



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 67

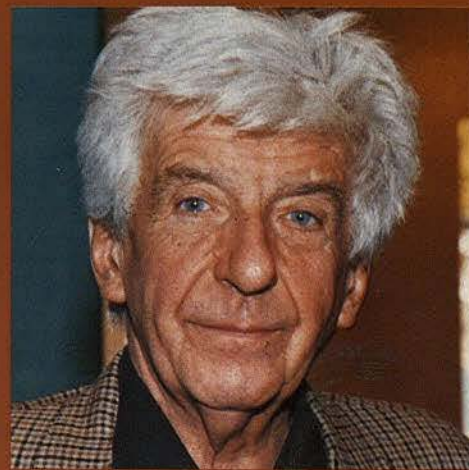
Maig 1990



**Cursos d'estiu, l'altra
alternativa pedagògica**



**Jenufa i l'òpera
nacionalista centreeuropea**



**Peter Maag, el substrat
cultural de la música**

JORQUERA PIANOS S.A.
VICTOR JORQUERA



S.A.

VICTOR JORQUERA

LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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



2a ÈPOCA

ANY VII - NÚM. 67 - MAIG 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, la 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 Aliet	Antoni Marí
Josep Casanovas	Oriol Martorell
Maria Ester-Sala	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	

Col·laboren en aquest número:
Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas,
Maria Ester-Sala, José Guerrero Martín, Jirínia Jirísková, Marià Lambea, Carme Martínez, Teresa Martínez, Lluís Millet, Montse G^a Otzet i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

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

EDITORIAL

EL SER O EL NO SER DEL LICEU

Segons ha transcendit a l'opinió pública, aquest mes de juliol no començaran les obres de reforma i ampliació de les instal·lacions i equipament tècnic del Gran Teatre del Liceu.

Aquesta és una notícia dolenta, encara que cal esperar que no definitiva, ja que tot sembla apuntar que es tracta d'un ajornament —amb molta probabilitat d'un any— i no d'un escapament del projecte. Un escapament per altra part difícil, atès que de moment ja s'ha fet un recorregut prou important i com a tal difícilment reversible. Ens referim a la confecció del projecte, la seva presentació pública i un procés d'adquisició de finques necessàries per a dur a terme la complexa realització arquitectònica, prou important. A més hi ha el compromís, per part del Ministerio de Obras Públicas, d'atorgar una xifra evaluada en uns 2.000 milions de pessetes.

Com acostuma a esdevenir en projectes de tanta envergadura, el problema financer, la seva complexitat, té molt a veure amb aquest ajornament. No ha de sorprendre, per tant, el fet.

En tot cas cal valorar, en la seva gran transcendència, el significat del projecte. Només així podran relativitzar-se i situar en el seu lloc objectiu guarismes i envergadures quantitatives que en principi poden impressionar. Darrera d'aquest projecte, hi ha una cosa tan important com el ser o no ser del Gran Teatre del Liceu. A partir d'aquí, d'aquesta constatació nuclear, tot, per important que sembli d'antuvi, adquireix una nova dimensió. Afortunadament el teatre d'òpera barceloní viu un moment de gran eufòria, de la mà del seu Consorci que l'ha situat en una via operativa i de projecció oberta a totes les millors expectatives. Oberta sobretot a l'assoliment d'un rang privilegiat entre els millors i més importants teatres d'òpera del món. La societat catalana està demostrant una conseqüència i una sensibilitat que avala i justifica tota mena de projectes, per ambiciosos que siguin. Hi ha per tant un camí emprès i uns objectius molt clars, i una força social que empeny i que de moment demostra no tenir sostre.

S'ha encetat per tant un camí sense retorn. O amb un retorn de conseqüències massa tristes.

Cal esperar doncs que l'ajornament de l'inici de les obres de reforma del Liceu només sigui això: un ajornament. Els guarismes en joc no són definitivament importants en el context de la transcendència de la realització. I barrejats en el maremagnum de macro-magnituds financeres que la mouen en l'abassegador context de la Barcelona olímpica, apareixen com un guarisme gairebé irrellevant.

És possible que es perdi l'horitzó d'una fi d'etapa inicial prevista per a aquest obsessiu 1992. No ha de ser aquest fet res de particularment negatiu, si no es produeixen altres dilacions. I en aquest sentit caldria valorar com a irrenunciable una fi definitiva de materialització del projecte per al 1997, any en què el teatre compleix el seu 150^è aniversari, i avant-sala d'un inici de mil·lenari que pot significar una època de màxima projecció del teatre barceloní.

EDITORIAL

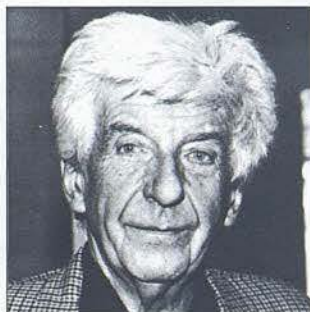
FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



El ser i el no ser del Liceu	3
Davant les representacions al Liceu: Leos Janáček i «Jenufa» (Dra. Jirína Jirisková)	5
Ezio Frigerio-Franca Squarciapino: Donar imatge i vestir l'òpera (José Guerrero Martín)	8
Anna Malera. Sitges, 10 anys de dansa (Montse G ^a Otzet)	11
Mikrokosmos: I les vocals neutres? (Pere Artís)	12
Nigel Kennedy i la crisi del concert romàntic (Jaume Comellas)	14
CURSOS D'ESTIU, L'ALTRA ALTERNATIVA PEDAGÒGICA	
Cursos d'estiu, per a què? (Carme Martínez)	16
Curs Internacional de Música de Girona (C. M.)	23
Gonçal Comellas: visió positiva des del Curs de Llançà (Teresa Martínez)	27
Cervera: Una opció enfocada a estudiants de grau mitjà (Teresa Martínez)	29
Torroella de Montgrí: l'opció per un equip pedagògic (R.R.M.C.)	31
El valor del programa en un concert simfònic (Josep Casanovas)	32
Retrat: Peter Maag: un filòsof i teòleg de la música (Jaume Comellas) ..	34
Scherzando (Cesc)	39
Arxius Musicals a Catalunya: Sant Joan de les Abadesses: Arxiu del Monestir (Maria Ester-Sala, Josep M. Vilar)	40
Ara, abans d'ahir, demà	41
Llibres	45
Discos	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

Davant les representacions al Liceu

Leoš Janáček i *Jenufa*

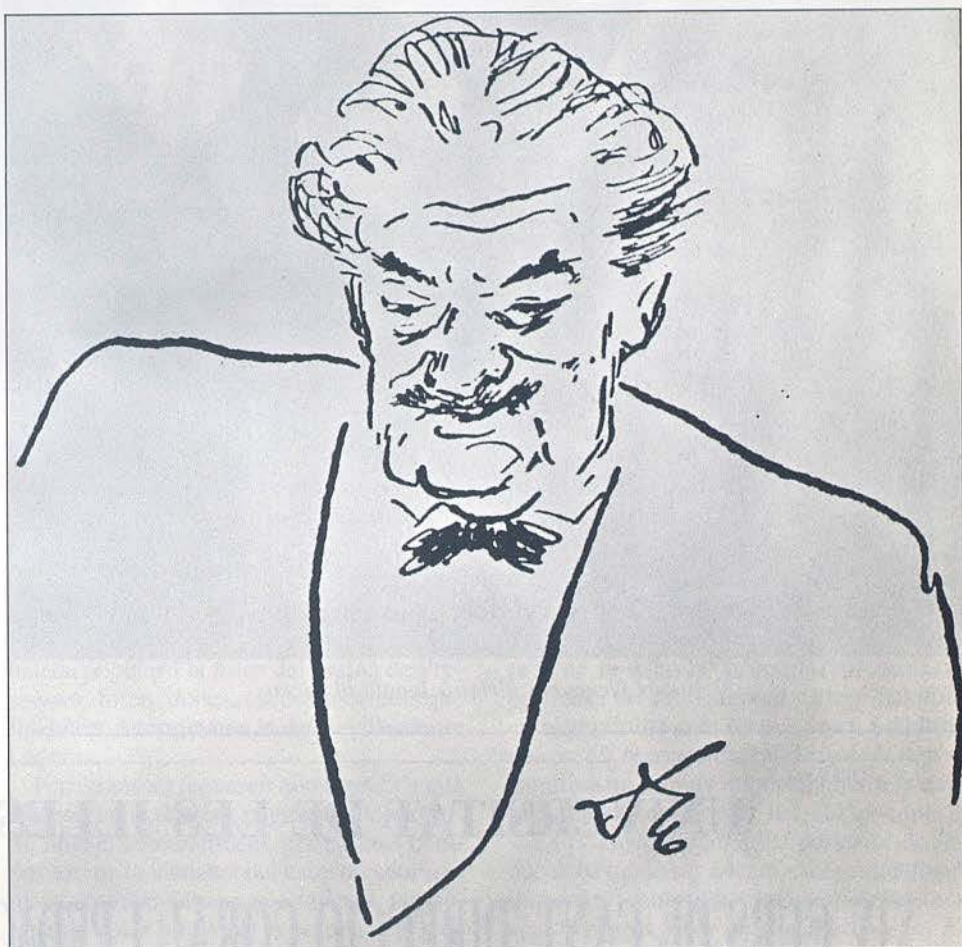
Leoš Janáček (1854-1928) és avui un dels exponents més representatius de la música txeca, a nivell de projecció mundial. Les seves obres cambrístiques, simfòniques, corals i escèniques han entrat en el repertori dels més reconeguts i exigents intèrprets del moment, mentre el públic les accepta amb interès i entusiasme. Per això, i des de ja fa temps, el contacte amb el geni creador de Janáček ha perdut aquell deix de descobriment sorprenent per guanyar la categoria de valor artístic segur i consagrat.

De sempre, la major atenció del públic txec i mundial ha tingut per objecte la seva producció operística; entre altres coses, perquè Janáček ha trobat en el drama per a l'escena la form d'expressió més típica i personal del seu pensament musical i humà, per més que aquest constitueixi una totalitat monolítica amb la resta de la seva obra.

En efecte, les seves nou partitures escèniques majors (inseparables de les circumstàncies del seu origen i del procés apassionat del curs de la pròpia gestació) representen també un reflex del drama humà del compositor. Als inicis d'aquest camí, de veritat inexorable, hem de situar *Jenufa*, si passem per alt dues primeres òperes encara febles, Janáček va començar a escriure-la el 1894 (precisament en el període en què cristal·litzava el seu propi estil musical) i la va concloure el 1903. Aquests llargs nou anys d'activitat ens demostren que l'aplicació exhaustiva dels seus personals principis de composició i de les pròpies opinions sobre la forma de l'òpera no era pas gens fàcil.

*Un camí molt dur
en els últims anys
de la formació*

Hem de cercar l'origen de l'expressió musical de Janáček en les seves infantesa i joventut, un temps en el qual el compositor donà els primers passos per a consolidar la seva vocació musical.



Janáček, dibuix de B. F. Dulbin

El poble nadiu de Janáček —el llogarret d'Hukvaldy— rau al peu de la muntanya, a la Moràvia del nord-est, al país de Lachs. És un indret pobre, i els seus habitants, en aquella època, substituïren les carències de béns materials per la joia dels cants i de les danses populars. Fill d'una família de mestres d'escola, va rebre una educació musical acurada, ja que havia d'assumir les funcions de cantor rural, a l'escola, i també prendre part com a músic a les cerimònies religioses. A onze anys, deixa l'entorn familiar, per poder realitzar el seu destí

musical a Brno, la capital de la Moràvia. Participa en la fundació del monestir agustinià, estudia a l'institut i a l'escola de magisteri i, finalment, esdevé músic professional com a director d'orquestra i de cor, organista, pedagog, folklorista, investigador i compositor. A aquest fi, treballà a l'escola d'orgue de Praga, a Leipzig i a Viena. D'altra banda, els seus interessos culturals sobrepassen en molt l'esfera purament musical.

El camí de Janáček envers la creació artística no fou pas simple. Quan, en els



Václav Neumann dirigirà Jenufa al Liceu

anys setanta, tractava de captar el clima musical i cultural del seu entorn, ho feia encara sota la influència del seu mestre i conseller Pavel Křížkovský i sobre les bases musicals del període clàssico-romàntic. Però alguna cosa feia ja preveure allò que havia de ser el punt de partida de la seva evolució. Al llarg de nombroses pelegrinacions per la seva Moràvia nadiua, per tal d'anotar cançons populars, Janáček observava l'expressió dels cantors, músics i ballarins anònims i restava extraordinàriament atret pel rerafons psicològic d'aquelles execucions directes. A partir de les notes i adaptacions de melodies populars, aprofundí també l'estudi de la parla popular. Apuntava curiosament les peculiaritats agògiques de l'entonació de la llengua parlada, en els moments d'excitació, de joia o de dolor, i ho sintetitzava en allò que ell mateix anomenà «les melodies de la parla». Aquestes inflexions del llenguatge declamat, amb el coneixement perfecte de la cançó i la dansa populars, forniren els fonaments d'un estil de composició inconfusible.

Estudiar les múltiples variacions melòdiques d'una sola paraula

Sobre aquest tema digué Janáček: «Quan jo treballava en *Jenufa*, anava penetrant en les «melodies del llenguatge». Escoltava les al·locucions dels vianants, llegia l'expressió de la seva cara, seguia amb els ulls qual·sevol elevació, observava l'entorn dels qui parlaven, la societat, el temps, la llum i l'ombra, el fred i la calor... I sentia l'eco de tot això en la melodia anotada. Quantes variacions melòdiques podia tenir una mateixa paraula! Unes vegades brillava i es

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

XIV CURS DE CANT, DIRECCIÓ CORAL I PEDAGOGIA A LES BALEARS

Palma de Mallorca, del 28 de juliol al 5 d'agost

Direcció coral: —Nivell A, B i C. Professors: G. Baltes, M. Cabero, J. Company.
—Nivell D (Interpretació de la música del Renaixement a càrrec de Jordi Casas)

Cant: —Nivell A, B i C. Professors: F. Alomar, M. Pueyo, E. Salbanyà i E. Tarrés.

Seminari de Composició: Teoria, estil i estructures compositives del s. XX i música coral contemporània.
Professor: Roman Alís

Informació: Universitat de les Illes Balears. Extensió Universitària
8-15 h. Telèfon (971) 29 52 00



Versió de Jenufa al Covent Garden (1986)

desfeia en festes, unes altres s'enduria i punxava. Però jo pressentia en la melodia encara alguna cosa més llunyana i més pregon, una cosa que es feia evident en descobrir-la... En síntesi, jo veia en aquestes melodies «misteris espirituals», i el fet de percebre'n la bellesa m'omplia de serena joia: el nen les posseïa espontàniament i sabia moltes coses per mitjà d'elles; i el vell vivia en elles una nova joventut. Jo mateix penetrava més pregonament en l'ànima de l'home, a qui podia conèixer millor per la cadència de les seves paraules.»

Altres impressions procediren el treball de composició de *Jenufa*. Principalment, la coneixença del drama de l'escriptora txeca Gabriela Preissová, que tingué lloc quan encara el compositor treballava en l'òpera precedent. Preissová restà fortament impressionada pel poble coratjós de la Moràvia del Sud i per la seva estada en aquesta regió tan plena de riquesa etnogràfica que, naturalment, va influir sobre la seva concepció del drama. Quan Janáček assistí a l'estrena a Brno, li vingué sobtadament a la memòria el text de la balada popular sobre el bandoler moribund que volgué, en els darrers moments de la seva vida, tallar el cap de la seva amant perquè ningú po-

gués posseir-la. El motiu de gelosia de la balada popular i la força del drama de Preissová, foren, doncs, els dos incentius que finalment determinaren la decisió d'escriure l'òpera.

Però transcorregueren nou anys fins que fou escrita la darrera pàgina de la partitura, amb el convenciment, per part del compositor, de la idoneïtat del camí creador que havia emprat, i abans que superés, també, el cruel dolor humà per la pèrdua dels seus dos fills.

L'estrena de *Jenufa*, el 21 de gener de 1904, a Brno, no fou acompanyada de l'èxit que mereixia l'obra, malgrat l'esplendor exterior de l'esdeveniment. Janáček pressentia —i no s'equivocava— que la lluita definitiva per a la popularitat de *Jenufa* hauria de tenir lloc a Praga. Però encara haurien de passar uns altres dotze anys de temptatives perquè l'aleshores director del Teatre Nacional, Karel Kovařovic, després de fer uns lleus retocs a la partitura, acceptés finalment de preparar i dirigir personalment la primera audició a Praga. Aquest esdeveniment va tenir lloc el 26 de maig de 1916, i aquesta data significà un punt de partida important per a la consagració i la projecció internacional de *Jenufa*. Efectivament,

a partir d'aleshores, i particularment després de la triomfal primera representació berlinesa de 1920, *Jenufa* esdevé habitual en el repertori dels teatres txecs i d'altres països. El reconeixement de *Jenufa* també significà un impuls important per a la darrera dècada de la vida del compositor.

La producció operística posterior de Janáček havia de ser encara excepcionalment important, amb títols com *Katja Kabanova*, *Aventures de la guineu Bystrouska*, *El cas Macropulos* i l'admirable epíleg de la seva producció teatral *De la casa morta*, sobre un tema de Dostoïevsky.

Amb aquests títols, Janáček va culminar els seus esforços vitals per tal d'imposar la veritat en l'escena de l'òpera. La generació actual el venera com un dels millors compositors dramàtics del nostre segle.

Dr. Jiřina Jiřisková
redactora de les emissions per a
l'estranger de la Radiodifusió
Txecoslovaca de Praga.

Ezio Frigerio-Franca Squarciapino: donar imatge i vestir l'òpera

L'òpera s'ha convertit, sens dubte, en el gran espectacle d'avui dia. En el més gran i irresistible, quan la qualitat va d'acord amb els elevats pressupostos que s'hi manegen. A aquesta revolució operística —fruit de la qual és el boom del gènere a tot el món— han contribuït els moderns i inspirats muntatges que ens han ajudat a «veure» d'altra manera els títols de sempre. Directors, «registes», escenògrafs i figurinistes o creadors del vestuari tenen la seva part en la renovació i posta al dia de l'òpera.

Un matrimoni molt sol·licitat arreu

El matrimoni italià format per l'escenògraf Ezio Frigerio (nascut a Erba, Como) i la figurinista Franca Squarciapino (nascuda a Roma) és un dels més sol·licitats d'un temps ençà, a tot el planeta, per la seva acreditada tasca. En la present temporada, el Liceu ha comptat amb la seva col·laboració a *Elektra*; i el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela els ha tingut en les produccions de *Il turco in Italia* i *La Traviata*.

Amb Ezio Frigerio parlarem, pel maig de 1987, a Madrid, a propòsit de la seva escenografia per a *Il Trittico*, de Puccini. Amb Franca Squarciapino, ho farem a Barcelona, en els dies en què preparava el vestuari per a *Elektra*. Enzo declara que: «S'ha de tenir en compte que una òpera parteix sempre d'un pressupost convencional i que és cantada, no parlada. Per tant, al·ludir a un realisme absolut en una òpera pot portar-nos a paranys. Es tracta, si més no, d'un realisme teatral, lligat al melodrama. Per exemple, parlar de realisme, en Puccini, vol dir tenir en compte el cert desenvolupament que ja havia tingut la fotografia, la documentació existent ja aleshores, encara que cal notar que no era una fotografia realista sinó preparada com si fos un quadre. Parlem, doncs, d'un realisme vist a través de visions pictòriques i no d'un realisme-veritat com del que es parlaria en cinema o en una òpera contemporània. Més difícil és dir a priori com cal fer front a unes òperes com *Pelléas et Mélisande* o a algunes de Verdi, melodramà-



Simon Boccanegra

tiques. Cada òpera requereix una preparació, que es basa en la seva música, en el llibret i en la cultura de l'època en què fou escrita».

A Franca Squarciapino, li agrada que el vestuari respongui a l'època en què es desenvolupa l'òpera, malgrat que en aquesta línia es facin les fantasies que es necessitin. Diu: «De totes maneres, cada cop que es munta una òpera, depèn de tants factors que no resulta fàcil dir com es resoldrà el vestuari».

Frigerio afegeix que: «És impossible oferir avui una òpera com fa cinquanta o vuitanta anys, per la qual cosa hi ha hagut una recerca per donar solucions escèniques diferents, aprofitant que els recursos s'han multiplicat. El públic ha demanat, en cada època, de veure l'òpera d'una manera, i avui ja no accepta les teles pintades. D'altra banda, el fet de poder veure i escoltar òpera a casa a través de discos, televisió, vídeo, etc., pot fer augmentar l'afició i l'interès».

La seva muller no sempre és partidària del canvi d'època en una òpera. «El nostre treball és un equip. Quan un «regista» con-

cep un canvi d'època, s'ha de discutir si hi ha prou elements que justifiquin aquest canvi. La decisió final depèn de tots, una mica: «regista», escenògraf, figurinista...» En el cas de *Elektra*, «el canvi d'època fou idea de Núria Espert; i jo hi estic d'acord, perquè va amb la música i la dramatització de la història. Té força i funciona».

Li interessa, a Frigerio, el teatre parlat i el cantat, però no gaire el ballet. «Potser en el teatre dramàtic sigui més superficial, encara que amb un major desplegament de mitjans audio-visuals.» I rebutja que un escenògraf posi en pràctica les idees d'altres. «Si fos així, jo no seria escenògraf. Jo realitzo les meves idees, fins al punt que les meves escenografies són meves i no d'altres. Si vull construir una casa, contacto amb un arquitecte i li explico com vull la casa. Però la casa la fa ell i no jo. Doncs bé, la relació «regista»/escenògraf és una cosa semblant. El «regista» exposa les seves idees i l'escenògraf les trasllada a l'escenografia. Aquesta es deu a l'escenògraf, encara que les idees siguin del «regista». Els fets visuals els crea l'escenògraf. Es parteix de l'idea general del «regista»; però



Franca Squarciapino

si aquest tingués l'escenografia fins al detall, no veig perquè hi hauria d'haver un escenògraf.

Cada vestuari
exigeix un
estudi històric

Franca Squarciapino prefereix el vestuari d'època, per al qual necessita un estudi històric previ per a dissenyar-ho. En el seu cas, el fa ella mateixa: cercar, investigar, veure pintura i escultura, llegir molts llibres... «Em diverteix molt, recrear el vestuari d'època. No es tracta de reconstruir exactament l'època, sinó que, a la meua manera, intento donar la mateixa idea de quan hom veu un quadre d'època. Sempre tenint en compte que els personatges representen una obra tot cantant-la. M'agrada de fer tot el treball previ jo sola. És el meu defecte. Encara que, a l'hora de realitzar el vestuari, hagi de demanar el suport, naturalment, d'un equip.»

Frigerio admet que, en l'escenografia, hi ha tendències, escoles, maneres de fer. Però afegeix, de seguida, que: «Un escenògraf veritablement complet ha de ser capaç de fer seu tot allò que quotidianament li passa pels ulls. Jo crec haver fet una escola de la meua manera de fer. La meua escenografia va orientada cap al realisme. Les meves òperes són abstractes, però hi tinc en compte la realitat. Encara que sigui una realitat immaterial.»

La seva dona, Franca, partidària que els vestits siguin com més lleugers millor, té cura que el vestuari del cor no sigui d'un colorit cridaner: «...perquè, està molt més temps en escena», i té en compte també la distància que hi ha entre l'escenari i el pú-



Elektra

blic. Pel que fa als cantants, diu: «Sovint arriben amb idees preconcebudes. Llavors, la meua feina consisteix a convèncer-los de les meves, a intentar vestir-los com jo crec que és convenient a l'obra, encara que tenint sempre en compte la figura i la personalitat de cadascun. No sempre se'ls pot convèncer. Una vegada, un cantant va anar-se'n de la Scala perquè jo no acceptava la concepció del seu personatge: no volia portar una cuirassa, un cert tipus de vestuari... I vaig haver d'anar a buscar-lo a Suïssa perquè tornés per l'estrena. Però, normalment, els cantants no són així». I afegeix la Squarciapino: «Crear vestuari per a les dones és més senzill, però no tinc preferències. Depèn de l'època. Avui tot ha canviat: els cantants són intel·ligents i procuren l'entesa... Així que, no em creen problemes».

Franca estudià lleis, «...que és allò que menys s'assembla a això que faig ara. Però he tingut un gran mestre en el meu marit. Ezio és molt dur, exigent, perfeccionista. Ha treballat trenta anys amb Strehler, i tots dos sempre han cercat de fer-ho millor cada cop. He tingut molta sort d'iniciar-me així. La cosa important és tenir interès, visitar museus, estudiar sense parar... L'escola dóna una base, però després s'ha d'enriquir i cultivar. En els començaments, s'ha de tenir un mestre, perquè sense ell és fàcil perdre el rigor. De la mateixa manera, els joves que surten de les escoles tenen un gran bagatge cultural, però comencen de zero en el treball pràctic. D'aquí ve la importància d'un bon mestre. Cada cop és una aventura diferent. Es necessita molta humilitat... Sempre és un examen, perquè volem fer una cosa diferent, però existeix la por a fallar o a equivocar-se».

Frigerio se sent més a prop de «registes» com Strehler, naturalment, o també de Chéreau, en la mida que aquest s'acosta al tea-

tre d'aquell. «Però sóc molt lluny de Ponnelle, per exemple. No crec que un escenògraf hagi d'acostar-se especialment a un «registra». Crec que la primera cosa, per a un escenògraf, és ser ell mateix. I després trobar la manera de col·laborar amb diversos «registes».» Per a Frigerio, l'interès de l'escenografia moderna és: «...haver adquirit un grau cultural molt important. La vella escenografia, sobretot la del segle passat, era molt il·lustrativa: els escenògrafs eren molts propers als pintors d'il·lustracions. Avui l'escenografia ha donat una passa fonamental en la direcció crítica, en la direcció de la comprensió cultural d'una òpera. Per aquesta raó, crec que ha esdevingut tan important».

Figurista i
director escènic:
dos mètodes de treball

Per a Franca Squarciapino, no hi ha un mètode ideal de treball, en la seva col·laboració amb el «registra». Diu: «Cada un de nosaltres té la seva sensibilitat. La diversitat és bona, encara que no tanta que impedeixi un treball en harmonia. Cadascú té el seu mètode de treball. Fins i tot, és interessant canviar de «registra». He treballat molt amb Strehler; amb Núria Espert, m'hi sento a gust; també amb Lluís Pasqual; i amb Bob Wilson... Amb els alemanys és més difícil d'entendre'm —tant amb el públic com amb els «registes»— per la mentalitat diferent, per la visió que tenen avui del teatre... Alemanya és molt difícil per a mi, en aquest moment».

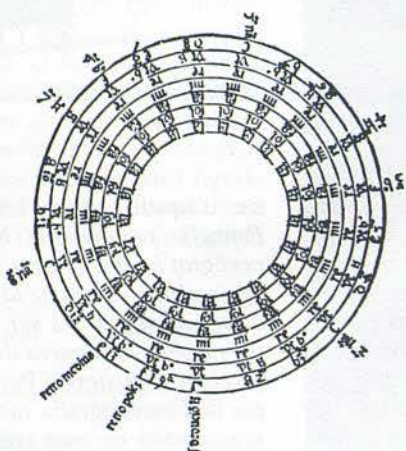
La figurista romana afegeix que: «...estem fets de la nostra cultura i, indefectible-

LA SEU D'URGELL

1-9 setembre de 1990

X CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA I ANDORRA

Director: Romà Escalas



Interpretació vocal: **Montserrat Figueras**
Tècnica vocal: **Jordi Albareda**
Flauta dolça: **Romà Escalas**
Corneta: **Jean Pierre Canihac**
Xirimia i baixó: **Lorenzo Alpert**
Clavicèmbal i baix continu: **Andreas Staier**
Viola da gamba: **Jordi Savall**
Violí barroc: **Fabio Biondi**
Llaüt: **Hopkinson Smith**

Conjunt vocal i instrumental
Direcció: **Jordi Savall**

Concerts a Andorra i a La Seu d'Urgell
durant el Curs

Termini d'inscripció: 20 de juliol de 1990

Informació i inscripcions:
Servei de Música
Departament de Cultura
Rambla de Santa Mònica, 8 - 3r.
08002 BARCELONA - Tel. (93) 318 50 04



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Andorra
Govern
Conselleria d'Educació i Cultura

ment, tot això que fem està impregnat del nostre bagatge cultural. Cosa que no vol dir que, d'una òpera, en fem un fet polític o partidista. Intentem ser tan objectius com puguem».

Frigerio accepta que un escenògraf pugui contribuir a canviar la mentalitat d'un espectador, però, aquesta creença, no l'eleva ni a absoluta ni a excloent. «Tots els que fan teatre, en la seva mida, siguin actors, «registres», escenògrafs, etc., contribueixen sens dubte a modificar la mentalitat de qui ho veu. Actors, «registres», escenògrafs, han contribuït en diferent mesura a una certa evolució del teatre. Un cantant d'avui no ho fa com Gigli o Caruso.»

Frigerio no és contrari a l'òpera del nostre temps, ans al contrari. «En la música contemporània hi ha moltes coses interessants. No veig la mort de l'òpera, com afirmen alguns. No tinc prejudicis per fer una òpera de Penderecki o d'altres compositors d'avui, i m'agradaria fer més òpera moderna de la que faig.»

El cinema, un terreny important d'actuació

L'experiència d'Ezo Frigerio ha estat molt gran des que, el 1956, dissenyà el vestuari per a *Il matrimonio segreto*. Cinema, teatre, òpera, ballet... Vittorio de Sica, Lillian Cavani, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Planchon, Núria Espert, Lluís Pasqual, Roland Petit, Nureiev, són algunes de les figures amb les quals ha treballat.

Per la seva banda, Franca Squarciapino es convertí en ajudant d'Ezio Frigerio el 1964. Començà la carrera al Piccolo Teatro de Milà, sota la direcció de Strehler. Després vindria la seva col·laboració amb Ronconi, Faggioni, Nureiev, Roland Petit, Núria Espert i d'altres noms importants dins el teatre, cinema, l'òpera i el ballet.

La figurinista italiana és una apassionada de la seva feina. D'aquí ve que no estalviï un judici sever sobre els qui ignoren, menyspreen o infravaloren la seva tasca i la de tants col·legues seus. «Els crítics poden saber de música i de cant; però no en saben res, d'escenografia i de vestuari. Per això, tracten aquests apartats amb frases tòpiques. I una es pregunta per què ha fet el seu treball si el resultat és aquell. Un crític ha d'entendre la meua tasca. Estem d'acord que l'òpera és la veu, abans que res; però, precisament perquè avui l'òpera és un gran espectacle total, és necessari que els crítics intentin entendre-la en tots els seus aspectes.»

José Guerrero Martín

BALLET

ANNA MALERAS

Sitges, 10 anys de dansa



Anna Maleras donant una classe de dansa

Fa deu anys que Sitges va enamorar Anna Maleras; tant, que li féu voler que la tradició artística de la petita ciutat es pogués veure enriquida per la presència de la dansa. Per aquest motiu, hi va organitzar el primer stage internacional de dansa moderna i jazz, del qual ara s'han celebrat els deu anys amb un nombre d'activitats paral·leles a les classes que formen el curs. Em diu:

«Una de les causes per les quals vaig triar Sitges per organitzar l'stage, la dec a José de Udaeta i a l'època en què ell organitzava cursos d'estiu amb uns suecs que volien fer classes de dansa mentre estiuaven. Udaeta coneixia les meves inquietuds i, amb un reduït grup de gent, ens permetia de participar en aquelles classes, per un preu simbòlic. Entre els professors que hi treballaven hi havia Walter Nicks, un home que posteriorment ha estat molt vinculat al meu estudi, i Anne Mittelholzer, qui va ser la primera dona que em va assegurar a terra, i m'ensenyà com es fa una contracció.

A tot això cal dir que Sitges és una ciutat molt bonica, amb un marc natural prodigiós, amb aquest passeig vora el mar, i

amb la seva gran tradició cultural, on Russiñol hi té molt a dir, on Maria Canals organitzà els seus concursos de música, sense oblidar l'actuació que hi va fer Merce Cunningham, l'any 1966, amb l'anècdota que el ballarí i coreògraf nord-americà va fer canviar el terra del Teatre Prado per poder-hi ballar.»

El curs ha tingut lloc a diferents espais de la ciutat, entre els quals cal destacar l'ubicat dins el meravellós Palau Maricel, així com el del Saló dels Vaixells, també dins el mateix edifici, les parets del qual s'han vist cobertes per retalls de premsa de dansa dels últims deu anys.

El curs s'ha dut a terme amb la col·laboració de l'Ajuntament de Sitges i una petita aportació econòmica que hi ha fet la Generalitat de Catalunya. Diu l'Anna:

«Des del començament, vaig tenir la sort de topar amb un home que s'interessà a dur endavant el meu desig d'organitzar cursos de dansa a Sitges. Aquest home és Antoni Miravent, cap de protocol de l'Ajuntament. I la sort és que ha anat mantenint el càrrec, fos quin fos el partit polític que durant aquests anys ocupés l'Ajuntament. Mal-

grat rebre totes aquestes ajudes, el curs resulta petit quant als espais, perquè cada any una colla d'alumnes es queden al carrer sense poder-hi participar. És una pena que les institucions de Catalunya i el Ministerio de Cultura no tinguin en compte que l'stage de Sitges podria esdevenir un dels més importants d'Europa, similar al de Colònia. Però, perquè això sigui així, cal destinar-hi unes subvencions que abaratirien el preu del curs als alumnes. Llaavors, ràpidament superaríem la xifra de 500 a 700 participants; ensem, permetria que el curs tingués una infraestructura que, ara per ara, no ens és possible de tenir.»

Durant aquesta desena d'anys, l'stage de Sitges ha acollit més de milt vuit-cents alumnes procedents de tot l'Estat espanyol i d'alguns països estrangers, com Cuba, Austràlia, Portugal i Gran Bretanya, principalment. Aquests alumnes han participat en classes donades per un total de vint-i-nou professors, setze dels quals són de nacionalitat nord-americana, un país que ha generat importants pedagogs de la dansa moderna i del jazz. L'Anna va dient:

«Tinc una especial estima per a tots els professors que han passat per l'stage; però si hagués de diferenciar-ne algun, citaria els qui foren els meus mestres, Walter Nicks i Vanoye Aikens, un home increïble, de quasi setanta anys, que enguany també ha participat en el curs, i que durant els anys cinquanta va venir a Barcelona com a parte-

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



Anna Maleras

naire de Katherine Dunham, amb la peculiaritat que, cada vegada que ve, i en record d'aquells anys, s'allotja sempre a l'hotel Gran Via i a la mateixa habitació.»

Entre les activitats que s'han organitzat per celebrar aquest desè aniversari, cal destacar la proposta d'Anette Flowers, una professora nord-americana, que invità tothom a participar en una espectacular manifestació de claqué, que tingué lloc al passeig de la Ribera de Sitges. Com si d'una cursa es tractés, els participants (professionals o amateurs) es podien inscriure a la iniciativa amb l'única condició de vestir pantaló, faldilla o short de color blanc o negre, i disposar d'unes sabates de claqué o d'un calçat amb sola dura. Amb aquesta acció, Anette Flowers ha volgut calcar la manifestació que anualment té lloc a la ciutat de Nova York, on milers de ballarins colpegen l'asfalt de la ciutat dels gratacles amb les soles de les sabates.

Anette confessa que l'acció de Sitges ha estat un assaig general d'allò que pot esdevenir a Barcelona, d'aquí a un any, on centenars de peus batran a l'uníson els mosaics de la plaça Catalunya.

Una altra de les activitats paral·leles que cal subratllar és la conferència que Carl Paris va fer sobre la figura del recentment desaparegut Alvin Ailey, a qui el conferenciant va conèixer profundament pel fet d'haver estat ballarí i coreògraf de la seva companyia. Ailey és considerat com el pare de la dansa-jazz americana. La seva qualitat coreogràfica es va constatar mitjançant els vídeos amb què acompanyà la conferència, d'entre els quals destacà la seva obra mestra *Revelations* que data de l'any 1960.

Un dels actes més emotius de la commemoració va ser l'espectacle que va tenir lloc al Teatre Prado, que va unir un nombre de ballarins que havien estat alumnes i havien treballat al costat d'Anna Maleras. Sota aquest pensament, van compartir escenari Anna Sánchez, Víctor Rodrigo, Ramon

Oller, Carles Salas, Montse Colomé, entre altres. L'Anna comenta:

«Jo creia que les institucions m'ajudarien en la celebració del desè aniversari de l'estatge de Sitges, i tenia la intenció d'organitzar un espectacle on participessin companyies nostres i alguna d'estrangera; però, malgrat que l'Ajuntament de Sitges ens ha facilitat el teatre i ha pagat la propaganda, la quantitat de diners que ens ha donat no ha permès disposar l'espectacle com jo desitjava. Això no obstant, els he de donar gràcies per la seva ajuda; l'actuació s'ha pogut fer, una vegada més, gràcies al voluntarisme de les persones que hi participen i a la col·laboració d'amics, com Kònic, que m'han cedit l'equip de so (amb el tècnic i tot) i m'han regalat un audiovisual meravellós, en record d'aquests deu anys.»

D'aquí a dos anys se celebraran els vint-i-cinc anys del treball d'Anna Maleras com a pionera de dansa, que inicià la importació de professors estrangers al nostre país, un fet que ha contribuït, al llarg dels anys, a millorar les qualitats dels nostres ballarins i a obrir-los nous horitzons. Diu:

«Com a bona sagitària, sóc una persona a qui atreu l'aventura. I, tot i que, conseqüentment, em passen mil-i-una coses, prefereixo viure a estar tancada dins d'una caixa. El meu desig d'aventura és el que em provocà, els anys seixanta, a convidar professors internacionals al meu estudi. Mai no vaig pensar que arribaria a ser, tot allò. No n'era conscient. Però, ara, et confesso que la satisfacció més gran que tinc és quan faig un recompte de la meua primera generació d'alumnes, entre els quals hi ha Cesc Gelabert, Mònica Rumeu, Agustí Ros, Francesc Bravo, Avelina Argüelles... i observo que, pràcticament, tots han continuat dins el món de la dansa, en el qual han fet coses veritablement importants.»

Montse G.^a Otzet

MIKROKOSMOS

I les vocals neutres?

En molt poc temps, m'ha llegut d'escollar —en directe o per televisió— diversos concerts d'entitats corals catalanes.

I he quedat molt sorprès.

No em refereixo ara a l'aspecte musical —criteris estètics, nivell artístic, orientació estilística, tècnica vocal, etc.—, sinó al lingüístic, en el qual he constatat una alarmant degradació fonètica.

Sembla normal que un oient català hagi de poder distingir clarament (encara que sigui un grup qui canta, no pas una sola veu), l'emissió d'una *s* sonora d'una *s* sorda; o el dring particular de les vocals neutres.

Doncs, no. O, almenys, no en la majoria de casos.

I, si no, facin la prova: quan sentin un cor, fixin-s'hi. Si, per exemple, interpreta *El rossinyol*, no fóra estrany que sentissin:

«Rossinyol que vas a França encomana'm a ma mara...»

Com aquest cas, els que vulguin...

Un pèl més amunt he utilitzat l'adjectiu «alarmant» referit a la degradació fonètica que detecto. Afegeixo, ara, que ho és per generalitzada, sense distinció generacional ni, amb prou feines, de procedència (urbana o rural).

L'immens servei que els grups corals han fet i fan al país reclama que sigui corregida urgentment aquesta anomalia perillosa.

Manllevant l'expressió a un dels pretèrits documents programàtics del moviment coral català («Responsabilitat i exigència») un gosaria demanar a tots els cantaires, directores i directius actuals de les entitats corals *responsabilitat i exigència* en l'aspecte lingüístic de les seves versions musicals. Perquè no és una pregunta qualsevol inquirir —com el títol d'aquesta nota— per les vocals neutres...

Pere Artís

XXXIX Festival Internacional de Música y Danza de Granada

15 de junio a 2 de julio de 1990

xxi curso manuel de falla



real monasterio de san jerónimo
palacio de carlos v - teatro del generalife
auditorio manuel de falla - s. i. catedral

14 JUNIO
Real Monasterio de San Jerónimo, 21'00 h.
Memorial Andrés Segovia
NARCISO YEPES, guitarra
Obras de Alfonso X El Sabio,
J. S. Bach, E. Halffter,
M. A. Cherubini, M. de Falla,
R. Sainz de la Maza y
F. Tárrega

15 JUNIO
Memorial Andrés Segovia
ORQUESTA DE CAMARA
DE GRANADA*
N. YEPES, guitarra
M. RACHLEVSKY, director
Obras de C. Bager,
J. García Román*, J. Rodrigo,
S. Barber, P. I. Tchaikovsky
*Presentación de la orquesta
**Estreno Absoluto

16 JUNIO
ORQUESTA DE CAMARA
DE ISRAEL
S. MINTZ, violín y director
Obras J. Ch. Bach, J. S. Bach y
A. Vivaldi
Patrocinado por



17 JUNIO
BRUCKNER-ORCHESTER
LINZ
H. HOFFER, escenografía
G. GRAF, vestuario
S. ESTES - S. HASS
J. BERNHEIMER
H. ZEDNIK
F. WELSER-MÖST, director
R. Strauss: Salomé
Producción del Brucknerhaus
Linz en colaboración con el
Festival Internacional de Música
y Danza de Granada

18 JUNIO
BRUCKNER-ORCHESTER
LINZ
S. KRILOV, violín
F. WELSER-MÖST, director
Obras de M. Bruch y A. Bruckner

19 JUNIO
BRUCKNER-ORCHESTER
LINZ
H. HOFFER, escenografía
G. GRAF, vestuario
S. HASS
J. BERNHEIMER - A. RAFFELL
H. ZEDNIK
F. WELSER-MÖST, director
R. Strauss: Salomé
Producción del Brucknerhaus
Linz en colaboración con el
Festival Internacional de Música
y Danza de Granada

19 JUNIO
Una hora con...
THE NEW AMERICAN
CHAMBER ORCHESTRA
A. RIERA, piano
M. RACHLEVSKY, director
Obras de G. Rossini,
W. A. Mozart y F. Mendelssohn

20 JUNIO
Música Sufi de Turquía y
Pakistán
DERVICHES TOURNEURS
NUSRAT FATEH ALI
KHAN Y CONJUNTO

20 JUNIO
Una hora con...
GRUPO MANON
Obras de O. Messiaen y
L. v. Beethoven

21 JUNIO
BALLET DE
VICTOR ULLATE
V. Ullate / J. Maes: Arraigo
V. Ullate / F. Menoisssohn:
Amanecer
Patrocinado por

21 JUNIO
Una hora con...
THE NEW AMERICAN
CHAMBER ORCHESTRA
A. CAMPOS, violoncelo
M. RACHLEVSKY, director
Obras de W. A. Mozart, F. J. Haydn,
F. Schubert / G. Mahler

22 JUNIO
Una hora con...
JORGE ROBAINA, piano
Obras de L. v. Beethoven,
J. Brahms, C. Debussy y
M. Ravel

22 JUNIO
BALLET DE
VICTOR ULLATE
H. v. Manen / A. Piazzola: Tangos
R. v. Dantzing / R. Strauss:
Cuatro últimas canciones
N. Christe / B. Martinu:
Before night fall
Patrocinado por

23 JUNIO
ORQUESTA NACIONAL
DE FRANCIA
L. MAAZEL, director
Obras de C. Debussy y
C. Saint-Saëns

23 JUNIO
Ciclo de órgano
JOSE MANUEL AZCUE
Integral de obras para gran
órgano de César Franck.
Commemoración del centenario
de su muerte

24 JUNIO
ORQUESTA NACIONAL
DE FRANCIA
L. MAAZEL, director
Obras de H. Berlioz

24 JUNIO
MISA EN MEMORIA DE
MANUEL DE FALLA Y
MUSICOS ESPAÑOLES
FALLECIDOS
CORO CIUDAD DE
GRANADA
J. PALOMARES, director
J. M. AZCUE, órgano

25 JUNIO
JOSE CARRERAS, tenor
Lorenzo BAVAJ, piano
Obras de P. Tosti, J. Turina,
M. de Falla, D. Scarlatti,
G. Puccini, J. Massenet,
C. M. Bononcini, A. Stradella,
A. Ginastera, C. Gustavino y
T. Nacho

26 JUNIO
ELISA MONTE DANCE
COMPANY
E. Monte / K. Schulze: Audentity
E. Monte / G. Branca: White Dragon
E. Monte / S. Reich: Treading
E. Monte / D. v. Tieghem:
Dreamtime
Patrocinado por

26 JUNIO
Una hora con...
SUSANA CERMEÑO, arpa
Obras de A. de Cabezón,
G. F. Händel, J. G. Coisneau,
F. J. Nadermann, G. Fauré,
M. Grandjany M. Tournier

27 JUNIO
ELISA MONTE DANCE
COMPANY
E. Monte / D. v. Tieghem:
VII for VIII
E. Monte / J. Hassell:
Split Personality
E. Monte / S. Reich: Treading
E. Monte / G. Branca:
Pigs and Fishes
Patrocinado por

27 JUNIO
Una hora con...
JOAN Y MANUEL
CABERO, tenor y piano
F. Schubert:
La Bella Molinera Op. 25

28 JUNIO
ENGLISH CHAMBER
ORCHESTRA
TRIO DE BARCELONA
E. COLOMER, director
Obras de L. v. Beethoven

28 JUNIO
Una hora con...
LOUISE SIBOURD Y
GYÖRGY LIGETI, piano y
conferencia
Obras de G. Ligeti

29 JUNIO
ENGLISH CHAMBER
ORCHESTRA
T. VERDERA, soprano
N. YEPES, guitarra
C. LINARES, cantaoira
E. COLOMER, director
Obras de R. Rodríguez Albert*,
J. Cervelló, A. Hovhanness* y
M. de Falla
*Estrenos Absolutos
Patrocinado por

ONCE

30 JUNIO
Noche de flamenco
CAMARON DE
LA ISLA, al canto
TOMATITO, al toque

1 JULIO
Una hora con...
CARLES TREPAT, guitarra
Obras de F. Sors, I. Albéniz,
M. de Falla y J. Turina

1 JULIO
ORQUESTA DE CAMARA
DE GRANADA
M. RACHLEVSKY, director
Obras de J. Alfonso García*,
L. Janacek, B. Bartok y J. Suk
*Estreno absoluto

2 JULIO
JESSYE
NORMAN, soprano
Geoffrey PARSONS, piano
Obras de H. Purcell, J. Brahms,
M. de Falla, G. Mahler y E. Satie

EXPOSICION
"ALBENIZ Y SU TIEMPO"
Patrocinado por

Banco Santander



BSB Backer Spielvogel Bates

Venta de localidades e información
Corral del Carbón, en horario de mañana y tarde
C/ Mariana Pineda, Apartado de Correos nº. 64, 18080 Granada. Telf: 22 80 51. Fax: 22 81 05.
Télex: 78449 FIMG E.



JUNTA DE ANDALUCIA



DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA

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

Nigel Kennedy i la crisi del concert romàntic

Un nom propi, el de Nigel Kennedy, haurà ajudat de forma molt definida a fer història a la temporada actual de l'OCB. Els cicles perllongats no poden evitar, per aquesta mateixa condició, de caure en un cert clima de rutina pel que fa a llur desenvolupament general. És una conseqüència inevitable a la qual no cal donar cap ulterior importància. Una cinquantena de concerts en uns nou mesos d'activitat no poden constituir una cinquantena de fets excepcionals o excepcionalment individualitzats.

Enmig d'aquesta situació tòpica, la figura del violinista britànic ha emergit de forma acusada per diverses raons; o per una sola, que seria conseqüència de les anteriors. O confluència.

Ell va ser l'interpret en una triple sessió, els dies 23, 24 i 25 de març, d'una obra —*Concert per a violí i orquestra, op. 61*, d'Elgar— incapaç de desvetllar en si mateixa curiositats o inquietuds gaire justificades. L'extensió dilatada de l'obra i, sobretot, la manca de nervi creatiu la fan una obra només, o bàsicament, justificable en funció de trencar amb les rutines i tòpics de la programació concertant violinística habitual. Hom partia, per tant, d'una base que no obria expectatives especials a l'esdeveniment. I, tanmateix, aquest es va produir. I es va produir no específicament sobre la base de la seva interpretació, que va ser decididament important, sinó sobre la del seu embolcall vivencial i ambiental.

Una indumentària absolutament informal, un aspecte d'interpret de *rock*, si no *heavy*, quasi, un rostre juvenil i un moviment continu damunt l'escenari, van crear un clima d'atenció especial. Un clima que hauria pogut decantar-se o bé pel costat negatiu o pel positiu: pel del rebuig d'unes formes extravagants i heterodoxes o pel d'acceptar-les. El fil de la balança el marcà una circumstància fonamental. L'alta categoria de la interpretació de Kennedy. Sense ella, res no tenia sentit. O millor dit, hauria tingut un altre sentit ben diferent.

Com a colofó, una propina virtuosística en solitari, enormement aplaudida i, tot seguit, convocatòria al centre de l'hemicicle del contrabaixista de l'orquestra, Enric Ponsa, el qual té en el seu historial una coneguda activitat jazzística. I amb ell va interpretar dos temes que podríem catalogar com a molt digeribles, enmig d'un entusiasme del públic que es desbordava.

La meua posició, al concert del matí de diumenge, em permeté de contemplar la transformació en interès que experimentava un grup d'infants que anaven suportant fins aleshores el concert de forma tan educada com estoica. També l'espectador assenyat, però, es



Foto: Assumpta Burgès

movia satisfet de les butaques, i molts seguien el compàs amb la mà i, fins i tot, amb el peu, mentre un somriís indissimulat transformava progressivament bona part dels rostres.

Salutacions informals dels dos intèrprets, en el més pur estil esportiu, completaven una imatge insòlita i suggestiva. L'espectacle es va cloure enmig d'una satisfacció absoluta, amb un clima de relaxament inusual i de la forma més gratificant possible. Amb ell, s'obria una possibilitat de reflexió.

Constatem, d'antuvi, que Nigel Kennedy és un músic anglès. Que, a més, ha estudiat a Nova York, algunes caves de jazz de la qual coneix bé, no sols com a espectador sinó com a intèrpret. En ell es congria, doncs, una barreja d'elements molt interessant. Per una part, el temperament anglès, tan precís i irrenunciable en allò més tradicional com capaç de destranscendentalitzar de la forma més absoluta i ensem elegant allò més transcendental. Per l'altra, el món nord-americà, procliu com poc altres a les heterodòxies formals. I, enmig de tot això, una realitat cada cop més evident. La crisi de la forma del concert tradicional: de l'heretada de les convencions romàntiques, i de la Il·lustració, quan aquesta manifestació es desaristocratitza, surt dels seus reductes de corts més o menys il·lustrades i comença a escampar-se al públic pla.

És una tradició que manté ritus de l'antic moment i que crea o consolida unes litúrgies concretes, que arriben fins als nostres dies més o menys modificades. Mentrestant, a mida que els temps avancen, es produeix un procés de pèrdua de protagonisme als concerts de la música coetània. Un fenomen que s'aguditzava de forma especial a la segona postguerra mundial. Això suposa una accentuació de l'elitisme del concert de la dita música clàssica, i amb ella la consolidació d'un distanciament de la realitat sociològica ambiental del fet concert. D'aquí a la crisi, només hi ha un pas.

El tema és complex, i seria perillós incórrer en apriorismes fàcils. Positures radicals en un i altre sentit poden resultar perfectament inoperants. La ruptura total d'un complex de formes que genèricament poden ser revisables, pot ser tan poc vàlida com el manteniment a ultrança de les mateixes, amb tot allò que suposa de marginació de la realitat sociològica.

La virtualitat del tema fa que el mateix hagi estat suggerit per a la primera convocatòria del Premi «Manuel Valls» d'assaig convocat per aquesta Revista. Cal esperar que en sorgeixin suggeriments interessants.

Nigel Kennedy, amb la seva actuació tan trencadora de tòpics, i ensem tan fidel al màxim rigor musical possible, ha apuntat pistes i ha mostrat fins a quin punt hi ha un clima de receptivitat a noves perspectives, pel que fa al concepte de concert.

Jaume Comellas

L'altra alternativa pedagògica

La proximitat del període estival torna el protagonisme als cursos d'interpretació musical que tenen lloc de forma específica en aquest període. És un tipus d'iniciativa cada cop més arrelat, que cada any mou centenars de joves estudiants que cerquen noves experiències de la mà de prestigiosos professionals de la docència i la interpretació. La valide-

sa i efectivitat d'aquests cursos, allò de realment substancial que comporten i, en definitiva, l'interès que tenen per a docents i discent, és objecte de tractament en aquest dossier bastit sobre algunes de les experiències més importants que tenen lloc a Catalunya i que abracen un ventall significatiu de tipologies o característiques.

Cursos d'estiu, per a què?

«Sí, sí, sí, tot això està molt bé; però, a veure... Un curs d'aquests, serveix de debò per a alguna cosa?», es preguntarà, a aquestes altures, algun amable i escèptic lector, probablement aliè al complex món dels joves aprenents de músic. I té raó, a dubtar. Efectivament, quina utilitat pot tenir, per a l'alumne, un curset de quinze dies? Perquè, és clar, el contacte amb el mestre és forçosament breu i mancat de continuïtat... S'hi treballa de valent? O tot plegat és un pretext per a fer turisme i passar-s'ho bé? Anem encara més lluny. Què en queda, després? Acaba tot amb el final del curs? O és aleshores quan tot comença? I, sobretot, fins a quin punt és fructífera una experiència d'aquesta mena? Pot una simple *master class* d'una hora determinar la resta de la vida d'una persona?

Utilitat

Doncs bé, tot provant d'anticipar-me a les sospites del nostre lector de poca fe (i mitjançant el no gaire agraït paper d'advocat del diable), vaig plantejar en veu alta totes



i cadascuna d'aquestes preguntes a qui millor i amb més coneixement de causa podia respondre-les: els mateixos professors i alumnes del Curs de Girona.

Comencem, doncs, pel començament. Quina és, o hauria de ser, la veritable fi-

nalitat d'un curs d'estiu?

«A mi em sembla», respon Luiz de Moura, «que la finalitat major d'un curs d'estiu, sobretot aquí, a Espanya, és la conscienciació de la persona. És l'oportunitat d'apartar-se del lloc habitual d'estudi i, en

aquest nou ambient, en el qual, justament, no hi ha grans compromisos, situar-se amb molta més facilitat dins un nivell, diguem, més internacional. Veure qui és, què està fent, cap a on va, què ha de fer per esdevenir un veritable professional... Sobretot, aquesta consciència de la professionalització em sembla la cosa més important; i, naturalment, és molt més difícil inculcar això en un conservatori, ficats en regles i reglaments, normes i exàmens i repertoris. Aquí, no. Aquí tenim, justament, la llibertat necessària per observar i diagnosticar cada persona. Hi ha gent a la meua classe que em diu: «Ai, per què la meua lliçó ha estat tan curta? Per què he tocat tan poques vegades?». No entenen que aquesta no és la finalitat. Ni tocar, ni estudiar. És més aviat una qüestió de posar-se davant el mirall i preguntar-se: «Qui sóc? Què estic fent? Com s'enquadra el meu treball en una línia general d'unes altres persones? Com s'enquadra dins la societat?».

Per a Matthias Maurer: «Tot depèn dels problemes que tinguin els alumnes. Si tenen problemes tècnics que fan que no toquin tan bé com podrien, en quinze dies, tal vegada no es pot canviar això totalment, però sí mostrar-los en quin sentit haurien de treballar. Però, primer de tot, allò que es pot fer en un curs de dues setmanes és estimular els alumnes musicalment. Per a aquest propòsit, un curs d'estiu és ideal. Perquè no només hi ha la possibilitat de treballar a classe, de parlar de l'instrument, sinó que, a més, mengem i bevem plegats, i hi ha temps per a parlar de tot: de la música, de la filosofia, de la vida... Vivim plegats!».

«Hi ha dues maneres de plantejar aquests cursos», aclareix Elías Arizcuren. «Una primera, segons la qual el mestre exposa, simplement, les seves idees musicals i la seva filosofia de l'instrument; i una segona categoria en la qual el professor pren la molèstia i el risc de, tal vegada, desencadenar certes coses sense poder preveure'n les conseqüències. Per exemple, hi ha molts alumnes que vénen aquí amb molt bones condicions; però veus de seguida que en ells hi ha coses, no només musicals, sinó també de funcionament, diria, físic, davant l'instrument, que poden evolucionar perillosament. Llavors, proves de fer que ells en siguin conscients per tal que més tard puguin treure'n conclusions. És clar, aquest és un risc calculat perquè hi ha gent que podria ser molt feliç tocant com toca: feliç, a la seva manera, vull dir; i, en el fons, prens el risc d'obrir-los els ulls. I això pot ser causa de molt trasbals, ja que després s'han de treure conclusions i prendre mesures...».

I és que, quan s'obren els ulls, la realitat que se'ns posa al davant pot arribar a ser molt dura. «No tothom pot arribar a ser professional», recalca Juliette Bise. «Actualment, les exigències de nivell són enormes, i això fa que molta gent quedi fora de tota

possibilitat automàticament. Mira, els professors no han de permetre que la gent treballi tant, durant tant de temps, i gastis tants diners per a no res. Se'ls ha de dir la veritat: que no en podran viure, d'això. Ara, jo sempre els animo a continuar cantant, si ha de ser per al sol plaer. Però si no es té tot allò que s'ha de tenir, no es fa carrera, actualment. Només amb voluntat, no s'arriba enlloc.»

més clar és el de la classe de cant, on Mme. Bise ha dividit la feina de forma tallant: els matins, es dediquen a la tècnica; i les tardes, a la interpretació.

«En general», explica, «l'alumne ens porta les obres que vol treballar; i sobre aquestes obres es fa una feina de caràcter tècnic. I això és estrany trobar-ho en un curs d'interpretació, ja ho sé. Però nosaltres fem tècnica perquè la majoria dels alumnes en té



Per a qui?

Bé; queda resposta la primera pregunta, però... Són per a tothom, els cursos d'estiu? Quin tipus d'alumne pot aprofitar millor l'experiència? En opinió de Mme. Bise, «els cursos d'estiu haurien d'estar reservats a la gent que ja sap cantar, que ja ha assolit un nivell elevat. Per arribar realment a aprendre, per tal que un professor estranger pugui de veritat transmetre alguna cosa, és necessari que l'alumnat mostri un cert nivell. Penso que és molt difícil per al debutant, per a aquella persona que canta fa només dos, tres anys, fer-hi un treball útil». «És quan els alumnes han assolit un cert nivell», afegeix Maurer, «que és interessant per a ells anar a trobar uns altres professors, per tal d'experimentar una estimulació ideològica diferent. S'ha de pensar que no es pot aprendre tot d'un sol mestre...».

Sembla, doncs, que un alumnat d'alt nivell seria l'ideal com a matèria prima de treball. Però la veritat és que les insuficiències i els problemes tècnics, moltes vegades de base, que sovintegen fins i tot entre els millors, i la gran demanda d'alumnes de nivells elemental i mitjà, han aconsellat, d'una banda, la creació dels cursos de tècnica bàsica; i, d'altra, l'atenció especial, dins dels cursos d'interpretació, a la formació tècnica dels alumnes. Potser el cas

una gran necessitat. Vull dir que la veu no està ben col·locada; o el so és nasal o bé no està ben projectat... Aleshores, se'ls ha d'aportar una altra visió de la tècnica. Després, hi ha gent que té superat aquest estadi: aquests, que ja canten bàsicament bé, no necessiten fer el curs tècnic. Puc corregir, sobre la interpretació, allò que tècnicament potser els sembla difícil, donar-los idees, o ajudar-los en el text, ja que és molt difícil, sobretot per als espanyols, pronunciar bé un text alemany... Bé, de totes maneres, els problemes tècnics sovintegen, entre els més ben preparats i tot.»

Ara bé tot això sense perdre mai de vista l'objectiu principal, l'únic objectiu: fer música i fer-la bé. «La pedagogia ha d'estar al servei de la música», adverteix Arizcuren. «Jo no puc concebre la pedagogia d'una altra forma. Els meus alumnes saben que jo no parlo mai de tècnica; en canvi, tu que has vingut a classe hauràs vist que, després de passar més d'una hora treballant un gran concert o una gran sonata, faig que un alumne toqui, molt a poc a poc, durant, potser, mitja hora, una sèrie d'exercicis que són, per a ell, fonamentals si vol vèncer un determinat problema instrumental, sense la resolució del qual és impossible fer música. No s'han de separar mai, la tècnica i la música. Només la gent mediocre, que manca de mitjans, parla de la tècnica amb un cert menyspreu. Qui la té, l'empra, senzillament; i no fa cap altra cosa que fer mú-

sica. Per tant, jo no suportó una escala que no sigui musical, no suportó uns exercicis sense una dinàmica... No s'ha de fer un moviment en el violoncel, sigui el que sigui, que no estigui pensat en un futur musical. Encara que l'etapa de treball en la qual et trobis pugui ser molt elemental, s'ha de pensar en el resultat (dintre d'una setmana, d'un mes o d'un any) posat en música.»

Parlàvem de problemes... De quina mena, però? Quins són els defectes, les carencies, més habituals entre els alumnes del curs? «Crec», respon Juliette Bise, «que, molt sovint, no s'hi troben bé, en el seu cos: la respiració no és al seu lloc, els falla la projecció de la veu... A Espanya, en general, trobo un so molt nasal, molt mancat d'obertura. Hi ha excepcions, és clar; l'estiu passat, van venir uns alumnes de València, que treballen amb una professora excel·lent. Va ser molt interessant veure com cantaven amb absoluta llibertat... I, per cantar lliurement, s'ha de respirar bé, s'ha de sentir com s'obren i funcionen els músculs que treballen en cada moment. Això no és complicat, de fet; però cal entrenar-s'hi amb una sèrie d'exercicis, fets de la manera més adequada, naturalment. Jo recomano molt als meus alumnes que practiquin la natació, perquè penso que és l'esport millor i més complet, el que desenvolupa el cos més harmoniosament».

«Allò que em sorprèn dels alumnes, moltes vegades», assenyala Arizcuren, «és la manca de percepció de la sonoritat. La manca de, diguem-ne, fantasia sonora. Sempre estan esperant que surti alguna cosa de l'instrument; però, de l'instrument, no surt res més que tinya... El so surt del nostre cervell, i hem d'estar creant-lo sempre amb antelació. És com fer una pel·lícula: el director sempre sap quina és la imatge següent, però el públic rep aquesta imatge un segon després. Els músics hem d'anar creant cada so, la seva qualitat, el seu color, dins del nostre cervell, un instant abans de produir-lo amb l'instrument. Aquesta és la meua gran lluita, ací, al curs: no només la cultura musical, el fraseig...; sinó també la fantasia sonora. Nosaltres som pintors acústics... Sobretot, aquesta és la meua gran batalla: despertar els alumnes al món dels colors, al món dels sons».

Actitud

Hem parlat d'aptitud. Parlem, ara, d'actitud. Amb quina disposició s'ha d'anar a un curs? Què s'hi ha de fer? Estudiar? Assistir al màxim de sessions? Concentrar-se a la feina personal? O escoltar els altres? Segons Elías Arizcuren, «...a un curs d'aquests, s'ha de venir a escoltar. Venir a estudiar sis hores diàries és una barbaritat; perquè, aleshores, t'aïlles. S'hi ha de venir, és clar, amb algunes obres com a



matèria de treball. I jo prefereixo que aquestes obres estiguin una mica verges, que no les hagin treballades fins a la sacietat; perquè, en aquest cas, és a dir, quan tenen una visió molt clara de la seva pròpia anàlisi i quan les influències del seu mestre són molt fortes, a mi, o a qualsevol professor d'aquí, del curs, ens queda molt poc marge d'actuació. Em sembla molt més interessant que vinguin amb obres relativament fresques, per tal que la persona amb la qual hauran de treballar els pugui donar tota mena d'informació. Jo, a un curs com aquest, vindria amb obres ben treballades personalment, sense gaires influències del meu professor, per tal de, amb només un parell d'hores d'estudi diàries, poder, sobretot, assistir al màxim de lliçons. Escoltar al màxim».

I es que escoltar (una activitat, per cert, molt menyspreada per una bona part dels alumnes), pot ser tan important com parti-

cipar. Com diu Arizcuren: «Quan tu estàs tocant, moltes vegades et frenen els teus problemes. En canvi, quans seus, després de la teua lliçó, i veus tocar una altra persona, et veus allà a tu mateix; i et veus amb la distància que, malauradament, no tens quan ets amb l'instrument; una distància que s'ha d'adquirir... Com? Escoltant, escoltant i escoltant».

«Quan es toca un instrument», explica Matthis Maurer, «s'està massa aplicat a la feina pròpia: s'ha de produir el so, s'ha de produir la música... Allò que és veritablement difícil per als músics, és tenir una visió objectiva: la visió, o l'opinió, d'una persona asseguda a uns metres. S'hauria d'ésser esquizofrènic: produir i jutjar la interpretació alhora. És molt difícil assolir aquesta objectivitat. I els alumnes, quan són aquí, quan escolten els altres, aprenen a sentir com cal les diferències en la interpretació, aprenen a distingir els progressos

Cambra!

II Stage Internacional de Música de Cambra

13-25 d'agost de 1990
TORREBONICA - Terrassa (Barcelona)

ESTRUCTURA DEL PROGRAMA

- 1a. Fase.** Stage Internacional de Música de Cambra.
Torrebonica (Barcelona) 13-25 d'agost
- 2a. Fase.** 1) Gira de concerts per Espanya per als grups seleccionats dintre la Temporada Musical 1990/91 de la Fundació Caixa de Pensions.
2) Jornades al voltant de la música de cambra dintre la Temporada Musical 1990/91

PROFESSORS

ERIC HOLLIS,
director artístic
CLIFFORD BENSON,
piano
HELENA GAUNT,
tècniques d'actuació i comunicació
PETER WIEGOLD,
compositor
KATE HILL,
flauta
CHARLES TUNNELL,
violoncel
JESSE LEVINE,
viola

JOSEP PONS,
director
NIGEL SHORE,
oboè
MICHEL ZUKOVSKY,
clarinet
ALFRED LUCHETTI,
actor
TRIO DE BARCELONA
DOMUS
ALBION ENSEMBLE
QUARTET ENDELLION

BEQUES

Totals: Músics espanyols fins a 25 anys complerts
Parcials: Músics espanyols de 26 a 30 anys complerts

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



INFORMACIÓ:

Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions.
Passeig de Sant Joan, 108. 08037 BARCELONA Tel.: (93) 258 89 07
Servei d'informació. Tel.: (93) 317 57 57.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



en l'evolució dels companys a mida que el curs avança; i penso que aquesta mena d'experiències pot accelerar en ells mateixos el procés de comprensió».

Convindria aclarir que el fet d'escoltar els altres no implica estar-se assegut a classe com un estaquiro. Ben al contrari: s'hi ha de romandre sempre actiu, com ens recorda Maurer. «A la meua classe, algú toca; i, quan ha acabat, pregunto als altres: «Què en penseu?» I si sorgeixen massa idees, com que no es pot parlar de tot alhora, torno a preguntar: «I si només poguéssiu suggerir una cosa a aquesta persona? Per on s'hauria de començar la feina? Quin és el problema principal, la solució del qual podria capgirar la interpretació més espectacularment en la seva totalitat?» De vegades, és una qüestió musical... De vegades és el cos; o l'arc; o la mà esquerra, o el *vibrato*, o l'entonació, o la projecció, o els *tempi*, o... I, molt sovint, els alumnes saben veure molt bé què cal canviar en els seus companys... Això és molt interessant. Penso que els alumnes han de romandre actius, desperts; hi han de participar. Participar sempre.»

Ecoltar: això és l'actitud més important durant el curs. I després? «Allò que jo espero», diu Vartan Manoogian, «és que, quan tornin a casa, es prenguin un temps per reflexionar sobre tot allò que els he suggerit, i que facin l'esforç de provar-ho. És tot allò que en puc esperar. No pretenc tenir raó en tot, no pretenc que la meua manera de fer sigui l'única; però sí que penso que algunes de les meves idees poden ser útils per a ells en un determinat moment. Ara bé, per captar aquestes idees, per comprendre les coses noves que veuen i escolten aquí, els cal una bona dosi de flexibilitat. Jo els explico allò que sé per experiència: a ells correspon, després, acceptar-ho o no».

Ja hem vist què és allò que els professors del curs esperen dels alumnes: actitud oberta, flexibilitat i reflexió. A canvi, ofereixen sinceritat, humilitat i un respecte enorme a la sensibilitat i la formació de cada alumne. «Mira», m'explica Arizcuren, «jo també envio els meus alumnes a cursos d'estiu: ara mateix, tinc uns quants alumnes a cursos d'altres mestres, de mestres que respecto musicalment, amb els quals poden eixamplar molt el seu camp de visió; uns mestres que sé que no diran als nois, amb una espècie de sectarisme: «...doncs, aquesta no és exactament la meua escola, i s'ha de canviar tot». Perquè això seria ridícul, naturalment. Hi ha moltes maneres de tocar bé el violoncel. N'hi ha una de dolenta i, d'aquesta, se n'ha de fugir; però, de bones, n'hi ha moltes. Home, hi ha principis que són universals; però, naturalment, també hi ha particularitats molt respectables, sobretot des del punt de vista de la interpretació. I cadascú és un món... Jo, com et deia, sempre m'he defensat de qualsevol mena de sectarisme. Si una cosa

funciona, no s'ha de tocar. De vegades, un pot tenir, fins i tot, la inquietud de corregir certes coses perquè sap, o pensa, que poden ser millorades... però és molt perillós. Hi ha lleis de la natura molt, molt incomprensibles; i hi ha alumnes amb una manera de tocar que, d'entrada, et dius: «Caram! jo li canviaria això...» Doncs bé: aconseguir resultats excel·lents! I jo sóc partidari de no modificar res. Allò que funciona, no cal tocar-ho. Però amb allò que funciona s'ha d'anar molt amb compte, ja que hom pot destruir «ecosistemes» de la natura de l'alumne».

«Jo sóc molt oberta, com a professora», assenyalava Mme. Bise. «I sempre dic als alumnes: si les coses no marxen entre nosaltres, ens hem de separar de seguida. No té cap sentit treballar amb algú quan no s'hi té confiança, quan no hi ha afinitats, quan no s'és en la mateixa longitud d'ona. El professor ha de tenir el valor d'acceptar que no es pot tenir èxit amb tothom.»

Concerts d'alumnes?

Tots els professors coincideixen a considerar molt positiu el fet d'organitzar, paral·lelament al curs, concerts d'alumnes. «El costat purament pedagògic», opina Maurer, «és ensenyar-los a tocar l'instrument; però una gran part del nostre «ofici» és estar sobre l'escenari, i això també s'aprèn. Per a mi, ambdues coses van unides. És necessari que els alumnes toquin

tres organitzem audicions comptant amb tots els alumnes: els millors, canten als concerts d'alt nivell; i per als altres, farem un *entre-nous*, fins i tot per veure nosaltres, les professores, com l'alumne es comporta en públic, com assumeix i supera el «trac». És una prova en la qual molta gent s'adona que no pot dedicar-se a aquesta professió».

El defensor més ferm dels concerts d'alumnes és, probablement, Vartan Manoogian, qui em diu, convençut, que «...cal organitzar-ne molts més. D'aquestes sessions hauria de sortir, en el futur, un Festival, un cicle de concerts d'estiu protagonitzats pels alumnes del Curs Internacional».

Un curset pot canviar la teua vida

Fa uns anys, György Sébók, pianista i pedagog internacionalment reconegut, em deia: «La nostra evolució està determinada per nosaltres mateixos, sens dubte; però també ho està per una sèrie de factors externs: una *master class*, per exemple. En ella, la intervenció del mestre pot canviar la trajectòria d'un alumne de forma quasi instantània; és quelcom que pot passar en una hora i determinar la resta de la vida d'aquest alumne.»

Pot, veritablement, un simple curs d'estiu de quinze dies, canviar la vida d'una persona?

«Pot canviar i ha canviat la vida de moltes persones», afirma Luiz de Moura Castro. «Ha canviat, fins i tot, la vida d'una



en públic durant el curs; que pugin a l'escenari i es vegi com reaccionen en aquesta situació».

«Aquests concerts», diu Juliette Bise, «donen els alumnes l'ocasió d'actuar davant un públic: n'hi ha molts que, potser, no tenen habitualment aquesta ocasió; i, ací, els hem de donar aquesta oportunitat. Nosal-

ciutat com Girona. Ha canviat tota una institució com el Conservatori d'aquesta ciutat... En realitat, és en els alumnes més joves que el canvi és més impressionant, més obvi. I això ve, justament, perquè ells veuen què hi ha al seu voltant, i immediatament se situen i comencen a tenir un model. Aquest és, finalment, el secret de les



grans escoles de música i dels grans conservatoris: com que tots tenen molt clar el model d'allò exigit per arribar a un nivell d'autèntic professional..., simplement, el segueixen. Però, de primer, n'hi ha d'haver, de models, entens? Així, tu, per exemple, arribes a Moscou i, automàticament, comences a treballar d'una altra manera, perquè veus com treballen els companys, quins resultats obtenen; i, és clar, tu en segueixes l'exemple. A la Juilliard, al Curtis Institute..., a tot arreu és la mateixa cosa. El problema que jo veig, als conservatoris espanyols, és justament aquest: els models no són clars. Així que, la gent, va molt desorientada.»

«Es allò que et deia abans», comenta Arizcuren a aquest respecte. «S'ha de prendre el risc de desvetllar volcans... Perquè, és clar, hi ha molta gent que no ha tingut la sort de ser despertada. I, en unes condicions adequades, si l'alumne és receptiu i el professor sap aprofitar el moment amb bon instint pedagògic, una *master class* pot obrir horitzons insospitats. Això no vol dir que els resultats s'hagin de materialitzar immediatament, no. Però, de moment, al noi se li poden provocar unes grans ulleres, com jo dic; i, a partir d'això, treurà conclusions, i anirà a cercar allò que cregui necessitar. I és aleshores quan la seva vida pot canviar de debò.»

Per a Juliette Bise, es tracta, sobretot, de mostrar als alumnes el bon camí. Un camí que, després, ells hauran de fer tots sols. «Si algú va realment per un camí equivocat», diu, «i el professor pot demostrar-li ho i fer que en sigui conscient... és veritat que això pot arribar! Sempre que l'alumne sigui intel·ligent i tingui el coratge i el valor de canviar.»

El més prudent, quant a aquest tema, és Manoogian. «Canviar la vida? Sí; potser sí. Però no s'ha d'esperar que això s'esdevin-

gui sempre. I si es produeix aquest canvi radical, no ha de ser per força immediata; pot arribar després de molts anys d'inconsciència.»

També Matthias Maurer hi respon positivament, tot afegint que «...cada professor té una manera especial de treballar: una certa emanació. De vegades, et trobes amb alumnes que, musicalment, són molt ben dotats; però tenen unes qualitats potencials, no pas actualitzades. Són com flors tancades... I el professor s'ha de plantejar què pot fer per tal que la flor s'obri. Això no es pot aconseguir amb tots els alumnes; ni, tampoc, un alumne pot ser despertat musicalment per qualsevol professor. S'ha de produir, entre mestre i alumne, un corrent d'enteniment i complicitat molt particular.»

La coherència ideològica que es desprèn de les paraules dels professors ens demostra que el Curs de Girona no és pas una simple coincidència (forçada en l'espai i breu en el temps) d'un grapat d'individualitats aïllades, sinó, ben al contrari, un projecte col·lectiu sense fissures. Però, què en pensen, els alumnes? Tot seguit ho veurem.

Per què hi venim

L'any passat, la Béatrice Garde va fer el curs per segona vegada. Per a ella, «...un curs com aquest és sempre molt refrescant. És un lloc de trobada amb uns altres punts de vista, amb unes altres maneres de fer... Fins i tot si els consells que hi reps et són ja familiars, perquè..., bé, cadascú té una forma diferent de dir la mateixa cosa, no és veritat? Parlo de coses més rellevants que els simples detalls: punts molt importants que, de vegades, no tens completament clars... La manera d'enfocar l'estudi d'un

passatge, per exemple... De vegades, algú que acabes de conèixer, amb una paraula pot posar el dit a la nafra i fer que aquells tros de música deixi de ser un problema per a tu».

«Jo no vinc al curs», em diu Marta Orts. «És el curs que ve a mi cada any». I és que la Marta, és clar, viu a Girona. Per a ella, el curs és, com ens explica molt metafòricament, el lloc propici per a «...veure els problemes propis a una claror diferent. No vull dir que no en siguis conscient normalment, no; veus la situació, però amb una claror, diguem, inadequada. Al curs, el fet de comptar amb una bona «il·luminació», fa que puguis apreciar nous aspectes de la mateixa realitat.»

Però un curs d'estiu és per a tothom, abans que cap altra cosa, com diu Juany, de Múrcia, qui assistia al curs per primera vegada: «L'ocasió de deixar de banda la soledat, l'aïllament de la feina diària davant el teu instrument. És una oportunitat única de trobar-te i comunicar-te amb gent que fa la mateixa tasca que tu, per tal de compartir una activitat i uns interessos comuns».

No falteu a les classes col·lectives

Precisament en aquesta avidesa de contactes, fundada en la necessitat de sortir de l'enclaustrament del treball quotidià, els cursos troben la principal justificació. Perquè, en un curs d'estiu, la pràctica totalitat de les classes es planteja pensant en un destinatari col·lectiu. Segons la Marta, el fet millor de les classes col·lectives és que



«...quan hi ets, observant, t'adones que els altres tenen, o han tingut, els mateixos problemes que tu. Aleshores, veus que no t'has de desanimar; perquè, si un company ha pogut solucionar-los..., per què has de ser tu menys que ell? I això et dona molt coratge».

«A les classes col·lectives», confirma Juany, «s'aprèn de tot: dels teus errors, dels errors dels altres... Perquè els altres tenen molts problemes, no tan sols els tens tu. Bé, naturalment, també s'aprèn molt de tot allò que fan bé... Però, fins i tot els millors tenen problemes. Això et demostra que mai no es pot dir: «ja he acabat d'aprendre». No, no. Aquí, et trobes que tothom (cadascú al seu nivell) necessita més, necessita seguir estudiant, necessita l'ajut dels professors».

Malaauradament, no pas tothom opina això mateix d'aquesta experiència. «Hi ha gent», explica Marta, «que se salta a la torera les classes col·lectives, o hi va a desgrat, pensant que no en treurà res. I això no és cert. Són alumnes que funcionen amb la mentalitat que només llurs pròpies lliçons mereixen l'assistència. Pensen: «Bé, l'obra que toca aquesta persona ni l'he tocada, ni la penso tocar, ni tan sols la conec; com que tot allò que li comentaran no té res a veure amb allò que em podrien dir a mi, doncs... passo o me'n vaig». Però aquest raonament no és vàlid. Pots aprendre absolutament de tot, si veritablement en tens ganes».

Ara bé, la Marta aprofita l'avinentsa per a puntualitzar: «La classe col·lectiva és molt interessant, sempre i quan no esdevingui una simple lliçó particular. Ja sabem que cada persona té uns problemes molt determinats i personals, no ja a nivell de tècnica general, sinó també de petites coses que afecten exclusivament l'obra que està treballant. I el professor té la necessitat, l'obligació, de tractar aquestes qüestions. Però, al mateix temps, sempre ha de saber extrapolar, anar d'allò que es particular a allò que pot ser general i comú al col·lectiu; ha de ser capaç d'implicar i de fer participar els oients en la feina, sigui la que sigui, que s'està fent directament amb l'alumne. De totes maneres, tan sols el fet de poder assistir a la simple classe privada d'una altra persona, ja t'enriqueix en molts sentits. Perquè és una experiència a la qual normalment no tens accés...».

I no és tan sols això. Com la Marta explica: «Escollint els altres, no tan sols et fas conscient de moltes coses a nivell personal: també desenvolupes molt un sentit crític objectiu. Quan escoltes algú, de vegades penses: «Jo li veig aquest problema, i trobo que el podria solucionar d'aquesta manera...» Però no per l'afany de criticar, sinó pel d'aprendre tu mateixa. I quan acaba de tocar, pots el professor li comentis allò mateix que tu estaves pensant. Això et satisfà molt!».

«Com t'agafen ganes, després, de trobar algú amb problemes de poder ajudar-lo!»,



conclou Juany. Cosa molt positiva, si tenim en compte que molts dels joves que assisteixen al curs donen classes, ells també, a nens de nivells elemental o mitjà.

I després?

Què passa, després del curs, quan tornes al teu ambient habitual? «Jo crec que aquesta experiència haurà de tenir un seguiment al llarg de tot l'any», comenta Juany, una mica preocupada pel futur. «Perquè, ací, captes idees noves, que després tractes de portar a la pràctica personal. Però durant aquest procés potser sorgiran nous dubtes, noves dificultats: coses que, ara per ara, no pots preveure. El problema, en resum, és que, després del curs, et quedes sola.»

«Tu, habitualment, treballes en una línia determinada», comenta la Marta. «I, al curs, et parlen de coses noves, de coses que no havies après abans. En aquest sentit, sí que et trobes una mica sol. Tard o d'hora arribes a un punt que dius: i ara, què faig? I és que, al començament, funciono més a base de receptes «miraculoses»... Trobes a faltar algú que et digui: fes això, fes allò altre... Jo, el primer any, em vaig trobar més en aquesta situació. Ara, no. He après a observar, i a anar absorbint no simples receptes, sinó tot una manera de fer. I si, posteriorment, apliques l'experiència que n'has tret, no diré que puguis trobar les receptes tu sol, però sí que t'hi apropes molt. Potser no arribes a la solució ideal, però, sí més no, vas pel bon camí. Ací, aprens a treballar sol i valer-te per tu mateix.»

Ja havíem vist com, segons els professors, un curs pot ser, per a molta gent, el

principi d'una vida nova. Doncs bé: la Béatrice n'és un bon exemple «Fa alguns anys», explica, «jo estudiava a França, amb diferents professors. Vaig començar, també, a treballar en el món del teatre musical i de l'òpera, acompanyant cantants. Alhora, però, vaig deixar de treballar per a mi mateixa, durant gairebé cinc anys. N'estava farta! M'adonava que estava esdevenint una pianista molt dolenta... Buscava i buscava algú que em pogués ajudar, però no podia trobar cap professor que m'agradés, que em fes sentir bé». Però vet aquí que, per casualitat, la Béatrice va ensopegar amb el Curs de Girona, ara fa dos anys. «Va ser molt divertit... Una amiga meva, que és cantant, havia de venir al curs, i em va dir: «Per què no m'hi acompanyes? Estic segura que Mme. Bise et pot aconsellar un bon professor». Bé: n'hi vaig fer cas! En arribar, va resultar que a la classe de cant necessitaven un pianista per treballar-hi amb els alumnes, i m'hi vaig quedar jo. I va ser en aquells dies quan vaig tenir l'oportunitat de conèixer Luiz».

La Béatrice va quedar molt impressionada per la qualitat humana i professional de Luiz de Moura. I, des del primer moment, va tenir ben clar que, finalment, havia trobat allò que tant havia cercat. I com que li sobren intel·ligència i el coratge que, segons Juliette Bise, calen per a ser capaç de trencar amb tot i emprendre un nou camí, li va faltar temps per marxar als EUA, seguint Luiz de Moura Castro. Aquest és el tercer any que la Béatrice passa a la Universitat de Hartford.

I tot per un simple curs d'estiu...

Curs Internacional de Música de Girona

Als fonaments de la música no hi ha el concert, sinó l'ensenyament. Sense ell, la resta trontolla. Aprofitant el temps de lleure estiuenc, l'ensenyament, a casa nostra, també se'n va de vacances...

Efectivament: els cursos i colònies d'estiu s'han revelat, sobretot en aquests últims anys, com una valuosa eina d'instrucció musical a l'hora d'ampliar i aprofundir els coneixements impartits regularment durant el curs acadèmic.

Voldríem ara apropar-nos a aquesta realitat, cada vegada més present als nostres estius, mitjançant un curs que reuneix condicions folgades per ser-ne representant: un ampli i variat quadre de matèries i d'excel·lents professors, la maduresa i l'estabilitat que acrediten els seus sis anys de vida, i una poderosa capacitat de convocatòria. Es tracta del Curs Internacional de Música de Girona.

*Carles Guinovart,
director del Curs*

Carles Guinovart és àmpliament conegut en la seva vessant de creador musical i membre de l'Associació Catalana de Compositors. Guinovart és, a més, Catedràtic de Composició i Anàlisi al Conservatori Superior de Música de Barcelona, matèries que imparteix també al Curs de Girona, del qual és Fundador i Director Artístic.

—Quina és, per a tu, la utilitat d'un curs d'estiu? Quin és el principal propòsit que serveix?

—Bé, de cursos d'estiu, n'hi ha molts, i no sé si existeix un denominador comú a tots; però, probablement, si pensem que els destinataris preferents dels cursos són, en general, estudiants que han acabat la seva carrera i es troben (si més no aquí, a Espanya) molt sols, sense que ningú es preocupi gaire d'ells, un curs pot ser una vàlula d'escapada i, al mateix temps, una situació propícia a una presa de consciència personal. L'estudi d'un instrument exigeix una gran quantitat d'hores de capficament i de feina individualitzada, que creen un cert caràcter introvertit en l'estudiant. Per tant, el fet de trobar-se amb per-



Curs de Girona. Al centre Carles Guinovart i Luiz de Moura

sones amb unes mateixes idees i unes mateixes aspiracions sempre pot ser un factor social molt important, així com una bona ocasió de contactar amb diferents professors que provenen d'unes altres geografies. Fins i tot, molts dels alumnes del curs han seguit, després, alguns d'aquests mestres: per exemple, més d'un violinista català ha marxat a estudiar als EUA, a Madison, amb Vartan Manoogian. Això mateix ha passat a cant, a piano...

D'altra banda, m'agradaria aclarir que, aquest curs, no neix i mor en quinze dies, sinó que pretén trobar una continuïtat. La presència més o menys regular, fins ara, al Conservatori de Barcelona, d'una figura de la capacitat pedagògica de Luiz de Moura, va convidar a no veure el curs com un fet aïllat d'un cop l'any, sinó com una ubicació important de trobada d'una sèrie de persones que han anat seguint tota una metodologia; de manera que, a poc a poc, s'anés creant un principi d'escola. Una escola que té molt de novetat des del punt de vista pedagògic, i que pot ser una bona plataforma per tal d'oferir una variant dins el panorama d'un país com el nostre, tan propens (cosa comprensible, tal vegada, per la proximitat geogràfica) a un cert pianisme francès... Hi ha uns altres plantejaments molt importants, quant a l'estudi d'aquest instrument, que provenen de geografies més llunyanes, com els països de

l'Est, i que poden enriquir molt la nostra experiència.

—En aquests últims anys, els cursos d'estiu han proliferat al nostre territori. No penses que, ara per ara, l'oferta és excessiva?

—De fet, és veritat que es fan molts cursos..., però està molt bé que hi hagi competència. Jo sóc molt amic de la competència. Però passa que, això, obliga a jugar més fort els qui hi volen persistir. I penso que nosaltres ho estem fent, quant a intentar no quedar-nos enrera. Fins i tot, no creixent d'una manera massa lenta, sinó donant l'empenta que la demanda del curs exigeix. D'altra part, i crec que vols dir això, hi ha gent que tan sols s'alimenta de cursos... I això d'anar saltant d'un curs a l'altre no sempre és gaire bo, encara que depèn de què hi cerqui l'alumne. Que hi hagi una oferta variada, això ja és propi d'un país civilitzat. Però jo penso que un curs s'ha de fer amb molta seriositat. Hi ha cursos que neixen i moren cada any, perquè manquen d'una base sòlida.

—Potser, a hores d'ara, algun jove músic que llegeix aquest article ha decidit participar al Curs de Girona d'aquest any. Quins consells li donaries, per tal que pugui aprofitar-lo al màxim?

—Li aconsellaria que vingues amb moltes ganes de treballar. S'ha de tenir en compte una cosa: un curs de quinze dies no és equivalent a un semestre de feina. És

un treball concentrat, per tal d'adquirir moltes coses, des de bibliografia fins a metodologia. Que vingui amb moltes preguntes, amb moltes inquietuds, i que miri de trobar-hi resposta a totes, qüestionant el professorat. A més, el fet que, en quinze dies, persones que toquen diferents instruments i pertanyen a diferents mons es donin cita, després de classe, amb un got de vi al davant, propicia uns contactes molt interessants i un molt bon ambient de convivència.

Dades oficials

D'entrada cal dir que és l'Ajuntament de Girona qui organitza el Curs, amb el suport de la Diputació, la Generalitat i el Ministeri de Cultura, encara que, cada vegada són més les empreses i entitats privades que hi col·laboren, patrocinant beques per als alumnes, o cedint locals i instruments musicals.

El nombre d'alumnes matriculats el darrer any arribà a 321, dels quals amb prou feines un 10% hi assistiren en qualitat d'oïdors. Això ens parla molt clarament de la voluntat de plena integració dels alumnes i del seu desig de participar al curs de la manera més activa possible.

Les matèries més freqüentades van ser, com és natural, el piano (entre Moura i Svetlanova arrebegaven 66 alumnes), el cant (28), i la pedagogia (25). Sorprenent, i molt afalagadora per als mestres, fou la massiva assistència als cursos de corda (32 alumnes Manoogian, 24 Arizcuren, i 11 (!) de viola per a Maurer). Èxit també de les tècniques de base: 22 alumnes Manoogian, 22 Arizcuren i... 50 Moura! La resta de les matèries mostrà, també, un bon nombre de

matrícules, si tenim en compte el caràcter minoritari que tenen.

Pel que fa a la procedència d'aquelles matrícules, 86 alumnes eren de Girona i les seves comarques, 87 de la resta de Catalunya, i 71 de la resta d'Espanya. Europa hi quedà molt ben representada, amb 17 francesos, 17 suïssos, 11 holandesos, 7 alemanys, 5 portuguesos, 4 suecs i 2 finlandesos. Fins i tot hi van anar 12 alumnes dels EUA i 2 de Mèxic...

Vents de l'Est

...O hauria de dir de l'Oest? Bé, en qualsevol cas, eren molt bons els vents que bufaven durant la primera setmana del curs, desencadenats per la presència de la pedagoga i pianista russa, encara que resident als EUA (vet aquí el meu anterior dubte), Nina Svetlanova. La senyora Svetlanova (arribada a Girona de la mà de Luiz de Moura, a qui va conèixer fa tres anys, quan tots dos formaven part del jurat d'un prestigiós concurs de piano, el «Cincinatti World Competition», va estudiar, a Rússia, amb Neuhaus (mestre, també, de Gilels i Richter), a qui cita contínuament amb un invariable «my teacher used to say...». De mentalitat oberta, enemiga aferrissada de canviar coses perquè sí, l'assumpte que, probablement, centrà el seu magisteri de manera més clara, va ser el contacte de la mà amb el teclat.

Una de les experiències més interessants d'aquest curs (poc habitual entre nosaltres, però molt freqüent a les escoles americanes, com explicà la mateixa Svetlanova) va ser una *master class* que va durar més de quatre hores, sobre les *Waldszenen* de Schumann.

Cal, també, fer esment de l'ensurt de la Svetlanova en donar una ullada als programes dels conservatoris espanyols, mereixedors, als seus llavis, d'una sèrie d'adjectius que anaven des de «unbelievable» fins a «nonsense» (i és que, veritablement, ho són).

També van protagonitzar aquesta primera setmana els cursos de tècnica bàsica, que es desenvoluparen amb l'èxit habitual. Cal esmentar, aquí, el concert de cloenda dels alumnes de Luiz de Moura: una meravella de nivell!

Cursos d'interpretació

Amb la segona setmana del curs, arribà la inauguració oficial: presentació dels professors, benvinguda als alumnes, premsa i fotos... Girona esdevingué un formiguer de joves de totes les nacionalitats, d'instruments i partitures..., una veritable «Torre de Babel», on la música era l'únic llenguatge comú.

És un dia especialment calorós. A l'Auditori de la Mercè, Luiz de Moura imparteix una classe sobre la «Sarabande» i la *Tocata de Pour le piano* de Debussy. L'alumne és Didier, un dels molts francesos que han acudit a Girona aquest any. Moura li acaba de fer veure que estava tallant amb el pedal successions de sonoritats que, sobre un baix comú, s'han de superposar les unes a les altres. «A la «Tocata» —li diu—, «has de decidir què forma part de la melodia, i què queda com a material simplement harmònic... Aleshores, has de trobar un *toucher* harmònic, diferent d'aquell que utilitzes per a la melodia, que és més personal i diferenciat». Li aconsella, a continuació, referint-se a certs acords, no mantenir els dits al teclat fins al final. «Si deixes l'acord molt lentament, i fas que el so continuï mitjançant el pedal, l'efecte, per a la oïda, és el mateix que si romans a la tecla; però la sensació d'amplitud és molt major».

És veritablement difícil copsar en quatre ratlles una personalitat tan rica com la de Luiz de Moura. Com a músic, és un artista original, imaginatiu, que fa de cada interpretació un esdeveniment únic... «No automatitzeu»; diu sempre als alumnes «s'ha de deixar camp lliure a la interpretació». Però, al fons, sempre resta la seriositat i el respecte de l'estudiós a l'obra escrita: «Primer, conèixer l'obra; després, interpretar-la», repetia contínuament al curs de tècnica bàsica.

Com a pedagog, Moura és brillant, intuïtiu..., i ràpid: només en mitja hora, pot fer miracles amb un alumne. Veritable mestre de capçalera, ha esdevingut eix d'una xarxa d'amistats internacionals protagonitzada per joves músics de totes les nacionalitats.

Les classes de corda es reparteixen en-

escola de pedagogía musical

MÈTODE IRENEU SEGARRA

CURSOS PER A LA FORMACIÓ DE PROFESSORS ESPECIALISTES DE MÚSICA

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

matrícula oberta

Informació: Secretaria. c/. Portal Nou, 13

08221 Terrassa. Telèfon (93) 783 79 72, de 9 a 13 hores

Prepareu-vos per al futur



Aula de cant. A la dreta Mme. Bise

tre el Col·legi Universitari (violí i viola) i el Teatre Municipal (violoncel). Vartan Manoogian, d'aspecte ascètic i mirada penetrant, probablement és el més sever en la feina. Quan li vaig dir que passaria per la seva classe, em va clavar la vista a sobre i em digué: «Molt bé, però sigui allí a tres quarts de deu en punt, perquè a aquesta hora la porta es tanca i ja no es torna a obrir fins al descans...». No té res a veure amb les altres classes, on la gent entra i surt quant li va bé (sense fer soroll i amb tot el respecte, és clar!). En canvi, de nit, Manoogian es transforma: assidu d'Isaac el Cec (una antiga sinagoga jueva que ha esdevingut museu i terrassa-bar, un dels més típics punts de reunió de la nit gironina), ningú més propici que ell a la xerrada informal, sempre adobada amb el seu irònic sentit de l'humor.

Quan arribo (a tres quarts menys cinc, per si de cas), M^a Ángeles interpreta el segon temps del *Concert núm. 3* de Mozart. Manoogian li aconsella «fixar la vista a les cordes del violí, com si estigués hipnotitzada per elles... No pas als dits; només a les cordes». Li suggereix, també, «...canviar el caràcter del so a cada frase, com correspondria a una trama operística. De primer, la dama —toca la primera frase—; imagina que canta una soprano, la teva soprano favorita. I després —toca la segona frase amb un caràcter completament diferent—, la resposta del cavaller... Cal imaginar dos personatges que parlen, les paraules que diuen i el seu sentit».

Matthias Maurer (viola solista de l'Orquestra del Concertgebouw i professor al Conservatori d'Amsterdam) és un altre dels habituals a Isaac el Cec. Alt i ros («el professor més atractiu del curs», segons una ràpida enquesta entre les noies), és també un gran amant de les xerrades nocturnes...

i de les llengües: ja parla quatre idiomes i, aquest any, es mostrava molt interessat per aprendre, fins i tot, una miqueta de català.

A la classe de viola, la llibertat per a parlar, opinar, o participar-hi de qualsevol altra manera, és total; s'hi respira un magnífic ambient de treball i concentració... Maurer demana a Elisabeth l'opinió sobre l'obra que és a punt d'interpretar, la *Cadenza, per a viola sola*, de Penderecki. Per a l'Elisabeth, es tracta d'una obra «...bàsicament agressiva, plena d'acords dramàtics que creen una tensió continua que no troba mai relax». Després de la seva excel·lent interpretació, Maurer li explica precisament que els moments de tensió són moments de creixement, i li aconsella «...escollir una determinada declamació per a cada passatge, com ho faria un actor en una obra de Shakespeare». Més endavant, Maurer troba massa mandrós el *piano subito* de l'Elisabeth. «Aquest *piano subito* ha de sorprendre't, fins i tot a tu mateixa», li diu.

També, durant aquesta segona setmana, van començar: el curs de violoncel d'Elías Arizcuren, al Teatre Municipal, com ja hem dit; el curs de guitarra impartit per Óscar Cáceres, a Isaac el Cec; el d'orgue, que oferien Montserrat Torrent i Michèle Guyard, a Castelló d'Empúries, on, com és ben sabut, hi ha un magnífic instrument; i el d'anàlisi, impartit per Carles Guinovart, dedicat, aquest any, a l'evolució del llenguatge pianístic del segle XX. (La setmana anterior, el mateix Guinovart havia impartit un interessant curs de composició).

La tercera setmana ens va portar (després d'un cap de setmana molt animat pel concurs de piano Ciutat de Girona) la resta dels professors: Jacques Chapuis, pedagog de renom internacional, qui treballa en estreta col·laboració durant molts anys amb Ed-

gar Willems, iniciador del mètode d'educació musical que porta el seu nom; i el professor Claude Helffer, un autèntic santó de la música contemporània, que va oferir un curs d'extraordinari interès.

Els alumnes

Fins aquí, hem parlat quasi exclusivament dels professors, i això està molt bé; però, quins són els autèntics protagonistes d'un curs d'estiu? Els alumnes, sense cap dubte! Ells donen sentit, vida i continuïtat al curs, en acudir cada any a la seva crida.

Els alumnes d'un curs d'estiu constitueixen una bigarrada fauna d'allò més curiosa: cadascú té una història particular, mereixedora de ser explicada aquí. Però seria impossible que hi cabessin totes.

Alguns ja comencen a obrir-se camí en la professió. Com Christophe Simonet, un francès qui, a 25 anys, ha guanyat ara fa pocs mesos el segon premi del Concurs Maria Canals de Barcelona. O com Claude Collet, de París, qui, en acabar el curs, començava una gira com a pianista amb la Jove Orquestra de la Comunitat Europea...

Claude ha treballat també, durant el curs, com a pianista acompanyant a la classe de violí. «Manoogian és un excel·lent professor», em diu, «que no es limita a treballar amb el violinista, sinó que fa extensives les indicacions al conjunt de tots dos músics. Això fa que la lliçó esdevingui gairebé una classe de música de cambra».

George López, nord-americà (però d'arrels hispanes, com indica clarament el seu cognom), excel·lent pianista, també ha acompanyat alguns alumnes de Manoogian, tant a classe com als concerts.

Uns pocs alumnes han vingut a Girona amb la seva parella, com Christophe. La dona de Christophe, Marie, és cantant i alumna al curs de Mme. Bise. Per aquelles coses de la vida (o per exigències de la professió, com diu Christophe), Marie viu a Lió i, el seu marit, a París... «Sort que, amb el TGV, les distàncies es polvoritzen», somriu Christophe. També Béatrice

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

ha passat aquests dies amb el seu promés, Philippe. Philippe no és músic; és un actor molt bo que, precisament en aquest moment, està muntant una obra de teatre sobre músiques de Liszt en col·laboració amb Luiz de Moura. Ara bé, qui s'ha endut la palma, en això de venir acompanyat, ha estat un alumne de cant: un francès que s'ha portat també la dona i el fillet de pocs mesos: el més jove i entusiasta (i cridaner!) fan dels concerts.

Tot i això, la majoria dels alumnes vénen sense parella, i troben de seguida un grup on integrar-se. Als cursos d'estiu, la gent és simpàtica, oberta i comunicativa. Així que, fer-hi amistats és d'allò més fàcil... Encara que és veritat que només un petit tant per cent d'aquestes amistats sobreviuen al curs: igual que es fan, es desfàn. Això mateix passa amb els petits *romances* que s'hi reproduïen, invariablement, cada any: tot sol quedar en simples *flirts* d'estiu. Però sempre hi ha excepcions, i més d'un casament s'ha forjat en un d'aquestes cursos...

Un dia qualsevol

Al matí, la gent s'aixeca amb unes bones ulleres i, és clar, amb el temps just per arribar puntual a classe. Alguns estrangers, que respecten escrupolosament l'horari europeu, són els únics que, a l'hora d'esmorzar, no semblen *zombies*. També hi abunda el típic espavilat que es presenta a classe a les onze del matí, fresc com una rosa i tan tranquil...

Després de tot un matí de feina, la gent s'escampa per la ciutat a la recerca d'un bon dinar. A continuació, la majoria opta per a prendre tranquil·lament un cafè amb gel a qualsevol de les terrasses de la Rambla, mentre que alguns afortunats fan campana d'estudi i s'escapen cap a una de les magnífiques platges de la Costa Brava, que, en cotxe, és a uns vint minuts escassos. La resta enfila els estrets carrers de l'antic barri jueu, en direcció al Conservatori o la Universitat, on tothom té aula reservada per a estudiar durant un parell d'hores... Enca-



ra que alguns dels violinistes prefereixen, per a estudiar, la tranquil·litat de la cambra de l'hostal; cosa que no sempre és prou agradable per al de la cambra del costat, sobretot si el «simpàtic» veí decideix despertar-te cada matí amb el *Segon Concert* de Prokofiev...

Cap a les set, solen començar els concerts d'alumnes, a la Rambla o a la Mercè. Un dels concerts al carrer que va assolir un èxit més remarcable fou el de l'aula de cant, que va interpretar, entre d'altres, uns fragments de *West Side Story*. També van arreplegar un públic nombrós els alumnes de violoncel i els pianistes de Luiz de Moura. Mereix especial atenció el concert d'alumnes d'Óscar Cáceres, que es va celebrar amb gran èxit a Isaac el Cec.

Nova desbandada per a sopar...

Excepcionals, però cada vegada més freqüents, són les festes a alguna de les cases particulars amb piscina. En aquestes festes, s'hi menja i beu (amb moderació) i s'hi balla (sense moderació). Al final, els qui han portat banyador es remullen a la piscina; i als qui han estat prou imprudents i s'han deixat a casa el vestit de bany, se'ls hi llença amb el que porten, sigui una samarreta amb texans o el modellet de Dior...



I, al matí, la gent s'aixeca amb unes bones ulleres...

Finalment arriba, com a tot de la vida, el darrer dia... Al vespre, se celebra a la Mercè l'esperat concert del grapat d'excel·lents artistes que són els professors del curs, premiats pel públic amb llargues i càlides ovacions. A continuació, el lliurament de diplomes, un dels moments més divertits: cada matèria té la seva pròpia «claque» (aquest any, la de la classe de Manoogian ha estat la millor, o sigui, la més cridanera), que dedica expressius xiulets (i alguna que altra frase més o menys agosarada) a les noies que surten a recollir el diploma. En acabar, tothom surt al petit claustre a beure una copa de xampany, fer les últimes fotos, i intercanviar adreces i petons. Després, la gent es divideix en grans grups i mira d'aprofitar el millor possible allò que queda d'aquesta darrera nit. Al matí següent, només els alumnes de Jacques Chapuis i Claude Helffer tenen classe.

A l'hora de recollir les impressions dels alumnes sobre què ha estat aquest curs (sobretot si hom espera fer-ho els darrers dies, amb l'innocent propòsit d'obtenir un balanç com més objectiu millor), els resultats poden arribar a ser d'allò més decebedors... A les meves cintes tinc gravades les incongruències més divertides i surrealistes que es puguin imaginar... I que no cal reproduir ací! Però, en fi... Com a mostra, un botó.

«Crec que hi ha moltes dones maques, ací», em diu somrient George Boyd (EUA), el *ligón* oficial del curs. «A part d'això», continua, ja seriosament, «hi he trobat un nivell molt bo i excel·lents professors. Hi ha molt bon ambient: una bona atmosfera per a aprendre. He après molt dels altres alumnes, i he fet molt bones amistats. I la ciutat és preciosa...».

Quan li pregunto si no hi ha trobat cap defecte, em mira com si no m'entengués, i em diu: «No, no... All was wonderful!».

Carme Martínez

Gonçal Comellas: visió positiva des del curs de Llançà

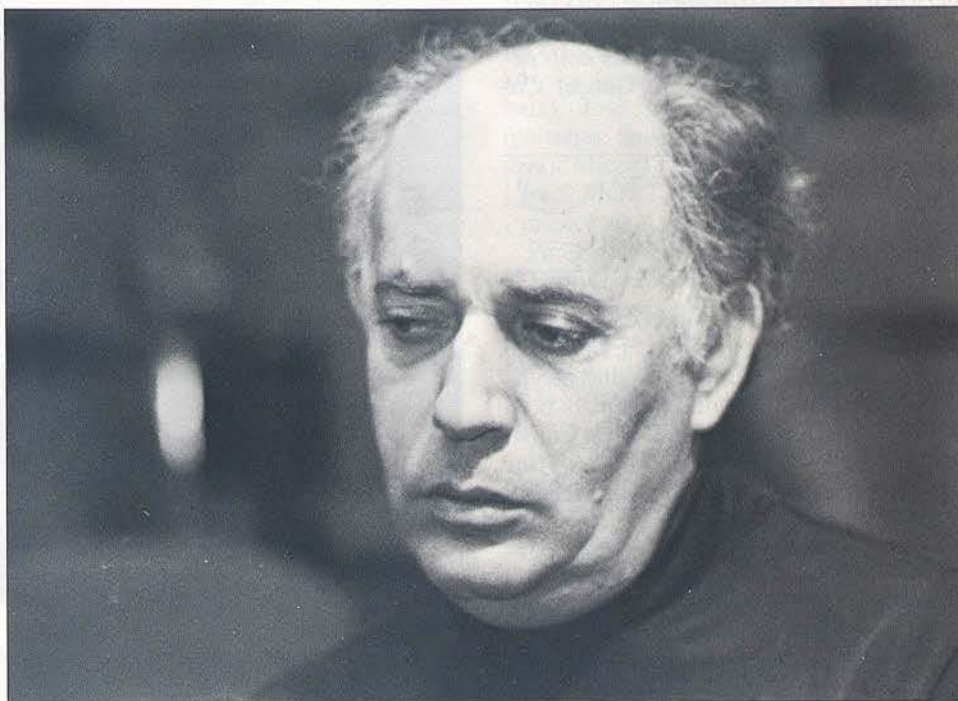
Durant 10 dies d'aquest mes de juliol (del 19 al 29), la localitat gironina de Llançà tornarà a acollir el seu Curs Internacional de Música, dirigit pel violinista i director de la nova Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, Gonçal Comellas. Junament amb Gonçal Comellas, que impartirà les classes de violí, hi participen Norbert Blume (viola i música de cambra), Claudi Arimany (flauta travessera), Marçal Cervera (violoncel) i Ramon Coll (piano).

Gonçal Comellas té una llarga experiència com a professor en cursos d'estiu (Cuenca, Torroella de Montgrí...) i aquest any també participarà al curs de Cervera i a un curs a la ciutat d'Osca. Ell ens explica les seves impressions i reflexions sobre els cursos d'estiu en general i sobre el de Llançà.

Un curs d'estiu no pot suplir els estudis regulars, però s'en poden treure idees profitoses

El Curs de Llançà aplega cada any a l'entorn de 70 alumnes, els quals necessiten, per accedir-hi, un nivell avançat o superior d'estudis musicals, encara que s'hi accepten estudiants de grau mig segons els casos. Gonçal Comellas ens comenta que: «Això dels nivells, per a mi no és un barem gaire bo. Ens guiem principalment pel nivell del mateix alumne i, si hi ha casos que val la pena contemplar, els admitem. Però, d'altra banda, és evident que en un mateix nivell hi ha alumnes més preparats que d'altres. A la llarga, però, és el mateix alumne qui treu tots els profits del curs».

Si més no, hom pot pensar que en 10 dies no es pot aprendre a aprofundir gaire, en qualsevol aspecte tècnic o musical. Però no es tracta ben bé d'això. «En 10 dies s'aprofita el temps al màxim», —explica Gonçal Comellas—. «Però també és clar que en 10 dies no es pot fer una carrera ni abarcar tota una gamma de subtilitats que comporta una carrera de tipus instrumental-musical. Ni tampoc en més temps. Però és evident que se'n poden treure i aprofitar algunes coses. Tècnicament, musicalment i en tots els aspectes se'n treuen noves idees.»



Gonçal Comellas

És potser la finalitat d'extreure noves idees, o potser les ànsies d'arribar a ser un bon músic, allò que fa que molts estudiants de música es converteixin en assidus assistents a diferents cursos d'estiu durant el mateix període estiuenc. Gonçal Comellas opina que: «Sí; en aquest país hi ha ganes d'arribar a ser un bon músic, i l'alumne itinerant de cursos d'estiu sembla que pot estar desorientat, i de vegades s'arriba a desorientar el mateix professor. Sembla que busquin el professor ideal, cosa que de vegades es té i no se n'adonen. No sembla que estiguin les coses clares en aquest sentit. Així, és molt habitual trobar l'alumne itinerant, i crec que això no és gaire prudent. Tinc la impressió que aquest tipus d'estudiant busca el secret...; i, buscar per buscar, no és aconsellable, perquè hi ha una cosa fonamental en l'ensenyament d'un instrument: cadascú té una tècnica determinada, segons les seves aptituds. Cadascú es fa la seva pròpia tècnica i, amb el temps, hi ha coses que funcionen bé i d'altres que no. El mateix alumne ha de ser prou autoanalític per veure què és allò que realment li convé».

Activitats igualment enriquidores per als professors

De totes maneres, i en darrera instància, els cursos d'estiu esdevenen positius en tots els aspectes, tant per a l'alumne com per al professor. Pel que respecta al professor, Gonçal Comellas ens explica quina mena d'aprenentatge pot treure un professor d'un curs d'aquestes característiques: «Ja se sap (i eminents pedagogs ho han dit) que s'aprèn tant d'un mateix com ensenyant a un altre. Fins i tot, alguns han anat més enllà i han dit que s'aprèn tant de les coses dolentes com de les bones. És evident, però, que qui està interessat en la pedagogia, en treu uns coneixements, perquè cada alumne és diferent i planteja problemes diferents de ritme, mecanisme, d'elements tècnics, de tipus musical, etc.»

Després d'aquesta explicació preguntem: el músic que fa de professor, ha de saber

pedagogia?: «N'hauria de saber, cosa que no passa gaire» —respon Gonçal Comellas—. «Som en un país en el qual tothom fa de mestre. La pedagogia, des del meu punt de vista, és un aspecte de la ciència musical que exigeix una dedicació i uns coneixements que no té tothom.»

Malgrat tot, tal i com ha dit el director del Curs de Llançà, les experiències i els aprenentatges, tant per als professors com per als alumnes, són positius. En els cursos d'estiu s'estableix una relació acadèmica i de convivència personal entre els dos subjectes principals, i aquesta relació n'és una de les característiques principals. «Les experiències en el terreny musical i en el personal sempre són positives. Fins i tot, d'aquest tipus de cursos en surten nous petits grups de cambra», diu Gonçal Comellas.

Seria bona una participació majoritària dels alumnes del país

Si bé la majoria d'alumnes de Llançà són del país, n'hi ha d'estrangers. És possible que, en aquest sentit, diferents punts de vista puguin xocar, ja siguin personals o en el terreny de l'aprenentatge. Gonçal Comellas no ho creu així i manifesta que: «Uns intercanvis d'aquest tipus, i punts de vista diferents, sempre són interessants i positius. I voldria aprofitar aquest tema per assenyalar un aspecte que em sembla necessari. Ja que els cursos es fan ací i amb diners d'ací, sóc de l'opinió que aquests cursos s'haurien de destinar majoritàriament als estudiants d'ací, perquè els estrangers ja tenen cursos propis».

Sens dubte, el Curs de Llançà gaudeix d'un bon prestigi. Però aquest prestigi, qui el confereix? «Tot crea prestigi, començant per l'organització, el professorat i l'alumnat, naturalment», respon Gonçal Comellas.

Assistir a un curs d'estiu pot significar per a l'alumne, deixant de banda els aspectes tècnics i musicals, engrandir el seu currículum, cosa que, per altra banda, no significa forçosament que aquest alumne sigui realment bo en la seva carrera. I per al professor? «Sincerament, no crec que els músics facin els cursos d'estiu per qüestions de prestigi. Crec que només els mou l'inte-



Ramon Coll



Claudi Arimany

rès professional; si més no, és així en els casos que conec. No és als cursos d'estiu on s'adquireix el prestigi, però és cert que la presència de certs professionals contribueix a donar prestigi al curs.»

Al Curs de Llançà es tracten per un igual tant els aspectes tècnics com els musicals, que permeten extreure noves idees i la possibilitat d'aprofundir a fons en certs detalls. Cada dia, entre matí i tarda, tots els assistents treballen durant cinc hores. Contribueixen així a l'ambient musical que la Costa Brava respira cada estiu.

Teresa Martínez

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



CONVOCATÒRIA DE BEQUES CURS 1990-1991

Organitzat per l'Orfeó Català i
patrocinat per la Fundació Caixa de Catalunya

Les bases i les sol·licituds es podran recollir a partir del dia 8 de maig
a l'ORFEÓ CATALÀ (Recepció)

C/ Sant Francesc de Paula núm. 2.
08003 BARCELONA
Telèfon (93) 301 11 04

FUNDACIÓ
CAIXA
DE CATALUNYA



ORFEÓ
CATALÀ

Cervera: una opció enfocada a estudiants de grau mitjà



Per novè any consecutiu, la ciutat de Cervera acollirà, des del dia 1 fins al dia 15 d'agost, el seu Curs Internacional de Música, dirigit des de fa 4 anys pel violinista Josep Maria Alpiste. Aquest curs és el que més persones acull de tot Catalunya: l'any passat s'hi superà la xifra de 300 alumnes. Això és possible gràcies a la pròpia infraestructura que ofereix Cervera, la qual permet allotjar-hi tanta gent. El curs i l'allotjament es troben al costat de l'edifici de la Universitat de Cervera; això permet que tots els assistents al curs estiguin junts en un radi d'uns 300 metres.

Josep Maria Alpiste ens fa una mica d'història sobre aquest curs: «Va començar essent un curs de guitarra instaurat per Emili Pujol. Quan morí, els seus alumnes continuaren aquella tasca. Amb el temps, s'hi anaren incorporant altres instruments, i així anà creixent i adquirint importància. Recordo que vaig fer-me càrrec del primer curs de violí i aleshores hi havia 4 alumnes. Avui dia ja en són 70».

El curs és enfocad cap a estudiants de grau mitjà, encara que s'hi accepten estudiants de grau superior. La mitjana d'edat dels alumnes es pot establir en 18 anys; i la majoria són catalans. També hi assisteixen

estudiants de la resta de l'Estat, i de França, Alemanya, Itàlia... L'any passat, fins i tot hi assistí un japonès. D'entre els estudiants catalans, una bona part són alumnes del Conservatori Elemental Municipal de Cervera, del qual Josep Maria Alpiste és el cap d'estudis i el responsable de l'àrea de corda: hi participen prenent-ho com una ampliació o un complement dels seus estudis habituals.

Estreta vinculació amb el Conservatori de Cervera

Podem dir que el curs de Cervera opta per diferents enfocaments. Josep Maria Alpiste ens explica que: «Quan un alumne ve d'un lloc que no coneixes, i veus que necessita tècnica, se li han d'obrir els ulls a coses que no coneix o que no ha fet mai». D'aquesta manera podem parlar d'un tractament alhora col·lectiu i personalitzat.

El claustre de professors és format per: Josep Maria Alpiste, Gonçal Comellas, Jaume Francesch i Ulrike Flemming

(violí); Emilio Mateu i Myriam del Castillo (viola); Marçal Cervera i Richard Talkowsky (violoncel); Ferran Sala (contrabaix); José Tomás i Armando Marrosu (guitarra); Salvador Gratacòs (flauta traversera); Miquel Farré i Sofia Puche (piano); i Jordi Mora i Eugène Maegex (orquestra i música de cambra).

Paral·lelament al curs, té lloc a Cervera el Festival de Música d'Estiu en el qual participen diversos professors del curs i la Jove Orquestra de Munic, dirigida per Jordi Mora. Jordi Mora és també el responsable de la formació de l'orquestra d'alumnes del curs.

Com a principals novetats, podem assenyalar la presència per primera vegada de Gonçal Comellas i de Sofia Puche de manera oficial. «L'any passat es féu, fora de programa, una sèrie de xerrades a càrrec de Sofia Puche. Aquest any, aquesta activitat ja és un aspecte organitzat del curs. Sofia Puche és una persona interessantíssima i estem molt contents de tenir-la entre nosaltres», comenta Josep Maria Alpiste.

Matí i tarda, el treball és constant i intens. Després de sopar hi ha gairebé un con-



Marçal Cervera

cert diari; i l'últim dia del curs té lloc el concert de cloenda. Però el poble de Cervera també es contagia d'aquest ambient musical, gràcies al mateix curs i al Festival per un cantó, i als mateixos alumnes per l'altre. El director del curs explica que: «A les nits, la gent del poble ronda pels voltants de la Universitat, que té un passeig molt maco. Gent i estudiants contacten amb facilitat, i de vegades s'organitzen concerts espontanis. Això fa que realment s'hi respi-ri un ambient especial».

Cal saber seleccionar els cursos. Aleshores constitueixen una experiència positiva

Un tant per cent important d'alumnes repeteix cada any la seva assistència al curs. Molts també fan l'itinerari per diferents cursos d'estiu. Aquesta activitat, és bona? Josep Maria Alpiste opina que: «Si se saben escollir els cursos és positiu, perquè crec que ho és desconnectar del professor habitual. Això vol dir que, les mateixes coses, les pots entendre millor si t'ho expliquen d'una altra manera. També es bo conèixer persones diferents. La col·laboració amb altra gent que no coneixes i la comparació amb altres estudiants sempre és bona».

Josep Maria Alpiste parla dels professors i diu que: «La qualitat del professorat és excel·lent i, afortunadament, la majoria són d'ací. Es tracta de noms reconeguts a tots els nivells».

D'altra banda, Josep Maria Alpiste ha volgut aprofitar aquesta conversa per parlar del Conservatori de Cervera, que



Concert de professors dins el Festival de Cervera. A l'esquerra Josep Maria Alpiste

l'any vinent celebrarà el desè aniversari. «El Conservatori comença com a escola de música, comandada per Narcís Saladrigas i Roser Trepal. Entusiastes, amants de la música, amb dedicació total i sense intentar rebre res a canvi, ells en van ser les autèntiques ànimes. Van aconseguir que ara hi hagi una orquestra de cambra, que ja ha estat vista i escoltada a Alsàcia,

i ara acaba d'actuar a Sevilla.»

El Conservatori aplega principalment estudiants de les comarques properes a Cervera; fins i tot alguns conservatoris o escoles de música d'altres poblacions properes funcionen com a «filials» del Conservatori de Cervera. S'ha de dir, però, que el Curs Internacional de Música de Cervera funciona com una activitat separada del Conservatori, encara que aquest actua com a entitat organitzadora.

Per acabar, Josep Maria Alpiste explica quin és l'esperit del curs de Cervera: «Cada any intentem superar-nos i resoldre els problemes que poden sorgir, per a fer-ho millor. A l'hora de fer música, hi apliquem la màxima seriositat, perquè no és un curs per a fer vacances. La gent hi assisteix per treballar seriosament, i la música s'hi pren, de seriosament. Crec que la seriositat és l'ingredient perquè el curs funcioni correctament per tal de donar el màxim als estudiants, i perquè en surtin contents, havent-hi après alguna cosa important per a ells».



Orquestra d'alumnes del curs de Cervera

Teresa Martínez

Torroella de Montgrí: L'opció per un equip pedagògic



Pinchas Zuckerman durant l'assaig de l'orquestra

El Curs de Torroella de Montgrí arriba enguany a la setena edició. La seva trajectòria ha estat marcada per una evolució interessant d'ençà de la primera edició centrada en la figura del violoncel·lista romanès Radu Aldulescu i amb només aquesta especialitat i la de violí i guitarra. Posteriorment, se n'hi van incorporar d'altres i, amb la presència de l'equip de l'Acadèmia Yehudi Menuhin de Gstaad, l'especialitat de música de cambra tingué un paper destacat en el curs d'edicions precedents a l'anterior. En aquesta, s'inicià una nova fórmula que continua en l'edició d'enguany i de la qual se'n mostra satisfet el seu director i *alma mater*, Josep Lloret.

«Es tracta d'un Curs molt intensiu per a l'alumne, ja que hi rep classes individuals i també música de cambra», assenyala.

La nova fórmula és que el Curs és responsabilitat pedagògica absoluta de l'equip de professors del Royal College of Music de Londres sota la direcció de Rodney Friend.

«Enguany», afegeix Lloret, «l'Orquestra d'aquesta escola s'incorpora al Curs i els seus membres s'integren en els diferents grups de cambra que es formen al Curs com un animador o catalitzador del grup. Naturalment, però, cada grup serà dirigit per un professor.»

Josep Lloret destaca l'alta categoria dels membres del quadre de professors, tots ells amb un important historial com a solistes o caps de fila de prestigioses formacions

simfòniques i també en el camp pedagògic. En aquest Curs s'hi ha incorporat el professor Xavier Joaquín.

«La categoria dels professors constitueix un gran estímul per als participants. I també el fet que participin en els concerts del Festival.»

Per a Lloret, un dels grans atractius del Curs de Torroella de Montgrí és, sobretot, l'oferta global, el pla general d'estudis, encara que accepta que dues setmanes de treball és poc temps.

«Crec que és un dels cursos més complets que s'ofereixen a casa nostra. A molts cursos, la música de cambra és opcional. Aquí és obligatòria. És una activitat imprescindible. Per altra part, una selecció dels alumnes integren l'orquestra del Curs. I el seu concert forma part del Festival de Música de Torroella de Montgrí. L'any passat, aquest concert el va dirigir una figura del prestigi de Pinchas Zuckerman.»

Lloret destaca que en l'edició de l'any vinent s'incorpora al Curs la Universitat de Barcelona amb la inclusió de classes teòriques a través del Departament de Musicologia.

«Això pot constituir un al·licient per a l'estudiant i obre noves possibilitats al Curs.»

Mentrestant el Curs de Torroella de Montgrí ha eixamplat el ventall de nivell dels participants.

«Ara s'accepten alumnes de curs superior de grau mitjà i cursos superiors i de postgraduat. Un al·licient és que el Curs atori-

ga una vuitantena de beques sufragades per la Fundació Caixa de Catalunya. Això representa que més de la meitat dels participants són becats. Això facilita que molts participants puguin repetir els cursos i així l'any següent coneixen millor el professor. A més, ara s'obre la possibilitat que els participants del nostre Curs puguin gaudir de beques per a estudiar al Royal College. La idea de Rodney Friend és de poder-se emportar dos o tres dels participants de Torroella a Londres. Cal tenir en compte que aquest és l'únic conservatori o escola de música els títols dels quals tenen rang universitari. D'aquí ve també l'interès de provocar les trobades amb la Universitat de Barcelona, sobretot a mida que les universitats d'aquí s'obren a l'activitat musical.»

Lloret, a l'hora del resum, valora l'homogeneïtat i coherència del programa i del sistema pedagògic com a tret distintiu del Curs de Torroella de Montgrí:

«A diferència del que passava abans, el programa del Curs és comú. Abans, cadascú tenia el seu propi sistema, i anava a la seva perquè cada especialitat era desvinculada de l'altra. La llàstima-insisteix en un argument citat abans— és que dues setmanes és poc temps. Pretenem arribar a les tres i millor si el Curs pogués durar un més», conclou.

R.R.M.C.

El valor del programa en un concert simfònic

En un pla estrictament instrumental, cal esmentar en el darrer mes un concert veritablement insòlit quant a un aspecte que hem anat comentant de forma reiterada: el de la programació. Per fi una orquestra forastera, ara la London Philharmonic, ens ha proposat un programa absolutament distint de la pura convenció del repertori, amb l'«Obertura» de *Alfons und Estrella* de Schubert, les *Variacions Simfòniques op. 78* de Dvorák i el gran arranjament de Schönberg del *Quartet amb piano op. 25* de Brahms.

Es curiós de constatar com aquest tema del repertori, sempre repetitiu, és contestat per gairebé tots els melòmans en demanda de renovació, i quan aquesta es produeix, com ara, no manquen les crítiques per una falta d'interès. És un fet ben conegut i confirmat; difícilment trobarem algun compositor que no mostri algun aspecte del catàleg respecte d'una importància relativament menor respecte a les grans produccions senyeres. És un fet inevitable, en tots els grans creadors de qualsevol àmbit, el de romandre tal vegada en el terreny de la paleta grisa o si més no del gran artesanat no necessàriament transcendent. I aquest seria el cas del concert que ens ocupa, impecablement dirigit per Rozhdestvensky. Es podria haver pensat, fins i tot, que les dues primeres obres foren precisament pensades per a «descarregar» el programa de treball de preparació en profit del pes específic de l'obra de Brahms. Però no ens podem enganyar; no es tractava del fenomen corrent en moltes de les sèries regulars en les millors orquestres d'arreu, sinó d'una programació sistemàtica i acurada, en homenatge a un públic intel·ligent com el nostre. L'«Obertura» de Schubert havia estat assajada amb cura i la versió sorgia impecable, no com una mera lectura de tràmit; les realment poc transcendents *Variacions* de Dvorák quant a forma simfònica es mostren com un catàleg d'orquestració seriosos i notablement enriquidor per una cultura musical de l'autor i d'aquesta variació en ona petita. Però on no sabem del tot fins



Borís Godunov

a quin punt el públic es va adonar prou de l'efemèrides fou en l'esmentat *Quartet* de Brahms-Schönberg. Obra de 1937, és un testimoni d'homenatge respectuós a un compositor especialment estimat per tots els components de l'Escola de Viena. El fet d'un quartet amb piano permet al seu adaptador d'«orquestrar-ne» literalment aquesta secció en gran part per al sector de vent, i fins i tot de la percussió, i arribar a conseqüències importantíssimes: quant a vàlua absoluta d'aquesta música i quant a exemple de progressivitat historicista. Ens estimarem sempre l'obra original com una de les cimeres màximes de la música de cambra de tots els temps, però la tasca de Schönberg és, com a mínim, un homenatge sincer a l'extraordinària condensació de material que conté la primera. Heus aquí, si més no, la demostració més palpable de la gran dimensió orquestral de Schönberg encara no prou coneguda pels públics de

«repertori». Rozhdestvensky donà la mida exacta de com es pot dirigir una orquestra, a condició, és clar, que sigui de grans professionals, amb un gest mínim, gairebé avariós, amb profunditat o amb alegria, quan s'escau.

El contrast de diverses cultures musicals

Concerts de música orquestral de cambra han permès de contrastar, una vegada més, distintes cultures musicals. Per una banda, un bonic recital de l'Orquestra de Cambra de Viena dirigida per Philippe Entremont, ensembles solista d'un concert de piano i amb programa exclusivament de Mozart. Aquest pianista, de sòlida base francesa, està darrerament dedicat a aquesta tasca, pròpia dels músics integrals mo-

ders, d'alternar la conducció de conjunts de cambra amb l'actuació solista. I diu molt a favor seu aquesta recerca dels millors elements instrumentals. Les actuacions d'Entremont són sempre un fet selecte i distint de tantes coses que sovint deixen un regust comercial, bé que dissimulat. Fou, aquest, un concert de delícies fraseig europeu, de refinament exquisit.

*Hogwood conreua un estil
potser discutible,
però personalíssim*

No menys es podria dir d'un altre recital molt semblant externament, però radicalment distint en essència, el de la St. Paul Chamber Orchestra de Nova York dirigida per Hogwood i amb el piano solista de Jon Kimura. ¡Com en són, de perfectes, aquestes orquestres americanes, d'una perfecció que fa pensar sempre en la classe característica de la Juilliard! Una afinació i una puresa de línies veritablement increïbles vingueren aquí unides a una certament curiosa interpretació a cura del director Christopher Hogwood. Aquest és un músic de respectable fama, assolida en versions discogràfiques de signe històric. Amb una orquestra del «nou món» com aquesta es va produir un fenomen de caire exclusivament interpretatiu, de música d'autor. Discutible, segurament, però amb la signatura pròpia d'un artista que té idees pròpies al respecte. Un *Concert* de Mozart i sobretot una *Simfonia* de Haydn amb contrastos dramàtics constants i passatges nítidament frasejats. Res més allunyat de la clàssica escola vienesa esmentada, però d'una validesa inquietant per la força de comunicació que comporta. A molts ens va desvetllar un enorme interès, com a mínim especulatiu, mentre que en altres va moti-



June Anderson

var reserves viscerals també plausibles. En tot cas, per a obres com el concert *Dumbarton Oaks* de Stravinsky, també en aquest programa, resulta la formació definitiva.

*Borís Godunov, un dels
títols més preats al Liceu*

Al Liceu ha retornat un dels seus títols més preats, el *Borís* de Mussorgski. Obra de gran tradició d'un gran baix indispensable, que ara ha estat representat per l'art de Ghiaurov. És el cant que gaudeix de la possibilitat no gens comuna d'expressar-se en un registre on l'articulació lírica esdevé especialment revessa. Hi ha, doncs, gairebé un estret monopoli del personatge, que

en la història de la interpretació ha tingut memorables però escasses fites. ¿És Ghiaurov el millor Borís possible en el present instant? Sens dubte assistim sempre, en aquests casos, a una interpretació total i memorable. Altrament, un elenc nombrós dificulta sempre aquesta producció, que ha comportat cantants de primera magnitud com Kurt Rydl o Eva Randova, deliciosa en la Marina, i la revelació d'un tenor protagonista en Walter Donati. Però *Borís* es també un gran espectacle i una gran cantata. Quant al primer d'aquests aspectes cal tenir present, naturalment, una direcció i una escena com la de Faggioni. Hi ha hagut coincidència respecte de l'ambient caliginós i obscur que aquest transfereix al seu *Borís*, però es tracta, veritablement, d'una de les interpretacions escèniques més plausibles per a una trama dramàtica plena d'angoixa i d'esdeveniments de tragèdia boirosa. Excel·lents els cors, l'altre puntal indispensable de tot *Borís*, i una important direcció musical de Janos Kulka, ja que no és partitura a l'abast de qualsevol especialista de l'escena operística.

June Anderson va fer un recital, també al Liceu, amb cinc peces del repertori líric, relativament extenses però úniques. Hom esperava, dins de la tradició liceísta, aquesta soprano, jove, de gran veu i escola fulgurant i el resultat generalment establert ha estat el d'una certa asèpsia interpretativa, una certa contenció, per no dir fredor, excessives. S'esperava més de la soprano americana, sobretot en el camp interpretatiu esmentat.

Josep Casanovas

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

Titular _____

Banc/Caixa _____

Núm. compte _____ Núm. llibreta _____

Agència _____

Adreça agència _____

Població _____

Signatura _____

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____

Carrer _____ Telèfon _____

Població _____ Dte _____

Província _____ Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐

amb la quota anual ☐ de 2.750 ptes.

semestral ☐ de 1.400 ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant

☐ taló bancari adjunt

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

RETRAT

Peter Maag: un filòsof i teòleg de la música



Mozartià convençut, fidel a una concepció del fet musical que ha abeurat en el romanticisme, la seva imatge física, mig patriarcal i mig intel·lectual, ho corrobora. Artista per via de procés artesanal i no per esclat genialoide espontani, el seu profund substrat cultural arrodoneix una figura d'una gran solidesa, d'una autenticitat gratificant en un context en què la fidelitat a aquest concepte i a altres de semblants constitueix una mena de remar a contracorrent.

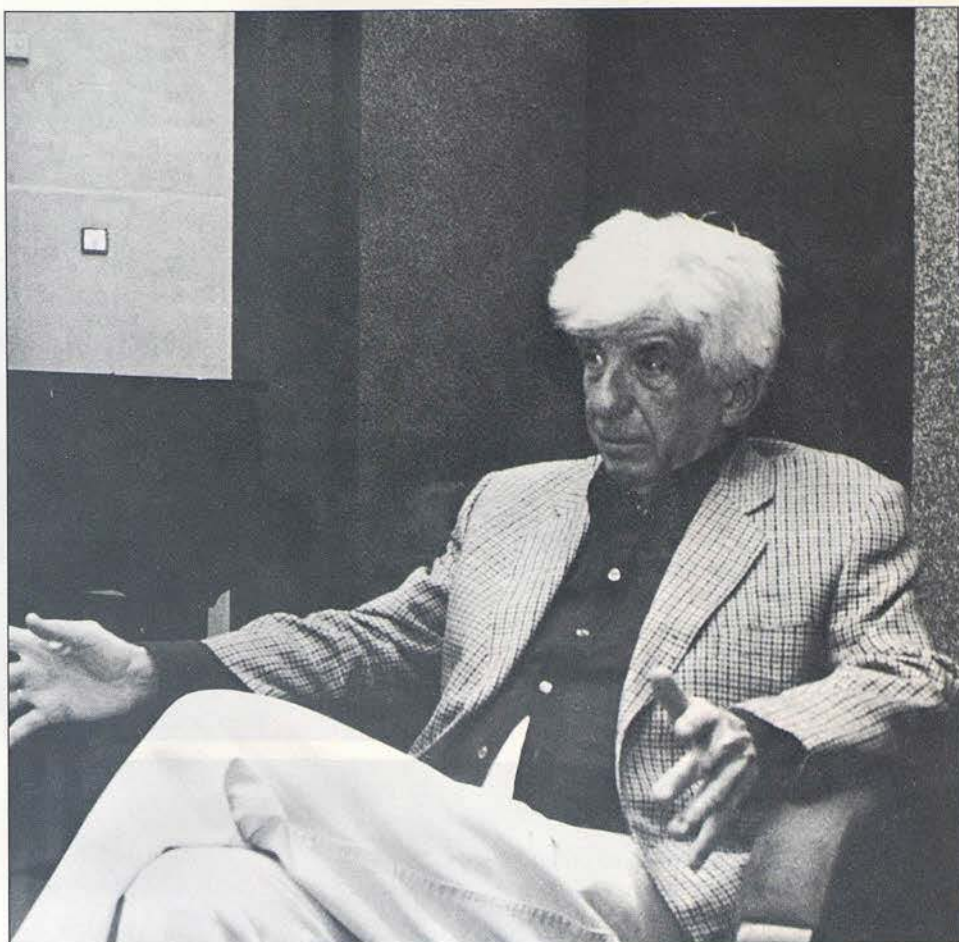
Un cabell absolutament gris i força abundant li cobreix bona part del front i li atorga un inevitable caràcter patriarcal, més enllà de l'aparença d'una edat pre-senecta. Té un tracte correcte, però no especialment càlid. Parla amb naturalitat, de forma planera, sense cap to doctoral, i sempre tens la sensació que li importa més dir coses autèntiques i serioses que no emfasitzar i revestir el discurs amb parafernàlia o retòrica buida. Sovint pronuncia arguments de considerable gruix sense adornar l'expressió amb pauses, inflexions teatrals o altres recursos efectistes. Com si per a ell tot correspongués al món estricte de la més absoluta normalitat.

L'elemental guió que hom porta sempre per a conduir l'entrevista, aquesta vegada s'ha vist pertorbat d'entrada, perquè el director suís ha mostrat tot seguit una clara voluntat de comunicar una vivència, per descomptat interessant, que et fa la sensació que el motiva de forma especial. Diu:

—Des de fa un any i mig sóc director de la Bottega i de l'Òpera de Treviso, que m'ha posat a disposició aquesta Bottega perquè pugui treballar amb els cantants joves. Així he pogut realitzar una idea que estimava molt: disposar d'un teatre per a cantants joves, sorgits dels conservatoris i de les escoles, perquè completin la formació abans d'iniciar una carrera professional i de poder treballar i practicar l'ofici; que puguin actuar amb directors d'orquestra i directors teatrals de prestigi durant un cert temps. Quan un cantant surt del Conservatori sap cantar, però no té cap experiència. Aquí es pot treballar amb calma, sense pressa.

La música ambiental que arriba al saló de l'hotel on ens trobem és força potent i dificulta l'entesa. Demanem a un cambrer que disminueixi el volum sonor. Peter Maag, aprofita l'avinentsa per a doldre-se'n.

—A Espanya, l'ambientació musical és molt alta.



Després, continua amb la seva explicació.

—A la Bottega, s'hi desenvolupa una àmplia activitat didàctica. Hi ha escola de pianistes repetidors, de directors d'orquestra. Jo hi dono curssets de direcció i, després, els alumnes més dotats són acceptats a la Bottega, hi tenen ocasió de dirigir, treballen amb mi als assaigs i coneixen tota la pràctica del teatre. Crec que això és una cosa que no existeix enlloc —proclama amb satisfacció ben perceptible. I tot seguit esmenta un èxit inicial.

—El mes de setembre vam fer una representació de Don Giovanni que va aconseguir un èxit extraordinari. La cosa ha anat tan bé que estem invitats a recórrer tot Itàlia amb aquesta producció. I també hem estat convidats a França i a Alemanya. Tot-hom tenia entre 18 i 27 anys. Però hem estat assajant dos mesos. S'ha fet una tasca fabulosa. La premsa ha dit que es veu que no es necessiten grans noms per a fer òpera. En veure l'èxit, el govern ha atorgat una subvenció per a desenvolupar aquesta tasca didàctica. Enguany farem Falstaff i Le nozze di Figaro. I també El Messies de Händel i el Requiem de Mozart. Sí, també treballem el lied alemany i l'oratori: tot allò que els cantants han de conèixer.

El director suís, justament satisfet d'aquesta iniciativa, encara amplia referències amb una línia semblant.

—També sóc director d'una orquestra de cambra de Pàdua que ha actuat, a la Bottega, el repertori concertístic. Els joves di-

rectors tenen l'oportunitat de dirigir-la.

La introducció de Peter Maag, ha servit per a molt més que mostrar una realitat significativa i d'un gran atractiu. Al darrera d'aquesta experiència insòlita i admirable, hi ha tot un món que convida a la reflexió. El mateix artista ens hi situa:

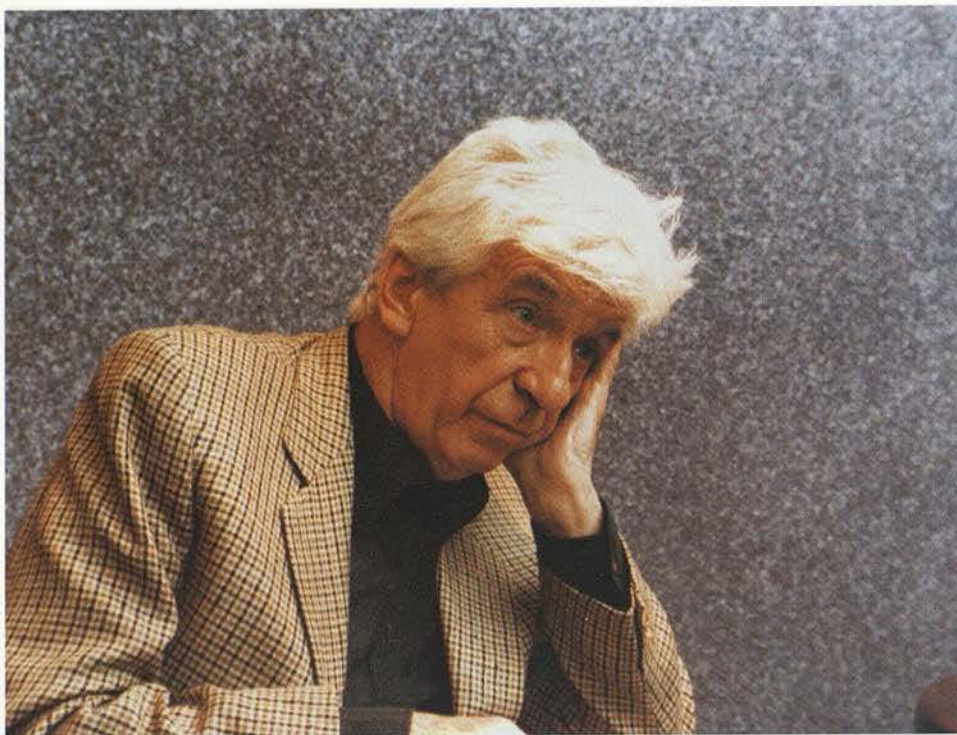
—Evidentment, l'star system va contra l'òpera. Absolutament. I vegeu que, ja, fins i tot els petits teatres de província han començat a comprometre-s'hi i a col·laborar-hi. D'aquesta manera, s'escapen les possibilitats d'agafar experiència als joves, perquè ja no poden cantar ni en aquests teatres de segona categoria. Això és un pecat greu. A Alemanya hi ha un gran tradició de teatre a províncies. I era molt bonic veure el treball que s'hi feia en aquest sentit.

—Es fa difícil, així, que sorgeixin noves figures, oi?

—Sí; molt difícil. I aleshores et trobes amb aquella cosa: que les grans figures canten la «seva» Traviata, el «seu» Rigoletto. I ho fan com ho fan sempre arreu del món. Ni el director, ni el responsable escènic tenen oportunitat d'aportar-hi res. Per a mi, per aquest camí, l'òpera es mor.

—En tot cas, sembla clar que aquestes figures ajuden a divulgar l'òpera, amb llur acusat protagonisme social...

—Per descomptat. Si el Barcelona fixa una gran figura, l'estadi s'omple. Però, és clar: si no es renoven les figures, tot s'acaba. I els cantants poden actuar fins a 60 anys. Alguns, fins a menys; d'altres, més.



Però si, mentrestant, uns altres no tenen ocasió d'agafar experiència, es produirà un buit.

En aquest sentit, Peter Maag es congratula que el repartiment que havia dirigit al Liceu amb *Così fan tutte*, estava format en bona part per cantants joves.

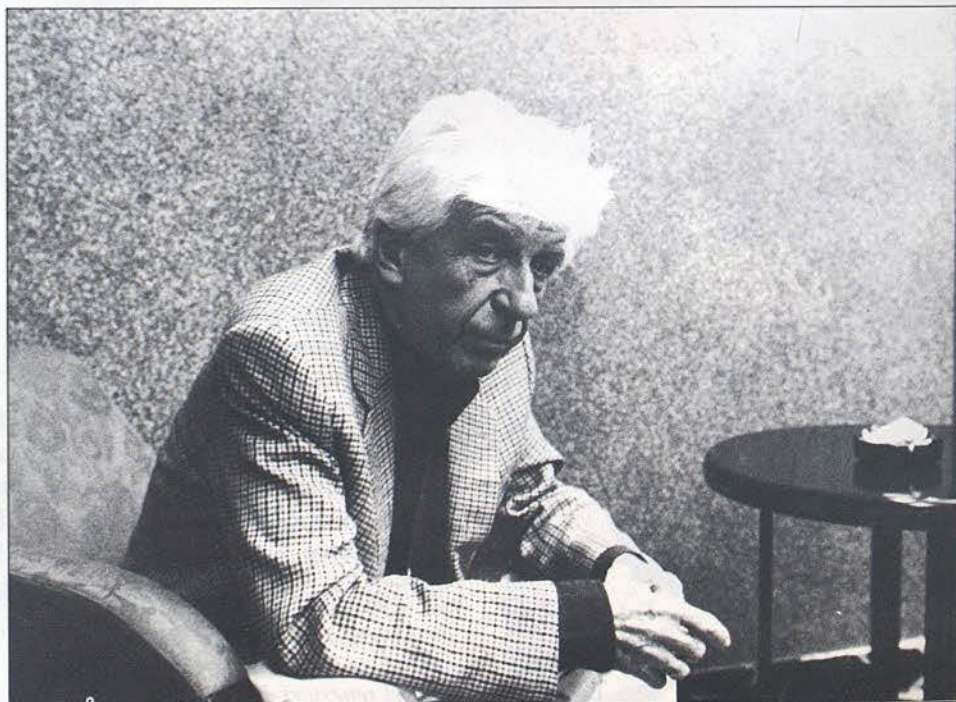
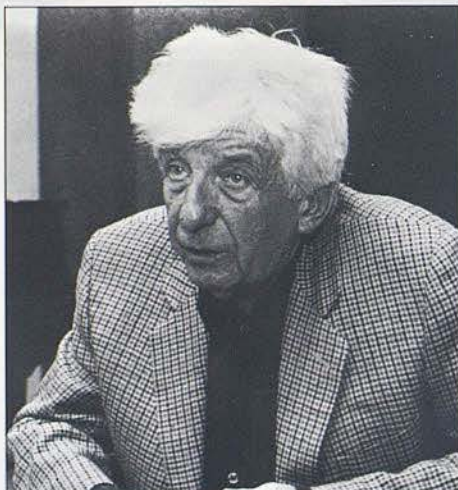
—Ha estat una mica a l'estil de la Bottega. La Verònica Villarroel debutava aquí, i ha estat molt bé. És una artista que té un gran futur.

Amb aquesta mena de coda acabem un capítol argumental, en el qual no s'ha parlat gens del mateix Maag. Ara començarem a introduir-nos a la seva persona. A la persona d'un artista que és força més que un músic: que té una personalitat basada en una cultura àmplia i en una tradició cultural de profundes arrels.

—El meu pare era professor de Filosofia, i també era teòleg: era sacerdot luterà. Jo he estudiat Filosofia amb Jaspers. Sóc llicenciat en filosofia i en teologia.

—Aquest substrat cultural tan profund, influeix a l'hora de fer música?

—Crec que és pot ser un gran virtuos de la música, però això pot no ser suficient. Per a mi, la música és molt més que fer sonar notes. És l'expressió espiritual d'una persona i d'un estat d'ànim. Sí, sí..., és clar, també de la pròpia història personal. A la música, la partitura, el manuscrit... és mut. La partitura no sona. Però és esperit. Necessita un intèrpret per a poder viure. D'aquí ve la gran responsabilitat de l'intèrpret. Si vol, pot fer sonar bé les notes i, fins i tot, pot fer-ho des de la perspectiva de l'especulació intel·lectual. Però no n'hi ha prou. Cal anar més enllà. I el cantant, davant d'un text, també ha d'aprofundir-hi el màxim. Da Ponte era un gran poeta... cal servir bé el text. També l'instrumentista ha de tenir un sentit del dramatisme. Sí; per



a mi, la possessió d'un bon substrat cultural m'ha ajudat a fer música.

Aquí estableix una interrelació entre continguts interns operístics i simfònics.

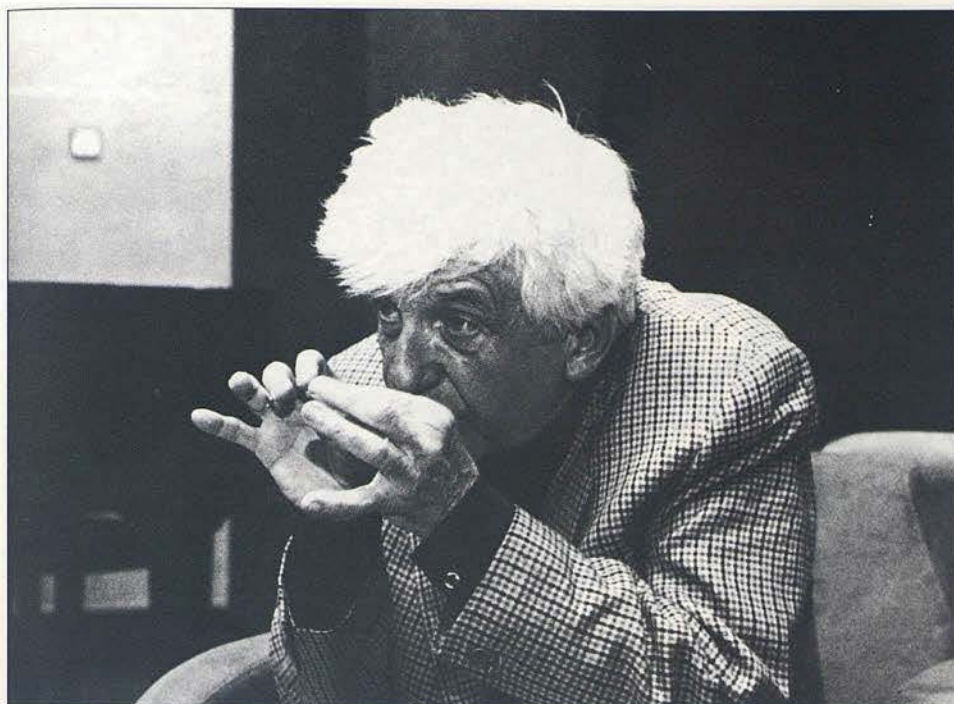
—Hi ha qui, quan dirigeix òpera, s'oblida del món simfònic; i al revés. I vénen a ser una mateixa cosa. Quan es dirigeix òpera no es poden oblidar els components simfònics que comporta; i quan dirigeixes música simfònica has de valorar-ne els components dramàtics. Un tema musical és com un personatge, com una persona. I el segon tema és un altre personatge. I els dos temes s'entenen, dialoguen i discuteixen. S'estimen i es relacionen: cal posar-los junts. I aquesta òptica dramàtica és molt útil per a la direcció simfònica. Per això, jo animo els joves directors a fer al mateix temps òpera i música simfònica.

Insistent en la dimensió cultural i ramificant els arguments, Maag afegeix.

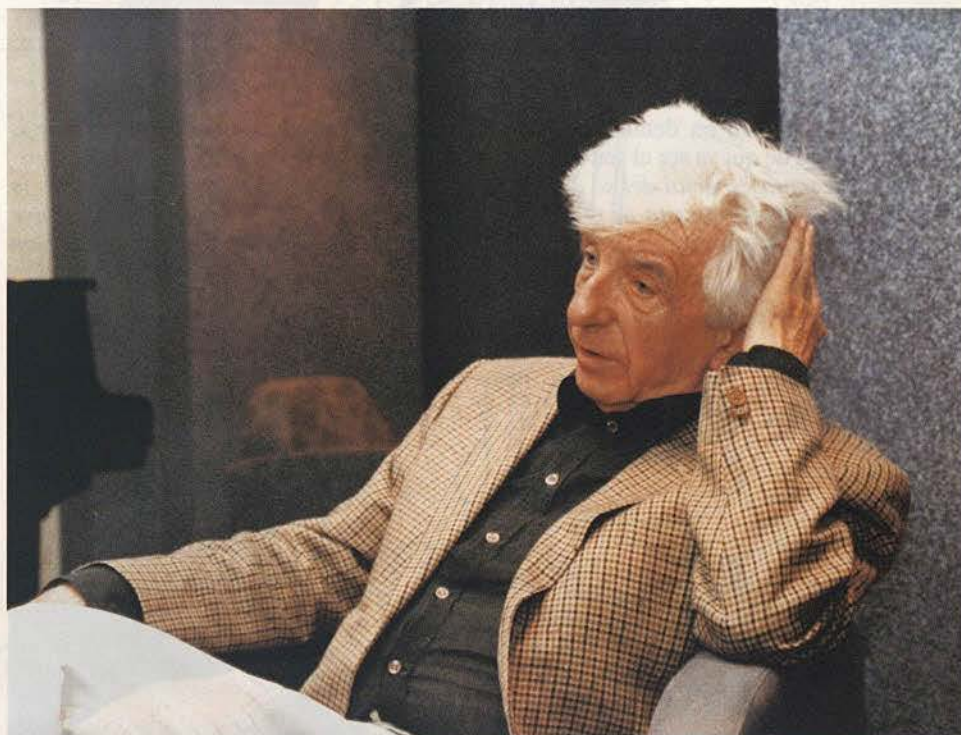
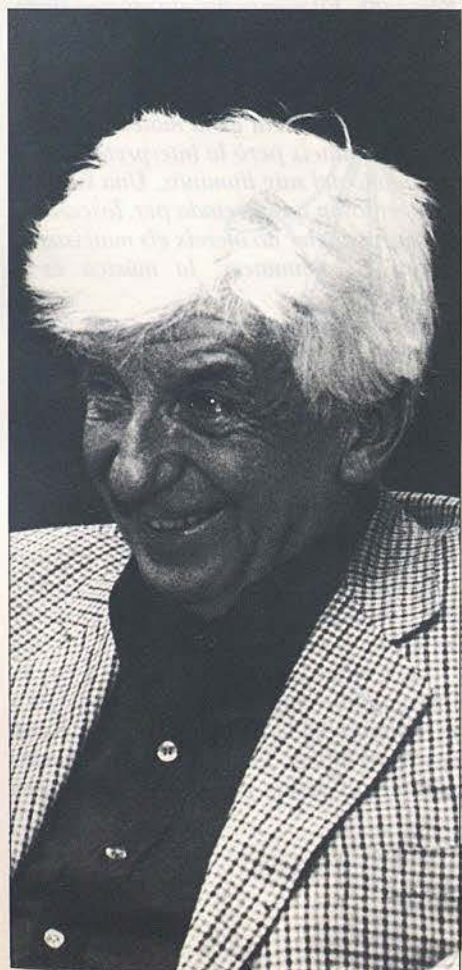
—No cal entendre la cultura en un sentit microscòpic. Al pobre Mozart, l'han interpretat de totes maneres. Fins i tot Roco-có. I, a Beethoven, se l'ha interpretat de forma romàntica. I després ve Harnoncourt i el fa amb instruments antics. Cosa que, per a mi, és absurda! Això és enviar la música al museu i no percebre'n l'autèntic missatge espiritual. Crec que si Mozart hagués conegut l'Stenway, hauria estat molt feliç. I hauria prescindit del clavicèmbal. I això mateix hauria fet Beethoven. Tenim la prova que Bach buscava un instrument que no tenia i que deia que havia d'existir, «un pensament que posi en marxa el meu pensament», deia. Crec que no és just fer sonar la música de Bach i Mozart amb instruments antics.

Maag accepta que se'l consideri, com així és, un especialista en Mozart.

—Molts creuen que dirigeixo bé Mozart. I em fan dirigir sovint obres seves. Sí, crec



tenir una afinitat amb la música de Mozart des que era petit. Per a mi, té una màgia especial. Tota la vida de Mozart és màgica. No és possible que un nen de cinc anys compongui una simfonia. És possible que compongui una sonata, però no una simfonia. A mi m'agrada molt dirigir Mozart, encara que, de fet, m'agraden tots. Com li



he dit, per a mi la música és l'expressió d'un estat d'ànim. I, per a mi, Mozart és meravellós, perquè la seva música es una música humana. Mozart, a l'escenari, no hi posa figures, sinó homes; i la música esdevé humana. És com el teatre de Shakespeare. És l'home qui està en escena. I Pamina vol morir, i Papageno fa riure...

Novament, la conversa empenirà un altre tomb. La realitat de la música suïssa: o és realtívament important o és poc coneguda. Aquest serà el tema que presidirà la nova etapa de la conversa. El tema sembla agafar-lo una mica a contrapeu, encara que aviat s'hi fica i acaba essent-ne força explícit.

—Suïssa és un país petit. Sí; no hi ha una gran tradició musical. L'òpera és una cosa,

crec, sobretot mediterrània. I penso que aquest entorn afavoreix l'existència de bones veus. Però, a part d'aquests tipus de consideracions, és cert que a Suïssa no es fa res per als músics. La música no hi és subvencionada. No s'hi considera un valor útil. No hi ha interessos mercantils darrera la música. Miri, jo he hagut de sortir de Suïssa per fer la meua carrera. Al meu país, la vida cultural depèn sobretot dels cantons i no del govern central. No tenim gaire ajut.

Ho ha afirmat aquest músic, que és un home de pensament. Un artista que se sent orgullós dels qui van ser els seus mestres, dels quals parla en aquests termes.

—Amb Serafin, hi vaig treballar poc. Va ser al Teatre de l'Òpera de Roma, perquè jo volia conèixer la tradició de l'òpera italiana. En aquells moments, tant a Suïssa com a Alemanya les òperes italianes es cantaven en alemany i, per conèixer l'autèntica tradició operística italiana, calia anar a Itàlia. L'empremta de Furtwangler va ser

molt més definitiva. I va lligada a aquell substrat cultural al·ludit abans.

Ell em va sentir tocar el piano, i em va dir: «Si has estudiat filosofia i teologia, per què no dirigeixes?» I jo li vaig dir: «Bé, sí, però com ho he de fer per aprendre direcció?». I aleshores em va portar a un petit teatre per començar a preparar-me. I és així com vaig tenir ocasió de recórrer tota l'escala de l'aprenentatge de direcció. He estat quatre anys en un petit teatre que tenia una orquestra formada només per 15 músics. I amb ella feiem des de Aida a Tannhäuser. I així he tingut ocasió d'agafar un gran ofici. Després, Furtwangler em va portar a l'Òpera de Düsseldorf, on vaig començar realment la carrera de direcció orquestral.



Peter Maag s'estén en detalls sobre la qualitat artística de qui va ser el seu mestre.

—Tenia un sentit especial del so de l'orquestra. Quan una orquestra es posava a les seves mans, tot adquiria una dimensió

diferent. Era una altra actitud d'ànim i, també, un altre color de so. Tot es transformava. Tenia una màgia especial que, jo crec, depenia dels seus ulls. Era un home extraordinàriament metafísic. És ell qui em

va obrir les portes a la visió metafísica de la música.

També guarda un bon record d'Ansermet.

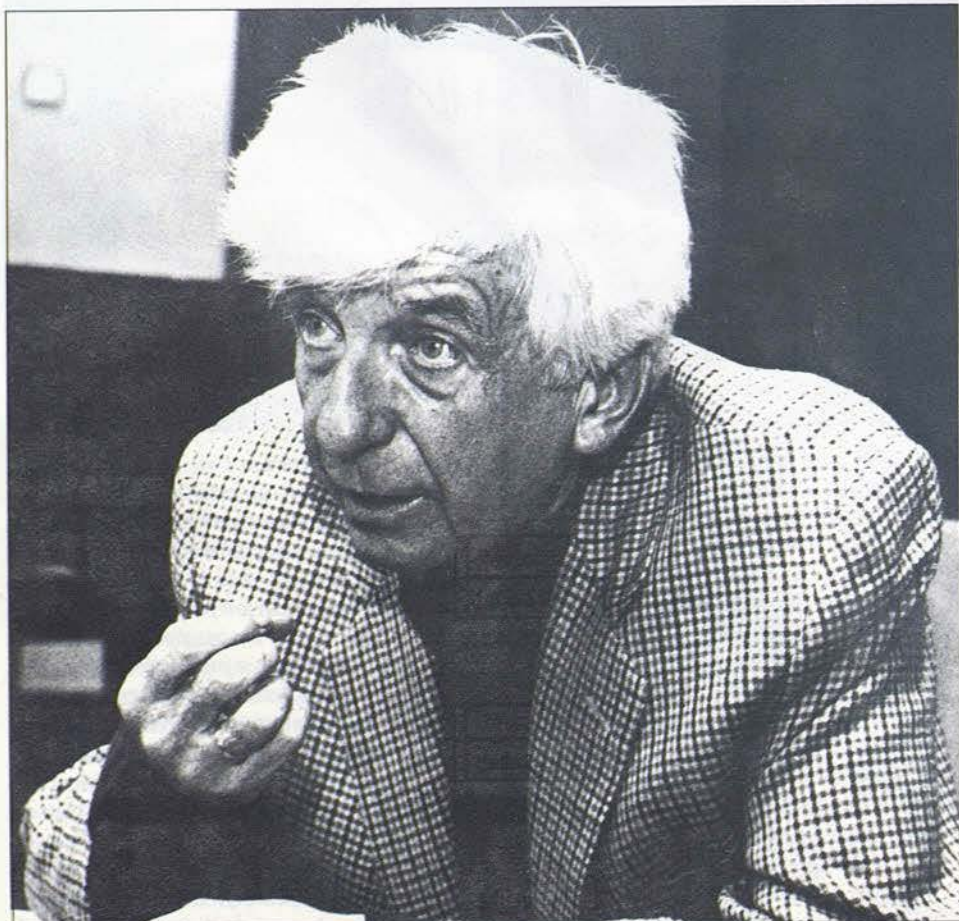
—Amb ell, vaig ser-hi dos anys com a assistent. Vaig dirigir moltes vegades la Suisse Romande. Ell només dirigia música simfònica. Era una altra concepció. I és que la música és com un cristall. Segons quina inclinació té el raig de la llum, així el reflecteix. La substància és la mateixa, el cristall és el mateix però la interpretació és la inclinació del raig lluminós. Una simfonia de Beethoven interpretada per Toscanini o per Furtwangler no ofereix els mateixos resultats. I, tanmateix, la música és la mateixa...!

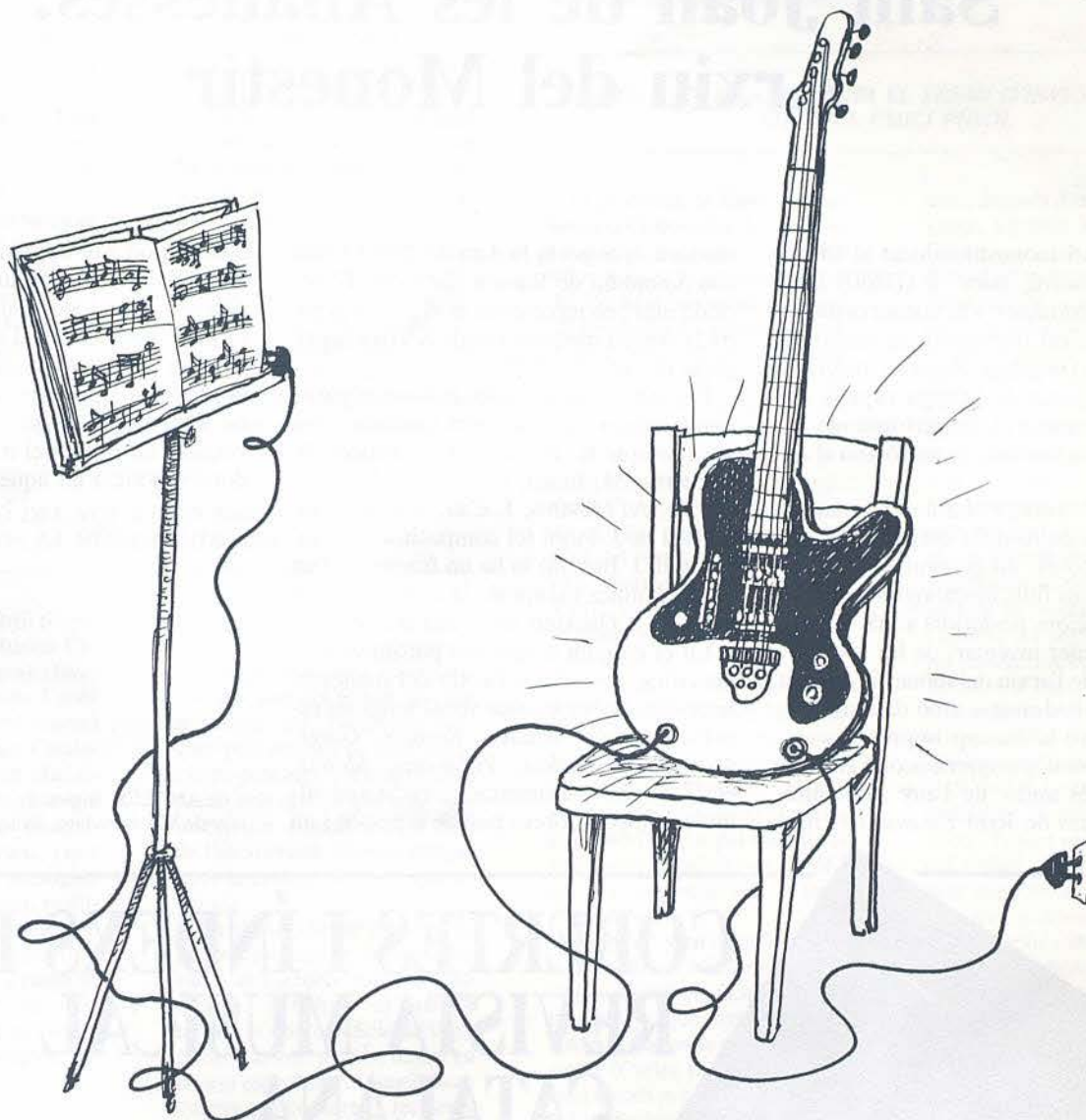
La seva imatge serena i, al mateix temps, vital fa creïbles els arguments que exposa tot seguit.

—Actualment, anem cap a l'absurd, amb aquesta forma de treballar tan accelerada. S'està fent música industrialment. No és possible que un cantant actuï avui a Barcelona i, al cap de dos dies, ho faci a Nova York. Ja li he dit que, a la Bottega, hem estat treballant dos mesos una mateixa producció. Crec que aquesta és la forma de treballar seriosament.

L'entrevista haurà tingut un cap-i-cua temàtic, amb només l'afegit dels elogis a l'Orquestra del Liceu i a la tasca que hi està fent Uwe Mund. Tot perfectament coherent amb l'humanisme genuí del protagonista.

Jaume Comellas





Cesc



ARXIUS MUSICALS A CATALUNYA (XXIII)

Sant Joan de les Abadesses: Arxiu del Monestir

A l'arxiu del monestir, ubicat al carrer del Comte Guifré, núm. 8 (17860) Sant Joan de les Abadesses, s'hi conserva un reduït fons musical manuscrit, la titularitat del qual és de l'església. Aquests materials musicals provenen de l'antiga capella del monestir. Reconvertit posteriorment en col·legiata, s'hi traslladà la parròquia el segle XIX.

Aproximadament, hi ha uns 82 manuscrits ordenats entre dues carpetes. L'estat de conservació és, en general, bo. Junt a ells, trobem tres fulls mecanografiats, amb algunes anotacions posteriors a mà, que recullen un primer inventari de les «partitures musicals de l'arxiu del monestir de Sant Joan de les Abadesses», amb data de Vic, 5-XII-1969. No hi ha cap imprès.

El marc cronològic queda acotat entre el manuscrit més antic, de l'any 1678, amb unes *Completos* de Joan Baseya, i el més

modern, que porta la data de 1818 i recull una *Salmòdia* de Ramon Carnicer. El període més ben representat és el comprès entre la segona meitat del segle XVIII i la primera dècada del XIX.

Els autors dels quals trobem algunes obres conservades són tots catalans, com per exemple R. Brunells, R. Carnicer, B. Pagueras, M. Juncà, J. Nono, F. Andreví, J. Vila, A. Mestres, J. Cau, Andreu i Saborit. I de J. Pujol (el compositor més antic, amb J. Baseya) hi ha un fragment d'un *Salm*. L'única excepció, la constitueix un grup de 5 *Quartets de corda* d'I. Pleyel.

En el conjunt d'aquestes partitures manuscrites, ubicades a l'arxiu del monestir, hi podem trobar música vocal religiosa representada per *Misses*, *Rosaris*, *Goigs*, *Magnificats*, *Salms*, *Villancets*, *Motets*, etc., música instrumental de tecla amb alguna salmòdia, obres partides, passos i un

quadern on s'hi copiaren els *Quartets* esmentats. També hi ha un recull de cançons populars. I, excepcionalment, alguna transcripció d'unes àries d'òpera per al teclat.

Per a finalitzar, indicarem que els manuscrits musicals medievals de Sant Joan de les Abadesses que fa conèixer Higini Anglès¹ no són en el fons musical de què donem notícia en aquestes pàgines.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

(1) ANGLÈS, Higini: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935.

COBERTES I ÍNDEXS DE LA REVISTA MUSICAL CATALANA

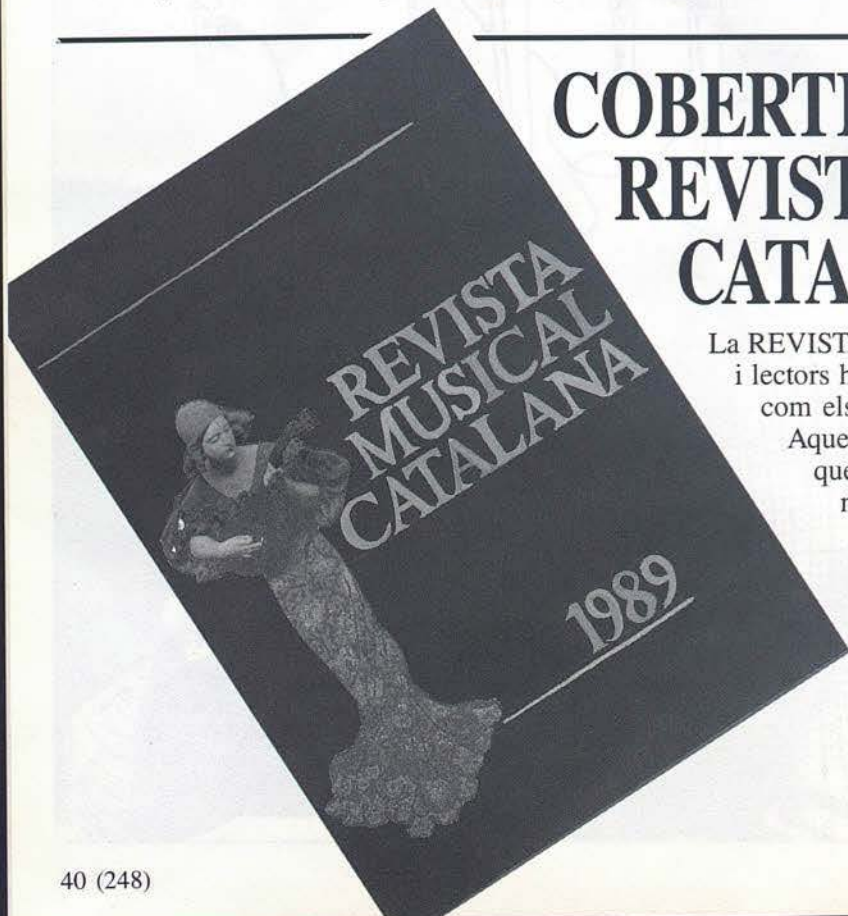
La REVISTA MUSICAL CATALANA ofereix als seus subscriptors i lectors habituals les cobertes per a la seva encuadernació, així com els índexs temàtics i d'autors corresponents.

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»



AQUÍ

JOAN GUINJOAN, PREMI NACIONAL DE MÚSICA

El compositor català Joan Guinjoan ha estat guardonat amb el Premio Nacional de Música que atorga el Ministerio de Cultura. Aquest guardó ha estat, així mateix, atorgat al compositor Manuel Castillo.

Joan Guinjoan, compositor nascut a Riudoms, és una de les figures més importants de la composició catalana i de tot l'Estat espanyol. Amb estudis realitzats a Barcelona i ampliats

»a París, (on residí un dilatat període de temps), la seva obra ha assolit una important projecció internacional. Guanyador, al seu moment, del Premio Reina Sofía i d'altres distincions, aquest guardó que ara se li acaba de concedir constitueix una fita més en la seva dilatada trajectòria. Joan Guinjoan és membre del Consell Editorial de «Revista Musical Catalana».

INAUGURACIÓ DEL NOU CLAVICÈMBAL DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

El passat dia 10 d'abril tingué lloc, al Palau de la Música Catalana, un recital del gran clavicinista holandès Gustav Leonhardt, que fou ofert pel Consorci del Palau de la Música Catalana per tal d'inaugurar oficialment aquest nou instrument que restarà al servei de les necessitats de la sala de concerts, i que és fruit del treball del prestigiós luthier català Joan Martí, realitzat amb els criteris que regeixen actualment la construcció dels instruments històrics, a partir de còpies d'instruments originals: en aquest cas, sobre el model d'un instrument flamenc del segle XVIII.

Poques vegades l'oportunitat de l'encàrrec, que recaigué so-

bre un artesà de casa nostra, i l'excel·lència del recital han estat tan positivament valorades, tant per part del públic que fou testimoni de l'esdeveniment, com pels mitjans de comunicació en general i, més particularment, pels cercles que acrediten una major afinitat amb el món de l'anomenada «música antiga» i per la crítica musical especialitzada.

En efecte, Gustav Leonhardt, un dels pioners en la normalització del gènere musical que conrea, acreditat, al mateix temps, la seva condició de figura indiscutible, gairebé mítica en la seva especialitat, i aquella maduresa que converteix les seves interpretacions en un valor ab-

solut, al marge de les circumstàncies de cada moment. El seu recital, d'altra banda, fou pensat en funció d'una antologia del repertori clavicembàlic, en ordre a calibrar les possibilitats del nou instrument, per al qual atorgà uns comentaris obertament

elogiosos.

Finalment, cal remarcar el fet que un recital d'un gènere teòricament minoritari pogués també assolir un interès i un èxit de públic absolutament positius.

L.M.

JOSEP M.^a VILAR GUANYA EL PREMI D'INVESTIGACIÓ MUSICAL EMILI PUJOL

El professor de música, i habitual col·laborador de «Revista Musical Catalana», Josep M.^a Vilar, guanyà la cinquena edició del Premi d'Investigació Musical Emili Pujol, el passat febrer. Aquest important certamen, que es realitza a la memòria de l'il·lustre guitarrista, compositor i musicòleg lleidatà, Emili Pujol i Vilarrubí, és patrocinat per la Diputació de Lleida, i l'organitza l'Institut d'Estudis Ilerdencs. En aquesta ocasió, el tema del premi ha estat «La música instrumental del segle XVIII, a l'Estat espanyol (II)». El premi era dotat amb 300.000 pessetes.

El Jurat, format per Josep Pont (president), Josep M.^a Gasset, Josep M.^a Llorens, Josep Prenafeta, Àl·cia Font i M.^a Dolores Milà (secretària), decidí atorgar per unanimitat el premi a Josep M.^a Vilar pel treball *Jacint Gayet: Simfonia en Do M.*, que fou presentat sota el lema *Primerenc*.

Josep M.^a Vilar és professor de música, fincat a Manresa, i d'ell ja en coneixem la faceta d'investigador, ja que treballa sobre autors pertanyents al simfonisme català (Carles Baguer, entre altres) i, com ja hem assenyalat, és col·laborador habitual de la nostra Revista, a la secció «Arxius Musicals a Catalunya».

El treball guardonat de Vilar aporta a la història de la música catalana un compositor de la segona meitat del segle XVIII, pràcticament desconegut. Malgrat

això, després d'encertades reflexions, formula la hipòtesi que Gayet seria un instrumentista (potser un violinista) adscrit a alguna capella musical de la Ciutat Comtal o a una orquestra vinculada al món de l'escena. Vilar ens n'ofereix l'edició/transcripció de la *Simfonia en Do M.* escrita per a corda (dos violins, viola i violoncel o contrabaix) i vent (dos oboès i dues trompes). Per la seva estructura i pel discurs musical, Vilar decideix incloure aquesta obra en el corrent preclàssic que domina una bona part de la producció simfònica catalana del segle XVIII. D'altra banda, les concessions que fa Gayet a l'estil galant mantenen aquesta simfonia una mica allunyada d'allò que seria el ple classicisme centroeuropeu.

El profund estudi analític que precedeix la partitura és, sens dubte, la part més substancial del treball. En efecte, Vilar es deté minuciosament en cada un dels tres moviments de la simfonia, i aplica una metodologia analítica, coherent i eficaç, en relació al «tempo», compàs i durada, a la tonalitat i a l'orquestració.

En resum, es tracta d'un bon treball musicològic de l'investigador català, científicament ben elaborat i sistematitzat, un treball que contribueix a pal·liar aquell desconeixement (tan proclamat!) que tenim de la música simfònica del segle XVIII al nostre país.

Marià Lambea

RESULTATS DEL CONCURS MARIA CANALS

El jove barceloní Ramon Alsina Muñoz, de 20 anys, fou el guanyador del primer premi en la modalitat de *Percussió* del Concurs Internacional Maria Canals, celebrat durant el passat mes de març. Ramon Alsina és alumne de Xavier Joaquim i

membre del Quartet de Percussió de Barcelona, la formació que dirigeix Joaquim.

En l'apartat de *Piano*, el primer premi fou per al jove francès Mathieu Papadiamandis. En la modalitat de *Cant*, el guanyador fou el baix rus Vladimir



Dits. La resta de premis es repartiren de la següent manera: *Piano*: segon premi, declarat desert; i tercer premi, atorgat «ex aequo», al soviètic Andrei Fadeev i al filipí Jovianney E. Cruz; *Percussió*: segon premi, atorgat també «ex aequo», a l'alemany Armin Weigert i al

català Ignasi Vila; el tercer premi, fou per a l'alemany Stefan Eblenkamp; *Cant*: segon premi, per a la soprano romanesa Mirela S. Spinu; el tercer premi, «ex aequo», per a la polonesa Malgorzata Lesiewicz-Przbye i l'espanyol Manuel Lanza.

PRIMERA AUDICIÓ A CATALUNYA DE LA BROCKES-PASSION, DE HÄNDEL

A l'església de Santa Maria, de Badalona, tingué lloc, el passat dia 24 de març, un extraordinari esdeveniment musical, organitzat pel Conservatori Professional de Música de Badalona, amb el patrocini de l'Ajuntament de la ciutat: la primera audició a Catalunya (i, amb molta probabilitat, també la primera audició a l'Estat espanyol) d'una obra de joventut de Händel, molt poc difosa a nivell mundial: la *Passion nach Barthold Heinrich Brockes*.

El poema de la Passió de Barthold Heinrich Brockes «Jesús martiritzat i mort pels pecats del món» serví de base a diversos compositors, entre els quals R. Keiser, G. Ph. Telemann, J. Mattheson, J. Friedrich Fasch, etc.

L'obra de Händel composta sobre aquest poema és d'una expressiva sobrietat en les parts corals i de gran força dramàtica, gairebé teatral, en els recitatius i en les àries, tant vocalment com instrumentalment.

Sota la direcció general de Manuel Cabero —invitat pel Conservatori Professional de Música de Badalona— en foren intèrprets la Coral del Conser-

vatori de Badalona, Orquestra de Cambra i els solistes vocals Meritxell Olaya, Alexandrina Polo, Olga Serrano, Montserrat Pi, Josep Benet, Joan Cabero, Joan Puigdemívol i Lluís-Ramon Sales; Joaquin Alabau, Jordi Reguant i Joan Caals tingueren al seu càrrec el continu.

La versió es beneficià d'una àgil interpretació global, que féu breu la llarga durada de l'obra (que fou interpretada seguida, amb només dues pauses breus), i creà una extraordinària atmosfera entre intèrprets i auditori (el qual omplí totalment el recinte fins a obligar a haver de disposar seients suplementaris).

Aquest muntatge simfónico-coral s'inscriu de ple en el treball de Manuel Cabero, de preparació d'agrupacions corals que aspiren al contrast i a la superació del seu treball habitual, i que, en els darrers temps, ha conduït a col·laboracions tan reeixides artísticament com les efectuades amb el Cor Montserrat de Terrassa, la Coral Belles Arts de Sabadell, la Coral Canigó de Vic, la Polifònica de Vilafranca del Penedès, la Polifònica de Puig-reig i el Cor Al-lelula de Tarragona.

ENREGISTRAMENT DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ

Durant el passat mes de març, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà, dirigida per Carles Coll, enregistrà en compact disc i casette diverses peces d'autors catalans: concretament, *Puigsoliu*, de J. Serra, *Per l'art*, d'Eduard Toldrà i, interpretades per la soprano Carme Bustamante, sis cançons, també de Toldrà, i sis més de Xavier Turull.

Els arranjaments de *Puigsoliu*

i de les cançons de Toldrà són del professor Aureli Vila. L'enregistrament, a càrrec de l'empresa Àudio-visuales de Sarrià, tingué lloc a l'església romànica de Palau de Santa Eulàlia, que data del segle XI. El passat 21 d'abril, en ocasió de les festes de la Diada de Sant Jordi, a La Bisbal de l'Empordà tingué lloc la presentació, en concert, del compact disc.

I FESTIVAL DE JAZZ DE CIUTAT VELLA

Del 28 de març al 8 d'abril s'ha celebrat el «I Festival de Jazz de Ciutat Vella», que ha nascut amb la idea d'impulsar i dotar un dels districtes més emblemàtics de Barcelona amb una major vida cultural. En aquest Festival, s'han programat més de 40 actuacions que han estat repartides pels locals de més tradició d'aquesta zona de Barcelona; s'ha recuperat també l'espai escènic del Teatre Principal, de la Rambla i s'ha ofert un dels concerts-estrella al Palau de la Música Catalana, el passat 31 de març, amb l'actuació del quintet de Ron Carter i el Max Sunyer Trio.

Els altres locals que han aco-

llit aquesta edició del Festival han estat Gambirinus, Harlem Jazz Club, Guixot, Toc, Glaciar, Bar del Pi, Ascensor, Distrito Marítimo, Jazz Cava Fussina, Cafè de l'Òpera, Els Quatre Gats, Bar Ciutat Vella i el London Bar. Per aquests locals han passat més d'un centenar de grups i solistes de jazz nacionals i internacionals, com Jim Leef Group, Carles Peris Quartet, Steve Brown Group, Baobab, Te Negro Trio i Francesc Capella Trio.

Aquest Festival, que ha comptat amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat i de l'Ajuntament de Barcelona, ha fet possible dotar el jazz d'un caire popular.

ACLARIMENT

En relació a la notícia publicada al núm. 65 de «Revista Musical Catalana», corresponent al passat mes de març, referent a la concessió del Premi Ciutat de Barcelona de música a l'obra de Carles Guinovart, *Voyage au fond du miroir*, hem de fer constatar que el compositor Josep So-

ler no formava part del jurat que atorgà el premi, com deia erròniament l'esmentada nota. El jurat que concedí el guardó estava format per Xavier Montsalvatge, Montserrat Albet, Joan Arnau, Francesc Bonastre i Joan Guinjoan.

ARREU

GIRA DE MANEL CAMP PER LA U.R.S.S.

Un concert a Iaroslavl, el dia 18 de març, com a convidat especial per a l'última jornada de la

«Jazz Competition» que s'organitzà en aquella ciutat russa, obrí la gira de Manel Camp per



D'AHIR

• DEMÀ •

ARA

• ABANS D'AHIR

la U.R.S.S., concretament a Rússia i les Repúbliques Bàltiques de Lituània i Letònia, que acabà el 29 del mateix mes amb un concert a Vilnius en el marc del «Birshtonas Jazz Festival'90» de la capital lituana.

A cavall entre un i altre festivals el pianista manresà portà la seva música a Moscou, Cheboksary i Volga, a Rússia, Kaunas,

a Lituània i Riga, a Letònia, a més de participar en un programa de la televisió pública.

Durant la gira interpretà les composicions recollides a «Viù» —el darrer Lp del pianista editat per la discogràfica Origen— a més de diferents «medley» de les distintes obres seves dels últims cinc anys.

cicle de totes les simfonies de Brahms, dirigides per Barenboim, i la interpretació conjunta dels *Salms*, de Paul Ben Haim, així com la interpretació per la Filharmònica israeliana del *Concertino per a clarinet i orquestra*, de Weber (amb la solista hebrea Sharom Kam, de 20 anys) i el *Rondó capriciós per a violí i orquestra*, de Saint-Saëns (amb la solista alemanya Vivian Hagner, de 13 anys).

Uns dels moments més esperats foren el concert conjunt, en

el qual Metha dirigí als 235 músics d'ambdues orquestres, i el concert final en què les dues formacions interpretaren conjuntament la *Cinquena simfonia*, de Beethoven. L'expectació i el recel al·ludits al començament es produïren a causa, per una banda, d'aquesta històrica visita i, per l'altra, per la relació que ha existit entre el nazisme i l'orquestra berlinesa, la qual, per a molts jueus supervivents de l'holocaust, continua essent un dels principals símbols del Tercer Reich.

HA MORT LA CANTANT DE JAZZ SARAH VAUGHAN

La cantant de color nord-americana, Sarah Vaughan, de 66 anys, morí el passat 3 d'abril a Los Angeles, a causa d'un càncer de pulmó. Nascuda a la localitat de Newark (Nova Jersey) el 27 de març de 1924, Sarah es convertí en la veu per excel·lència del *be bop*, després de ser descoberta per Billy Eckstine, el 1943, en un dels concursos per a cantants afeccionats que es feien al teatre Apol·lo de Harlem, Nova York.

Com moltes altres figures del jazz, Sarah es formà musicalment dins l'àmbit familiar: el pare era guitarrista afeccionat i la mare cantava a l'església, amb Sarah. Després de l'èxit a l'Apol·lo, entrà a formar part de la *Big band* d'Earl «Fatha» Hines, com a cantant i segona pianista. Allí coincidí amb Charlie Parker i Dizzy Gillespie, quan ja es perfilava l'estil de música d'aquella dècada i de la següent: el *bop*.

Vindria un any de col·laboració amb la banda d'Eckstine, una històrica gravació promoguda per Leonard Feather amb un septet capitanejat per Dizzy, i actuacions i gires amb petits *combos*. El 1949, Sarah firmà un contracte amb el segell Columbia, que li organitzà, el 1951, la primera gira internacional per



Anglaterra i França. Sarah actuà a Espanya en diverses ocasions (Barcelona, Madrid, Vitoria...). Alguns dels seus millors enregistraments són: *Lover Man* (1945-48), *Summer time* (1949-53), *Sarah Vaughan* (1954), *No Count Sarah* (1958), *After Hours* (1960), *The Explosive Side* (1962) i *Duke Ellington Songbook* (1979).

LA FILHARMÒNICA DE BERLÍN A ISRAEL

Expectació i recel aixecà «la primera visita a l'Estat jueu d'Israel de l'Orquestra Filharmònica de Berlín, en dos mil anys», segons Rafael Brown, organitzador d'aquesta gira que, el passat abril, ha dut l'orquestra berlinesa a les tres principals ciutats d'Israel.

La Filharmònica de Berlín, dirigida en aquesta ocasió per Daniel Barenboim i no pel seu titular Claudio Abbado, féu el

passat 10 d'abril la primera actuació a l'auditori Mann, de Tel Aviv. Un total de set concerts foren oferts també a Jerusalem i Haifa. L'últim concert, el 18 d'abril, es féu conjuntament amb la Filharmònica d'Israel, dirigida per Zubin Metha des de 1970.

En el primer concert interpretà la *Sinfonia núm. 8*, de Schubert, i la *Sinfonia núm. 3*, de Beethoven. Un dels eixos principals fou la interpretació d'un

CONVOCATÒRIES

XIV CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VILA-SECA

Del 8 al 21 de juliol tindrà lloc la XIV edició del Curs Internacional de Música que aquest any se celebra a Vila-seca, degut als esdeveniments de caire territorial aliens a l'organització (Conservatori Professional Municipal de Música de Vila-seca).

El Curs és dirigit per Francesc Bonastre (catedràtic d'Història de la Música de la Universitat Autònoma de Barcelona) i desenvoluparà les matèries següents: cant (Enriqueta Tarrés), flauta travessera (Willy Freivo-

gel), guitarra (José Tomás), música de cambra (Evelio Tíeles), història de la música (Francesc Bonastre), cant coral (José Vicente González-Valle), piano (Cecilio Tíeles), violí (Evelio Tíeles) i violoncel (Peter Thiemann).

La data límit d'inscripció és el dia 30 de juny. Per a més informació sobre les condicions de la inscripció cal adreçar-se als telèfons: (977) 39 23 68-39 24 84, de dilluns a divendres, de 10 a 13 hores i de 17 a 29 hores.

CURS DE FLAUTA TRAVESSERA I MÚSICA DE CAMBRA A CÀRREC DE JOSEFINA SANMARTÍN

Entre els dies 3 i 12 del proper mes de juliol tindrà lloc al Reial Monestir de Santa Isabel de Barcelona (c/ Rocaberti, 12, Sarrià) el Curs Internacional d'Estiu de flauta travessera i música de cambra dirigit per Josefina Sanmartín, segons la tècnica francesa.

El Curs es fonamenta en l'estudi de la tècnica en funció de la interpretació i l'anàlisi d'obres. Els professors Alba Bohigas i Àlex Jordi participaran al Curs,

amb flauta travessera i piano, respectivament. El Curs es desenvoluparà els matins de 9 a 13 hores. Els preus són: 5.000 ptes. per la inscripció, 15.000 ptes. per participant i 8.000 ptes. com a oient. La data límit per a inscriure's acaba el dia 23 de juny.

Per a formalitzar la inscripció i demanar més informació cal adreçar-se a: Catalaunia Musical. Apartat de correus 14.113. 08080 Barcelona. Telèf: 203 32 88.

X CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA

L'Escola de Música de Barcelona convoca el X Curs Interna-

cional de Música, dedicat a piano, violí, viola, violoncel i mú-

sica de cambra, que es desenvoluparà a la ciutat de Vic, del 12 al 29 de juliol.

Les diferents modalitats seran impartides per Albert Giménez-Attenelle (piano), Gerard Claret (violí), Lluís Claret (violoncel), Jorge Sutil (viola) i Jordi Mora (música de cambra).

Les classes seran col·lectives i cada alumne rebrà tres classes d'una hora. Tots els alumnes d'instrument han de fer música de cambra. L'edat límit dels participants és de 30 anys, i es requereixen estudis de nivell supe-

rior. Es podrà sol·licitar una beca en el moment de la inscripció, enviant amb la sol·licitud un currículum i una gravació en cinta magnetofònica (10 a 15 minuts) abans del dia 10 de juny. Les repostes seran comunicades abans del 20 de juny. Les classes es faran a l'Escola de Música de Vic.

Es pot sol·licitar i ampliar qualsevol informació, fins al dia 20 de juny, de 17 a 20 hores, a: Escola de Música de Barcelona. C/ Mallorca, 330, entresol la; 08037 Barcelona. Tel.: 207 58 18.

Música Barroca de Madrid.

Aquest curs desenvoluparà les següents assignatures amb els professors que s'hi indiquen: cant (Charles Brett); flauta de bec i conjunt (Lisbet Martens); flauta travessera (Stephen Preston); violí i viola (Isabel Serrano); clavecí (Emer Buckley); guitarres, tiorba i «vihuela» (Gerardo Arriaga); viola da gamba (Philippe Foulon); violoncel barroc (Philippe Foulon); música de cambra (Emilio Moreno); conjunt de cambra (Germán Torrellas); i dansa (Ana Yepes).

També s'hi desenvoluparan tres cursos monogràfics: «El plaer d'afinar» (impartit per Reinhard von Nagel); «Música anglesa i música a Anglaterra en els segles XVII i XVIII» (impartit per Beryl Kenyon de Pascual); i «Batalles de finals del Renaixement —1555-1613—» (impartit per Alvaro Zaldívar). Paral·lelament al Curs, hi haurà diversos concerts.

Per a més informació: Associació de Música Barroca de Madrid. C/ Francisco de Rojas, 9, 5è dreta E. 28010 Madrid.

V PREMI DE COMPOSICIÓ CIUTAT D'ALCOI PER A MÚSICA DE CAMBRA, 1990

L'Ajuntament d'Alcoi convoca el «V Premi de Composició Ciutat d'Alcoi per a Música de Cambra, 1990», dotat amb un milió de pessetes. Cada compositor hi podrà presentar una sola obra, que haurà de respondre a les següents característiques bàsiques: inèdita i no estrenada ni enregistrada per cap mitjà de reproducció mecànica abans del veredict del Jurat; l'obra ha de ser per a grup instrumental, amb un mínim de tres i un màxim de nou intèrprets, defugint de les formacions tradicionals clàssiques: tercet de violí-violoncel; de piano-violí-violoncel; quartet de corda i quintet de vent).

El grup instrumental no haurà de tenir a la formació més de dos percussionistes ni més de dos instruments iguals.

El veredict del Jurat es farà públic durant l'últim trimestre de 1990. La data límit de presentació d'originals acaba el dia 20 de setembre, a les 13 hores (s'acceptarà la data del mata-segells com a data de recepció).

Per a més informació i altres requisits per a concursar, cal adreçar-se a: Negociat de Cultura de l'Ajuntament d'Alcoi. «V Premi de Composició Ciutat d'Alcoi per a Música de Cambra». Ajuntament d'Alcoi. 03800, Alcoi (Alacant).

VIII PREMI REINA SOFIA DE COMPOSICIÓ MUSICAL, 1990

La Fundació Ferrer Salat convoca el VIII Premi Reina Sofia de Composició Musical, 1990, dotat amb 1.500.000 pessetes. Aquesta edició és dedicada a la música simfònica. Per tant, l'obra a concursar ha de ser per a una plantilla orquestral normal, amb solistes o sense i amb mitjans electroacústics o sense.

El gènere de l'obra és lliure, i cada compositor només podrà

presentar una sola obra, que ha de ser inèdita i no estrenada. La partitura i la documentació necessària per a concursar han de ser trameses per tot el dia 31 d'agost. El Jurat emetrà el veredict abans del mes de novembre.

Per a més informació, cal dirigir-se a: Fundació Ferrer Salat. Gran Via de Carles III, 94. 08028 Barcelona. Tel. 330 61 11.

XII CURS DE MÚSICA BARROCA I ROCOCÓ

Del 20 d'agost al dia 1 de setembre tindrà lloc, a la població madrilenya de San Loren-

zo de El Escorial, el XII Curs de Música Barroca i Rococó, organitzat per l'Associació de

I CONCURS D'INVESTIGACIÓ ARPISTA LUDOVICO DE MUSICOLOGIA, 1991

L'Associació Arpista Ludovico (ARLU), de Madrid, que té com a principal activitat recuperar el patrimoni arpístic espanyol, convoca, junt amb l'editorial Alpuerto, el I Concurs d'Investigació Arpista Ludovico, modalitat de Musicologia (Premi Fray Juan Bermudo), que serà adjudicat a Madrid, abans del 31 de maig de 1991.

Aquest premi és dotat amb 150.000 pessetes i la publicació de la primera edició de l'obra guanyadora. Aquest Concurs és, com els anteriors d'interpretació i composició convocats per ARLU, el primer de la seva especialitat a Espanya.

Hi poden participar totes les persones de nacionalitat espanyola o portuguesa que ho vulguin, d'una edat inferior als 30 anys en el moment de la data d'admissió dels treballs: el 31 de

gener de 1991. Els treballs han de referir-se a temes espanyols o portuguesos i han de ser inèdits i originals, i no premiats mai en altres concursos. Hauran de tenir un mínim de 50 pàgines i un màxim de 150, inclosos text i música, si és el cas. Els treballs s'han de presentar sota pseudònim i han de ser enviats abans del 31 de gener de 1991.

Aquest Concurs serà de periodicitat anual i serà dedicat a un tema diferent en cada convocatòria. Els temes de les altres dues edicions són: Organologia (Premi Juan de la Torre) i Recuperació de repertori (Premi Lucas Ruiz de Ribayaz).

Per a més informació cal dirigir-se a: Asociación Arpista Ludovico. Concurso de Investigación (Musicología) / Editorial Alpuerto, S.A. C/ Caños del Peral, 7, 1ª dreta, 28013 Madrid.

XII CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGA DE DAROCA (SARAGOSSA)

Del 3 al 12 d'agost, la ciutat de Daroca, Saragossa, serà la seu un any més d'aquest XII Curs Internacional de Música Antiga, que es desenvoluparà al mateix temps que el Festival Internacional de Música Antiga.

Las matèries i els professors que impartiran aquest Curs són els següents: monocordi (Michel Bignens), baixó i fagot barroc (Josep Borràs), flauta travessera barroca (Agostino Cirillo), oboè (Nils Ferber), clavecí i orgue (Jan Willen Jansen), cant (Guillemette Laurens), arpa

(Núria Llopis), orgue (Jesús Martín Moro), violí barroc (Emilio Moreno), llaüt (Paul O'Dette), viola da gamba (Pere Ros), direcció coral (Martín Schmidt), cornetto (Jeremy West) i teoria musical (Álvaro Zaldívar).

La data límit d'inscripció acaba el dia 15 de juliol. Per a més informació: Institució Fernando el Católico. Secció de Música Antiga. Diputació Provincial. Plaça d'Espanya, 2. 50004 Saragossa. Tèlf: (976) 22 96 52. Fax (976) 22 18 42.

LLIBRES • LLIBRES • LLIBRES • LLIBRES • LLI

Col·lecció *Mestres de l'Abadia de Montserrat* (a càrrec del P. Daniel Codina). Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

De de l'any 1930, la col·lecció musical «Mestres de l'Escolania de Montserrat» és un punt de referència cabdal per a la investigació i la interpretació musical de la música catalana dels temps passats. Joan Cererols, Narcís Casanoves, Benet Julià, Anselm Viola, Felip Rodríguez i Josep Vinyals, músics dels segles XVII i XVIII relacionats amb l'Escolania de Montserrat, avui els coneixem gràcies a la valuosa tasca de recerca dels monjos montserratins David Pujol, Ireneu Segarra, Gregori Estrada i Daniel Codina. Al llarg dels tretze volums actualment publicats, s'ha recuperat un patrimoni dispers i desconegut que va des de la música de tecla a la instrumental, passant per la música vocal religiosa. Són edicions crítiques que ens apropen a la vida musical d'aquest centre religiós i musical, tan decisiu per a la música a Catalunya. Paral·lelament a la «clàssica» col·lecció dels «Mestres de l'Escolania de Montserrat», les Publicacions de l'Abadia de Montserrat han endegat una nova línia editorial dedicada a la música de tecla i a la pedagogia. Dins d'aquest nou marc, i al llarg de l'any 1989, els primers volums que han sortit són: Benet BRELL (1786-1850), *6 Sonates per a piano*, primer curs; i Jacint BOADA (1772-1859), Benet BRELL (1786-1850), *8 Sonates per a piano*, segon curs. La transcripció i l'edició d'ambdós volums ha estat a càrrec del P. Daniel Codina, musicòleg montserratí. La selecció i la digitació són de Pere-Albert Balcells, Joan Casals i Vicenç Prunés. I la presentació és del P. Ireneu Segarra, Director de l'Escolania de Montserrat.

En línies generals, les sonates presentades de B. Brell i J. Boada són obres de textura i estructura senzilla, que cal situar dins del model formal de l'estètica clàssica, encara que alguna d'elles recorda l'obra d'A. Soler. A la presentació del primer volum, el P.I. Segarra en diu: «Són obres escrites... per a l'estudi dels nois escolans; els primers que, després de la destrucció del monestir a causa de la guerra del francès (1808-1814), van poder reprendre l'estudi musical en aquesta escola secular que és l'Escolania».

El P. Daniel Codina, en transcriure i editar aquests quaderns de música per a piano de músics montserratins, es planteja cobrir una doble faceta: per una banda, recupera i edita un repertori inèdit de sonates escrites per monjos de Montserrat; i, per l'altra banda, selecciona un conjunt d'obres amb finalitat didàctica. Les propostes de D. Codina enllacen amb una llarga tradició de l'Escolania, que és la de produir un repertori propi per a l'activitat musical, en la doble funció de difusió i de formació musical. Així, doncs, al llarg d'aquests volums ens trobem amb un conjunt de peces inèdites de músics de Montserrat i amb unes sonates presentades amb l'objectiu d'introduir els estudiants en el desenvolupament de la tècnica pianística a través d'un passat musical nostre.

Lloable iniciativa, aquesta d'apropar els alumnes al coneixement de l'instrument elegit per mitjà d'un repertori català de finals del segle XVIII i inicis del segle XIX, junt amb els autors europeus més representatius de la història de la música. Davant la recent iniciativa editorial a què ens referim, podria ser el moment de reflexionar sobre l'oblit d'incloure obres catalanes en els programes d'estudis dels Conservatoris. Considerem que és un tema que caldria valorar en profunditat, si és que algun dia es vol emprendre una àmplia tasca de recuperació i d'estudi de la música catalana.

Finalment, diguem que, en aquest país, editar música és una aventura massa sovint difícil de fer arribar a bon port, tant si es d'autors antics com dels contemporanis. Per aquesta raó, ens felicitem per qualsevol iniciativa en aquesta direcció. Esperem que, en un futur immediat, el P. Daniel Codina, amb el seu rigor científic de sempre, ens torni a fer conèixer noves obres i nous autors del repertori montserratí.

Maria Ester-Sala

PLA, Josep (?): *Sonata a Tres núm. 16 en la menor*. Edicions La mà de Guido. Sabadell 1989.

La història de la música és plena de famílies musicals, algunes més importants que altres. Exemples com els Bach, Benda, Strauss... són a la ment de tots. Al nostre país podríem destacar,

entre d'altres, l'oncle i el nebot Fletxa, en el segle XVI, i també els germans Pla, Joan, Josep i Manuel, durant el segle XVIII.

Aquests tres músics pràctics, i oboistes com a característica, passaren la vida «fent concerts amb el seu instrument davant d'auditoris cortesans, així com en els incipients concerts públics de les principals capitals del seu temps», segons que ens diu Josep Dolcet a la introducció a la *Sonata a Tres*, núm. 16, que ha publicat recentment. Assenyalem que els dos primers —Joan i Josep— són els qui obtingueren un major renom internacional, mentre que Manuel desenvolupà l'activitat principalment a la Península.

La biografia dels tres germans Pla resulta encara poc clara, ja que la documentació que es conserva es veu confusa: és necessària una dedicació plena per a posar en ordre tot un gonclomrat de dades i dates que es contradiuen d'una manera constant. En el fons, la peripecia vital dels Pla no ens ha de preocupar gaire: recordem que es tracta de compositors menors i que la seva faceta primordial era la interpretació, abans que la composició escolàsticament impecable o l'especulació sobre el fenomen sonor.

En contrapartida a la gran quantitat de música religiosa del segle XVIII conservada als nostres arxius, la música de cambra ofereix un repertori molt més reduït. A part que es componia poca música d'aquest tipus, els terribles incendis que destruïren els nostres arxius foren la causa, en gran part, de moltes pèrdues. Assenyallem, de passada, que la música dels germans Pla conservada al nostre país es només una mínima part del total de la que produïren, la qual es troba disseminada per nombrosos arxius estrangers. D'aquesta manera, la present publicació adquireix encara més importància perquè el contingut és tan insòlit.

El *Trio núm. 16 en la menor* de Pla —en principi atribuït per Dolcet a Josep Pla— pertany a aquell tipus de música atractiva per a l'interpret, perquè no planteja gaires problemes d'execució, i resulta complaent, per a qui l'escolta, la fàcil assimilació que en fa. Això no vol dir de cap manera que la música de Pla resulti simplista o vulgar, sinó que manté un equilibri just entre punts culminats i passatges

de transició en el desenvolupament del discurs musical. És un tipus d'obra pre-clàssica que, per les característiques que té i la diversitat d'instruments a què va destinada, pot servir també de «text» en la programació oficial del nostres conservatoris, bé que tenint sempre molt en compte el grau de dificultat tècnica.

Per a rescatar de l'oblit una obra musical que fa més de dos segles que fou escrita, cal la conjunció de diversos factors; en primer lloc, la labor d'un musicòleg competent; i, en segon lloc, l'esforç editorial que en patrocinà la iniciativa. L'objectiu final és clar: la sala de concerts i el laboratori fonogràfic.

Però hi ha un altre aspecte que cal tenir present: és la biblioteca de l'estudiós. En efecte, Josep Dolcet no es limita a treure la pols i a deixar ben nítid un original antic, per posar-lo al faristol dels intèrprets d'avui, sinó que va més enllà: situa l'obra i l'autor en el seu context, tant l'històric com l'estètic; ofereix un anàlisi detallada (estilística i formal) de la composició; confronta les diferents fonts per a dilucidar-ne la més idònia; i, en la crítica de l'edició, detalla convenientment les correccions imprescindibles efectuades sobre l'original.

Sens dubte, ha aconseguit reunir en aquesta publicació «dos principis editorials poques vegades simultanejats: a) un tractament fidel i objectiu del material original (...) seguint sempre la intenció més probable de l'autor; i b) la preparació del text pensant en l'execució pràctica, fins i tot per l'interpret no especialitzat...». Tampoc no ha oblidat d'incloure-hi el xifrat del baix continu i la seva corresponent realització —encara que se'n pot prescindir en l'execució—, tasca que ha fet correctament el clavecinista Jordi Reguant.

Els dos principis mencionats, als quals es refereix Dolcet, els han de tenir presents «tant els historiadors com els intèrprets de la mateixa música», i troben reflex en la seva doble preparació acadèmica com a musicòleg: a la seva praxi musical de Conservatori afegeix la seva formació humanística a la Universitat. Conseqüentment, no ens ve de nou el seu rigor metodològic, perquè ja el coneixíem per un article que publicà a «Anuario Musical» (Barcelona, C.S.I.C., 1987, núm. 42), precisament

sobre la catalogació de l'obra dels germans Pla. Així, a ningú no ha de sobtar que citi l'U.E.I. de Musicologia de la Institució «Mila i Fontanals» del C.S.I.C., ja que fa molt de temps que col·labora de manera desinteressada al nostre centre.

La presentació editorial és esmerçada. I el dibuix musical, fet mitjançant l'ordinador, resulta net i de fàcil lectura. La publicació presenta un disseny elegant a la portada i ofereix una bona qualitat del paper (encara que hi trobem a faltar una major generositat en els marges). Una particularitat que ofereix aquesta edició moderna és la d'incloure les partitures enquadernades en el mateix volum, però amb la possibilitat de poder-les separar si els intèrprets ho consideren convenient.

És una llàstima que aquests tipus de publicacions no trobin els camins idonis per a un suport institucional, ara que estan tan de moda els ajusts a la cultura i a la investigació per part dels organismes públics. El finançament ha de córrer, doncs, a càrrec de la iniciativa privada. I, en aquest aspecte, és molt encomiable l'esforç que ha fet Llorenç Balsach, director d'Edicions «La mà de Guido».

En definitiva, una partitura ideal; científicament ben preparada, per a re-crear l'ambient musical del nostre país del segle XVIII; esperem que sigui inclosa ben aviat en el repertori habitual de les nostres agrupacions de cambra.

Marià Lambea
C.S.I.C.-Barcelona

COMPACT DISC

Peer Gynt, de Werner Egk. Roland Hermann, Norma Sharp, Cornelia Wulko, Janet Perry, Heiner Hopfner, Cor de la Ràdio de Baviera i Orquestra de la Ràdio de Munic. Director: Heinz Wallberg. Orfeo C 005822H. C.D.

Sorpresa, i ben agradable, ha de suposar per l'afecionat l'audició d'aquesta òpera en tres actes, gairebé desconeguda, del compositor alemany Werner Egk (1901-1983), ja que som davant d'una creació musicalment bella que, a més, provoca amb el seu contingut literari el sufi-

cient interès perquè els seus ecos perdurin més enllà dels estrictes límits del temps esmerçat en escoltar-la.

Basada en l'obra homònima d'Ibsen, fonamentada, per tant, en el mite del fill pròdig que torna a casa després d'una vida erràtica, *Peer Gynt* fou estrenada el 24 de novembre de 1938 a l'Òpera de l'Estat de Berlín. En realitat, que va fer Egk no fou sino una mostra de resistència contra la dictadura totpoderosa de Hitler i el nazisme, una professió de fe en l'art —condemnat en bloc— de Brecht, Weill, Prokofiev i Stravinsky, autors dels quals es nota la traça en l'òpera que ens ocupa. Temeritat suïcida, per tant, la de Werner Egk.

Ni la lletra ni la música no podien agradar als del III Reich. Mig segle llarg després de la seva estrena, *Peer Gynt* conserva les seves virtuts i les seves essències. I, sobretot, la seva música en la qual no falta la rica vena melòdica de l'autor. El segell Orfeo ens ofereix el primer enregistrament complet d'aquesta òpera en disc compacte, enregistrament fet el maig de 1981 —atentament seguit i expressament autoritzat per Egk— i recentment distribuïda a Espanya. La versió és brillant i convincent, amb un conjunt de veus —atès l'extens repartiment— prou bo, en el qual s'han de destacar dues o tres individualitats francament notables. No seria just que *Peer Gynt* restés als limbs de l'oblit o de la indiferència.

José Guerrero Martín

The Fairy Queen (de Henry Purcell). Les Arts Florissants. Director: William Christie. Harmonia Mundi 1308.09. Cass. i C.D.

Henry Purcell (1659-1695) fou el primer gran compositor d'òpera a Anglaterra. De fet, aquesta nova forma d'art teatral, que havia madurat a Itàlia i a França a principis del segle XVII, no arribà a Anglaterra fins l'època en què Purcell era encara en edat escolar. La primera òpera estrenada a Londres ho fou el 1674, quan Purcell tenia quinze anys.

Doncs bé, *The Fairy Queen* —amb llibret d'autor anònim, que es basà en el *Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare—, fou representada per primer cop al Queen's Theatre, a Dorset

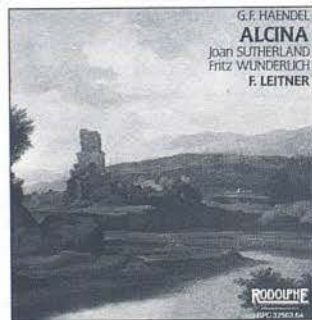
Gardens, el 2 de maig de 1692. Fou un èxit. Purcell va saber escriure els estats d'ànim i l'atmosfera, amb una coherència musical que fa un tot harmoniós de cada mascarada.

L'enregistrament que comentem es basa en la versió que la United Company presentà el 1693, en la qual s'afegiren dues àries i diverses pàgines musicals més. Les Arts Florissants, sota la direcció de William Christie, fan aquí una encomiable recreació històrica, tot estenent un pont cap al gust de l'òida d'avui. Veus i instruments ajunten el seu art, sempre dins de la concepció general de William Christie, per apropar-nos amb brillantor a una obra del segle XVII. Aconsegueixen transmetre'ns l'esperit d'aquella època sense que el resultat faci olor de cosa vella conservada amb naftalina o a fòssil de museu. I, en definitiva, pot ser un exemple de compromís entre les parts enfrontades en l'absurda i estèril disputa sobre la puresa de la música antiga.

L'enregistrament fou fet per Radio France, el juliol de 1989, al Théâtre de la Colonne de Miramas (Bouches-du-Rhône). *The Fairy Queen* («La reina de les fades») fou la quarta i la més elaborada òpera de Purcell, i la d'èxit més gran en la carrera del compositor. Els mateixos elements del disc representaren l'obra al Festival d'Ais de Provença, el juliol de 1989.

José Guerrero Martín

Alcina, de Händel. Joan Sutherland i Fritz Wunderlich. Capella Coloniensis i Cor de la Ràdio de Colònia. Director: Ferdinand Leitner. Rodolphe Productions 32563.64. C.D.



Alcina, òpera en tres acte amb llibret d'Antoni Marchi, fou estrenada al Covent Garden de Londres el 16 d'abril de 1735. Es tracta d'una de les òperes més belles de Georg Friedrich Händel

(1685-1759). En ella, com també a *Orlando*, el compositor recorre a allò meravellós. Amb un calculat art de l'efecte de sorpresa, sap treure partit de les limitacions de l'òpera seriosa i crea un gènere subtil i refinat, més proper al món múltiple de Mozart que al sobri classicisme de Gluck.

Però encara som al barroc i, per tant, dins dels rígids esquemes de la composició musical, amb tot el que això vol dir de monotonia i reiteració per a l'oïda d'avui. A *Alcina*, d'altra banda, Händel torna a demostrar —amb la seva limitada inventiva temàtica i amb el seu desenvolupat sentit melòdic— com es pot escapar d'aquest asfixiant encotillament. I ho fa dotant d'accent expressiu el seu domini de l'anglès —essent ell alemany—, posat de relleu especialment en els recitatius amb orquestra, tal com es pot observar allà on la bruixa abandonada desfoga la seva desesperança.

Alcina ens sembla una òpera per a ser gaudida escoltant-la, més que no pas per veure-la representada, encara que tot depèn, és clar, del talent que hom posi en el muntatge. Les parts vocals, quan són cantades correctament, en el diapasó antic, no excedeixen les possibilitats dels cantants moderns, i els ornaments tenen també una funció expressiva a més de decorativa. En aquest compacte, que recull un enregistrament realitzat a Colònia el maig de 1959, ens trobem amb una Joan Sutherland exuberant en tots els atributs de gran artista lírica, perfecta en el domini del repertori händelià, amb el qual començà la seva brillant carrera. Escoltar-la, és una veritable delícia per a l'esperit. Juntament amb ella, el malaurat Fritz Wunderlich, Jannette van Dijk, Norma Procter, Nicola Monti i Thomas Hemsley. Un elenc solvent, acompanyat per la Capella Coloniensis i el Cor de la Ràdio de Colònia, tots ells sota l'expert i segura batuta de Ferdinand Leitner.

En definitiva, un altre gran servei del segell Rodolphe, sempre preocupat per fer conèixer enregistraments històrics de qualitat. En aquest cas, amb un únic però: al llibret d'acompanyament, li manquen dades complementàries i algun estudi introductori que situï adequadament l'afecionat davant allò que va a escoltar (autor, llibretista, obra i època).

José Guerrero Martín

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

2, dimecres	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Manuel García Morante, piano. García Morante.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir: Janos Kulka.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	James Bowman, contratenor. Robert Spencer, llaut. Dowland, Monteverdi, Ferrabosco, Blow, Rosster, Purcell. (XII Festival de Música Antiga.)
3, dijous	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Lorenzo Reboud Palau, piano. Bach, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Ravel.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir: Jordi Casas. <i>Missa de la Coronació i Rèquiem</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)
4, divendres	19 h.	Barcelona	Delegació Territorial de l'ONCE	Estudiants de música del barri de Sant Antoni. Piano, flauta i cant coral. Populars catalanes.
	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Eulàlia Valls, piano. Mozart, Debussy, Schumann. (JJ.MM. de Barcelona.)
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya. Susanna Biosca, violí. Eulàlia Subirà, violoncel. Isabel Maynés, arpa. Dir: Àngel Colomer i del Romero. Bach, Händel, Colomer, Haydn, Williams, Vivaldi, György. (Orfeó Laudate.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Peter Frankl, piano. Dir: Franz-Paul Decker. Mozart, Mahler.
5, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Jordi Salicrú, violí. Laura Folch, violoncel. Lluís Avendaño, piano. Mendelssohn, Bridge, Beethoven. (JJ.MM. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Ariadne auf Naxos</i> , de Strauss. Dir: Janos Kulka.
6, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició.)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Jordi Vilaprinçó, piano. Dir: Albert Argudo. Thomas, Arnold, Balada, Dvórák.
	15 h.	Barcelona	Palau	VII Mostra Infantil i Juvenil de Cant Coral. Concert de Cloenda.
7, dilluns	20 h.	Barcelona	Delegació Territorial de l'ONCE	Antoni Comas, tenor. Mac Clure, piano. Montsalvatge, Valls, Turull, Massana, Granados.
	21 h.	Barcelona	Betània-Patmos	Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya. Susanna Biosca, violí. Eulàlia Subirà, violoncel. Isabel Maynés, arpa. Dir: Àngel Colomer i del Romero. Bach, Händel, Colomer, Haydn, Williams, Vivaldi, György. (Orfeó Laudate.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Murray Perahia, piano. Franck, Schumann, Chopin, Liszt. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antoni Pallarés, guitarra. Rosa M ^a Cortès, piano, Bach, Tansman, Villa-Lobos, Brouwer, Schubert, Chopin. (JJ.MM. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Jean Pierre Dupuy, piano. Cage. (V Cicle de Música del segle XX.)
8 dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Silvie Reverdie, violoncel. Joan Rubinat, piano. Schumann, Schubert, Falla, Beethoven.
9, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. Carme Vilà, piano. Dir: Choo Hoey. Mozart. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gothic Voices. (XIII Festival de Música Antiga.)
10, dijous	19,30 h.	Barcelona	Saló de Graus Facultat de Geografia i Història	Música electroacústica. Compositors de Phonos. 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.
	21,30 h.	Barcelona	Església Santa Maria de Gràcia	Còral Genciana. Dir: Poire Vallvé. Coral Espígol. Dir: Quim Maños. Jove Orquestra Gèrminans. Dir: Isabel Costes. <i>Missa Sancti Nicolai</i> , de Haydn. (X Aniversari de la Coral Espígol.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

12, dissabte	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions <i>Palau</i>	Stadler Trio Amsterdam. <i>Divertimenti e Notturmi</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Pensions.)
	19 h.	Barcelona		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	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
14, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Solistes de Catalunya. Luciana Serra, soprano. Dir: Xavier Guëll. Mozart. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Jenufa</i> , de Janáček. Dir: Vaclav Neumann.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Ana María Carro, piano. Mireia Pintó, soprano. Pilar Pla, piano. Schubert, Rameau, Hahn, Mozart, Beethoven, Schumann, Strauss. (JJ.MM. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Assumpta Coma, piano. Gheorghe Motatu, violoncel. Fernández, Rodríguez-Picó, Civilotti, Taverna-Bech, Soler, Gerhard. (V Cicle de Música del segle XX.)
15, dimarts	19,30 h.	Barcelona		Charles Reneau, violoncel. Oscar Casanova, percussió. M ^a Pilar López Carrasco, piano. Kubo, Charles, Carpentier, Montañés, Delgado, Pascal Criton.
	21 h.	Barcelona	Caja de Madrid Centre Cultural Caixa de Pensions	Miguel Jorba, piano. Haydn, Beethoven, Schubert. Walter van Hauwe, flauta. Josep Maria Saperas, flauta. The Cambridge Musick, flautes, viola de gamba i clavicèmbal. Purcell, Simpson, Morley, Merula, Fontana, Dallacasa, Frescobaldi. (XIII Festival de Música Antiga.)
17, dijous	20 h.	Barcelona	Fundació Miró	Ramon Coll, piano. Gonçal Comellas, violí. Marçal Cervera, violoncel. Ravel, Montsalvatge.
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Jenufa</i> , de Janáček. Dir: Vaclav Neumann.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Banchetto Musicale, violes. Cor del Festival de Música Antiga. Dirs: Pere Ros i Manuel Valdivieso. (XIII Festival de Música Antiga.)
18, divendres	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina. Teresa Cahill, soprano. Donald George, tenor. Paul Frey, tenor. Anne Gjevang, contralt. Gina Cervo, soprano. Annemaria Smith, mezzo-soprano. Paul Wimberger, baríton. Sebastian Molecek, baríton. Victor von Halem, baix. Joan Cabero, tenor. Lukas Reese, baríton. Dir: Franz-Paul Decker. <i>Daphne</i> , de Strauss.
19, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	José Antonio Chic, guitarra. Dowland, Bach, Coste, Mompou, Albéniz. (JJ.MM. de Catalunya.)
20, diumenge	11,15 h.	Barcelona	Delegació Territorial de l'ONCE	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics.
	17 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Jenufa</i> , de Janáček. Dir: Rudolf Krecmer.
	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya. Susanna Biosca, violí. Eulàlia Subirà, violoncel. Isabel Maynés, arpa. Dir: Àngel Colomer i del Romero. Bach, Händel, Colomer, Haydn, Williams, Vivaldi, György. (Orfeo Laudate.)
21, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Maria João Pires, piano. Mompou, Mozart, Chopin. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Francisco Gamallo, guitarra. Marta Solà, piano. Dowland, Giuliani, Aguado, Brouwer, Rachmaninov, Liszt, Mompou, Bartók, Mendelsshon. (JJ.MM. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Xavier Joaquín, percussió. Jordi Vilaprinyó, piano. Dolors Cano, piano. Percussions de Barcelona. Charles, Guinjoan, Bartók. (V Cicle de Música del segle XX.)
22, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Conferència-concert. Joan Rubinat, piano. Santiago Riera, conferenciant. <i>Cançons i danses</i> de F. Mompou.
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Jenufa</i> , de Janáček. Dir: Rudolf Krecmer.
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Fort Worth Chamber Orchestre of Dallas. Shilda-Collins Bray, piano. Dir: John Giordano, Gershwin. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Christophe Coin, violoncel. Patrick Cohen, pianoforte. Beethoven. (XIII Festival de Música Antiga.)
23, dimecres	22 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Salvatore Adamo.
24, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Disa English, oboè. Robert Julià, oboè. Cayetano Castaño, oboè. Molly Judson, corn anglès. Silvia Coricelli, fagot. Salvador Alberola, fagot. Albert Barrachina, fagot. Eduard Bazaco, contrafagot. Fasch, Beethoven, Miller, Händel. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Jenufa</i> , de Janáček. Dir: Rudolf Krecmer.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Christophe Coin, violoncel. Patrick Cohen, pianoforte. Beethoven. (XIII Festival de Música Antiga.)
	22 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Salvatore Adamo.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

25, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Grillars de Moscou.
27, diumenge	21,30 h.	Barcelona	Palau	Lito Vitale Quartet.
28 dilluns	19 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Rosa M. ^a Ysàs, mezzosoprano. Josep Ruiz, tenor. Jordi Giró, piano. Donizetti.
	20 h.	Barcelona	Delegació Territorial de l'ONCE	Orquesta d'Acordions Schwarz-Walo Echo. (Orquestra de Cambra d'Acordions de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Imma Vidal, piano. Consol Maravella, soprano. Carles Puig, piano. Bach-Busoni, Debussy, Rachmaninov, Martín i Soler, Mozart, Händel, Granados. (J.J.M.M. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Orquestra de Cambra Catalana. Dir: Joan Pàmies. Marco, Puértolas, Cervelló, Betancur, Turull. (V Cicle de Música del segle XX.)
	22 h.	Barcelona	Palau	Maria del Mar Bonet.
29, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Teresa de la Torre, soprano. Alan Branch, piano. Esplà, Mompou, Montsalvatge, Nin, Fauré, Debussy, Hahn, Chabrier, Poulenc, Satie.
	21 h.	Barcelona	Palau	Hesperion XX. Montserrat Figueras, soprano. Dir: Jordi Savall. Valente, Ferrabosco, Gesualdo, Falconieri, Ortiz, Aranyès, Pujol. (Euroconcert.)
30, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Max van Egmond, baríton. Jacques Ogg, pianoforte i clavicèmbal. Frescobaldi, Caccini, Huygens, Purcell, Händel, Haydn, Schubert. (XIII Festival de Música Antiga.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Trio de Barcelona. Orfeo Català. Dir: Jordi Casas. (Congrés de la Societat Espanyola d'Angiologia i Cirurgia Vascular.)
31, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Tal Perkes, flauta. Cayetano Castaño, oboè. Larry Passin, clarinet. David Thompson, trompa. Silvia Coricelli, fagot. Barber, Lamote, Mussorgski. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	Simon Boccanegra, de Verdi. Dir.: Uwe Mund.
JUNY				
1, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Sir John van Kesteren, tenor. Elisabeth Werres, soprano. Dir: Franz-Paul Decker. Strauss, Lehar, Millocker, Kalman.
3, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Simon Boccanegra, de Verdi. Dir: Uwe Mund.
4, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Solistes de Catalunya. Misha Dichter, piano. Dir.: Xavier Güell. Mozart (J.J.M.M. de Barcelona.)
5, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Trio Werther. Queralt Roca, clarinet. Albert Gumí, corno di bassetto. Jordi Camell, piano, Mendelssohn, Mastalfr, Schumann, Beethoven, Hess, Dikener.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Simon Boccanegra, de Verdi. Dir: Uwe Mund.
	21 h.	Barcelona	Palau	Núria Feliu.
6, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Aprile Millo, soprano. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir: Eugene Kohn.
7, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Simon Boccanegra, de Verdi. Dir: Uwe Mund.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Català. Cor Juvenil. Dir: Jordi Casas. Concert de Socis. Obres a capella i <i>Requiem</i> , de Mozart.
8, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir: Carlo Savina. Nino Rotta.
	22 h.	Badalona	Església de Santa Maria	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.
9, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Simon Boccanegra, de Verdi. Dir: Uwe Mund.
11, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Grünberg Trio. Ib Hausmann. Killmayer, Webern, Homs, Messiaen. (V Cicle de Música del segle XX.)
12, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Alfonso Alegre, tenor. William Waters, tiorba i llaüt barroc. Jordi Argelaga, flauta i oboè barroc. Lali Espinet, viola da gamba. Monteverdi, Geminiani, Couperin, Purcell, Händel, Telemann, Weiss.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Simon Boccanegra, de Verdi. Dir: Uwe Mund.
14, dijous	20 h.	Barcelona	Fundació Miró	Temv's Trio 88. Annette Sachs, piano. Piotr Lachert, piano. Dominique Grosjean, veu.
	21 h.	Barcelona	Palau	Alícia de Larrocha, piano. <i>Ibèria</i> , d'Albéniz (Fundació Isaac Albéniz.)
15, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir: Albert Argudo. Música de sarsuela.
ALT EMPORDÀ MAIG				
5, dissabte	22 h.	Figueres	Església de Sant Pere	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Coral Gaudeamus. Carme Rodríguez, soprano.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BAGES**MAIG**

5, dissabte	22 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 Rèquiem</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)
-------------	-------	---------	--------	--

BAIX CAMP**MAIG**

3, dijous	18,30 h. i 22 h.	Reus	Teatre Fortuny	Companyia Estatal de Folklore Soviètic Vladimir V. Nazarov.
9, dimecres	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	Orquestra de Cambra del Teatre Bolshoi de Moscou. Elena Shkolnikova, soprano. Aleksandr Voroshilo, baríton.
15, dimarts	21 h.	Reus	Teatre Fortuny	<i>Carmen</i> , de Bizet.
20, diumenge	19,30 h.	Reus	Església Prioral de Sant Pere	Ríos Vallejo, orgue. Franck i compositors romàntics.

JUNY

14, dijous	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	Recital de Maria del Bar Bonet.
------------	-------	------	----------------	---------------------------------

BERGUEDÀ**MAIG**

13, diumenge	18 h.	Berga	L'Espill	Joan Rubinat, piano. Sebastià Bardolet, veu. Santiago Riera, comentarista. Mompou.
26, dissabte	22 h.	Berga	Cafè Casino Berguedà	Espill Combo (grup de jazz). Dir: Hipòlit Miró.

JUNY

3, diumenge	18 h.	Berga	Església de Sant Pere	Grups i formacions de L'Espill. Concert de fi de curs.
-------------	-------	-------	-----------------------	--

TARRAGONÈS**MAIG**

6, diumenge	20,30 h.	Tarragona	Catedral	Orfeó Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir: Jordi Casas. <i>Missa de la Coronació i Rèquiem</i> , de Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya.)
-------------	----------	-----------	----------	--

VALLÈS OCCIDENTAL**MAIG**

2, dimecres	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Massa Coral de Terrassa. Cor del Conservatori de Terrassa. Orfeó de Sabadell. M. Isabel Fuentealba, soprano. Juan Antonio Vergel, tenor. Percussions de Barcelona. Joan Mariau, M. Dolores Martín, Joan-Marc Abrodos i Jesús Silvestre, piano. Dir: Xavier Joaquín. <i>Catulli Carmina</i> , de Carl Orff.
17, dijous	22 h.	Sabadell	Teatre La Fàndula	Massa Coral de Terrassa. Coral del Conservatori de Terrassa. Orfeó de Sabadell. M. Isabel Fuentealba, soprano. Juan Antonio Vergel, tenor. Percussions de Barcelona. Joan Mariau, M. Dolores Martín, Joan-Marc Abrodos i Jesús Silvestre, piano. Dir: Xavier Joaquín. <i>Catulli Carmina</i> , de Carl Orff.
31, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra Simfònica Odense. Dir: Otmar Maga. Rimski-Kórsakov, Txaikovski, Nielsen. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)

JUNY

8, divendres	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Òpera de Cambra Nacional Eslovaca. Dir: Pavel Bagin. <i>Il barbiere di Siviglia</i> , de Rossini.
--------------	-------	----------	-----------------------------------	---