esperant..., i res!

—I què hi ha de l'Ajuntament de Barcelona?

—S'han desmarcat totalment de la problemàtica de l'«Aula»; diuen que ells ja tenen prou feina amb els conservatoris, i que les nostres reivindicacions les ha d'assumir la Generalitat.

—Així, doncs, si deixem de banda l'ajut institucional, quines alternatives queden, de cara a poder reprendre les activitats de l'«Aula»?

—El mecenatge d'empreses privades, evidentment! Durant l'agost, com és costum,



Santi Arisa



Jordi Sabatés

no hi manera de moure res; però hi ha un parell d'empreses petites que semblen disposades a ajudar-nos. Per altra banda, la

Societat d'Autors estudia la manera de becar l'«Aula», de manera que una quantitat anual dels diners que recaptin aniria destinada a la formació d'autors a través de la nostra «Aula». També la recentment creada Societat d'Intèrprets i Artistes d'Espanya —serà l'única entitat encarregada de recollir els percentatges discogràfics d'interpretació— ens hi donarà un cop de mà.

Solidaritat amb l'«Aula de Música»

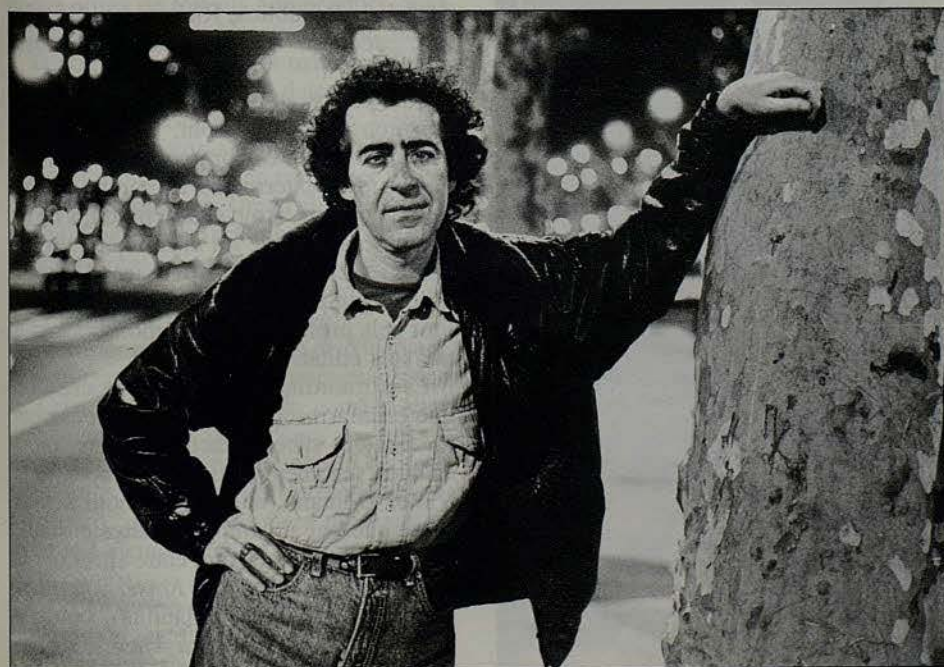
—N'hi haurà prou, amb això?

—Si més no, podrien cobrir-se els diners que es perden al llarg del curs. Pel que fa als deutes (uns set o vuit milions), comptem amb l'exposició que farem a l'«Aula» des del 14 de setembre, i durant deu dies, si fa no fa. Diversos pintors (Tàpies, Barceló, Ràfols-Casamada...) ens han donat uns catorze o quinze quadres. Si es venen —tenint en compte que tota la plantilla ha renunciat a cobrar els sous durant mig any—, crec que ens en sortirem. A més, l'exposició servirà per a sensibilitzar el públic pel que fa a la nostra feina.

—Les altres entitats (Taller de Músics, etc.), s'han mostrat solidàries amb la vostra problemàtica?

—Gens ni mica, però no hem de parlar d'antagonismes: el «Taller» i l'«Aula» són dues coses molt diferents. La infraestructura de l'«Aula» és molt més cara i difícil de mantenir. Allò evident és que el pastís és petit i que hi ha molta gent per a repartir-se'l.

El capvespre arriba, i la conversa pren altres camins. Seria una llàstima —millor dit, una vergonya— però, que una escola de música diferent, eclèctica i de prestigi, que disposa de professors com Camp, Santi Arisa, Enric Herrera (que n'és també el director), Ricard Roda, Max Sunyer, Jordi Sabatés i un llarg etcètera, hagués de desaparèixer. Més encara, si tenim en compte que podem trobar molts dels seus exalumnes que ja treballen en camps tan diversos com són productores de spots televisius, TV3, l'orquestra de *Mar i Cel* (Dagoll Dagom), la Joven Orquesta Nacional de España, l'Elèctrica Dharma, l'escola *Gislaved* de Suècia, diversos estudis d'enregistrament i un llarg etcètera, que avalen la validesa i l'eficàcia d'una proposta nova i valenta pel que fa a l'ensenyament musical. Una matèria pendent en un Estat on compta més la façana que no pas la base; on compta més —en definitiva— el soroll que no pas la qualitat de l'instrument.



Max Sunyer

«Víctimes de la violència»



Arnold Schönberg hagué de patir l'exili

El Ministeri de Ciència i Art de Baden-Württemberg realitzà, l'any 1987, una primera trobada de les cinc Escoles Superiors de Música d'aquell Land, a la ciutat de Freiburg, amb la voluntat de continuar aquestes trobades amb caràcter biennal. És una iniciativa que pretén aprofundir en el coneixement de les escoles entre elles, estimular-ne els contactes i intercanviar experiències entre alumnes i professors.

La coincidència d'aquest any amb el LXXV i L aniversaris de les dues guerres mundials del segle XX ha determinat que les jornades d'aquest any es realitzessin sota la rúbrica de «Víctimes de la violència». El rector de l'Escola Superior de Música de Stuttgart —lloc de la trobada d'enguany—, el professor Konrad Richter, llançà aquesta idea, que fou recollida pels seus col·legues: la professora Fany Solter (Karlsruhe) i els professors Schaarschmidt (Freiburg), Weimar (Trossingen), i Kegelmann (Heidelberg/Mannheim). El President de la República, Richard von Weizsäcker, acceptà el patrocini d'aquesta iniciativa.

S'ha pensat en aquells compositors que deixaren la vida al front, que moriren a causa de malalties contretes a la guerra o bé que foren exterminats als camps de concentració nazis. Amb aquest motiu, s'ha recopilat material de tot el món, en un noranta per cent, aproximadament, desconegut per la majoria del públic i fins i tot pels professionals; en molts casos, ni tan sols editat.

És extraordinari el nombre de creadors que encara resta per descobrir, sense que es puguin saber exactament les raons d'aquest fenomen. Així, per exemple, hi ha Viktor Ullmann, alumne d'Arnold Schönberg, internat al camp de Theresienstadt i mort a Auschwitz de qui, entre altres obres, s'interpretarà l'òpera *Der Kaiser von Atlantis* (L'emperador de l'Atlàntida), compost durant el seu captiveri a Theresienstadt. També hi trobem el txec Pavel Haas, alumne de Leoš Janáček.



Granados fou una víctima indirecta de les hostilitats bèl·liques

El dia 12 d'octubre serà dedicat íntegrament als compositors empresonats en aquest camp de concentració. La falta d'estadístiques i la destrucció de molta documentació durant la darrera guerra europea fa que, en molts casos, sigui impossible de precisar si es tractarà d'estrenes absolutes o no (encara que és presumible que ho siguin).

La gran quantitat de material que es recopilà, féu impossible, per un altre cantó, donar obres de tots els compositors, malgrat la planificació de tres concerts diaris.

També s'hi ha investigat material fílmic. En un treball, en gran part detectivesc, portat a terme per Hartmut Schwenk, inspirador, conjuntament amb Konrad Richter, d'aquest programa, s'han trobat pel·lícules de propaganda nazi. Una d'elles és la intitolada *Der Führer schenkt eine Stadt* (El «Führer» regala una ciutat), on es veu algun dels compositors de Theresienstadt interpretant-hi les seves obres.

Theresienstadt era el camp de concentració utilitzat amb objectius propagandístics; la Creu Roja podia veure com hi eren d'«humanes», les condicions de treball: «...si fins i tot s'hi representaven òperes!» Els músics i cantants —tots presoners— sabien però, que, a la propera presentació, hi hauria alguns canvis a la companyia...: nous companys... per substituir-hi d'altres que no hi serien vistos mai més... O potser seria un mateix qui ja no hi tornaria...

Viktor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krasa, Gideon Klein són els noms d'alguns dels

sacrificats. De no haver fugit a temps, s'hauria ampliat la llista amb noms com Otto Klemperer, Bruno Walter, Arnold Schönberg i un llarg etcètera.

Entre els caiguts a la Primera Guerra Mundial hi destaca Albéric Magnard, mort en l'incendi que destruï la seva propietat quan, tot sol, s'enfrontava a les tropes alemanyes per defensar els béns propis. Els

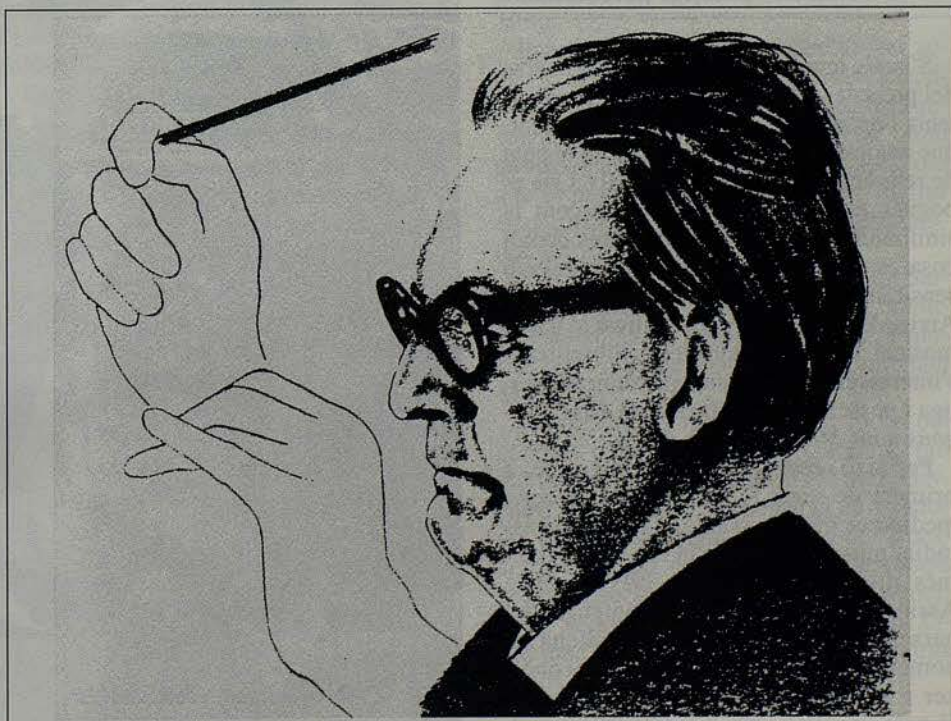
alemanys contraatacaren i calaren foc a la casa. Molts documents i manuscrits s'hi perderen per sempre més; de Magnard, queda només una fotografia.

Malgrat la importància de les dues grans guerres d'aquest segle, també s'han tingut en compte altres conflictes bèl·lics que afectaren alguns compositors, com el finlandès Toivo Kuula, mort a la guerra del seu país contra l'URSS. La nostra Guerra Civil serà representada per les cançons populars de Federico García Lorca. Catalunya hi serà representada per Enric Granados.

Erwin Schulhoff, l'holandès Leo Smit —el seu *Trio* fou interpretat fa anys a casa nostra pel Trio Bartók— Rudolf Karen —el darrer deixeble d'Antoni Dvorák—, el iugoslau Miloje Milojević, Carl Gerhardt, Botho Sigwart, James Simon, Ernest Farrar, Pierre Menu, ...uns compositors que, fins ara, per a molts de nosaltres, només són noms. Podrà reviuir la respectiva obra? Aquest és un dels reptes d'aquestes jornades, que seran un primer pas per a conscienciar el món musical sobre l'existència d'una gran quantitat de repertori desconegut.

El 18 d'octubre es clourà aquesta Setmana —Setmana «In Memoriam», podríem dir-ne— amb un concert simfònic en el qual s'interpretaran: *Liebeszauber*, de Rudi Stephan —mort al front durant la Primera Guerra Mundial—; la *VII Sonata*, de Viktor Ullmann —la instrumentació indicada a la partitura de piano és del professor Bernhard Wulff, de l'Escola Superior de Música de Freiburg—; la *Quarta Sinfonia*, d'Albéric Magnard. L'Orquestra Simfònica de les cinc Escoles serà dirigida per Peter Gülke, i el baríton Martin Gantner, de Karlsruhe, hi serà el solista.

A. Julià



Otto Klemperer

La darrera *Settimana Musicale Senese*

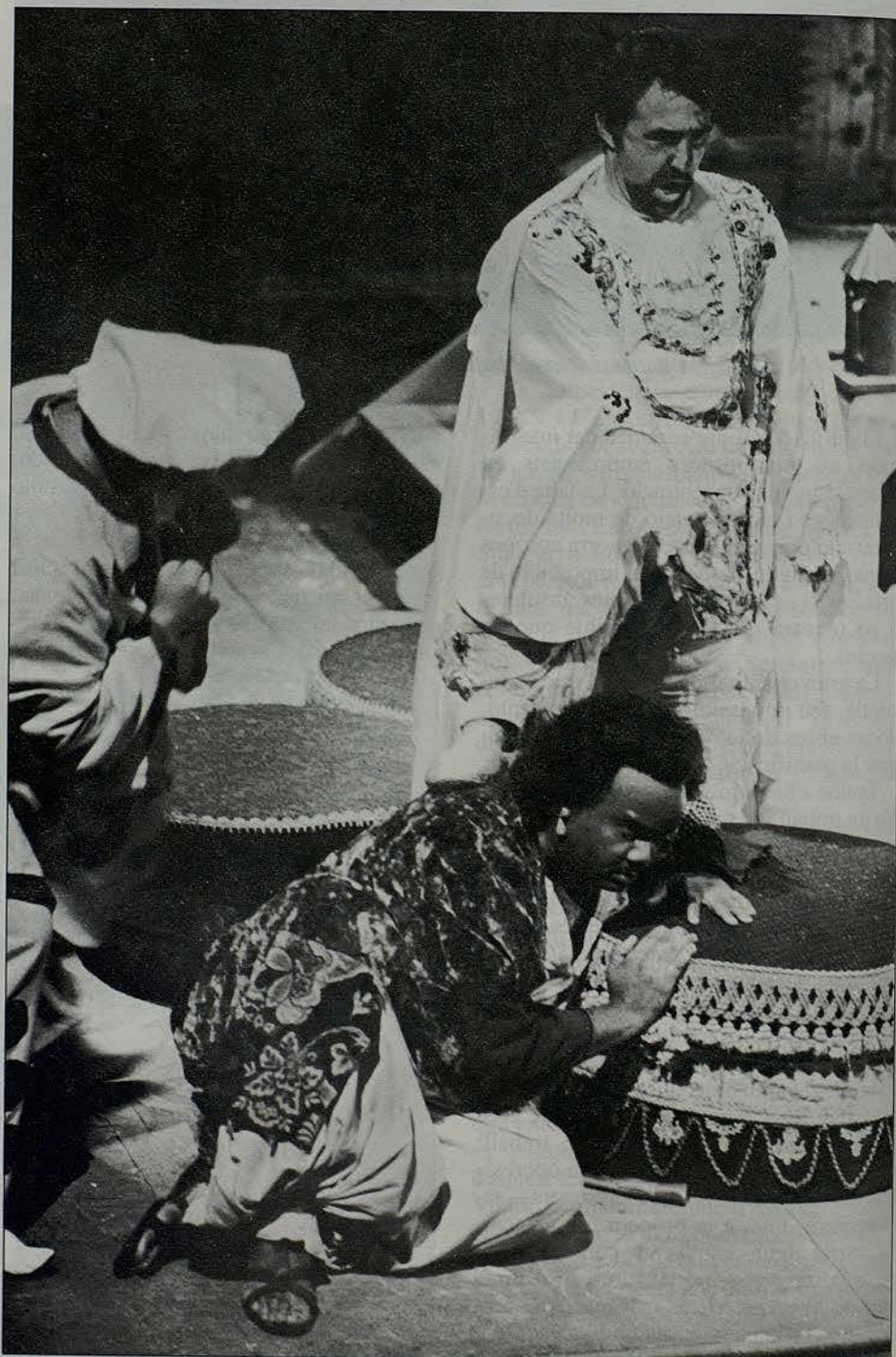
Siena, la bella ciutat de la Toscana italiana, avui és coneguda i admirada arreu del món, a més de per la seva història i el seu art, pel prestigiós festival de música organitzat cada any per l'Accademia Musicale Chigiana, important nucli cultural i artístic, l'activitat del qual va més enllà dels estrictes límits de la ciutat, la regió i l'Estat.

A l'Accademia Chigiana es deu, doncs, el fer i la fama musicals de Siena. I se li deu, sobretot, l'entrada de la petita ciutat a la modernitat. Qui és l'artífex de tot això? És el comte Guido Chigi Saracini, qui aportà a l'empresa el diner, l'entusiasme i el prestigi personals. Assumí la presidència dels Quintetto Senese —creat l'any 1908— i el transformà en un centre propulsor d'activitat musical, més enllà de la sola música de cambra.

*El comte Guido Chigi Saracini
aportà a l'empresa el diner,
l'entusiasme i el prestigi personals*

S'ha de tenir en compte que, a principis del present segle, a Itàlia, per música s'entenia l'òpera lírica, gairebé exclusivament, que automàticament es convertia en el punt de referència dels estudis musicals. Que es pogués aspirar a manifestacions com la simfònica i la cambrística era pres com a cosa esnobista o propi d'altres cultures o sensibilitats. Per exemple, meravellava que Arrigo Boito —un home tan lligat al teatre musical com a compositor i llibretista— s'interessés per la música instrumental antiga i posseís una partitura de la *Passió segons sant Mateu*, de J.S. Bach.

Per això, escriu el comte Chigi que, a primers de segle hi ha, a Siena, «pocs i mediocres músics locals». Chigi havia estudiat música a Florència i se sentia molt més que un diletant. El 1913 conegué Arrigo Boito. I pel primer centenari del naixement de Verdi organitzà a Siena un homenatge dedicat a ell, i en féu conèixer a la ciutat la *Missa de Requiem*. És el principi d'una fructífera amistat amb Boito, així com d'una activitat que serà



Axur re d'Ormus, de Salieri, amb el tenor de color Curtis Rayam

va per a la cultura i la música sieneses.

En un fòrum tan entès i de tanta solera ha tingut efecte, aquest any, la ja tradicional Settimana Musicale Senese, que, en aquesta 46^a edició, ha girat a l'entorn de tres eixos principals: 1) Mozart-Salieri; 2) Música contemporània, amb especial dedicació a Espanya; 3) Vivaldi.

De Mozart hem pogut sentir la infreqüent partitura que escriví per a *Thamos, re d'Egipto*, una obra que ens ha estat oferta en una magnífica reconstrucció de Luciano Alberti. Aquest antecedent de *La flauta màgica* mostra, si més no, l'espurna creativa i el geni del compositor de Salzburg, qui reelaborà, el 1779, allò que havia fet el 1773.

De Salieri hem vist i sentit la seva òpera *Axur, re d'Ormus*, amb llibret de Da Ponte, basat en una obra de Beaumarchais. S'ha tractat de la primera realització escènica moderna d'aquesta obra: per tant, de l'estrena. Com a la peça de Mozart, l'orquestra fou la búlgara Filharmònica de Russe, dirigida en aquesta ocasió per l'especialista René Clemencic (Mozart fou dirigit per Guennadi Rozhdestvensky i alguns dels seus alumnes de la Chigiana), i la direcció escènica fou a càrrec de Luciano Alberti. *Axur*, que a Siena ha comptat amb un discret repartiment de veus, entre les quals ha sobresortit la del tenor de color Curtis Rayam, es rep en general amb gust, encara que l'obra és llarga i de conformació irregular, cosa que fa que no en siguin alabades les inspirades àries i la vena melòdica al llarg dels cinc actes.

De Vivaldi ha estat ofert un concert a càrrec de mestres i alumnes de la Chigiana; s'ha recollit en un treball tot allò que per a, i sobre, Vivaldi s'ha fet a Siena en l'últim mig segle, i s'hi ha celebrat una reunió internacional de musicòlegs i experts que han tractat sobre el renaixement de l'obra vivaldiana a partir de 1939, any en què precisament Siena llançà al món la música d'«il



El Grupo Círculo dirigit per José Luis Temes

prête rosso», moment a partir del qual es produí l'esplendor de Vivaldi que coneixem avui.

Fer conèixer la música de cada un dels països de la Comunitat Europea

Respecte a la música contemporània (que la Settimana Musicale Senese ha incorporat aquest any segons un projecte de la Comunitat Europea, en col·laboració amb la Nuova Fonit Cetra i sota els auspicis de la Fundació Louis Vuitton per l'Opera i la Música), es tracta de fer conèixer, edició a edició, una panoràmica de la música que ara es fa a cada un dels països del Mercat Comú. S'ha començat precisament per Espanya perquè, a Itàlia, hi ha un veritable interès per l'eclosió cultural i artística a l'Estat espanyol després del final de la dictadura.

En tres jornades, la mostra —una de les

possibles, mai no s'hauria de parlar de la idònia— ha ofert: obres de José Manuel López, Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Tomás Marco i Alfredo Aracil, a càrrec del Grupo Círculo de Madrid, sota la direcció de José-Luis Temes; una antologia per a piano, amb peces de Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Francisco Cano, Tomás Marco, Alfredo Aracil, Manuel Balboa i Daniel Stéfani, a càrrec d'Humberto Quagliata; i l'obra completa per a piano de Tomás Marco, pel mateix Humberto Quagliata.

A crítics i experts de tota Itàlia ha sorprès gratament la puixança, la creativitat i la riquesa de la música contemporània hispana, representada en aquesta ocasió per autors de diverses generacions, amb propostes estètiques ben diferents i amb resultats sonors igualment distints. S'hi ha ponderat el nostre vital moment musical i la gran varietat de l'espectre creador en aquest camp.

Especial menció mereix l'excel·lent actuació dels intèrprets. Tant el Grupo Círculo com el pianista Humberto Quagliata resoldueren els respectius reptes amb professionalitat, saviesa i màxim rigor, cosa que és imprescindible per a poder figurar en el concert mundial (i mai no ha estat millor dit).

Uns interessants concerts de l'italià Salvatore Sciarrino i del soviètic Alfrete Schittke contemplaren aquest capítol de la música contemporània en un festival amb tant de bagatge.

Finalment, cal mencionar el concert del pianista moscovita Andrei Gavrilov, qui oferí obres de Mozart, Ravel i Haydn. Gavrilov, nascut el 1955, ha estat el guanyador del prestigiós «Premi Internacional Accademia Chigiana 1989». Cal retenir els noms dels anteriors guanyadors: Gidon Kremer, Peter Serkin, Sholom Mintz, Krystian Zimerman, Anne-Sophie Mutter, Andras Schiff i Viktoria Mullova.



Loggia de l'Accademia Musicale Ghigiana

José Guerrero Martín

Música a la *Divina Comèdia*, de Dante

Obra cabdal dels inicis d'una literatura, la italiana, i d'un autor, Dante, la *Divina Comèdia* continua imposant respecte, entesa com un tot: difícilment els compositors han gosat musicar-la, en tot el seu conjunt. Ni tan sols el diabòlic *abate* Liszt ultrapassa la frontera que del Purgatori mena al Paradís, i clou la seva *Simfonia Dante* amb un «Magnificat» per a veus femenines, inspirat en el cant pla, que significa l'entrada entre els elegits. Fou Wagner qui posà la primera objecció a musicar aquest tercer estadi del Més Enllà, i Liszt s'hi acollí, potser alleugerit en no haver de transformar en música les melodies celestials que les esferes del Paradís dantesc originen en la seva rotació.

D'entre totes les obres inspirades en la *Divina Comèdia*, tan sols he pogut trobar, de Verdi, un *Pater Noster* atribuït a Dante (1880) i el tercer dels *Quattro Pezzi Sacri*, «Laudi alla Vergine Maria», sobre un text del cant XXXIII del Paradís (1890), justament el mateix que havia utilitzat Donizetti en el seu *Himne a Maria*, per a baríton i piano, escrit el 1828 i estrenat a Milà el 1843. Absolutament escassos són els autors que s'atreveixen a afrontar la totalitat de la *Divina Comèdia*, ni tan sols de forma simfònica: Conrado del Campo, amb el seu *Poema Simfònic*, del 1908, la *Simfonia*, de Danning, o la no menys curiosa *Simfonia Dante*, de Giovanni Pacini (1863) per a piano i orquestra, subdividida en «Infern», «Purgatori», «Paradís» i, per arrodonir-ho, un curiós darrer moviment, «Il Ritorno trionfale di Dante sulla Terra», afegit per la mà del compositor a allò que estrictament conforma el poema de Dante; s'estrenà el 1865 al Teatre de la Pergola, de Florència.

Francesca da Rimini,
personatge inspirador

La resta d'autors s'aturaren a l'Infern i la majoria ho feren el «Cinquè Cant», el que narra els amors de Francesca da Rimini (he trobat, amb aquest títol, més de 35 òperes, 5 cantates, el *Poema Simfònic*, de Txaikovski-
22 (438)



Dante i Virgili portats per Gerió (Joseph Anton Koch)

ki, les referències contingudes a la *Sonata* i *Simfonia Dante*, de Liszt; i, fins i tot, a l'*Otello*, de Rossini, un gondoler entona, sota la finestra de Desdèmona, «Nessun maggior dolore...» (Inf. V, 121). Altres referències a l'Infern són el passatge del Comte Ugolino (Dittersdorff, Zingarelli, Galilei) o el *Gianni Schicchi*, de Puccini. I, ja al Purgatori, la fortuna operística recanau a *Pia de' Tolomei*. Poc èxit ha tingut la resta de l'obra de Dante: Wolf-Ferrari posà en música la *Vita Nuova*, i d'altres citen Beatriu, com ho fa Bantock en el seu

poema simfònic *Dante e Beatrice*. Ni tan sols èxit entre els seus contemporanis, ja que pocs foren els madrigalistes que l'utilitzaren com a base literària.

Però si analitzem el binomi *Música-Divina Comèdia*, a més d'aquesta música, escrita *a posteriori* sobre el text poètic, cal aturar-se també davant la música que conté el poema en si i estudiar la funció que hi fa. Les referències musicals de Dante no són pas escasses i, en un cert sentit, se serveix de la música com a matèria constructora del seu poema, tot i aplicant-hi la idea

polifònica que en matèria musical impera en aquell moment històric. Així, construeix una obra que cal llegir en dues dimensions diferenciades: el fil narratiu, lineal i realístic, que ens explica el viatge de Dante-personatge a les tres dimensions del Més Enllà, és a dir Infern, Purgatori i Paradís, un fil que equivaldria al *cantus firmus*, al damunt del qual el Dante-poeta construirà la segona dimensió, tot un complicat teixit polifònic, nodrit de l'encreuament de veus portadores de profecies, metàfores, mitologia, llegenda, al·lusions històriques, digressions, manifestos fundacionals d'una nova concepció artística, els quals donen a la *Divina Comèdia* la seva dimensió al·legòrica. Dante construeix, així, un perfecte madrigal polifònic.

La música que emana del poema, de la poesia

Dins la *Divina Comèdia* caldrà distingir dos tipus de música: aquella explícitament citada com a tal, com per exemple el cant dedicat a Casella (Purg. II) amb Dante i

Virgili tot just arribats al peu de la muntanya del Purgatori; però també aquella música que simplement emana del poema, de la poesia. No tenim constància de Dante com a músic, però és fora de qualsevol dubte que coneixia la tècnica musical, no ja perquè aquest ensenyament formava part del *quadrivium*, sinó per les referències específiques a instruments i altres termes musicals, citats amb tota propietat. La música, en el poema, és sempre present, sobretot a mida que avança l'obra, per arribar a erigir-se, en el Paradís, en sinònim del moviment de les esferes celestials. El fet musical, aquí, més enllà de l'aspecte merament auditiu, és considerat com a emanació d'un moviment que és, en ell mateix, música, quant a part constituent del moviment general de l'Univers; però no només moviment en el sentit de translació en l'espai, sinó com a anhel de consecució del fi últim de l'existència: la música com a mitjà d'assolir la felicitat eterna, una idea no exclusiva de Dante, en la seva època, sinó que es troba ja en el *Liber de Musica*, de Iohannes Veruli de Anagna, i que, d'altra part, segueix també la teoria pitagòrica, segons la qual les esferes celestes, en

donar voltes, fan un harmoniós concert, del qual es delecta el mateix Déu; a partir de Déu emana un ordre unificador i harmonitzador de l'univers, un ordre que és la forma que té l'Univers per a manifestar-se com un reflex del Creador. Aquesta teoria és recollida per Boeci, qui, en el segon capítol del «Primer llibre» de *De Musica*, teoritzava tres espècies de música: mundana, humana i instrumental. La música mundana, cal cercar-la, primer de tot, al cel, a la compaginació dels quatre elements, a les alternances de les estacions; perquè ¿com és possible que una màquina tan veloç com és el cel es mogui en un moviment silenciós? Per entendre la música humana cal davallar a nosaltres mateixos perquè, segons diu Boeci, no és res més que allò que manté unides les diferents parts de l'ànima, la qual, segons Aristòtil, és feta d'elements racionals i irracionals. La música en sentit propi, vocal o instrumental, és relegada, doncs, a tercer lloc, com un aspecte més, però que no és, ni tan sols, el més important. A *De Vulgare Eloquentia*, Dante ofereix una digressió teòrica sobre la música que va més en el sentit de la melodicitat continguda en les paraules, com a harmonia purament verbal o, duta al seu extrem, fins i tot fonètica. A la *Divina Comèdia*, en canvi, no tot es refereix a aquesta música verbal, sinó que, en molts passatges, al·ludeix a imatges sonores en sentit propi, i aquestes referències seran clarament diferents segons la part del poema en què ens trobem.

Tradició cristiana amb arrels en Virgili i Homer

A la *Divina Comèdia*, Dante explica un viatge al Més Enllà, inserint-se així en la tradició cristiana medieval, curulla d'aquest tema, que arrenca en el conegut viatge de sant Pau i que, sens dubte, té les arrels en la tradició clàssica (Virgili i Homer, que també arriben a l'infern pagà). Però l'originalitat de Dante radica en la imaginació de la peculiar geografia d'aquest Més En-



Arribada al Purgatori (Peter Cornelius)

La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 · Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

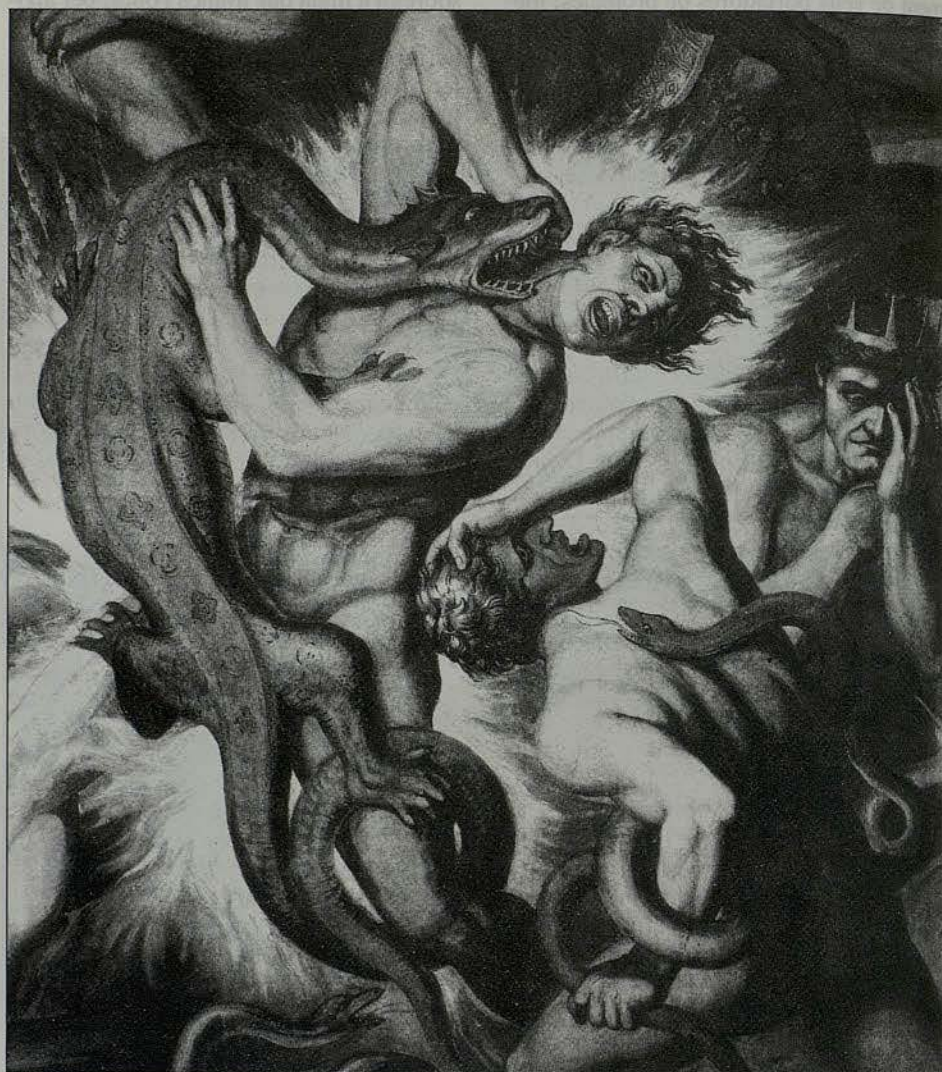
llà, font de la qual és potser l'Eneida. Així, l'Infern es troba sota terra, en forma d'embut, originat per la caiguda dels àngels rebels, expulsats del Paradís i precipitats sobre la Terra, al centre de la qual es trobarà Lluçifer. Al costat oposat, a les antípodes de l'entrada que mena a l'Hades, s'ha format, per desplaçament, la Muntanya del Purgatori; i ara, en lloc del descens als diferents cercles infernals, cada cop més estrets i terribles, s'ascendeix vers el cim, cap amunt, en una progressiva purificació. El Paradís, en canvi, és organitzat en forma circular, amb nou esferes o cels disposats a l'entorn de la Terra, cada un governat per un planeta i amb llur moviment en relació amb el cel següent, fins a arribar al més extern, l'Empiri, on es troba Déu. A l'inici del poema, el Dante-personatge que, per obra del Dante-poeta, es disposa a realitzar aquest viatge, es troba al llinar d'una obscura selva; la ignorància — «*Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/che la diritta via era smarrita*»; i és Beatriu qui, des del Paradís, es disposa a ajudar-lo i guiar-lo a la llum, a la veritat. A tal fi li envia Virgili, el poeta de l'antiguitat clàssica que gaudeix de més prestigi, perquè l'acompanyi pels viaransys de l'Infern i el Purgatori; després anirà ella mateixa a guiar-lo pel Paradís fins que, ja a l'Empiri, serà Sant Bernat qui el durà a la presència Divina.

El sentit particular de la música a l'Infern

Significativament, les al·lusions més minses a la música són les de l'Infern i, naturalment, són amarades de l'atmosfera de tristesa i esfereïment pròpia de l'episodi en el qual s'insereixen. Partint del tumult del vestibul infernal, un garbuix de llengües dels condemnats que s'expressen en sospirs, planys, crits i plors («*come la rena quando turbo spira*», com l'arena que remou la tempesta), la tensió i el paroxisme s'accentuen i tota música possible és tan sols laments, esgarips, gemes, fins que, a la zona més profunda, la Caïna, les lívides ombres dolents que hi habiten piquen de dents «*in nota di cicogna*» (talment com el soroll monòton i obsessiu de l'entrepicar d'un bec de cigonya). Al Purgatori, la música hi té un paper important, tot prenent un valor ètic, emfasitzant el valor terapèutic de cada música concreta —segons els antics modes grecs— sobre la psique de l'individu, un desig d'apressar, mitjançant el poder catàrtic de la música, la purificació final. A cada cercle s'entona un himne, espècie de ritus expiatori. S'insereix aquí l'episodi de l'encontre amb Casella —qui primer, potser, música una obra de Dante?— l'amorós cant del qual solia, en paraules del mateix Dante en aquest tercer Cant, aquietar tots els seus

volers. Al Paradís Terrenal ja tot és cant: els ocells, els sons de la floresta, les salmodies que s'alternen a l'inici del darrer cant del Purgatori. Però és al Paradís on la música assoleix el seu propi paper i, associada a les imatges de dansa, fa convergir ordre, bellesa i *dolcezza* en la beatitud eterna i l'amor perfecte. Les imatges musicals es fan encara més complexes, més denses i riques de sobreentesos que ultrapassen la mera dada tècnica. Els números

tard hauran intentat posar la *Comèdia* en música: trobar els sons capaços de suggerir aquest univers paradisiac. El mateix poeta es declara incapaç de sentir, amb les seves mortals oïdes, «*la dolce sinfonia di paradiso*» (Pd XXI, 59). És ja pura música celestial, ordre, mitjà de consecució de la felicitat eterna; música, o amor, que es transforma en impuls, en font de moviment del sol i de totes les estrelles, en els darrers versos del poema.



Una visió de l'Infern (Joseph Anton Koch)

místics es confonen i es barregen amb les estructures polifòniques més complicades, a manera d'intricat contrapunt, mentre que els cants mencionats del Purgatori pertanyen encara a la monodia o homofonia entonada per una sola veu. No hi manca la referència precisa a la música «mundana», a la veritable harmonia de les esferes (Paradís I, 76-78), però la majoria de citacions es refereixen a una correlació de música i simbolisme, a fenòmens estructurals interpretats musicalment; és la dolça harmonia que emana dels diferents graus de beatitud i, sens dubte, les imatges musicals són més sovint suggerides a través del moviment que no pas per la pura sensació auditiva. Heus aquí la dificultat dels compositors que més

Dante entén l'amor com a estímul, com a procés de coneixença

Un amor que Francesca da Rimini, en el V cant de l'«Infern», limita a una part ínfima, a la passionalitat, confonent-lo amb aquell amor que és a la base de la nobilitat. El pecat de Francesca és un error intel·lectual, perquè no ha entès que l'amor del qual parlen els trobadors, els *stilnovisti* i Dante és d'aquella mena d'amor que allunya, no pas d'aquell que apropa i condueix a deixar-se dur per l'impuls. Dante entén l'amor com



El Paradís vist per Philipp Veit

a estímul, com a procés de coneixença; el desig com a instrument de coneixement. Aquí radica l'error de Francesca i fa que, malgrat la simpatia que en el seu cercle infernal, batut per l'eterna bufera passional, el personatge-Dante li professa, el Dante-poeta, creador i ordenador de la totalitat del poema, la col·loqui, juntament amb el seu etern amant, Paolo, a l'Infern. Quelcom que caldria interpretar com a crisi del poeta respecte a les pròpies conviccions, com si es posés ell mateix —i posés la seva poètica— a discussió.

Que sigui això, o que sigui la passionalitat del pas poètic, tan propícia a les expansions del període romàntic, allò que hagi fet d'aquest un motiu tan procliu a ésser musicat, ja és més difícil d'establir. ¿O és, potser, senzilla simpatia, com la que sent el personatge Dante, el viatger del camí narrat en aquesta *Comèdia*, que encertadament els seus comentaristes posteriors qualificaren de *Divina*?

Nona Arola i Vera

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCA DA RIMINI

Cantates:

Vinzenzo Flocchi, aprox. 1800
Niccolò A. Zingarelli (1752-1837), Roma, 1804
Ferdinando Betillo, 1869
Lauro Rossi, 1869
Ange Flégier, París, 1870, Prix de Roma

Òperes:

Feliciano Strepponi; Pàdua 1823
Luigi Carlini; Nàpols (S. Carlo), 14 agost 1825
Saverio Mercadante (1795-1870); Madrid (Príncep) 1830-31, 3 actes, llibret Romani, 1823.
Massimiliano Quilici; Luca (Teatre Giglio), 2 febrer 1929.
Gius. Tamburini; Rimini 1829.
Pietro Generali (1773-1832); Venècia, La Fenice, 26 desembre 1829.
Giuseppe Baron Staffa; Nàpols (San Carlo) 12 març 1831.
Fournier-Gorre; Livorno, 1832.
Francesco Morlacchi (1784-1851); 1836, inconcl., llib. Romani.
Emmanuele Borgatta; Gènova (Carlo Felice), 1837.
Antonio Magliani; Gènova, 1840.
Salvatore Toppalando; aprox. 1840, no estrenada.
Eugen Nordal; Linz, 17 febrer 1840, text en alemany de Pola.
Devasini; Conservatori de Milà, 1841.
Francesco Canetti; Vincenzo 1843.
Brancaccio; Venècia (La Fenice), 1844.
Franc. Andr. Zesceovich; aprox. 1855.
Casimir Gide; *François de Rimini*, aprox. 1860, no estrenada.
Giuseppe Marcarini; Piacenza (T. Municipale) febrer 1870.
V. Mascuzza; Malta, maig 1877.

Giov. Franchini; Lisboa 1857, 3 actes.
Hermann Götz; Mannheim, 30 setembre 1877, pòstuma, 3 actes, instrumentació de Brahms i Ernst Frank.
Antonio Cagnoni (1828-1896); Torí (Regio), 19 febrer 1878, 4 actes, llibret Ghislanzoni.
M. Morin; *Les Malatesta*, Lyon (Grand-Théâtre) maig 1879.
Ambroise Thomas (1811-1896); *Françoise de Rimini*, París (Òpera), 14 abril 1882, 5 actes, llibret J. Barbier.
Eduard Nápravnik (1839-1916); St. Petersburg (Mariinsky) 9 desembre 1902, llibret Phillips.
Max d'Ollone (1875-1959); *Amants de Rimini*.
Sergei Rachmaninov (1873-1943); Moscou (Bol'shoy) 24 gener 1906 text M. Txaiovski, pròleg, 2 escenes, epíleg, Op. 25.
Luigi Mancinelli; *Paolo e Francesca*, Bologna (Comunale) 11 novembre 1907.
Riccardo Zandonai (1883-1944); Torino, 1914, text D'Annunzio.
Abrányi (1822-1903); *Paolo and Francesca*.
Alfredo Aracil; *Francesca o el inferno de los enamorados* Madrid (Sala Olimpia) 28 març 1989.

Poemes Simfònics

Txaiovski; *Francesca da Rimini*, Op. 32 1876, estrenat a Moscou, 9 març 1877.
Walford Davies (1869-1941); *Fantasy*.

LA DIVINA COMÈDIA

Graville Bantock (1869-1946); *Dante and Beatrice*. Londres 1911.
William Wallace (1860-1940); *The Passing of Beatrice* 1892.
Conrado del Campo (1879-1953); *La Divina Comedia* amb cors, 1908.
Paul Klenau (1883-1946); *Simfonia n.º 4, «Dante»* 1913.
Giovani Pacini (1796-1867); *Simfonia Dante*, 1863, orq. i piano. Florencia (Pergola) 1865. —Inferno, Purgatorio, Paradiso, Il Ritorno trionfale di Dante sulla Terra—.
Liszt (1811-1886); *Eine Symphonie zu Dantes Divina Comedia*, 1855-56 —Inferno, Purgatorio, Magnificat— Dresden, 7 novembre 1857, dedicada a R. Wagner.
Liszt; *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, piano, 1837-39, rev. 1849, dins els *Années de pèlerinage*, Itàlia, Mainz 1858.
John Herbert Foulds (1880-1934); *Vision of Dante*, òpera de concert, veus solistes, cor i orquestra.

GIANNI SCHICCHI

Giacomo Puccini (1858-1924); Nova York (Metropolitan) 14 desembre 1918, llibret Forzano sobre un motiu de l'Infern, XXX.

COMTE UGOLINO

Vincenzo Galilei (1533-1591); *Il Conte Ugolino* Ditters von Dittersdorff; Ols 1796, 2 actes
Donizetti; *La morte d'Ugolino* projecte de cantata, 1835.
Zingarelli; *Il lamento del conte Ugolino* 1805.

PIA DE' TOLOMEI

Zamboni Petrini; aprox. 1840.
Gaetano Donizetti; Venècia (Apollo) 18 febrer 1837, 2 actes, llibret Cammarano.
Luigi Orsini; Florència (Alfieri) octubre 1835, llibret G. Mario Morini.

PARADÍS XXXIII

Donizetti; *Il canto XXXIII della Divina Commedia*, Himne a Maria, gener-febrer 1828, Milà 1943 per baríton i piano.
Verdi; *4 Pezzi Sacri, n.º 3 —Laudi alla Vergine Maria—* 1890, París, 7 abril 1898
Fritz Volbach (1881-1940); *Himne a Maria* 1922, cor, violí, arpa i orgue.

PATER NOSTER

Verdi; *Pater Noster* atribuït a Dante, 1880, 2 sopranos, contralt, tenor i baix.
Zandonai; *O Padre nostro che ne' cieli stai*, 1909, cor masculí i orquestra.

VITA NUOVA

Lourie; *Lamento, canzona de la Vita Nuova*, 1947, cor femení i cordes.
Wolf Ferrari; *Vita Nuova*, op. 9, cantata per a soprano, baríton, cor i orquestra, Monaco (Real) 1901, 21 febrer 1903.

REMODELACIÓ I AMPLIACIÓ DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

La fi d'un procés
de més de deu anys

Quan, el dia 2 d'octubre, els actes d'inauguració de la reforma del Palau de la Música Catalana facin conèixer aquesta reforma —valgui la redundància— tan substancial del nostre auditori, s'haurà posat fi a una etapa definitivament històrica per a l'Orfeó Català i per a l'auditori.

Serà el moment de l'esclat festiu, de l'exultació joiosa inevitable i justificada i, en definitiva, de la satisfacció col·lectiva absoluta.

Diffícilment hi haurà espai ni instant per a la memòria de tot un procés fet d'una successió de moments, alguns d'ells assenyalats i molts d'ells anònims, tots ells d'una enorme transcendència, que són els que hauran permès assolir aquesta fita. Són els que han format un procés continuat, sovint incòmode i dur, que no ha perdut mai de referència, però, un horitzó feliç que li ha servit de referència i motor.

Si la fita és la d'aquest dia 2, l'origen primer, cal trobar-lo en la memòria d'una desena llarga d'anys, i en una iniciativa que va anar prenent força a mesura que al mateix temps té un nom i uns cognoms en la figura de qui n'ha estat el principal valedor des del primer moment: el president de l'Orfeó Català, Fèlix Millet i Tusell.

Ell fou qui, al cap d'un any de formar part com a vice-president de la junta directiva que presidia Joan Antoni Maragall, va fer una proposta de relançament de l'entitat sobre la base de dues columnes temàtiques vertebrals: el cor i l'edifici del Palau. El cor havia deixat de tenir el protagonisme qualitatiu dels seus millors anys i el Palau s'havia convertit en un auditori mancat de moltes i importants condicions indispensables i de serveis elementals. Hi havia el perill, com recorda el senyor Millet, que el Palau es convertís en un edifici noble, d'un gran interès artístic des de la seva vessant plàstica, però, a la fi, inoperant per a la seva funció bàsica: ser la seu d'una activitat musical continuada.



D'aquí va sorgir una comissió, encapçalada pel mateix Fèlix Millet, que durant un any va estar treballant en la confecció d'una enquesta de màrketing per tal d'esbrinar l'opinió pública sobre la realitat i la imatge de l'entitat. Aquesta consulta va ser feta amb tot el rigor professional i, a més, sense fer manifesta la funció última de la mateixa, per tal d'aconseguir uns resultats del tot fiables. El resultat va ser que hi havia una imatge de l'Orfeó Català i del Palau significada per un gran respecte envers al passat però, al mateix temps, mostrant una situació d'inèrcia i de manca de vida en el moment present. Això va ratificar la necessitat d'endegar un pla de futur, l'eix central del qual residia sobretot en els dos aspectes esmentats: revitalització qualitativa del cor i reforma i remodelació del Palau.

El senyor Fèlix Millet recorda que, en aquells moments, encara no existia la Generalitat i, per tant, els primers contactes s'establiren amb la Direcció General de Belles Arts, del Ministerio de Cultura de Madrid, que aprovà d'atendre les despeses de restauració de la façana del carrer d'Amadeu Vives. Mentrestant, es consolidava el procés d'institucionalització autonòmica de Catalunya, que obria noves perspectives en tots els sentits. En aquells moments també es produeix el termini voluntari de la presidència de l'Orfeó Català per part del senyor Joan Antoni Maragall, qui hi és succeït pel senyor Fèlix Millet. Era l'any 1979. Això suposa la definitiva posada en marxa de l'abans esmentat pla



Fèlix Millet

d'acció, el qual s'ha d'emprendre però, per una part, amb una acusada manca de recursos econòmics, i per l'altra, pel que fa a la reforma del Palau, sense saber com aquesta ha de ser ni quin abast ha de tenir. Se sabia que calia fer-la, hi havia aquesta idea, estava plenament assumida, però hi faltava un projecte tècnic solvent que en dibuixés els trets.

Aquí sorgeix la figura de l'arquitecte Òscar Tusquets, cridat després d'haver considerat profundament els seus mèrits i el seu historial com a estudiós i coneixedor del Modernisme. Per a Fèlix Millet, Òscar Tusquets té la genial idea clau de tot el procés. Ja que no podia ser modificat res de substancial del Palau, per la seva condició de monument artístic de gran valor, només hi quedava el recurs de construir darrera de l'església de Sant Francesc de Paula: idea important i engrescadora, però tanmateix no fàcil de dur a terme. Una idea que, a més, tenia el mèrit cabdal de demostrar que hi havia una solució per a donar al Palau els elements funcionals dels quals estava mancat.

El proper pas era arribar a un acord amb el bisbat per tal de poder procedir a l'escurçament de l'esmentada església, que permetés dur a terme la idea d'Òscar Tusquets. En aquest sentit, Fèlix Millet subratlla l'excel·lent predisposició del cardenal Jubany, que va resultar decisiva per a poder avançar el procés.

D'aquí va sorgir la confecció de l'avantprojecte de l'Illa del Palau, que fou finan-



Acta de constitució del Consorci del Palau de la Música Catalana amb la presència del president Jordi Pujol, l'alcalde Pasqual Maragall, el president de la Diputació de Barcelona Antoni Dalmau, el conseller de Cultura Max Cahner i el president de l'Orfeó Català Fèlix Millet

cat per la Diputació de Barcelona gràcies a la sensibilitat que va demostrar, en aquell moment, l'aleshores president d'aquesta institució: Josep Martí Jusmet. Aquest avantprojecte es constitueix en una peça clau. La idea inicial de reformar el Palau tenia uns perfils concrets i un disseny realitzat en profunditat. A partir d'aquí, les coses es podien descabdellar de forma més llúida. La Generalitat catalana i l'Ajuntament de Barcelona, van entendre en aquell moment la importància del projecte. El seu recolzament, junt amb el de la Diputació, van fer possible la realitat de què avui gaudim.

Cap a la constitució del Consorci

És en aquest context que sorgeix la filosofia de crear un Consorci amb la participació de les institucions catalanes, destinat a finançar el projecte de remodelació i restauració del Palau. Més endavant, es va creure oportú que el mateix Consorci tingués cura de la gestió del Palau.

Amb la creació d'aquesta figura, hi ha la possibilitat de fornir la tresoreria necessària per a fer les obres. Els ajuts puntuals d'emergència, per part de la Generalitat, van permetre d'escometre la tasca inicial: comprovar l'estat de l'estructura. Era un estat prou insatisfactori perquè calgués emprendre obres d'urgència.

L'any 1982 s'estableix un pressupost inicial de 400 milions de pessetes per a fer front al Projecte de reforma. Un pressupost que no contempla ni impostos com l'IVA —aleshores no instituït— ni despeses d'equipament. Tampoc no s'hi coneixen uns vicis d'infraestructura, que han constituït una part inesperada i substancial del conjunt de les obres del Palau.

Fèlix Millet assenyala, en aquest sentit, que la Junta de l'Orfeó Català tenia molt clar que tota l'obra que es fes al Palau havia de tenir una gran qualitat, d'acord amb la categoria de l'obra de Domènech i Montaner. I això, en tots els detalls. Hi havia la plena consciència que això volia dir uns costos superiors als normals d'una obra nova. Però a la fi, el senyor Millet deixa clar que l'obra podrà agradar o no, és evident, però, que té una categoria i una entitat. Per altra part, hi havia el problema que les obres havien d'anar-se fent sense que deixés d'haver-hi l'activitat normal concertística i social.

Al final, les obres han tingut un cost total de 1.800 milions de pessetes, el finançament dels quals respon a aquesta estructura: 500 milions compromesos pel Ministeri de Cultura i els 1300 restants, atesos en un 45 per cent per la Generalitat de Catalunya i sengles 27'5 per cent per l'Ajuntament i per la Diputació de Barcelona. Al mateix temps s'ha comptat amb el suport financer del Banc de Crèdit Industrial, per una xifra de 200 milions de pes-

setes, del Banc Hispano Americano per 360 milions, i de la Caixa de Catalunya per 1.115 milions de pessetes: xifres avalades per les institucions catalanes.

En aquests anys de treball, hi ha hagut moments d'acusada dificultat per diversos motius. Per una part, els problemes financers porten a una ralentització de les obres, cosa que vol dir, consegüentment, un encariment. En un moment determinat, es corre el risc de caure en una inèrcia d'eternització de les obres. Així, l'any 1987, s'ha de produir un reajustament pressupostari obligat per les circumstàncies. El senyor Millet reconeix que, ja al principi, la sola idea de construir un edifici annex havia estat considerada com una utopia.

Tot forma part d'una cursa d'obstacles que ha calgut superar dia a dia, gestió rera gestió.

Per al president de l'Orfeó Català, hi ha hagut tres elements decisius. En primer terme, trobar un arquitecte com Oscar Tusquets; en segon terme, el finançament de l'avantprojecte per part de la Diputació i, finalment, la receptivitat mostrada per les institucions, amb els seus màxims mandataris: del president de la Generalitat Jordi Pujol; de l'aleshores alcalde de Barcelona, Narcís Serra i, posteriorment, de Pasqual Maragall; i dels presidents de la Diputació, de primer Josep Martí Jusmet i, després Antoni Dalmau i Manuel Royes.

Comença una nova etapa per al Palau

Tanmateix, el dia 2 d'octubre no s'haurà acabat tot. I, així, ja es pensa en una segona etapa que, per una part, contempla la consolidació d'un imprescindible pressupost permanent de restauració del Palau; però, fonamentalment, el relançament del Palau sobre la base de les seves actuals característiques que li permeten d'ampliar les activitats més enllà de les pròpiament concertístiques. El senyor Millet remarca, pel que fa a l'activitat concertística, dues línies d'actuació: programació pròpia, comptant amb el recurs de mecenatge, i activitats més pròpiament de servei a la societat catalana, comptant amb el suport institucional. Per altra part, el Palau pot acollir altres activitats com convencions, festes, etcètera. La nova disposició del foyer, a més, obre noves perspectives. Es tracta, en definitiva, de nous horitzons que cal tenir en compte en el context d'una nova època, la qual també podrà comptar, a l'àmbit barceloní, amb aquesta nova realitat com a marc musical que serà l'antic auditori ara reformat.

En tot cas, tota aquesta nova perspectiva només és possible amb la base de disposar d'unes instal·lacions ben equipades en tots els sentits, i d'uns serveis complets i suficients.

R.R.M.C.

MIKROKOSMOS

La nova casa dels cants

Tenir un reclam que faci acudir els cants de tot el món, i que ens els faci tots nostres! No vull dir esclavitzar-los, no. Només fer-los passar per allí.

Serà una casa gloriosa, aquella. De pares a fills ens hi transmetrem la gran saviesa d'escoltar amb el cors palpitant: serà una casa sagrada, amb el temps.

Amb aquests paraules profètiques —a l'article «La casa dels cants»—, Joan Maragall saludava, fa prop de vuitanta-cinc anys, la construcció del Palau de la Música Catalana.

Paraules que s'han complert en la totalitat de llur formulació. Si n'hi han passat, de cants, de música, de tot el món, pel Palau! Cants i música que s'han fet nostres, que han deixat solatge i que han afaïçonat el nostre esperit.

Durant vuitanta anys, de pares a fills, com volia Maragall, ens hi hem transmès —i hi hem après— la gran saviesa d'escoltar amb els cors palpitants.

Ara, vuitanta-cinc anys després de la visió maragalliana, la casa dels cants s'ofereix novament, renovada i pulcra, perquè hi acudin els cants de tot el món.

Aquest oferiment, però, no vol rompre amb el passat; no li cal. Ni podia fer-ho, perquè —tal com intuïa Maragall— el temps ha fet sagrada aquesta casa on han glatit tants cors escoltant la veu de l'oracle meravellós, la veu del cant.

La remodelació efectuada al Palau ha restituit a l'edifici concepcions arquitectòniques primigènies de Domènech i Montaner; i en allò accessori, l'ha adequat a les exigències d'un avui indefugible.

Aquest avui imperiós reclamava de potenciar la sala de concerts amb tots els serveis complementaris inherents a un auditori dels nostres dies. I a la consecució d'aquesta potenciació respon la construcció del nou edifici annex al Palau.

La glossa maragalliana finia amb una poètica visió: si mai s'enrunés l'edifici, l'hipotètic vianant d'aquell paratge s'hi aturà en un instant de delitós encantament i no sabrà el que li passa...

Sortosament, tots ens hi aturarem en un instant (en molts instants!) de delitós encantament; però no pas perquè hagi desaparegut el rastre d'un estoig incomparable, ans al contrari: perquè en ajuntar modernitat i tradició, en fondre l'ahir i l'avui en una unitat oberta al demà, els cants que volen pels aires (continuaran anant) tots sols cap allà dintre, com ocells al reclam.

Perquè la casa dels cants, és ja una nova casa dels cants.

Pere Artís

Funcionalitat, restauració i respecte per a l'obra de Domènech i Montaner

La reforma del Palau de la Música Catalana té com a eix de contingut, com a idea central, l'aplicació de funcionalitat a un tot «intocable» per la seva condició de singularitat i excepcionalitat. Resoldre aquesta equació, aquesta tan difícil equació, haurà estat el mèrit d'un equip d'arquitectes que, en aquests moments, sembla respirar tranquil a la vista dels resultats. En qualitat de portaveu autoritzat —ja veurem per què— Carles Díaz fa un recorregut molt exhaustiu i aprofundit pel que ha estat una obra important a l'història del taller d'arquitectes que dirigeix Òscar Tusquets i del qual Carles Díaz és membre.

—Del projecte, se'n començà a parlar a principis del 1981. Aleshores, a l'equip hi havia Lluís Clotet, qui va intervenir-hi. Jo m'hi vaig incorporar a principis de l'execució de les obres, encara que ja era al taller quan es confeccionà el projecte.

D'aquesta manera, Carles Díaz situa el protagonisme real de cadascú, afegint encara que, posteriorment, Lluís Clotet es desvinculà del procés.

—Sí, evidentment, el motor del projecte era l'aspecte funcional. El Palau havia envellit i, dissortadament, a casa nostra no hi ha consciència que els edificis públics han de comptar amb pressupostos de manteniment.

Carles Díaz ha situat un aspecte temàtic d'una importància acusada.

—Imagineu que una persona de 80 anys d'edat no hagi anat mai a veure el metge o el dentista, o bé que un cotxe no hagi canviat mai de pneumàtics. Per tant, el Palau havia de ser objecte d'un procés que contemplava no tan sols la seva actualització, sinó també refer allò que s'hi havia malmès.

Les explicacions de l'arquitecte tenen el mèrit, com podrà comprovar el lector, de la claredat més diàfana.

—Domènech i Montaner va ser un pioner del Modernisme. I tots els pioners empenen les tècniques i els materials de forma atrevida. Pensi que el Palau de la Música Catalana va ser construït el mateix any que l'Hospi-



Òscar Tusquets mostra el Projecte de l'Illa del Palau a l'aleshores president del Parlament de Catalunya, Miquel Coll i Alentorn

tal Clínic i que la Facultat de Medicina, que són de Domènech i Estapà. Allà no hi ha sorpreses, perquè s'hi emprà una tècnica constructiva avalada per l'experiència. Ben altrament, Domènech i Montaner, amb la pretensió d'utilitzar el ferro i l'obra vista

com a elements estructurals, i els elements ornamentals com a imatge que cal subjectar i que, ensems, formen part del mateix edifici, hagué de fer front a problemes particulars. A més, aquesta és una arquitectura molt lleugera. El Palau, en realitat, és

una capsa de vidre. I tot això es va fer sense tenir coneixement assentat del paper del ferro dins l'obra de fàbrica. És clar, és lògic que, al cap de vuitanta anys, sorgissin problemes, oi més sense haver comptat mai amb un pressupost de conservació. Així, es va comprovar que el ferro s'havia podrit i que, dins l'obra vista, s'hi produïen defectes d'estabilitat. Per exemple, les flors que ornamenten el sostre, hi estaven enganxades amb ganxos metàl·lics i tenien grans deficiències. Per això, calgué emprar aquella gran xarxa que el cobria, perquè hi havia perill que alguna d'aquelles flors caigués a la platea: hauria pogut produir greus danys als espectadors.

Carles Díaz, fa el resum d'aquesta situació amb una frase prou definitiva.

—En principi, va resultar que aquesta

—Tota aquesta feina afegida i en principi no prevista, va ocasionar un allargament en el temps i en el pressupost?

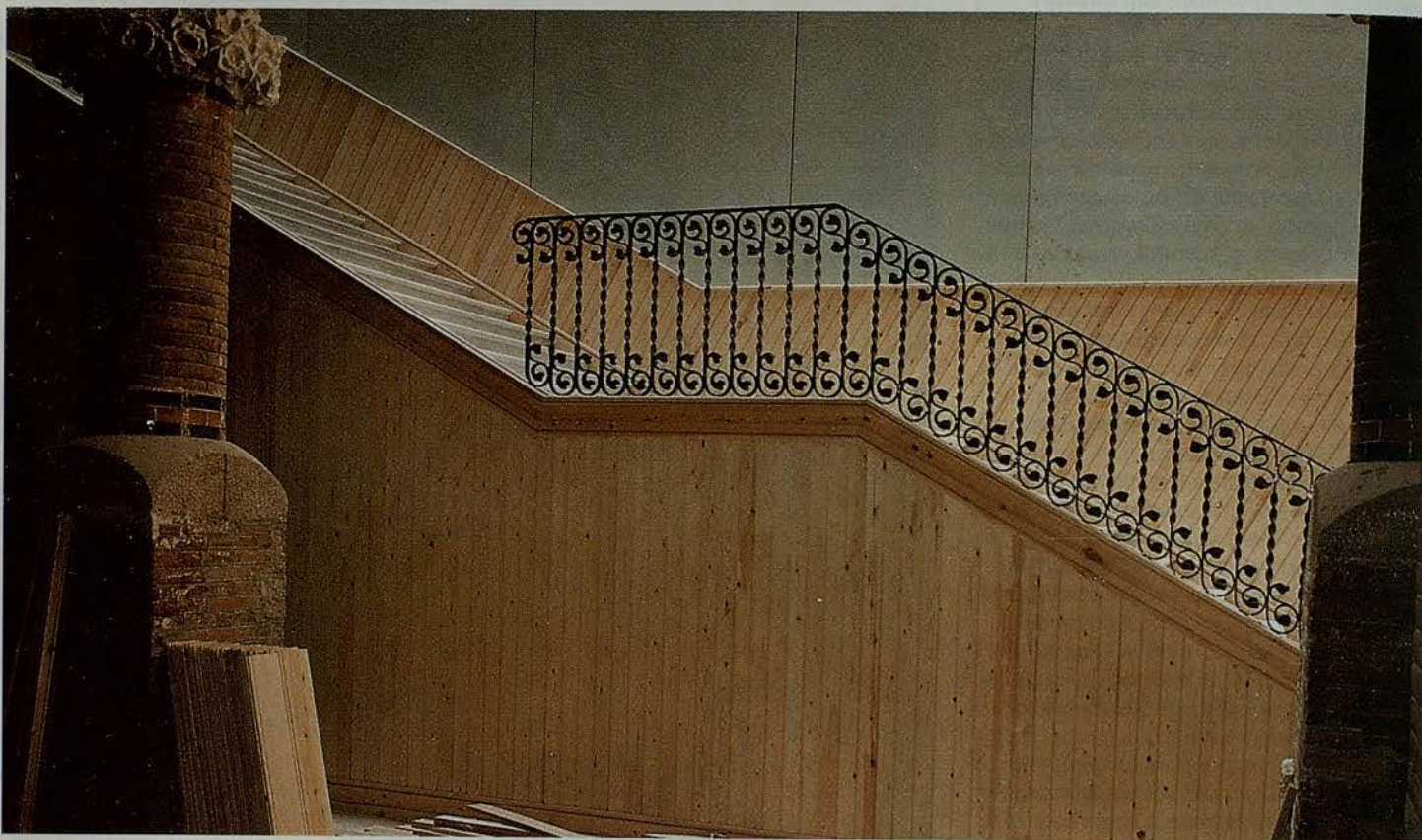
—Potser vam pecar d'ingenus en no preveure-ho. Però, és clar, això és molt fàcil de dir-ho ara —precisa Carles Díaz. I aprofita l'avinentsa per a traspol·lar el tema.

—Aquí, ningú no s'ha pres seriosament aquesta vessant nova que, a Europa, tanmateix, està agafant una gran dimensió. La de la conservació dels edificis públics. És la polèmica amb què es troba ara la senyora Thatcher amb els directors dels Museus britànics. Ella diu que no s'han de subvencionar les restauracions dels edificis, sinó que aquests costos han de ser atesos per la dinàmica pròpia dels museus. Però, mentrestant, aquells edificis estan caient. A l'extrem oposat d'aquesta positura, hi ha

compte que, per una mica menys d'una tercera part, s'ha aconseguit posar al dia una obra cabdal del Modernisme. I, això, a més, sense deixar de fer-hi música cada temporada. S'ha fet tot allò que s'hi havia d'haver fet en 80 anys, per una mica més d'una quarta part del cost d'un auditori nou. Per això crec que podem estar molt satisfets: tant pel que fa a la nostra feina com a la de gestió del Consorci.

La complexitat que va anar assolint l'empresa va obligar a un esforç d'equip que va transcendir el del mateix Oscar Tusquets. Carles Díaz, té interès a deixar clara la importància de la tasca d'un aplec de col·laboradors, la qual té molt a veure amb el resultat final.

—Des del punt de vista tècnic cal citar un arquitecte que en aquest tema ha estat



tasca de recomposició i restauració va esdevenir més important que aquella per a la qual se'n havia cridat. Evidentment, aquest és el joc. L'ús dels materials estava en el límit, i això calia comprovar-ho. Durant un cert temps, vam estar comprovant les flexions, l'estabilitat dels pilars que suporten les jàsseres del sostre de la sala, les mateixes jàsseres, que és on vam trobar els principals problemes per causa de les humitats. S'havia pretès que el ferro aguantés uns pilars estrets, com si aquest material ho pogués solucionar tot. Els enginyers, a través de l'experiència de la Torre Eiffel, havien demostrat que tenia virtuts importants; i, de fet, la incorporació del ferro a l'obra de fàbrica constitueix una de les principals característiques constructives del Modernisme.

el cas de la República Federal Alemanya on, si abans no s'ha previst un pressupost de conservació, no es tira endavant l'edifici. La polèmica és ja sobre la taula. I, ara mateix, quan es parla de la futura ampliació del teatre del Liceu, caldrà també tenir-ho en compte.

Cal fer un respir. Com si parlar d'un tema que ha estat laboriós, vulgui dir identificar-se amb l'esforç que va representar resoldre'l, també es produeix com una certa necessitat de pausa, d'aturada. Carles Díaz, des del cim assolit, des d'aquest punt d'arribada feliç, contempla satisfet, encara que com sense haver recuperat del tot l'alè, la bella panoràmica.

—Crec que l'esforç ha valgut la pena. Quan es parla que un auditori nou pot costar 6.000 milions de pessetes, cal tenir en

fonamental. Em refereixo a Ignacio Pario, catedràtic de construcció de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. I també Enric Torrent, qui ha col·laborat en un aspecte tan cabdal com càlculs i anàlisis d'estructura. I, així mateix, he de citar dos arquitectes més, Eduard Permanyer i Pep Palain, que han seguit l'obra dia a dia. He d'anomenar també dos aparelladors d'obra que, si ha calgut, han estat a la feina a les 3 de la matinada: són Gerard Barrena i Robert Ayala, als quals se'ls ha de manifestar l'agraïment. Totes aquestes persones han fet possible, amb el seu esforç, d'arribar on s'ha arribat.

Sobre la possibilitat que aquesta tasca hagi aportat experiències especialment importants als qui hi han intervingut, Carles Díaz, assenyala:

—Es evident que Ignacio Paricio, amb la seva experiència teòrica prèvia, ha ajudat a donar solucions de problemes constructius de forma imaginativa i creativa, i a ell li ha servit, a l'Escola d'Arquitectura i a les seves activitats pedagògiques, per parlar del Palau i de l'experiència única viscuda. Quant a l'Òscar, a les seves tres o quatre conferències o sortides extra-despatx —no és gaire partidari de fer massa activitat d'aquesta— en cada cas ha hagut de parlar del Palau. Resulta inimaginable que surti res d'aquest despatx sense haver d'explicar què hem fet, quants i quins problemes hem tingut i com s'han hagut de resoldre, sense haver intervingut ni afectat l'arquitectura inicial de Domènech i Montaner.

estat al Lincoln Center i puc assegurar que el nivell de so que produeix la instal·lació d'aire condicionat és superior a la del Palau. Però, amb tot, sóc conscient que al Palau també molesta. Però hi ha molts problemes. Des dels simples humans, de dominar amb exactitud el funcionament del sistema, al fet que uns canvis externs de temperatures més o menys sobtats poden fer difícil la seva recuperació pel sistema. I, a més, quan hi ha una massa de mil o més persones, és difícil aconseguir un confort idoni per a tothom. Això ja passa en una família, en què cada membre troba la calefacció massa forta o massa fluixa. I, per altra part, és inevitable que una massa de vent en moviment produeixi un mínim de soroll. Al Lincoln Center, aquest soroll hi

d'emergència no podien ser atesos degudament. Vam haver d'arribar a un acord amb els bombers, sobre la base que hi tinguéssim sortides d'emergència al davant i darrera. Per això calgué adquirir espai a l'edifici del darrera, propietat de «la Caixa» la qual, així mateix, va col·laborar a fer possible la resolució d'aquest aspecte, i també a poder-hi inquirir un gran muntacàrregues per a traslladar els instruments.

Carles Díaz, situa com a peça important, com a incorporació decisiva en la reforma, la nova escala de l'entrada de la Via Laietana.

—És l'escala que va a l'últim pis. És espectacular i permet l'evacuació fàcil. També citaria com a fet important la remodelació de l'escenari, tema en el qual s'ha



Fins ara s'ha parlat de l'obra, d'aquesta reforma fonamental, des d'una perspectiva genèrica, sense abordar aspectes concrets o puntuals. A partir d'ara, i en espera que tractem de la dimensió purament creativa, entrarem una mica en detall. I un d'aquests aspectes concrets és, sens dubte, el de la incorporació de l'aire condicionat.

—Un dels problemes que tenia el Palau és que havia de deixar quatre mesos de l'any sense activitat. Aquest és un fet inqüestionable. L'any 1908, aquesta era una necessitat que no s'havia plantejat. Hi havia una actitud social diferent. Actualment hi ha una sensibilitat diferent que fa que quasi no es pugui viure sense ell. Era, per tant, un aspecte que calia abordar. I penso que s'ha solucionat bé. Tant des de la perspectiva funcional com de l'estètica. He

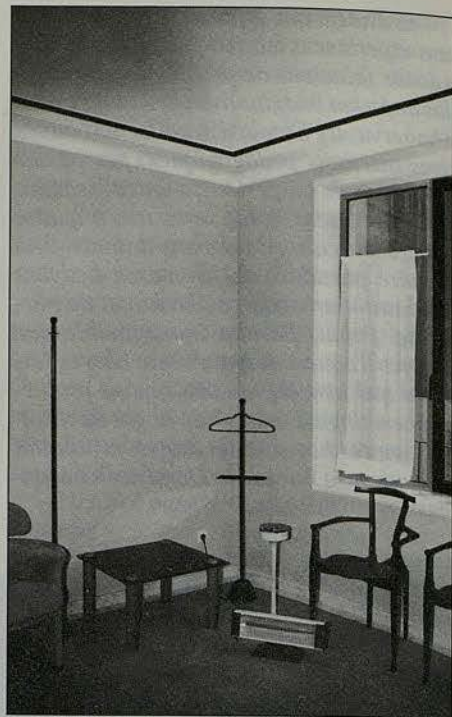
era. I ells van tenir la sort de construir l'edifici l'any 1960. Crec que, comparativament parlant, amb aquest auditori (i amb d'altres que he visitat) els resultats assolits al Palau són plenament satisfactoris.

—De superior envergadura al tema de l'aire condicionat és, sens dubte, el de l'edifici annex que ha permès ubicar-hi els serveis de què estava mancat el Palau.

—Primer caldria parlar de l'èxit de la gestió del senyor Felix Millet i també de la senyora Maria Font de Carulla, i de l'actitud del bisbat, per poder disposar d'uns terrenys darrera l'església de Sant Francesc de Paula que han fet possible aquesta realitat. Així, aquest edifici acull els serveis que el propi edifici del Palau estava impossibilitat d'acollir. Perquè és un edifici fixat amb calçador. Els aspectes de seguretat i

arribat a un pacte amb el qual, crec, tothom hi ha sortit guanyant. El cor queda més ben emplaçat, no es perden places d'espectadors, es guanya en funcionalitat, els instrumentistes, quasi tots, es troben a peu pla... I hem incorporat la possibilitat que hi hagi 96 places per a espectadors a l'escenari, segons és habitual en altres auditoris. El de Berlín, en fou el pioner. Aquest espai, en els concerts corals es converteix en 124 places per a cantaires.

A mida que la conversa avança i entrem en detall, aquest mateix detall crea interferències, imperceptiblement i de forma no premeditada, en la dimensió creativa. Dimensió impossible de deslligar de la funcional, en un espai tan únic com el del Palau. Carles Díaz, per força satisfet de la «seva» obra —de la de tot un equip— dissi-



mula, no sempre del tot, la satisfacció que li produeixen de forma especial determinats aspectes o solucions, aportacions de diferent naturalesa que resten com a fites creatives en les quals té una molt concreta confiança.

—Al marge d'això, crec que serà molt important el nou «foyer», com a lloc d'encontre de socis i assistents als concerts. És tota la planta baixa neta, apta per a activitats no concretitzades i de tipus lúdic. Bar, restaurant, lloc de trobada... I aquest espai ara permetrà de visualitzar l'obra de Domènech i Montaner amb tota la seva vistositat. Permet contemplar tota l'obra de l'arquitectura i mostrar-ne la seva espectacularitat. Era un llàstima que no s'hagués pogut posar a l'abast.

Amb tot, Díaz deixa molt clar que...

—L'edifici ha aconseguit una funcionalitat absoluta pel que fa a la seva utilitat fonamental. En aquest aspecte, no té res a envejar a qualsevol altre auditori important. Però, aquests, ben altrament, no poden comptar amb això de què compta el Palau. La importància de la seva arquitectura i la seva història. És tota la magnitud de l'obra de Domènech i Montaner posada al dia. És, ensems, un monument i un lloc ple d'activitat i vida. Qualsevol cosa que s'hi produeixi té un sentit especial. Des del simple fet d'adquirir localitats o esperar l'inici d'un concert, tot té un sentit especial perquè ens trobem en un edifici absolutament irrepetible. No és, com per exemple el del Hong-Kong Bank, un dels paradigmes de l'arquitectura moderna, que aquest sí que és repetible. Aquí hi ha tot un món que neix de la visió que en van tenir, al seu moment, els promotors i que només van cometre un error: no haver-lo construït en un solar de l'Eixample. Hi tindriem molts problemes resolts.

Tallo el fil del parlament de Carles Díaz, per cridar l'atenció sobre un concepte que ha sortit abans sense especial èmfasi, i que té, així ho crec, una importància acusada.

—Aquest edifici tenia pretensions de ser una caixa de vidre. I justament hem aconseguit recuperar aquesta imatge. Domènech i Montaner concebé una caixa de vidre que ell no pogué arribar a veure mai. Perquè la part que dóna a la Via Laietana estava tapada. L'actuació a l'entorn de l'illa del Palau, no sols al mateix Palau, ha posat en evidència aquesta dimensió tan important.

Pensar què hauria pensat Domènech i Montaner

Tornarem a entrar en aquesta línia de consideració d'aspectes de la reforma. Una iniciativa que, per la seva complexitat, per com era de delicat intervenir en una obra d'aquest estil, en què cada totxo té una funció quasi històrica, resultava especialment delicada. I per això mateix oberta a polèmica.

—No hem viscut cap polèmica important. I això, és clar, ens satisfà. Prou feina tens a resoldre els problemes, i malament si a més te'n vénen d'espuris. És inevitable, és clar, que hi hagi hagut petites discussions. Jo crec que, en el fons, la clau és de tipus metodològic. Aquí hi ha una figura inqüestionable, que és l'Oscar Tusquets. Ell és un gran coneixedor del Modernisme i té un gran interès per aquest corrent arquitectònic que, a Catalunya, ha tingut tanta transcendència. I per això hi és molt respectuós. I, així, quan ho ha cregut oportú, ha requerit els serveis d'altres col·legues. Aquí hi ha hagut reunions de treball amb gent com Mackay, Martorell o García de Pare-

des; reunions de potser deu arquitectes. Altres vegades ha pres la decisió de forma personalitzada. En tot cas, sempre la seva decisió ha estat la definitiva. S'ha jugat amb la filosofia de no ser iconoclasta, però en tot cas és evident que, quan ha calgut, s'han emprat tècniques constructives modernes. I sempre s'ha mantingut un gran respecte per a Domènech i Montaner i s'ha mirat què en pensava ell. No hi ha hagut cap pretensió més. Quan hem fet l'ampliació, l'hem fet amb obra vista per sintonitzar amb l'obra del Palau. I s'han aprofitat rajoles tretes d'algun lloc que s'ha enderrocat per posar-les a la façana. I aquests són detalls que estem segurs no haurien semblat malament a Domènech. Però, és clar, s'ha hagut d'emprar carpinteria metàl·lica, per exemple. Però, si ho hem fet, hem procurat que les proporcions no fossin contradictòries amb les de l'obra original. Hem enderrocat tots els envans del «foyer» però no cap vidriera ni cap paret mestra, ni hem rebutjat cap làmpada. Les hem recuperat i reconstruït i podem haver canviat en algun cas l'emplaçament. I el mateix «foyer», que és on hi ha hagut més intervenció, és justament ara quan s'hi veu tota l'arquitectura de Domènech i Montaner, com he assenyalat abans. Pensem que sense les exigències funcionals, Domènech no hauria construït aquells envans i que si va compartimentar aquest espai, devia ser a contracor, i només per poder permetre d'acollir-hi uns serveis que ara s'han instal·lat a l'edifici annex. Devia ser amb dolor per la seva part que va permetre de fer aquells envans. També hi ha hagut canvis a les llotges del primer i segon pis. Abans, al segon pis, les cadires eren cegues, i a les llotges del primer pis hi havia poques localitats. Ara, al segon pis hi ha més vi-



sibilitat. Creiem que aquests canvis no influeixen per res en el respecte a l'obra del Palau. També vam desfer avantlloctes del primer pis i els cortinatges de la platea. Amb això, justament, s'ha guanyat imatge del Palau i de l'obra de Domènech i Montaner. Estem justament en aquesta línia. Els canvis s'han produït per mostrar millor l'obra de Domènech i Montaner. Dubtem que, si ell ho hagués pogut fer, no ho hagués fet.

Rest a parlar encara del tema de l'acústica, la qual ha obligat a prendre mesures específiques.

—El Palau —diu Carles Díaz— estava

concebut per interpretar-hi cant coral. El temps de reverberació és molt llarg. Hem hagut d'expressar el màxim totes les possibilitats. Treure cortines, que absorbeixen el so, i dissenyar una cadira —l'hem dissenyat al nostre estudi— que té la virtut que, quan es troba plegada, té la mateixa capacitat d'absorció del so que si està ocupada. Això és especialment important per als assaigs. Hem estat assessorats pel senyor Cremer, qui és una autoritat en aquest tema. La nostra filosofia ha estat la d'assessorar-nos sempre que ha calgut.

La conversa ha estat molt aprofitada, i

creiem que prou exhaustiva. La precisió descriptiva del senyor Carles Díaz, i el seu molt exacte coneixement del tema, han ajudat a rendibilitzar al màxim els minuts de conversa. Aquest dia 2 d'octubre, Barcelona i Catalunya disposaran d'un Palau de la Música, per una part, més gran per la incorporació de l'edifici annex, i per l'altra, més funcional, i estèticament amb una imatge només matisadament renovada.

El «cas» queda obert al judici suprem de la història.

J.C.C.

Inauguració oficial de les noves instal·lacions del Palau de la Música Catalana

2 d'octubre de 1989

19h.—Acte inaugural al vestíbul del Palau a càrrec dels representants de les Institucions local i autonòmica i benedicció del cardenal-arquebisbe de Barcelona, Dr. Narcís Jubany.

21'30h.—Concert d'inauguració. I part—*Sinfonia n.º 1*, de Brahms. II part—*Missa n.º 14 en Do Ma-*

jor K. 17 (de la Coronació), de Mozart. Orfeó Català/Orquestra Ciutat de Barcelona.

Direcció: L.A. García Navarro.

Són convidats a l'acte les Institucions, tots els mitjans de comunicació i les personalitats del món cultural i empresarial.

El Palau de la Música Catalana és un dels nostres símbols. És un edifici essencial d'aquell gran moviment cultural que fou el Modernisme; és la casa pairal d'una de les entitats més arrelades al nostre poble, com és l'Orfeó Català, i és una de les obres cabdals d'aquell gran arquitecte i patriota, Lluís Domènech i Montaner, que presidí, l'any 1892, la famosa Assembla de la Unió Catalanista on foren aprovades les Bases de Manresa.

Fa un segle, el nostre poble es plantejava, obertament, la seva ferma voluntat de ser. Com a nació lliure entre les altres nacions lliures que anaven construint la nova Europa. Un segle després, Catalunya ha vist recuperades les seves institucions de Govern i es prepara per a ocupar el lloc que li correspon entre els pobles d'Europa. Som, per damunt de tot, una cultura que vol expressar-se no sols amb la llengua pròpia, la llengua catalana, sinó amb totes les manifestacions pròpies de les arts i de les lletres. I la música n'ha estat una de les més importants. El Palau de la Música Catalana ha acollit les millors manifestacions musicals del nostre país, i per a tots nosaltres, i molt especialment per a la meva generació, el Palau tindrà sempre un significat que transcendeix el fet musical. El Palau ha estat l'escenari d'actes inoblidables, culturals i patriòtics, fins i tot en moments de grans dificultats per a Catalunya. Hi ha hagut moments que ha semblat que Catalunya anava a perdre l'alè. Però ha acabat tornant, i tornant amb empenta. Per això, avui, podem inaugurar aquest nou Palau de la Música Catalana, que és la millora del vell Palau de sempre. Tradició i modernitat: dues constants del poble català que no hem d'abandonar mai.

Jordi Pujol
President de la Generalitat de Catalunya

JORDI PUJOL

Imatge d'una cultura que vol expressar-se no sols amb la llengua pròpia sinó amb totes les manifestacions de les arts i de les lletres.

LA VEU DE LES INSTITUCIONS

És una satisfacció per a tots els amants de la música i de l'arquitectura la inauguració de les obres d'ampliació del Palau de la Música Catalana.

El Palau, com a centre musical de primera categoria, ha tingut un paper importantíssim en la història de Barcelona. El meravellós edifici de Lluís Domènech i Montaner, obra mestra del Modernisme català, necessitava aquesta ampliació per poder donar cabuda a l'activitat que generava. Aquestes, no eren unes obres fàcils, però s'ha assolit una bona combinació entre l'edifici històric i el nou, fins a l'extrem que avui hem de parlar de l'edifici de Domènech i de Tusquets. Sens dubte, estem davant d'un nou edifici, d'una altra cosa.

Veure acabades aquestes obres, en les quals l'Ajuntament ha participat d'una manera proporcionada, ens demostra que, en aquests moments, Barcelona, amb voluntat i perseverança, va guanyant terreny en la millora dels seus equipaments culturals. De ben segur que el nou Palau de la Música Catalana podrà donar, a partir d'ara, aquells serveis que s'havien hagut de limitar.

Com tota obra complexa i representativa, aquesta ha passat per tota mena de vicissituds i moments difícils. Ara es l'hora de donar-los tots per insignificants davant del resultat obtingut, que és magnífic i singular. I és també el moment d'agrair-ho als qui han cregut en el projecte i han sabut canviar-ne la marxa quan semblava eternitzar-se, i mantenir l'ambició quan els problemes semblaven empètir-lo.

Pasqual Maragall
Alcalde de Barcelona

PASQUAL MARAGALL

Barcelona, amb voluntat i perseverança, vol guanyar terreny en la millora dels seus equipaments culturals



Com tots sabeu, la Diputació de Barcelona ha participat i participa en el Consorci del Palau de la Música Catalana, a través del qual s'han portat a terme les importants reformes efectuades en aquest històric recinte cultural de Barcelona i de Catalunya. Perquè quan parlem del Palau, ho fem pensant en un d'aquells edificis que millor simbolitzen el bo i millor de la nostra tradició cultural. I no sols pel que fa a la música, sinó també per l'arquitectura.

Amb aquesta reforma que han fet dos excel·lents professionals com són Òscar Tusquets i Carles Díaz, s'inaugura una nova etapa en la vida del Palau, que tots volem que sigui brillant i fructífera, capaç de donar resposta a les exigències del present i a les que ja s'endevinen en un futur immediat. Més ara, quan Barcelona i el país en general estan assolint una projecció internacional que caldrà refermar un cop hagi passat la fita dels Jocs Olímpics.

El Palau de la Música Catalana, juntament amb d'altres iniciatives que tenen la música com a protagonista, no sols ha d'incrementar quantitativament sinó també qualitativament l'oferta musical a Barcelona. Vull dir, amb això, que aquestes infraestructures tan necessàries, també ens haurien de portar a reflexionar sobre les condicions, jo diria que del tot precàries, en què s'ha desenvolupat històricament l'ensenyament de la música al si de la nostra societat. Acceptat el paper cabdal que té la música en la formació integral de la persona, crec que aquestes obres han d'actuar d'esperó per fer-nos abordar d'una manera definitiva el que entenc que és un veritable esvoranc en l'ensenyament dels nostres escolars.

Crec que a aquells peoners de l'afecció musical a Barcelona —aquelles polèmiques entre wagnerians i partidaris de Verdi, per exemple—, res no els plauria tant com veure que la seva afecció s'ha estès fins al punt que s'identifica el país o la ciutat per la seva cultura musical. El potencial humà hi és. Intentem-ho: el material ja el tenim.

*Manuel Royes i Vila
President de la Diputació de Barcelona*

MANUEL ROYES

S'inaugura una nova etapa en la vida del Palau, que tots volem que sigui brillant i fructífera, capaç de donar resposta a les exigències del present i a les que ja s'endevinen en un futur immediat

RETRAT

Luciano Alberti, un gestor musical culte, lúcid i entusiasta

Nacut el 1931, en una població propera a Florència, Luciano Alberti és un home important de la vida musical italiana. Crític musical i director particularment preocupat pel melodrama del sis-cents i dels set-cents, ha estat director artístic dels teatres d'òpera de Florència i de Gènova. Avui és al capdavant de l'Accademia Musicale Chigiana.

Li plau autoqualificar-se de «operatore musicale», i actualment és professor a la Universitat de Siena, on imparteix Història de la Música Contemporània. Observa amb preocupació la crisi dels grans ens lírics d'Itàlia «que pateixen una corrupció de tipus orgànic i d'estructura, difícilment curable i que crea grans dificultats en el treball».

Conjuma la seva vocació educativa amb la producció, tot i fent música amb els joves, «una activitat més lliure i sana que programar per a una gran institució musical, per més que les grans institucions també hagin de viure i mereixin ser ajudades». I demana que la Llei de la Música, que els italians esperen des de fa tants anys «no caigui en la demagògia d'ocupar-se de les grans entitats, i deixi de banda altres realitats no tan grans des del punt de vista quantitatiu. És fonamental que atengui la investigació, l'educació i la formació dels músics. Cal seleccionar i no donar suport a tots i a tot sempre, sinó veure quina és la realitat del país i quines són les coses que mereixen ser ajudades, al marge de mesquineses i de petites ambicions. Tots ens hem d'unir en l'esforç i posar-nos a treballar».

L'entrevista que segueix va tenir lloc a la mateixa Accademia Chigiana, un matí del passat mes d'agost, en ple desenvolupament de la famosa «Settimana Musicale Senese».

—L'Accademia Musicale Chigiana nasqué per obra del noble de Siena, Guido Chigi Saracini, hereu sense fills d'una gran família que ha donat molts banquers i tres papes. A Roma podem veure molts palaus



Luciano Alberti

Chigi, i l'emblema de l'Acadèmia amb les paraules «Micat in Vertice», que podem admirar fins i tot a la Plaça de Sant Pere, perquè un dels papes Chigi el va fer posar entre la gran arquitectura de Bernini.

Guido Chigi estimava molt la música, i ell mateix era músic. No li agradava viatjar, però va procurar que tot el món musical arribés a ell. Així, podríem dir, va inventar l'Accademia Chigiana. Però abans havia donat vida a la temporada de concerts «Micat in Vertice», que ja ha arribat a la 68^a edició. Precisament per a aquesta activitat, el comte va fer construir una sala de concerts en el seu històric palau, en estil vienès rococó i amb una mena de frescos tiepolescos que representen la famosa victòria de Siena sobre Florència —la victòria de Monteperti—, amb les figures de quatre patriarques italians de la música antiga. Per què, aquesta sala, fou obra del refinat artista sienès Viligiardi? Perquè

Siena tingués, finalment, una seu de concerts, com van tenir altres ciutats grans, com Milà o Florència.

—Això fou, ja, en el primer terç de segle.

—Exactament. Siena fou elegida per la Societat Internacional per a la Música Contemporània com a seu d'una reunió d'aquest gènere artístic. El president de la branca italiana era Alfredo Casella. Així que, l'any 1928, tingué lloc a Siena un Festival de Música Contemporània, per al qual el comte deixà el seu palau i aquesta bella sala. Al comte Chigi, no li agradava la música contemporània, però era un gran senyor i el seu amor a la música era superior als seus gustos personals. Per a mi, aquest era un dels seus principals mèrits. Per això va tenir com a hostes uns compositors com Falla, Bartók, Schönberg... Uns músics que van oir ací primeres audicions d'obres d'ells. Fou el moment del retrobament de dos

homes importants en la història de l'Accademia: Chigi i Casella.

—I, el 1939, neix una altra creació del comte. No és així?

—Exactament. Després de la temporada de concerts «Micat in Vertice» i de l'Accademia Musicale Chigiana, creà la Settimana Musicale Senese, la primera edició de la qual fou dedicada a Antonio Vivaldi, l'inici del renaixement vivaldià de què avui gaudim tots. Per a recordar el cinquantenari, la Settimana ha organitzat enguany una reunió internacional d'estudis vivaldians, amb un concert complementari a cura de professors i alumnes de l'Accademia.

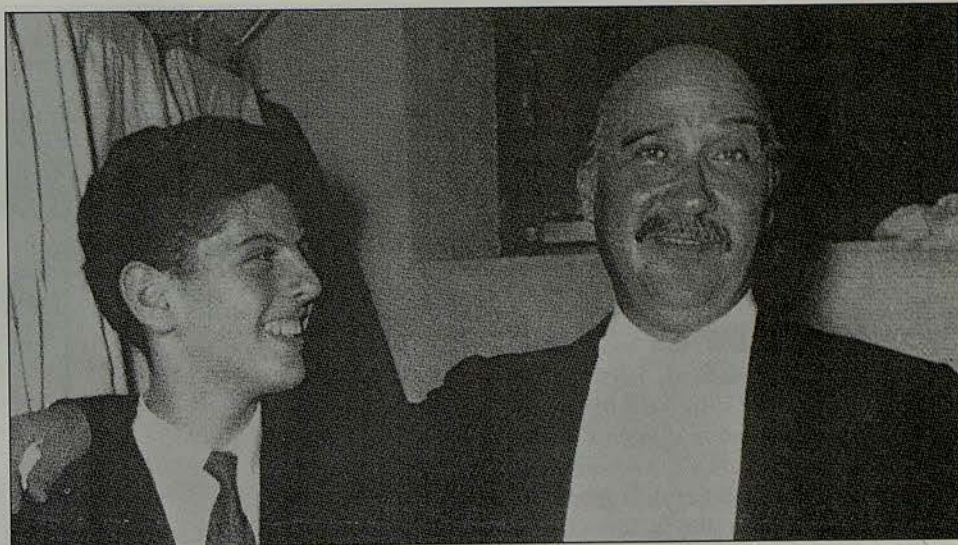
—Així, doncs, tres activitats durant l'any.

—Efectivament. A l'hivern, la temporada de concerts, que se celebra amb un gran èxit; a l'estiu, els cursos i la Settimana Musicale Senese, que en un principi es feia el setembre i que jo vaig ajuntar als cursos del mes d'agost, perquè em semblava que el festival tenia necessitat d'aquesta sang jove i d'aquesta força vital que deriven tant dels mestres com dels deixebles. Com és sabut, la Settimana s'ha obert a la música contemporània, aquest any especialment dedicada a la d'Espanya. Allò que és antic i allò que és modern en música, conviuen a Siena.

—Quan es va inaugurar la sala del palau Chigi?

—El 22 de novembre del 1923, festivitat de Santa Cecília.

—I quants habitants té actualment, Siena?



El jove Daniel Barenboim, el 1957, a Siena, amb Carlo Zecchi

—No més de setanta mil. És una petita ciutat amb unes característiques particulars: perfectament conservada al centre, com poquíssimes altres ciutats, fins i tot amb espais verds, i els horts entre les velles cases i les muralles. Naturalment, la nova Siena creix cap enfora. En els darrers temps, la ciutat té millors comunicacions amb la resta d'Itàlia, més aviat per carretera que per ferrocarril. Siena ha viscut, al llarg de segles, en un aïllament auri; és un fet que explica moltes coses: la fidelitat a les antigues tradicions, com el Palio; el

fet de tancar-se orgullosament en ella, en la seva bellesa, en la seva història, en la seva glòria... Per això ha conservat un caràcter propi: un privilegi del qual avui podem gaudir.

—L'Accademia Chigiana és, avui, doncs, el nucli cultural i musical de la ciutat?

—Certament. Tots els sienesos accepten que l'Accademia Chigiana és la més alta veu de la ciutat en el camp internacional. Siena posseeix una magnífica Universitat, amb abast internacional, fins i tot en el camp científic. Però, indubtablement, la fama i el prestigi de Siena en el camp cultural deriven del prestigi i de la glòria de l'Accademia Chigiana. Una realitat econòmica és a la base de tot això: el Monte di Paschi, el gran Banc de Siena, creat ja l'any 1472. Guido Chigi va deixar com hereu de la seva Fundació el Monte di Paschi, ja que no tenia fills; però sí que tenia nebots, a qui segurament no va plaure aquella decisió. Així, doncs, el seu immens patrimoni (terres, vil·les, obres d'art...) va quedar a mans de la Banca, lligada a l'esmentada Fundació. Monte di Paschio és la força real de tota la ciutat, un dels bancs italians més importants i el nucli d'un destacat consorci bancari. És un banc molt anòmal. Amb el seu mig mil·leni llarg de vida, als seus estatuts, s'hi diu que els beneficis han de repercutir a la ciutat, a través d'una diputació en la qual aquella és representada. Per tant, cal distingir entre les subvencions regulars que la banca dóna a l'Accademia Chigiana com a part vital de la ciutat i les iniciatives de patrocini, que són quelcom afegit a través del que avui anomenem mecenatge. El suport creixent de la banca Monte di Paschi a l'Accademia està assegurat per mitjà dels mecanismes previstos: el director general de la institució financera és a la vegada membre del Consell d'Administració de l'Accademia Chigiana. Però aquesta no pot canviar de fisonomia i imitar els ens lírics (que jo conec molt bé perquè he dirigit els de Florència i Gènova,



El record inoblidable de Gaspar Cassadó és encara viu a l'Accademia Chigiana. La seva classe de violoncel (el tercer a l'esquerra és el seu deixeble, el violoncel·lista català Marçal Cervera)

que son anacrònics i fan aigües per tots els costats). La Chigiana ha de mantenir el seu caràcter domèstic, familiar. És clar que, en una època de tantes iniciatives i d'un progrés tan dinàmic com l'actual, la Chigiana ha de fer prevaler la seva prioritat, la seva història, l'alt nivell del seu quadre docent i la durada dels seus cursos.

—Com funciona l'Acadèmia, a través de la Fundació?

—Hi ha un president, que ho és també de la Banca (per tradició, però no per l'estatut). Hi ha un Consell d'Administració, on són representats diferents ministeris (del Turisme i de l'Espectacle, i el de béns Culturals), així com la regió toscana, les institucions provincials i locals i la Universitat. A més, cosa important, el vice-president és el prestigiós músic Massimo Bogianckino; el mestre Brengola hi representa la classe docent; i jo en sóc el director artístic. Ho vaig ser de 1968 a 1978; després vaig ser cridat a la direcció del teatro Comunale de Florència, i vaig tornar a Siena, fa tres anys.

—Una ciutat en la qual hi ha, a més, un Conservatori.

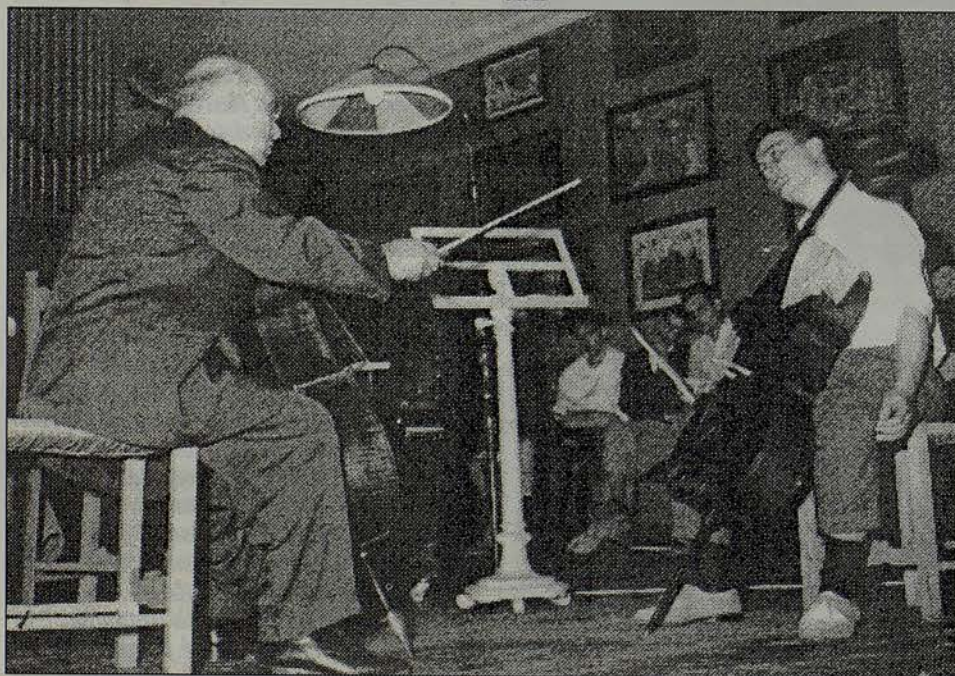
—Sí. Una Escola de Música que, des de fa uns anys, està equiparada a un Conservatori. Té els seus professors i treballa tot l'any. La Chigiana és una escola internacional d'alt perfeccionament. Veiem amb plaer com, cada any, els deixebles sienesos augmenten a la Chigiana, on tenim estudiants de més de 50 nacionalitats. Naturalment que ens plauria que hi haguessin més casos com el de Salvatore Accardo i Uto Ughi que, de nois, van passar per aquí. Aquest any, per primera vegada, hem tingut seminaris de Pasqua,



La Sala de Concerts de l'Accademia Chigiana

amb la presència, per exemple, de Narciso Yepes.

—Dins el panorama musical d'Itàlia, tan



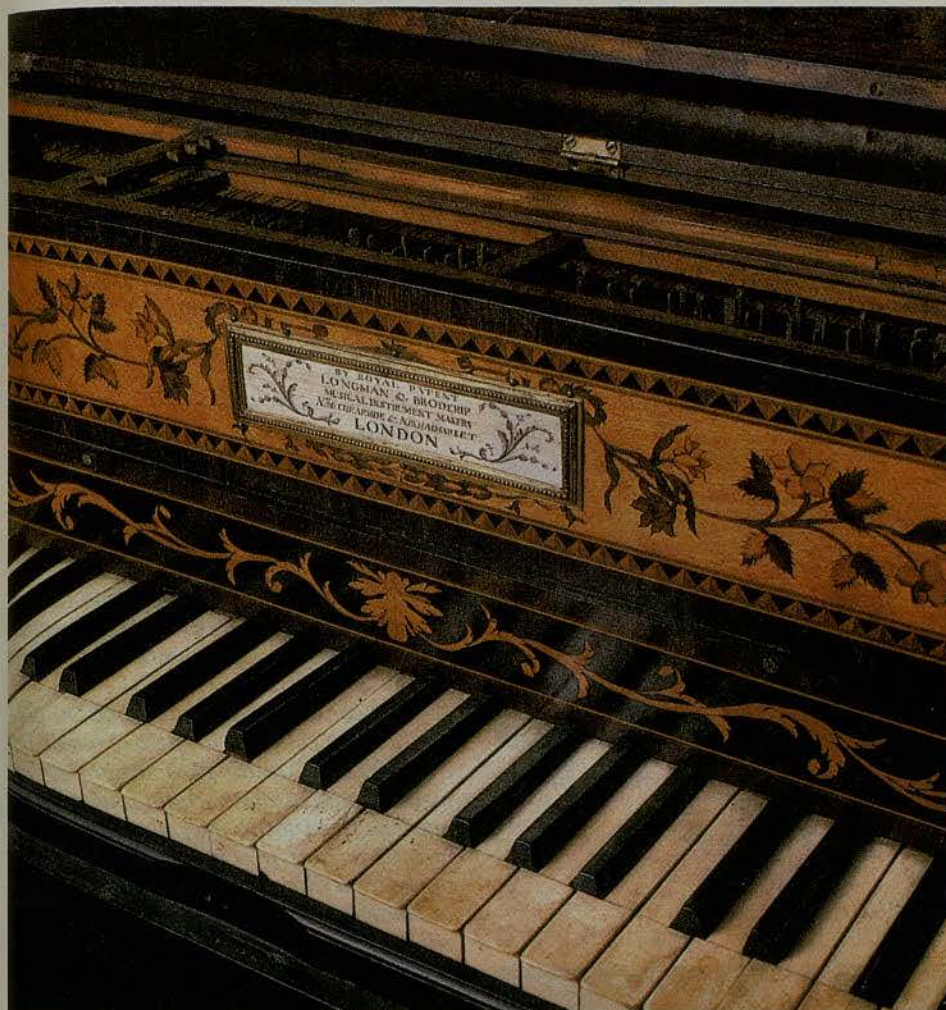
Pau Casals, professant un curs a l'Accademia, el 1959

ple de problemes segons les seves paraules, l'Accademia Chigiana és una illa...?

—... beata? Tant de bo! No crec que ni sigui beata (plàcida) ni illa. És millor que no sigui illa; prefereixo que sigui un encreuament de camins. Respecte a la beatitud, és veritat que som feliços fent música i que, aquí, hi ha un clima i unes possibilitats de treball com no hi ha en altres llocs. Siena té un indubtable atractiu per a mestres i alumnes. Subsisteixen dificultats de caràcter administratiu i d'organització, a causa d'una relació entre una realitat tan gran amb una estructura tan petita. Un nou horitzó del 1992 farà pas a novetats que tindran una gran repercussió en els anys següents, respecte a la tan temuda competitivitat europea.

—Quin futur té, la música, en aquest món tan materialista i prosaïc?

—Tinc una gran confiança en aquest sentit. No sóc pessimista. És molt fàcil ser-ho. En una època en la qual és tan fàcil ser pessimista, tractem de tenir un optimisme intel·ligent. Veig els joves que vénen a fer música. Qui comença la vida fent música, és un escollit de Déu. Podrà convertir-se després en un gran home de



Fortepiano pertanyent a la col·lecció d'instruments de l'Accademia Chigiana

negocis (teòricament puríssim o impuríssim); però, si és un gran músic, haurà salvat l'esperit. Si en el joc dels interessos no aconsegueix compaginar-los amb la vocació que de veritat tenia, serà un condemnat. En pocs camps com en el de la música veiem la transcendència de la vocació. Un hom respon a la música perquè quelcom profund l'hi crida. També és veritat que avui, ser un bon músic, un bon instrumentista, és tenir un lloc de treball assegurat. La famosa desocupació juvenil afecta només els instrumentistes dolents. Un bon instrumentista o un bon corista troben feina, perquè sempre són buscats. D'altra banda, hi proliferen les iniciatives, sense parar, perquè es té necessitat de la música. És això que em fa ser optimista. Però, ho repeteixo, la base és la qualitat.

—I respecte a la connexió de la música contemporània amb el públic?

—No ho sé. És una qüestió difícil. Fer-se un lloc en el terreny de la composició sempre és complicat. Es necessita ser molt bo per a ser conegut arreu del món. És clar que la música contemporània té avui moltes aplicacions; per tant, té més d'una sortida. Grans de la música contemporània? N'hi veig pocs; però això també ha passat en altres èpoques. El gran compositor ha

d'estar proveït d'una gran capacitat d'afirmació i d'iniciativa, fins i tot com a persona, perquè el món és prou dispers en aquest terreny. Per això ha nascut la nostra iniciativa de «Nuova musica per l'Europa»: per a afavorir la qualitat sorgida de la comparació, de la confrontació.

—La música contemporània, és un reflex d'aquesta època de transició, de crisi, de pluralisme?

—Sens dubte. Com totes les arts. Jo crec que la transició és una condició permanent. Potser hi ha tres o quatre etapes de la història de la cultura del món que no puguin anomenar-se de transició. L'Atenes de Pèricles? La Florència humanística i renaixentista? Sí, potser siguin períodes de sedimentació, de certes solidificades. Però, quants problemes, quantes crisis i angories en el si de tanta esplendor! La història de la música és una contínua transició: un viatge. És clar que hi ha períodes en els quals es viatja més fàcilment que en altres. Però jo crec que la mitjana de la matèria gris en l'home sempre és la mateixa; ara bé, avui la utilitzem per anar a la Lluna o per a construir magnífics viaductes, en comptes de dedicar-la a altres manifestacions de la cultura. Però no cal arrencar-se els cabells. Em sembla que la mitjana entre el deure i l'haver no pot canviar substancialment.

—Però, quant a la música, als temps de Mozart o Beethoven es tocaven les composicions de Mozart i Beethoven, i avui es continuen tocant aquelles mateixes obres, i molt menys les que escriuen els compositors d'ara...



El compositor Alfredo Casella (assegut al centre) amb el comte Ghigi i Gaspar Cassadó, al pati del Palazzo Chigi (1937)



El gran director Franco Ferrara, aplaudit pels seus deixebles, a la darrera sessió d'un dels seus cursos



El Palazzo Chigi Saracini, a la Via di Città

—Certament. És un problema greu. Però és que aleshores la música acomplia una funció, perquè la base era molt àmplia. Salieri, per exemple, un músic important, assegurava la base d'una cultura musical molt fèrtil i rica. Però això ha canviat. A Itàlia, les temporades d'òpera es mantenen pels títols del passat. L'espai per a la música s'ha reduït, perquè han canviat les proporcions. Per això, avui, al compositor li és més difícil obrir-se camí.

A Itàlia, les temporades d'òpera es mantenen pels títols del passat

—Hi ha qui diu que la veritable música contemporània és el rock, el pop i altres gèneres que sentim contínuament per la ràdio, la televisió, etc.

—No conec bé aquesta música, ni crec que arribi a conèixer-la, perquè quedo ple i satisfet amb l'altra. Però sempre dic als meus estudiants que escoltin tota mena de música, fins i tot la que, als joves, els és més fàcil d'oferir. La cosa important és aprendre a diferenciar la bona i la dolenta, independentment dels gèneres. El perill de la massificació és que es perd el sentit de la qualitat. D'altra banda, s'ha de desposseir la gran música de tota la parafernàlia culturalística. S'ha d'apropar la música culta a la gent d'una manera senzilla. Per aquest camí, s'ha d'explicar l'èxit d'una pel·lícula com Amadeus.

—En definitiva, i en general, què cal fer?

—Cal continuar amb l'educació musical, per posar remei a una situació hereditària greu. Encara que, com sabem, a partir de situacions no modeliques també sorgeixen bons compositors, i d'una realitat molt rica des d'un punt de vista didàctic, com passa als E.U.A. o la Unió Soviètica, no se'n deriva per força un benefici per a la primera línia de la composició. Coses, ambdues, misterioses i difícils d'explicar. Però el problema de l'educació és, sense falsos messianismes, fonamental. Perquè això porta a una qualificació a nivell de compositors i d'intèrprets. Cal tenir cura d'allò que, del passat, perviu de forma natural (els grans autors) i mirar que la musicologia continuï treballant en l'espai que li és propi. Cal resistir-se a l'empobriment i la reducció de les possibilitats productives de manifestacions musicals. Defensem sense por la permanència de certs valors. El passat alimenta moltíssim la vida musical. les limitacions (que hi són) s'han de vèncer amb voluntat i imaginació. Sobretot, per part dels responsables de la gestió de la cultura musical.

José Guerrero Martín



REVISTA MUSICAL CATALANA

Festa de la Música Catalana

22 de novembre de 1990

I CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ «EDUARD TOLDRÀ»

La «Revista Musical Catalana» convoca el I Concurs de Composició «Eduard Toldrà» per a obres les característiques de les quals es faran explícites en cada edició.

Amb la referència a la figura d'Eduard Toldrà (1895-1962), hom ret homenatge a qui fou destacat violinista, compositor i director d'orquestra català.

Les obres premiades al I Concurs Internacional de Composició «Eduard Toldrà» seran estrenades per l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, de Barcelona.

Les bases per les quals es regirà el concurs són:

1. El concurs és destinat a premiar una o diverses obres de música orquestral de cambra, subjectes a la plantilla següent: 6 violins I, 5 violins II, 4 violes, 4 violoncel·ls i 1 contrabaix, amb la possibilitat d'addició d'un màxim de 6 instruments de vent, 2 de percussió i cinta magnètica.

2. La durada de les obres no serà inferior a dotze minuts ni superior a vint.

3. El concurs és obert a participants de qualsevol país del món; no hi és establert cap límit pel que fa al nombre d'obres presentades per cada concursant.

4. Les obres que es presentin hauran de ser originals i inèdites, no interpretades públicament amb anterioritat, ni premiades en cap altre concurs.

5. L'obra guardonada serà premiada amb 15.000 dòlars. Eventualment, aquesta quantitat global podrà ser distribuïda, a criteri del jurat, i d'acord amb la qualitat i quantitat de les obres presentades, entre dos o tres premis.

En aquest cas, no podran destinar-se més de 12.000 dòlars, ni menys de 3.000 dòlars, a un sol premi.

L'import del premi, o dels premis, serà fet efectiu en pessetes, al canvi vigent al moment de l'adjudicació.

6. Els autors de les obres premiades estaran obligats a fer constar en qualsevol interpretació o edició de la composició, juntament amb el títol de l'obra, l'organitzador del certamen («Revista Musical Catalana») i el patrocinador («Epson»).

7. La composició del jurat es farà conèixer amb anterioritat al dia 31 de maig de 1990. El seu veredicté serà inapel·lable.

8. Les partitures que optin al concurs hauran de ser trameses (sense signar) amb un títol i un lema. En sobre a part es faran constar les dades personals de l'autor.

9. La propietat intel·lectual de les obres premiades és reservada a llurs autors, els quals queden obligats a proporcionar el material necessari per a l'estrena de les composicions guardonades. Això no obstant, l'acceptació d'aquestes bases de participació implicarà el dret de cessió al patrocinador, per un període de dos anys, dels drets d'explotació de les obres premiades, d'acord amb el dret europeu sobre el particular.

10. Termini d'admissió d'obres: 31 d'agost de 1990. Han de ser adreçades a «Revista Musical Catalana», C/ d'Amadeu Vives, 1, Tel. 301 11 04 - 08003 Barcelona; o bé a «Epson», C/ de París, 152 - 08036 Barcelona.

11. L'acte de proclamació del guanyador, o guanyadors, del I Concurs Internacional de Composició «Eduard Toldrà» tindrà lloc el dia 22 de novembre de 1990, en el curs de la celebració (al Palau de la Música Catalana, de Barcelona) de la Festa de la Música, promoguda per la «Revista Musical Catalana».

12. La participació al concurs porta implícita l'acceptació d'aquestes bases. Si sorgís algun dubte en la interpretació, serà presa com a base legal la llengua catalana, en què originàriament han estat redactades.

Barcelona, octubre de 1989

EPSON®

ORDINADORS-IMPRESSORES-TERMINALS PORTÀTILS

REVISTA MUSICAL CATALANA

Festa de la Música Catalana

22 de novembre de 1990

I CONCURS INTERNACIONAL D'ASSAIG «MANUEL VALLS I GORINA»

La «Revista Musical Catalana» convoca el I Concurs Internacional d'Assaig «Manuel Valls i Gorina», amb la finalitat de promoure els estudis relacionats amb els diversos àmbits del fenomen musical.

Amb la referència a la figura de Manuel Valls i Gorina (1920-1984), hom ret homenatge a qui fou destacat assagista musical i compositor català.

Les bases per les quals es regirà el concurs són:

1. El tema dels treballs participants al I Concurs Internacional d'Assaig «Manuel Valls i Gorina» s'ha de referir a algun aspecte sociològic i/o cultural del fet musical en el món d'avui.

Hom suggereix per a aquesta edició, el tema següent: «Validesa (o possible crisi) del concert públic tradicional», bé que el certamen és obert a qualsevol altra aportació temàtica.

2. L'extensió dels assaigs ha de ser de 12 holandesos com a mínim i de 20 com a màxim, escrits a màquina, i de 30 línies de 70 espais d'extensió.

3. Caldrà remetre els originals en dues còpies (sense signatura) amb el títol i un lema. Poden ser presentats amb pseudònim. En sobre a part, es faran constar les dades personals de l'autor.

4. Els treballs optants al premi han de ser originals, inèdits i no premiats en cap altre concurs.

5. Els originals concursants poden ser escrits en qualsevol dels idiomes europeus.

6. El concurs és obert a participants de tot el món.

7. El treball guardonat serà premiat amb 6.500 dòlars (xifra que comprèn, també, els drets de publicació a la «Revista Musical Catalana»). Eventualment, aquesta quantitat global podrà ser distribuïda, a criteri del jurat, i d'acord amb la qualitat i quantitat de les obres presentades, entre dos o tres premis. En aquest cas, no podran destinar-se més de 4.000 dòlars, ni menys de 2.500 dòlars, a un premi.

L'import del premi, o dels premis, serà fet efectiu en pessetes, al canvi vigent al moment de l'adjudicació.

8. Els guanyadors estaran obligats a fer constar en qualsevol tipus d'utilització futura, juntament amb el títol

de l'assaig premiat, l'organitzador del certamen («Revista Musical Catalana») i el patrocinador («Epson»).

9. La «Revista Musical Catalana» publicarà els assaigs premiats; i es reserva el dret, durant un any, de fer-ho amb altres que hagin participat al concurs, previ acord amb els respectius autors.

10. La composició del jurat es farà conèixer amb anterioritat al dia 31 de maig de 1990. El seu veredicté serà inapel·lable.

11. Termini d'admissió d'originals: 31 d'agost de 1990. Han de ser adreçats a «Revista Musical Catalana», C/ d'Amadeu Vives, 1, Tel. 301 11 04 - 08003 Barcelona; o bé a «Epson», C/ de París, 152 - 08036 Barcelona.

12. L'acte de proclamació del guanyador, o guanyadors, del I Concurs Internacional d'Assaig «Manuel Valls i Gorina» tindrà lloc el dia 22 de novembre de 1990, en el curs de la celebració (al Palau de la Música Catalana, de Barcelona) de la Festa de la Música, promoguda per la «Revista Musical Catalana».

13. La participació al concurs porta implícita l'acceptació d'aquestes bases. Si sorgís algun dubte en la interpretació, serà presa com a base legal la llengua catalana, en què originàriament han estat redactades.

Barcelona, octubre de 1989

EPSON®

ORDINADORS-IMPRESSORES-TERMINALS PORTÀTILS

Arxius Musicals a Catalunya (XVI)

Santa Pau. Arxiu Parroquial

L'Arxiu de la Parròquia de Santa Pau (La Garrotxa) conserva documents importants, que en alguns casos es remunten a alguns segles d'antiguitat. Entre aquests, destaquen els que havien estat l'arxiu musical del Santuari dels Arcs, situat ben a prop del nucli de Santa Pau, dins del mateix terme municipal.

Els diferents fons que integren aquest arxiu —el documental i musical del Santuari dels Arcs, i els fons documentals d'altres santuaris que actualment estan despoblats i depenen d'aquesta rectoria— es troben en un armari del despatx parroquial. No hi ha cap horari establert per a la consulta i, per tant, cal concertar-la amb el senyor rector.

L'arxiu musical del Santuari dels Arcs és certament reduït però, al mateix temps, interessant i valuós. Es tracta d'una carpeta que conté uns 40 manuscrits. No està catalogat, malgrat que ja l'han estudiat i microfumat; l'estat de conservació és correcte però no hi ha cap relació del contingut.

Tot el fons és datable a la segona meitat del segle XVIII, si bé hi ha obres de compositors que visqueren a la primera meitat, i fins i tot als darrers anys, del segle

anterior. Diverses circumstàncies semblen indicar que es podria tractar de l'arxiu particular de Josep Lamarca i Gordas, qui fou organista de l'esmentat santuari entre 1756 i 1767 com a mínim.

La majoria dels compositors representats en aquest fons són catalans

Tot el fons és manuscrit. La majoria dels compositors que hi tenen producció són catalans: Salvi Arnabat, Josep Carcoler, Jaume Casanovas, Josep Castelló, Antoni Coll, Josep Elias, Josep Lamarca, Francesc Mariner, Josep Picañol, J. Ripollès, Jaume Subias, Joan Vila, Francesc Vilar i Antoni Mestres. Els únics estrangers que hi són representats són Alberti i Scarlatti.

Gairebé la meitat del repertori és de tecla, la resta és de música vocal religiosa. A la música instrumental, destaquen els *Versos* i en segon lloc les *Tocates*. Entre la literatura d'ús religiós hi ha un clar pre-

domini de composicions sobre textos en llengua vernacle, les quals majoritàriament són anomenades *Villancicos*, *Tonos* o *Cantatas*.

Completen el conjunt alguns fragments de teoria, tant de cant pla com de «cant d'orgue» i alguns exercicis de fuga.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

Bibliografia:

BONASTRE, Francesc. *Josep Carcoler (1776): «Notícia biogràfica i compositiva»*. Recerca Musicològica I. Barcelona, 1981, pp. 113-150.

CIVIL, Francesc. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona, 1970.

CIVIL, Francesc. *La música a Olot i comarca, corrent el segle XVIII*. Patronat d'Estudis històrics d'Olot i comarca, 1977-1978, pp. 195-212.

MOLAR, Nolasco de el. «Canciones navideñas procedentes del Santuario de Nuestra Señora de Els Arcs (Gerona)». *Anuario Musical XII (1957)*, pp. 201-233.

Seis piezas para clave u órgano. Transcripció de Francesc CIVIL. Unión Musical Española, Madrid, 1974.

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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

Butlleta de subscripció

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

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

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

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

AQUÍ

MERCAT DE MÚSICA VIVA DE VIC

Durant els dies 12, 13, 14 i 15 d'aquest mes d'octubre s'està celebrant al recinte firal de la ciutat de Vic el primer Mercat de Música Viva, destinat a posar en contacte el món de la producció artística amb tots els gestors culturals i empresaris de l'espectacle.

Aquest Mercat, promogut per la Generalitat de Catalunya, se centra en el desenvolupament d'un seminari de Gestió Cultural i Programació, i compta amb la presència d'un Banc de Dades, a l'abast de tothom, que conté el cens de grups, intèrprets, agents i promotors.

Concretament, els temes del seminari de Música i Gestió són: Els mercats de la música, Gestió cultural en els anys 90 i La música avui a Catalunya: La

música popular, el dia 12; Música d'avui a Catalunya: la clàssica i la creació de programes musicals-festivals de música, el dia 13; Producció i infraestructura, Relacions laborals i fiscals i La comunicació en programes musicals, el dia 14; La música d'avui a Catalunya: el rock i altres músiques actuals i Ensenyament: noves professions-nous públics, el dia 15.

Aquesta primera edició dona l'oportunitat de fer possible i de promoure el coneixement de tota la producció de música i dansa de Catalunya, així com la de censar grups, intèrprets, empreses i promotors, i animar la contractació mitjançant una convocatòria a tots els programadors culturals d'institucions i empreses.

GIRA CATALANA DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'ÀRTIC (ALASKA)

Aquest notable conjunt orquestral, que respon a la formació de la petita agrupació clàssica de trenta-cinc membres, ha realitzat, al llarg de la passada temporada estiuenca, la seva primera gira de concerts al nostre país. Hi han col·laborat els pianistes Leonora Milà, Alex Arteaga, Bernat Deltell i Josep M. Escribano, en la interpretació dels concerts per a dos, tres i quatre pianos de Joan Sebastià Bach. Aquest conjunt instrumental, amb seu a la ciutat nord-americana de Fairbanks (Alaska), va ser fundada l'any 1970.

Des d'aleshores, a part de l'activitat local i nord-americana, ha menat una expansió internacional que l'ha portat a Noruega, Suècia, Finlàndia, Suïssa i la República Popular xinesa. Gordon Wright, el seu director permanent, ha estat deixeble de direcció de René Leibowitz, Hans Swarowski, Carl Melles i Herbert Blomstedt. Ha estat convidat a dirigir als Estats nord-americans de Washington, Califòrnia, Illinois, Minnesota i Wisconsin, i a Europa, a Colònia, Amsterdam i Londres.



Bernat Deltell, Pedro Carboné, Leonora Milà i Alex Arteaga

ELS «PETITS CANTORS DE VALÈNCIA» VISITEN BARCELONA

Amb motiu del XXV Aniversari, l'Escola Coral Petits Cantors de València, que dirigeix Jesús Ribera Faig, visitarà Barcelona.

Aquesta «Escola Coral», la integren 310 cantaires d'edats compreses entre 5 a 17 anys, agrupats en quatre cors progressius: Coral Albada, Coral Bardissa, Minicantors i Petits Cantors. Aquestes dues últimes corals són les que faran un concert a la nostra ciutat el dia 11 de novembre, a l'Escola Pia, c/ de la Diputació, 277, a les 7 de la tarda. Dirigirà aquest concert Jesús Ribera Faig, fundador de l'Escola Coral Petits Cantors.

El programa que interpretarà la Coral Minicantors constarà d'obres de G.F. Händel, M. Haydn, F. Mendelssohn, E. Raubach i la cantata *Nosaltres i el món* de Schlechtriem-Grümm, traduïda al català per Joan Costa.

L'agrupació Cor Madrigal s'adhereix a aquest Aniversari i, permetjà de les seves seccions, l'Es-

quellerinc i Cor Albada, organitza aquest concert.

Jesús Ribera Faig va fer els estudis musicals i es titulà en piano al Conservatori del Liceu de Barcelona; després féu estudis d'harmonia i composició a València amb Joan Lamote de Grignon. És fundador de l'Orfeó Universitari de València; l'any 1963 creà els Petits Cantors de València i, el 1971, fundà l'Orfeó Navarro Reverter, de la Caixa d'Estalvis de València.

Els Petits Cantors de València han interpretat obres com: *Carmina Burana*, i *Cantata de Nadal* de C. Orff, *El cant dels boscos* de Shostakovitx, *A Ceremony of Carols* de B. Britten, *Stabat Mater* de Pergolesi i han col·laborat a l'estrena de l'òpera *Vinatea* de X. Casp i M. Salvador. Han fet concerts a diverses poblacions del País Valencià i en altres ciutats de l'Estat espanyol, així com a Roma, París, Lisboa, Lourdes, Llangollen, Loreto, Londres. Han cantat també a la BBC i a RTVE.

GONÇAL COMELLAS, DIRECTOR DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DEL PALAU

El passat setembre inicià la seva activitat la nova formació de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, adscrita dins el Consorci que regeix el Palau, i que compta amb el suport econòmic d'una coneguda firma industrial.

El violinista empordanès Gonçal Comellas és el director d'aquesta formació musical integrada per joves músics catalans i d'arreu de l'Estat.

Gonçal Comellas és un dels violinistes més importants de la Península, té una gran vocació cambrística i ha estat el creador i director primer de l'Orquestra Catalana de Cambra i posteriorment de l'Orquestra Reina So-

fia. Gonçal Comellas també forma trio amb el pianista Ramon Coll i el violoncel·lista Marçal Cervera.



Gonçal Comellas

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

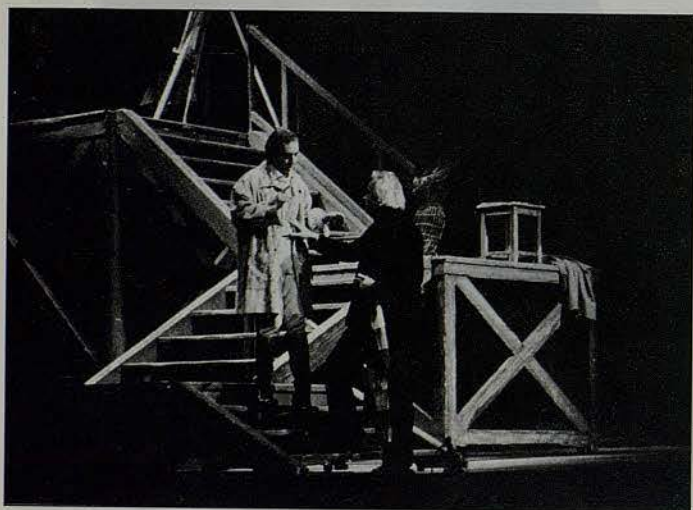
CICLE DE CONFERÈNCIES DE L'ÒPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA

Se celebra, entre el 2 d'octubre i l'11 de desembre d'enguany, un cicle d'audicions i conferències, a càrrec de Roger Alier, a l'entorn de diversos temes relacionats amb el món de l'òpera i del teatre líric. Aquests actes tenen lloc cada dilluns, a les 19 hores, a la Sala Cultural de la Caja de Madrid de Barcelona (Plaça de Catalunya, 9). S'iniciaran amb una sessió d'homenatge a Jaume Aragall, que comptà amb la seva assistència (2 d'octubre), i continuaran amb: el tema «Amadeu Vives, músic» (9, d'octubre) i «La darrera etapa de la carrera de Vives. Els seus escrits» (16 d'octubre); un concert amb la participació dels finalistes del II Marató de Joves Veus (23 d'octubre); cinc sessions dedicades monogràficament a Vincenzo



Dalmau González

Bellini (30 d'octubre, 13, 20 i 27 de novembre i 4 de desembre); i, finalment, clourà aquest cicle un Concert de Nadal a cura de Dalmau González i Liliana Mafiotte (11 de desembre).



Jaume Aragall

NOTICIARI DE L'ORFEO CATALÀ

L'activitat musical de l'Orfeo, en les seves diverses seccions, ha començat aquest curs ben aviat, i amb una intensitat poc usual, ja que, en el moment que sortiran aquestes ratlles, el seu cor juvenil, dirigit per Conxita Garcia, haurà cantat a les Drassanes de Barcelona, participant en les XXV Jornades del Cant

Coral de Barcelona, i els seus grups infantils segon i tercer, dirigits per Margarida Lladó i Lluís Vilamajó, respectivament, hauran participat en el concert de cloenda de l'esmentat festival, cantant la part corresponent a les veus infantils de l'obra *Carmina Burana* d'Orff, sota la direcció del mestre luxemburguès Pierre Cao.

Pel que fa al cor gran, dos concerts centren la seva atenció aquest començament de curs: en primer lloc, el més proper, el concert d'inauguració de les obres de remodelació del Palau, en el qual, juntament amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona i solistes, dirigits pel mestre García Navarro, interpretaran la *Missa en Do major*, K. 317, «de la Coronació», de W.A. Mozart. La part de treball més intensa, però, la comporta la preparació del *War Requiem* de Benjamin Britten, que s'interpretarà a Ginebra, en el concert que aquesta ciutat ofereix cada any a les Na-

cions Unides, el proper 24 d'octubre. Aquesta interpretació serà dirigida pel mestre Armin Jordan, titular de l'Orquestra de la Suisse Romande, que acompanyarà l'Orfeo en les quatre versions que d'aquesta magnífica obra es portaran a terme. Volem recordar que el calendari d'aquestes interpretacions és el següent: 24 d'octubre, Ginebra, Teatre Victoria Hall, 18 de novembre, Barcelona, Palau de la Música Catalana, 23 de novembre Lausanne, Teatre Beaulieu, i finalment, 24 de novembre, Ginebra, Teatre Victoria Hall.

PELL DE BRAU

L'ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA COMENÇA LA TEMPORADA SENSE DIRECTOR TITULAR

Walter Weller, principal director invitat de l'Orquestra Nacional de España, va dirigir el primer concert de la temporada de l'esmentada formació. Aquesta, mentrestant, continua sense director titular d'ençà de la dimissió de Jesús López Cobos.

La temporada comptarà amb un total de 32 programes dividits en quatre cicles de vuit cadascun, que s'oferiran a l'Auditorio Nacional en sessions de divendres, dissabte i diumenge. Enguany participaran com a orquestres invitades les de Tenerife i València. Walter Weller dirigirà en total quatre concerts i enguany s'incorpora a l'equip artístic de l'orquestra Cristóbal Halffter, també en qualitat de principal director invitat. La seva responsabilitat afecta un total de tres concerts. Altres directors espanyols que participaran a la temporada de l'ONE són Víctor Pablo Pérez, Rafael Frühbeck de Burgos, Ros-Marbà, Gómez Martínez, Salvador Mas, José Luis Ternes, Enrique García Asensio i Odón Alonso. Pel que fa a directors estrangers, actuaran Aldo Ceccatto, Elihu Inbal, Jürgen Jürgens, Ferdinand Leitner, Hiroyuki Iwaki, Sergiu Comissiona, Leopold Hager, Witold Rowicki, Hans Vonk, Hans Martin



Jesús López Cobos

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

Schneidtl i Witold Lutoslawsky. El Coro Nacional que dirigeix Albert Blancafort intervindrà en vuit programes i l'Orfeón Donostiarra en un. Els solistes invitats són: Joaquín Achucarro, Helen

Donath, Alfonso Echevarría, Aldo Ciccolini, Emil Naoumoff, Silvia Marcovici, Uto Ughi, André Watts, i Maria Joao Pires entre d'altres. S'han posat a la venda 12.000 abonaments.



Cristóbal Halffter

JOSEP CARRERAS CANTÀ A EXTREMADURA

El tenor català Josep Carreras oferí el passat 8 de setembre un recital a la plaça major de Trujillo, Càceres, amb motiu de la celebració de la diada de la Comunitat Autònoma d'Extremadura.

Carreras actuà acompanyat de la Royal Philharmonic Pops Orchestra, i cantà un repertori de música popular espanyola i llatinoamericana.



Josep Carreras

ARREU

EL DARRER CONCERT DE LA «STRING ACADEMY»

El 22 de juliol passat ha tingut lloc, a l'Escola de Música de la Universitat d'Indiana, als Estats Units, el darrer concert de la «String Academy» dins la temporada del 1989. Aquesta «Acadèmia» s'organitza cada estiu aquí, a Bloomington, a l'Escola de Música, i reuneix nens i adolescents provinents de tot el món especialment dotats en algun instrument de corda (concretament violí, viola o violoncel). Aquests infants participen en les classes

i master classes (classes públiques) impartides pels professors de l'Escola, i preparen un repertori que interpreten en una sèrie de recitals que es fan al «Recital Hall» de l'Escola els dissabtes, a les 10.30 del matí, i són gravats amb magnetòfon i vídeo. Aquest curs, tot i tenir lloc a l'Escola de Música, no té res a veure amb el curs d'estiu oficial de l'Escola, que pertany als estudiants de Música matriculats a la Universitat.

En aquest darrer concert del festival han participat una sèrie de talents de curta edat, ja que la majoria no arriben als quinze anys.

Ballad (1954), per a orquestra, d'Henry Cowell (compositor nord-americà del segle XX) obrí el programa. L'orquestra, la constituïen 37 nens i adolescents, d'un nivell tècnic remarcable. A continuació, la mateixa orquestra oferí un moviment de «*Musique de table*», de George Philipp Telemann: *Rejouissance*. En aquesta obra, intervingueren quatre nens solistes: tres al violí i un al violoncel.

Tot seguit escoltàrem un grup increïble: un quartet de corda en el qual el primer violí era una nena quasi cega, Masako Goto, que tocava sense partitura (a diferència dels altres). El mestre de la nena, amb qui jo he treballat aquí durant un any, m'explicava abans del concert la facilitat i rapidesa d'aquesta nena en aprendre's una obra de memòria. Sovint, per a ella, escoltar un passatge una vegada és suficient per recordar-lo. La seva interpretació del *Quartet en re menor*, K-421, de Mozart, ha estat admirable. No solament quant a afinació i conjunció rítmica, sinó també quant a la natural musicalitat d'aquesta noia que, amb tota

senzillesa i sense cap esforç, feia sonar el quartet com un sol instrument.

L'Elegia, opus 24, de Gabriel Fauré, interpretada per Linda Swanson al violoncel i Inah Choi al piano, guanyà l'apreci del públic. Però també ho aconseguiren, i molt més encara, Corinne Chapelle, qui amb una afinació i un so puríssims oferí el primer temps (*Allegro aperto*) del *Concert n.º 5 en La major*, de Mozart, per a violí, i Jeanyi Kim amb el primer temps del *Concert per a violí en re menor*, opus 22, d'Henry Wieniawski. Ambdues noies foren acompanyades per Inah Choi.

Una pedagoga il·lustre, que contribueix a la formació d'aquests nens en aquests cursos, és Mimi Zweig, especialista en la docència violinística infantil. Els seus cursos pedagògics «Teaching Violin to children» (els quals personalment he seguit durant un any) ofereixen una via ràpida i eficaç per fer del violí quelcom assequible i natural, ben aviat imprescindible en la vida d'aquests nens (alguns de dos o tres anys tan sols).

Agustí Coma Albert
Violinista i compositor
Universitat d'Indiana

CARRERAS I CABALLÉ A MOSCOU

El tenor Josep Carreras i la soprano Montserrat Caballé actuaren el passat 5 de setembre al teatre Bolshoi de Moscou, a benefici dels damnificats pel terratrèmol d'Armènia (desembre de 1988), amb un èxit total.

Un públic entusiasta, que omplí el teatre de gom a gom, obsequià els cantants catalans amb una calorosa acollida i una pro-

longada ovació. Els cantants, després de complir el programa, oferiren una hora més d'actuació fent tres «bisos» cada un i altres tres «bisos» a duo.

La segona funció en benefici d'Armènia tingué lloc el passat 8 de setembre amb la participació del tenor espanyol Alfredo Kraus i altres artistes del «bel canto» de talla internacional.

LA FIRA DE MÚSICA DE FRANKFURT, MÉS GRAN

El desig d'ampliar els stands per part de nombrosos expositors, així com les inscripcions de participació de noves firmes, ha fet incloure un pavelló més a la pròxima Fira de la Música de Frankfurt (Musik Messe Frankfurt) que se celebrarà entre els

dies 21 i 26 de març de 1990, a la ciutat alemanya.

La principal innovació d'aquesta ampliació és el Piano-Saló, on tindrà cabuda la totalitat de la indústria del piano, tant l'alemanya com l'estrangera (inclosos els fabricants japonesos i coreans),

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

el qual ocuparà per primer cop una planta del Pavelló 6. Aquest Piano-Saló acollirà pianos de cua i de paret, instruments històrics del teclat, orgues d'església i accessoris. D'aquesta manera es fa possible presentar l'oferta completa del sector.

D'altra banda, el Pavelló 8 presentarà, com ja és habitual, els instruments acústics de cordes i polsats, bateries i percussió, instruments de vent-fusta i de vent-metall, accessoris, els *stands* d'editorials de música i de les corresponents associacions

professionals. La inclusió addicional de la planta del Pavelló 6.1 portarà els següents canvis: a la Planta baixa del Pavelló 9 (9.0) s'exposaran *keyboards*, sintetitzadors, pianos digitals, *samplers*, ordinadors de música, *software* i accessoris; la planta 9.1 es divideix en dues: guitarres elèctriques, baixos, amplificadors i accessoris, i tècniques de so i audio amb els corresponents complements. La tècnica de so també es mostrarà a la planta 9.2, amb la tècnica d'il·luminació, *software* i accessoris.

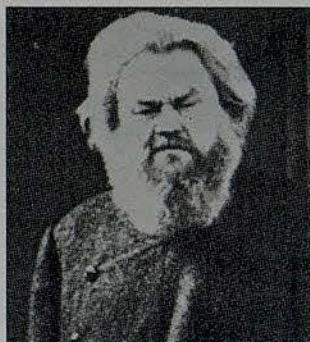
GIRA SOVIÈTICA DE L'ORQUESTRA BARROCA DE LA COMUNITAT EUROPEA

L'Orquestra Barroca de la Comunitat Europea (fundada el 1985) ha fet una gira, durant el passat setembre, per la Unió Soviètica, amb diverses actuacions a les ciutats de Tallinn, Leningrad i Moscou, sota la direcció del seu titular, Roy Goodman.

Aquesta gira ha estat possible gràcies al suport de la Comunitat Europea, l'Associació per al Patrocini de les Arts, el British Council i l'empresa Panasonic Europe Ltd., *sponsor* oficial de l'orquestra.

HA MORT EL CANTANT MARTTI TALVELA

El cantant d'òpera finlandès, Martti Talvela, morí el passat juliol a l'edat de 54 anys. Considerat com un dels baixos més famosos, la carrera professional de Talvela ha estat de més de 30 anys i ha actuat als teatres d'òpera més prestigiosos del món, com el Metropolitan Opera House, de Nova York, o els principals teatres europeus. Una de les seves millors interpretacions fou la del *tzar rus* a *Borís Godunov*, de Musorgski.



Martti Talvela

CONVOCATÒRIES

VI TROBADA DE MÚSICA IBÈRICA I III CONGRÉS NACIONAL DE MUSICOLOGIA

L'Associació Portuguesa d'Educació Musical i la Societat Espanyola de Musicologia, en col·laboració amb el Depar-

tament de Ciències Musicals de la Universitat Nova de Lisboa i el Servei de Música de la Fundació Calouste-Gulbenkian,

convoquen la VI Trobada de Música Ibèrica que tindrà lloc a Lisboa els dies 27 i 28 d'octubre, a la seu de l'esmentada Fundació. La trobada consta de dues sessions de treball: una, dedicada a la música de tradició oral, i l'altra, a la musicologia històrica. També s'hi desenvoluparà una taula rodona a l'entorn del tema «La Península Ibèrica i la investigació musicològica contemporània», i hi haurà tres sessions dedicades a les comunicacions lliures i una conferència a càrrec de Santiago Kastner.

Les inscripcions a la Trobada s'han d'enviar preferentment abans del dia 10 d'octubre. Per a més informació cal adreçar-se a: VI Encontro de Música Ibérica. Associação Portuguesa de Educação Musical. Rua Rosa Araújo, 6, 3.º. P-1200 Lisboa. Tèlf.: 01-3151-1-573131.

CURS DE PEDAGOGIA PER A PIANO DE L'ESCOLA LUTHIER

L'Escola Luthier d'Arts Musicals inicià, el passat setembre, el Kurs de Pedagogia per a Piano (1989/90), de graus elemental i mitjà, i el de reciclatge, que és impartit per la pianista Ludovica Mosca.

Aquest curs és orientat a tots els mestres i alumnes que es dediquen a l'ensenyament del piano. Ofereix la possibilitat de treballar directament amb l'alumne qualsevol problema existent. El curs es realitza a dos nivells: el nivell I desenvolupa els aspectes de reciclatge, aspectes de les relacions, comparació de diverses escoles pianístiques, temes

D'altra banda, la Societat Espanyola de Musicologia, en col·laboració amb el Centre de Documentació Musical de la Junta d'Andalusia i l'Ajuntament de Granada, convoca el III Congrés Nacional de Musicologia, que tindrà lloc a la ciutat de Granada entre els dies 24 i 27 de maig de 1990. El tema del congrés serà «La música a l'Espanya del segle XIX», i constarà de set sessions amb ponències, comunicacions lliures i col·loquis. Les comunicacions lliures s'han d'enviar abans del dia 1 d'abril de 1990; i les inscripcions, abans del dia 1 de maig.

Per a inscripcions i més informació cal adreçar-se a: III Congreso Nacional de Musicología/Sociedad Española de Musicología. C/. Juan Alvarez de Mendizábal, 65 dup.-3.º E-28028 Madrid. Tèlf.: 91-2413165.

de tècnica general i pauses, mètrica i polirítmia; el nivell II desenvolupa els aspectes de repàs i ampliació dels temes del nivell I i l'actuació en públic. Els dos nivells comparteixen exercicis pràctics de relaxació muscular i exercicis de concentració i memòria.

També completen el curs diverses conferències-col·loquis a càrrec de Jacques Bisciglia i Frederic Gevers, entre d'altres.

Per a més informació i inscripcions cal adreçar-se a: Escola Luthier d'Arts Musicals. C/. Balmes, 53, pral. 08007 Barcelona. Tèlf. 323 22 46.

CURSET D'AUDICOR, AULA DE DIRECCIÓ CORAL

El X any d'Audicor s'inicia amb el curset de Direcció Coral continuat que, durant el curs 1989/90, se celebrarà cada diumenge a l'Institut Joan Llongueres des de les 21 hores fins les 23 hores.

Aquest curset, inaugurat el passat 30 de setembre, es clourà amb un cap de setmana els dies 9 i 10 de juny de 1990. L'equip pedagògic és format per Manuel Cabero (director-fundador del Cor Madrigal), Joan Company (director de la Coral

Universitària de Mallorca), Ramon Vilar (director de la Coral La Guineu) i Montserrat Pueyo (professora de cant del Conservatori de Terrassa). El curset és organitzat per l'Institut Llongueres, coordinat pel Cor Madrigal i compta amb la col·laboració de la Federació Catalana d'Entitats Corals.

Per a més informació i condicions generals sobre el curset, cal dirigir-se a: Institut Joan Llongueres, C/. de Sèneca, 22, 1.º. 08006 Barcelona. Telèfon: 217 18 94 (de 18 a 20 hores).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS OCTUBRE

2, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Concert inaugural de les obres de remodelació del Palau de la Música Catalana. Orfeó Català. Orquestra Ciutat de Barcelona. Solistes vocals. Dir.: L.A. García Navarro.
4, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Cristóbal Colón</i> , de L. Balada.
8, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Cristóbal Colón</i> , de L. Balada.
11, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Cristóbal Colón</i> , de L. Balada.
14, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Guher i Suher Pekinel, piano. Dir: Uwe Mund. Mozart, Bruckner.
15, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Guher i Suher Pekinel, piano. Dir: Uwe Mund. Mozart, Bruckner.
18, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Nacional de Cuba. Dir. artística: Alicia Alonso. <i>(Giselle (II acte))</i> , d'Adam; <i>Majísimo</i> , de Massenet; <i>La Diva (María Callas in memoriam)</i> , de Guerrero.
19, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Nacional de Cuba. Dir. artística: Alicia Alonso. <i>Don Quijote</i> , de Minkus.
20, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Eulàlia Solé, piano. Edith Mathis, soprano. Rosa M. ^a Conesa, soprano. Howard Crook, tenor. Ottawa Choral Society. Dir: Franz-Paul Decker. Mendelssohn.
20, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Nacional de Cuba. Dir. artística: Alicia Alonso. <i>El Llac dels Cignes (II acte)</i> , de Txaikovski; <i>In the night</i> , de Chopin, <i>Suite Genesís</i> , de Händel/Haydn; <i>Dido Abandonada</i> , de Angiolini.
21, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Nacional de Cuba. Dir. artística: Alicia Alonso. <i>Don Quijote</i> , de Minkus.
22, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Nacional de Cuba. Dir. artística: Alicia Alonso. <i>Dionaea</i> , de Villa-Lobos; <i>Viva Lorca</i> , de Falla/Calderón i Villavicencio; <i>La viuda alegre</i> , de Lehár.
28, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Xavier Joaquin, percussió, Larry Passin, clarinet. Rosa M. Conesa, soprano. Dir: José Luis Temes. Valls, Puértolas, Rodríguez Picó, Montsalvatge. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
31, dimarts	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Homs, Casablanques, Pelegrí, Amargós, Brotons. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).

NOVEMBRE

3, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Cobla La Principal de La Bisbal. Jaume Francesch, violí. Dir. Joan Cases. Coral Polifònica de Puig-reig. Dir: Ramon Noguera. Boliart, Acuña, Cohí Grau, Ruera, Moraleda, Casas, Oltra. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
4, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Gerard Claret, violí. Dir: Jacques Bodmer. Camps. Bartók, Mendelssohn.
	20 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Josep Maria Escribano, piano. Ribas, Cervelló, Roger, Guinjoan, Reyes, Sala, Guinovart. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ievgeni Onieguin</i> , de Txaikovski. Dir: Emil Tchakarov.
5, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
6, dilluns	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Arcana. Turull, Balboa, Russinyol, Marco, Alonso. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ievgeni Onieguin</i> , de Txaikovski. Dir: Emil Tchakarov.
8, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup Bartók. Dir: Miquel Gaspà. Casas, Taverna-Bech, Pueyo, Benguerel, Charles. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

9, dijous	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	<i>Liceu</i> Centre Cultural Caixa de Pensions	<i>Ievgeni Onieguin</i> , de Txaikovski. Dir: Emil Tçhakarov. Gabinet de Música Electroacústica de Cuenca. Mira, Polonio, Brncic, Pérez Madesa, Zulián. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor)..
10, divendres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Fundació Phonos. Nuix, Mestres Quadreny, Lewin-Ritcher, Capdevila-Graus. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
11, dissabte	19 h. 20 h.	Barcelona Barcelona	<i>Palau</i> Centre Cultural Caixa de Pensions	Orquestra Ciutat de Barcelona. Nobu Wakabayashi, violí. Dir: Berislav Klobucar. Strauss, Mendelssohn, Prokofiev. Duo Mosca-Eulián. Feldman. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
12, diumenge	11 h. 17 h.	Barcelona Barcelona	<i>Palau</i> <i>Liceu</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.) <i>Ievgeni Onieguin</i> , de Txaikovski. Dir: Emil Tçhakarov.
13, dilluns	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Fernando Palacios. Iges, Berenguer, Díez, Muñoz, Agúndez, Palacios. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
14, dimarts	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions <i>Liceu</i>	Quintet de Vent Acadèmia de Praga. Xurnik, Eben, Soler, Civilotti, Llanas, Padrós. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor). <i>Ievgeni Onieguin</i> , de Txaikovski. Dir: Emil Tçhakarov.
15, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quintet de Vent Acadèmia de Praga. Ceremuga, Kvech, Moreno, Cerdà, Sardà. (IV Mostra Catalana de Música Contemporània, I Festival de Tardor).
BERGUEDÀ OCTUBRE				
22, diumenge	18 h.	Berga	L'Espill	Montserrat Massaguer, piano. Schumann, Bartók, Scriabin, Mozart
GIRONÈS OCTUBRE				
5, dijous	20 h.	Girona	Sala Girona Caixa de Barcelona.	Oriol Romaní. (Caixa de Barcelona.)
SEGRIÀ OCTUBRE				
6, divendres	20 h.	Lleida	Sala Lleida Caixa de Barcelona.	Oriol Romaní. (Caixa de Barcelona.)
TARRAGONÈS OCTUBRE				
19, dijous	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa de Tarragona	Orquestra de Cambra Josef Suk, de Praga. Dir: Petr Skvor, Mozart, Telemann, Elgar, Dvorák. (IX Festival de Música-XV Desena Musical.)
21, dissabte	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa de Tarragona	Coral Cantiga. Dir: Josep Prats. Brahms, Britten. (IX Festival de Música-XV Desena Musical.)
26, dijous	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa de Tarragona	Percussions de Barcelona. Dir: Xavier Joaquín. (IX Festival de Música-XV Desena Musical.)
28, dissabte	20 h.	Tarragona	Auditori Caixa de Tarragona	Orquestra de Cambra de Sòfia. Dir: Tsanko Delibozov. Vivaldi, Ponce, Rodrigo. (IX Festival de Música-XV Desena Musical.)
VALLÈS ORIENTAL OCTUBRE				
29, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Orquestra Barroca de Barcelona. Dir: Emilio Moreno. Obres barroques a l'entorn del <i>Quixot</i> . (X Festival Internacional de Música.)
NOVEMBRE				
1, dimecres	19 h.	Granollers	Museu	Ramon Coll, piano. Obres del darrer Romanticisme. (X Festival Internacional de Música.)
5, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Quartet Vocal Hilliard Ensemble. Obres medievals i renaixentistes. (X Festival Internacional de Música.)
12, diumenge	19 h.	Granollers	Museu	Ensemble Orchestral de Marseille. Dir: Jean Leber. Grieg, Caplet, Debussy, Britten. (X Festival Internacional de Música.)