



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 62

Desembre 1989



Música a l'entorn
de la Revolució
Francesa



Alicia Alonso,
l'últim mite
del ballet universal

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)



EDITORIAL

MÚSICA I MITJANS DE COMUNICACIÓ

El lector trobarà que l'habitual dossier central d'aquest número està dedicat al tema de la presència dels mitjans de comunicació a l'activitat musical.

Circumstàncies socio-polítiques encara relativament recents van atorgar als mitjans de comunicació del nostre país un protagonisme superior al que els hauria pertocat si aquelles circumstàncies no haguessin estat excepcionals i, per tant, no haguessin obligat a desenvolupar rols intrínsecament espuris. En tot cas, això ha perpetuat potser una certa temptació d'auto-complaença per part de la professió informadora.

No voldríem que s'interpretés la tria del tema d'aquest dossier en aquest context. Un dossier que, per altra part, és d'execució prou difícil, que hem allunyat deliberadament de pretensions categòriques, i que pretén només situar una aproximació succinta al paper jugat en els últims anys pels mitjans de comunicació a la vida musical, especialment barcelonina.

Tenim plenament assumit que la nostra funció no pot ser mai motora. Felíçment, no ha fet falta en aquest cas. El nom mateix precisa amb total exactitud la naturalesa de la nostra funció: la de mitjà entre dues forces; aquestes sí, absolutament motores. El fet concert-recital-representació operística, i el fet receptor-cos social destinatari d'aquells.

En tot cas, és evident que aquesta funció intermediària, per tant de naturalesa auxiliar, pot ser desenvolupada de molt diverses maneres. Des de la sensibilitat més perifèrica a la quasi militància afectiva hi ha un ventall de possibilitats considerable. I, per tant, d'intensitat i productivitat de la tasca a desenvolupar.

L'esmentat dossier contempla els últims deu anys. El període ha estat deliberadament escollit, ja que, entre altres raons, és en ell on es produeix un increment considerable de l'activitat musical i, paral·lelament, del protagonisme musical als mitjans de comunicació. És aquest període també el que veu néixer a casa nostra la figura, tan significativa, de l'informador o periodista especialitzat que col·labora amb el crític —tàcitament més atent a la recensió *a posteriori* que a l'activitat *a priori*— i el situa definitivament a la seva estricta funció. És en aquest període també quan es produeix el trànsit entre la consideració de l'activitat musical, com un fet de projecció reduït a uns nuclis socials elitistes, a la seva incorporació més massiva a la consciència pública. Els creadors musicals esdevenen, cada cop més, éssers familiars a masses progressivament més àmplies de la ciutadania; encara que el fenomen no tingui necessàriament una fidel correlació en les audiències dels concerts o representacions operístiques.

Hi insistim: no cal atorgar a la nostra tasca més valor ni més consideració de la que mereix. Sí, però, que creiem que els mitjans de comunicació han jugat un paper rellevant en el procés de culturització musical del país. És cert que la seva actuació no sempre respon a criteris d'absoluta coherència i que, en més d'un cas, l'allau informativa ha arrossegat més d'un altre matís contradictori. Pensem en l'afavoriment del joc de l'*star system*, per exemple.

Però, en definitiva, cal observar que la tasca desenvolupada pels mitjans de comunicació correspon, de forma generalitzada, a una presa de posició basada en unes considerables dosis de sensibilitat i d'esperit de servei al fet cultural musical.

Encara que, potser, no sigui a nosaltres a qui pertoquei afirmar-ho.

2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 62 - DESEMBRE 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. 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 Alier	Antoni Marí
Josep Casanovas	Oriol Martorell
Maria Ester-Sala	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	

Col·laboren en aquest número:

Pere Artís, Joan Carles Blanch, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, M^a Lluïsa Cortada, Josep Dolcet, Maria Ester-Sala, Xavier Francàs, Teresa Martínez, Lluís Millet, Magda Polo, Marta Porter, Josep Soler, Jaume Tribó i Josep M. Vilar

REVISTA MUSICAL CATALANA

Sant Francesc de Paula, 2
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Música i mitjans de comunicació	3
La música a la Revolució Francesa (Maria Lluïsa Cortada)	5
<i>La Fiamma</i> , la gran òpera als anys trenta (Jaume Tribó)	9
Senyor Lluís Portabella i Ràfols (Jaume Comellas)	12
José Luis Têmes: la música contemporània com a vocació (J.C.C.)	14
Mikrokosmos: Himnes (Pere Artís)	15
Dos bicentenaris i una lloable iniciativa (Josep Dolcet)	16
Josep Cercós, <i>in memoriam</i> (Josep Soler)	17
La mort de Déu; la música de l'esperit lliure (Magda Polo i Pujadas) ...	19
MÚSICA I MITJANS DE COMUNICACIÓ	
Balanç de deu anys d'informació musical escrita (Marta Porter i Talens) .	21
Breu aproximació al paper de la crítica (Marta Porter i Talens)	26
La música a la ràdio i la TV. Cap a la normalitat a les emissores públiques i a l'oblit de les privades (Xavier Francàs)	28
Catalunya Música: una fórmula nova a la radiodifusió especialitzada (Teresa Martínez)	30
Joan Lluch, trenta-un anys de radiofonisme musical (R.R.M.C.)	32
Mirella Freni i Rostropovitx, intèrprets de Txaikovski i Dvoràk (Josep Casanovas)	34
Retrat: Alicia Alonso, ànima del Ballet Nacional de Cuba (Montse G ^a Otzet)	36
Scherzando (Cesc)	40
Arxius Musicals a Catalunya (XVIII). Badalona: Arxiu Històric de la Ciutat. Castelló d'Empúries (Maria Ester-Sala. Josep M. Vilar)	41
Ara, abans d'ahir, demà	42
Llibres	48
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

La música a la Revolució Francesa

*Là dort ensevelie une musique exquise,
Ces vieux airs qu'on dansait en robe de marquise,
Aigrelets et vibrants comme un son de ducat,*

*Et, le soir, doucement, si l'on ouvrait les portes,
Peut-être entendrait-on un scherzo délicat
Sous les doigts effilés des châtelaines mortes*

(Poeta anònim)

Les commemoracions oficials del bicentenari de la Revolució francesa promogudes per l'Estat francès, a més d'estimular una anàlisi aprofundida de les conseqüències polítiques i socials de l'esdeveniment en la societat occidental, han incidit colateralment en la música que resultà, immediatament, de l'esperit de la Revolució. Si l'esclat revolucionari obee a causes socials (una burgesia poderosa, una aristocràcia inconscient i la penosa situació de les classes populars), també fou fruit de la forta crítica dels filòsofs i intel·lectuals il·lustrats, sense obviar l'empremta de la francmaçoneria, que integra uns homes com Condorcet, Danton, Mirabeau, Montesquieu i Franklin, entre altres. Així mateix, en esfondrar-se l'anterior edifici cultural per donar pas a uns principis estètics que volen ignorar el seu passat, les músiques que, a França, sorgiren de la Revolució, entre el 1789 i el 1799, formen una mena de pont entre el segle de les llums i el romanticisme, al marge del seu valor estètic «absolut». Sobre això, seria oportú de reproduir aquella inquietant observació de Sartre: «La revolució social exigeix un conservadorisme estètic; mentre que la revolució estètica exigeix, malgrat el mateix artista, un conservadorisme social.»

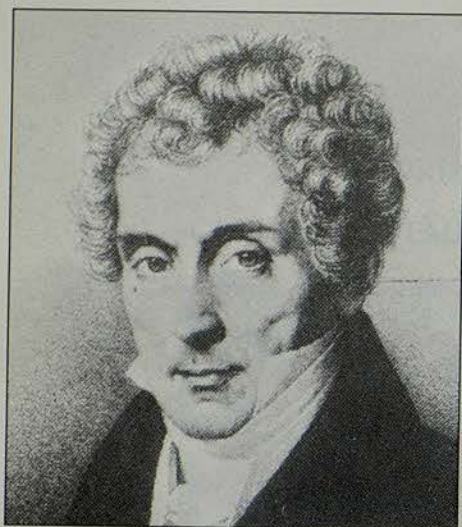
Els plantejaments revolucionaris, aplicats a la música, es traduïran de la següent manera: l'art de saló, destinat a l'élite, serà rebutjat en profit d'una música que exalti els sentiments revolucionaris, i parli al poble en un llenguatge simple i entenedor. La



Tancament del Teatre de l'Òpera pel poble

conseqüència d'aquesta actitud serà un art aliè al refinament de l'anterior que, inevitablement, propicia l'èmfasi, la grandiloqüència i la sentimentalitat elemental, tot emprant un llenguatge que encara no coneix el seu destí definitiu. A la llarga, alguns compositors romàntics alemanys seran els traductors estèticament més

qualificats de l'esperit medular de la revolució, en assumir tàcitament els nous ideals de llibertat i fraternitat, amb el contrapunt de l'exaltació de l'home individual. En aquest sentit, ¿no representa el *Fidelio* de Beethoven una expressió musical més convincent d'aquests ideals que les celebracions sonores d'ideologies polítiques que



Luigi Cherubini

sorgiren a França en els anys de la Revolució? També és sabut, com ho remarquen Joseph Kerman i Alan Tyson, que la música postrevolucionària francesa influí en la *Sinfonia Heroica* de Beethoven i en altres obres orquestrals de la mateixa època, i que l'ideal simfònic del seu període central és prefigurat en el repertori francès de la dècada del 1790, en les grans simfonies, de vegades amb cor, de Gossec, Méhul i llurs contemporanis.

Música escrita sovint per oportunisme

En el triomf de la victòria, els compositors intenten, unes vegades per convicció i altres per oportunisme, il·lustrar temes patriòtics, amb òperes, himnes, cantates, etc.: mort de tirans, exaltació de la fraternitat, del treball... Entre els autors més prolífics, podem citar François-Joseph Gossec (1734-1829), francès d'origen belga, director de la música de la Guàrdia Nacional, després d'haver estat mestre de capella de La Poupelinière i del príncep de Conti; Etienne Nicolas Méhul (1763-1817), el primer compositor líric francès de finals del divuit i simfonista de valor, molt apreciat a Alemanya, també autor de cants patriòtics con el conegut *Chant du départ*; André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), d'origen belga i de formació italiana, que triomfà en l'òpera-còmica, quan s'establí a París, fou director de música de Maria Antonieta i, el 1789, oblidà els favors reials per a adoptar, per necessitat, les idees revolucionàries; Luigi Cherubini (1760-1842), nascut a Florència, qui va arribar a ser un dels caps rectors del Conservatori de París a la seva fundació, i que fou recuperat per a l'escena moderna a partir de la genial interpretació que Maria Callas féu del paper protagonista de la seva òpera *Medea*; i Jean François Lesueur (1760-1837), autor d'obres

de música sacra i teatral, i de nombrosa música coral en l'esperit de la Revolució, de la qual esdevingué una mena de compositor oficial, que comptà Gounod, Thomas i, sobretot, Berlioz entre els seus deixebles, i merescué, més tard, la protecció de Napoleó.

La majoria de les obres revolucionàries d'aquests compositors són interpretades a les places públiques, a l'aire lliure, amb centenars d'executants. L'auditori serà exaltat i martellejat amb l'esclat de les trompetes, els tambors i les grans masses corals. Tot aquest lirisme col·lectiu, expressió rudimentària d'una exaltació «sublim», no pogué ser evitat pels compositors de l'època. Aviat, però, repertori i autors van ser oblidats.

Avenços en la música instrumental

La música instrumental havia ocupat un lloc important en la vida musical de l'Antic Règim, tant en els concerts públics com en els privats. La forma estructurada que l'escola de Mannheim donà a la simfonia arribà a França, i és a París on Mozart, J. Christian Bach i Haydn són aclamats.

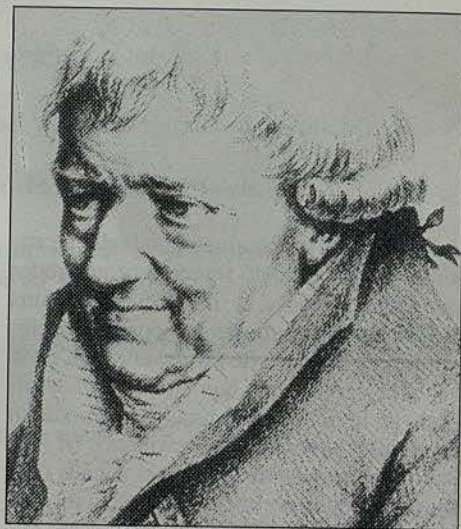
Entre 1785 i 1786, Haydn escriu les sis simfonies parisenses, encarregades per la societat francmaçònica del «Concert de la Loge Olympique», fundada el 1780. Alguns trets concrets seran molt preuats per l'auditori del *Concert espíritual*: obres de factura no massa llarga, repeticions curtes o inexistents, expressió directa, utilització del clarinet i el timbal a l'orquestra, contrast *tutti-soli*.

Aquestes característiques es troben en les simfonies de Gossec (una seixantena); malgrat tot, Haydn resta l'autor preferit. Als avenços instrumentals de la simfonia clàssica caldrà afegir, a partir de la dècada revolucionària, la contribució dels músics de

la Guàrdia Nacional i de les Bandes militars, cos que provocà un espectacular desenvolupament de la tècnica dels instruments de vent (ja que la modernització de l'ensenyament musical fou un dels punts forts de la revolució en matèria de música) i la publicació de mètodes específics per als més diversos instruments de vent (clarinet, trompa, fagot, trompeta, etc.).

L'execució a l'aire lliure de peces instrumentals, i l'acompanyament d'himnes i cors monumentals, exigien un contundent efectiu instrumental, essencialment confiat als instruments de vent i de percussió. És, en gran part, als músics de la Revolució que es deu la varietat del llenguatge orquestral del segle dinovè.

Hem de dir, finament, que Berlioz, deixeble de Lesueur, en fou un hereu directe. En paraules d'A. de Place «*El seu extraordinari sentit de l'orquestració, la seva passió pel timbre, la seva sol·licitud constant*



Méhul

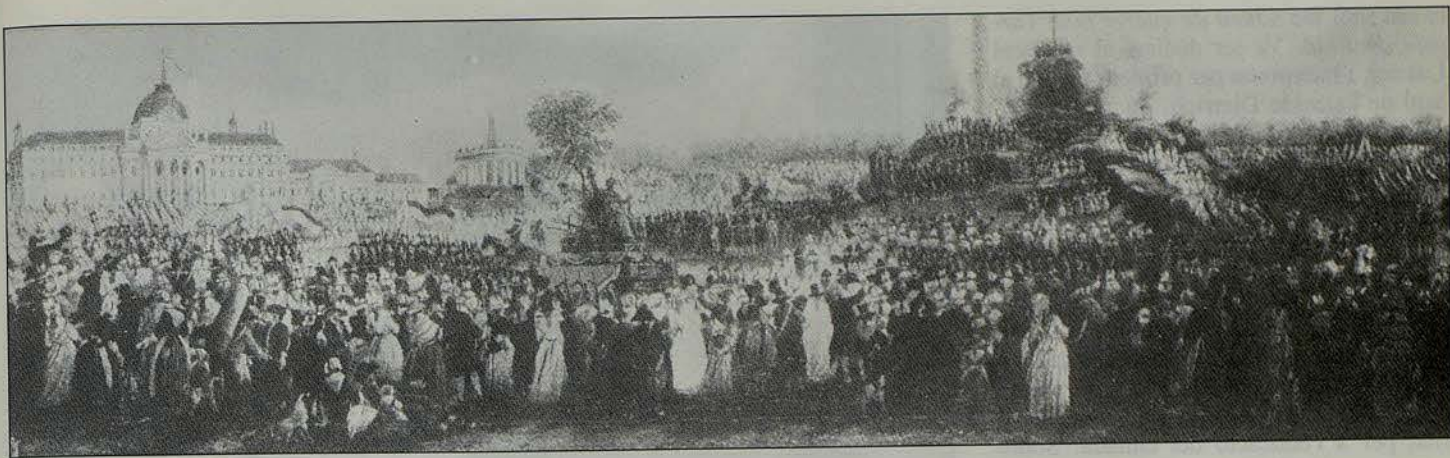
pels instruments de vent, el seu recurs a les immenses formacions corals, representen la coronació de les transformacions que els músics de la Revolució van provocar en el llenguatge musical. Després de Gossec, Berlioz va reprendre, el 1830, La Marseilles, l'harmonitzà per a doble cor i gran orquestra i en féu una obra esplèndida, dedicada a Rouget de l'Isle (...). L'enorme massa coral i instrumental del Requiem, amb quatre formacions de metall repartides en l'espai, el fastuós Te Deum, amb els tambors militars, no haurien fet somniar els Méhul, Gossec i Lesueur?»

Himnes i cançons

Els orígens de la cançó, una de les més directes formes artístiques de comunicació, es perden en el temps, rera un procés de



Lesueur



La Fête de l'Être suprême el 1794, per Bure

transformació que fa desaparèixer certes formes i dona lloc a noves modalitats. Així, a França, el romanç, que deriva directament dels «lais» dels ministrils de l'Edat Mitjana, reneix cap al 1780 i, després, constitueix la transició entre les «brunettes» del segle XVIII i les primeres melodies modernes. La música i la cançó s'escolten als teatres, al cafè cantant, al carrer, als «*diners de Vaudeville*», a les presons, i també als salons. D'aquí la seva importància documental i les interferències que es produeixen entre els diferents mitjans artístics i literaris.

La cançó satírica i política acusà, segons les èpoques, una importància diversa. Al segle XVII, hom pot catalogar sis mil peces que posen l'accent en els rancors provocats per Mazarin. Les crítiques musicals contra Lluís XIV i els seus ministres, o les al·lusions fetes a Madame Maintenon, anomenada «la Scarron» o «madame Maintenant», van ser uns de tants motius pels quals el rei va signar el tancament del teatre italià a França. La Regència suavitza la situació. A la meitat del segle XVIII, retornen els romanços tendres i sentimentals: Rousseau escriu *La devin du village*; Favart, òperes còmiques.

El 1786, amb l'*affaire* del collaret de la reina Maria Antonieta s'escriuen cançons pamfletàries no gaire dures, ja que el poble encara aprecia el rei. Però, el 20 de juny de 1791, dia de la partença de Lluís XVI, arreu s'escolta una cançó: «*Il était notre ami..., sans rien dire, il est parti*». Els esdeveniments es precipiten i Lluís XVI i Maria Antonieta han de fer front a la còlera del poble; amb la presa de les Tulleries i l'empresonament de la família reial s'accelera l'entrecreuament de melodies realistes i antirealistes.

És difícil establir el nombre de cançons escrites al llarg del període revolucionari: potser tres mil o més. Moltes han desaparegut; i tots els temes hi són tractats. Invariablement, tenen un caràcter polític, fins i tot quan es tracta de reclamar el pa. I tothom n'escrui i en canta: infants, ancians, funcionaris, agricultors, nobles... Les cançons sobre la presa de la Bastilla —força

nombroses— galvanitzen els esperits i no presenten cap tret de pietat envers les víctimes.

Rondós, minuets, peces fetes per a circumstàncies concretes, viuran una glòria efímera i un oblit ràpid; d'altres, transcendiran el seu temps.

Les dues melodies més famoses, *La Carmagnole* i *Ah! ça ira*, van tenir tanta popularitat i s'en van fer tantes versions que es fa difícil no citar-les a part.

La Carmagnole, encara que el seu origen no està ben establert, va aparèixer probablement en el decurs de 1792, després de l'empresonament de la família reial. Hom ignora l'autor del text i de la música:

«*Dansons la Carmagnole:*

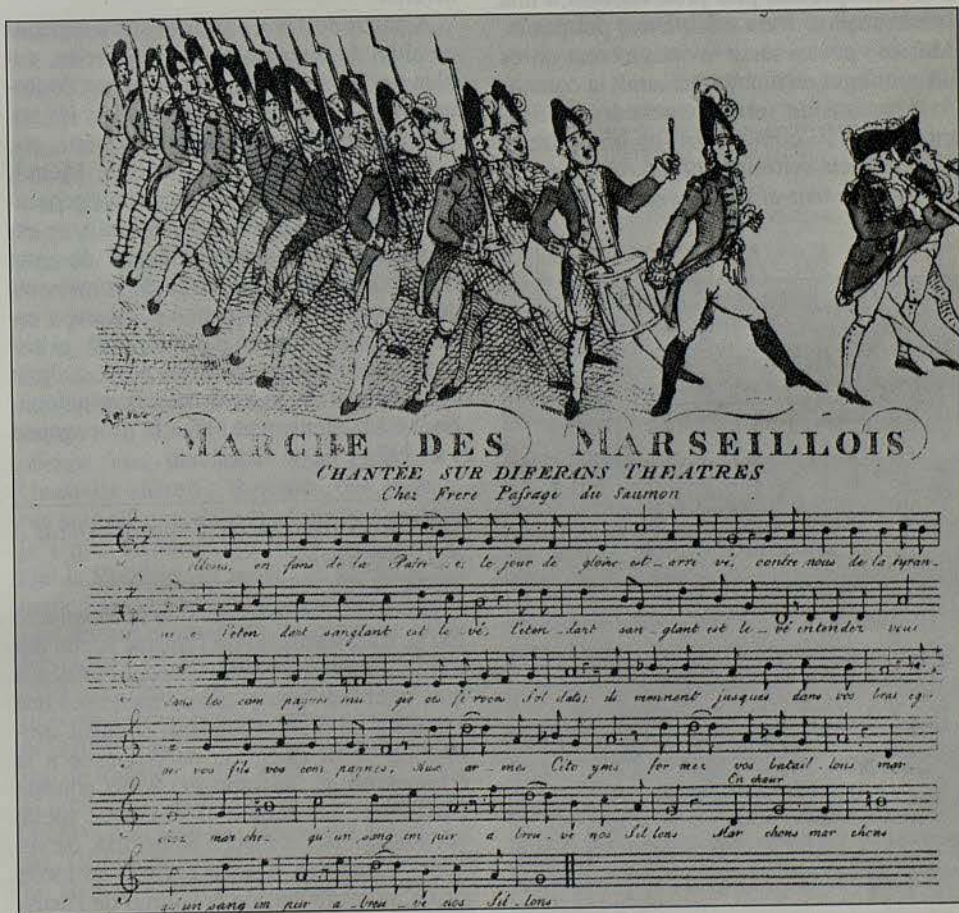
*Vive le son;
Dansons la Carmagnole:
Vive le son du canon.»*

Ah! ça ira s'associa amb l'adopció de la constitució revolucionària del 14 de juliol de 1790 i amb la festa del primer aniversari de la presa de la Bastilla. Originàriament era una simple contradansa per a violí que, a poc a poc, amb variants, es constituí en una melodia de caire violent i sanguinari:

«Ah, ça ira
Suivant la maxime de l'Evangile,
Ah! ça ira

Du législateur tout s'accomplira.»

La melodia de l'*Himne dels Marsellesos* va ser composta per Roger de l'Isle, un jove oficial de l'ancien Régime. Inicialment,



Marche des Marseillois

el seu títol fou *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*. Va ser dedicat al mariscal Lukner, i interpretat per primera vegada al saló de l'alcalde Dietrich, de Strasbourg. Aquest himne es va difondre ràpidament a través de tot França, i va passar a ser un cant de tot l'exèrcit francès. El seguiment de la història de *La Marsellesa* (nom amb què avui és conegut) és ric en avatars de tota mena.

La festa revolucionària

La festa revolucionària és un instrument de propaganda i pedagogia política, aprofitat per a l'educació del ciutadà. Sobre aquest tema, Mirabeau, el 1791, declara: *«L'home, ésser sensitiu, es deixa portar per les imatges enaltidores i les emocions profundes dels grans espectacles»*. La sensibilitat pre-romàntica de finals del segle XVIII se sent fàcilment atreta per imatges sensibles que enllacen amb l'ordre del poder. Arbres de la llibertat, silueta de la guillotina o de la Bastilla, tot emmarcat per una gran *«mise en scena»* teatral. Hi ha una voluntat efectista i és en aquest context que la música és el gran mitjà transmissor. En conjunt, l'obra musical revolucionària, més que com una obra d'art, s'ha d'estudiar pel seu poder comunicatiu.

Poble, infants a les escoles, tothom cantarà les melodies que, de vegades, són creades per a un moment puntual. D'aquí sortiran dues versions: la manera sàvia, per a ser interpretada pels professionals, i una versió menor, més assequible, pel poble. Músics i poetes seran invitats a crear obres de contingut revolucionari, amb la comanda expressa de fer-les entenedores. Framery, poeta i compositor, en un opuscle, n'imposa els criteris: *«El deure del músic no és solament el d'aconseguir populari-*



Rouget de l'Isle canta La Marsellesa

tat; cal també que l'obra estigui a l'abast del poble, renunciant, si cal, al propi nivell.»

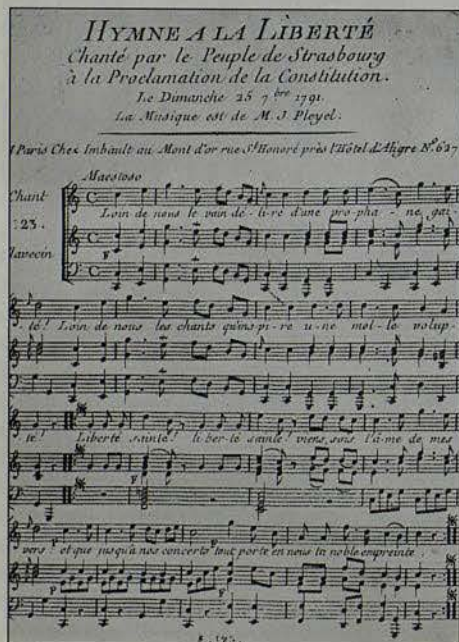
A partir de 1793, sorgiran arreu cançons en elogi de totes les gestes i victòries: còbles per als emigrats, per a l'arrest de Robespierre, i per al nou Thermidor, les batalles d'Itàlia, els triomfs de Bonaparte, etc.

Des del punt de vista històric, Méhul, Gossec, Cherubini i d'altres (una generació anterior a Berlioz), van realitzar experiments de sonoritat espacial de gran efecte a l'església dels Invàlids, convençuts de la força de l'espai com a component essencial en el fenomen musical. Però, el testimoniatge d'aquesta pràctica nova, malgrat estar emmarcat en la música revolucionària, va ser plenament aliè a la propaganda i a l'esforç de la Revolució.

Amb això, entrem en el període romàntic, en el qual els criteris de valor restaran substancialment modificats, i l'obra d'art ja no serà jutjada tant per les seves qualitats d'estil com per la seva intensitat expressiva.

La Revolució Francesa transformà d'alguna manera la història europea. I amb el Consulat napoleònic, començà una nova època en la història del món. Les seves conseqüències culturals i la seva influència en l'art, la filosofia, la política, la ciència i la religió es deixen sentir, encara, als nostres dies.

Maria Lluïsa Cortada

*Partitura de l'Hymne a la Liberté*

La transformació de l'estatut social del compositor

Una altra conseqüència de la Revolució fou la transformació de l'estatut social del músic. Finida l'era dels mecenes i prínceps que, per plaer i per prestigi, mantenien una capella o un grup orquestral, el músic evolucionava de la categoria de domèstic a la d'home lliure, de ciutadà. Amb aquesta conquesta, que respon al nou ordre social tan sols iniciat, comença la història, de vegades dramàtica (i, avui encara, en molts casos, no acabada) de la solitud de l'artista, de la incomprensió de la societat envers el músic, un ésser de vegades «diferent».

Bibliografia:

MONGRÉDIEN, Jean: *La musique en France, des Lumières au Romantisme*. Ed. Flammarion, 1986.

PLACE, Adélaïde de: *La vie musicale en France au temps de la Révolution*. Ed. Fayard, 1989.

MARTY, Ginette et Georges: *Dictionnaire des chansons de la Révolution, 1787-1799*. Éditions Tallandier. 1988.

COTTE, Roger: *La musique muçonnique et ses musiciens*. Editions du Baucens, 1975.

GALLAY, J.: *Un inventaire sous la terreur. État des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention*. Reimpression de l'édition de Paris. G. Chamerot, 1890: Minkoff, Genève, 1984.

La Fiamma, la gran òpera als anys trenta

El Liceu reposa aquests dies *La Fiamma*, d'Ottorino Respighi, un títol que ha triomfat arreu on s'ha representat i que aquí arribà a tenir dues edicions, amb sis representacions en total, en pocs anys de difusió. Estrenada a l'Òpera de Roma el 23 de gener de 1934, arribà al Liceu el 1948, dirigida per Napoleone Annovazzi i amb intèrprets de la importància de Maria Luisa Nache, Renzo Pigni, Luigi Borgonovo i Ettore Bastianini. El gran Bastianini, nom mític entre els barítons d'aquest segle, actuà només una temporada al nostre teatre i ho féu quan cantava com a baix. *La fiamma* havia de causar una gran impressió al Liceu. La prova és que, tres anys més tard, aquesta òpera s'hi tornava a representar i, a més, com a inauguració de temporada, el 1951. La dirigí també Annovazzi, i hi cantaren Germana di Giulio, Arrigo Pola —el mestre de Pavarotti—, Rolando Panerai i Antonio Campó.

Un compositor a l'ombra de Puccini

Ottorino Respighi pertany, cronològicament, a la generació il·lustre de compositors italians que van conviure amb Puccini i hi van quedar a l'ombra. Respighi, però, no se sentia integrat a la *giovane scuola* o verisme, a la qual pertanyien els més famosos Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano i Cilèa. Com Zandonai i Pizzetti, va ser un eclèctic que usà una instrumentació riquíssima (havia estat deixeble de Rimski-Korsakov a Sant Petersburg, i de Max Bruch a Berlín), amb un melodisme d'ampla volada, que no esdevé mai verista. Gran admirador de Richard Strauss, fou, paradoxalment, el representant de l'impressionisme a Itàlia. Respighi, considerat abans que res com a simfonista, es lliurà amb passió al teatre durant tota la seva vida. Tot i que ha passat a la història de la música com el gran creador de la trilogia romana (els poemes simfònics *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* i *Feste romane*), el terreny on el compositor volia triomfar era el de l'òpera, al qual aportà obres ben valu-



Ottorino Respighi

ses, com *Belfagor*, *La campana sommersa*, *Maria Egiziaca* (representada al Liceu el 1957) i *La Fiamma*. Estudiós i coneixedor de Monteverdi, no ignorava pas aquell gran home del teatre modern que fou Puccini.

La Fiamma havia nascut del desig de Respighi, expressat al llibretista Guastalla, d'evocar el mon bizantí. Ja el 1931, quan escrivia *Maria Egiziaca*, Respighi començà a pensar en una òpera que tingués com a fons Bizanci, amb els grans temples i els famosos mosaics. L'accio, prevista primerament a Constantinoble, va passar a Ravenna. Els records de la muller del compositor ens fan saber que Respighi i Guastalla anaren a Ravenna, que passejaren sota els arcs de la basílica de San Vitale i que visitaren també el mausoleu de Gal·la Plàcidia. El músic va ser molt exigent, amb el text i amb ell mateix. I, fins i tot durant els assaigs, va introduir modificacions i va fer talls al primer acte.

El gran teatre de Respighi neix amb la trobada del compositor amb Claudio Guastalla (1880-1948). El primer experiment teatral de Respighi havia estat *Re Enzo* (1905), al qual seguien *Semirama* (1910), *Belfagor* (1923) i *La campana sommersa* (1927). De fet, Guastalla fou el llibretista de Respighi. Enllestí el text de *Belfagor* a la mort del llibretista Ercole Luigi Morselli, preparà la versió italiana de *Die versunkene Gloc-*

ke, de Gerhard Hauptmann (que esdevingué *La campana sommersa*, i escriví els textos de *Maria Egiziaca*, *La Fiamma*, i *Lucrezia*. De tot el catàleg, l'obra més ambiciosa seria *La Fiamma*. Guastalla s'havia basat en un drama d'un autor noruec, Hans Wiers-Jenssen (1866-1925), *Anne Pedersdotter, heksen*, «La bruixa», estrenat al Teatre Nacional d'Oslo el 1908. Anne Pedersdotter fou un personatge històric del segle XVI, que nasqué a Trondheim; acusada de practicar la bruixeria, fou cremada al 1590 a la foguera, a Bergen, tot i les protestes de l'església local. Història molt viva a Noruega que, amb el títol de *Anne Pedersdotter*, ha produït una altra òpera, d'autor noruec, Edvard Fliflet Braein, estrenada a Oslo el 1971.

La història de la bruixa escandinava va anar amb noms diferents a la Ravenna bi-

CITTA' DI FIRENZE
ENTE AUTONOMO DEL TEATRO COMUNALE V. E. II
IV° MAGGIO MUSICALE FIORENTINO
SOTTO L'AUTO PATRONATO DI S. A. R. LA PRINCIPESSE DI PIEMONTE
TEATRO COMUNALE V. E. II

Venerdì 6 Maggio 1938 - XVI ad ore 21
UNICA RAPPRESENTAZIONE

LA FIAMMA

Musica di Ottorino Respighi - Melodramma in 3 atti di Claudio Guastalla
(Proprietà G. RICORDI & C.)

PERSONAGGI

Eudossia	Maria Bulanaitis
Basilio	Giorgio Leonardi
Dioniso	Giovanni Halmos
Silvana	Rosetta Walter
Agnes	Leila Gers
Monica	Lidia Dobny
Agata	Margherita Strinsky
Lucilla	Caterina Patti
Sabina	Elisabetta Kantor
Zoe	Maria Tassady
Il vescovo	Oscar Mordkhai
L'esorcista	Stefano Berti
La madre	Aranka Szandary

Personale del palazzo della prefettura, preti, gente.

La scena si svolge a Ravenna negli ultimi anni del VII. secolo

Maeistro Concertatore e Direttore d'Orchestra SERGIO FARLONI
Maeistro del coro GIUSEPPE ROSSI
Scenari e costumi di GUSTAVO OLAH
Direttore dell'allestimento scenico PAOLO TOLNAY

PREZZI (compreso la tassa esposta)

Palchi (esclusi ingressi)	1. 400	Primo gradinata libera	1. 20
Ingressi ai palchi	20	Seconda gradinata	10
Faltrone tra A-O (comp. ingresso)	100		
" - F-Z	70	Loggione	5

I biglietti, anche quelli della gradinata, sono in vendita presso il Movimento Filarmonico, Via Fieschi 4, Tel. 055 2811, dal 9.00 a 19.00. E Martedì alle ore 18.00, nel Botteghe del Teatro, a partire dalle ore 18.30.

IL TEATRO SI APRE ALLE 18.30 PER TUTTI GLI ORDINI DI POSTI

La Fiamma non è una opera in più.

E SEVERAMENTE VIETATO FUMARE NELLA SALA DEL TEATRO

Esclusa l'occupazione della gradinata e del teatro di accendere alla Fiamma e alle gradinate

E' assolutamente vietato agli spettatori di accendere a qualsiasi posto della Sala (Palchi e Gradinate)

DALLE ORE 18.30 SERVIZIO DI BAR GESTITO DALLA CITTA' DI FIRENZE, e NIPOTI

Service diretto di Anichini e Roma prima e dopo la spettacolo. Custodie di sicurezza

IN CASO DI NECESSITÀ L'ENTE DI RICEVERE IL DIRITTO DI APPORTARE QUALSIASI CAMBIAMENTO AL PRESENTE PROGRAMMA

PER DISPOSIZIONI SUPERIORI SONO VIETATE LE REPLICHE

Bollettino 7 Maggio 1938 XVI ad ore 21 - Unica Rappresentazione dell'opera

La Fiamma Magliara di Z. Kodaly e Bollettini Ungheresi
con il compimento del Teatro Musicale di Budapest

Representació extraordinària de *La Fiamma*,
edició del Teatre de Budapest, a Florència

zantina del segle VII. Anne era ara Silvana. Respighi es basava en un llibret molt ben construït, on Guastalla, admirador i imitador de D'Annunzio, empra un llenguatge riquíssim i ple d'arcaïsmes. El tema no era pas nou: la dona enamorada del fillastre, com Fedra i Parisina. Aquesta seria l'última òpera de Respighi, ja que *Lucrezia* va quedar inacabada quan el músic morí d'una crisi cardíaca, el 1936, a cinquanta-set anys. Va ser la dona del compositor, Elsa Olivieri-Sangiaco, cantant, deixeble i col·laboradora del músic, i també compositora, qui va acabar *Lucrezia*, que s'estrenà pòstumament, el 1937, a la Scala.

Si ens fixem en l'any de l'estrena, 1934, hem de reconèixer que *La Fiamma* ja va aparèixer estilísticament tard. És una gran obra de caire postromàntic, que el llibretista qualificà com a *melodramma* i no pas com a òpera.

Després de *Maria Egiziaca*, estrenada a Nova York el 1932, el concepte que Respighi té del teatre cantat es va orientant cada cop més cap a la tradició italiana, fins a reconquerir-la plenament. El melodrama és el vehicle per a comunicar amb el gran públic. I es produeix, volgutament, nou anys després del *Wozzeck* d'Alban Berg, un retorn al melodrama del segle XIX. Retorn, per tant, a la supremacia —teòrica— del cant sobre l'orquestra i a la construcció a base de *pezzi chiusi*, als grans duos, tercets, àries o monòlegs, cors i concertants. Mente corrien veus sinistres que predeïen la propera fi del melodrama operístic, Ottorino Respighi reafirmava la seva fe en el gènere amb un drama de fanatisme, por, intransigència, bruixes i fogueres. El títol ja dóna una idea de l'òpera, un drama que ens evoca temps llunyans i personatges llegendaris.

Com s'ha dit, *La Fiamma* s'estrenà el 1934 a l'Òpera de Roma, llavors «Teatro Reale dell'Opera»; havia de dirigir l'estrena Gino Marinuzzi, qui hi renuncià per la mort d'un fill, i se'n va fer càrrec el mateix Respighi. Giusseppina Cobelli cantà el paper protagonista de Silvana. Consignem



Inge Borkh

també la presència de la nostra mezzo Aurora Buades, valenciana, en el paper d'Eudossia.

Estrena en presència de Mussolini

Fou una estrena triomfal, davant de Mussolini i dels reis d'Itàlia. El mateix any 1934, l'òpera arribava al Colón de Buenos Aires i a Montevideo, dirigida per Ettore Panizza, amb Claudia Muzio de protagonista; i a Chicago, amb Rosa Raisa, que havia estat la primera Turandot. El 1935, s'estrenava a la Scala de Milà, sota la direcció de Gino Marinuzzi, amb Cigna. El nostre tenor Pau Civil la cantà també a Bolonya (ciutat natal de Respighi), el 1936, i a Gènova, l'any següent. El 1935, a Budapest; el 1936, a Berlín, i el 1937, a Viena. La producció de Budapest, amb direcció d'escena, decoracions i vestuari de Gus-

tav Oláh, va tenir tanta transcendència que, amb cantants hongaresos, va ser duta a Itàlia, el 1938, al «Maggio Musicale Fiorentino» i, el 1940, a la Scala. A Roma, l'òpera fou reposada el 1936 amb Tullio Serafin i Gina Cigna i, el 1951, amb Angelo Questa i Antonietta Stella; a la Scala, el 1955, amb Gianandrea Gavazzeni i Inge Borkh. Aquest director, a *Ricordi ed esperienze su Respighi*, admira el mestratge orquestral de *La Fiamma* i la troballa de magnífiques combinacions instrumentals.

Respighi parlava, a propòsit de *La Fiamma*, de la supremacia de les veus sobre l'orquestra. Amb tot, la part vocal sovint és ingrata, amb tessitures incòmodes, sobretot per a la soprano, la mezzo i el baríton (aquest, amb incursions continuades al sol bemoll, en un monòleg de proporcions wagnerianes). El maltractament de les veus no es limita als solistes. *La Fiamma* és una autèntica òpera coral. El cor hi té una importància capital, tant musical com dramàtica (les sopranos han d'anar al do⁵). Més que tan sols comentar l'acció, el cor hi participa i n'esdevé en un cert sentit protagonista, sobretot al final del primer acte i a l'últim quadre.

Obra de soprano dramàtica —la llista de les principals intèrprets en demostra la gran exigència vocal—, té moments de gran volada lírica i llargues frases cromàtiques, com el monòleg d'entrada de Silvana «Ah, romper l'aspro tormento», de caire gairebé puccinià, el qual, però, no tindrà continuïtat a la resta de l'obra. Destaquem també l'escena de Silvana amb Monica al segon acte (refeta —ens diu la vídua del músic a *Il teatro di Respighi*—, segons les intencions d'ella mateixa) i el gran duo del tercer acte, amb una gran frase de la més gloriosa tradició italiana: «Chè subitamente m'hai ridedata dal sonno d'un inverno oltre il ricordo, eterno...»

Una gran figura femenina ocupa el centre de l'argument, com s'esdevé a tota la producció operística de Respighi, i també de Massenet, Puccini, Cilèa i Strauss. Hom ha qualificat aquesta obra de Respighi com l'última gran òpera postromàntica, amb escenes d'història col·lectiva, timbres i colors impressionistes, i sonoritats denses a l'orquestra, sempre amb tints fosques. Òpera teòricament perfecta, com correspondria a un gran coneixedor del teatre líric i de l'orquestra, i amb moments genials, com l'ús del contrafagot a l'escena d'Agnese al primer acte, *La Fiamma* és una història de por i fatalisme: l'obra d'un gran simfonista, escrita, però, segons els canons melodramàtics tradicionals. Música sovint emfàtica de qui era dominador absolut de tots els recursos. Inatacable.



Montserrat Caballé i Joan Pons, intèrprets de *La Fiamma* al Liceu

Jaume Tribó

BAGUÉS JOIERIA

PASSEIG DE GRÀCIA, 41
TELÈFON 216 01 73
08007 BARCELONA

CARRER SANT PAU, 6
TELÈFON 317 32 46
08001 BARCELONA

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



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

Aribau, 212 - Mojà, 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

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

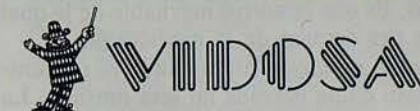
**FORMATGERIA
CANNES**



Gran assortit de formatges i
embotits catalans i espanyols.

c/ Doctor Joaquim Pou, 4

Per reserves 302 50 71



LA MÉS GRAN SELECCIÓ EN
COMPACT-DISC

Balmes, 341-343 • 08006 Barcelona



PIANOS - ORGUES
INSTRUMENTS MUSICALS

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



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

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

PIONEER®
El futuro en sonido e imagen.

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

SENYOR LLUÍS PORTABELLA I RÀFOLS

El passat 25 d'octubre, l'alcalde de Barcelona va convocar el senyor Lluís Portabella i Ràfols en un dels salons de la Casa Gran —no pas dels més amplis— per a imposar-li la Medalla de Plata al Mèrit Artístic.

Ens hi vam trobar una colla d'amics, no excessivament nombrosa —segons que sembla, la convocatòria havia estat reduïda—, per a envoltar el conegut promotor cultural.

L'acte no va ser gaire exactament allò que es qualifica convencionalment com a brillant. El to va ser sobretot d'austeritat. Tothom a peu dret, vam ser destinataris de la preceptiva lectura de l'acta de concessió del guardó i, després, dels parlaments de rigor, primer de l'alcalde senyor Pasqual Maragall i, després, de la resposta del condecorat.

No resulta especialment important ni significatiu entrar en el contingut de les paraules pronunciades allà. Per damunt de la dimensió formal de l'esdeveniment, pel saló municipal planava un clima absolutament especial, únic, de molt difícil explicació.

Els assistents hi aportaven unes qualitats del tot usuals en manifestacions d'aquest tipus: la de la sinceritat de la presència; la de la incondicionalitat absoluta. Aquest va ser, molt probablement, el fet més remarcable d'uns minuts que (s'ha de dir sense el-lipsi) no van tenir el gust plenament joïós que és propi d'aquests casos. Encara que sí que hi havia una intensitat afectiva molt superior a la pròpia de casos semblants; cal insistir-hi.

Des de l'afecte madurat en una relació dilatada amb el senyor Portabella, els assistents no podíem evitar veure en aquell acte la síntesi d'una trajectòria única i excepcional. I aquesta constatació, estic segur que molt generalitzadament sentida, donava un concret matís de pesantor a l'ambient.

Lluís Portabella i Ràfols, el senyor Portabella, ha estat una personalitat única a la història de la música. I, com és propi de tot home que assoleixi aquesta categoria de personalitat, la seva figura conté elements contradictoris. És una condició inevitable de la qual no es pot escapar ningú que maldi per elevar-se per damunt de la mediocritat.

Hereu d'una tradició senyorívola d'arrels profundes, el senyor Portabella hi va ser sempre fidel i, en el seu moment, les va posar al servei d'una beneïda fal·lera musical. La seva gran obra —mal citada a l'acta municipal i oblidada en el parlament de l'Alcalde— van ser sobretot els 25 anys de dedicació amorosa i passional al Patronat Pro-Música. Amb aquell cicle, Barcelona va tenir l'oportunitat —com és ben sabut— de gaudir de les excel·lències dels millors esdeveniments concertístics possibles.

El veredict de la història és inexorable i implacable. Només sis anys més tard de la fi d'aquell quart de segle de vida, no ens podem atribuir cap capacitat per a atorgar-lo. En tot cas, sí que no podem evitar una profunda sensació d'esgarripança en extrapolar mentalment què hauria pogut ser la vida musical barcelonina sense aquests vint-i-cinc cicles que va fer possible, sobretot i de manera molt individualitzada, la capacitat i el lliurament personal de Lluís Portabella i Ràfols.

I aquesta esgarripança, tàcitament sentida per tothom qui viu i ha viscut el quefer musical barceloní, era allà, en un saló de l'Ajuntament de la Ciutat, en aquell clima inusualment espès i càlid en afectes.

No sabia pronunciar-me sobre si el senyor Portabella va ser un home molt del seu temps o bé si va tenir la insòlita capacitat de fer reviure, en uns altres temps, unes formes d'actuació privilegiades i pròpies d'unes èpoques socio-culturalment depassades i, per tant, de sosteniment difícil i, a la fi, impossible; oi més quan al seu propi temps —valgui tanta redundància— es va decidir a donar un nou i cabdal pas endavant. Dit així en termes no necessàriament qualitatius.



La figura del mecenes romàntic i deliberadament solitari, si sempre ha estat una *rara avis*, ara ha pasat definitivament a la història. La seva superació fins i tot porta un nom nou que les institucions acadèmiques lingüístiques s'hàn hagut d'apressar a incorporar. Estic parlant òbviament del *sponsor*. Figura explicitada per un context humanament anònim —empresa— el nom de la qual és clos sempre per les inicials S i A.

Amb el mecenes acaba un concepte amb un absolut component humà i personal, que aporta matisos contradictoris pel que fa a la satisfacció o autosatisfacció de la seva tasca. Satisfacció que barreja, en porcions molt diverses segons els casos, autocomplaença personal i autèntic sentit de servei a la societat. Hi ha, per tant, un rebuig fonamental i profund de tota mena d'especulació mercantil i quantificable.

La figura del *sponsor*, ben altrament, mostra uns objectius immediatament contraprestadors. L'exemple de la insistència a demanar una normativització legal d'avantatges fiscals ho denuncia. I no nego el possible pragmatisme social d'aquesta exigència. En confirmar simplement la dimensió aclaridora.

És en aquest context que unes figures com la de Lluís Portabella i Ràfols queden redimensionades a l'alça. Adquireixen un relleu més precís, encara que al mateix temps acussem la impossibilitat de la seva pervivència. I qui sap si també de l'operativitat, per damunt de la seva grandesa intrínseca. I no jutjo si aquest matís últim és positiu o no.

Qui va ser ànima del Patronat Pro-Música i responsable executiu de la nova etapa del Teatre del Liceu amb la constitució del Consorci, va ser molt exactament fidel al seu temps. O al temps que es va entestar a fer perviure. Va ser fidel, per descomptat, a ell mateix. I ho va ser fins a les últimes conseqüències. Fins (per situar un exemple il·luminador) a renunciar a la via del suport institucional. Aquesta via —tan significativa dels nous temps— constituïda en mamella munyida amb delectació, avui, per tothom qui sap assolir-la.

Hi ha, per tant, un substrat d'idealisme a l'entorn de la seva persona que queda per a la història com un gruix patrimonial genuí. I ja se sap que els idealistes moren amb les botes calçades. I junt amb això, hi ha la conseqüència d'un sentit de la relació humana i d'una forma d'entendre la convivència amb amics i col·laboradors plenament vinculats a la seva concepció global de l'existència. En definitiva, molt senyorívola, en el sentit més acceptat de l'expressió.

Ignoro si, com he apuntat abans, l'acte de lliurament de la Medalla de Plata al Mèrit Artístic serà, o no serà, un epíleg definitiu a una trajectòria única. Per a molts dels qui hi assistiren, i dels qui no hi van poder ser, queda, per una part, el regust que pugui ser així i, per l'altra, la convicció que l'obra, la trajectòria i el tracte del senyor Lluís Portabella i Ràfols tenen una perennitat sense epíleg conclusiu possible.

Jaume Comellas

José Luis Temes: la música contemporània com a vocació

José Luis Temes és un dels noms més coneguts, a l'Estat espanyol, del món específic de l'anomenada «música contemporània». La trajectòria que ha tingut al davant del Grupo Círculo, que ell va crear, li ha atorgat un considerable prestigi. També és qui situa l'abast d'aquesta aventura artística.

—És molt diferent treballar amb una orquestra com a director invitat que fer-ho amb un conjunt propi, en el qual es pot desenvolupar un treball continuat. Un treball que no et pots plantejar amb conjunts grans.

Trobar músics que vulguin interpretar música contemporània

El Grupo Círculo va néixer el 1983 i està vinculat al madrileny Círculo de Bellas Artes.

—Va ser arran d'iniciar-se una nova gestió en aquesta entitat. Em van cridar per assessorar-los en l'aspecte musical i vam veure la possibilitat de crear un conjunt de cambra estable. I insisteixo en el terme «estable» perquè significa poder treballar sempre amb les mateixes persones, cosa que és un concepte molt diferent al del clàssic treball «a bolo», molt corrent en el camp de la música contemporània. Sí; crec que, fora de Catalunya, som l'únic grup així. N'hi ha d'altres, que treballen «a bolo», que tenen una molt bona qualitat, com el Grupo Koan, o d'altres encara. Són conjunts bons, però normalment només es reuneixen amb motiu de determinats concerts.

—Penso que un dels problemes que hi ha és el de trobar músics que vulguin interpretar música contemporània.

—Afortunadament, no. I dic això perquè, en realitat, és una barbaritat treballar només música contemporània. Reforça el concepte de ghetto. La música contemporània ha de poder conviure amb la del passat. Amb Txaikovski i amb Händel, amb Mozart i amb Bach. No es poden separar, pel que fa a intèrprets, el passat i el present. A mi, m'agraden molt Mozart i Bach, i de fet també dirigeixo música no actual. Jo no he demanat mai que només es programi música



José Luis Temes

contemporània. Cal que aquesta convisqui amb la de repertori.

José Luis Temes parla mentre espera començar l'assaig del concert inaugural de la IV Mostra Catalana de Música Contemporània, amb l'OCB.

—Concerts com el de demà —continua— són una barbaritat. Perdoneu. El repertori actual ha de conviure amb el de sempre. Si no, contribuïm a augmentar el ghetto en què es troba la música contemporània. Estic d'acord que, eventualment, es facin concerts monogràfics de música contemporània o bé festivals com el d'Alacant. Però allò que hauria de ser normal, seria que convisquessin els dos tipus de repertori. De la mateixa manera que cal acceptar que es faci un programa monogràfic Schumann, posem per cas.

—Dieu això, però, tanmateix, el vostre grup està molt especialitzat. No prediqueu pas amb l'exemple.

—Sí, ho he de reconèixer. En primer lloc, hi ha el problema de la composició de la

plantilla. Una plantilla com la nostra no permet abordar segons quins repertoris.

—Sincerament, ¿ho passeu bé, interpretant segons quines obres?

—Nosaltres, realment, ens ho passem bé fent música contemporània. La cosa més bonica del Grupo Círculo és que, en primer lloc, som amics personals, sense cap excepció. I això afavoreix molt el clima de treball.

Percussió i electroacústica, columnes de la música actual

D'origen madrileny, la formació com a percussionista el va encaminar cap a la música contemporània i, ja definitivament, cap a la direcció. Parlem, justament, del protagonisme de la percussió en la música contemporània.

—La música contemporània se sustenta en dues columnes. La percussió i l'electroacústica. Són dues formes sense tradició. Més ben dit: la percussió sí que en té, però no com a solista. És, per tant, un cos instrumental especialment idoni per a la música dels nostres dies.

—Un dels problemes que patiu és la manca de perspectiva històrica. De fet, l'esteu creant, aquesta perspectiva històrica; o també la mateixa història.

—Sí; realment, aquest és el principal risc, i és també la grandesa de la nostra tasca. Som locomotores de la història. No dic que siguem els millors músics o conjunts. Fem història i, naturalment, de vegades ens equivoquem. Potser això és la cosa més bonica de la nostra feina. Ara mateix, en aquest concert de demà, faré la meua estrena 125^a. Moltes d'elles, de compositors catalans. Naturalment, això comporta un gran risc. En aquestes 125 estrenes, hi ha hagut de tot. Coses esplèndides i d'altres absolutament marginals. Però també aquestes calia fer-les: sobretot, perquè el compositor pogués escoltar-les, pogués escoltar la seva música.

—Però aquesta tasca té un cost; un cost que, a la fi, ha de pagar el públic, malgrat que no li plagui d'escoltar aquesta música.



El Grupo Círculo al Palau de la Música

—Cal saber on s'està. Penso que, perquè en un programa d'orquestra s'estreni una obra nova, el públic no es pot sentir estafat. A més, hi ha els concerts especialitzats, en els quals ja sap a què atendre's. És cert que hi ha determinats tipus de concerts que no són els més adequats per a fer segons quines experimentacions, però n'hi ha d'altres que sí. Així, es pot anar fent i introduint la música contemporània.

José Luis Tèmes es mostra molt satisfet del moment que viu la música actual, la dels compositors d'avui.

—A Espanya hi ha una generació de compositors, d'entre 30 i 40 anys d'edat —nascuts als anys cinquanta— que són valors molt segurs. Una obra de José Luis Turina, podrà ser més o menys genial, però funcionarà sempre, o bé una d'Albert Llanas. El mes vinent dirigeix un concert amb la Nacional, en el cicle d'abonament, que diuen que és el més conservador (cosa que encara no s'ha demostrat). Hi dirigiré una obra encarregada justament a Llanas. Altres noms interessants són Fernández Guerrero, José María López, Francisco Guerrero... És una generació de qualitat sense precedents. Són noms d'una autèntica sol·lència. I ho dic jo, que estic constantment

voltant per l'estranger, tot prenent part en festivals internacionals.

—Com veieu l'evolució del públic, respecte a la sensibilitat per a la música contemporània?

—No sóc gaire optimista, en aquest sentit. No crec que hàgim avançat gaire. La demanda musical continua polaritzada en el gran repertori. Els concerts estan més plens de públic que abans; i els que ofereixen novetats, més buits que abans. Amb excepcions, és clar. Potser és que el públic, ara, no se sorprèn tant davant de determinades obres. Però, tanmateix, no ha augmentat la curiositat.

—En última instància, el problema rau en el fet que la música no és un valor subjecte a transacció comercial, com la pintura, per exemple.

—Sí, és clar. L'art contemporani plàstic tampoc no és fàcil d'assumir. Però, en canvi, és objecte d'una superior consideració pel factor valor de canvi.

Les presses per iniciar l'assaig van acabar, de forma gairebé tallant, una conversa que prometia molt més.

MIKROKOSMOS

Himnes

Arran d'uns esdeveniments musicals concrets (estrena de *Cristóbal Colón* de Lleonard Balada, audició inaugural dels cicles de l'OCB, Concert del Mil·lenari) que, per raons diverses, han reclamat una presència reial, l'inici de temporada ens ha demostrat l'al·lèrgia de molts ciutadans envers els himnes, la interpretació dels quals és prescrita pel protocol.

L'experiència fornida per aquelles sessions (en una de les quals foren interpretats himnes a dojo), em configurarà una variada tipologia d'al·lèrgics:

a) Els qui, sabedors de la parafernàlia protocolària, perllonguen —abans de començar el concert— la conversa amb els acompanyants o amb els veïns de butaca; això sí, a peu dret, perquè l'inici de la *Marxa reial* els enxampi en aquesta positura i no hagin de patir l'angúnia del dubte: o aixecar-se a contracor, o roman-dre asseguts.

b) Els qui són presos d'una sobtada fúria lectora i, asseguts, s'abraonen amb passió al programa de mà, com si la informació que hi és facilitada fos qüestió de vida o mort, aliens totalment al xim-xim sonor.

c) Els qui, en finalitzar la sessió, després de més de dues hores d'estar clavats a la butaca, són víctimes d'un atac agut de cansament, just casualment a l'instant en què l'orquestra ataca *Els Segadors*, i han d'asseure's de pet amb cara de tres déus.

d) Els qui adopten una actitud de transcendència, s'ajusten polidament el nus de la corbata i s'agencen adientment l'americana (però només quan sona un himne concret).

e) Els qui manifesten, amb les mans a la butxaca, la seva olímpica indiferència.

f) Els qui, segons quin sigui l'himne al·lèrgic, xerren ostensiblement amb l'acompanyant, amb una clara demostració de com els toquen el voraviu.

No jutjo; només constato.

Jo em pensava que el protocol servia per afavorir el desenvolupament d'uns actes; no pas per suscitar reaccions visceral·s.

Què els diré... Per un cantó, a mi em sembla —modestament— que no és bo banalitzar els símbols. Per un altre cantó, crec fermament que hi ha símbols unívocs.

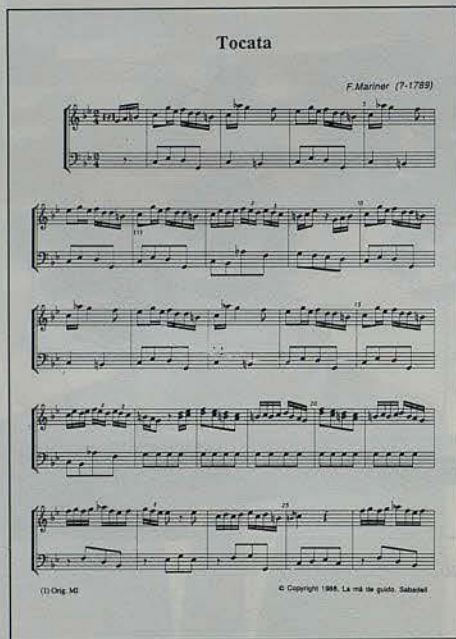
Doncs... La solució és clara, oi?

Pere Artís

Dos bicentenaris i una lloable iniciativa



Portada de l'edició de la Sonata núm. 6 de Ramon Carnicer i de la partitura de la Tocata de Francesc Mariner



Ara fa dos-cents anys que el compositor Ramon Carnicer va néixer a la vila de Tàrraga, mentre que moria a Barcelona qui havia estat organista de la catedral, Francesc Mariner. Val a dir que Ramon Carnicer, conegut sobretot com a compositor d'òperes per als teatres de Barcelona i Madrid, i com a mestre de composició del «Real Conservatorio» des de la seva fundació el 1830, havia estat deixeble del cèlebre nebot de Mariner, Carles Baguer (1768-1808) —figura que ja havia estat estudiada fa algun temps per Maria Ester-Sala, col·laboradora habitual d'aquesta revista. Mitjançant aquest lligam personal entre els dos compositors esmentats, doncs, s'unifica una part important del fet musical català en el trànsit del segle XVIII al XIX, una etapa que tindria l'epígon en Mateu Ferrer (1788-1864), deixeble també de Carles Baguer, qui perllongà la vida i l'obra fins a ja iniciada la Renaixença, en plena activitat de Josep Anselm Clavé.

Poc ressò —cap, en absolut, en el cas de Mariner— tenen a casa nostra aquestes efemèrides i, per això, ja en la recta final de l'any, ens podem alegrar de l'aparició de

dues publicacions musicals que una iniciativa privada, les edicions «La mà de Guido», ha fet possible. Per a l'edició de la música s'ha emprat un modern sistema automatitzat, fet evidenciable en l'excel·lent tipografia.

Sense treure que, en un futur, no pugui publicar també música actual, la col·lecció ara iniciada pretén incloure-hi principalment obres del nostre passat musical que, per la seva condició d'inèdites o poc conegudes, hagin estat de difícil accés per als estudiosos i intèrprets.

En aquest cas, com dèiem, i per a iniciar la col·lecció, l'esmentada musicòloga, Maria Ester-Sala, ens ofereix sengles obres de Mariner i de Carnicer. El fet que Mariner exercís com a organista de la Seu barcelonina és probablement la principal causa del desconeixement de la seva música i la poca difusió que tingueren les seves obres fora dels ambients organístics catalans. Contrasta aquest cas amb el de compositors com Josep Elies o del mateix Pere Soler, les obres de qui, pel fet d'haver viscut i compost la majoria de les obres a la «villa y corte», tingueren una fama i difu-

sió molt més gran ja en el seu temps.

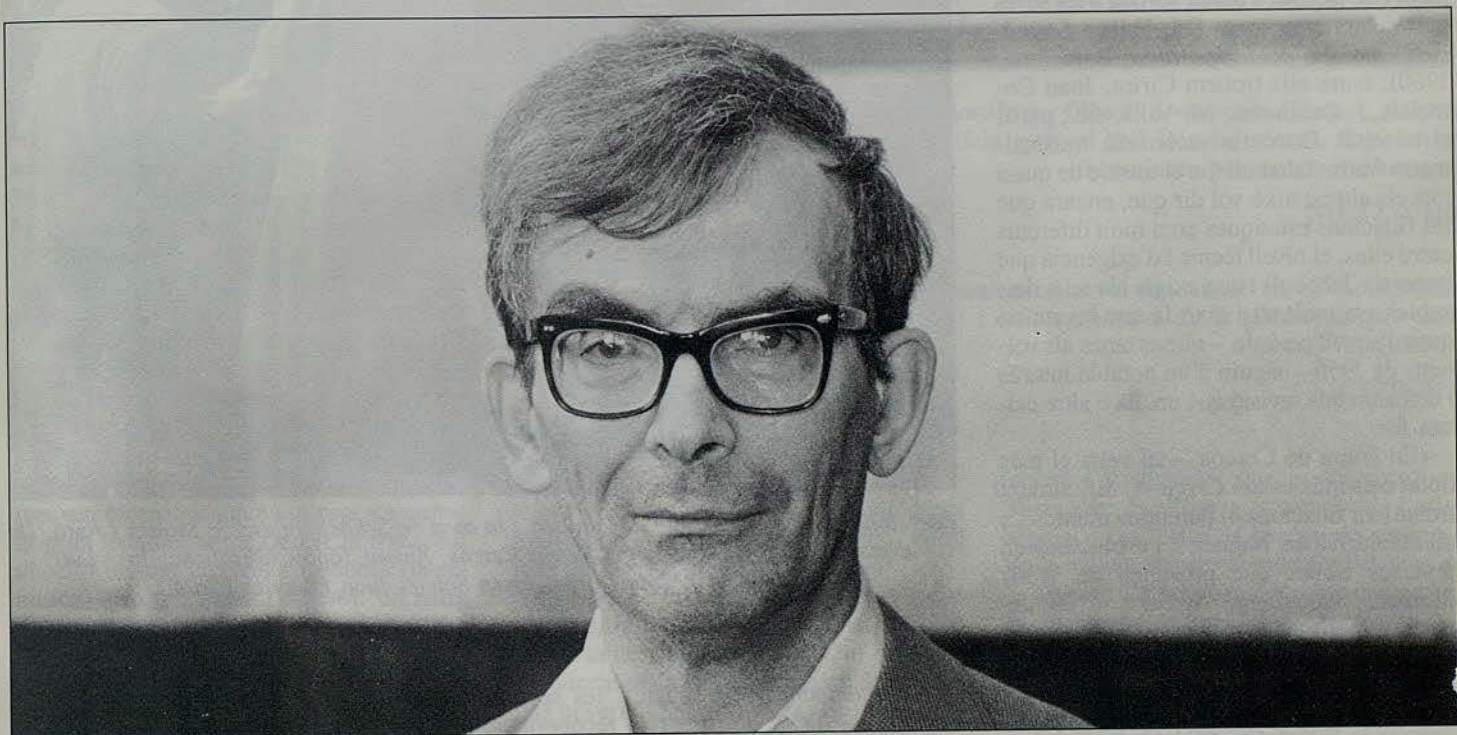
L'obra de Mariner, tot i que duu el títol de *Tocata*, és una peça encabida dins el motlle de la sonata binària simètrica (50+52 compassos). El seu estil és el que avui convenim a anomenar —a manca de millor terme— «scarlattià»; és de difícil concepció en cap altre instrument que no sigui el clavicèmbal de l'època, tot i que durant el segle XVIII era general a tota la península el fet d'aplicar a la música d'orgue procediments, tècniques i figuracions més pròpiament clavecinístiques.

Amb l'obra de Carnicer, per contra, entrem en un món totalment diferent. Compositor que, per la seva fama com a operista, va haver de traslladar-se a Madrid per ordre de Ferran VII, ha estat considerat sempre com una de les principals figures de la música espanyola de la primera meitat del Vuit-cents. Era, aquella, una època en què l'òpera italiana ho dominava tot a casa nostra —com a gairebé a tot Europa— i aquesta Sonata —la sisena d'un recull de sis, conservat a Menorca, on es va refugiar l'autor per les seves idees liberals —és de fet un «Largo» seguit d'un «Allegro» i sona més com una obertura d'òpera que com una autèntica sonata del temps. Ens trobem molt lluny ja de l'estil clavecinístic de Mariner, però no deixa de ser curiós que el títol del quadern on es conserva l'obra digui *Sis sonates per a orgue o forte piano*: a més d'impròpia a l'església, no sembla que aquesta música pogués sonar gaire satisfactòriament tocada en un orgue.

En qualsevol cas, ens trobem davant de dues peces plenament representatives de la creació musical catalana de les èpoques respectives, presentades amb tot el rigor exigible en les edicions actuals de música antiga, i que esperem que passin a ampliar el migrat repertori de què, ara per ara, disposen els intèrprets i interessats en el nostre passat musical. Tant de bo que la iniciativa de Llorenç Balsach, director de «La mà de Guido», no perdi la seva empena per manca d'acceptació o, fins i tot, de suport per part dels medis oficials.

Josep Dolcet

Josep Cercós, *in memoriam*



«Josep Cercós i Fransi va néixer a Barcelona l'any 1925. Cursà estudis particulars de piano, harmonia (amb Ricard Lamotte i Ernest Cervera) i contrapunt (amb Cristòfor Taltabull). Es dedicà, més tard, a investigacions pròpies i realitzà estudis amb Luigi Nono i Hermann Scherchen. Finalista al Premi Ciutat de Barcelona de l'any 1986»: això és el que trobem, com a currículum, en els dos volums que l'Associació Catalana de Compositors ha publicat sobre els seus membres (*Llibre per a Piano*, Barcelona 1980, 68 *Compositors Catalans*, Barcelona 1989). Aquesta nota tan breu ens diu quelcom d'important: a la postguerra, en el moment d'intentar reconstruir tot allò que havien destruït els tres anys de guerra, en el moment d'iniciar els seus estudis i de fonamentar-los, Josep Cercós tenia uns vint anys.

Això vol dir que els seus inicis foren molt difícils, no ja per la manca de materials, informació i baix nivell dels concerts, sinó perquè l'ambient general de la ciutat —i el musical en particular— eren glaçats, amb aquella fredor dels llocs on res no ha vis-

cut —o tot és ja mort— i res pot seguir vivint.

Uns inicis difícils en un ambient glaçat

Però, d'una o altra forma, l'impuls creador havia de manifestar-se i havia de *descriure* amb les seves obres allò que estava succeint; de l'any 1947 daten les primeres obres que coneixem de Cercós: *Preludi, recitatiu i fuga*, per a piano, la primera versió de *Coral i Variacions*, per a orgue (segona versió, 1986) i les *Cinc Cançons* sobre poemes de R.M. Rilke (entre elles, *Der Tod der Geliebten*-1908, escrita per Rilke per *À mon grand ami Auguste Rodin*): tot això indica ja un pensar i un sentiment ben concret.

Els *Rilke Lieder* foren estrenats a Barcelona, amb Cercós al piano i Margarida Sabartés, soprano (i una de les veus més formoses que mai hem pogut oir); anys més

tard foren cantades novament, el 19 de maig de 1956, també a Barcelona en un concert que, per al qui escriu aquestes línies, té un sentit molt particular: Cercós, al piano, estrenà la primera peça que mai s'hagi tocat en públic d'entre les meves. A ell li dec aquell primer moment, potser ja irreplicable, en què un músic que voldria ser artista i compositor veu interpretada, per primer cop, una de les seves obres i, a través d'ella, d'una o altra forma, s'entrega a aquells qui volen escoltar-lo.

En el mateix dia, Cercós tocà *Quatre invencions* de H. Jelinek i la *Suite*, Op. 25 de Schönberg; en aquell moment era l'únic, sens dubte, que a Barcelona podia tocar Schönberg, estrenar la primera obra d'un jove (vint-i-dos anys) i posar música a cinc poemes de Rilke; poc temps després, junt amb altres amics (Cirlot, Tàpies, Delàs, etc.) assistí a la col·locació d'una làpida a la casa on Schönberg visqué a Barcelona i on, com és sabut, finalitzà *Moisés i Aaró* i escriví la segona de les peces per a piano de l'opus 33.

Importància del Cercle Manuel de Falla

Cercós va pertànyer, des de la seva creació, el 1947, a l'anomenat *Cercle Manuel de Falla*; aquest cercle, el formaren compositors de molt diversa procedència però que sota l'hospitalitat de l'Institut Francès barceloní, tot i que «no presentà mai un programa o un manifest concret», tingué el «propòsit d'aglutinar i agrupar les disperses activitats dels compositors que no havien tingut ocasió d'expressar-se públicament i de facilitar i donar sortida a les seves particulars creacions» (M. Valls a *La música catalana contemporània*, Barcelona, 1960); entre ells trobem Ciriot, Joan Comellas, J. Casanovas, M. Valls, etc.; però, si bé el P. Donostia «aconsellà musicalment» Valls, Taltabull fou el mestre de quasi tots els altres; això vol dir que, encara que les filiacions estètiques eren molt diferents entre elles, el nivell tècnic i d'exigència que impartia Taltabull i que exigia als seus deixebles era molt alt i això fa que les músiques d'aquell període —que es tanca als voltants de 1956— siguin d'un notable interès i demanin una revisió que un dia o altre caldrà fer.

«En l'obra de Cercós —tal volta el més dotat dels músics del Cercle—, difícilment trobaríem filiacions ni parentius estètics...; un dia derivà de Wagner... i evolucionà en diverses etapes que provenen de Wolf, Mahler, Schönberg, Webern i Hindemith..., però avui trobem unes obres que oculten una rara poesia sonora, difícil de captar i entendre en poques audicions...» (M. Valls, pàg. 200 i ss. de l'obra ja esmentada).

Aquesta «rara poesia sonora» —que certament hi és—, no és gens fàcil de palesar, ja que són ben poques las audicions de les seves obres i, menys encara, aquelles en què la qualitat de la interpretació pugui fer justícia a la qualitat de la seva música. I una de les majors dificultats és l'escassa quantitat d'obres que escriví, ja que el criteri tan rigorós amb què les jutjava va fer que moltes d'elles fossin destruïdes o menyspreades pel seu autor. Però avui dia, amb una altra òptica, obres que ell no volgué incloure en el seu catàleg —com ara la *Sonata* per a piano de 1954— se'ns apareixen com exemples clau i molt notables de quina era la música que definia als anys 50 el nostre país.

Exemples clau de la música que definia els anys cinquanta al nostre país

La seva producció és tota ella d'un alt nivell emocional: ell, que deia ser un músic d'avantguarda, un *enfant terrible* era, en 18 (538)



Barcelona, 1956. Col·locació de la placa a la casa on Schönberg escriví Moisès i Aaró. De dreta a esquerra: desconegut, Josep Cercós, Antoni Tàpies (d'esquena: José Luis de Delás), Jordi Torra, Josep Soler i Juan Eduardo Ciriot

realitat, únicament un músic i les seves obres estan lluny de trobar-se recobertes d'aquell vel que embruta tantes i tantes músiques que, al seu moment, semblaven noves i «d'avantguarda» i, ara, passat el temps, —jutge tremend— són sols avorrides i sense imaginació; la paradoxa en què ens trobem, enfront d'aquestes produccions, és terrible, i per això altres músiques que no volgueren «estar al dia», precisament per això, ho estan: i les de Cercós pertanyen a aquesta categoria.

Una música contemplativa que crea el seu propi esdevenir

És, la seva, una música contemplativa, serena, en la qual mai no s'hi pot veure la mà de qui l'ha escrit: és la mateixa obra, la que evoluciona i s'organitza d'una manera biològica, creant per si mateixa, com si no necessités ningú per existir, el seu propi esdevenir; el *Concert* de violoncel (1983-84) i les *Escenes simfòniques per a viola i orquestra* (1985) en són exemples admirables. Ens resten encara altres obres, escrites darrerament (*Cant de comiat*, per a

cors i orquestra 1986), *Els bells camins* (16 lieder) de Martí i Pol (1988/89) i la *Segona Simfonia* (1988); el seu coneixement, que cal esperar que sigui aviat, farà que sigui més profund el nostre interès i amor per la seva música. Cal esperar que això succeeixi ja que la música de Cercós és i ja pertany al llegat cultural del nostre país, i com a tal ens ha d'enriquir a tots.

Josep Soler
de la Reial Acadèmia
de Belles Arts de Sant Jordi

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

EDICION IBERICA

La mort de Déu; la música de l'esperit lliure

(La música dionisiaco-apol·línica
de l'esperit lliure *versus* la música
apol·línica de Wager)

De fet, nosaltres, filòsofs i «esperits lliures», davant
la notícia que «el vell Déu ha mort», ens sentim
il·luminats per una nova aurora.

NIETZSCHE

La meua malenconia vol descansar en els amagatalls
i en els abismes de la perfecció: per això
necessito la música.

NIETZSCHE

L'eteri somriure romàntic ens parlà amb una veu prometeica que aspirava a guanyar la gran batalla contra Déu (i la transcendència) en una victòria on l'home (ja semidéu) en sortira vestit d'heroi: un heroi tràgic.

L'home seria el guanyador d'un nou horitzó, d'un Olimp que romandria en la morada mortal dels que s'eternitzarien. Aquest nou horitzó ens obriria la gran porta cap al nihilisme, cap al no-res, cap a la pèrdua dels valors; res no té sentit, tot té sentit; i, també, cap a la cita encoratjada del valor i del sentit enfront de la veritat.

Aquest nou Olimp humà se'ns farà palès amb «La mort de Déu». L'home ha matat Déu. La Raó (la Il·lustració) ha matat el monstre que ella mateixa produí i enaltí («El somni de la raó produeix monstres»).

La mort de Déu encetarà la primera presentació d'una nova cultura: una cultura en decadència. Una cultura que es pintarà en un nou escenari; un escenari que, sense Déu, es quedarà sense tramoia, sense figures metafísiques que suportin els grans decorats de la vida. L'actor, l'artista, es mourà com un esperit lliure —la llibertat correrà per les seves venes com la mateixa sang correrà pel seu esperit—; un esperit lliure que serà representat, en aquest nou període del Gai Saber o Gaia Ciència (Ciència que serà la millor consciència de l'error i que considerarà la vida com a un experiment), per la figura trobadoresca del Cantor provençal. Hom serà cantor, cavaller i esperit lliure, i els adjectius que impregnaran la seva pell seran els de: noble,

valent, lliure, bell, creador... I, tot això, responent a un llinatge heretat pels grecs tràgics; en el fons, per la tragèdia i, en el fons del fons, per Dionís.

El trobar *clus* despullarà Dionís i ens embriagarà del retorn a la unitat primitiva, de la destrossa de l'individu, de la reproducció de la contradicció, de les forces i de la veritat més profunda. El trobar *lleu* vestirà Apol·lo i ens embellirà d'individuació, d'aparença de l'aparença, de l'alliberació del patiment, de les formes i del sentit.

Els acords que ens descriuen la «Tragèdia» on Dionís i Apol·lo es fusionaran tindrà la cadència final del sí a la vida, de l'«Amor Fati». De l'«Amor Fati» que serà el motor dinàmic de l'«Etern Retorn», un motor que generarà la força necessària perquè romangui eternament l'amor cristal·lí, la tècnica d'amor trobadoresca del *finn'amor*: l'amor pur, l'amor noble enfront de l'amor a allò que és vilesa, poble, ramat...

Quan Déu mor, el «Garant» dels valors desapareix i només ens resta viure la gran tragèdia de la vida (que estarà plena de contingències i que tindrà un ampli ventall de possibilitats) amb una nova música; una nova música que ens permeti riure i, així, amb el riure, es pugui trobar el màgic beuratge del somni que es somia a pas de dansa per la lleugera corda de la bella promesa del somni somiat; somni-ficció que ens serveix d'encanteri pel Dolor i la Veritat més profunda. Somni que ens permeti fer suportable l'existència i la vida. La vida és somni. El somni és dolor. Somni que alleu-

gerirà l'existència i que es dibuixarà en l'art. L'art és allò que fa suportable l'existència, i la música és la que ens preserva de la malenconiosa caiguda per l'abisme de la Veritat. Caldrà, per això, que ens treiem la màscara d'una sola expressió —consciència moral— i que ens prometem a la dansa dionisiaca, guiada per les bacants, de les màscares.

La mort de Déu ens remet al compàs d'origen, on la tragèdia ens manifestava la relació dels déus amb els homes. De bell antuvi, ens manifestava la relació entre Déu-immortal i l'home-mortal; l'un vivia a l'Olimp i, l'altre, a la resta de l'Hèllade (el compàs marcava la mateixa composició fisiològico-màgica). És en el Cristianisme on Déu s'allunya totalment de l'home, tot vivint en una transcendència envoltada de figures metafísiques; l'home roman a la terra, sol, però amb l'ombra de Déu. Quan hom mata Déu, s'esdevé la victòria de l'home enfront de Déu; destruint la transcendència, envaint nous horitzons —horitzons prometeics—, l'home és Déu, l'home és creador, l'home esdevé lliure: és un esperit lliure. Un esperit lliure que serà el navegant nocturn d'un mar obert. Un esperit lliure que prendrà i es recolzarà en una música nocturna, d'harmonies nocturnes del Cor i del geni de la tragèdia. Fou en la nit, i en la semiobscuritat dels boscos i de les cavernes, on l'oïda —òrgan de la por— es va poder desenvolupar mercès a la manera de viure de l'època dels terrors. Quan hi ha claror, l'oïda és menys necessària; la vista pren el poder. D'aquí que la música si-



La música de Wagner respira el catolicisme del sentiment i el gust tradicional i nacional

gui l'art de la nit i de la semiobscuritat.

Una música que veurà Dionís fora l'escena i que l'expressarà representant-lo amb unes formes apol·línies que traduiran la Veritat més profunda de l'èxtasi dionisiac perquè el públic pugui reconèixer-lo i, així, experimentar la catarsi: la purga o enfrontament amb Dionís i les veritats més profundes i terribles, i la sublimació d'Apol·lo en l'existència quotidiana d'eleva la nostra condició a una afirmació dels fins més elevats.

Aquesta dansa tràgica ens dibuixarà la cultura. I la música serà el fenomen estètic que treurà l'home del nihilisme de la tragèdia i el farà viure.

L'artista, l'esperit lliure, farà una música, fruit d'allò que és noble; haurà de respondre a allò que és excepcional, a la fidelitat als propis impulsos, a la fidelitat a si mateix, a la passió per damunt de la Raó, a la nova invenció de criteris morals en la mesura de les seves passions, a allò insensat. Això, clarament, es contraposarà a la imatge vil del poble, representat per una villesa encapçalada per una despersonalització, una lluita pels seus beneficis, una acció que respon a allò que s'ha de fer i no a allò que es vol fer, una acció que se sotmet al criteri de valors dels gregaris.

Aquesta nova música que, d'antuvi, recolza les seves esperances en Wagner, es

veié clarament enganyada (Bayreuth 1876). Es feia necessària una música que mostrés el mateix tema (la mateixa força) amb un tractament diferent en els seus diversos temps (diverses formes) —intent de la música romàntica de Beethoven i Rossini— i, així, mostrar els diferents tons de perspectivisme professat per Nietzsche. Calia passar pel paisatge cromàtic dels tons perquè se'ns expressés una força, per tal de poder ser reconeguda, després d'estar expressada sota unes formes, i gaudir de la catarsi.

Wagner respon a una imatge arquetípica

Wagner no féu això. Wagner respongué a l'arquetípica imatge de l'histrió del mal actor, de l'inautèntic artista. Dirigí la sageta de la seducció i l'embriaguesa del mal vi. Nietzsche fa unes objeccions fisiològiques envers la música de Wagner: és una música que es disfressa sota abillaments estètics i s'omple constantment de motius cristians. La música alemanya i la de Wagner respiren el catolicisme del sentiment i el gust per allò que és tradicional i nacional.

La gran dicció tràgico-dramàtica en la

música adquirí el seu caràcter per la imitació (imitació que no és creació) dels gestos del Gran Pecador, tal com el Cristianisme desitjava i concebia d'aquest, amb tots els símptomes que s'arrossegaven del pecat: tortura de la consciència, fugida espantosa...

Cal sortir de la malaltia cristiana i de la cultura en decadència sense cap dosi de cristianisme amagat de tragèdia.

La música de Wagner no surt d'aquesta malaltia i no permet a l'home d'enlairar-se per sobre la mirada dels valors establerts pel gregarisme. No permet que l'home dansi bé, lleuger, com un esperit lliure, com a home noble. La música ha de ser lleugera perquè alleugereixi l'existència, i la música de Wagner no fa res més que recolzar-se en un drama pesat que no permet el bon respirar, on no s'expressa cap força. Drama que és fruit d'un amant de la mímica, que no diu res, que només recolza en harmonies daurades i en belles paraules; belles paraules que estaran carregades de sentit per la cultura: una cultura en decadència. Drama que espera ser l'espill dels afanyos de la música programàtica de crear una relació íntima entre el llenguatge, el ritme i la melodia. Aquesta unió íntima crea una forma musical que es carrega per complet de fils, d'idees i de sentiments. Així, el drama wagnerià és només una ocasió per a moltes actituds dramàtiques. Wagner aprofità el drama i la música per a procurar l'actitud. L'actitud representava el fi. No era una música pura i absoluta.

La gran trampa i engany de Wagner era que només representava allò que podia ser reconegut sense que s'expressessin forces; el seu drama musical era una forma que embellia la vida. Només volia ser reconegut com a tal per a recollir mirades plenes d'encant del públic del teatre que no era res més que: poble, ramat, dona, fariseu, demòcrata... La consciència personal estava sotmesa a l'encís anivellador del «nombre més gran». És per això que, un cop persuadit que havia convençut els oients, presentava les seves intencions com si fossin la cosa més important que existís; és per això, també, que, constantment, apel·lava als sentits més grollers per commoure i apoderar-se del públic. Volia ser reconegut com el gran músic i artista, i només era un orador popular. Enganyava el públic i, com a home, es mentia perquè jugava amb una sola màscara i ell era el personatge més important.

Wagner féu ús d'un caràcter litúrgic i s'amagà sota el simulacre de la representació i de l'engany. Representà l'artista decadent; es vengué al Cristianisme: fou un xovinista germànic i fou l'essència de l'anti-tràgic i l'anti-heroï. La seva música estava mancada de l'«Allegro con fuoco».

Magda Polo i Pujadas

Música i mitjans de comunicació

Balanç de deu anys d'informació musical escrita

Fer un balanç sobre el tractament que els mitjans de comunicació, concretament la premsa escrita barcelonina, han fet, al llarg dels darrers deu anys de la música clàssica és una tasca no gens fàcil. Cal tenir en compte que, en aquesta darrera dècada, no només han canviat els escenaris i la música clàssica en si mateixa, sinó també, i amb molta més intensitat, aquests mateixos mitjans de comunicació i els periodistes-crítics que hi han escrit.

Un estudi d'aquestes característiques vol dir tenir un punt de vista objectiu, quant a la quantitat d'informacions generades, i un altre de subjectiu, en referència a la qualitat.

Qui dóna més importància a la crítica musical?

Si ens situem deu anys enrera, al 1979, veurem que la premsa barcelonina diària era molt més abundosa que no pas ara. Hi havia nou diaris: «Tele/Exprés», «El Noticiero Universal», «Mundo Diario», «El Correo Catalán», «El País», «El Periódico», «La Vanguardia», l'«Avui» i el «Diario de Barcelona», dels quals actualment només resten els cinc darrers esmentats. Això no obstant, si estudiem les diferents crítiques o notícies musicals, podem observar ben clarament que, ara, encara que amb pràcticament la meitat de publicacions, hi ha el doble o pràcticament el triple de «professionals» que escriuen sobre música clàssica (per no dir ja de l'espectacle).

Què passa, doncs? Per què, havent-hi menys «tribunes», hi ha més «lletrats»? Qualitativament parlant, ¿es pot dir que actualment, avui, en haver-hi més crítics, hi ha un desplegament major i millor de la informació musical a Catalunya? Aquest és, doncs, el nostre pla d'estudi.

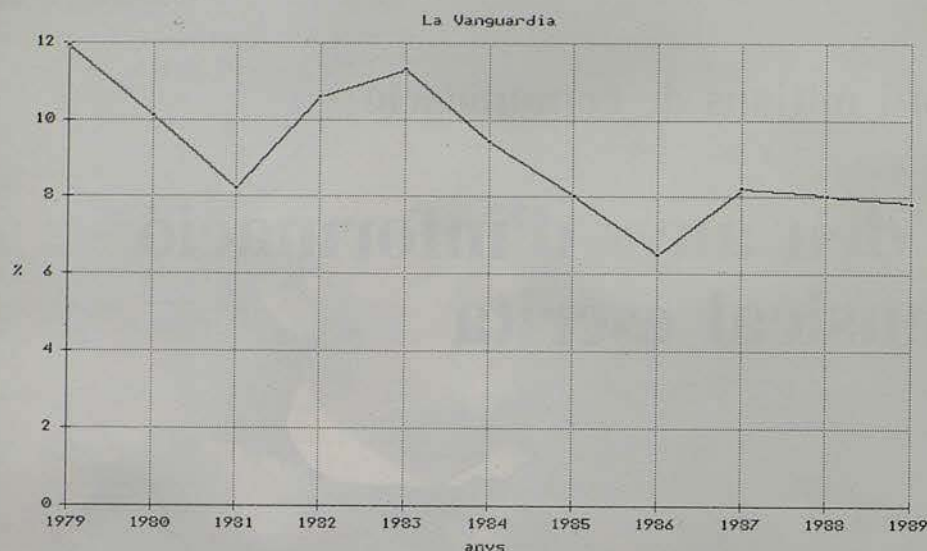
La metodologia seguida en aquest treball és la següent. Per una banda, tenim deu anys a analitzar, de 1979 a 1989, a partir dels



diferents diaris que ens ofereix el mercat barceloní. Després d'estipular el nombre de notícies aparegudes a cada un d'ells, a través d'una mostra, s'han extret els tants per cent anuals d'informació respecte al total de notícies publicades al llarg de deu anys per un mateix diari. Aquestes xifres ens acosten a l'evolució personal de cada diari en el període de temps esmentat (vegeu gràfics de línies trencades).

El segon mètode és fer una comparació, independent cada any, entre tots els diaris

existents per saber quin d'ells és el que destina més espai a la música clàssica. (Gràfics de barres). Cal esmentar, però, que aquestes dades no són comparables entre si pel que respecta als diferents anys. És a dir, no és vàlid comparar les dades de 1979 amb les de 1981 ja que, quan parlem de ranking o de la posició que un diari ocupa respecte a un altre, aquest tant per cent està estrictament lligat al nombre de diaris que s'editen aquell any. Com més diaris hi ha al carrer, més baix és aquest percentatge;



Evolució de la informació publicada en deu anys

mentre que, si només hi ha 4 o 5 diaris al mercat, aquest percentatge augmenta considerablement en haver-hi menys representants entre els quals calgui repartir el cent per cent global de la informació publicada en un any. Això significa que, encara que un diari tingui un percentatge molt elevat dins el rànking anual, no ha d'haver generat per força més notícies que un any que n'ostentava un de més baix. La funció d'aquests tants per cent és veure només quin és el diari que, en aquell any concret que esmentem, va publicar més informació.

En primer lloc, caldria fer un desglossament de la informació de manera objectiva, i diari per diari, per extreure'n posteriorment les conclusions oportunes.

«La Vanguardia»

Analitzant el cas concret de cada diari, podem veure que «La Vanguardia», i basant-nos en una mostra d'informació musical, és el diari en què apareixen més crítiques i notícies de tots els que s'editen a Barcelona. El 1979 ocupa el primer lloc en el rànking, amb un 21% de la informació musical apareguda a la premsa diària escrita. El seu responsable és el músic i compositor Xavier Montsalvatge, que porta el pes de les crítiques de música i òpera. A partir d'aquest any, però, i fins al 1981, «La Vanguardia» sofrirà una lleugera caiguda respecte al nombre d'informacions publicades. Si el 1979 va representar per a ella el 12% del total de la informació generada en deu anys, també és cert que aquesta serà la seva cota més alta, per passar, el 1981, a un 8,2%, a la vegada que perd la primera plaça en el rànking a favor del diari «Avui». Aquest primer lloc s'anirà alternant entre amb-

dós diaris de forma anual, fins al 1985, en què tornarà a mans de «La Vanguardia» per ja no deixar-lo més.

Això no obstant, si bé «La Vanguardia» és, sens dubte, el diari barceloní que més notícies dedica a la música, també és cert que la pròpia producció va disminuint progressivament. Si, com hem dit, el 1979 ocupava el 12% de la informació que ha generat en aquests darrers deu anys, i el 1981 va disminuir al 8,2%, durant els anys 1982 i 1983 va recuperar-se fins a un 11,3% per tornar a baixar fins a la seva cota mínima, el 1986 (6,5%), i recuperar-se lleugerament per mantenir-se, fins enguany, pels voltants del 8%.

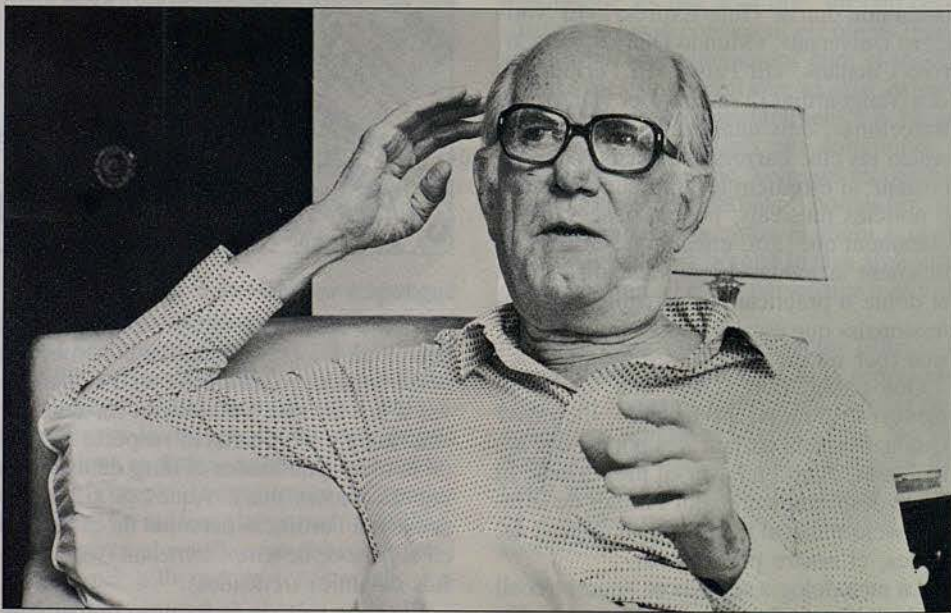
Aquestes fluctuacions poden ser motivades, en part, pels mateixos crítics que en aquest mitjà informatiu escriuen. Per exemple, veiem que, a partir de 1981, l'increment de notícies a «La Vanguardia» és notable. ¿És casualitat o coincidència que

sigui aquest any el mateix en què Joan Arnau, fins aleshores crític musical de «Tele/Exprés», passi a formar part del diari que ens ocupa? Altres motius, ja de caire generalitzat, que tractarem més endavant, ens donaran la clau del descens d'informació generada en els darrers cinc anys.

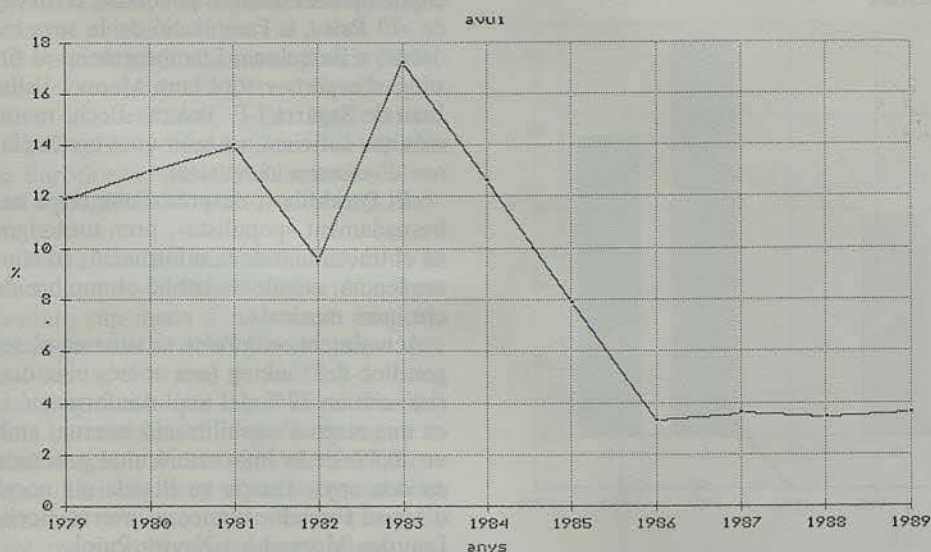
L'«Avui»

El cas de l'«Avui» podríem dir que és similar quant a fluctuacions, encara que, finalment, en surt més mal parat. Si a primers de 1979 es troba en la mateixa posició que «La Vanguardia», no quant a quantitat d'informació generada respecte els altres diaris («La Vanguardia», aquest any, genera un 21% d'informació del total dels diaris que hi ha en el mercat en aquell moment, mentre que l'«Avui» només un 18%), però sí en el sentit global de l'evolució al llarg d'aquests deu anys.

Inicia la seva pròpia cursa personal cobrint el 12% d'informació el 1979, per passar al 14% el 1981 i, després d'una forta davallada, el 1983 se situa en el seu millor moment, amb un 17,2%. En aquests moments, es pot afirmar també que és el diari barceloní que més informació musical edita. El 1981, sota la responsabilitat de Josep Casanovas i Jaume Comellas, l'«Avui» ocupa el primer lloc en la repartició del «pastís informatiu» generat pels set diaris que s'editen en aquells moments, amb un 32,1%; gesta que repeteix dos anys més tard, el 1983, amb un 29%. A partir d'aquest any, però, la davallada és en picat fins al 1986, en què s'ha de conformar amb un modest 16,7% de la producció anual i amb un 3,5% dins la seva pròpia evolució, xifra que ha mantingut fins al moment.



Xavier Montsalvatge



Evolució de la informació publicada en deu anys

«Tele/Exprés» i «Mundo Diario»

Enmig d'aquestes pujades i baixades, hi ha un parell de diaris que, si bé desaparegueren ben aviat del mercat editorial català, és bo d'esmentar-los ja que, en poc temps, feren molta feina. Es tracta de «Tele/Exprés» i «Mundo Diario», amb Joan Arnau i Joan de Sagarra al primer, i J. García Pérez al segon. Durant el 1979, aquests dos diaris ocupen el 9,6 i el 12% de la informació total generada pels nou mitjans barcelonins.

«El Noticiero Universal»

«El Noticiero Universal», sota la responsabilitat exclusiva durant molt de temps de Pau Nadal, ocupa el tercer lloc en el rànking total durant els cinc primers anys estudiats, ja que després desaparegué. Això vol dir que, del 100% d'informació generada pels nou diaris, aquest és responsable del 14,4% el 1979, del 16% el 1982 i un altre cop del 14,4% el 1983.

Dins de la seva pròpia evolució, inicia el 1979 amb un 24% de la producció d'aquests cinc anys, per baixar al 16% el 1981 i remuntar-se de nou, el 1983, al mateix lloc de dos anys abans.

«Diario de Barcelona»

El «Diario de Barcelona» té dues etapes clarament marcades, motivades també pel seu tancament i la posterior reapa-

rició. Durant la primera, de 1979 a 1984, tot i les oscil·lacions, s'ocupa força del tema de què tractem. El 1979 ofereix un 22% de la informació generada per ell mateix en aquests deu anys. El 1982 es veurà en el pitjor moment, amb un 6%, que remuntarà fins al 16% el 1983. Durant aquesta època, en el rànking total d'informació publicada, ocupa el quart lloc, amb un 12% el 1979, amb un 13,4% el 1981 i el sisè (d'entre set) el 1983.

Aquest enfonsament el 1982 és lògic, fins a cert punt, si tenim en compte que la seva màxima figura fins al moment, Manuel Valls, passa a «El País», deixant-hi un buit clar que ompliran «Sigfrido» i Víctor L. Ollé l'any següent, any en el qual, como ja hem esmentat, torna a recuperar-se.

La segona època serà menys benèvola

amb el tractament informatiu que doni a la música clàssica, ja que durant els tres darrers anys s'ha mantingut en una escassa producció que representa tan sols un 6% de tot el conjunt del decenni.

«El Correo Catalán»

«El Correo Catalán», amb F. Taverna-Bech al principi, i substituït per Carles Barba el 1983, quan el primer decideix marxar a «El País», és potser el diari més lineal de tots. Modest dins el rànking total d'informació publicada per tots els diaris —el 1979 ocupa el sisè lloc amb un 10,8%; el tercer, el 1981, amb un 17,1%; i el quart, el 1983, amb un 13,1%—, dins la seva pròpia lluita interna, en els set anys que se'n mostra, es manté sempre pels voltants del 14%, per augmentar al 17% el 1983 i ocupar de nou l'espai del 14% fins al final dels seus dies.

«El País» i «El Periódico»

I finalment queda per esmentar el cas de «El País» i de «El Periódico» els quals, encara que per motius ben diferents, mostren una línia d'evolució força similar.

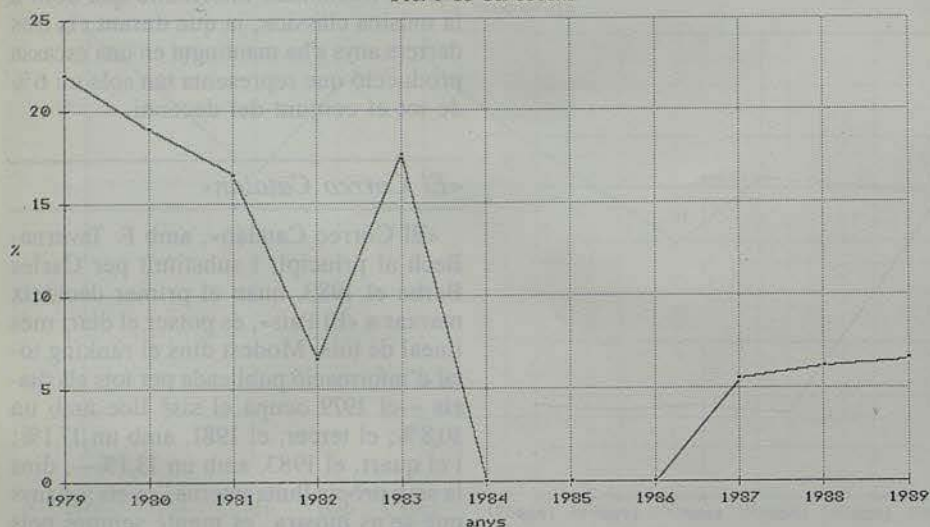
«(...) Per què en 'El Periódico' no apareixen crítiques musicals? M'adono que a les seves pàgines es reflecteixen totes les manifestacions artístiques que es produeixen a Barcelona (cinema, teatre, folk, jazz, cançó catalana, etc.); de tot això, més tard o més d'hora apareix glossa completa o comentari, malgrat que dels nou mesos de vida musical barcelonina no apareixen notícies a les pàgines del seu diari.»

Joan Niubó (Vic)
«El Periódico» 9.4.83



Josep Casanovas

Diari de Barcelona



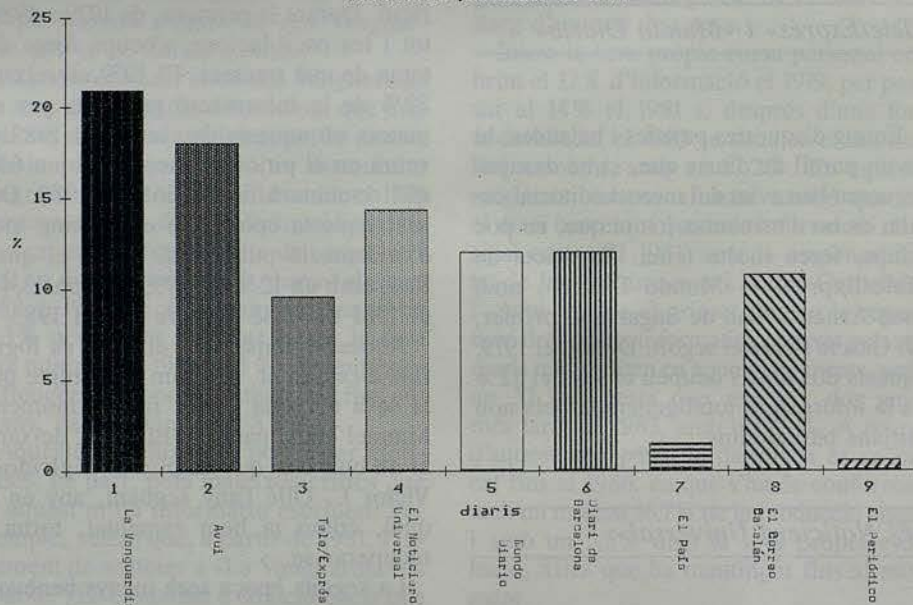
Evolució de la informació publicada en deu anys

Aquest fragment de carta al director és força significatiu sobre la posició de «El Periódico» pel que respecta a la música clàssica.

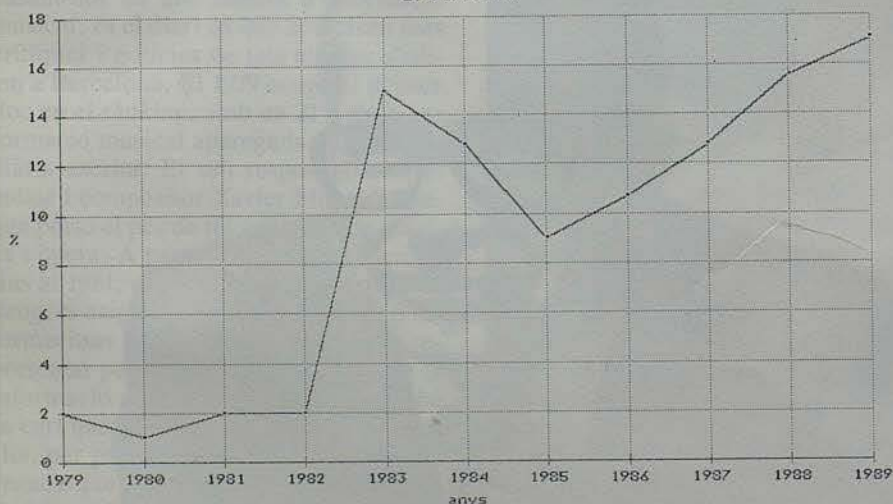
De 1979 a 1982, tant «El Periódico» com «El País» es pot dir que, des del punt de vista musical barceloní, pràcticament ni existeixen. No tenen cap periodista especialitzat a destacar i, generalment, no hi ha crítiques: només notes de redacció. El primer cobreix, el 1979, un 1,5% d'informació total, mentre que el segon supera amb esforç el 0,6%. Dos anys més tard continuen igual, i no serà fins al 1983 en què tots dos faran una pujada impressionant. «El País» arribarà al punt més alt d'informació generada en aquests deu anys, amb un 18,2% i amb un 13,1% en el rànking total. «El Periódico», sense deixar de ser l'últim diari en generar informació musical, passarà a augmentar la pròpia producció del 2% el 1982 al 15% el 1983.

Aquest augment espectacular de produc-

Informació publicada el 1979



El Periódico



Evolució de la informació publicada en deu anys

ció de tipus musical es pot deure, en el cas de «El País», a l'ampliació de la seva redacció a Barcelona, i també gràcies al fitxatge d'experts crítics com Manuel Valls, Joan de Sagarra i F. Taverna-Bech, motiu més que suficient per tenir unes bones planes d'informació musical.

«El Periódico», després d'una etapa extremadament «populista», pren més rigor en el tractament de la informació; en conseqüència, augmenta també el nombre de crítiques musicals.

Actualment, «El País» se situa en el segon lloc del rànking (ara només cinc diaris) amb un 22% del total d'informació i, en una etapa d'estabilització interna, amb un 10,7% de la informació total generada en deu anys, l'etapa va lligada als noms d'Agustí Fancelli, Francesc Taverna-Bech, Lourdes Morgades i Xavier Pujol.

Per la seva part, «El Periódico» ja se situa fins i tot per sobre del «Diario de Barcelona», i en aquest moments està generant

el màxim d'informació, mai vista fins al moment, i se situa, el 1989, en un 17,1% de tota la seva tasca de deu anys.

Els primers cinc anys

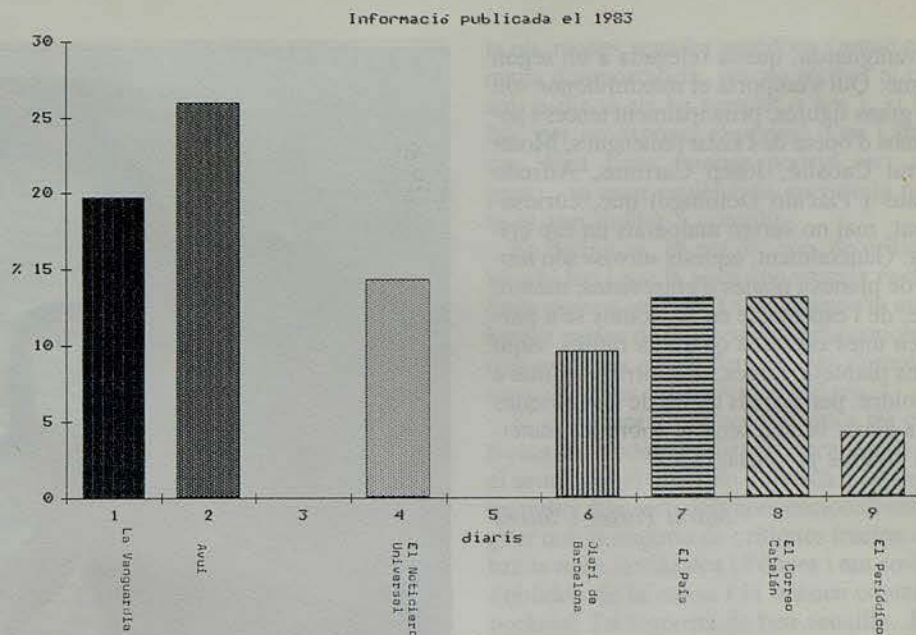
Analitzem aquest desglossament anterior. És important, però, recordar en tot moment que la música clàssica és un art minoritari.

Aquests deu anys d'estudi estan clarament dividits en dues parts. El primer quinquenni ens mostra un molt més gran flux d'informació musical i més repartida entre els diferents mitjans informatius existents. Per una banda tenim «La Vanguardia» i l'«Avui» com a diaris que més interès mostren en la crítica i la informació musical, fet que no ha de sorprendre ningú. Si bé un és més nacionalista que l'altre, ambdós són diaris destinats a la gran burgesia catalana, a la intel·lectualitat, que és realment a qui in-

teressa la música en aquells moments, qui cada nit omple el Palau i el Liceu.

En aquest mateix sentit es podria parlar dels desapareguts «El Correo Catalán», de caire conservador, «El Noticiero», «Tele/Exprés», «Mundo Diario» i «Diario de Barcelona», tots ells de caire intel·lectual i progressista. I això, aleshores, movia cultura.

D'altra banda, i en veure el revés de la moneda, que «El País» i «El Periódico» no destinin cap mena d'informació musical, tampoc no ens ha de sorprendre ja que, per una banda, el primer és un diari de caire estatal que, més que seguir la notícia musical barcelonina, allò que fa és seguir la madrilenya; i, d'altra part, «El Periódico» és un diari destinat a un sector social diferent, més de classe mitjana-baixa i, en principi, menys cultivat intel·lectualment, motiu pel qual és fàcil deduir que, per a ell,

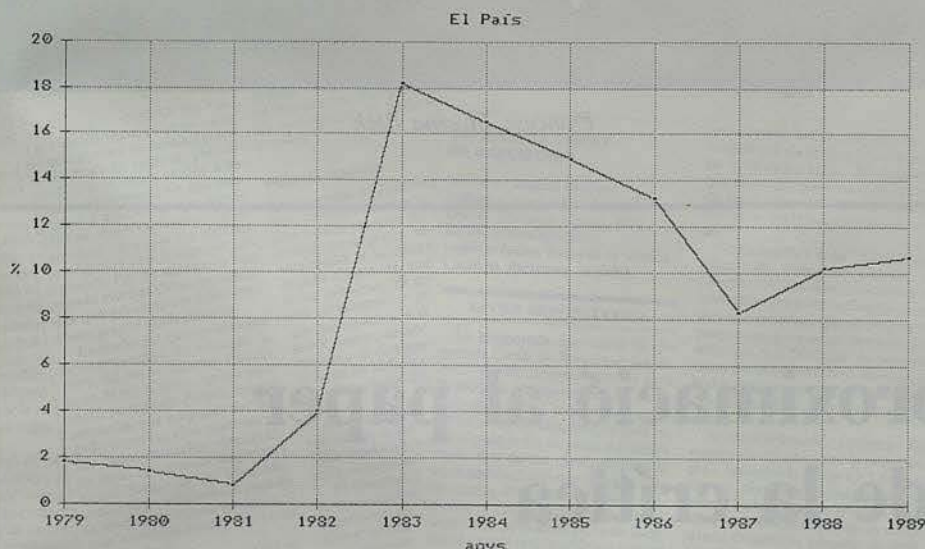


habituals són: José Guerrero Martín, Xavier Montsalvatge i Joan Arnau a «La Vanguardia»; Enrique Franco i J. Cervelló a «El País»; Leo Codina a «El Periódico» i Jaume Comellas, Roger Alier i J. García Pérez (antic crític de «Mundo Diario») a l'«Avui».

La gran quantitat de crítics, però, ve lligada amb el fet que, durant aquest segon quinquenni, tots els diaris, comparant-los amb les dades de 1979, publiquen molta menys informació que en un principi. Es repeteix doncs la pregunta: per què, a més crítics, menys informació musical?

Els temes

Durant aquests deu anys, els temes que més informació generen són l'òpera i els festivals de música clàssica que anualment es desenvolupen de forma periòdica. La dansa, i molt més lluny encara la música



Evolució de la informació publicada en deu anys

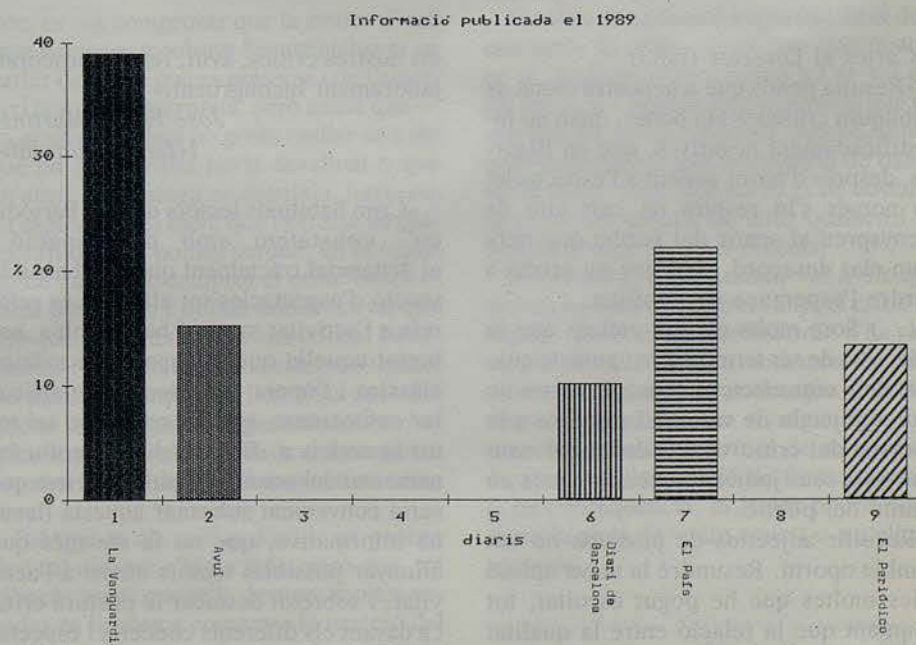
la informació musical no té perquè ser tema diari, ni molt menys.

Respecte als crítics, durant aquests primers cinc anys es pot comprovar que n'hi ha menys; però, alhora, que cobreixen una gran part del camp musical que Barcelona genera com a ciutat.

El segon quinquenni

Els segons cinc anys són ja molt diferents. Per una banda, ens trobem davant la desaparició sistemàtica de diferents diaris: «Tele/Exprés», «Mundo Diario», «El Noticiero», el «Brusi», «El Correo Catalán». De nou diaris que hi havia al 1979, el 1986 només en queden quatre: «La Vanguardia», l'«Avui», «El País» i «El Periódico».

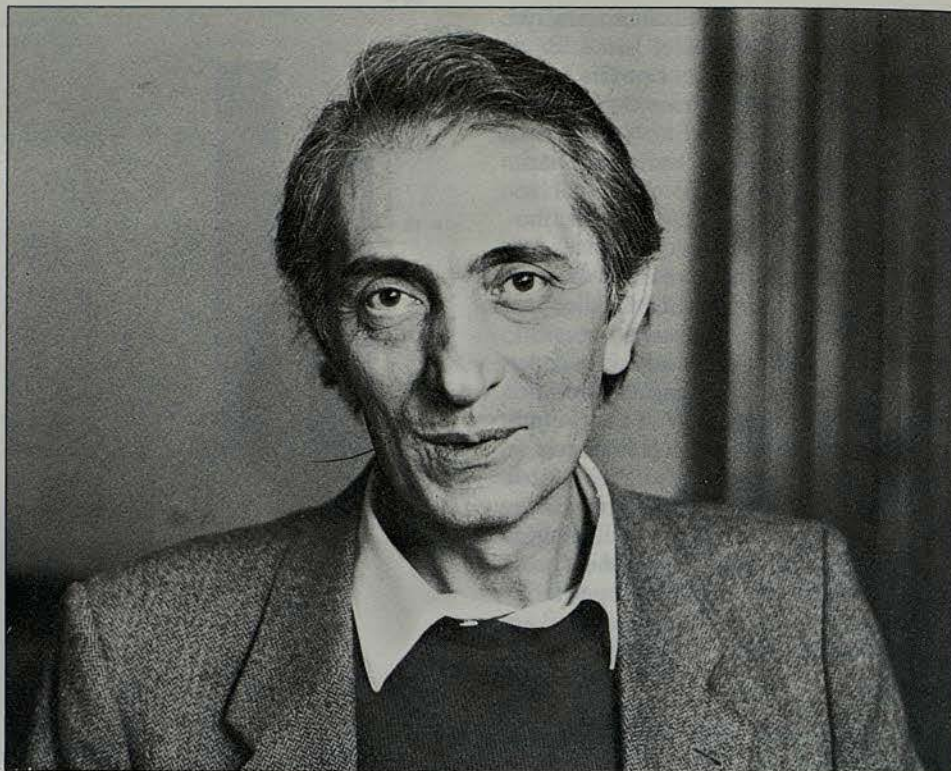
Aquesta és una època marcada també per la diversificació dels crítics. Si anys abans trobàvem un o dos especialistes per diari, ara és fàcil que n'hi hagi vuit o deu. Els



d'avantguarda, queda relegada a un segon terme. Qui s'emporta el màxim honor són les grans figures, principalment tenors i sopranos d'òpera de l'Estat (entengui's, Montserrat Caballé, Josep Carreras, Alfredo Kraus i Plácido Domingo) que, curiosament, mai no surten malparats en cap crítica. Generalment, aquests «divos» són motiu de planes i planes d'entrevistes, mentre que, de l'espectacle en si, només se'n parla en unes escasses quaranta ratlles. Aquí se'ns planteja, doncs, una altra pregunta a resoldre: per què els temes de les crítiques dels diaris versen sempre sobre les mateixes figures ja consagrades?

Marta Porter i Talens

* Dades extretes dels arxius del Palau de la Música Catalana i del Gran Teatre del Liceu.



Francesc Taverna Bech

Breu aproximació al paper de la crítica

Cartes al Director (1983):

«Resulta penós que a la nostra ciutat es publiquin crítiques tan bones, quan no injustificadament negatives, que en llegir-les, després d'haver assistit a l'espectacle, no només s'hi respira un cert aire de menyspreu al sentir del públic que neix d'un clar desacord, sinó que un arriba a perdre l'esperança de fiabilitat.

(...) Som molts els qui creiem que la crítica ha de ser termòmetre i guia de qualitat dels seus efectes i capaç d'emetre un judici objectiu de valor. El respecte a la persona del crític vindrà donat pel conjunt dels seus judicis, aquesta vegada en opinió del públic.

Recollir adjectius de passadís no em sembla oportú. Resumiré la meua opinió i les moltes que he pogut escoltar, tot apuntant que la relació entre la qualitat aconseguida pel nostre teatre i la qualitat

els nostres crítics, avui, resulta descoratjadorament incongruent.»

José Felipe Martínez
(«La Vanguardia»)

«Com habituals lectors de «El Periódico» constatem amb preocupació el distanciat tractament que sol tenir a la secció d'espectacles tot allò que es refereix a l'activitat musical barcelonina, sobretot aquella que s'ocupa de la música clàssica i l'òpera. Tot i tenint el particular enfocament, àgil i directe que sol tenir la notícia a «El Periódico», motiu fonamental del seu èxit popular, creiem que seria convenient subsanar aquesta llacuna informativa, que no fa res més que allunyar possibles lectors atents a l'activitat, i sobretot destacar la postura crítica davant els diferents concerts i espectacles operístics que tenen lloc a la ciutat.

Per això, és més de lamentar que, quan es fa referència a l'actuació d'una primera figura, la notícia estigui plagada d'errors antològics alguns (com el de fer actuar la companyia de la Scala de Milà, quan només es tractava dels seus decorats), anecdòtics d'altres (com el de fer saltar a la protagonista des de la torre del Castell de Sant Angelo) i manqui de qualitat crítica. Efectivament, no hi ha dubte que l'actuació de Plácido Domingo al Liceu va ser un esdeveniment d'èxit, però pretendre resumir en aquestes breus afirmacions tot el cúmul de discussions i valoracions que els addictes a l'òpera solen intercanviar-se amb motiu de cada una de les representacions liceístiques és en excés simplificador.»

Roger Alier—Xosé Aviñoa
«El Periódico, 1983»

La música a la ràdio i la TV

Cap a la normalitat a les emissores públiques i a l'oblit de les privades

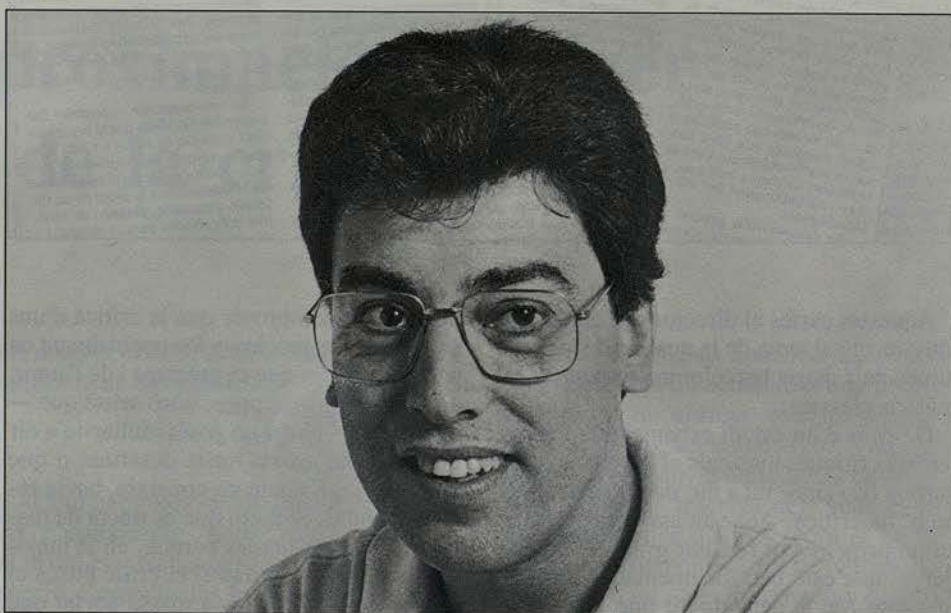
Barcelona, 8 del matí, a l'estació del metro de Diagonal el fil musical —Ràdio Metro— ofereix una cançó de The Beatles. A l'andana hi ha una noia d'ulls blaus que escolta la ràdio amb uns auriculars; t'hi acostes i sents que sonen els «40 Principals». Al seu costat hi ha un senyor de mitjana edat amb un diari a la mà i curiosament, en portada, hi ha la notícia de l'arribada a l'aeroport del Prat d'un tenor de fama i prestigi mundials. Aquests tres fets tenen una cosa en comú: la música. Allò que ja no és tan fàcil de trobar en aquesta escena quotidiana és que la música que sona a l'estació sigui la *Sinfonia Italiana* de Mendelssohn i que la noia dels ulls blaus iniciï el dia tot escoltant la música aquàtica de Händel.

La presència de la música clàssica en la vida normal no és encara a aquest nivell malgrat que sí que és cert que la situació s'està normalitzant. Gran part de la «culpa», la tenen els mitjans de comunicació audiovisuals que ofereixen als afeccionats gravacions de molt bona qualitat. La informació musical per ràdio se centra bàsicament en les emissores públiques, mentre que les privades sembla que no tenen gaire interès pel tema. En el camp de la televisió, cal esperar què faran els nous canals; però, de moment, tant TVE com TV3 no li donen gaire importància i mantenen els concerts i informatius —quan n'hi ha— a hores de molt poca audiència.

Actualment, a Catalunya és possible escoltar dues emissores la programació de les quals és exclusivament música clàssica. Una és la ja històrica Ràdio-2, que forma part de la xarxa de RTVE, i l'altra és Catalunya Música, que és la tercera de les emissores de la Generalitat de Catalunya. La programació d'aquestes emissores intenta ser variada al màxim per poder oferir música de tot tipus d'estils i èpoques, tot intentant que la música d'últimíssima volada hi tingui també cabuda. A part d'això, tant Ràdio-4 com Catalunya Ràdio ofereixen dins la seva programació ordinària espais dedicats a la música clàssica. Per a Montserrat Puig, directora del programa «Akelarre en clau de sol» de Catalunya Ràdio, la programació de música clàssica podria ser més gran, encara que «això és possible



Montserrat Puig



Josep Maria Monegal

que arribi». Montserrat Puig considera que la ràdio és el mitjà més musical que hi ha perquè la qualitat de so que ofereix no pot ser igualada, de moment, per la televisió. Josep Maria Monegal, cap de la música clàssica a Ràdio Nacional d'Espanya a Catalunya, està totalment d'acord amb aquesta afirmació encara que matisa que l'únic que no pot igualar encara la ràdio és l'emo-

ció que es pot tenir en una sala de concerts.

Montserrat Puig comenta que és molt interessant, a l'hora d'oferir música, seguir l'actualitat «al mil·límetre» i aprofitar aquesta mateixa actualitat per oferir audicions relacionades amb els temes exposats. Aquesta premissa és molt importnat per a J.M. Monegal. «A Ràdio-4 intentem seguir dues normes bàsiques: l'actualitat i l'interès. La

nostra emissora ofereix audicions en directe, informacions i programes destinats a fomentar l'audició de música clàssica.» Aquest darrer tipus de programes acostumen a tenir un gran interès entre el gran públic. «De vegades hem de baixar una mica el nivell —explica Monegal— per poder oferir una programació més diversa, que arribi a més gent. Això no representa cap problema per a nosaltres però sí per a alguns oients que posseeixen una cultura musical molt alta.»

El públic que escolta música clàssica per la ràdio és de dos tipus. Una part del públic és molt entès en música i té un nivell d'erudició molt alt, i l'altra part és públic afeccionat a la música, que intenta escoltar-ne al màxim, o públic que s'incorpora com a públic nou i que descobreix la música clàssica a partir d'escoltar-la per la ràdio. Montserrat Puig considera que cal cuidar el públic al màxim i també la informació que se'ls dona. «La gent segueix el programa amb molt d'interès i si t'equivoques, encara que sigui en una data, et truquen o t'escriuen a una carta dient-ho. Això està molt bé, perquè permet un contacte amb el públic.»

Els horaris en què es pot escoltar aquest tipus de programació són molt variats. Així, mentre a Ràdio-2 i Catalunya Música la programació dura les 24 hores del dia a Ràdio-4 i Catalunya Ràdio és possible escoltar música clàssica a quarts de set de la tarda un dia laborable o un diumenge a les dues de la matinada. Aquest darrer horari és el que emet l'«Akellarre en clau de Sol». Encara que l'hora sembli intempestiva, la seva directora opina que en aquells moments hi ha molta gent que viatja i que, escoltar les audicions del seu programa, els permet fer el viatge amb més comoditat.

En general, es pot afirmar que la música clàssica a la ràdio, pel que fa al sector públic, està molt ben cuidada, i que és possible escoltar i gravar concerts fets amb una realització acurada i una qualitat de so prou bona. El sector privat, però, sembla que no es recorda gaire de la informació de música clàssica i només algunes emissores ofereixen petits espais on és només possible escoltar petits fragments dirigits al gran públic.

La televisió és una altra història

Frederic Sesé és el director del programa «Cadència» de Televisió de Catalunya, que emet el Canal 33 els dissabtes a les 17,30 i que repeteix TV3 a les 11,30. Sesé va començar la seva activitat gairebé per casualitat i ara ha hagut de deixar altres feines per poder tenir una dedicació absoluta al programa de televisió.

—Com es comporta la televisió com a suport per a emetre música clàssica?



Frederic Sesé

—Crec que si les imatges s'adiuen amb el so és el suport ideal perquè l'espectador pot fruit d'un concert com si fos en una sala de concerts. Potser el que encara falla a nivell domèstic és que la qualitat de so no pot igualar a la de la ràdio.

—Quins criteris se segueixen a l'hora d'escolllir el menú del programa?

—Jo intento cenyir-me a l'actualitat o a una temàtica concreta de la qual trec unes quantes peces. El programa té una hora i mitja de durada, per poder oferir peces llargues i simfonies completes.

—Quin és el paper del presentador quan s'ofereix un concert sencer, sigui en directe o en diferit?

—Ofereix un concert és una cosa força complicada, sobretot a nivell de realització. El presentador ha de fer simplement de guia; ha de donar uns quants apunts sobre l'autor i l'obra i ha de substituir el que és un programa de mà. És a dir, cal explicar qui són els intèrprets, de quantes parts consta l'obra i com és cada un dels moviments.

—Deu ser important, a l'hora de realitzar un concert en directe, que el realitzador conegui la música?

—Aquest tema és important. Des que vaig entrar a TV3 sempre he lluitat perquè els realitzadors coneguin les peces que s'han de gravar. El que no pot ser és que, si en un moment ha d'entrar un oboè, la càmera estigui enfocant el primer violí. Això s'ha aconseguit i ara sempre es fa un plantejament previ del concert i el realitzador coneix a la perfecció la peça. En realitat, la meua entrada a TV3 es deu a una situació semblant.

—Tinc entès que va començar anant a un concert com a espectador...

—Sí, jo estava com a públic en un concert i el director, que era francès, va donar la partitura al realitzador perquè pogués seguir l'audició. El realitzador no

sabia llegir una partitura i jo em vaig oferir per ajudar-lo. Des d'aquell dia em van cridar per fer més concerts, fins que un dia em van oferir presentar la música clàssica, cosa que vaig acceptar.

—Quin tipus de públic segueix la música clàssica per televisió?

—Hi ha molta gent que és afeccionada a la música i no es perd cap concert; després, hi ha gent que té grans coneixements musicals, que té també força fidelitat. Dins d'aquest grup hi ha persones que connecten només per a veure coses concretes.

—Per què TV3 no ofereix més programació musical i programes amb caràcter més informatiu?

—Aquests són projectes que tinc des de fa temps i que he presentat a la direcció. Penso que ara puc ser més optimista que temps enrera. El Canal 33 ha obert noves perspectives i és possible que hi hagi espais de música en hores diferents, a les matinals dels diumenges.

Xavier Francàs

Si t'agrada la música, escolta

Akellarre 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

Catalunya Música: una fórmula nova a la radiodifusió especialitzada

Catalunya Música, emissora de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, nasqué el 1987 amb la intenció de crear una emissora en català de música clàssica i formalment diferent a l'única emissora existent de música clàssica d'àmbit estatal, Ràdio 2 (de Ràdio Nacional d'Espanya). La diferència formal rau en la utilització de la llengua. Amb aquesta premissa important, iniciem una conversa global sobre Catalunya Música amb el seu cap de programes, Jesús Rodríguez Picó, un compositor i clarinetista que ja té una experiència de set anys en relació a la música clàssica i els mitjans de comunicació: principalment, a Ràdio Barcelona i a Televisió Espanyola (Sant Cugat).

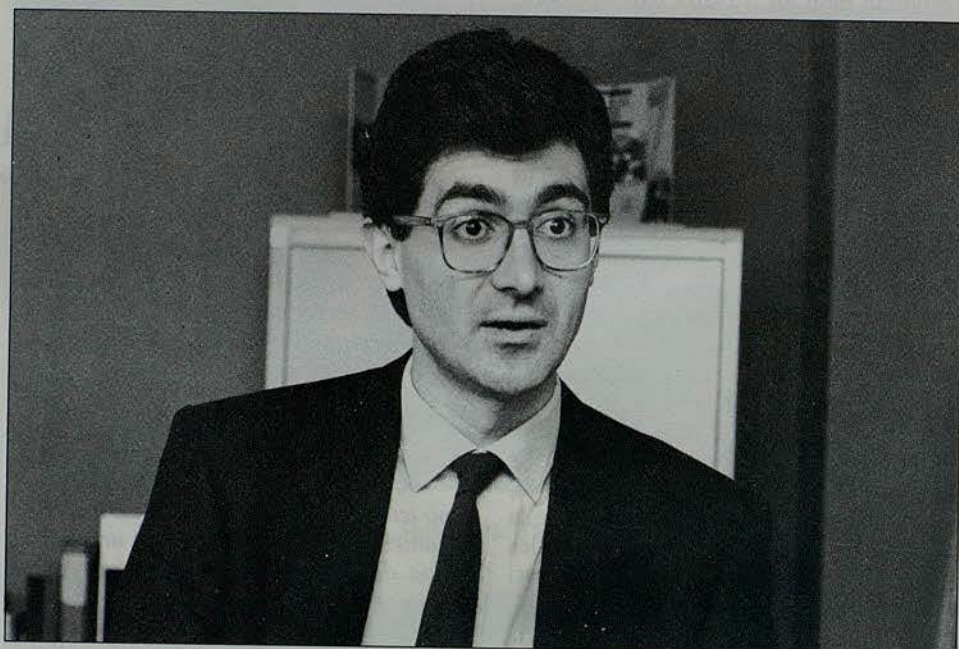
El tractament de la música clàssica a la ràdio

La música clàssica rep un tractament diferent a la ràdio segons que es tracti d'una emissora pública o d'una de privada. Jesús Rodríguez Picó comenta que:

—Efectivament, és molt diferent el tractament de la música clàssica en una emissora pública o en una de privada. Les emissores privades tenen uns interessos quantitativament molt importants amb l'auditori i s'hi han d'adaptar mantenint un mínim d'oïdors. Conseqüentment, els programes han de ser el màxim d'assequibles que sigui possible, pensant més en l'aspecte de divulgació i introducció, amb la finalitat d'ajudar a introduir al món de la música clàssica un tipus de públic que, en principi, no s'hi interessa. A la nostra societat, la gent que s'interessa per la música clàssica és un reducte minoritari i els grans mitjans de comunicació no poden dedicar-se a una minoria. Aquest no és el cas, però, de les emissores públiques, les quals sí que ho poden fer.

Les emissores públiques, gràcies al suport institucional que reben, poden dedicar una part de la programació a «minories». I resulta inevitable, per confirmar aquest fet, fer referència a la llarga experiència de Ràdio 2. D'altra banda, Jesús Rodríguez Picó puntualitza que:

—El terme de música clàssica tampoc no



Jesús Rodríguez Picó

és un terme gaire precís, ja que a la programació es pot introduir altres tipus de música com el jazz, música tradicional i música popular. Però el nucli, i l'eix principal, n'és la música clàssica.

Menys paraula, més música

Catalunya Música ha optat per utilitzar poc la paraula abans de la música. Rodríguez Picó explica que:

—Això és degut, entre altres raons, a haver detectat un cansament important d'un sector del públic, que prefereix la música sense gaires explicacions.

Si més no, pot semblar poc convenient aquesta filosofia en el sentit de captar nous oïdors a qui cal saber i entendre la peça que escoltaran. Rodríguez Picó diu que:

—Hi ha un tipus de música que, això crec, no necessita excessives explicacions perquè és una música més o menys coneguda i assequible. N'hi ha d'altres, de música, les quals si no es donen algunes dades poden ser menys assequibles. Malgrat tot, crec que la solució no és sortir per rà-

dio i explicar una petita història sobre la peça que s'escoltarà sinó que, formalment, s'ha de pensar molt qualsevol text perquè sigui efectiu. Si es presenta una peça poc coneguda i s'hi fa una aproximació de tres línies, això ho ha de fer personal molt experimentat en música i ràdio, que sàpiga expressar-se i comunicar. Amb aquestes opcions, Catalunya Música prefereix optar, ara per ara, per poc text, encara que en alguns moments de la programació es reforci la paraula.

—Aquestes teories poden fer pensar que Catalunya Música es dirigeix principalment a un tipus d'audiència ja avesada a la música clàssica. És certa aquesta filosofia?

—Treballem al màxim en aquesta direcció i també facilitem un tipus de música, el màxim d'hores possibles, que nosaltres considerem de repertori o assequible, encara que sense gaires explicacions. Jo crec que podem captar nous oïdors, no per l'ús de la paraula sinó a través de la qualitat del so. Amb una bona qualitat de so, utilitzant enregistraments el màxim de bons possible (digitals, etc.) i donant una preferència a un tipus de repertori que no planteja cap problema, és una manera d'anar



Cabina de control dels locutors de Catalunya Música

col·locant la música clàssica a llocs on no hi era. I, de fet, les xifres d'audiència de música clàssica, des que ha aparegut Catalunya Música, s'han ampliat.

D'aquesta manera, la qualitat del so té un paper molt important en els plantejaments de Catalunya Música. Rodríguez Picó afirma que:

—Catalunya Música intenta potenciar específicament aquest aspecte d'exaltar la qualitat tècnica del so, encara que no sempre s'aconsegueixi, i que hi ha algunes zones geogràfiques amb problemes. Però la nostra finalitat és que Catalunya Música arribi a tot el país en un perfecte estèreo. I també pretenem captar oïdors a través de la qualitat del so.

Augment de l'auditori des de 1987

Segons les xifres facilitades a Catalunya Música a través d'empreses especialitzades en la realització de sondeigs (mitjà pel qual, segons el mateix Rodríguez Picó, l'emissora disposa de punts de referència mitjanament objectius), abans de l'aparició d'aquesta emissora, a Catalunya hi havia 30.000 oïdors de música clàssica, aproximadament, els quals ho eren, lògicament, de Ràdio 2. En aquests moments Ràdio 2 té una audiència d'entre 15.000 i 20.000 oïdors i Catalunya Música arriba gairebé als 60.000.

El cap de programes de Catalunya Música comenta:

—Hi ha una part d'oïdors de Ràdio 2 que ha passat a Catalunya Música i, a més a més, aquests s'han ampliat. D'altra banda, penso que hi ha una franja molt gran

d'oïdors que sintonitza les dues emissores, en funció de la programació o de les obres que més els interessa. Després, hi ha un altre sector que deu ser més fidel, sistemàticament, a una o altra emissora. Per això, la qualitat tècnica és molt important. Perquè, davant una oferta similar, la qualitat pot fer decidir per una o per altra.

—Davant l'afirmació que una emissora com Catalunya Música feia falta, i atenent la raó que el nivell musical del país és força baix, podem dir que la ràdio és una via adequada per a popularitzar la música clàssica?

—D'una banda, crec que sí, en el sentit que la música clàssica a la ràdio pot fer companyia. Però, d'altra banda, dubto que la música clàssica com a creació artística sigui un art excessivament popular, i no crec que aquest tema es pugui resoldre mitjançant la ràdio. Allò que s'ha d'intentar és arribar al màxim d'oïdors, els quals sempre seran una minoria. Arribar als 60.000 oïdors creiem que és una xifra prou correcta. Si més no, per intentar arribar al grau òptim en nombre d'oïdors s'ha de tractar forçosament d'una emissora pública. Entre altres raons, per la qüestió econòmica reflectida principalment en la qualitat dels equipaments.

Els intercanvis internacionals, clau de Catalunya Música

Catalunya Música funciona durant les 24 hores del dia. La seva programació (retransmissions, discs, programes, etc.), la defineix, a grans trets, Rodríguez Picó:

—Ara robaré unes frases de l'actual cap de programació de Ràdio 2 per definir la

programació d'una emissora de música clàssica: «La ràdio de música clàssica ha d'estar nodrida, fonamentalment, d'enregistraments i de retransmissions en directe o diferit, música de repertori i programes especialitzats». Crec que aquests tres grups, simplificant una mica, són els reals i els únics que tenim. Es tracta de combinar-los i intentar que no resulti una programació avorrida.

Segons Rodríguez Picó, Catalunya Música té bastant resolt el tema de la continuïtat: amb discs, ja que disposa d'una bona discoteca, i amb enregistraments en directe. Però són els intercanvis internacionals els que constitueixen una clau important en el conjunt de la programació de Catalunya Música.

—Com a membres de la OIRT (Organització Internacional de Ràdio i Televisió), rebem i donem molt material musical, sobretot de música contemporània. Això, actualment, ens fa molta il·lusió, perquè molts compositors catalans s'estan radiant a molts indrets d'arreu del món, com Boston, Ottawa, Moscou, Praga o Estocolm. Aquests intercanvis són relativament fàcils; mitjançant convenis internacionals, fan que les obres circulin gairebé automàticament. Això, per a nosaltres, és molt important.

El material sotmés a intercanvi surt dels diferents festivals, concerts, etc., que es fan a Catalunya. També surt dels guanyadors dels concursos per a joves compositors organitzats per Joventuts Musicals de Barcelona. Comenta Jesús Rodríguez Picó:

—Tot depèn de l'activitat musical del país. Per exemple, la IV Mostra Catalana de Música Contemporània, l'hem enregistrat íntegrament, i constitueix un document excel·lent, que ja ens han demanat. D'altra banda, aquesta tasca queda una mica amagada de l'antena; porta molta feina que no es reflecteix a les ones. És una feina entre bastidors. Per l'antena es reflecteix, a la inversa, allò que ve de fora. Però vull tornar-hi a insistir. Aquests intercanvis són elements enriquidors i fonamentals per a la nostra emissora, i els hem d'incrementar.

—Així, incrementar els intercanvis internacionals forma part de les perspectives de futur de Catalunya Música, juntament amb altres aspectes.

—Entre els nostres projectes hi ha també el d'incrementar les retransmissions en directe, que constitueixen un desplegament tècnic molt complex, i la potenciació de programes especialitzats, dels quals en aquests moments pràcticament no n'hi ha. També hem previst de desenvolupar les entrevistes, un gènere que, ara per ara, és molt puntual.

La relació de Catalunya Música amb els seus oïdors s'estableix mitjançant un programa de trucades, el matí dels dissabtes. Els oïdors, a través del telèfon, i també per carta, opinen sobre les respectives preferències musicals i fan consultes sobre música.

Especialistes de la música i del micro

—La persona que està davant el micròfon del locutori constitueix un tema important i fonamental. ¿Una emissora de música clàssica, com també una emissora especialitzada, necessita un equip humà molt concret?

—Aquest és un tema que, al principi, ens donà molta feina. En partir de zero, la qüestió de locutors fou un punt molt important. Hi havia la possibilitat de fixar professionals de la ràdio amb coneixements musicals, però s'optà per persones, relativament joves, amb un mínim de coneixements musicals (o, en alguns casos, no tan mínims), amb possibilitats de resoldre el tema radiofònic, o sigui, amb una veu adequada, encara que calgués treballar-la. D'aquesta manera, en sortí el nostre equip.

Comptar amb personal amb coneixements sobre el món de la música clàssica vol dir treballar amb responsabilitat. Mol-

ta part dels textos, els confecciona la mateixa persona que parla pel micro, la qual ha de tenir capacitat de síntesi i un mínim de criteri musical. Comenta Rodríguez Picó:

—Entre els nostres locutors hi ha Joan Vives, un professional de la música prou conegut, i Carles Lobo. Per al micro, 12 persones componen l'equip i, darrera d'elles algunes més, especialment la Conxa Trallero, una professional de la música que confecciona les peces de la programació, tot fent una feina de precisió. Ella és una part principalíssima de Catalunya Música.

Catalunya Música disposa de dos estudis o locutoris: un, per al directe i, l'altre, per a les tasques d'edició. La seva programació també inclou una agenda diària, que s'emet quatre cops cada dia, i un noticiari també emès quatre cops cada dia.

Finalment, Catalunya Música estudia un projecte, encara sobre el paper, de caire pedagògic, dirigit als escolars.

—Efectivament, s'ha pensat en la ràdio com a instrument pedagògic, i en tenir un

projecte molt maco, d'altra banda una mica car, de la mà de Conxa Trallero, qui també és pedagoga. De totes maneres, aquest projecte no el pot resoldre la ràdio sola, sinó que necessita la col·laboració del Departament de Cultura o del d'Ensenyament. Aquest és un tema que interessa molt al nostre director, Lluís Olivera, però encara se n'han de lligar molts caps. Crec que, si es vol fer efectiu, haurà de ser molt ben fet, per no caure en programes ridículs.

Com apunta Jesús Rodríguez Picó, a tot arreu s'està produint una mena de germanor entre la música contemporània i de creació i la ràdio:

—Podeu explicar l'exemple de Radio France, la qual està fent una missió potentíssima en encarregar obres a compositors. Això encara no ho podem fer; però és una funció que ja està assumint la ràdio, en un pla internacional.

Teresa Martínez

Joan Lluch, trenta-un anys de radiofonisme musical

Joan Lluch és, probablement, el professional de la ràdio de tot l'Estat amb una experiència més dilatada en el camp específic de la gran música. Són exactament trenta-un, els anys que porta vinculat a una especialització en la qual ha aconseguit èxits d'una especial importància. Nogensmenys que tres Premis «Ondas», per a programes estrictament musicals, avalen una trajectòria que contempla unes cinc-centes transmissions en directe des del Gran Teatre del Liceu, per a Ràdio Nacional d'Espanya, d'ençà que el 1958, al cap de molt pocs mesos d'haver entrat a RNE, començés a col·laborar en aquesta tasca; de primer, com a suplent especialment actiu de Jordi Arandes i, posteriorment, a partir del 1964, com a titular en solitari de l'espai.

—Quan jo vaig començar a treballar a la ràdio no hi havia això de les especialitzacions. Tothom havia de fer de tot, encara que sí que, la música, i també els esports, era una mica una parcel·la a part. Jo vaig entrar a l'emissora el mes de juny

de 1958 i, el mes de novembre, ja feia transmissions en directe dels concerts que oferia des del Palau de la Música Catalana l'aleshores Orquestra Municipal. I fixa't: el concert començava a les 11, i jo, a les 10, ja havia transmès la missa des de la Catedral. Perquè vegis com anava, això de les especialitzacions.

A més de les transmissions, Joan Lluch ha presentat i dirigit programes com «Pequeño Liceu» (del qual destaca que va ser el primer programa dedicat a la música clàssica que va tenir un patrocinador) i també «Ayer y hoy de las grandes voces» i «Gran Gala».

—Aquest programa fa 23 anys que és en antena. Deu ser el més antic de la ràdio dedicat a la música. Ara s'emet per Ràdio 4 els diumenges, de dos quarts d'onze a les dotze de la nit. L'any 1980 va ser guardonat amb el Premi «Ondas». Crec que és el programa més important que es fa sobre òpera.

Joan Lluch no estalvia referències als

col·laboradors. Als d'ara i als de sempre. I, en primer lloc, al doctor Colomer, amb qui compartí moltes hores a les transmissions liceístiques i també a l'esmentat «Ayer y hoy de las grandes voces». I els d'ara, Marcel Cervelló i Pau de Nadal.

—«Gran Gala» —diu— no té pròpiament un guió. Té una estructura d'espais com el concurs, l'espai de correspondència, el de divulgació i el de crítica de les representacions liceístiques i de concerts.

De «Gran Gala» va sorgir una iniciativa insòlita: el Club Polímnia. Va néixer de la voluntat dels addictes al programa primer, de veure com es confegia aquest, i s'ha convertit en plataforma per a joves músics —concertístics i lírics—; i per aquesta tribuna han desfilat també figures importants.

—Enric Serra, Joan Pons, Raquel Pierrotti, Josep Ruiz, el mateix Carreras, han actuat per al club Polímnia quan no eren ningú —remarca Joan Lluch. I afegeix:— Els grans intèrprets que han passat pel Li-

ceu també han estat entrevistats aquí al club. Parlo de Carlo Bergonzi, Giuseppe Di Stefano, Plácido Domingo i també Rosa Sabater qui, a més, hi va interpretar alguna obra. Són entrevistes sense compromís, que s'enregistren i formen part d'una secció de «Gran Gala».

Joan Lluch parla també d'altres programes com «Teatro de la ópera» i «Historia del Liceo», aquest en dues edicions i realitzat junt amb l'esmentat doctor Colomer. Ambdós van merèixer el màxim guardó de la radiodifusió espanyola: el «Premio Ondas». Diu que, actualment, el públic radiofònic ha canviat:

—Ara està més preparat. No fa preguntes ingènues com abans; com, per exemple, si Renata Tebaldi era soprano o mezzo. Ara, és més exigent. En tot cas, encara estem lluny del nivell d'altres països. A més, hi ha un públic més jove. Sí, ara es demana més informació prèvia a l'esdeveniment. La gent ho agraeix moltíssim.

El món de la difusió musical ha canviat molt últimament, segons Joan Lluch, per motius molt específics.

—Ara, la música clàssica arriba a programes no especialitzats. Els grans divos són entrevistats a qualsevol tipus de programa i la seva presència s'inscriu més que no abans en el camp del show-bussines. Abans només eren presents a programes especialitzats com els nostres. Ara, la música no es limita a uns marcs especialitzats. I allò que passa amb les emissores de ràdio passa també amb els diaris i revistes.

Joan Lluch creu que, en general, les grans figures —no sols de la lírica, sinó també d'altres camps— de l'espectacle o no, estan assolint un protagonisme exagerat en els mitjans d'informació.

—Sovint, els mitjans d'informació només



Joan Lluch, amb Fiorenza Cossotto i Ivo Vinco

tenen present aquests divos quan, de vegades, hi ha personatges d'aparent segona fila que són molt més interessants: I, en aquest procés, hi ha contribuït molt la televisió.

Parla que, justament ell, va ser qui va introduir les entrevistes en directe amb els intèrprets, a les transmissions des del Liceu.

—Abans, de vegades, costava fer-los venir. Jo sempre he pactat abans la seva presència davant els micròfons. Ara, si no els ho dius, sovint ells mateixos t'ho demanen.

Creu que, actualment, hi ha més oïdors per a la gran música, i que aquesta és més present a qualsevol tipus de programació

no especialitzada. En tot cas, no sap si els programes específics han augmentat d'audiència o no. Finalment, diu que les millores tecnològiques han representat una qualitat de so radicalment diferent de quan, fa 31 anys, transmetia en directe des del Palau o del Liceu.

—Ara s'emet en digital i estèreo. La millora ha estat enorme. Tanmateix, aquest avantatge no el té la televisió, que encara ha d'emetre en monoaural —sentència finalment Joan Lluch.

R.R.M.C.

COBERTES I ÍNDEXS DE LA REVISTA MUSICAL CATALANA

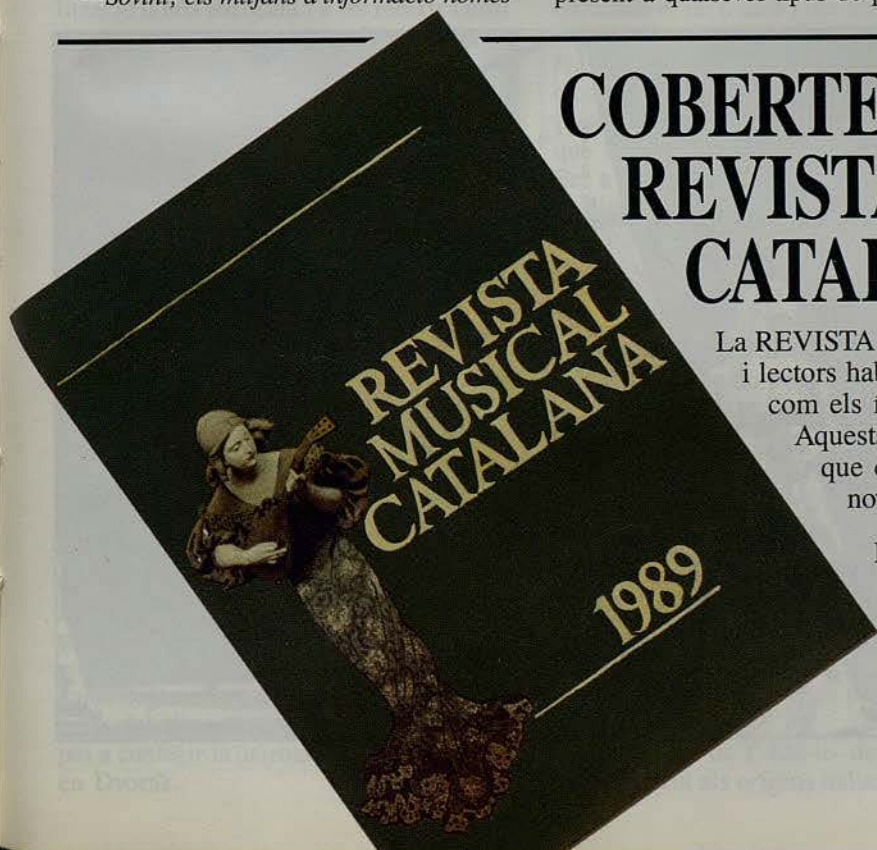
La REVISTA MUSICAL CATALANA ofereix als seus subscriptors i lectors habituals les cobertes per a la seva enquadrernació, així com els índexs temàtics i d'autors corresponents.

Aquests índexs s'ofereixen en blocs anuals, excepte el primer que comprèn catorze mesos: els corresponents als de novembre i desembre de 1984 i tot l'any 1985.

El preu conjunt de cobertes i índexs és de 700 ptes. cada bloc anual (400 ptes. les cobertes; 300 ptes. els índexs).

Les comandes seran ateses contra reembossament i hauran de formular-se per escrita:

«REVISTA MUSICAL CATALANA, c/ Sant Francesc de Paula, 2, 08003 Barcelona»



Mirella Freni i Rostropovitx, intèrprets de Txaiovski i Dvorák

La temporada del Liceu s'ha inaugurat amb un títol que, adés, hauria resultat segurament impensable: el *Ievgueni Onieguin* de Txaiovski. Es tracta de l'òpera que, per raons òbvies de repertori, s'ha guanyat un lloc preeminent en l'àmbit dels països socialistes i ens ha estat ara mostrada, amb una interpretació bàsicament original: és a dir, oriental. Una obra que pertany al gènere operístic bastit com a escenes líriques. Cal, en efecte, partir d'aquest supòsit perquè només així és superada una aparent manca de continuïtat, i per tant d'unitat, en l'acció. És possible que el gran llast, el magnífic llast, literari, no assoleixi aquí la traducció prou afortunada quant al llibret emprat pel compositor; però la dimensió humana dels personatges hi és evident. Tàtiana és una heroïna inqüestionable de tota la literatura romàntica; com igualment se'ns fa digne del major interès la presència tràgica de la figura de Lenski i la del faustic Onieguin.

*Txaiovski altera
profundament les bases
de l'òpera tradicional*

La música original d'aquesta òpera segueix una pauta orquestral ben característica, allunyada de les partitures funcionals per a ballet del mateix compositor. La gran intuïció redemptora sorgeix aquí per mitjà del principi del *leit motiv* obertament confessat. Aquest fil conductor resulta necessari quan s'alteren profundament les bases de l'òpera convencional i desapareixen àries, romances i concertants. És el preu que cal satisfer per l'adquisició d'un verisme teatral molt més literal, d'una credibilitat escènica.

Txaiovski hi escatima avarament les manifestacions líriques, evidentment no per manca d'inspiració, a favor d'un tractament musical intens, que hauríem desitjat més acurat en la versió ara escoltada.

No deu resultar efectivament fàcil de realitzar, per una orquestra no avesada a l'estil i a principis de temporada; és indubtable que la tasca del director Txakarov mereixia una més intensa resposta orquestral en aquesta avinentesa.

Però on no arribà l'orquestra excel·liren la majoria dels intèrprets, clarament avesats als respectius papers. Mirella Freni fou admirable, en la famosa escena de la carta —autèntic melodrama— i a l'escena final. Vocalment impecable i dramàticament important, n'hi hagué prou per distingir tot seguint l'èxit total de la representació.

Deixant de banda el breu paper de Ghiaurov (també, al final, madur, docte), la resta de l'elenc pertanyia ja al tipus de cantants no estel·lars però de nivell interpretatiu total. Es tracta de la presència de bons especialistes, veterans, conei-

xedors experimentats dels respectius papers, que sempre hem de preferir a altres fórmules, més espectaculars però menys amalgamades. Magnífics, per tant, el protagonista de Yuri Masurok, l'esmentat Lenski de Denes Gulyas i les dues figures femenines de Svetlana Kotlenko i Eugenia Dundekova. Uns decorats i una escena no exempts de gràcia txaikovskiana i una actuació del ballet francament decebedora.

*Els Concerts de Honegger
i Milhaud, insòlits en les
nostres programacions*

El Concert del Mil·lenari ens va aplegar igualment al Liceu per a la singular avinentesa d'escoltar Rostropovitx com a centre



Ievgueni Onieguin



M. Rostropovitch

únic d'interès, amb tres concerts per a violoncel. La primera part incloïa dues obres singulars, pràcticament insòlites, com són sengles concerts de Honegger i Milhaud. Era tot un gest de musicalitat de part del solista, perquè en cap de les dues obres no tenia possibilitats d'assolir un èxit multitudinari. La de Honegger, fosca i construïda més aviat fredament, i la de Milhaud, infinitament més fresca, atraient, però entrecreuada de molts dels tòpics més cars al compositor.

Però això és, exactament, fer música com un professional eminent, amatent a la realització d'una partitura i a fer reeixir l'estil d'unys anys europeus irrepetibles. Anys en què la cultura europea renaixia encara de les cendres d'aquella guerra de 1914-18, en els quals els famosos «Sis» francesos foren protagonistes singulars.

És clar que el conegut *Concert* de Dvorák, que Rostropovitch deu haver interpretat més de mil vegades, hagué de resultar molt més atraient al gran públic. Les impressions d'aquesta nova audició de l'eminent solista serien igualment reiteratives, si no volguéssim remarcar que Rostropovitch sembla haver pogut evolucionar cap a interpretacions molt més sensibles i menys espectaculars, amb un deix imperceptible d'amanerament, aquell punt de refinat sentimentalisme que manifesta per exemple un Stern amb el violí. Dvorák sorgia, doncs, novament amb dolcesa, amb suavitat i climes ralentits. L'Orquestra Simfònica de Londres va servir-lo amb fidelitat, amatent tant a les indicacions (no sempre secretes) com a la batuta del jove director Kent Nagano, segurament molt més avesat a partitures del tipus de la primera part que no pas a confegir la densitat simfònica que rau en Dvorák.

I a l'instant mateix de tancar aquest comentari escoltàrem encara el concert de començament de curs d'Ibercamera, amb l'Orquestra Philharmonia dirigida per Giuseppe Sinopoli. Era un concert amb dos pols especials d'atracció: el caràcter entre textual i al·lusiú wagnerià i la presentació a Barcelona de Sinopoli. A la primera part, dues pàgines wagnerianes textuals, l'«Obertura» dels *Mestres* i l'«Idil·li» del *Sigfrid*. A la segona, la *Tercera Simfonia*, de Bruckner, la «Simfonia Wagner», fruit d'una admiració incondicional a qui sempre considerarà un únic gran exemple, que fou estrenada el 1877, amb gran fracàs, però davant d'un astorat Mahler de 17 anys.

Només coneixíem Sinopoli en interpretacions discogràfiques, sobretot operístiques, i per les opinions més aviat contradictòries que han estat darrerament en circulació. Per a uns, és la nova revelació en l'art de la direcció; mentre que, per a altres, no passaria d'un producte prefabricat per les multinacionals. No hi ha cap dubte que es tracta d'un conductor important (no debades acollit com a titular per la pròpia Orquestra actuant); però, pel concert ara comentat, tampoc no poguérem decidir-nos a qualificar-lo d'excepcional.

La versió inicial de l'«Obertura» dels *Mestres* wagnerians va resultar evidentment sorollosa i estrident, sense gairebé cap respecte per al ric contingut temàtic al·lusiú. Cal només esmentar, en defensa de Sinopoli, les actuals característiques acústiques de l'escenari del Palau, que projecten poderosament el vent sobre una corda muntada, per altra banda, literalment junt a la platea. És tot un problema a resoldre.

Esperàvem de l'«Idil·li» de *Sigfrid* una versió adient als orígens italians del direc-

tor, és a dir un lirisme lluminós i una suavitat a la manera d'un Abbado, i tampoc no poguérem notar símptomes d'una mentalitat especialment incisiva al respecte. Era novament una lectura tan respectable com mancada d'una personalitat característica. I, de la *Simfonia* de Bruckner, caldria manifestar-se d'igual forma, amb els agravants esmentats en primer terme respecte a la constant duresa estrident i la notable absència de la riquíssima fenomenologia interna que només sorprenem en els grans mestres, com en el cas de Celibidache.

Sinopoli és un notable conductor de la massa simfònica; però és dels que semblen en principi amatents només a la gran línia externa de les obres, al gran contorn i a l'espectacularitat, en perjudici de l'aprofundiment de la partitura. Cal dir, per altra banda, que la Philharmonia va tornar a ser l'instrument perfecte de professionalitat absoluta. Lluny de qualsevol possibilitat de rendiment de gira convencional, aquests artistes s'han mostrat novament com uns intèrprets al cent per cent de les possibilitats de la corda, dels metalls poderosíssims i d'una fusta de solistes eminents.

Josep Casanovas

CONCERT DE NADAL

17 de desembre a les 6 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Coral SANT JORDI

L'ESPURNA

L'ESQUITX

i Públic

RETRAT

Alicia Alonso, ànima del Ballet Nacional de Cuba



Alicia Alonso és un dels grans mites vivents d'un art que n'ha produït molts. La directora i encara ballarina estrella del Ballet Nacional de Cuba constitueix un autèntic miracle de pervivència damunt l'escena, on manté l'empremta d'una personalitat única i excepcional. Fora, és la personalitat impressionant que, amb la seva paraula convençuda i vital, dona fe d'unes fidelitats irrenunciables a un tot artístic plenament assumit.

El so dels aplaudiments d'un públic que omplia la nit anterior el Gran Teatre del Liceu, els braves i els exaltats cops de peu que semblaven posar en perill la gran sala, feia qüestionar-me si allò que havíem presenciats era fruit d'un miracle o d'una ferotge voluntat.

—Alicia, sembla increïble però és veritat. Ballar a 68 anys podria ser tot un miracle.

—Penso que és una disciplina fèrria, i també és un caràcter; potser aquestes dues coses, que són reals, combinades, fan miracles. El miracle... no, no crec que sigui un miracle; penso que és un amor a la vida, a l'art i al ballet.

—Continua enfadant-se amb si mateixa? A Cuba la vaig observar mentre, tota sola, assajava, i vaig contemplar com era de severa amb la pròpia persona.

El semblant d'Alicia reflecteix la sorpresa de qui ha estat descobert, i, somrient, contesta:

—Igual, ho continuo fent igual. Crec que això m'ha ajudat molt; l'ésser severa amb mi mateixa m'ha ajudat i, per descomptat, ha ajudat també els altres.

—Però, tindrà alguns moments benèvols, no?

—Tot el món té algun moment benèvol, per després poder atacar de nou.

El somriure d'Alicia s'ha convertit en rialla.

—Escolti, tinc una curiositat que m'agradaria que m'aclarís. ¿Com es poden fer «fouettes» i «pirouettes», essent cega? Perquè, en tot gir, fixar la mirada en un punt és imprescindible per a assegurar l'equilibri.

—Sí, el que vostè diu és veritat; però no oblidí que tot és i té un ritme; i si una l'adquireix, pot fer els girs fins i tot amb els ulls tancats.

—Després de l'operació, tornar-hi a veu-



re una mica, l'ha perjudicada? (tècnicament parlant, és clar).

—Sí, i tant! Perquè m'havia acostumat a aquest equilibri i ritme interior, i veure-hi una mica em distreu, fins a arribar al punt que, inconscientment, em trobava tancant els ulls... però m'hi he d'acostumar, perquè només és cercar un altre sentit d'equilibri.

—Hi ha desequilibris?

—Sí, completament; però, amb disciplina, una ho solventa.

—La renúncia d'uns papers com el de Giselle o el de Carmen, ¿li deixa un buit, una enyorança?; o bé són perfectament suplerts per uns nous papers més idonis a les seves actuals condicions tècniques?

—No, un paper no pot ser mai reemplaçat per un altre, perquè sempre que una ba-

llarina balla un paper, aquest entra a formar part d'ella mateixa i, lògicament s'enyora. Jo encara ballo el pas a dos del segon acte de Giselle amb els lleugers «entrechats»; això encara ho faig, però he renunciat al ballet complet. Quant a la interpretació de nous ballets, és un enfrontament diferent, és una altra cosa.

Una amorosa reconstrucció de Dido abandonada

Els aplaudiments de què abans feia esment pertanyien a la nit en què Alicia Alonso va ballar el paper principal del ballet *Dido abandonada*, una obra que feia més de dos-cents anys que fou estrenada i que ella ha reconstruït.

—A què es deu l'interès d'aquesta reconstrucció?

—Perquè em semblen meravelloses les idees artístiques que tenia el coreògraf Gasparo Angiolini, el qual va ser un gran innovador, i arribà, amb les seves teories, a despertar polèmica entre ell i el gran Noverre. Després de dos-cents anys, em semblava molt emocionant de poder escoltar la música, la qual va ser recomposta pel crític i musicòleg Lorenzo Tozzi. Crec que és deure nostre no perdonar la història.

—L'únic programa que van representar dues vegades va ser la versió íntegra de *Don Quijote*, que penso que és el que va agradar més al públic. ¿Per què una versió cubana d'aquest ballet?

—Amb el *Don Quijote*, l'any passat, vàrem celebrar l'aniversari del Gran Teatro de La Habana, perquè el nostre teatre té cent cinquanta anys i molt a dir. A diferència de les versions d'altres companyies, nosaltres



Don Quijote, pel Ballet Nacional de Cuba



vàrem voler donar una lògica a l'argument i posar en concordança el moviment del ball amb les danses espanyoles; és a dir la dansa és fidel al folklore musical. A mi, com a les altres coreògrafes de l'obra, Marta García, María Elena Llorente i Karemia Moreno, ens agrada portar la història a una entesa clara, on els perfils dels personatges tinguin relleu i es respecti la figura tan noble del Quixot.

—No va resultar difícil que tres persones coreografiessin una obra a l'uníson?

—No, perquè abans dialogàvem molt. Va ser un treball d'equip molt fort, encara que penso que aquesta col·laboració es va poder dur a terme perquè era la primera vegada que s'atrevien a posar una coreografia en escena. Quan un coreògraf ja té una experiència, també ja té unes idees molt personals, i llavors és més difícil de compartir un treball coreogràfic. Però, en el Don Quijote tothom va treballar molt bé en



equip i va ser una labor molt intensa.

—Què opina dels coreògrafs europeus actuals?

—Interessants. Nosaltres disposem d'un ballet de William Forsythe, que el coreògraf ens va regalar; es diu Step, steps. Pina Bausch és una altra cosa, és diferent. He vist alguna de les seves coreografies, i, de totes, la que més m'agrada és La Consagració de la Primavera; em va semblar una obra molt forta.

—Fins a quin punt estan oberts als coreògrafs actuals?

—Fins al punt que el pròxim festival coreogràfic de La Habana, que celebrarem l'any vinent, tindrà el tema de: «Coreògrafs del passat, del present i del futur».

—Sap que Béjart va dir que potser un dia faria un ballet sobre Alicia Alonso? Com li agradaria que fos, aquest ballet?

Amb aire desconcertant respon:

—Ah, no ho sé. No en tinc la menor idea, perquè mai no ho he pensat; però el que

sí que m'agradaria és que la persona que fes la coreografia fos sincera respecte al seu treball.

—Canviant de tema, vostè l'any passat va donar unes «Lecciones Magistrales» a components del Ballet Lírico Nacional-La Zarzuela; a què es degué aquesta atenció?

—En la meua vida no havia donat unes classes, o millor dit «Lecciones Magistrales», les quals incloïen com a temàtica: l'estudi de l'estil romàntic; els grans papers clàssics; les danses de demi-caràcter; la tècnica del pas a dos i el ballet neoclàssic. Mai no havia disposat de temps per fer-ho, però quan el Ministeri de Cultura espanyol em va convidar, tenia temps, i em va semblar una bona idea.

—Quina opinió li mereixen els ballarins espanyols?

—Crec que vostès tenen molt bon material. Els espanyols tenen magnífics balla-



rins; la prova és que hi ha ballarins espanyols arreu del món.

—Creu que el físic del ballarí espanyol requereix una tècnica especial?

—Per la seva condició física li aniria molt bé l'escola nostra, la cubana. Per què? Doncs perquè l'escola cubana dona un sentit artístic més d'acord al nostre temperament, amb el temperament també espanyol.

Els ballarins espanyols, indisiplinats

—Què pensa del Ballet Lírico Nacional?

—És molt difícil opinar sense estar treballant dins la Companyia; això, per una part; per l'altra, el que jo li puc donar és una idea de com nosaltres vàrem fer el Ballet Nacional de Cuba; de com vàrem fer l'escola d'acord amb la Companyia; de la dedicació total i d'una cosa molt important com és el rebre ajuda de l'Estat, que crec que això també ho té el Ballet Lírico Nacional.

—Creu que els ballarins espanyols són per naturalesa disciplinats?

—No oblidí que som germans...

—Molt bé! El cubà, és disciplinat?

—Indisciplinat per naturalesa!

—Pensa que una companyia pot avançar

sense tenir darrera una escola, una pedra d'on nodrir-se?

—És més difícil perquè llavors ens enfrontem a la contractació per audició; és quan s'ha de donar uns estils als nous ballarins, i és molt difícil donar aquesta unitat en el treball.



—El nostre Ballet Nacional encara no ha trobat una línia i una personalitat pròpies; ¿creu que hi falta la presència d'un líder, com el que ha resultat ser vostè per al Ballet de Cuba?

—No ho sé; hauria de ser dins la Companyia, sentir-la, veure on són les falles interiors.

—Víctor Ullate, María de Ávila, Maïa Plisetskaya?

—Per què?

—Per conèixer el seu criteri sobre el treball que han desenvolupat com a directora del Ballet Nacional d'Espanya.

—Opino que això ho poden contestar millor vostès, que ho estan vivint diàriament.

—Cap entrevista no s'acaba sense parlar de projectes; quins són els seus?

—Últimament he estat dirigint el muntatge de José el Caminante, una òpera cubana, i el proper any treballaré en la de Gaspar Villate, Baltasar. Sap? Ara l'òpera a Cuba està en auge, i és una de les responsabilitats que tinc com a directora general del Gran Teatro de La Habana, que inclou —a més de l'Òpera de Cuba— la Zarzuela o comèdia lírica, un conjunt de danses espanyoles, un cor, una orquestra i, no caldria sinó, el Ballet Nacional de Cuba.

—Doncs, esperem que no ens calgui haver d'esperar deu anys més per poder veure'l al Liceu.

Montse Gª Ortez
Fotos: Assumpta Burgués



Arxius Musicals a Catalunya (XVIII)

Badalona. Castelló d'Empúries

Badalona
Arxiu Històric de la Ciutat

L'edifici, construït sobre les antigues terres romanes, dona cabuda al Museu, a una Sala d'Actes, a alguns serveis municipals de Cultura i a l'Arxiu, situat a la quarta planta.

Els fons musicals que s'hi conserven consisteixen en un nombre considerable de carpetes que contenen el material d'orquestra de l'antiga «Orquestra de Cambra de Badalona», i una caixa arxivadora, amb un reduït nombre de manuscrits musicals dels segles XVIII i XIX.

L'elevada presència de composicions de Francesc d'Assís Argemí i Casamada, nascut a Badalona el 1821, i mort a la mateixa ciutat el 1887, després d'haver treballat a Martorell, Badalona i Vinarós, podria fer pensar que aquest material hagués estat una part del seu arxiu personal, o bé que vingui de l'església arxiprestal de Santa Maria. Hi ha un *Villancico* i una *Aria a Sant Sebastià*, uns *Goigs a la Verge*, un *In Manus* i un *Nunc Dimitis*, una *Missa* i un *Te Deum*. La majoria d'aquestes composicions estan datades entre 1850 i 1870.

Bona part dels altres manuscrits, però, són anteriors: una *Nona*, a quatre veus i acompanyament, del segle XVIII; un *Magnificat de 6è to*, a sis veus; un *Benedictus de 8è to*, a 12 veus; i uns *Passos*, a 6, 7 i 8 veus. Tot, anònim. També són del segle XVIII els *Responsoris de Setmana Santa*

i un *Benedictus* de Narcís Casanovas, copiats el 1792⁽¹⁾.

La música instrumental hi és representada per un quadernet amb tres composicions de Pau Marsal i unes altres de difícil atribució ja que, de manera molt desordenada, hi apareixen els noms de R. Anglès, Polo i P. Montserrat.

A l'apartat de pedagogia, hi ha un imprès de l'obra *El Maestro y discípulo de Música*, de Pedro Pablo Claparols, del segle passat.

Castelló d'Empúries
Parròquia de Santa Maria

El fons de música conservat a la Parròquia de Santa Maria de Castelló d'Empúries respon, sobretot, a la segona meitat del segle XIX, tot i que hi ha algunes composicions anteriors (Balius, Brell i Andreví), així com també altres de posteriors. Entre els autors més ben representats, hi figura Joan Josep Lleys, que hi fou mestre de capella en aquell període.

La major part del fons sembla provenir de la mateixa dinàmica interna de l'església, si bé hi ha materials que foren propietat de músics de la vila o de la comarca.

Quant als gèneres, podem afirmar que només hi ha música vocal religiosa. Ni tan sols s'hi troba una composició per a orgue o un fragment d'alguna de les òperes més conegudes. A part de les *Misses* i *Rosaris*, amb un índex d'aparició idèntic al d'altres arxius de

característiques semblants, hi ha un nombre infreqüentment elevat de *Cançons a la Verge* i de *Laments de les ànimes*.

La part més recent de l'arxiu és remunta als anys de la postguerra; d'aquesta època, destaca una sèrie de sarsueles —conservades en impresos— destinades als infants, amb una clara voluntat instructiva i formativa.

El nombre de compositors que hi tenen obra conservada és considerable, tant pel que fa als catalans i hispànics com als estrangers.

El fons no està inventariat ni ordenat, i els manuscrits i impresos hi estan barrejats. Creiem que un estudi d'aquest fons podria aportar dades ben interessants per al coneixement de la música a l'Alt Empordà, durant la segona meitat del segle XIX i principis de l'actual.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

(1) CASANOVES, Narcís, I, *Invitatori i Responsoris de Nadal, Responsoris de la Nativitat de la Mare de Déu, Motets eucarístics* (1984). A càrrec del P. Daniel CODINA, Mestres de l'Escolania XI.

CASANOVES, Narcís, II, *Vespres, a 7v.; Salms, Magnificats, Lletania mariana* (1987). A càrrec del P. Daniel CODINA, Mestres de l'Escolania XII.

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.

AQUÍ

RESULTATS DEL CONCURS DE CANT FRANCESC VIÑAS

El tenor soviètic Vladir Grinshko i la mezzo-soprano, també soviètica, Olga Borodina foren els guanyadors del XXVII Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas que se celebrà a Barcelona del 9 al 19 de novembre.

Grishko guanyà a més del primer premi en categoria masculina (dotat amb 800.000 pessetes), el premi especial de 150.000 pessetes ofert per Plàcido Domingo. També Borodina guanyà a més el premi Agnes Baltsa, dotat amb 300.000 pessetes. El segon premi de la categoria masculina quedà desert i s'adjudicaren dos tercers premis de 300.000 pessetes per al tenor espanyol Ernesto Grisales, qui a més obtingué el premi especial Montserrat Caballé, i per a Bernabé Martí com a millor intèrpret de Verdi.

El segon premi en la catego-

ria femenina fou per a la soprano francesa Corinne Segrette i per a la mezzo-soprano italiana Marisa Vitali. El tercer premi també fou compartit entre la romanesa Emilia Oprea i l'hongaresa Eva Matkocsik. El premi especial per a contratenors fou per al nord-americà Thomas Mark Fallon.

Tots aquests joves guanyadors oferiren un concert final al Gran Teatre del Liceu el passat 19 de novembre junt amb la resta de guardonats que comparteixen els altres 22 premis que atorga el Concurs. Aquesta edició del XXVII Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas ha batut el seu propi rècord de participació, amb 143 cantants, de 18 a 35 anys, procedents de 30 països. El denominador comú d'aquesta edició ha estat l'alt nivell competitiu.

III CICLE DE MÚSICA A LA UNIVERSITAT

El Cicle de Música a la Universitat de Barcelona arriba en aquests moments a la seva consolidació amb aquesta tercera edició, que s'inicià el passat 16 de novembre. Aquest III Cicle compta amb un concert mensual i es desenvolupa amb el desig de prestar un servei cultural a la societat, al mateix temps que continua en la línia de vinculació entre la Universitat i el seu entorn.

Com a novetat a destacar en aquest III Cicle, abans de cada concert es fan comentaris il·lustrats a càrrec d'un especialista. Tots els concerts són gratuïts i tenen lloc a la Capella de l'edifici central (Gran Via de les Corts Catalanes 585) excepte el del mes de maig que, per les seves característiques, es farà a la Sala de Graus de la Facultat de Geografia i Història, a Pedralbes.

El Cicle s'estrenà amb un concert sobre «Música al voltant de la Revolució Francesa» a càrrec de Maria Lluïsa Cortada, un concert que ha estat emmarcat dins els actes que la Universitat

de Barcelona ha celebrat amb motiu del Bicentenari de la Revolució Francesa.

Aquest mes de desembre (dijous 14 a les 19,30 h.) hi actuarà l'Orquestra de Cambra Catalana, dirigida per Joan Pàmies. El 18 de gener (19,30 h.) s'hi oferirà un concert de piano a càrrec de Mireia Planas. El 15 de febrer (19,30 h.) hi actuarà el Trio Mahalta, format per Roser Garrell (soprano), Miquel A. Marín (clarinet) i Eulàlia Valls (piano); el 15 de març (19,30 h.), la soprano Maria Lluïsa Muntada i el pianista Aníbal Bañados; el 5 d'abril (19,30 h.), el Trio Unda Maris, format per Joan Vives (flautes de bec barroques), Eduard Martínez (clavecí) i Jordi Comellas (violoncel barroc), oferirà obres del Barroc instrumental; i el 10 de maig (19,30 h.) hi serà protagonista la música electroacústica a càrrec de compositors de la fundació privada Phonos. Finalment, pel juny (data i hora a determinar) es clourà el Cicle amb l'actuació de l'Aula de Cant del Conservatori del Liceu i l'Orquestra de Cambra.

PLA PILOT D'ENSENYAMENT DE LA MÚSICA PER ORDINADOR

El Programa d'Informàtica Educativa (PIE) del Departament d'Ensenyament de la Generalitat ha endegat, durant aquest curs 1989-90, una nova experiència d'ensenyament de la música assistit per ordinador.

Si bé l'experiència en si no és nova, sí que ho és en el sentit que per primera vegada té lloc dins de l'ensenyament primari i secundari, al marge dels centres específics d'ensenyament de la música (Escoles i Conservatoris) en alguns dels quals anteriorment ja s'han portat a terme propostes similars.

Un total de 20 centres de tot Catalunya, tant d'ensenyament primari com secundari integren aquest pla pilot que, posteriorment, s'anirà ampliant a altres centres. Aquestes escoles i instituts compten amb professorat que s'ha format, i s'està formant encara, en les interaccions entre música i informàtica, alhora

que treballen amb els seus respectius alumnes amb els ordinadors amb què ja estaven equipats amb anterioritat alguns d'aquests centres, amb els sintetitzadors amb què el mateix PIE ha dotat aquests centres, i amb el corresponent *software*, en part d'usuari i, en part, desenvolupat per personal del mateix PIE.

L'escriptura musical, el coneixement del timbre i els altres paràmetres del so, la comprensió de la polifonia o les formes musicals són alguns dels aspectes en què aquest sistema es mostra com una ajuda especialment valuosa.

En el futur caldrà sedimentar l'experiència, ampliar paulatinament la formació dels mestres i dotar els centres amb un material pedagògic específic d'aplicació directa a la classe.

Josep M. Vilar

LA CAPELLA REIAL GRAVA LES VESPRO DE MONTEVERDI

La Capella Reial, dirigida per Jordi Savall, i els solistes i el cor del Centre de Música Antiga de Pàdua han gravat les *Vespro de la Beata Vergine*, de Claudio Monteverdi, en una edició francesa del segell discogràfic Astrée. Aquesta producció ha estat qualificada pels experts francesos com un esdeveniment importantíssim en la història de la discografia i, especialment, de la musicologia monteverdiana.

La Fundació Caixa de Barcelona, que ha patrocinat aquest enregistrament, ha destacat el seu suport a l'extensa tasca de la Capella Reial i a la dels seus caps visibles, Montserrat Figueras i Jordi Savall (aquest darrer, condecorat com a oficial de

l'Ordre de les Arts i de les Lletres pel Ministeri de Cultura francès).

D'altra banda, el president de la Fundació Caixa de Barcelona, Joan Rigol, assegura que en el procés de fusió de la Caixa de Pensions i la Caixa de Barcelona es preveu la continuació de les seves respectives fundacions. Així, la Fundació Caixa de Barcelona continuarà donant suport als joves músics amb talent perquè s'introdueixin al món laboral després d'acabats els estudis. Per aconseguir-ho s'ha articulat un sistema operatiu de beques i ajuts diversos (sota la direcció de Xavier Turull), connectat amb la promoció de concerts dels músics becats.

JOSEP CARRERAS OFEREIX UN CONCERT A LA UNIVERSITAT DE BARCELONA AMB MOTIU DE SER-HI INVESTIT COM A DOCTOR «HONORIS CAUSA»

Aquest 1 de desembre se celebrarà, al Paraninfo de la Universitat de Barcelona, l'acte acadèmic d'investidura del tenor Josep Carreras com a Doctor «Honoris Causa» per aquesta Universitat.

La «lliçó magistral» del nou Doctor consistí en un concert de mitja hora de durada, en el decurs del qual Carreras interpretà cançons italianes del segle XIX i peces espanyoles de Tolrà, Mompou i altres. Acom-

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

panyà el tenor, al piano, el mestre Miquel Ortega.

La decisió d'investir Josep Carreras com a Doctor «Honoris Causa» fou adoptada per la Junta de Govern de la Universitat de Barcelona el passat 7 de juliol, a proposta del Departament de Medicina Interna de la Facultat de Medicina.

Amb aquesta distinció, la Universitat de Barcelona atorga el seu reconeixement al tenor per la seva important contribució a la creació artística i per la seva dedicació i aportació a la lluita antileucèmica, en la qual ha aconseguit també un ressò internacional.

CONCERTS DE LA CORAL CANTIGA

Durant els dies 2 i 3 de desembre la Coral Cantiga ha participat en el VI Cicle de Misses Polifòniques, promogut per Joventuts Musicals de Barcelona.

En aquesta ocasió, la Coral Cantiga interpretà la *Missa a 8 veus en re menor* de João Rodrigues Esteves. Amb aquest motiu ha estat convidat Fernando Eldoro, director del Cor de la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, un dels millors directors de cor reconeguts tant

a Portugal com a la resta d'Europa.

D'altra banda, la Coral Cantiga ha estat convidada a participar al VII Encontre Coral del Mediterrani, organitzat per l'Ajuntament de Màlaga, durant els dies 13 a 17 d'aquest mes. Durant aquest Encontre, cada cor participant presenta música nadalenca del seu país, i amb tots els cors participants es prepara, generalment, una petita cantata simfónico-coral.



Coral Cantiga

ACTIVITATS DEL JOVE VIOLINISTA SERGI ALPISTE

El jove violinista Sergi Alpiste, nascut el 1968, mostra aquella tenacitat pròpia dels més seriosos i qualificats membres de la seva generació. Inicià la seva formació a Barcelona i, des dels 17 anys, estudià a Holanda, al Conservatori d'Utrecht, amb Emmy Verhey. A partir del 1988 ha rebut una beca de la Caixa de Barcelona per finançar una part dels seus estudis. Darrerament, ha fet alguns recitals a Catalunya, sense perdre de vista el treball, i ha tocat de solista amb conjunts com l'Orquestra de Joves de Munic (el *Concert de Mendelssohn*, dirigit per Jordi Mora); també ho ha fet amb Francesc Llon-

gueras i amb Xavier Güell i els Solistes de Catalunya (precisament amb el *Doble concert* de Bach, al costat del seu pare, Josep M^a Alpiste, ben conegut entre nosaltres).

A finals de l'estiu passat fou seleccionat per Igor Oistrakh per seguir, amb ell i el violinista rus Victor Pikaizen, un curs intensiu de dues setmanes a Vilnius, la capital de Lituània, al costat d'una vintena d'estudiants russos, danesos, alemanys, francesos, romanesos i italians. «La tradició de l'escola violinística russa —diu— encara és viva (és l'escola de Leopold Auer, de Heifetz, a part dels mateixos Oistrakh) i ofe-

reix una tècnica de l'arc molt característica i individual, que jo ja coneixia a través de la meva mestra holandesa, que havia estudiat amb David Oistrakh.»

Sergi Alpiste, però, no creu que les nacionalitats marquin diferències importants «perquè avui cap violinista no es forma només al seu país, ni fins i tot els que procedeixen d'un país molt desenvolupat musicalment. Per exemple, a Holanda hi ha una preocupació per qüestions d'estil, especialment amb el barroc, de la qual Rússia resta una mica al marge, per desinterès i desinformació; en canvi, des d'un punt de vista violinístic, Rússia és un valor sòlid, d'on surten grans figures, sobretot per al repertori romàntic i postromàntic, com és el cas de Wladimir Repin, un noi de disset anys que ha guanyat el concurs Reina Elisabeth, de Brussel·les, que no solament és una màquina sinó que és molt notable des del punt de vista violinístic i musical.»

Els projectes immediats són de continuar estudiant (l'any passat va formar duo amb el pianista Josep Gil, amb el qual treballa seriosament), restar un o dos anys més a Holanda, per a diplomar-se: «Els estudis d'allí són sense programa, només treballar i progressar; i l'examen de fi de carrera consisteix en un concert públic amb jurat.»



Sergi Alpiste

Tornar a Barcelona, després? «Ja m'agradaria, i mai no n'he estat del tot desconnectat; depèn de si canvien algunes coses... D'altra banda, aquí hi ha gent molt dotada, una nova generació que necessita un estímul i les circumstàncies no són les més idònies. No és només un problema de professors, també fa falta més mentalització, tancar-se en una habitació sense rellotge i estudiar les hores que calgui; però les condicions de vida d'aquí no hi ajuden. I també una política adequada de beques, concerts on es coneixin els instrumentistes, concursos públics per poder saber a qui s'ha d'ajudar. Donar beques per papers, no funciona: és fàcil fer un dossier, però s'ha de demostrar alguna cosa tocant! De diners n'hi ha, però fa falta esmerçar-los bé.»

L.M.

PROJECCIÓ INTERNACIONAL DEL COMPOSITOR I VIOLINISTA XAVIER TURULL

El compositor i violinista Xavier Turull acaba de prendre part com a jurat al concurs d'interpretació violinística «Michelangelo Abbado», celebrat a la ciutat italiana de Sondrio. Aquest concurs porta el nom del pare del conegut director d'orquestra Claudio Abbado, titular de la Staatsoper de Viena, qui el va instituir junt amb el seu germà Marcello.

Així mateix, l'obra de Turull *Trama 12 per 12* va ser escollida com a obligatòria en el XII Concurs Internacional de Violí celebrat el darrer mes de març al Concertgebouw d'Amsterdam. També, dins la seva faceta de compositor, cal assenyalar que la violinista nord-americana Laura Klugherz i la pianista Nancy Roldan han estrenat la versió per a violí i piano de *Amor incert*, que porta el títol de *Sis cants in-*



Xavier Turull

transcendents. Aquesta obra, inicialment escrita per a veu, es basa en poemes de la poetessa Rosa Leveroni. Per la seva part,

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

el Quartet Arcana va estrenar a Madrid l'obra *Cançó i dansa*, escrita en homenatge a Frederic Mompou. Aquesta obra també fou interpretada posteriorment pel Quartet Bernède, a l'auditori de la Caixa de Barcelona.

Cal esmentar finalment que

l'obra de Turull *Rera el mur*, sobre poemes de Rosa Leveroni, fou interpretada en el concert celebrat a Évreux, dedicat a l'Escola Catalana Contemporània, en el qual també s'oferiren composicions d'Homs, Taverna-Bech, Montsalvatge, Guinjoan i Sardà.

dem destacar també Chris MacGregor i el pianista Abdullah Ibrahim, amb la seva Dollar

Band, entre els representants sud-africans.

NOVA BANDA A FALSET

No ens pot negar ningú que la música cada dia és més a l'abast de tothom; no pas per mitjans, sinó per la inquietud que demostren moltes persones, entitats culturals, ajuntaments i, en general, totes les agrupacions que, sense cap intenció de sibaritisme, contribueixen que la cultura musical arribi cada cop a més indrets de les nostres terres. És tanta la diversitat de formes amb què es pot divulgar la cultura musical que, de vegades, crea situacions que, si bé en un principi no formen un *scoop*, sí que són divertides i anecdòtiques, si les relacionem entre elles.

Per una part, trobem Falset, capital de la comarca del vi: El Priorat. Les inquietuds culturals i musicals d'aquesta comarca mai no s'han posat en dubte. Així, s'hi va formar una banda, ja fa quinze anys; idea esplendorosa (aquesta de la banda) que, en no poder-se «alimentar» de nous membres per la falta d'educació musical, estava condemnada a morir sense remei. La idea redemptora que va salvar l'anomenada agrupació musical d'aquest «càncer» fou la creació d'un centre pedagògic-musical (Escola de música), fa cinc anys, sota la direcció de Dolors Vilalta. D'aquesta forma, es va passar d'una banda, amb una vintena de músics i un nivell relativament baix, a l'actual

banda que compta quasi amb una cinquantena de membres, amb un nivell molt més alt.

Per altra part, hi ha El Perelló, situat a la comarca del Baix Ebre, on fa quatre anys s'hi va formar una escola de música. L'entitat dirigida per Ronald de Roek, que forma part d'una xarxa, empenygué el camí cap a la formació del seu alumnat. Pedagògicament, el resultat fou molt positiu. Però, tot i que el resultat era tangible als ulls de tothom, l'alumnat baixava de forma considerable. I aquí va sorgir una fada padrina, que va aportar aquesta idea: «Tota ambició d'una escola de música, o de qualsevol centre on s'imparteixi l'ensenyament musical, és mostrar al públic allò que es fa a les hores lectives, d'una forma que tothom ho pugui veure clar: un conjunt instrumental per una part (la banda, en aquest cas) i una coral, per l'altra part.

Així els alumnes de l'Escola de Música de El Perelló podran demostrar allò que els seus professors els ensenyen. D'una vintena l'any passat, han passat a quasi cinquanta aquest curs.

La tasca d'ensenyar música fora dels grans centres urbans no és gens fàcil. Cal fer allò que el cor ens diu.

Joan Carles Blanch i Anguera

L'ORQUESTRA DE L'ÒPERA DE VARSÒVIA, A GRANOLLERS

L'Orquestra de Cambra de l'Òpera de Varsòvia actua, els passats dies 11 i 12 de novembre, al Festival Internacional de Música de Granollers, que aquest any, en la seva desena edició, ha estat dedicat a obres literàries que han estat con-

vertides en peces musicals.

Dirigida per Zbiquiev Graca, l'orquestra polonesa oferí les obres *Conte fantastique*, basada relats d'Edgar Allan Poe, i *Les illuminations*, sobre un text de Rimbaud.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Un cop realitzades les diverses audicions del *War Requiem* de Britten, tant a Suïssa com a Barcelona, el treball del cor ha estat enfocat cap al proper «Concert de Sant Esteve», que se celebra tradicionalment al nostre Palau, i que, com darrerament, serà retransmès per TV3 en directe.

Per a aquest proper concert, els dos primers grups infantils han preparat una petita cantata de W. Schreyer, intitulada *Petita Música de Nadal*, amb participació de recitador i alguns instruments. Seguidament, el cor infantil tercer oferirà una petita mostra de composicions de tema nadalenc; entre els noms més destacats dels autors hi ha Kodály i C. Franck. El cor juvenil, que dirigeix Conxita Garcia, interpretarà una composició de Nadal, del músic català J. Lamarca (1723-1813), per a quatre veus i acompanyament de con-

tinu. Seguidament, l'Orfeó interpretarà quatre composicions que tenen la particularitat d'aplegar textos nadalencs de quatre poetes dels més notables de la nostra literatura: mossèn Cinto Verdaguer, Josep Carner, Guerau de Liost i Salvador Espriu, amb música de quatre compositors també dels països catalans: Nicolau, Millet, Taltabull i Matilde de Salvador.

També en aquest concert intervindrà l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, per primera vegada des que n'és el seu responsable Gonçal Comellas, encara que la seva participació no serà aïllada, sino acompanyant l'Orfeó en la interpretació d'un *Magnificat*, de Francesco Durante (per a cor i orquestra de cordes i continu).

Amb aquest concert, no cal dir-ho, l'Orfeó desitja felicitar les festes a tots els seus amics i seguidors, com fa cada any.

PELL DE BRAU

DUATO SUCCEIRÀ PLISETSKAYA EN LA DIRECCIÓ DEL BALLET LÍRICO NACIONAL

El ballarí i coreògraf valencià Nacho Duato serà probablement el successor de Maia Plisetskaya en la direcció del Ballet Lírico Nacional, segons anuncia el director general de l'Institut Nacional d'Arts Escèniques i de la Música, Adolfo Marsillach.

La ballarina i coreògrafa soviètica Maia Plisetskaya, de 64 anys, que acaba el contracte aquest desembre (encara que li serà prorrogat fins al juny de 1990), declarà que l'elecció de Duato ha estat encertada, perquè és una persona amb talent i un

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE PALMA DE MALLORCA

Del 17 de novembre al 2 de desembre s'ha celebrat, a Palma de Mallorca, el IX Festival Internacional de Jazz. Arran de l'èxit obtingut l'any passat, hi ha hagut una àmplia mostra de formacions jazzístiques europees.

Sense oblidar les bandes nord-americanes, enguany s'ha donat entrada en aquest festival a músics sud-africans, tot i que, per raons de l'*apartheid*, aquests

músics fa temps que viuen i treballen en altres països.

Entre els representants europeus, s'hi poden destacar les formacions Jazzta, D-Nit, Jazz Seven, Calitja Jazz Grup, Tentol, Françoise Arrende Trio, Natura i Swing Grup Balear. De músics nord-americans, hi han participat el pianista Scott Cossu, i els saxofonistes Archie Shepp i Don Cherry. Finalment, hi po-

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

coreògraf de primera classe.

Nacho Duato, de 32 anys, descobrí la dansa a 18 anys practicant mim a una escola de Londres. Començà a estudiar ballet a la Rambert School i a l'escola de dansa Mudra de Maurice Béjart a Brussel·les. Ha treballat amb grans figures del ballet com Alvin Ailey, a Nova York, i Jiri Kylian al Ne-

derlans Dans Theater, companyia holandesa en la qual Duato fa 7 anys que hi és.

D'altra banda, Maia Plisetskaya actua aquest mes a Moscou com a solista del Ballet del Teatre Bolshoi a *La dama i el gosset* i *La gavina*. Després tornarà a Madrid per continuar la seva tasca al Ballet Lírico Nacional.

REUNIÓ INTERNACIONAL D'ESPECIALISTES EN PEDAGOGIA MUSICAL

Especialistes en pedagogia i gestió musical educativa dels Estats Units, Gran Bretanya, França, la Unió Soviètica i Espanya s'han reunit a Madrid, durant els dies 30 i 31 d'octubre i 1 de novembre propassats, en unes jornades convocades per la Fundació Isaac Albéniz, presidida per Paloma O'Shea, per presentar i debatre una sèrie de ponències sobre l'organització acadèmica i administrativa de les escoles musicals selectives.

Aquesta reunió, patrocinada per la companyia British Petroleum España, ha tingut un caràcter d'estudis amb vistes al projecte, ja fet públic per la Fundació, de crear una institució privada d'ensenyament musical a l'estil de les que

hi ha a Europa i Amèrica.

Aquesta primera convocatòria ha centrat l'atenció en els problemes relatius a l'ensenyament del piano i violí; els temes han estat desenvolupats per experts de la Universitat de Bloomington, el Conservatori Nacional de Música de París, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Conservatori Municipal de Barcelona, la Guildhall School of Music de Londres, la North Carolina School of Arts, la Manhattan School of Music, la Juilliard School of Music de Nova York i el Conservatori Txaiovski. També ha comptat amb la participació de musicòlegs, investigadors, concertistes i directors d'orquestra.

ROS-MARBÀ, DIRECTOR MUSICAL DE L'ÒPERA DE MADRID

El director català Antoni Ros-Marbà és, des del passat novembre, el nou director musical de l'Òpera de Madrid. Antoni Ros-Marbà, amb aquest nou càrrec, consolida i amplia la seva brillant trajectòria musical (tant en

la titularitat successiva d'importantes agrupacions simfòniques, com en la col·laboració ininterrompuda, en condició de Director invitat, amb els conjunts de més prestigi).



Antoni Ros-Marbà

ARREU

HA MORT EL PIANISTA VLADIMIR HOROWITZ

El pianista nord-americà, d'origen rus, Vladimir Horowitz morí a Nova York, a causa d'una crisi cardíaca, el passat 5 de novembre, a 85 anys.

Horowitz, considerat com un dels grans pianistes del nostre segle, nasqué el 1904 a Berdixev (Ucraïna). A 12 anys, ingressà al conservatori de Kiev, i, a 18 anys, oferí el primer concert a la ciutat de Jarkov. Tres anys més tard, el 1925, per motius polítics s'instal·là als Estats Units amb la seva família i hi obtingué la nacionalitat el 1944.

El seu primer concert al Carnegie Hall de Nova York, el 1928, fou un gran esdeveniment, segons les crítiques de l'època. L'any 1933 contragué matrimoni amb Wanda Toscanini, filla del director d'orquestra Arthur Toscanini, amb qui participà en diverses gires pels EUA i per Europa, amb grans èxits.

L'any 1953, Horowitz deixà d'actuar en públic, però continuà enregistrant discos. Tornà a les sales de concert el 1965, i aquest fet fou qualificat com l'esdeveniment musical de la dècada.

Horowitz tornà a fer concerts a Europa l'any 1985. El 14 d'abril de 1986, i després de 61 anys d'exili voluntari, aquest pianista es presentà a Moscou. Aquest fet fou qualificat d'apoteòsic a la vida cultural de la ciutat. El primer recital a les terres russes, al



Vladimir Horowitz

Conservatori Txaiovski de Moscou, fou retransmès en directe per la televisió. Després, oferí un altre concert a Leningrad.

Vladimir Horowitz ha estat englobat dins la tradició romàntica. Dotat d'una tècnica i d'una passió especials a l'hora d'interpretar, es convertí en un dels millors executors de les obres de Rachmaninov, Chopin, Scriabin, Scarlatti, Moszkowski i Prokofiev.

NUREYEV TORNÀ PER SEGONA VEGADA A L'URSS I ACTUÀ A CÒRDOVA

El ballarí soviètic Rudolf Nureyev actuà el passat 12 de novembre com a figura principal del Ballet de Kirov a Leningrad, després de 28 anys de no fer-ho. El ballarí aprofità l'ocasió per visitar la ciutat d'Ufa on va néixer i on encara viuen els seus parents.

Nureyev féu pública la seva tornada per segona vegada a Leningrad, després de l'obertura política del cap soviètic Gorbatxov, uns dies abans a la ciutat de

Còrdova, on el passat 9 de novembre oferí l'espectacle *Nureyev and friends*. Aquesta única representació fou l'última abans del seu retorn a l'URSS.

A la roda de premsa oferta a Espanya, Nureyev donà a entendre que el seu retorn a l'URSS ha estat motivat per la pressió d'alguns sectors de la societat soviètica. Nureyev també va qualificar Gorbatxov com una espècie d'enviat de Déu, que ha vingut a alliberar el poble rus

dels seus molts problemes.

El programa que es presentà a Còrdova és el repertori Nureyev *and friends*, que, durant els seus anys d'existència, s'ha anat ampliant i transformant. Junt amb els ballarins estrella del Ballet de l'Òpera de París, Nureyev interpretà *Don Quixot* i *Apol·lo* amb coreografia de Balanchine i música de Stravinsky, entre d'altres peces. La presència de Nureyev

a Còrdova fou possible gràcies a Manuela Asensio, ballarina que compartí una etapa de la seva carrera amb Nureyev al London Festival Ballet.

D'altra banda, Rudolf Nureyev es negà a precisar si continuarà com a director del Ballet de l'Òpera de París després de les seves diferències amb el director-gerent d'aquesta Òpera, Pierre Bergé.



Rudolf Nureyev

ASHKENAZY A L'URSS, DESPRÉS DE 26 ANYS D'EXILI

Per primera vegada en els darrers 26 anys, el pianista i director soviètic Vladimir Ashkenazy oferí el passat 11 de novembre un concert a l'URSS, d'on va fugir el 1963, per instal·lar-se a Suïssa.

Ashkenazy dirigí l'orquestra britànica Royal Philharmonic a

la Sala Gran del Conservatori de Moscou. La reaparició d'Ashkenazy es produeix en una època en què molts artistes i força persones relacionades amb el món de la música tornen a la Unió Soviètica, després de molts anys d'exili, gràcies als canvis polítics que s'hi estan produint.

ROSTROPOVITX A LA GRAN FESTA BERLINESA

El violoncel·lista i director soviètic Mstislav Rostropovitch participà, el passat 11 de novembre, en la gran festa del Berlin Oest, amb motiu de l'obertura del «mur».

Rostropovitch hi oferí una actuació de violoncel, feta al pas de control Charlie, davant un entusiasmat auditori que celebrava aquesta data històrica d'Alemanya. Rostropovitch, que deixà l'URSS el 1974, té previst tornar al seu país l'any que ve.



M. Rostropovitch

COMMEMORACIÓ DEL CENTENARI DEL NAIXEMENT DE NIJINSKI A PARÍS

El Ballet de l'Òpera de París commemorà, el mes passat, el centenari del naixement del ballarí soviètic Nijinski amb una sèrie d'espectacles «Diaghilev», pels quals s'aprofità el material original de què disposa l'entitat.

Els quatre ballets oferts en

l'espectacle utilitzaren les coreografies i els decorats originals que van ser creats a París entre els anys 1911 i 1923. Els dos primers, *Petruixka* i *L'après-midi d'un faune*, són del mateix Nijinski, i el de *Les nocces* és de la germana del ballarí, Bronislava.

SONY PRESENTA EL LLEGAT MUSICAL DE VON KARAJAN EN VÍDEO DOMÈSTIC

Sony Corporation i Sony Classical GmbH anunciaren el passat novembre, a Tokio, que portaran a la pràctica els dissenys de Herbert von Karajan de crear una llibreria audiovisual de les seves grans obres, mitjançant la signatura d'un conveni entre la vídua del director i del cap executiu i president de Sony Corporation, Norio Ohga. Amb aquesta signatura Sony té oficialment els drets per produir i distribuir el llegat musical de Von Karajan.

Herbert von Karajan inicià la seva producció de vídeo l'any 1983 amb el disseny de captar futurs auditors mitjançant les seves actuacions públiques. Per aconseguir la màxima flexibilitat i creativitat a l'hora d'editar les cintes matrius, foren utilitzades 6 càmeres de vídeo i gravadores per a la imatge i un gravador digital multicanal per al so.

Aquest llegat musical, supervisat personalment per Von Karajan, consta de 45 produccions distribuïdes de la següent manera: 17 produccions en directe per a televisió i 28 produccions en vídeo, que mai no han estat vistes per televisió o publicades en vídeo-cassette o vídeo-disc.

Del primer grup es posaran a la venda, en principi, i en làser vídeo-disc: el «Concert de Cap d'Any» de 1988 amb la Filharmònica de Viena i amb Yevgeny Kissin com a pianista; el «Concert de Cap d'Any» de 1987, a Viena, amb la Filharmònica de Viena; i la *Missa de la Coronació*, de Mozart, a l'Església de Sant Pere de Roma el 29 de juny de 1985, amb la Societat Coral de Viena i la Filharmònica de Viena. Al segon grup figuren, entre d'altres, *Una vida d'heroi* i *Don Quixot* de Strauss, el *Requiem* de Verdi, la *Missa Solemnis* i les *Simfonies* de Beethoven, el *Requiem* de Mozart, la *Simfonia* núm. 8 de Bruckner, les *Simfonies* núm. 4, 5 i 6 de Txai-kovski, les *Simfonies* núm. 8 i 9 de Dvorák, i les dues *Simfonies* i *Un requiem alemany* de Brahms.

Sony Classical oferirà aquest material amb els més alts nivells de qualitat disponible per a vídeo domèstic i començarà a portar al mercat, dins de pocs mesos, aquestes produccions en la modalitat de làser vídeo-disc. S'espera poder oferir la col·lecció completa durant els pròxims dos o tres anys.

FORT INCREMENT DE LAJUT ESTATAL A LA MÚSICA A FRANÇA

L'estat francès ha incrementat de forma molt acusada la seva aportació a l'activitat musical. Segons que acaba de precisar el ministre de Cultura, Jack Lang, en el curs d'una conferència de premsa, s'ha passat dels 427 milions de francs atorgats en el pressupost de l'any 1980 als 1.457 del de 1990, la qual cosa representa un increment del 245 per cent.

Jack Lang, en el curs de l'esmentada conferència de premsa, va assenyalar que el govern francès volia donar una forta empenya a l'educació musical, i en aquest sentit va assenyalar que s'introduirà l'ensenyament de la música en els nivells de formació general bàsica i, així mateix, es reforçarà l'opció del Batxillerat II.

En aquesta línia, que demos-

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

tra que a França la formació musical pertany al Ministeri de Cultura, Jack Lang va manifestar que es reforçarà l'Institut d'Estudis Musicals i Coreogràfics de la Cité de la Musique, que es procedirà a la creació d'un centre de formació pedagògica, dotat amb 1.800.000 francs, i que es constituirà un fons d'innovació pedagògica de 8 milions de francs per donar suport a iniciatives especialment innovadores d'equips pedagògics.

També s'intensificarà el suport als dos grans conservatoris nacionals. El de París s'instal·larà el curs vinent a La Villette. Aquest nou equipament, juntament amb el de Lió, hauran costat 915 milions de francs. Segons el ministre, el pressupost d'ensenyament musical ha sofert un increment del 27 per cent entre 1989 i 1990.

Pel que fa a l'apartat d'encàrrecs, el pressupost en aquest mateix període passarà de 2.500.000 a 5.300.000 francs. Aquesta parcel·la contempla cinc novetats: ampliació del ventall del tipus d'obres encomanades, política d'encàrrecs de partitures de contingut pedagògic, afavorir el treball de compositors amb centres

coreogràfics i lírics o pedagògics, suport a la creació a les regions i política d'encàrrecs d'obres líriques d'acord amb institucions professionals com l'Ima SACAD, l'ADAMI o la Fundació per a la Música.

Per al 1990, l'Estat ha doblat el pressupost destinat a construccions o reformes d'instal·lacions musicals i ha participat en la construcció d'espais com el Quorum de Montpeller o l'Arsenal de Metz.

Un tema de tractament obligat era el de la nova Òpera de París. En aquest sentit, el ministre francès de Cultura va afirmar que el pressupost ha arribat a fons, i ara cal que els responsables es moguin i en treguin el màxim de rendiment. Lang va dir que el percentatge del pressupost de les òperes parisenques és igual al dels anys anteriors i que a partir d'ara aquest pressupost ha de ser rebaixat.

Va anunciar també la creació d'un gran Festival de Música Barroca, que tindrà lloc al recinte del castell de Versalles i, en aquest sentit, va anunciar que ja s'estaven realitzant reformes al Teatre Gabriel.

Els concursants que han participat prèviament en aquest Concurs s'hi poden tornar a presentar, llevat del cas d'haver obtingut el primer premi dins la mateixa branca. Per a les branques de piano i cant, totes les execucions es faran de memòria, incloses les àries d'oratori. Per a la branca de percussió, els concursants podran tocar amb partitures, excepte les obres per a marimba i vibràfon.

Els premis es distribuïran de la manera següent:

Piano. Primer premi de mig milió de pessetes (premi Caixa de Barcelona, Obra Social), Medalla d'Or (donada per J. Roca Joier) i l'actuació com a solista amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona dins la temporada de l'orquestra. El segon premi és de 250.000 pessetes, i el tercer, és de 100.000 pessetes i un premi «Pia Espina de Par». També medalles i diplomes.

Cant. Primer premi de mig milió de pessetes (premi Joies i Perles Majòrica SA) i Medalla

d'Or donada per Joieria Capdevila. El segon premi és de 250.000 pessetes i un premi atorgat per Yoshida Española SA; i el tercer, és de 100.000 pessetes i un premi de Ramon Julià. També medalles i diplomes.

Percussió. Primer premi de mig milió de pessetes (premi de Caixa de Barcelona, Obra Social) i Medalla d'Or donada per Joieria Bagués. Segon premi, de 250.000 i premi de Sorsoptimist Club de Barcelona; i el tercer, de 100.000 pessetes i premi de Uschi Becker, de Torelló. També medalles i diplomes d'honor.

Aquestes tres branques poden rebre altres premis especials, concedits per diferents empreses i institucions.

La presentació dels programes dels concursants acaba el dia 19 de gener de 1990.

Per a més informació, condicions d'inscripció i desenvolupament de les proves cal adreçar-se a: Ars Nova. Gran Via de les Corts Catalanes 654, 08010 Barcelona.

PIONEER PRESENTA UN VIDEO-DISC DOMÈSTIC REGRAVABLE

L'empresa d'electrònica Pioneer ha presentat el primer sistema mundial de vídeo-disc domèstic, que permet esborrar i gravar la informació d'àudio i vídeo, utilitzant el format convencional làser disc-LD.

Aquest sistema consisteix en un equip lector/gravador i els corresponents discs optomagnètics de 30 cm. de diàmetre. Aquests discs permeten arxivar fins a 30 minuts d'imatges en moviment i so estèreo, en base al format anàleg. A l'igual que el format LD existent fins avui,

el nou sistema permet enregistrar i esborrar fins a 54.000 imatges instantànies. Aquest nou sistema estarà disponible al Japó l'any que ve, i la seva comercialització al mercat europeu es farà l'any 1991.

D'altra banda, Pioneer ha assolit un acord amb les empreses IBM i MCA per a adquirir, per 200 milions de dòlars, l'empresa subsidiària d'aquestes, Disco Vision Associats, que té patents mundials per a l'enregistrament i producció de discs òptics.

V CURS DE PEDAGOGIA MUSICAL I I CURS DE MONITORS DE MÚSICA PER A DISMINUÏTS FÍSICS

L'Orfeó Lleidatà començarà aquestes vacances de Nadal el V Curs de Pedagogia Musical segons el mètode Zoltán Kodály. Aquest Curs, com les anteriors edicions, és el resultat d'una relació continuada amb l'Institut Kodály, de Kecskemet (Hongria), en el qual participen professors del mateix institut. Aquest Curs està dirigit, bàsicament, a professors de música, mestres en general, directors de corals, etc. El Curs es realitzarà del 26 de desembre al 5 de gener i s'hi impartiran les següents matèries: solfeig, metodologia, folklore musical, vídeo i cant coral. Hi haurà dos nivells: elemental i per a alumnes avançats. Els professors que impartiran les

matèries són Erzsébet Mészáros, Carlos Miró i Lluís Virgili.

També, i en les mateixes dates que l'anterior, s'hi realitzarà el I Curs de Monitors de Música Especialitzada en Disminuïts Físics, dirigit per Klara Kokacs, especialista en educació musical per a disminuïts físics, a Hongria, amb l'aportació d'un programa que reuneix les següents matèries: formació musical, metodologia (moviment, creativitat i imaginació a través de la música), classes de demostracions pràctiques i vídeo.

Per a més informació cal dirigir-se a: Orfeó Lleidatà/Centre Cultural. Pda. La Caparrella s/n. 25191 Lleida. Telèfon: 973/26 19 83.

CONVOCATÒRIES

CONCURS INTERNACIONAL MARIA CANALS 1990

El Concurs Internacional d'Execució Musical de Barcelona 1990 va adreçar als joves pianistes, cantants i percussionistes (solo) de tots els països. Els participants han de tenir una edat lí-

mit (el primer de gener de 1990) d'entre 18 i 32 anys, per a piano i percussió, i d'entre 18 i 35, per a cant. El concurs consta de dues proves eliminatòries i una prova final.

SEMINARI DE VIOLA DE GAMBA AL CONSERVATORI DE BARCELONA

El Departament de Música Antiga del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona organitza, per al curs 1989-90, un Seminari de Viola de Gamba impartit per Pere Ros.

Les sessions són mensuals, de dos dies intensius i consecutius.

La primera sessió se celebrà els passats dies 16 i 17 de novembre. El preu de la matrícula és de 9.500 pessetes. Per a més informació cal dirigir-se a: Conservatori Superior Municipal de Música. C/ Bruc 112. 08009 Barcelona. Tèlf: 258 43 03.

BONASTRE BERTRAN, Francesc:

La Banda Municipal de Barcelona, cent anys de música ciutadana. (Ajuntament de Barcelona. Regidoria d'Edicions i Publicacions. Col·lecció Centenaris. Barcelona 1986. 197 pàgs.)



El fet de rememorar la trajectòria històrica de la Banda Municipal de Barcelona, una institució encara vivent, que es mou ara en un entorn bàsicament diferent d'aquell que li pertocà al llarg del seu primer mig segle de vida, respon a la felicitat circumstància de la seva incidència ininterrompuda en la vida musical de la ciutat al llarg d'una centúria; a part de la commemoració i de l'interès que comporta un treball erudit d'aquestes característiques, l'exhaustiu estudi de Francesc Bonastre ens sembla particularment entranyable perquè representa, també, un homenatge implícit a la figura de Joan Lamote de Grignon, qui fou l'artífex indiscutible de la insòlita qualitat del conjunt en el seu període auri, i encara avui configura una referència constant, un model indefugible, en la seva condició de director, instrumentador excepcional i creatiu, per a adequar el gran repertori simfònic als efectius del conjunt, organitzador i animador cultural —com diríem avui— i divulgador de la nostra música; tot això sense comptar amb el dolorós i estúpid episodi de la seva defenestració, després de la guerra civil.

Efectivament, la documentació annexa a l'estudi aporta les dedicatòries encomiàstiques a la Banda i al seu director, Joan Lamote, de grans personalitats del país i de fora, entre les quals cal remarcar la de Richard Strauss (1925), excepcionalment espontània i sincera. I, encara, una referència colpidora de la fi de l'era Lamote (1914-1939), que inclou com a primícia la reproducció

ció de l'informe de l'agent del S.I.P.M. (procedent de l'Arxiu General de l'Ajuntament de Barcelona) que fou afegit a l'expedient que la institució municipal obrí, el juny de 1939, a Joan i Ricard Lamote, del qual derivà el posterior exili valencià. És un text que cal llegir!

Però seríem parcials si només al·ludíssim a aquesta etapa de la història de la Banda Municipal, ja que el volum inclou amb minuciosos detall la totalitat de la seva trajectòria, als inicis lligada a grans personalitats de la nostra música, com, entre altres, Rodoreda i Nicolau i, en els darrers trenta anys, Joan Pich Santasusana i Albert Argudo, l'actual director, el qual, en condicions de l'entorn no sempre propícies, ha promogut l'estrena d'obres de compositors catalans, sovint dedicades al conjunt, i ha programat un corpus important d'obres del nostre segle, escrites originàriament per a instruments de vent.

L'estudi de Francesc Bonastre ha cristal·litzat, com era el seu propòsit, en un llibre entenedor per als afeccionats i documentat per als entesos. I amb aquest objectiu ha recorregut a un nombre important de fonts documentals, algunes d'elles inèdites fins al moment, que acrediten el rigor del seu plantejament i n'acrecen l'interès historiogràfic.

LL. M.

LANDON, H.C. Robbins: *El último año de Mozart. 1791.* Editorial Siruela. Madrid 1988. 283 pàgs.



Falten tan sols dos anys per a la celebració d'un dels bicentenaris

musicals que promet ser més festejat arreu. Un bon nombre dels festivals, cursos i congressos que han de tenir lloc el 1991 comencen ja a orientar-se vers l'estudi de la figura de Mozart.

En aquest context, l'editor Siruela ha tret al mercat espanyol la traducció al castellà d'una de les darreres obres de l'eminent musicòleg nord-americà fincat a França, H.C. Robbins Landon. L'estudi havia aparegut, tan sols uns mesos abans, al mercat anglosaxó i havia constituït un èxit editorial sense precedents per a una biografia d'un compositor. El fet és explicable, sens dubte, per l'estat d'opinió creat pel film *Amadeus*, tal i com reconeix l'autor al pròleg del llibre.

El doctor Robbins Landon, fincat a Europa des dels anys 40, és un dels grans coneixedors de la música del classicisme, dels fons centreeuropeus que conserven els materials més importants d'aquest període i, especialment, de la figura de J.F. Haydn. Entre la seva abundant bibliografia, destaquen *The symphonies of Haydn* (Londres, 1976-80), a més de la publicació de més de 18.000 pàgines de música de Haydn i d'altres compositors del classicisme, i d'uns 200 articles apareguts a les més prestigioses revistes de música i de musicologia europees i americanes.

L'estudi de Landon és molt més que un documentadíssim estat de la qüestió sobre els mesos que precediren una de les morts que ha estat envoltada d'un més gran misteri. L'autor repassa la vida musical a la capital austríaca, estudia la maçoneria i les seves implicacions amb polítics i músics, aclareix interrogants a l'entorn de la composició del *Requiem* i altres obres d'aquells mesos i s'endinsa en les seves relacions familiars i la salut de la seva muller Constanze; i en aquells aspectes en què les diverses fonts contemporànies disponibles són contradictòries o incompletes, l'autor llença un gran nombre d'hipòtesis sempre ben fonamentades i suggerents. Una aproximació als vestits, mobiliari i domicili del compositor són objecte d'estudi en un apèndix, obra de la historiadora austríaca Else Rendant, esposa de l'autor.

La formació musicològica de Robbins Landon confereix al llibre una gran erudició i un absolut rigor científic; la seva gran qualitat humana li obre les portes a una aproximació al personatge quasi «de tu a tu», el mou

a una defensa absoluta de la vida del compositor, li permet una descripció quasi poètica del viatge de Mozart a Praga, o l'obliga a exclamar irònicament que «la musicologia alemanya ho sap tot». El resultat és una història global de la música —d'uns pocs mesos d'història de la música— servits al lector de manera quasi novel·lada.

La col·locació de les abundants cites al final del llibre faciliten una lectura relaxada d'aquesta obra que ha esdevingut, sens dubte, la millor que s'ha escrit sobre el tema.

És reconfortant de saber que aquesta ha estat només la primera de les obres divulgadores que Robbins Landon pensa fer a l'entorn de la figura de Mozart. De ben segur que les restants seran igualment atractives.

Josep M. Vilar

CODINA, Daniel: *Qui canta sos mals espanta.* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Col·lecció La Xarxa. Abadia de Montserrat 1989. 102 pàgs.)

Es tracta d'un recull de 99 cançons per a nois i joves de 8 a 14 anys, anònims o d'autors diversos, aplegat per Daniel Codina amb un propòsit eminentment funcional i un criteri d'ordenació segons el nombre de veus i la seva dificultat d'execució, amb text català, traduït o ideat per Daniel Codina, tot i adaptant-lo, com és tradicional en aquesta classe de cants, a diverses situacions de la vida.

Aquesta col·lecció és fruit de l'experiència del seu autor, viscuda en moltes vetllades estiuenques a les places de Montserrat, sovint en ocasió de les Trobades d'Animadors de Cant per a la Litúrgia, i respon a un propòsit d'utilitat pràctica, aplicable tant al domini de la pedagogia musical elemental com a finalitats d'animació col·lectiva o, simplement, de caràcter adientment lúdic.

La simplicitat i la transparència dels propòsits, eximeixen d'un comentari minuciós. En qualsevol cas, cal deixar constància de l'aparició d'aquest volum, el qual ha de merèixer una acceptació considerable, per raó de la utilitat pràctica dels materials que ens presenta.

LL. M.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS
DESEMBRE

1, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Die Deutschen Bach-Vocalisten. Orquestra del Collegium Aureum. Solistes vocals. Dir: Gerhard Weinberger. <i>Missa en si menor</i> , de Bach. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Adriana Lecouvreur</i> , de Cilea. Dir: Romano Gandolfi.
2, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dmitry Yablonsky, violoncel. Raimon, narrador. Dir: Narcís Bonet. Mendelssohn, Bonet.
3, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Adriana Lecouvreur</i> , de Cilea. Dir: Romano Gandolfi.
4, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Tokyo String Quartet. Mozart, Ravel, Beethoven. (Ibercamera).
5, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Quintet de Vent Harmonia. Granados, Farkas, Mozart, Perelló, Debussy, Liadow.
	20,30 h.	Barcelona	Església de Pompeia	Quartet de Corda Amics del Clàssics. P. Robert de la Riba, orgue. Mozart, P. Antoni Soler.
7, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica d'Israel. Gila Beshari, contralt. Dir: Zubin Metha. Kopytman, Ravel, Dvorák. (Ibercamera).
9, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Arve Tellefsen, violí. Frans Helmerson, violoncel. Dir: Neeme Jarvi. Prokofiev, Brahms, Beethoven.
10, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
11, dilluns	19 h.	Barcelona	Caja Madrid	Dalmau González, tenor. Liliana Maffiotte, piano. <i>Concert de Nadal</i> . Mompou, Toldrà, Donizetti, Bellini. (Òpera de Cambra de Catalunya).
12, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Maurici Vil-lavecchia, piano. Bach, Mozart, Ellington, C. Porter, Vil-lavecchia.
	20,30 h.	Barcelona	Església de Pompeia	Modest Moreno, orgue. P. Antoni Soler, P. Felip Rodríguez, Couperin, O. Planàs, Bach, Guridi.
13, dimecres	21 h.	Barcelona	Fundació Caixa de Pensions	Tatiana Nikolajewa, piano. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Palau	Agnes Baltsa, mezzo-soprano. English Chamber Orchestra. Dir: Jacques Delacôte. Rossini, Mascagni, Donizetti. (Ibercamera).
14, dijous	19,30 h.	Barcelona	Capella Universitat de Barcelona	Orquestra de Cambra Catalana. Dir: Joan Pàmies. Carnicer, Domènech, Cuyàs, Ferrer.
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Trio Yablonsky. Mozart, Kodály, Brahms.
	21 h.	Barcelona	Palau	Daniel Barenboim, piano. Bach. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Fiamma</i> , de Respighi. Dir: José Collado.
15, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Trio Yablonsky. Dir: Franz-Paul Decker. Beethoven, Mahler.
16, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
17, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Fiamma</i> , de Respighi. Dir: José Collado.
	18 h.	Barcelona	Palau	Coral Sant Jordi. Dir: Oriol Martorell. <i>Concert de Nadal</i> .
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu	Ramon Porter, piano. Bach, Liszt. (Associació Massià-Carbonell).
19, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Àlex Garrobé, guitarra. Dogson, Sor, Rodrigo, Manén, Brotons, Mertz.
	20,30 h.	Barcelona	Església de Pompeia	Orquestra de Corda Mare de Déu de Pompeia. P. Robert de la Riba, orgue. Dir: Josep Guinart. Bach, Händel, Mozart, De la Riba, Soto.
20, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Fiamma</i> , de Respighi. Dir: José Collado.
	21 h.	Barcelona	Palau	Academy of Ancient Music. The Choir of New College Oxford. Solistes vocals. Dir: Christopher Hogwood. <i>El Messies</i> , de Händel. (Fundació Caixa de Pensions).
22, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Santiago de la Riba, violí. Carmen Mendizábal, piano. Stravinsky, Ysaye, Schumann, Ravel. (JJMM. de Barcelona).
23, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Douglas Prosser, trompeta. Enriqueta Tarrés, soprano. Joan Cabero, tenor. Iñaki Fresán, baríton. Coral Càrmina. Dir: Albert Argudo. Corelli, Brahms, Hummel, Rachmaninov.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Fiamma</i> , de Respighi. Dir: José Collado.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

24, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina. (Segona audició).
26, dimarts	19 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir: Jordi Casas. <i>Concert de Sant Esteve. La Fiamma</i> , de Respighi. Dir: José Collado.
	21 h.	Barcelona	Liceu	
28, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Luis Eduardo Aute.
29, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Luis Eduardo Aute.
30, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	Luis Eduardo Aute.
31, diumenge	19 h.	Barcelona	Palau	Luis Eduardo Aute.

GENER

5, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Manon Lescaut</i> , de Puccini. Dir: Silvio Varviso.
8, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Manon Lescaut</i> , de Puccini. Dir: Silvio Varviso.
11, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Quintet de Vent Aulos. Haydn, Janáček, Brotons, Grieg, Dvorák..
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Manon Lescaut</i> , de Puccini. Dir: Silvio Varviso.
12, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Rudolf Firkusny, piano. Dir: Franz-Paul Decker. Brotons, Dvorák, Elgar.
13, dissabte	18,30 h.	Barcelona	Fundació Caixa de Pensions	Gérard Souzay, baríton. Dolors Aldea, soprano. Dalton Baldwin, piano. (Fundació Caixa de Pensions).
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
14, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Manon Lescaut</i> , de Puccini. Dir: Silvio Varviso.
15, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orchestre National de France. Ingolf Turban, violí. Dir: Lorin Maazel. Beethoven, Glazunov, Roussel. (Iber-camera).

BERGUEDÀ**DESEMBRE**

26, dimarts	12 h.	Berga	L'Espill	Grups i formacions de l'Espill. <i>Concert de Nadal</i> .
-------------	-------	-------	----------	---

SEGRIÀ

1, divendres	20 h.	Lleida	Sala Caixa de Barcelona	Quartet Orpharion. (Caixa de Barcelona).
--------------	-------	--------	-------------------------	--

TARRAGONÈS**DESEMBRE**

27, dimecres	20 h.	Tarragona	Sala Caixa de Barcelona	Quartet Orpharion. (Caixa de Barcelona).
--------------	-------	-----------	-------------------------	--

VALLÈS OCCIDENTAL**DESEMBRE**

2, dissabte	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ballet Kol Demama.
3, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ballet Kol Demama.
15, divendres	21,30 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Dir: Albert Argudo. <i>Concert de Nadal</i> .
17, diumenge	12 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Dir: Albert Argudo. <i>Concert de Nadal</i> .
21, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Solistes de corda de la Filharmònica de Viena. Couperin, Schubert, Txaikovski.

