

FEBRER 1991

76

**ELS JOVES RECUPEREN
LA MÚSICA TRADICIONAL**



MATTI SALMINEN

o la tradició nòrdica del gran cant

EN LA MORT D'ENRIC GISPERT

catalunya música revista musical catalana

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)

76

catalunya música

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚM. 76, FEBRER 1991

Consell de Direcció:
Jaume Comellas, (Director),
Lluís Millet, Pere Artís i
Jesús Rodríguez Picó

Maquetatge: **F. S.**

Secretaria de redacció: **Teresa Martínez**

Fotografia: **Pau Barceló**

Publicitat: **Art-Co / 2000, S.L.**
Trafalgar, 4, 11è. B i C
Tel. 412 40 96

Fotocomposició, compaginació
i impressió: **Igol, S.A.**

Distribució: **Distribarna, S.A.**

Dipòsit Legal: **B-34.432/83**

Consell Editorial: **Fèlix Millet** (President)
Montserrat Albet, **Pere Artigas**,
Josep Ma. Bricall, **Josep Ma. Busquets**,
Jordi Casas, **Josep Casanovas**,
Maria-Ester Sala, **Gregori Estrada**,
Joan Guinjoan, **Carles Guinovart**,
Manuel Ingla, **Jordi Maluquer**,
Oriol Martorell, **Xavier Montsalvatge**,
Lluís Oliva i **Xavier Turull**.

Col·laboren en aquest número:
JAUME AIATS, **PERE ARTÍS**, **LLUÍS**
BRUGUÉS, **FRANCISCO BUENO**,
CESC, **DANIEL CODINA**, **JAUME**
COMELLAS, **ROMÀ ESCALAS**,
MARIA ESTER-SALA, **M. CARMEN**
GÓMEZ, **JOSÉ GUERRERO**
MARTÍN, **ALBERT JULIÀ**, **CARLES**
LOBO, **CARMINA MALAGARRIGA**,
TERESA MARTÍNEZ, **MARC MATEU**,
XAVIER ORRIOLS, **MONTSE G.**
OTZET, **XAVIER PUJOL**, **ALEX**
ROBLES, **F. TAVERNA-BECH**,
VICENT TORRENT, **CONXA**
TRALLERO i **JOSEP M. VILAR**

CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
SANT FRANCESC DE PAULA, 2
Tel. 268 10 00
08003 BARCELONA

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA

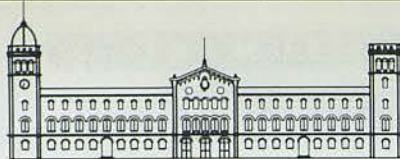


SCHERZANDO

DISCOS

CONCERTS

- 5** *L'autèntica realitat de la reforma del Liceu*
- 6** *Els Mozart que mai no veurem*
per Xavier Pujol
- 9** *Enric Gispert. L'autenticitat d'esperit*
per Romà Escalas
- 11** *Un gran amor per la música*
per Jaume Comellas
- 18** *Francesc Civil i Castellví.*
Una vida dedicada a la música
per Daniel Codina
- 20** *Per a tots el gustos*
per F. Taverna-Bech
- 23** *Koniec, rigor, tècnica i sentit de l'humor*
per Marc Mateu
- 25** *Retorn de la música tradicional*
- 26** *La revaloració de la música popular*
per Xavier Orriols
- 29** *La «riproposta»: perdurança*
de la música tradicional
per Vicent Torrent
- 32** *«Folklore» vol dir antic?. El folklore musical*
en la societat actual
per Jaume Aiats
- 36** *Matti Salminen. La faç imponent de Hunding*
damunt una entranyable bonhomia
per Teresa Martínez
- 42** *Catalunya Música proposa. Els nostres músics*
per Conxa Trallero
- 43** *Jordi Cervelló estrena al Palau de la Música*
per Carles Lobo
- 45** *Una cosa rara o com descobrir*
Vicent Martín i Soler
per J.C.



IV CICLE DE MÚSICA A LA UNIVERSITAT

FEBRER

CONSERVATORI SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA

EDUARD MARTÍNEZ, *clavicembal*

QUINTET DE VENT

Comentaris abans del concert a càrrec de XOSÉ AVIÑOÀ, a les 19,30 h.

Obres d'IBERT, FALLA, DANZI i HINDEMITH.

DIJOUS, 21, A LES 20 H. PARANIMF DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.

Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

MARÇ

CONSERVATORI SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA-ARS NOVA

OLGA CLARET / M^a ANTÒNIA IGLESIAS, *piano*.

RAMON ALSINA / IGNASI VILA, *percussió* (premis Maria Canals'90).

Comentaris abans del concert a càrrec de XAVIER JOAQUÍN, a les 19,30 h.

Obres de GUINJOAN, MASLANKA, BARTÓK, SAMUELS I FRIEDMAN.

DIJOUS, 14, A LES 20 H. PARANIMF DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.

Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

ABRIL

ORQUESTRA DEL CONSERVATORI SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA.

JULI PANYELLA, director.

Comentaris abans del concert a càrrec de JOSEP M^a VILAR, a les 19,30 h.

Obres de BAGUER i SCHUBERT.

DIJOUS, 18, A LES 20 H. PARANIMF DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.

Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

MAIG

CONSERVATORI SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA.

M^a ÀNGELS MIRÓ, *soprano*.

M^a ROSA RIBAS, *piano*.

CONJUNT INSTRUMENTAL, JULI PANYELLA, director.

Comentaris abans del concert a càrrec d'ALBERT LLANAS, a les 19,30 h.

Obres de GERHARD i ORREGO SALAS.

DIJOUS, 16, A LES 20 H. PARANIMF DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.

Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

LABORATORI PHONOS DE MÚSICA ELECTRO-ACÚSTICA

Comentaris abans del concert a càrrec de JOSEP M. BERENGUER, 19 h.

Obres a determinar.

DIJOUS, 23, A LES 20 H. SALÓ DE GRAUS DE LA FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

(C/. Baldori Reixac, s/n) (Pedralbes).

JUNY

CLOENDA DEL IV CICLE DE MÚSICA A LA UNIVERSITAT

AULA DE CANT DEL CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA DEL LÍCEU DE BARCELONA

MARI-CARMEN BUSTAMANTE, professora.

ÒPERA DE CAMBRA: «LE CANTATRICE VILLANE» de V. Fioravanti.

DIA I HORA A DETERMINAR. EDIFICI DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA.

ENTRADA GRATUÏTA

amb la col·laboració de



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura



ocs dies després que l'últim ple de l'Ajuntament de Barcelona de l'any passat ajornés per a passades les pròximes eleccions municipals l'aprovació del Pla de Reforma del Gran Teatre del Liceu, un diari barceloní anunciava que les obres que han de convertir el Teatro Real en seu de l'òpera de la capital de l'estat costarien exactament 21.861 milions de pessetes.

Justament al costat d'aquesta notícia l'esmentat periòdic n'oferia una altra en la qual s'indicava, de part interessada, que el projecte liceístic dissenyat per l'arquitecte Solà de Morales, era considerat com a faraònic.

Aquesta doble imatge tan rotundament gràfica mostra fins a quin punt determinades òptiques o plantejaments poden arribar a oferir visions distorsionades de la realitat i fins a quin punt criteris espuris a allò més fonamental de la qüestió que sigui poden perjudicar i fins i tot afectar substancialment iniciatives de gran envergadura i transcendència.

En un comentari editorial no ens és permès d'entrar en detalls ni tampoc emetre

judicis de valor sobre aspectes puntuals, més o menys significatius o de més petita

o gran rellevància. La reforma del Gran Teatre del Liceu és un afer massa important; i per això mateix exigeix plantejaments d'ampla volada i no pot ser contemplat des d'òptiques massa rasants.

La rotunditat de les xifres d'inversió madrilenya demostren fins a quin punt la importància de les que s'han tractat per a Barcelona són irrellevants, o quasi. Més encara si tenim en compte que Barcelona i el mateix Liceu té, entre d'altres valors justificadors, un avantatge de quasi 150 anys de tradició operística.

Ni obstacles polítics, de petita política, ni d'altra índole, haurien de frenar la realització d'una millora d'equipament cultural d'absoluta transcendència per a Catalunya. I amb això no pretenem afirmar que allò que s'ha de fer, i fer urgentment, no s'hagi d'escometre amb totes les garanties de tot tipus i respectant tot allò que calgui respectar.

L'autèntica realitat de la reforma del Liceu

Wolfgang A. Mozart 1791-1991



Mozart interpreta al clavicèmbal segons un gravat de Hamman

Els Mozart que mai no veurem

per XAVIER PUJOL

Malgrat que es tracti d'un dels compositors més freqüentats —si no el que més— en les programacions concertístiques i en les emissions de les ràdios dedicades exclusivament o parcialment al que hom anomena de manera habitual «música clàssica» (terme desafortunat per inexacte, però menys erroni que «música culta» i que, per manca d'alternatives suggerents, continuem i continuarem emprant malgrat la seva inadequació, amb la certesa que tothom sap de què parlem, que és al cap i a la fi d'allò de què es tracta), Mozart és un desconegut.

No es tracta de cap hipèrbole retòrica, sinó d'una pura i elemental realitat constatable. Pensar que Mozart, font inesgotable d'equilibri i de petits plaers asserenats en aquest sotraguejat món de mones és un autor conegut, un terreny fressat, apamat i domèstic, que no conté ni possibles sorpreses ni amagatalls deliciosos, és una il·lusió més de l'es-



perit, com tantes n'hi ha, fruit de la necessària vanitat individual i col·lectiva, que sembla indispensable per navegar per aquesta vida.

Malgrat que, tant pel que fa a emissores com a concerts, tard o d'hora acaba sortint tot, i sempre pot haver-hi algú que digui que, aquesta o aquella peça

raríssima, la va sentir fa deu anys a la ràdio a les tres de la matinada, el Mozart radiofònic i concertístic és d'una esquivadesa irrisòria; i, de fet, sempre estem escoltant i reescoltant el mateix centenar —tirant llarg— de peces, menys d'una sisena part de l'obra del compositor.

Considerar que aquesta enorme quantitat d'obra ignorada o quasi ignorada ho és per una intrínseca falta d'interès o qualitat de les peces constitueix un error gravíssim. Mozart molt sovint és genial i quan no ho és, fins i tot en els moments que, per comparació, podríem qualificar de «baixos», sempre és, com a mínim, interessant, didàctic i benèfic per a l'esperit; això és una veritat palmària, definitiva i no negociable, un axioma.

Circumscriuint-nos a l'àmbit operístic, la situació és similar. Entre els onze i els trenta-cinc anys Mozart va compondre o va començar a compondre vint òperes, sense comptar música d'escena, pantomimes ni ballets; d'aquests vint títols el públic operístic habitual en coneix cinc, *Die Entführung aus dem Serail* K. 384 (1781-82), *Le Nozze di Figaro* K. 492 (1785-86), *Don Giovanni* K. 527 (1787), *Così fan tutte* K. 588 (1790) i *Die Zauberflöte* K. 620 (1791); el sector més fidelment mozartian d'aquest públic n'hi afegeix dos més, *Idomeneo* K. 366 (1780-81) i *La clemenza di Tito* K. 621 (1791); i la resta, més de la meitat de la producció operística del mestre, és pura *terrae barbarum*, territori inexplorat i

desconegut; són els Mozart que mai, o només amb comptadíssimes i puntuals excepcions, no veurem i que, de moment, haurem de gaudir a través dels escassos enregistraments discogràfics existents.

Un petit repàs a la programació del Gran Teatre del Liceu confirma aquesta afirmació. Deixant a part les cinc grans òperes citades que, més o menys, van fent la viu-viu, trobem que els dos títols que estan a mig camí entre els Mozart populars i els desconeguts han estat oferts amb comptagotes: *La clemenza di Tito* ha figurat en dues temporades, la 1963-64 i la 1987-88 amb un total de deu representacions; *Idomeneo* també en dues temporades, la 1943-44 i la 1966-67, totalitzant vuit representacions. Els tretze Mozart desconeguts, amb l'única excepció de les quatre representacions de *Lucio Silla* de 1987, no han aparegut mai, segons la informació facilitada pel teatre. Significatiu.

Davant d'aquesta situació, cal preguntar-se fins a quin punt és justa, o bé és una absurda animalada més d'allò que hom anomena vida cultural.

La resposta no és gens clara i s'orienta més aviat cap al terreny rellescós del sí però no. Les cinc —o set, segons el grau de mozartianisme— grans òperes ho són per mèrits propis, són totes obres mestres de gran valor i el lloc preminent que ocupen és del tot justificat; la distància que les separa de les altres és evident i en aquest sentit cal que quedi ben clar que entre el grup d'obres desconegudes, no s'hi amaga cap *Don Giovanni* esperant ser descobert.

Aclarint aquest punt, i partint del principi que Mozart sempre és interessant, es pot assegurar que una visita discogràfica als Mozart rars no decebrà l'explorador musical; i si bé no en treurà el disc per endur-se a l'illa deserta, de cap manera

L'obra operística de Mozart comprèn una vintena de títols



Leopold, Wolfgang i Nannerl Mozart.
Museu Mozart de Salzburg

«Apollo et Hyacinthus» inicia la producció dramàtica del músic salzburguès

el seu viatge no haurà estat en va i pot ben ser que allí, perduda entre recitatius, hi trobi una música especial que sintonitzi amb ell i que tindrà sempre l'atractiu de poder ser viscuda com una música «privada», per a ell sol, no profanada per anuncis televisius (un luxe asiàtic, en aquests temps de massificació i uniformització del gust).

Ja en el primer títol del corpus operístic mozartí es poden trobar coses força interessants. En la petita òpera en llatí *Apollo et Hyacinthus* K. 38, composta el 1756, quan l'autor només tenia onze anys i nascuda com a resultat d'un encàrrec de la Universitat de Salzburg per a una festa de final de curs on havia de servir com a intermedi al mig d'una gran òpera seria, podem observar, a més del cor insòlitàment dens «Numen o Latonium» i del duet «Natus cadit» entre Oebalus i Melia (que ofereix un nivell de penetració psicològica i aprofundiment dramàtic que no tornarem a trobar fins a òperes posteriors), com Mozart, bo i sotmetent-se als dictats estètics de l'època, practica un divertit ús de la coloratura aplicat a l'expressió de la maldat o vanitat d'un personatge que, molts anys

més tard, usará en l'*Electra* de *Idomeneo*. O, fins i tot, amb molta més llibertat, en la Reina de la Nit de *Die Zauberflöte* —l'aria de la vanitosa Melia «Laetari, iocari», n'és un exemple.

En referència a aquesta obra primerenca, cal advertir als mozartians fervents que aquest estiu tenen una cita única, irrepitible i ineludible a Torroella de Montgrí, ja que el prestigiós festival d'estiu que allí se celebra té intenció d'oferir, el 13 de juliol, una única representació de *Apollo et Hyacinthus*, a càrrec dels Petits Cantaires de Bad Tölz i l'Orquestra Barroca de Niça, amb direcció musical de Ger-

hard Schmid i direcció escènica concebuda per Giancarlo Menotti.

Pel que fa a *opera seria*, el gènere que Mozart va treballar més abundantment, entre *Apollo et Hyacinthus* i la primera gran obra mestra, *Idomeneo*, s'hi intercalen cinc títols: *Mitridate*, *Re di Ponto* K. 87 (1770) que correspon al primer viatge a Itàlia del compositor, *Ascanio in Alba* K. 111 (1771), encàrrec de Milà fruit del viatge anterior, *Il sogno di Scipione* K. 126 (1772), creada per commemorar l'arribada al poder a Salzburg del nefast arquebisbe Colloredo, *Lucio Silla* K. 135 (1772), un altre encàrrec italià i *Il Re Pastore* K. 208 (1775), encàrrec de Colloredo.

De tots aquests títols, *Il sogno di Scipione* és potser el de menys qualitat, el punt operísticament més baix de Mozart. En els altres, i malgrat la subjecció de l'autor als esquemes encarcarats de l'*opera seria*, sempre hi ha una sorpresa o altra agradable. Un dels elements de més gran interès d'aquest grup d'obres rau en l'observació de com Mozart evoluciona en l'ús de l'*aria da capo*, l'element bàsic indispensable i obligat de la *opera seria*, un principi d'estructuració formal del tipus A-B-A, musicalment coherent, però dramàticament desastrosos. Així, des del *da capo* rigorós dels primers títols s'arriba per un procés de simplificació a un *da capo* variat, del qual n'és exemple l'ària d'Aspasia «Nel sen mi palpita dolente il core» a *Mitridate*, per arribar a allò que se'n podria dir un *semi da capo*, on en la reaparició d'A ja no es compleix el feixuc procés tònica-dominant seguit de dominant tònica, sinó que s'enllesteix amb un viatge dominant-tònica directe. Una altra característica observable en aquest grup d'òperes és l'enriquiment dels recursos, i si en les primeres el recitatiu, com era normal a l'època, és *secco*, en *Lucio Silla* trobem la novetat de nombrosos recitatius magníficament orquestrats; el recitatiu i l'ària de Giunia «Sposo, mia vita... Fra i pensieri più funesti», és potser el cas més lluit.

IDOMENEIO.

DRAMMA

PER

MUSICA

DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO NUOVO DI
CORTE

PER COMANDO
DI S. A. S. E.

CARLO TEODORO

Come Palatino del Reno, Duca dell'
alta, e bassa Baviera, e del Palatinato
Superiore, etc. etc. Archiduca, e
Elettore, etc. etc.

NEL CARNOVALE

1781.

La Poena è del Signor Abate Giambattista Varesio
Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe
di Salisburgo.
La Musica è del Signor Maestro Wolfgang Amadeo
Mozart Arciduca di Bologna, e di Verona, in
un actual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe
di Salisburgo.
La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner,
pure in actual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e
Principe di Salisburgo.

MONACO.

Aperto Francesco Giuseppe Thullie.

En referència a l'òpera bufa, el repertori mozartí també presenta alguns títols que mereixen l'atenció del melòman curiós; el primer és *La finta semplice* K. 51 (1768), una obra dels dotze anys, que serveix d'exemple per a il·lustrar les connexions entre la *Commedia dell'arte* i l'òpera bufa, ja que els personatges conserven no solament les característiques, sinó fins i tot el nom dels seus avantpassats teatrals; així, hi trobem un tal Don Cassandro, un dels molts noms del vell Pantaleone, un capità Fracasso, cosí germà del fatxenda capità Spavento i una Ninetta, la típica serventa espavilada i una mica múria pròpia de la *Commedia dell'arte*.

A *La finta semplice*, tot i tractar-se d'una òpera bufa amb els seus habituals recursos caricaturescs, hi trobem ja aquella autenticitat sentimental que caracteritzarà el Mozart adult; en aquest sentit, l'ària de Rosina «Amoretti que ascosi qui siete» és un exemple primerenc de la finesa expressiva que Mozart donarà més endavant a Susanna o a la comtessa.

La següent òpera bufa de Mozart no arribarà fins a principis de 1775 i serà una altra «finta» (fingida), en aquest cas *La finta giardiniera* K. 196, que ja presenta una major maduresa i domini de l'ofici en re-

lació a l'obra anterior. En el terreny de l'òpera bufa i fins a l'arribada dels grans títols finals, Mozart ja no ens ofereix cap nova producció i només trobem dos projectes inacabats: *L'oca del Cairo* K. 422 i *Lo sposo deluso* K. 430 tots dos de 1783 i d'un relatiu interès.

El *singspiel* és l'altre gran àmbit operístic mozartí. Com en el cas de l'*opera seria* i la bufa, també en el del *singspiel* la precocitat de l'autor és sorprenent; el primer títol, que per la seva disposició formal es pot considerar un *singspiel* és la petita òpera còmica en un acte *Bastien und Bastienne* K. 50 (1768), una obra tendra, ingènua i deliciosa, amb un suport musical d'una qualitat remarcable. Mozart no tornaria a aquest gènere fins a *Zaïde* K. 344 (1779-80), una obra molt important per tres motius: d'una banda és, fins i tot temàticament, un precedent claríssim de *Die Entführung aus dem Serail*; és, per dir-ho d'alguna manera, un pre-Rapte. En segon lloc, a *Zaïde* trobem l'ús d'un recurs d'una força musical i dramàtica sorprenent que, en l'obra de Mozart, no trobem abans ni, per desgràcia, després; es tracta del melodrama o melòleg, una declamació no cantada del text, alternada amb comentaris orquestrals tot formant un conjunt d'una gran força expressiva. Finalment, *Zaïde* conté un tresor amagat, l'ària «Ruhe Sanft» que és, sense cap mena de dubte, una de les grans àries de Mozart en sentit absolut, una autèntica perla negra.

Per acabar, i també en l'àmbit del *singspiel*, cal deixar constància de *Der Schauspieldirektor* K. 486 (1786) un encàrrec de l'emperador Josep II per festejar l'arribada a la cort d'un personatge. L'obra només conté quatre números musicals però està precedida per una obertura de grans proporcions i d'altíssima qualitat, el coneixement de la qual és ineludible per a tot bon mozartí i és prova significativa i definitiva que els Mozart que mai —o gairebé mai— no veurem ens poden proporcionar grans i grates sorpreses.

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



Si t'agrada la música, escolta

Akelarre en clau de Sol:

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

De 2 a 4

la matinada del diumenge
al dilluns
FM 102.8

José Fillory Villar

FONOTERAPEUTA • MESTRE DE CANT
CANT • IMPOSTACIÓ DE VEU • EXPRESSIÓ TEATRAL
RELAXACIÓ • RESPIRACIÓ • AUTOCONTROL
PREPARACIÓ D'EXÀMENS I AUDICIÓNS
VIRTUOSISME • RECUPERACIÓ DE VEU

Mètode no convencional

Tel. (93) 323 73 32
(93) 451 50 00

ENRIC GISPERT



L'autenticitat d'esperit

per ROMA ESCALAS

Fa ben pocs dies que ens hem acomiadat de l'amic, company i mestre, Enric Gispert i voldria, des d'aquest testimoni escrit, agrair-li tot el que va fer per la nostra música i la nostra cultura.

Des de l'inici de la meua col·laboració amb el grup Ars Musicae, vaig tenir l'oportunitat d'iniciar amb Enric uns lligams d'amistat i admiració que s'han mantingut al llarg dels anys. Aquesta admiració permanent em mou a repassar alguns records, amb la intenció de fer conèixer vessants de la seva exquisida personalitat que potser només vàrem tenir la sort de gaudir els qui treballàrem prop d'ell.

Permeteu-me, doncs, manifestar a través de les meves vivències personals alguns dels trets més significatius de la personalitat d'Enric Gispert. Evidentment, tot referint-me especialment a la vessant de la música antiga, la qual vaig viure directament. L'esperit d'Enric Gispert va estar sempre guiat per la ne-

cessitat absoluta de recerca de l'autenticitat. Aquest sentiment, que en realitat es traduïa en totes les manifestacions de la seva personalitat, es va declarar musicalment com a voluntat d'apropar l'expressió musical a la pròpia font de creació, eliminant-ne allò superflu i desemmascarant la interpretació de qualsevol afegit que pogués afectar la qualitat del resultat artístic final.

Aquesta inquietud conduí les seves passes cap a activitats musicals que cap als anys 60 gaudien a Barcelona d'una dinàmica més creativa, innovadora i compromesa. En definitiva, més pròximes a la problemàtica humana i intel·lectual d'aquell moment. La seva activitat musical va ser, des d'aquell moment, una expressió pública del compromís humà i social que Enric Gispert va assumir en la seva vida artística.

El concepte de música antiga va ser claríssim per a Enric Gispert, malgrat les innombrables discussions termino-

lògiques que ha generat; va significar per a ell un compromís artístic, metodològic i intel·lectual, assumit com a guia de l'activitat musical de tota la seva vida.

La música antiga representà, doncs, una disciplina d'aproximació als repertoris del passat, que ens obligava a una recerca, reflexió, experimentació i selecció prèvia a la interpretació. No cal dir que tot aquest procés anava destinat a aconseguir una interpretació més «autèntica», és a dir, més a prop de la idea musical del compositor i l'època corresponent. L'elaboració d'aquest procés suposava un camí difícil, sovint desconegut i molt més arriscat que la interpretació tradicional, però no va estalviar mai cap esforç, ni tècnic ni humà, per a dur a terme, des d'Ars Musicae, aquest plantejament.

Jo vaig tenir el primer contacte amb l'Ars Musicae d'en Gispert l'any 1966, amb motiu del programa que es preparava per al Festival de Granada

—encara que ja coneixia l'Enric com a director del Cor Al·leluia. L'accés a Ars Musicae va ésser la porta a un món fascinant, on la música es transcrivía, s'investigava i es discutia juntament amb altres manifestacions de la cultura i de la societat del moment. L'Enric era exigent i perfeccionista; allò no tenia res a veure amb el Conservatori tradicional. Semblava talment que estés en un altre país.

Els assaigs eren duríssims. Més d'un cop havíem estat hores afinant una successió d'acords fins a l'esgotament i les exigències al moment dels concerts i de les gravacions arribaven a una intensitat mai vista en altres àmbits musicals del país, però els resultats ens compensaven amb escreix —no en va el grup obtingué, sota la seva direcció, el Premi del Disc Charles Cross i un Oscar Musical als E.U.A. En aquells anys, Ars Musicae assolí una dimensió internacional poc freqüent en les produccions musicals espanyoles. El disc «Del Romànic al Renaixement» va editar-se a cinc països diferents i els contractes a l'estranger eren abundosos.

Sovint, després dels assaigs, encara anàvem a casa seva, on solíem discutir, fins a altes hores de la matinada, sobre temes com la diferència entre la transcripció i la interpretació de la «tripla» i la «sesquialtera» o bé provàvem nous instruments recentment arribats d'Alemanya, sentíem gravacions portades de «fora» o discutíem de política. Aquestes sessions, recolzades amb el seny i incomparable art de l'acolliment de l'Anna, muller d'Enric, varen il·lustrar i orientar la major part dels músics que en aquell moment col·laboraven a Ars Musicae (Sergi Casademunt, Jordi Savall, Montserrat i Pilar Figueras, Xavier Torra, Montserrat Torrent, Laura Almerich, Salvador Mas, Pere Casulleres, jo mateix i un llarg etcètera d'altres músics joves que ens hi trobàvem com a casa).

Ara és difícil d'imaginar el valor que en aquell moment tingué la disposició d'una persona com l'Enric, coneixedor de què es feia a altres països, disposat sempre a aconsellar, orientar i compartir tota mena de documentació bibliogràfica, musical i personal. Sempre estava al dia dels millors llibres i darreres edicions musicals. Al seu costat, qualsevol tema teòric perdia tota aridesa per convertir-se en quelcom tan



Enric Gispert amb el grup Ars Musicae, el primer a la dreta, dalt, amb una timbala. Al costat oposat hi ha el creador del grup, Josep Ma. Llamaña.

apassionant com una aventura. Per altra banda, el seu sentit crític i un humor refinadíssim li donaven un encís personal que feia que ningú estalviés hores de poder fruit de la seva companyia.

El mètode de treball d'en Gispert va ésser sempre sorprenent, sovint desconcertant, genial com ell mateix. Poc abans dels concerts, podia variar la instrumentació d'una peça en funció de l'estat d'ànim d'un intèrpret o de l'acústica del local, i el resultat sempre era millor. Va ésser un director capaç d'estimular al màxim la resposta artística individual dels intèrprets, en funció d'un millor resultat col·lectiu. Recordo com a lliçó magistral els diàlegs previs a un enregistrament discogràfic, motivats i conduïts per ell, entre Mossèn Higiní Anglès i Victòria dels Àngels.

En Gispert va ésser, principalment, un investigador. El seu amor a la vida i un cert sentit aventurer, el portaven sovint a investigar i redescobrir esdeveniments diversos considerats rutinaris, quotidians i totalment coneguts —indrets, pobles, camins, aliments, formes de pensament, idiomes i diferències fonètiques, li despertaven una especial curiositat.

No és estrany que la seva activitat musical s'inclinés cap a la musicologia. En la història de la musicologia catalana podem traçar una línia d'evolució que neix amb Felip Pedrell, al segle passat, i continuà fins a l'actualitat amb figures de la dimensió d'Higiní Anglès. Gispert, dins l'especialitat de la musi-

cologia aplicada a la interpretació, seguint els passos de Josep Maria Llamaña, enllaça amb tot aquest primer corrent que ha projectat la nostra música i recerca musical més enllà de les nostres fronteres.

Ja en els tractats teòrics musicals del segle XVII, hi trobem referències a aspectes interpretatius inesbrinables mitjançant els recursos tècnics, que només es poden resoldre amb criteris subjectius encertats. Al segle XVIII aquestes subtils que donen la vida a la interpretació es consideren regulades pel «bon gust», qualitat considerada difícil de transmetre.

Actualment pocs músics, intèrprets o mestres que gaudeixin d'aquesta rara qualitat, són capaços de comunicar-la. L'Enric Gispert, mestre, va ésser un d'aquests músics privilegiats amb l'instint permanent del «bon gust» i amb la capacitat i intel·ligència per a transmetre'l. Entre els músics que vàrem treballar al seu costat, independentment dels camins especialitzats que hagin seguit, podem trobar-hi la seva petjada inoblidable. Va ser el creador de tota una escola que es manté activa en el món professional.

La personalitat inquieta, refinada, perfeccionista i exigent d'Enric Gispert ens ha donat, amb l'exemple de la seva vida, una lliçó magistral, demostrant-nos que, al costat del nostre compromís i responsabilitat artística, hi ha quelcom més transcendent i capaç de condicionar tota la trajectòria d'una vida: la fidelitat a l'autenticitat humana.

Un gran amor per la música

per JAUME COMELLAS

Escriure sobre una persona, o més exactament una personalitat, molt estimada, quasi poques hores després del seu traspàs, constitueix un exercici molt difícil i excepcionalment dur. Separar l'objectivitat d'una tasca que exigeix idees i conceptes clars i precisos i al mateix temps rebuig de deixos sentimentals i de càrrega vivencial feixugament sentida, esdevé una tasca em temo que impossible. I, tanmateix, la voluntat o la justícia de retre homenatge en el més elevat pla d'eficàcia exigeix aquest rigor que aconsegueixi optimitzar al màxim possible una resultant absolutament i intrínsecament il·luminadora dels valors, o d'alguns d'ells, d'una figura tan excepcional com la d'Enric Gispert.

Situo com a punt central un argument que em sembla poc discutible. L'Enric Gispert no va ser mai definitivament un músic professional per causa del gran amor que va sentir per la Música. La seva estima per aquest art no admetia la més mínima feblesa. El seu lliurament a la música era incondicional, sense la més mínima reserva o concessió. En un món en el qual el terme professionalitat cada vegada va carregant-se més de components espuris al seu més noble i originari sentit, Gispert no hi podia vincular el seu profund amor per la música. Per això va renunciar tàcitament a una dedicació plena que, amb tota seguretat, li hauria exigut uns mínims o uns màxims de renunciïes o concessions impossibles d'acceptar en el si de tota relació autènticament amorosa.

Tanmateix, i com a contrast dialèctic suggestiu, podríem dir que va ser un profund professional de la música en el sentit que el seu lliurament a la mateixa va tenir una dimensió de totalitat i de profunditat que no té res a veure amb la connotació diletantista que pot traduir una dedicació no convencionalment professional. En definitiva, va rebutjar tot allò aliè a la més genuïna accepció de la professionalitat i es va

quedar amb allò més profund i autèntic, i que té més a veure amb la incondicionalitat. Per això va ser, sobretot, un home-músic lliure —no hi ha amor autèntic sense llibertat— i va posar aquesta llibertat al servei del fer música de la millor manera que li va ser sempre possible.

Tanmateix, Gispert no va ser un utopista inoperant. El seu amor per la perfecció, pel tot o res, no li impedí mai d'acceptar els condicionaments d'unes limitacions imposades per les circumstàncies i va saber acceptar amb naturalitat la distància entre la utopia desitjada i desitjable i la realitat, sempre que aquesta distància no obeís a renúncia o abandó. Sempre que tingués per causa factors aliens a la més ferma voluntat d'evitar-la. Per això la seva tasca va ser, ultra intensa, àmplia. Per això, perquè no va convertir l'ansia de perfecció en un exercici d'inoperància,

Mai no va establir parcel·les de preferència

ha deixat una obra tan extensa i sobretot d'una tan acusada perdurabilitat. Maximalisme de principis i realisme conflüen així en un exercici de devoció musical d'una coherència absoluta.

Un altre tret que voldria remarcar és que estimava la música amb un sentit totalment obert. No establí parcel·les de preferències excloents. La seva cabdal aportació a la música antiga, no pretenc afirmar que fos circumstancial però sí que, en tot cas, mai no va significar reduccionisme o exclusivisme o renúncia a res. Persona de criteris oberts i de gran generositat i honestetat personal —conceptes que lliguen molt exactament— sentia per les diferents branques de la música el mateix amor que el pare per tots els fills. Els seus coneixements profunds s'estenien des de la música del pre-renaixement al jazz, sense oblidar el rock. Podia parlar amb un gran coneixement de causa del classicisme, de l'òpera, de la música de cobla, de les xeremies, del

cornetto o de la música electroacústica. La música, per a ell, era una sola i gran manifestació totes les variants de la qual el seduïen irresistiblement i les estimava sense reserves.

I junt amb l'estricta manifestació sonora, els seus interessos s'obrien al fenomen social, a la cultura i a la culturització musical de la societat. Res no escapava de l'esponja musical immensa que era la seva sensibilitat. Per això, entre d'altres tasques musicals que van atapeir la seva trajectòria, hi figuren iniciatives tan diverses com *Ars Musicae*, *Consonare*, *Capella de Santa Maria del Mar*, o assessorament d'una discogràfica dedicada a la Cançó, o ser mentor musical de Raimon, gran deutor de la saviesa de Gispert. I també, en el seu moment, va ser una peça clau en el procés de represa de l'activitat de la «*Revista Musical Catalana*», ara fa quasi set anys. La seva intel·ligència, la seva permanent disposició i receptivitat a il·lusionar-se i a deixar-se seduir per tot allò que tingués relació amb la música, la seva amplitud d'horitzons i el seu sentit realista van resultar molt importants en el procés de fusió dels aleshores dos projectes que van cloure's amb l'esmentada represa de l'activitat de la RMC.

Podríem estendre'ns sobre moltes altres facetes de l'existència musical, i també cívica, de l'Enric Gispert. Respecte d'aquesta segona, només vull remarcar el seu amor pel país, concretat en molt més que paraules, com ho corroboren les sovintejades citacions que li dedica Albert Manent en el llibre «*Solc de les hores*», tot referint-se a la difícilíssima lluita en la clandestinitat universitària dels anys més foscos de l'anterior règim. Ja he dit que renuncio a consideracions personals, que, encara que il·lustradores i significatives, per pudor em veig obligat a servir íntimament, i que no farien sinó confirmar l'alta vàlua de qui ens acaba de deixar.

Director i creador de conjunts instrumentals i vocals, musicòleg, crític i comentarista, conseller, promotor d'iniciatives diverses i ciutadà exemplar d'aquest país, el traspàs d'Enric Gispert deixa a l'aire una estela indeleble, d'una rotunda capacitat de permanència, que fita un món de referències que ningú que estimi el país i la música i vulgui servir-lo no pot deixar mai de tenir presents. ■

Èxit de la Capella de Música de Santa Maria del Mar a Alemanya

per ALTBERT JULIÀ

La Capella de Música de Santa Maria del Mar ha realitzat una intensa «tournée» pel sud d'Alemanya, en la qual ha fet concerts a Stuttgart, Ulm, Karlsruhe i Trossingen. La primera actuació fou a la Stiftskirche de Stuttgart, en el marc del tradicional cicle Stunden der Kirchenmusik. Aquesta església —situada a l'entranyable Schillerplatz— és adreça fonamental per a la música religiosa; ací se celebren els concerts de la prestigiosa Bach Akademie, sota la direcció de Helmuth Rilling; ací he escoltat —entre altres actuacions importants— l'oratori *Christus* de Liszt, obres religioses de Messiaen i *Die Jakobsleiter* de Schönberg, per posar només alguns exemples. Evidentment, no s'hi fan únicament actuacions monumentals: el marc és suficientment ampli com per permetre concerts com el que ens ocupa. Del programa —pensat en un principi amb música exclusivament catalana— hagueren de ser substituïdes algunes peces del Renaixement per obres de Tomás Luis de Victoria. El motiu d'aquest canvi, cal buscar-lo en una tradició de segles, segons la qual el públic, d'un luteranisme estricte, exigeix tenir present els textos i la traducció; sense la guia intel·lectual del contingut se senten desorientats. Evidentment, l'anònima *Bella, de vós som amorós*, *Soleta sóc jo* de Càceres-Cepa i *Què farem del pobre Joan* de Fletxa el Vell havien sortit del marc previst. Sí que foren cantades aquestes peces —sense traduccions— a Karlsruhe Kirsche (catòlics que no reconeixen al dogma d'infal·libilitat del Papa de Roma), on el programa fou exclusivament català. Entre aquests dos concerts, hi hagué l'actuació a l'església de Sant George a Ulm, amb un públic més semblant al de casa nostra (amb text i traducció; per tant, Victoria al programa). Malgrat el fred a l'església, fou ací on potser el concert tingué més nivell. El públic catòlic és tradicionalment

més extrovertit i aquesta atmosfera permeté un contacte més estret entre músics i oients. Amb això no volem dir que el públic de Stuttgart no apreciés el programa, ans el contrari: som testimonis que l'acolliren amb interès i simpatia, però d'una manera més interioritzada. Musicòlegs i especialistes en música antiga ens confirmaren a Karlsruhe la qualitat de la Capella de Santa Maria del Mar i quedaren positivament impressionats amb aquesta actuació, malgrat un lleuger cansament de les veus, possiblement evitable. Altres obligacions no ens permeteren presenciar el darrer concert a la Selva Negra, a la localitat de Trossingen.

La Capella de Santa Maria del Mar féu una interpretació viva, amb esperit, i alhora amb un estricte criteri musicològic. Afinació correcta, amb tendència al to brillant i a l'homogeneïtat de les veus. Podríem dir que evidencià un «so Enric Gispert» com el que coneixem des dels temps d'Ars Musicae. Motius de salut impediren el fundador de la Capella realitzar aquesta gira. Lluís Vilamajó —substitut d'Enric Gispert en aquesta ocasió— és un músic sensible, amb percepció ràpida de les inevitables irregularitats en els assaigs i amb capacitat per elevar la tensió durant el concert sense evidenciar-ho exteriorment. Això permet que el públic pugui concentrar-se totalment en el fluid musical, en no haver-hi distraccions supèrflues.

La nostra valoració personal després d'haver escoltat tres concerts consecutius d'aquest conjunt, podríem resumir-la així:

La Capella de Música de Santa Maria del Mar és un conjunt amb un actiu musical important, que pot actuar sense complexos davant de públics molt exigents i fer un bon paper a nivell internacional. En tot cas, desitgem un increment de les seves activitats futures, en ser aquest grup un dels potencialment més exportables del nostre país.

En el decés d'Enric Gispert i Fabrès

per M.^a CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

El dia vint-i-sis de desembre de l'any passat moria en el seu domicili de Barcelona Enric Gispert, després d'una malaltia llarga i dolorosa. El seu darrer treball discogràfic, una antologia de la Polifonia sacra medieval conreada a Catalunya, era a punt de sortir al mercat. Enric ja no va poder dirigir l'enregistrament, per al qual havia seleccionat alguns dels fragments que gaudien de la seva predilecció: el bellíssim virelai *Cedit frigus hiemale*, de l'escola de Ripoll, i el Kyrie i el Credo d'una Missa del segle XIV que ell mateix havia batejat, molts anys abans, com a *Missa de Barcelona*.

Sempre a l'ombra, Enric Gispert, home sensible i modest, ha estat el musicòleg pràctic més important que ha tingut fins avui el nostre país. Deixeble i amic d'Higini Anglès, des dels seus primers treballs al front d'*Ars Musicae* fins als darrers amb la *Capella de Santa Maria del Mar*, de la qual era director titular, sempre va intentar respectar fins al màxim el document musical, tot i fugint de qualsevol efectisme comercial. Pioner en la recuperació sonora de la música antiga, els grups anglesos de l'especialitat constituïen per a ell un model important. El seu somni era poder comptar amb un grup de música antiga de nivell internacional, format bàsicament per gent del país, amb la finalitat de promocionar sobretot el patrimoni musical català.

Enric Gispert era un nacionalista sincer. Estimava Catalunya i, per tant, allò que li era més familiar: la seva música. Hom diu que, alguns diumenges al matí, se'l podia veure pels voltants de la Catedral, gaudint de l'espectacle sonor de la sardana. A casa seva, sempre molt secretament, tocava al piano, per als amics, alguns fragments de danses franceses del Renaixement; després les comparava amb peces populars catalanes que, segons havia descobert, derivaven del repertori francès. Enric havia assessorat artísticament Raimon i havia ajudat a la promoció de novíssims compositors catalans, però la seva passió era la música antiga. Era fàcil fer-lo enfadar: n'hi havia prou amb discutir-li la qualitat o la bellesa de qualsevol peça conservada en algun vellíssim manuscrit català. A la fi, sempre acabava convencent-te.

Extremadament perfeccionista, exigia el màxim als seus cantors. Mai no semblava satisfet amb els resultats, sempre hi havia la possibilitat de superar la millor de les seves interpretacions. Respectat per tots, el buit que Enric Gispert ha deixat serà molt difícil d'omplir.

MIKROKOSMOS

Nadales

Ha passat Nadal. Un cop més, l'oferta musical de l'època ha vingut centrada, en gran part, pel tema litúrgic, des dels grans oratoris fins a les audicions on la programació girava a l'entorn de les cançons tradicionals nadalenques.

I si les versions d'aquells han estat portadores d'un propòsit prioritàriament artístic, les d'aquelles altres han tingut un to de celebració joiosa que els ha atorgat un segell i un escalp peculiar.

Ah, les velles i entranyables nadales! Quin tendresa inefable no susciten...! I si les entonades a redós del caliu familiar (especialment, si hi ha veus infantils que n'inicien l'aprenentatge) ens relliguen amb unes arrels profundes, les que són cantades col·lectivament a la sala de concerts capgiren sovint els esquemes convencionals d'un acte d'aquella naturalesa.

¿Volen res més emotiu que veure un Palau de la Música Catalana ple de gom a gom, on tothom se sent mogut per una idèntica intencionalitat participativa? ¿Res més esperançador que contemplar el magnífic hemicle, presidit per les muses de Lluís Bru i Eusebi Arnau, atapeït d'infants, de joves i d'adults cantant les velles cançons de l'antigor, vives avui com ahir? ¿Res més reconfortant que constatar com el públic abandona l'engavanyament consuetudinari i no s'avergonyeix d'assumir el paper d'interpret entonant tots junts *El cant dels ocells*, *La pastora Caterina* o *El Noi de la Mare*?

Ja podem fer, ja...! Ja ens podem posar cuirasses defensives del nostre reducte més íntim, conseqüència de la duresa d'un viure sovint enfollit...! Ja podem fer, ja, que quan arriba Nadal —si mantenim ni que només sigui una espurna de la tendresa infantil— les velles cançons ens vencen i ens retornen als dominis de la fe i de l'esperança.

Un surt d'aquestes audicions-celebracions al Palau amb el record d'un indefinible espurneig als ulls de tothom: als dels ancians, que, amb les nadales, reviven un pretèrit dens; als dels adults, sotraguejats per les batzegades de la vida; als dels joves, oberts a les expectatives i als neguits del demà; als dels infants renouers, per als quals —bé que ara no ho saben— les cançons de Nadal són penyora d'esperança futura, que, al seu dia, rebrotarà...

Un pensa que, mentre siguem capaços de cantar tots junts, sense falses vergonyes, *Allà sota una penya* o *Nit de vetlla*, mai res no estarà perdut del tot...

Pere Artís

Liliana Maffiotte interpreta música catalana a l'URSS

La pianista Liliana Maffiotte va actuar el mes de desembre a la Unió Soviètica, on va oferir dos concerts en els quals va interpretar un ampli ventall de música de compositors catalans. Els concerts van tenir lloc a Leningrad, el dia 11 al Museu de la Revolució i el dia 14 a l'Església dels Dolors. El programa d'ambdós concerts estava format bàsicament per obres de compositors catalans, en bona part actuals. Així, juntament amb peces de Falla i Turina, la pianista catalana va interpretar Albéniz, Granados, Nin Culmell, Mompou, Sardà, Cervelló i Llorenç Balsach.

Aquests concerts van gaudir d'una acollida molt bona, amb les dues sales plenes de gom a gom d'un públic molt receptiu, amb una notable presència d'assistents joves i, fins i tot, nens; la crítica va dispensar, també, una atenció molt intensa i laudatòria al doble esdeveniment. Liliana Maffiotte ha subratllat que a l'URSS s'acusa un gran desconeixement de la música espanyola, especialment la més contemporània.

Com a fruit de l'esmentat doble concert, ha sorgit una gira que realitzarà Liliana Maffiotte a l'anomenada Rússia Antiga —voltants de Moscou— i que comprendrà uns cinc concerts. ■



Concurs Internacional de Composició Gino Contilli 1991

L'Accademia Filarmonica i el Comú de Messina (Itàlia) convoquen la V edició del Concurs Internacional de Composició Gino Contilli per aquest any 1991. Hi poden participar compositors italians i estrangers que no hagin superat els 40 anys d'edat el dia 31 de desembre de 1991. Són admeses composicions per a quartet de corda, inèdites i que no hagin estat mai publicades, interpretades ni presentades a d'altres concursos.

Es designaran un total de tres premis d'una quantitat de 3.000.000, 2.000.000 i 1.000.000 de lires, per a Primer, Segon i Tercer Premi, respectivament. La composició guanyadora serà estrenada públicament pel Quartet Arditi. La comissió que designarà el Premi estarà formada per: Giacomo Manzoni (president), Irvine Arditi, Edison Vasilévic Denisov, Gerard Grisey, Adriano Guarneri, Roberto Pagano i Salvatore Sciarrino.

El termini d'inscripció i la tramesa de partitures acaba el dia 30 de setembre de 1991.

Per a més informació i condicions d'inscripció cal dirigir-se a: Segreteria dell'Accademia Filarmonica. Via Giacinto 4. 98100 Messina (Itàlia). Tels.: (090) 464 32 - 64 34 20. Fax: (090) 464 32. ■

València i la seua temporada musical d'hivern

En roda de premsa celebrada el mes de desembre proppassat, convocada pel Palau de la Música de la Ciutat de València i les autoritats competents, es donà a conèixer la programació d'aquesta temporada hivernenca. Com a notícies més interessants, hem de destacar la renovació del contracte, com a Director titular de l'Orquestra de València, a Manuel Galduf, el qual continuarà al capdavant de la primera agrupació orquestral del País Valencià durant tres anys més. També, s'han reduït el nombre de concerts que dirigirà aquest director (aproximadament una tercera part menys) i s'augmentarà —en canvi— la participació de directors invitats. Un altre fet interessant és l'ampliació de la plantilla orquestral: han estat convocades noves places per a l'Orquestra de València. També és de destacar que, dintre dels plans educatius, a partir d'ara, els xiquets escolars podran assistir als assaigs de l'Orquestra.

Entre les figures més importants que visitaran el Palau aquesta temporada, cal destacar el violoncel·lista Rostropovitx, amb la Deutsch-Sovietische



Academy of St. Martin in-the-Fields

Junge Philharmonie, dirigida per Randall Craig Fleischer; la pianista Marta Argerich amb la London Festival Orchestra; l'Orquestra Filharmònica Soviètica, dirigida per Gennady Rozhdesvensky, i amb la intervenció de la pianista Viktoria Postnikova; l'Academy of St. Martin in-the-Fields, dirigida per Iona Brown. Gustav Leonhardt actuarà al Palau, però no com a clavecinista solista, sinó com a director del Colegio Instrumentale Italiano. Una vegada més, Carlo Maria Giulini estarà present

a l'auditori, aquesta vegada dirigint la Philharmonia Orchestra.

Entre els directors invitats que hi dirigiran l'Orquestra de València, destaca Philippe Entremont, el qual actuarà —simultàniament— com a pianista.

Així mateix, i dintre de l'any Mozart, també és de destacar que enguany s'interpreten al Palau obres del compositor, com els *Duos per a piano*, els *Quartets* dedicats a Joseph Haydn i la integral de *Concerts per a piano i orquestra*. ■ Francisco Bueno

Carlos Satué, guanyador del V Premi de Composició Ciutat d'Alcoi 1990

Carlos Satué ha estat el guanyador del V Premi de Composició per a Música de Cambra Ciutat d'Alcoi 1990 amb l'obra *Taimat*, la qual serà estrenada el proper 25 de setembre pel grup de cambra francès Ensemble Erwartung, dins el VII Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant.

El jurat que atorgà aquest Premi fou integrat per: Agustín Bartomeu, compositor; Manuel Galduf, director titular de l'Orquestra Municipal de València; Carlos Gómez

Amat, crític musical; Tomás Marco, compositor; i Daniel Stefani, compositor.

Aquest Premi es convoca des de l'any 1986 i els guanyadors de les successives edicions han estat: 1986, José García Román per *Sexteto de estío* (finalista: Miguel A. Martín-Lladó per *Mormori*); 1987, Francisco Luque per *Wagadu* (finalista: Zulema de la Cruz per *Kinesis 2*); 1988, José Manuel López per *Chakra*; i 1989, Albert Llanas per *Necesidad y Azar* (finalista: Anthony Jackson per *Cansonare II*). ■

Gira nadalenca de l'Orquestra Simfònica del Vallès

L'Orquestra Simfònica del Vallès, dirigida pel seu director titular Albert Argudo, realitzarà una petita gira nadalenca per diverses localitats catalanes. La gira començarà el dia 14 de desembre a Sabadell i continuarà durant tot el mes de desembre per Reus (dia 17), Sant Feliu de Guíxols (dia 23), Sant Sadurn d'Anoia (dia 26), Terrassa (dia 26), Mataró (dia 28), Manresa (dia 29) i Centelles (dia 30).

En aquests concerts han estat interpretades obres de Von Suppe, Josef i Johann Strauss i Offenbach. ■

ROS-MARBÀ I TETE MONTOLIU, PREMIS NACIONALS DE MÚSICA

En un acte celebrat el passat 12 de desembre al Saló Sant Jordi del Palau de la Generalitat, es va procedir a lliurar els Premis Nacionals de Música atorgats per la Conselleria de Cultura.

En el si d'un llarg relació de quasi vint guardonats, atenent una àmplia diversitat de facetes musicals, cal destacar els premis atorgats al pianista de jazz Tete Montoliu i al director d'orquestra Antoni Ros-Marbà. Per al primer va ser el que cal considerar més important, l'honorífic a la trajectòria musical, sense dotació econòmica, mentre que per al segon va ser el premi a «l'interpret de música clàssica», dotat amb un milió de pessetes.

Altres premiats van ser Carles Santos —composició— amb un milió de pessetes; Mario Muchnik —edició—, també amb un milió de pessetes; Salseta Discos —discogràfica— també amb un milió de pessetes; Cova del Drac i Singer —sales— que es van repartir un milió de pessetes; Taller de Músics i Associació Catalana de Compositors —promotors— que es van repartir un milió de pessetes; Josep Maria Escribano i Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, que es van repartir un milió de pessetes com a millors intèrprets de música contemporània; Lluís Vidal —millor intèrpret de jazz— un milió de pessetes; Albert Pla —intèrpret de música lleugera— un milió de pessetes; i, finalment, s'atorgaren dues mencions especials, sense dotació econòmica, a Tradicionarius, pel seu esforç en la investigació i divulgació de la música tradicional, i a Xavier «Gato» Pérez, per la gran coherència de la seva trajectòria professional.

El jurat d'aquests premis va ser presidit per Xavier Bru de Sala en la seva condició de Director General de Promoció Cultural i en formaven part Ramon Muntaner, director de Ressons; Àngel Pereira, President de l'Associació de Músics de Jazz de Catalunya; Francesc Fàbregas, director del programa «Sputnik» del Canal 33; Carles Sala de l'Associació Cultural d'Activitats Creativo-Musicals Culturals «Taller de Músics»; Albert Sardà, president de l'Associació Catalana de Compositors; Maria Carmen Palma, Cap del Servei de Música de la Fundació Caixa de Pensions; Joan Millà, president de Joventuts Musicals de Barcelona; Maria Ester-Sala, tècnic superior del Servei de Música de la Generalitat; Gerard Claret, violinista; Tomàs Seix; Joaquim Guilera, conseller delegat de Discmedi; i Salvador Planas en qualitat de secretari.

Concurs de Piano, Compositors del segle XX

Diferents entitats musicals i institucionals convoquen el Primer premi de Piano Música del segle XX, Sitges 1991, que tindrà lloc el mes d'abril a Sitges. Hi poden participar tots els pianistes de qualsevol nacionalitat que no hagin complert els 36 anys d'edat el dia 10 de març d'enguany, data límit de la presentació d'inscripcions.

El premi es desenvoluparà mitjançant dues proves: una eliminatòria i una final. S'establiran dos premis dotats amb 500.000 pessetes (primer premi) i 200.000 pessetes (segon premi). També hi ha un premi de 50.000 pessetes atorgat per l'Associació Catalana

de Compositors (entitat organitzadora del concurs, entre d'altres) a la millor interpretació d'una obra d'un membre de l'esmentada entitat.

El jurat estarà format per: Witold Lutoslawsky (president d'honor), Claude Helffer (president del jurat), Jean Pierre Dupuy, Josep M. Escribano, Liliana Maffiotte, Tomás Marco, Charles Miles, Fernando Puchol i Albert Sardà.

Per a més informació sobre les condicions del concurs i de la inscripció, cal adreçar-se a: Associació Catalana de Compositors, c/ Mestre Nicolau 19, 5è. Telèfon 201 40 95. Fax: 209 40 57.

Norma obre el III Cicle Òpera a Catalunya

L'òpera *Norma* de Vincenzo Bellini ha iniciat aquest mes de gener el III Cicle Òpera a Catalunya que promou l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell.

Aquest cicle constarà de tres produccions pròpies, que s'oferiran a Sabadell, Reus, Olesa de Montserrat, Girona, Lleida, Mataró i Figueras. *Norma* s'oferirà entre finals de gener i primers de febrer en una producció que dirigirà musicalment Francesco Corti i que interpretaran Veneta Javenna, Silvia Corbacho, Mariona Benet, Francisco Ortiz, Ramon Pujol i Vladimir Karimi. L'escenografia i direcció escènica seran a cura de Pere Francesch i el cor serà conduït per Josep Ferré.

A cavall d'abril i maig s'oferirà *La traviata* de Giuseppe Verdi amb direcció musical d'Ivan Anguelov i interpre-

tació de Marguerite Zygmanski, Francisco Casanova, Gi-Hong-Jun, Ramon Pujol, Manuel Garrido, Pere Farrés, Adrià del Castillo i Pere Olivella. Cal fer esment de la figura d'Ariel García Valdés, un important director teatral que ha aconseguit èxits remarcables en diverses produccions al Teatre Romea, i que cuidarà de la part escènica.

La temporada, la clourà la producció de *Don Giovanni*, de Mozart, amb la qual es commemorarà el 200 aniversari de la mort d'aquest compositor. De moment encara no s'ha determinat ni l'elenc intèrpret ni els responsables musicals i escènics.

Cal assenyalar que, prèviament a la presentació del muntatge d'aquesta última òpera, tindran lloc les «Jornades Mozart», en el curs de les quals, i durant tres setmanes, es representaran òperes de cambra i s'inaugurarà un monument al compositor salzburguès, ja ubicat a l'Ajuntament de Sabadell.

El Cicle Òpera a Catalunya compta amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat i amb la sponso-rització del Banc de Sabadell. ■

Seminari de Rock de l'Aula de Música

La Fundació Aula de Música realitza entre els dies 18 de febrer i 2 de març un seminari de Rock Progressiu a càrrec del grup nord-americà Screamin' Demons. El seminari tracta de les noves tendències i tècniques més actuals de la guitarra dins de la música rock dels Estats Units.

El seminari es desenvolupa a les mateixes dependències de la Fundació i en un altre lloc de l'estat espanyol encara per confirmar.

Per a més informació cal trucar al número de telèfon de Barcelona: 211 10 62.

Budapest inaugurarà la seva temporada operística



Façana del Teatre Nacional de l'Òpera d'Hongria, a Budapest

Bánk Bán un títol emblemàtic

per JOSÉ GUERRERO MARTÍN

En plena efervescència de canvis polítics i econòmics, d'eufòria per la transició cap a un sistema democràtic de semblança occidental i de fascinació per tot allò que faci olor a societat desenvolupada propera a la dels Estats Units (per exemple: massiva aflluència al McDonald's, ús massiu dels pantalons texans, oferta important de canvi al mercat negre a la recerca de dòlars, etc.) Budapest inaugurarà la seva actual temporada d'òpera al bellíssim i harmònic Teatre Nacional de l'Òpera (Allami Operház), un edifici construït a l'estil neorenaixentista italià per Miklós Ybl, entre els anys 1875 i 1884.

El títol inaugural no podia ser més emblemàtic i significatiu per als hongaresos. *Bánk Bán*, efectivament, composta per Ferenc Erkel, té un caràcter fortament històric-polític i no li manca una certa antipatia cap als elements estrangers que feien sentir la seva influència al país. A més, *Bánk Bán* fou el títol que inaugurarà l'Òpera de Budapest l'any 1884. A més, Erkel és l'autor de l'himne nacional d'Hongria (que fou interpretat al començament d'aquesta sessió, el setembre passat) i fou el creador de l'òpera nacional hongaresa, primer Director President de la Societat Filharmònica (creada el 1867), primer Director de l'Acadèmia de Música (de

la qual fou el primer President el gran Ferenc Liszt) i primer Director General de l'Òpera Nacional.

Fou a mitjans del segle XIX quan quallà un estil operístic, de caràcter nacional, als pobles de l'Europa Oriental. La tendència que en la història de la música ha lligat els noms de Moniuszko a Polònia, Glinka a Rússia i Smetana a Txecoslovàquia, a Hongria és representada per l'art d'Erkel. Les obres d'aquest autor s'alimenten d'una font doble: formes pròpies de l'estructura de l'òpera italiana i de la música hongaresa dels «verbunk», i cants i aires populars. Pianista, director, compositor i organitzador, Erkel escriví l'any 1844

la seva òpera *László Hunyadi*. El mateix any compongué l'himne hongarès.

Disset anys després, el 1844, Erkel presentà la seva nova òpera *Bánk Bán*, en tres actes, el llibret de la qual és de Béni Egressy, qui s'inspirà en el drama històric més gran de la literatura hongaresa: *Bánk Bán* de József Katona. Erkel creà, així, el tipus d'òpera històrica romàntica hongaresa. La lluita d'Endre II contra l'estranger, la misèria del país, l'honor malmès de la muller de Bánk Bán (fidel servidor del tron), el final tràgic de cada un dels personatges i el clima general de drama romàntic, foren oferts, en l'esmentada inauguració de temporada, a través d'uns intèrprets que, conjuntament, s'imposaren a qualsevol individualitat, si bé en tres o quatre de les veus pogué apreciar-s'hi notables qualitats. Foren els cantants István Bercelly (Endre II), Katalin Mészöly (Gertrud), János Berkes (Otto), Róbert Ilosfalvy (Bánk Bán), Etelka Csavlek (Melinda), János Tóth (Tiboro), Sándor Sólyom-Nagy (Petur Ban), Gábor Vághegyi (Biberach), Miklós Mersei (Sólm mester) i László Tóth (Udvarmester).

Com no és d'estranyar, les localitats estaven esgotades per a la funció inaugural. Fou difícil, doncs, aconseguir una entrada la mateixa tarda d'aquesta primera representació. Malgrat tot, qui subscriu aquest article en pogué obtenir un parell, les quals una empleada del Teatre —que estava en una petitíssima estança situada a tocar de la taquilla— ens oferí després de treure-les de sota una petjapapers. Al dors de les localitats hi havia escrit un nom hongarès. Potser es tractava d'alguna devolució o d'algú que no arribà a temps a retirar allò que havia reservat prèviament. Sigui com sigui, vàrem poder veure el títol inaugural de temporada en una llotja de primer pis, per un preu ridícul si el comparem amb els nostres preus o amb els de Viena (on uns dies després ens demanaven trenta-mil pessetes per una butaca de platea per al *Fier-*

Una cadira de llotja de primera fila per un import de 330 pessetes



Ferenc Erkel, autor de *Bánk Bán* i de l'himne nacional hongarès

Budapest posseeix una àmplia tradició operística

rabras de Schubert dirigit per Claudio Abbado), i amb el detall curiós d'haver-hi diferència de preu, a la mateixa llotja, pel fet simple de tenir una visibilitat millor o pitjor. En resum: qui això escriu pagà 220 i 100 forints, respectivament, per sengles cadires de llotja de primera i segona files (unes 330 i 150 pessetes, respectivament). El programa de mà —amb fotos, gravats i textos en hongarès, alemany, francès i anglès —valia 27'50 forints (unes 40 pessetes).

L'activitat operística a Budapest és destacada. A més del Teatre Nacional de l'Òpera —presidit a l'entrada per sengles escultures de Liszt (1811-1886), fundador i primer President de l'Acadèmia de Música, i Erkel (1810-1893), ambdues obres d'Alajos Ströbl—, existeix una altra sala operística: el Teatre Erkel (Erkle Színház). I, a l'estiu, hi ha funcions al Teatre a l'aire lliure de l'encantadora illa Margarida (al mig del Danubi). Així mateix, existeix un Teatre de l'Opereta. Tot això en una ciutat de dos milions d'habitants, la cinquena part de la població total d'Hongria.

L'Òpera Nacional fou inaugurada el 24 de setembre de 1884. A l'interior, hi ha frescos i pintures de Mór Than, Károly Lotz, Arpád Feszty i Róbert Scholtz, les quals contribueixen a l'atractiu d'aquest Teatre esvelt i delicat (d'aforament més petit que l'Òpera de Viena i el Liceu de Barcelona; l'escenari té una profunditat de 43 metres). Gustav Mahler el dirigí durant un cert temps, i Sergio Faioni i Otto Klemperer figuren entre les batutes que estigueren al capdavant de la seva orquestra.

El programa de la present temporada preveu, després de *Bánk Bán*, *I Lombardi alla prima crociata* de Verdi, *Romeo i Julieta* de Prokofiev, *La Fiamma* de Respighi, *Ormindo* de Cavalli, *Manon Lescaut* de Puccini i *Don Pasquale* de Donizetti, a més de les finals del Concurs de Cant Erkel-Kodály, amb la conseqüent gala de guanyadors.

FRANCESC CIVIL I CASTELLVÍ

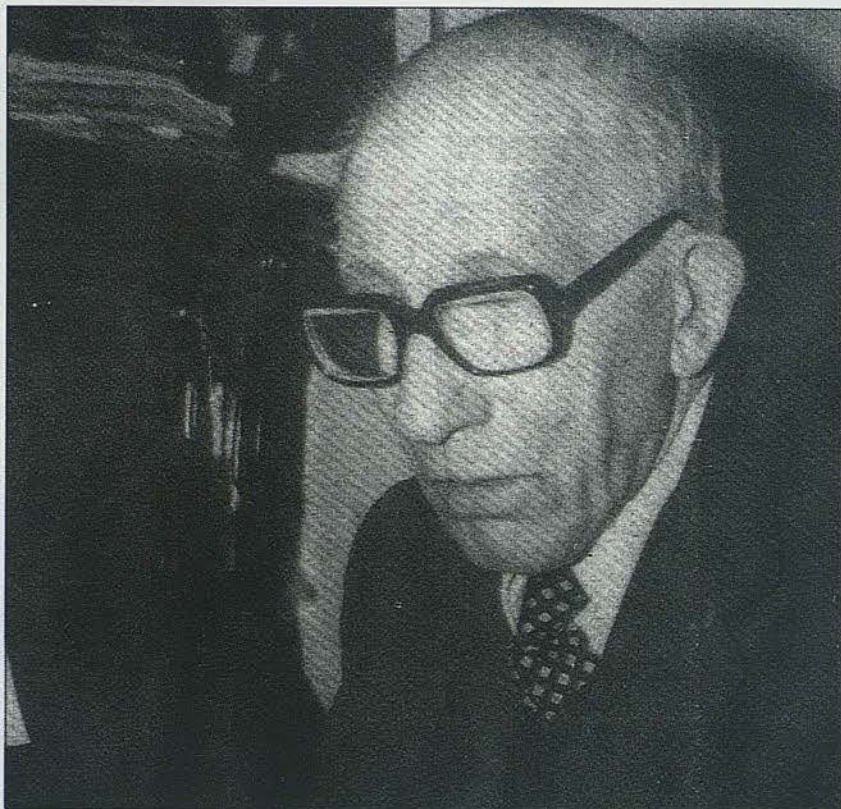
Una vida dedicada a la música

per DANIEL CODINA

Ran de la mort, ben recent, a l'avançada edat de 95 anys, d'aquest infatigable treballador musical, és just fer-ne memòria, ni que sigui una mica a corre-cuita, en espera d'un estudi més detallat de la seva trajectòria i de valoració de la seva obra global.

Francesc Civil va néixer a Molins de Rei (Baix Llobregat) el dia 12 de març de l'any 1895. Després de rebre les primeres nocions musicals del seu pare, als 8 anys (1903) ingressà a l'Escolania de Montserrat on, sota el mestratge del P. Manuel Guzmán (1846-1909), rebé una formació musical bàsica més completa. Eren uns anys de represa i de sortida de la crisi llarga i profunda en què havia caigut l'Escolania durant la segona meitat del segle XIX. F. Civil s'hi estigué fins a 1907.

Als divuit anys (1913) es traslladà a París, on cursà batxillerat a la Sorbona, exercí de Mestre de Capella i d'organista a Étampes, al mateix temps que perfeccionava els coneixements musicals a la Schola Cantorum de París i rebia lliçons de Vincent d'Indy. En sortí diplomad en Piano, Harmonia, Contrapunt, Acompanyament, Improvisació i Cant gregorià. L'any 1917. hagué de traslladar-se a Figueres per al servei militar; hi contragué matrimoni amb Ma-



ria Figueras i Masó. A partir de l'any 1924 fixà la seva residència a la ciutat de Girona, de la qual no es mogué i on començà la tasca musical com a professor, com a compositor i com a intèrpret: organista suplent de la Catedral, director i fundador de corals i de capelles de música, cofundador i director del Conservatori de Música de Girona, investigador i transcriptor de les obres dels músics gironins dels segles passats, conferenciant, crític musical, etc.

Un apartat especial, cal dedicar-lo a remarcar la seva tasca com a compositor; deixà una obra escrita extensa, ben feta —sense atreviments formals i harmònics— i que abraça tota classe de gèneres: polifonia religiosa i profana, cantates, harmonitzacions de cançons populars, sardanes, concerts per a orquestra, quartets de corda, peces per a orgue i piano, etc. Cal esmentar

el seu lligam amb Montserrat i la seva Escolania, la qual sempre estimà i a qui dedicà nombroses composicions que han estat i són objecte de repertori i d'enregistraments discogràfics. Cal dir, també, que un germà seu, el G. Ildefons —mort el 25 de juliol de 1936—, era monjo de Montserrat i professor de violí.

És cert que en molts moments Francesc Civil va rebre premis i distincions per la seva tasca musical docent i de composició, tant per part d'institucions públiques com privades, però caldrà que algú li dediqui un estudi més aprofundit: la seva obra cobreix una etapa històrica interessant i ens revela una personalitat musical i humana prou rica i prou fructífera.

Després d'uns anys d'inactivitat a causa de la vellesa, Francesc Civil morí a Girona el dia 29 de novembre prop-passat.

AGRUPACIÓ COR MADRIGAL

L'ESQUELLERINC

Cançons per a infants
de Bartók i Eben

COR ALBADA - COR ARIADNA - COR SIGNUM

Homenatge a l'obra coral
de C. Taltabull
Dir.: Manuel Cabero

Diumenge, 10 de març de 1991
a les 19 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Figura decisiva de la vida musical gironina

per LLUÍS BRUGUÉS

Amb la desaparició del mestre Francesc Civil i Castellví, el passat dia 29 de novembre, Girona perdia un dels millors i fecunds músics que ha tingut al llarg de la seva història. I sabem el risc d'aquesta afirmació, però l'assumim convençuts.

Des del dia del seu traspàs, no per inesperat menys dolorós, professionals de la premsa gironina, amics i ex-alumnes del mestre hem escrit sobre la seva vida, recordant bons consells i reflexions que sobre la música i la cultura ens havia donat aquell home ple d'humanisme. Consells que recordarem sempre més, tots ells impregnats d'aquella sòlida formació artística i humana rebuda a Montserrat i a París.

El mestre Civil (que va néixer ja predestinat a la música per l'ambient de tota la seva família i per haver nascut sota l'ombra de les muntanyes montserratines, a Molins de Rei, el 12 de març de 1895) es va establir a la immortal ciutat de Girona pel volts de 1924, després d'un període d'uns set anys a Figueres (Alt Empordà) on va fixar la seva residència en venir de París, com a conseqüència de la incorporació a files; s'hi casà i hi exercí l'ensenyança de la música.

No és el meu propòsit ni objectiu, a través d'aquestes línies, fer una cronologia biogràfica del mestre Civil, ni tan sols un resum, sinó senzillament transmetre, i molt especialment als estudiants de música, alguns aspectes poc coneguts de la seva persona; remarcar les inqüestionables qualitats musicals i humanes, que els que l'hem conegut de prop no tindrem mai necessitat de defensar: bondat, perfecció, sensibilitat, constància i personalitat. És difícil conjuntar tants adjectius, i, a més, portats amb tanta humilitat.

Voldria també fer conèixer alguns aspectes poc coneguts del mestre, com



són la creació de diversos grups o formacions musicals, com per exemple, l'any 1932, el Trio Civil, integrat per Josep Saló (violí), Josep Serra (violoncel) i Francesc Civil (piano), amb la col·laboració sovintejada de la *liederista* Elvira Guasch de Girona.

Des de la seva arribada a Girona, el mestre Civil funda la seva acadèmia de música i, al mateix temps, reivindica constantment una Escola de Música oficial. A partir de 1930, inicia a través del «Diari de Girona», del qual és col·laborador habitual, una sèrie d'escrits de conscienciació ciutadana amb el nom de «Per una Escola de Música». Hi argumenta la necessitat del projecte, basant-se, sobretot, en el bon ambient musical que existeix a la ciutat a través de l'Associació de Música, de l'orquestra simfònica, etc.

La lluita del mestre Civil per a obtenir el suport de les institucions gironines va ser mantinguda fins pocs dies abans de l'esclat de la guerra civil, l'any 1936. Els escrits, documents i dedicació del mestre a aquest fet son d'agrair sempre més pels gironins.

Ja en la postguerra, no va defallir

en l'intent, i amb el senyor Ramon Arnau, músic major de l'exèrcit i director de la Banda, va aconseguir que el dia 1er. de juny de 1942 s'aproveessin els Estatuts i el Reglament de l'Escola de Música de Girona, que, a partir de l'any 1955, esdevindria Conservatori Oficial.

El mestre Civil era també un bon organista, improvisador nat, dedicat igualment a l'estudi de l'instrument i dels seus antecedents; la seva producció com a compositor és densa i extensa i els seus treballs musicològics, veritadera font d'informació per a totes les generacions posteriors, són tot un repertori per als professionals de la recerca i més per als qui, de tant en tant, ens agrada posar els peus en algun arxiu.

Un altre aspecte important de la seva obra és la seva col·laboració amb altres artistes de la terra: Josep Tharrats, Miquel de Palol, Ramon Riera Monegal, Carles Rahola, Montserrat Vayreda, Roberto Rizo, aquest últim, funcionari de la Delegació d'Hisenda, persona que es vinculà durant molts anys a la ciutat, versificador fàcil, col·laborador de «L'Autonomista» i element indispensable en totes les tertúlies socials que s'estilaven per aquell temps; autor de les lletres de *Canciones*, col·lecció de cançons senzilles, però a la vegada inspiradíssimes que, a partir de l'any 1929, varen fer refilar la veu de molts infants de tot el país. Aquest cançoner escolar, gironí de cap a peus, tot i ser en castellà, amb il·lustracions de Joan Carretera, edició de Dalmau Carles Pla, S.A., és digne de ser tingut en compte.

Amb més de seixanta anys de vida musical intensa a Girona, el mestre Civil ha eixamplat amb la seva gran tenacitat el camp de la música com ningú en aquesta ciutat; d'ell ens queden les seves recerques, els seus escrits i, sobretot, la seva música, que, com cap altra de les belles arts, és eterna.

No voldria acabar sense abans remarcar el seu treball per la música catalana, cançons, arranjaments de cançons populars, sardanes per a cobla, sardanes fins i tot a tres veus mixtes i cobla, a quatre veus, etc.; i sobre la sardana precisament, vull deixar constància d'una frase escrita per ell: «*Em convenço cada dia que l'última paraula per dignificar la sardana no s'ha pronunciat encara*».

Descansi en pau, mestre Civil.



Antoni Ros-Marbà

Per a tots els gustos

per F. TAVERNA-BECH

Malgrat que la proximitat de les festes nadalenques poden condicionar el caràcter dels concerts, l'activitat musical del passat mes de desembre ha estat prou diversificada. Tanmateix, però, la temàtica nadalenca ha estat motiu suficient per donar pas a audicions tan interessants com la realitzada per la Coral Cantiga i la Camerata Antoni Soler de Barcelona, amb un programa de música nadalenca del segle XVIII, en el qual destacà la magnífica qualitat del contratenor Xavier Torra i de la soprano Virgínia Parramon. Així mateix, una rigorosa versió de l'oratori *El Messies* de Händel dirigida per Max Pommer, o bé la del *Magnificat* de Bach que va

constituir l'obra de pes del «Concert de Sant Esteve» de l'Orfeó Català, així com les actuacions, igualment tradicionals, de la Coral Sant Jordi i els seus cors infantils, arrodoniren aquest panorama nadalenc. I ja que, en certa manera, estem comentant l'aspecte coral, cal destacar com un fet important dins dels annals de la nostra música, el concert de presentació del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana que, creat per iniciativa de l'Orfeó Català i amb el patrocini de la Fundació Caixa de Catalunya, s'ha constituït sota la direcció de Jordi Casas. Veritablement, el nivell dels 26 cantaires que l'integren permet albirar una trajectòria brillant. Així es va posar de manifest en les acurades versions que van oferir de les

obres d'un programa que contemplava un ampli panorama històric, el qual anava des dels temps de J.S. Bach fins als nostres dies amb l'estrena de *Lluna i llanterna* de Joaquim Homs, passant, també, pel Romanticisme amb els *Cants amorosos op. 65* de Brahms. Si el Cor no va tenir problemes amb els bells «villancets» del mataroní Joan Pau Pujol (1570-1626), també va excel·lir amb els poètics *Quatre motets pour le temps de Noël* de Poulenc i, així mateix, va contribuir a la càlida acollida de la música d'Homs que, en aquestes dues cançons sobre textos del xinès Lang-Ti —en traducció de Josep Carner—, impressionà per la puresa de la línia melòdica i la interessant textura polifònica.

Una altra sorpresa plenament entusiasmadora va ésser l'actuació de la violinista Anna Baget que, acompanyada pel pianista xilè Aníbal Bañados, va captivar el públic habitual del Palau Macaya amb un programa difícil i no gens convencional. D'aquesta manera Anna Baget, amb un fraseig veritablement comunicatiu, una sonoritat rica en colors i un virtuosisme brillant, va tocar obres de Ponce (*Sonata breve*), Villa-Lobos (*Segona Sonata-Fantasia*), Turina (*Segona Sonata*), Guinjoan (*Retable*) i Montsalvatge (*Paráfrasis Concertante*). En definitiva, el recital pot considerar-se com una sessió ben il·lustrativa de quin ha d'ésser l'esperit cambrístic, ja que el duo Baget-Bañados va exhibir admirable conjunció temperamental i un notable equilibri instrumental.

Dins del cicle de concerts que, amb una programació força interessant, organitza la Universitat Central de Barcelona, va assolir un èxit remarcable Josep M. Escribano, pianista guardonat per la Generalitat de Catalunya per la seva labor com a intèrpret de música catalana. Conseqüent amb les seves idees, Josep M. Escribano va dedicar part de la seva actuació a les obres de Soler, Guinjoan i Sardà, les quals va tocar amb un vigorós joc de contrastos i a través d'una lectura que revelava rigor analític, a la vegada que una plena identificació amb els textos. Igualment, en les seves traduccions de la música de Gershwin, el pianista va palesar la seva capacitat per a proporcionar brillantesa virtuosística al discurs musical.

No deixa de ser significatiu que l'Orquestra del Teatre Lliure, també obtingués un dels premis musicals de la Generalitat de Catalunya, i que, amb la presentació del seu segon programa de l'actual temporada, semblava explicar quins eren els mèrits per a obtenir-lo. Veritablement, sota el títol «Música a l'entorn de la revolució russa», Josep Pons i els músics del Lliure ens van oferir una interessant i autèntica primícia d'uns autors que el totalitarisme de Stalin va marginar de manera ben injusta. En escoltar els *Fragments per a nonet* de Zivotov, dignes de la genialitat d'un Mahler, o bé les obres de Mosolov, tant audaciosos com ho podia ser, al seu temps, la música de Schönberg, però a la vegada dotades d'una ironia

La presentació del Cor de Cambra del Palau permet albirar un futur brillant



Alicia de Larrocha

L'Orquestra de Cambra del Lliure va oferir un concert d'un gran interès, amb música de compositors russos

superior a la del vienès i que entronquen amb l'agressivitat de l'avantguardisme llatí, com així mateix la concisió lírica de Roslavetz, hom només pensa que Stalin i els seus *adlaters* van incórrer en un greu delictes d'ordre cultural. Música brillant, la d'aquests compositors, i que, contrastada amb la de Stravinsky (*Pribaoutki*) i Prokofiev (*Segon Quartet de corda*), manifestà igual

volada i personalitat artística. I, veritablement, a tant bona música, els del Lliure van correspondre amb una interpretació de nivell extraordinari.

Una altra entitat que va distingir-se amb un programa no gaire corrent va ésser Ibercamera. Vegem-ho si no: actuació al Palau, després de quatre anys d'absència, d'Antoni Ros-Marbà... programació que, per una vegada, no cau en els tòpics de sempre. També la Generalitat de Catalunya va atorgar recentment un premi a Ros-Marbà; tanmateix, però, potser s'hauria de dir que la talla de Ros-Marbà està per damunt de qualsevol distinció. Així es manifestà en la seva actuació al Palau amb l'Orquestra de Cambra Holandesa, oferint una clarificadora lectura de la *Gran Fuga op. 133* de Beethoven, una brillant i memorable versió de la *Nit Transfigurada* de Schönberg, així com l'entusiasmant i comunicativa interpretació del *Concert per a piano i corda* de Gerhard, una obra que no es tocava a Barcelona des de l'any 1954 i que ara els barcelonins escoltaven de nou mitjançant la diàfana, bellament matisada i exacta intervenció del pianisme transcendental d'Albert G. Attenelle. El concert va ésser memorable, com també ho va ser, després d'unes actuacions no sempre reeixides, la interpretació de la *Tercera Simfonia* de Mahler que, sota la direcció de F. Paul Decker, va oferir l'Orquestra Ciutat de Barcelona, en la qual també sobresortí la col·laboració eficaç de la Coral Càrmina i dels cors infantils L'Arc i L'Esquix. La música calidoscòpica i a la vegada, en certs moments, vitalment caòtica de Mahler va poder desplegar en aquesta ocasió tot el seu poder de seducció, gràcies al treball puntual d'uns intèrprets inspirats. Amb tot, una setmana després, el mateix conjunt simfònic, dirigit per García Navarro que, en el darrer moment, substituïa Decker, ens retornava a la incertesa de temps passats, amb unes versions desajustades i sorolloses de la música de Vivaldi i Mendelssohn. Solament l'art exquisit i expressiu d'Alicia de Larrocha va justificar aquí una audició del *Concert núm. 27* de Mozart, ja que el *Concert de tres violins* de Vivaldi va quedar desfigurat degut a les innombrables desafinacions dels solistes i la *Simfonia italiana* de Mendelssohn adquirí l'aspecte d'una inexplicable lluita de sonoritats.

El País Valencià i la tardor musical

per FRANCISCO BUENO

La temporada de tardor s'ha concentrat —com ja és habitual— al Palau de la Música de la ciutat de València, autèntic empori musical del nostre País. No cal menysprear tampoc els recitals celebrats a la Sociedad de Conciertos d'Alacant, ni tampoc els que han tingut lloc a la Societat Filharmònica de Castelló. Cal dir, també, que «Música 92», com a institució de la Generalitat Valenciana, ha col·laborat de manera molt important en la programació del Palau de la Música de la ciutat de València; especialment des del punt de vista econòmic. Sols així es pot entendre que, en la mateixa setmana, el Palau poguera rebre Carlo Maria Giulini i l'Orquestra Filharmònica de la Scala de Milà, d'un costat, i Zubin Mehta i l'Orquestra Filharmònica d'Israel, d'un altre. En general, cal felicitar les autoritats del nostre primer auditori del País Valencià per la programació d'aquesta tardor. La programació del Palau ha estat excel·lent.

Com a cimeres d'eixa tardor, hem de destacar un conjunt d'agrupacions orquestrals. Si seguim un ordre cronològic, figura primerament l'Orquestra Simfònica de Viena i el seu director, Georges Prêtre. Sense dubte, el millor concert del mes d'octubre. L'Orquestra Simfònica de Viena és una agrupació ben conjuntada; encara que —per veus instrumentals— les trompes d'aquesta agrupació no arribaren al nivell de la resta del conjunt. La batuta de Prêtre fou la nota més destacada d'eixe recital. Hi teníem davant un director que interpreta els temps d'una manera molt lliure. Els «rubatti», «ritardandi» i fraseigs de Prêtre són distints, diferents, amb respecte a altres directors; però no són interpretats de manera arbitrària, perquè tenen una lògica interna. Així, en interpretar la suite de Richard Strauss, *El cavaller de la rosa*, els temps

eren molt amples; mentre que els «tempi» de la *Simfonia núm. 1, en re major «Tità»* de Gustav Mahler, eren més lleugers. El respecte a la partitura original, aparegué —molt particularment— al «Finale» d'eixa simfonia, quan el director féu alçar les trompes (tal i com està escrit a la partitura original), la qual cosa provocà una certa sorpresa entre el públic.

Yehudi Menuhin vingué al Palau, dirigint l'Orquestra Simfònica de Rússia. Aquest genial violinista, mite del nostre segle, amb execucions i enregistraments superbs, no demostrà —en canvi— eixa genialitat quant a la direcció. Tot i que tingué molt en compte la cura dels matisos així com el fraseig, no ens semblà que la seua versió de la *Simfonia «Linz»* de Mozart fora especialment destacada.

Les estrelles d'aquesta temporada han estat Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta i les seues orquestres respectives. L'expectació que havia creat Giulini i l'Orquestra Filharmònica de la Scala de Milà estava justificada. La màgia de Giulini destacà en la *Simfonia «Pastoral»* de Beethoven, en la interpretació de la qual sabé crear una atmosfera meravellosa. Perfecte en el fraseig, en la fusió orquestral, en els plans sonors, Giulini ens ha demostrat allò que es pot fer amb una orquestra acostumada a acompanyar els cantants d'òpera des del fossat teatral. Tot estava al seu lloc. Una versió de la *Pastoral* que potser es puga titllar de «contemplativa»; però que —segons el nostre entendre— és una justa versió i que respecta plenament l'esperit d'aquesta composició: una obra amb alegres sentiments camperols, amb pardals que no són «programàtics», però que il·lustren molt bé aquest caràcter «pastoral». Així Giulini, amb una sobrietat gestual característica, es recreà dibuixant el cant del «cucut», per esmentar només un dels

ocells delineats pel músic de Bonn a la *Sisena Simfonia*. Només amb la «Tempesta», on la percussió manifestà una sonoritat poc habitual, es trencà aquesta serena i sublim interpretació de la *Pastoral*, que —sense dubte— fou una versió memorable. La segona de les obres interpretades en eixe recital, la *Simfonia núm. 7* de Beethoven, tot i ésser una excel·lent versió, no aconseguí la genialitat de la *Pastoral*. Giulini és un director de la *Pastoral*, la qual és més apta al seu esperit: una *Pastoral* —tornem a repetir— inoblidable.

Un recital que tingué molt d'interès pel seu caràcter d'estrena històrica fou l'audició de *Tirant lo Blanc*, obra del compositor valencià Amando Blanquer, a càrrec de l'Orquestra de València. Aquesta obra ha estat un encàrrec de la Generalitat Valenciana al compositor, per tal de commemorar el Vè Centenari de la primera edició d'aquest famós llibre de cavalleries. El compositor al·loïà ens ha demostrat que es troba a la maduresa creativa, i que el seu estil continua per una via intermèdia entre la tradició i l'avantguarda.

Dintre del cicle de concerts de tardor organitzats per la Sociedad de Conciertos d'Alacant, destaquem el recital de piano a càrrec del ja mític Schura Cherkassky, i l'ofert per Jean-Pierre Rampal, acompanyat al piano per Daniel Roi. El recital de Cherkassky fou vigorós, àgil i, especialment, ple de bon gust i musicalitat. Així, la *Partita núm. 6* de Bach fou tècnicament impecable. Després d'uns bellíssims *Impromptus, op. 90* de Schubert, ens oferí la *Klavierstücke IX* de Stockhausen; una de les principals figures de la música contemporània. El recital, el finalitzà amb el sempre difícil Moszkowsky (quin estudiant de piano no coneix la dificultat de les seues obres?); en aquesta ocasió interpretà el seu *Liebeswaltzer*.

Pel que fa al flautista Jean-Pierre Rampal, interpretà obres de Bach, Poulenc, Dvorák (*Sonatina en sol, op. 100*), Schubert (un arranjament de la famosa *Arpeggione*, per a flauta i piano) i la *Suite camperola hongaresa* de Béla Bartók.

Els concerts organitzats per la Societat Filharmònica de Castelló s'han coordinat amb els del Palau de la Música de València; per la qual cosa alguns dels concerts realitzats a la ciutat del Túria foren fets, també, a Castelló.



KONIEC, rigor, tècnica i sentit de l'humor

per MARC MATEU

La terra de ningú anomenada música d'avantguarda és sovint habitada per músics pretesament seriosos que amaguen els seus limitats plantejaments musicals sota una aura de superioritat pedant.

No és aquest el cas de Koniec, un grup veterà a mig camí del jazz, el pop, la música contemporània i l'experimentació sonora, el qual combina el rigor i la tècnica instrumental amb un sentit de l'humor realment desmitificador i una trempera escènica que l'allunya de la pompositat d'altres propostes similars.

Joan Saura als teclats, Quicu Sam-só a la bateria, Xavier Maristany als saxòfons i Josep Palomas al baix, són el nucli de Koniec, el grup on aquests intèrprets poden experimentar més lliurement, més enllà dels seus projectes individuals. Com a Koniec o per separat, aquests quatre músics de procedències diferents han col·laborat amb grups de teatre i dansa i han compost música per a programes de televisió.

El so de Koniec és inclassificable i

ple d'alts i baixos, gràcies a la fusió d'elements de gèneres oposats que sempre s'allunyen de les estructures tradicionals.

El 1984 fou editat el seu primer i fins ara únic disc, *Senza parole* i, tot i que ha actuat esporàdicament a Barcelona, Madrid o Colònia (Alemanya), el grup no es va donar a conèixer a un públic més massiu fins que no va actuar al Mercat de les Flors, el mes de maig de l'any passat. Aquella afortunada presentació en societat li permeté abordar un projecte molt més ambiciós: treballar amb una Big-Band.

El 28 de novembre proppassat, el somni es va fer realitat a l'Aliança del Poblenou: dins dels actes organitzats pel II Festival de Tardor de Barcelona, Koniec i el Big Ensemble Taller de Músics oferien un concert que fou enregistrat per TV3 i que també serà immortalitzat en format de disc compacte.

Amb els instrumentistes del Taller de Músics, la proposta de Koniec va guanyar en força i contundència, sobretot gràcies a l'amplada secció de vent i a la presència de tres guitarres elèc-

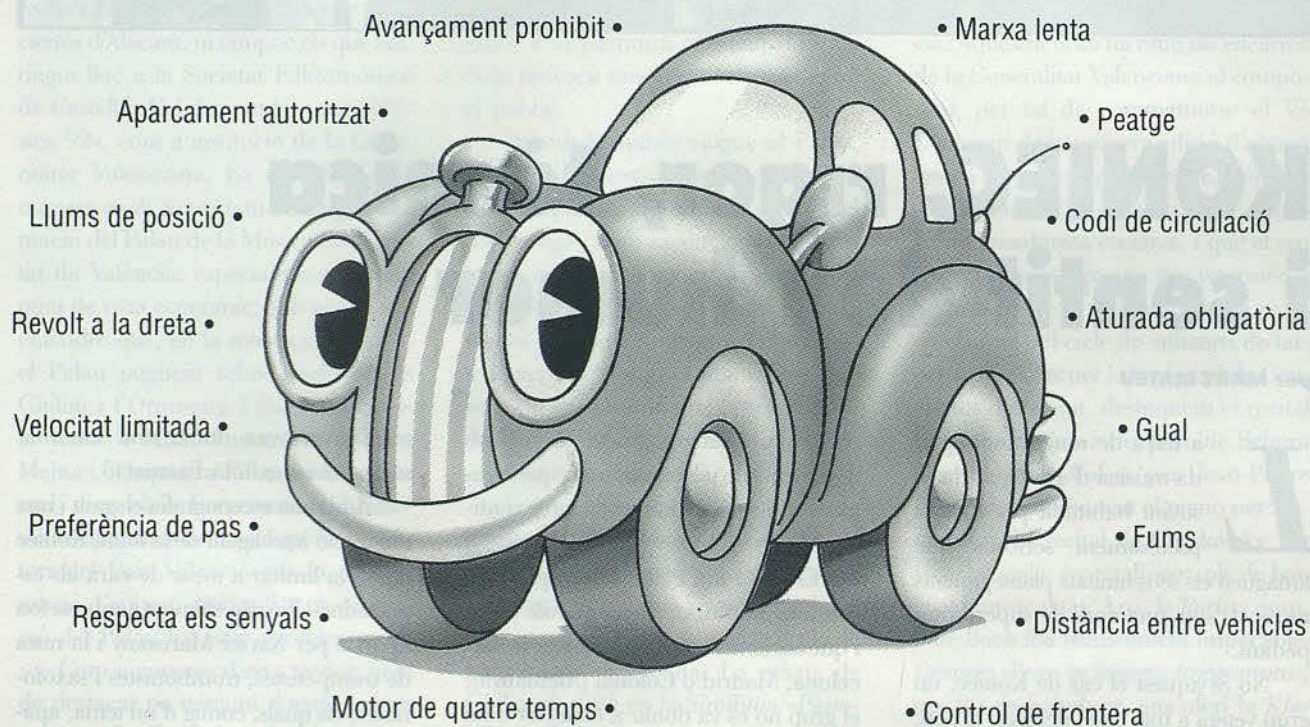
triques que van donar una sonoritat més rockera a tota l'actuació.

Amb una escenografia elegant i una utilització intel·ligent de la llum, Koniec no es va limitar a tocar de cara als espectadors: l'irònic element sorpresa fou aportat per Xavier Maristany i la resta de trompetistes, trombonistes i saxofonistes, els quals, enmig d'un tema, aparegueren sobtadament per la porta d'entrada a la sala.

Sempre caminant pel límit entre la partitura i la improvisació controlada, Koniec va jugar a trencar esquemes amb la seguretat de qui coneix a la perfecció les normes que transgredeix. Més elèctric i esbojarrat, Koniec, amb el Big Ensemble del Taller de Músics, va oferir un concert esplèndid, on l'energia va predominar sobre els matisos.

El potencial creatiu d'aquest grup d'avantguardistes que es mou còmodament entre la seriositat i la irreverència sembla no tenir límits, i ja és hora que deixin de ser una exquisidesa per a minories. En aquest aspecte, el concert ja esmentat és un pas endavant d'una importància vital.

EL CATALÀ TAMBE A L'AUTOESCOLA



**ARA POTS ESTUDIAR, PRACTICAR I
EXAMINAR-TE EN CATALÀ.**



**Demana el codi, el manual
i l'examen en català**



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Direcció General de
Política Lingüística



La vida musical de cada dia, constantment canviant, amb la seva dinàmica imparable, imposa sense parar noves imatges en un esdevenir que constitueix un procés rotundament viu.

Una d'aquestes imatges noves, d'un interès especial, és la recuperació de formes musicals de passades del gran protagonisme social i sovint caracteritzades per la puresa original dels seus continguts.

En aquest context cal situar el fenomen de recuperacions com les de la dita música antiga, o preclàssica, i de la música dita folklòrica o popular. Ambdues parcel·les contenen una sèrie de valors relativament paral·lels, entre els quals —i el més

destacat— la recerca de l'autenticitat més exacta d'uns materials llunyans en el temps, de difícil accés documental.

Hi ha una doble línia mestra de recerca d'autenticitat. Per una part, l'estrictament formal-musical i, per l'altra, la cultural, que ho presideix tot.

Aquesta nova, o no tan nova, realitat s'inscriu en un context general que mira en direcció quasi oposada. Parlem del món de la internacionalització cultural uniformadora, per una part, i de l'increment de l'aportació tecnològica, per l'altra, que constitueixen línies poderoses que pràcticament en-

vaeixen el tot de la vida musical.

La recuperació, o el retorn, de la música tradicional, cal inscriure-la en el si d'uns afanys, més o menys explícits, de defensa d'uns valors culturals propis i de la salvació d'uns patrimonis que tenen la virtut essencial de mantenir la personalitat cultural pròpia. És una defensa en un context que podríem anomenar de risc i és també una ne-

cessitat vital de retrobament de la identitat pròpia. En aquest sentit, resulta molt significatiu que aquest moviment de recuperació tingui com a motors noves generacions d'estudiosos i també de públic receptor, que mostren així l'afany d'individualització cultural, com a element indispensable i irrenunciable

ble també per a esdevenir autènticament universals i per tant per a evitar caure en el provincialisme més gregarista.

Aquest retorn, tanmateix, es fa des de nous postulats teòrics, des de plantejaments formals renovats i, en definitiva, des de la realitat del moment, la qual cosa evita de caure en temptacions arqueològiques de naturalesa estàtica. No es tracta d'un moviment d'autocontemplació passiva, paralitzant i cofoista, sinó plenament dinàmic i viu. És una música que es fa des de la contemplació enrera que mira a un avui i a un demà més plenament ric i autèntic en el pla cultural.

Retorn de la música tradicional

La revaloració de la música popular

per XAVIER ORRIOLS

Si el darrer diumenge de maig, de bon matí, anem a passejar pel barri del Poblenou, ens trobarem una colla de joves que, amb les seves gralles i tabals trenquen el son dels veïns amb la delicada melodia de les *Matinades*. O si el dia de Tots Sants ens arribem a la vila d'Arbúcies, coincidirem amb la trobada anual d'un bon nombre de flabiolaires vinguts d'arreu del país, a qui, novells o veterans, uneix la dèria de fer sonar l'instrument a la manera tradicional. O si el mes de setembre, un xic abans de les festes de la Misericòrdia, anem a la ciutat de Reus, ens podem trobar amb un concert de cornamusa o sac de gemecs, catalans i d'altres ètnies, enmig d'una colla de manifestacions on, aquests i d'altres instruments tradicionals, en són protagonistes. I si tenim prou sort, ens podem trobar per Carnestoltes que, en algun indret del Vallès Oriental, ballen les gitanes amb instruments recuperats, que Francesc Maspons i Labrós, cent anys enrra i referint-se al mateix ball, ja donava per desapareguts.

Aquestes ressenyes, que es podrien anar ampliant, eren del tot impensables fa una vintena d'anys i són exponent de la revaloració que la música popular (en el sentit de tradicional) ha experimentat en els darrers anys.

Vint anys enrra, els grups estables de grallers es podien comptar amb els dits de la mà, i tots estaven localitzats a les comarques castelleres. Com deia un responsable municipal de l'època, era més fàcil contractar una companyia de sarsuela que un grup de grallers. Quan venia una festa major important on es volien conservar, com fos, els sons tradicionals, s'havien de fer combinacions increïbles, com el cas de Vilafranca del Penedès, on, segons es conta, uns dies abans de la festa engarjolaven un dels escassos grallers tot mantenint-lo a règim per tenir-lo a punt per a la festa, i lliure d'excessos etílics. També es componien grups per a un sol dia i es podien trobar fent grup, per exemple, un graller de Valls, un altre de Vilanova i un tabaler de Tarragona. No hi havia grups de grallers perquè no se'n llogaven i no se'n llogaven perquè no hi havia grallers. Era la roda fatal del declivi. La gralla, amb tot, era encara un instrument privilegiat que, poc o molt, es podia sentir i se sentia sempre que hi havia castells.

En un estatus semblant es trobava l'acordió diatònic, limitat a unes comarques pirinenques i accionat també per gent d'edat.

Hi havia també el bloc d'instruments (els més significatius, potser) els quals feia més d'un segle que havien seguit el procés, altrament universal, del perfeccionament tècnic per passar de la música popular a la música culta. Són els que generaren la moderna Cobla, la qual es distingeix com a formació musical culta no solament per constituir una orquestra reduïda, sinó, sobretot, perquè el tractament que fa



del seu repertori respon a esquemes clàssics.

D'aquesta evolució, en sortí el tible i la tenora, provinents de les antigues tarotes i xeremies que desaparegueren. El fla-



biol es perfeccionà notablement i s'ha mantingut a la Cobla sobretot per la seva funció d'introducció i contrapunt a les sardanes. Hi ha músics que l'han considerat poc, com Enric Morera, que té sardanes en què només marca el tamborí, o el mateix Joaquim Serra el qual, en el *Tractat d'Instrumentació per a Cobla* (1948), diu que no hi ha cap flabiol afinat. En la seva vessant popular, però, el flabiol sec (sense claus) ha sobreviscut, i una vintena d'anys enrera, afortunadament, quedaven encara alguns flabiolaires a la Selva, el Maresme i la Plana de Vic.

El més mal parat ha estat el sac de gemecs o cornamusa, el qual, en quedar exclòs de la cobla per les seves limitacions, s'ha anat esllanguint, i pràcticament es pot donar com a desaparegut ja en temps de la Segona República. Hi ha altres instruments que antany tingueren o podien haver tingut un ús popular que es perdé, i caldria investigar-ne aquesta funció, com pot ser el cas del violí, la guitarra i el guitarro, el clarinet i, en un estadi anterior, la viola de roda, a més de moltes percussions, la més significativa de les quals podria ser la castanyola, amb les seves maneres específiques d'interpretació tradicional.

Enmig d'aquest panorama fou que, fa una vintena d'anys,

s'inicià la recuperació i revitalització de molts d'aquests instruments. Es començà per la gralla, primer tímidament, com a una necessitat de les florents noves colles de castellers. Després, a la segona meitat dels setanta, s'escampà a altres comarques fora de l'àmbit casteller, tant a Barcelona i la seva àrea com a les terres de Ponent o les valls pirinenques, juntament amb l'ampli moviment festiu —cercaviles, grups d'animació, creació d'entremesos, etc.— que ve lligat en certa manera amb els nous esquemes democràtics.

Ja a la dècada dels vuitanta, la recuperació abraça d'altres instruments, com el flabiol popular, l'acordió diatònic, les xeremies, el sac de gemecs, i es genera arreu del país un corrent prou interessant que es manifesta en la creació de grups de tota mena, els quals, de l'ús d'instruments tradicionals, en fan pràctica habitual en la concreció de recitals, trobades, festivals i cicles, com Tradicionarius —recentment guardonat amb una menció dels Premis Nacionals de Música—, i també una creixent producció discogràfica. Part d'aquest moviment queda reflectit en les exposicions i publicacions que sobre aquests instruments ha fet el Servei de Cultura Tradicional de la Generalitat en aquests darrers anys.

Aquesta revitalització de la música popular-tradicional al nostre país no ha estat un fet casual, perquè, per produir-se, ha calgut que coincidissin en un moment donat una colla de fenòmens, con si es tractés d'una disposició estel·lar en línia de bon averany. D'aquests fenòmens, que es produeixen durant la dècada dels setanta i es manifesten plenament en la següent, n'intentarem una exposició.

D'entrada, ens trobem que un dels trets principals de la música tradicional com és la seva funcionalitat, ha estat un factor determinant de la revaloració. La música tradicional, en el seu origen, no té res a veure amb l'art *pour l'art*, i sempre serveix per acompanyar alguna cosa, siguin entremesos, balls o rituals. En produir-se un esclat d'aquest tipus de manifestacions, la necessitat crea la funció, i en aquest cas recrea l'ús d'instruments tradicionals. Cal tenir en compte que mai com ara a Catalunya no hi havia hagut una quantitat tan gran de gegants i entremesos ni de colles castelleres. També es dona el cas funcional invers: que, en recuperar-se determinats instruments i les seves agrupacions, es contextualitzen i recreen exercicis i funcions desapareguts temps ha. És el cas de les sardanes curtes i la cobla de tres quartans —sac de gemecs, flabiol i tamborí i tarota—, i se'n podrien exposar molts d'altres.

Un altre tret a tenir en compte és el canvi de prestigi de la funció. El músic tradicional, que era un home ben considerat en una societat rural, és bandejat i ple de connotacions pejoratives en una societat urbana que fa divisa del progrés. Això ha passat durant molts anys, i ha costat de superar. La connotació social negativa és paradigmàtica en el cas dels grallers. Hi havia una cançó que es cantava amb la tonada de les *Matinades* i que solament he pogut recollir parcialment, on les gralles deien «¿Què menjarem per esmorzar?... Que no en volem de bacallà, de bacallà...» i responia el tabal «Caarrrrrn... Caarrrrrn... Caarrrrrn...» i feia referència a la gormandera insaciable dels grallers. A Valls, «la Meca dels Castells», hi hagué durant molt de temps un sol graller, i el fet de no sortir-ne de nous, els responsables de les colles castelleres ho atribuïen a la mala imatge social d'aquests músics. Aquest fet canvia quan la gent que es dedica a aquest instrument prové de sectors socials diversos, i també perquè els prejudicis socials perden importància, si més no entre la gent que estima aquestes manifestacions.

Un altre factor de la revifalla, lligat amb els anteriors, és allò que podríem dir-ne la superació de la modernitat. El punt més baix de la música popular a casa nostra es dona amb el «Desarrollismo» dels seixanta, en què tot allò que és vell és bandejat per incòmode o inservible, i encara que la novetat a voltes resulti pitjor, té l'atractiu de la moda, i així es consolida. Cal superar aquesta situació, i és potser també a causa d'ella que la música tradicional arrenca amb més força i amb més consciència.

Hi ha, evidentment, la qüestió política. Cada situació política té els seus condicionants, i n'hi ha de clars i directes, i d'altres de subtils. Així, si el Carnaval (tots els músics populars hi treballen) és prohibit durant molts anys, és prou clar que aquesta mesura no afavoreix la música tradicional

ni cap d'altra, i el canvi de situació, altrament, li va bé. Els primers anys de la democràcia, les vigílies de Carnaval s'haurien dels comerços determinats instruments de percussió.

Quan a principis dels setanta el moviment de la música cel·ta, de clara arrel nacionalista, cremava arreu d'Europa, una determinada política o les seves conseqüències feia que els mitjans de comunicació es mantinguessin al marge i sols era conegut per la minoria que sortia a comprar discs a l'estranger. El memorable recital d'Alan Stivell a Dublín el novembre de 1974, que s'edità a França la primavera següent, no arribà a Espanya fins uns anys més tard i quan sortí el disc, hi fou suprimida la lletra impresa del manifest amb el qual Stivell obrí el recital, que amb el títol de *Delivrance* apareixia imprès a la contraportada de l'edició francesa, i que, entre altres coses, diu: «Et les feuilles repousseront de Bretagne en Espagne, du Mali au Chili, d'Indochine en Palestine...».

Podríem parlar també d'altres aspectes, com la política folklòrica de l'antic règim, que tan mal parada deixà aquesta expressió, però tampoc no cal estendre's per entendre.

Cal ressenyar, així, que les influències exteriors han tingut la seva força a l'hora de bastir l'actual situació de la nostra música tradicional, no per copiar sinó per valorar més allò que és nostre i adonar-se de les pròpies possibilitats. Un exemple poden ser els deu anys del Festival Internacional de Música Popular i Tradicional de Vilanova i la Geltrú (1981-1990), que ha estat una finestra oberta al món per on ha entrat molt d'aire vivificador. Un altre exemple significatiu de la conveniència de la relació amb l'exterior és el cas de la recuperació del sac de gemecs: a través del Museu de la Música de Barcelona es mantingueren contactes amb especialistes belgues que localitzaren un sac català al Museu Instrumental de la Universitat Karl Marx de Leipzig.

Queda finalment allò que podríem dir-ne magicisme dels instruments tradicionals. Sigui per la morfologia —que fa que l'interpret hi posi molt d'ell mateix—, per la concepció, el so original, l'arrelament a la terra, o pel que sigui, el sonador sent una especial atracció a l'hora d'expressar, i ho fa amb una despreocupada formalitat que el corprèn i el concilia amb el mitjà. El mateix passa amb qui l'escolta. Hi ha una anècdota que fa entendre tot això que dic. Me la contà l'entranyable amic Pere Català Roca i té de protagonista el qui fou un magnat hotelier i patrici fill de La Riba (Alt Camp), Josep Serra i Ferrer, el qual, els anys de la postguerra, el dia de Sant Nin i Sant Non, festa major de la seva vila natal, a les 6 de la tarda reunia una colla de grallers a casa seva i, després de trucar per telèfon a un compatriota exiliat a París, feia tocar els grallers les melodies de la terra davant l'aparell.

Quan s'han combinat aquests instruments, dels quals solament se'n tenia constància documental o museogràfica, per interpretar la música que els era pròpia o la que es fa de nou ara i ací, hom té la sensació d'escoltar alguna cosa coneguda, com si l'hagués esperat molt de temps. Aquella sensació que, potser, se sent en escoltar música de Toldrà, de Mompou, o una sardana d'en Bou, i és que, segurament, els pobles tenen una memòria musical que, malgrat tot, no s'esborra així com així.



La «riproposta»: perdurança de la música tradicional

per VICENT TORRENT I CENTELLES (Al Tall)

Quan començàvem, cap a l'any 1975, l'aventura del grup Al Tall, eren dues les temptacions que intentàvem defugir. Més que un programa de treball definit, teníem una intuïció que calia anar clarificant, uns propòsits a desenrotllar i a contrastar. Una de les temptacions era caure en els mecanismes i les propostes dels grups folklòrics de sempre. Una altra era acabar fent música anglosaxona com a única eixida per a tindre una incidència en el públic jove i entrar en els canals comercials del consum. Dues temptacions que delimitaven clarament la nostra intuïció: fer cançons i músiques vàlides i interessants per a la gent del nostre temps, des d'una estètica autòctona. En aquell moment, no teníem uns models a imitar. Els únics que feien música autòctona eren els grups de danses o semblants. Per una altra banda, els grups que tenien una incidència en el consum normal del públic jove a través dels mitjans de comunicació i de les actuacions en directe conreaven d'una manera o altra fórmules musicals anglosaxones.

Pocs anys abans, havíem visitat la Cova del Drac per veure

en directe el Grup de Folk de Barcelona. Durant un temps vam seguir la trajectòria del moviment folk a Catalunya i el vam imitar. Però molt aviat ens adonàrem que tampoc era això un model que ens satisfés. Adoptar el repertori del folk nord-americà cantant els problemes del racisme i l'opressió dels negres o la guerra del Vietnam i fer-ho amb unes músiques que, en definitiva, continuaven venint d'allà, era una idea per a pensar-la, però no un producte importable a la nostra terra.

De fet, pensar en aquesta idea ens féu plantejar-nos un nou camí. Deixàrem de banda el banjo, la guitarra «ranxera» i les cançons de Bob Dylan o Pete Seeger; agafàrem bandúrria, llaüt, dolçaina i guitarró; també busuki; no deixàrem de banda el baix elèctric —o el sintetitzador a l'hora de les gravacions—; férem cançons parlant de qüestions pròximes; adoptàrem i adaptàrem melodies tradicionals del nostre gust... i així vam encetar una nova via no exempta de dificultats ni de perspectives, tant incertes com excitants.

Realment, el moviment folk nord-americà fou el detonant ideològic per a nosaltres i per a molta gent arreu d'Europa.

Ja ben instal·lada la societat de consum i consolidada la gran indústria discogràfica que, a més a més, anava controlant els mitjans de comunicació i els mercats arreu del món, va sorgir una contestació per a defensar o, més aviat, rehabilitar els diversos llenguatges musicals que anaven arraconant-se.

Els països occidentals on les músiques tradicionals anaven caient en desús van alçar el mateix tipus de contestació. El moviment, a Itàlia, va néixer amb un nom: la «riproposta». Grups com la Nuova Compagnia di Canto Popolare van usar el terme per a definir el seu programa de treball; però no va ser ni la Nuova Compagnia a soles ni la gran quantitat de grups semblants els que van consagrar el moviment i el terme sinó els manifestos que intel·lectuals i universitats italianes van signar valorant la cultura tradicional i reivindicant una atenció cap al rescat del seu patrimoni.

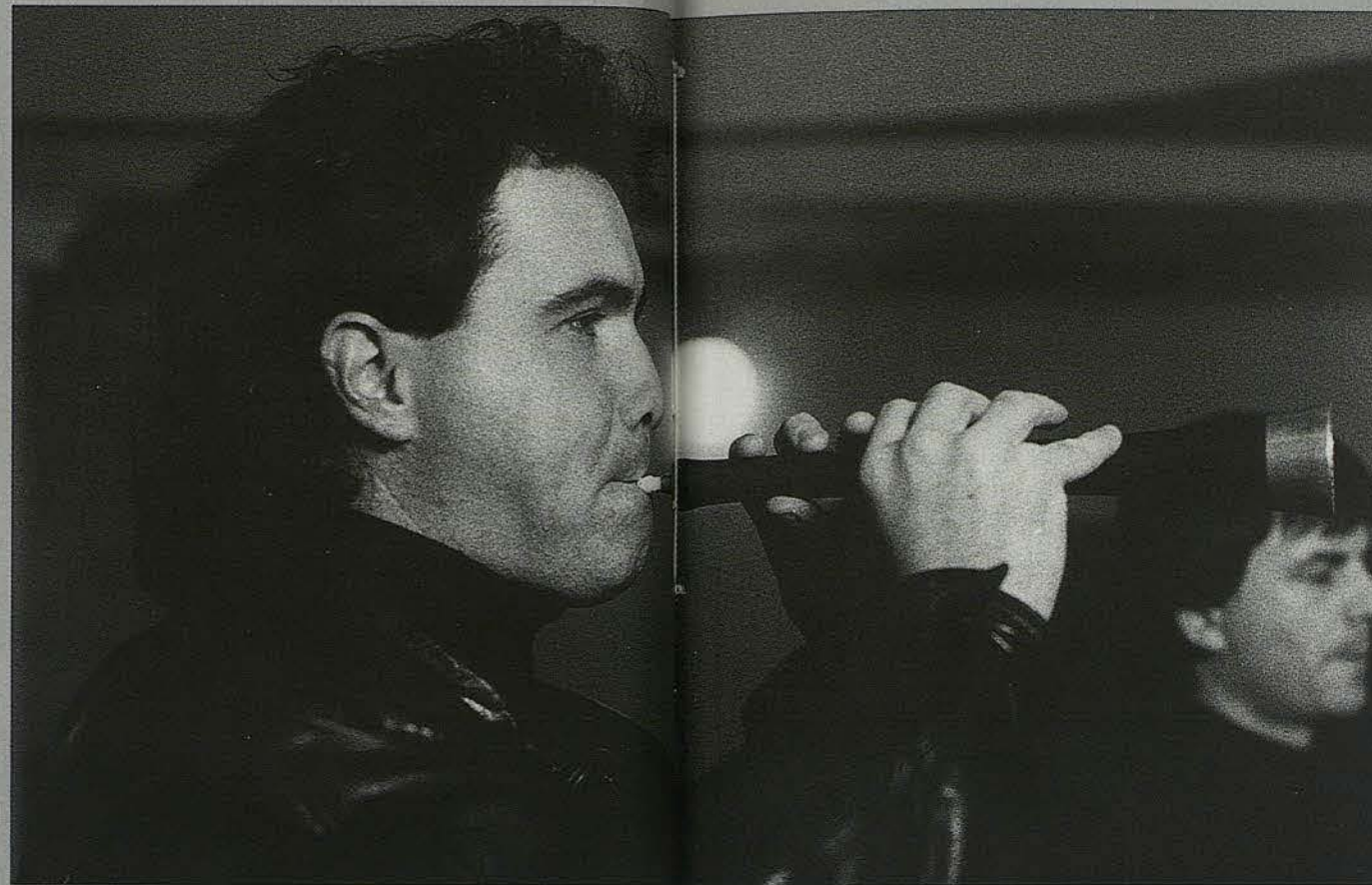
Uns quants anys abans, un altre manifest va ser signat a Grècia per Theodorakis, Papajoanu i unes altres personalitats. Aquest manifest, en la línia de reivindicar la defensa de la cultura musical autòctona, com a cultura viva, tingué uns resultats importantíssims per a Grècia, un país que no havia trencat encara la seua cadena tradicional però que estava en greu perill de fer-ho. El moviment grec va aconseguir allargar la cadena tradicional i fer-la passar a través dels nostres dies, evitant així el trencament amb què amenaçava la invasió comercial nord-americana i anglosaxona.

És clar que aquestes contestacions del moviment folk nord-americà, la «riproposta» a Itàlia, a Grècia, a Anglaterra o a França havien d'inserir-se en els mecanismes socials i econòmics pels quals la música lleugera es vehiculava: aquells mateixos mecanismes que havien contribuït a arraconar els llenguatges musicals que ara es reivindicaven, aquells mateixos mecanismes que disparaven la dinàmica d'una progressiva homogeneïtzació dels gustos musicals tot manipulant des dels despatxos i des del marketing una oferta musical rendible. Els llenguatges musicals autòctons en aquests països havien estat abandonats pel vehicle que secularment els conduï fins als nostres dies, és a dir, la transmissió oral.

Ara doncs, abandonades les funcions que aquelles músiques tenien en les declinants societats rurals, unes noves propostes instal·laven al tren de la indústria discogràfica els sons veterans de les antigues societats. De forma que aquests moviments es convertien en uns productes més de l'oferta que les Companyies llançaven, uns productes que havien de competir en condicions de gran inferioritat amb tot allò que la planificació promocionava.

El cas de Grècia restà més allunyat d'aquest esquema, en tant que la música tradicional era més viva en l'ús de la població; i així, per a la música tradicional grega, suposà un avanç el fet de pujar al tren de la indústria discogràfica. Tant més per als països àrabs, Turquia o Iugoslàvia.

El sentit de la tradició o de la cultura tradicional ha canviat amb la irrupció de la societat industrial. Aquest canvi, només un esperit romàntic podria rebutjar-lo. Hom pot analitzar els aspectes progressius i els regressius d'aquesta nova manera de viure, però la realitat és que som fills de la nostra època. Tanmateix, cal distingir entre els mecanismes de



funcionament social decadents i inservibles i els elements patrimonials de les antigues cultures que són reciclables i útils per als nostres dies. En el camp de la música tradicional, el principal plantejament ha de ser aquest: reciclar per al consum quantitat d'elements sonors aïllats o bé sistemes sonors més o menys complexos que conformen llenguatges musicals.

No és raonable deixar de banda recursos expressius multicolors i anar avançant cap a un món musical en blanc i negre. L'enorme fluïdesa que avui hem aconseguit en la comunicació i la gran quantitat d'informacions que estem acostumat a rebre ens haurien d'abocar de forma natural a una major apertura, a una millor comprensió de codis diferents i a una més fàcil assimilació de llenguatges; en definitiva, a una més gran riquesa cultural. Contràriament, assistim a un devastament de recursos expressius i a un empobriment de possibilitats estètiques. ¿Què fa tant de músic de tot arreu pegant-li voltes als mateixos esquemes? ¿Què fan, podent desenrotllar amb les noves tècniques musicals tan diferents? ¿On és el profit d'aquest uníson intercontinental?

Podem fer una flexió mental i considerar que el canvi d'època ha cercat un llenguatge comú, universalitzat, com per poder cridar tots alhora un mateix ban, una mateixa nota que ens identifique com a ciutadans d'un món nou. Potser siga allò que anem cap a un codi més universal. Però més val després de la flexió tornar ràpidament a la reflexió i reconsiderar aquest fenomen com un moment conjuntural, si més no ajudat per la política de la indústria. I recon-

siderar la trista perspectiva d'aquesta tendència si arribava a consolidar-se.

No val la pena, doncs, enyorar els marcats mecanismes de la transmissió oral; però sí que s'ho val vigilar algunes conseqüències dels nous mecanismes consumistes.

Allò cert és que alguns països han aconseguit de passar la seua tradició a través de la societat moderna i transvasar així molts elements culturals a l'època actual; i en canvi uns altres estem perdent equipatge.

Els treballs etnomusicològics en aquests països nostres hauran de girar els ulls cap a aquesta realitat i hauran d'afanyar-se en les seues recerques i els seus estudis de cara a una recuperació social de l'equipatge que va quedant-se pel camí. Altrament, l'Etnomusicologia restarà en el parnàs de les ciències pures i translúcides.

Igualment, el sentit dels treballs de restauració, convindrà concebre'ls com uns tallers i una escola per a recuperar tècniques i elements de l'equipatge de cara a una utilització moderna més que de cara a una modificació museística amb sentors de naftalina.

L'administració pública haurà de vertebrar les seues idees de cara a estructurar el concepte de patrimoni aplicat a la música tradicional com un principi dinàmic i no com una assistència que embalsame *post mortem* aquells sorolls curiosos dels nostres avantpassats.

I els músics tocats per la picor d'aquesta aventura de la «riproposta» d'una manera o altra, que intenten fugir d'aquelles dues temptacions que explicàvem al principi; però

sobretot que posen en joc la seua imaginació, la creativitat i l'atreviment a penetrar les sensibilitats modernes; perquè aquest camí tot just està encetat.

Dins la «riproposta» hi ha diferents formes de treballar: hi ha grups que utilitzen una forma molt determinada, però uns altres grups combinen diferents maneres de fer la «riproposta». Direm que hi ha una frontera on es poden confondre la música de «riproposta» i la música de restauració. Aquest seria el nivell més simple en el món de la «riproposta». Dins aquest nivell, la forma de treballar consistiria a interpretar peces del repertori tradicional, però arranjades o versionades amb llibertat, no seguint les normes de puresa que hauria d'observar un tractament de restauració.

Hi hauria un segon nivell que consistiria en l'adaptació: la peça que s'interpreta té part tradicional i part de composició actual.

El tercer nivell és el que amb més propietat podem anomenar com l'autèntica «riproposta». En aquest nivell, el repertori del grup és totalment de composició actual tant en la música com en el text. Naturalment, són composicions que segueixen l'estètica de la tradició.

Hi ha un quart nivell que podem considerar com els límits de la «riproposta» cap a fora. Es tracta d'una sèrie de gèneres, alguns dels quals considerem música folk, però que fan fusió amb altres gèneres. Per exemple, el folk-rock, l'etno-pop, el jazz-folk, el cant coral de música popular, la música simfònica feta a partir de melodies populars, etc.

A la primera meitat del nostre segle es produïren a diverses zones de la nostra àrea moviments musicals i cançonístics que des de la tradició, i impregnats d'ella, van crear unes noves formes que, d'una manera o altra, s'adaptaven als nous temps i a les circumstàncies socials dels diversos llocs: el «rembetiko» a Grècia, el «rai» al Magreb, la «copla» a Espanya, la «canzonetta» a Itàlia, les diverses temptatives a partir del flamenc més recentment. Aquests fenòmens, que han tingut una gran incidència en les seues zones, han representat mecanismes de pervivència de la música tradicional en la nostra època. Molt sovint s'han criticat aquestes manifestacions com a desvirtuadores del folklore, quan en realitat la música tradicional, mentre ha estat viva, ha anat transformant-se i incorporant novetats amb gran avidesa.

En aquest moment, i referint-nos a la nostra àrea natural, el Mediterrani, un altre mecanisme de rehabilitació i transformació saludable és la fusió entre les diverses tradicions. També hi haurà qui ho censure com a impur. Però, certament, als països on la música ja va desapareixent, els convé buscar elements a les zones veïnes on molts recursos estan vius. En moltes ocasions, aquests recursos eren normals abans al propi país; en altres, es troben fórmules que s'adiuen al llenguatge autòcton i que poden ajudar a rehabilitar-lo. D'una manera o altra, la renovació i l'intercanvi que trenca mentalitats regionalistes en la música popular està a la base de qualsevol intent de «riproposta».

«Folklore» vol dir antic? El folklore musical en la societat actual

per JAUME AIATS

En el nostre país, «folklore musical» (o, en lloc seu, «música tradicional») arrossega el llast d'una història pròpia que el manté lligat a conceptes com *antic*, *rar*, *patrimoni immutable* o *essència pura*. I, si ens deixem anar en adjectivacions de sobretaula, ens suggereix *un objecte empolsinat, inadequat en la societat actual, de gent marginal o que desperta sentimentalisme*.

Fa pocs mesos, a punt d'iniciar l'estudi del «fenomen música» dins de les activitats socials d'un col·lectiu infantil a l'hora del pati, una mestra de música em preguntà «què en volia treure, dels nens». Jo vaig respondre de forma simplista: «Veure què fan al pati, què canten». La rèplica d'ella fou molt franca: «Però si al pati hi fan el ximple!». Aquesta sortida ens pot fer entendre fins a quin punt l'espectador només veu allò que li és permès: idees preconcebudes, que són les habituals de la societat pròpia. No tan sols, després de molts anys d'observar nens al pati, es pot no copsar la contínua interrelació de fenòmens comunicatius que s'hi desenvolupen (poètics, musicals, gestuals, etc.), sinó que ens pot passar per alt la gran importància del temps «de lleure» en la formació del nen en l'aprenentatge, jeràrquic, lingüístic, musical (i tants etcèteres). Es pot «ensenyar» a classe a partir del «folklore musical», però no abastar a entendre els fets musicals vius que els alumnes despleguen diàriament al pati.

M'he permès d'explicar aquest cas per il·lustrar la comprensió que habitualment es té del folklore en la societat actual.

Des que, a mitjan segle passat, aparegué el mot *folklore* (1), l'estudi o la simple col·lecció de missatges orals (musicals, poètics, narratius) va anar destinat a fixar la memòria «d'allò que fuig», del missatge comunicatiu intrínsecament evanescent que ja només es reproduïx en alguns sectors socials marginals o «endarrerits». A Europa la recerca se centrava en el món rural que, segons les ideologies aleshores vigents, era portador de valors essencials de la col·lectivitat, i —sense ser-ne conscient— transmetia part de les virtuts i dels fonaments del poble. Paral·lelament començaren els estudis de països «exòtics»: Europa estudiava les cultures externes sempre a partir de la situació ideològica pròpia; ningú no dubtava d'una realitat evolucionista de les societats humanes amb el món occidental com a punta de llança.

Més endavant, el *folklore musical* tingué la sort de disposar de les reflexions del musicòleg romanès, Constantin Brailoiu qui, ja al 1931 (2), el defineix com una *ciència autònoma* amb una finalitat precisa en l'estudi d'un fet humà,

on l'estudi del fet musical viu ha d'anar íntimament lligat a la comprensió de la vida del col·lectiu per ella mateixa. El seu rigor en l'anàlisi indestruïble del fet comunicatiu dins del context social, la recerca de respostes en cada situació concreta allunyant-se de propostes abstractes i l'establiment de metodologies d'enquesta fiables i contrastades, posaren les noves bases de la disciplina.

Des d'aleshores s'obriren unes vies de treball fecundes, que abastaren àmplies àrees de les societats humanes i que es concretaren en els anys cinquanta en el terme científic d'*etnomusicologia*. Però en aquest afany d'entendre la música «dels altres», d'aquells que no comparteixen la nostra societat «moderna», s'ha oblidat ben sovint l'estudi de la música com a fet comunicatiu dins d'aquesta societat. El món occidental estudia la música de col·lectius a punt de desaparèixer o de transformar-se ràpidament per la pressió del món industrial, però li costa d'entendre el valor i el significat dels mateixos fenòmens en contínua transformació dins la seva pròpia societat. Ha après que només pot entendre la música d'un grup indígena dins del context social que la genera, dins del sistema de valors culturals i de relacions socials que el fan possible. Però ha trigat a aplicar aquesta visió, despellant-se de tots els pre-judicis, a la pròpia societat occidental.

A finals dels anys seixanta començà a forjar-se una nova definició de folklore, que abastava el conjunt del domini, amb el folklore musical inclòs. Fou a les universitats d'Indiana i de Pennsilvània on es concretà el camp d'estudi tenint molt en compte l'element contextual en l'anàlisi dels fets, plantejament que al nostre país ha difós molt acuradament J.M. Pujol (3). Així, el folklore quedà descrit com un procés comunicatiu configurat artísticament (més enllà de la simple funció informativa) en el contacte directe entre dues o més persones, i sempre amb caràcter interactiu. D'aquesta manera entrava en el marc d'estudi de la disciplina el món immediat que desplega davant nostre un ventall enorme de possibilitats comunicatives en el contacte humà directe, possibilitats concretades en un context precís i generades a partir de canons per cada grup social (canons etnopoètics, etnomusicals, etc.). En canvi, retornava al seu lloc «d'arqueologia del folklore» l'estudi de textos recopilats de col·lectius ja desapareguts i en contextos només deduíbles a partir de referències.

D'altra banda, deslligaven definitivament el concepte de *folklore* del de *tradició*, ja que en paraules de Bascom (4): «Algunes tradicions són folkloriques, però no tot el folklore és tradicional». D'aquesta manera queden fora del domini del folklore les reelaboracions d'elements culturals recollits de la tradició o del folklore, i que són utilitzats amb consciència de «tradició» fora del context (espai, temps, funció) que els és —o era— propi. És l'ús intencionat de «productes musicals» d'origen amb destinació a un públic: el *folklorisme*, o sia, la voluntat de fer perviure el folklore, volun-



tat que mai no va deslligada d'algun plantejament ideològic (5). «El folklorisme —citem Josep Martí— ens ensenya de quina manera la nostra societat actual veu i entén la seva tradició avui ja perduda». L'etnomusicologia tractarà, també, l'estudi d'aquest fenomen «folklorista», però cal no confondre'l amb el folklore: precisament, quan una persona utilitza recursos de l'àmbit del folklore, gairebé mai no té consciència que allò que fa s'anomeni folklore; per a ell és un recurs comunicatiu normal, habitual dins la seva actuació diària.

També des de l'etnomusicologia, però allunyant-se del domini estricte del folklore, s'estan portant a terme reflexions que posen sobre la taula tota la música occidental com un fenomen que sempre s'ha estudiat des de pressupòsits incontestats, pressupòsits que fonamenten les bases de les nostres concepcions. A París, Jacques Cheyronnaud dóna una visió etnològica de la música a Occident analitzant com la societat ha anat formulant un discurs de «ciència de la música» que n'aguanta la producció i la justifica. Resitua la música considerant-la una categoria cultural arbitrària definida pel context social que la sosté, i examina la concepció «música tradicional», el seu esfondrament i el seu replantejament en una disciplina reconsiderada, fet que arrossega tota la ideologia de la música en la nostra societat i trasbalsa el sòcol dels estudis musicològics.

L'estudi etnomusicològic, com podem veure, ve abastant de mica en mica tots els fenòmens musicals de la nostra societat, interpretant-los segons les coordenades contextuals i

refent-ne tot el procés dinàmic de la història. Dins d'aquest panorama, el folklore musical hi figura com un nivell més, el més viu en la seva immediatesa i efectivitat comunicativa, el més imprescindible en el contacte directe, el més ràpid a adaptar-se a cada nova situació i a la vegada conservador de les formes més fonament arrelades en la mentalitat musical que comparteix la col·lectivitat. I també el més anònim, que s'expressa en el crit d'un venedor, en un joc de carrer, en la improvisació d'una mare, en els eslògans d'una manifestació o d'un estudi; que ha perdut moltes de les fórmules que tenia en l'antiga societat premeccanitzada per la pressió de la indústria de lleure i del canvi en les maneres de viure, però que no per això ha perdut la seva vitalitat intrínseca. És allò tan natural que fa exclamar a qui hi reflexiona per primera vegada: «Però... això és folklore?»

1. Dispenseu-me del repàs de la història dels primers temps de la disciplina, que d'altra banda ha estat àmpliament ressenyada en nombrosos treballs.

2. BRAILOIU, Constantin. «Esquisse d'une méthode de folklore musical» recollit dins *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève: Minkoff Reprint, 1973.

3. PUJOL, J.M. «Literatura tradicional i etnopoètica: balanç d'un folklorista» dins LLOPARI, D. i altres. *La cultura popular a debat* Barcelona: Alta Fulla 1985.

PUJOL, J.M. «La crisi del folklore» a *Serra d'Or*, núm. 359, novembre 1989, any XXXI. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

4. BASCOM, W.R. «Folklore and anthropology», *Journal of American Folklore*, núm. 66, Nova York 1953, p. 285. Article citat per J.M. Pujol a «Literatura tradicional...»

5. Una clara exposició del tema fou presentada per Josep MARTÍ al *Col·loqui sobre la cançó tradicional*, Reus, setembre de 1990, en la comunicació «Música tradicional. Entre Folklore i Folklorisme». Les Actes del Col·loqui es publicaran properament.

Tradicionariu, una experiència farcida d'èxit

per JAUME COMELLAS

Una de les experiències més insòlitàment satisfactòries que ha viscut a casa nostra la dita música tradicional és, sens dubte, el cicle Tradicionariu, que enguany viu en aquests moments, ja, la seva quarta edició al Casal l'Artesà de l'antiga vila barcelonina de Gràcia. Al llarg dels seus primers tres anys d'història prèvia, ha anat consolidant un nucli d'espectadors progressivament creixent, que ha desbordat expectatives i fins i tot disponibilitats físiques d'espai i que, a més, s'ha escampat fora del seu marc mare.

Ànima i instigador d'aquesta iniciativa és Jordi Fàbregas, un autèntic «tot terreny» de la música tradicional, home de tossuderia i convicció implacables, amb un «background» en el qual figura la fundació dels grups «Coses», «Harmonica brava», «La Murga» i «Primera nota». També els muntatges dels «Saraus de primavera» dels quals se'n parlarà més endavant i d'altres aventures en una línia de contingut ple de coherència.

—En realitat, comença afirmant, Tradicionariu suposa la posada en pràctica del treball que fan els estudiosos. Posar a l'abast del públic el treball de despatx que cadascú fa personalment. En aquests cicles hi han intervingut gent històrica com Xavier Orriols, Jordi Roura, Jaume Arnella, jo mateix i d'altres, que portem molt de temps ficats en aquest món. Ens trobem amb el fet que hi ha un treball d'estudi i recerca molt abundós i que, en canvi, no es podia donar a conèixer públicament. Hi havia una projecció pública molt restringida. Per això ens va semblar interessant que ens trobéssim una vegada cada any en un lloc on mostraríem la feina feta i intentaríem fer-la conèixer.

La bona acollida, la certifica el fet, entre altres, que a la segona edició s'hagués de deixar de fer al cafè de l'esmentat Centre Cívic i allò que eren sessions al voltant de taules es va convertir en sessions de concert-ball en una sala molt més espaiosa, on últimament s'han atapeït, més que no inquilbit, centenars de persones a cada actuació. Fàbregas subratlla el salt qualitatiu experimentat l'any passat quan Tradicionariu es va desplaçar a diversos indrets de Catalunya com Girona, La Pobla de Segur, El Vendrell i, així mateix, va participar en el Festival de Música Tradicional de Vilanova i la Geltrú. També va tenir protagonisme a les Festes de la Mercè de Barcelona.

—La proposta, afirma Fàbregas, està essent assumida pels programadors de festes i comença a integrar-se en els actes habituals, tal com hi són integrats les ballades de sardanes, les cantades d'havaneres, els balls o els concerts de rock. Aleshores, també s'hi va integrant els concerts i balls

de música tradicional.

Fàbregas assenyala que, a molta gent, Tradicionariu els ha colpit pel fet bàsic que no podien pensar que existeixin a Catalunya 25 ó 30 grups dedicats a aquest tipus de manifestació musical. Per altra part, s'ha eixamplat l'àmbit geogràfic en haver-se establert contactes amb grups del País Valencià, de les Illes i enguany, també, del Rosselló.

—La gent —continua Fàbregas— pren consciència que no es troba sola». Sorpren l'ambient feliç que es viu en aquests moments, sobretot si hom té en compte que altres intents anteriors no van tenir, ni de bon tros, aquesta acollida tan favorable. És el cas dels al·ludits «Saraus de Primavera», que van tenir lloc al Pati de l'Antic Hospital de la Santa Creu, entre 1981 i 1985 i dels quals se'n va realitzar tres. Fàbregas, com hem dit abans, també hi estava ben ficat. Ara justifica el canvi en aquests termes.

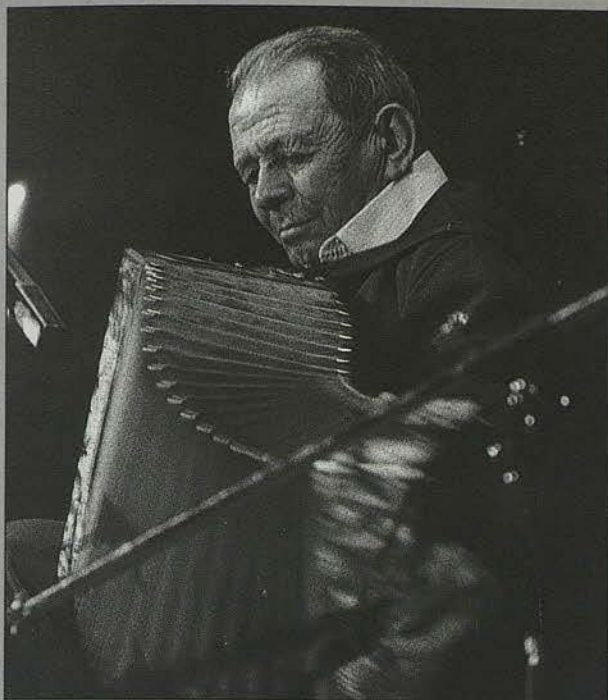
—Es fa difícil d'esbrinar el perquè de respostes tan diferents. Penso que la situació aleshores era una altra. De debò, però, que no trobo massa resposta a la qüestió. En general, la gent, ara, està delimitant els gustos. Abans tothom havia d'anar a tot arreu. I això s'ha d'entendre tant en termes polítics com artístics. Ara hi ha una clarificació. Ara tothom escull; no accepta les coses perquè sí. Una altra explicació és que a Tradicionariu es lliga el fet recital com el ball i tot entra més bé. Insisteixo que no tinc gaires respostes, però allò cert és que la gent que ve s'ho passa bé i continua venint. Potser hi ha un altre aspecte i és que ara es posa en relleu el concepte ètnic. Concepte que, per altra part, a mi també em fa una certa por, ja que sembla com si s'hagués dissenyat des d'un despatx. No sé, és una mica això del Barcewomed, que resulta que es potencia tot allò exòtic i a la fi no hi actua ningú del país. Penso que convé més mirar la cosa nostra. Que, per altra part, és l'única manera que tenim de ser autènticament universals.

La conversa deriva ara vers la temàtica més purament formal o en el pla dels continguts d'allò que s'ofereix.

—A Tradicionariu hi ha de tot. Des de qui ha actualitzat la cobla de tres quartans i hi busca un repertori idoni, als romanços d'en Jaume Arnella. Sobre el que preguntes, de si els criteris de tractament potencien l'arqueologisme o els tractaments modernitzadors, també hi ha molta varietat d'opcions. Hi ha qui se cenyeix absolutament a la cosa original i d'altres que a partir d'aquest material original recreen temes o els donen diversos tipus de tractaments harmònics o melòdics. Però, a la fi, penso que tot serveix per donar vida a la música, per aconseguir que faci ballar i per a revitalitzar-la. Crec que aquesta diversitat d'opcions és un avantatge de cara al públic. Hi ha espectadors que vénen sense saber qui actuarà o què s'interpretarà. Però troba que tot el que es fa es fa amb honestedat.»

—Fins a quin punt es filtren influències del rock en aquests plantejaments?

—Hi ha un apartat que sí que acusa les influències de



la música moderna anglosaxona. Grups que conreen el folk-rock. En el cas nostre fins ara no s'han incorporat al cicle perquè pensem que les coses s'han de fer mica a mica. Creiem que, inicialment, hem de treballar bé en el camp de la reconstrucció pura o bé fer versions amb plantejaments acústics diferents. I també plantejar un concepte de festa diferent. En els balls s'intenta recrear un concepte de ballar diferent del que pot aportar el rock. Si fem concerts i després ball, agafes un tipus de públic diferent. No és ben bé ball d'envelat, perquè es fan coses col·lectives. El concepte de rock va per altres camins. No sé si més endavant, si apareixen grups de folk-rock, haurem de plantejar la qüestió. Vulguem o no, els grups que s'hi han dedicat, en general, si bé han emprat instruments originals, a la fi sovint han acabat integrant-se en muntatges comercials i això pot portar a la confusió. És allò de tocar el rock amb gralles, que és el que a la fi s'acaba fent.

Jordi Fàbregas destaca el fet que bona part dels assistents als recitals de Tradicionariu són persones joves.

—Aquesta ha estat una de les grans sorpreses, afirma. I afegeix: L'any passat vam convidar a un grup de membres del Conservatori Occità de Tolosa. És gent que fa anys que treballa en aquest món. Van venir a fer una xerrada i a presentar un treball en vídeo. Una de les coses que més els va colpir va ser el tipus de públic assistent. Ells allà tenen un públic d'edat una mica madura, gent que ha pres una opció. Aquí ve un públic jove que acudeix pel simple fet de passar-s'ho bé.

Sobre la dimensió lúdica centrada en el ballar, Fàbregas en mostra la necessitat d'una intensificació.

—Una vegada vaig anar a un poble del País Basc i un grup es va posar a interpretar danses populars al bell mig d'una plaça. Al cap de poc temps tota la gent, de forma es-

pontània, es va posar a ballar. A mi això em va causar una gran enveja. Això aquí no passa sinó és en el món de la sardana. I cal que avancem en aquesta direcció. I que nosaltres, al cap de tres o quatre anys de tasca, vegem que la cosa es comença a moure.

Parlem ara de la necessitat de fer un esforç d'aprofundiment teòric.

—L'any passat vam començar amb els «Vespres de Tradicionariu». Era un debat que pensem que calia fer per explicar tot això. Els que treballem en aquest món tenim dificultats per trobar material, per molt que tots disposem d'una sèrie de fonts bàsiques o acudim a obres cabdals com el Cançoner, els treballs de Serra i Boldú i molts d'altres. Enguany la cosa derivarà cap a la part pràctica. Organitzarem cursos de viola de roda i d'acordió diatònic. La viola de roda s'havia emprat molt per a interpretar música barroca. Vindrà un professor francès, Valentin Cabrier. Pel que fa a l'acordió diatònic vindrà un altre professor francès que ha mantingut la tradició d'aquest instrument. Sovint es parteix de zero. També estem convidant gent del país que porta anys tocant uns determinats instruments. Per exemple, en Peret Blanch, de Beget, és un dels millors violinistes del país. Es pot aprendre com ho fa ell. Hi ha altres músics, com Josep Vidal de Sant Pere de Ribes, també violinista; o en Josep Verdaguer, «Roviretes», de Folgueroles, que es flabiolaire. Toquen de la seva manera i són interessants no sols per això sinó també per la qüestió del repertori.

—¿És possible la professionalitat dins d'aquest tipus de música?

—Potser només un trenta per cent dels que ens movem en aquest camp vivim més o menys bé. La resta tenen aquesta tasca com una segona feina prioritària. Realment, el concepte de professionalització encara és molt restringit.

Amb tot, Jordi Fàbregas observa que cada dia aquest tipus de música adquireix un superior protagonisme i consideració social.

—Cada vegada se'ns demana més arreu. A les festes, cada vegada hi tenim més carta de naturalesa. Per exemple, des de fa dos anys els Ministrers de Vilanova i la Geltrú acompanyen la comitiva de la sortida de l'ofici de la Mercè a la Festa Major de Barcelona. A aquesta mateixa festa, enguany hi ha hagut un matí a la Plaça Reial. De mica a mica anem entrant a les programacions. I cal que hi entrem, perquè aquesta és l'única manera de ser universals, autènticament universals, insisteixo en això. Però costa que ho vegin les administracions. Fa molts anys que hi lluitem. És molt més fàcil deixar-se portar pel corrent.

Jordi Fàbregas contempla, en un horitzó al més proper possible, un projecte que podria ser molt interessant.

—Crec que seria molt bo que el Centre Cívic l'Artesà es convertís en un espai estable dedicat a la música popular. Tradicionariu dura tres mesos. Caldria que hi hagués una programació normalitzada tot l'any.

MATTI SALMINEN



**La faç imponent
de Hunding damunt
una entranyable
bonhomia**

per TERESA MARTÍNEZ

Avui, 14 de desembre, es fa la penúltima representació de *Die Walküre* al Liceu. Entre bastidors esperem que acabi un primer acte emocionant. El baix finlandès Matti Salminen ens espera al seu camerino que és presidit per un retrat de Wagner. Salminen, nascut a Turku (Finlàndia) l'any 1945, fa el paper del malvat Hunding en aquesta òpera wagneriana.

Salminen és una gran persona en tots els sentits. Una veu forta i profunda, un físic abassegador i impressionant

(si hi afegim el fet que està caracteritzat com a Hunding) i una predisposició i simpatia totals, fan que la nostra conversa sigui «diferent» (malgrat que necessitem l'ajut de Jordi Massanés, que ens tradueix l'entrevista del català a l'alemany i viceversa). Si bé no entenem el seu alemany perfecte, els seus ulls blavissims i la seva gesticulació constant fan que, si més no, compreguem l'essència de les seves paraules. La conversa té com a teló de fons el segon acte de *Die Walküre* que podem escoltar a través de l'altaveu del camerino.

P—Es diu que als països nòrdics i eslaus és on es troben les millors veus baixes, i que, a l'àrea llatina, hi ha els millors tenors. Fins a quin punt és vàlid aquest tòpic?

R—Sembla que al nord també existeix aquest tòpic i es fa també aquesta pregunta. Realment, existeixen moltes veus baixes famoses, però, de fet, no sabria respondre el perquè.

P—¿És possible, doncs, que sigui perquè són els autors eslaus els qui han fet bones òperes amb els millors papers per a aquestes veus, com *Borís Godunov* o *Kovantxina*?

R—Pot raure en el fet que les composicions d'àmbit nòrdico-eslau tendeixen més a la melangia. Són temperaments que no són tan alegres i divertits com puguin ser-ho en l'àmbit mediterrani, la qual cosa proporciona més temes per a veus baixes que no pas per a temes alegres i veus de tenor. A més, és probable que en l'estructura mateixa del llenguatge hi hagi alguna cosa que afavoreixi el desenvolupament d'una veu baixa. La llengua mateixa comporta una facilitat possiblement més gran per a veus baixes que per a tenors.

P—¿Quins factors el decideixen més a l'hora de signar un contracte: un elenc artístic interessant, la qualitat o el nom del teatre, la qualitat del director, potser els diners...?

R—No. Des de l'any 1972 sóc cantant internacional i porto pràcticament vint anys recorrent teatres i cantant. Allò que em sembla més interessant és poder treballar amb un director escènic i un director d'orquestra que jo conegui, per tal que hi hagi una relació d'entesa professional que faciliti el treball. Si més no, estic en una situació que em permet escollir els directors amb qui vull treballar, tant d'escena com d'orquestra. I amb els col·legues de cant passa pràcticament el mateix. D'altra banda, per a mi també és més interessant treballar amb el tipus de teatre que s'està fent a Alemanya, on el concepte vell de teatre d'òpera s'està deixant enrera i on es desenvolupa una actuació a escena en la qual s'exigeix més que no pas el fet d'estar al davant cantant i retirar-se un cop acabada l'ària. Això és molt gratificant i és un tipus de teatre que motiva moltíssim, a diferència del concepte de cant sol.

P—Sembla que avui dia és neces-

... «Estic en una situació que em permet escollir els directors amb qui vull treballar, tant d'escena com d'orquestra»

«Una partitura... no està composta només de notes i puntets negres, sinó que cadascuna d'aquestes notes conté una expressió que s'ha de fer participar al públic»



sari comptar més amb el cantant-actor que no només amb la veu, encara que, a la fi, és el més important.

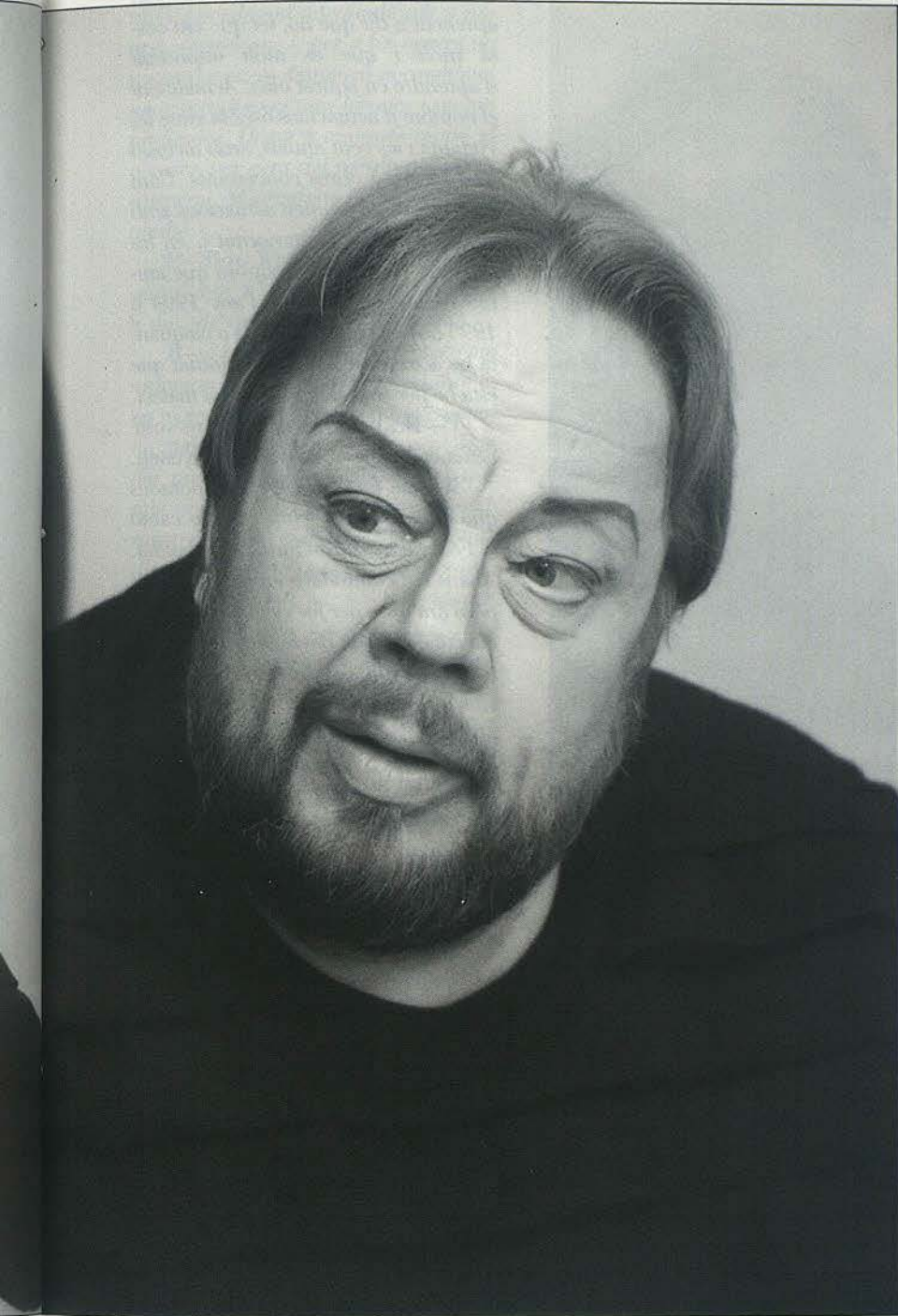
R—Crec que és necessari que les facetes de cantant i actor tinguin molta qualitat i sàpiguen desenvolupar-se en escena. I d'aquí també es deriva que el teatre ha de tenir, naturalment, una qualitat i saber-se renovar constantment, de manera que una obra tingui veritable sentit en el temps en el qual s'està representant. Que no esdevingui una representació repetitiva al llarg dels segles. Crec que, en això, hi ha certes dificultats perquè alguns teatres són molt conservadors, amb un públic molt

conservador que moltes vegades no és un públic que va al teatre per veure teatre i per descobrir quelcom nou sinó que hi va, senzillament, per a ser receptor d'una certa bellesa de cant i, per aquest mateix fet, dificulta que hi hagi un progrés a molts teatres del món de l'òpera. Deixant de banda aquests impediments, allò que té molt sentit és que, de les obres més clàssiques, com podrien ser les que giren entorn del món grec antic, se'n puguin fer renovacions històriques permanents, la qual cosa també es pot fer amb una obra de Wagner, com la seva Tètralogia, que dura catorze hores i que pot ser actua-

litzada. És molt important que el teatre es modernitzi, que siguin revisades les idees anteriors, de manera que es conservi sempre el sentit intern de l'obra i no es destrueixi ni deslligui el nucli operístic.

P—Molts cops els directors escènics donen més importància al teatre que al cant i fan que els cantants hagin d'adoptar postures difícils per cantar. Què en pensa, d'aquesta actitud?

R—Si no hi hagués actuació es tractaria, llavors, d'òpera concertant. Evidentment, però, poden aparèixer problemes en aquest sentit. Hi ha limitacions per a un cantant en la seva



forma d'actuar perquè hi ha postures en les quals és impossible fer-ho. Això també és un problema del director d'escena que, naturalment, ha de saber fins on pot arribar un cantant en el moment d'actuar. Des de fa uns 7 o 8 anys els directors d'escena ja se situen en un nivell menys distant dels actors i prenen les decisions després de consultar-los; en l'òpera s'ha tendit cada cop més a un treball en equip, amb els cantants i entre els cantants. Ara tot està molt ben coordinat i el treball escènic es discuteix moltíssim per poder encaixar cada un dels elements, cada un dels cantants i cada moment de l'escena. Tot

això, precisament, per evitar una escenificació immòbil i estàtica on cadascú canta i no actua. Per aquesta raó, és molt important, per a mi, saber amb qui treballaré, perquè em resulta més difícil treballar a l'escena amb algú amb qui no tinc un contacte humà o amb algú que, a l'escena, no respongui a la comunicació que s'ha d'establir. A escena passen molíssimes coses entre els actors, durant l'escenificació, per la mateixa força dramàtica de l'obra. Aleshores, quan hi ha algú que no em mira mai fixament als ulls, em resulta impossible treballar-hi perquè no tinc cap punt de referència per poder desenvol-

lupar el drama. Prefereixo saber amb qui treballaré i poder triar, per poder formar un equip compenetrat.

P—Sens dubte, vostè, a més de ser un excel·lent cantant, també és un excel·lent actor. Aquesta faceta li és una cosa natural o ha necessitat un aprenentatge?

R—Efectivament, la meua feina és la de cantant i actor. Però vull puntualitzar que, allò que es canta, cal sentir-ho intensament. Una partitura de Wagner, Mozart o Puccini, per exemple, no està composta només de notes i punts negres, sinó que cada una d'aquestes notes conté una expressió que s'ha de fer participar al públic i que s'ha d'intentar fondre en l'actuació. A partir d'aquestes notes, s'ha d'expressar una interpretació de l'obra musical a través de l'actuació més escènica. I en això consisteix l'òpera.

P—Què li han aportat més de vint anys de carrera? Més maduresa, més riquesa, més qualitat...?

R—El meu treball m'ha donat moltes satisfaccions. Però és un treball en el qual cal fer sacrificis extremadament grans pel fet que, pràcticament, mai no estàs a casa teua, pràcticament no tens vida privada. Durant vuit o deu mesos l'any estic viatjant i, per tant, no sóc a Finlàndia amb la meua família i és un lloc que m'agrada molt. Persones com Plácido Domingo, que sempre viatgen, que un dia són a Nova York i el següent a Roma, no tenen vida privada, i no sé ben bé si és possible suportar aquest ritme durant molt de temps, a diferència dels cantants d'altres èpoques, els quals, possiblement, tenien una carrera més llarga perquè la freqüència d'actuacions era molt menor ja que el temps emprat en desplaçaments era més llarg. Malgrat tot, actualment, amb les possibilitats de transport i les exigències de l'òpera, és bastant normal que passi això perquè el nucli de cantants de bona qualitat és relativament petit, i tots els intendants, teatres, directors d'escena i d'orquestra volen treballar amb algú o amb els elements que conformen aquest nucli de cantants de talla internacional. I això obliga a portar un ritme de vida que no et permet tenir vida privada.

P—Aquest ritme de vida tant vertiginós, pot convertir el cantant en una espècie de màquina, endinsar-lo en una mecànica gairebé robòtica i, per tant,

restar-li potser qualitat artística?

—Això pot passar amb papers que es repeteixen 200 vegades. S'ha de procurar que això no passi, perquè si el fet de cantar es converteix en una rutina vol dir que ja no hi ha cap motivació i, per tant, ja no es pot seguir massa temps en actiu. Mantenir una dinàmica sense motivació es pot fer durant un o dos anys, però finalment cal deixar de cantar. Efectivament, sembla que hi ha gent que actua a l'escena com si estés fent entrepans a la cuina, amb una rutina absolutament avorrida quant al cant i a l'actuació. Jo sempre intento motivar-me per crear alguna cosa més a la peça que canto. Cada vegada que interpreto intento no repetir un esquema, un clixé que ja havia elaborat la vegada anterior, sinó que intento trobar sempre un matís especial i peculiar en el personatge. Això és difícil i, molts cops, en papers que s'han repetit excessivament, resulta impossible trobar una nova motivació. En aquest cas, quan la rutina em venç, prefereixo fer una pausa. Fer una pausa, anar a Finlàndia, fer esquí de fons, mirar el cel i deixar que arribi un procés de maduració i tranquil·litat interior per tornar a cantar.

P—Quantes actuacions fa al cap de l'any, aproximadament, i quin seria, per a vostè, el nombre ideal?

R—L'any 1972 vaig ser contractat per l'Òpera de Colònia i fou un any molt difícil perquè havia d'aprendre parcialment tot el repertori que havia de cantar. Eren temporades molt carre-



gades d'actuacions. Em suposava molta feina, havia d'adquirir un rodatge i eren els anys joves. El 1976 vaig anar a cantar a Bayreuth, fet que em donà impuls internacional a partir del qual vingueren molts contractes. Fou l'inici de la meua carrera internacional. I com és natural, en els inicis tothom treballa molt més del que podria o hauria de treballar perquè necessita donar-se a conèixer. Llavors, a partir de 1976, el nombre d'actuacions oscil·lava aproximadament entre cent-cinquanta i cent-setanta a l'any, la qual cosa és excessi-

va. Després vaig anar reduint. He anat aprenent a dir que no, fet que em costa molt i que és molt important d'aprendre en aquest ofici. Actualment el nombre d'actuacions oscil·la entre les vuitanta i les cent anuals, amb inclusió de concerts i obres concertants. Com ja se sap, es programen actuacions amb cinc o sis anys d'antioritatat i, en les properes temporades, suposo que aniran reduint-se, fins que l'any 1994 o 1995 només seran quaranta o cinquanta les actuacions anuals, quantitat que està bé per tenir temps per a mi mateix.

P—Des de fa uns catorze anys vostè actua cada any al Festival de Bayreuth.

R—De fet, fa ja tres temporades que no vaig a Bayreuth i l'estiu canto al Festival de Savonlinna, a Finlàndia. Abans em combinava ambdós festivals però ara opto per fer vacances a l'estiu i deixo de banda Bayreuth, la qual cosa no vol dir que no hi torni més endavant si les ofertes i circumstàncies acompanyen. De moment, prefereixo fer vacances a l'estiu i participar al Festival de Savonlinna, el qual es fa en un castell situat en una illa. És un entorn molt fantàstic.

P—Es considera un especialista en Wagner?

R—Realment, voldria treure'm el segell de cantant wagnerià del damunt perquè és un segell imposat per les circumstàncies de la professió. També he cantat moltes òperes italianes, m'agrada cantar-les i vull continuar cantant-les, així com oratoris, Mozart... Passa que la meua veu de baix fosca és una

VI CONCURS DE PIANO PREMI CIUTAT DE BERGA

Dies 20, 21, 27 i 28 d'abril de 1991

CATEGORIES:

- A. Fins a 28 anys
- B. Fins a 19 anys
- C. Fins a 13 anys

Organització:

CENTRE D'ESTUDIS MUSICALS DEL BERGUEDÀ «L'ESPILL»
c/ Ciutat, 16, 1r. - 08600 Berga - Tel. (93) 821 39 53

Amb el patrocini de



CAIXA DE MANRESA
OBRA CULTURAL

veu especialment adequada per a papers wagnerians i, per a les òperes no wagnerianes, es demanen normalment unes veus baixes més líriques i no tan profundes. Degut a aquestes raons, el noranta per cent del meu repertori és wagnerià. M'agradaria fer altres papers també.

P—Però Wagner és un autor que, sens dubte, li arriba molt endins. Què li diu, de quina manera l'inspira?

R—La riquesa de Wagner és tan immensa que interpretar-lo sempre és un repte nou: un mateix no pot esgotar-ne mai les partitures. Hi ha, en Wagner, una riquesa musical que crec que mai ningú no ha pogut esgotar totalment. Sempre t'enfrontes a una profunditat que mai no pots arribar a copsar de tot. És diferent, per exemple, als personatges de Verdi; són més senzills, que no vol dir de menys qualitat però sí més simples i no tenen la mateixa riquesa, en ser interpretats, que els de Wagner. Vull puntualitzar que no trec cap valor a Verdi, no, però un acord de Wagner estimula uns factors que són inesgotables.

P—És veritat que el públic aplaudeix molt, que hauria de ser més honest en les seves concessions?

R—Realment, no és així. El públic no aplaudeix tant ni és tan fàcil de convèncer com pot semblar. No conec el cas concret del públic del Liceu però puc explicar una anècdota a tall d'il·lustració. L'any 1976, a Bayreuth, en la celebració dels 100 anys de la Tetralogia de Wagner, la reacció del públic fou un desastre. No aplaudí ningú, tot foren crits i xiulets perquè la representació es féu amb una escenificació molt moderna i no tingué gens d'acceptació. D'altra banda, i deixant aquesta història, em sembla molt positiu que hi hagi una part del públic que no accepti una obra i una altra part que aplaudeixi, perquè això posa de manifest que el públic pensa allò que està veient i, per tant, no hi ha una opinió uniforme; si fos així, voldria dir que l'obra es podria qualificar de no tan bona perquè no desperta discussió. És positiu que una obra desperti discussió, diferències d'opinió, que generi una polèmica. Quan hi ha unanimitat, difícilment pot ser bona una obra. Hi ha, però, aplaudiments de cordialitat, de formalitat..., depèn del Teatre, del caràcter del públic. El públic jutja i no aplaudeix tot



allò que és bo i tot allò que és dolent. D'altra banda, a l'àmbit mediterrani, hi ha un costum que és molt bonic, quan està justificat, i és aplaudir un duet, un solo o una nota individual. Però, en general, s'hauria d'aplaudir el resultat global de l'obra.

P—Fa més o menys un any morí el seu compatriota, i excel·lent baix, Matti Tälvela. Què ha significat la seva desaparició per a la lírica finlandesa i per a vostè personalment?

R—Personalment, per a mi, fou una gran pèrdua perquè erem grans amics, i fou una gran pèrdua per a l'òpera en general i especialment per a l'òpera finlandesa. Tälvela ha estat una persona molt important i havia estat nomenat Intendent General de l'Òpera Nacional de Finlàndia, càrrec que havia d'acabar l'any 1993. El seu lloc a l'Òpera Nacional, l'ha ocupat una altra persona molt capaç, però la persona idònia era ell. Ha mort molt jove, als 54 anys, i encara hauria pogut mantenir la seva carrera durant deu anys més, que haurien estat deu anys de riquesa perquè era un cantant excepcionalment dotat. Hauria enriquit l'òpera amb la seva aportació com a cantant. I fou ell qui va promoure i donar categoria internacional al Festival de Savonlinna. Tälvela ha estat un personatge important per a l'òpera fin-

landesa perquè li donà també categoria internacional. D'altra banda, espero continuar una iniciativa per a la qual treballà el meu compatriota i que és la creació d'una fundació per a desenvolupar cursos per a joves cantants. Tälvela ja ho havia fet d'alguna manera, a casa seva, durant els estius: donava classes de cant a alumnes especialment dotats, amb un apuntador..., és a dir, amb totes les condicions d'una escena. M'agradaria ser el seu continuador i crear aquesta fundació amb el seu nom. Ja he parlat amb la seva família per dur endavant aquest projecte.

En aquest punt hem d'acabar la nostra conversa perquè falta poc perquè finalitzi el segon acte de *Die Walküre* i Matti Salminen ha de sortir a escena. Però no vol acabar sense dedicar unes breus paraules a Barcelona i al Gran Teatre del Liceu:

—Barcelona és una ciutat molt bella i la seva arquitectura és també bellíssima. A més, té en el Liceu un dels teatres més bonics del món. Segons el meu parer, però, li cal, a aquest Teatre, una modernització urgentíssima, fet que és molt important. La seva sala és un instrument de música, és com si fos, per exemple, un violí, amb una ressonància envejable.

Fotos: A. Bofill

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Els nostres músics

per CONXA TRALLERO

En els darrers anys, el protagonisme dels músics catalans (compositors i intèrprets) es fa cada vegada més evident. Poc a poc, la música del nostre país es va obrint camí i els noms dels seus representants van sonant amb força dins l'àmbit nacional i internacional. L'impuls de la cultura catalana i, per tant, de la música, creix dia a dia i és feina de tots fer que els canals s'ampliïn per tal que la nostra música assoleixi el lloc que li correspon. Catalunya Música ha tingut clar, des del seu inici, que una part important de la seva funció social és propiciar i difondre la música creada i interpretada per gent de casa nostra. És una tasca que fem amb gran il·lusió i convenciment. Músics consagrats al costat d'altres, més novells figuren en la programació habitual de la nostra emissora; de vegades, a través d'un enregistrament discogràfic, d'altres per mitjà d'un concert que hem enregistrat i, sovint, gràcies a les gravacions que ens envien les ràdios estrangeres i que inclouen obres compostes o interpretades per músics catalans.

El gran tenor **Josep Carreras**, juntament amb **Katia Ricciarelli** i **Joan Pons** és el protagonista de l'òpera *Poliuto* de Donizetti (diumenge, dia 3, a les 17 h). **Sergi Casademunt** i **Albert Romaní** interpreten obres de Pujol, Vila, Ortiz i Cabezón, entre d'altres en «Els Nostres Concerts» (dia 3, a les 22 h).

Jordi Cervelló, amb la seva *Sonata* a la memòria de Pau Casals, és un dels compositors que configuren la Selecció Digital del dia 5 (15 h).

La *Fuga sobre el nom de Bach*, de **Josep Soler**, serà interpretada per **Montserrat Torrent** en un enregistrament de la Ràdio Sueca fet en directe a Estocolm; la podrem escoltar el dia 6, a les 18 h. El mateix dia, a les 22 h, podreu escoltar el concert del **Conrad Setó Trio**.

Montserrat Cervera i el seu fill, **Marc Fiorini**, ens oferiran una interpretació

del *Duetto per a dos violins núm. 1*, op. 9 de Viotti. Es tracta d'un enregistrament de Catalunya Música (dia 7, a les 14 h).

Ràdio França ens ha facilitat la gravació del concert de **Carles Trepal**, interpretant dos preludis de les *Suites per a violoncel* de Bach, transcrits per a guitarra (dia 7, a les 18 h).

No us perdeu un concert important: el que va fer l'**Escolania de Montserrat** dirigida per **Ireneu Segarra** al Festival Coral Internacional de Toronto i que va enregistrar Ràdio Canadà (dia 7, a les 22 h). Una mica després, a les 23,30 h., **Lluís Claret** és el solista del *Concert per a violoncel i orquestra núm. 3* de Boccherini, amb l'Orquestra de Cambra Anglesa sota la direcció de George Malcolm.

Carles Santos és a la vegada compositor i intèrpret de l'obra *Fins l'últim llagotí*, que podrem sentir el dia 8, a les 9 h.

Eduard Toldrà i els seus *Tres Sonets per a violí i piano* formen part d'un dels concerts del Xè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí. Rodney Friend i **Miquel Farré** en van ser els intèrprets («Els Nostres Concerts», dia 8).

Jordi Savall s'ha situat en un lloc molt destacat en el panorama musical. El seu nom ha travessat les fronteres i actualment és una de les figures més sòlides dins el camp de la interpretació de música antiga. L'espai «La Música dels Intèrprets» dels dies 11, 12 i 13 (a les 19 h.) ens permetrà gaudir de les seves versions com a instrumentista (sol i en companyia d'altres músics de gran talla com ara Ton Koopman, Hopkinson Smith i Christophe Coin) i com a director del grup Hespèrion XX.

Com ja és habitual, els dilluns, a les 10 del vespre, ens acompanya l'**Orquestra Ciutat de Barcelona**, gràcies a les gravacions dels nostres equips. La programació de la temporada de l'OCB dedica especial atenció a les primeres audicions i a les estrenes. També cal destacar el tracte preferent que reben els compositors catalans per part de l'Orquestra. Dels con-

certs d'aquest mes, us recomanem especialment el que emetrem el dia 11 i que inclou el *Concert per a violí i orquestra* de **Ferreri** i l'estrena de *Conflicte entre forces adverses* de **Cervelló** i el concert del dia 25, amb la primera audició de l'obra de **Guinjoan Ambient núm. 1**.

L'*Ombra II*, d'**Albert Sardà**, ens arribarà el dia 14, a les 18 h, en una gravació feta per Ràdio Praga.

M^a Lluïsa Cortada interpreta dues *Sonates* d'**Antoni Soler** (dia 15, a les 15 h). El dia 21 de juny, Festa de la Música, la **Coral Sant Jordi** dirigida per **Oriol Martorell** va oferir un concert al Saló de Cent de Barcelona: *Banchieri* i el seu *Festino nella sera del Giovedì Grasso avanti Cena*. El podrem escoltar el dia 15 a «Els Nostres Concerts».

L'Orquestra del **Teatre Lliure**, sota la direcció de **Josep Pons**, ens portarà el *Concert per a guitarra* de **Feliu Gasull** (dia 18, a les 14 h).

L'immortal **Pau Casals** serà amb nosaltres el dia 18 al «Nocturn», per oferir-nos la *Sonata per a violoncel i piano*, op. 102 núm. 1 de Beethoven.

Victòria dels Àngels i els *Cants d'Àlvèrnia* el dia 19, a les 14 h.

Uns intèrprets que comencen a obrir-se camí en el món de la música són els finalistes del **Vè Concurs de Piano Ciutat de Berga**. Catalunya Música va enregistrar el Concert de Cloenda (dia 21, a les 14 h).

El Museu Dalí de Figueres va servir de marc a un concert ben especial integrat per obres de **Toldrà**, **Montsalvatge** i **Codina**. L'obra d'aquest últim, l'*Oda a Salvador Dalí*, per a orquestra de corda, percussió, guitarra i narrador està escrita a partir de textos de García Lorca. **Joan Furió**, **Josep M. Monegal**, l'**Orquestra de Cambra de l'Empordà** i **Carles Coll** van ser els encarregats de fer viure la música.

Josep M. Mas Bonet, a l'orgue de Sta. Maria de Montblanc, interpreta una obra de Correa de Arauxo (27, a les 14 h).

Aquests són alguns dels noms i cognoms dels nostres músics. No hi són tots. És tan sols una petita mostra dels que surten a la programació, però prou significativa per afirmar que la seva presència té veritablement un pes específic.

Jordi Cervelló estrena al Palau de la Música

per CARLES LOBO

No és la primeva vegada que Jordi Cervelló tradueix al pentagrama una lluita aferrissada. El 1985 va acabar l'obra *Cimento di luce e tenebra* (*Lluita entre la claror i les tenebres*), pàgines per a grup de corda on les forces del bé i del mal pugnen per prevaler. Tampoc no és la primera vegada en la història de la música que aquest tema remena la necessitat creativa d'un compositor. Ara Jordi Cervelló ens planteja, a *Conflicte entre forces adverses*, un tema semblant, però deixa sobre la taula la pregunta: quina de les dues ha guanyat? Aquesta obra orquestral, escrita entre 1988 i 1989, reflecteix el gran dubte de Jordi Cervelló, dubte que molt sovint es tradueix en una por inquietant i esfereïdora que els Grans Poders Socials puguin ser els qui juguin el rol de «dolent» i en surtin vencedors. L'altra «Força adversa» és aquella que representa la humilitat, la sinceritat en el moment d'oferir quelcom; és aquella que es debat per fer sentir la seva veu i retornar el valor just a aquelles coses que ja l'han començat a perdre.



Jordi Cervelló

Conflicte entre forces adverses és el tercer poema simfònic de l'opus d'aquest compositor català, nascut a Barcelona el 1935. El primer fou *Seqüència sobre una mort*, de 1970 i el segon, *Vers l'infinit*, de 1983, inspirat sobre textos del poeta italià del segle XIX Giacomo Leopardi.

Com ja és habitual en l'obra de Jordi Cervelló, a *Conflicte entre forces adverses* la corda és sempre un punt de referència constant. L'obra comença amb una introducció en la qual el clarinet i la trompa ja plantegen el primer del dos temes principals. Aquest motiu, el recull i el desenvolupa la corda, sempre dins d'un ambient tens, íntim i misteriós, però amb una «agressivitat soterrada». Seguidament al conflicte ja exposat, s'entra en la terrible lluita, amb punts culminants de gran tensió.

Tot condueix a una crispació orquestral i, després, la percussió s'encastra a la resta d'instruments. L'obra s'encamina ja cap al final i torna a fer citació dels temps passats. La tranquil·litat, la calma i l'anàlisi prenen el protagonisme que ens deixa, en arribar a la doble barra final, amb un clar sentiment d'esperança. Jordi Cervelló ens anima i ens recorda que, de fet... encara no hi ha res perdut.

Conflicte entre forces adverses de Jordi CERVELLÓ (Estrena).
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.
Albert Argudo, director.
Dissabte, 9 de febrer, 19 hores.
Diumenge, 10 de febrer, 11 hores.

I Benet Casablanca... també

per C.L.

En aquesta secció hem parlat d'una de les dues estrenes d'obres de compositors catalans a la temporada musical de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

Ara és el torn de presentar l'altra gran estrena. Ara és Benet Casablanca qui estrenarà les *Tres peces per a orquestra*.

Aquesta és una pàgina coetània amb el *Conflicte* de Jordi Cervelló. Data de 1988 i va merèixer l'Accésit del XVI Premi Internacional de Música Òscar Esplà del mateix any.

Les *Tres peces per a orquestra* formen part del cicle *Cinc peces per a orquestra*.

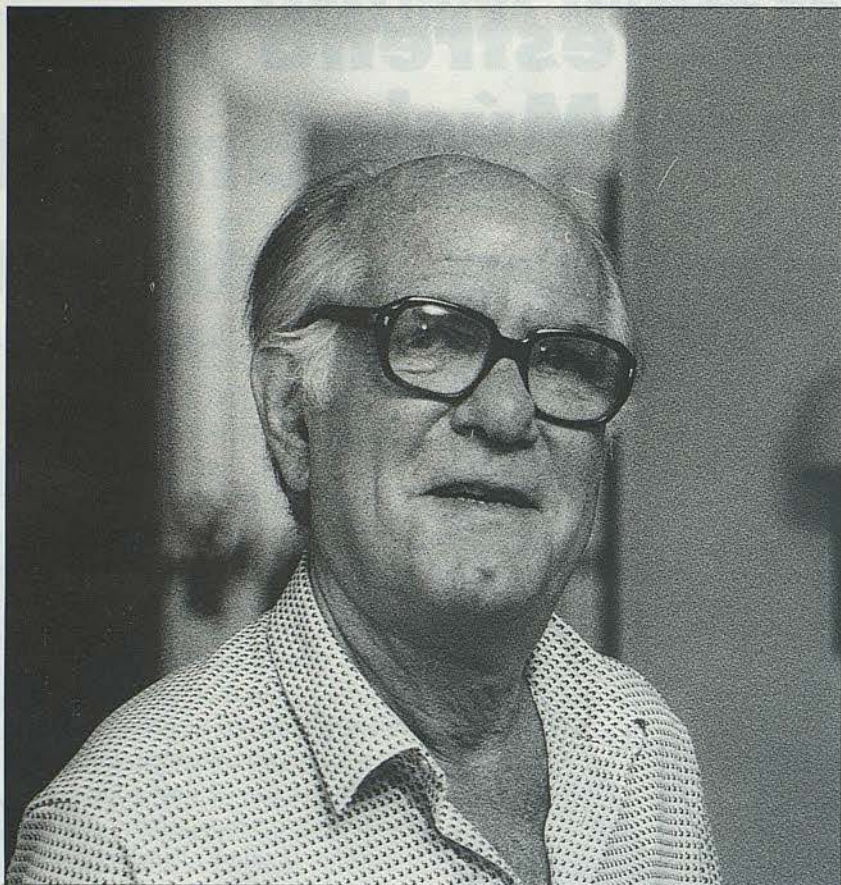
Amb aquesta obra, juntament amb la que Casablanca va compondre mesos més tard (*Set escenes de Hamlet*), el compositor evoluciona cap a un llenguatge d'una major concentració formal per poder-se moure dins els límits que pressuposen les petites formes.

La primera de les *Tres peces per a orquestra* és, segons el mateix compositor, delicada i iridiscent; la segona, contundent i vehement, i l'última és la que tanca el cicle, dins d'un clima recollit i introvertit.

Lirisme, dramatisme, greu emoció, expressió serena... són paraules que poden

llegir-se al comentari que el mateix Benet Casablanca ens ha fet de l'obra que estrena l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Aquest és, doncs, el clima que cal esperar es creï a la sala quan s'escolti aquesta obra.

Tres peces per a orquestra de Benet CASABLANCA (Estrena).
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.
Franz-Paul Decker, director.
Divendres, 8 març, 21 hores.
Dissabte, 9 març, 19 hores.
Diumenge, 10 març, 11 hores.



Xavier Montsalvatge

Un «Capriccio» de Montsalvatge per a un intèrpret

per C. L.

Si Joan Guinjoan, de qui en comentem ací el seu *Ambient núm. 1*, escriu música directament pensada per a ser escoltada (música que va destinada al públic), amb Xavier Montsalvatge, ens trobem davant d'un compositor que creu fermament que si a l'intèrpret no li agrada l'obra, aquesta està irremissiblement destinada al fracàs. Xavier Montsalvatge va dedicar el seu *Capriccio per a arpa i orquestra* a Nicanor Zabaleta, el qual l'estrenà l'abril de 1975 a Madrid amb l'Orquesta Nacional de España i la direcció de Rafael Fruhbeck de Burgos. Segons el mateix compositor, aquest Concert és l'obra que ha escrit amb més esforç i il·lusió. «Resoldre els múltiples problemes que origina l'escriptura per a arpa —ens diu Montsalvatge— i els derivats del seu acoblament com a solista d'un nodrit conjunt orquestral, em va resultar un treball tan apassionant com esgotador.» Xa-

vier Montsalvatge sempre ha estat atent al desenvolupament del llenguatge dels seus dies i, sense perdre de vista els seus criteris i preceptes que el fan un compositor de signe molt particular, ha sabut incorporar a la seva música allò que ell mateix ha cregut essencial: «...*vaig buscar (al Concerto Capriccio) l'obligada renovació del llenguatge compositiu per altres camins que, en tot cas, no hauran afectat l'estructura de l'obra deliberadament cenyida a la forma del «concerto» a la italiana. Si vaig afegir al títol la idea de «capriccio» és perquè, en el seu context, no hi falten llicències i llibertats d'ordre divers.*»

Concerto Capriccio, per a arpa i orquestra de Xavier Montsalvatge.
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.
Franz-Paul Decker, director.
Magdalena Barrera, arpa.
Divendres, 1 març, 21 hores.
Dissabte, 2 març, 19 hores.
Diumenge, 3 març, 11 hores.

La minuciosa elaboració musical de Joan Guinjoan

per C.L.

Joan Guinjoan s'enfada enormement quan algú interpreta una obra seva i no n'ha fet una anàlisi profunda. Com algú va dir: «els meus poemes no es poden llegir només una sola vegada».

I sobretot quan l'obra, com tot el conjunt del seu catàleg, es caracteritza per una minuciosa elaboració.

Ambient núm. 1. —la pàgina de Guinjoan que ara ens ocupa— està carregada de petits detalls, ja siguin tècnics com interpretatius, els quals cal que vagin, tots ells, en la justa mida de significació dins el conjunt de l'obra.

La vitalitat mediterrània inherent al compositor es tradueix ací en un discurs perfectament construït des del principi al final. I allò que ens proposa aquest discurs és de quina manera uns elements i procediments que arriben de la tradició es van obrint i convertint en procediments de música flexible.

Per a la interpretació de *Ambient núm. 1* cal ser absolutament rigorós si no es vol traïr allò que el compositor demana.

D'aquesta obra, n'existeixen tres versions. Una, l'original, és per a un grup de cambra d'onze instruments de corda i fou estrenada el 1977. Més tard el compositor en va fer una ampliació duplicada que va estrenar ell mateix al capdavant dels Solistes de Catalunya. I, finalment, la tercera s'amplia encara a 44 cordes, l'estrena de la qual fou al Teatro Real el 1982. La que sentirem al Palau és la primera audició de la segona versió, és a dir l'escripta per a un gruix instrumental de 22 cordes.

Cada compositor té sempre una de les seves obres dins de la carpeta de les predilectes. *Ambient núm. 1* és una d'aquestes. Joan Guinjoan ens comenta que en va quedar molt satisfet i espera que el públic rebi aquesta satisfacció, la qual cosa seria, un cop més, un exemple de les bones relacions públic-Joan Guinjoan.

Ambient núm. 1 (primera audició de la segona versió) de Joan GUINJOAN.
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.
Bernhard Güller, director.
Divendres, 22 febrer, 21 hores.
Dissabte, 23 febrer, 19 hores.
Diumenge, 24 febrer, 11 hores.
Palau de la Música Catalana.



Jordi Savall

FOTO: Toni Catany

Una cosa rara, o com descobrir Vicent Martín i Soler

per J.C.

La programació de *Una cosa rara* sotstitolada «Osia bel·leza ed onestà», al Teatre del Liceu, constitueix una proposta farcida d'al·licients i, al mateix temps, no gens exempta de riscos. Enmig d'una programació de gran repertori, la inclusió d'un títol tan atípic com aquest significa una illa molt a part, d'un contrast força colpidor. Un contrast, tanmateix, relatiu o relativitzable a la llum d'un fet tan cabdal i decisiu com el valor intrínsec de la partitura del valencià Vicent Martín i Soler; o del seu enorme atractiu musical; o, finalment, de la que, molt probablement, serà una versió important.

És la insolenta o, més exactament, la manca d'habitualitat de la presència d'aquest títol a les cartelleres operístiques allò que atorga a la proposta

un clímax especial; no els valors intrínsecs del mateix. Clímax especial, o expectació particular i individualitzada, que ha de servir per a quelcom tan fonamental com que els espectadors habituals de l'espectacle operístic de casa nostra puguin exercitar la funció cultural de descobrir una obra força o totalment desconeguda d'un autor llunyà, i al mateix temps puguin completar la idea del context operístic vienès de finals del XVIII, bàsicament només assumit a partir de la solitària obra mozartiana. Indirectament, o no tan indirectament, la programació de *Una cosa rara* és una aportació més al bicentenari de la mort de Mozart, que arriba de la mà d'un músic absolutament coetani, que ja va néixer el 1756, el mateix any que el geni salzburguès, i aquesta obra va tenir més èxit a Viena que *Le nozze di Figaro*, estrenada

mig any abans. Hi ha un món d'interrelacions molt ric que atorga a la iniciativa uns considerables al·licients. Vicent Martín i Soler va néixer a València. Els seus orígens musicals són desconeguts, fins que se'l localitza, als 18 anys d'edat, a Alacant, on el 1776 va estrenar l'òpera *I due avari*. Posteriorment, es va traslladar a Madrid i ja el 1777 se sap que es trobava a Nàpols, on amb tota seguretat va assumir l'estil operístic napolità. A aquesta ciutat va aconseguir èxits remarcables en el camp del ballet, que li van suposar l'encàrrec d'una òpera, una versió del mite de *Ifigènia a Aulide* estrenada el 1780 amb una molt favorable acollida. Això li va facilitar un enfilall de nous títols en un dels quals, *La camariera accorta*, va introduir-se en el gènere *buffo*.

El seu prestigi va provocar que l'esposa de l'ambaixador espanyol a Viena el convoqués a la cort de l'emperador Josep II. El monarca el va posar en contacte amb el prolífic llibretista Lorenzo da Ponte, i sorgí així *Il burbero di buon cuore* estrenada el 1785 amb bon èxit. Això va constituir l'inici d'una col·laboració compositor-llibretista que va assolir un total de cinc títols, el més important dels quals va ser justament *Una cosa rara*, el segon, sens dubte l'òpera que ha fet més fortuna

de tot l'opus de Martín i Soler i que féu que en el seu moment la seva figura fos tan o més famosa a Viena que la del mateix Mozart. La carrera de Martín i Soler continuà a Rússia, a la Cort de Caterina II, on, si primer hi va triomfar, finalment va morir enmig d'una més que perceptible pobresa l'any 1808.

La versió que ara s'oferirà al Liceu és d'alguna manera allò que en podríem dir un «treball especialitzat». La presència com a màxim responsable artístic d'un nom com Jordi Savall, una de les figures més reconegudes arreu en el món de la dita música antiga, o, el que ve a ser el mateix, en aquella que exigeix uns plantejaments musicològics previs especialment aprofundits, avala l'esmentada accepció. És, en definitiva, una versió absolutament allunyada de la concepció de «bolo», típica de la programació operística habitual. És, per tant, un treball *ex novo*, realitzat per un equip molt específic —el cor és el de la Capella Reial—, encara que hom compti amb l'orquestra del mateix Teatre del Liceu. La producció és pròpia del teatre barceloní, obra de Llorenç Corbella i la direcció escènica i dramàtica del binomi Josep Muntanyès-Guillem Jordi Graells.

Per a Jordi Savall *Una cosa rara* és una obra d'una gran qualitat i remarca que en el seu moment va ser representada a tot Europa i traduïda a dotze idiomes.

—Martín i Soler, subratlla, treballa el material musical amb una gran inspiració. Les seves melodies són d'una gran bellesa i la seva estructura dramàtica i argumental té una gran varietat. I té un domini del tractament dels conjunts —trios, quartets, quintets o sextets— que Mozart va agafar d'ell. Si escoltes *Una cosa rara* i després *Così fan tutte*, t'adones que Mozart va aprendre de l'obra de Martín i Soler. No podem oblidar que Mozart va ser una persona que va anar aprenent tots els estils de l'època. A París el va influir Schober, a Itàlia la música religiosa. Els diferents estils del moment li van atorgar un bagatge que ell va consolidar amb la seva pròpia personalitat.

Savall treu les partitures de *Una cosa rara* i de *Così fan tutte* i en mostra les semblances.

—Era tot un món que s'interrelacionava i s'influa mútuament. Allò que



Iñaki Fresán

tenia èxit era assimilat per tothom. Martín i Soler té aquesta cosa molt típicament espanyola de la força popular de l'element melòdic. És una qualitat que va ja de les *Cantigas* i que passa per *Victòria o Morales*.

Com és sabut, Mozart va emprar un tema del final del primer acte de *Una cosa rara* per a l'escena final del *Don Giovanni*. Es tracta del «O quanto un si bel giubilo» i que constitueix una de les tres peces que interpreten els músics en escena i que fa que en escoltar-la, Leporello pronunciï: «Bravo, Cosa rara». En tot cas, la dada és tan curiosa i significativa com només parcialment rellevant en el context de les influències entre músics. Savall ho precisa en aquests termes.

—L'estil mozartianista existia independentment de Mozart. Era una música que salvant les diferències de qualitat, era la que dominava el moment.

I encara va més lluny.

—Hem conegut aquella època a través de Mozart, a través d'allò més genial. Però no podem oblidar que Mozart no hauria existit sense el substrat que va representar aquella època. No és pas que Martín i Soler compongui a l'estil mozartianista sinó a l'estil de l'època.

Savall, fidel als seus principis i concepcions, oferirà una versió el més fidel possible a l'esperit de la partitura. La formació orquestral serà pràcticament la mateixa que en el moment de l'estrena, amb vent doblat i corda for-

mada per sis primers violins, sis segons, quatre violes, quatre violoncel·ls i dos contrabaixos.

—És cert que les característiques del teatre són diferents. No és el mateix un teatre de cort vienesa que el Liceu. Però a mi m'interessa molt equilibrar vent i cordes i també l'orquestra amb les veus.

L'orquestra ha d'estar en funció de les veus; unes veus que canten de forma natural, sense anar al límit com, possem per exemple, amb una òpera de Wagner o de Verdi. Amb un so natural. I si hi ha l'equilibri amb l'orquestra és més fàcil de crear unes condicions d'estil adequades. Aquesta música és molt delicada. Té una escriptura quasi com de quartet i necessita una gran perfecció. Són unes músiques que no perdonen, rebla el clau.

L'argument de l'obra, basat en un text de Vélez de Guevara, narra les pretensions, a la fi inútils, d'un príncep per aconseguir els amors d'una noia de poble, enamorada d'un jove de la seva condició. A través dels tres actes, se succeeixen diferents peripècies, sobre la base de la insistència del noble i de la fermesa de la noia, acompanyats per una sèrie de personatges colaterals, com el criat del príncep, el promès de la noia, el germà d'aquesta, i la reina, que serà la que, a la fi, imposarà la pau.

Maria Ángeles Peters en el paper de la reina, Montserrat Figueras en el de Lilla, la jove pretesa, i Glòria Fabuel en el de Ghita, integren el trio femení protagonista i Ernesto Palacios —el príncep—, Iñaki Fresán —el promès— i Fernando Belaza i Stefano Palatchi, assumeixen el repartiment masculí.

És un equip artístic en el qual, sobretot, s'ha buscat l'adequació de les veus a l'estil de la partitura, un factor que, com hem vist, Savall considera fonamental. Des de la perspectiva de l'anècdota, cal observar que el repartiment vocal ret homenatge al país d'origen del compositor amb la presència de dues cantants valencianes, mentre la resta del repartiment configura un variat mosaic nacional, amb dos cantants catalans —Figueras i Palatchi—, un navarrès —Fresán— i un donostiarra —Belaza—.

Títol: *Una cosa rara*. Gran Teatre del Liceu. Dies de representació: 23, 25 i 27 de febrer i 1, 3 i 5 de març.

El Modernisme i la dansa

per MONTSE G.^a OTZET



Gran ballarina (1929), de Pau Gargallo

El Museu d'Art Modern de Barcelona ha acollit, des del proppassat mes d'octubre i fins a començaments de gener, una interessant exposició sobre el Modernisme.

Fou a la dècada de 1880 que, a Catalunya, començaren a aparèixer un conjunt d'actituds culturals noves, caracteritzades per una voluntat de modernització. Aquest moviment artístic, que aconseguí la plenitud en el període que va de 1900 a 1910, va renovar la vida cultural catalana en un ampli ventall integrat per la literatura, la pintura, l'arquitectura i l'escultura, sense deixar de banda les arts industrials i decoratives dedicades a l'elaboració de vidrieres, joies, mobles, ceràmiques, forja, etc...



La revista «L'Avenç» en fou la plataforma més influent pel fet que promogué tota mena d'iniciatives renovadores. Paral·lelament, les exposicions de Casas-Rusiñol-Clarasó a la Sala Parés, les Festes Modernistes de Sitges i els articles de Maragall i Casellas donaren fe de l'aparició d'un moviment que es proposà modernitzar una herència cultural morta i decadent, i proposà, com a tractament, l'impuls innovador i l'obertura a tot allò que fos «modern», amb París com a punt de referència.

La cerveseria «Els Quatre Gats» va ser un dels punts més importants de reunió d'artistes de diversos sectors. Creada el 1897 i regentada per Pere Romeu, aquesta cerveseria va acollir notables intel·lectuals modernistes com és el cas de Rusiñol, Casas, Utrillo, etc..., els quals són considerats com els iniciadors del moviment, o dels artistes que s'hi anaven afegint, com Nonell, Picasso, Opisso, Manolo, Gargallo, entre d'altres.

Si bé la majoria d'obres pictòriques i moltes escultures d'aquests artistes reflecteixen imatges de la vida social de l'època, també hi trobem obres que han estat inspirades en intèrprets —famosos o anònims— de la dansa.

Dins aquesta temàtica, a l'exposició El Modernisme s'hi han pogut veure obres de diferents artistes. Es de destacar l'obra *L'Argentinita*, una escultura de guix policromat, que data de 1907, l'autor de la qual, Ismael Smith, fou un escultor i dibuixant nascut a Barcelona el 1886 que treballà als tallers de Rafael Atché i Pere Carbonell. Smith fou guardonat com a escultor i dibuixant en la V Exposició Internacional d'Art i Indústries Artístiques que organitzà l'Ajuntament de Barcelona (1907). En aquesta mateixa època va fer diversos retrats de personalitats de l'art i de la política, i publicà dibuixos a diverses revistes i al setmanari satíric «¡Cu-Cut!».

L'escultura *L'Argentinita* és una donació de Smith, el 1955, al Museu d'Art Modern de Barcelona.

Un petit cartell de Ramon Casas també fa referència a la dansa. El 1898 l'Atelier Casas & Utrillo féu l'anunci d'una petita festa flamenca, oferta a Vicent d'Indy, utilitzant com a referència el dibuix d'una ballarina de dansa espanyola que cobreix la seva espatlla amb un castís «mantó».

La tercera obra de l'exposició El Modernisme que fa referència a la dansa és una escultura de bronze que Josep Clarà emmotllà a París l'any 1910. Sota el títol *El Ritme*, l'escultor ha plasmat el subtil moviment de dues dones que cobreixen llurs cossos amb unes lleugeres túniques.

Cal subratllar que, de tot el moviment modernista, hi ha hagut tres artistes que han demostrat una sensibilitat especial envers la dansa, i són d'aquests dels quals faré una referència.

Manolo Hugué

Manolo Martínez Hugué va néixer a Barcelona l'any 1872, i de la seva obra destaca una especial atenció a la figura de la catalana típica, i l'herència de Maillol en allò que fa referència a la valoració arquitectònica del volum.

Manolo es va formar a Barcelona en l'època modernista al voltant del grup de «Els Quatre Gats», i sovintejava la cerveseria en el temps que Casas i Utrillo iniciaren la publicació de «Pèl & Ploma». Amic de Picasso, Casagemas i Joan Gris, Manolo Hugué participà en les tertúlies de Can Pichot, a Cadaqués, i tractà Rusiñol, qui li va acollir una escultura juvenil al «Cau Ferrat». El 1900 va fer el primer viatge a París, on residí durant alguns anys i hi obtingué un notable prestigi a través dels seus relleus, bustos i figuretes d'estètica contundent. El 1908 s'instal·là a Céret, un petit poble de la Catalunya francesa, que rebé el sobrenom de «meca del cubisme» per la concurrència de pintors i intel·lectuals afins al corrent. El 1927 retornà a Catalunya i anà a viure a Caldes de Montbui i, sense modificar el seu estil, l'artista modelà la figura d'una manera més estilitzada.

Els temes més tractats per Manolo Hugué van ser les dones en diverses ac-



Gravat d'Isadora Duncan (1910)
de Josep Clarà

tituds, així com temes folklòrics, com toreros i ballarines vestides a la manera espanyola, amb el mantell i el ventall. El 1900 realitzà un pastel d'una ballarina amb «mantó» i castanyoles. El 1931 presentà un relleu de fang cuit amb el títol de *Balladora*, on hi ha una dona asseguda tocant la guitarra mentre contempla el ball d'una ballarina d'espanyol. D'aquest mateix any daten *Ballarina asseguda* i *Balladora amb ventall*, les quals, s'intueix, fan referència als mateixos personatges; Hugué en realitzà una sèrie d'estudis previs que denoten la constant recerca d'expressió del volum.

El 1935 realitzà una *Ballarina* en bronze, amb el moviment subratllat als braços i a l'ondulació del vestit. El 1936 creà una nova *Balladora*, i el 1940 treballà de nou el tema en *Balladora amb ventall*.

La figura del ballari és menys freqüent en la seva obra, però cal remarcar la peça *Ballari*, de 1941, pel seu dinamisme i equilibri.

Josep Clarà

Josep Clarà nasqué a Olot l'any 1878 i, de petit, ja demostrà una afec-

ció a l'art. Els seus primers mestres foren, a l'Escola de Belles Arts d'Olot, Joaquim Vayreda i Josep Barba i Boix. D'aquesta època, ha deixat infinitat de dibuixos i aquarel·les que transmeten un món local i costumista.

El 1897 es traslladà a Tolosa, on el seu germà Joan residia ja feia uns mesos. Els dos germans van entrar a treballar en un taller d'un marbrista i, allí, es familiaritzaren amb l'ofici d'escultor, al mateix temps que Josep assistí a les classes de l'École des Beaux Arts, on durant tres anys pintà, dibuixà i esculpí d'una manera tan intensa que li valgué l'obtenció de vint-i-tres premis de dibuix i escultura.

El 1900 s'instal·là a París, ciutat en la qual visqué fins a 1932, malgrat que féu viatges freqüents a Espanya per passar-hi llargues temporades.

En aquella època Rodin era l'ídol del moment i Clarà en va rebre la influència, reflectida en obres com *Tòrment* i *El Voluntari*; però la seva obra s'inclinava a l'estilització amb un cert component modernista. Aviat es va apartar de la influència rodiniana: rebassà l'estil *fin de siècle* i seguí el corrent hel·lenístic que l'ha convertit en l'inventor del nostre Classicisme mediterrani. Com a fundador d'aquest corrent, és considerat com el cap de tota una escola; com a escultor espanyol, inaugurà la renovació de tot el segle, i portà a l'estatuària de 1900 un aire clàssic de dignitat, en desenvolupar el prestigi immortal i essencialment plàstic del nu.

Clarà també va rebre la influència modernista, i la seva afeció a la música li permeté d'aportar a les seves obres un dinamisme similar al de la dansa; manifestà, com Rodin, una gran admiració per Isadora Duncan.

Inspirat per la ballarina, que conegué el 1903, Clarà realitzà centenars de dibuixos a ploma, llapis i aquarel·les que plasmaren amb encert i fidelitat el moviment i el sentit que la ballarina donava a les seves danses.

En els seus esbossos, la Duncan apareix en les més famoses interpretacions, com *El·lègia*, *Marxa Fúnebre*, *Funerals de Lenin*, *Tannhäuser*... Només una vegada Clarà mostrà la ballarina d'una manera estàtica, impassible; fou en el dibuix que li va fer després de la seva tràgica mort l'any 1927.

Aquest mateix any Clarà coneix Antònia Mercè «La Argentina», a la qual l'uní una lleial i gran amistat. L'any 1935 «La Argentina» li va fer de model per a una nova sèrie de dibuixos d'un gran colorit, plens de moviment, el qual, també, havia de ser estroncat per la mort de la ballarina, que tingué lloc el 1936. Aquests apunts foren aplegats en un volum que, amb el títol de *La Argentina vista por José Clarà* es va veure enriquit amb textos de Néstor Luján i Xavier Montsalvatge.

Quant a obres escultòriques amb motius dansístics, la seva producció és més escassa i data dels primers anys; són de destacar *Ballarina*, *Dansarina en guix* i la composició *El Ritme*, esmentada abans com a part integrant de l'exposició *El Modernisme*.

Pau Gargallo

Pau Gargallo nasqué a Maella l'any 1881; es formà a Barcelona a l'Escola de Belles Arts i al taller d'Eusebi Arnau. Posteriorment, l'escultor es va vincular a l'avantguarda artística i a l'evolució dels diferents i successius estils.

Després d'haver exposat, el 1904, unes obres amb pinzellades modernistes, se'n va anar a París, on residí fins a 1914. Durant aquella època, els Ballets Russos influïren, en moltes ocasions, en el gust de pintors i escultors. Arlequins, ballarins, escenes de dansa italianitzants, varen aparèixer imaginats a través d'artistes com Picasso, Pruna, Dérain i Pau Gargallo, entre d'altres, es varen familiaritzar amb uns personatges que ja eren comuns a la iconografia moderna.

Gargallo realitzà unes escultures de gran qualitat i originalitat en la construcció. L'escultor estimà la corba de la superfície, la línia i el contorn, tot intentant circumscriure l'espai amb planxes i envans o substituint les superfícies convexes per les còncaves.

L'artista va extreure del cubisme analític la idea de descompondre els volums en plans retallats, i del cubisme sintètic la de muntar escultures amb aquests plans.

Treballant el ferro i el coure, va assolir un conjunt d'obres esplèndides. La primera peça coneguda amb el tema de la dansa és *El Ciclonet*, de 1915, que representa una ballarina clàssica. El

1927 se sentí novament atret pel ritme i el moviment, i els plasmà amb un estil completament renovat a través de diversos dibuixos a la ploma que, d'una manera molt sintetitzada, estudia posicions i vestuaris.

A *Petita Ballarina* i *Ballarina Espanyola*, ambdues de coure, l'escultor reduí el volum a formes planes, i el moviment és expressat amb els buits compresos entre línies ondulants.

També amb aquesta tècnica realitzà, en ferro, l'obra *Gran Ballarina* que presidí el Pavelló d'Artistes Reunits a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929.

Aquest mateix any, Gargallo introduí en la peça *Ballarina Clàssica* un nou element: la faldilla curta de la ballarina està construïda amb una tela metàl·lica que conjuga amb les corbes i buits de la figura.

Bibliografia:

- «Modernismo y Modernistas», J.F. Rafols.
- «Cent anys de Pintura a Cadaqués», J.J. Tharrats.
- «La Danza vista por tres escultores», M. Gual.
- «Picasso i els artistes catalans en el Ballet», J.M. Tharrats.

IX FESTIVAL



ÒPERA A CATALUNYA

III CICLE - 1991

NORMA de V. Bellini

SABADELL, 30 gener i 1 de febrer; REUS, 5 febrer; OLESA, 9 febrer; LLEIDA, 12 febrer i GIRONA, 14 febrer

LA TRAVIATA de G. Verdi

SABADELL, 26 i 28 abril; REUS, 30 abril; FIGUERES, 2 maig; MATARÓ, 4 maig; LLEIDA, 8 maig; GIRONA, 9 maig; OLESA, 11 maig

DON GIOVANNI de W. A. Mozart

Període novembre-desembre a les poblacions de:

SABADELL, REUS, GIRONA, OLESA, LLEIDA, MATARÓ, FIGUERES

Producció i direcció artística: **Amics de l'Òpera de Sabadell**

Prèviament a aquestes representacions de *DON GIOVANNI* tindran lloc a Sabadell, durant tres setmanes, les *JORNADES MOZART* amb diferents manifestacions musicals i la inauguració d'un monument a Mozart.

Informació: A.A.O.S. Pl. Sant Roc, 22, 2n 1a - 08201 Sabadell - Tel. (93) 725 67 34

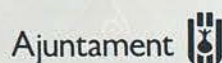
Amb el suport de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



BANC DE SABADELL



Ajuntament de Sabadell

ARXIU MUSICALS A CATALUNYA (XXIX)

Biblioteca Pública
Episcopal del Seminari
de Barcelonaper MARIA ESTER-SALA
JOSEP M. VILAR

A la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona, hi ha dipositat un reduït fons musical. El conjunt de partitures i manuscrits conservats al Seminari de Barcelona és de titularitat eclesiàstica. Considerem que la provenença d'aquests materials és diversa, per les dedicatòries en algunes obres i els segells que ens indiquen els noms dels antics propietaris (J.B. Lambert, Hermanas Hospital Santa Cruz,...). De moment, el fons musical consultat està guardat en unes tres caixes, en les quals podríem comptabilitzar uns 30 manuscrits i, aproximada-

ment, el mateix nombre d'impresos musicals.

El manuscrit datat més antic és de l'any 1805, amb una obra de Viñals, i el més modern és una còpia d'una obra de F. Andreu de l'any 1903. Bàsicament, és un fons amb una producció datable entre els primers anys del segle XIX i la primera meitat del segle XX.

El repertori més abundós manuscrit és la música vocal religiosa (*Salve Regina, Te Deum, Missa, Requiem, Rosari*, etc.). Destacariem un quadern manuscrit que recull un *Mètode de violí* de Miquel Cortada amb data de l'1 de

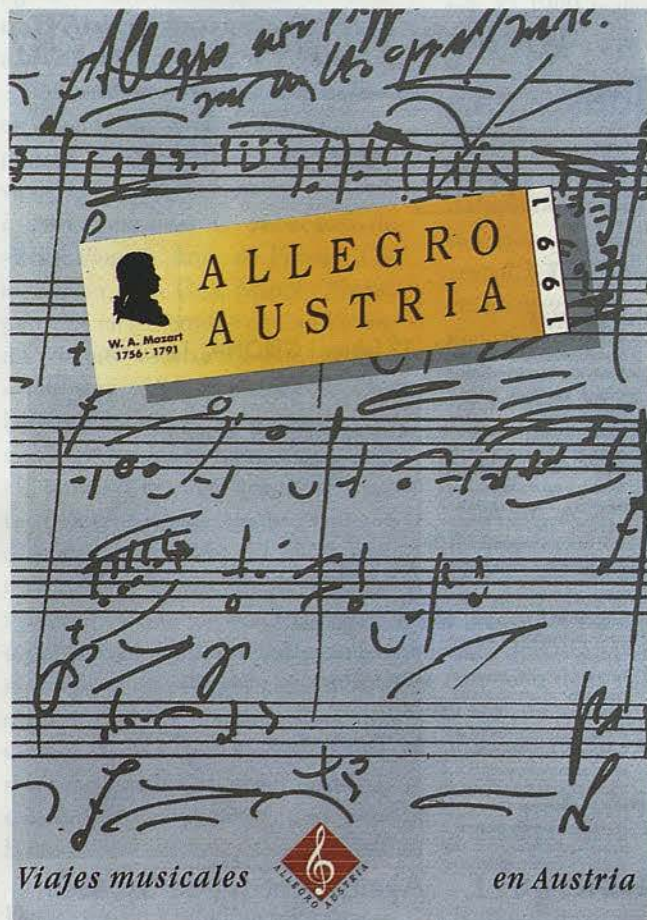
gener de 1845.

Els compositors amb música manuscrita són D.B. Frigola, B.C. Puig, M. Cortada, Viñals, F. Andreu, A. Vives, A. Salvadó i Goberna. Hi ha còpies d'obres de Mozart, Cherubini i Macchi.

Entre els impresos, hi podem localitzar mètodes de piano, obres religioses per a cor i peces per a piano. I les editorials són Boileau, Iberia Musical, Unión Musical Española, etc.

En l'apartat de música impresa destacariem la *Colección de vales, rigodones, schotisch, polkas y demás piezas de baile...* per a piano, editada per Juan Budó. És un repertori que es va interpretar als carnavals del Liceu dels anys 1852 al 1854. Els autors representats, entre d'altres, són Musard, Altamira, Dalmau, Pujadas, Manent, Pardàs, Bosch, Obiols...

(1) FÁBREGA GRAU, Àngel. «Inventario de manuscritos de la Biblioteca Arzobispal del Seminario de Barcelona». *Analecta Sacra Tarracensis*, XXXVII (MCMLXV).



ALLEGRO AUSTRIA
W. A. Mozart
1756 - 1791

Viages musicales en Austria

Durant tot l'any 1991, Àustria celebrarà el bicentenari de la mort de W.A. Mozart. **ALLEGRO AUSTRIA** es constituï per facilitar al melòman l'elecció de les múltiples ofertes, des de petites i exquisides representacions fins als festivals més coneguts. En fer la reserva des de qualsevol agència de viatges, l'interessat té assegurada tant l'entrada als concerts com l'allotjament.

IBERIA, Líneas Aéreas de España, amb els seus 21 vols setmanals directes des de Barcelona a Viena, Munic i Zuric, ofereix la millor manera de gaudir de la música a Àustria. Per a tenir més informació, dirigiu-vos a la vostra agència de viatges o a:

Oficina Nacional Austríaca del Turisme,
Pl. Dr. Letamendi 37, 7è, 3a. 08007 Barcelona.
Telèfon 451 27 49 - Fax 451 23 83

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA
AIRLINES OF SPAIN

Servus en **Austria**

BON DIA:
LLÀSTIMA. LA MUSI-
QUETA QUE SONAVA
DURANT L'ESPERA
ERA DELICIOSA.....



STROBEL, Heinrich: Claude Debussy

Alianza Editorial
Col·lecció Alianza Música

El gènere bibliografia té una propensió natural vers la narrativa de creació literària. Normalment, les grans figures, les personalitats que han merescut l'honor de ser historiadess individualment, poseeixen, o han posseït, unes existències amb una càrrega novel·lesca acusada, de la qual es difícil subtreure's a l'hora de posar-les en lletra.

En tot cas, aquest és un risc en el qual no fa por de caure, perquè la suposada caiguda pot tenir conseqüències no solament no negatives sinó positives. Una recreació literària rigorosa dels avatars d'una gran personalitat pot arribar a enriquir substancialment el coneixement de la figura biografiada. Tot depèn, per una part, del rigor i del coneixement que acusi l'empresa i de la qualitat d'escriptor de l'autor. La biografia del compositor impressionista francès Claude Debussy que ha confeït Heinrich Strobel, és un excel·lent treball d'aprofundiment en la figura i obra d'aquest músic. I ho és perquè reuneix una sèrie de requisits d'un gran valor. Heinrich Strobel demostra un coneixement molt exhaustiu de la trajectòria vital del músic, de la qual fa un seguiment cronològic puntual i detallista. L'estructura del volum és una mena de diari del biografiat en el qual es contempla el pas dels temps de forma quasi morosa, sense presses, en una mena d'exercici de recreació gràcies al qual esdevé còmoda la intramissió en la complexitat del binomi autor-obra. Vida i obra es van així confonent i autoconformant en aquesta



biografia i hom assisteix de forma natural a l'espectacle del joc de relacions íntim entre una vessant i l'altra.

La relació conseqüencial entre vida i obra apareix nítida i amb tota la seva plena conseqüència. Strobel empra el seu enorme coneixement de causa per a mostrar aquesta constant interacció. Interacció enriquida, a més, per la descripció, així mateix reeixida, del context social i cultural, tan suggestiu, que va embolcallar la trajectòria de Debussy. No és un llibre d'encasellaments de capítols: aquí la vida, aquí l'obra, aquí el context social, etcètera. Tot va lligat amb gran mestria, amb un exercici d'estil només possible si hom gaudeix d'aquests mèrits: un profund coneixement de la vida del biografiat, ídem de la seva obra, el mateix del context, i, finalment, unes estimables dosis d'escriptor.

Claude Debussy es constitueix, així, en un brillant i suggestiu exercici d'autor, que pren el lector des dels primers moments i que permet un coneixement força exhaustiu de la figura del cabdal músic francès, de la seva obra i del seu entorn. • J.C.

PAUMGARTNER, Bernhard: Mozart

Alianza Editorial

La commemoració, enguany, del segon centenari de la mort de Wolfgang Amadeus Mozart, comportarà, i de fet ja està comportant, un allau d'aportacions editorials de molt diversa índole i entitat qualitativa, a redós de la figura del gran músic salzburguès. Caldrà veure què quedarà, a la fi, de gra i de palla, quines seran les obres definitivament importants i amb dosis importants de perdurabilitat que restaran a l'hora de fer una anàlisi reposada.

L'oportunitat ha de servir, també, i és just que sigui així, per a recuperar una sèrie de treballs importants, amb aquesta importància ja certificada pel solatge del pas del temps, que és saludable que tornin a posar-se a l'abast d'aquells que en el seu moment no van poder aconseguir-los, entre d'altres raons, potser, per l'estrictament generacional. Aquest és, sens dubte, el cas de Mozart, l'extens treball que va confeïr en el seu llunyà moment Bernhard Paumgartner i la sisena edició del qual, (1927) que és la que ens arriba, data ja de 1967.

Es tracta d'un llibre autènticament clàssic en el sentit més positiu de l'expressió. Una obra que al llarg del seu voluminós contingut, per damunt de les cinc-centes pàgines atapeïdes, en bona mesura «ho diu tot», i ho diu amb una gran autoritat, sobre la figura de Mozart. L'autor del llibre, Bernhard Paumgartner, ha estat considerat com un dels estudiosos més profunds de la vida i obra de Mozart, i el seu mestratge ha atret al seu redós músics d'arreu del món, que



han trobat en ell la saviesa més autèntica sobre el músic salzburguès.

En el pròleg a la cinquena edició, datada el 1957, Paumgartner escrivia: «El meu llibre vol aconseguir dos objectius: conèixer la imatge de Mozart, la seva vida, la seva evolució, la seva obra, tant des del punt de vista de l'esperit del nostre segle, com des de l'espill d'aquella època que va conformar el seu geni, i apropar humanament i artística a tothom la seva figura digna de respecte, no sols als iniciats en el regne de la música».

Ens trobem, doncs, davant d'un treball de divulgació especialitzada, molt apte per a un ampli ventall de tipologies de lectors, i fet des de les mateixes fons, car l'autor no solament va dirigir la Mozarteum Orchestra sinó també l'Institut de l'Akademie Mozarteum.

Mozart és un llibre de lectura còmoda, que uneix profunditat, amenitat i una font inesgotable de documentació tant sobre la vida com sobre l'obra mozartiana. És un llibre per al lector especialitzat, per a aquell que no vol perdre's en l'embull de la variada i sovint parcial oferta bibliogràfica del moment i per a aquell que, coneixent molts aspectes de la figura mozartiana, vol assolir d'una vegada una visió completa, insistim-hi, d'una rotunda i plena autoritat. Un llibre absolutament imprescindible i bàsic, de reedició, es pot dir, obligada i, per descomptat, oportuna. • J.C.

BARTÓK:
Sis Quartets de
Corda
BEETHOVEN:
Els Últims
Quartets

Lindsay String Quartet
 ASV - AUVIDIS
 CD DCS 301 DDD 3CD TT:
 161' 34" (Bartók)
 CD DCS 403 ADD 4CD TT:
 221' 55" (Beethoven)

La música de cambra representa per a molts autors el compendi, el resum de tota una evolució creativa. Potser l'exemple més clar és el de Ludwig van Beethoven que recull al seu catàleg (dividit tradicionalment en tres períodes) una col·lecció de 16 quartets. El primer d'aquets quartets el compongué quan tenia 28 anys, encara molt a prop dels esquemes fixats per Haydn i Mozart. Durant els últims cinc anys de la seva vida, del 1822 al 1827, Beethoven va estar treballant en la composició de 5 quartets de corda (els Últims Quartets) i una gran fuga, originalment inclosa com a final de l'Op. 130.

No queda tan lluny parlar de Beethoven quan arribem al segle XX. L'exemple equivalent el trobem en el compositor hongarès Bela Bartók, que coincideix casualment en el punt de partida; Bartók també va escriure el primer dels seus sis quartets catalogats(*) quan tenia 28 anys.

La novetat que ens presenta la firma ASV, distribuïda per AUVIDIS, convergeix en aquest mateix punt. Els membres del Quartet Lindsay ens presenten un àlbum amb els últims quartets de Beethoven i un altre amb sis quartets de Bartók. És una coincidència interessant i en aquest cas preparada a consciència i amb premeditació, sempre amb la seguretat i pulcritud que acostumen a oferir les formacions de cambra angleses.

Els membres del Quartet Lindsay (Peter Cropper i Ronald Birks, violins, Roger



Bigley, viola, i Bernard Gregor-Smith, violoncel) han enregistrat la integral dels quartets de corda de Beethoven, de Bartók, i inclouen al seu repertori obres de Schubert i Haydn. Es trobaren per primera vegada a la Royal Academy of Music de Londres, on estudiaren amb Sidney Griller. Més tard, estudiaren l'obra de Bartók i Beethoven amb Alexander Moszkowsky i Sandor Vegh, aquest últim fundador i primer violí del Quartet Vegh. Els membres d'aquesta altra prestigiosa formació hongaresa ens han deixat una versió indiscutible i de referència que trobarem editada per la firma Astree-Auvidis.

Si ens fixem en els quartets de corda de Bartók, veurem que acompanyen la vida del compositor durant pràcticament 30 anys (1908-1939), i tot i que no n'hi ha cap a l'última època, sabem que tenia la intenció d'escriure'n un altre (hauria estat el número 7) poc abans de morir el 1945.

Sovint s'ha observat el paral·lisme existent entre l'obra de cambra de Beethoven i Bartók. Per a tots dos compositors, el quartet de corda significava el vehicle més eficient per expressar els sentiments i els pensaments personals més profunds; la destil·lació de l'art en estat pur.

El 1908, encara romàntic però al mateix temps modern, Bartók va compondre el Quartet núm. 1 (Op. 7 Sz

40), el mateix any que van aparèixer les *14 Bagatel·les, Concert per a violí i els Dos Retrats per a Orquestra*. En aquella època, la música popular com a base de recerca li dona material suficient per a crear noves estructures harmòniques i rítmiques, i també per a reevaluar l'estètica de la consonància i la dissonància, (entren en joc els motius rítmics asimètrics, les diferents escales derivades de la música autòctona i la bitonalitat).

Entre el *Castell de Barabla* (1911) i *El Mandari Meravellós* (1917) apareix el Quartet núm. 2 (Op. 17 Sz 67), que s'estrena a Budapest el 1918. És el moment en què coneix la música de Schönberg i Stravinsky, però encara no participa de cap de les noves tendències.

Després d'una gira de concerts per Amèrica, Bela Bartók escriu el *Concert per a piano núm. 1* (1926) i poc després el Quartet núm. 3, Sz 85 (1927) que s'estrena a Londres el 1929. El Quartet núm. 4, Sz 91 (1928), estrenat a Budapest aquell mateix any, tanca l'època de descoberta que s'inicia amb el *Mandari Meravellós*. Bartók ja observa dues tendències: d'una banda, l'expressionisme de Schönberg cap a una reinterpretació del món tonal, i de l'altra, l'objectivisme de Stravinsky que en aquell moment s'inclina cap a una tendència neobarroca.

El penúltim quartet de la producció, el Quartet núm. 5, Sz 102 (1934), representa el moment de la internacionalització de l'obra de Bartók. També és el moment de la seva definició política i intel·lectual davant dels fets que conmovien el món sencer (l'Alemanya nazi començava a ser un fet). Aquest quartet s'estrena a Washington el 1935, un any després de l'estrena de la versió orquestral de les *Cançons dels Pagesos Hongaresos* (1914-18; rev. 1933) i en un moment en què de forma paradoxal l'obra de Bartók pateix un cert oblid i, fins i tot, rebuig a les programacions de les sales de concerts.

L'última obra que escriu a Europa després de la *Música per a Corda, Percussió i Celesta* (1936) és el Quartet núm. 6, Sz 114 (1939). La partitura, la deixa enllestida poc després de la mort de la seva mare i just abans de marxar definitivament cap als Estats Units. A començament de l'estiu de 1940 estrena el *Divertimento per a corda* (1939) a Basilea, i l'any següent, a l'exili, s'interpreta l'últim quartet (Nova York, 1941).

Aquesta vegada Beethoven apareix, i no pas per casualitat, al segon moviment del Quartet núm. 6 de Bartók. La influència del tercer moviment «Scherzando-Vivace» del Quartet Op. 127 de Beethoven es fa evident i efectiu en el «Mesto-Marcia» del Quartet núm. 6.

Finalment, l'adéu del compositor hongarès, que ja no tornarà més a casa seva, pren un to «burleta» al tercer moviment. Algú hi ha vist influències del jazz i indirectament de Stravinsky amb la *Història d'un Soldat*, en un moment en què els soldats estaven fent la guerra.

Ens hem de felicitar, doncs, per aquests dues novetats que s'escriuen amb doble «B» majúscula: Bartók i Beethoven. ■ Alex Robles

(*) Al catàleg de Bartók també hi ha dos quartets que es donen per perduts i un altre sense catalogar, datat al 1898.

ELGAR:
Concert per a violoncel, en mi menor, opus 85
TXAIKOVSKI:
Variacions sobre un tema rococó, opus 33
DVORÁK:
Rondó

Violoncel: Paul Tortelier.
Royal Philharmonic Orchestra.
Director: Charles Groves.
RPO Records CD-8012 DDD
55 minuts.

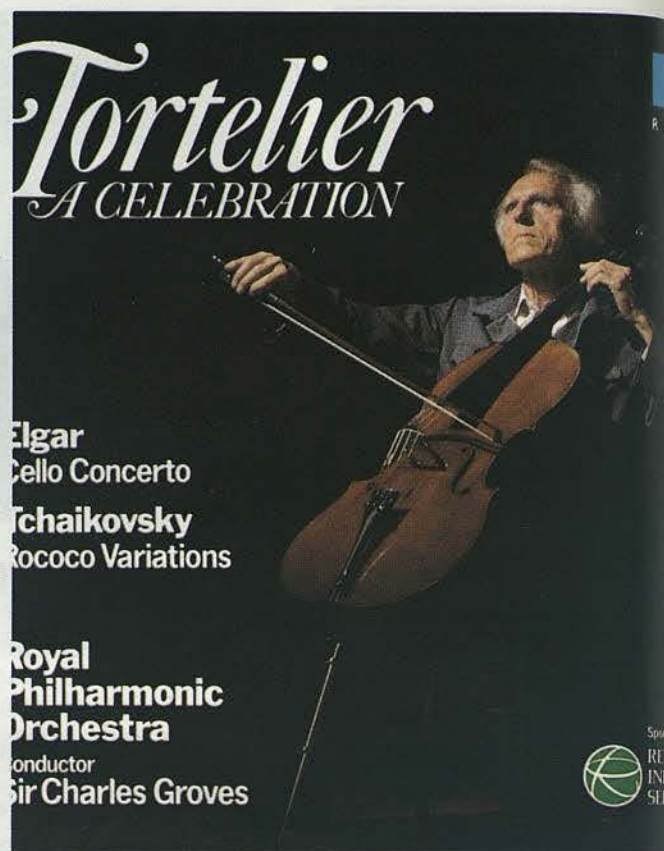
L'insigne violoncel·lista francès Paul Tortelier va morir el 18 de desembre passat, als 76 anys, a conseqüència d'una crisi cardíaca. Així es va acabar la vida d'un dels intèrprets de més prestigi dels últims anys.

Des de l'any 46, Tortelier havia portat una brillant carrera com a solista, i va ser també un dels integrants del trio format pel seu nom, el de Rubinstein i el de Stern. Assidu dels principals escenaris, Tortelier va alternar la seva carrera d'interpret amb la pedagogia, la direcció i la composició.

Ell ens va deixar, a més, molts testimonis discogràfics del seu art, als quals cal afegir el que ara us presentem. Un disc compacte que és, a més a més, una prova de les bones relacions que tenia amb diverses formacions orquestrals, com és el cas, de la Royal Philharmonic Orchestra, protagonista, d'altra banda, de l'edició d'aquest disc aparegut fa molt poc i que, irònicament, coincideix amb la desaparició del solista. El llibret explicatiu del compacte porta unes paraules d'amistat i admiració del bon amic de Tortelier i company d'ofici: el violoncel·lista Mstislav Rostropovitx.

El programa que s'inclou al compacte, el va triar el mateix Tortelier. Com podem observar, es tracta d'un repertori integrat per obres del gust del gran públic, d'aquelles que mai no ens cansarem de sentir.

De fet, tot aquest compacte és un regal a les nostres orelles, massa sovint emfitades de versions més que dubtoses. En el moment d'enregistrar el disc, va voler ser també un homenatge a la vida de Tortelier, que



aleshores va fer els seus setanta-cinc anys.

Finalment, dir que aquest disc va merèixer una distinció: el premi de The Music Retailers Association. Sense que sigui oficial, però

de tot cor, valgui també des d'aquesta revista aquest petit homenatge que volem transmetre. A Paul Tortelier i al seu so, que va saber dellectar milers d'oients.

■ **Carmina Malagarriga**

CLÉRAMBAULT:
Cantates:
«Pyrame et Tisbé».
«La Muse de l'opéra».
«La Mort d'Hercule».
«Orphée».

Soprano: Noémi Rime.
Tenor: Jean-Paul Fouchécourt.
Baix: Nicolas Rivenq.
Les Arts Florissants.
Director: William Christie.
Harmonia Mundi. CD HMC
901329 DDD 68 minuts.

De vegades, molts poques vegades, resulta que presentar un disc compacte es converteix en un honor. Aquesta és una d'aquestes ocasions.



Entre el 1710 i el 1725, Louis-Nicolas Clérambault

publicà cinc llibres de cantates. Aquella era una apor-

tació més del seu llegat creatiu, format, a més, per oratoris i obres per a orgue i clavicé, entre altres. La seva música, en aquell temps, i encara ara, va seduir per la gràcia i la força de les seves melodies i dels seus ritmes, així com per la plenitud de la polifonia.

El nou compacte que tenim entre mans és, en tots els sentits, excepcional, afegint la magnífica interpretació que el conjunt vocal i instrumental Les Arts Florissants, dirigits com és habitual per William Christie, ens ofereix.

Tenim, doncs, l'oportunitat de sentir com poques vegades un repertori interessant i atractiu, uns intèrprets de prestigi merescut i una qualitat tècnica que està al mateix nivell, és a dir, que resulta excepcional. ■ **C.M.**

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Rosa M. Alba, soprano. Alberto González, piano. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Gerardo Vila, piano (Primer Premi Concurs Maria Canals 1989). Barbara Hamilton, viola. Gluck, Berlioz, Brahms.
2 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	<i>Capriccio</i> , de Strauss. Dir.: Uwe Mund.
3 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Boulez, Berio, Stockhausen, Werner Henze.
4 FEBRER	21 h.	Palau	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. 50è. Aniversari Escola Betània-Patmos. Autors catalans, <i>Chichester Psalms</i> de Leonard Bernstein.
5 FEBRER	21 h.	Palau	Amadeus Trio. Mozart, Beethoven, Schubert. (Euroconcert).
	21 h.	Liceu	<i>Capriccio</i> , de Strauss. Dir.: Uwe Mund.
6 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Rosa M. Alba, soprano. Alberto González, piano. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	London Festival Orchestra. Martha Argerich, piano. Carme Vilà, piano. Nelson Freire, piano. Mozart, Prokofiev. (Ibercamera).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Tale. Penderecki, Sardà, Stenhammar, Eliasson, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
7 FEBRER	20 h.	Saló de Cent	Pere Serra, violí. Lluís Sedó, violoncel, M. Rosa Llorens, piano. Mendelssohn, Turina.
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Rosa M. Alba, soprano. Alberto González, piano. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	London Festival Orchestra. Cambridge University Chamber Choir. Carles Trepà, guitarra. Mendelssohn, Rodrigo, Händel, Vivaldi. (Ibercamera).
	21 h.	Liceu	<i>Capriccio</i> , de Strauss. Dir.: Uwe Mund.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Boulez, Berio, Stockhausen, Werner Henze.
	22,30 h.	Teatre Regina	Ovidi Montllor.
8 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Diane Brouard, piano. Mozart, Liszt, Ravel, Albéniz. (JJ.MM. de Barcelona).
9 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Angel Jesús García, violí. Dir.: Albert Argudo. Dvorák, Ferrer, Cervelló, Bernstein.
	19,30 h.	Casa Elizalde	Ezio Mariani de Amicis, violí. (Institut Italià de Cultura).
	21 h.	Liceu	Recital de Marilyn Horne. Dan Saunders, piano. Händel, Vivaldi, Schubert, Rossini, Viardot-García, Barber.
10 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Salvador López, saxo alt. Dir.: Josep Mut. Concert de Carnaval. Grundman, Malanda, Poot, Offenbach, Lennon i McCartney, Scheffer.
	17 h. 22 h.	Liceu Teatre Lliure	<i>Capriccio</i> , de Strauss. Dir.: Uwe Mund. Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Boulez, Berio, Stockhausen, Werner Henze.
12 FEBRER	21 h.	Liceu	<i>Capriccio</i> , de Strauss. Dir.: Uwe Mund.
13 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Diane Brouard, piano. Mozart, Liszt, Ravel, Albéniz. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Catedral	Montserrat Torrent, orgue. Brahms, Schumann, Franck.
	21 h.	Palau	Orquestra Filharmònica Soviètica. Viktoria Postnikova, piano. Dir.: Gennady Rozhdestvensky. Mompou, Rakhmaninov, Txaikovski. (Ibercamera).
14 FEBRER	20 h.	Saló de Cent	Magdalena Martínez, flauta. Cayetano Castaño, oboè. Silvia Coricelli, fagot. Suzana Stefanovic, violoncel. Patrick Hopper, clavicèmbal. Haendel, Bach, Telemann.
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Diane Brouard, piano. Mozart, Liszt, Ravel, Albéniz. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Liceu	Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Klára Takács i Kolos Kováts, solistes. Dir.: Uwe Mund. Stravinsky, Bartók.
	22,30 h.	Teatre Regina	Primera Nota.

15 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Núria Mampel, soprano. Nozomi Tanaka, piano. Mozart, Mendelssohn, Schubert, Toldrà, Fauré, Poulenc, Satie. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Bernadette Greevy, mezzosoprano. Siegfried Jerusalem, tenor. Dir.: Franz-Paul Decker. Coulthard, Mozart, Mahler.
	21 h.	Liceu	Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Klára Takács i Kolos Kovács, solistes. Dir.: Uwe Mund. Stravinsky, Bartók.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gonçal Comellas, violí. Josep M. Colom, piano. Mozart, Beethoven, Massia, Toldrà, Saint-Saëns. Nash Ensemble. Beethoven, Schubert. (Fundació Caixa de Pensions).
16 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gonçal Comellas, violí. Josep M. Colom, piano. Mozart, Beethoven, Massia, Toldrà, Saint-Saëns. Nash Ensemble. Beethoven, Schubert. (Fundació Caixa de Pensions).
17 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
18 FEBRER	21 h.	Palau	Peter Schreier, tenor. Walter Obertz, piano. Schubert. (Ibercamera).
19 FEBRER	21 h.	Palau	Acadèmia de Música Antiga de Moscou. Tatiana Grindenko, violí i direcció. Schmelzer, Telemann, Biber, Mozart. (Euroconcert).
20 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Núria Mampel, soprano. Nozomi Tanaka, piano. Mozart, Mendelssohn, Schubert, Toldrà, Fauré, Poulenc, Satie. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Herman Baumann, trompa. Francesc Castelló, oboè. Dir.: Xavier Güell. Mozart. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Max van Egmond, baríton. Jacques Ogg, pianoforte. Schubert. (Fundació Caixa de Pensions).
21 FEBRER	19,30 h.	Capella Universitat de Barcelona	Quintet de Vent. Eduard Martínez, clavicèmbal. Ibert, Falla, Danzi, Hindemith. (IV Cicle de Música a la Universitat).
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Núria Mampel, soprano. Nozomi Tanaka, piano. Mozart, Mendelssohn, Schubert, Toldrà, Fauré, Poulenc, Satie. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Academy of St. Martin in-the-Fields. Celia Nicklin, oboè. Dir.: Iona Brown. Händel, Bach, Haydn. (Ibercamera).
	22,30 h.	Teatre Regina	Primera Nota.
22 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Paulino Peña, flauta. Núria Casas, piano. Bach, Händel, Mozart, Bouzza, Enesco, Bartók. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Robert Cohen, violoncel. Dir.: Franz-Paul Decker. Guinjoan, Buxton Orr, Rodrigo, Dvorák.
23 FEBRER	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
24 FEBRER	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Berlioz, Saint-Saëns, Liszt, Milhaud, Respighi.
	18,30 h.	Club Helena	Cobles Mediterrània i Juvenil de Bellpuig. Gil, Pauli, Blay, Vilajuliu, Viladesau, Beumala, Ventura, León, Vilamanyà, Manén, Masats, Toldrà, Serrat, Vilà, Sancho, Oltra.
25 FEBRER	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
26 FEBRER	21 h.	Liceu	Concert de Bernd Weikl. Dir.: Uwe Mund. Wagner.
27 FEBRER	19,30 h.	Casa Elizalde	Paulino Peña, flauta. Núria Casas, piano. Bach, Händel, Mozart, Bouzza, Enesco, Bartók. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. M. Carme Bustamante, soprano. Carlos Chausson, baix-baríton. Antoni Comas, tenor. Dir.: Xavier Güell. Mozart. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Cleveland. Mozart, Paulus, Beethoven. (Fundació Caixa de Pensions).
28 FEBRER	20 h.	Saló de Cent	Quartet Albéniz. Schubert, Beethoven.
	22,30 h.	Teatre Regina	Pau Riba.

1 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Magdalena Barrera, arpa. Dir.: Franz-Paul Decker. Martin, Brahms, Montsalvatge, Ravel.
	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
2 MARÇ	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	Concert de Bernd Weikl. Dir.: Uwe Mund. Wagner.
3 MARÇ	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	17 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Ensemble Vocal de France. Luis de Pablo.
4 MARÇ	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Ensemble Vocal de France. Luis de Pablo.
5 MARÇ	21 h.	Palau	Capella Savaria. Dir.: Pál Németh. Händel, Scarlatti. (Euroconcert).
	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
6 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Paul Badura-Skoda, pianoforte. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
7 MARÇ	20 h.	Saló de Cent	Carol Brubaker, piano. Lluís Sedó, violoncel. Alan Brach, piano. Mozart, Debussy, Strauss.
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
	22,30 h.	Teatre Regina	Pau Riba.
8 MARÇ	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Ida Haendel, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Casablancas, Brahms, Shostakovitx.
	19,30 h.	Casa Elizalde	Juan Olaya, piano. Mozart, Mompou, Albéniz, Rakhmaninov, Chopin. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Paul Badura-Skoda, pianoforte. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
9 MARÇ	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	Concert de Dietrich Fischer-Dieskau. Dir.: Martin Fischer-Dieskau. Mahler.
10 MARÇ	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Francesc Hernández Guirado. Albéniz, Malats, Bartomeu, Villa, Larregla, Chapí, Bretón.
	17 h.	Liceu	Concert de Dietrich Fischer-Dieskau. Dir.: Martin Fischer-Dieskau. Mahler.
12 MARÇ	21 h.	Palau	Eliso Virsaladze, piano. Schubert, Schumann, Beethoven. (Ibercamera).
13 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Juan Olaya, piano. Mozart, Mompou, Albéniz, Rakhmaninov, Chopin. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	André Watts, piano. (Ibercamera).
14 MARÇ	20 h.	Saló de Cent	Quintet Aulos. Alfons Reverter, clarinet baix. Vicenç Oliver, trompeta. Bach, Danzi, Laurischkus, Hindemith.
	21 h.	Palau	Gabrielí Consort and Players. Dir.: Paul McCreesh. Monteverdi, Rigatti, Castello, Cavalli, Grandi, Marini, Finetti. (Euroconcert).
	22,30 h.	Teatre Regina	Maria Cinta.

GIRONA (GIRONÈS)

20 FEBRER	22 h.	Auditori Narcís de Carreras	Hae Jung Kim, piano. Scarlatti, Rakhmaninov, Albéniz, Liszt. (Fundació Caixa de Pensions).
------------------	--------------	-----------------------------	--

11 MARÇ	22 h.	Auditori Narcís de Carreras	Grup de Cambra de l'Orquestra Simfònica Juvenil de Jovenuts Musicals de Catalunya. Valerio Motatu, violoncel. Dir.: Francesc Llongueres. Händel, Vivaldi, Mozart, Boccherini. (Fundació Caixa de Pensions).
----------------	--------------	-----------------------------	---

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)

17 FEBRER	19 h.	Cercle Cultural Caixa de Pensions	Grup Enigma. Fernando Gómez, flauta. Emili Ferrando, clarinet. Juan Carlos Segura, piano. José Manuel Ramada, percussió. Teruyuki Noda, Guinjoan, de Pablo, Bernaola, Bardaji. (Fundació Caixa de Pensions).
9 MARÇ	19 h.	Cercle Cultural Caixa de Pensions	Gerard Claret, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
10 MARÇ	19 h.	Cercle Cultural Caixa de Pensions	Quintet de Vent Francesc Cuesta. Mozart, Bizet, Françaix, Arnold. (Fundació Caixa de Pensions).

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BAIX LLOBREGAT)

10 FEBRER	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Assai. Amalia Valcárcel, violí. Romain Hubert Boyer, violoncel. Inmaculada Romero, piano. Beethoven, Brotons, Brahms. (Fundació Caixa de Pensions).
8 MARÇ	11,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup de Cambra de l'Orquestra Simfònica Juvenil de Jovenuts Musicals de Catalunya. Valerio Motatu, violoncel. Dir.: Francesc Llongueres. Händel, Vivaldi, Mozart, Boccherini. (Fundació Caixa de Pensions).

LLEIDA (SEGRIÀ)

8 FEBRER	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Tale. Penderecki, Sardà, Stenhammar, Eliasson, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
19 FEBRER	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Hae Jung Kim, piano. Scarlatti, Rakhmaninov, Albéniz, Liszt. (Fundació Caixa de Pensions).
1 MARÇ	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup Enigma. Fernando Gómez, flauta. Emili Ferrando, clarinet. Juan Carlos Segura, piano. José Manuel Ramada, percussió. Teruyuki Noda, Guinjoan, de Pablo, Bernaola, Bardaji. (Fundació Caixa de Pensions).

REUS (BAIX CAMP)

1 FEBRER	22 h.	Teatre Fortuny	Orquestra Simfònica Juvenil de la Ràdio de Berlin. Dir.: Jörg-Peter Weigle. Ricciotti, Janáček, Mozart, Grieg.
-----------------	--------------	----------------	--

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

22 FEBRER	21,30 h.	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Odón Alonso. Boccherini, Haydn, Mozart.
------------------	-----------------	---------------------	---

SANT FELIU DE LLOBREGAT (BAIX LLOBREGAT)

2 FEBRER	21 h.	Església de Sant Llorenç	Orquestra Simfònica Juvenil de la Ràdio de Berlin. Dir.: Jörg-Peter Weigle. Ricciotti, Janáček, Mozart, Grieg.
-----------------	--------------	--------------------------	--

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

16 FEBRER	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ballets Jazz Art. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
17 FEBRER	18 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Ballets Jazz Art. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
20 FEBRER	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	The Academy of Saint Martin in-the-Fields. Iona Brown, violí. Celia Nicklin, oboè. Dir.: Iona Brown. Corelli, Villa-Lobos, Händel, Bach, Haydn. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).

VALLS (ALT CAMP)

2 FEBRER	22,30 h.	Local de festes	Orfeo Català. Dir.: Jordi Casas. <i>Magnificat</i> , de Bach.
-----------------	-----------------	-----------------	---

VIC (OSONA)

7 FEBRER	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet Tale. Penderecki, Sardà, tenhammar, Eliasson, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
23 FEBRER	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Assai. Amalia Valcárcel, violí. Romain Hubert Boyer, violoncel. Inmaculada Romero, piano. Beethoven, Brotons, Brahms. (Fundació Caixa de Pensions).
9 MARÇ	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quintet de Vent Francesc Cuesta. Mozart, Bizet, Françaix, Arnold. (Fundació Caixa de Pensions).



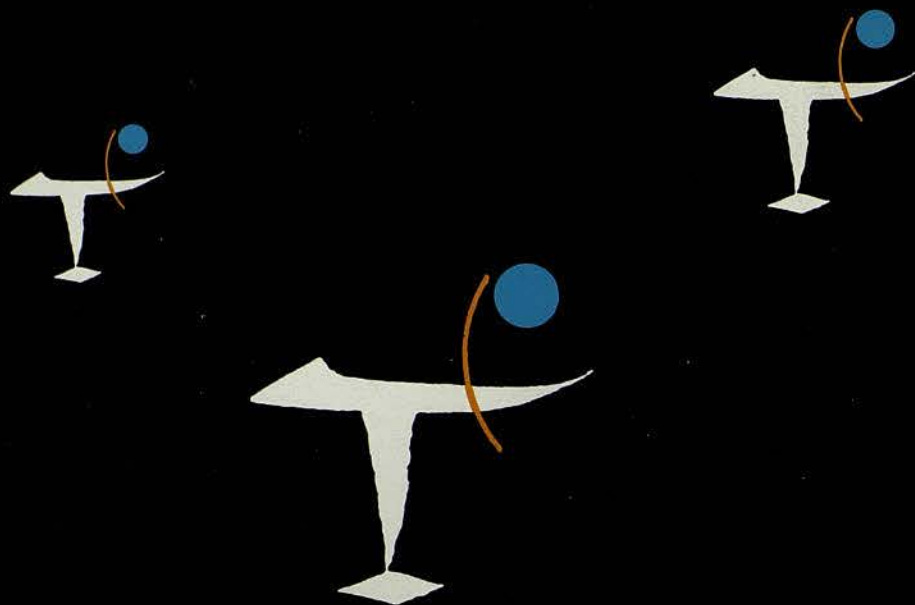
MATCH  **LINE**
AUDIO · VIDEO SYSTEM

PHILIPS

Escolti la millor música i esculli el seu
compositor preferit dins del més gran assortit
que li ofereix Vidosa.

VIDOSA

Especialistes en so i bona música



T O C S

*La botta
Música*

Els enregistraments més selectes
per a l'oïdor més exigent.

CLÀSSICA · JAZZ · POP

Consell de Cent, 341.
(Entre Rbla. Catalunya i Passeig de Gràcia)
Tel. (93) 215 31 21 - 08007 Barcelona