



REVISTA MUSICAL CATALANA

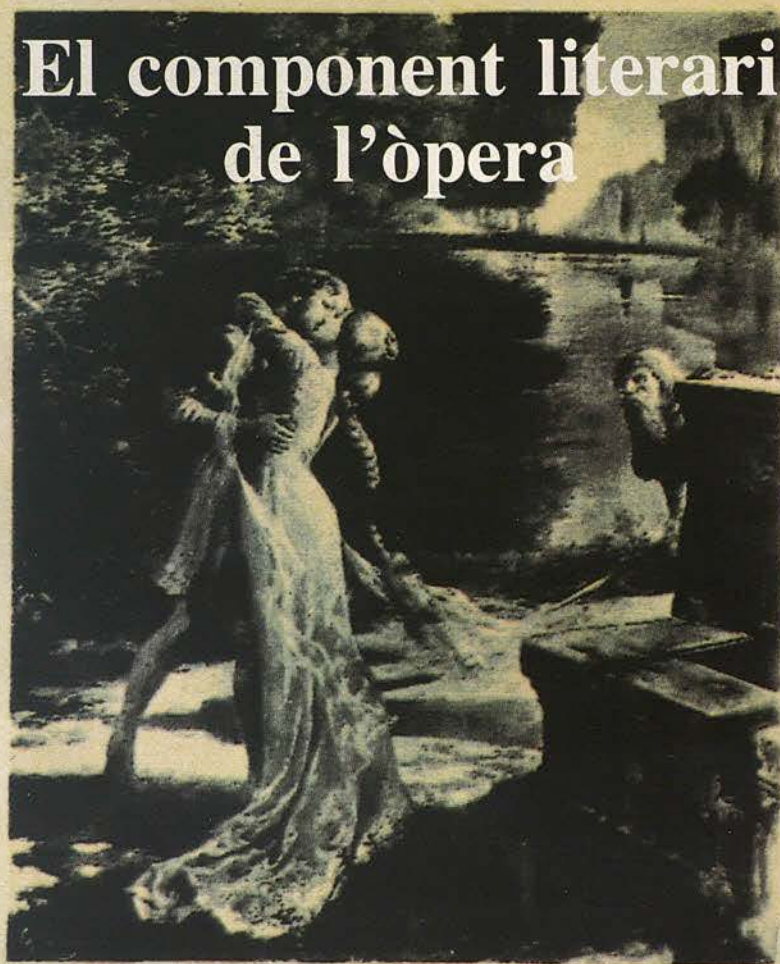
Preu 350,- ptes.

Núm. 66

Abril 1990

PELLÉAS ET
MÉLISANDE

El component literari
de l'òpera



CLAUDE DEBUSSY
MAURICE MAETERLINCK



Ariadne auf Naxos
al Liceu



Ferenc Szekeres,
la tradició hongaresa
al Palau

JORQUERA PIANOS S.A.

VICTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

Aribau, 212 - Moià, 20 (Diagonal) - 08006 Barcelona - Tels. 414 02 90 - 414 22 99 - 200 31 36 (taller)



EDITORIAL

DE L'OCB A L'ORQUESTRA SIMFÒNICA NACIONAL

2a ÈPOCA

ANY VII - NÚM. 66 - ABRIL 1990

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Teresa Martínez
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r, 1a B
Tel. 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:

Roger Alier, Pere Artís, Josep Maria Carandell, Josep Casanovas, Cesc, Maria Ester-Sala, José Guerrero Martín, Teresa Lloret, Antoni Marí, Francesc Miracle, Montse G^a Otzet, Ramon Pla i Arxé, Xavier Pujol, Michel Thion i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

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

Ha transcendit públicament l'existència de negociacions entre l'Ajuntament de Barcelona i el Departament de Cultura de la Generalitat de cara a aconseguir una vinculació de la institució autonòmica en la gestió de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, de titularitat municipal.

D'antuvi, cal contemplar els fets amb optimisme, ja que els fruits que poden derivar-se'n són positius. I hom forçaria l'expressió per qualificar-los de necessaris. L'Orquestra Ciutat de Barcelona, amb prop de vint-i-cinc anys d'existència al damunt, malda des de fa uns quants —pocs— anys, per superar sostres, de qualitat artística i de projecció social. El procés endegat últimament encara no ha fet prou camí perquè pugui oferir resultats espectaculars. I, a més, aquest camí, l'ha hagut de fer sota la base d'una perceptible limitació de recursos.

Però, al marge de resultats espectaculars, allò important és l'establiment d'una nova dinàmica de funcionament sense la qual res no podia superar-se; sense la qual, en definitiva, no podien ser establerts objectius de cap mena. Hom diria que, més que fites superades, es pot parlar que s'ha aconseguit situar la màquina de tren en una nova via operativa a partir de la qual iniciar un camí de desplegament obert a totes les possibilitats. Així s'ha acabat amb inèrcies ancestrals, com el comportament funcional, s'ha trencat el monolitisme del públic, s'han posat en marxa iniciatives de cara a oferir al·licients professionals als instrumentistes i, finalment, s'ha imposat un aire de gestió operatiu i racional.

Aquest procés, no és fàcil ni còmode, ni tancat a determinades contradiccions o contrapèsos, tan inevitables com potser no rellevants del tot, vistos des d'una perspectiva àmplia.

Es podria dir que s'han posat unes bases afavoridores del procés negociador que ara s'obre, la fita més remarcable del qual segurament serà convertir una formació de projecció local en una altra de projecció més àmplia, tant pel que fa a l'àmbit nacional com a l'internacional. Al mateix temps, es pot emprendre de forma definitiva una actuació en ordre a l'assoliment d'un molt superior sostre qualitatiu.

La consecució d'aquestes fites pressuposa la confluència de voluntats polítiques, unes atencions pressupostàries a l'alçada dels nous objectius i, finalment, plantejaments de gestió —artística i administrativa— renovats. I, com a factor determinant, l'exigència que Catalunya pugui posseir una formació simfònica absolutament important en el context internacional. Només la resolució positiva del procés endegat de negociació institucional pot garantir aquest objectiu.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Foto portada gran: cartell de l'òpera *Pelléas et Mélisande*

De l'OCB a l'Orquestra Simfònica Nacional	3
<i>Ariadne auf Naxos</i> , un retorn al Barroc (Teresa Lloret)	5
Trenta anys de «Nuova Consonanza» (Francesc Miracle)	8
Mikrokosmos: Postal color sèpia (Pere Artís)	12
Ballet: Perfil de Patrick Dupond, nou director del Ballet de l'Òpera de París (Montse G ^a Otzet)	13
 EL CONTINGUT LITERARI DE L'ÒPERA	
La cultura clàssica com a font d'inspiració (Antoni Marf)	15
La <i>Commedia dell'Arte</i> , als orígens remots de l'òpera bufa (Roger Alier) .	20
La història, component del llibret operístic (Xavier Pujol)	24
El romanticisme o el gran moment del gènere (Ramon Pla i Arxé)	26
El teatre realista i l'òpera contemporània (Josep Maria Carandell)	29
 De <i>Così fan tutte</i> a <i>Orfeo</i> de Monteverdi (Josep Casanovas)	
Les músiques, avui. (A l'entorn de la Tercera Setmana Internacional de Música Contemporània de Barcelona) (Michel Thion)	34
Retrat: Ferenc Szekeres: Una visió sobre la tradició musical hongaresa (José Guerrero Martín)	36
Arxius Musicals a Catalunya (XXII). Arxiu Històric Comarcal de Cardona (Maria Ester-Sala, Josep M. Vilar)	40
Correspondència	40
Scherzando (Cesc)	41
Ara, abans d'ahir, demà	42
Llibres, vídeo	46
Concerts, recitals	47

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

Ariadne auf Naxos, un retorn al Barroc

Dins la llarga i esplèndida —si ens atenim als resultats— col·laboració entre el músic Richard Strauss i l'escriptor vienès Hugo von Hofmannsthal, que ha donat a l'òpera del segle XX alguns dels moments més brillants, l'obra que avui ens ocupa, *Ariadne auf Naxos* (1912 en primera versió i 1916 en la definitiva) fou sens dubte la més conflictiva i, alhora, la que partí d'un plantejament menys ambiciós. Això no obstant, produeix —en la versió final— una fascinació comparable, i en alguns aspectes superior, als títols més indiscutits: *Der Rosenkavalier* o *Elektra*, posem per cas. I no solament per la bellesa musical, sinó també per la coherència i harmonia de l'estructura definitiva.

Nova col·laboració
Strauss-Hofmannsthal

La gestació de l'obra es pot seguir pas a pas en la interessant correspondència entre els dos autors. Inicialment es tractava només d'oferir a Max Reinhardt, un dels fautors de l'èxit de *Der Rosenkavalier* a Dresden (1911), una nova ocasió de mostrar el seu doble talent com a director de teatre i d'òpera. Per això, Hofmannsthal proposa una adaptació a l'alemany de la comèdia-ballet de Molière *Le Bourgeois Gentilhomme* en la qual el *Ballet des Nations*, musicat per Lully, amb què conclou la peça, sigui substituït per un *divertissement* amb música de Strauss i textos del mateix Hofmannsthal, que el planteja com «una òpera d'uns trenta minuts, per a orquestra de cambra... amb una barreja de personatges heroico-mitològics, amb vestits del segle XVIII, amb mirinyac i plomes d'estruc, i, entrelaçats amb ells, figures de la *commedia dell'arte*; arlequins i scaramouches que representen l'element *buffo* que s'interfereix sense parar amb l'heroic...» I després hi afegeix: «crec que això podria donar una cosa divertida, un nou gènere, que sembla, d'altra banda, repren-



Ariadna abandonada per Teseu per F. Ehrmann (Museu de Luxemburg)

dre'n un de més antic, perquè tota evolució es produeix en espiral».

El propòsit és clar: tornar a l'estètica del Barroc, on el predomini de l'exigència formal, lluny dels excessos del Romanticisme literari i musical, dona un rigor i una precisió a l'expressió artística, i fer un salt enrere, i endavant alhora, per damunt del segle XIX alemany, que havia amarat gairebé tota l'obra precedent dels dos artistes.

La trama escènica implica des del primer moment, en una dualitat netament barroca, la presència de dos mons clarament oposats: el de l'òpera *seria*, el dels personatges mitològics —Ariadna que, abandonada per Teseu a l'illa deserta de Naxos, només vol morir, i Bacus, que fuig dels encantaments de Circe— i el de l'òpera *buffa* —Zerbinetta i els seus companys, que amb les seves improvisacions puntegen l'acció principal i esdevenen un mirall còncav, burlesc, dels grans sentiments que omplen l'ànima dels herois mitològics. La música que ha d'acompanyar aquesta mena

d'«òpera de cort» divuitesca, ha de ser novament òpera amb *numeros*, obviament la melodia contínua wagneriana: recitatiu i ària en el lament d'Ariadna, duet d'amor d'Ariadna i Bacus, trios, quartets i quintets de les màscares de la *commedia*, i fins una ària belcantista per a Zerbinetta.

Però la idea inicial de fer una òpera curta i lleugera sobre un mite ben conegut, cantat per tants músics des de Monteverdi i il·lustrat per tants pintors des de Tiziano i el Tintoretto, idea que queda explícita en una carta de Hofmannsthal dels primers mesos («Ariadna abandonada per Teseu, consolada per Bacus... és una mica com Amor i Psique, que tothom imagina com unes estatuetses de guix...») i que fa suposar una voluntat de simplificació de la intriga i una deliberada absència de psicologia, no era la més adequada per a unes personalitats tan complexes, d'un guix intel·lectual tan dens, com eren Strauss i, sobretot, Hofmannsthal, un escriptor que havia arribat a la introspecció profunda de

l'ànima d'Electra i que en aquells moments preparava un text de la càrrega simbòlica de *Die Frau ohne Schatten*.

L'escriptor oblida ben aviat els aspectes convencionals del divertissement

Si bé l'element de l'òpera *buffa* manté el seu paper paròdic i artificios, l'escriptor oblida ben aviat els aspectes convencionals del *divertissement* per endinsar-se en la significació del mite. La història de la filla de Minos és molt bella i li ofereix la matèria necessària per a tractar de nou el tema que l'obsedeix: la relació entre permanència o fidelitat i metamorfosi o transformació. En *Elektra* era un dels punts clau, i en *Der Rosenkavalier* es troba al bell centre del drama: tot es transforma amb el temps que s'escapa de les mans «com la pols i el somni».

Mentre que en el guió primitiu Ariadna i Zerbinetta es manifesten com pures al·legories antitètiques de l'amor, Hofmannsthal dóna molt aviat un valor moral a aquesta oposició i sobrecarrega de sentit el mite. Tot això queda explícit en una carta de l'escriptor de mitjan juliol de 1911:

«... deixeu-me intentar explicar-vos en unes poques frases la idea subjacent o el significat d'aquesta petita obra poètica. El que tracta és un dels problemes més directes i esplèndids de la vida: la fidelitat; sobre si agafar-se a allò que s'ha perdut arrapant-s'hi fins a la mort —o viure, continuar vivint, sobreposar-s'hi, transformar-se un mateix, sacrificar la integritat de l'ànima i, malgrat tot, en aquesta transmutació, preservar la pròpia essència, continuar essent un humà i no enfonsar-se al nivell de la bèstia, que no té memòria. Això és el tema fonamental d'*Elektra*: la veu d'Electra oposada a la veu de Crisòtemis, la veu heroica oposada a la veu humana. En el cas que ens ocupa tenim el grup d'herois, semidéus, déus —Ariadna, Bacus, (Teseu)— enfrontats a l'ésser humà, al grup merament humà que constitueixen la frívola Zerbinetta i els seus companys, tots ells figures de baixa estofa en la mascarada de la vida. Zerbinetta es troba en el seu element passant dels braços d'un home als d'un altre; Ariadna només pot ser la dona o l'amant d'un sol home, de la mateixa manera que només pot ser la viuda d'un sol home i que només un sol home la pot abandonar. Però hi resta, fins i tot per a ella, una cosa: el miracle, el Déu. I ella s'hi lliura perquè creu que és la Mort: ell és alhora la Mort i la Vida: ell és qui li revela les profunditats incommensurables de la seva pròpia natura...».

Aquesta carta fou publicada —ampliada i retorzada— a l'*Almanach für die musikalische Welt* (Berlín 1912) on dóna a aquestes idees una densitat filosòfica encara més profunda: «... la metamorfosi és



Hugo von Hofmannsthal

la vida de la Vida, és exactament el misteri de la Natura presa en el seu acte creador: tot allò que persisteix en si mateix es paralitza i mor. Qui vol viure ha d'anar més enllà de si mateix i s'ha de metamorfosar: ha d'oblidar. Tanmateix, tota la dignitat humana es troba també lligada a la perseverància de l'identificat, al refús de l'oblit, a la fidelitat. És una de les contradiccions més insondables, sobre l'abim de les quals està bastida la idea de l'Ésser, com el temple de l'Oracle de Delfos aixecat, sense lloses ni suport de cap mena, sobre les esquerdes...».

L'estrena de 1912 a Stuttgart, dirigida per Reinhardt i el mateix Strauss, fou en realitat un fracàs. Un públic fatigat per l'obra de Molière i per un entreacte interminable en el qual el duc de Württemberg, invitat d'honor, donava audiències a la llotja, su-

portà malament la densa i allargassada òpera final. La fórmula híbrida no havia donat resultat.

Una nova disposició en l'estrena de Dresden, en 1916

Hofmannsthal volgué salvar a tot preu els esforços esmerçats i també tants aspectes literaris i musicals reeixits, i aconseguir una obra d'art coherent. La solució, que es demostrà plenament vàlida a partir de l'estrena a Dresden, el 1916, consistí a substituir el breu interludi parlat entre el *Bourgeois* i el *divertissement* per un Pròleg, plenament dins del gènere operístic, que legitimés a posteriori l'evolució que havia pres el *libretto* i permetés explicar, en el pla de la realitat escènica que precedeix la representació de l'òpera, el sentit més profund de l'obra.

No solament desapareix el text de Molière sinó també l'escenari parisenc, la casa de M. Jourdain —l'home que parlava en prosa sense saber-ho—, substituït pel ric palau d'un Mecenes invisible de la Viena del segle XVIII. Desapareixen els personatges de la farsa francesa, llevat el mestre de dansa, el mestre de música i el seu deixeble —que esdevé el Compositor—, és a dir els personatges relacionats directament amb el món de l'art. Resta però l'esquema barroc, tan apreciat per Molière, del teatre dins el teatre, on els actors representen una «comèdia de comedians».

En el Pròleg trobem, efectivament, tota la trama de l'òpera: els músics, el mestre de ball, els cantants que han d'interpretar els papers de Bacus i Ariadna, i la *troupe* dels comedians italians que mantenen en les dues parts la seva identitat i que adquireixen, sobretot en el cas de Zerbinetta, una funció crítica i alhora irònica.



Richard Strauss assajant Ariadne a Salzburg, en 1926



Hermann Prey cantarà Ariadne al Liceu

Aquests personatges reproduïxen —i anticipen— l'oposició entre el món dels sentiments nobles i elevats i el món de la vulgaritat i de la quotidianitat que veurem a l'òpera. El Compositor, la gran figura del Pròleg, interpretat per una soprano —els travesti mozartians tan estimats per Strauss—, assumeix, tot prefigurant Ariadna, una visió idealitzada del món de l'art, que veu com una esfera superior que només es pot degradar en contacte amb la realitat. Un art que els altres personatges veuen, en evident contrast, com una habilitat, com una font de diners o com un entreteniment que facilita la digestió.

El Compositor, que ens ha explicat amb belles paraules tant la passió d'Ariadna com la seva concepció de l'art i de la música, no pot acceptar, com tampoc l'heroïna pot renunciar al seu amor sense sofrir un dolor intens, la mutilació de la seva obra que imposa el Mecenes. I de la mateixa manera que Zerbinetta serà en l'òpera el contrapunt d'Ariadna, ho és en el Pròleg del Compositor, i també aquí ironitza sobre la puresa i es burla de l'artista que s'identifica amb la seva música fins a voler morir per ella.

Amb aquest procediment l'espectador veu doblement afirmada la idea nuclear del text. Com en un joc de miralls, el de la realitat i el de l'art, es produeix una idèntica tensió entre fidelitat i transformació. El Pròleg ha esdevingut el fil d'Ariadna que ens guia a través del laberint fins a la comprensió de l'obra. Strauss serví el text de Hofmannsthal amb una identificació tan absoluta que féu exclamar a l'escriptor: «la vostra música... demostrarà amb absoluta claredat que el que s'ha pretès no era fer barroc, ni tampoc pseudopastoral, sinó mostrar la realitat de l'ànima, la veritat».

Teresa Lloret

Temporada Musical Fundació Caixa de Pensions

1989-1990

XIII Festival de Música Antiga "La Veu"

Del 24 d'abril al 30 de maig de 1990

CENTRE CULTURAL de la FUNDACIÓ CAIXA de PENSIONS

Dimarts, 24 d'abril

WILBERT HAZELZET flauta travessera,
JAAP TER LINDEN viola da gamba,
JACQUES OGG clavicèmbal.
Bach: Sonates BWV 1035, 1028, 1030, 1034 i Partita BWV 1013.

Dijous, 26 d'abril

CURRENDE CONSORT DE VEUS I INSTRUMENTS.
Direcció: **Erik van Nevel.**
Obres de **Carissimi**

Dimecres, 2 de maig

JAMES BOWMAN contratenor, **ROBERT SPENCER** llaüt.
Obres de **Dowland, Monteverdi, Ferrabosco, Blow, Rosster i Purcell**

Dimecres, 9 de maig

GOTHIC VOICES.
"París en la primavera del món". Música del segle XIII a París.
Obres de **Jean de Lescurel i anònims.**

Dimarts, 15 de maig

WALTER VAN HAUWE flauta,
JOSEF MARIA SAPERAS flauta,
THE CAMBRIDGE MUSICK flautes, viola da gamba i clavicèmbal.
Obres de **Purcell, Simpson, Eccels, Morley, Merula, Fontana, Dallacasa, Frescobaldi i d'altres.**

Dijous, 17 de maig

BANCHETTO MUSICALE vïoles,
COR DEL FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA.
"A l'entorn de la guerra dels 30 anys (1618-1648)"
Obres de **Schütz, Rosenmüller, Bernhard, Buxtehude i Schein**

Dimarts, 22 i Dijous, 24 de maig

CHRISTOPHE COIN violoncel, **PATRICK COHEN** pianoforte.
Beethoven: Integral de les obres per a violoncel i pianoforte.

Dimecres, 30 de maig

MAX VAN EGMOND baríton,
JACQUES OGG pianoforte i clavicèmbal.
Obres de **Frescobaldi, Caccini, Huygens, Purcell, Händel, Haydn i Schubert**

Tots els concerts començaran a les 21 hores.

Venda d'Abonaments:

Es podran adquirir fins el dia 25 d'abril al Centre Cultural

Venda anticipada de Localitats:

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

Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions. Tel.: (93) 317 57 57.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Trenta anys de «Nuova Consonanza»

El 1959, un grup de set compositors italians funda a Roma una associació musical destinada a la difusió de la música contemporània, a la qual dona el nom de «Nuova Consonanza». Es la primera associació italiana del gènere. Els artífexs de la iniciativa són Franco Evangelisti —aportador d'una rica experiència viscuda a Alemanya amb l'avantguarda musical de Fribourg (Genzmer) y Darmstadt (Eimert, Stockhausen) i amb els experiments en música electrònica a la Westdeutschrundfunk de Colònia— i Egisto Macchi, col·laborador de Scherchen i Baglioni, capdavanter de les noves formes musicals en el teatre i el cinema. Els altres cinc compositors són personatges igualment significatius del moment musical italià: Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Domenico Guàccero, Daniele Paris.

*Fer conèixer les
obres dels compositors
actuals*

Nuova Consonanza es proposa de fer conèixer les obres dels compositors del nostre temps a un públic com més vast millor, i comença una activitat d'informació i difusió musicals que la portaran a presentar, en aquests trenta anys de vida i a través de centenars de concerts, una quantitat enorme de composicions —moltes d'elles en primera execució absoluta— de músics vivents de tot el món.

En els primers anys, l'Associació ha estat finançada pels mateixos promotors i per l'Estat alemany, a través del Goethe Institut de Roma. A partir de 1963, el Ministeri de l'Espectacle italià li destina una aportació anual que li permetrà d'organitzar el «I Festival de Música Contemporània» i, en endavant, d'ampliar i enriquir els programes en les temporades de concerts.

Egisto Macchi és també el president de *Nuova Consonanza*. Ho ha estat sempre, llevat de comptades interrupcions. N'és l'ànima i la personificació alhora, l'esperit creatiu i el tenaç realitzador. En fer la relació retrospectiva de les activitats, remarca que la cosa més important aconse-



Egisto Macchi

guida a través de *Nuova Consonanza* ha estat la difusió constant de la música d'avui: més de 150 estrenes d'obres de músics desconeguts, molts dels quals, després, han esdevingut importants.

La finalitat de *Nuova Consonanza* no és, és clar, organitzar concerts i festivals com un empresari més, baldament sigui de música especialitzada i oferta des d'una tribuna de prestigi. El propòsit va molt més enllà. Amb paraules d'Egisto Macchi: «Els grans problemes de la Itàlia musical d'avui són d'aprofundiment. Cal aconseguir que la nova música entri en el patrimoni genètic dels joves, que encara en són molt allunyats: el mateix organisme ràdio-televisiu de l'Estat italià, la RAI, ha mantingut una actitud d'oclusió total vers la música contemporània fins als anys 50-60; en els conservatoris italians normalment hom no parla de Schönberg o Webern o Berg; potser una mica de Stravinsky; certament, no gens de Bartók. Tot el desenvolupament de la música moderna, de Debussy endavant, hi és ignorat. Així, els nous compositors italians no tenen els instruments culturals in-

dispensables per a comprendre la música de llur pròpia època. Els cursos de La nuova didattica són l'excepció en aquest panorama; però, per ara, poden comptar amb no més de tres o quatre seus d'estudi a tot Itàlia.»

*El mite del «primitiu»
en la música
moderna*

El 1989 no ha donat ocasió a cerimònies especials ni a celebracions commemoratives. Els trenta anys de *Nuova Consonanza* han estat recordats amb una temporada nodrida, interessant com totes les precedents i, sobretot, amb l'organització d'un nou Festival de Música Contemporània —el vint-i-sisè de la sèrie— que, per la composició temàtica i per la magnitud del programa focalitzat, tindrà un desenvolupament triennal. Val a dir que els repertoris presentats el 1989 seran repesos i completats en els dos anys successius. El Festival

consta de tres grans temes o seccions:

- a) El mite del 'primitiu' en la música moderna;
- b) Entorn de la II Escola de Viena;
- c) Ressenya de compositors contemporanis italians.

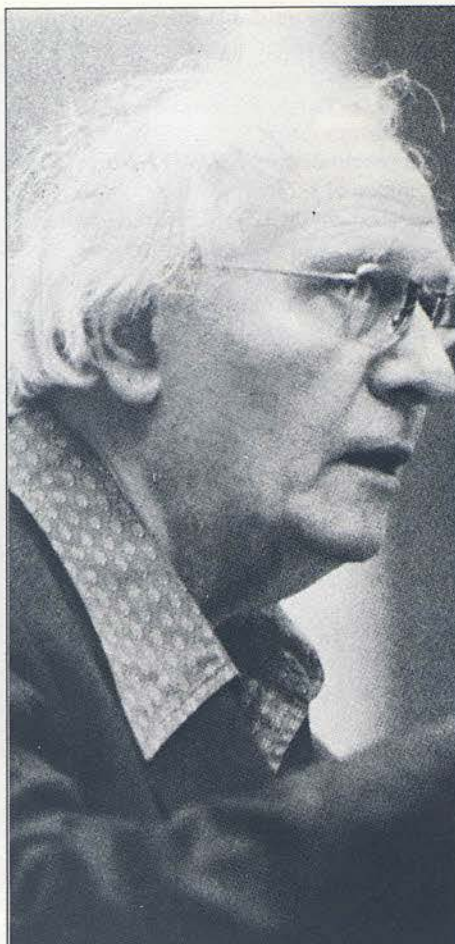
Vegem-los sintèticament, aquest tres temes.

«El mite del primitiu» ha nascut d'una vella idea de Diego Carpitella, adaptada a l'estructura de *Nuova Consonanza*. La programació és basada en la fórmula del concert «a fronte»; és a dir, un repertori encarat amb un altre, una fórmula en la qual la música d'origen popular i tradicional ha estat confrontada amb obres similars de música culta a fi d'evidenciar-ne les analogies i les diferències.

L'observació del «primitiu» en la música moderna ha tingut un precedent en l'edició del «*Maggio Musicale Fiorentino*», del 1971. En aquella ocasió, sota la direcció artística de Roman Vlad, un equip d'especialistes analitzà el tema de *La música occidental i les civilitzacions extraeuropees* i estudià la contraposició d'orient-occident, partint de les expressions euro-folklòriques i de l'influx de la civilització musical d'Orient en la música culta europea.

Les intencions de *Nuova Consonanza* són diferents. Una sèrie de dobles concerts ha posat davant per davant aquestes temàtiques: música popular de Bali, executada pel grup *gamelan* indonesià Bhinneka Tunggal Ika, contraposada a la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen, a càrrec de l'Orquestra Simfònica de l'Accademia Santa Cecilia de Roma; un repertori de música hongaresa presentat per l'orquestra tzigana d'Antal Szalai, en contraposició amb els *Quartets núms. 4, 5 i 6*, de Bartók, interpretats pel Quartet Eder de Budapest; i, en fi, un programa de percussions, començat amb el grup Rasancuma-Itza de Costa Rica i clos amb obres percussives de Chávez, Cage, Varèse i Ohana, ofertes pels Percussionistes de Strasbourg.

Diego Carpitella explica, a les notes del programa, que les reflexions sobre aquests acostaments fònics neixen de *Pagodes*, de Debussy (1903): sense poder-ho sospitar, Debussy hi planteja el primer problema de la font original en el sentit del *com*, *on*, i *quan* el compositor l'ha sentida o l'ha llegida. Les distincions són necessàries, perquè Debussy va escriure *Pagodes* després d'haver escoltat les orquestres *gamelan* de Bali a l'Exposició Universal de París del 1899, colpit per llur polifonia i pels modes d'escala: els *raga*. Però, quins *gamelans* va escoltar, Debussy, i de quina provenença? La sola escala pentatònica no pot ser indicativa d'una font primitiva exacta, perquè la infinita quantitat de *raga* existents a tota l'Àsia sud-oriental deixen el model de *Pagodes* en una col·locació imprecisa, genèrica. I la qüestió encara és més complicada quan el compositor no usa una font directa, 'en viu', sinó una font escrita o, pit-



Olivier Messiaen, contrast amb músiques extraeuropees

jor, transcrita. En aquest cas, la relació amb altres cultures musicals és purament imaginària i fantasiosa. A part que els paràmetres de melodia i d'interval característics de la nostra cultura delimiten i condicionen qualsevol tipus de *transcripció*, la qual serà de tota manera comprimida i àdhuc mutilada en l'estretor semiogràfica del pentagrama. Una altra reducció és la transformació en *sincopat* de l'*off-beat* de molts repertoris no europeus, en els quals el nostre concepte de compàs i de temporalització musical esdevé no solament artificios sinó aliè. Així hom pot parlar d'un «mite del primitiu» també quan l'experiment és entès com a *transgressió* intervàlica i rítmica de la norma culta.

En la *Turangalila-Symphonie*, els elements primitius apareixen perfectament absorbits i combinats. A més, si en el concepte de Mahler «una simfonia ha de ser un món», la *Turangalila* és l'univers sonor del mite oriental. El mateix Messiaen ho explica en comentar-ne el títol: «*Turangalila és un mot sànscrit que, com tots els vocables orientals antics, és ric de significats. Lila vol dir joc; però «joc» en el sentit de l'acció divina en el cosmos: creació, destrucció, joc de la vida i de la mort. Lila és, també, Amor. Turanga és el temps que passa, el moviment, el ritme. Turangalila és, doncs, cant d'amor, himne de joia, temps i moviment, vida i mort a la vegada.*»

En aquesta *Sinfonia*, Messiaen utilitza sonoritats i estils més propis del *gamelan*, a partir de la formació instrumental, amb la inserció de *Glockenspiel*, vibràfon, campanes tubulars, celesta i ones Martenot que reproduïen una combinatòria fònica semblant a la dels metal·lòfons indonesis. La permeació del primitivisme oriental és latent en tota l'obra amb escales del tipus *do mi fa sol si do* (properes als intervals de l'escala *pelog*), amb la reproducció de la tècnica del *kotekan* (alternança de dos músics executant una melodia de gran rapidesa i vivacitat) i amb la utilització de mòduls rítmics de l'Índia clàssica preislàmica.

Bartók, decisiu en la recerca del «fauvisme» musical

En els camins utilitzats a la recerca del *fauvisme* musical, l'obra de Bartók és determinant per la seva consciència filològica. La meticulosa diferenciació que fa entre música hongaresa i música tzigana porta a preguntar-se quina de les dues formes ètniques ha influït més profundament en la seva producció. L'assimilació de mòduls intervàlics i de fórmules mètriques i rítmiques populars deixa molt en segon terme l'aspecte melòdic, ja que Bartók no exigeix mai cap transgressió en l'entonació dels instruments o de les veus, a desgrat del caràcter eminentment homòfon de tota la música magiar. La transgressió *fauve* en els *Quartets* és individuuable, a parer de Carpitella, en les relacions intervàliques, modals, polimodals o bitonals. I, en darrera instància, es demana per què la recuperació de la música de tradició oral no ha conduït també a la utilització d'instruments o de tècniques d'entonació vocal originàries, a fi de provocar un procés més radical d'identificació musical. És a dir, fins a quin punt aquesta identificació és possible, i quin sentit pot tenir.

Fóra bo, també, d'aclarir si per *primitiu* el compositor modern entén potser l'*arcaic*, perquè l'etnologia dóna el sentit de primitiu a allò que, tot i ser llunyà, pot ser viscut sincrònicament en el nostre present, sense constituir una relíquia; mentre que determinades expressions medievals i algunes entonacions gregorianes són considerades expressions arcaiques.

A la vegada, hom pot demanar-se per què uns músics com Varèse, Cage, Chávez, Boulez i tants d'altres s'han apropiat a les formes primitives: ¿un desig de comparació amb altres cultures, un afany d'ampliació del propi horitzó existencial a més de musical, o només un gust passatger per l'exotisme? Adorno sosté que la recuperació del *primitiu* en el nostre segle és deguda a una crisi dels valors de la cultura occidental. I ho corrobora indirectament quan escriu: «*Les primeres composicions de Schön-*

berg espanten més per llur primitivisme que per llur complexitat; i l'obra de Webern, amb la seva laceració, roman quasi sempre primitiva».

La utilització creixent dels instruments de percussió en la música moderna ha provocat el darrer encarament amb les formes primitives, en les quals aquests instruments tenen una funció primordial. La *transgressió*, en aquest cas, pot resultar més simple i més eficaç perquè el llenguatge rítmic no és subjecte a les lleis de l'entonació determinada, temperada. I, per tant, l'experimentació porta a un procés d'informació intercultural que revoluciona els esquemes establerts per la cultura occidental. De bella entrada, desapareix l'equació primitiu = simple i modern = complex, mentre comença a fer-se pas un moviment que invertirà la concepció del mite del *fauve* en direcció única.

Chávez és considerat un pioner en la utilització de les percussions, encara que sigui en una òptica occidental i a desgrat dels precedents de Varèse (*Ionisation*) i de Cage (*First Construction in Metal*). El moviment temàtic i la tímbrica-rítmica d'extracció folklòrica tan peculiar en la seva *Toccata* són un exemple de com la sola sonoritat pugui ser derivada d'un concepte morfològic. Més que de transgressió, aquí hom podria parlar d'evocació, amb escriptura rigorosa i amb esquemes pre-establerts. També són evocació, en un llenguatge divers, les altres obres del programa: la joventut *First Construction* de Cage recorda la música dels metal·lons balinesos, la *Ionisation* de Varèse va entesa com a uns *ikebana* percussors, i els *Quatre études chorégraphiques* de Ohana reprenen ritmes i colors africans, ibèrics i orientals.

El mite d'Occident a les cultures musicals extraeuropees

És un entreteixit geogràfic, en el qual els percussionistes de Costa Rica representen el substrat cultural africà trasplantat a l'altra banda de l'Atlàntic amb els negres esclaus deportats. La miríade de maraques, marimbos, berimbau, campanes, quijongs, tambors i mil altres instruments escampats per tot el Nou Continent per mans dels negres són el material sonor definidor de les neocultures afro-americana, afrocubana, llatino-americana, les quals reimporten a Europa les expressions de *calipso*, *samba*, *one step*, *jazz*, *blues*, etc., en un moviment de flux i reflux que ha influït força en la cultura rítmica occidental del nostre segle.

D'ací l'observació feta abans, a propòsit de les informacions interculturals, amb exemples ja produïts de músics cultes extraeuropeus formats a Europa i als Estats Units de Nord-amèrica que han assimilat el llenguatge occidental bo i utilitzant, però, instruments originals ètnics. La qual

cosa presenta un doble interès, perquè ve a revessar la formulació del problema, ja que avui podríem començar a parlar de *El mite de l'occident en les cultures musicals extra-europees*.

La secció dedicada a la II Escola de Viena enfoca el moment clau en què inicia el procés raonat de la música contemporània. Les arrels espirituals de les noves generacions de músics europeus tenen fonament en la dimensió científica que la música ha retrobat en el nostre segle i en el fet que



L'obra de Bartók és determinant per la seva consciència filològica

aquest retrobament li ha assegurat una autonomia absoluta. En primer lloc, l'art musical ha acumulat un tal conjunt de coneixements científics inherents a l'esfera de l'acústica, de la logística i de la matemàtica, que han fet que el músic creador no hagi trobat pràcticament altres límits sinó els de la seva pròpia preparació i competència. Segonament, les vies traçades per Strauss i Debussy han conduït la música a una precisa problemàtica de llenguatge: Schönberg i els seus adeptes no posen en discussió la necessitat d'expressar-se, sinó la manera d'expressar-se, per adequar la pròpia gramàtica als nous continguts estètics. En altres paraules, el Nou-cents desplaça la indagació del fet musical en si al fet musical en la seva dimensió social.

El refús global dels esquemes i de les normes tradicionals fa desaparèixer en bloc la tonalitat, el principi d'emancipació de la dissonància, l'atractiu per l'interval, els antics valors freqüencials i tímbrics, i comença aquella nova experiència d'una música encara desconeguda en la qual, segons Ugo Duse, «el so aïllat o un agregat aïllat de sons colpeix l'orella i agita el substratum

de la nostra psique fins a submergir-nos en episodis nerviosos que semblen no deixar cap marge a l'experiència viscuda». És l'origen de les noves escoles de França, de Rússia, d'Alemanya i, sobretot, de la segona escola de Viena i del dodecatonisme.

Viatge explorador als anys de formació del mètode dodecatònic

Amb un cicle de sis concerts ideats i coordinats per Giuseppe Scotese, *Nuova Consonanza* ha volgut fer un viatge explorador en aquests anys de formació del «mètode dodecatònic» de Schönberg i de l'expressionisme musical que n'és a la base. L'itinerari delineat per Giuseppe Scotese no s'allunya a posta del període 1908-1925, amb un programa d'obres de cambra poc executades, dels tres representants vienesos, Schönberg, Webern i Berg, i dels seus més pròxims emparentats.

La primera sessió ha estudiat les relacions entre la poètica incisiva de Stefan George i l'expressionisme atonal dels *Lieder* de Webern i de les *Quinze poesies* op. 15 de Schönberg (del *Llibre dels jardins penjants*). La concepció simbolista i figurativa de Stefan George, constant en els *Lieder* de Webern, sembla reprendre una lliçó del compositor, del 1932, en la qual havia dit que «la música és la naturalesa mateixa que amb les seves lleis entra en relació directa amb el sentit de l'òida». La recerca d'allò rar i d'allò preciós, el cultiu dels valors formals i del mite, semblen ser, per contra, les característiques triades per Schönberg, en sintonia amb les seves afirmacions de l'*Harmonielehre*: «En el grau més baix, l'art és una simple imitació de la naturalesa, però, al seu nivell més alt, l'art s'ocupa només de reproduir la naturalesa interior». Per concloure que «en tota cosa vivent hi ha allò que modifica, desenvolupa i destrueix la pròpia vida».

Una altre lligam d'interès ha estat estudiat amb l'execució del cicle *Das Marienleben*, op. 27, de Hindemith i els textos de Rainer Maria Rilke. L'execució era basada en la primera i quasi desconeguda versió musical escrita per Hindemith els anys 1922-1923, i ha estat precedida per un assaig general obert al públic, amb la participació activa de crítics i musicòlegs. Ha estat una barreja de recital, debat i roda de premsa, que ha relacionat la concepció poètica de Rilke —abocada a l'aspiració de l'absolut i a la recerca de la unitat indivisible de l'ésser— amb la natura severa i esquiva de l'obra de Hindemith: una similar objectivació del drama en aquella característica antinòmia de crítica i d'adherència al propi temps, comuna als dos autors, manifestada en Rilke en una nova percepció del fet real, i en Hindemith en una harmonia progressiva sobre una tonalitat ampliada però encara no abolida. Fins a l'aparent

divergència espiritual que fa entreveure, en el poeta, una mena de panteïsta al revés i, en certes melodies expressives de *Marien-leben*, una religiositat latent del compositor.

Hindemith ha estat vist també (*Suite*, del 1922) en la seva posició antiretòrica i polèmicament antitètica a la dodecatonia en un programa de música pianística que incloïa la primerenca *Suite* dodecatònica, op. 25, de Schönberg, la *Toccata* de Busoni i la filigrana de *Les cinq doigts* de Stravinsky. La *Toccata* de Busoni ve a ser un dels millors exemples de la *junge Klassizität* que el mateix Busoni havia encunyat, fundada en la ruptura de la forma, la superació del sistema temperat i la supremacia absoluta de la melodia en contrapunt lliure. Quant a Stravinsky, sabem prou bé que ha estat l'únic compositor de l'època capaç de contrarestar la força i els resultats de l'Escola de Viena. L'obra de Stravinsky és, en dialèctica, oposada a la de Schönberg, i la inclusió dels seus *Cinq doigts* en un programa com aquest ha volgut subratllar justament la presència d'aquesta qualificada contraposició estilística a través d'una de les seves obres considerades simples, però ja en el llenguatge de *La consagració de la primavera*, que marcarà el segon itinerari de la música del nostre segle.

Presentació de tots els compositors actius a Itàlia

Els altres tres concerts han tingut un caràcter potser més divulgatiu i menys crític, amb peces diverses. Però a tots tres hi ha hagut el mateix interès per unes obres normalment poc escoltades. Basti assenyalar la *Sonata núm. 2, per a violí i piano*, de Bartók, la *Sonata op. 31, per a violoncel sol*, de Wellesz i sobretot la *Suite lírica, per a quartet de cordes*, de Berg, una de les obres cabdals de l'expressionisme musical, on l'organització dodecatònica porta a un eixamplement imprevist de l'horitzó melòdic.

La Ressenya de compositors contemporanis italians, en fi, arrenca amb el propòsit de presentar, en l'arc de tres anys, tots els compositors actius a Itàlia, fins els més joves de la classe. L'operació va acompanyada amb un treball paral·lel de compilació de fitxes biogràfiques detallades, enteses com a base d'un fitxer nacional complet i actualitzat. La ressenya consisteix en l'execució (moltes vegades la primera execució) d'una obra de cada un dels compositors representatius de la música italiana d'avui: un total d'un centenar d'autors, en una panoràmica realment exhaustiva de la producció musical actual. Per a donar-hi un relleu adequat, les obres són presentades al públic en una fórmula totalment nova a Itàlia: cada peça és executada dues vega-



La posició antiretòrica de Hindemith

des, i entre les dues execucions intervé l'autor (quan això és possible), o un músicòleg o un dels intèrprets, per a explicar les característiques de l'obra i donar totes les informacions possibles a fi d'ajudar a una millor comprensió de cada partitura escoltada.

Interpretacions confiades a intèrprets joventíssims

Com és norma en *Nuova Consonanza*, no es tracta de formular judicis, sinó de fer conèixer la nova producció musical del país en el sentit més ampli possible. Reprenent una anterior presentació de Franco Evangelisti, «les obres dels denominats grans són posades al costat d'altres autors poc o gens coneguts, perquè no existeixen pressions en els programes». I com a darrer atractiu de la iniciativa, les execucions han estat confiades a joves i joventíssims intèrprets, amb la manifesta intenció d'inserir la nova generació d'instrumentistes en la problemàtica de l'art modern.

Per la mateixa raó de ser de l'organisme promotor, la gran majoria dels compositors giren òbviament a l'entorn de l'esfera d'acció de *Nuova Consonanza*. La detallada fitxa biogràfica que s'inclou a cada pro-

grama dels diversos Maderna, Dallapiccola, Evangelisti, Guàccero, Petrassi i de llurs deixebles, il·lustra tota la successió d'iniciatives, de projectes, obres i fets d'uns homes i d'una entitat que, plegats, han construït una part essencial de la història de la música italiana dels darrers trenta anys.



Francesc Miró

Si t'agrada la música, escolta

Akelarre en clau de Sol:

un espai de Catalunya Ràdio
que dirigeix i presenta
Montserrat Puig.

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

ACADEMIA DE MÚSICA ANSELM VIOLA

Joventuts Musicals Torroella de Montgrí
Cursos Internacionals de Música
Festival Internacional de Música
Maestros Internacionals de Música
JOVENTUTS MUSICALS
Apdo. 70. 17257 Torroella de Montgrí
T. 972 75 83 96. Fax 972 76 06 40
C/da Bona, Catalunya, Espanya

Institut de Recerca i Creació Artística

VII CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA

Classes individuals de tècnica i d'interpretació musical. Lliçons magistrals. Classes de música de cambra. Concerts i recitals d'alumnes. Orquestra simfònica del curs.

15-31 d'Agost de 1.990

Professors del Royal College of Music de Londres:

RODNEY FRIEND (violí)
JAE PARK (violí)
ROGER BEST (viola)
CHRISTOPHER BUNTING (violoncel)
SUSAN MILAN (flauta)
COLIN BRADBURY (clarinet)
MICHAEL WINFIELD (oboè)
GEOFFREY GAMBOLD (fagot)
ALVARO PIERRI (guitarra)
XAVIER JOAQUIM (percussió)
ELEONOR WARREN (música de cambra)
i la participació de:
ROYAL COLLEGE STRING ENSEMBLE
(música de cambra)

Informació i organització:

Joventuts Musicals
Apartat, 70 tel. (972) 75 83 96
17257 TORROELLA DE MONTGRÍ
(GIRONA)

Patrocinen: The British Council - Jorquera
Pianos. Víctor Jorquera - Kawai - Ajuntament de Torroella de Montgrí - Diputació de Girona - Ministeri de Cultura. INAEM - Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA



MIKROKOSMOS

Postal color sèpia

No s'ho creguin pas, si mai algú els diu que remenar papers antics és ensoport. Tot al contrari. Sovint, la documentació que un examina pren un palpit extraordinari i dibuixa amb precisió un moment històric determinat, o bé el defineix per al·lusions i contrastos.

I el temps, jutge implacable, a vegades posa una tendra patina sobre aquells testimoniatges pretèrits i els fa aparèixer als nostres ulls amb caires no previstos pels qui en foren autors, com ara el de l'humor.

Els en posaré un exemple. Tant m'ha engrescat, que, excepcionalment, em permetré de superar lleument l'espai habitual d'aquesta columna, a fi de poder-lo transcriure íntegrament.

Es tracta d'unes antigues disposicions internes de l'Orfeó Català amb la finalitat de regular la logística a l'hora dels viatges de la secció coral i, en especial, determinar qui havia d'acompanyar les senyorettes i senyores cantaires (perquè, és clar, hom donava per fet que havien de ser acompanyades per algú).

Centro l'època: any 1928. L'Orfeó té 37 anys d'existència. Fa vint anys que el Palau és inaugurat. Artísticament, han estat assolides fites rellevants (*Magnificat*, *Missa en si menor* i *Passió segons sant Mateu* de Bach; *Requiem* de Mozart; *Novena Simfonia* i *Missa Solemnis* de Beethoven; *Les Estacions* de Haydn, etc.). L'entitat s'ha fet present, no solament a gran part de la geografia catalana, sinó a centres musicals peninsulars (Madrid, Saragossa i València) i europeus (Montpeller, Marsella, Perpinyà, París, Londres i Roma). El cor és integrat per 254 cantaires: 50 nois, 49 sopranos, 57 contralts, 42 tenors i 56 barítons i baixos.

És a dir, hi ha un bagatge i una trajectòria densa en experiències de tota mena. En aquest context, entrà en vigor la disposició que reproduïxo:

ORFEÓ CATALÀ

SECCIÓ CHORAL DE SENYORETES I SENYORES

Reglamentació d'acompanyants per a les excursions

La Junta Directiva de l'Orfeó Català, en sessió de 4 de juliol de 1928, acordà posar en vigor les següents disposicions encaminades a reglamentar l'assistència dels acompanyants de les senyorettes i senyores cantaires que formen part de la massa coral en les excursions que des d'aquesta data realitzi.

I

Per raó natural de proximitat i parentiu i atenent també a les circumstàncies de sexe, les cantaires solteres hauran de fer-se acompanyar preferentment per llurs mares; en defecte d'aquestes, podran anar acompanyades d'altres parents, seguint el següent ordre de prelación: pare, germana de major edat, germà de major edat, tia o oncle de major edat. Podran també fer-se acompanyar per germans o germanes d'edat menor, però sempre suficient per a assumir les funcions d'acompanyant a fi que no s'inverteixin els termes i no resulti una ficció la personalitat de l'acompanyant, en qual cas podria esdevenir un element de pertorbació.

II

Les cantaires casades hauran de fer-se acompanyar preferentment pel seu marit; en defecte d'aquest, es regiran per les instruccions contingudes en la disposició I.

III

Les cantaires casades, si el seu marit forma també part de la massa coral, no tenen dret a altre acompanyant.

IV

Les cantaires que tinguin parents del sexe masculí formant també part de la massa coral, tenen dret a acompanyant.

V

Les cantaires solteres la mare de les quals formi també part de la massa coral, no tenen dret a altre acompanyant.

VI

Cada grup de germanes solteres que hi hagi a la massa coral, només té dret a un sol acompanyant.

VII

Les cantaires que no tinguin família o no visquin amb ella, podran fer-se acompanyar per la persona que habitualment les acompanyi els dies d'assaig, i no per altra persona.

VIII

Les cantaires que acuden habitualment als assaigs sense acompanyant, no podran portar-ne a les excursions; puix que si tenen el costum de transitar soles per la ciutat, han de considerar-se suficientment acompanyades pels Mestres, la Junta Directiva i tota la massa coral durant les excursions.

IX

Durant les excursions, les cantaires no han de separar-se dels acompanyants respectius més que quan les seccions corals actuïn en massa, o sigui, quan formin comitiva o quan estiguin reunides per a cantar. Durant els viatges, les estones de passeig individual i els àpats, cada cantaire anirà reunida amb el seu acompanyant.

X

La Junta Directiva podrà limitar, sempre que sigui d'absoluta necessitat, el nombre dels acompanyants, organitzant la secció femenina de cantaires en grups més o menys nombrosos segons convingui, i designant, per sorteig, un acompanyant per a cada grup. En aquest cas de limitació d'acompanyants, el sorteig haurà de fer-se, precisament, entre mares de cantaires.

XI

Abans de cada excursió, la Junta Directiva pendrà les mides necessàries al bon compliment de les presents disposicions, reservant-se la resolució dels casos dubtosos que puguin presentar-se.

XII

L'incompliment del deure per part d'un acompanyant durant una excursió, implicarà no ésser admès per la Junta Directiva en excursions successives, venint obligada la cantaire a designar altre acompanyant d'acord amb les presents disposicions, o a assistir a les excursions sense acompanyant.

Aquest text, ¿no els evoca la imatge d'aquelles inefables postals color sèpia que un troba al mercat de llibres vells? Personalment (i consideracions de signe sociològic al marge), trobo sensacional la disposició núm. VIII («... han de considerar-se suficientment acompanyades pels Mestres, la Junta Directiva i tota la massa coral —recordem-ho: 254 cantaires!>). És fantàstic...! Quins temps...!

Per la localització documental, la introducció i la transcripció textual,

Pere Artís

BALLET

Perfil de Patrick Dupond, nou director del Ballet de l'Òpera de París

Patrick Dupond, de 31 anys, fa pocs mesos que ha estat nomenat nou director del Ballet de l'Òpera de París, lloc que fins a finals de l'any passat ocupava Rudolf Nureiev, qui renuncià al càrrec de mutu acord amb els directius de l'Òpera i, així, posà fi a la llarga polèmica que hi havia entre ell i Pierre Bergé, president de l'Òpera, qui creia incompatible el càrrec de director amb les llargues absències del ballarí. La polèmica arribà al punt culminant quan Nureiev acceptà d'interpretar als Estats Units el paper a *The King and I* durant quaranta-vuit setmanes no consecutives, i pel fet d'haver programat la companyia de dansa espanyola de Cristina Hoyos a l'Òpera Garnier.

L'època de Nureiev ha durat sis anys, que haurien resultat molt millors si el divo hagués limitat el seu treball al de director. El rus, que cobrava el temps a preu d'or, no convencé com a coreògraf i tampoc com a ballarí perquè, en aquesta època, les seves extraordinàries condicions entraren en un període de declivi. De totes maneres, cal remarcar que durant el seu «regnat» el cos de ball assolí una homogeneïtat i una millora palpables.

Les produccions que Nureiev muntà no tenien mai l'encant de l'autenticitat: estaven plenes d'ostentació, de pretensió i de banalitat. *Romeo i Julieta*, *Raymonda*, entre d'altres, van rebre crítiques ferotges per part dels entesos i d'un públic cada cop més decebut. L'estrena de *Washington Square*, necessità quaranta-cinc minuts de Béjart, ballats per Sylvie Guillen i Eric Vu An, per calmar un públic irritat per la nul·litat del muntatge que féu Nureiev de la novel·la intimista d'Henry James, on el coreògraf, deixant de banda l'ambient intern de l'obra, reflectí una societat americana amb referències a les «majorettes», als cantants negres de jazz i als cowboys, dins una total confusió. La seva versió del *Llac dels cignes*, presentada com un somni del príncep Siegfried, propicià que René Sirvin escrivís, a la seva columna de «Le Figaro»: «Més que un llac, això és un aquari».

Nureiev hagué d'encaixar que Béjart retirés les seves coreografies del repertori de l'Òpera, i que ballarins tan rellevants com Sylvie Guillen (qui més tard emigrà a Londres), i Eric Vu An, s'allunyessin de la gran



casa, per a constituir, juntament amb Patrick Dupond, una minicompanyia anomenada «Dupond et ses stars» que feia gales arreu del món.

Era evident que el Palais Garnier necessitava un canvi ràpid. I aquest vingué firmat de puny i lletra pel ministre de cultura francès Jack Lang qui, d'acord amb el director de l'Òpera, nomenà Patrick Dupond com a nou responsable del Ballet de l'Òpera.

En el nou contracte, Dupond ha elaborat unes condicions que especifiquen la seva presència vuit mesos cada any, una vintena de representacions com a ballarí estrella, i la incorporació al càrrec a finals de l'any, un cop haurà complert amb el Ballet de Nancy (la companyia que dirigeix des de 1988) les gires contractades per Estats Units i Japó.

Igualment que Nureiev, Dupond és també una estrella de la dansa. La seva reputació ha aconseguit travessar els cercles que envolten aquest món elitista i arriba als del gran públic. Es fàcil veure com més d'una

revista francesa es fa ressò de les seves declaracions estrepitoses; com també es possible que aparegui a la televisió del país veí, ballant un solo de jazz.

Perfil d'una estrella de la dansa

Aquest ballarí de l'Òpera, que es mostrarà en contra de la política de Nureiev, haurà d'enfrontar-se amb responsabilitat al càrrec que pot salvar la situació límit que travessa el Ballet de l'Òpera. Sortosament, Dupond compta amb l'experiència d'aquests dos anys com a director del Ballet de Nancy, on ha obtingut uns bons resultats quant a la gestió de la companyia i a l'estabilitat dels ballarins i que té un bon poder de convocatòria a l'hora d'omplir els teatres on actua la companyia.

Entre Nureiev i Dupond hi ha una semblança quant al signe del zodíac: ambdós



són *Piscis*. «Sóc un *Piscis* camaleònic, ascendent Àries», comenta el nou director artístic, que encara no ha deixat clar quina serà la política que seguirà, malgrat que tot hom sap la preferència que té per coreògrafs com Kylian, Tharp i Bausch, entre altres.

Arran d'haver obtingut, a disset anys, un premi en el prestigiós concurs de Varna, Patrick Dupond fou catalogat en un reportatge del «*París-Match*» com el «Nureiev francès». El fet d'aconseguir el Premi Especial de l'Organització dels Joves de la Ciutat de Varna, que només s'havia atribuït a Vassiliev i Barisnikov, dinamitè la popularitat del jove ballarí, qui en executar la primera «*cabriole*» de la variació del II acte de *Giselle*, provocà els espectadors a cridar «bravos». Durant tota la seva interpretació, s'escoltaren aplaudiments que ofegaren la música, fins arribar a l'extrem de dificultar la interpretació de Dupond, qui

14 (170)

va prendre sol la iniciativa de presentar-se al concurs internacional, fent-li costat només el seu professor Max Bozzoni, de la mà de qui va entrar, essent encara un adolescent, a l'Escola de l'Òpera.

«Tenia un gir extraordinari; i, malgrat que el seu salt era solament correcte, feia la impressió que s'aturava en l'aire», comenta Bozzoni, qui, per potenciar l'elevació de l'alumne, li col·locava un cinturó de plom a la cintura.

De Dupond, se'n coneix el caràcter individualista i indisciplinat, característica que trenca amb la disciplina que requereix la dansa clàssica. «Max Bozzoni em va ensenyar a mantenir-me en forma, sol. Ràpidament escalfó els múscles; per aquest motiu no tinc la necessitat de fer la barra cada matí», matisa el ballarí, qui ha assolit extraordinaris èxits amb la interpretació d'obres de repertori com *El Quixot*, *El*

corsari, *El llac dels cignes*..., i amb coreògrafs tan peculiars com Roland Petit, Alwin Nikolais, Óscar Araiz, Balanchine i Neumeir, qui li va dedicar la peça *Vazlaw*, clara referència al mític Nijinsky, que ha resultat ser un del èxits més rellevants del ballarí francès.

*Patrick Dupond,
un ballarí i un actor
prodigiós*

«Quan Patrick Dupond arribà, tot trontollà. Sí; quan em vaig posar a coreografiar, tot el ballet es transformà. Com un accident, es convertí en una peça dramàtica. Jo suggeria una improvisació, i ell la prenia al vol. No parlàvem gaire: ballàvem junts. Patrick és un ballarí electrizant i també un actor prodigiós», comenta John Neumeier. D'altra banda, Dupond diu: «És una evidència, estem fets per a treballar junts».

Aquest home que vesteix «jeans», camiseteta i «basquets», un home que un dia es presenta tenyit de ros i un altre de morè, es confessa amant dels restaurants petits i de la música de Francis Lalanne, alhora que reconeix ser un bon noctàmbul en les èpoques que no treballa; perquè, durant aquestes, a mitja nit ja dorm. «Els ballarins concentrem les emocions; donem el màxim físicament i psíquicament en un breu espai de temps», comenta mentre reconeix que: «La naturalesa és una font de serenitat. M'és indispensable, de la mateixa manera que els animals».

Patrick Dupond té la facultat d'assimilació, adora que parlin d'ell, i rares vegades accepta un consell. Sent horror a perdre. Té una força interior; i, la fragilitat, la guarda per a ell. Aquest home, que pertany a la raça dels guanyadors, disposa d'un important avantatge per assolir amb èxit el treball com a director artístic del Ballet de l'Òpera de París: coneix els funcionaments del Palais Garnier des de la condició d'alumne fins arribar a la de ballarí estrella, categoria que obtingué a l'edat de vint-i-un anys.

Explica Dupond: «Quan vaig entrar a l'Escola de Dansa de l'Òpera vaig comprendre ràpidament l'estil de la casa, reflectit en l'exemple d'una nena que deixa caure la poma que havia aconseguit: quan la vol recollir, la seva companya hi ha caminat per sobre expressament. Mai no he oblidat aquesta lliçó, i vaig prendre la decisió de comptar només amb mi mateix».

Montse G^a Otzet

Bibliografia

Patrick Dupond, *la fureur de Danser*. Edit. Favre, París.
Les Saisons de la Danse.
Pour la Danse.

El contingut literari de l'òpera

La cultura clàssica com a font d'inspiració

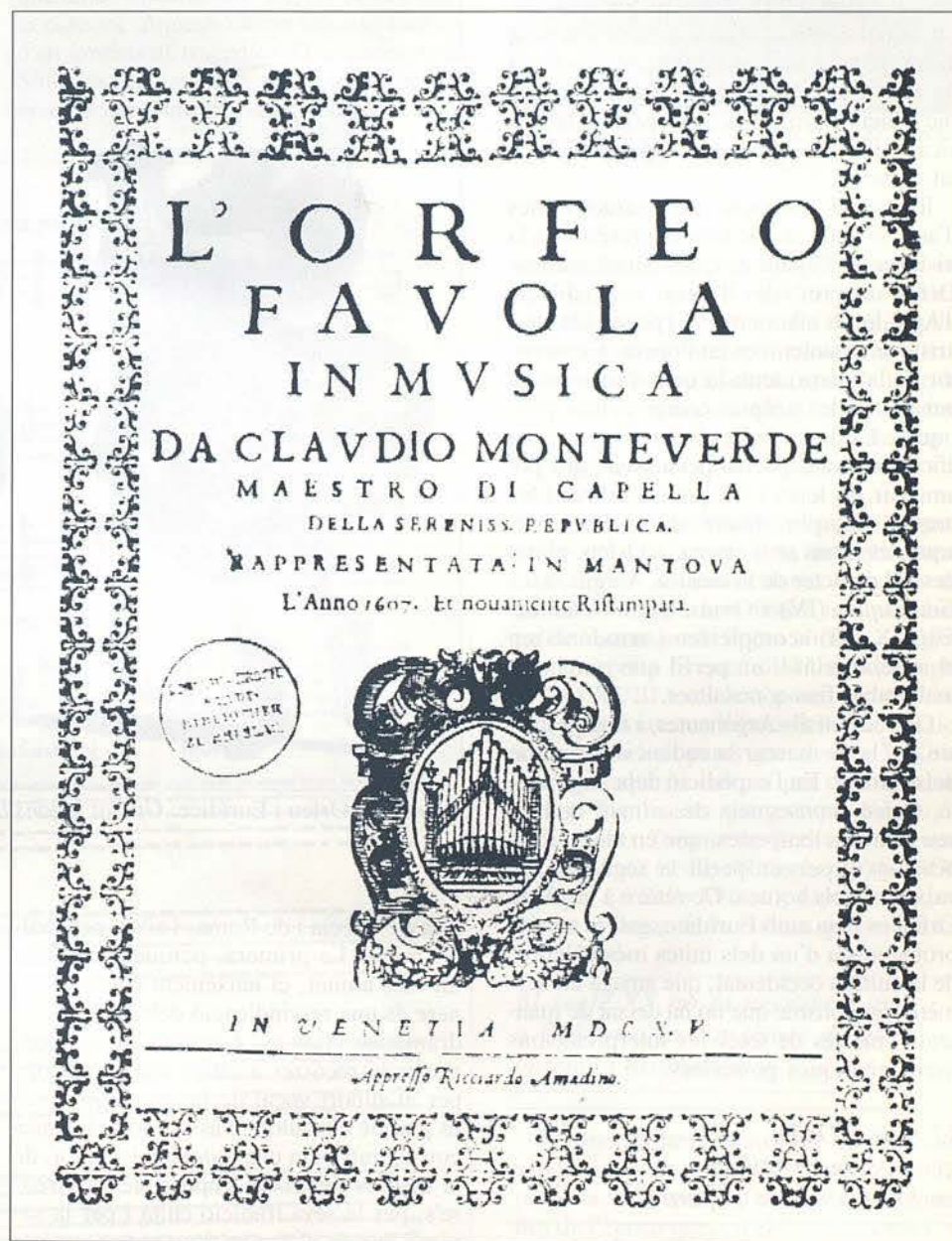
Crec que el naixement de l'òpera, tal i com entenem avui aquest gènere musical, i tal com es representa als nostres dies, resta íntimament vinculat a la cultura del Renaixement italià i al desig de preservar la cultura clàssica greco-llatina i de donar-li, al seu teatre, un vigor que s'havia perdut al llarg del període medieval. Són molts els historiadors que situen el naixement de l'òpera a finals del segle XVI, quan a Florència es funda la *Camerata*, una organització teatral que suposa que, en els drames i les tragèdies clàssiques, la música hi tenia un paper fonamental, i que calia tornar als seus orígens.

La fundació de la *Camerata* és una conseqüència del rebrot pel gust de les obres de l'Antiguitat clàssica que, tot iniciant-se en la traducció de Plató i d'Aristòtil, envaeix tota la vida cultural de les ciutats italianes del Renaixement. Plató i Aristòtil defensaven la supremacia de la paraula enfront de la música; i aquesta afirmació, acompanyada pel desig dels músics de retornar a la senzillesa de l'Antiguitat, donarà com a resultat el famós *Diàleg de la música antiga i de la moderna* del músic i teòric Vincenzo Galilei, que traça els principis fonamentals del nou estil musical que, com els principis musicals de la Grècia clàssica, eren senzills, racionals i cultes; enfront dels principis musicals medievals que eren fantasiosos, irracionals i bàrbars.

La *Camerata*, basant-se en la monodia, crea el *stile rappresentativo* que té com a element constituït el *recitativo*, que és una línia vocal entonada i lliure, recolzada en un senzill acompanyament instrumental: el *recitativo secco*.

Euridice, de Peri i Caccini, model d'òpera primitiva

És comprensible que aquesta òpera primitiva, que pretenia recuperar els principis



Frontis de Orfeo de Monteverdi, editat a Venècia entre els anys 1609 i 1615

musicals grecs, recorregué a temes de la mitologia clàssica greco-llatina i a la poe-

sia pastoril renaixentista. La primera òpera realitzada amb aquests pressupòsits fou

Euridice, composta per Peri i Caccini, i estrenada el 1600 per celebrar les bodes de Maria de Mèdicis amb el rei Enric IV de Navarra. Uns anys més tard (1607), en aquest gènere coral, considerat com l'origen de l'òpera dramàtica, Claudio Monteverdi compon *La favola d'Orfeo*, on introdueix una forma primitiva d'ària, coneguda amb el nom de *lamento*: una mena de cantilena constant, emfasitzada per l'ús del *tremolo*, que ofereix a l'expressió vocal una certa tensió emocional i dramàtica.

És important de constatar que les dues primeres òperes completes que es conserven tot tenint en compte aquest seu origen a la *Camerata*, tenen el mateix tema: el mite d'Orfeu i Euridice. No és pas estrany. Crec que el fet d'escollir aquest mite està íntimament implicat en el desig d'aquesta renovació de la música vocal que pren el model idealitzat de la música clàssica grega; i la figura d'Orfeu ofereix, per una banda, aquell referent clàssic desitjat i, a més, s'ofereix com una metàfora perfecta de la música vocal. Orfeu és un model arquetípic d'una determinada concepció de la música: culta, sàvia i amb una palesa autoritat clàssica.

Resumiré els trets més característics d'aquest mite, ja que la seva presència a la història de l'òpera és quasi emblemàtica. Orfeu és rei de Tràcia i predilecte d'Apol·lo; és alhora músic i poeta: les dues arts que se sintetitzen en l'òpera. És inventor de la cítara, amb la qual s'acompanya per recitar les pròpies composicions poètiques. És de tal bellesa el seu cant, i tan eficaç la seva capacitat persuasiva, que pot amansir les feres i fer que els arbres i les roques s'ajupin davant d'ell. Per totes aquestes raons se li atorga, a Orfeu, el paper i el caràcter de la música. Virgili, a les *Georgiques* (IV) i Ovidi, a les *Metamorfosis* (X, XI) aconsegueixen i arrodoneixen el mite, oferint-li un perfil que romandrà inalterable fins a nosaltres.

Orfeu s'uní als Argonautes, i la seva missió era la de marcar la cadència i el ritme dels remers. En l'expedició dels Argonautes, Orfeu aconsegueix de calmar, amb el seu cant, les tempestes, que en tantíssimes ocasions posen en perill la seguretat del vaixells i dels homes. De retorn a la pàtria Orfeu es casa amb Euridice, essent aquí el protagonista d'un dels mites més cèlebres de la cultura occidental, que amaga un heremètic simbolisme que no ha deixat de mantenir l'interès de totes les interpretacions hermenèutiques posteriors.

El mite d'Orfeu, generosament utilitzat en la història de l'òpera

Per tots aquests trets esmentats, no és pas estrany que s'escollís el mite d'Orfeu, i les seves diverses interpretacions literàries, per proporcionar paraules, cultes i poètiques, aquest

nou gènere musical de l'òpera; i que, a la vegada, aquesta, l'òpera, fos inseparable de la tradició literària clàssica greco-llatina. Amb aquests auspicis, l'any 1641, a Venècia, s'estrena *Il ritorno d'Ulisse in patria*, també de Claudio Monteverdi, una obra en què, com palesa el seu títol, l'argument es basa en *L'Odissea* d'Homer. L'any següent, també a Venècia, s'estrena *L'incoronazione di Poppea*, també de Claudio Monteverdi, amb un argument que té com a fons literari el Llibre XIV dels *Annals* de Tàcit.

És molt versemblant que l'òpera, en les seves primeres manifestacions, estigués íntimament vinculada amb la literatura clàs-

La tradició literària i mítica clàssica en funció de les diverses interpretacions de cada època

A partir d'aquestes consideracions, la presència de la literatura clàssica serà una constant en la història de l'òpera. Però, a mesura que el temps passa, la presència d'aquesta literatura estarà sotmesa, en la història de l'òpera i en altres disciplines, a les consideracions crítiques que, cada època, estableix amb la tradició classicista i amb la seva interpretació. De Claudio



Escena de Orfeu i Euridice. Gravats segons les miniatures de Fesch-Whirsker (segle XVIII).

sica de Grècia i de Roma; i això, per molts raons. La primera, perquè, com hem dit més amunt, el naixement d'aquest gènere és una reivindicació dels espectacles dramàtics clàssics, i sembla una incongruència recórrer a altres manifestacions per al suport vocal de la veu. L'altra raó és perquè els autors clàssics són els únics considerats com una *autoritat* literària, de la qual és totalment impossible substeure's, per la seva tradició culta i per la saviesa que es clou rera les seves paraules. Els clàssics són, a la vegada, els únics autors que poden donar dignitat i versemblança a un gènere nou com és aquest de l'òpera que, de fet, acaba d'inaugurar-se.

Monteverdi, amb les òperes esmentades més amunt, fins a *Ariadne auf Naxos* de Strauss, passant per *La Belle Hélène* d'Offenbach, hi ha un ús de la tradició literària i mítica clàssica que està en funció de les diverses, i tot sovint contradictòries, interpretacions que cada època fa del seu passat cultural.

Considerem, per exemple, les diferències substancials que separen la interpretació que fa Monteverdi del mite d'Orfeu de la que fa, del mateix mite, Gluck. Les diferències que separen l'una de l'altra són les diferències amb les quals, cadascun dels dos períodes, el Renaixement i el Classicisme, contempen la tradició greco-llatina.

La interpretació de Monteverdi és fidelíssima a l'original; és, diria jo, una interpretació quasi filològica i arqueològica. La interpretació de Gluck és, en canvi, molt lliure; i no pas en aquells esdeveniments subsidiaris i de segon ordre, sinó en aquells altres fonamentals i més característics del llegat de la tradició. Naturalment que ambdues interpretacions tenen un vincle ineludible en la seva pròpia època i en són, per tant, una conseqüència. Així com Monteverdi en cap moment no s'allunya del perfil arquetípic del mite d'Orfeu i de la tragèdia que li és haver perdut Eurídice als abismes de l'Infern, Gluck, per contra, és lliure de no considerar aquests fets que la tradició afirma, i per comptes de fer impossibles els amors entre el poeta i la nimfa, els possibilita la realització suprema del amor, i salva Eurídice de l'encanteri de la mort.

Crec que podríem afirmar, sense gaire marge d'error, que fins a les primeres dècades del segle XVIII, els llibrets d'òpera són tots de temes clàssics, ben coneguts pels afeccionats, que formen part del lle-

gat cultural d'Occident; però lentament, i com a «entremès» i no pas com a representació principal, els llibrets adapten obres curtes de temes literaris d'autors del moment, pretesament intranscendents, ja que no tenen una filiació clàssica, que acompleixen la funció de reomplir una sessió musical, però que no són pas l'obra principal que es representa en aquella sessió. Un exemple paradigmàtic n'és l'estrena, l'any 1733, de *La serva padrona* de G.B. Pergolesi.

*El tema contemporani,
cada cop més protagonista
a partir del segle XVIII*

A mesura que avança el segle XVIII, els llibrets d'òpera de tema contemporani comparteixen els escenaris amb aquells altres que tenen un tema literari tret de la cultura clàssica. Aquests últims són adaptacions d'arguments de tragèdies d'Eurípides, o de Sòfocles, així com de mites o de poemes èpics, i són d'una gravetat i d'una severitat



Christoph-Willibald Gluck (1714-1787), en un retrat de J.S. Duplessis

ben adequada al tema que els serveix de llibret. Estic pensant en *Alceste* de Gluck i en *Medea* de Cherubini. En canvi, els llibrets de tema contemporani són més lleugers i graciosos, i sembla que defugin la seriositat de la tradició clàssica. Uns exemples serien *The Beggar's Opera* de Gay i Pepusch o *Il matrimonio segreto* de Cimarosa.

És possible que l'òpera seria, en els seus orígens, estigués vinculada semànticament a les òperes de tema clàssic, i que les de temes contemporanis fossin incloses dintre de l'anomenada òpera còmica o *buffa*. La cosa certa és que, si al llarg del segle XVII i XVIII totes les òperes basaven les seves partitures en llibres de tema clàssic, són poques les òperes que al segle XIX recorren a aquesta cultura per obtenir-ne el llibret. Tant és així que, excepte *Norma* de Bellini, *Les Troyens* de Berlioz o *Euryanthe* de Weber (sense oblidar la paròdia d'Offenbach *La Belle Hélène*), cap òpera no va servir el llegat de la cultura greco-llatina.

*Al segle XX no és necessari anar
a Grècia a trobar temes de gran
potència dramàtica*

Hi ha moltes raons per argumentar aquest nou gust cap als llibrets d'òpera. La primera, és l'aparició dels autors romàntics de l'època que, en els temes de les respectives obres, despleguen una sensibilitat que s'avé perfectament a l'estètica de la gran òpera i al gust del públic; aquests autors (Walter Scott, Víctor Hugo, E.T.A.

LAMENTO D'ARIANA. Prima parte. CANTO

Partitura del Plany d'Ariadna, de Monteverdi



Elena Obraztsova en el paper d'Orfeu. Muntatge de Jean-Pierre Ponelle, que es representà al Liceu l'any 1984

Hoffman, Gutiérrez, Dumas, etc.) són coneguts per tothom; i tots els temes s'avenen, per la proximitat i versemblança, a les exigències de la burgesia. No és pas necessari d'anar a la Grècia clàssica per trobar temes de gran potència dramàtica.

Des d'aquest moment, i a mesura que avança el segle XIX, és més minsa la presència de la cultura greco-llatina a l'òpera; i, al segle XX, paradoxalment, la presència del món clàssic hi serà present gràcies als autors que pretenen donar un gir revolucionari i actualitzar aquest art considerat com anacrònic pels músics avantguardistes. Debussy amb *Pelléas et Mélisande* (1902), Richard Strauss amb *Elektra* (1909) i *Ariadne auf Naxos* (1916), i Stravinsky amb *Oedipus Rex* (1927) seran les presències clàssiques més recixides de la nova òpera que un altre cop, com ja passà en el Renaixement, recorren a la cultura clàssica com l'única que pot oferir una nova saba per a aquest gènere decimonònic. La visió del classicisme s'altera. S'altera també l'òpera. I, possiblement, el món.

Antoni Marí

COBERTES I ÍNDEXS DE LA REVISTA MUSICAL CATALANA

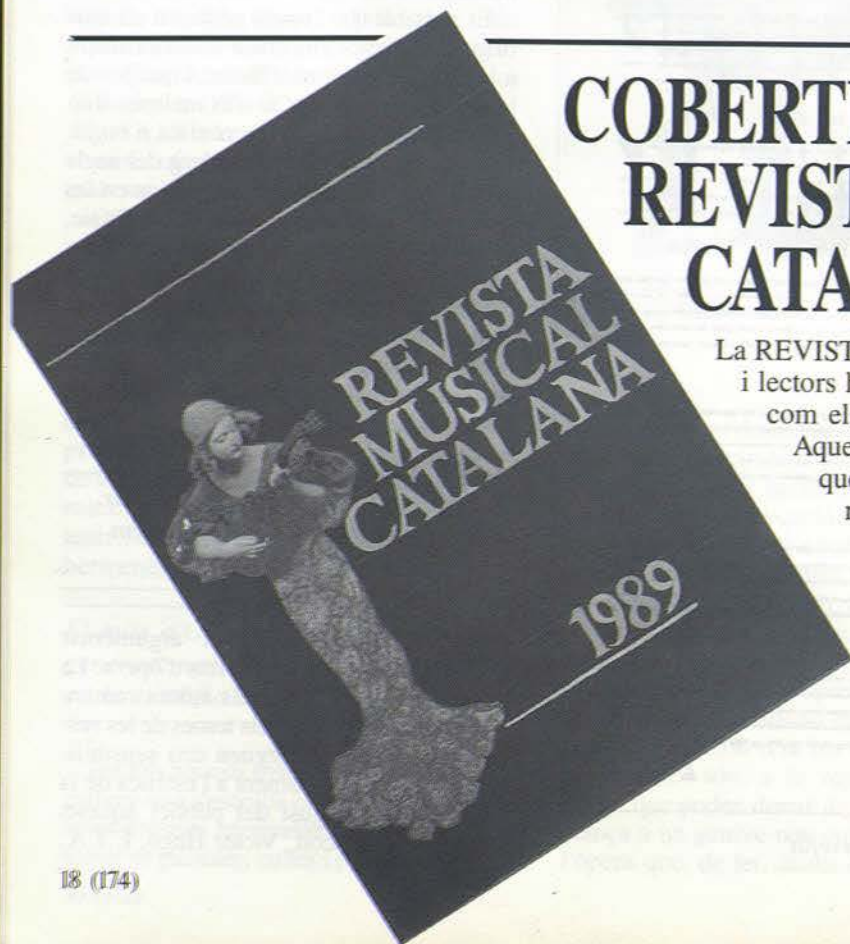
La REVISTA MUSICAL CATALANA ofereix als seus subscritors i lectors habituals les cobertes per a la seva encuadernació, així com els índexs temàtics i d'autors corresponents.

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»



BAGUÉS JOIERIA

PASSEIG DE GRÀCIA, 41
TELÈFON 216 01 73
08007 BARCELONA

CARRER SANT PAU, 6
TELÈFON 317 32 46
08001 BARCELONA

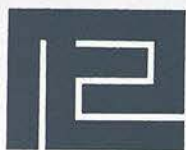
EL REGULADOR BAGUÉS
RAMBLA DE LES FLORS, 105
TELÈFON 317 19 74
08002 BARCELONA

JORQUERA PIANOS S.A.

VICTOR JORQUERA

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

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



publi|tempo 5%

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

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

E. FUSTE

PIANOS
ORGUES
INSTRUMENTS MUSICALS
SO PROFESSIONAL

NOVO MUSICA

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



Representants a Catalunya
del programa

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

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

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



VIDDSA

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
Teclats electrònics

Guitarres clàssiques de concert
Instruments per a conjunts musicals

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

PIONEER®

El futuro en sonido e imagen.

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

La *Commedia dell'Arte* als orígens remots de l'òpera bufa

Al segle XVII, l'espectacle operístic italià, especialment el de l'escola veneciana, barrejava les escenes dramàtiques amb altres de caràcter còmic a càrrec de figures establertes; especialment els criats, els vells rondinaires i pretensiosos i les dides (una institució que va comptar amb una força immensa, de la qual es va fer ressò el mateix Monteverdi a *L'incoronazione di Poppea*, per exemple). Aquestes escenes còmiques eren especialment ben rebudes pels sectors populars del públic operístic, que n'aprofitaven la presència per fer-hi tabo-la, fins i tot, en ocasions, amb comentaris en veu alta adreçats als actors-cantants que s'especialitzaven en aquests papers.

Més tard, però, es produí la segregació de les escenes còmiques dels espectacles operístics, motivada per la creixent consciència dels llibretistes que, impulsats pel desig que els textos operístics tinguessin qualitat literària, i moguts pel normativisme classicitzant de la literatura, especialment la francesa, van voler abraçar la regla aristotèlica de les tres unitats, interpretada d'una manera molt estricta i en certa manera mancada d'imaginació.

El llibretista Apostolo Zeno va tenir especial cura a adaptar els seus llibrets a un to àulic que exclouia tota concessió a aquestes expansions popularistes, tenint cura del nivell literari dels seus versos. Més tard, el cèlebre poeta oficial de la cort de Viena, Pietro Metastasio, el va seguir per aquest camí, arrossegant cap a aquestes posicions una plèiade d'imitadors. I les òperes serioses van continuar durant tot el segle XVIII essent veritables panteons teatrals, justificats únicament per les exhibicions vocals dels intèrprets, que no es preocupaven gaire de donar-los vida escènica.

Naixement de l'òpera bufa

Davant d'aquesta situació, calgué diversificar l'espectacle per a retenir el públic popular —que en definitiva era també una font d'ingressos per als empresaris— i s'hi van començar a introduir escenes còmiques independents entre acte i acte de les òpe-



El llibretista Metastasio rebent el «Cordó de Maria Teresa»

res serioses. Van néixer així els *Intermezzi* còmics, que venien a fer una funció semblant a la dels *entremeses* en el teatre castellà, la influència del qual en l'òpera italiana no s'ha de desestimar.

Cal tenir molt clar què eren les representacions teatrals del Barroc tardà, per comprendre que el públic pogués acceptar amb normalitat que, un cop acabat un acte d'òpera seriosa, per comptes del descans hi hagués una altra representació diferent, tant en la forma com en l'esperit, per deixar pas després a la represa de l'obra seriosa. El teatre i l'òpera eren molt lluny de ser l'acte solemne i gairebé irreplicable que representa avui per als espectadors normals. Les funcions es feien amb la sala il·luminada i en mig del brogit general de les converses i de les anades i vingudes dels espectadors, que probablement havien vist o veurien l'òpera diverses vegades durant

la temporada. El costum d'intermediar les funcions amb altres espectacles era molt arrelat; sovint, era obligada la presència d'un o dos ballets d'argument totalment diferent al de l'òpera representada.

L'èxit de la fórmula va ser ràpid, especialment quan, el 1733, Giovanni Battista Pergolesi va fer una diana espectacular amb el seu *intermezzo* en dues parts intítulat *La serva padrona*, intercalat entre els actes de la seva òpera *El prigioner superbo*. *La serva padrona* circulà per tot Europa (a Barcelona es representà el 1750, dins de la primera temporada pública d'òpera al Teatre de la Santa Creu).

Però l'òpera bufa no va néixer exclusivament de l'*intermezzo*, sinó que ja existia independentment. Ocasionalment, ja al segle XVII apareixen òperes de tema còmic, especialment a Nàpols. I el gran impulsor de l'òpera seriosa, Alessandro Scarlatti, en

va escriure una de gran qualitat: *Il trionfo dell'onore* (1718), en tres actes i d'un argument satíric força desenvolupat.

El contingut literari

El model principal de l'òpera bufa va ser, naturalment, el de la *commedia dell'arte*, amb el seu esquema clàssic, els ecos del qual arriben fins a l'òpera bufa del segle XIX (*Don Pasquale*, de Donizetti, encara hi té relació). L'esquema tradicional és el del pare, generalment groller i grotesc, que pretén maridar una filla amb un home vell com ell, per motius de conveniència econòmica; la filla, però, està enamorada d'un jove i, en aquest amor, tant ella com ell es veuen ajudats per l'enginy sempre una mica interessat dels criats respectius, que hi formen una parella secundària. Pot haver-hi encara algun personatge afegit, com el del militar cridaner i suposadament terrible (eco indubtable de les tropes espanyoles d'Itàlia, ja que, sovint, s'expressa fins i tot en un castellà trencat).

En els primers temps de l'òpera bufa, com també en el teatre, la qüestió lingüística anava més enllà: els personatges s'expressaven en napolità (o en venecià, a Venècia) i només parlaven el toscà els nobles, la classe social a la qual anava associada generalment la parella de protagonistes, que aviat van començar a aproximar-se a maneres de cantar més refinades, equiparables en certa mesura a les de l'òpera seriosa. Per això, l'òpera bufa (especialment a Nàpols) està directament vinculada en els seus primers temps a la creació literària en la variant napolitana de la llengua. Autors com Gennaro Antonio Federico, F.A. Tullio i, ja més tard, Giovanni Battista Lorenzi, Francesco Cerlone i altres, generalment amb una certa solvència professional i un bon sentit dels recursos de la llengua, es van distingir en la creació d'arguments bufs que van tenir una gran popularitat, associats a les partitures dels mestres més conspicus de l'escola.

Després del 1735, l'òpera bufa pren una major entitat; l'*intermezzo* va desapareixent i el gènere còmic es va acostant a un contingut pròpiament de comèdia musical, basada generalment en trets i característiques de la vida burgesa quotidiana, però deformats parodísticament, sovint fins a perdre tota qualitat literària, en benefici de la broma immediata, de la comicitat a tot preu.

En contrast amb aquest caire casolà de l'òpera bufa napolitana, a Venècia els operistes, i singularment Baldassare Galuppi (1706-1785), es beneficiaren de la qualitat literària d'un escriptor especialment dotat: Carlo Goldoni, que dedicà gairebé tants esforços als textos d'òpera com als de caràcter merament teatral; encara que, com ha assenyalat Ulderico Rolandi (*Il libretto per*

LA SERVA PADRONA
INTERMEZZO.
Del Sig. Gio. Battista Pergolesi
Rappresentato in Parigi nell' Autunno 1752.
A. L. R. E. S.
Aux c. Adresses Ordinaires
Et chez l'Editeur rue Crenelle S. Honoré a l'Hotel de Languedoc
Prix 9th Avec Privilège du Roi.

Portada d'una edició de La serva padrona, de Pergolesi

musica attraverso i tempi, Roma, 1951, pp. 92-95), sovint els escrivia a tota pressa i s'hi troben coses de poc nivell.

La cosa més important, però, de l'aportació de Goldoni (gairebé tan imitat en el camp de l'òpera bufa com Metastasio en el camp de la seriosa) és un concepte nou de la comicitat i de les situacions escèniques, basades sobretot en l'enginy picaresc dels protagonistes i en la seva capacitat per fer, principalment d'una manera dialèctica, que les situacions es resolguin favorablement als seus interessos. L'obra goldoniana per al gènere operístic va ser molt important, perquè canvià del tot els plantejaments dels arguments i va insistir en una comicitat intel·ligent, clara i amb una certa lògica interna, basada en els defectes de la naturalesa humana, més que no

pas en l'atzar com succeïa en els texts d'altres llibretistes menys aptes.

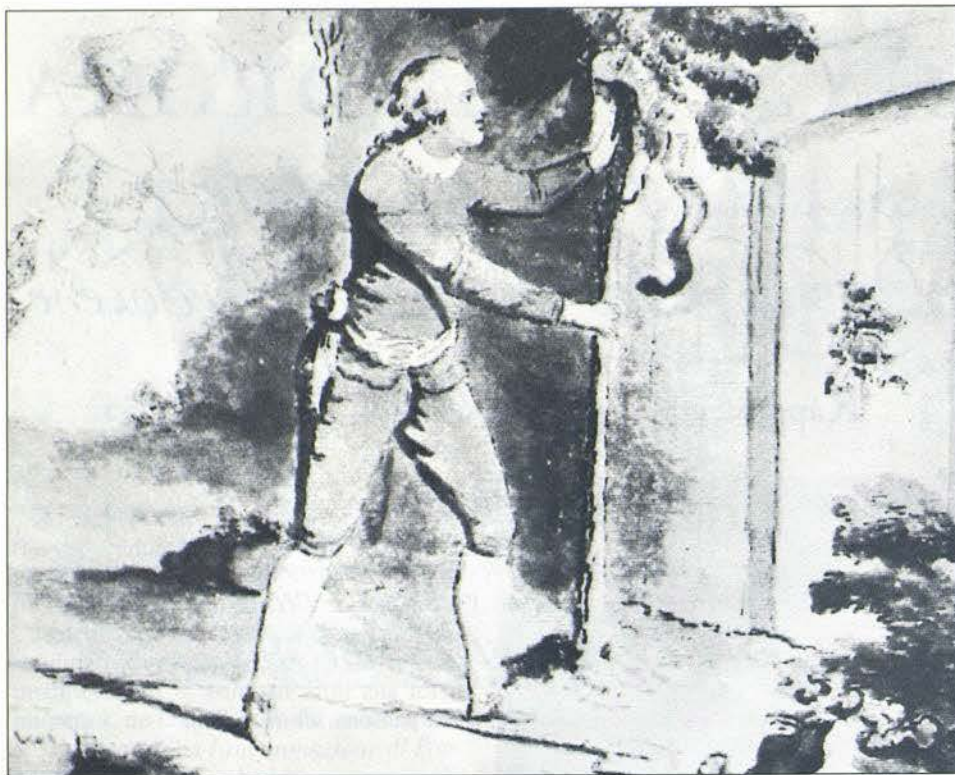
Més important encara: en algunes de les seves òperes va saber introduir les noves tendències de la novel·la del seu temps, amb el conreu moderat però eficaç del sentimentalisme. Aquest va ser el cas de *La buona figliuola* (1760), basada en la *Pamela* de Samuel Richardson, una novel·la larmoyante d'una gran difusió. Posada en música pel compositor napolità Niccolò Piccinni, gaudí d'una fama que es basava en gran part en el confort que els espectadors trobaven en poder-se entristir sentimentalment amb les desgràcies de la pobra Cecchina, la protagonista, òrfena i desvalguda, expulsada de casa per la seva mestressa, per un malentès amorós. L'èxit de l'òpera fou tan sensacional que calgué escriure'n una segona part (*La buona figliuola maritata*), en la qual a la Cecchina, ja feliçment casada, li passaven noves desgràcies sentimentals. Encara hi va haver, finalment, una tercera part, amb la Cecchina vídua. Aquest èxit esclatant posà de moda, per un temps, les trilogies operístiques.

L'òpera francesa i alemanya

A França, l'aparició de l'òpera-comique va tenir un origen molt humil, amb uns espectacles de música cantada separada per amples espais de diàleg parlat. Els primers textos eren senzills, i s'hi van distingir especialment Charles Simon Favart i la seva esposa Marie Justine. Tenien al principi més de comèdia o de vaudeville que no pas d'òpera («comédie mêlée d'ariettes» és la definició que més hi sovinteja). L'entusias-



Giovanni Battista Pergolesi



Escena de Devin du village, de J.J. Rousseau

me suscitat pels *intermezzi* italians a París (amb la celebre «querelle des bouffons») va tenir un eco molt ampli, encapçalat pel mateix Jean-Jacques Rousseau, autor del text de la seva pròpia *opéra-comique* a la italiana: *Le devin du village*.

Més tard hi va haver autors d'una certa qualitat literària, com G.F. Marmontel i G.M. Sedaine, que van tenir l'encert de donar un to urbà a les comèdies que servien de base a les *opéras-comiques* de més èxit de Philidor, Monsigny, Grétry, Dalayrac, Méhul, Boieldieu i de molts altres autors que van omplir els teatres francesos abans i després de la Revolució. Sedaine, especialment, sabé captar l'interès naixent del teatre musical pels arguments trets de la història medieval europea, com en el seu *Richard Coeur de Lion*, posat en música per Grétry el 1784, anunciant així la nova

estètica romàntica. L'*opéra-comique* deixa de ser còmica.

A Alemanya, l'òpera de caràcter popular en llengua vernacle va néixer a un nivell molt primari, amb comèdies escassament dotades de música, escrites en un to eminentment baix, en les quals els personatges populars expressaven principalment

sentiments primaris. Va néixer d'aquí, gradualment, el *Singspiel*, que equival, més o menys, a l'òpera còmica francesa. Amb Mozart, el nivell del *Singspiel* ultrapassà totes les fronteres i causà l'estupor i la manca de comprensió del mateix emperador Josep II, qui li havia encarregat l'obra pensant en una simple comedieta, amb algunes àries.

Mozart també sabé fer la simbiosi entre l'estil alemany i l'italià, tot aprofitant els dots teatrals infreqüents del llibretista italià Lorenzo Da Ponte. D'aquesta conjunció de personalitats sortiren els millors exemples de llibre literari d'òpera bufa: *Les noces de Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte* (encara que els dos primers es basen en textos literaris ja reconeguts.)

Da Ponte no tan sols va escriure llibrets per a Mozart, sinó que en va fer (i molt eficaços) per al compositor valencià Vicent Martín i Soler, com el d'*Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà* i, sobretot, i molt més interessant des del punt de vista del seu autor llibertí, *L'arbore di Diana*, una divertida sàtira ocultament antieclesiàstica.

Els darrers temps de l'òpera bufa

La Cort de Viena havia reunit els millors llibretistes italians del moment, i comptava, entre altres, amb l'abate Casti i el comediògraf Giovanni Bertati —durament criticats per Da Ponte, per motius de gelosia professional. Giovanni Bertati sabé polir amb mà mestra la comèdia anglesa de David Garrick i George Colma, i la convertí



Escena de Don Giovanni (Liceu, abril 1986)

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 · Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA



Figurins per a *Il matrimonio segreto*. Els personatges són: Geronimo, Elisetta i Carolina

en un dels llibrets més eficients de l'òpera bufa italiana, *Il matrimonio segreto*, que deu tant al llibret com a la bella música de

Cimarosa la pervivència en el repertori internacional.

Aquesta òpera marcà, amb les seves si-

tuacions, tot l'esdevenidor de l'òpera bufa italiana. La gran escena per als dos personatges bufs de l'obra —Don Geronimo i el Comte Robinson— es convertí en peça gairebé obligada per als escriptors de llibrets bufs, i apareix sovint en les òperes bufes de Rossini i de Donizetti, qui utilitza encara aquest recurs escènic en *Don Pasquale*. Aquesta obra tanca el cicle normal de l'òpera bufa, i ho fa ja d'una manera nostàlgica i mig evocativa, sense que sobrevisqués tampoc el gènere mixt de l'òpera *semi-seria* que es va assajar la primera meitat del segle XIX.

D'aleshores ençà, l'òpera bufa és una planta de conreu excepcional, i requereix la gràcia d'un Arrigo Boito —en *Falstaff*— o d'un Giovacchino Forzano —en *Gianni Schicchi*— per reaparèixer en ocasions molt comptades en la història de l'òpera. En alguns casos obertament nostàlgics, com en les òperes de Wolf-Ferrari, es torna a la font goldoniana per a la creació d'òperes més de reconstrucció d'època que no pas actuals. Cal assenyalar, finalment, l'ús del teatre còmic de Labiche per part de Nino Rota per al seu divertidíssim *Capello di paglia di Firenze* (1955). Però la transcendència atribuïda al gènere operístic des del trimof del Romanticisme ençà, ha privat de veritable vida al gènere *buffo*, més castigat encara que l'òpera «gran» per la crisi del segle XX.

Roger Alier



Domenico Cimarosa (retrat a l'oli de Francesco Candido, 1785)

La història, component del llibret operístic

Tal com afirma Folco Portinari en el seu exemplar assaig *Pari Siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, el motiu de la continuada presència de la història en els llibrets operístics, ja sigui en forma d'autèntic «motor» de l'obra, ja sigui —a l'altre extrem— en forma de tènue rerafons ambiental, rau en un fet molt simple: la història és una font pràcticament inexhaustible d'«històries», temes, arguments, models, herois, marcs «exòtics» —exòtics per la distància temporal més que per la distància espacial—, i atorga a tot aquest material la versemblança inherent al «fet succeït».

La història rarament és l'objectiu principal del llibret operístic

Tanmateix, la història rarament és l'objectiu principal, explícit o camuflat, del llibret operístic. I és per aquest motiu, per la seva condició de subordinada, que tradicionalment els llibretistes, fent-se ressò dels desigs-imposicions del públic, s'han permès les més grans llibertats amb la història, tergiversant-ne els fets, modificant-hi les èpoques, simplificant-ne els processos, «maniqueïtzant» els protagonistes en bons i dolents i, molt especialment, atorgant a les seves Aides, Leonores i Lucies, i als seus Radamesos, Alvaros i Edgardos, uns models de comportament que no tenien res a veure amb els respectius contextos històrics, i molt, sí, amb la ideologia del públic espectador.

La presència de la història en el llibret d'òpera és ininterrompuda des dels orígens del gènere i, òbviamment, el tractament de què ha estat objecte ha evolucionat considerablement.

La manipulació de la història és gairebé total en els llibrets operístics anteriors al Romanticisme. Des de *L'incoronazione di Poppea* fins a *La Clemenza di Tito*, l'acumulació de disbarats, faltes de rigor i tòpics és enorme. Cal afegir immediatament que tots aquests disbarats ho són només si ens mirem el gènere des de la perspectiva romàntica; els segles XVII i XVIII són in-



Escena de Don Carlo (Covent Garden, 1979)

fidels a la història perquè, simplement, no es proposaren mai de fer història; els seus interessos s'orienten més cap a l'exposició d'afectes i situacions amb resolucions «edificants» que no pas cap a la reconstrucció, ni fidel ni ideològicament interessada, d'uns fets històrics.

La manipulació de la història és total en els llibrets del Disset i del Divuit

Durant els segles XVII i XVIII no hi ha tergiversació de la història a l'òpera, pel fet que «no hi ha història». Mai ningú no va creure que el personatge de Titus, de *La Clemenza di Tito*, fos ni de lluny la fidel encarnació de l'emperador romà; el joc, molt més subtil i sofisticat, anava per la banda d'oferir al públic, amb motiu de les festes per a la coronació de Leopold II com a rei de Bohèmia, una història centrada sobre el caràcter «extremadament magnànim» que poden arribar a tenir els emperadors. La lliçó moral ja està feta: Leopold II —suposem— no es creu res, ni creu que el públic hagi estat sensible al «missatge», però queda content amb l'afalac; el públic,

amb l'excepció d'algunes ànimes cànides, ha copsat perfectament la intenció del «missatge», però tampoc no creu res d'allò, s'ha divertit amb les festes, ha pogut gaudir amb una magnífica òpera de Mozart i ningú no es posa pedres al fetge per «la voluntat ideològicament alienadora dels aparells de propaganda de l'Estat».

Amb l'arribada del Romanticisme, la presència de la història en el llibre operístic experimenta un canvi radical. Europa s'alfabetitza molt ràpidament —les xifres, en aquest sentit, són impressionants— i es posa a consumir, literalment a devorar, novel·la —novel·la gòtica, amb els seus elements terrorífics, macabres i sanguinaris— i novel·la històrica, ja sigui en la versió de Walter Scott —iniciador del gènere—, en la d'Alfred de Vigny, amb una intencionalitat pedagògico-ideològica molt més forta, o en la de Prosper Mérimée, interessada més en la «petite histoire», que en els grans esdeveniments o personatges. Més endavant, i coexistint encara en el favor del públic amb la novel·la històrica, apareixerà un altre producte literari fins a cert punt relacionat amb ella: la novel·la de fulletó que, amb tiratges que avui encara sorprenen, envairà Europa.



Puccini, a
l'esquerra, amb
els seus
llibretistes
habituals,
Giacosa i Illica

La novel·la de fulletó també entrarà a la temàtica operística

La sensibilització cap als temes històrics generarà una gran demanda que de primer arriba al teatre i després a l'òpera; en l'òpera es començarà a refregir per als llibrets una bona part d'aquestes novel·les. El refregit, que moltes vegades es practica, a més, en segona instància a partir d'obres de teatre que a la vegada es basen en novel·les, gairebé sempre implica un major o menor grau d'empobriment, de degradació, derivat de les exigències de l'espectacle operístic que, per la necessària lentitud de les «paraules cantades», obliga a retallar, sintetitzar, i eliminar escenes i personatges. Les convencions del gènere, per altra banda, amb l'obligació d'un repartiment jeràrquic d'àries, que han d'estar col·locades en moments molt precisos de cada acte, du també a modificacions i canvis que poden arribar al grotesc quan un personatge «preso del furor» entra en escena amb l'espasa desembainada però, com que ara toca ària, n'engega una de llarguíssima amb *caballeta* i tot, mentre els enemics, que l'han d'enforquillar amb les llances, s'estan ben quietets esperant que acabi.

Ben aviat comencem a veure com els déus i herois del món clàssic, que tradicionalment havien nodrit de personatges l'òpera sèria del segle XVIII, comencen a ser desplaçats en el drama romàntic per herois i heroïnes medievals reals, vagament reals o clarament ficticis. Rossini ja ens proporciona alguns exemples en aquest sentit, però serà amb Bellini —i especialment amb Donizetti— quan s'arribarà al zenit en la utilització operística de la novel·la històrica.

ca. La seva *Lucia di Lammermoor* basada «lliurement» en *The bride of Lammermoor*, de Walter Scott, en seria l'exemple paradigmàtic.

Els models de comportament dels personatges, tant els de l'òpera com els de la novel·la històrica, corresponen a la ideologia burgesa del moment i, com ha assenyalat Folco Portinari a l'obra esmentada,

el ventall temàtic es força reduït, i s'orienta sempre cap a conflictes de rerefons edípic amb enfrontaments amb l'autoritat, ja sigui social o familiar, i al conflicte entre amor i deure, entre llei i desig; de manera molt significativa, no hi és mai present, en canvi, l'enfrontament entre classes socials.

Verdi, que comença seguint els elements esquemes belliniano-donizettians, representarà un pas endavant en aquest sentit, encara que més orientat cap a un enriquiment de la profunditat psicològica dels personatges —el Felip II de *Don Carlo*, per exemple— que no pas cap a la fidelitat històrica del llibret Wagner, amb l'excepció potser de *Die Meistersinger*, no cerca en la història, sinó en la llegenda, el suport argumental dels seus llibrets.

Major fidelitat al tema, amb l'arribada del verisme

Finalment, amb l'arribada del verisme, el tractament de la història, sempre dintre de les limitacions que imposa el gènere, es pot dir que avança cap a una més gran fidelitat que, en aquest cas, vol dir una presentació més acurada de les motivacions i situacions i un emmarcament social detallat de personatges i conflictes. En el cas de Puccini, *Manon Lescaut* i especialment *Tosca* en són exemples; l'ambientació és força més precisa i la pertinença i la identificació dels personatges amb classes o



Escena del primer acte de *Andrea Chénier* de Giordano

sectors socials en conflicte és clara. *Andrea Chénier* d'Umberto Giordano encara hi aprofundeix més, i ja no presenta els personatges com a víctimes d'un destí individual, d'un fat tràgic, sinó com a éssers atrapats en la història: en un moment molt concret i definit de la història de França. És ara, quan el públic comença a creure realment en la fidelitat de l'ambientació històrica del llibre operístic, quan comença a haver-hi un perill real i seriós de manipulació ideològica de l'espectador. Per sort, l'artificiositat del gènere, que ens presenta personatges que se'n van cantant a la guillotina, hi posa la necessària dosi de distanciament. Amb l'òpera es pot manipular molt, però no pas la història.

Amb la història es pot fer òpera; però l'òpera no serveix per a fer història.

Xavier Pujol

*Jenny Lind a
Lucia di
Lammermor,
segons una
aquarel·la
realitzada per la
princesa Eugènia
de Suècia, cap al
1830*



El romanticisme o el gran moment del gènere

El Romanticisme segueix un procés substancialment similar al dels altres grans moviments estètics que el precediren o que l'havien de succeir: el desgast expressiu de les fórmules anteriors, la sintonia amb el moment històric, una base teòrica i programàtica que el potencia i fixa, l'impuls que li proporcionen obres i autors singulars, la recepció favorable de les gents. I, en conseqüència, també decaurà, com els altres, per un procés de saturació i d'esclerosi. Fins i tot pel que fa a les obres que es produeixen durant el període, tot em sembla respondre a similars proporcions de talent i banalitat, com en la resta de moviments estètics. I, malgrat tot, si s'hagués de dividir en dues la història artística de la humanitat —o de l'europea i les seves rodalies, per ser més exacte— la línia, certament, passaria pel Romanticisme: una obra d'art, una teoria estètica o un moviment literari o és de saga clàssica —i, després del Romanticisme, els que en són no semblen gaire més que un enquistament artificiosos— o és de saga romàntica. I, a aquesta, hi responen de fet la immensa majoria dels moviments estètics, des d'aleshores fins avui.

Allò que fa del Romanticisme un fet crucial en l'evolució estètica de la humanitat

és, sobretot, em sembla, el substrat doctrinal i teòric sobre el qual es basteix: una base teòrica extraordinàriament sòlida, ordida amb pensament filosòfic, la qual, en el seu conjunt —que el formen iniciatives intel·lectuals certament diverses— es depura i s'articula fins a crear un cos doctrinal molt congruent i —com els plauria de reconèixer als romàntics— certament nou. Tan substantiu fou allò que afirmaren sobre l'art que, encara que —com és habitual aquesta doctrina es dispersi— amb el temps i amb la geografia— en tòpics, receptes de tertúlia i banalitzacions, i que la seva pràctica artística es ritualitzi fins a l'esclerosi retòrica traint la seva consubstancial afirmació en la ruptura, el fenomen no afecta la pervivència justament d'allò més essencial de la seva base teòrica, que en el decurs dels anys reaparegué transvestida de simbolisme o d'expressionisme.

Però la solidesa teòrica té, em sembla, la seva arrel en el fet de dir de l'art allò que a l'art correspon amb molta més exactitud i pertinença de com s'havia fet en els segles anteriors: amb un encert teòric superior al dels clàssics i, ben segur, dels classicitzants. I, en alguns punts, amb un encert definitiu.

Sé que afirmar això pressuposa saber sobre l'essència de la literatura i de l'art amb una seguretat gairebé pretensiosa: la que permet d'observar en les teories estètiques processos d'aproximació o de distanciació respecte d'allò que és l'art. Però, a aquestes alçades dels estudis teòrics, seria una falsa modestia —o una honesta ignorància— simular que no sabem millor què és l'art que algunes generacions enrera. I per això, avui, conèixer la història del pensament teòric no és només reiterar ordenadament tot allò que ha estat dit i de fer-ho repetint també les fórmules i conceptes a què cada època ha pogut accedir, sinó reconèixer en aquelles afirmacions allò que tenen d'aproximació a un fenomen —el de l'experiència de l'art— que és previ a les específiques formulacions que el volen fixar i definir.

L'autonomia de l'art afecta un sentit de la forma artística diferent a la dels altres signes

I des d'aquesta perspectiva, segurament es pot afirmar que tot allò que els romàn-



Gioacchino Rossini (1792-1868) en una foto d'Étienne Carjat feta l'any 1865

tics digueren sobre, per exemple, el sentit i la forma, és tan nou i característic del moviment com nuclear i definitiu respecte de l'art mateix: per això, també tot allò que neixerà a partir d'aleshores sembla només reiterar-ho amb noves modulacions d'accentos i als matisos. L'autonomia de l'art, per exemple —que, des de Kant, havia quedat fixada—, es ja a la base de les millors —i més germàniques— teories romàntiques, i afecta radicalment un sentit de la forma artística absolutament diferent al que correspon als altres —no artístics— signes. O, per ser més precisos, la forma abandona el seu caràcter d'accident ornamental de la substància informativa per esdevenir —argument, imatge, sintaxi o retòrica— el conformador d'un sentit que s'hi expressa i la transcendeix. Les formes, així, són lliures: totes són susceptibles de transmetre la sublimitat artística, i alhora totes són insuficients per a fer-ho. I són insuficients, per tant, per a fer-ho perquè allò que s'hi revela i s'hi expressa —aquell sentit al qual Hegel anomena idea i que defineix com a essència de tota existència— depassa tota anècdota i tota funció denotativa i útil, per apel·lar directament al nucli mateix de l'experiència humana. El fragmentarisme, la ruptura de la norma retòrica, o la imprecisió —la vaguetat suggerent— en l'al·lusió, són mecanismes d'expressió gairebé patètica de la intensitat —i de la densitat— d'allò que es vol expressar i que haurà d'intuir-se ara en la insuficiència mateixa de la forma.

Unes fórmules retoritzades en el contingut i en la forma

Però, naturalment, de tot això, se'n derivaren aviat unes fórmules retoritzades, en el contingut i en la forma: en un contingut que tendeix a reduir-se a la intensitat senti-

mental i en una forma que tendeix a fixar una imatgeria retoritzada: cementiris, ruïnes, herois de la incomprensió social, víctimes femenines d'una estilització ingràvida, deformacions dels cossos i dels esperits i angèliques sublimitats. El teatre i la novel·la bastiren per al fàcil reconeixement dels públics —dels quals ara ja depenen absolutament autors i companyies—, una considerable galeria de personatges i situacions de la nova fornada. S'entén perfectament, em sembla, la tria d'aquest material: la naturalesa mateixa d'allò que s'ha d'expressar no pot ser traduïda per la descripció analítica d'un discurs, ni per una figura que aspiri en la seva perfecció a reproduir-la plenament; només una forma que faci patent la seva insuficiència pot indicar un sentit que no pot ser contingut per cap fórmula: que les depassa i desborda.

I és evident que la tria d'aquests materials no en garantia el sentit. Només l'específica manera d'al·ludir-los —l'extremada complexitat derivada d'un ús recurrent de tots els recursos lingüístics del text— ho permetia. O, dit d'una altra manera, allò que feia de la iconografia romàntica un art romàntic no era la presència de personatges, accions i escenografies del cas, sinó l'adjectivació precisa, per exemple, amb què s'evocaven: els aspectes complementaris de la informació argumental bàsica o allò que Tomachevski en deia els motius lliures. I per això els *libretti* d'òpera, que per la necessària brevetat de les referències han d'eliminar la majoria dels motius lliures i reduir-se als grans trets de l'acció —els motius associats—, tenen sovint —si l'autor no és Hofmannsthal o Da Ponte— un aire de guarda-roba una mica arnat de teatre romàntic.

L'adhesió a les noves formes era, en el

cas de l'òpera, inevitable. Els vells arguments de l'òpera *seria* havien entrat en una esclerosi pròxima al *rigor mortis*, entre el vigor i l'èxit de l'òpera *buffa* i la protecció nostàlgica de les corts de l'antic règim. I, així, quan Mozart escriu, el 1791, *La clemenza di Tito* amb motiu de les festes, a Praga, de la coronació de l'Emperador, l'opció neoclàssica del text ja és considerada en desús. Els arguments de grecs i romans encara perduraren gràcies, en part, a les passions neoclàssiques de Napoleó —Spontini—; i fins i tot Rossini, el 1817, farà el seu *Ermione* per encàrrec. Però l'esclerosi neoclàssica era ja patent vint-i-cinc anys abans. I calia substituir-la per una vitalitat estètica nova.

Calia substituir l'esclerosi neoclàssica per una vitalitat estètica nova

L'èxit de la literatura romàntica —i molt especialment del teatre romàntic, que era d'on procedien la majoria d'arguments del nou estil —determinà l'opció. Ho afavorí la derrota napoleònica i ho propicià la garantia que, el nou art, estimulava en els públics noves i més intenses emocions. El nou amo —l'empresari que havia de respondre davant del seu públic— canalitza la demanda, i l'opció prosperà, com no podia ser d'altra manera.

La introducció no fou sobtada: del *Ricard, Cor de Lleó* (1784) de Grétry a la *Elisabetta, regina d'Inghilterra* de Rossini (1815), els símptomes se succeïen: les arpes que identifiquen la sublimitat del moment —un retoritzat record d'Ossian— o les fosques trompes dels moments funeraris



La clemenza di Tito



Giuseppe Verdi, en una foto realitzada per Nadar

—els *remakes* de Shakespeare, l'ídol literari d'aquells dies—, les ambientacions aproximadament medievals dels drames —Johann Simon Mayr, el mestre de Donizetti, ja treballava, amb arguments situats durant la «Guerra de les dues roses»—, la importància creixent del cor que entusiasmava el públic, els nous instruments —el clarinet o el corn anglès— i la pèrdua de rigidesa de les velles àries *da capo*, substituïdes ara per les d'ària i *cabaletta* que procedien de l'*òpera buffa*, anaven pantant el canvi. Els públics podien aspirar encara a la sorpresa escènica i a l'emoció.

No hi ha, però —m'ho sembla—, cap coincidència entre aquest fenomen i el disseny teòric del Romanticisme d'arrel germànica que determinà un progrés decisiu en la teoria estètica. I no hi ha, o jo no els

conec, textos teòrics dels músics i dels llibretistes italians que ho confirmin o desmentixin: em sembla que una mera adaptació al gust dels públics fou l'estímul més consistent del procés.

Els arguments en òpera rarament són decisius

De fet, en òpera els arguments rarament són decisius. I no ho són perquè, reduïts als trets més elementals, com dèiem, difi-



El novel·lista i poeta escocès Walter Scott (1771-1832)

cilment poden canalitzar la complexitat inherent a tota expressió realment artística. Si es compara el pas de la novel·la de Dumas —*La Dame aux camélias*— a la corresponent obra teatral i al posterior *libretto* de Piave, s'observarà que tots els motius lliures han desaparegut; i que, per exemple, la brillant descripció de la felicitat bucòlica dels amants s'esdevé mentre l'espectador pren un cafè en l'entreacte: és a dir, desapareix absolutament de l'escena. La força de les metàfores que ho significaven en la novel·la, recau en l'òpera en la força de l'onada musical amb què Violetta canta l'«amami Alfredo»: que en òpera, vull dir, les connotacions, el nucli del poder expressiu i de la qualitat estètica del producte depenen —i depenen gairebé exclusivament— de la música. Per això, en l'anàlisi de l'òpera romàntica, la música hauria de ser allò que convertís els modes teatrals romàntics —la iconografia de Walter Scott, per entendre'n— en una experiència d'art romàntic. I em sembla que no és així.

I no ho és perquè la música és una completa, plaent, previsible i ordenada afirmació melòdica: la insuficiència patètica de la forma, la ruptura inquietant de les normes i de les expectatives del perceptor no tenen aquí un sentit especial. Certament, el text dramàtic altera les famoses «regles», i l'antiga rigidesa de les formes musicals del període clàssic ha desaparegut; però el resultat ha estat un predomini del melodisme —una nova forma de complir amb l'expectativa acústica del perceptor— i les alteracions a què ha estat sotmesa la «vella manera» —l'elisió dels *ritornelli*, la melodia més directa i menys artificiosa, les barreges de *solo* i cor pròpia dels concertants, l'agut que tanca un tema musical, l'eliminació de la coloratura gratuïta— tendeixen més al confort de la versemblança, a l'acompliment de les expectatives i a l'acabament satisfactori de les àries que a emplaçar el perceptor en la intuïció d'un sentit que desborda la forma.

Del romanticisme, em sembla, n'extraueren recursos que encara són la base de la fascinació del públic pel gènere. Però en aquesta voluntat s'esgotava l'empresa. I l'evolució —més intensa, més realista, més sentimental— cap al romanticisme ple del segon Verdi ho fa encara més patent que en els seus il·lustres predecessors: Bellini i Donizetti. Els alemanys, aquests sí —Beethoven, Weber i Wagner sobretot— foren els destinats a aconseguir-ho. Naturalment.

Ramon Pla i Arxé

FUNDACIÓ PAU CASALS

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

pel curs 1990-1991

Presentació de sol·licituds fins al 30 de juny de 1990

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

El teatre realista i l'òpera contemporània

No deixa de ser curiós que algunes de les òperes més innovadores del segle XX utilitzin com a llibrets drames del corrent realista. Tanmateix, aquesta sorpresa es deu a l'error de considerar gairebé incompatibles les avantguardes, que caracteritzen el nostre segle, amb el realisme. Aquest error, però, està basat en un altre, el de confondre realisme amb el naturalisme planer. Si diem que Shakespeare és realista no és per la seva estètica, que no ho era, sinó per la seva concepció del món, per la qual veia les coses tal com són, sense idealitzar-les. És en aquest sentit que parlem de les òperes realistes, fetes sobre llibrets d'autors anti-romàntics i anti-idealistes, com Lenz, Büchner, Wedekind o Brecht, per parlar d'aquells que, per pertànyer a la literatura germànica, em són més familiars. Les obres d'aquests autors no només no poden ser classificades dins el naturalisme (en el seu sentit més vulgar, de reproducció fotogràfica i, per tant, externa, de la realitat), sinó que se situen a les seves antípodes, en la descoberta en profunditat de la realitat més íntima, social. Les avantguardes, com l'expressionisme, el surrealisme, etc., estan lligades internament a la revolució social del seu temps —anarquisme, comunisme, etc.—, car aquelles i aquesta varen ser dues cares d'un mateix procés de trencament amb la ideologia i les estètiques que emascaraven la realitat, per dir-ho amb els termes de llavors.

El text de Wozzeck va impressionar Alban Berg

És ben coneguda la impressió que una representació de *Wozzeck* va produir en Alban Berg. Georg Büchner (1813-1937) va viure només 23 anys; però en el breu termini de quatre va assolir d'escriure el pamflet revolucionari *El Missatger de Hesse*, considerat el gran precedent del Manifest Comunista de Marx i Engels; dos drames que trenquen decididament amb l'estètica romàntica imperant en el seu temps, *La mort de Danton* i *Leonce i Lena*; la novel·la Lenz, que anuncia el surrealisme, i, sobre-



Wozzeck

tot, *Wozzeck*, que s'avança en gairebé mig segle a les obres dels pioners del drama contemporani (Ibsen, Strindberg, etc.).

Aquesta darrera obra, que presenta un pobre diable que assassina la seva companya per gelosia, va convertir-se, a principi del segle XX, en una de les preferides de l'expressionisme alemany. I això per diversos motius. Dos eren els seus avantatges, des del punt de vista de la llibertat formal: la seva estructura poètica i oberta, de balada, i ser només un fragment, ja que Büchner va morir abans de cloure-la; des del punt de vista ideològic, per ser una crítica de la societat que aliena l'home comú i, des del punt de vista de l'actualitat, per avançar-se a les modernes teories del subconscient i al desesperat pessimisme del segle XX.

Alban Berg la va conèixer el 5 de maig del 1914 (en vigílies de la Primera Guerra

Mundial) i de seguida va considerar-la ideal per a la mena d'òpera que desitjava escriure. Tanmateix, la guerra no li va permetre altra cosa que iniciar la composició, i només va treballar, al llarg de set anys, en el llibret, el qual, per altra banda, no es diferencia gaire de l'obra original. Finalment va escriure la major part de la música durant uns mesos del 1921. L'any següent s'estrenava a Berlín. Avui considerem *Wozzeck* de Berg una de les millors, si no la millor, de les òperes modernes d'avantguarda. Més encara, aquesta música s'ha fet tan ungla de la carn de les paraules de Büchner, que quan veiem el *Wozzeck* representat com a peça de teatre tenim la sensació d'estar veient una representació del llibret de Berg... sense la música.

Una cosa semblant podríem ir de *Lulú*, de l'escriptor alemany Frank Wedekind (1864-1918) —el gran autor de la revolta

«moral» alemanya de principis del segle XX—, que Alban Berg va convertir en òpera, sense cloure-la, però, i sense assolir la perfecció del *Wozzeck*.

Beggar's Opera, model d'òpera satírica

L'escriptor anglès John Gay (1685-1732) va ser un dramaturg satíric i també realista, la millor obra del qual és *Beggar's Opera*, amb música de J.C. Pepusch—compositor alemany nacionalitzat anglès—, en la qual se satiritza i es parodia el teatre sentimental italià d'aquell temps. L'obra, que mai no ha deixat d'estar en cartellera anglesa, va arribar al coneixement de Bertolt Brecht, el qual, després de fer-se fer una traducció literal, va escriure en pocs dies el text de *Die Dreigroschenoper*, tot seguit musicat per Kurt Weill. Aquí no tinc espai per a esplaïar-me en la boja història del naixement i estrena d'aquesta Òpera de tres rals a Berlín, el 1928. De fet, no és propiament una òpera, sinó una anti-òpera, com suggereix el seu títol: òpera pobre, que val poc, antítesi de l'alta i cara òpera burgesa. El text de Brecht és destructiu, esqueixat, anarquista, per dir-ho amb poques paraules; bramava contra els capitalistes que s'estaven convertint en monopolistes, com els reis de la xusma que vivien



Retrat juvenil d'Alban Berg

dels mendicants dos segles abans. L'extraordinària música de Weill, per la seva banda, és una paròdia del culte a Händel en els anys vint del nostre segle, com la música de Pepusch era exactament el mateix, en els anys vint del segle divuit.

Els soldats, una òpera molt desconeguda de Zimmermann

Dedicaré, finalment, una mica més d'espai a una altra òpera, per ser poc o gairebé gens coneguda entre nosaltres, malgrat l'èxit que ha tingut a Alemanya, fins al punt de considerar-la la més destacada de les fetes des de la guerra. El 1957, el director de l'Òpera de Colònia, Erich Bormann, va fer conèixer al compositor Bernd Alois Zimmermann el drama-comèdia *Els soldats*, de l'escriptor Jakob M.R. Lenz (1751-1792). Lenz va ser un dels autors que, amb Herder i Goethe, constituïen el grup del «Sturm und Drang», decisiu en la formació de la literatura i el teatre alemanys. Les seves comèdies dramàtiques *El preceptor* (1774) i *Els soldats* (1776) són dues obres crítiques i renovadores, recuperades pels alemanys de finals del segle XIX, al costat de les de Büchner. L'esmentada novel·la de Büchner, Lenz, s'inspira en l'es-



Bertolt Brecht (1898-1956)

tranya malaltia mental d'aquest escriptor, que va morir boig a Moscou, i no són poques les idees que Büchner, primer, i Brecht, després, varen prendre de Lenz. *Soldaten* és la primera obra literària ale-



Lulú



Dues escenes de L'òpera de tres rals. A dalt, escena de la manifestació de captaires que Peachum organitza. A baix, les prostitutes del bordell de Turnbridge, on Mackie és capturat. Aquestes escenes pertanyen al muntatge de Giorgio Strehler, fet a París el 1986



El compositor alemany Kurt Weill



manya de crítica social, contra la societat en general i, en concret, contra els oficials de l'exèrcit de llavors, pel seu egoisme i manca d'escrúpols.

No és, però, el tema allò que va fascinar Zimmermann (1918), segons que ex-

plica Heinz Josef Herbort, sinó l'estructura de la comèdia-drama, consistent en una successió informal d'escenes, en esdeveniments separats però sincrònics, en permanents canvis de lloc, ja que aquesta concepció espacial-temporal corresponia al seu

concepte música-temporal, com ja havia intentat en obres del 1953: per a Zimmermann, present, passat i futur existeixen simultàniament, com a objecte complex. Dit amb una frase més aclaridora: no es pot actuar sense acomplir les condicions del passat i, simultàniament, sense posar les condicions per al futur. Així, l'instant present és alhora present, passat i futur, cosa que importa per a entendre la complexitat del temps. En compondre *Els soldats* (1958-1965), Zimmermann va fer-la de manera que l'espectador s'enfronti al temps: el present al davant, a l'esquerra el passat i a la dreta el futur, i pot escollir de contemplar l'un o l'altre, ja que els té a la seva disposició, i s'adona de com els tres es mesclen i s'interrelacionen. Zimmermann utilitza, per exemple, la tècnica del collage (un coral de Bach i una melodia gregoriana) per tal de fer balancejar la música en el temps, i valgui aquest exemple com a mínima aproximació a la molt complexa òpera *Els soldats*. Sigui com sigui, havia estat Lenz en *Els soldats*, així com, de manera teòrica —i, per tant, més agosarada— en el seu escrit «Observacions sobre el Teatre», qui va desenvolupar tècniques revolucionàries perquè ell mateix era un revolucionari, un realista.

Josep Maria Carandell



De *Così fan tutte* a *Orfeo* de Monteverdi

Quatre òperes hem de referir en el nostre comentari mensual: dues al Liceu i dues al Palau en versió concertant.

La primera fou la nova producció escènica del *Così fan tutte* de Mozart, interessant per molts aspectes. Es va presentar tot creant una certa expectativa prèvia; però tot i assolint, com veurem, un èxit clar, hi mancà l'esperada presència de Pilar Lorençar i una major plenitud real en la fórmula dramàtica. La fórmula del ciclorama procedent del Théâtre Royal de la Monnaie és atraient, malgrat que és un vell procediment ja emprat en aquelles inefables «passejades» wagnerianes del mateix Liceu. Per cert que, en aquells romàntics ciclorames que esmentem, hi era molt més reeixit el concepte de la deambulació dels personatges, amb tota la força einsteniana de la relativitat del moviment. Avançava el ciclorama; però, en realitat, es volia fer entendre que els qui ho feien eren els personatges. En la versió mozartiana actual, ens hem trobat de fet davant d'un fons mòbil que, en essència, no pretén sinó uns canvis successius de decorat, amb escassa incidència tèmpora-espacial. Però ha estat, de totes maneres, una versió agradable, de grans espais oberts i, per tant, radicalment oposada a la dels salons closos d'un segle XVIII. Tot això ha incidit en la concepció general de la producció, d'acord amb allò que proclamaven les declaracions del seu director musical, Peter Maag. Segons ell, estaríem davant d'una versió que defugiria premeditadament les situacions frívoles i lleugeres, intranscendents, i d'uns personatges plens de sola picardia, per entrar en el camp seriós d'una mena d'«afinitats electives» goethianes. Els elements cerquen, naturalment, les seves pròpies afinitats fora de les normes de conducta social del moment. Perquè tot això transcendís a la representació era necessari, però, que aquesta hagués estat muntada amb una molt major ambició artística, amb un gran treball i un important elenc de cantants prèviament seleccionats. No creiem que, precisament, la defecció de Lorençar sigui del tot aliena a aquest fet.



Così fan tutte

Però, comptat i debatut, hem assistit a una bona producció que l'esmentat director, Peter Maag, ha fet amb batuta seriosa, gairebé discreta, però efectiva. I enmig d'aquella escena de vastituds gairebé surrealistes, un sextet de protagonistes s'hi mogueren amb resultats diversos. Haurem de destacar la gran classe de Tom Krause, pràcticament perfecte en el paper de motor visible de tota la intriga, seguit d'Eduard Giménez, que ja és un mestre internacional en els papers de tenor lleuger. Cal ser un cantant important i experimentat per a sobresortir com ho va fer el tenor mataroní. El tercer home, Stephen Dixon, que era ja un substitut de darrera hora, no es va moure de la discreció efectiva. Quant a les tres intèrprets femenines de tan espionosa partitura, també encarnaren altres tantes possibilitats de divers signe. Margarita Zimmerman s'esmerçà en una Dorabella

escènica convincent i amb veu no estel·lar però adient, sobre tot al ritme de l'acció. Verònica Villaroel salvà amb gran dignitat les dificultats gairebé insuperables de Fiordiligi. Curiosament, Gwendolyn Bradley féu una Despina d'escena perfecta, ben imposada en el concepte abans esmentat, cosa que féu oblidar una veu més aviat petita per una producció com la present.

I Puritani, en versió de repertori habitual

A l'èxit franc de les set representacions mozartianes han seguit, al Liceu, els *Puritans* de Bellini. Aquí sí que es pot parlar de versió normal, de repertori habitual, de les que no mereixerien un comentari especial, llevat de la menció de les veus respec-



Josep Ruiz

tives. Cal només preguntar-se, avui, per la viabilitat mateixa d'una obra com aquesta de Bellini, i de la possibilitat del seu enfocament historicista. Es tracta d'un repertori tan característic que resulta difícil d'atinar-hi amb un judici exacte i objectiu. Difícil per a un comentarista i per al mateix públic, que continua fent-ne un judici divers. Difícilment podem imaginar-nos, davant d'uns *Puritans*, una postura distinta de la de l'especialista i fanàtic en les veus. Més que inquirir de quina manera cal fer avui una representació ideal d'una òpera com aquesta, cal limitar-se a aquesta ària o a aquell duo. D'antuvi cal dir, però, que en aquesta avinentesa la direcció d'Armando Gatto fou decisiva, una vegada més, perquè és un coneixedor profund de la matè-



I Puritani

ria i de l'especialitat.

L'anècdota de les veus fa obligat de ressenyar el tenor Rockwell Blake, mescla de cantant important i de condicions limitades. Pertany a una escola que podríem anomenar com de tècnica afí a un Kraus, per la facilitat amb què entona els aguts més compromesos, i es manifesta amb gust i musicalitat, mentre que mostra zones en les quals la veu es torna opaca i desigual. Denia Mazzola és ja de qualitat inferior, molt més bona actriu que cantant, amb dificultats per a enfrontar-se amb la lleugeresa i la coloratura. En canvi, estigueren perfectament enquadrats Paolo Coni i el ja conegut Alfonso Echeverría, pràcticament mag-

nífics. Papers com sempre de coprimari per a Rosa Maria Ysàs i Josep Ruiz, com també López Galindo, insubstituïbles en llurs oficis. Producció escènica pretensiosa i cuidada, però afectada per les mateixes limitacions historicistes ja esmentades.

Dues òperes més, aquestes en versió concertant, es feren al Palau de la Música, els dos *Orfeu*, el de Gluck i el de Monteverdi, a cura de la direcció general de Ferenc Szekeres amb el seu Cor Madrigal de Budapest, la Camerata Transilvànica i solistes. La trajectòria de la coral hongaresa, vella amiga de Barcelona, feia esperar molt més d'ambdues «representacions». És possible que en aquest cert desencís hi hagin comptat els darrers esdeveniments en l'Europa de l'Est, però el fet més destacable ha estat la constatació d'una manca d'orientació estilística, i fins i tot de refinament, en l'esmentada coral. És interessant de constatar com el públic mateix, presumiblement expert davant d'una programació com aquesta, s'adonà tot seguit que les coses no rutllaven del tot com era d'esperar. Sobretot quan, a l'*Orfeu* de Monteverdi, hom està ja avui sobre avís i coneix perfectament les tasques de Corboz i dels grans especialistes dels darrers temps. Un Monteverdi com aquest ha de ser una producció «d'autor», signada per un notable criteri musicològic. I això restava massa absent de la direcció de Szekeres. Cal destacar, però, els emocionants fragments a cura de Klára Takács, una figura que planejava pel damunt de tothom, i les bones intervencions de Júlia Pászthy. La resta, sense cap relleu especial, o mediocre.



Versió orquestrada de Orfeo a càrrec de Ferenc Szekeres

Josep Casanovas

Les músiques, avui

(A l'entorn de la *Tercera Setmana Internacional de Música Contemporània de Barcelona*)

En un paisatge musical espanyol, on les músiques d'avui resten confidencials en allò que és essencial, la *Tercera Setmana Internacional de Música Contemporània* de Barcelona apareix com un esdeveniment cada vegada més important.

Important per la diversitat de les músiques i de les estètiques representades. Tal i com escriu el seu director, el compositor Joan Guinjoan, ja no hi ha una veritat musical. I cada compositor vol definir, ell mateix, el seu material i la seva gramàtica.

Important pel públic divers que cada any va creixent i que ofereix als músics una qualitat oïdora excepcional. Aquesta concentració, aquesta espera del públic, a part que estimuli els intèrprets per a donar allò millor d'ells mateixos, és molt prometedora per a l'esdevenir de la música contemporània.

Finalment, a la vegada, cal fer notar la presència important de compositors catalans i el lloc atorgat als compositors de tot el món. Efectivament, la voluntat dels organitzadors (un fet que cal remarcar) no és pas la de crear un *ghetto*, que seria mortal per als creadors catalans, sinó la d'organitzar la confrontació amb totes les músiques dels temps presents. D'aquesta manera, la música catalana es pot nodrir de les descobertes actuals i, al seu torn, pot enriquir els diferents corrents de la recerca musical, per la seva mateixa originalitat.

El públic dels concerts no s'ha equivocat, en acollir amb el mateix entusiasme els compositors catalans i aquells que provenen d'altres regions espanyoles i d'altres països del món.

Algunes tendències

Un dels aspectes més frapants de la programació d'aquesta *Setmana* és la violència de la confrontació, a l'Estat espanyol, entre un corrent neo-clàssic (llegiu neo-romàntic) molt fort i la voluntat d'altres compositors de posar en obra els avenços de la música al segle XX: atonalitat, serialisme, electro-acústica, etc...

El jove quartet de flautes de bec Frullato



Quartet de flautes Frullato

pertany a les formacions decididament compromeses amb les músiques d'avui, i assumeix riscos i ha sabut oficialitzar aquest encontre entre uns compositors catalans (Jordi Sala Massip, Jesús Rodríguez Picó, Agustí Charles i Jep Nuix) representants



J. Rodríguez-Picó, interpretat durant aquesta Tercera Setmana

d'una avantguarda que refusa les facilitats, i altres, originaris de l'Europa central (Frank Geysen, Kazimierz Seroki i Hans Martin Linde). Aquest Quartet toca un repertori difícil amb entusiasme comunicatiu, i les seves realitzacions són molt prometedores. Li manca encara enriquir els timbres i les maneres de joc per a assolir la notorietat que mereix i poder suscitar encàrrecs a altres compositors.

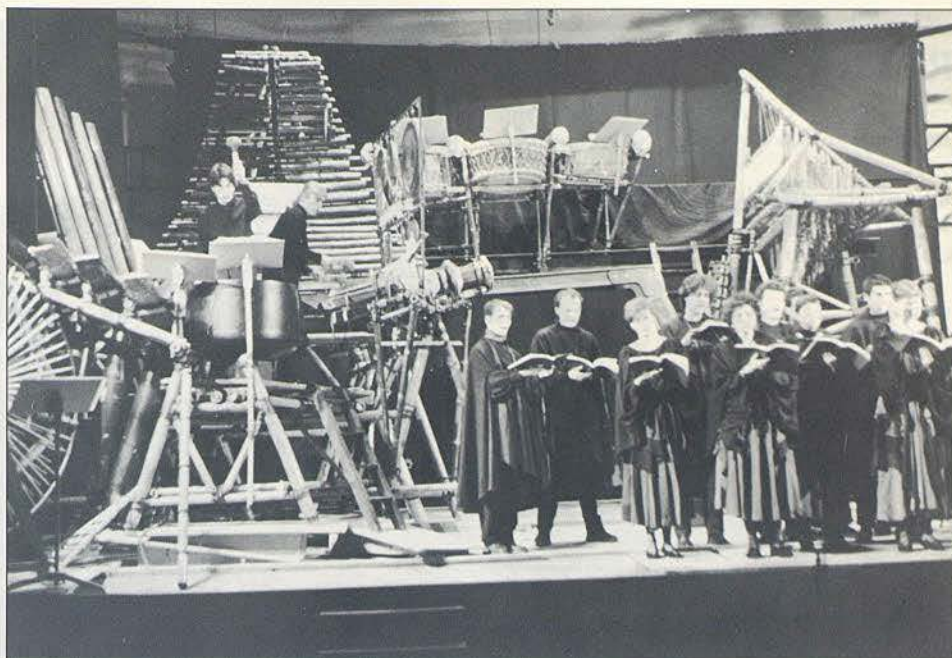
Encara en aquest esperit de confrontació, el següent concert fou confiat al Trio à cordes de París, una de les formacions més sòlides especialitzades en música contemporània. Format per tres antics solistes de l'Orquestra Nacional de França, aquest Trio s'ha creat un repertori únic de música del segle XX, amb el qual es prodiga en nombroses ocasions (per exemple, ha tocat en públic més de cent vegades el *Trio*, de Daniel Dusapin). Aquesta desimboltura, aquesta freqüència assídua del seu repertori, li dona una qualitat d'interpretació excepcional, que es féu palesa molt bé en peces conegudes, tant en el trio *Chu Ky I*, de Ton-That Tiêt, o el bell *Trio* d'Iba-



Pierre-Michel Menger

rondo, com en l'estrena de Josep Soler, una bella obra de sonoritat vienesa.

Paradoxalment, el concert consagrat a l'Associació de Música Electroacústica d'Espanya fou lleugerament decebedor quant a l'aspecte avantguardista que legítimament se'n podia esperar. Sembla que aquesta música encara estigui, aquí, a la recerca d'ella mateixa. Un bon exemple és la peça de Josep M.^a Mestres-Quadreny per a guitarra i banda (3 magnetòfons). Amb una sonoritat molt datada dels anys 60, una tècnica de reinjecció sonora elemental i una escriptura curiosa (gènere *serial-hawaïà*!), aquesta peça, però, no és pas exempta d'un



Ensemble Vocal de l'Université de Saint-Denis. Ensemble Instrumental Futurs/Musiques

cert «charme», i tampoc no és mancada d'inspiració.

Enmig de peces de vegades primitives i avorrides, cal fer notar alguns moments forts, com la peça per a contrabaix de Stefano Scodanibbio (qui hi féu també una conferència molt remarcable), una peça de Klaus Ager per a contrabaix i banda, d'un minimalisme mat i llunyà, i obres interessants de Jordi Russinyol i Eduardo Polonio, encàrrecs de la *Setmana*.

Encara li resta, a aquesta música electroacústica, descobrir la polifonia, enriquir

la seva síntesi sonora, equipar-se de microordinadors, de sistemes de projecció sonora; breument: li resta obrir-se al món i sortir de la seva clandestinitat militant.

Igualment decebedor fou el Quartet de Guitarras de Barcelona; en aquest cas, per l'academicisme predominant i pel desconeixement dels «modes de jeu» de la música contemporània.

Realment, només l'obra de Lleonard Balada ha ressaltat (en un concert d'inspiració molt neo-clàssica) a causa d'una escriptura molt actual, rica d'harmonies i amb una complexitat rítmica particularment treballada. Per altra banda, els intèrprets han entrat en el joc i el resultat ha estat a l'altura.

Els dos concerts de l'Ensemble Vocal de l'Université de Saint-Denis (França) i de l'Ensemble Instrumental Futurs/Musiques han proposat un fascinant panorama de la música vocal francesa actual, amb un homenatge a Luciano Berio (*Cries of London*) i al prestigiós mestre català, el deliciós Joaquim Homs.

Un concert *a cappella*, més dues *Misses* (l'una, de Maurice Ohana; l'altra, d'Eveline Andréani, una gran obra *para el hombre nuevo*, amb extraordinaris instruments de percussió) han permès a aquests joves músics, plens de talent i d'energia, de mostrar fins a quin punt la música contemporània és portadora d'emocions.

Clausurada amb un bell concert del Trio Mompou (a esmentar, obres remarcables de Tomás Marco, Francesc Taverna-Bech i Ladislav Kubik), sense oblidar l'apassionant conferència del sociòleg Pierre-Michel Menger, aquesta *Tercera Setmana de Música Contemporània* hauria de ser —cal esperar-ho— seguida de moltes d'altres.



Trio Mompou: J.Ll. Jordà, violí; M. Melguizo, violoncel; L.G. Sarmiento, piano

Michel Thion

RETRAT

Ferenc Szekeres: Una visió sobre la tradició musical hongaresa



Per una d'aquelles coincidències que solen ocórrer a la vida, a les quals no és aliè el món de l'art, un cert nombre de músics hongaresos han visitat Barcelona en un espai relativament curt. Entre ells, Ferenc Szekeres, eminent director i professor, qui al capdavant del Cor Madrigal de Budapest i de la Camerata Transilvànica de Budapest —amb la participació d'un grup de solistes, entre els quals cal destacar la mezzosoprano Klára Takács— ha ofert la interpretació, en versió de concert, de les òperes *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, i *Orfeo*, de Monteverdi, dos títols absolutament bàsics en l'evolució d'un gènere que ha arribat als nostres dies sense perdre gens de força. Això fou els dies 14 i 16 de febrer, entre els quals aquest director, al capdavant del Cor Madrigal, interpretà —aquesta vegada no al Palau de la Música sinó a la Fundació Miró— el dia 15, un programa

de música del segle XX, amb obres d'autors hongaresos i catalans.

Nascut a Budapest —viu a Buda— el 1927, Ferenc Szekeres acabà els estudis a l'Acadèmia de Música Liszt de la capital hongaresa, el 1954. Aprengué amb Zoltán Kodály i amb Bence Szabolecsi; i, a Itàlia, amb Franco Ferrara. Per la seva activitat a favor de la difusió de la música italiana, el 1976 fou designat amb l'Orde de Cavaller de la República Italiana.

Ferenc Szekeres no era desconegut entre nosaltres, ja que havia dirigit en diverses ocasions, tant al Palau de la Música Catalana com en altres indrets de Catalunya.

La seva tasca en el camp discogràfic és de gran importància, i hi ha aconseguit importants premis. Ha enregistrat, per exemple, obres del Pare Antoni Soler. I ha incorporat al repertori del Cor Madrigal nombroses cançons catalanes.

Szekeres (a qui en un moment donat de la conversa preguntem si alguna vegada li han assenyalat la seva semblança amb l'actor nord-americà Gene Hackman —en realitat, s'assembla alternativament, segons la posició del rostre i de la mirada, a Gene Hackman i al desaparegut Lee J. Cobb—, ens respon una mica atabalat en sentit afirmatiu) no sembla seguir el corrent majoritari en aquests moments entre els qui es dediquen al repertori de la música antiga.

—No sabem quins instruments s'utilitzaven aleshores. A mi no m'agrada treballar amb els anomenats instruments originals, que no dic que no sonin bé o que no serveixin, però que, després de deu minuts de sentir-los ja en tinc prou. La cosa certa és que, avui, toquem per a un públic d'avui. Precisament per l'ús d'instruments diferents, l'orquestració i el resultat de les meves versions, parlant de les obres que pre-



sentem ara a Barcelona, són diferents dels de Leppard.

—No hauria estat més lògic, i fins i tot més pedagògic, presentar primer *Orfeo* de Monteverdi i després *Orfeo ed Euridice* de Gluck?

—Té tota la raó; però els meus col·legues de Barcelona foren els qui em demanaren que ho féssim així. Són, sens dubte, dues obres mestres i certament bàsiques en les seves respectives èpoques. *Orfeo*, pròpiament la primera òpera de la història, representà una gran revolució en el temps de Monteverdi, si es té en compte com es feien les coses fins aleshores en el camp de la música i del cant. També *Orfeo ed Euridice* fou una altra revolució en l'època de Gluck. Per exemple, amb Gluck es fan per primer cop els recitatius amb orquestra i no tan sols amb clavecí.

—Tornant a la qüestió dels instruments originals...

—Miri, encara que sembli dur... molts

cops, els qui es dediquen als instruments originals o d'època és perquè no dominen adequadament els actuals... Bé, no fa falta que posi això a l'entrevista. No vull molestar ningú.

—Però noms com Christopher Hogwood, Hopkinson Smith, Ton Koopman, Jordi Savall...

—Això que he dit no es refereix a tothom. Deixem-ho i passem a una altra cosa.

—Bé. Parlem de les versions, que vénen a oferir a Barcelona, de dues obres tan fonamentals com aquestes de Monteverdi i Gluck, respectivament.

—L'*Orfeo* de Monteverdi permet una gran llibertat d'orquestració, pel fet que la partitura no ho especifica amb detall. Per exemple, ningú no sap com es feia aquesta òpera al principi. Nosaltres seguim la versió de Malipiero, qui fou el primer recopilador i editor de les obres de Monteverdi. Respecte a *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, n'hi ha moltes versions; entre elles,

les de París i de Viena. De la versió de París també hi ha diverses versions, respecte a la llengua i respecte a les cordes. Conec totes aquestes versions, de les quals prefereixo aquesta que oferim a Barcelona, en italià.

—Per cert que, per al paper d'*Orfeo*, ha pensat en una mezzosoprano-contralt per comptes d'un contratenor, com solen fer els grups de música antiga.

—És clar. Perquè ja he dit que ens hem decidit per la versió de París, en italià i amb contralt. A més, es tracta de la meua dona, una cantant de reputació mundial, reconeguda com a intèrpret important.

—Sembla estrany que, a més d'oferir aquestes dues òperes de Monteverdi i de Gluck, hagi vingut a Barcelona a oferir-nos un concert de música contemporània. És una contradicció, en aparença.

—No tant. Per què no fer-ho? És veritat que també hem incorporat autors contemporanis al nostre repertori. Uns, ja clàssics del segle XX, com Bartók i Kodály; i d'altres, menys coneguts fora del nostre país, com Lajos Bárdos i Ferenc Farkas. Amb ells, i per aquest concert de Barcelona, hem agafat obres d'autors catalans com Joaquim Homs i Josep Cercós. Però si he de ser sincer, tot i que cultivem la música contemporània, jo prefereixo la del Renaixement.

—És cert que vostès han incorporat autors catalans al seu repertori?

—Sí. Tant creacions d'autors catalans com cançons populars catalanes. Jo creia que les cançons populars hongareses eren les més belles, fins que en vaig escoltar de catalanes.

(I es posa a taral·lejar *El cant dels ocells*, molt seriós i concentrat.)

—El Cor Madrigal de Budapest és, avui, un conjunt sens dubte famós. Com ha anat evolucionant al llarg del temps?





—Sóc l'únic fundador que hi queda, al Cor; però ja no hi canto. Porto 33 anys en aquesta feina, ja que el Cor fou creat el 1957. Hi ha hagut, com és natural, molts canvis de joves veus al llarg del temps. Però crec que el segell continua essent el mateix, i és allò que el caracteritza i el distingeix. Quan el Cor Madrigal fou posat al servei de l'art, es formà amb antics alumnes de l'Escola Superior de Música de Budapest; i, en seleccionar els qui l'havien d'integrar, es posà una especial atenció a constituir una agrupació d'una sonoritat superior quant a la qualitat. Avui, els membres del Cor Madrigal tots són virtuals solistes. Alguns fins i tot excel·lents intèrprets d'oratoris i han estat premiats en concursos internacionals de cant. Malgrat el reduït nombre d'elements que el componen (no s'ha d'oblidar que es tracta d'un conjunt de cambra), el volum de sonoritat, el timbre i l'estil de la interpretació sobrepassen la sonoritat d'un cor habitual.

Un aspecte que cal destacar en l'activitat musical de Ferenc Szekeres és la seva faceta investigadora, en la qual cal situar recents descobriments d'obres de Haydn, a la Biblioteca Széchenyi de Budapest, unes obres que han estat ja enregistrades.

—Es tracta de tres obres inèdites de Haydn que he aconseguit detectar en el transcurs dels darrers cinc anys. Per un cantó, dues cantates (dues còpies i no dos manuscrits del compositor) de les quals he fet la pertinent edició. En ser així, sempre es té el dubte de pensar que potser no siguin realment de Haydn...; però es tracta de música típicament de Haydn. D'una de les cantates, hi ha dues versions del mateix Haydn: una, amb text en anglès, té el títol de Tormenta (en anglès); i l'altra, la de Budapest, és autògrafa, porta per títol Madrigal, i és per a orquestra de cambra i cor. Crec que es tracta de dues obres diferents, malgrat que tinguin elements comuns o similars, cosa que no només passa amb Haydn. En aquesta qüestió hi ha una disparitat d'opinions amb Robbins

Landon, estudiós de Haydn i autor del llibre L'últim any de Mozart, qui es decanta perquè una de les obres sigui en realitat una reducció de l'altra. Jo, per altra banda, crec que es tracta de dues obres diferents.

—I la tercera obra inèdita de Haydn?

—És una partitura de música per a escena; tampoc no és autògrafa. Totes tres han estat enregistrades en disc, pel segell Hungaroton i per un altre d'holandès. M'oblidava d'un detall important relacionat amb allò de què parlàvem abans, respecte a si eren dues obres diferents o si es tractava d'una mateixa obra: l'erudit Hoboken ha donat un opus diferent per a cada una de les partitures.

—El seu país, com la resta dels de l'Europa de l'Est, està experimentant can-



vis importants. Es noten en el terreny de la cultura, l'art i la música?

—Els canvis polítics no es noten, encara, en la música. Fins ara, els polítics només tenen temps per a preocupar-se de política i d'economia, però no de música. Com diu el proverbi: «En temps de revolució, la muses emmudeixen».

En algun moment de la conversa, i pel que ell sap del nostre país a través de les visites artístiques, Ferenc Szekeres afirma: «Els hongaresos som els catalans de l'Est». Potser, volent remarcar les diferències culturals i la personalitat artística que els caracteritza.

—Vostè ha estat alumne de Kodály, un home dedicat de ple a la pedagogia musical, la influència del qual ha estat clara, i no només a Hongria.

—Kodály sempre va voler dedicar-se a la pedagogia, per la qual cosa donà per acabada la seva activitat com a composi-

tor en un moment donat, per canviar-la per la de l'ensenyament. Perquè va fer això? Perquè no li satisfecia com era la pedagogia fins aleshores. La pedagogia musical, és clar. A partir d'aquí, i simultàniament, comptàvem amb el mètode Kodály i amb el mètode d'Orff, ambdós bons per un igual i enriquidors en els respectius dominis culturals. Però totalment diferents l'un de l'altre.

—El problema continua essent que molts nens s'avorreixen quan aprenen música i arriben, fins i tot, a avorir-la per comptes d'estimar-la. I, en això, té culpa en gran part el mètode d'ensenyament, no li sembla?

—Estem davant una qüestió difícil de dilucidar i de difícil explicació. El mètode Kodály és absolutament nou; però potser no sigui el millor ni l'únic possible. En especial perquè és tan hongarès que potser no serveixi a altres pobles. I per ser tan hongarès, em sorprèn quan em diuen que s'utilitza al Japó o a qualsevol altre indret del món.

—Creu que poden prosperar els mètodes que sorgeixen amb una certa freqüència, segons els quals l'ensenyament del solfeig ja no és a través de les notes tradicionals sinó mitjançant xifres o altres recursos substitutoris?

—No conec gaire bé aquests nous sistemes. Només puc confirmar que el mètode Kodály és molt bo; i que el mètode Orff és, tanmateix, aprofitable. Per exemple, em sembla positiu que, en aquest segon, s'utilitzi tant la percussió i que els instruments hi tinguin tanta importància, mentre que el mètode Kodály es base només en la veu. Al meu parer, aquest mètode és el camí del sistema a cappella, igual que amb el mètode Orff els instruments han de resultar molt interessants i útils per als nens en l'aprenentatge de la música.





Ferenc Szekeres i Joaquim Homà, a la Fundació Miró

—Hongria formà part de l'imperi Austro-Hongarès. Com coexisteixen, el nacionalisme hongarès i la línia de procedència germànica?

—*La nostra música es absolutament diferent de la línia germànica. El nostre estil és tan hongarès, tan diferent del d'altres països... Precisament la gran importància de Bartók i de Kodály rau en l'eliminació de la influència alemanya a la*

nostra música, tan nostra i tan única.

—Malgrat això, a la música contemporània s'han ensorrat les fronteres i ja resulta gairebé impossible saber a quin país pertany una o altra composició d'aquest o aquell compositor...

—*Té tota la raó. A la música que es compon avui, és així. Resulta impossible distingir d'on prové.*

—Li sembla bo o dolent? Desapareixen



així les peculiaritats nacionals a favor de la universalització.

—*Crec que és més dolent que bo, perquè es propicien els models o les espècies úniques. Encara que, a Hongria, puc dir que hi ha tendències diverses que utilitzen els diferents camins i especialitats de la música contemporània.*

—I què li sembla, la idea d'uns Estats Units d'Europa?

—*No ho sé... Fixi's que la música rock o pop procedent dels Estats Units ha aconseguit formar una enorme massa de públic; i no pas tan sols a Amèrica, sinó també als nostres països d'Europa. I això em sembla molt dolent. Contra aquesta amenaça, com en contra d'altres, seria bo d'aconseguir uns Estats Units d'Europa. Però em sembla quelcom molt difícil d'arribar-hi, perquè els Estats Units d'Amèrica tenen una gran influència en l'actual joventut del món. I una gran força econòmica. Sembla un domini que, ara per ara, no és fàcil de neutralitzar.*

—Pensa, per tant, que amb els anys acabarem tots parlant en anglès?

—*No! Ara per ara, és una gran moda. Esperem que no arribi a passar això que vostè insinua en la seva pregunta. Respecte al terreny musical, esperem tanmateix que, amb el temps, la música clàssica arribi a dominar la música pop i rock. Fa quinze o vint anys, va estar de moda la música electrònica; i avui, segons la meua opinió, és en vies de desaparició. Esperem que totes les tendències musicals se sedimentin i que arribi un moment en què tot el món pugui trobar música al seu gust. I no només la pop o rock, perquè no agrada a tots per un igual.*



Arxius Musicals a Catalunya (XXII)

Arxiu Històric Comarcal de Cardona

L'Arxiu Històric Comarcal de Cardona està situat als baixos de l'edifici de l'Ajuntament d'aquesta vila.

En els seus fons, considerables i variats, hi destaca el «Fons Mas» que hi entrà fa encara no dos anys. Mn. Josep Mas (1841-1913) arribà a reunir un important arxiu patrimonial que, en morir ell, va romandre intacte en poder de la seva família. A més de les partitures musicals, hi ha revistes, llibres (des d'alguns incunables a un diccionari d'euskera del segle XIX), estampes, postals, relíquies, goigs, fotografies, manuscrits diversos, objectes religiosos, etc. La riquesa d'aquest fons motivà que, el setembre de 1988, se'n fes una exposició per fer-lo conèixer.

Gairebé tota la música que s'hi conserva és de finals del segle XIX i de principis d'aquest.

Fora d'aquest àmbit cronològic, només hi ha un «villancico» de Nadal, a dos tiples i baix, de finals del segle XVIII (*Los pastores de la sierra*) i un *Credo Parisien* que sembla pertànyer al repertori que

arreu va associat als convents de franciscans (aquest orde va tenir convent a la vila fins al 1812).

Pel que fa al repertori, hi ha sobretot música vocal amb text en vernacle (castellà i català), tot i que també hi ha algunes Mises, Nones, Lamentacions,...

Tot el fons és manuscrit. No hi ha cap obra instrumental, exceptuat un *Ball de bastons* de principis de segle. També hi trobem alguns mètodes de lectura musical.

Pel que fa a l'autoria d'aquest repertori, hi ha un nombre molt considerable de composicions anònimes; entre els autors, hi destaquen els més freqüents a tots els arxius catalans de característiques similars, tot i que també hi tenen un lloc els de les rodalies de Cardona.

Entre els propietaris de les partitures, hi trobem Flotats i Ramon Quer.

Una menció a part mereixen els tres pergamins medievals amb notació musical.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

CORRESPONDÈNCIA

Sr. Director

Com a subscriptor de la «Revista Musical Catalana», de la seva digna direcció, celebrego que hagin estat dedicats tres articles al compositor català Isaac Albéniz (n.º 63, gener 1990) amb motiu dels 80 anys de la seva mort. M'ha agradat el contingut d'aquests escrits, perquè sempre s'aprèn alguna cosa de fets de l'artista que un desconeix; o també, per a les persones que no tenen la biografia del compositor, serveix per tenir una idea sobre el músic, obres, fets, etc.; en l'escrit signat per Xavier Carbonell, en la secció dedicada al teatre líric, l'òpera *Merlín* consta *no estrenada*, quan en realitat, la citada òpera va ser *estrenada a Barcelona*, el dia 18 de desembre de 1950 al Teatre Tívoli per la secció escènica del *Club F. Junior*, dirigint l'orquestra el mestre Josep Sabater.

Crítica i públic van celebrar aquesta estrena, portada a terme per un grup d'aficionats a l'òpera que, a fi de comptes, aconseguia fer conèixer una òpera inèdita d'un músic català, injustament no estrenada.

Aquesta estrena consta en el llibre «Història de la Música Española e Hispanoamericana» de Josep Subirà (Salvat editores, 1953, 1.ª edició) pàgines 878-879; i també al llibre «Albéniz, su vida y su obra», de Gabriel Laplane (Editorial Noguer), pàgina 46.

Tinc el gust d'adjuntar-li un programa de l'òpera *Merlín*, juntament amb algunes fotocòpies de la crítica de la representació i algun comentari.

Lluís Tarné

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.

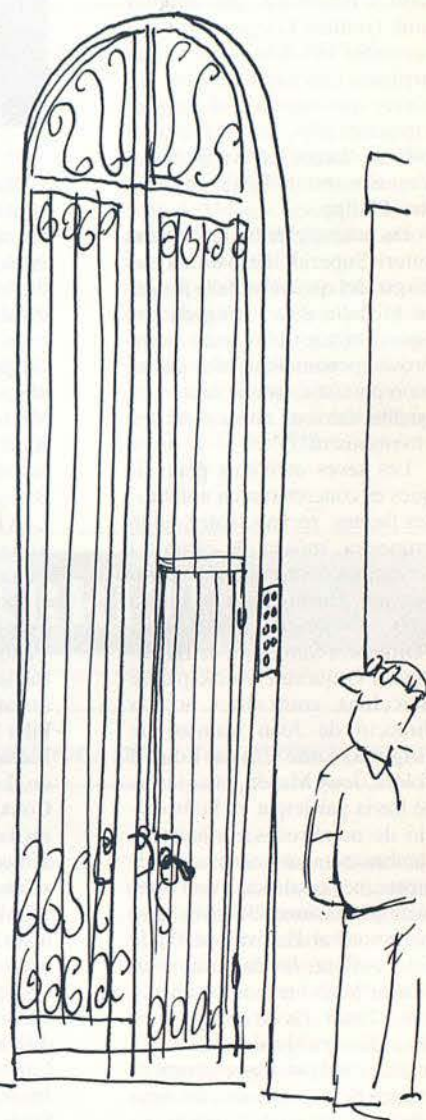
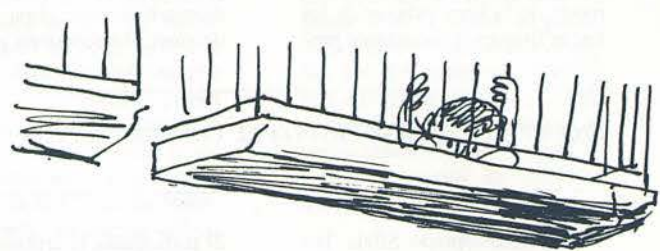
semestral ☐ de 1.400 ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant

☐ taló bancari adjunt

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.



AQUÍ

HA MORT PERE VALLRIBERA

Ha mort a Barcelona el mestre Pere Vallribera, una de les personalitats més actives i valuoses de la nostra vida musical, particularment en la vessant pianística i pedagògica, a més de les seves exquisides qualitats personals, unànimement valorades pels seus col·legues i nombrosos deixebles.

Havia nascut a Sallent, el 1903, però passà ben aviat a residir a Barcelona, per estudiar amb Guillem Garganta al Conservatori del Liceu, del qual arribaria més tard a ser director, càrrec que exerciria al llarg de cinquanta anys, fins a la seva jubilació. També havia treballat al Conservatori de París, amb Isidor Philipp.

De la seva càtedra al Conservatori Superior de Música del Liceu (del qual posseïa la primera Medalla d'Or, atorgada per aquest centre) han sortit nombroses personalitats del nostre món pianístic, que acrediten la qualitat tècnica i musical del seu ensenyament.

Les seves activitats pianístiques es concretaren en nombroses facetes: recitals, solista amb orquestra, música de cambra i actuacions com a pianista acompanyant. Havia actuat de solista amb l'Orquestra Pau Casals, l'Orquestra Simfònica de Barcelona, l'Orquestra Municipal de Barcelona, entre altres, sota la direcció de Joan Lamote de Grignon, Enric Casals, Eduard Toldrà, Joan Manén, etc., i també havia participat en la formació de nombrosos conjunts de cambra catalans amb els elements més qualificats de l'estament professional del país, i havia actuat al Festival de Prada del Conflent, formant duo amb Sander Vegh i trio amb aquest i Josep Trotta. En els seus recitals, féu conèixer i ajudà a difondre la música catalana, especialment la música de Pau Casals i de Joan i Ricard Lamote de Grignon, en circumstàncies polítiques adverses a ser difosa. Igualment, estigué obert a la música del nostre temps, fins al punt que, ben aviat, féu conèixer l'obra pianística d'Igor Stravinsky.



Durant molt de temps, Vallribera fou un pianista acompanyant insubstituïble, d'una rara intuïció musical; en aquest sentit, fou col·laborador, entre moltes altres, de figures tan importants com els violoncel·listes Gaspar Cassadó, Pierre Fournier, André Navarra, Bernard Michelin, Josep Trotta, Ernest Xancó i Lluís Claret, els violinistes Henry Szering, Ricardo Brengola, Ida Händel, Henry Lewkovicz, Joan Massià, Eduard Bocquet, Joan Manén, Eduard Toldrà i Gerard Claret, el flautista Jean Pierre Rampal, i els cantants Manuel Ausensi, Victòria dels Àngels, Conxita Badia, Concepció Callao, Montserrat Caballé, Maria Espinal, Pilar Lorengar, Nam Merrinam, Mercè Plantada, Marcos Redondo, Lola Rodríguez de Aragón, Conxita Supervia, Raimon Torres i Emili Vendrell. Les seves actuacions públiques depassen la xifra de quatre mil.

Vallribera conreà ocasionalment la composició i rebé nombrosos guardons i condecoracions, com les de Fill il·lustre de la Villa de Sallent, Acadèmic d'Honor de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Acadèmic i Medalla de Plata de l'Acadèmia d'Arts, Sciences et Lettres de París, la Medalla del Treball de la Generalitat de Catalunya, la Medalla Enric Granados, etc.

Personalitat afable, oberta i generosa, Vallribera treballà in-

tensament fins als darrers moments de la seva vida, quan les forces físiques li flaquejaven pro-

gressivament. Morí, en plena maduresa espiritual, el passat dia 7 de març. Descansi en pau.

UNA MEZZO-SOPRANO GUANYA EL CONCURS EUGENIO MARCO D'ÒPERA

La mezzo-soprano Silvia Tro Santafé ha guanyat el III Concurs Eugenio Marco d'Òpera, convocat per l'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell i dotat amb 500.000 pessetes.

A la prova final, d'un total de

27 participants, hi arribaren 13 dones i 5 homes. Les proves es feren al Casal Pere IV de Sabadell, durant el passat mes de març. Silvia Tro Santafé ha estat l'única mezzo-soprano que es presentà al Concurs.

ALBIN HANSEROTH, NOU ADMINISTRADOR ARTÍSTIC DEL LICEU

L'alemany Albin HanserOTH ha estat nomenat nou administrador artístic del Gran Teatre del Liceu, lloc vacant des que Lluís Andreu fou contractat per la Junta d'Andalusia.

HanserOTH s'incorporà al Liceu pel març de 1988 i, des de la temporada 88-89, n'ha estat responsable del departament de coordinació i producció.

ACTIVITATS DEL CENTRE MUSICAL L'ESPILL DURANT EL PRIMER TRIMESTRE DEL 1990

El Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill, de Berga, desenvolupà durant aquest primer trimestre una intensa activitat. Cal fer-ne ressò, per tractar-se d'un centre musical important de les nostres comarques.

Així, es pot destacar: la conferència, a càrrec de M^a Teresa Malagarriga, sobre el tema «El nen i la música», del passat 27 de gener, a l'auditori Ireneu Segarra de L'Espill; el 18 de febrer, Alex Garrofé oferí un concert de guitarra amb diferents obres de Sors, Rodrigo, Bach, Dogson, Garcia Abril i Mertz, a l'auditori de L'Espill; el passat 10 de març el Versàtil Quartet, format per Josep Padro (flauta travessera), Celestí Vall

(piano), Artur Regada (contrabaix) i Ricardo Hochberger (bateria), actuà al Cafè del Casino Berguedà i interpretà obres de Scott Joplin i Claude Billig; també el 31 de març, a l'església de Sant Joan, de Berga, la Coral Espill oferí un concert amb peces de diferents autors i la interpretació de la *Missa Brevis en fa major*, de Haydn. Finalment cal destacar, tal i com s'ha anunciat a la «Revista Musical Catalana», el desenvolupament del V Concurs de Piano Premi Ciutat de Berga, que tindrà lloc durant els dies 28, 29 i 30 d'abril i 1 de maig a l'auditori de l'Hospital Vell. La gala de cloenda es farà al Teatre Municipal de Berga.

LA CONSELLERIA DE CULTURA DE VALÈNCIA DESTINA 6.000 MILIONS PER A LA PROMOCIÓ MUSICAL

La Conselleria de Cultura de la Generalitat de València ha iniciat, sota el títol de «Música 92», un projecte de promoció musical que es perllongarà fins al 1992; té com a finalitat promoure la música que es fa i es crea al País Valencià. Aquesta iniciativa disposa d'un

pressupost de 6.000 milions de pessetes per als dos primers anys, 5.000 milions dels quals procedeixen dels fons autonòmics. La resta del pressupost ha estat demanat a l'Administració Central.

El projecte es basa, principalment, en la constitució d'una jove

D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS D'AHIR •

orquestra simfònica de la Comunitat Valenciana i en la professionalització del Cor de València. També s'ha posat en marxa un festival líric propi. Aquest festival, que començà el passat gener, fou iniciat amb l'actuació del tenor Josep Carreras i la soprano Isabel Rey en el recinte del Palau de la Música de València. El cicle, anomenat «Ober-

tura Lírica», té previst acollir les més prestigioses figures del *bel canto*. D'altra banda, el periodista Manuel Muñoz fou designat per l'Ajuntament valencià nou director del Palau de la Música de València, després que, el passat gener, Manuel Àngel Conejero presentés la dimissió d'aquell càrrec.

ment ha fet la presentació oficial a Barcelona.

Cal fer un especial esment al viatge que, durant la Setmana Santa, el cor juvenil de l'Orfeó Català, farà per terres de Txecoslovàquia amb diversos concerts, dels quals cal destacar, pel compromís i la importància, el que tindrà lloc a Praga el dia 11 d'abril. El programa previst per a aquesta «tourné» està format per polifonia clàssica i popular, bàsicament catalana, i serà dirigit per la directora titular d'aquest cor, Conxita Garcia.



Iñaki Fresan

ACTIVITATS DE LA FUNDACIÓ AULA DE MÚSICA

La Fundació Aula de Música (FAM) ha iniciat una nova etapa de gestió, en la qual diversifica les seves activitats. La finalitat principal consisteix en la difusió i promoció d'aquestes activitats en les quals, durant aquest primer trimestre, ha comptat amb la participació de més de 250 alumnes de música moderna. La FAM disposa també d'una carter a d'ex-alumnes (prop de 4.000) i d'una biblioteca.

D'entre els diferents projectes de la FAM, dos són els més destacats: assaigs públics i Jam Sessions. Ambdós projectes s'han endegat tot atenent diferents objectius fundacionals: promoció i suport de tota mena d'activitats relacionades amb la música moderna, el jazz, el ball i la dan-

sa, especialment l'ensenyament d'aquestes formes d'expressió artística i cultural.

Els assaigs públics se centren en l'organització d'assaigs musicals, públics i gratuïts; així, dóna l'oportunitat de disposar d'una estona per a assajar davant un públic que pot ser el públic de demà dels futurs professionals. Les Jam Sessions també són públiques i gratuïtes; s'ha previst de fer-ne un cada mes. El calendari establert és: 24 d'abril, 22 de maig i 19 de juny (prèviament, ja se n'han fet dues, el 20 de febrer i el 20 de març).

Per a més informació sobre aquestes activitats cal adreçar-se a: Fundació Aula de Música. C/. Montornés, 37. 08023 Barcelona. Telèf: 211 10 62.

PELL DE BRAU

I TROBADA 1990 DE LA JOVE ORQUESTRA NACIONAL D'ESPANYA

Després d'haver realitzat diferents proves d'admissió a la Jove Orquestra Nacional d'Espanya (JONDE), el passat gener se celebrà la I TROBADA 1990, amb un programa simfònic compost per obres de Daria, Mahler, Bernstein i Ravel. Tingué lloc a Oviedo, Xixón, Avilés i Madrid.

Aquestes actuacions de la JONDE foren compartides amb les actuacions dels Cors Príncep d'Astúries, la mezzo-soprano

P. Mikiskha i la soprano A. Rodríguez, dirigits tots ells per Juan de Udaeta, qui actualment fa les funcions de director associat de la JONDE.

La Trobada fou precedida per un curt cicle de concerts de cambra, a càrrec dels grups Sextet de Barcelona, Manón i Altabal Percussió, formats tots ells, en la seva majoria, per ex-components de la JONDE.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

GIRA CATALANA AMB MOZART

Un cop acabats els concerts del *Messies* de G.F. Händel, arreu de Catalunya i de la Comunitat de Castella-Lleó, el treball del nostre Orfeó està centrat en la música de W.A. Mozart, del qual preparem un programa que comprendrà, a la primera part, la *Missa de la Coronació*, i a la segona part, el *Requiem* K. 626.

Aquest programa neix arran de la col·laboració establerta l'any passat amb la Fundació Caixa de Catalunya, que té com a finalitat portar la música simfònico-coral a les diverses localitats catalanes, per tal d'apropar-la al major nombre de persones possible. De la matei-

xa manera que, l'any passat, la *Petita Missa Solemne* de Rossini va viatjar a quatre capitals, aquest any el programa Mozart anirà a les ciutats de Vilafranca del Penedès (28 d'abril), Ripoll (29 d'abril), Barcelona (3 de maig), Manresa (5 de maig) i Tarragona (6 de maig) en una primera etapa. Posteriorment està prevista aquesta actuació a Vic i Torroella de Montgrí, el mes de juliol.

Al costat de les veus del cor de l'Orfeó, es comptarà amb la col·laboració de prestigiosos solistes (M^a Lluïsa Muntada, Joan Cabero, Iñaki Fresan) i de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, que recent-

ARREU

GIRA DE L'ORQUESTRA BARROCA DE LA COMUNITAT EUROPEA

L'Orquestra Barroca de la Comunitat Europea ha començat la seva gira d'enguany, la qual inclou diferents actuacions a països membres de la CEE i a d'altres. Aquesta gira ha estat organitzada gràcies al continu suport de l'empresa Panasonic Europe Ltd., que la patrocina des de 1989.

Fins ara, l'orquestra ha fet concerts a la RFA, França, Holanda, Espanya, Irlanda i Regne Unit, i actuarà a Portugal el proper juny. Aquest any, l'orquestra disposa d'un pressupost de 110.000 lliures i s'ha previst que aquest octubre gravi en

compact disc.

L'orquestra és formada actualment per 21 músics, escollits després de diferents cursos i assaigs. Aquest curs han tingut la finalitat d'encoratjar i promoure el coneixement d'instruments barrocs, així com d'oferir als cursetistes la possibilitat d'esdevenir músics professionals especialitzats en música barroca.

Gràcies al patrocini de l'empresa Panasonic, l'Orquestra Barroca de la Comunitat Europea ha pogut fer diferents concerts a la Unió Soviètica (concretament a Tallin, Leningrad i Moscou) durant l'any passat.

NÚRIA ESPERT, PERSONALITAT INTERNACIONAL
DE L'ANY DE TEATRE

L'actriu catalana Núria Espert ha estat distingida amb el títol de Personalitat de l'Any, en la modalitat de teatre, pel jurat qualificador d'aquest guardó internacional instituït a França, el qual és atorgat des del 1970.

Aquesta distinció, que no té cap dotació econòmica, és concedida segons els resultats de dues enquestes de preselecció que són examinades per un jurat format per personalitats de reconegut prestigi en la matèria. En aquesta edició, junt amb Núria Espert també han estat guardonades les actrius Denise Gencé i Françoise Seiner, de la Comédie Française, el belga Armand Delcampe i el suís Hugues Gall. En edicions anteriors, van rebre la distinció Vittorio Gassman, Alec Guinness, Laurence Olivier, Rex Harrison, Jean Ma-



Núria Espert

rais i Jeanne Moreau. Darrerament, Núria Espert ha obtingut una gran projecció internacional com a directora d'òpera, faceta en què destaca el seu últim muntatge al Liceu de Barcelona: el de la *Elektra* de Strauss.

50 ANYS DE JOVENTUTS MUSICALS

L'any 1990 ha començat, musicalment parlant, amb la celebració del 50è aniversari de la creació de Joventuts Musicals. Aquest moviment cultural, creat a Bèlgica per Marcel Cuvelier amb el nom de Jeunesses Musicales, ha assolit un nivell internacional de prestigi. I, actualment, en forma part un total de 39 països d'arreu del món.

Per a celebrar l'aniversari, s'han organitzat diverses activitats al llarg d'aquest any, les quals començaren, a principis d'any, amb un concert de l'Or-

questra Mundial de Joventuts Musicals, dirigida per Pierre Bartholomé, al Palau de Belles Arts de Brussel·les, al qual assistiren els ambaixadors de la majoria de països on hi ha l'entitat JJMM, i representants de la Federació Espanyola, presidida per Jordi Roch.

Les activitats commemoratives culminaran aquesta tardor amb la celebració del Congrés Mundial de la Federació Internacional de JJMM, que reunirà la majoria de responsables dels països membres.

CELIDIBACHE TORNÀ A ROMANIA

El director romanès Sergiu Celidibache, actualment al capdavant de la Filharmònica de Munic, tornà a Romania el passat 13 de febrer per oferir, a Bucarest, quatre concerts amb l'orquestra alemanya. Els beneficis dels concerts foren destinats íntegrament al poble romanès. A més, juntament amb els músics, hi arribaren diverses tones d'aliments i medicaments per a suplir les carències que en sofreix aquell país.

El director exiliat treballa a la

RFA des del 1979, on dirigeix la Filharmònica de Munic. El seu exili començà poc després de la guerra, quan el poder de Romania quedà a mans dels comunistes. Però la raó més forta que provocà el seu exili foren les discrepàncies entre Celidibache i les autoritats, les quals rebutjaren la iniciativa que el director financés assaigs a joves directors d'orquestra a l'estranger. Malgrat això, durant els anys setanta Celidibache actuà en diverses ocasions al seu país.

CONVOCATÒRIES

BECA D'AMPLIACIÓ D'ESTUDIS DE VIOLONCEL
DE LA FUNDACIÓ PAU CASALS

La Fundació Pau Casals de Barcelona convoca una beca per a l'ampliació d'estudis de violoncel, destinada a facilitar a un violoncel·lista català, que hagi realitzat estudis de nivell superior d'aquesta especialitat, l'ampliació dels seus coneixements durant el curs escolar 1990-91.

La beca està dotada amb 600.000 pessetes, que es faran efectives durant l'esmentat curs escolar en els terminis i previ compliment dels requisits que s'estableixen. Els qui es considerin amb dret a obtenir aques-

ta beca hauran de presentar, a l'Administració de la Fundació Pau Casals, una instància abans del dia 30 de juny. La beca serà adjudicada abans del 31 de juliol per un jurat nomenat per la Fundació entre professors, intèrprets i altres persones competents en la matèria.

Per a més informació, i conèixer els documents per a omplir la instància de sol·licitud, cal adreçar-se a: Fundació Pau Casals. Passeig de Gràcia, 77, pral. 08008 Barcelona.

BEQUES DE LA FUNDACIÓ GÜELL

La Fundació Güell de Barcelona ha convocat dues beques musicals per al curs 1990-91. La primera és per a ampliació d'estudis d'interpretació musical, a la qual poden optar tots els titulats o diplomats pels Conservatoris de les terres catalanes. L'import de la beca és de 600.000 pessetes, a esmerçar en les condicions que seran assenyalades, pròpies per a cada cas. Aquesta beca és incompatible amb la percepció, simultàniament, de qualsevol altra beca o ajut. El lliurament de l'import es farà en fraccions mensuals, i la primera partida serà lliurada al moment d'iniciar els treballs. La documentació per a la sol·licitud s'ha de presentar abans del 30 de juny.

La segona beca és per a estudis de musicologia, composició,

folklore o aspectes específics d'investigació musical. Hi poden optar tots els llicenciats universitaris en Filosofia i Història de l'Art que acreditin un currículum acadèmic musical, i els titulats o diplomats en alguna especialitat dels Conservatoris de Música. Un i altre document acadèmic hauran de ser expedits per Centres de terres catalanes. L'import de la beca és de 600.000 pessetes, amb les condicions assenyalades en el cas anterior. Les sol·licituds s'han d'enviar abans del dia 30 de juny.

Per a més informació i forma de sol·licitar les beques, cal adreçar-se a: Fundació Güell. Passeig d'Isabel II, 1 - Casa Llotja. 08003 Barcelona. Tel: 319 24 32.

PROMOCIÓ DE SOLISTES I FORMACIONS A VALLS

Amb el nom de «UT'90 Música», l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Valls, amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la gestió de Batall organitza una activitat que té com a objectiu la promoció de

solistes i formacions musicals que participin en qualsevol dels estils musicals. D'aquesta iniciativa, en sortirà una selecció que, prenent com a punt de partida la ciutat de Valls, accedirà a un circuit d'actuacions per altres poblacions i ciutats.

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

Hi poden participar tots els solistes i formacions musicals, preferentment els d'expressió en català, de les comarques tarraconines. Cal adjuntar una gravació que inclogui un mínim de cinc temes. Per a inscriure's cal aportar la següent informació: nom (i any) de la formació, estil musical, components, història i persona amb la qual es pot contactar (nom, adreça, telèfon i població).

La selecció, la farà una Comissió formada per: Bonaventura Camps (regidor de Cultura de l'Ajuntament de Valls), Ramon Muntaner (del Departament de Cultura de la Generalitat), Salvador Escribà (cantant del grup La Salseta del Poble Sec), Joan Reig (bateria del grup Els Pets),

Josep M. Domènech (músic i professor de jazz) i Jordi Tudó (crític musical). Aquesta Comissió valorarà les propostes i en determinarà la inclusió en la programació que es durà a terme aquesta primavera. La presentació dels seleccionats es farà al bar musical Dune, de Valls. Els participants es faran responsables de l'equip tècnic i de so que necessitin per l'actuació, la qual haurà de tenir una durada aproximada de 90 minuts.

El termini de presentació acaba el dia 15 d'abril. La documentació s'ha adreçar a: Batall —gestió cultural i management—; Apartat de correus 45. 43800 Valls (Tarragona). Per a més informació, cal trucar al telèfon (977) 60 37 05.

Concurs-Curs es realitzarà a la ciutat de Parma, del 3 al 18 de juliol.

S'hi poden presentar els directors d'orquestra de qualsevol nacionalitat que no hagin superat 35 anys d'edat el dia 3 de juliol de 1990. El concurs constarà de tres fases: a la primera fase eliminatòria només hi seran admesos 30 concursants, que seran seleccionats a base del respectiu currículum i de l'activitat professional documentada. S'ha previst de seleccionar 5 candidats com a reserva. Al Curs de Perfeccionament i a la prova semifinjal no seran admesos més

de 6 participants; a la prova final no seran admesos més de 3 candidats. Els concursants que pasin la primera prova seran admesos al Curs de Perfeccionament, impartit per Rudolf Barshai.

El termini de presentació de sol·licituds acaba el dia 30 d'abril. Per a més informació, cal dirigir-se a: Segreteria del Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra «Arturo Toscanini», c/o Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini». P. le Cesare Battisti, 14 - 43100 Parma (Itàlia).

CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ REINA ELISABETH, DE BÈLGICA

Aquest concurs seleccionarà una obra per a piano i orquestra destinada a la final del Concurs Reina Elisabeth de piano 1991. Serà una obra d'uns 12 a 15 minuts de durada per a piano i orquestra simfònica. Aquesta obra haurà de ser estudiada i interpretada, durant la setmana de la final del concurs, per cada un dels dotze pianistes seleccionats, i l'estrena mundial tindrà lloc el dia 27 de maig de 1991 a la Sala del Palais des Beaux-Arts de Brussel·les, des d'on totes les sessions es radiaran i televisaran, a més de ser gravades en compact disc.

Només s'acceptaran les obres

d'autors que visquin actualment. El concurs es farà càrrec de les despeses de realització del material per a orquestra, sense perjudici dels drets de lloguer del material propi del compositor. El premi és de 200.000 francs belgues i un diploma.

Les partitures s'han d'enviar abans del dia 15 de gener de 1991. Per a més informació complementària i per saber els detalls d'inscripció cal adreçar-se a: Secrétariat Général du Concurs Musical International Reine Elisabeth de Belgique, 20 rue aux Laines, B- 1000 Bruxelles (Bèlgica). Telèfon: 32 / 2 / 513 00 99.

XXVII CONCURS DE COMPOSICIÓ DE MÚSICA FESTIVA

L'Associació de Sant Jordi, d'Alcoi, convoca el XXVII Concurs de Composició de Música Festiva en la modalitat de Marxa Mora. Hi poden participar tots els compositors que ho desitgin, sense limitació d'originals presentats. Les composicions han de ser originals i inèdites, i no han d'haver-se executat en públic. Aquest premi, de 250.000 pessetes, és indivisible.

Les obres s'han de presentar en forma de guió, en quatre o més pautes, amb les indicacions

necessàries per a la seva posterior instrumentació segons la plantilla, que serà facilitada a qui la sol·liciti.

El temps de presentació d'originals acaba el dia 1 d'agost. El resultat serà anunciat el dia 1 de setembre. Per a més informació i altres condicions sobre les bases d'aquest Concurs, cal dirigir-se a: Associació de Sant Jordi. C/. Sant Miquel, 62. Casal de Sant Jordi. 03800 Alcoi. Alacant.

VI CURS INTERNACIONAL D'ESTIU COS I MÚSICA

L'Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona anuncia el VI Curs Internacional d'Estiu Cos i Música. L'equip de professors encarregat dels cursos ha elaborat una proposta que vol abastar uns aspectes habitualment no tinguts en compte en la formació del músic: el cos en l'art musical, i la unió de la imaginació sonora i corporal en el resultat artístic.

Aquest curs és per a professionals, pedagogs, estudiants i qualsevol altre públic en general. L'equip de professors, el formen: Yiya Díaz (mètode Cos-Art i piano), Carme Bustamante (cant) i Carme Valls (cant i veu).

Per a més informació cal dirigir-se a: Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona. C/. Casp, 79. 7è. 08013 Barcelona. Telèf: 232 96 37.

V CONCURS INTERNACIONAL DE QUARTET DE CORDA, A LONDRES

Aquest concurs tindrà lloc al Goldsmith Hall de Londres entre els dies 10 i 15 d'abril de 1991. Yehudi Menuhin n'és el director artístic i també en serà el president del Jurat. La finalitat d'aquest concurs, que se celebra cada tres anys, és la de descobrir i fer costat a joves talents i donar oportunitats artístiques als guanyadors. Els premis es reparteixen de la següent manera: primer premi, 8.000 lliures, més els guardons «The Amadeus Trophy» i «The Garner Wilwon Quartet of Bows»; segon premi, 4.800 lliures; tercer premi, 3.200 lliures; quart premi, 2.400 lliures; cinquè premi, 1.600 lliures; premi Menuhin, 750 lliures; i premi del Públic, també 750 lliures. Aquest concurs és exclu-

siu per a quartets de corda. Hi poden participar quartets de qualsevol nacionalitat, la suma de l'edat dels membres del qual no superi els 120 anys el dia 1 d'abril de 1991. La inscripció s'ha de fer en llengua anglesa i la data límit de tramesa és el 18 de gener de 1991. El concurs serà dividit en dues fases eliminatòries i una fase final. Els premis seran atorgats durant el concert final, que tindrà lloc a The Barbican Centre de Londres, el dia 15 d'abril de 1991.

Per a més informació i condicions per a la participació, cal adreçar-se a: Dennis Sayer o Arnold Woolf. 62 High Street. Fareham, Hampshire PO167BG. England. Telèfon: 0329 283603. Fax: 0705 321080.

IV CONCURS INTERNACIONAL DE DIRECCIÓ ORQUESTRAL ARTURO TOSCANINI

L'Orquestra Simfònica de l'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini» (OSER), amb la col·laboració del Ministeri del Turisme i Espectacle d'aquella regió

italiana, convoca el IV Concurs Internacional de Direcció Orquestral Arturo Toscanini, integrat en un Curs Superior de Perfeccionament Professional. El

MONTSLAVATGE, Xavier: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo.* Fundación Banco Exterior. Col·lecció Memòries de la Música Española.



Papeles autobiográficos és un llibre en el qual l'autor fa un recorregut per la seva memòria, pels seus quasi vuitanta anys d'existència. Més que d'un llibre de memòries, caldria parlar d'un llibre de memòria: de memòria serena, despassionada, a vegades irònica i, sempre, amable.

Montsalvatge, figura cabdal de la música catalana i espanyola de la postguerra, centra en dos pols bàsics la descripció del seu recorregut humà i creatiu: el de les seves relacions amb amics i personalitats vinculades a la música i el de la narració dels orígens i de la història individualitzada de cadascuna de les composicions que integren el seu vast *opus*.

En el primer aspecte, *Papeles autobiográficos* resulta d'un considerable atractiu perquè, a través de la paraula del compositor, se'ns mostra la imatge subjectiva, però ensems enriquidora d'un seguit de noms cabdals en la història de la música (en algun cas, la referència va més enllà de l'estrictament musical). Són quasi retrats lleus, fets a grans traços; traços guiats per les peculiaritats de la relació establerta amb l'autor, i també per la particular manera de veure'ls.

Figures com l'escultor Manolo Hugué —entranyablement homenatjada per Montsalvatge— i més endavant les de Manuel Blancafort, Alberto Ginastera, Victòria dels Àngels, Rosa Sabater, Manuel Valls, Frederic Mompou, Òscar Esplà, Francis Poulenc, Serge Lifar i d'altres,

són objecte de delicats homenatges que, en el seu conjunt, conformen una suggestiva panoràmica per tot un món ple de nostàlgia i també de referents històrics.

Pel que fa al recorregut a través de la seva obra, Montsalvatge defuig l'apologètica i se centra en la descripció dels processos que van generar cadascuna de les seves composicions i els seus aspectes i trets més essencials. Aquesta és una parcel·la d'una importància cabdal per a conèixer el conjunt de la producció del compositor. Sens dubte, ha de constituir una referència obligada per a estudiosos.

Xavier Montsalvatge, qui al llarg de la seva vida ha compaginat l'art d'ajuntar notes amb el «d'ajuntar lletres», és no sols un compositor important sinó també un escriptor notable, capaç de donar a cada expressió la sintonia més perfecta amb allò que realment vol dir. Així, la qualitat literària de la seva narració esdevé una de les virtuts cabdals de cada obra. Amb un pèl de distanciament irònic, amb una amabilitat sincera, refusant l'autocomplaença però situant en el seu punt just mèrits i demèrits personals, l'autor mostra en aquesta obra una acurada fidelitat a la seva forma de fer.

Una altra cosa és la de si trobem a faltar en determinats moments una superior incisivitat crítica, un aprofundiment i un compromís més rotunds, que podrien donar a l'obra una intensitat diferent. Però, aleshores, segurament no seria ni una obra de Xavier Montsalvatge ni, amb molta probabilitat, no reflectiria el moment actual en què ha estat escrita.

J.C.

LARVE, Jan:

Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Editorial Labor, S.A., Barcelona 1989. 186 pàgs.)

L'aparició de la versió castellana d'aquest assaig teòric ha merescut una molt bona acceptació per part dels estaments docents i discent interessats en la matèria: és un signe del seu interès objectiu i, també, del buit puntual que el llibre cobreix en la nostra bibliografia musical es-

pecialitzada, com ho remarca adientment el compositor i pedagog Carles Guinovart, qui ha prologat aquesta edició.

En qualsevol cas, l'obra aporta suggerents contribucions personals al tema —sempre obert a noves perspectives— de l'anàlisi dels estils musicals, no pas considerats a partir d'una dimensió unilateral (sonora, harmònica, melòdica o rítmica) sinó en una interacció recíproca que genera un procés de «creixement» (un terme original que inclou el moviment i la forma, i resol les rigideses suggerides pel terme de forma, inevitablement estàtic), sovint susceptible de ser aplicat a les dimensions petites, mitjanes i grans de la sintaxi musical. Aquest punt de partida determina diferències bàsiques respecte als plantejaments dels tradicionals tractats de la forma musical i, al mateix temps, delimita i estableix clarament aquella lògica distinció entre forma i estil.



Cal dir, finalment, que l'exposició de l'obra segueix una metodologia conseqüent i rigorosa, i que una assimilació exhaustiva del seu contingut demana una considerable concentració, atesos el caràcter eminentment tècnic de la terminologia que emprava majoritàriament i la gran quantitat de material que aporta per a l'exposició i exemplificació del seu discurs; però hem de remarcar que una lectura menys aprofundida és susceptible, també, de desvetllar intuïcions fecundes i remarques puntuals d'un interès absolut, respecte a la matèria objecte d'estudi.

Ll. M.

Vídeo

El vídeo musical, pel que fa a l'anomenada música clàssica és un tipus de producte encara poc assumit pels consumidors musicals de l'Estat. Mentre arreu d'Europa, i d'una forma especial a Gran Bretanya, assoleix cotes de mercat d'una considerable i creixent importància

en el conjunt del negoci videogràfic cultural, a casa nostra viu en una situació encara de becerols.

Gràcies a aquest mitjà, l'afecionat a la música pot gaudir, al seu propi domicili, de produccions operístiques i de ballet de categoria privilegiada, quasi totes elles enregistrades en viu a grans teatres d'òpera, i servides per equips artístics de gran categoria. Ultimament s'hi han incorporat enregistraments de concerts, també d'una gran categoria. El suport visual completa així el gaudi més ple, tant del concert com de les representacions operístiques o de ballet. Tanmateix, la qualitat del so encara és perfectible. A casa nostra, la firma editorial i distribuïdora Selecta Visión té ja un catàleg de vint-i-set vídeos, majoritàriament òperes, que inclouen bona part del gran repertori universal, amb obres com *Tosca*, *Carmen*, *Andrea Chenier*, *Manon Lescaut*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, etc., servides per les millors veus, com les de Mirella Freni, Josep Carreras, Jaume Aragall, Plácido Domingo, Kiri Te Kanawa, Vladimir Atlantov, Eva Marton, Yevgueni Nesterenko, etc., i amb batutes com les de Haitink, Giulini, Prêtre, Gavazzeni, Sinopoli i altres.

Pel que fa al ballet, cal esmentar la producció de *El llac dels cignes* a cura del London Festival Ballet, i les de *El trencanous* i *La bella dorment*.

L'apartat de concerts acaba de ser incorporat amb dos enregistraments: *El cant de la terra* de Gustav Mahler i el *Requiem* de Mozart, ambdós dirigits per Colin Davis. Aquest és un apartat encara experimental, que probablement costarà més d'introduir en un mercat poc habituat al vídeo cultural no cinematogràfic, i encara de pes escàs en termes globals, que no relatius, considerat en tots els aspectes.

Per a aquests vídeos no hi ha distribució via lloguer, sinó via compra; els preus són inferiors als dels enregistraments discogràfics habituals, en no superar les 5.000 pessetes per a productes d'una durada mitjana declarada de més de dues hores i mitja.

Cal esmentar que el catàleg citat inclou una biografia de Josep Carreras, en una producció de Manuel Valls sobre guió d'Alfonso del Real.

J.C.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

ABRIL

2, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Gemma Eito, flauta travessera. Carles Puig, piano. Queralt Roca, clarinet. Imma Vidal, piano. Telemann, Haydn, Schumann, Finzi, Poulenc. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Sta. Maria de Gràcia	David Dobson, orgue. Bach, Mozart, Rheinberger, Mompou, Vierne. (Fundació Catalana Síndrome de Down).
4, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Boris Godunov</i> , de Mussorgski. Dir: Janos Kulka.
	21 h.	Barcelona	Palau	Stuttgarter Kammerorchester. Gächinger Kantorei Stuttgart. Sylvia Greenberg, soprano. Ingeborg Danz, contralt. Kevin McMillan, baix. Oliver Widmer, baix. Dir: Helmuth Rilling. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
5, dijous	19,30 h.	Barcelona	Capella Universitat de Barcelona	Trio Unda Maris: Joan Vives, flautes de bec barroques. Eduard Martínez, clavecí. Jordi Comellas, violoncel barroc. Merula, Vivaldi, Marcello, Frescobaldi, Telemann, Corelli.
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Quartet Gaudí. Massana, Puértolas. Schubert (Solistes de l'OCB al Saló de Cent).
	21 h.	Barcelona	Palau	Stuttgarter Kammerorchester. Gächinger Kantorei Stuttgart. Sylvia Greenberg, soprano. Ingeborg Danz, contralt. Kevin McMillan, baix. Oliver Widmer, baix. Dir: Helmuth Rilling. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Oratori Sant Felip Neri	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Orquestra Juvenil del Conservatori Professional de Badalona. Cor Infantil de l'Arc. Jordi Bosch, recitador. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Josep Pons. <i>L'Arca de Noè</i> , de Britten.
6, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carles Fernández, guitarra. Diabelli, Morel, Bach, Brotons, Albéniz (JJ.MM. de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Palau	La Chapelle Royal. Agnès Melon, soprano. Peter Kooy, baríton. Ensemble Musique Oblique. Dir.: Philippe Herreweghe. Fauré, Liszt, Bruckner. (Euroconcert).
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	Coral de Veus Blanques del Conservatori.
7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Tiny Wirtz, piano. Dir.: Yan Pascal Tortelier. Debussy, Mendelssohn, Respighi.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Boris Godunov</i> , de Mussorgski. Dir.: Janos Kulka.
8, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Joan Foriscot. Bernaola, Méhul, Sibelius, Glière, Breton, Sánchez, Moreno Torroba, Serra.
	22 h.	Barcelona	Oratori Sant Felip Neri	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Orquestra Juvenil del Conservatori Professional de Badalona. Cor Infantil de l'Arc. Jordi Bosch, recitador. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Josep Pons. <i>L'Arca de Noè</i> , de Britten.
10, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Missa Solemnis</i> , de Beethoven. Dir: Uwe Mund.
	21 h.	Barcelona	Palau	Gustav Leonhardt, clavicèmbal. Forqueray, d'Anglebertó, Scarlatti, W. Fr. Bach, J.S. Bach.
11, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Missa Solemnis</i> , de Beethoven. Dir: Uwe Mund.
17, dimarts	21 h.	Barcelona	Franciscans c/ Santaló	Orquestra Música Viva, de Polònia. Orfeo Laudate. Solistes vocals. Dir.: Mirosław Trzeciak, Àngel Colomer i del Romero. <i>Concert Mozart</i> .
	21,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensiones	David Russell, guitarra. Bach, Manjón, Tàrraga (Luthier).
18, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Recital Chris Merritt. Harriet Lauson-Sain, piano.
	21 h.	Barcelona	Palau	Jove Orquestra de la Comunitat Europea. Txaikovski, Prokofiev.
19, dijous	20 h.	Barcelona	Fundació Miró	Maria Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Pueyo, Padrós, Homs, Ligeti, Lewin-Richter, Llanas, Casablanques, Guinjoan, Soler, Henze.
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Grup de metall Ciutat de Barcelona. Susato, Scheidt, McDonald, Horowitz, Joplin (Solistes de l'OCB al Saló de Cent).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

20, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Ignasi Vila, percussió. Burton, Fink, Guinjoan, Bach, Pegri, Maslanka. (JJ.MM. de Barcelona).
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	Àngel Puig, piano. Soler, Beethoven, Bartók.
21, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Gil Shaham, violí. Dir.: Enrique García Asensio. Amand Blanquer, Paganini, Mendelssohn.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Eva Sabaté, guitarra. Bach, Ponce, Torroba, Carlevaro, Castelnuovo-Tedesco, Turina. (JJ.MM. de Catalunya).
22, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Jordi León, flabiol. Dir.: Albert Argudo. <i>Concert de Sant Jordi</i> . Pujol, Sancho Marraco, Blay, Serra, Garreta, Toldrà, Lamote de Grignon, Martínez Valls.
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Clara Arbós, piano. Teresa Cardesa, violí. Marc Santandreu, violí. (Associació Massià-Carbonell).
23, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir.: Friedrich Haider.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la RTV Soviètica. K. Rodin, violoncel. Vladimir Ovsinikov, piano. Dir.: Vladimir Fedoseev. Txaikovski. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Joan Carles Martínez, guitarra. Isabel Nogué, soprano. Alan Branch, piano, Gautier, Asencio, Diabelli, Guinovart, Brouwer, Wolf, Fauré, Granados. (JJ.MM. de Catalunya).
24, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	London Baroque. Lorna Anderson, soprano. Carolyn Watkinson, contralt. David Thomas, baix. Dir.: Charles Medlam. <i>Aci, Galatea e Polifemo</i> , de Händel. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Wilbert Hazelzet, flauta travessera. Jaap Ter Linden, viola de gamba. Jacques Ogg, clavicèmbal. Bach. (XII Festival de Música Antiga.)
25, dimecres	20,30 h.	Barcelona	Col·legi de Llicenciats	Solistes de Vent de l'Orquestra del Liceu: Albert Mora, flauta. Javier Guna, oboè. Philip Cunningham, clarinet. Eugènia Sequeira, fagot. Frantisek Supin, trompa. Miquel Barona, clarinet baix. Ravel, Villa-Lobos, Hindemith, Janacek. (Col·legi de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències.)
26, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Joseph Toporcer, violí. José Luis Lopategui, guitarra de deu cordes. Paganini. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir.: Friedrich Haider.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orpheus Chamber Orchestra of New York. Haydn, Shostakovich, Brahms. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Corrente Consort de Veus i instruments. Dir.: Paul van Nessel. Carissimi. (XIII Festival de Música Antiga.)
27, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Grup Liederkrantz: Mariela Maglia, soprano. Anna Velando, mezzo-soprano. Carles Farreras, tenor. Xavier Ribera, baix. Rosa Miró, piano. Carmen M. ^a Pérez, piano. Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
28, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Krzysztof Jakowicz, violí. Dir.: Witold Lutoslawsky.
29, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Montserrat López, oboè. Dir.: Josep Mut. Rossini, Matra, Bellini, Flotow, Talens, Txaikovski.
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir.: Friedrich Haider.
30, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Jordi Giró, piano. Jordi Gendra, flauta travessera. Gabriel Pujades, piano. Bach, Albéniz, Liszt, Devienne, Grimal, Kuhlau, Fauré, Quantz, Ruer. (JJ.MM. de Catalunya.)
MAIG				
2 dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	James Bowman, contratenor. Robert Spencer, laüt. Dowland, Monteverdi, Ferrabosco, Blow, Rosster, Purcell. (XIII Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir.: Friedrich Haider.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Manuel García Morante, piano. García Morante.
	22 h.	Barcelona	Palau	Salvatore Adamo.
3, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: Jordi Casas. <i>Missa de la Coronació i Requiem</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

4, divendres	19,30 h. 20 h.	Barcelona Barcelona	Casa Elizalde Saló de Cent	Eulàlia Valls, piano. Mozart, Debussy, Schumann. Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya. Dir.: Àngel Colomer i del Romero.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Peter Frankl, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Mozart, Mahler. (JJ.MM. de Barcelona.)
5, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Jordi Salicrú, violí. Laura Folch, violoncel. Lluís Avendaño, piano. Mendelssohn, Bridge, Beethoven. (JJ.MM. de Catalunya.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Peter Frankl, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. (Segona audició.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir.: Friedrich Haider.
6, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició.)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Jordi Vilapinyó, piano. Dir.: Albert Argudo. Thomas, Arnold, Balada, Dvorák.
	15 h.	Barcelona	Palau	VII Mostra Infantil i Juvenil de Cant Coral. Concert de cloenda.
7, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antoni Pallarès, guitarra. Rosa M ^a Cortès, piano. Bach, Tansman, Villa-Lobos, Brower, Schubert, Chopin. (JJ.MM. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Murray Perahia, piano. Franck, Schumann, Chopin, Liszt. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Escola Betània-Patmos	Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya. Dir.: Àngel Colomer i del Romero.
9, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Carme Vilà, piano. Dir.: Choo Hoey. Mozart. (JJ.MM. de Barcelona.)
10, dijous	19,30 h.	Barcelona	Saló de Graus Facultat Geografia i Història (Pedralbes)	Música Electroacústica. Compositors de Phonos, Fundació Privada. Lewin-Richter, Palaudarias, Brncic, Moreno, Nuix.
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Carol Brubaker, violí. Gretchen Talbot, violoncel. Alan Branch, piano. Ravel, Mendelssohn. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	21 h.	Barcelona	Palau	I Musici. Vivaldi. (Euroconcert.)
11, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Angel Marzal, flauta. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Grup d'havaneres Mar Endins.
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	Ramon Porter, piano. Beethoven, Bartók.
12, dissabte	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Stadler Trio Amsterdam. <i>Divertimenti e Notturmi</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Pensions.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Emery Cardas, violoncel. David Thompson, trompa. Suzana Stefanovic, violoncel. Larry Passin, clarinet. Joël Pitchon, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Roussel, Strauss, Txaikovski, Copland, Bernstein.
13, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
14, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Ana María Carro, piano. Mireia Pintó, soprano. Pilar Pla, piano. Schubert, Rameau, Hahn, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Strauss. (JJ.MM. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Jenufa</i> , de Janáček. Dir.: Vaclav Neumann.
15, dimarts	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Walter van Hauwe, flauta. Josep Maria Saperas, flauta. The Cambridge Musick, flautes, viola da gamba i clavicèmbal. Purcell, Simpson, Eccels, Morley, Merula, Fontana, Dallacasa, Frescobaldi. (XIII Festival de Música Antiga.)

ALT PENEDEès
ABRIL

28, dissabte	22,15 h.	Vilafranca del Penedès	Basílica de Santa Maria	Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: Jordi Casas. <i>Missa de la Coronació i Requiem</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)
--------------	----------	------------------------	-------------------------	---

BAGES
MAIG

5, dissabte	22,15 h.	Manresa	La Seu	Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: Jordi Casas. <i>Missa de la Coronació i Requiem</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)
-------------	----------	---------	--------	---

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BAIX CAMP

ABRIL

22, diumenge 19,30 h. Reus Església Prioral de Sant Pere Henri-François Houbart, orgue. *Homenatge a Cesar Franck, en el centenari de la seva mort.* Clerambault, Franck, Vierne.

BAIX LLOBREGAT

ABRIL

19, dijous 21 h. Cornellà Església parroquial de Sta. Maria. Orquestra Música Viva, de Polònia. Orfeó Laudate. Solistes vocals. Dirs.: Mirosław Trzeciak, Àngel Colomer i del Romero. *Concert Mozart.*

BAIX PENEDES

ABRIL

29, diumenge 18,30 h. La Bisbal del Penedès Parròquia de Santa Maria Cor Orfeó Parroquial del Vendrell. Cor Infantil Antistiana. Orgue. *Requiem*, de Fauré.

BERGUEDA MAIG

13, diumenge 18 h. Berga L'Espill Joan Rubinat, piano. Sebastià Bardolet, veu. Mompou.

SEGRIA ABRIL

7, dissabte 20 h. Lleida Sala Nausica José M. Parra, piano.

TARRAGONÈS MAIG

6, diumenge 21 h. Tarragona Catedral Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: Jordi Casas. *Missa de la Coronació i Requiem*, de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)

RIPOLLÈS ABRIL

29, diumenge 19 h. Ripoll Monestir de Sta. Maria Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: Jordi Casas. *Missa de la Coronació i Requiem*, de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)

VALLÈS OCCIDENTAL ABRIL

19, dijous 21 h. Terrassa Centre Cultural Caixa de Terrassa XXIV Concert de la Mare de Déu de Montserrat. Cor Montserrat. Dir.: Joan Casals. Cor Albada. Dir.: Manuel Cabero. Orquestra Simfònica Holandesa de la Regió de Frísia. Dir.: Gerard van der Weerd. Bach, Beethoven, Boieldieu, Haydn, Mozart.

26, dijous 21 h. Terrassa Centre Cultural Caixa de Terrassa Orquestra de Cambra Catalana. Nicanor Zabaleta, arpa. Dir.: Joan Pàmies. Walton, Elgar, Holst, Händel, Boieldieu. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)

27, divendres 21,30 h. Sabadell Teatre La Faràndula Orquestra Simfònica del Vallès. Pere Serra, violí. Emili Mateu, viola. Dir.: Albert Argudo. Gayet, Mozart, Txaikovski.

28, dissabte 21 h. Terrassa Centre Cultural Caixa de Terrassa Ballet Víctor Ullate. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)

29, diumenge 18 h. Terrassa Centre Cultural Caixa de Terrassa Ballet Víctor Ullate. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)

MAIG

2, dimecres 21 h. Terrassa Centre Cultural Caixa de Terrassa Cor del Conservatori de Terrassa. Orfeó de Sabadell. Dir.: Gregorio Salvador Rodríguez. Massa Coral de Terrassa. Dir.: Rosa M. Ribera. *Catulli Carmina*, de Carl Orff.