

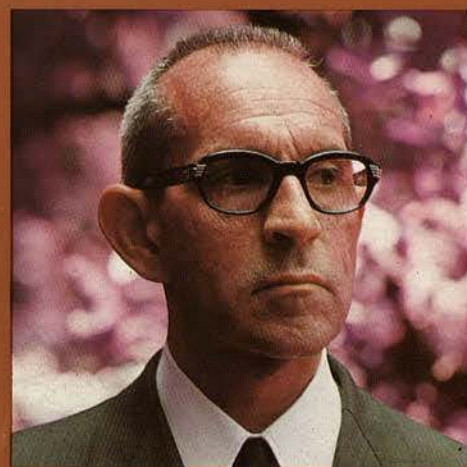
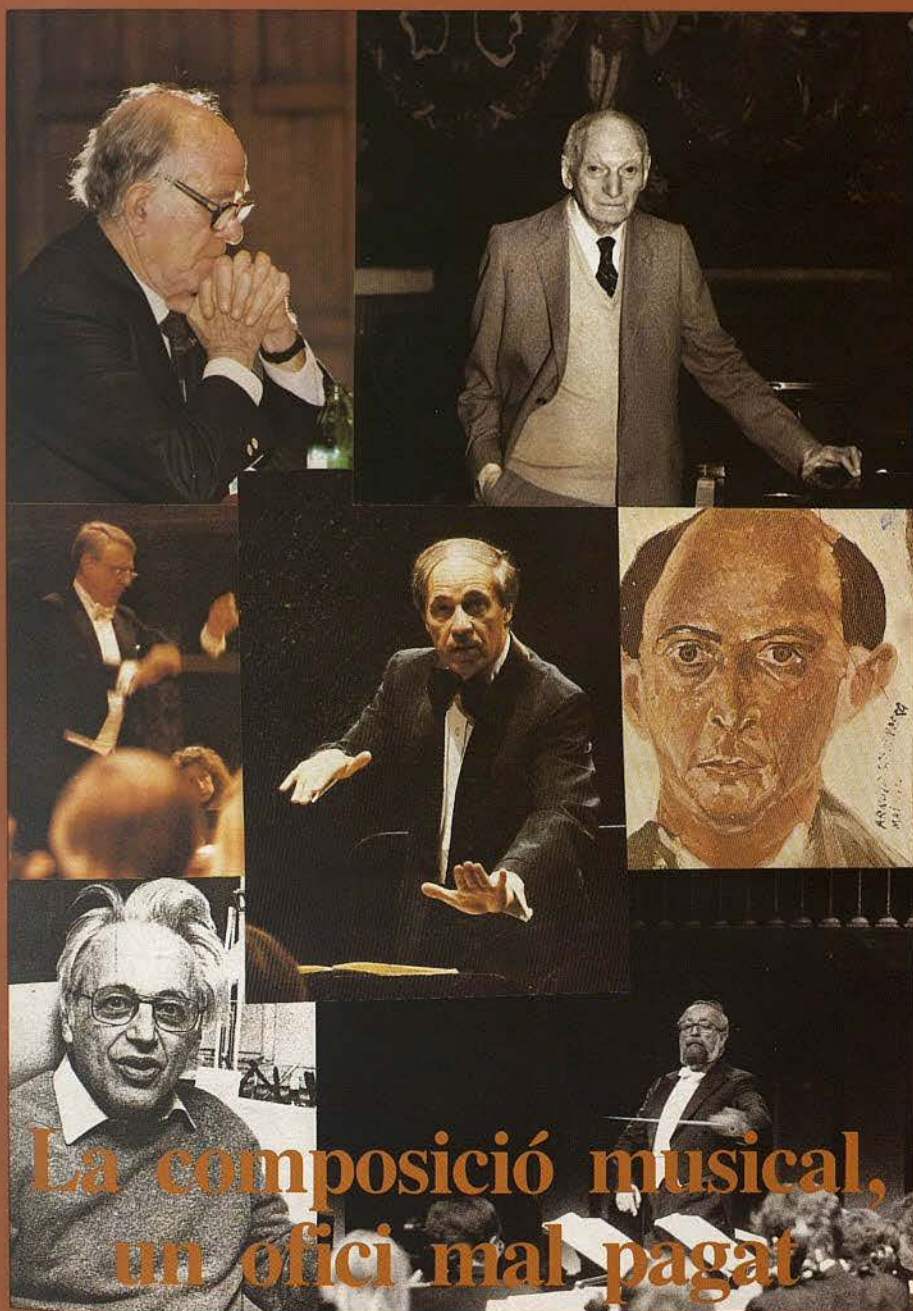


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 71

Setembre 1990



**Espriu, homenatjat en un
Requiem de Benguerel**



**Lutoslawsky, un opus
representatiu del segle XX**

JORQUERA PIANOS 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. 71 - SETEMBRE 1990

Director: Jaume Comellas

Sots-director: Lluís Millet

Cap de Redacció: Pere Artís

Maquetatge: Teresa Martínez

Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Art-Co/2000, S.L.

Trafalgar, 4, llè, B i C

Tel. 412 40 96

08010 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)

Montserrat Albet

Roger Aliet

Josep Casanovas

Maria Ester-Sala

Gregori Estrada

Enric Gispert

Joan Guinjoan

Carles Guinovart

Antoni Marí

Oriol Martorell

Xavier Montsalvatge

Santi Riera

Col·laboren en aquest número:

Montserrat Albet, Pere Artís, Xavier Benguerel, Cesc, Jaume Comellas, Maria Ester-Sala, Carme Martínez, Teresa Martínez, Francesc Miracle, Montse G^a Otzet, Gemma Piñana, Mariona Sagarra, Albert Sardà i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Sant Francesc de Paula, 2

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

EL CREADOR AL MARGE DEL NEGOCI MUSICAL



El tema central que oferim en aquest número mostra una realitat —tan real com la vida mateixa si se'n promet la insistència terminològica tòpica— i per descomptat absolutament absurda.

El creador musical, el motor més autènticament i genuïnament imprescindible de la vida musical, és aquell que en menor mesura gaudeix dels seus beneficis immediats. Fins al punt que per a poder mantenir la seva essencial dedicació vocacional, ha de recórrer a activitats alienes a les de la creació, per tal de garantir-ne la continuïtat històrica. Paradoxa terrible, que porta al pare de la criatura a prostituir-se per tal de poder assegurar allò que podrien anomenar «supervivència de l'espècie». Dur a terme altres tasques —en alguns casos allunyades de l'afer musical— per a garantir la supervivència de la creació musical.

Les respostes dels compositors catalans a la qüestió, que es reproduïen en el corresponent apartat del «Tema», resulten significatives no solament de la realitat del compositor català sinó del que esdevé arreu. El món de la composició, no més excepcionalment, i quasi sempre a les acaballes d'una existència dura i difícil, ha dotat d'unes possibilitats econòmiques o de subsistència mínimes als seus artífexs. Mentre l'activitat musical en general enriqueix, en alguns casos amb insultant generositat, intèrprets, editors, intermediaris, promotors i representants, el compositor resta arraconat i al marge d'un context de privilegi que veu circular al seu davant sense possibilitat de participar-hi. Aquesta és una realitat que, entre d'altres figures, està mancada de la del *star-system* per situar una referència ben visible. I quan hi és difícilment és remunerat en conseqüència. Boulez i Bernstein, per situar del exemples tipificables de *star* en el camp de la composició, han assolit un determinant protagonisme estel·lar, gràcies, però, a la seva condició d'intèrprets; de batutes de gran prestigi. I això, derivadament, els ha permès d'arrossegat i d'encimbellar la seva condició de compositors. Mai, o poques vegades, aquesta i condició no ha estat determinant —especialment en els últims decennis— de remuneracions comparables amb les d'altres sectors d'allò que molt adequadament podem anomenar «negoci» musical.

Molt ens temem que aquest comentari, o aquesta enèsima constatació, no deixarà de constituir un també enèsim clam sense eco, sense possibilitat d'incidència efectiva. Tanmateix, la raó indica que s'imposa un canvi radical en aquest estat de coses tan profundament i absurdament traspalsat. Un canvi radical que hauria de comportar la normalitat professional de la tasca del compositor. I de forma específica de la del compromès amb el seu regor intel·lectual i vocacional i amb el seu temps.

I aquesta normalitat, o possibilitat normalitzada de crear, es traduiria de forma immediata, i per raons de millora de condicions de treball, en un substancial enriquiment qualitatiu de la producció resultant. No es tracta en definitiva d'una qüestió de justícia distributiva sinó, i essencialment, d'enriquiment del patrimoni cultural. La societat, aquí, ni té una resposta definitiva a donar.

SUMARI

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



El creador al marge del negoci musical	3
Davant l'estrena del «Requiem»: La trajectòria de Xavier Benguerel (Montserrat Albet)	5
El sentit d'un homenatge (Xavier Benguerel)	9
Festival de Granada: La gran cita musical espanyola estival (J.C. i P.A.)	10
Mikrokosmos: Ballar en català (Pere Artís)	11
Pierre Bergé, l'home de l'Òpera de la Bastilla (Gemma Piñana)	13
Ballet: Lyon Ballet Opera i Ballet Cullberg, dues grans companyies a la temporada del Gran Teatre del Liceu (Montse G ^a Otzet)	17
Una mostra d'òpera per a infants: «La història fantàstica del príncepe Felice» (Francesc Miracle)	19
Una història musical curiosa: La Cobla Principal d'Amsterdam (Mariona Sagarra)	21

TEMA



EL COMPOSITOR EN EL NEGOCI MUSICAL

La professionalitat compromesa per la manca de suport (Albert Sardá) ..	22
Relativa incidència del cost dels drets d'autor en els concerts (R.R.M.C.) ..	25
Societat General d'Autors: 19.000 milions de moviment el 1990 (R.R.M.C.)	28
Compositors catalans: Coincidència en la valoració de l'escàs suport a la seva tasca (Teresa Martínez)	31

MÓN SONOR



Retrat. Witold Lutoslawski; una obra fidel a l'esperit musical del segle XX (Carme Martínez)	35
Scherzando (Cesc)	41
Arxius musicals de Catalunya (XXV). Lleida. Llegats Emili Pujol i Ricard Vinyes (Maria Ester-Sala i Josep M. Vilar)	42
Ara, abans d'ahir, demà	44
Concerts, recitals	48

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 l'estrena del *Requiem*

La trajectòria de Xavier Benguerel

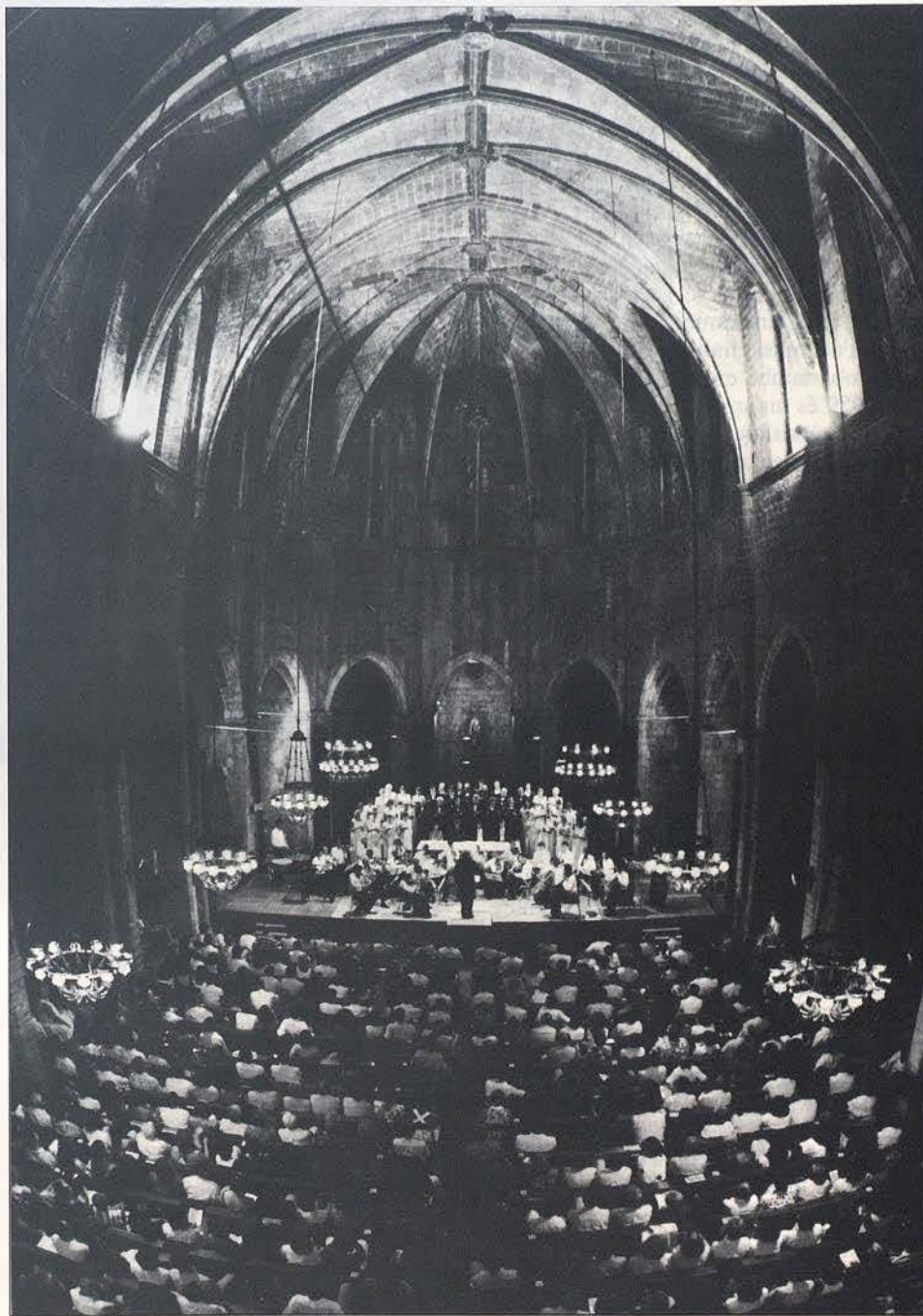
Els dies 5, 6 i 7 d'octubre, dins del marc del X Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí, se celebrarà l'estrena mundial de *Rèquiem*, de Xavier Benguerel. L'obra està dedicada «A la memòria de Salvador Espriu, amb motiu del 5è aniversari de la seva mort». *Rèquiem* culmina, fins aquest moment, una obra ben àmplia i personal. I val la pena d'estudiar la trajectòria d'aquest compositor nostre, arribat a una plenitud de maduresa.

Xavier Benguerel nasqué el 9 de febrer de 1931 a Barcelona, en una Catalunya que vivia els dies essencials de la preparació de la proclamació de la República i en un temps extraordinàriament atractiu de l'activitat cívica i cultural.

La terra que el va veure néixer era un país obert al progrés i als altres països europeus, i amb una forta preocupació per a l'educació dels seus infants. Més encara, Xavier Benguerel va tenir la sort de néixer en una família molt adequada a la manifestació de qualsevol talent; cal recordar que el seu pare és el gran escriptor Xavier Benguerel, persona essencial en el desenvolupament, tant humà com artístic, del fill, a qui influí molt, encara que extramusicalment, ja que li transmeté l'amor per l'obra ben feta i per l'esforç constant que exigeix la creativitat en qualsevol camp.

Però Benguerel no va passar gaire temps en el seu país natal, ja que la desfeta de Catalunya com a conclusió de la guerra civil l'obligà a traslladar-se a Xile amb la seva família, l'any 1940. Allí començà la seva formació musical amb Orrego Salas, A. Letellier i D. Santa Cruz, uns grans noms de l'escola musical xilena. Sobre un tema que li proposà aquest darrer, compongué la seva primera obra, la *Suite per a oboè i fagot*, escrita ja en un llenguatge propi. Una altra obra estrenada a Santiago de Xile és la *Sonata per a piano*.

De retorn a Barcelona, l'any 1954 estrenà el *Quartet de Corda núm. 1* (1954) i, a continuació, escrií el *Divertiment per a fagot* (1955), obra àgil i incisiva, que fou premiada per les Joventuts Musicals de Barce-



Església de Torroella de Montgrí, on s'estrena el *Requiem*

lona, una entitat amb la qual col·laborà eficaçment.

Poc després, amb *Quartet núm. 2* (1959), desorientà una gran part de la crítica barcelonina, a la qual escapava la coherència formal d'aquesta obra.

Autodidacte, malgrat el mestratge de Taltabull

Durant aquests anys, Benguerel estudià amb Cristòfor Taltabull, encara que ell, com a compositor, es considera de formació autodidàctica.

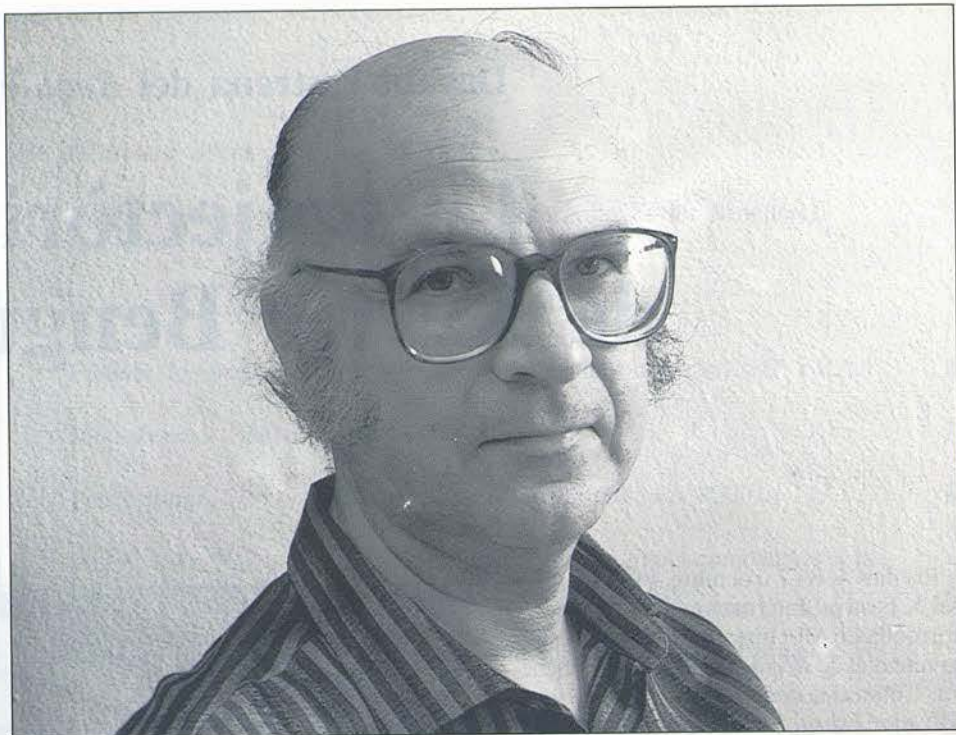
A Xile havia entrat en contacte, gràcies a Domingo Santa Cruz, amb el *Sacre*, de Stranvinski, compositor que no l'influï, ja que tenia una estètica poc afí a la seva.

La tècnica ja notable de Benguerel rebé fortes influències de Béla Bartók, les quals es fan sentir fins a ben entrada la dècada dels seixanta. És a finals dels anys cinquanta que el compositor s'interessà per l'Escola de Viena i, en especial, per Webern, amb qui Benguerel comparteix la tensió interior. Anteriorment, sembla que s'havia sentit atret per Ravel, la qual cosa no és estrany si pensem en el perfeccionament constant i el gran domini de l'ofici i de l'escriptura del músic francès, les qualitats que hom troba també en Benguerel.

El 1959 és un any clau per a la producció del compositor i per a l'inici de la seva carrera internacional. Estrenà la *Cantata d'Amic i d'Amat*, sobre text de Ramon Llull, per a contralt, cor i conjunt instrumental. Es tracta d'una de les obres cabdals, no sols del seu autor sinó de la seva generació: l'anomenada generació del 51. Aquesta cantata fou una de les primeres i més sorprenents temptatives per a situar la música catalana a nivell europeu; després d'uns anys de total aïllament musical, va ser com si una alenada d'aire fresc donés nova saba a una música, la catalana, que vivia allunyada del món occidental.

Pocs mesos després de l'estrena barcelonina, l'obra fou interpretada a Colònia, dirigida per Mauricio Kagel, dins el marc del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, i més tard a Berlín i a Hannover. Fou la primera obra d'un compositor espanyol que es programà en un festival de la SIMC després de la guerra civil. Benguerel ja havia assolit una manera d'expressar-se pròpia, puix que fins i tot la seva adscripció temporal al serialisme fou feta de forma molt personal. Aquesta cantata és una obra expressiva, que mostra una influència de Webern que després no havia de continuar. L'obra mostra ja un llenguatge del tot creatiu, i és una de les millors realitzacions de Benguerel amb un llenguatge fet de llibertat i concisió, sumat a la llum i a la calidesa mediterrànies.

La segueixen *Estructura II*, per a flauta



Xavier Benguerel

(1959), i *Dues polifonies per a orquestra*, on es mostrava ja com un coneixedor del llenguatge orquestral i *Sonata per a violí i piano* i *Successions*, per a quartet de vent, ambdues obres de 1960, que ja tenen forma musical rigorosa.

Amb el *Concert per a dues flautes i orquestra* (1961), Benguerel començà la renovació de la forma concertant que havia estat oblidada durant anys pel compositor de la seva generació. Aquest interès per a aquesta forma serà continuada amb el *Concert per a violí* (1966), dedicat al violinista belga André Gertler, el qual havia estat precedit pel *Concert per a piano i cordes*, d'ell mateix, estrenat a «El Jardí dels Tarongers», la casa-jardí de Josep Bartomeu, seu de l'actual Centre de Documentació Musical del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Aquesta presència de la forma concertant es deu, en bona part, a una obra de Bartók que l'impressionà vivament: el *Concert per a violí*.

Coincidint amb l'edició del I Festival Internacional de Música de Barcelona, estrenà *Nocturno de los avisos* (1962) per a veu, cor i instruments. El text, de Pedro Salinas, evoca la nit de Nova York i la seva publicitat feta de lluminàries. El fet preocupa igualment el poeta i el músic, per allò que aquesta pressió representa d'atemptat contra la llibertat individual. Aquesta obra mostra la predilecció de Xavier Benguerel per a la veu humana, considerada pel compositor com un dels millors vehicles d'expressió musical. A continuació compongué, entre altres: *La creación del mundo según Pablo de Santa María* (1963), i *Ballada de la dona que canta en la nit* (1964),

sobre text de Josep M. López Picó, encàrrec del Festival Schütz de Berlín. Altres obres de Benguerel foren interpretades no sols a Berlín, sinó també a Hannover i Hilversum (cas insòlit de presència musical catalana a alts nivells en aquella època).

Una interessant obra sobre un text del seu pare

En el camp instrumental, Benguerel ha ofert obres de gran qualitat i refinament com: *Duo per a clarinet i piano* (1963), *Estructura III* per a violoncel (1964), *Estructura IV* per a piano (1966), *Simfonia per a un festival* (estrenada a Barcelona per l'Orquestra de la RTVE, dirigida per Antoni Ros-Marbà) i *Simfonia per a petita orquestra*, encàrrec de la ciutat de Hagen.

Una altra creació significativa són *Paraules de cada dia*, per a mezzo i conjunt instrumental (1967), sobre poemes de Xavier Benguerel, pare. És una obra refinadament treballada, la qual té, això no obstant, una gran força dramàtica. Aquesta composició uneix de manera eficaç la poètica sonora a la del text, i forma un conjunt de gran bellesa. L'obra fou estrenada pel cèlebre conjunt parisenc «Domaine musical», fundat per Pierre Boulez, i dirigit per Gilbert Amy. És una obra resplendent i d'una gran concisió, en la qual es fusionen la poesia de la música i del text. Una altra composició és *Música per a tres percussionistes* (1967), estrenada a Würzburg per Siegfried Fink. És basada en els elements tímbrics com a unitat constructiva, i ha estat execu-

tada a nombroses ciutats europees.

Amb *Simfonia per a gran orquestra* (1968), estrenada a Barcelona per l'Orquestra Filharmònica Txeca, sota la direcció de Vaclav Smetacek, Benguerel creà una obra excepcionalment dinàmica, en la qual l'orquestra es divideix en grups instrumentals que dialoguen feliçment entre ells.

Tant aquesta obra com *Text sonata* (1968), per a conjunt de cambra, estan influïdes per la moderna escola polonesa i, en especial, per la seva sumptuositat sonora. Benguerel donà una altra prova de seguretat en el diàleg instrumental amb *Música per a oboè, amb conjunt acompanyant de cambra* (1968).

pressives i tènues de la guitarra, que sona enmig d'un teixit sonor de gran qualitat.

Simultàniament, compongué (*Quasi una fantasia*, per a violoncel i conjunt instrumental (1971), que estrenà el violoncel·lista Siegfried Palm. Es tracta d'una obra extraordinària, d'un gran lirisme, en la qual l'instrument solista s'oposa i es fusiona amb el conjunt. És una composició singular en tot el repertori violoncel·lístic actual, i ha tingut un gran acolliment.

Per encàrrec de «Radio Nacional de España», compongué la cantata *Arbor*, per a orquestra, cor i solistes (1972). És una d'aquelles realitzacions que provoquen una forta impressió damunt el públic, a causa

nant l'expressió personal, i ho fa prescindint de modes i aprofundint la seva manera pròpia.

Premi Luigi Dallapiccola
el 1977

És evident que algunes de les obres esmentades foren decisives perquè rebés el «Premi Luigi Dallapiccola 1977», concedit a un compositor que, sense renunciar a un llenguatge contemporani, es preocupés per a establir la necessària comunicació amb el públic; i és que Benguerel creu que, per



El Cor i l'Orquestra
del Gran Teatre del
Liceu, un instrument
privilegiat
per a l'estrena
del Requiem

Aquest nou camí es concretà en *Diàleg orquestral* (1969). El mateix any compongué *Joc* (1969), composició en la qual l'interpret gaudeix de llibertat en uns aspectes concrets. Diàleg orquestral contemporània és *Consort Music*, encàrrec de la Biennal Musical de Zagreb i interpretada a Europa i Nord-amèrica. A *Musica riservata* es troba alguna incursió pels camins aleatoris. Les tres obres darrerament esmentades són una bella mostra del talent de Benguerel per a treballar al màxim amb les possibilitats d'un grup instrumental reduït.

A continuació, i una altra vegada atret per les formes concertants, Benguerel escriví *Concert per a orgue i orquestra* (1970), per encàrrec de la Südwestfunk de Baden-Baden, i el *Concert per a guitarra* (1971), una obra estrenada a Kassel, en la qual el compositor aprofundí en les possibilitats ex-

de la seva pregonia humanitat. Hi ha presents la dualitat entre el bé i el mal i l'oposició entre l'home i la bèstia. És un mosaic de textos en diferents idiomes que prescindeixen de qualsevol ordre cronològic. Benguerel hi expressa l'horror per la violència que hi ha al món, sense renunciar mai a la seva qualitat de música, ja que sap que només si una obra musical és vàlida des del punt de vista estètic serà capaç de testimoniar en profunditat una convicció humana. Tant les veus com els instruments hi són utilitzats de tal manera que ofereixen possibilitats inèdites. Simultàniament, i per encàrrec de la III Setmana de Polifonia d'Àvila, escriví *Metamorphosis* (1972), per a cor a capella. Una altra obra que expressa una angoixa col·lectiva és *Destructio* (1972). Dins l'àmplia producció de Xavier Benguerel, té un lloc predomi-

a influir en els canvis socials, més que sermonejar cal treballar, dia rera dia, perquè les coses canviïn. Així, una de les finalitats de l'artista ha estat la d'escriure una música apta per a desenvolupar la intel·ligència i la sensibilitat de l'oient, col·laborant d'aquesta forma en el progrés humà.

El 1974, i per encàrrec del Bach-Festival de Londres, escriví *Capriccio Stravagante*, estrenat a la capital anglesa. El segueixen una sèrie d'obres que tenen en comú el protagonisme de la guitarra, com *Versus* (1973), *Vermelia*, per a quatre guitarres (1971), *Im Anfang* (1981), per a guitarra i veu, i *Tempo* (1983), per a solo de guitarra i cordes.

L'any 1975 compongué el *Concert per a percussió*, estrenat per Siegfried Fink i l'orquestra de la Ràdio de Frankfurt, dirigida per Eliahu Inbal, l'abril de 1977. Fou trans-

mesa per diferents emissores i oferta en directe per la televisió alemanya. En aquesta obra, d'una gran bellesa formal, Benguerel fa valer les possibilitats dels instruments de percussió i la seva bellesa tímbrica, potser l'únic camp en el qual Benguerel es fa seus aspectes de la música de països exòtics, sinó que hi aconsegueix crear una obra fortament suggestiva i de gran interès musical. A continuació creà, en el camp concertant, el *Concert per a violoncel* (1977), estrenat a Baden-Baden dos anys més tard (en el qual el violoncel protagonista dialoga de moltes maneres amb els instruments de la formació instrumental), i *Astral* per a guitarra i piano a quatre mans, dues percussions, violoncel i contrabaix, d'una extraordinària suggestió tímbrica i de llibertat per part dels intèrprets.

En el camp de la música de cambra, nasqué una obra insòlita: *Al punt que hom naix comença de morir* (1983), per a contralt i quartet de corda, amb text de P. March, de punyent penetració que facilita l'expressió dramàtica del músic.

El Llibre Vermell, fita cabdal de la seva producció

Els anys vuitanta veuen l'aparició de dues obres pertanyents a la música escènica: *Spleen* (1981) i el *Llibre Vermell* (1987).

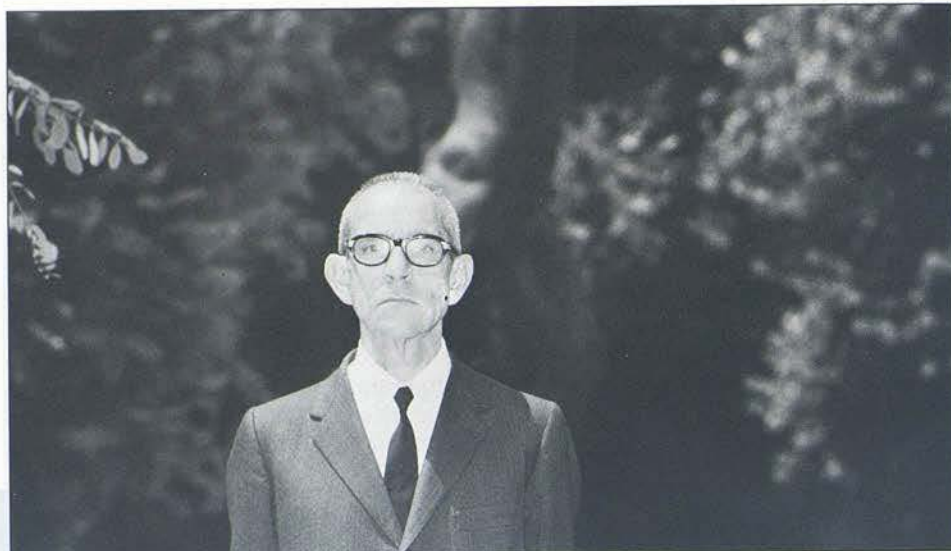
Especial atenció mereix la seva darrera composició estrenada, ja que d'alguna manera representa la maduresa del seu autor: el *Llibre Vermell*, representat l'any 1988 al Gran Teatre del Liceu.

Aquesta obra, que Benguerel ha qualificat de «*Glossa operística*», es basa en la part musical d'aquest llibre, que s'ha fet cèlebre en tot el món musical occidental pel caràcter religiós-popular; és sabut que era dedicat als homes i dones que pujaven a Montserrat, com a romeus, i conté fragments de gran qualitat estètica.

Benguerel ha escrit el seu *Llibre vermell* tot respectant el material escollit i amb la voluntat que les seves variacions o els seus comentaris poguessin arribar a un públic ampli. Al llarg de l'obra, Benguerel combina els fragments primitius, copiats al final del segle XIV, amb altres de simfònics, corals i vocals de nova creació.

Una obertura orquestral inicia la glossa, que és, globalment, una mena de *suite* en l'estructura de la qual s'enllacen els cants i les danses originals amb els números de l'autor, l'ordre dels quals té alguna modificació respecte al còdex marià.

A la manera d'un mosaic sonor, Benguerel creà, a partir d'aquest material musical —que és, per a ell, una primera matèria de la qual s'apropia—, una composició que articula la música arcaica amb fragments musicals de manera lògica i original. Per a ningú no són un secret les afinitats estètiques



Salvador Espriu, homenatjat per Benguerel

de la música de l'edat mitjana amb la música contemporània, i és per aquest motiu que els dos llenguatges coexisteixen amb facilitat.

El compositor es plantejà, en aquest ambició *Llibre vermell* en el qual ha treballat durant dos anys, l'objectiu d'arribar i agradar a molts oients-espectadors dels nostres dies, que tan sovint es desinteressen de la música actual. És ell qui explica la dificultat en la qual es troba la música contemporània, mancada de l'element musical que més fàcilment sedueix el públic: la melodia. És un fet innegable que la progressiva pèrdua melòdica s'ha agreujat durant el darrer mig segle. I és que, a diferència dels camps rítmic i tímbric, en plena expansió, la melodia s'ha anat empobrint fins a extrems que podrien, en part, explicar l'aïllament en què viu la música contemporània, la qual difícilment surt del seu *ghetto*.

El mateix Xavier Benguerel ha explicat que no es veia amb cor de crear unes melodies capaces d'arribar a un públic ampli i que, a la vegada, li permetessin expressar-se personalment com un artista d'avui. L'actitud de Benguerel no es pot considerar com a exagerada, ja que certs musicòlegs han parlat de la mort de la melodia, com s'havia anunciat la mort hegeliana de l'art. Potser més que de mort, s'hauria de parlar de mutació profunda, que podria haver fet perdre a la melodia la seva condició de llenguatge.

Al músic català, li semblà que, davant d'aquesta situació, li era lícit cercar ajuda en el passat musical col·lectiu, si volia aconseguir de comunicar amb l'auditor; i gosà demanar en préstec una de les obres més significatives de la nostra cultura. En aquest aspecte, coincideix amb Igor Stravinsky, qui escriví en el seu llibre intítulat *Poètica musical*: «La tradició no és el testimoni d'un passat irrepitiblement desaparegut: és una força viva que anima i informa el present».

Assimilat aquest concepte, Benguerel

posà al servei dels cants i les danses montserratines —la majoria dels quals són alegres, ja que són fragments de lloança a la Verge, excepte algun de caràcter penitencial— la seva imaginació i la seva saviesa de músic: així, neix una composició virtuosística i artesana d'una gran complexitat, la duració de la qual supera amb escreix els cent minuts.

Gràcies al temperament impulsu directe del músic, l'obra no perd el caràcter d'improvisació dins el marc d'una coherència formal extraordinària. S'ha de reconèixer que Benguerel ha decidit, en la seva maduresa de creador, defugir tota innovació gratuïta, i que s'ha concentrat en una escriptura notablement flexible.

Aquest *Llibre vermell* benguerelià és dotat de múltiples elements que li serveixen de mitjans per a assolir els seus objectius estètics, no tan sols musicals, sinó també plàstics i descriptius, ja que es tractava d'aconseguir una síntesis entre el llenguatge simfònic, el coral, el vocal i el coreogràfic.

Per a construir aquest retaule, Benguerel necessitava la dimensió visual i escènica del teatre, ja que l'estructura musical que li suggerí la col·lecció de Montserrat semblava exigir, a fi de tornar a néixer, una transposició teatral que superés els límits d'una obra exclusivament musical. Ens trobem, doncs, al davant d'una modalitat de misteri, més que d'òpera o d'oratori, amb l'acumulació que caracteritza el gènere, feta d'elements de diferents períodes.

Amb aquesta obra, Benguerel ha volgut una vegada més inscriure's en la seva pròpia cultura, ja que en el seu *Llibre vermell* hi ha estrictament unides la tradició musical catalana i la creativitat del compositor.

Crec que Xavier Benguerel, per la seva vehemència expressiva i pel rigor constructiu de la seva àmplia producció, mereix ser més conegut i honorat a Catalunya. Aquest treball voldria contribuir-hi.

Montserrat Albet i Vila

El sentit d'un homenatge

Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Solo Bassoon. The score includes dynamic markings like *Sul pont*, *ord*, *mp*, *f*, *gliss*, and *p*. The lyrics at the bottom are: *ga-ga-des pre-sous on des-lliu-ra-ves el de-sig d'al-tres vi-des or-bes, com jo de Déu.*

El motiu d'escriure avui un *Requiem* és, en el meu cas, múltiple. Crec que apropar-me, una vegada més, a la gran forma —com ho vaig fer anteriorment en l'òpera *Spleen* o en la glosa operística del *Llibre Vermell*— és continuar en la mateixa línia que vaig inaugurar en les dues obres que acabo d'esmentar, les quals em permeten poder resumir i plasmar en aquestes partitures més de trenta anys de creació musical.

El *Requiem*, com tota forma musical, ha sofert des de la seva aparició innombrables modificacions de tot ordre. Pensem, per exemple, en el de Tomàs Luis de Victoria, de l'any 1605, i en el de György Ligeti, del 1965. Pràcticament, no tenen res en comú sinó és el mateix nom. És a dir, si bé s'entén que «*Requiem*» és sinònim de «*Missa de difunts*», aquest concepte, com he dit, ha anat canviant en el transcurs dels segles fins a transformar-se en una composició destinada fonamentalment a la sala de concerts. Verdi mateix, com és ben sabut, s'apartà de l'entorn eclesiàstic en el seu *Requiem*, i el transformà en una obra eminentment teatral.

És en aquest sentit que he elaborat la meua partitura. He incorporat al text tradicional llatí la poesia de Salvador Espriu. Vincular aquest món poètic al text del *Requiem* no ha estat una empresa excessivament complicada. És prou sabut que la poesia d'Espriu pot encaixar perfectament amb aquest text, a causa de les abundants connotacions religioses que

caracteritzen el pensament espriuà. Diu Joaquim Marco: «El poeta no ha negat mai —seria impossible fer-ho— la influència bíblica sobre la seva obra. D'altra banda, ha interpretat, seguint les seves personals necessitats expressives, el missatge bíblic, adoptant alguns dels seus temes, accentuant moltes coincidències».

Potser seria difícil trobar en la nostra llengua un altre poeta que reunís unes condicions tan especials per a poder constituir un tot homogeni vinculant un text tan antic com el del «*Requiem*» i un verb recent com el d'Espriu. Hi ha dos factors imprescindibles que m'han inclinat a construir l'obra d'aquesta manera: el tema de la mort i la seva significació, i el fet que Espriu se serveixi de grans efectes de contrast: dos elements bàsics per al meu propòsit.

Una vegada més, doncs, uneixo el passat i el present en un procés que, sembla, una constant en la meua música. I penso, que en definitiva, també es un procediment que ha seguit Salvador Espriu. És en aquest sentit que vull tributar un homenatge a un dels nostres més grans poetes que va sentir tan profundament la música i de qui, una de les seves últimes voluntats, va ser poder escoltar per última vegada el *Requiem* de Verdi.

Xavier Benguerel

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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

Butlleta de subscripció

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

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.750 ptes.
semestral ☐ de 1.450 ptes.

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Festival de Granada

la gran cita musical espanyola estival

Un concert a cura de l'Orquestra de Cambra de Granada inaugura oficialment el passat dia 15 de juny la 39^a edició del Festival Internacional de Música i Dansa de Granada.

Una vegada més, aquesta manifestació ha constituït la referència cimera del món musical estival de l'Estat espanyol, sota iniciativa del Ministerio de Cultura, i dirigida per la barcelonina Maria Carmen Palma. Quasi quaranta anys d'existència han atorgat a aquest Festival un segell d'assentament i solidesa que el posen, en certa mesura, més enllà del bé i del mal, de la polèmica, del tòpic i del mateix èxit. Tot és superat per uns mecanismes segurs, per una dinàmica poderosa que imposa la seva llei per damunt de problemàtiques inevitables en tota manifestació de l'indole i envergadura d'aquest festival, un cicle que sembla haver entrat de forma definitiva en el si de la societat granadina.

Aquest és un matís que ha pesat sempre força, al llarg de la dilatada història del

Festival i que, potser, ja és hora que en sigui bandejat. Un matís que s'origina en el fet que el Festival sempre ha estat una iniciativa vinguda de fora, posada a Granada —hom podria dir, gairebé, que imposada—, que primer va ser rebut amb un cert escepticisme i que, de fet, ha viscut durant força anys una mica al marge del cos social granadí. Aquest, la ciutat en si mateixa, hi ha aportat (això sí) l'imponent marc arquitectònic centrat en l'excel·lent conjunt de l'Alhambra, capaç per ell mateix de constituir-se en al·licient de privilegi.

Enguany hi ha aportat també tota una formació orquestral, la qual constitueix una imatge ben suggestiva d'aquesta assumpció, cada dia més plena i natural, del Festival per part de la ciutat. Una formació que és fruit de la iniciativa del municipi i d'un clima de creixent protagonisme del fet musical arreu de l'Estat. Centrada en la figura del violinista Misha Rachlevsky, director de la formació, l'Orquestra de Cambra de Granada oferí, en el seu concert de presenta-

ció, una actuació interessant des del punt de vista de mostrar unes possibilitats àmplies i obertes. Més enllà de resultats definitius, caldria parlar de demostració d'una estructura, d'un quadre d'instrumentistes ben dotats i d'una direcció solvent i capaç d'oferir fruits importants.

El programa se centrava en l'hiperconegut *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, amb la participació de Narciso Yepes com a solista. Potser va ser la interpretació menys feliç del conjunt del programa, mentre que la *Sinfonia número 3*, de Carles Bequer, era objecte d'un tractament deliciós i d'una rotunda musicalitat. L'estrena de *Obertura para cuerdas*, de José García Román, una composició molt interessant des del punt de vista del tractament de l'orquestra i del joc de textures, tingué una acollida molt favorable. La resta del programa: *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber, i *Serenata para cuerdas* de Piotr I. Txai-kowski, es va moure en un nivell de remarcable dignitat.



Orquestra de Cambra de Granada

L'Orquestra de Cambra de Granada té davant seu un porvenir optimista, però, al mateix temps, subjecte al marc d'una política institucional global que passa tant pel nivell de govern autonòmic com pel d'estatal. Això va quedar clar en el curs de la conferència de premsa que oferí l'alcalde de la ciutat, en la qual apuntà possibles greuges comparatius respecte a iniciatives —orquestrals— en altres ciutats andaluses, com Màlaga i Sevilla (elles, també, entestades a enriquir el respectiu patrimoni).

El segon concert fou protagonitzat per l'Orquestra de Cambra d'Israel, dirigida per Sholomo Mintz. Aquí trobem una formació d'un autèntic gran nivell, avalat per la figura de l'esmentat Mintz, un dels violinistes de més projecció universal del moment. Aquest concert pot merèixer el retret de l'orientació estilística, però no el de la seva categoria en el si de l'orientació assumida. Orientació romàntica que, en el cas d'obres com la *Suite número 3*, de Johan Sebastian Bach, i a la llum de criteris estilístics moderns, basats en l'aprofundiment musicològic, poden resultar discutibles. Allò que no ho és, és la potència, la claredat i la brillantor d'unes interpretacions de gran classe. El «pinyol» de *Les quatre estacions*, de Vivaldi, amb el mestratge de Mintz a la part solista, forní als espectadors el màxim goig possible. Sempre, insistim-hi, en el context d'uns criteris interpretatius aliats a puritanismes arqueològics i musicològics.

El plat fort del Festival havia de produir-se en la tercera manifestació. Es tractava d'una versió, catalogada de forma curiosa com de «semiescènica», de l'òpera *Salomé*, de Richard Strauss. El muntatge era una producció de la Brucknerhaus Linz, en col·laboració amb el mateix Festival de Música de Granada, i el signava Hans Hoffer. La direcció musical era de Franz Welser-Möst.

Situat al bell mig del Palau de Carles V, hom podria haver-se estalviat el qualificatiu de «semiescènica», ja que en realitat es tractava d'un muntatge amb una aparatosa maquinària escenogràfica, tanmateix original, que no evitava un cert regust de proposta concertant.

Ben adaptat a les característiques de l'arquitectura circular de l'interior de l'esmentat marc, no faltava en aquest muntatge ni creativitat ni aquestes dosis d'excés que semblen inevitables en tota producció operística que s'autovalori com a moderna. En tot cas, tenia el mèrit bàsic de no traïr l'esperit de l'obra, i el de trencar realment motlles i de crear un clima tràgic, intens i feixuc, com correspon als trets essencials de la partitura de Richard Strauss i del llibret, basat en la tragèdia del mateix títol d'Oscar Wilde.

L'important repartiment previst va comptar amb l'aiguallament de l'absència de Simon Estes, durament criticada pel director de la Brucknerhaus, qui acusà aquest

artista d'haver trencat el compromís, tan sols amb Granada, sinó també amb el mateix teatre austríac, en un fet que ell considerà una mostra molt clara d'irresponsabilitat. En tot cas, un substitut eficaç salvà força bé el buit, mentre que una artista, de la gran categoria que té Sabine Hass, oferí una magistral interpretació del paper de l'heroïna. Així, la proposada estrella del Festival (l'audició de *Salomé*) mantingué amb tota autoritat aquesta condició.

La conclusió del Festival venia centrada —ultra l'interessant recital del guitarrista Carles Trepal en la sèrie d'audicions «Una hora amb...»— per la presència de Camarón de la Isla, l'Orquestra de Cambra de Granada i Jessye Norman.

La incompareixença, a darrera hora, de Camarón de la Isla frustrà les expectatives del nombrosíssim públic que s'aplegà al Pal·lacio de Carlos V fins a esgotar-ne el taquillaatge; un públic d'extracció plural i bigarrat que demostrà, contràriament a allò que alguns suposaven (o temien), un capteniment respectuós davant l'anunci de la cancel·lació de la sessió. Tota una lliçó de sociologia aplicada...

L'Orquestra de Cambra deixà novament constància de les grans possibilitats futures, sobre la base d'una realitat plausible i sòlida. Hom endevina en els components de l'Orquestra i la il·lusió i el goig per fer música; en la sessió de referència, aquests goig i il·lusió es traduïren en unes versions de notable volada, més acusada en la *Suite* de Janáček i en la *Serenata* de Suk que no pas en el *Divertimento* de Bartók, de notables esculls, encara, per al conjunt. L'estrena de *Tríptico*, de Juan Alfonso García —una obra clara i honesta, ben treballada i d'una elaboració coherent, que no amaga les citacions il·lustres sobre les quals es basa— proporcionà a l'Orquestra i a l'autor un assentiment unànime, derivat d'una versió treballada intensament.

Finalment, el gran recital de Jessye Norman, acompanyada al piano per Geoffrey Parsons. Esdeveniment cabdal, prodigiós; exhibició mestriosa de tècnica i musicalitat al servei de cada particular exigència estètica i estilística: del dramatismes punyent de Purcell al lirisme intens de Brahms, del clima mahlerià a la desimboltura irònica de Satie, fins a culminar amb les *Set cançons* de Falla, traduïdes amb un concepte personalíssim en el qual privà més la rel popular que no pas la culta.

Ben poques vegades és assolida en un recital la justa correspondència entre uns resultats artístics i l'expectació prèviament suscitada. Aquest de Jessye Norman fou una d'aquestes rares excepcions, que deixà l'auditori amb l'ànim suspès i un regust de plenitud total en la cloenda del Festival.

MIKROKOSMOS

Ballar en català

El lleure vacacional coincideix en el temps amb gran part de les festes majors del país, Catalunya essent —en el període comprès entre juliol i setembre— un mosaic plural d'actes lúdics, a remolc de la festa patronal de cada llogarret, de cada vila, de cada ciutat.

Certament, un no està per gaires romances de gresca sorollosa; i més aviat cerca la mesura i el silenci reparadors de tensions professionals (i les del curs passat han estat fortes!). Però, així i tot, no defugim de participar en l'ambient festiu de la festa major del seu poble; ni de treure el nas en el d'altres llogarrets veïns (si, tal com s'ha esdevingut, motivacions de signe divers en motiven la presència, coincident amb la festa jubilar).

No descobreixo res en afirmar que les sessions de ball centren gran part dels actes d'una festa major qualsevol. I tots ho sabem: des del poblet més humil a la vila amb vocació de ciutat, tothom es basqueja per poder tenir la intervenció festamajonera dels conjunts més actuals o les orquestres de més renom.

Bé. Fins aquí, no res a objectar. Cadascú celebra la festa com vol o com pot.

Allò que sobta a l'ocasional espectador d'aquestes sessions és que la immensa majoria dels solistes vocals d'aquells conjunts i orquestres interpreten les cançons de moda, els temes més promocionats per les cases discogràfiques, els espirituals més punyents (no faig broma: també aquest gènere ha estat convertit en ballable), les melodies més enganxoses o més poca-soltes, en qualsevol llengua... menys en català.

Amorrats a un micròfon insubstituïble, els/les vocalistes fan gala d'una versatilitat lingüística astoradora, que només es detura, pel que es veu, davant la insuperable dificultat del català...

¿A qui o a què és imputable aquest fet anòmal i greu? I en fer aquesta pregunta no ignoro que, en relació al tema, hi ha molts factors en joc que afecten diversos àmbits: organitzadors, managers, lletristes, intèrprets, segells discogràfics, etc.

Per això la faig. I la formulo d'una altra manera: ¿no és possible que el jovent balli en català?; ¿no és possible que els temes i les cançons de moda tinguin unes òptimes versions catalanes a disposició de tots els conjunts musicals?; ¿no és possible recuperar l'empenta, la imaginació i la il·lusió que implantaren en la discografia catalana dels anys seixanta homes com Ermengol Passola i el seu equip entusiasta?; ¿fins quan les festes majors de qualsevol poblet hauran de ser musicalment estrangeres, lingüísticament parlant?

Pere Artís

J.C. i P.A.

Prop del bosc



no juguis amb foc.



Cal que aquells que estan convençuts de tenir-ho tot controlat s'adonin d'una vegada per sempre que tirar un cigarret per la finestra del cotxe, fer foc prop del bosc, o cremar marges i rostolls a ple estiu pot tenir conseqüències irreversibles.

L' experiència demostra que, desgraciadament, aquestes persones cada any s'han equivocat centenars de vegades.

Prop del bosc, no juguis amb foc.



Generalitat de Catalunya
Departament d'Agricultura,
Ramaderia i Pesca

**Direcció General
del Medi Natural**

Pierre Bergé, l'home de l'Òpera de la Bastilla

Teatre de
l'Òpera de
la Bastilla



El 30 d'agost de 1988, el ministre de Cultura i de la Comunicació del govern francès, Jack Lang, confiava el destí de l'edifici que seria el nou Palau Líric de París, l'Òpera de la Bastilla, a Pierre Bergé, president director general de la firma d'alta costura Yves Saint-Laurent.

Des de la seva inauguració, el 14 de juliol de 1989, l'Òpera de la Bastilla ha vist triomfar *Els Troians* d'Hèctor Berlioz, una altra estrena que constituï una pàgina de la història musical oberta al món.

Però, qui és Pierre Bergé?

És un home de negocis excepcional, de forta personalitat, dotat d'una gran cultura i d'un esperit refinat; un ésser poc comú, que sap imposar-se i dirigir sense vacil·lacions; una mà de ferro amb guant de vellut. El proper mes de novembre farà 60 anys; però, malgrat tot, ha sabut conservar una joventut i una confiança admirables en l'ésser humà. Creador de la «Pàtria Mundial», el diari que feia suport a Garry Davis (l'original i valent ciutadà del món), aconseguí amb la seva ferma tenacitat que col·laboressin al diari uns homes tan excepcionals com Albert Camus, André Breton, Jean-Paul Sartre i Raymond Queneau.

Més tard, s'encarregà de fer cèlebre Bernard Buffet. Amb una precisió sense límits, sap avaluar i comprendre les qualitats de poetes, pintors, actors i escriptors sense

menyscar-ne la capacitat de decisió. El 1958, uní el seu destí al d'Yves Matthieu Saint-Laurent, i es convertí aviat en el president director general de l'empresa.

—L'Òpera de La Bastilla, ha viscut moments difícils en els seus inicis. Quan començarà la primera temporada regular?

—Serà el novembre de 1990, amb l'obra *Otello*, de Giuseppe Verdi, cantada per Plácido Domingo i dirigida per Myung Whun Chung.

—En les temporades de l'Òpera de La Bastilla, també hi oferiran concerts o presentacions de ballets?

—Haig de dir que no hi actuaran ballets, però sé que s'hi oferiran concerts i recitals. Ja hem començat aquesta temporada. Aviat s'iniciaran els recitals d'una cantant que vostè coneix molt bé, Montserrat Caballé; i, evidentment, també haurà altres més.

—Senyor Bergé, quina política ha concebut perquè l'Art Líric es converteixi, a l'Òpera de La Bastilla, en un espectacle popular?

—En primer lloc, l'Òpera en sí mateixa: l'edifici que ha estat concebut per a ser popular, és a dir per a rebre unes 2.700 persones cada vegada, en condicions extraordinàries de visibilitat i acústica, i també perquè es tracta d'un edifici modern, i perquè sempre he cregut que la relació entre

el públic i l'òpera havia de passar per l'arquitectura, com passa per l'arquitectura en allò fa referència als museus. A París, veiem com la Piràmide de Pei ha transformat la vida del Museu del Louvre. Pel que fa a l'òpera, passa això mateix. Aquesta òpera, concebuda per Carles Ott, canvia profundament la vida musical a França.

—S'ha dit que l'Òpera de La Bastilla tenia problemes acústics...

—Oh... s'han dit tantes coses..., i totes falses. Hi ha hagut molts problemes, però cap d'acústic. S'han plantejat problemes tècnics, continuen havent-n'hi, però hi estem treballant i crec que tot serà solucionat cap al mes de novembre.

—L'Òpera de La Bastilla, arribarà a comptar amb una companyia pròpia?

—Amb una companyia, és molt dir; però diguem que tindrà una espècie de semicompanyia, cosa que, altrament sempre ha existit a l'Òpera Garnier: l'Òpera de París, en altres èpoques. M'hauré d'ocupar d'això amb més seriositat. Avui, és important que l'Òpera disposi de cantants que hi pertanyin.

—Per a cada espectacle, quantes representacions n'ha previst? I, perquè les grans produccions siguin vendibles, n'ha previst més representacions que les de costum?

—Per descomptat que, *Els Troians* que es muntaran aquest any, es presentaran de



I FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA I DANSA D'ANDORRA LA VELLA

ALFREDO KRAUS, 29 de setembre

TERESA BERGANZA, 5 d'octubre

PAUL BADURA SKODA, 6 d'octubre

BALLET DE CAMBRA DE VIENA, 28 de setembre

WIENER NONETT, 30 de setembre

ORQUESTRA DE CAMBRA DE PRAGA, 7 d'octubre

ABONAMENT PER A CADA CAP DE SETMANA (3 ACTUACIONS) 3.000 PTES.

Per informació: Comú d'Andorra la Vella. Tel. (9738) 20202



Pierre Bergé

nou l'any vinent i l'altre. La política que es portarà a terme aquí és una política totalment diferent de la que es feia, en el passat, a l'Òpera de París. Alguns cops, es muntaven els espectacles només per a quatre, cinc o sis representacions. M'oposo a aquesta política de malversació. Vull que les produccions es representin diversos anys consecutius.

—Perquè l'Òpera es converteixi en un espectacle a l'abast d'un major públic, ¿té projectat de programar obres amb un segon repartiment? I, quina reflexió li inspira, aquest sistema?

—Una segona distribució... Sí; per descomptat. Però aquest sistema no m'inspira gaires reflexions. Simplement, l'aprovo perquè és realista. Crec que obtenir èxit amb una òpera, i obtenir èxit en un teatre, és establir la confiança entre el teatre i el públic. Per a nosaltres, és molt important que el públic vingui a La Bastilla. I que, en venir-hi, tingui confiança en nosaltres i es digui: «Si demà hi fan Tosca, amb cantants poc coneguts, i actuen a l'Òpera de La Bastilla, vol dir que són bons cantants. Tinc confiança en aquest teatre d'òpera, i hi vaig, malgrat tot».

—L'Òpera de La Bastilla és una màquina complexa i delicada. Vostè i el director artístic de l'Òpera, ¿com comparteixen la responsabilitat d'aquest gran teatre líric?

—La responsabilitat la comparteixen el

director musical, Chung, i l'administrador general, Georges Hirsh. Tots dos tenen al seu càrrec la vida d'aquesta Òpera i la programació. Com a president, en vigilo els grans equilibris financers i artístics. Però no participo en la distribució ni en l'elecció de la distribució.

—Deixant de banda les subvencions, ¿quin percentatge d'autosuficiència té, l'Òpera de La Bastilla?, d'altra banda, quin



Jack Lang

és el percentatge que s'espera de taquillatge dels espònsors?

—Avui, les entrades representen el 20% del pressupost total de les dues Òperes reunides: La Bastilla i Garnier. Per a ser autosuficients, en caldria el 100%. Ara per ara és una utopia. Però estic segur que, en el futur, comptarem amb associats. Ja n'hem trobat per a obrir amb Els Troians. I estic segur que en trobarem per a tots els espectacles del futur.

—Pensa vendre Els Troians a teatres estrangers?

—No; la producció és massa gran per a transportar-la. Els Troians és una realització de dimensions gegantines. És un repte i em sento molt feliç per haver llançat aquest repte.

—Creu que, a França, es porta a terme una política autèntica de descentralització pel que fa a l'òpera? A Espanya, estan convençuts que el govern francès continua essent molt centralista.

—Com vostè sap molt bé, a Espanya en són molt més de centralistes. Hi ha dos països que s'ignoren, que no parlen la mateixa llengua: Catalunya per un cantó i la resta d'Espanya per l'altre. Afortunadament, a França la situació no és tan complicada. Sí: hi ha una política de descentralització. A províncies, hi ha moltes Òperes. Els Troians ha esta representada a Lió i a Marsella abans que a París. Aquí hi té un bon exemple. El procés que es fa a l'Òpera de La Bastilla (que endevino al darrera de les seves paraules), és acaparar tot el diner de la música i de les Òperes de França. Doncs bé: això, és fals. Perquè, encara que certament acaparem molts diners, no s'ha d'oblidar que el pressupost de la cultura ha augmentat en allò que fa referència als teatres i orquestres de província.

—Vostè, President, que és un destacat home de negocis, li sembla que el Palau Garnier, amputat de l'Òpera, pot esdevenir un teatre rendible?

—El Palau Garnier és gairebé rendible. L'Òpera és molt cara, perquè les produccions són molt costoses i els artistes es fan pagar molt. Però al Palau Garnier tenim la nostra companyia pròpia i gairebé arribem a rendibilitzar-lo.

—Ens podria revelar els projectes que ha concebut per a la propera temporada, tant per a l'Òpera de La Bastilla com per al Palau Garnier?

—Pel que fa a l'Òpera de La Bastilla, obrirem el mes de novembre amb Otello, cantat per Plácido Domingo.

—Conservarà alguna coreografia de Rudolf Neureiev?

—No puc contestar-li, perquè no he arribat a cap acord amb Rudolf Neureiev, i si no hi arribo, no! Muntaré aquestes coreografies amb altres coreògrafs, però no tinc cap intenció de pagar-li per a muntar Gisèle o El llac dels cignes.

Pocs títols i poques figures a la temporada inaugural

La primera temporada oficial de la nova Òpera de la Bastilla, oferirà un total de 101 sessions. Xifra curiosament exacte a la del Liceu. El guarisme, a l'hora de la comparació sorgida així, espontàniament, ha de ser matissat pel fet que mentre per al teatre barceloní ell mateix constitueix el sostre de possibilitats, per al parisià constitueix un punt de partença, una referència a partir de la qual, i un cop ben esblenats els mecanismes de gestió, es poden assolir noves fites, que amb tota seguretat ultrapassaran l'esmentada xifra.

De los 101 sessions, 78 corresponen a representacions operístiques, 5 a recitals lírics, 10 a concerts simfònics a cura de l'orquestra titular, dos concerts a cura d'una formació invitada —l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig— i finalment sis a cura de l'Orquestra Filharmònica de Ràdio France.

Les 78 representacions operístiques seran servides per vuit títols, amb una distribució molt irregular. Així, s'oferiran 15 representacions de *Les noces de Figaro* i només 5 de *Katia Kabanova* de Lée Janacek. D'*Othello*, òpera que inaugurarà la temporada el dia 13 de novembre, se n'oferiran 10, igualment que de *La dame de pique* i *Samson et Dalile*. De *Manon Lescaut*

i de *La flauta encantada*. La Bastilla acollirà onze representacions i finalment sis de *Un re in ascolto* de Luciano Berio.

Des del punt de vista de la comparació amb els hàbits de programació barcelonina, sorprèn el relatiu escàs pes de les grans figures vocals. I amb això no es pot pas dir que no apareguin força noms de pes en el conjunt de l'oferta parisià; però en tot cas amb una menor intensitat al què és habitual al Liceu.

Destaca en aquest sentit el títol inaugural, aquest *Othello* que comptarà amb Plácido Domingo —intèrpret de cinc de les deu representacions— mentre que el paper de Iago serà interpretat per qui potser n'és el millor protagonista actualment, l'italià Renato Bruson; Desdemona serà Kallen Esperian. Lucia Pop i Ferruccio Furlaneto —en el paper de Figaro— destaquen en el llarg repartiment de *Les noces de Figaro*. I Edda Moser i Donald McIntyre en el de *Un re in ascolto*.

Cap nom de relleu especial apareix en el repartiment de *La dama de pique*, ni tampoc en el de *Manon Lescaut*, mentre que encara queda pendent de confirmació —data juny— el repartiment de *Samson et Dalile*. El nom de Gösta Winbergh destaca en el repartiment de *La flauta encanta-*

da, mentre que Leonie Rysanek ho fa en el de *Katia Kabanova*, tots ells enmig d'un aplec de companys sense especial relleu internacional.

Curiosament, sí que apareixen figures importants en l'apartat de responsabilitat escènica. És el cas del duo Ezio Frigerio-Franca Squarciapiano —*Les noces de Figaro* i *La dame de pique*, o bé Götz Friedrich —*Samson et Dalile*, i *Katia Kabanova* i Robert Wilson— *La flauta encantada*—. Pel que fa a directores musicals destaca el protagonisme del titular de l'òpera de la Bastille, Myung-Whun Chung que es responsabilitza de la direcció de tres dels vuit títols, i entre els invitats figura entre d'altres Armin Jordan.

Pel que fa a recitals, destaquen els de Kurt Moll, Christa Ludwig, Katia Ricciarelli i Paata Burchuladze i a l'apartat de concerts cal fer esment dels dos que s'oferiran els dies 22 i 23 d'octubre en homenatge a Olivier Messiaen amb la interpretació de la *Turungalilla Symphonie*.

Esmentem finalment la intensa activitat que viurà l'Amphithéâtre-Studio amb una quarantena de sessions entre concerts i representacions d'òperes de cambra com *L'arca de Noé*, de Benjamin Britten, etcètera.



Plácido Domingo inaugurarà la temporada de l'Òpera de la Bastilla amb *Othello*

BALLET

Lyon Ballet Opera i Ballet Cullberg, dues companyies de qualitat en la Temporada del Gran Teatre del Liceu

La Programació de la Temporada 1990-91 del Gran Teatre del Liceu inclou la presència de dues companyies de dansa que permetran que el públic gaudeixi plenament davant la seva qualitat, tant pel que fa a valor interpretatiu com a peculiaritat coreogràfica.

La companyia Lyon Ballet Opera obre la temporada amb l'escenificació de *Cendrillon*, en una original versió de la jove coreògrafa Maguy Marin.

A començament del mes d'octubre, el Liceu acollirà la companyia sueca, Ballet Cullberg que representarà *Giselle* en una particular i apassionant concepció del coreògraf Mats Ek.

El Cendrillon de Maguy Marin

Maguy Marin es filla d'un andalusí i d'una madrilenya que van abandonar Espanya durant la guerra, i s'instal·laren a Toulouse, França, país on Maguy ha desenvolupat la carrera com a coreògrafa. Iniciada a la dansa amb unes bases de tècnica clàssica, tals com *El Llac dels Cignes* i *Coopelia* on, com a ballarina, no acabava de trobar-s'hi bé perquè, segons paraules d'ella: «Cercava quelcom diferent»; l'oportunitat de trobar-ho se li presentà l'any 1970, quan fou acceptada per entrar a l'escola Mudra, que Maurice Bèjart dirigia a Brussel·les. A partir d'aquell moment, a Maguy Marin se li obrí l'horitzó, perquè els tres anys que va romandre a l'escola van resultar una experiència apassionant per a la inquieta ballarina, la qual tingué la possibilitat d'ampliar els estudis amb classes de dansa moderna, cant, ritme, ioga, etc... D'aquesta etapa, comenta: «Quan vaig acabar els estudis a l'escola Mudra, la meua manera de veure les coses havia canviat. Tenia 21 anys i volia treballar amb gent, crear; i era lògic, perquè la idea de Mudra és potenciar la creativitat dels alumnes».

Posteriorment, entrà a la companyia del Segle XX de Maurice Bèjart. «Amb Bèjart



Lyon Opera Ballet. Cendrillon.

Foto: G. Amsellem

vaig aprendre la professió; però, passats tres anys, amb el meu company Daniel Ambasch, també ballarí de la companyia, arribarem a la conclusió que, per a nosaltres, no era positiu l'esperit de la companyia de Bèjart, on es respirava un ambient quasi inhumà perquè estava formada per seixanta persones. Però hi ha una cosa que Bèjart m'ha contagiada: la força del treball.»

Amb la companyia del Segle XX, Maguy Marin, l'any 1975, actuà al Gran Teatre del Liceu, i encara hi queda el record de la seva presència en el segon moviment de la *Tercera Simfonia de Mahler*, en el ballet «Ce que l'amour me dit».

Després d'haver obtingut, el 1978, el Primer Premi del Concurs Coreogràfic de Bagnolet, Marin fundà el grup Ballet Theatre de l'Arche i inicià un fructífer treball coreogràfic, del qual cal destacar *May B* (1981), una peça inspirada en l'obra de Samuel Beckett, que ha resultat ser un dels èxits més valuosos de la seva carrera) i *Babel Babel* (1982), on la coreògrafa, a par-

tir d'un tema bíblic, construí un univers amb una imaginació admirable.

L'any 1984, el Ballet Theatre de l'Arche es converteix en Companyia Maguy Marin i, aquell mateix any, estrena al Festival d'Avignon l'obra *Hymen*, un nou esglaó en la seva carrera que generà obres tan rellevants com polèmiques, de les quals destaquen: *Calambre*, *Eden*, *Les 7 péchés capitaux* i *Coups d'états* (que es va veure a Barcelona dins el Festival Grec-88).

Les obres de Maguy Marin desprenen un peculiar concepte teatral, on té molt a dir la seva col·laboradora habitual, quant a escenografia i vestuari, Montserrat Casanovas, i generalment fan referència al comportament i als sentiments dels éssers humans amb tota la magnitud i baixesa que això comporta.

L'any 1985, Maguy Marin rep de Françoise Adret, directora del Ballet de Lyon (una companyia convencional la programació de la qual inclou tant obres de Christopher Bruce, com de Jean-François Durou-

re o de Jiri Kylian), la proposta de fer una versió de l'obra *Cendrillon*, amb partitura de Prokofiev. Aquest nou projecte va ser tot un desafiament per a la coreògrafa, tenint en compte el tractament clàssic que quasi sempre ha tingut el conte, quan s'ha concebut com a obra coreogràfica.

La coreògrafa es va trobar al davant d'un tema i d'uns personatges que li venien imposats de l'exterior, els quals l'obligaren a absorbir-ne les consciències, a esbrinar-ne els temperaments. Sobre el tema comenta: «Primer de tot, em vaig interessar per la relació de l'infant amb els contes, i vaig percebre que cada infant el viu diferentment, en funció de la seva imaginació, de la seva vida particular, del seu entorn familiar i social, i de les pròpies aspiracions».

Com a resultat, Maguy Marin ha creat una obra contemporània i, a la vegada, respectuosa amb la tradició. *Cendrillon* és una casa de nines on les joguines animaran la nit. Els ballarins que interpreten l'obra van coberts amb màscares, i llurs cossos, gràcies al vestuari, prenen unes formes grotesques, quasi monstruoses. Aquests personatges es mouen dins d'un decorat de cartó, que canvia gràcies a uns efectes d'il·luminació, i tota l'escenografia vol fer referència als somnis i les pors de la infància. En aquesta obra, la imaginació de Marin és desbordant. Així, la carrossa de *Cendrillon* és un petit cotxe teledirigit; el príncep viatja a dalt d'un cavall de fusta; i la fada es presenta com un androide... Tota aquesta audàcia i fantasia, conjugada amb un adient treball coreogràfic, ha fet que *Cendrillon* fos una de les obres de la coreògrafa més aplaudides, i que avui ja se n'hagin celebrat 200 representacions, cosa que la converteix en un *bestseller* coreogràfic.

El Ballet Cullberg i la seva peculiar Giselle

En molts de nosaltres, encara és present l'expectació que causà l'actuació del Ballet Cullberg, al Gran Teatre del Liceu, l'any 1979. Les nits en què tingueren lloc les representacions de la companyia sueca, el públic del Liceu es dividí en dos grups que manifestaven obertament llur admiració o indignació davant obres com: *Soweto*, *Sant Jordi i el Drac*, i la polèmica *La casa de Bernarda*. Allò que és cert, és que ningú no quedà indiferent davant una de les millors companyies de dansa que ha assolit una part de l'èxit per la personalitat dels coreògrafs, Birgit Cullberg i Mats Ek.

El Ballet Cullberg es formà l'any 1939, a començament de la Segona Guerra Mundial, quan Birgit Cullberg tornà dels estudis fets a l'Acadèmia de Kurt Joos, a Londres. La companyia, formada en unió d'uns



Ana Laguna, a *Giselle*

quants companys, existí de manera intermitent fins a l'any 1950, temps en què estava unida al Ballet Cramér del Teatre Suec de Dansa. Aquest mateix any hi hagué el primer gran èxit, com a coreògrafa, de Birgit Cullberg: *La senyoreta Júlia*. Però fou l'obra *El Reno de la Luna*, la que propicià la consagració internacional de la coreògrafa, la qual durant anys treballà de manera ambulant, fins que, l'any 1967, les autoritats sueques, per no perdre-la, feren que Ballet Cullberg entrés a formar part del Teatre Nacional Suec.

Si bé la companyia s'havia format a l'entorn de la coreògrafa, no per això deixà d'incloure, en la seva programació, obres de molts altres coreògrafs, com Cunningham, Hoving i Flindt.

L'any 1968 li fou un any important, perquè el repertori s'amplià amb dues obres mestres: *La mort d'Euridice*, de la pròpia Birgit i *La taula verda*, de Kurt Joos. Aleshores, la companyia inicià les primeres representacions a l'estranger. Arribà a oferir més de 600 actuacions fins a l'any 1975, de les quals unes 130 es van fer a l'estranger.

La personalitat de Birgit Cullberg ha resultat notablement dominant i productiva. Cal destacar algunes de les seves obres: com *Adan i Eva*, inspirada en el concert d'instruments de corda de Hilding Rosenberg, i *Romeo i Julieta*, amb partitura de Prokofiev.

El Ballet Cullberg ha mantingut 46 obres en el seu repertori (25 són sueques i 21 estrangeres) i, per a nosaltres, la companyia té un interès especial perquè acull la presència de dues ballarines espanyoles: Maria Blanco i Ana Laguna.

Essent fill de Birgit, no és sorprenent que Mats Ek porti la dansa a la sang, encara que no de manera exclusiva, ja que, paral·lelament, sempre ha demostrat un gran interès per al teatre, disciplina que va

estudiar i en la qual arribà a representar i dirigir obres com *Andromaque* de Racine, *El testament* de Tolstoi, i *Una nit de febrer* de Staffan Göthe, entre altres, sense oblidar el seu treball com a ajudant de direcció i coreògraf en l'escenificació del *Woyzeck* d'Ingmar Bergman.

L'any 1973, Mats Ek torna a la dansa, concretament al Ballet Cullberg, on intervé en una sèrie d'obres. I dos anys més tard, fa el debut com a coreògraf amb *El calefactor*. A partir d'aquest moment, Ek esdevé un dels coreògrafs més prodigiosos, tot creant obres amb un context teatral dansístic, on es barregen estats còmics i seriosos, grotescs i poètics. De la producció del coreògraf suec cal destacar: *Sant Jordi i el Drac*, *Soweto* i *La casa de Bernarda*, vistes a Barcelona fa onze anys.

L'any 1982 té lloc l'estrena de *Giselle*, obra també de Mats Ek, la qual es veurà a Barcelona per primer cop.

Giselle ha passat a la història com un dels ballets clàssics més representatius de l'època romàntica i s'ha convertit en l'obra obligada per a les ballarines consagrades, per tot allò que té de dificultat tècnica, interpretació i domini de l'anomenat «ballet blanc».

Mats Ek ha canviat el concepte del Romanticisme del segle XIX per una nova concepció del romàntic, però, mantenint la narració original de l'obra, basada en una novel·la d'Heinrich Heine, així com la música d'Adolphe Adam.

El coreògraf ha remodelat íntegrament l'obra i, en comptes de situar l'acció en els boscos del nord d'Europa, la fa desenvolupar en una illa tropical, en un paisatge d'amor i sensualitat, ple d'encants i de perills. La *Giselle* de Mats Ek és una noia, rara, la «totxa del poble», a qui tothom tracta amb una benevolència despectiva i que, en comptes d'entrar a formar part del regne de les Willis, com a l'obra original, acaba reclosa en un manicomi on, junt a altres dones, rep la visita dels homes, entre els quals hi ha el qui l'ha traïda amorosament.

De la versió original, Ek, ha extret la imatge de la realitat social, amb tot allò que inclou de tensió, brutalitat i crueltat, despullant-la de tot sentiment encaramel·lat, i assolint una magnífica combinació entre el realisme pobletà del primer acte amb el romanticisme somniat del segon.

Es impossible citar *Giselle* i no citar Ana Laguna —la saragossana (formada per Maria Àvila) que s'incorporà al Ballet Cullberg el 1974, quan tenia 19 anys—, perquè la ballarina fa, del paper de Giselle, una excepcional i emotiva interpretació, que li ha valgut el reconeixement internacional, a més a més d'aconseguir el Premi Nacional de Danza 1990, que anualment concedeix el Ministeri de Cultura d'Espanya.

Una mostra d'òpera per a infants

La història fantàstica de *Il principe felice*

Fa cosa de deu anys, el compositor sici-lià Franco Mannino rebé una invitació estimulante. La directora del Teatre d'infants de Moscou, Natalia Satz, i el secretari de la Unió de Compositors soviètics, Tikhon Krennikhov, li demanaren que escrivís una òpera per a infants. Havent-li interessat la proposta, Mannino decidí utilitzar els arguments de dos contes d'Oscar Wilde (de qui havia acabat de musicar *El retrat de Dorian Gray*) i fer-ne un collage escènic. Encomanà el text a la especialista Maria Stella Sernas i començaren a treballar en un llibret basat en la fusió dels temes de *El príncep feliç* i *El rossinyol i la rosa*.

Però, un cop el text i la música foren acabats i l'òpera fou enviada a Moscou, un malentès inicial n'impedí la representació al Teatre per al qual havia estat escrita: «*Abans de concebre l'obra —explica Mannino— m'havia semblat entendre que el Teatre d'infants de Moscou estava dotat d'estructures adequades a la realització de treballs de grans proporcions; i, així, vaig crear un espectacle de Grand-Opéra amb orquestra completa, cor, un enorme cos de ball, banda en escena, joglars, acròbates i efectes teatrals diversos, segons la meua concepció d'espectacle total; ço és l'expressió combinada de totes les formes d'art*».

El Teatre no podia acollir una escenificació d'aquelles dimensions i Mannino, en comptes de reduir l'obra com se li demanava, preferí esperar i presentar-la completa més endavant a Itàlia, la qual cosa ha tingut lloc aquestes darreres setmanes, al Teatre de l'Òpera de Roma, després d'una fugaç aparició a La Scala, pel juliol de 1987.

*Una història
d'Oscar Wilde
trista i punyent*

La història de *Il principe felice* és, com totes les narracions de Wilde, trista i punyent. El títol mateix és volgutament eufemisme, i amaga un dolor sense esperança, un sacrifici inútil i per això molt més amarg. El Príncep ha estat un jove sobirà feliç en vida, però angoixat pels mals i els patiments dels altres, un cop esdevingut estàtua imponent erigida al punt més alt de la

seua ciutat. Des del mirador de l'estàtua sumptuosa, enterament recoberta de làmines d'or fi, amb dos safirs esplèndids al lloc dels ulls i un gran robí al puny de l'espasa, la seva consciència vol alliberar-se del turment que l'aclapara. Així, quan l'última oreneta ressagada ha perdut contacte amb l'estol de les companyes i cerca tota sola un refugi al peu de l'estàtua, a redós del fred, sent que un gotejar li cau al damunt. Són les llàgrimes del Príncep, que plora perquè s'ha adonat, només ara, de les misèries de la seva gent, les quals, mentre era viu i feliç al seu palau, sempre havia ignorat.

I el Príncep demana ajuda a l'oreneta per a portar conhort a algun dels seus afligits: per començar, a la mare d'un petit malalt a la qual destina el robí de la seva espasa; i després, al jove estudiant enamorat, afeinat i enfredolit, al qual fa portar un dels



Franco
Mannino

safirs dels seus ulls. Aquí, el relat de l'òpera de Mannino s'encasta amb l'altre conte de Wilde, perquè l'estudiant refusa el safir i demana, en canvi, una rosa roja amb l'ofrena de la qual podrà invitar l'amada al ball. Però la rosa només podrà ser obtinguda amb el sacrifici del rossinyol (que, a l'òpera, és un nen), ferit amb una punxa de la flor per a prendre'n el color encès de la sang. No serà prou aquesta immolació per a guanyar el cor de la bella, i la rosa morirà, refusada i llançada a terra, sota els peus de les parelles que dansen. En aquest moment, el Príncep ofereix l'altre ull de safir per a salvar l'infant malferit per la rosa, i de mica en mica es despulla de totes les làmines d'or per ajudar els dissortats.

Mentrestant, l'oreneta, extenuada per l'esforç de complaure el Príncep i ja massa endarrerida per a volar cap a les zones càlides, besa l'estàtua i hi cau, als peus,

morta de fred. L'acte suprem d'amor trenca el cor de plom del Príncep.

L'estàtua, despullada de tota riquesa i ja sense cap atractiu, és enderrocada pel Síndic i els Consellers de la ciutat, i només un emissari diví prendrà cura del cor i de l'oreneta, i els durà al paradís.

El final de l'òpera de Mannino és diferent, per comprensibles exigències d'espectacle. Refusant la intenció polèmica de Wilde, enfrontada a la moral oficial, Mannino prefereix salvar l'estàtua els cops de picot de les autoritats, gràcies a l'acuitament fervorós de la pobra gent agraïda, que s'estreny a l'entorn d'aquell símbol desguarnit i ara doblement volgut i estimat.

Un treball important de Franco Mannino

Dels tres actes que componen l'obra, el primer i el tercer són cantats. El segon és un ballet en dos quadres, i ve a ser un ampli interludi en la trama fonamental. L'espectacle és d'estructura breu, original, molt divers i plaent, i certament fora dels esquemes lírics tradicionals. Amb un llenguatge elegant i incisiu, Mannino ha construït un caleidoscopi de sons i d'imatges que flueixen en successió ràpida, de vegades fragmentària, en un teixit fantàstic de realisme i encantament. La connexió entre cant i paraula es transforma de seguida en lliure relació entre música i acció, enriquida pels efectes escènics i per la gran bellesa dels vestits i els decorats. A la pluralitat de mitjans utilitzats, s'afegeixen les citacions de pàgines oportunament escollides, i ressonen, amables, evocacions de Ravel i Debussy, de Mahler, Puccini, Prokofiev, Stravinsky i sobretot del *Till Eulenspiegel* de Strauss. Però no és una desfilada de temes esparsos. Mannino diu que en aquesta faula ha volgut aplicar l'equació de Verdi: «Tornar a l'antic, però per anar endavant». I amb una gran habilitat ha fet de tots aquests elements una narració homogènia, delicada i finament irònica, en un conjunt

Alfredo Kraus



harmonios i fascinant. Àdhuc en el segon acte, quan, a la sala de ball, la música es fa riallera i pomposa, i les percussions s'alliberen en l'espetec d'un festival esplendent, el relat no abandona mai la gentilesa, la gràcia noble, l'art del ben dir.

Però aquesta obra, que és una faula en música (i que és òpera i ballet i teatre alhora), suscita a més la curiosa impressió que no hagi de ser destinada a un escenari teatral, sinó al món més màgic i il·lusori de les pantalles cinematogràfiques. Ho suggereixen les sonoritats fantasioses de l'orquestra, la plasticitat dels personatges, la sorpresa sempre a l'aguait, que ens recorden Nino Rota i Federico Fellini. I ho suggereix la varietat del llenguatge (recital, cant estròfic, recitatiu sobre una nota sola, gran coral) que s'alterna de volta en volta en la mobilitat i el sincronisme de les escenes, fent entreveure la tècnica poculiar del fil musical.

La bona impressió i la bona acollida de l'espectacle ha estat també obra de la qualitat global de les interpretacions. Sota la direcció del mateix Mannino, s'hi han exhibit: una orquestra atenta i disciplinada i un repartiment de cantants de primer ordre, entre els quals cal esmentar *cum laude* Luigi de Corato (el príncep), Ezio di Cesare (l'estudiant) i sobretot Elisabeth Norberg-Schultz (l'oreneta) —una jove soprano italo-noruega de veu esplèndida i tècnica refinada, que afegirà molt aviat el propi nom a la llista dels grans.

La menys perfecta actuació de la companyia de ball del Teatre de l'Òpera de Roma ha estat dissimulada per una coreo-

grafia més que convincent de Paolo Bortoluzzi i per la magnífica escenografia i el vestuari esplèndid, com ja hem dit, firmats per Emanuele Luzzati.

Val a dir que Mannino sempre ha posat molta cura en la tria dels seus col·laboradors. En parlar-n'hi, però, es dol d'haver estat mal judicat per aquest fet. «*Els meus detractors m'imputen d'haver tingut èxit perquè m'he valgut d'executors capaços. Però, els bons intèrprets, no els he cercat mai als grans magatzems. M'enorgulleix, en canvi, pensar que en la meua carrera he pogut treballar amb moltes joves promeses que després han estat grans valors.*» I parla de la miríade de personatges que ha conegut al llarg de la seva vida, amb l'escalf i l'afecte que hom reserva a l'amic més estimat. I la satisfacció ha de ser recíproca, vistos els resultats.

Home culte i afable, obert, amb el somriure confortant, és natural que trobi col·laboradors entusiastes cada vegada que els crida a prop seu, ja siguin valors o encara no.

A la fi de la nostra conversa, em dóna un disc, pensant en la destinació d'aquestes ratlles. És la gravació d'un concert dirigit per ell, amb la participació solística d'Alfredo Kraus, organitzat en el centenari del naixement de Tito Schipa. I m'invita, amb complaença: «*Escrigui que, quan aquest disc fou publicat, Alfredo Kraus va exclamar: "Finalment! He hagut d'esperar vint-i-cinc anys per a poder fer un disc amb Franco Mannino!"*». Li asseguro que aquests mots m'han fet més feliç que qualsevol elogi».

Francesc Miracle

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

Una història musical curiosa

La Cobla Principal d'Amsterdam

No són catalans, ni d'arrel ni de cultura. Són músics professionals d'instruments clàssics, i res no sabien temps enrera de la música popular i tradicional del Principat, i ni ells mateixos es podien pensar que, un dia no molt llunyà, aprendrien amb un gran esforç a tocar els instruments i les melodies pròpies de la sardana. De cap lligam històric i social els va arribar aquest apassionament per aquesta música tan peculiar per a qui no la coneix, i menys encara s'imaginaven que unes rotllanes humanes, nascudes espontàniament d'entre el públic, ballarien al so de la seva música. Són uns joves holandesos enamorats d'una cultura forània, els quals, seguint un rigorós treball i mètode, han aconseguit crear amb gran d'èxit una cobla de sardanes: la Cobla Principal d'Amsterdam.

Tot va començar un estiu quan Rolf Van Kreveld, l'ideòleg i animador del grup, va visitar Catalunya per participar en un curs internacional de música. Allí, en un poble del Pirineu, va veure una cobla amb les colles sardanístiques. «*Em va arribar a emocionar. I, de la impressió, em vaig començar a moure per a conèixer més coss d'aquell fenomen*», reconeix.

El camí cap a la formació consolidada de la cobla, dels onze instrumentistes, és llarg i treballós. L'any següent va tornar a aquell curs de música i va fer els impossibles per comprar tenores, flabiols, tibles i el tamborí (tot de segona mà, ja que, nous, eren totalment inassequibles a la seva butxaca). Se'ls endugué a Holanda i els reconstruí un per un: «*Vaig passar-me dos mesos restaurant els instruments; n'hi havia que eren en molt mal estat. Però, amb paciència, els vaig anar arrançant*». Aconseguí discs i cassettes per a poder-ne treure la música, ja que no es troben partitures completes d'una peça sardanística. Fins aquí tot anava endavant. Ara bé, havia arribat el moment de trobar i convèncer els altres possibles components del grup, una feina no gens fàcil si pensem què representa aprendre un instrument, una música i un «sentiment» nous: «*De primer, has de parlar molt amb la gent; trucar-los moltes vegades, fer que la música els interessi, els agradi, que hi trobin un sentit...*», ens continua explicant Rolf. I és que tots els membres de la Cobla Principal d'Amsterdam, són, com ja hem dit, músics professionals, instrumentistes d'orquestrats simfònics neerlandesos o professors de música. I el fet d'haver estudiat un instrument amb característiques diferents a les acostumades és ja un impediment. L'embocadura, per



exemple, per un clarinetista com en Rolf, al moment de tocar la tenora de doble canya, es converteix: «*...realment, en un problema i un risc, a més d'un esforç esgotador. Per això jo em canso més aviat que els que ja hi estan acostumats. Aquesta és una de les raons per les quals nosaltres no tenim una primera o segona tenora fixes. A Catalunya toquen molt sovint, i la boca s'entrena; ells sí que poden tocar un parell d'hores seguides. Nosaltres, en canvi, toquem de tant en tant, i mai no ens podem passar dues hores al dia amb la tenora. Però això ho hem solucionat d'aquesta manera: un cop sóc jo primera tenora i la Mas Fopma la segona, i després canviem; i així, tots dos tenim l'oportunitat de tocar part de la melodia*».

Si parlem de les particularitats que han trobat tot analitzant la composició musical per a sardana, en Rolf ens fa notar detalls com aquest: «*Amb la música de la sardana passa una cosa molt curiosa. El ritme aquest, tan característic, és molt ajustat; però si escoltes un enregistrament d'una sardana, hi notes una mena de rubato. Toquen fora de compàs, no segueixen exactament el "pom, pom, pom" tan típic. Si ho fas quadrar, perd tota la força. Però les cobles, a Catalunya, ho fan inconscientment. Deu ser una mena de sentiment que s'ha anat desenvolupant des de petits. Amb la música de jazz també passa que toquen fora de compàs, però curiosament la secció rítmica és molt ajustada i la melodia o les veus surten del compàs. Amb la sardana passa a l'inrevés, el ritme és fora de compàs i la melodia és ajustada. Això sem-*

bla senzill però en realitat no ho és».

Com a cobla, han participat a diferents aplecs a Catalunya i al Rosselló francès, d'on quedaren impressionats per la vivesa en què encara es manté aquesta música i tradició. A totes les trobades han gaudit molt i han pogut apreciar el bon ambient que es respira. Estan molt contents de l'acolliment que han rebut, i consideren que és convenient tenir la possibilitat de visitar Catalunya amb una certa freqüència per captar el sentiment de la sardana i impregnar-se'n.

«*Jo em vaig enamorar d'aquesta música, d'aquest sentiment, i he fet el que he pogut per encomanar aquest amor als meus companys de la cobla. No n'hi ha prou a treure so dels instruments; s'ha de poder expressar*», conclou aquest músic holandès amb qui hem mantingut aquesta llarga xerrada.

I la veritat és que no deixa de ser sobtador el fet de passejar pels carrers amb tranvies i canals vorejats de cases boniques de la ciutat d'Amsterdam i, tot d'una, trobar-se, en una placeta arrecerada del vent i de la pluja, amb un aplec de sardanes: un ritme i uns sons mediterranis sota un cel grisós típic d'aquelles latituds, que acull obertament la música i les tradicions d'altres cultures: que acull el so de la nostra sardana!

Mariona Sagarra

Amb un agraïment especial a la Revista «El Nord», publicada pel Centre Català d'Amsterdam i dirigida per Roser Miesgo, per la informació que em facilità.

El compositor en el negoci musical

La professionalitat compromesa per la manca de suport

M'agradaria començar aquest article preguntant: qui és compositor? Qui fa la seva professió del fet de compondre música?; qui té un títol oficial? ¿O és aquell altre que no actua necessàriament a nivell professional, que té o no té un títol però, però que, malgrat tot, compon?

Potser aquest darrer cas és el que ens acostaria més a la realitat latent en el nostre país. A una realitat en la qual es troba la majoria dels nostres compositors que, no podent viure només de la composició, han de fer-ho a base d'ingressos que provenen d'altres activitats molt diferenciades, les quals abracen una gran gamma de feines com: advocats, arquitectes, enginyers, metges, funcionaris de l'Administració, comerciants, etc. Así mateix, n'hi ha d'altres (que últimament són majoria) per als quals l'activitat té alguna vinculació amb el fenomen musical, ja sigui dedicant-se a la direcció d'orquestrades, a la pedagogia musical o a l'exercici de la docència a Conservatoris o Escoles de Música. Però, sincerament, deuen ser poquíssims (i l'excepció confirma la regla) els qui poden subsistir dignament amb la creació i els ingressos que els produeixen les obres. En resum, i *grosso modo*, aquests ingressos es redueixen a:

a) **Concepte de drets d'autor** (concerts en viu, ràdio, televisió, discos, música per a cinema i teatre, publicitat, etc.), tots ells controlats per la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE). Crec que és important remarcar el canvi que en els darrers anys s'ha produït en el si d'aquesta entitat a l'hora d'establir una «prima d'estrena» en relació a la durada i el nombre d'instruments que intervenen en una nova creació. D'altra banda, hi ha un major control sobre els drets del compositor, cosa que li ha reportat uns guanys majors durant l'última dècada.

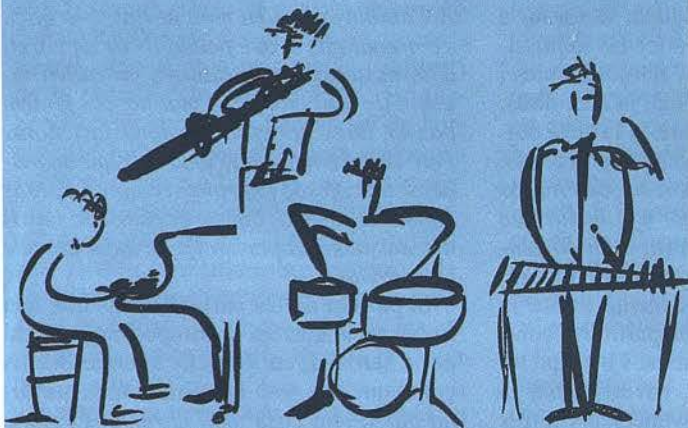
b) **Edició de partitures i lloguer** dels materials corresponents. Aquest apartat pot considerar-se molt problemàtic, perquè el paper del compositor és estar subjecte a les diferents cases editores, amb criteris no sempre totalment adequats per al composi-

V CICLE

DE MÚSICA

DEL SEGLE XX

MAIG-JUNY 1990

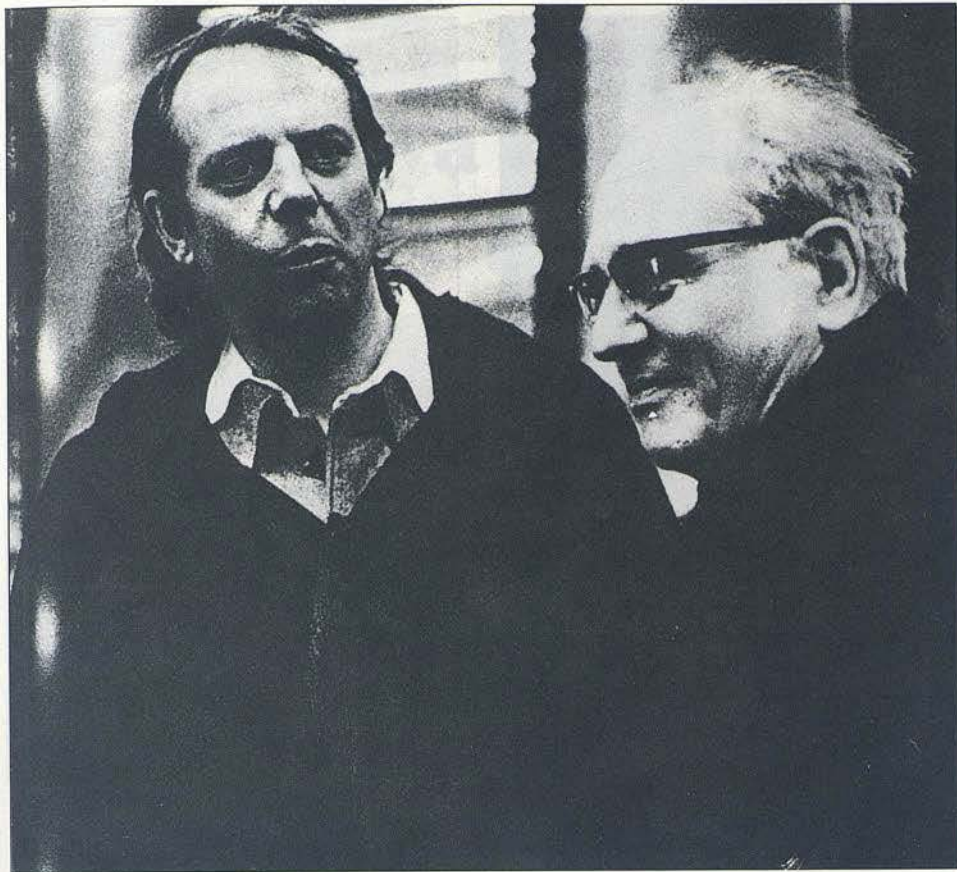


NICK HAVANNA

Rosselló, 208 - Barcelona

ENTRADA LLIURE

Una mostra de
l'esforç
dels mateixos
compositors
per fer
conèixer
la seva obra



Messiaen amb Stockhausen

tor, i a les seves línies d'actuació, que es regeixen per comportaments totalment diversos.

c) **Encàrrecs.** La majoria són atorgats per l'Administració Central (malauradament, la Generalitat de Catalunya, malgrat la insistència de l'Associació Catalana de Compositors, no es pronuncia sobre aquest tema i continua sense fer cap encàrrec a compositors del Principat), a través del Centre per a la Difusió de la Música Contemporània del Ministerio de Cultura, el qual darrerament aplica una política més equànime en el repartiment dels encàrrecs, en un intent de descentralització.

Com a nota curiosa, hem de recordar que l'any 1985 (Any Internacional de la Música), i per tal de celebrar aquesta efemèride, el Ministerio de Cultura atorgà 30 obres-encàrrec a compositors de l'Estat espanyol, dels quals només dues foren per a Catalunya, cosa que demostra, un cop més, una marcada injustícia en el seu capteniment, sobretot tenint en compte el panorama de la composició al nostre país.

d) **Premis, concursos, etc.** No crec que sigui necessari pronunciar-me sobre si la situació és greu o no; però si que vull deixar constància que els compositors vivim, degut a moltes diverses circumstàncies, en una posició totalment equívoca. Una posició que, si bé s'inicià a partir del segle XX, en ple Romanticisme, quan l'artista-compositor, creient-se en posició de la veritat, donà l'esquena i menyspreà la socie-

tat en que vivia; a la nostra època, no només s'ha mantingut aquesta actitud, sinó que s'ha agreujat notablement.

El divorci entre compositor i societat

Ja des de mitjan segle XX, el mercat ha estat invadit per diferents músiques (pop, rock, cantautors, etc.); la majoria, d'ínfima qualitat. La seva funció no ha estat la creació de noves formes musicals, la recerca d'una nova voluntat d'expressió o, atenent l'avanç tecnològic, la investigació de nous fenòmens sonors, sinó que, gairebé exclusivament, s'ha limitat a intentar suprimir l'abisme que separa els qui creen dels qui s'ho apropien; en definitiva, els compositors, del públic. Tot i això, la música ha rebaixat la seva posició qualitativa al nivell més elemental, i ja no té res de comú amb l'art. Brahms i J. Strauss podien ser amics; però entre Boulez i els «Rolling Stones» no hi ha cap pont. El divorci és total, perquè, mentre un públic netament burgès, que pot pagar-se la butaca, assisteix a les sales de concert, i amb una gran dosi d'esnobisme aplaudeix a rabiar i discuteix la millor o pitjor interpretació d'obres omnipresents en el «majestuós» repertori clàssic, d'indubtable qualitat, un altre públic

minoritari intentarà ampliar la seva capacitat auditiva, descobrint les diferents possibilitats que li atorgarà la nova música (quan em refereixo a nova música, hi incluc també els compositors de l'Escola de Viena; s'ha de pensar que Schönberg va compondre la seva primera obra dodecònica, *Cinc peces per a piano op. 23*, l'any 1923, i que avui encara resulta incomprendible per a molts); i un tercer públic desplegarà enmig de les nostres ciutats, altament civilitzades, una força dimoníaca primària per a adorar els grans ídols de la música *pop*, *rock* o clàssica. Tot això, amb el beneplàcit de la crítica; una crítica que s'ha dedicat molt més a preocupar-se d'encimbellar als grans divos que no pas a intentar descobrir allò que s'estava component a Catalunya.

No hi ha motiu per a dubtar que compositors com Messiaen, Boulez, Ligeti, Guinjoan, Soler o Benguerel no tinguin tot el talent i tot l'enginy imprescindible per a poder escriure la millor música que es pugui realitzar a la nostra època. Però la societat actual, guiada per l'estètica hedenística, cercarà en l'art la bellesa, que es tradueix en un sentiment de plaer, mentre que la sensació de lletgesa, produïda per la música contemporània, ocasionarà un sentiment de desgrat i manca d'interès.

La música, més valorada com a fet social que com a fet intel·lectual

Com a compositor i, sobretot, pel que he vist i he escoltat i experimentat durant vuit anys en el meu càrrec de president de l'Associació Catalana de Compositors (entitat que organitza el 70% de les activitats relacionades amb la música del nostre temps) i com a director i pedagog d'un Conservatori professional durant cinc anys, sóc conscient i tinc la sensació que, en el nostre país, l'estudi de la música sempre ha estat per sota i en inferioritat de condicions respecte a altres disciplines humanístiques. I això ha estat un dels principals motius pels quals l'esperit musical s'ha anat extingint, a poc a poc, dels ambients culturals i intel·lectuals del nostre entorn. I és ben sabuda per tots la manca d'una autèntica cultura musical, per part de l'Administració, que motivi i renovi la precària situació actual. Malauradament, la música ha passat a ser més, molt més, una funció social que no una funció intel·lectual. Això, sense ocupar totalment el lloc que merescudament li correspondria a la nostra societat.

En el llibret que s'edita, fa pocs anys, amb motiu de l'estrena d'una òpera de cambra d'un dels nostres compositors més representatius, un conegut pintor català escrivia:

«La vocació musical sol tenir més entrebancs que cap altra manifestació artística



Programar Wagner, Mozart o Beethoven ofereix pocs riscos per als promotors de concerts i, a més, no generen drets d'autor

per a imposar-se. M'imagino, en el nostre camp de la pintura, la competència "deslleial" que podria aparèixer si ens moguéssim pel mateix espai que els músics. Suposem que, el dia que ens ha tocat exposar a una sala del carrer Consell de Cent, hi hagués, a la galeria del costat, pel mateix preu, una selecció d'obres de Rembrandt; i, en altres, no gaire més lluny, de pinturas de Goya, Dürer, Rafael o Veronès. Les sales de la Rambla de Catalunya exposarien, al mateix temps, obres de Giotto o de Van Eyck. Les galeries més arriscades haurien intentat mostrar alguns quadres de Van Gogh o de Gauguin; i, tal volta els que es voldrien veritablement arruïnar, s'atrevirien amb Kandinski o Paul Klee. Els pintors d'ara no tindrien res a fer!

«La vocació dels nostres músics és doncs admirable. Els programes de les sales de concerts saben afalagar tot allò que històricament i fàcilment ens ha commogut. Com és possible lluitar cada dia amb el geni irrepetible de Bach, de Mozart, de Vivaldi, de Beethoven, de Wagner o de Brahms? Per a nosaltres, comprendre la música s'ha convertit en una associació psicològica, evocadora dels nostres records més sentimentals».

Doncs, sí; aquesta és la nostra lluita: la nostra lluita de cada dia per a intentar dignificar i normalitzar, d'una vegada i per sempre, la professió de compositor.

Cal imposar en les programacions obres d'autors catalans

Els organitzadors de concerts, la majoria subvencionats amb diners públics, es limiten a dir que les orquestres estrangeres no volen interpretar les nostres obres. Dubto que sigui cert; allò que és cert és que la qüestió està mal plantejada. Quan es contracta una orquestra estrangera (llevat les quatre o cinc de major prestigi del món) se la pot obligar perfectament, com a contrapartida de la contractació, perquè interpreti una obra d'un compositor del país on ha estat convidada. Així ho feren, al seu dia, als responsables de Joventuts Musicals, quan portaven l'organització del Festival Internacional de Música de Barcelona, cosa que motivà l'estrena de moltíssimes obres de compositors catalans, barrejades amb les d'altres autors del gran repertori. Tot això no fou cap motiu perquè el públic deixés d'anar als concerts; ans al contrari, hi havia una certa curiositat per escoltar aquelles obres noves que, alhora, sempre anaven «ben acompanyades i acotxades». Malauradament, la situació ha canviat. Només fa falta repassar el panorama de compositors catalans que són interpretats a les temporades dels cicles barcelonins i als festivals d'estiu a Catalunya per a adonar-nos que la nostra música pràcticament no hi és

present. Si l'Administració subvenciona part d'aquests cicles, hauria d'exigir un mínim de programació catalana. Això, s'ha dit, s'ha intentat; però determinats personatges continuen fent allò que els ve de gust, malgrat que continuen rebent importants subvencions públiques. Un cop més, i en una encertada política de programació, l'Orquestra Ciutat de Barcelona se salva de la situació. I és considerable la presència dels nostres compositors, tant en els concerts de cambra com en els d'orquestra.

L'Associació Catalana de Compositors organitza anualment cicles de música del segle XX, i disposa d'una infinitat d'estrenes i primeres audicions. Al cap i a la fi, aquesta és la seva obligació; però no servirà de res si no se segueixen uns criteris de valor sobre les obres interpretades, per tal que les millors puguin ser presents en altres ciutats, a Festivals o a la mateixa Barcelona, però en un altre context. La nostra música ha de **normalitzar-se**, ha de ser programada amb naturalitat a la majoria de concerts, sense desesperances ni angoixes innecessàries.

Si us plau, senyors: el segle XX s'acaba! I molts de vosaltres, sense saber-ho!

Albert Sardà
Compositor
President de l'Associació
Catalana de Compositors

Relativa incidència del cost dels drets d'autor en el concerts



La partitura, la clau de tot el fet musical

La problemàtica dels drets d'autor adquireix una dimensió a part, vista des de l'òptica de qui els ha de satisfer, de qui els financia. Abili Fort, secretari artístic de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, assenyala que l'autor percep dos tipus de retribució per la seva obra. Els drets d'autor pròpiament dits, derivats de cada interpretació de la composició, i els lloguers de partitures; aquests, compartits amb l'editor, un tema del qual ja es va parlar en un altre treball monogràfic publicat en aquesta Revista.

Els drets d'autor són liquidats a través de la Societat General d'Autors d'Espanya, una entitat que, fins fa poc, ha tingut el monopoli de la recaptació d'aquells drets. La

quantia, segons el senyor Fort, s'estableix a partir de determinats percentatges sobre taquilla, els quals estan en funció de si, en un determinat programa, totes les obres tenen dret a percebre drets d'autor, o bé si n'hi ha unes de concretes, els drets de les quals ja han caducat. Depèn, així mateix, de la durada i —en alguns casos— també dels percentatges que d'una forma específica hagin imposat els autors mateixos. L'autor sempre té dret a establir els percentatges. La durada dels drets a Espanya, fins a l'establiment de la nova llei del 1988, era de 80 anys. Ara, és de 60, i sempre a partir de la data de la mort del compositor. Als EUA, la referència és la data de la publicació de l'obra, per la qual cosa els límits

són molt més reduïts. Això, però, ha generat determinades picaresques com és la pràctica, molt habitual en el cas de Stravinsky, de confeir noves versions o revisions de les seves obres.

Del del punt de vista de la programació, és evident que resulta més econòmic —per a una formació o bé per als promotors de cicles de concerts— programar música de períodes més o menys antics —del Romanticisme enrera— que no pas música contemporània, perquè aquella no ha d'atendre drets d'autors i, aquesta altra, sí. Cal puntualitzar que el percentatge que s'ha de satisfer sobre taquilla, en el cas d'un programa íntegrament format per obres amb dret a percepció, és d'un xic més del 10%.

El senyor Abili Fort diu que l'OCB va satisfer, el 1989, un total de més de vuit milions de pesetes com a lloguer de partitures, i de poc més de tres milions, en concepte de drets d'autor. Cal recordar que el lloguer correspon a una gran part del repertori, mentre que els drets d'autor només afecten al repertori temporalment més proper.

També esmenta iniciatives en línia de cercar noves formes de percepció de drets d'autor, com és el cas de les esmentades versions crítiques de determinades obres, especialment òperes, fetes per compositors o directors d'orquestra. Això obliga, a qui hi vulgui recórrer, a satisfer drets d'autor perquè corresponen a treballs fets recentment. Si els concerts són retransmesos per ràdio o televisió, aquests mitjans també han de liquidar drets d'autor, tant si la transmissió és en directe com en diferit, i també per cada vegada que l'ofereixin en antena o pantalla. Els percentatges s'estableixen d'acord a determinats paràmetres, com poden ser des del tipus de programa fins a l'audiència del respectiu mitjà. «En tot cas, normalment aquests percentatges són superiors als establerts per concert en directe», apunta el senyor Fort. Així mateix, afirma que, malgrat que el monopoli de la Societat General d'Autors d'Espanya hagi finit legalment, no sap que s'hagi creat cap altra iniciativa que s'ocupi de la tasca que realitza aquesta societat.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada
1990-1991

Ajuntament de Barcelona
Institut Municipal de Música

1

Divendres 19 d'octubre - 21 hores
Dissabte 20 d'octubre - 19 hores
Diumenge 21 d'octubre - 11 hores

Luis Antonio García Navarro, director
Joaquín Achúcarro, piano
Cor Sant Esteve del Conservatori de Vilaseca
(Joaquim Garrigosa, director)

Montsalvatge
Concertino 1 + 13*

Rachmaninov
Concert per a piano i orquestra núm. 3, op. 30

Holst
Els Planetes

2

Divendres 26 d'octubre - 21 hores
Dissabte 27 d'octubre - 19 hores
Diumenge 28 d'octubre - 11 hores

Enrique García Asensio, director
Anabel García, violí

E. Halffter
Sinfonietta
(En homenatge a Ernesto Halffter)

Bruch
Concert per a violí i orquestra núm. 1, op. 8

Cerdà
Sinfonietta**

Stravinsky
L'ocell de foc (versió 1919)

3

Divendres 2 de novembre - 21 hores
Dissabte 3 de novembre - 19 hores
Diumenge 4 de novembre - 11 hores

Víctor Pablo Pérez, director
Catherine Cho, violí

Marco
Campo de Estrellas*

Prokofiev
Concert per a violí i orquestra núm. 2, op. 19

Dvorák
Simfonia núm. 9, op. 95

4

Dissabte 10 de novembre - 19 hores
Diumenge 11 de novembre - 11 hores

Sixten Ehrling, director
Yefim Bronfman, piano

Brahms
Obertura acadèmica, op. 80

Mozart
Concert per a piano i orquestra núm. 24, K. 476

Sibelius
Simfonia núm. 1, op. 39*

5

Divendres 17 de novembre - 19 hores
Diumenge 18 de novembre - 11 hores

Matthias Bamert, director
Pi Hsien Chen, piano

Beethoven
Simfonia núm. 2, op. 36

Stravinsky
Capriccio, per a piano i orquestra*

Brahms
Simfonia núm. 4, op. 98

Sèrie A i C

Divendres 23 de novembre - 21 hores
Dissabte 24 de novembre - 19 hores
Diumenge 25 de novembre - 11 hores

Leonard Balada, director
Yarisco Yepes, guitarra
Jordi Vilapriyó, piano
Adams
The chairman dances*

Balada
Homenatge a Casals

Rossini
Variacions barroques (Sclatlatti)*

Balada
Sardana

Balada
Concert per a piano, vent i percussió*

Balada
Simfonia concertant per a guitarra i orquestra

Sèrie B

Divendres 30 de novembre - 21 hores
Dissabte 1 de desembre - 19 hores
Diumenge 2 de desembre - 11 hores

Bryden Thomson, director
Laura Czlik, piano

Elgar
Introducció i allegro per a quartet de corda i orquestra de cordes, op. 47*

Chopin
Concert per a piano i orquestra núm. 1, op. 11

Rachmaninov
Danses simfòniques, op. 45*

Sèrie A i C

Divendres 14 de desembre - 21 hores
Dissabte 15 de desembre - 19 hores
Diumenge 16 de desembre - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Maureen Forrester, contralt
Coral Càrmina (cor femení)
(Francesc Guillén, director)

Mahler
Simfonia núm. 3

Sèrie B

Divendres 15 de desembre - 21 hores
Dissabte 16 de desembre - 19 hores
Diumenge 17 de desembre - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Maureen Forrester, contralt
Coral Càrmina (cor femení)
(Francesc Guillén, director)

Mahler
Simfonia núm. 3

Sèrie A

Divendres 12 de gener - 19 hores
Diumenge 13 de gener - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Aaron Rosand, violí

Mozart
Le Nozze di Figaro, K. 492 (obertura)

Walton
Concert per a violí i orquestra*

Schönberg
Pelléas et Mélisande, op. 5*

Sèrie B

Divendres 18 de gener - 21 hores
Dissabte 19 de gener - 19 hores
Diumenge 20 de gener - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Bernadette Greevy, mezzosoprano
Karen Williams, soprano
Pauline Tinsley, contralt
John Brocheier, baríton
Maldwyn Davies, tenor
Àngels Miró, soprano
Anna Velando, mezzosoprano
Coral Càrmina
(Francesc Guillén, director)

Cor col·laborador de l'OCB

Pergolesi
Sabat Mater

Purcell
Dido and Aeneas*

Sèrie B

Divendres 22 de febrer - 21 hores
Dissabte 23 de febrer - 19 hores
Diumenge 24 de febrer - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Robert Cohen, violoncel

Guinjoan
Ambient núm. 1*

Buxton Orr
Fantasia de Carmen*

Rodrigo
Concierto in modo galante*

Dvorák
Simfonia núm. 7, op. 70

Sèrie A i C

Divendres 25 de gener - 21 hores
Dissabte 26 de gener - 19 hores
Diumenge 27 de gener - 11 hores

Salvador Mas, director
Heiner Hopfner, tenor
Luis Álvarez, baríton
Sopranos a determinar

Orfeó Català
(Jordi Casas, director)

Mozart
Serenata núm. 9, K. 320, «Postilló»*

Mozart
Gran Missa en do menor, K. 417A (427), «La Gran»

Sèrie B

Divendres 1 de febrer - 21 hores
Dissabte 2 de febrer - 19 hores
Diumenge 3 de febrer - 11 hores

Albert Rosen, director
Gerardo Vila, piano
(Primer Premi Concurs Maria Canals 1989)

Barbara Hamilton, viola

Gluck
Alceste (obertura)

Berlioz
Harold a Itàlia, op. 16

Brahms
Concert per a piano i orquestra núm. 2, op. 83

11

Divendres 25 de gener - 21 hores
Dissabte 26 de gener - 19 hores
Diumenge 27 de gener - 11 hores

Salvador Mas, director
Heiner Hopfner, tenor
Luis Álvarez, baríton
Sopranos a determinar

Orfeó Català
(Jordi Casas, director)

Mozart
Serenata núm. 9, K. 320, «Postilló»*

Mozart
Gran Missa en do menor, K. 417A (427), «La Gran»

Sèrie A i C

Divendres 1 de febrer - 21 hores
Dissabte 2 de febrer - 19 hores
Diumenge 3 de febrer - 11 hores

Albert Rosen, director
Gerardo Vila, piano
(Primer Premi Concurs Maria Canals 1989)

Barbara Hamilton, viola

Gluck
Alceste (obertura)

Berlioz
Harold a Itàlia, op. 16

Brahms
Concert per a piano i orquestra núm. 2, op. 83

Sèrie B

Divendres 15 de març - 21 hores
Dissabte 16 de març - 19 hores
Diumenge 17 de març - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Janos Starker, violoncel

Benguerel
Dialogue orchestrale*

Hindemith
Concert per a violoncel i orquestra*

Prokofiev
Simfonia núm. 5, op. 100

Sèrie A

Divendres 15 de març - 21 hores
Dissabte 16 de març - 19 hores
Diumenge 17 de març - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Janos Starker, violoncel

Benguerel
Dialogue orchestrale*

Hindemith
Concert per a violoncel i orquestra*

Prokofiev
Simfonia núm. 5, op. 100

Sèrie B

Divendres 15 de març - 21 hores
Dissabte 16 de març - 19 hores
Diumenge 17 de març - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Janos Starker, violoncel

Benguerel
Dialogue orchestrale*

Hindemith
Concert per a violoncel i orquestra*

Prokofiev
Simfonia núm. 5, op. 100

Sèrie A

Divendres 23 de març - 19 hores
Diumenge 24 de març - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Joël Pichon, violí

Schumann
Concertstuck per a quatre trompes i orquestra, op. 86*

Chausson
Poème, op. 25

Saint-Saëns
Introducció i rondó capriccioso, op. 28*

Taverna-Bech
Estampes I**

Beethoven
Simfonia núm. 5, op. 67

Sèrie B

Divendres 23 de març - 19 hores
Diumenge 24 de març - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Joël Pichon, violí

Schumann
Concertstuck per a quatre trompes i orquestra, op. 86*

Chausson
Poème, op. 25

Saint-Saëns
Introducció i rondó capriccioso, op. 28*

Taverna-Bech
Estampes I**

Beethoven
Simfonia núm. 5, op. 67

Sèrie A

Divendres 23 de març - 19 hores
Diumenge 24 de març - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
Joël Pichon, violí

Schumann
Concertstuck per a quatre trompes i orquestra, op. 86*

Chausson
Poème, op. 25

Saint-Saëns
Introducció i rondó capriccioso, op. 28*

Taverna-Bech
Estampes I**

Beethoven
Simfonia núm. 5, op. 67

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Haydn
Concert per a piano i orquestra, en re major*

Strauss
Vida d'heroi, op. 40*

Sèrie B

Divendres 19 d'abril - 21 hores
Dissabte 20 d'abril - 19 hores
Diumenge 21 d'abril - 11 hores

Franz-Paul Decker, director
José Feghall, piano

Sardà
Kourou*

Societat General d'autors: 19.000 milions de moviment, el 1990

La Societat General d'Autors és, com és ben sabut, l'entitat que fa la recaptació i la posterior distribució dels recursos generats pels drets d'autor teatrals, musicals i cinematogràfics d'Espanya. Relacionada amb la corresponent federació internacional, no tan sols vetlla pels autors espanyols, sinó també pels estrangers, l'obra dels quals s'executa a la pell de brau. I, al mateix temps, rep de les entitats federades els drets dels autors espanyols executats fora de la frontera hispànica.

És previst que enguany recapti un volum

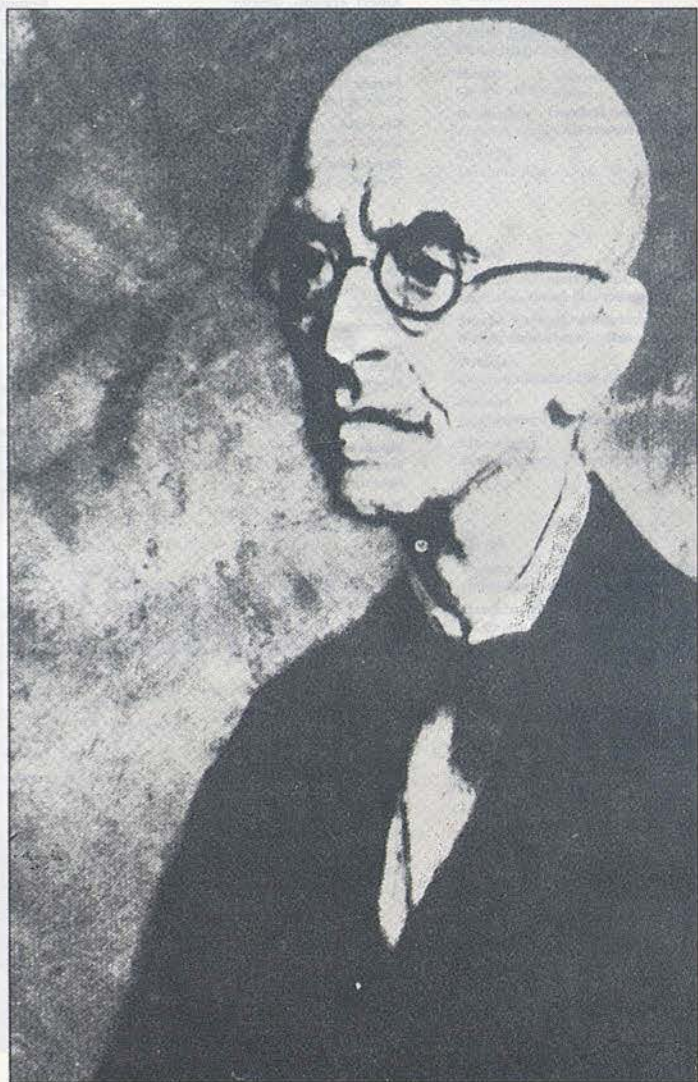
de 19.000 milions de pessetes, una xifra la importància de la que cal situar en relació amb l'assolida l'any 1989 (11.000 milions de pessetes), cosa que constitueix una progressió impressionant que, en pocs anys, haurà gairebé multiplicat per deu el volum del moviment recaptatori.

Aquest procés, el justifiquen els seus responsables en una doble dimensió. L'increment de l'activitat artística arreu de l'Estat i la superior capacitat i eficàcia inspectora de la pròpia societat. Aquest és un aspecte en el que semblen coincidir els socis de la

SGAE. Pel que fa al primer dels matisos, cal assenyalar que el sector cultural és el tercer que produeix més volum de moviment financer a tot l'Estat, després de l'industrial i del turístic.

Josep Solà, conseller català de la Societat General d'Autors d'Espanya, J. Junoy, delegat a Catalunya de l'esmentada societat i el seu lletrat Albert López protagonitzaren una interessant conferència-col·loqui a l'Aula de Música de Barcelona, basats en la qual hem confegit aquest article.

La SGAE va ser creada l'any 1932, com



Enric Granados i Manuel de Falla amb Albéniz (pàgina següent), uns compositors espanyols que han generat importants drets d'autor



a fruit de la necessitat de defensar els drets de la creació artística. D'entrada, cal assenyalar un problema bàsic. La falta de concienciació, per part de l'usuari de la creació artística, de cara a què aquesta sigui retribuïda.

Hom accepta que, gràcies a tal creació, l'usuari —propietari d'un local d'espectacles, bar, pub, sala de festes, etcètera— pot aconseguir uns beneficis que sense aquella creació no podria tenir. Però, derivadament, no entén que el creador de l'obra n'hagi de ser partícep. Un altre punt bàsic a tenir en compte es que la SGAE no és propietària de la creació, sinó administradors dels drets que genera. La propietat de l'obra sempre és de l'autor o, en tot cas, de l'editor al qual aquell ha cedit els drets gràcies a uns determinats pactes. Pactes que la SGAE ha de conèixer en el moment d'acceptar l'administració dels drets de l'obra, a efectes de distribuir-los, quan s'escaigui, d'acord als pactes creador-editor que, en el pitjor dels casos, no impediran mai a l'autor de percebre un mínim del 50 per cent dels drets que generi l'execució i, en definitiva, l'ús públic de les seves obres.

Fins a la promulgació, el mes de novembre del 1987, de la nova Llei de Propietat Intel·lectual, la SGAE funcionava en règim de monopoli. L'esmentada llei, que se situa en òrbita de la legislació comunitària en

aquesta matèria, permet que es creïn altres societats amb finalitats semblants, cosa que de moment no s'ha produït, si més no pel que fa als autors, atesa la dificultat de posar en marxa una entitat de funcionament tan complex com aquest.

L'autor ha d'enregistrar la seva obra en el Registre de Propietat Intel·lectual i, a partir d'aquest moment, trametre'n constància a la SGAE, la qual administrerà els drets que generi.

La nova legislació ha reforçat el paper dels autors, ja que els atorga la plena potestat sobre la divulgació de llur obra i la forma en què es produeixi, el dret a la integritat o manipulació de la mateixa, el de retirar-la de circulació, etc. Tothom qui vulgui divulgar una obra —des d'una discoteca a una emissora de ràdio— ha de comptar amb l'autorització de l'autor. I, sempre, cada dret és independent de l'altre. Cadascun dels àmbits que utilitzin l'obra han de satisfer els drets.

En aquests moments, la legislació espanyola prescriu els drets d'autor als 60 anys després de la seva mort. Abans eren 80. Però la tendència és de reduir aquest període a 50 anys. Circumstància a què empenyen els poderosos sectors, a partir del 1993, en el marc de l'harmonització de la legislació en el si de la Comunitat Econòmica Europea.

Un dels problemes que sorgeixen és el de la precisió en la distribució dels drets, a partir del fet de l'enorme complexitat d'inspecció en un món en què intervé una munió de locals on es produeix difusió pública de música —sigui en directe o mitjançant reproducció mecànica.

El sistema emprat, especialment pel que fa a música lleugera, és el de sondeigs d'audiència, encarregats a una empresa especialitzada i externa a la mateixa SGAE. La corresponent introducció de dades en una complexa maquinària tecnològica —ordinadors— establirà uns determinats repartiments. Els sondeigs de l'esmentada empresa són sotmesos a controls per part de la SGAE. Amb tot, es considera que aquest no és un sistema exacte i precís del tot; però costa de trobar-ne un altre de millor. Com van indicar els responsables a Barcelona de la SGAE, no és possible posar un inspector a cada sala de festes, pub o envelat de festa major. En tot cas, assenyalarem que hi ha inspeccions intenses i que sovint s'imposen sancions a determinades formes de frau detectades...; però que, a la fi, s'arriba allà on es pot.

Una dada curiosa és que l'autor musical no té dret a imposar un determinat preu a l'execució de la seva obra, mentre que ho pot fer l'autor teatral. Aquest darrer pot exigir una retribució fixa per a cada representació. L'autor musical, sigui del tipus de música que sigui, s'haurà de sotmetre als canons legals: el 10 per cent sobre la recaptació en taquilla en casos d'espectacles públics que en tinguin, i a la resultant dels acords establerts en cada cas amb emissores de ràdio, cadenes televisives, etc. I aquests, depenents del poder de difusió i d'altres paràmetres que en cada cas determinen uns acords concrets.

La SGAE té prop de 33.000 socis, i controla els drets de dos milions d'obres. L'any 1989 va tenir uns ingressos, en conceptes de drets d'autors d'espectacles teatrals, de 647 milions de pessetes, de 1.100 procedents de televisió, d'uns 1.000 de sales de festa, i només 55 milions en concepte de concerts simfònics. Aquest guarisme ofereix una imatge significativa, i digna de ser tinguda en compte, ja que parla del relatiu protagonisme de la música clàssica en el conjunt de la vida musical del país.

Cada comunitat autònoma té la seva delegació territorial, alhora descentralitzada en sengles delegacions provincials, que també es descentralitzen en àrees que agrupen dues o tres comarques. En tot cas, tot queda lligat estretament a la seu central. La SGAE distribueix aproximadament un 70 per cent dels seus ingressos entre els socis, i el 30 per cent correspon a despeses d'administració.

Cal recordar que és una societat sense ànim de lucre i que els seus òrgans gestors estan formats pels mateixos socis.

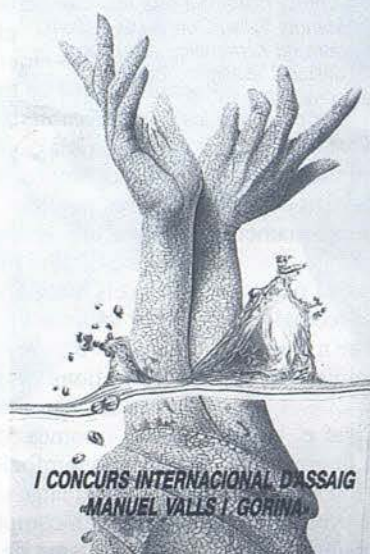
Festa de la Música Catalana

La REVISTA MUSICAL CATALANA convoca la Celebració de la FESTA DE LA MÚSICA CATALANA, que tindrà lloc el pròxim dia 22 de novembre al Palau de la Música. L'acte central de la mateixa serà un sopar que aplegarà els protagonistes de la vida musical del país: intèrprets i afeccionats. En el curs del mateix es lliuraran els Premis «Manuel Valls» d'Assaig Musical i «Eduard Toldrà» de Composició Musical. També s'atorgaran altres guardons destinats a premiar l'activitat de la temporada 1989-90. Alguns d'aquests guardons seran decidits per jurats i un d'ells per votació entre els afeccionats. Es tracta del Premi a la Millor Interpretació de la Temporada 1989-90 corresponent a un artista, o bé conjunt de la naturalesa que sigui, estranger.

Els lectors de la REVISTA MUSICA CATALANA hauran d'adreçar la butlleta adjunta a aquesta plana a la seu de la Revista. Entre tots els votants se sortejaran dos tiquets d'assistència al sopar de celebració de la Festa de la Música Catalana.

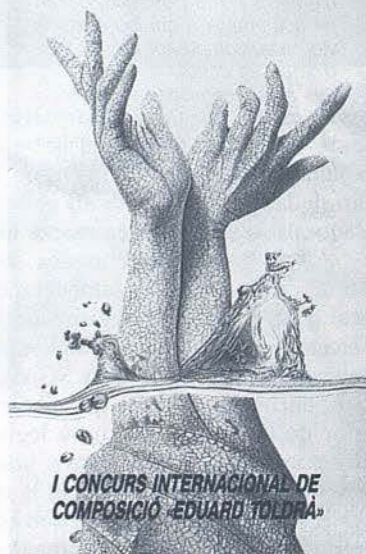
Festa de la Música Catalana

22 de novembre de 1990



Festa de la Música Catalana

22 de novembre de 1990



BUTLLETA DE VOTACIÓ «MILLOR INTÈRPRET ESTRANGER TEMPORADA 1989-90»
FESTA DE LA MÚSICA CATALANA 22 de novembre del 1989

Nom

Adreça

Artista o conjunt votat

Adreceu-la a REVISTA MUSICAL CATALANA. C/. Sant Francesc de Paula, 2. 08003 BARCELONA

Compositors catalans: coincidència en la valoració de l'escàs suport a la seva tasca

Si entenem per viure obtenir uns guanys econòmics que permetin, per exemple, pagar el lloguer del pis, l'escola dels nens, comprar els queviures i la roba...; és a dir, tot allò que engloba el «modus vivendi» de tot ésser humà, ¿pot viure un compositor exclusivament de la seva tasca creativa?, és a dir, ¿dels diners que li reporta la seva música en ser interpretada, en forma de drets d'autor? De segur que una bona part dels lectors ja hauran sospitat que la resposta serà negativa, després d'haver llegit els articles anteriors. Però nosaltres hem volgut cercar directament el parer de cinc compositors de diverses generacions de casa nostra: Xavier Montsalvatge, Joan Guinjoan, Salvador Pueyo, Jordi Russinyol i Albert Llanas.

No es pot viure només de la pròpia música

Tots ells diuen que no es pot viure exclusivament de la tasca creativa, de com-

pondre música (clàssica, o contemporània en aquests casos); si més no, que és molt difícil poder-ho fer, encara que tots coincideixen a apuntar alguns casos concrets de compositors espanyols que són milionaris gràcies als drets d'autor que reben. D'altra banda, aquestes excepcions són poques, i no és el cas dels nostres consultats. Vegem què diuen i com matisen les respostes.

Xavier Montsalvatge, un autor molt interpretat arreu del món, diu: «*La veritat, si jo visqués de la meua composició, viuria molt malament malgrat que, gràcies a Déu, les meves obres són força interpretades a l'estranger i en cobro uns drets d'autor considerables. Però, així i tot, només amb els guanys que em reporten aquests drets, viuria molt estretament*».

Joan Guinjoan diu: «*Jo no dic que no. Normalment, és tremendament difícil viure de la pròpia tasca creadora; però crec que un compositor que ha arribat a un moment determinat de la seva carrera amb un prestigi i una consideració professionals reconeguts, sí que en pot viure. És a dir, hi ha moments determinats en que hom pot*

viure de la pròpia música. Però viure'n d'una manera estable i continuada, no es pot garantir».

Salvador Pueyo apunta una altra vessant, dient: «*Un compositor hauria de poder viure per a la seva tasca creativa. Evidentment, no pot viure econòmicament d'aquesta tasca*».

Jordi Russinyol diu: «*Exclusivament de la tasca creativa, un compositor no en pot viure*».

Finalment, Albert Llanas apunta: «*Si es tracta del sosteniment del compositor, crec que aquest, si fa la tasca que fa, és perquè realment té ganes de fer-la, perquè en té un motiu. Però no crec que compngui per diners*».

Efectivament, totes aquestes respostes fan pensar que els compositors, en general, es dediquen també a altres tasques (lligades a la música, lògicament) que són, en molts casos, les que els permeten de viure com apuntàvem al principi d'aquest escrit.

Tasques complementàries a la composició

Tots els compositors consultats fan altres tasques complementàries (Montsalvatge, si bé està retirat, continua component) com: la pedagogia, la interpretació, la direcció, conferències, classes magistrals, tasques d'assessorament, direcció i participació a curses i cicles musicals, crítica als mitjans de comunicació, etc. Aquestes tasques representen, en molts casos, els guanys reals per a viure com qualsevol altra persona.

La definició d'aquestes tasques (que en diem complementàries perquè, per sobre de tot, un compositor és un compositor), la matisa d'una manera molt personal Jordi Russinyol: «*Hi ha una sèrie de tasques complementàries a la composició que van lligades a aquesta; i penso que algunes són difícils d'entendre sense la composició. En el meu cas, la composició va lligada a una sèrie de feines de divulgació, difusió de la música contemporània, en la vessant interpretativa i, en moltes ocasions, en la vessant de l'assessorament i en l'organització*».



Xavier Montsalvatge

Totes aquestes tasques aporten experiència, eixamplen i donen noves idees a l'hora de compondre».

D'altra banda, el plantejament de dedicar-se a aquestes tasques complementàries també està molt lligat (i de fet és inseparable, segons el mateix Russinyol) a la idea d'obtenir un *modus vivendi* o uns guanys immediats per a sobreviure.

Per la seva banda, Albert Llanas apunta que: «El compositor pot compondre per moltes raons; però, evidentment, una d'aquestes raons no és la de guanyar-se la vida amb la composició. Crec que l'aspecte ètic més correcte de la composició és que hom compon perquè creu que ho ha de fer, sense pensar en un principi en l'aspecte econòmic; cosa que no vol dir que la composició no sigui una professió. Però, en aquest país, no hi ha l'estructura que permeti afirmar que la composició és una professió».

Finalment, i com a dada curiosa, Guinjoan comenta que: «On he vist compositors que només viuen únicament i exclusiva d'una manera normal i corrent, de la tasca creativa, és a Cuba».

Si fins ara hem parlat del compositor de música clàssica i contemporània (deixant de banda els de música pop, rock o lleugera, els quals sí que viuen de llur música, però no són els casos que ens ocupen), aquest ha pogut accedir moltes vegades a la música per a cinema o teatre, o a la publicitat.

Si bé aquests són casos experimentats per alguns dels nostres consultats, tots diuen que, en aquest tipus de música, si hi ha èxit comercial de l'objecte musicat en qüestió, sí que es pot viure d'això. Però la pregunta és: ¿És «èticament» correcte que un compositor de clàssica o de contemporània es dediqui a aquestes vessants musicals?

Salvador Pueyo diu: «Que un compositor de clàssica o de contemporània faci música per a cinema o publicitat, per les raons que sigui, no és vergonyós ni és prostituir-se. Crec que són opcions diferents. En realitat, penso que el fet de compondre música és una opció que hom pren, i si ell se sent compositor, viu per a fer-ho. Això no vol dir que pugui viure totes les hores del dia pensant en la composició, perquè necessita destinar moltes d'aquestes hores a feines que li permetin obtenir uns guanys immediats per a sobreviure».

D'altra banda, la posició de Jordi Russinyol és ben diferent: «Si fer aquest tipus de música impliqués allunyar-me d'allò que jo he de fer, no en faria».

Drets d'autor: baix percentatge per al compositor

Fins ara hem estat parlant de la possibilitat d'obtenir guanys econòmics només de la pròpia música, uns guanys representats



Joan Guinjoan (Foto: Pietat Homs)

en drets d'autor que es reben com a conseqüència de la interpretació de l'obra. Aquests drets, com ja se sap, arriben a través de la liquidació semestral que en fa la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE). Els guanys que produeix una obra interpretada, radiada o televisada són repartits entre diferents conceptes, dels quals només un percentatge no gaire alt (segons l'opinió dels consultats) arriba al propi autor.

A tot això s'impliqua l'opinió que es té so-



Salvador Pueyo

bre la SGAE. Encara que els consultats confessen no conèixer a fons aquest entitat (i, per tant, no s'aventuren a emetre'n judicis contundents), coincideixen en general a assenyalar que la SGAE és, si més no, una entitat necessària, perquè vetlla per als interessos de l'autor.

Salvador Pueyo diu: «Penso que el percentatge que es queda la SGAE hauria de ser més baix; però, en tot cas, s'hauria de poder demostrar a través de xifres i veure quin és el cost que representa fer la recaptació de drets de l'obra interpretada, el de mantenir una organització, si aquesta podria passar amb uns costos més reduïts, etc. D'altra banda, també sembla cert que la SGAE no arriba a tots els països, i que amb alguns només s'han fet convenis. Això vol dir que hi ha una certa dificultat a cobrar els drets d'autor. Davant d'aquesta situació, el compositor està indefens».

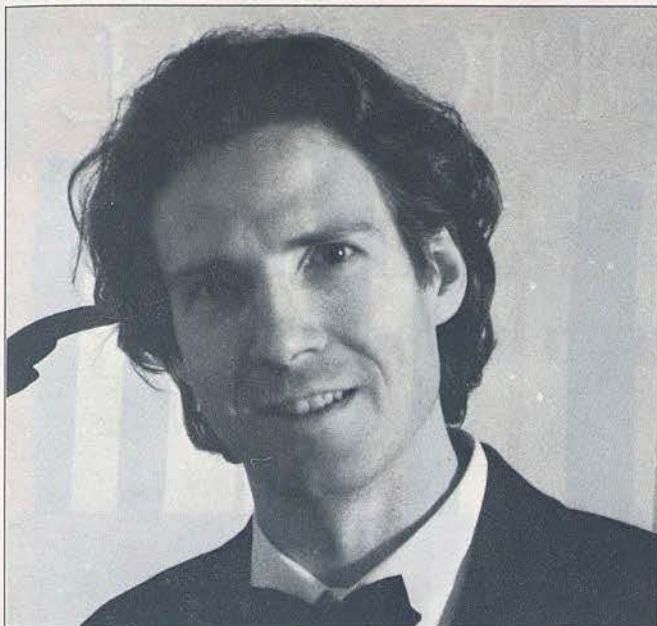
A aquesta dificultat, i a la crítica sobre el baix percentatge que rep el compositor, se n'hi afegeixen altres que han estat enumerades unànimement per tots els consultats: no saber del cert, per part del compositor, si la relació d'obres liquidades per l'entitat és realment exhaustiva (i no n'acusen la SGAE, sinó que es fa referència al fet que l'entitat, en moltes ocasions tampoc no cobra); també la confusió, i per tant la no liquidació, que sovint és l'error en l'ortografia (o el canvi d'idioma) en el títol de l'obra o el nom de l'autor, quan l'obra s'interpreta a l'estranger (les obres s'enregistren amb un títol concret, i si aquest s'altera, o canvia de llengua, ja no existeix «oficialment» i passa a l'apartat de «pendents», cosa que implica que el propi autor ha d'anar a consultar personalment aquestes «pendents», per si de cas hi ha una obra seva no liquidada).

D'altra banda, tots coincideixen a dir que, actualment, la SGAE funciona molt millor que abans (és a dir, que durant l'anterior règim i des de fa ben pocs anys), i que la cosa més positiva és la creació de la prima per estrena. També cal dir, però, que la qüestió de cobrar més o menys drets d'autor (tal i com diuen els consultats) depèn de com és treball i de les vegades que s'interpreti; és a dir, no tots els compositors tenen la «sort» de ser molt interpretats o que s'estrenin totes llurs obres.

Premis i encàrrecs: respirs econòmics

Els encàrrecs, són ben pagats? Xavier Montsalvatge opina que, actualment, els encàrrecs d'obres sí que estan ben pagats.

Jordi Russinyol manifesta: «Rebre un encàrrec vol dir tenir un respir econòmic important que et permet dedicar més temps i treballar amb més tranquil·litat a l'hora de compondre. Pel que fa a si estan ben pa-



Jordi
Ryssinyol
(esquerra).
Albert
Llanas
(dreta)



gats o no, penso que hi ha de tot. Crec que, a l'Estat, en general, els encàrrecs són econòmicament justos. Malauradament, no tinc gaire experiència en aquest terreny».

Però, qué cal per a rebre un encàrrec? Joan Guinjoan opina que: «Normalment, i parlo sempre en teoria, quan es fa un encàrrec a un compositor sembla que aquest ha de funcionar en el seu terreny, és clar. Hauria de ser com una recompensa a la seva tasca. A vegades ho és i a vegades es fan encàrrecs injustos. De tota manera, avui ja, els encàrrecs són molt nombrosos».

Per la seva banda, Salvador Pueyo diu que, efectivament, actualment se'n fan molts, d'encàrrecs, encara que: «Tenen la garantia d'una primera audició, però no tenen la seguretat que l'obra encarregada entri en repertori. Crec que cal distingir entre dos tipus d'encàrrecs: els que provenen d'institucions o entitats privades i els que fan els intèrprets. Jo valoro moltíssim aquests últims, encara que no m'aportin guanys d'una manera directa».

Albert Llanas diu que, rebre un encàrrec: «És una loteria»; i ho connecta directament amb el tema premis/concursos. Llanas diu: «El nombre d'encàrrecs i concursos s'ha multiplicat, i això dóna la possibilitat als compositors joves de fer conèixer de seguida llur obra. Però crec que hi ha més oferta de concursos que d'aspirants a guanyar-los. Normalment, els premis solen ser guanyats per uns mateixos compositors, i també s'ha de comptar que l'obra guanyadora no sempre és la millor; però tampoc és la pitjor. Això vol dir que hi ha una gran massa de compositors que no arriba al grau òptim de qualitat. Per què? Perquè no es fa un ensenyament musical des de la base; perquè l'educació musical a l'escola és pràcticament inexistent. Malgrat que hi ha molts bons professionals i bons pedagogs als conservatoris, la situació és ben dramàtica».

Llanas continua dient que: «Normalment, el compositor ha de ser autodidacte en un 90%. Un gran percentatge de persones que es dediquen a qualsevol aspecte creatiu entra en un 50% d'autodidactisme. Però, allò que no és lògic és que aquest autodidactisme sigui tan elevat. Aquesta situació respon al fet que, en molts casos, l'ensenyament musical és desfasat».

Editorials musicals. Un tema delicat

La majoria dels nostres consultats, en ser preguntats per les editorials musicals han manifestat que aquest és un tema delicat.

Salvador Pueyo diu: «Penso que el percentatge que es queda l'editorial, en concepte de lloguer de material, és excessiu, i que el percentatge per al compositor és mínim. Amb aquesta realitat, l'editorial hauria de fer un servei més bo, més profund i més ampli. Ara bé, si el compositor mateix ha arribat a un acord previ amb l'editor, ja no se'n pot queixar mai. D'altra banda, crec que el lloguer de partitures és una arma perillosa, de doble fil. Si bé és cert que en reps uns ingressos, també s'ha de pensar que hi ha moltes orquestres i agrupacions de cambra, ja una mica nombroses que, pel preu a què fan els concerts, els és molt difícil assumir el cost de lloguer del material que demana l'editor. Aleshores no interpreten l'autor contemporani. Interpreten autors de cost més assequible, com Bach o Vivaldi, sabent que tot el públic els coneix, sabent que hi tindran èxit i sabent que s'estalviaran diners».

Jordi Russinyol diu que: «Fa falta una editorial que funcioni realment bé. Que les edicions siguin bones, que les serveixin a temps i que hi hagi una difusió eficaç. Els percentatges per al compositor haurien d'existir a partir d'una certa quantitat.

Però, al compositor, allò que més li interessa és que es difongui la seva obra».

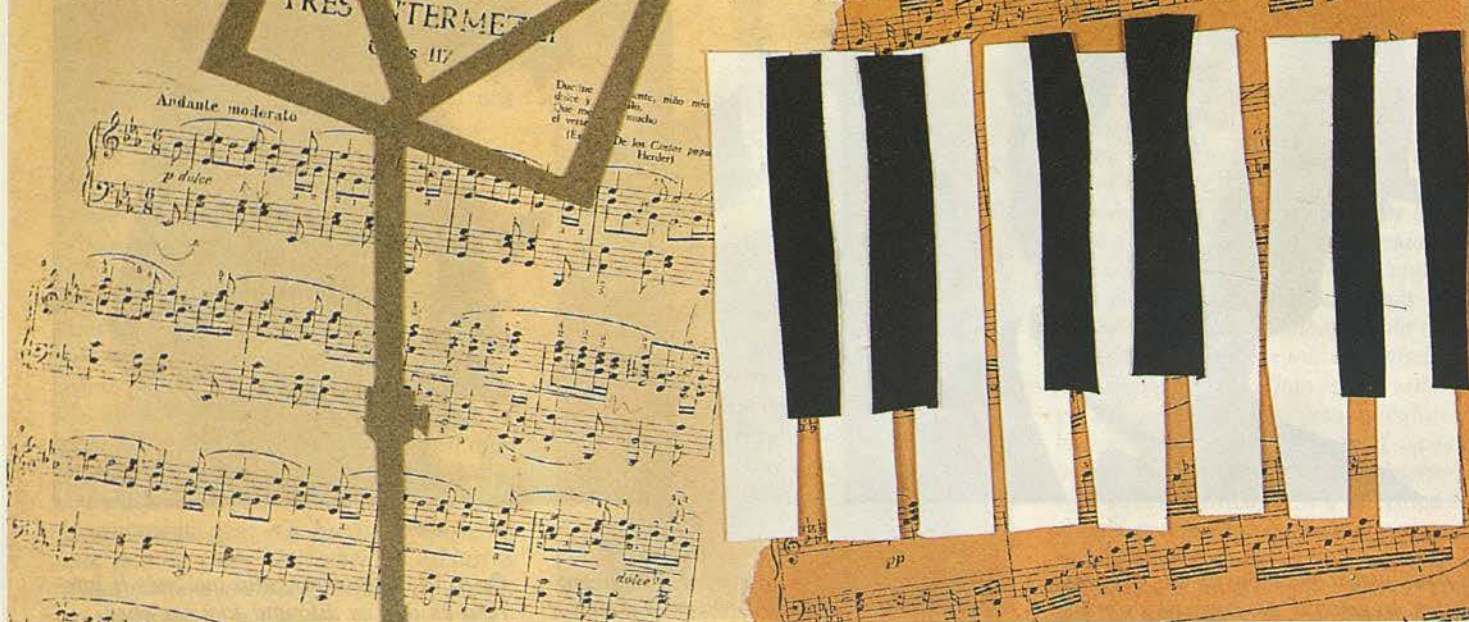
Salvador Pueyo continua dient que: «No hi ha cap editorial absolutament capacitada per arribar a grans i mitjans festivals i circuits musicals. Si fos així, sí que quedaria justificat l'alt percentatge que es queda l'editor. Però el mal no rau en la quantitat que es queda l'editor, sinó en la capacitat que té de poder incidir en la interpretació de les obres dels compositors actuals».

Albert Llanas manifesta que ha quedat malcontent, quan ha treballat amb alguna editorial; diu que li és molt més pràctic difondre personalment les seves obres de cambra. En contrapartida, Llanas diu que: «Respecte a les obres per a orquestra, aquest sí que és un aspecte que funciona millor, perquè mouen un volum més gran de material. Aquí, el tema de l'edició sí que és interessant».

Per la seva banda, Xavier Montsalvatge diu que: «Si no hi ha editor, en realitat no hi ha obra a llarg termini. Es tracta que existeixin l'editor i el distribuïdor qui, a la fi, és qui ha de distribuir l'obra. Sense ells, una obra, sobretot simfònica, no pot fer carrera».

Malgrat tot, que un compositor pugui viure, sobreviure, anar vivint o fer-se ric amb la seva música, depèn que aquesta s'interpreti o no. Però, com molt bé assenyala Salvador Pueyo: «És molt difícil competir amb les grans i magnífiques obres de la història de la música, les quals es troben cada dia al mercat, sense cap dificultat de cap mena. La cosa que hauria de canviar és l'actitud i el costum dels programadors i directors, per voler ampliar aquest repertori i incloure-hi obres contemporànies i d'autors contemporanis. Potser, aleshores, s'adonaran que algunes obres actuals són absolutament dignes de figurar al costat de les grans obres».

FIELES A LA CREACION ORIGINAL



X CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER

Sony está con los jóvenes intérpretes.

Sony ha sido seleccionada por el extraordinario nivel tecnológico alcanzado en el desarrollo de la Alta Fidelidad, para llevar a término la grabación del X Concurso Internacional de Piano de Santander.

Desde el 19 de julio al 6 de agosto de 1990 se dará cita en Santander una escogida selección de jóvenes intérpretes de todo el mundo como culminación y reconocimiento a sus esfuerzos e ilusiones profesionales.

Felicitamos a todos los participantes y les animamos a seguir en el camino de la perfección.

Sony, siempre fiel a la creación original.



SONY®

RETRAT

Witold Lutoslawsky: una obra fidel a l'esperit musical del segle XX



—*Mai no he pensat a ser cap altra cosa que compositor!*

Amb aquestes significatives paraules enceta la conversa el protagonista del nostre RETRAT del mes, el compositor polonès Witold Lutoslawski.

Ni l'entrevistador més avesat al contacte amb les grans figures del món de la música podria evitar un sentiment d'emoció i respecte en trobar-se cara a cara amb aquest home menut, gairebé fràgil, de color pàlid i ulls increïblement blaus; un home modestament vestit, gentil i assequible fins a l'imaginable. Darrera la seva discreta aparença física es redreça, però, com un poderós

roure solitari (malgrat unes influències del passat, que ell confessa sense embuts), la seva personalitat musical. Res no més fàcil, per a mí, que imaginar Lutoslawski inclinat infatigablement —com un nou Paracels, com un d'aquells alquimistes pacients i metòdics— sobre tots els ingredients que combina i equilibra de manera magistral a les seves obres. Harmonia, melodia, ritme, forma...: cap factor de la creació musical no ha escapat al seu interès, a la seva elaboració personal, com ell mateix explicarà tot seguit, en aquesta entrevista duta a terme durant la seva recent estada a Barcelona.

—Senyor Lutoslawski, dos trets són específics a la seva personalitat musical: d'una part, la recerca d'un llenguatge original, propi i independent; i, d'una altra, l'acceptació d'un patrimoni molt concret. Podem començar, si li sembla bé, per aquesta darrera qüestió. Quins són els compositors, les músiques, que l'han influenciat?

—*Sap?, jo estic molt lligat a la tradició europea. A la meua música no hi ha, per exemple, elements de l'Extrem Orient. No hi estic interessat. Estic molt lligat, molt, a la tradició europea. I diria que pertanyo a la família fundada per Debussy... Per-*



què Debussy i Schönberg han estat, paral·lelament, dues fonts de la tradició musical del segle XX. Jo no pertanyo al grup dels qui han estat molt influenciats per l'escola vienesa... No, no; pertanyo molt més a la tradició debussysta, que continua amb Stravinsky, Bartók, Varèse, Messiaen, etc. Però, és clar: això no és pas tot... També he estat molt influenciat pels clàssics: Haydn, Beethoven... I la influència de Chopin, Liszt, Brahms..., que és ben visible al meu Concert per a piano, una de les darreres coses que he compost. Llavors, naturalment, estic lligat a tota aquesta tradició; però, com vostè ha dit, he provat de crear un llenguatge personal... Perquè no n'hi havia cap que em pogués servir, quan jo era jove. Veritablement, no hi havia gaire cosa; i allò que hi havia, m'era totalment estrany. L'escola vienesa, per exemple, i els compositors que la seguien... Recordo que vaig ser jurat d'un concurs a Roma, als anys cinquanta, on em vaig trobar entre centenars de partitures escrites en un idioma post-webernià... Em sentia com un home d'una altra galàxia... (riu). Però potser això ha estat un avantatge; perquè m'ha empès a buscar (i a trobar) quelcom que pogués servir-me per a expressar allò que jo volia.

—I la influència de Szymanowski?

—De Szymanowski, sí; quan jo era molt jove... Sap? Quan tenia onze anys, vaig escollir per primera vegada la seva Tercera Simfonia, el «Cant de la Nit». Va ser un gran xoc per a mi: com si una porta s'obris sobre un gran jardí dels miracles... Aquesta fou la meua iniciació a la música del segle XX. Però ben aviat vaig reaccionar contra aquell estil que venia del Romanicisme de Scriabin... És una música que m'agrada molt, és clar... Però la meua pròpia música va ser-hi, immediatament,

una clara reacció, una estètica diferent.

—En la recerca del seu llenguatge propi, ha passat per diferents etapes. Després de les seves primeres composicions (les *Variacions Simfòniques* (1938) les *Variacions sobre un tema de Paganini* (1941) i la *I Simfonia*), i un cop acabada la Guerra, va escriure una sèrie d'obres inspirades en el folklore polonès: les *Méodies populaires pour piano* (1945), *Trois chansons de Noël*... ¿No creu que hom ha exagerat molt el paper del folklore, en la seva música?

—Probablement. Fins i tot han estat dites i escrites absurditats sobre aquest assumpte. Hom ha atribuït a la situació política el meu interès per al folklore, cosa que és completament ridícula. Aquest no era gens el cas... Perquè jo ja estava interessat en el folklore abans de la Guerra. A més, hi havia una gran tradició de fonts folklòriques, a la música polonesa, ja abans de Chopin... Després, la música del mateix Chopin; ell escoltava sovint, quan era un nen, la música de la seva regió. Després, Szymanowski, que va compondre utilitzant elements folklòrics en el darrer període de la seva obra... En fi; la tradició folklòrica estava molt viva, molt arrelada. En el meu cas, penso que no hi ha tingut cap gran paper, perquè jo he utilitzat simples melodies diatòniques combinades amb una harmonia i un contrapunt més aviat no convencionals, potser amb colors que no estaven gens lligats al folklore. Llavors, vaig desenvolupar una mena de tècnica per a escriure música funcional. Just després de la Guerra, el país estava devastat, arruïnat; calia fer molta cosa, en tots els camps. Quant a la música, calia subministrar música a les escoles, als petits grups, als infants... Llavors, l'Edició Polonesa em va demanar

que compoqués peces fàcils per a les escoles, per a piano, i també basades sobre melodies folklòriques. I ho vaig fer amb molt de gust... Però això no m'interessava gaire; va ser sempre una cosa marginal en la meua producció; i vaig decidir de seguida que calia treballar sobre el llenguatge musical. Després de la meua *I Simfonia*, que vaig acabar el 1947, em vaig dir: «No sé res; cal començar des de zero». I vaig iniciar la meua recerca sobre el llenguatge.

—Daten d'aquesta època el Concert per a orquestra (1950-54) i la *Musique funèbre* (1958). A propòsit d'aquestes músiques, vostè ha dit que provava de sortir del sistema tonal i de la dodecatonia convencional, utilitzant, al mateix temps, la sèrie de dotze sons. Com ha utilitzat les agregacions de dotze sons?

—Miri, no té res a veure amb la tècnica dodecatònica de Schönberg. Perquè, de primer, en la doctrina de Schönberg, l'harmonia té un paper d'alguna manera secundari. Allò que domina l'obra és sempre la sèrie, la qual determina moltes coses en una obra musical; mentre que en la meua música... Jo sóc un compositor de melodies i d'harmonies. I també de ritmes i de formes, naturalment. Però l'harmonia n'és un factor molt important. Sempre m'ha fascinat, aquest element. I, a la música que he produït durant una desena d'anys, he treballat molt sobre l'harmonia... I també sobre la melodia. Crec que ja és l'hora de trobar noves melodies; perquè la reacció contra la melodia estava justificada al començament del nostre segle, però han passat més de vuitanta anys! És hora de retrobar una melodia, no pas popular, no pas antiga, no necessàriament tonal, o diatònica... No; cal trobar una nova melodia. Jo hi he treballat molt... Vostè trobarà melodia a totes les meves composicions, no és cert? fins i tot, a les recents. I, sobretot, a les composicions vocals. És un factor molt important que no cal negligir. Tornant a l'harmonia: és per aquí que va començar el meu treball sobre el llenguatge. Vaig classificar una reacció a aquestes agregacions, i vaig trobar algunes regles, algunes famílies; vaig trobar, diguem, alguns caràcters dels acords de dotze sons. L'harmonia era, en aquell moment, allò que més m'interessava. Volia trobar una harmonia per a mi; perquè, sense això, no hauria arribat enlloc. Però no té res a veure amb la tècnica de Schönberg, ja que és un treball sobre l'harmonia mateixa; és a dir, el punt de partida no és mai la sèrie, sinó un acord que no té cap relació amb la sèrie.

—El 1961, va utilitzar per primer cop la tècnica aleatòria, a *Jeux venitiens*. Com utilitza l'atzar? Com intervé l'atzar a les seves obres?

—Miri: si hagués d'explicar-ho, em caldria escriure un llibre (riu). De fet, vaig escriure un article, publicat els anys sei-

xanta, al «Melos 69», potser, on explicava què m'interessava de la tècnica de l'atzar. Doncs bé; allò què m'interessava era la possibilitat d'un enriquiment del ritme. Perquè la superposició de parts que són tocadetes lliurement, és a dir, ad libitum, dóna com a resultat, com a suma, els ritmes més sofisticats que són possible. I, al mateix temps, això no és gaire difícil de tocar... I representa un gran enriquiment. Naturalment, per cada enriquiment s'ha de pagar un preu. En el meu cas, el preu que pago és un cert estatisme. Per què? Perquè insisteixo a tenir sota control l'organització de les altures dels sons: és a dir, l'harmonia resultant d'aquesta operació de l'atzar. Jo haig de controlar, haig de dominar el resultat final des del punt de vista harmònic. Vostè es preguntarà: «Com és possible això...?» Però li puc assegurar: sí que ho és! Tot el que jo escric és sempre controlat harmònicament, és a dir, quant a l'organització dels sons. Com ho faig? En una conversa com ara la nostra, només puc descriure-li el cas més simple: la primera pàgina dels Jeux Vénitiens. Hi trobem una secció on set instruments de vent toquen lliurement. Bé: toquen allò que hi ha escrit; no improvisen. A la meua música no hi ha mai improvisació. Toquen allò que jo hi he escrit, però no hi ha coordinació entre les seves parts. Toquen com si cadascú estigués tot sol. Llavors, com controlar l'harmonia? És relativament simple, al començament dels Jeux. Hi vaig compondre una agregació de dotze sons; de fet, un acord de dotze sons. Totes les melodies tocades per aquests instruments de vent són compostes de sons del meu acord. Així, el resultat final no és res més que un acord brisé. Un acord que roman durant un cert temps, que és una mica estàtic, perquè no hi ha transposicions d'octava, sinó sempre la mateixa altura de so que es repeteix... He desenvolupat un cert mètode, per tal d'evitar aquest estatisme. Naturalment, és una mica limitat; perquè, si es vol que l'harmonia canviï més ràpidament, cal escriure barres de compàs i fer una música dirigida, organitzada; mentre que els ad libitum són sempre una mica estàtics. És per això que no els utilitzo exclusivament. Combino seccions on faig jugar l'element atzar amb seccions que són normalment dirigides, normalment escrites, amb barres de compàs, etc.

—En els anys seixanta, vostè compon els Trois poèmes d'Henri Michaux, les Paroles tiseés (tenor i orquestra de corda)... Abans, entre 1945 i 1959, havia escrit altres obres sobre textos polonesos, com les Cinc melodies sobre poemes de Kazimiera Illakowicz. Però, realment, ha escrit molta música a partir de poemes francesos... Per què ha triat el francès? Només per una qüestió de plaisir d'oreille?

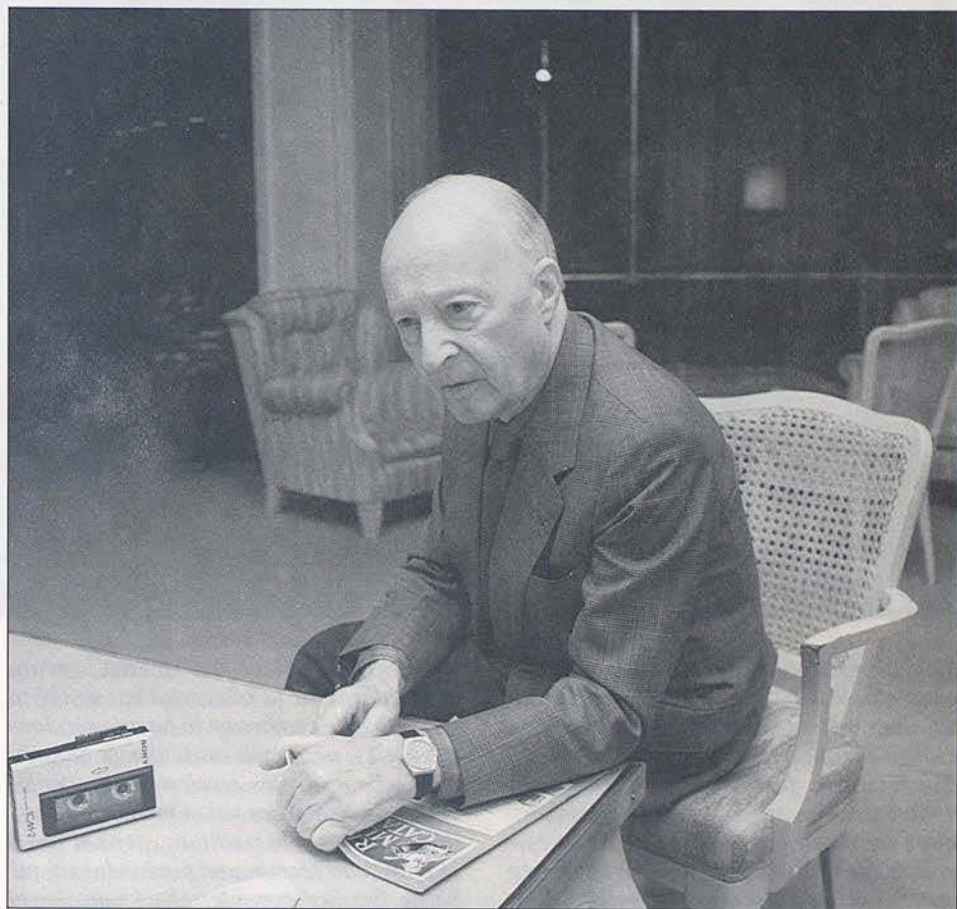
—Vaig tenir molts problemes amb els textos polonesos, perquè les traduccions eren molt dolentes, i no corresponien gens a la be-

llesa dels textos de Kazimiera Illakowicz, que era una gran poetessa. Allò que estava traduït en anglès o en alemany era una caricatura de la seva poesia. És per això que vaig decidir-me a utilitzar una llengua internacional. La més propera a mí era el francès. A mí m'agrada molt el francès; i, sobretot, el francès cantat. Aquesta preferència és més aviat estranya, sap? Perquè la majoria dels compositors desconfien del francès cantat, mentre que jo me l'estimo... Vet aquí perquè sempre he triat textos francesos. Però no exclusivament: he compost

pel text. És una barreja de tria i d'influència.

—Si no m'equivoco, vostè no ha compost cap òpera. És cert?

—És cert del tot! M'hauria agradat molt compondre'n una, anys enrera. Però no vaig trobar un text que em convingués. I és que jo sóc un oïent-espectador d'òpera molt dolent... Perquè trobo ridícules les òperes realistes. Ric sempre, quan veig uns enamorats que s'abracen i que, en comptes de xiuxiuejar, canten; i que quan s'haurien de mirar als ulls, es miren el director



recentment sobre textos anglesos. Coses més petites, fins i tot no citades, potser, al catàleg de les meves obres. En el futur utilitzaré més textos anglesos i alemanys... Sempre, llengües internacionals, per tal de no desnaturalitzar un original d'una certa bellesa, triat per mí, i després canviat per un traductor en quelcom que no m'interessa gens des del punt de vista poètic i estètic.

—Vostè ha treballat només sobre textos de poetes contemporanis. Per què?

—Sí, és veritat. Per què? Perquè penso que això correspon molt millor amb la meua música. He trobat textos molt interessants de poetes coneguts, com Robert Desnaux o Henri Michaux; i de gairebé desconeguts, com Jean-François Chabrin, autor del text de Paroles tiseés. El meu procediment, a l'hora de compondre una obra vocal, és sempre el mateix. De primer, tinc una vaga concepció de l'obra. Després, busco un text que pugui correspondre a aquesta idea. I, finalment, em deixo influir

d'orquestra..., això em fa riure! Naturalment, voldria trobar quelcom que no fos realista: una fàbula, un fair-tail, teatre absurd, surrealisme... Potser ho faré en el futur, no ho sé. És una decisió prou seriosa, per a un home nascut l'any 1913...

—Doncs, jo el trobo ben jove...

—Gràcies senyoreta. És molt amable —somriu amb un gest de nen entremaliat—. Em consola pensar que Verdi va compondre els seus dos chefs d'oeuvre, Falstaff i Otello, quan tenia més de vuitanta anys... (riu).

—El seu Quartet de corda data del 1964. Què caldria remarcar, a propòsit d'aquesta obra?

—Va ser una de les primeres obres en les quals vaig utilitzar la forma que era resultat de les meves experiències com a oïent: la forma de dos moviments. El d'introducció i un de principal. El moviment d'introducció és aquell que ha de preparar l'oïent, interessar-lo, captar-lo, fins i tot intrigar-



lo; però mai satisfer-lo. Crea l'espera d'alguna cosa que ha de tenir lloc sense remissió. Després de certs episodis d'introducció, l'oïent experimenta una mena d'impaciència; finalment, alguna cosa s'ha de fer! És el moment de presentar el moviment principal. Tot això és resultat, com ja li he dit, de les meves experiències; perquè trobo que, per exemple, a les Simfonies de Brahms (i a les de Beethoven i tot, però sobretot a les de Brahms), hi ha dos moviments principals; és a dir, el primer i l'últim; i aquesta no és una solució satisfactòria per a mí. Perquè em fatiga quan trobo massa substància en una obra. Sóc un gran admirador de la música de Brahms, però em satisfà massa; no puc escoltar res més, després d'una Simfonia o d'un Concert de Brahms. Jo volia evitar això... I vaig trobar aquesta forma de dues parts, on la primera no satisfà mai, sinó que crea la impressió d'esperar quelcom. D'aquesta manera, una obra que dura, diguem, una mitja hora, ja no és massa llarga, no és massa... com ho diria?: massa densa! Hi ha la ració justa de música.

—A continuació, la Segona Simfonia...

—La Segona Simfonia és aquella on he utilitzat més formes d'atzar. Comença amb llargues seccions no dirigides, que condueixen a un estadi final on les seccions esdevenen més i més curtes i dirigides. També aquesta és una obra bipartida, com el

Quartet de corda... Del Quartet, encara m'agradaria dir la cosa següent: és l'obra de música de cambra on hi ha més seccions aleatòries, però molt estrictament organitzades. És a dir, les seccions no es confonen mai; els músics tenen només les seves intervencions a la partitura, però hi ha, a la fi de cada secció, una nota indicant què ha de fer. Per exemple: «Faci una senyal a la viola que vostè ha acabat la seva secció»; «Acompanyi al primer violí»; etc... Aquesta és una tècnica que mai no havia estat utilitzada per ningú; i em sembla que és la *raison d'être* del Quartet. És una obra molt personal, en la qual em vaig poder expressar amb prou llibertat.

—Què em pot dir de les seves darreres obres? Chain I i II, la Tercera Simfonia, el Concert per a piano...

—Són el resultat de la tècnica que vaig desenvolupar en els anys seixanta. Però també s'hi troben elements nous. Perquè vaig veure que obres com la Segona Simfonia, el *Livre pour orchestre*, *Jeux vénitiens*, etc., estaven sempre basades sobre l'harmonia dels acords de dotze sons, cosa que m'havia servit per a crear grans masses de sons. I això no em satisfia. Hi mancava quelcom: textures molt més simples. Però jo no podia trobar el mètode que pogués satisfer-me. Savia perfectament que hi havia alguna solució, que estava molt a prop de mí...; però calia trobar-la. Fins

que, en un moment donat, la vaig trobar. I la primera cosa que vaig compondre, utilitzant aquest mètode, és una petita obreta per a oboè i piano: *Építaphe*. Aquest nou element de la meua tècnica és present a totes les obres següents: el Doble Concert, la Tercera Simfonia..., sobretot a partir de l'any 79.

—Quant al seu Concert per a piano, Krystian Zimerman, dedicatari d'aquesta obra, ha dit que la concepció d'una obra per a piano i orquestra ha estat, per a vostè, el gran *affaire* de la seva vida. Hi està d'acord?

—Sí, sí! Ha estat una gran lluita. N'he fet tres intents, en la meua vida, i els dos primers van ser fracassos absoluts. Quan vaig acabar els estudis de piano i composició, volia crear un concert per a piano que pogués tocar jo mateix. Va ser un fracàs. No sé per què; era molt misteriós, per a mí. Després de la guerra, ho vaig provar de nou, aquesta vegada empeny per un dels meus col·legues del Conservatori: un gran pianista. I un altra fracàs! Penso que no era pas una qüestió de tècnica pianística; el piano no té tants secrets, per a mí: jo sóc pianista! Crec que es tractava d'un problema purament musical. Fou només en el moment en què el meu llenguatge musical era molt més complet, quan vaig poder atacar una altra vegada aquesta forma musical. I, naturalment, l'interès de Krystian Zimerman a tenir un concert meu



ha estat un gran estimulant, ja que sóc un gran admirador del seu geni. És, veritablement, un pianista genial.

I finalment, ho he aconseguit. Sap? Allò que ha donat els mitjans per a compondre aquest Concert és un matrimoni prou curiós entre dos components que són contraris, que es troben en oposició: el meu llenguatge harmònic, rítmic, formal, melòdic (el llenguatge de les meves darreres obres) i la tradició del pianisme del segle XIX. En aquest Concert, vostè sentirà fàcilment els ecos del pianisme de Chopin, de Brahms, de Liszt. Ho admeto. Sóc absolutament conscient d'aquest fet. I desitjava que fos així, perquè, com a pianista, trobo que la música posterior a, diguem, Debussy, Prokofiev..., no ha aportat gran cosa al piano. La tècnica que apliquen al piano els compositors del nostre temps és primitiva. Molt primitiva! L'excepció és Olivier Messiaen, qui utilitza una tècnica molt més digna d'un gran pianisme, no és cert? Llavors, com que estic tan lligat a la tradició pianística del segle XIX, jo volia compondre quelcom lligat a aquesta tradició. Com li he dit, aquest matrimoni una mica estrany entre la meua pròpia tècnica —que no té res a veure amb el segle XIX— i la tradició pianística d'aquest segle, ha creat la raó de compondre el Concert.

—Parlem, una mica, d'orquestració. Com s'ha modificat la seva escriptura or-

questral, des de les primeres obres fins a la Tercera Simfonia?

—L'escriptura orquestral m'ha fascinat sempre. L'orquestra simfònica m'ha fascinat des de la infantesa. He estat sempre a la recerca de noves possibilitats, en aquest camí, malgrat que l'orquestra és un instrument (es podria dir) anacrònic. Fixi's: els satèl·lits giren al voltant dels nostres caps, i nosaltres toquem el fagot! (Riu). És un contrast xocant; però no hi ha res que pugui substituir l'orquestra, ara per ara. Perquè, la música electrònica, la música d'ordinadors, tota mena de músiques sintètiques, com jo les anomeno, tot això és un altre art acústic. És molt interessant, i pot desenvolupar-se d'una manera extraordinària..., però no substitueix pas a una orquestra simfònica. Per què dic que és anacrònica, l'orquestra? Perquè la imaginació d'un compositor del nostre temps té ben poc a veure amb la construcció dels instruments tradicionals. Prengui com a exemple el teclat: és un objecte lligat al diatonisme, a les escales diatòniques... Els instruments de vent, construïts sobre l'escala harmònica... Res a veure amb la nostra imaginació. Cal, per tant, traduir les visions sonores al llenguatge de l'orquestra simfònica. Això m'interessa sempre, perquè m'agraden realment els instruments de l'orquestra i les combinacions possibles entre ells. Naturalment, jo no componc mai

res d'abstracte, que cal després orquestrar. No, mai. Allò que hi ha en els meus primers esbossos, ja està decidit tímbricament. Com s'ha desenvolupat això? No em correspon a mí jutjar-ho... (somriu).

—Vostè és un dels creadors més atents al problema de la forma musical. Quan compon..., què li cal, per tal de començar a compondre? Temes? Una idea clara de la forma? Pot compondre, sense tenir una idea preconcebuda de la forma?

—Bé. Li diré què faig, quan començo a treballar sobre una obra determinada. La primera cosa és cercar-ne les idees claus. Què són, les idees claus? Una idea clau és quelcom que, en si mateix, m'atreu. Pot ser un tema melòdic, naturalment; però no pas necessàriament. Pot ser també una idea harmònica, rítmica, una combinació de tot..., però que, en si, sense considerar-la en cap context, representa alguna cosa per a mi. Com era el cas, a la música tradicional, dels temes melòdics que es trobaven a la base d'una gran forma. Aleshores, si tinc una connexió d'idees que exerceixen una certa atracció sobre mi, puc pensar en la forma. S'estableixen, doncs, dues direccions contràries: vers l'interior i vers l'exterior de la forma; les idees claus, que són en si (i no com a resultat d'una construcció) alguna cosa, són unides i subordinades per la forma. Només si existeixen aquestes dues direccions pot hom ve-

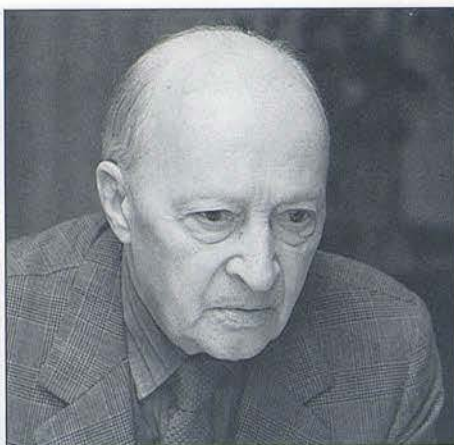
ritablement comptat amb una obra musical autèntica. Perquè si només tenim una bona forma, i ens manquen les idees claus independents, la música esdevé morta. Mentre que una música composta de belles idees clau sense forma... això, és podrit.

—No ha sentit mai la necessitat de crear nous signes, noves notacions?

—Bé; he utilitzat algunes notacions noves a les meves obres anteriors, com les *Mémoires pour orchestre*, o els *Trois poèmes*... Ara, ho evito, perquè això pren molt de temps als assaigs. Cal evitar-ho. Naturalment, hi haig d'introduir nous signes; perquè, les noves maneres de fer la música, com l'atzar, demanen una notació que hi correspongui. Però he reduït els nous signes als mínims necessaris, perquè això em garanteix que no hauré de perdre temps durant els assaigs.

—Hem parlat del continent, però... Quin és el contingut de les seves obres? Quines són les constants d'expressió interior?

—Crec que la manera en la qual la música actua sobre l'oïent és un fenomen molt misteriós: no es pot descriure, no es pot definir d'una manera justa. I em sembla que això és un avantatge; perquè, si hom pogués llegir el resultat de la música en la psicologia de l'oïent, si hom pogués descriure la música..., llavors, la música deixaria de ser necessària. Aquest misteri és el més important de la música. Jo no escric música de programa, com Berlioz o Strauss, que fins i tot incloïen a la partitura el contingut d'un poema, d'una situació... La meua música és independent, és absoluta. Però, en què consisteix? Felicitament, no ho puc dir. No veig la possibilitat, la manera, de dir com la música reac-



ciona i quina és la seva finalitat. No ho sé. No se sap.

—M'han dit que vostè és molt autocrític; que escriu i destrueix sense treva... Com assumeix la seva pròpia evolució? Crec que ha dit que, per a vostè, cada obra és el testimoni d'una decepció... Per què?

—Sí, és cert. Parcialment, és clar! Sap? Crec que això pertany al mecanisme de la creativitat. Quan hom somia alguna cosa, en té una visió ideal. Com realitzar-la? Naturalment, és impossible realitzar un ideal..., si més no en el nostre planeta. Ens hi apropem, i res més. Llavors, sempre hi ha una part de l'obra que és una decepció... i crec que això està bé. Perquè crea la raó per a recomençar l'escriptura de quelcom nou, que sigui més a prop d'aquest ideal. És un mecanisme, i estic molt content d'experimentar-ho.

—Em sembla que les seves obres de joventut no corresponen als seus sentiments d'avui...

—Hi ha moltes coses que sento molt lluny

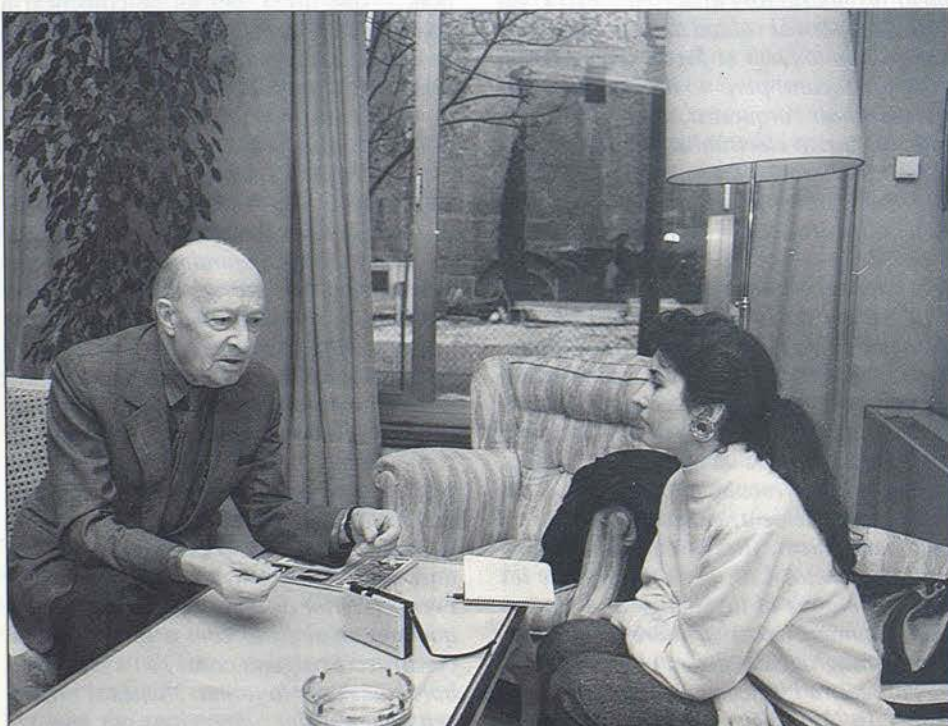


de mí, del meu interès present...

—I, tot i així, les dirigeix sovint...

—Sí, sí! Fins i tot la música que vaig compondre abans de la Guerra... Fins i tot, les Variacions simfòniques, que foren el meu debut. I ho faig amb un cert plaer. Li ho explicaré... Quan dirigeixo la meua música, no m'hi sento com un compositor que presenta les seves obres. Em sento com un intèrpret completament absorbit per la interpretació, per l'art de fer música. I, en aquests moments, la meua obra és, per a mí, la música d'un col·lega més jove, del qual jo sé més, potser, que qualsevol altre director d'orquestra. Però hi romanc com a director. Ja li dic que puc dirigir fins i tot les meves Variacions simfòniques... Ara no l'escriuria, una obra com aquesta; és clar...! Però tampoc no és una peça tan dolenta. Per què, doncs, no l'hauria de dirigir? Quan la interpreto, provo de fer-ho tan bé com m'és possible; provo de... Com li ho diria? Provo de romandre tant a prop com m'és possible d'allò que jo volia en el temps en què vaig compondre-la. També he dirigit el Concert per a orquestra, una obra que jo crec marginal en la meua producció, malgrat que és la més interpretada, ja que és molt accessible, fàcil per a l'editor i per al director, i crea la possibilitat de fer-ne una interpretació brillant, de molt efecte. Jo no me l'estimo gaire, aquesta obra, però la dirigeixo tan bé com puc... com ho faria un altre director. Naturalment, la música més recent és la que m'interessa més. En aquest programa que dirigiré a Barcelona hi ha, per exemple, la *Chaine II*. És la que dirigeixo amb més satisfacció, perquè és la més recent, la més propera a allò que em preocupa ara mateix. La Simfonia és una suma de deu anys d'experiència; és molt més important que l'obra per a violí... Però, fins i tot, a la Simfonia hi ha coses que, si hagués d'escriure-les ara, ho faria d'una altra manera...

Tot una lliçó d'ofici i humilitat..., no els ho sembla?



Carme Martínez

Fotos: Assumpta Burgès

FESTIVALS D'ESTIU



ARXIU MUSICALS A CATALUNYA (XXV)

Carta
al
DirectorLleida. Llegats Emili Pujol
i Ricard Viñes

Sr. Director

He llegit amb força complaença el contingut de la Revista Musical Catalana corresponent al mes de juny, i d'una manera especial el tema central, en el que fan referència al cinquantè aniversari de Jovenuts Musicals.

Sense ànim d'entrar en polèmica, i només amb la intenció de situar les coses en el lloc que crec que és el seu —un lloc diguem-ne històric—, em permeto fer una observació a un dels articles publicats. Es tracta de l'intitulat «Breu història de les Jovenuts Musicals a Catalunya». En termes generals, no tinc res a objectar al seu contingut; més encara, crec que constitueix una bona aportació al coneixement de la realitat del tema que cita el títol. Tanmateix, crec que potser no s'avé exactament del tot a la realitat afirmar que «van ser els dissortats fets dels afusellaments derivats del Procés de Burgos, del 1975», els determinants de la suspensió del Festival de Música d'aquell any. O, si més no, atorgar-los en l'exclusiva casual, quan és ben sabut que l'organització de l'esmentat esdeveniment havia arribat a un punt insostenible i més que matisadament caòtic, i que fou aquesta la causa principal de l'esmentada suspensió.

Agraït pel curs que vulgui atorgar a aquest escrit.

Ll. S. P.

Una part considerable de les pertinences de caràcter musical de qui fou eminent guitarrista i musicòleg, Emili Pujol, han estat cedides per la seva vídua, la senyora Maria Adelaida Robert, a la Diputació de Lleida que hi dedica una sala a l'antic edifici de l'Hospital de Santa Maria que ocupa actualment l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Aquesta sala es pot visitar tots els dies feiners, al matí.

La donació inclou diplomes, fotografies, quadres, mobles, una col·lecció d'instruments i molt material escrit.

Entre els instruments —tots ells de corda polsada— destaquen alguns de construïts a diversos indrets de la península durant el segle passat, un de popular mexicà i un altre construït per A. Dolmetsch.

Pel que fa al material escrit, està perfectament catalogat i fixat, i separat en els apartats següents: partitures, dossiers, conferències, materials referents als cursos internacionals, commemoracions, els Premis que porten el seu nom, poesies i obra gràfica que inclou dibuixos, fotografies i caricatures.

Pel que fa a les partitures, destaquen les edicions de les seves pròpies composicions, transcripcions —d'un gran nombre de compositors, des de Correa i Fuenllana fins a Villa-Lobos passant per le Roy, Bach, Mozart, etc.—, i mètodes editats sobretot per Max Eschig, Schott, Ricordi i U.M.E.

Al costat d'aquestes obres, ocupen un lloc destacat les composicions d'altres autors i arranjaments per a guitarra fets per altres músics, que porten una dedicatòria a E. Pujol, impresa (obres dedicades) o manuscrita (obres amb dedicatòria). El llegat es completa amb una biblioteca musical en la qual tenen lloc preferent les publicacions de musicologia de la Biblioteca de Catalunya, de la dècada dels anys 30.

El visitant d'aquesta sala pot trobar un opuscle que l'Institut d'Estudis Ilerdencs ha editat sobre Emili Pujol, la qual inclou una semblança biogràfica, uns poemes del mateix musicòleg i guitarrista, a més d'un inventari de les seves obres editades.

El llegat de l'insigne pianista Ricard Viñes ocupa una sala del Museu Morera, de la capital lleidatana, ubicat a l'antic convent del Roser (carrer de Cavallers), recent-

ment restaurat. Si bé l'esmentat convent és propietat de l'Ajuntament i de la Diputació, el llegat fou cedit a la Paeria, que n'és l'únic propietari.

La sala que li fou dedicada es troba just al costat de l'església, que actualment fa funcions de museu i sala d'exposicions. La decoració inclou un moble que pertangué a Viñes, i la resta del mobiliari decora l'ambient segons l'estil del moment. Una vitrina central conté diverses condecoracions, una reproducció de les seves mans i de la cara, plomes i altres objectes personals. A les parets, s'hi poden veure diverses fotos, quadres, diplomes, etc... a més d'altres objectes diversos, com un xilòfon d'origen probablement africà, un crucifix, un manuscrit autògraf i dedicat de Granados, o un cantoral del segle XV en pergamí.

Una vitrina lateral conserva tot el material escrit que —com la resta— està perfectament inventariat. Aquest inclou els següents apartats: programes i cartells de concerts (des del 1895 al 1941), obra poètica en castellà i en francès, escrits sobre diverses temàtiques musicals, ja siguin manuscrits o mecanografiats, epistolari, homenatges, distincions, fotos, gravats i dibuixos, cròniques i crítiques de concerts, escrits sobre R. Viñes, diplomes, títols i nomenaments, retalls de premsa, diversos documents històrics originals de finals del segle XVIII i de la primera meitat del XIX, i un bon nombre de partitures, tant d'ell mateix com dedicades per altres autors.

Les primeres abracen el període del 1984 fins al 1938. Sobretot, es tracta de manuscrits, algunes fotocòpies i molt poques edicions.

Pel que fa a les segones, es tracta especialment d'impresos o autors com Márquez, Chávez, Adolfo V. Luna, Canteloube, Burgàs, Roland-Manuel, Zamacois, Nin-Culmell, Blancafort, Buxó, etc... a més de l'esmentada de Granadors.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

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

Bibliografia

Per conèixer tota l'obra impresa d'Emilio Pujol consultar:

RIERA, Joan: *Emilio Pujol*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida 1974.

Catalunya Música s'incorpora a la Revista Musical

El passat dia 21 de juny va tenir lloc la presentació de l'acord establert entre el Consorci del Palau de la Música Catalana i la Corporació Catalana de Ràdio Televisió, pel qual aquest organisme s'incorpora a la gestió de la «Revista Musical Catalana», des de la plataforma de Catalunya Música, el canal de Catalunya Ràdio especialitzat en música clàssica.

L'acte va ser presidit pel Conseller de Cultura de la Generalitat, Joan Guitart, qui va compartir la taula presidencial amb el president del Comitè Executiu del Consorci del Palau de la Música, Felix Millet i amb el Director General de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, Joan Granados i amb la tinent d'alcalde de l'ajuntament de Barcelona Eulàlia Vintró, i el director de Catalunya Música, Lluís Oliva.

L'esmentat acord de col·laboració significa l'inici d'una nova etapa per a la RMC, que passarà a anomenar-se «Catalunya Música-Revista Musical Catalana». Al mateix temps, això suposarà un reforçament de la seva estructura en tots els aspectes, així com de la seva gestió en un



procés que, per una part, consolidarà la marxa de la publicació i, per l'altra, l'ha de millorar substancialment pel que fa a l'ampliació del contingut —es passarà de 52 a 60 pàgines— millor canvi en el disseny, dinamització de la línia de contingut, etcètera. Tant el senyor Gui-

tart com els senyors Granados i Millet van remarcar en els respectius parlaments la importància que ha de tenir per a la «Revista» els acords que s'han establert, i van augurar-li un futur important a benefici de la música i de la cultura catalana.

Ha mort Lluís M^a Millet

Just al punt de tancar l'edició d'aquest número de «Revista Musical Catalana», s'ha escaigut la mort del mestre Lluís M^a Millet, Director Honorari de l'Orfeó Català.

Nascut l'any 1906 —tenia, doncs, en morir, vuitanta-quatre anys—, Lluís M^a Millet esdevingué hereu directe de la línia paterna, al capdavant de l'Orfeó Català, la qual potencià i expandí amb aportacions pròpies.

Dirigí l'Orfeó Català durant trenta-un anys (1946-1977), en una línia artística d'absoluta coherència amb uns postulats estètics profundament sentits i viscuts, i defensats a ultrança.

En aquest període, enriquí el repertori de l'entitat amb la incorporació de noves tendències i eixamplà l'espectre musical amb una munió



de nous autors.

Com a compositor, Lluís M^a Millet deixa un corpus de música coral valuósíssim (amb moltes obres que han esdevingut clàssiques en l'especialitat), complementat amb un nombre discrecional de *lieder*,

sardanes i música per a cobla.

La «Revista Musical Catalana» deixa constància emocionada del sentiment produït pel traspàs del mestre Millet i anuncia per al número proper la glossa a la seva figura i a la seva obra.

AQUÍ

JOAN GUINJOAN, HOMENATJAT

El compositor Joan Guinjoan va ser objecte d'un homenatge el passat dia 19 de juny al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona. En aquest acte va intervenir el grup Percussions de Barcelona, amb el pianista Jordi Vilaprinyó, que hi van interpretar *Homenatge a Carmen Amaya*. El violinista Gerard Claret hi interpretà *Tensió, per a violí sol*, i el Trio de Barcelona va oferir-hi la interpretació del *Passim-Trio*.

Aquest homenatge va ser promogut per Amics de la Música de Barcelona, amb motiu de l'atorgament al compositor del Premi Nacional de Música 1989, que concedeix el Ministeri de Cultura. El compositor es va veure acompanyat per les forces vives de la música barcelonina, que van donar relleu a la manifestació, la qual per altra part va comptar amb una aportació artística d'una notable categoria. El programa de mà, molt complet i ampli, comprenia un es-



Joan Guinjoan

tudi de la personalitat i l'obra de Joan Guinjoan, realitzat per Montserrat Albert.

BUCS D'ASSAIG MUSICAL AL DISTRICTE DE SANT ANDREU DE BARCELONA

Un dels trets més destacats de la intervenció municipal en els darrers anys ha estat la incorporació i el desenvolupament d'acions adreçades als joves en els terrenys de la formació, l'oci i la cultura. Una sèrie d'experiències s'han desenvolupat en aquests àmbits al districte barceloní de Sant Andreu, les quals són pioneres dins la ciutat.

Així, Sant Andreu és el districte capdavanter en l'oferta d'un nou tipus d'equipament: facilitar locals de música per a l'assaig i l'aprenentatge, la trobada i la promoció oferint una infraestructura específica per a la música jove.

Aquests locals (*bucs*) estan dirigits als grups de joves no professionals del mateix districte de Sant Andreu i de la resta de la Barcelona. S'hi vol fer una formació especialitzada per a grups musicals, assessorament musi-

cal i s'hi té un espai generador de projectes i produccions musicals apte per a trobades i intercanvis.

Les característiques tècniques d'aquests *bucs* són: una superfície total de 266,5 m²; espai útil de 240 m²; 6 *bucs* insonoritzats de 18,5 m² (un d'ells apte per a l'enregistrament de maquetes, amb una cambra de 6 m² condicionada per a aparells de gravació i comunicada visualment amb el *buc*); 16 armari-taquilla per a emmagatzemar-hi instruments petits; 20 m² de golfes-magatzem per a emmagatzemar-hi instruments grans; i 10 m² destinats a administració, docència i zona d'acolliment i descans.

Per a obtenir més informació, cal adreçar-se a: Bucs d'Assaig Musical. Centre Cívic de Sant Andreu. C/ Gran de Sant Andreu, 111. Tel. 311 99 53.

EL JURAT DEL CONCURS FRANCESC VIÑAS COMPTA AMB FEDORA BARBIERI

El jurat de la 28a edició del Concurs Internacional de Cant Francisc Viñas, que tindrà lloc a Barcelona del 8 al 18 de novembre, ja està format. En la seva composició, i entre altres personalitats, hi figura la coneguda mezzo-soprano italiana Fedora Barbieri.

Fedora Barbieri, nascuda a Trieste el 1920, debutà a Florència el 1940 amb el personatge de Fidalma de *Il matrimonio segreto* de Cimarosa. De totes les interpretacions que ha realitzat

per tot el món, el seu personatge preferit és Mrs. Quickly, del *Falstaff* de Verdi, un paper que li permet emprar el seu fort temperament mediterrani i, en- sems, el seu particular timbre de veu.

Amb aquest personatge, Fedora Barbieri s'acomiaà del Gran Teatre del Liceu de Barcelona la temporada 1974/75, després de col·laborar-hi en moltes representacions des del seu debut, la temporada 1957/58, amb *Il Trovatore* de Verdi.

SESSIONS MUSICALS PER A LA MAINADA DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ

Durant els passats mesos d'abril, maig i juny, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà feu un total de 41 sessions musicals per a escolars de 3r, 4t i 5è d'EGB de diferents escoles del Baix i Alt Empordà, a les quals ha assistit un total de 2.729 alumnes.

Aquestes sessions foren pensades per acollir-hi un màxim de 150 alumnes (s'han fet tantes sessions com ha estat necessari, segons el nombre d'alumnes). Les sessions han estat impartides per un o dos músics de l'Orquestra i han consistit en la projecció de l'audiovisual *Pere i el llop*, el conte musical de Prokofiev.

Després de la projecció, el músic ha explicat al jove públic

el procés de construcció del seu instrument, així com les diferents parts que consta. A la part final de la sessió, el músic ha demostrat d'una forma amena les possibilitats del seu instrument, interpretant-hi algunes obres amb la finalitat que els joves puguin escoltar els diferents plans sonors que es poden aconseguir amb un violí, una viola i un violoncel.

L'objectiu d'aquestes sessions musicals per a escolars ha estat col·laborar a la formació de la sensibilitat musical dels alumnes, de manera que aquests puguin esdevenir un adults amb capacitat crítica, fruit del coneixement.



Detall d'una sessió

RESULTAT DEL CONCURS DE COMPOSICIÓ «SANT JOAN DE VILATORRADA»

L'Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada convocà el primer Premi «Sant Joan de Vilatorrada», de Composició Musical per a joves fins a 25 anys, així com el primer Concurs de Composició, per a joves fins a 18 anys, i el Premi de Creació Musical per a joves estudiants de música d'aquella localitat. Els resultats han estat els següents.

Reunit el passat mes de juny, el jurat format per Josep Soler, Albert Sardà, Miquel Roger, Albert Llanas i Agustí Charles en qualitat de secretari, atorgà el 1r Premi «Sant Joan de Vilatorrada», de Composició Musical per a joves fins a 25 anys, dotat amb 50.000 pessetes, a Moisès Bertran Ventejo, per l'obra *Fantasia dins la crisi*.

El mateix jurat concedí els 1r, 2n i 3r premis del 1r Concurs de

Composició per a joves fins a 18 anys a: Nabí Cabestany Palau, per l'obra *Fantasia*; Raimon Romaní Cornet, per l'obra *Fantasia per a clarinet i piano*; i Raimon Romaní Cornet per l'obra *Rapsòdia per a violí i piano*, respectivament.

Finalment, el jurat format per Agustí Charles (secretari), Jesús Badia i Núria Checa atorgà els següents premis corresponents al Concurs de Creació Musical per a joves estudiants de música de Sant Joan de Vilatorrada: d'**Iniciació** ex-aequo, a Oriol Martí-nez Pujol, per l'obra *Els ocells*, i a Natàlia Dorada Guitart, per l'obra *Tots estem en alegria*; de **Solfeig 1**, a Isabel Vázquez Calvo, per l'obra *Flors de maig*; de **Solfeig 3**, a David Martínez, per l'obra *Teclade*; i de **Solfeig 4**, a Marc Montaner Muntan, per l'obra *Cocktail de notes*.

HOMENATGE A ANTONI COLL

A començaments d'aquest estiu, el mestre Antoni Coll fou homenatjat, a l'Institut Francès de Barcelona, per nombrosos alumnes que, des del 1964 fins ara, n'han estat deixebles, en reconeixement d'una llarga trajectòria de dedicació al món de la música en general i al de les corals en particular.

En l'homenatge, presentat per Faust Bozzo, Miquel Lluís Muntaner (autor del llibre *El valor d'una tasca*, sobre Antoni Coll), glossà la figura de l'homenatjat en les seves facetes personal, humana i professional. El pianista i professor Jordi Vilaprinçó oferí un recital basat en composicions dels autors catalans Montsalvatge, Massià, Serra i Mompou. Clogué l'acte en Miquel Querol, degà dels musicòlegs d'Espanya, que hi llegí un escrit en nom dels intel·lectuals que s'hi adheriren.

NOMBRESES ACTUACIONS DEL DUO DE PIANOS CERVERA-JORDÀ

El duo de pianos format per les catalanes Pepita Cervera i Teresina Jordà, mare i filla, ha tingut una intensa activitat interpre-

tativa durant els anys 1989 i 1990.

L'any passat, actuaren a diverses ciutats d'Europa i Amè-

rica llatina (Bolonya, Caracas, Rosario, Amsterdam, Berna...), en actes que foren organitzats per diverses entitats, com l'Associació Cultural Hispànica, l'Institut de Cooperació Iberoamericana, el Consulat General d'Espanya a l'Argentina i el Casal Català d'Amsterdam. També, durant l'any passat, les pianistes catalanes participaren en els actes de commemoració del bicentenari de Carles III, oferint diversos concerts a Madrid i França.

Aquest any 1990 també ha estat especialment actiu per al duo Cervera-Jordà. El mes de març participaren al III Festival Internacional de Música de Cambra Colònia Tovar (Veneçuela); oferiren un concert a Polanco or-

ganitzat pel Centre Asturià de Mèxic, i al Festival de les Arts de Maracaibo (Veneçuela). Els mesos de maig i juny han ofert diverses actuacions a Madrid, Viena i Barcelona.

Les pianistes catalanes gaudeixen d'un prestigi internacional reconegut, gràcies a la seva trajectòria artística desenvolupada a través de recitals i concerts com a solistes als principals auditoris dels EUA, d'Europa i d'Amèrica llatina, així com a l'Orient Mitjà i al nord d'Àfrica. De la seva producció discogràfica, destaquen els discs *Concertos Händel*, *Donostia Poulenc*, i de la de Teresina Jordà, l'àlbum de *13 Sonates inèdites* de l'Arxiu Històric de la Catedral d'Albarracín.



Duo Cervera-Jordà

ENREGISTRAMENT D'UN VÍDEO-DISC PER AL JAPÓ, AL PALAU DE LA MÚSICA

El passat 12 de juliol, l'Orquestra Simfònica del Vallès (patrocinada per Pioneer), i amb Jaume Torrent com a solista, enregistraren al Palau de la Música Catalana les imatges de la interpretació de *El concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, en format vídeo-disc, encarregat per la Societat per a l'Avanç de l'Apresiasi Musical (Fundació Pioneer), del Japó.

Aquesta Fundació japonesa es dedica a produir vídeos musicals destinats a l'ensenyament elemental i mitjà de les escoles japoneses, amb la finalitat de crear instruments pedagògics musicals per als escolars, tot mostrant la música representativa de diversos

països. Fins ara, ja ha produït 8 vídeo-discs per al grau elemental i 6 per al grau mitjà.

Aquesta experiència catalana, el so de la qual s'enregistrà dos dies abans a l'auditori del Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, és la primera que es realitza fora del Japó i la primera que es fa a tot l'Estat espanyol. Segons Ricard Vidal, director comercial de la Divisió Industrial de Pioneer Electrònics Espanya, la distribució d'aquest vídeo-disc (8.000 còpies) es farà només al Japó, perquè la producció és japonesa i es fa en aquest idioma. Amb tot, algunes còpies es quedaran a Espanya, però encara no se sap de quina

D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS D'AHIR •

manera es podran fer veure; entre altres raons, perquè a l'Estat espanyol no hi ha gaires reproductors del sistema vídeo-disc.

El sistema vídeo-disc (compact disc que es pot veure en imatges) és digital, i és el fet més avançat en tecnologia sonora i

visual: no es desgasta, i permet trobar qualsevol punt de l'enregistrament sense haver de passar tota la seqüència.

El motiu d'haver escollit *El concierto de Aranjuez* com a peça representativa d'Espanya és per ser una composició musical molt coneguda al Japó.

beth Hardwood ha estat una de les sopranos britàniques més conegudes, la dècada dels anys 70, i es destacà per les seves interpretacions en papers operístics de Mozart i Strauss.

Casada amb l'empresari Julian Royle i mare d'un fill, Elizabeth Hardwood debutà a Londres

l'any 1967 en el Covent Garden. La seva veu, qualificada d'excel·lent, fou seleccionada per a interpretar les principals òperes representades en els festivals de Salzburg a començament dels anys 70. El seu darrer recital, l'ofert al seu país, el novembre de 1989.



Enregistrament al Palau

L'AULA DE MÚSICA PROGRAMA EL PRÒXIM CURS

L'Aula de Música, entitat privada i alternativa de formació musical, ha programat els cursos per a l'exercici vinent. Els esmentats estudis se centren en dos apartats bàsics: Departament Infantil dividit en dos grups (de 5 a 8 anys i de 8 a 12 anys), i el Departament Professional. Cadascun dels apartats divideix els cursos en tres trimestres individualitzats. El ventall docent de l'Aula abraça

així des de les matèries més bàsiques fins als cursos de grau superior, i inclou especialitats obertes a la música popular com combos, arranjaments big band, arranjaments comercials, direcció de conjunts, etc., que s'inscriuen en el conjunt de la formació clàssica amb matèries com harmonia, contrapunt, pedagogia musical, el bàsic solfeig, anàlisi, etc.

ARREU

HA MORT LA SOPRANO ELIZABETH HARWOOD

La soprano britànica Elizabeth Harwood morí el passat 46 (410)

mes de juny, a causa d'un càncer, a l'edat de 52 anys. Eliza-

EL GUITARRISTA MANUEL GONZÁLEZ OFERÍ UN CONCERT A NOVA YORK

L'interpret de guitarra clàssica Manuel González oferí el passat mes de juny un concert a la ciutat de Nova York amb motiu de l'acte d'agermanament entre Madrid i Nova York, al qual assistiren les principals personalitats polítiques i culturals d'ambdues ciutats.

Manuel González fou convidat a fer el concert, per la co-

missió organitzadora d'aquest acte d'agermanament, durant la seva recent estada a la ciutat dels gratacles, on l'interpret ha fet un *post-master* a la Manhattan School of Music. Durant l'any acadèmic que González ha estat a Nova York, també oferí nombrosos concerts en aquella ciutat i a diferents Estats dels EUA.



Manuel González

EL CONCURS INTERNACIONAL TXAIKOVSKI, DE MOSCOU, PATROCINAT PER PIONEER

L'empresa multinacional nipona Pioneer patrocinà el prestigiós Concurs Internacional Txai-kovski, de Moscou, que se celebra cada 4 anys. És la primera empresa occidental que patrocina un acte d'aquestes característiques a la Unió Soviètica.

Aquest Concurs, celebrat entre el 15 de juny i el 15 de juliol propassats, ha comptat amb una nombrosa participació: 160 pianistes, 80 violinistes, 100 violoncel·listes i 65 vocalistes.

Aquesta ha estat la novena edició del Concurs, i ha coincidit amb el 150è aniversari del naixement de Txai-kovski.

Pioneer és una de les empreses que patrocina diversos actes musicals i culturals arreu del món. Concretament, entre altres, l'empresa nipona patrocina importants concerts al Japó, l'Associació Japonesa per a la Promoció de l'Òpera, i diversos ajuts a les orquestres Simfònica i Filharmònica de Londres.

DEMÀ • ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ

CONVOCATÒRIES

90è CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ «GOFFREDO PETRASSI»

L'Orquestra Sinfònica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini», amb la col·laboració del Ministeri per al Turisme i l'Espectacle i de la Regió d'Emilia-Romagna, convoca aquest concurs de composició simfònica, integrat en un curs d'estudi sobre la música contemporània, obert als compositors de tots els països, sense límit d'edat, i destinat a premiar una obra simfònica inèdita, d'una durada mínima de 12 minuts i màxima de trenta, per a una orquestra d'entre 25 i 80 elements de la plantilla habitual de l'orquestra simfònica, amb la possible inclusió de mitjans electrònics.

Un jurat presidit per Goffredo Petrassi farà una selecció de les partitures, que seran interpretades per algunes de les formacions de l'OSER, en ocasió

de la final, dirigides per alguns dels finalistes de les anteriors edicions del Concurs Internacional de direcció d'orquestra «Arturo Toscanini».

La firma editorial Ricordi ha donat el seu suport al concurs, mitjançant l'edició de les tres obres seleccionades.

Els aspirants hauran de remetre cinc exemplars de la partitura, abans del 31 de desembre de 1990, a la Secretaria del concurs, la qual facilitarà, igualment, qualsevol informació complementària a qui la demani.

La seva adreça és: Segreteria del Concorso Internazionale di Composizione «Goffredo Petrassi». c/o Orquestra Sinfònica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini».

Via G. Tartini, 13. 43100 Parma. Itàlia.

ESCOLA D'ÒPERA DE BARCELONA

A iniciativa de l'Escola de Música del Palau, s'iniciarà en el curs 1990-91 l'Escola d'Òpera de Barcelona (EOB), un centre de nivell superior dirigit a tots els cantants que vulguin assolir una formació específica en el camp de la interpretació operística.

L'EOB ofereix als alumnes de cant la possibilitat de complementar el treball de tècnica vocal amb una formació rigorosa, sòlida i organitzada que inclou diversos elements interdisciplinaris: la tècnica teatral, la versatilitat corporal, el domini de la dicció en les llengües comunes del repertori operístic, la comprensió teòrica del món de l'òpera, la interpretació musical i l'experiència en escena.

L'EOB preveu un ensenyament coherent i complet del conjunt de matèries que componen la formació d'un cantant d'òpera, amb una durada d'estudis de tres cursos acadèmics i l'aval

d'un professorat d'alt nivell i experiència pedagògica.

L'ensenyament serà de nivell superior, i hi haurà prova d'ingrés i un Diploma expedit pel mateix centre. La possibilitat única de fer un treball específic i continuat permet als futurs professionals de l'òpera estar en igualtat de condicions, en relació als estudiants d'altres països.

La relació d'assignatures i el quadre de professors és el següent: Tècnica i interpretació operística, Jerzy Artysz i Maria Dolors Aldea; Tècnica teatral, Lluís Homar, Jordi Bosch i Mercè Managuerra; Tallers operístics, Jerzy Artysz i Lluís Homar; Dicció, Gilbert Price; i Història de l'òpera, Roger Aliet. El conjunt d'assignatures comporta un mínim de 9 hores de classes setmanals i diversos muntatges anuals en els tallers.

Per a més informació i inscripcions: Escola d'Òpera de

Barcelona. C/. més alt de Sant Pere, 6, principal. Telèfon:

301 12 39. Horari: dilluns, dimecres i divendres de 10 a 13 hores.

CURS DE PEDAGOGIA MUSICAL DEL MÈTODE IRENEU SEGARRA

Organitzat per l'Escola de Pedagogia Musical/Mètode Ireneu Segarra, de Terrassa, i dirigit per Santi Riera, aquesta ciutat del Vallès Occidental acollirà els dies 5-6-7, 10 a 20 i 26-27 d'octubre els seus cursos d'introducció al Mètode.

Destinats a la formació de professors especialistes de música a l'EGB i de Parvulari, els cursos s'estructuren en tres grans blocs: Curs d'Iniciació, Cursos per a EGB i Cursos per a Parvulari. Aquests són adreçats a tots els qui s'interessen per a l'educació musical i que poseixin, com a mínim, dos cursos de solfeig. L'edat mínima que s'hi demana és de 17 anys.

Els cursos inclouen els apartats de: didàctica, educació sensorial, cançó, educació de la veu, cant coral, danses i conferències. Els quadres de professors el formen: Marta Badia, Margarida Barbal, Sebastià Bardolet, Josep Baucells, Baltasar Bibiloni, Joan Casals, Lluís Cussó, Joaquim Garrigosa, Ricard Gimeno, Pere Godall, Núria Lluveras, Teresina Maideu, Assumpció Malagarriga, J.M. Pons, Elvira Querol, M. Antònia Pujol, Santi Riera i Xavier Torns.

Per a més informació i inscripcions: Secretaria de l'Escola de Pedagogia Musical: Portal Nou, 13. Tel. 783 79 72. 08221 Terrassa.

X SEMINARI INTERNACIONAL DE JAZZ

Aquest Seminari, organitzat pel Taller de Músics i l'Ajuntament de Castelldefels, es desenvoluparà del 22 al 28 d'octubre, a Castelldefels, i serà dirigit per Tete Montoliu.

Destinat als nivells superior i professional, aquest Seminari constitueix una gran oportunitat per a compartir experiències, aprendre, experimentar i investigar el món del jazz i de la música actual a través del contacte intens amb músics de categoria internacional, ja sigui tant en la

vessant interpretativa com en la pedagògica.

Els professors i matèries són: Buster Williams, contrabaix, combo i teoria; Jim Hal, guitarra, combo i teoria; Max Roach, bateria, combo i teoria; Terence Blanchard, trompeta, combo i teoria; Sonny Rollins, saxòfon, combo i teoria; i Herbei Hancock, piano, combo i teoria.

Per a més informació i inscripcions: Taller de Músics. C/. Cendra 21. 08001 Barcelona. Tel. 329 56 67.

XX CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL «FRANCESC VIÑAS

Del 22 d'octubre al 3 de desembre es desenvoluparà, a Barcelona, el XX Curs Internacional d'Interpretació Musical «Francesc Viñas», destinat a tots els cantants, sense distinció de veu.

El Curs és dirigit per Maria Vilardell Viñas i l'organitza el Concurs Internacional de Cant «Francesc Viñas». Se centra en l'ensenyament de l'òpera italiana clàssica i moderna (curs del

professor Bechi), cançó espanyola i sarsueles (curs de la professora Iriarte) i lied clàssic alemany, des de Mozart a Ricard Strauss i les òperes de Mozart, així com l'acompanyament pianístic del lied (curs del professor Schilhawsky).

Per a més informació i inscripcions: Concurs Internacional de Cant «Francesc Viñas». C/. Bruc 125, 08037 Barcelona. Tels: 215 42 27 i 257 86 46.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS
SETEMBRE

5, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Lyon Opera Ballet. <i>La Ventafocs</i> , de Prokofiev.
6, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Lyon Opera Ballet. <i>La Ventafocs</i> , de Prokofiev.
7, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Lyon Opera Ballet. <i>La Ventafocs</i> , de Prokofiev.
8, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Lyon Opera Ballet. <i>La Ventafocs</i> , de Prokofiev.
9, diumenge	21 h.	Barcelona	Liceu	Lyon Opera Ballet. <i>La Ventafocs</i> , de Prokofiev.
10, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	Lyon Opera Ballet. <i>La Ventafocs</i> , de Prokofiev.
11, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Cor Madrigal de Budapest. Dir: Ferenc Szekeres. Di Lasso, Janequin, Certon, Dowland, Cara, Arcadelt, Giardini, Pilkington, Banchieri, Bartók, Kodály, Bárdos, populars catalanes. (Caixa de Manresa).
18, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir: Wolfgang Sawallisch.
19, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir: Wolfgang Sawallisch.
20, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir: Wolfgang Sawallisch.
21, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir: Wolfgang Sawallisch.
22, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir: Wolfgang Sawallisch.
23, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir: Wolfgang Sawallisch.
28, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Concert de Cors d'Òpera. Marion Vernet-Moore, soprano. Jaume Aragall, tenor. Stefano Palatchi, baix. Dir: Romano Gandolfi. (Festival de Tardor).
29, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Concert de Cors d'Òpera. Marion Vernet-Moore, soprano. Jaume Aragall, tenor. Stefano Palatchi, baix. Dir: Romano Gandolfi. (Festival de Tardor).
30, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Concert de Cors d'Òpera. Marion Vernet-Moore, soprano. Jaume Aragall, tenor. Stefano Palatchi, baix. Dir: Romano Gandolfi. (Festival de Tardor).

OCTUBRE

3, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
4, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
5, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
6, dissabte	17 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
7, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
9, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).
10, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Cullberg. <i>Giselle</i> , d'Adam. (Festival de Tardor).

ALT CAMP
SETEMBRE

1, dissabte	22.15 h.	Santes Creus	Reial Monestir	Westminster Cathedral Choir. Byrd, Guerrero, Gutiérrez de Padilla, Bruckner. (XII Cicle de Concerts de Música Sacra).
8, dissabte	22.15 h.	Santes Creus	Reial Monestir	Madrigalistas de Praga. Dir: Pavel Baxa. Lyuton, Anchietà, De la Torre, Kozeluh. (XII Cicle de Concerts de Música Sacra).
15, dissabte	22.15 h.	Santes Creus	Reial Monestir	Mark Bennet, trompeta. Andrew Crowley, trompeta. Sir Nicholas Jackson, orgue. Vivaldi, Manfredini, Albinoni, Heredia, Soler. (XII Cicle de Concerts de Música Sacra).

ALT EMPORDÀ
SETEMBRE

8, dissabte	22 h.	Vilabertran	Església de Santa Maria	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Jaume Francesch, violí. Dir: Carles Coll. Toldrà, Mozart, Vivaldi. (Festival de Música).
10, dilluns	22 h.	Vilabertran	Església de Santa Maria	Cecilia Reguero, flauta travessera. Inés Reguero, piano. Bach, C. Ph. E. Bach, Poulenc. (Festival de Música).
22, dissabte	22 h.	Vilabertran	Església de Santa Maria	Jove Orquestra de Cambra de Figueres. Dir: Josep Ramon Llobet. Mozart, Tartini, Bartók. (Festival de Música).
28, divendres	22 h.	Vilabertran	Església de Santa Maria	Cobla La Bisbal Jove. Sardanes. (Festival de Música).
29, dissabte	22 h.	Vilabertran	Església de Santa Maria	Miquel Farré, piano. Chopin, Liszt. (Festival de Música).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

ANDORRA-LA SEU D'URGELL

SETEMBRE

2, diumenge	22 h.	Sant Julià de Lòria	Església de Sant Julià	Montserrat Figueras, soprano. Rolf Lislevand, viola de mà i guitarra. (X Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra).
3, dilluns	22 h.	Encamp	Església de Santa Eulàlia	Fabio Biondi, violí. Jean Pierre Canihac, corneta. Romà Escalas, flauta dolça. Lorenzo Alpert, fagot. Andreas Staier, clavicèmbal. Rolf Lislevand, tiorba. (X Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra).
4, dimarts	22 h.	Andorra La Vella	Església de Sant Esteve	Jordi Savall, viola de gamba. Andreas Staier, clavicèmbal. (X Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra).
6, dijous	22 h.	La Massana	Església de Sant Iscle i Santa Victòria	Hopkinson Smith, llaüt. (X Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra).
7, divendres	22 h.	La Seu d'Urgell	Església de Sant Miquel	Concert d'alumnes del X Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra.
8, dissabte	22 h.	La Seu d'Urgell	Catedral	La Capella Reial de Catalunya. Alumnes i professors del X Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra. Dir: Jordi Savall. Delalande, Valls, Cererols.

ANOIA

SETEMBRE

1, dissabte	22,30	El Bruc	Can Casas	Carme Lluich, soprano. Ana M. Monfort Llongueras, piano. Aries d'òpera i cançons catalanes. (XI Festival de Música).
8, dissabte	22,30	El Bruc	Can Casas	La Rondalla del Mestre Mayral. Vivaldi, Strauss, Vives. (XI Festival de Música).
15, dissabte	22,30	El Bruc	Can Casas	Grup vocal Lieder Camera. Mandelssohn, Brahms. (XI Festival de Música).

BAGES

SETEMBRE

12, dimecres	22,30 h.	Manresa	Centre Cívic Selves i Carner	Coral Viva La Música de Bucarest. Polifonia clàssica i popular. (XI Festival Internacional de Cant Coral).
13, dijous	22,30 h.	Manresa	Centre Cívic Selves i Carner	Chor Echo de Bratislava. Polifonia clàssica i popular. (XI Festival Internacional de Cant Coral).
14, divendres	22,30 h.	Manresa	Centre Cívic Selves i Carner	Akademicki Chor Politechniki de Lublin. Polifonia clàssica i popular. (XI Festival Internacional de Cant Coral).
15, dissabte	22,30 h.	Manresa	Centre Cívic Selves i Carner	Orfeó Manresà. Dir: Jordi Noguera. Polifonia clàssica i popular. (XI Festival Internacional de Cant Coral).

BAIX EMPORDÀ

SETEMBRE

7, divendres	22 h. 22,30	Torroella de Montgrí Palafrugell	Església Ermita de Sant Sebastià	Madrigalistas de Praga. Dir: Pavel Baxa. Anchieta, Encina, Luyton, Kozeluh, Myslivecek. (X Festival Internacional de Música). Oriol Espona, flauta travessera. Santiago Figueras, guitarra. Loeillet, Germiniani, Vivaldi, Paganini, Sors. (Concerts d'Estiu).
15, dissabte	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	Jaume Torrent, guitarra. Tàrrega, Torrent, Turina, Albéniz. (X Festival Internacional de Música).
22, dissabte	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	David Allen Wehr, piano. Bach, Copland, Chopin, Debussy, Liszt. (X Festival Internacional de Música).

OCTUBRE

3, dimecres	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Raquel Pierotti, mezzo-soprano. Eduard Giménez, tenor. Carlos Chauson, baríton. Lluís Llach, baríton. Dir: Romano Gandolfi. (X Festival Internacional de Música).
-------------	-------	----------------------	----------	--

BAIX LLOBREGAT

SETEMBRE

1, dissabte	22,30 h.	Molins de Rei	Teatre del Foment	Wiener Taschenoper. Dir: Joan Grimalt. Haydn. (Festival del Baix Llobregat).
7, divendres	22,30 h.	El Papiol	Castell	Susana Allande, piano. Chopin, Schumann, Granados. (XIV Festival de Música).
8, dissabte	22,30 h.	Molins de Rei	Teatre del Foment	Orquestra Solistes de Catalunya. Enriqueta Tarrés, soprano. Dir: Ernest Xancó. Mozart, Bach, Händel. (Festival del Baix Llobregat).
14, divendres	22,30 h.	El Papiol	Església	Quartet Montseny. Haydn, Beethoven. (XIV Festival de Música).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

15, dissabte	22,30 h.	Molins de Rei	Teatre del Foment	Orquestra Simfònica del Vallès. Gonçal Comellas, violí. Dir: Ernest Xancó. Beethoven, Mozart. (Festival del Baix Llobregat).
21, divendres	22,30 h.	El Papiol	Castell	Magdalena Barrera, arpa. Alain Thomas Polak, flauta traversera. Händel, Couperin, Bach. (XIV Festival de Música).
BERGUEDA SETEMBRE				
4, dimarts	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Teatre	La Chason du Jorat. Polifònica de Puig-Reig. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
5, dimecres	22 h.	Puig-Reig	Pavelló Esportiu	Coro da Escola Federal de Engenharia de Itajubá. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Teatre	Rodna Pesen de Sòfia. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
6, dijous	22 h.	Puig-Reig	Pavelló Esportiu	Rodna Pesen de Sòfia. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Teatre	Camerata Singers de Manila. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
7, divendres	22 h.	Puig-Reig	Pavelló Esportiu	Camerata Singers de Manila. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Teatre	Coro da Escola Federal de Engenharia de Itajubá. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
8, dissabte	21,30 h.	Puig-Reig	Pavelló Esportiu	La Chason du Jorat. Coral infantil Cors Alegres. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
	22 h.	Castellbell i El Vilar	Teatre	Capella de Música Burés. Coral Al Vent. Camerata Singers. Coro da Escola Federal de Engenharia. Rodna Pesen. La Chason du Jorat. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
9, diumenge	18 h.	Puig-Reig	Pavelló Esportiu	Polifònica de Puig-Reig. Capella de Música Burés. Coro da Escola Federal de Engenharia. Rodna Pesen. La Chason du Jorat. Camerata Singers. (XI Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre).
	22 h.	Berga	Església de Sant Pere	Madrigalistas de Praga. Dir: Pavel Baxa. Luyton, Anchieta, Encina, Kozeluh, Mysliveček. (Concerts d'estiu 1990).
GARRAF SETEMBRE				
22, dissabte	22,30 h.	Vilanova i La Geltrú	Teatre Principal	Berliner Streichquintet. Boccherini, Mozart, Beethoven. (Festival Eduard Toldrà).
28, divendres	22,30 h.	Vilanova i La Geltrú	Teatre Principal	Orquestra Ciutat de Barcelona. Enriqueta Tarrés, soprano. Dir: Edmon Colomer. Toldrà. (Festival Eduard Toldrà).
OCTUBRE				
6, dissabte	22,30 h.	Vilanova i La Geltrú	Teatre Principal	Quartet Gaudí. Teixidor, Toldrà, Dvorák. (Festival Eduard Toldrà).
11, dijous	22,30 h.	Vilanova i La Geltrú	Teatre Principal	Antonio Ruiz Mellado, piano. Haydn, Mompou, Albéniz, Chopin, Liszt. (Festival Eduard Toldrà).
GARROTXA SETEMBRE				
7, divendres	22 h.	Olot	Teatre Principal	Orquestra de Cambra de l'Empordà.
VALLÈS OCCIDENTAL SETEMBRE				
1, dissabte	22,30 h.	Palau de Plegamans	Església de Santa Maria	Antonio Ruiz Mellado, piano. Schumann, Chopin, Barber, Liszt. (XVII Nits Musicals a Santa Maria de Palau-Solità).
6, dijous	22,15	Matadepera	Església de Sant Joan	Madrigalistas de Praga. Luyton, Anchieta, Encina. (X Festival Internacional de Música).
8, dissabte	22,30 h.	Palau de Plegamans	Església de Santa Maria	M. Carme Hernández, soprano. Montserrat Costa, soprano. Rosa M. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Ruiz, tenor. Josep Dueñas, tenor. Daniel Mas, baríton. Eduard Soto, baix. Puccini. (XVII Nits Musicals a Santa Maria de Palau-Solità).
9, diumenge	19,30 h.	Palau de Plegamans	Església de Santa Maria	Cobla Mediterrània. Miquel Pujol, violoncel. Dir: Agustí Cohí i Grau. Toldrà, Morera, Garreta, Serra, Viladesau. (XVII Nits Musicals a Santa Maria de Palau-Solità).
10, dilluns	22,30 h.	Palau de Plegamans	Església de Santa Maria	Orquestra de Cambra de les Escoles de Música Joan Valls de Caldes de Montbui i de Navarres. Millos, Estradell, Mozart, Purcell, Gluck. (XVII Nits Musicals a Santa Maria de Palau-Solità).
13, dijous	22,15	Matadepera	Església de Sant Joan	Berliner Streichquintet. Boccherini, Mozart, Mendelssohn. (X Festival Internacional de Música).