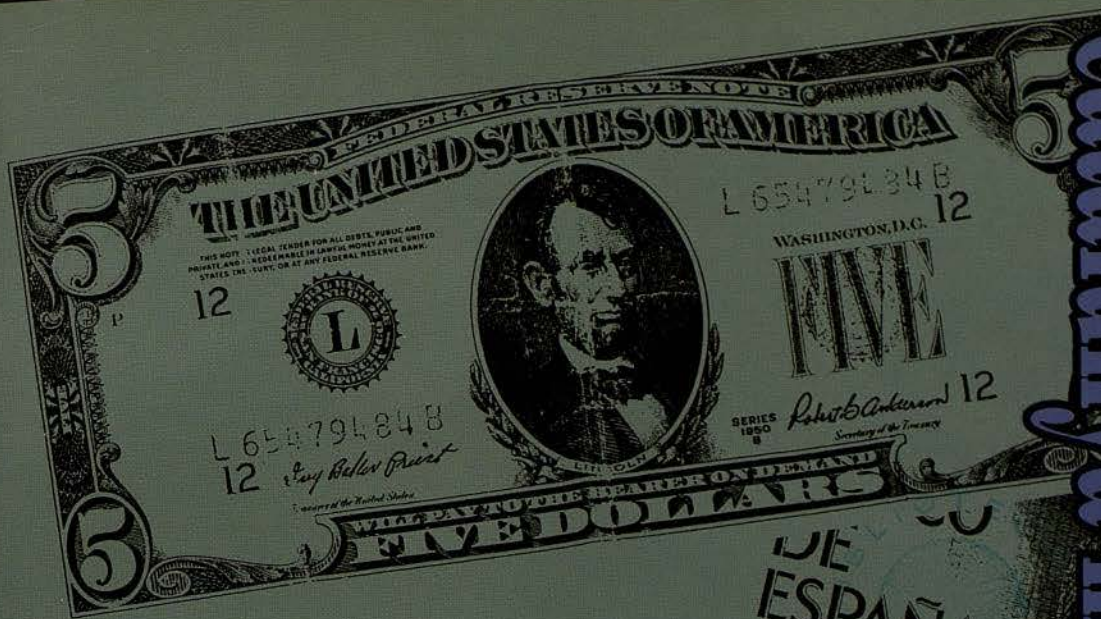


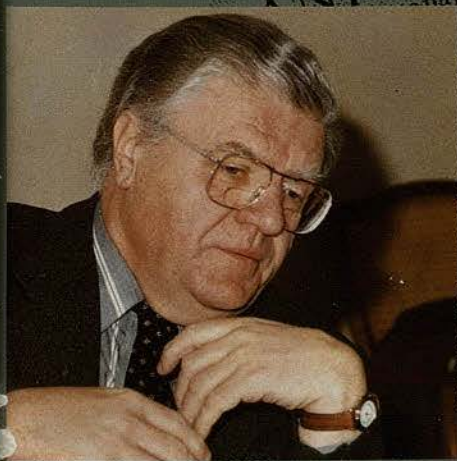
revista musical catalana



MARÇ 1991

77

EL NEGOCI DE LA MÚSICA



JOSEF SUK

i la gran tradició musical txeca

DIETRICH FISCHER-DIESKAU

torna a Barcelona



PREU: 375 Ptes.

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)

77

catalunya música

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚM. 77, MARÇ 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:
PERE ARTÍS, JOSEP CASANOVAS,
CESC, JAUME COMELLAS, JOSÉ
GUERRERO MARTÍN, CARLES
LOBO, FÈLIX MANITO, CARME
MARTÍNEZ, TERESA MARTÍNEZ,
LLUÍS MILLET, MÓNICA
MONTORIOL, MONTSE GA. OTZET,
MIQUEL PORTER I MOIX, JESÚS
RODRÍGUEZ PICÓ,
FRANCESC TAVERNA-BECH,
I CONXA TRALLERO

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

SUMARI

revista musical catalana

EDITORIAL

5 Absència de polèmica formal

PANORAMA



6 Mozart: una aproximació cinematogràfica
per **Miquel Porter i Moix**

14 «La música in Catalogna e Sicilia»
per **Pere Artís i Lluís Millet**

17 Reflexions a l'entorn de l'estrena
de Capriccio al Liceu
per **Josep Casanovas**

19 Desvelant la música del 1991
per **F. Taverna-Bech**

20 Stefano Palatchi, davant un pas important
en la seva carrera
per **José Guerrero Martín**

23 El negoci de la música

24 Estabilitat amb tendència ascendent
en la venda d'instruments
per **Mònica Montoriol**

28 Quatre mil milions, cost dels grans
cicles barcelonins
per **Teresa Martínez**

33 El goig de la música, cada dia més car
per **Jaume Comellas**

35 El finançament de la música catalana
per **Fèlix Manito**

38 Josef Suk i la gran tradició eslava
per **Carme Martínez**

42 Catalunya Música proposa. Coses rares
per **Conxa Trallero**

48 Dietrich Fischer-Dieskau, el retorn
de la llegenda
per **Josep Casanovas**

49

53

54

55

TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

DISCOS

LLIBRES

CONCERTS



EI CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

ANUNCIA

la convocatòria de proves de capacitació
per ocupar les places següents de

l'ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

2 violins I, tutti (1a part)

1 viola, tutti (2a part)

1 solista de timpani, amb obligació de percussió

Les proves es realitzaran els dies
17 i 18 de maig de 1991 (timpani i percussió),
24 i 25 de maig de 1991 (viola)
i 27 i 28 de maig de 1991 (violí).

Les sollicituds per participar-hi hauran d'haver-se rebut abans
del dia 13 d'abril de 1991.

Els professors interessats a prendre part en aquestes proves
poden sol·licitar les bases de la convocatòria i el formulari
d'inscripció a les oficines del Gran Teatre del Liceu,

c/. Sant Pau 1 bis, 08001 Barcelona

Tels.: (93) 318 91 22 i 318 91 73

Fax: (93) 302 29 79.



olèmica és un terme absolutament obert pel que fa a la seva capacitat connotativa. Mentre que hi ha mots de connotació radicalment positiva i d'altres amb què passa tot el contrari, la paraula polèmica és en si mateixa «polèmica», valgui la tautologia i, per tant, capaç de ser acceptada des de diferents accepcions valoratives.

És un terme també sovint temut, sobretot per aquells que creuen que és portador de trencadissa conceptual pertorbadora de realitats en els valors dels quals hom creu de forma més o menys irreductible.

Per a altres, ben altrament, la polèmica no sols no és temuda sinó que és considerada necessària com a element vivificador i oxigenador, capaç d'aportar noves llums que transformin positivament aquella realitat. Si observem el nostre ambient musical, ens adonarem que hi ha una quasi total absència de polèmica. O, precisant més, una quasi total absència de polèmica en el pla formal; no pas en el pla polític i administratiu o, d'una forma genèrica, en el que configura un món intrínsecament aliè al pur i simple de la realitat del fer música.

Aquesta absència de polèmica formal, en allò que afecta el plaer estètic de la projecció pública del so musical, és quelcom que s'arrosega des de fa tant de temps que ha arribat a cronificar-se fins a donar la impressió que o no ha existit mai o és intrínsecament impossible que arribi a existir.

Per altra part, aquesta situació no reflecteix la realitat. No és indicativa, per exemple, del fet que hi ha molts espectadors als quals pertorba la inclusió d'una obra determinada, o d'un determinat tipus d'obra en els programes. O la pervivència de criteris determinats en les confeccions dels programes. Exemples que mostren un món potencialment molt polèmic. Els estats d'ànim insatisfets, per aquests arguments i per molts d'altres, hi són, però, tanmateix, es dissimulen en actituds discretes, tàcticament defensives i sobretot improductives perquè no transcendeixen.

I aquest tipus d'actituds o de silencis no són privatis d'unes parcel·les concretes d'implicats. No ho és dels espectadors, sovint decebuts per interpretacions rutinàries. Ni dels intèrprets o autors afectats per crítiques o respostes genèriques poc satisfactòries. Dóna la sensació que vivim aïllats, immersos en una mena de bany maria, incapacitats de respondre a res i llevant a l'ambient musical un recurs que, ben emprat, podria enriquir-lo notablement.

Absència de polèmica formal

Wolfgang A. Mozart 1791-1991



Don Giovanni, segons la versió cinematogràfica de Joseph Losey

Mozart: una aproximació cinematogràfica

per MIQUEL PORTER I MOIX

Repassant els vells repertoris que es conserven dels antics acompanyaments sonors de les cintes silents, és ben difícil trobar-hi peces o fragments mozartians quan, en canvi, hi abunden Wagner i els operistes italians del XIX. Curiosament, però, la primera cinta d'argument amb fragments sonors, *Don Juan* d'Allan Crossland (EUA, 1926) agafa un episodi de la vida disbauxada del personatge a la cort de Lucrècia Borja i encara que la música sigui

de Koenig, amb arranjaments de William Axt, conté nombrosos tics escènics que són prop de l'òpera mozartiana.

En realitat, les músiques de Mozart s'imposaran al cinema bastant tardanament —vers els anys seixanta—, tot i que puguin trobar-se'n fragments en alguns films anteriors.

Essent unes músiques de ritme tan segur, semblaria que havien de convenir als cineastes dels primers temps del sonor, necessitats com estaven d'unes pautes. Passa, però, que —excepte per

a la seva música escènica— el valor d'abstracció no podia pas atreure uns cineastes que es preocupaven per donar un nou sentit a l'espectacle, uns camins que desconeixien encara les utilitzacions el·líptiques de certs elements sonors.

Un apropiament cinematogràfic a Mozart podria fer-se, malgrat tot, partint de les utilitzacions fetes per Max Ophüls a *Libelei* (Àustria, 1932) i encara millor en una petita meravella, el film de siluetes animades de Lotte Rei-



niger (Alemanya, 1935), prenent com a motiu un fragment de *La flauta màgica*, amb el títol de *Papageno*.

Un segon sistema d'acostament podria ésser el de fer-ho mitjançant les adaptacions senceres d'algunes de les òperes, bàsicament la ja esmentada *Flauta màgica* i el *Don Giovanni*.

Però una tercera, i potser la més interessant, seria l'acostament biogràfic o para-biogràfic, amb tots els riscos que les imaginacions de guionistes i enamorats del film «històric» poden comportar.

Per a això cal esperar fins al 1936, quan el cineasta britànic Basil Dean realitza, amb un cert rigor documental, *Whom the Gods Love*, protagonitzada per Stephen Maggard i que, malgrat algunes concessions a un decorativisme més britànic que no pas vienes, vol escapar del simple «legendari».

Molt més «romàntica», i per tant lliure, resulta la versió italiana feta per Carmine Gallone, dins el gust ampul·lós dels historicistes del període feixista, però amb una interpretació del personatge no pas banal ni irrespectuosa feta per Gino Cervi, aleshores en la seva plenitud, a *Melodie eterne* (1940).

Com era lògic en aquells anys en què la batalla de les pel·lícules era a Europa una traducció de la batalla de les ideologies, Alemanya contestà a correu amb una molt seriosa i imperial versió de Karl Hartl, amb un jove Hans Holt que donava un personatge massa segur del seu geni i poc creïble psicològicament: *Mozart-Wen die Götter lieben* (1941).



L'actor Tom Hulce donà vida a Mozart a la pel·lícula *Amadeus*

Després d'aquestes tres versions s'estableix una mena de silenci sobre el personatge. Amb la Guerra Mundial sembla que els gustos van per viarany més durs i poc amables. Aquest silenci sobre la figura mozartiana no havia de trencar-se fins quasi quinze anys després, quan el cinema alemany, que travessa una època de desconcert, es gira vers el passat a la recerca d'una identitat que no posi en perill la trista pau de la Guerra Freda. L'any 1955, Karl Hartl signa una nova versió de la cinta del 1941, amb Oscar Werner, aleshores el més cotitzat dels actors germànics en l'àmbit internacional. En aquesta s'amorseixen els aspectes més cantelluts de l'anterior i els fragments musicals són excel·lentment gravats, almenys des d'un punt de vista tècnic. Però mal-

grat els esforços d'ambientació i una sensible utilització de l'Agfacolor, la pel·lícula no arriba a tenir una distribució normal a l'exterior de la República Federal.

Caldrà esperar uns anys perquè aparegui una obra seriosa i amb poques concessions: *Mozart, aufzeichnungen einer jugend*, de Klaus Kirschner, obra dirigida més a públics especialitzats que no pas a grans masses. La proposta d'assistir a la formació i revelació d'un geni és portada a terme amb la millor voluntat didàctica, però no obté tampoc un ressò públic universal.

Malgrat tots els seus defectes, el primer film biogràfic que obté un reconeixement públic multitudinari és *Amadeus* (1984) de Milos Forman, a la qual vaig referir-me llargament des d'aquestes mateixes planes quan va estrenar-

se a Barcelona. L'excessiva novel·litació de la rivalitat Mozart-Salieri o la caracterització psicològica del personatge podien molestar, però va aconseguir la tan necessària connexió dialèctica amb els seus destinataris, gràcies, en part, a una excel·lent banda sonora.

Com a contrapartida, va néixer *Obli-dar Mozart* (1985) de Slavo Luther, una cinta seriosa i ben intencionada i que, malgrat els seus mèrits, tampoc va traspassar l'àrea d'una acollida freda, poc entusiasta i minoritària.

En resum, cal reconèixer que els films biogràfics sobre el personatge han estat acollits més en funció de la seva força emotivo-novellesca que no pas de l'exactitud o de la seriositat de les reconstruccions merament històriques.

Aquest fenomen no és aliè a algunes realitats bàsiques del cinema com a espectacle públic. Sense que calgui arribar a les autèntiques barrabassades comeses per Ken Russell amb Txaikovski, Litsz o Mahler, els cineastes treballen per a l'espectacle i no pas per a la Història, amb majúscules. Les relacions entre Història i Cinema no passen necessàriament pel cinema anomenat «històric» i les lleis del mercat són prou poderoses per a ésser tingudes en compte. Ben segur que, d'aquí a algunes dècades, *Amadeus* serà més útil per a entendre la mentalitat dels espectadors del segle que finalitza ara que no pas per a interpretar en el seu just valor la figura del músic del segle XVIII.

Quan es parla del cinema com a reflex de la realitat cal comptar que aquesta sempre té un temps i un lloc, i això és el que, per activa o per passiva, el cinema reflectirà. Si el que es pretén —i és ben plausible i possible aconseguir-ho— és documentar amb exactitud científica una vida o un fet, no pot esperar-se cap èxit multitudinari.

En aquest sentit, queden altres possibilitats. Com per exemple ajudar a entendre les obres d'un mestre i així acostar el públic a l'esperit del seu autor.

D'aquesta manera, la transmissió llesta i ben feta d'una òpera contribuirà realment a l'acostament dels espectadors. Però fins i tot en aquest cas caldrà fer-ho amb una cura extrema per no despistar aquells que s'hi apropen sense un bagatge suficient.

Ja hem parlat de la petita meravella parcial del *Papageno* de Lotte Reiniger però caldrà esperar fins al 1955 per-

què es produeixin les primeres versions completes d'òperes mozartianes. Curiosament, seran dues versions del *Don Giovanni* signades el mateix any per Paul Czinner i per W. Kolm-Veltee. Czinner, un hongarès que treballà la major part de la seva vida a la Gran Bretanya, és autor d'una versió correctíssima, amb direcció miscal de Wilhelm Furtwängler. Algunes sortides a l'exterior real de Salzburg, amb una tria intel·ligent dels moments adequats, la fan bastant més mengívola que l'altra versió, interpretada per Cesare Danova i que no resulta convincent malgrat una voluntat de «modernitat».

Una tercera versió de la mateixa obra, signada per Joseph Losey, arribarà a públics molt més amplis, tot i que es tracta d'una interpretació de l'obra sota el prisma personal del cineasta posat sobre el mite de Don Juan, més que no pas d'una representació de l'òpera, tot i la direcció musical de Lorin Maazel, amb Ruggero Raimondi, Edda Moser, Teresa Berganza i José Van Dam.

Si bé es cert que entre Òpera i Cinema hi ha concomitàncies evidents, també ho és que es tracta de dos mitjans expressius ben diferenciats i encara més si ens referim a òperes clàssiques, destinades a una representació en locals convencionals, disposats expressament. Cada mitjà té les seves limitacions concretes, i resulta difícil establir un marc d'equivalències que s'ajusti a ambdues. Potser per aquesta raó, una obra en què les modificacions del cineasta han estat mínimes, com és el cas de la versió berganiana de *Die Zauberflöte* (1978), resulta no menys comercial i si més acostadora que la cinta de Losey.

Quedaria per veure quines són les músiques mozartianes que s'han utilit-

zat incidentalment en un nombre considerable de films. En aquests casos es produeix quasi una inversió del que passa quan el cinema es posa al servei de l'òpera. Si en aquells casos els recursos filmics són merament utilitaris i la seva grandesa consisteix a no imposar-se a una creació ja feta, en el cas de la utilització de partitures fragmentàries la música és un element més del discurs filmic. En aquest sentit, s'hauria d'extreure una lliçó de l'extraordinari *patch-work* que Pasolini va fer a *Il Vangelo secondo Mateo*, en què Mozart era al costat dels espirituals negres, de Prokofiev o de Bach, segons convenia a l'estratègia creativa de cada fragment de film.

Per acabar, potser també valdria la pena de citar dos exemples de cintes en què més que la música mozartiana hi ha el sentit mozartà. La primera, *Babel opera* (1985) d'André Delvaux, es basa en una teoria del muntatge audiovisual no pas totalment original però sí poc freqüent, en què la música mozartiana és presa conscientment com a material fins al punt que si es fes servir una altra música la cinta ja no podria ésser la mateixa. És a dir, aquí la música no té res d'incidental.

L'altre film que pot portar a una reflexió és *De Mao a Mozart*. Isaac Stern a la Xina (1979). «Primer com a músic i després com a amic», el violinista féu un viatge on es trobà amb joves aprenents i amb mestres experimentats. Però és precisament de la reflexió sobre què significa tocar una partitura lluny del temps de la seva creació, i partint d'unes situacions i unes realitats geogràfiques ben concretes, d'on brolla la certesa de la universalitat de la música en general i de la universalitat de Mozart en particular.

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

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

MIKROKOSMOS

Comentaris al programa

Com més va, més respecte sento pels qui signen comentaris als programes de mà dels concerts. No és pas broma (ep! si es vol fer ben fet) sintetitzar en un espai molt breu les característiques principals d'una obra, la seva situació en el panorama artístic o les seves coordenades estètiques. (i Si n'he arribats a llegir, durant llargs anys de dedicació professional, de comentaris de tota mena —des de petites obres mestres fins a bestieses increïbles, fruit de la gosadia inconscient d'algun grafòman delirant...!)

Les intrínseques dificultats del gènere són acrescudes quan es tracta d'obres de rabiosa actualitat, donades en qualitat d'estrena; motiu pel qual sovint els organitzadors de concerts encomanen als respectius autors d'aquelles obres els comentaris adients. Perquè se suposa que ningú millor que ells no en podrà fer la glossa.

S'esdevé, però, amb moltíssima freqüència, que qui està tocat de la inspiració musical no té una idèntica habilitat literària. I així, sovint, els comentaris que engiponen els compositors sobre les obres pròpies presenten uns trets d'esoterisme inextricable. Si ens en volen dir, de coses!; i com que, generalment, no se'n surten... embolica que fa fort!

De tant en tant, però, en aquest panorama, salta la sorpresa original o humorística. Com la que m'he trobat fa poc, arran d'una sèrie d'audicions de música catalana contemporània, emmarcada en una conferència internacional a la qual m'ha escaigut d'assistir. En una de les sessions, hi fou donada amb caràcter d'estrena l'obra *Fax*, la qual fou dedicada pel compositor al grup instrumental Barcelona 216. El comentari que l'autor preparà feia així:

L'obra està dedicada al grup Barcelona 216. Si invertim el número 216 (612) i, cada valor numèric, el substituïm per la lletra que li correspon en número d'ordre en l'alfabet català, ens dona: 6=F, 1=A, 2=B, o sigui FAB. Per tant, està clar que, encara que per poc, el títol no ve d'aquí. També podrien ser les inicials del senyor Francesc Argelaga i Xancó; però jo no conec ningú que es digui així, o sigui que tampoc no deu venir d'aquí.

Ve-li aquí! Fantàstic! *Chapeau* pel sentit humorístic de l'explicació... (Altrament, l'obra era força interessant!)

P. A.

La Setmana de Música Contemporània homenatjarà Josep Bartomeu

Un concert-homenatge a Josep Bartomeu, que va ser un mecenes cabdal de la vida musical barcelonina de la postguerra, obrirà el dia 8 d'abril la IV Setmana Internacional de Música Contemporània a Barcelona, organitzada pel Centre de Documentació i Difusió de la Música Contemporània, dependent de l'Ajuntament i que dirigeix el compositor Joan Guinjoan.

Aquest concert està interpretat per la mezzosoprano Anna Ricci i serà precedit per una semblança de Josep Bartomeu a cura d'Andrés Lewin-Richter. Anna Ricci, acompanyada al piano per Àngel Soler, interpretarà obres de Blancafort, Manuel Valls, Montsalvatge, Schönberg, Berg, Webern, Josep Casanovas, Josep Cercós, Homs i Béla Bartók. La Setmana comprendrà un total de vuit concerts i una taula rodona a l'entorn de la música i l'escena, coordinada per Andrés Lewin-Richter, que —com totes les manifestacions— tindrà lloc a l'Institut del Teatre, carrer de Sant Pere més Baix, 7, seu, de fet, de la manifestació.

Pel que fa a concerts, la presència probablement més desta-

cada serà la del grup instrumental Lontano, que dirigeix Odaline de la Martínez, i que oferirà un programa format per obres de Judith Weir, Harrison Birtwistle, Homs, Odaline de la Martínez, Nigel Osborne i Robert Gerhard. Altres concerts seran protagonitzats per Robert Ruttman Steel/Cello Ensemble, Grupo Círculo, dirigit per José Luis Temes, Multimúsica, Grup de Cambra de Solistes de l'OCB, dirigit per Ernest Martínez Izquierdo, Carles Santos i Dutch Pianists' Quartet.

Cal destacar estrenes de Ramon Porter —obra encàrrec de la Setmana—, Carlos Cruz de Castro, Gabriel Brncic, Lewin-Richter, Eduardo Polonio, Artur Palaudarias —obra encàrrec de la Setmana—, el *Concert per a veu i piano* de Carles Santos —escrit amb motiu de la IV Setmana— i David Padrós —obra encàrrec de la Setmana.

Col·laboren en aquesta IV Setmana Internacional de Música Contemporània a Barcelona l'Institut del Teatre, el Centre de la Difusió de la Música Contemporània, Catalunya Música, l'Institut Municipal de Música, l'Associació Catalana de Compositors, l'Institut Britànic i Pianos Jorquera. ■

El programa «Èxit», obert a joves intèrprets del món clàssic

Catalunya Ràdio i TV3 han promogut la segona edició del programa radiofònic-televisiu «Èxit». Es tracta d'una iniciativa destinada a premiar els joves intèrprets de música en els seus diversos camps: rock popular, jazz, i clàssic, ja sigui instrumental o vocal, individual o de conjunt. Els bons resultats de l'edició anterior han atorgat un considerable inte-

rès a aquest programa que primer s'emet per Catalunya Ràdio i posteriorment (a partir de la selecció dels millors concursants) per TV3.

A Catalunya Ràdio és presentat per Salvador Escamilla i a TV3 per Llorenç Santamaria. Els premis són importants i pel que fa especialment a l'apartat clàssic consisteixen en substancials ajuts per a ampliació d'estudis. ■

Convocatòria del Premi Pau Casals en el marc dels Premis Barcelona'92

L' Olimpíada Cultural acaba de convocar el Premi Pau Casals de Música, en el si d'una iniciativa que aplega així mateix el Premi Antoni Gaudí d'Arquitectura i Urbanisme, Premi Joan Miró d'Arts Plàstiques, Premi Narcís Monturiol d'Innovació Tecnològica, Premi Brusi de Periodisme i Comunicació i Premi Joan Antoni Samaranch d'Esport i Olimpisme. El nom genèric de la convocatòria és Premis Internacionals Barcelona '92.

El Premi Pau Casals s'atorgarà a un treball d'interpretació o composició musical, sense exclusió de gèneres, que hagi contribuït a la difusió de la música amb un concepte renovador. Poden optar a aquest premi els treballs musicals enregistrats i difosos professionalment dins el període comprès entre el 8 d'octubre de 1988 i el 31 de març de 1992.

Aquests premis estan dotats amb un import de 5 milions de pessetes i seran atorgats per sengles jurats internacionals, la composició dels qual serà donada a conèixer més endavant. De moment només s'han fet públics els seus directors tècnics que actuaran en funcions de secretaris. El del Premi Pau Casals és la musicòloga Montserrat Albet, directora del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya i membre del Consell Editorial de «Catalunya Música/Revista Musical Catalana».

L'acte de lliurament dels premis tindrà lloc en una data no determinada encara de l'estiu del 1992 amb motiu de la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona. Encara que no es pot donar per definitiu, es possible que algun dels premis esmentats tinguin continuïtat després d'aquesta primera edició. ■

Segon Congrés Internacional de Violoncel·listes Pau Casals

Del 13 al 20 de juliol de 1992 se celebrarà a Barcelona i a Palma de Mallorca el Segon Congrés Internacional de Violoncel·listes Pau Casals, que presideix el prestigiós intèrpret de violoncel Mstislav Rostropovitch.

Aquest Congrés és una activitat impulsada per Olimpíada Cultural (OCSA), a partir de la iniciativa del mestre Rostropovitch (president del Congrés) i el primer acte del Festival Olímpic de les Arts, amb motiu dels Jocs Olímpics.

El Congrés aplegarà especialistes i estudiosos de la música, sobretot del violoncel, d'arreu del món, durant set dies, per celebrar reunions, simposis, taules rodones, concerts, sessions de treball, discussions pedagògiques, exposicions, etc. S'espera la inscripció de més de 500 participants, més una cinquantena d'intèrprets, especialistes i personalitats del món de la música.

Aquest Congrés és dirigit per un Comitè i té com a presidenta d'honor la reina Sofia d'Espanya. El president, com ja hem assenyalat, és Mstislav Rostropovitch; el director executiu és Josep Maria Prat; la directora artística és Marta Is-tomin (vídua de Pau Casals), i, com a assessors artístics per a Europa i Amèrica, Lluís Claret i Glenn Garlick, respectivament.

Els concerts que s'efectuaran seran a càrrec dels mateixos congressistes. Un dels concerts és previst que es faci a la vila natal de Pau Casals, el Vendrell, a la seva tomba o a l'auditori Pau Casals d'aquella població, on s'interpretarà una partitura encarregada especialment per a l'ocasió al català Jordi Cervelló.

El Congrés serà sufragat per la quota dels mateixos congressistes i les despeses generals podran ser assumides per OCSA.

Segons paraules de Rostropovitch, el Congrés es planteja com una plataforma on abordar els problemes i les qüestions que afecten els violoncel·listes de tot el món. L'any 1988, entre el 7 i l'11 de juny, se celebrà a la ciutat de Washington la primera edició d'aquest Congrés, amb una participació aproximada de 600 delegats de tot el món. ■

Trobades amb Mozart al Conservatori de Vila-seca

Amb motiu del bicentenari de la mort de Wolfgang A. Mozart, el Conservatori Professional de Música de Vila-seca ofereix al llarg d'aquest any un cicle de sis programes (conferències i concerts) per recordar la seva vida, la seva personalitat i la seva obra musical.

Aquest cicle començarà el 25 de gener amb una conferència a càrrec de Joaquim Garrigosa, que recordà la personalitat i la vida del compositor. El 22 de febrer

s'interpretaran al piano, a càrrec de Cecilio Tiele, les sonates per a piano de Mozart. El dia 1 d'aquest mes, Benet Casablanques conferenciarà sobre el tema «Ordre i transgressió: el llenguatge musical de Mozart».

Les properes activitats del cicle són: 19 d'abril, conferència de Josep M. Vilar amb el títol «Viena i Catalunya a l'època de Mozart»; 4 de maig, concert a càrrec del Cor Sant Esteve i la Coral Antics Escolans de Montserrat amb música vocal de Mozart (aquest concert és inclòs dins el IX Festival de Música de Primavera); finalment, el 22 de novembre, concert de música de cambra de Mozart amb l'Orquestra de Cambra del Conservatori, sota la direcció d'Evelio Tiele.

Tots aquests actes es fan a la Sala d'Actes del Conservatori Professional de Música de Vila-seca a les 20.30 hores. ■

Joan Guinjoan, acadèmic de Sant Jordi

El compositor Joan Guinjoan ocuparà la vacant deixada per Frederic Mompou com a membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, segons proposta que li ha estat comunicada recentment. Joan Guinjoan ocuparà l'anomenada Medalla XXI, corresponent a la Secció de Música. ■



Carta al director

Sr. Director:

Em plau dirigir-me a vostè per a comentar-li uns errors que he observat al núm. 74 de la revista, corresponent al mes de desembre. Tots ells, curiosament, es produeixen en articles referents a l'òpera. Dissortadament, l'òpera segueix essent tractada des dels diversos mitjans de comunicació amb molt poc rigor, tot i l'avanç que ha experimentat en qüestió d'aficionats. Podria esmentar-li, a tall d'exemple, diverses confusions respecte a la corda dels cantants confonent barítons amb tenors i sopranos amb mezzo-sopranos, totes elles en crítiques aparegudes als diaris; o també en un recital del tenor Peter Dvorsky, que recentment ha emès Catalunya Música, se'n diu que hem escoltat «la Meditació de Tahis, pertanyent al segon acte de l'òpera *Werther*».

Però és hora de comentar-li els errors que he trobat en la revista que vostè dirigeix. En primer lloc, a la pàgina 16, apareix el següent titular: «*Werther*, al cicle d'òpera a Catalunya», quan en realitat es tracta de l'òpera *Don Quixotte*. Crec que és un error totalment disculpable ja que no desinforma, i si un llegeix el text s'adona de l'error. Els altres dos sí que, per mi, són importants, ja que són causa de desinformació i poden equivocar més d'un; apareixen a la pàgina 49, a la precritica de *Die Walküre*. El senyor J.C.C., que n'és l'autor, ens diu que «Johanna Meier és recordada pels aficionats liceistes per la seva memorable versió de *L'holandès errant* junt amb Simon Estes, l'última vegada que aquest títol s'ha ofert al Liceu». Doncs bé, J. Meier va cantar amb Alfred Muff en una versió interessant i molt digna; però la veritablement memorable fou

uns anys abans amb Simon Estes i Gwyneth Jones.

Una mica més avall, al mateix article, el Sr. J.C.C. escriu: «Montserrat Caballé serà Sieglinde, cosa que constitueix una nova i arriscada aventura wagneriana». Doncs bé, arriscada potser sí (després hem comprovat que no, donada la cancel·lació), però de nova res de res. M. Caballé va interpretar la Sieglinde en una versió inoblidable als anys setanta al Palau de la Música, en versió de concert, acompanyada de B. Nilsson, Th. Stewart, M. Salminen, R. Casilly i P. Payne, entre d'altres. Més tard, M. Caballé va tornar a interpretar-lo a Madrid, precisament en la mateixa producció vista enguany al Liceu, procedent del teatre de la Zarzuela.

Crec que caldria assegurar-se bé de les dades i no contribuir a confondre el lector, ja que si es produeixen «relliscades» similars en altres articles sobre temes que un no coneix (B. Martinu, Música Contemporània, etc.), la qualitat de la revista es pot veure sensiblement afectada.

Per acabar, voldria fer un comentari sobre el contingut de la revista, que em sembla —i és una opinió— massa especialitzada en música contemporània, com si aquesta fos la millor i calgués promocionar-la, quan tots sabem que el que agrada de debò és el repertori; potser caldria enfocar amb més interès temes no tan marcadament contemporanis, i no dubto que les vendes ho notarien, encara que potser aquest no sigui l'objectiu de l'única revista en català existent al mercat.

Molt agraït per la seva atenció, el saluda ben cordialment.

Pere Larrosa

Convocatòria del XII Concurs Joan Massià per a violinistes

L'Associació de Deixebles i Amics de Joan Massià i Maria Carbonell acaba de celebrar diversos actes commemoratius del centenari del mestre Joan Massià, que van culminar amb un d'important i entranyable, celebrat el passat dia 3 de novembre al Palau de la Música Catalana, on, a part oferir diverses mostres de la seva obra compositiva, l'aportació d'alguns músics i instrumentistes que havien rebut les ensenyances o la influència personal del mestre (Montserrat Albet, que introduí l'acte, Maria-Rosa Llorens, Núria Turull, Josep Calvo, Joan Massià i Carbonell, Sofia Puche, Josep M. Alpisste, Montserrat Cervera, Marçal Cervera, Albert Giménez Atenelle i Lluís Claret) fou un testimoni eloqüent de la qualitat del seu ensenyament i de la seva empremta humana.

Ara, l'Associació (en espera de poder editar aviat un volum commemoratiu del centenari, amb dades històriques sobre Massià i amb testimonis personals dels qui l'havien tractat) prossegueix les seves activitats habituals amb la convocatòria del XII Concurs Joan Massià, amb la finalitat de divulgar entre els joves intèrprets les composicions violinístiques del mestre.

El certamen és destinat als violinistes que no hagin complert 30 anys en el moment de la inscripció. Els exercicis del concurs constaran de dues proves (eliminatòria i final); a la primera és obligatòria la interpretació de la «Sarabanda i Giga» de la *Segona Partita* de J.S. Bach i de la *Intrata* de Joan Massià; la prova final consistirà en la interpretació d'una altra obra, de lliure elecció (del mestre Massià), i de dues obres (o fragments) d'unes característiques determinades, escollides pel concursant.

Es poden concedir tres premis i un d'especial (per al millor concursant d'edat inferior als 20 anys), dotats amb 150.000, 75.000, 50.000 i 30.000 pessetes respectivament.

El Concurs se celebrarà els dies 24 i 25 d'abril. Per formular les inscripcions o consultes oportunes, cal dirigir-se a la Secretària del Concurs, Sra. Mercè Cardona, carrer Doctor Rizal, 2, pral. 1ª, 08006 Barcelona (telèfon 217 98 10). ■

Vicenç Prats, supersolista de l'Orquestra de París

El flautista palamosí Vicenç Prats acaba d'assolir una important fita a la seva carrera professional en aconseguir el lloc de supersolista de l'Orquestra de París (com és sabut, la formació simfònica més important de França). A aquest lloc, s'hi van presentar seixanta optants, fet que valora el mèrit del músic català. El lloc de supersolista equival a cap del grup de flautistes de la formació. Vicenç Prat fa temps que està desenvolupant una important carrera professional a França, on fins ara era flauta solista de l'Orquestra Simfònica de Tolosa de Llenguadoc. ■

Sophie Leclerc guanya el Premi Reina Sofia de Composició

Sophie Leclerc, amb l'obra *Syzygies*, fou la guanyadora del Premi Reina Sofia de Composició 1990, dotat amb 1.500.000 pessetes. A aquest premi, convocat per la Fundació Ferrer Salat, s'hi presentaren un total de 22 partitures. El jurat, el formaven José Peris, Agustín Bartomeu, Francisco Cano, Carlos Ruiz de Castro i Miguel Ángel Coria.

La partitura presentada per Sophie Leclerc (una estudiant nascuda a Dijon i resident a París, que ja ha guanyat diversos premis) es basa en la música de cambra escrita amb un sentit formal molt estricte i amb notació tradicional però amb agosarades juxtaposicions de diversos blocs instrumentals tracts geomètricament, i ha estat considerada una obra digna de guanyar aquest premi. També es dona el cas que Sophie Leclerc és la primera dona que l'ha guanyat. ■

MSTISLAV ROSTROPOVITX passeja el seu humanisme

per J.C.

El violoncel·lista soviètic Mstislav Rostropovitch va viure unes atepides hores barcelonines arran del concert que va oferir el dimecres 23 de gener al Palau dins del cicle Ibercamera.

La presència d'un artista d'aquesta envergadura a casa nostra ha tingut un relleu especial —per damunt del fet intrínsec de la seva actuació amb la discreta Simfònica Lituano-Alemanya—, que ha transcendit l'estricta dimensió artística. Primer en unes declaracions i després en la conferència de premsa en què va presentar el II Congrés de Violoncel·listes que tindrà lloc el 1992 a Palma de Mallorca i a Barcelona, el músic va tenir ocasió de manifestar la seva condició d'home que viu plenament la seva condició justament d'home. Que no és l'artista reclus en la seva privilegiada torre d'ivori, sinó que trepitja el carrer i és capaç d'entendre, a la seva manera naturalment, allò, tot allò, que l'envolta. Que és capaç també de comprometre's i de «esquitxar-se» si cal manifestant unes opinions —segurament no indiscutibles— sobre la realitat històrica que embolcalla —o esclafa, qui sap—, l'home de l'última dècada del segle.

Segurament que aquesta manera d'actuar té quelcom a veure amb el mestratge del nostre Pau Casals, de qui ell se sent deixeble i que per tant darrera de les seves paraules de record de Lituània hi deu haver ressons dels records de Catalunya que amb sens dubte li va transmetre el músic del Vendrell.

Convé remarcar, al mateix temps, que aquesta condició d'home compromès amb els seus dies no pertorba la seva capacitat d'home genuïnament compromès amb la música. Ben altrament, hom diria que l'enriqueix perquè s'estableix una interacció àmpliament



beneficiosa per a ambdues vessants. La sensibilitat musical alimenta la sensibilitat cívica, i viceversa.

I, en canvi, aquesta relació, que sembla que hauria de ser generalitzada, hom té la sensació que només es produeix excepcionalment, i encara més en el camp de la música, on sembla que factors diversos —transhumància permanent, culte progressiu al *star system*, naturalesa individual de l'ofici— afavoreixen l'existència d'una munió d'estrelles capaces de projectar la brillantor de la seva indiscutible capacitat artística, però incapaces de manifestar ni consciència de constel·lació professional, ni, encara menys, consciència de membres d'un cosmos universal humà.

Mentrestant, les versions sinceres, vitals, plenes d'humanitat i d'il·lusió del *Concert per a violoncel* de Saint-Saëns i del de Shostakovich, van sadollar el Palau d'aquesta plenitud que només és capaç d'oferir un músic capaç de transcendir la seva doble condició intel·lectual i humana. Aquest és el testimoni més autèntic d'artistes com Rostropovitch.

Concurs de Piano Premi Ciutat de Berga

Per sisè any consecutiu, el Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill convoca el Concurs de Piano Ciutat de Berga, que tindrà lloc a Berga els dies 20, 21, 27 i 28 d'abril.

Al concurs, s'hi poden presentar els pianistes nascuts als Països Catalans o que faci més d'un any que hi resideixen i l'edat dels quals no arribés als 29 anys el dia 31 de desembre de 1990.

El Concurs és desglossat en tres categories: Categoria A, fins a 28 anys; Categoria B, fins a 19 anys; Categoria C, fins a 13 anys. Cada categoria consta de tres premis, a més dels premis Compositors Catalans i premi L'Espill al millor intèrpret comarcal. Respecte al premi Compositors Catalans, a l'edició d'enguany, i seguint la pauta marcada en les anteriors convocatòries, el Concurs és dedicat als compositors



Giménez-Attenelle, membre del jurat del concurs

Salvador Pueyo i Antoni-Olaf Sabater, essent les seves obres les obligades de cada categoria.

El Jurat del Concurs és format, sota la presidència d'Antoni Besses, per Àngels Alabert, Anna M. Cardona, Albert Giménez-Attenelle, Liliana Maffiotte i Montserrat Perayre.

El termini d'inscripció per a concursar acaba el dia 30 d'aquest mes de març.

Per a més informació sobre les bases del Concurs i la seva inscripció, cal adreçar-se a: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill. C/ Ciutat, 18, 1r. pis. Telèfon: (93) 821 39 53. 08600 Berga. ■

Continua la temporada de concerts a la Fundació Miró

Les propostes basades en la recerca de noves formes de llenguatge musical són el centre de la programació del Segon Cicle «Música a la Fundació» promogut per la Fundació Miró.

Aquest cicle consta d'un total de 9 concerts i va començar el passat 8 de novembre i acabarà el dia 11 de juliol. El primer concert va ser a cura de la Kölner Ensemble für Neue Musik amb la presència de Mauricio Kagel i el va seguir un altre del Taller de Música Mundana amb la interpretació de *Una òpera de paper* de Llorenç Barber. El tercer va tenir com a tema «The Electroacoustic Cabaret» a càrrec del Desorgher/Casserley de Londres. El dia 21 de març actuarà el clarinetista Ian Stuart amb obres de Stockhausen i el dia 16 de maig el protagonisme correspondrà a la cantant britànica Jean Manning, que oferirà una acció de Mestres Quadreny. El dia 20 de juny el K. und K. Experimentalstudio de Viena oferirà una proposta titulada *Cel i terra/Trilogia de la guerra*. Finalment, el dia 11 de juliol el grup Percussions de Barcelona que dirigeix Xavier Joaquín interpretarà obres de Bach, Varese i Nobre.

Cal remarcar que aquest segon cicle ha estat possible gràcies a l'èxit assolit pel que va tenir lloc la temporada anterior, circumstància que permet entrar en una línia de consolidació de l'activitat musical a la Fundació Miró. ■

Premis musicals Sant Joan de Vilatorrada 1991

L'Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada convoca el II Premi Sant Joan de Vilatorrada de composició musical per a joves fins als 25 anys. Hi poden participar tots els joves que hagin complert els 25 anys abans del 31 de desembre de 1990 i que acreditin nacionalitat o residència als Països Catalans. El premi té una dotació de 50.000 pessetes i l'estrena de l'obra es farà en el proper cicle de Concerts d'Hivern. Enguany la instrumentació és: duet d'instruments lliures no repetitius. Aquest premi és concedit per l'Ajuntament de Sant Joan de Vilatorrada.

També es convoca el II Concurs de Composició per a Joves fins als 18 anys, al qual poden participar tots els joves que hagin complert els 18 anys abans del 31 de desembre de 1990 i que acreditin nacionalitat o residència

als Països Catalans. Hi ha tres premis, que consisteixen en: 30.000, 15.000 i 5.000 pessetes en material didàctic, respectivament, a més de diversos premis concedits per l'Associació Catalana de Compositors. La instrumentació per a aquest premi és: duet d'instruments lliures no repetitius. L'estrena del primer premi es farà durant el cicle de Concerts d'Hivern.

Finalment es convoquen els Premis de Creació Musical per a joves estudiants de música de Sant Joan de Vilatorrada. Hi poden participar els estudiants de música que acreditin viure a Sant Joan de Vilatorrada i cursar el nivell musical que correspongui. Els premis consisteixen en: un diploma d'iniciació musical, i quatre diplomes i plaques de llenguatge musical. Els premis són concedits per l'Escola de Música d'aquesta població, i la instrumentació és lliure.

El termini per presentar les obres a concurs en qualsevol d'aquestes tres convocatòries acaba el dia 31 de maig de 1991.

Per a més informació sobre les bases generals i les condicions d'inscripció, cal adreçar-se a: II Concurs de Composició Musical per a Joves; Escola Municipal de Música, Mas Sant Joan; 08250 Sant Joan de Vilatorrada. ■

José Filloy Villar

FONOTERAPEUTA • MESTRE DE CANT
CANT • IMPOSTACIÓ DE VEU • EXPRESSIÓ TEATRAL
RELAXACIÓ • RESPIRACIÓ • AUTOCONTROL
PREPARACIÓ D'EXÀMENS I AUDICIONS
VIRTUOSISME • RECUPERACIÓ DE VEU
Mètode no convencional

Tel. (93) 323 73 32

(93) 451 50 00

«La musica in Catalogna e Sicilia»

per PERE ARTÍS i LLUÍS MILLET

Del 2 al 6 de desembre de 1990 se celebrà a Palerm, sota l'epígraf «La musica in Catalogna e Sicilia», una conferència internacional, organitzada per l'«Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione» de Sicília i el «Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia» de Palerm.

L'objectiu principal era la mútua coneixença, en l'àmbit musical, entre Sicília i Catalunya —amb tants lligams històrics pretèrits— a fi d'aprofundir operativament i amb trets de modernitat en les arrels culturals comunes.

El concepte de mediterraneïtat, juntament amb la característica recíproca dels dos països (haver estat gresol de cultures diverses), era a la base del projecte, com a premissa indispensable per a una col·laboració entre els pobles europeus, especialment aquells que estan habitualment exclosos dels grans circuits de les activitats musicals i culturals.

Amb aquesta finalitat, intervingueren en els actes de la conferència diverses personalitats del món musical sicilià i català, que, al llarg de les jornades, debateren i estudiaren alguns dels aspectes més essencials del fet musical.

Els hostes catalans foren objecte de la proverbial hospitalitat i cordialitat siciliana, i es beneficiaren tothora del guiatge segur i amical del senyor Francesco Miracle (corresponsal a Itàlia de «Catalunya Música/Revista Musical Catalana», i una de les personalitats a les quals es deu la celebració de la Conferència).



FOTO: Falcone

Les sessions acadèmiques

Els treballs de la Conferència foren articulats en quatre comissions de treball, cadascuna de les quals fou presidida i moderada per un especialista de reconeguda solvència.

Les comissions i els moderadors foren els següents: a) Recerca musicològica (president: Paolo Emilio Carapezza, Director de l'Institut d'Història de la Música de la Universitat de Palerm); b) Novíssims compositors (presidenta: Amalia Collisani, Professora d'Estètica

Musical de l'Institut d'Història de la Música de la Universitat de Palerm); c) Recerca musicològica (presidenta: Elsa Guggino, Titular d'Antropologia Cultural de la Universitat de Calàbria, presidenta del Folkstudio); d) Didàctica, Gaudi i Informatització musical (president: Francesco Agnello, president del CIDIM de Roma i del CIMS de Palerm).

Cadascuna de les comissions exposà l'estat de la qüestió en l'àmbit respectiu, contrastà experiències i evidència afinitats i divergències, tot esbossant projectes de futur. Finalment, fou ela-

borat un resum global dels respectius treballs, com a base idònia sobre la qual bastir els esquemes de col·laboració futura.

Els actes musicals

Ja que la Conferència oferí una exquisida hospitalitat als representants catalans de cadascuna de les esmentades comissions de treball, les sessions acadèmiques foren complementades amb un nombre considerable d'audicions musicals, les quals, com és natural, es concretaren majoritàriament en programacions de compositors actuals, sicilians i catalans (un bon nombre dels quals assistiren personalment a les audicions), a cura d'interprets procedents de Sicília i de Catalunya.

Obrí el cicle una audició de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana que, dirigida per Gonçal Comellas, presentà, al bell auditori de la Chiesa SS. Salvatore, una substancial i diversa antologia de la música catalana del nostre segle (de l'esperit noucentista, remotament nacionalista, de les *Vistes al mar* d'Eduard Toldrà, fins a una estrena absoluta d'Albert Sardà —un eclèctic *Llebeig*—, passant pel característic tremp incisiu del *Concertino 1 + 13* de Xavier Montsalvatge, que representà la generació que es donà a conèixer en la nostra postguerra immediata, la vessant neoclàssica del conegut *Concerto Grosso* de Jordi Cervelló i l'atractiu expressionisme del *Adagio per a cordes* de Josep Soler).

A aquesta antologia, seguien altres sessions que programaren de preferència (amb l'excepció de Joan Guinjoan, de solidíssima referència, i de Gabriel Brncic, que sembla no trobar-se en el seu element natural entre l'instrumentari tradicional) compositors de les generacions posteriors als anys cinquanta. Les seves obres foren interpretades, amb notable convicció, pel conjunt barceloní *Barcelona 216*, dirigit per Ernest Martínez-Izquierdo, i, de manera més escolar, pel Grup de Cambra del Conservatori de Badalona. Hem de remarcar la coherència del llenguatge d'Albert Llanas i d'Agustí Charles (que presentaren dues obres recents, respectivament del 1988 i 1990), el treball acurat de Benet Casablanca (que po-

guérem veure en perspectiva, per mitjà de dues produccions de 1975 i 1990) i els innegables valors imaginatius de les obres que van seleccionar Jesús Rodríguez Picó i Jep Nuix; finalment, en les composicions que presentaren Jordi Russinyol, Israel David Martínez i Pere Casas, intuïrem encara un procés de tempteig per a la consecució d'un llenguatge propi.

Per part siciliana (i com a lògic complement de l'aportació catalana, dels contactes personals i dels profitosos intercanvis d'opinions que, en aquells dies, s'establiren entre els compositors del nostre país i els de l'àmbit sicilià) hom pogué, igualment, assistir a una substancial mostra de música actual, interpretada pel Grup Instrumental de l'Orquestra Simfònica Siciliana, el Zephyr Ensemble i l'Ensemble Giovanni Sollima, en la qual foren programades obres d'onze compositors, nascuts entre 1924 i 1972.

Naturalment, en un primer i atapeït contacte en audicions monogràfiques, l'emissió d'un judici valoratiu individual depassa les possibilitats d'un cronista. En un temps on els contactes i les relacions a nivell europeu no són excepcionals, hom pot intuir una problemàtica comuna i, al mateix temps, unes tendències puntuals que denoten l'influx de l'entorn més pròxim.

A destacar, en una personal primera apreciació, la vigència del més veterà dels compositors representats, Aldo Clementi, en una composició, *Retico-lo*, de 1970, la plasticitat sonora de *Introduzione all'oscuro* (1981) de Salvatore Sciarrino, o la brillant escriptura instrumental dels *Sei Capricci per violoncello solo* (1988) de Giovanni Sollima, ell mateix intèrpret de l'obra i excel·lentíssim violoncel·lista.

Tot això, sense menystenir els trets positius de la resta dels altres músics representats a la mostra: Francesco Penlisi (1934), Giovanni Damiani (1966), Angelo Sturiale (1972), Marco Stassi (1969), Francesco La Licata (1957), Marco Betta (1964), Armando Gagliano (1964) i Federico Incardona (1958).

Una audició de música antiga, a l'impressionant Palazzo Ganzi, amb contemporanis de Sigismondo d'India, a càrrec de l'Elyma Ensemble, del qual forma part el baix català Josep Cabré, i l'execució del *Requiem* de Pietro Pla-

tania (1828-1907), una curiosa mostra de la influència *belcantista* en la producció religiosa de l'època, amb la notable i voluntariosa col·laboració de l'Orquestra Simfònica del Conservatori V. Bellini de Palerm, completaren l'oferta musical de la Conferència.

Ha de ser remarcat, també, l'interès extraordinari de l'«acció per a música i film, en forma de concert» *La sabbia del sonno*, recreació singular i fascinant de les arrels folklòriques sicilianes, muntada amb la passió d'allò que és fonament viscut.

Un protocol d'entesa

El darrer dia de la conferència, fou signat el protocol següent entre els Departaments Culturals de la Generalitat de Catalunya i del Govern Sicilià, com a penyora de la recíproca voluntat d'aprofundir els contactes iniciats:

PROTOCOL D'ENTESA

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, representat pel Director General de Promoció Cultural, Sr. Xavier Bru de Sala, i l'Assessorat per als Béns Culturals i Ambientals de la Regió Siciliana, representat per l'Assessor pro-tempore Salvatore Lombardo

CONSIDERANT

que la música ha estat el missatge universal entre pobles de races, llengües i cultures diverses;

CONSIDERANT

que Sicília i Catalunya són dues regions lligades no sols per la mediterraneïtat comuna sinó per les també comunes arrels històriques i polítiques;

CONSIDERANT

que la trobada musical entre aquests dos grups ètnics, concretada a través de la Prima Conferenza Mediterranea sulle Attività Musicali: «La musica in Catalogna e Sicilia», desitja ser un primer pas vers una més activa cooperació cultural i econòmica a través de la individuació dels interessos recíprocs;

CONSIDERADA

l'oportunitat de donar vida a un orga-

VIII CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA

XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

Torroella de Montgrí (Costa Brava)

Classes individuals de tècnica i d'interpretació musical.

Lliçons magistrals. Classes de música de cambra.

Orquestra simfònica del curs.

Concerts i recitals d'alumnes

14-30 d'agost de 1991



Royal College of Music

Professors titulars i invitats

RODNEY FRIEND, violí

JAE PARK, violí

ROGER BEST, viola

TIM HUGH, violoncel

YONTY SOLOMON, piano

ALVARO PIERRI, guitarra

XAVIER JOAQUÍN, percussió

JOHN FORSTER, direcció de l'orquestra

LLEONARD BALADA, composició

XOSÉ AVIÑOÀ, història de la música

i la participació de:

THE ROYAL COLLEGE STRING ENSEMBLE, música de cambra

CONVOCATÒRIA DE BEQUES

- La FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA atorgarà 80 beques per participar en el curs. Els interessats hauran d'enviar a la FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA («La Pedrera», Passeig de Gràcia, 92, 3r, 1a - 08008 Barcelona), un curriculum personal i acadèmic i un enregistrament en cinta cassette, de dues obres d'una durada mínima de 5 minuts cadascuna.
- Els alumnes de composició hauran d'enviar les partitures de dues obres seves.
- El termini de lliurament serà el 30 d'abril.
- La decisió del Jurat es comunicarà abans del 30 de maig.
- El plaç d'inscripció per als alumnes sense beca acabarà el 15 de juny.

Organització i informació:



Joventuts Musicals.

Apartat 70. 17257 Torroella de Montgrí

Tel. 972-758396 / Fax 972-760648

Col·laboren:

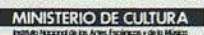
KAWAI



Patrocinen:



AJUNTAMENT DE
TORROELLA DE MONTGRÍ



Ministerio Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



The British Council



Diputació de Girona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA



nisme que tingui per objecte estudiar, elaborar i proposar un esquema de protocol de promoció cultural entre el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'Assessorat per als Béns Culturals i Ambientals de la Regió Siciliana per a l'assoliment dels objectius més amunt indicats,

ACORDEN

ART. 1) És constituït un Comitè format per representants de la Generalitat de Catalunya i de l'Assessorat per als Béns Culturals i Ambientals de la Regió Siciliana i per experts, amb els encàrrecs següents:

- a) documentar i analitzar la problemàtica relativa a les relacions entre les dues parts per a l'assoliment d'un règim jurídic homogeni;
- b) individuar i indicar els objectius prioritaris que les dues parts voldran assolir en termes de col·laboració en el camp de la promoció i la didàctica; projectes d'investigació musicològica i etno-musicològica, possibilitat d'intercanvi de beques d'estudi; promoció recíproca de músics sicilians i catalans, d'orquestres, institucions de festivals, cursos, stages a favor de les activitats de joves compositors i executors; intercanvi d'informacions entre els centres de documentació i arxiu i l'elaboració d'una catalogació computeritzada, així com tot allò que sigui relacionat amb el desenvolupament i l'avaluació de la matriu cultural històrica i geogràfica de les dues àrees;
- c) elaborar i proposar l'esquema de protocol operatiu amb les modalitats i l'objecte de l'acció d'intercanvi cultural.

ART. 2) El Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya i l'Assessor Regional per als Béns Culturals i Ambientals, cadascú per la seva pròpia part de competència, designaran els components del Comitè objecte de l'article primer.

Com a fruit immediat de la Conferència, han estat ja acordats intercanvis (els quals regiran a partir del curs vinent) entre agrupacions de cambra i joves intèrprets dels dos països.

I és d'esperar que, en un futur no llunyà, s'articulin operativament i eficaçment els acords de signe polític establerts entre les autoritats culturals respectives.

Música, paraules i... espectacle

Reflexions a l'entorn de l'estrena de *Capriccio* al Liceu

per JOSEP CASANOVAS

S'ha fet aquesta estrena amb un èxit total, fins i tot superior a l'esperat, perquè tots els components de l'espectacle operístic hi han fet acte de presència amb un màxim d'encert. Ha estat com si, amb aquest *Capriccio*, es volgués demostrar la relativa transcendència de la seva aparent tesi —l'alternativa plantejada per la protagonista comtessa-òpera-Madeleine— en profit de la que defensarà el, per mi, real protagonista, el productor La Roche. El tema de *Capriccio* és, efectivament, una troballa; però, si es vol ésser just, més ho és encara el descobriment fet per Stefan Zweig de la vella òpera de Casti, que fou qui formulà al seu dia la literalitat de l'oposició «parole-musica». Ara bé, calia intuir la vigència d'unes possibilitats per tal d'arriscar-se a tornar a emprar-la. L'èxit literari de Krauss i del mateix Strauss és el de la creació d'uns personatges ben perfilats; però sobretot ho és la de l'empresari-productor esmentat. En l'atzarosa història de la gènesi de *Capriccio* hi ha un antecedent inqüestionable: tothom estigué d'antuvi d'acord en la necessitat d'aquest personatge, caricatura del cèlebre Max Reinhardt.

Així assistim a una llarga i aparent polèmica entre els representants de la música i la paraula, aquesta sortosament traduïda amb els nous i impagables sobretítols del Liceu. Llarga perquè arriba a un punt que hi perdem tot interès; aparent perquè aviat descobrim que es tracta d'un plantejament fals. Haurem assistit a tota la història de l'òpera, més de la meitat de la història sencera de la música i la coexistència de paraules i música és un fet sobre el qual resulta ja impossible de



Anna Tomowa-Sintow, protagonista de *Capriccio*

teoritzar. El text és un vehicle imprescindible en l'òpera, com la música, però, en darrer terme, aquí no hem fet més que assistir sobre tot a una representació de... Richard Strauss, el músic.

En canvi, l'autèntic protagonista de *Capriccio* no serà altre que La Roche-Reinhardt, és a dir, el director d'escena de torn, Johannes Schaaf, el responsable autor de la gran producció de què

ara s'ha pogut gaudir. Hi ha música excel·lent i paraules intel·ligents, però també la presència indiscutible d'un bell espectacle. I això ho ha copsat clarament el públic, mentre oblidava la lleu anècdota de la polèmica escenificada. He al·ludit darrerament a les repetides versions descontextualitzadores de l'òpera, però aquesta mostra l'èxit d'una nova troballa, la de servir-se, al llarg



Capriccio, espectacle intel·lectual i especulatiu

d'una mateixa acció, de la marxa inversa d'un temps escènic. Aquest començament el 1940 i una progressiva captació del 1775 és una intuïció genial que ningú no ha pogut objectar, juntament amb uns decorats magnífics i un moviment escènic enginyós.

A Anna Tomowa-Sintow, potser li ha mancat un punt més de propagació sonora en certs instants, però, la gran escena del final, l'ha cantada en la línia intimista que caracteritza els anys darrers de Strauss, el de les *Quatre cançons pòstumes*. No és el de l'èpica de *Salome* o *Elektra* sinó la d'un instant de dolça melangia per al final proper. Tota la resta dels protagonistes estigué igualment servida per especialistes de l'obra i bons cantants, com Wolfgang Schöne en el Comte, Franz Grundheber en el poeta Olivier i Eberhard Büchner en el músic Flamand, aquest darrer lleugerament inferior. Quant al paper de La Roche, al qual, en aquest comentari, atribuïm la categoria de personatge central, Ernst Guts-

tein va mostrar-se una mica limitat en el camp vocal però ho compensà amb una magnífica interpretació. Quant a l'actuació d'Iris Vermillion en el paper de Clairon, cal igualment destacar-la en especial, tant en l'àmbit vocal como en l'interpretatiu. La cantant italiana d'Edith Schmid-Lienbacher, precisa i atinada, com també la del seu company, el tenor italià d'Antoni Comas. Un Monsieur Taupe lleugerament caricaturesc però ben cantat per Lorenz Minth completava, amb un grup original dels vuit servents, l'elenc principal de l'obra.

Uwe Mund va fer-ne una versió interessant tot demostrant que no solament coneixia a fons la partitura sinó que hi tenia una especial estima. Cal reconèixer que no és una tasca gens fàcil aquesta producció straussiana, no gaire convencional i amb un llenguatge tan eclèctic com intimista. Va conduir amb precisió, detall i cura —tant de la musicalitat, com d'alguns detalls subtils en la gradació dels acompanyaments.

Es tracta, en resum, d'un espectacle d'un important rerafons intel·lectual i especulatiu que gràcies a l'esmentada sobretitulació és seguit amb interès pel públic. En realitat, sortirem de la representació pensant encara que la polèmica «paraules-música» resulta en *Capriccio* sensiblement dimensionada, tot escamotejant una qüestió molt més profunda i real. Fa ja alguns segles que hi ha òpera en què personatges canten tot pronunciant paraules. No caldria, doncs, que ens fos encara recordat com un tema de prioritat. L'autèntica qüestió que el mateix Strauss no resol, perquè en té prou amb seguir mostrant el seu gran ofici de compositor per a la veu, és la de «com» haurem d'inserir aquest text, aquestes paraules, en la línia dels sons. La veritable història de la música i la de l'òpera ens mostraran, més que no pas una especulació bizantina —que, de fet, no és més que un *capriccio*— una lluita agònica per una profunda confusió de valors i objectes estètics.

Desvelant la música del 1991

per F. TAVERNA-BECH

El 1991 serà l'any de la commemoració del bicentenari de la mort de Wolfgang Amadeus Mozart, així com el del centenari de la fundació de l'Orfeó Català i, també, l'any en què Franz-Paul Decker, el primer director titular no català de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, fineix el seu contracte, i per desgràcia —encara que no musical—, l'any en què, ben lamentablement, la inconsciència humana no ha fet res per evitar una guerra suscitada per l'afany de poder dels uns i dels altres...

D'alguna manera, amb un bons auguris musicals, la incògnita, encara no aclarida, de qui serà el nou director del conjunt simfònic barceloní i l'espectre amenaçant d'una guerra incerta, els afeccionats musicals barcelonins, en aquests primers dies del 1991, han continuat aplaudint —i, per què no dir-ho?, deixant ressonar també els seus estossecs constants— en els concerts.

Així, cal destacar que Franz-Paul Decker va posar de manifest, una vegada més, la seva indiscutible identificació amb la música del post-romanticisme —o, si es vol, del «pre-avantguardisme» del nostre segle. Veritablement, sota del gest clarificador de Decker i d'una actuació precisa del conjunt simfònic barceloní, el poema *Pelléas et Mélisande* op. 5 de Schönberg va deixar escoltar sense obstacles, ni desequilibris, tota la seva sumptuositat sonora i ens va colpir pels seus accents tensament expressius i dramàtics. Semblantment va ocórrer en la versió del *Concert per a violí i orquestra* de Walton, obra complexa i ambiciosa, en la qual el violinista Aaron Rosand va impressionar amb un virtuosisme absolutament segur i una sonoritat de bells matisos que conferia emotivitat i color brillant a la difícil partícula solística. Quant a la peça inicial del programa, l'obertura de *Les noces de Figaro* de Mozart, diríem que la lectura acusà una certa desigualtat en els «tempi», així

com un excés de nerviosisme.

A l'actuació de l'orquestra, i dins el cicle d'Ibercamera, seguí l'esperada reaparició del mític Isaac Stern, autèntica figura estel·lar del violinisme del nostre segle. Acompanyat per Robert McDonald, pianista de temperament fred i impersonal, oferí una correcta versió de la *Sonata op. 12 núm. 1* de Beethoven, per continuar després amb la, per tants conceptes modèlica, *Sonata en re* de Cesar Franck, on Stern va mostrar la seva personal classe artística, encara que no va aprofundir plenament en el text musical de Franck, ni va intentar d'entusiasmar el pianista en la seva labor. Donada la qualitat brillant i virtuosística de les obres que estructuraven la segona part del concert —Janáček, Szymanowski, Dvorák-Kreisler i Kreisler—, el duo Stern-McDonald va mostrar una major entitat musical i, certament, amb aquest repertori de luxosa artesanía violinística —del qual hauríem d'excloure la bella i apassionada *Sonata* de Janáček—, ambdós artistes van entusiasmar la nombrosíssima audiència.

Millor sort van tenir els que varen escoltar el Quartet Bartók. Equilibri sonor, autèntica unitat interpretativa i absolut rigor estilístic van ser les qualitats que va exhibir aquesta formació de corda hongaresa. Així, en el *Quartet núm. 1 op. 18* de Beethoven destacà la nitidesa del joc líric i l'equanimitat de l'expressió musical. Tota l'audàcia harmònica, contrapuntística, rítmica i tímbrica del *Quartet núm. 2* de Bartók —realment, una obra cabdal del nostre temps— es va posar de manifest en la versió puntual i comunicativa dels artistes hongaresos perquè el públic d'Ibercamera seguí amb atenció el curs vital de la música. I no menys emocionant va resultar la traducció del colpidor quartet schubertià *La Mort i la Donzella*, ja que l'admirable imaginació del compositor per establir un sub-

til joc de seqüències melòdiques es va revelar en tota la seva espiritual bellesa.

D'igual manera, el Trio Suk (violí, violoncel i piano), que actuà al Palau Macaya, va protagonitzar una autèntica sessió de música cambrística, ja que el plaer que senten els veritables artistes-músics en tocar i llegir unes partitures per a descobrir-hi conjuntament les vivències i les inquietuds del compositor, va arribar amb la plenitud del seu poder de captivació a la no excessivament nombrosa concurrència que, admirada, escoltà les seves versions de la música de Suk, Dvorák —el seu conegut trio *Dumky*— i Smetana. La circumstància que el violinista del conjunt, Josef Suk, fos nét del compositor d'igual nom i besnét de Dvorák, va constituir una nota que contribuï a crear un ambient especial al voltant d'aquest memorable recital.

Passant per alt la correcta versió concertant de *Dido i Eneas*, una òpera de Purcell, en la qual cal mencionar la brillant col·laboració de la Coral Càrmina al costat de l'Orquestra de la ciutat i Franz-Paul Decker, tancarem aquesta crònica, que abraça la quasi totalitat del mes de gener, amb el comentari de l'audició en què l'Orquestra Ciutat de Barcelona, dirigida per Salvador Mas, va tenir com a hoste de relleu l'Orfeó Català, el qual, tot just enguany, es disposa a commemorar el centenari de la seva fundació. Concert important, ja que si Salvador Mas sempre ha obtingut notables resultats artístics en el muntatge d'obres de l'estil simfónico-coral, com és el de la *Missa en do menor* KV 417 A de Mozart, també tenia el seu interès comprovar el rendiment que obtenia tant de l'Orfeó com de l'Orquestra, dues agrupacions a les quals estigué lligat professionalment. D'alguna manera, Salvador Mas va brindar una lectura lúcida de la pàgina mozartiana. El curs musical va transcórrer amb àgils contrastos de tensió que realçaven el sentit emotiu de l'obra, a la vegada que era exposada la bellesa dels detalls melòdics i instrumentals imaginats pel geni de Mozart. Lectura, doncs, de considerable entitat, especialment en la part estrictament simfònica i àdhuc pel que fa als solistes vocals, que van cantar amb gust i considerable brillantor les seves difícils intervencions.

Stefano Palatchi, davant un pas important en la seva carrera

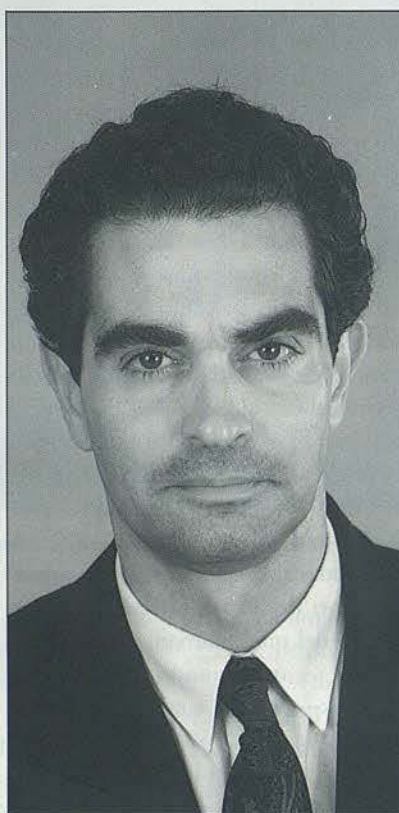
per JOSÉ GUERRERO MARTÍN

El jove baix-baríton barceloní Stefano Palatchi sembla haver arribat a un moment clau de la seva encara jove carrera, aquest moment en el qual el salt vers papers més rellevants pot decidir el seu futur artístic. Després de la seva intervenció en el Concert de Cors d'Òpera, juntament amb Marion Verette-Moore i Jaume Aragall, i a *Roberto Devereux*, la temporada del Liceu —teatre que l'ha presentat al públic operístic— comptarà amb ell a *Una cosa rara* (de Martín i Soler) i a *Il barbiere di Siviglia* (de Rossini), òpera, aquesta, que suposarà una veritable fita en la trajectòria del cantant català i que pot marcar un gir decisiu en la seva progressió dins del món del cant.

—Als 15 anys vaig començar a vocalitzar perquè tenia una certa veu. Però m'agradaven altres coses que el cant i aquest requeria sacrifici. Com que era jove no m'agradava fer-ho. De forma més seriosa vaig començar cap als 24 anys d'edat, estudiant amb Maya Mayska. I alternava amb Gino Bechi a Itàlia: em passava temporades a casa seva estudiant. Vaig estar també un any amb el mestre Jaume Francesc Puig, a aquí aprecio molt. Crec que cal agafar una mica de cadascun, allò que et vagi millor. I tenir criteri propi per a després encaminar-lo com ho vegis millor.

—Les línies tècniques bàsiques, a qui les deu?

—A Maya Mayska. Bechi i Puig, és clar, també m'han ajudat. Però encara he d'aprendre molt. Com a cantant, estic fet de fa poc. Vaig començar a es-



Stefano Palatchi

tudiar als 24 anys i ara en tinc 30. Cant al Liceu des de fa cinc temporades. Va ser una casualitat. Feia un any que estudiava seriosament i el senyor Lluís Andreu em va escoltar a casa del mestre Puig, es va interessar per la meua veu i em va preguntar si m'interessava debutar en un teatre. I de seguida vaig assajar un paper petit a *Lohengrin*, que em va agafar de sorpresa. També estudiava aleshores solfeig. O sigui, quasi un conte de fades.

—La seva preparació actual, aleshores...

—He estudiat solfeig, una mica de piano, amb professors particulars i al Conservatori de Manresa. I segueixo estudiant, naturalment.

—El seu cognom sembla italià...

—Jo he nascut a Barcelona. El meu cognom procedeix d'Itàlia, però si ens remuntem més endarrera resulta que és un cognom espanyol, dels sefardites jueus expulsats el 1492. El meu pare és sefardita. Però el cognom ha fet un gran periple. Tinc una àvia grega... Però jo sóc barceloní, català, la meua mare és catalana... I el meu nom és Stefano perquè la meua mare, que havia estudiat amb Conxita Badia i havia cantat com a afeccionada, es veu que quan vaig néixer ja va dir que havia de ser cantant. I em va posar Stefano, encara que al DNI posa Esteve perquè en aquella època no deixaven posar un nom estranger.

—Vosté és un baix, ¿però hi ha possibilitats que acabi la seva carrera com a baríton?

—A mi m'encantaria cantar de baríton. Jo penso que sóc un baix-baríton. Crec que, amb el temps, puc aconseguir més del que posseeixo ara pel que fa als aguts, perquè els greus, els tinc naturals. Segueixo estudiant i cada cop estem assolint més resultats. M'encantaria ser un tipus Samuel Ramey, que pot fer Scarpia, un bon Escamillo... Però sempre dins del baix-baríton. M'han ofert diverses vegades de fer l'Escamillo però he hagut de dir que no per no enganxar-me els dits, i això que és un paper que m'encanta.

—A més de mestres, ¿té alguna persona que l'aconselli en el sentit de no precipitar-se i espatllar-se per voler anar massa de pressa?

—Principalment, jo mateix. Crec que tinc criteri. Pel que fa a papers que em puguin oferir, Miquel Lerín, que és el meu agent. I també la meua mestra, Maya Mayska. Però, modestament, crec

que tinc criteri per saber què he de fer i què no he de fer. Fa tres anys em vaig equivocar fent el Monterone aquí al Liceu. Coses així, espero poder-les evitar, però no sempre és possible. I per altra part, cal aventurar-se prudentment, també. M'han parlat de fer Norma i el Leporello de Don Giovanni. A vegades és bo llençar-se a la plaça, com amb el barbiere... que m'han ofert aquí. I no crec que em cremi.

—Es troba, doncs, en un moment en què fa el salt a papers més importants.

—Sí, és clar. Perquè, per ara, aquí he fet papers de coprimari. Encara que fora, a les temporades de Las Palmas, Tenerife, etcètera, he cantat papers de més envergadura (Trovatore, Lucia) i n'he sortit sempre bé, bastant satisfet i amb bones crítiques. Això m'ha animat a aprofitar l'oportunitat que em dóna el Liceu. Si no, ben altrament, t'encasellen. M'agradaria provar si puc anar més enllà. I crec que sí. Amb el temps i «piano, piano». Però, almenys, vull provar-ho.

—¿Sabrà evitar la temptació, en què cauen molts, de resistir-se als papers més saborosos i fer-los, en conseqüència, quan estigui suficientment preparat?

—Crec que sí. És un perill evident, perquè empresaris, agents, etcètera, demanen que es canti sense pensar si un hom es crema o no. Jo espero poder evitar això. Encara que, una bona oportunitat, no es pot rebutjar així com així. Un hom sempre està exposat a dir «sí», però intentaré evitar-ho al màxim que pugui. Jo he començat per baix. He cantat tres anys en cors de sarsuela (al Clot, a Sants...), després papers de sarsuela i petits rols d'òpera. I aquesta pròxima etapa m'agradaria que fos de petits protagonistes: Sparafucille, Don Basilio, a Il trovatore, a Lucia... Ser el baix de l'obra sense grans pretensions. No parlo de Nabucco, ni de Felip II, ni de Godunov... Que vindran a partir dels 40, o quan sigui el moment.

—Però si que té decidit de guanyar-se la vida amb l'òpera.

—M'encantaria. Vibro, m'ho passo fenomenalment bé, ho sento, m'agrada. I si, a sobre, et guanyes la vida en allò, ¿què més puc desitjar? A més, porto un petit negoci, amb la meva espo-

sa, que em dóna una cobertura econòmica per poder dedicar-me al cant. Si això ho tingués tothom, sortirien grans cantants. La tranquil·litat és molt important.

—Atenent la seva tessitura, ¿quins noms l'atrauen especialment?

—Cadascú ha de ser ell mateix; però, dels antics, m'han agradat sempre Ghiaurov, Siepi... Dels més joves, Ramey és magnífic; Raimondi és un gran artista. Una mica de tots estaria bé.

—Perquè ara un cantant ha de ser complet i artista.

—A Barcelona no estem bé pel que fa a preparació escènica. A Madrid, en canvi, a l'Escuela Superior de Canto es dóna des d'Història de l'Art fins a saber-se moure en escena. Jo sóc totalment autodidacte. N'he après a l'escenari. M'han llençat als lleons i m'he mogut com bonament he pogut. Tinc un antecedent artístic. Vaig treballar un parell d'anys en el cinema. Vaig fer algunes pel·lícules. Curiosament el meu debut en el cinema va ser aquí, al Liceu, amb Victòria d'Antoni Ribas. Crec que tenia 21 anys. Qui m'havia de dir que al cap d'uns anys seria a ser cantant...

—Venia al Liceu, de petit?

—M'hi han portat bastant, de petit. L'òpera m'agradava, però no m'emocionava. Després cantussejava algunes coses, però això de pensar que seria cantant... Alguna cosa relacionada amb l'art, sí. El cas és que les coses han vingut així. No ho hauria dit mai.

—Des de la seva posició d'artista encara en els inicis de la carrera, ¿com veu el món de l'òpera?

—Hi ha gent estupenda, divos encantadors, cantants que sense ser divos són estúpids... Hi ha de tot. Els cantants som una mica peculiars, uns més que altres. Poden predominar en nosaltres coses que per al públic són manies i per a nosaltres el nostre pa de cada dia. Es requereixen unes atencions. Però, en general, l'ambient es bo. Jo estic, com a cantant que comença, observant. Crec que ara hi ha més divos entre els directors d'escena que entre els cantants.

—¿Artifici? ¿Fer música?

—Per descomptat, es va a fer música. Encara que et puguis trobar amb algun divo que demani determinades coses... Però tothom és professional i la

gent es dedica a fer música, que és el seu treball.

—¿Ha canviat la seva idea sobre l'òpera?

—No tenia una idea especial ni preconcebuda de l'òpera per dins. He vingut i sóc aquí. Suposo que el comportament dels altres depèn de com siguis tu.

—¿I pel que fa al públic?

—El públic sempre impressiona. Cantar davant el públic és un repte i m'agrada. Davant seu soluciono problemes que a vegades no solucionaria davant la mestra. Recordo la primeva vegada que vaig sortir a l'escenari del Liceu; per descomptat, impressiona. I això que anava amb en Lluch, amb l'Esteve i en Comas. M'impressiona però no em cohibeix. Tot al contrari, m'agrada. És una tensió sana, gràcies a Déu.

—¿Perspectives de futur?

—Una cosa rara, el barbiere di Siviglia, al Liceu, una gran pedra de toc. Si surt bé, puc deixar de banda els papers molt de coprimaris. Potser una Norma, Don Giovanni (Leporello)... Possiblement, un Inquisidor (paper no exactament adequat per a la meua veu)... Una gira amb un grup que hem format amb el tenor Cabero, amb Itxaro Mentxaca i amb Glòria Fabuel. Feina no en falta, perquè de baixos-baritons, n'hi ha pocs. On un hom adquireix experiència és als escenaris. A Las Palmas, fa quatre anys que hi vaig i hi tinc unes Noces de Figaro. A Tenerife, València, Palma... I, mentrestant, segueixo estudiant cada dia amb Maya Mayska. Quan ella se'n va a Viena, treballa sol a casa. I el repertori amb algun mestre repertorista. Cosa fonamental. Per exemple, per a el barbiere... tinc contactes amb Montarsolo, amb Bechi i amb Manuel Gas. I així vaig formant el meu propi criteri.

—¿Va pensar a anar a l'estranger a estudiar?

—A Alemanya. He fet un curs intensiu d'alemany. Podria anar a algun teatre petit. De moment, em reté el que m'ha sortit al Liceu. M'agradaria més anar-hi d'invitat que no passar-me allà uns anys, encara que estic disposat a fer-ho. La meua esposa em dóna suport. Alemanya és molt interessant per a fer ofici. Sempre amb compte, naturalment. Perquè si et fan cantar-ho tot, mal assumpte. Ja ho veurem...



PROGRAMACIÓ MUSICAL DEL CONSORCI TEATRE FORTUNY

Març

divendres, 15 22 hores	JOSE DE UDAETA I LES SEVES CASTANYOLES DE CONCERT Promogut i a benefici de l'UNICEF
divendres, 22 22 hores	EDUARD GIMÉNEZ - Tenor ALBERT GUINOVART - Piano Àries d'òpera, cançó catalana i italiana

Abril

dimarts, 30 21 hores	"LA TRAVIATA" de Giuseppe Verdi CICLE ÒPERA A CATALUNYA
-------------------------	--

Juny

dissabte, 1	CONCERT COMMEMORATIU DEL BICENTENARI DE LA MORT DE W. A. MOZART Programa a determinar
-------------	---

**** Del 31 de maig al 12 de juny hi haurà una exposició
sobre W. A. Mozart al vestíbul del Teatre ****



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

El lector atent ja deu haver deduït que l'ús del terme «negoci» no fa referència a la seva accepció mediatament especulativa sinó a la més àmplia, que es refereix al volum dinerari que genera l'activitat musical.

Aquest és un tema difícil d'abordar com pocs d'altres i, per tant, som conscients que hem de quedar molt lluny de l'esgotament d'un món tan ampli, que apuntem més que no delimitem. I és difícil per diverses raons. Una d'elles, perquè afecta d'una manera molt acusada nivells delicats de la sensibilitat dels protagonistes de la vida musical, dels que participen d'aquest tot que, en definitiva, no és altra cosa que el que indica el títol. El negoci de la música.

I això és així, especialment, en el context d'una societat com la nostra en la qual, per una banda, per causa d'aquesta sensibilitat, o hipersensibilitat, es fa molt difícil de vertebrar un cos de referències estadístiques fiables. En aquest sentit, el lector trobarà en el tema una sèrie de dades que creiem que són interessants, i que agraïm que ens hagin estat facilitades per instàn-

cies que han tingut l'obertura d'horitzons, tan agraïble en el context, de veure que el seu gest pot ser genèricament útil, al marge de cap especulació de benefici propi individualitzat.

Però, tanmateix, és evident, i cal reconèixer-ho, que el que s'exposa és massa parc i que, conseqüentment, és molt lamentable que sigui així. Que, per tant, és molt lamentable que l'estructuració estadís-

tica del país no sigui més complexa, rica i accessible i també que el negoci de la música no tingui uns canals més individualitzats de manifestar-se en aquest camp al·ludit del cos estadístic global i que les seves aportacions no hagin de restar amagades

dins de conceptes massa genèrics, difícilment insinuadors de la seva transcendència.

No pretenem altra cosa que haver obert una escletxa en el tractament d'aquesta temàtica i, per tant, haver obert unes expectatives sobre les quals es pugui ampliar un camp de visió molt més ric i molt més apte per a establir conclusions que, a la fi, no han de servir per a altra cosa que per a beneficiar el mateix negoci de la música.

El negoci de la música

Estabilitat amb tendència ascendent en la venda d'instruments

per MÓNICA MONTORIOL

Seixanta-tres anys després de la inauguració del primer establiment d'instruments musicals Audenis, l'actual propietari, Josep Audenis i Masjuan, va manifestar que *«de moment, les vendes del piano no baixen»*. Així, segons Josep Audenis, *«Catalunya ocupa un lloc important a Espanya, ja que el 30% o 40% de les vendes es fan aquí»*, tot i reconèixer que *«Espanya, com a consumidora, està per sota d'Europa»*.

Per Josep Audenis, que és també membre de ple dret d'Europiano (Associació Europea d'Afinadors de Piano), l'estabilitat del mercat del piano es deu principalment a *«l'augment de l'afició a la música»*, perquè *«cada vegada hi ha més ambient aquí, a Barcelona, i el públic que compra pianos és un públic jove»*.

El volum d'importacions de pianos verticals a l'estat espanyol, segons dades de la distribuïdora general de pianos Hazen, Instrumentos Musicales, durant el període comprès entre 1980 i 1989, va passar de 9.000 l'any 1980 a quasi 12.000. Una evolució discontinua que va experimentar el seu moment més crític l'any 1982, amb un total de 7.800 pianos importats, però que a partir d'aquest any es va recuperar i va arribar a la seva quota més alta l'any 1985, amb 12.724 pianos importats. L'any 1986, amb l'entrada d'Espanya al Mercat Comú Europeu, es produeix el que el representant de la distribuïdora Hazen, el senyor Molina, anomena *«l'any de resituació del mercat»*, en què la importació baixa fins a 10.190. A partir del 1987 s'inicia una lenta recuperació fins al 1989, però que segons el representant de Hazen, *«difícilment arribarà a les xifres de 1985»*.

Així mateix, i fent una valoració de l'any 1990, el senyor Molina va reconèixer que havia estat un *«any fluix»*, tot situant la fluctuació del mercat al voltant del 10%.

Referint-se als països exportadors de pianos verticals, Josep Audenis va definir l'antiga Alemanya Federal com *«el país tradicionalment productor de pianos»*, tot i assegurar que l'exportació japonesa s'havia posat a *«primera línia»* perquè *«fabrica el major nombre de pianos»*. De tota manera, l'entrevistat va admetre que des de feia *«un parell d'anys»* els coreans havien *«exportat molt»*, i s'havien situat el 1989, d'acord amb les xifres de la distribuïdora Hazen, al voltant dels 4.600 pianos importats a l'estat espanyol, enfront dels 3.800 japonesos i els 139 de l'antiga Alemanya Federal. La mateixa font centrava l'inici de l'exportació coreana l'any 1983, amb uns 800 pianos i, després d'una progressió as-

cedent impressionant, Corea arribava a la seva quota més alta, 5.354, i superava els nipons, que n'havien exportat uns 2.400, l'any 1987.

L'exportació coreana ve especialment condicionada per la de l'antiga República Democràtica Alemanya, perquè, segons el representant de Hazen, *«són pianos destinats a un mateix segment del mercat, un públic de nivell adquisitiu baix»*. Així, del 1983 al 1985, la RDA es mou al voltant dels 1.800-2.000 pianos, mentre que Corea està entre els 700 i els 1.000, segons les xifres de Hazen. La mateixa font situa en 2.600 les exportacions coreanes enfront de les 1.400 de l'Alemanya de l'Est, l'any 1985, i a partir d'aquest any, els coreans ja estaran per sobre de l'exportació alemanya.

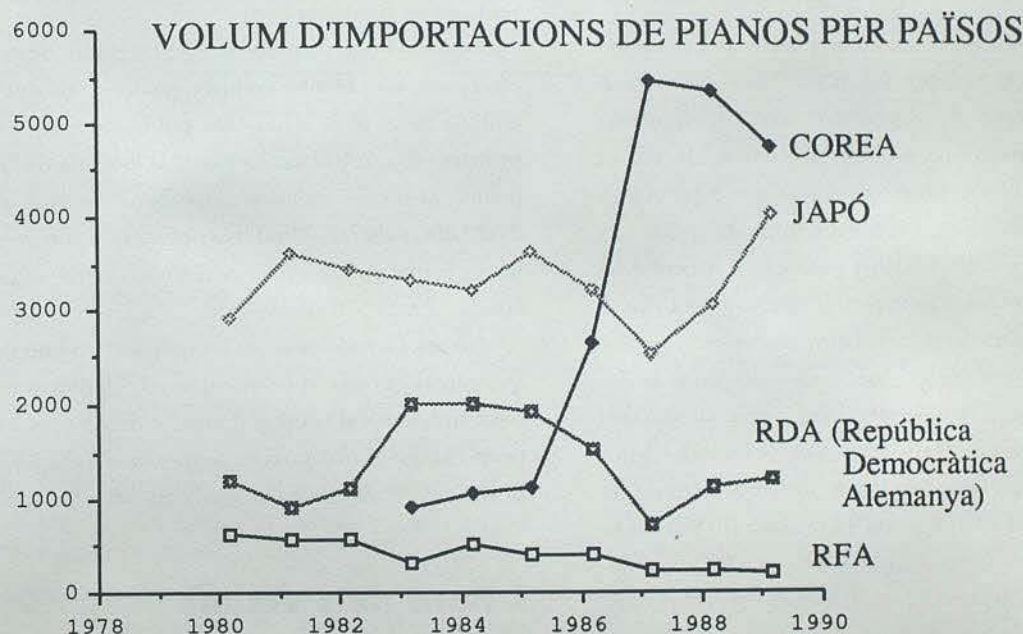
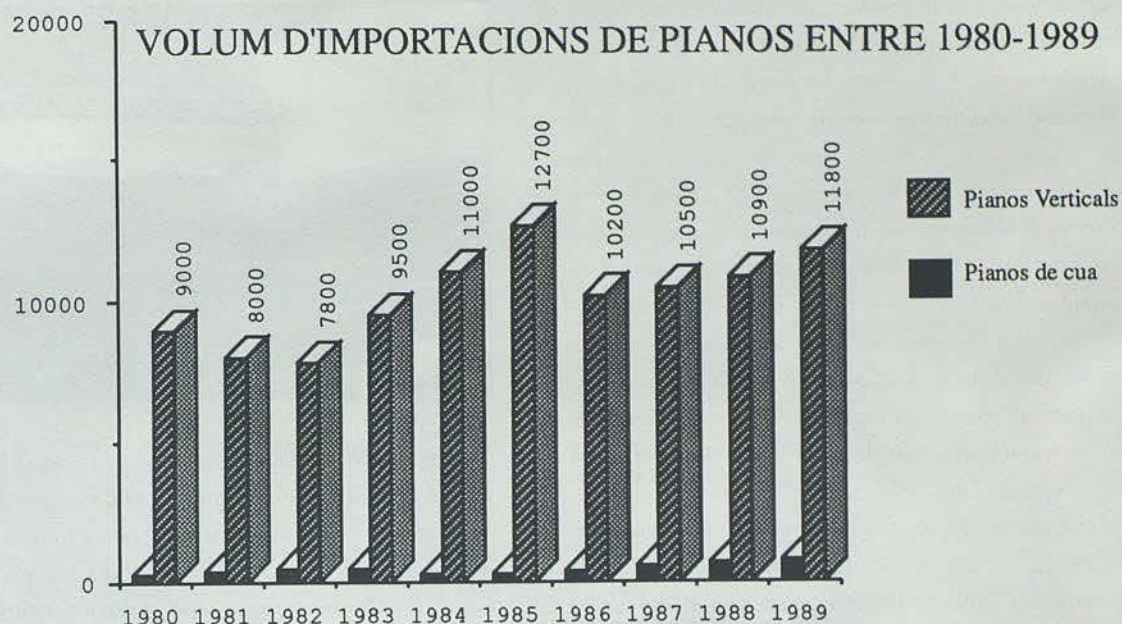
D'altra banda, l'exportació de pianos japonesos, durant el període 1980-1989 està entre els 2.300 i els 3.000 pianos. Així, de 1980 a 1986 els nipons són els principals exportadors de pianos a l'estat espanyol, exceptuant l'any 1985, en què la Unió Soviètica s'imposa amb 4.134 sobre els 3.450 japonesos. De tota manera, i segons el senyor Molina, representant a Barcelona de la distribuïdora Hazen, l'exportació soviètica *«és una operació puntual d'un importador exclusiu»*, que es concentra entre 1984 i 1986. Però, entre 1986 i 1987, l'hegemonia japonesa es trenca, i el volum de les seves exportacions baixa en un 10%, quan els coreans fan una pujada espectacular i es posen al capdavant de la importació a l'estat espanyol. Actualment, el desequilibri entre l'exportació coreana i la japonesa s'està igualant, i mentre els nipons es recuperen de la baixada de 1987 i arriben a la seva quota més alta, 3.800, els coreans van perdent terreny. I segons el representant de Hazen, *«la importació coreana seguirà baixant»*.

En xifres inferiors, entre 100 i 450 pianos, es mou l'exportació de l'antiga República Federal d'Alemanya, que se situaria entre l'1% i el 5% del total de pianos importats a l'estat espanyol. El màxim volum d'exportacions, atenent a les dades de Hazen, es fan entre 1980 i 1982, i progressivament i cronològicament va disminuint: passa de 430 el 1980 a 139 el 1989.

Txecoslovàquia, com a país exportador, segueix una evolució discontinua i irregular, que oscil·la entre els 1.000 i els 2.000 pianos; però arriba fins i tot el 1981 a ser el segon país quant a volum d'exportacions.

«Els preus estan en proporció amb la qualitat del piano»

En funció del país de procedència i el volum de les exportacions de cada país, Josep Audenis va diferenciar entre



els pianos de «*més qualitat*», els de l'antiga Alemanya Federal o els austríacs, «*destinats a un mercat molt selectiu*», i els pianos «*bons*» que són fabricats al Japó i de «*consum mig*». En un tercer grup, l'entrevistat hi va incloure els «*pianos més senzills, de consum mig-baix*», entre els quals va destacar els coreans, els xinesos, els soviètics, els txecs, etc.

En aquest sentit, Josep Audenis va manifestar que «*els preus estan en proporció amb la qualitat del piano*», i segons els preus en vigor el 30 d'abril de 1990 extrets de la «*Guia-90*», un piano de la marca austríaca Bösendorfer costa entre 2 o 3 milions de pessetes, i un d'Alemanya Steinway and Sons costa entre 1.700.000 i 2.000.000. D'altres marques de l'antiga Alemanya Federal són la Schimmel, amb preus que van de les 865.000 al 1.450.000, o la Bechstein, que és mou entre 1.750.000 i 2.500.000.

Els pianos japonesos de la marca Yamaha van de les

450.000 a les 994.000, mentre que un de coreà de la marca Astor està entre les 285.000 i les 420.000. Paral·lelament, el piano txec Petrof costa entre 449.000 i 500.000 pessetes, l'Alexander Herrmann de la República Democràtica Alemanya en costa 410.000, el xinès Nieer, entre 220.000 i 245.000 i el piano soviètic Alexis, unes 234.000.

El consum restringit dels pianos de cua

Josep Audenis, tot valorant el consum de pianos de cua a nivell de particulars, va afirmar que «*són pianos que es venen poc, són de consum molt restringit*», perquè «*valen entre un milió i 6 o 7 milions*». De tota manera, l'entrevistat

va assegurar que «les institucions i els ajuntaments en compren bastants», encara que «a l'hora de pagar triguen molt».

En aquest sentit, i observant l'evolució de les importacions pianos de cua a l'estat espanyol, les xifres de la distribuïdora Hazen ens mostren que durant el període 1980-1989, es passa de 319 a més de 700 pianos de cua. Són xifres molt inferiors a les dels pianos verticals, però que segueixen de forma bastant regular una progressió ascendent. Així, de 1980 a 1983, el volum d'importacions experimenta una lenta i lleugera evolució cap a més, passant dels 319 pianos, als 358, 473 i finalment als 477 l'any 1983. Però, a partir d'aquest any i fins a 1986, es produeix una inflexió en les importacions de pianos de cua, i s'arriba a la xifra més baixa l'any 1985 amb 286 pianos; contràriament al que passa amb els pianos verticals, que aconsegueixen aquest mateix any la seva quota més alta, 12.724 pianos. De 1985 a 1989, la importació de pianos de cua es recupera, i de manera progressiva aconsegueix xifres de més de 700 pianos.

Quant als països exportadors de pianos de cua, Josep Audenis va destacar el Japó, tot manifestant que «actualment està fent pianos de cua bastant bons». L'exportació japonesa experimenta una evolució ascendent, de 175 el 1980 a 412 el 1989, i se situa com el país que exporta més quantitat de pianos a l'estat espanyol, amb xifres que van dels 150 als 400 pianos. El 1984 pateix una baixada del volum de les seves exportacions, però progressivament s'anirà recuperant i superarà les xifres d'anys anteriors.

El segon país que exporta més pianos de cua és la desapareguda Alemanya Democràtica, amb xifres que van dels 24 als 60 pianos. L'exportació alemanya és bastant irregular, i d'un any per l'altre baixa a la meitat el nombre de pianos exportats: el 1980 exporta 44 pianos i el 1981 baixa a 24. Però, contràriament, l'any 1982 torna a fer una pujada de més del doble, situant-se al voltant dels 60 pianos. De tota manera, l'exportació alemanya durant el 1980-89 es mou al voltant de 40 pianos l'any.



Els pianos de cua de més qualitat vénen d'Àustria; durant el període 1980-89 pateixen una evolució discontinua pel que fa al volum de les seves exportacions. Així, mentre que hi ha anys, com el 1980 i el 1983, en què s'exporten entre 10 i 15 pianos, altres anys, sobretot a partir de 1984 i fins a 1989, l'exportació es limita a 1 o 2 pianos o, fins i tot, no se n'exporta cap.

Segons el país de procedència, els pianos de cua varien en el preu; així, mentre un piano japonès Yamaha, d'acord amb els preus de la «Guia-90», pot costar entre 1.097.800 pessetes i 6.652.400, en funció de la llargària de la cua, els pianos alemanys Steinway and Sons oscil·len entre els 3.622.800 i els 7.577.900. Els pianos més cars són els austríacs, ja que un Bösendorfer pot costar entre quasi sis milions i 12.625.670 de pessetes.

No ens ha estat possible aconseguir el volum de negoci que genera el piano a l'estat espanyol. Mentre que se'ns ha ofert amb detall el nombre d'unitats, res no se'ns ha dit respecte del que això suposa en termes monetaris adduint que es tractava d'informacions confidencials. (¿?)

L'hora dels violins

Ramon Pinto, gerent de la Casa Parramon d'instruments

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

de corda, va valorar positivament aquest mercat, tot manifestant que «està en un moment àlgid» i que tendeix a una «evolució cap a més». Per Ramon Pinto, les causes d'aquest «moment òptim» són clares: «s'han donat més possibilitats als estudiants, posant al seu abast els Conservatoris i les escoles». En aquest sentit, l'entrevistat va afirmar que hi havia una «gran demanda de violins, sobretot», que havia estat promocionada: «actualment el Ministeri de Cultura està equipant una sèrie de Conservatoris com anys enrera ho feia de pianos». Però tot i reconèixer que «el violí està guanyant terreny al piano», perquè «a la majoria d'orquestrs, els manquen músics de corda», Ramon Pinto va afirmar que en el mercat dels instruments «encara predomina el piano». Però tot i el predomini del violí en el mercat de la corda, Ramon Pinto va situar Espanya com «un dels principals països exportadors de guitarres». La majoria de constructors, segons l'entrevistat, es distribueixen en tres zones: «Andalusia, Madrid i València». Així, en funció del lloc de procedència, el gerent de la Casa Parramon va distingir entre «les guitarres destinades a l'afecionat», que són fabricades a València, i les guitarres destinades al professional, que poden ser de Madrid o d'Andalusia. La guitarra valenciana, qualificada de «barata» per l'entrevistat, «costa entre 15.000 i 30.000 pessetes», mentre que «la guitarra artesana» de Madrid o d'Andalusia «passa a les 150.000».

La guitarra, durant els anys 60 i 70 va predominar en el mercat de la corda, anys que Ramon Pinto qualifica com «d'etapa d'or de la guitarra»; però a partir dels 70 va fer «una baixada a nivell mundial». Actualment, tot i assegurar que la «guitarra no havia baixat», sinó que el «violí havia augmentat», Ramon Pinto va reconèixer que el tant per cent de vendes de guitarres i de violins estava en la proporció «de 40 a 60».

D'altra banda, i fent referència a les importacions, l'entrevistat va manifestar que Espanya era un país principalment importador, i va distingir entre dos tipus d'instruments segons el país de procedència: «els instruments d'afecionat, que provenen del Japó, de Corea i dels països de l'Est; i els de professional, que són importats d'Itàlia, França i de l'antiga Alemanya Federal». Així, els instruments d'afecionat, en paraules de Ramon Pinto, «són fabricats en sèrie i, per tant, tenen preus molt baixos», mentre que els de professional «necessàriament han de ser construïts a mà i això els encareix molt». Un violí destinat a l'afecionat, segons el gerent de la Casa Parramon, «està al voltant de les 10.000 pessetes, una viola sobre les 20.000 i un violoncel arriba a les 80.000». L'antiga Alemanya Federal «és el proveïdor més important», va apuntar Ramon Pinto, ja que «exporta tot tipus d'instruments de corda, a més dels accessoris, com són les fustes, clavilles, ponts, cordes, etc.»

Els instruments de França o d'Itàlia «són artesans» va afirmar l'entrevistat, «i costen al voltant del mig milió de pessetes».

Com a consumidora, i comparativament amb Europa, Ramon Pinto va manifestar que «Catalunya es podria posar, en un futur, a l'alçada d'Europa», però va matisar que «no passa el mateix amb la resta d'Espanya», on només són equiparables «el Nord i Madrid».

Finalment i fent una valoració global del mercat de l'instrument de corda, el gerent de la Casa Parramon es va mostrar optimista: «aquest moment favorable es mantindrà». En aquest sentit, va destacar que hi havia un increment de la demanda d'altres instruments, a part del violí, entre els quals va anomenar «els instruments de corda polsada, la guitarra barroca, els llaüts, les cornemuses...», perquè «torna a sorgir una afeció per la música del barroc, per un tipus de música íntima». Aquesta afeció, segons l'entrevistat, «prové de la mateixa joventut», ja que «són els principals consumidors d'aquests tipus d'instruments».

El «mercant adormit» dels instruments de vent



Antoni Rafecas, director general de la firma RAF, especialitzada en instruments de vent, va qualificar d'«adormit» el mercat del vent, perquè «no es pot bellugar massa d'on és, sota mínims». En aquest sentit, i segons les xifres estimades de l'associació CoMúsica, el volum de vendes de l'any 1988 era de 18.500 milions de pessetes, i l'any 1989 estava sobre els 20 milions de pessetes. Aquesta pujada, d'acord amb les declaracions del representant de CoMúsica, el senyor Campuzano, «és mínima», si es té en compte, va afegir, «la inflació i l'augment dels preus». Així mateix, i fent una estimació aproximada, el senyor Campuzano va confirmar que el 1990 el volum de vendes havia baixat.

Per Antoni Rafecas, un dels principals problemes d'aquest estancament és la mateixa situació del mercat: «la demanda no creix, és molt estable i això fa augmentar la competència». Aquesta competència, juntament amb les dificultats de venda, provoca, en paraules de l'entrevistat «un problema bastant important de descomptes, que van del 10 i 12% al 15%». Així mateix, Antoni Rafecas es va referir també a l'ensenyament com un altre factor d'estancament del mercat del vent, perquè en la seva opinió «s'hi considera la música com un hobby». Per això va proposar que s'hauria de normalitzar l'ensenyament musical, i d'aquesta manera introduir la música a les escoles, «com a complement cultural».

Però malgrat les dificultats del mercat del vent, l'entrevistat va reconèixer que el saxòfon havia experimentat «una certa millora», però que es tractava de xifres molt petites: «un 20% més, entre 300 i 400 saxòfons més». Un increment que, segons el director general de la RAF es deu a les pròpies característiques de l'instrument: «és molt manejable, no és gaire complicat d'estudiar i necessita menys ho-

res d'aprenentatge».

Tot i aquesta petita millora, i fent una comparació del consum d'instruments a Espanya i Europa, l'entrevistat va afirmar que «Itàlia consumeix 3 o 4 vegades més» i referint-se a Alemanya i a Anglaterra, va dir que les diferències eren «impressionants». L'associació CoMúsica va situar Catalunya com la principal consumidora d'instruments de vent de l'estat espanyol seguida de Madrid i, després, de València. Segons la mateixa font, Espanya importa quasi la totalitat dels instruments de vent, un 95%, mentre que el 5% restant és de fabricació pròpia. La importació a l'estat espanyol, d'acord amb el director general de RAF «està estabilitzada», i se centra en quatre països principalment: «Japó, Taiwan, l'antiga Alemanya Democràtica i França».

Així, segons Antoni Rafecas, l'«Alemanya Democràtica és el principal proveïdor del mercat espanyol», que es basa especialment en «els instruments de cilindres», com per exemple les trompes o les tubes. De tota manera, «els ins-

truments de més qualitat», va afirmar l'entrevistat, «provenen de França», mentre que els importats de Taiwan «són més senzills i tècnicament no són tan perfectes». Un saxòfon fabricat a Taiwan, segons Antoni Rafecas, «està al voltant de les 90.000 pessetes, "i un de francès" arriba a costar unes 300.000 pessetes».

D'altra banda, el Japó exporta principalment «flautes i saxòfons», que en opinió de l'entrevistat «són de bastanta qualitat».

Pel que fa als preus dels instruments de vent, Antoni Rafecas, va manifestar que les flautes oscil·len entre les 30.000 i les 350.000 pessetes, els clarinets es mouen entre les 40.000 i les 359.000 i les trompetes van de les 30.000 a les 300.000. En la família dels saxòfons, el director general de RAF va diferenciar entre els saxòfons alts i tenors, que se situen entre les 75.000 i les 350.000, i els «saxòfons baixos», que poden arribar a costar aproximadament 1.300.000. Els preus dels oboès estan entre les 150.000 i les 600.000; i els fagots se situen per sobre del mig milió de pessetes.

Quatre mil milions, cost dels grans cicles barcelonins

per TERESA MARTÍNEZ

L'organització de cicles de concerts de música clàssica a Barcelona costa cada temporada més de 4.000.000.000 de pessetes (1). Aquest article intentarà mostrar de quina manera es reparteixen les despeses i els ingressos del pressupost dels grans cicles musicals barcelonins amb la finalitat de tenir una visió aproximada de l'economia que genera «el negoci musical» en l'actualitat. Aquests grans cicles musicals que desgranarem són: Ibercamera, Euroconcert, Institut Municipal de Música de Barcelona (Orquestra Ciutat de Barcelona, Banda Municipal de Barcelona, Solistes al Saló de Cent, Música d'avui, i altres participacions), Gran Teatre del Liceu i Mozartiana (2).

Els pressupostos

Els pressupostos globals d'aquests cicles musicals donen les xifres següents: Ibercamera, 360.000.000 de pessetes (VII Temporada 1990-91); Euroconcert, 49.491.385 ptes. de despeses i 46.898.325 ptes. d'ingressos (V Temporada 1989-90); Institut Municipal de Música, 563.500.000 ptes. de despeses i 482.600.000 ptes. d'ingressos (any 1989) (3); Liceu, 3.000.000.000 ptes. de despeses i 2.600.000.000 ptes. d'ingressos (any 1990) (4); i Mozartiana, 39.000.000 ptes. (Temporada 1990-91).

Dels 360 milions de pessetes del pressupost global d'Iber-

camera per aquesta temporada, les despeses es reparteixen així: 230 milions en contractació i impostos, i 130 milions que inclouen els capítols de: publicitat, lloguers (Palau de la Música Catalana, instruments, cotxes, transports), viatges, hotels, liquidació de drets d'autors a la Societat General d'Autors d'Espanya (SCAE), càrrega i descàrrega, personal, impremta, disseny gràfic, traduccions, distribució, producció i interessos bancaris (que pugen a 8 milions de pessetes). Els ingressos calculats es reparteixen en: 270 milions en taquillaatge (entrades i abonaments) i 90 milions en subvencions.

Euroconcert tancà la temporada 1989-90 amb gairebé 49 milions i mig de pessetes en despeses i amb gairebé 47 milions en ingressos, sobre un càlcul inicial de més de 51 milions i mig de pessetes. Sobre el càlcul inicial, les despeses es repartien així (en números rodons): més de 18.750.000 ptes. en honoraris dels intèrprets; més de 3 milions en impostos dels honoraris dels intèrprets; més de 9 milions en viatges; més de 3 milions en hotels; gairebé 6 milions en el lloguer del Palau de la Música; 600.000 ptes. en impostos en el Palau de la Música i liquidació de drets a la SCAG; 1.500.000 ptes. en l'edició de programes; gairebé 5 milions en publicitat i promoció; 730.000 ptes. en el lloguer d'instruments; 700.000 ptes. en el capítol de diversos (fotografies, atencions als intèrprets, flors, etc.); gairebé 2 milions en despeses generals i administració; 800.000 ptes. en despeses financeres; i més de 3 milions en invitacions (taquillaatge).

Sobre el càlcul inicial, Euroconcert repartia els seus ingressos així: gairebé 27 milions en taquillaatge (més de 15 milions per abonaments i més d'11 milions i mig en entrades); 1.500.000 ptes. per drets de retransmissió de ràdio i televisió; 1.500.000 ptes. en publicitat; 7.700.000 ptes. en subvenció de la Generalitat de Catalunya; 6.600.000 ptes. en subvenció de l'Ajuntament de Barcelona; 4 milions i mig en subvenció del Ministeri de Cultura; i 3 milions de l'esponsorització privada. El resultat econòmic dels ingressos resultà així: 30.758.325 ptes. de taquillaatge (17.784.700 ptes. en abonaments i 12.973.625 ptes. en entrades); 600.000 ptes. per drets de ràdio i televisió; 940.000 ptes. en publicitat; 8.200.000 ptes. en subvenció de la Generalitat; 6.000.000 de ptes. en subvenció de l'Ajuntament; i 400.000 ptes. d'esponsorització privada (Institut Britànic). El Ministeri de Cultura no donà cap ajut econòmic ni cap explicació.

Pel que fa a l'activitat de l'Institut Municipal de Música de Barcelona l'any 1989, aquesta generà unes despeses de 563.500.000 ptes. que es repartiren així: 420.700.000 ptes. en personal fix, contractat, a «bolo» i despeses de seguretat social; més de 35 milions de lloguers; 30 milions i mig en viatges i dietes; 4.300.000 ptes. en transport d'instruments; 12 milions en lloguer de partitures i instruments; 5.600.000 ptes. en la compra de partitures i instruments; 4.400.000 ptes. en assegurances d'instruments; 5 milions i mig en vestuari; 22 milions i mig en publicitat; 25.600.000 ptes. en despeses d'oficina, telèfon, tèlex i correu i capítol d'altres.

El total d'ingressos fou de 482.600.000 ptes., que es repartiren així: 74.400.000 ptes. en taquillaatge (abonaments i entrades); 37 milions en prestacions; 10.100.000 ptes. en retransmissions als mitjans de comunicació; 4 milions en publicitat; 4 milions d'interessos bancaris; 350 milions en subvenció de l'Ajuntament; i 3.100.000 ptes. en el capítol de diversos. Pel que fa a l'any 1990, l'Institut Municipal de Música preveu un pressupost de més de 648 milions i mig de pessetes (xifra no tancada; per tant, teòrica).

El Gran Teatre del Liceu té en la xifra de 3.000 milions la previsió de despeses per a l'any 1990. Aquesta xifra es divideix entre despeses d'estructura (lloguers, seguretat social del personal, sous del personal, etc., que es paga hi hagi o no hi hagi activitat operística i musical) i de funcionament (despeses lligades directament al que generen els ingressos de l'activitat del teatre). La xifra global es reparteix aproximadament al 50% entre aquests dos aspectes. Dins les despeses d'estructura, uns 1.000 milions (un 33% del total de despeses) són relatius al personal fix. Dins les despeses de funcionament hi ha uns 300 milions, corresponents a altres aspectes del personal (hores extres, reforços i assistències externes, figurants).

Pel que fa a la resta de despeses de funcionament, la part artística, que inclou l'aspecte de contractació (*cachets*

de cantants, viatges, hotels, directors convidats, companyies de ballet, etc.), drets d'autors, lloguer de partitures, suposa el 30% del total de les despeses. L'apartat de despeses relacionades amb la producció (part escènico-teatral) suposa al voltant del 8% del pressupost global.

Respecte als ingressos, el Liceu ha tancat els de l'any 1990 amb una xifra que s'acosta als 2.600 milions. La part més important d'aquests ingressos, l'aporten les institucions públiques que financen el teatre i que formen part del Consorci del Gran Teatre del Liceu: Generalitat, Ajuntament i Diputació de Barcelona, i Ministeri de Cultura, amb una xifra de 1.475 milions (el 56% dels ingressos i el 47% del total del pressupost). Aquesta xifra es reparteix així: 500 milions del Ministeri de Cultura, 475 milions de la Generalitat, 400 milions de l'Ajuntament i 100 milions de la Diputació.

Del capítol de taquillaatge s'obtenen uns 850 milions, que representen un 33% de la xifra total. La resta, un 10% aproximadament, s'obté de les aportacions externes i es reparteix així: lloguer de la sala, drets de ràdio i televisió, gires, actuacions a altres indrets, etc., un 6% (uns 160 milions); i ingressos per part de patrocinadors privats, un 3% (uns 67 milions). Per cobrir la resta d'aquest 10% es compta amb els ingressos de la venda de programes, llibres, etc.

Finalment, la present temporada de Mozartiana (1990-91) preveu 39 milions de despeses, que es reparteixen així: Orquestra Solistes de Catalunya, 12 milions; solistes, 6 milions i mig; director, 3.550.000 ptes.; viatges i hotels, 600.000 ptes.; impremta i publicitat, 7 milions i mig; fotos i vídeo, 1.400.000 ptes.; lloguer de partitures, 750.000 ptes.; lloguer del Palau de la Música, 4 milions i mig; direcció i organització, 1.200.000 ptes.; i capítol de diversos (assaigs de l'orquestra, flors, obsequis, etc.), 1 milió.

Pel que fa als seus ingressos, és previst que es reparteixin de la manera següent: subvenció de la Generalitat, 9 milions i mig; subvenció de l'Ajuntament de Barcelona, 1 milió; Patronat Mozartiana (òrgan creat per a desenvolupar aquest cicle i format per un centenar de persones que paguen una quota), 5 milions; Fundació Apoyo a la Cultura, 1 milió; empresa Enher, 2 milions i mig; Banco de Fomento, 5 milions; Caixa d'Estavis i Pensions de Barcelona, 10 milions; i ingressos per taquillaatge, 5 milions.

Contractació i «cachets» artístics

Una bona part dels pressupostos globals dels cicles musicals barcelonins pertany, d'altra banda de manera lògica, a l'apartat de contractació i *cachets* artístics. Si repassem les dades de manera global (és a dir, sumant totes les xifres que afecten aquest apartat (5) tenim les xifres següents:

Ibercamera, 230 milions (no inclou viatges, hotels, etc.); Euroconcert, gairebé 34 milions i mig (del pressupost inicial i no del resultat definitiu); Institut Municipal de Música, 417.700.000 ptes.; Liceu, entre el 25% i el 30% del pressupost global de 3.000 milions (incloent-hi viatges i hotels); i Mozartiana, 22.650.000 ptes.

Ibercamera i Euroconcert, pel que respecta a la contractació, paguen els *cachets* que estipulen els mateixos artistes i formacions. L'Institut Municipal de Música té diferents categories de contractació dels seus músics: fixos, contractes temporals i funcionaris (aspecte, aquest últim, obsolet però que manté —fruit de la política d'etapes anteriors— encara que ara ja no se'n creen, de funcionaris), a més de l'apartat de solistes i directors convidats.

En el cas de Mozartiana (cas, d'altra banda, un xic atípic perquè aquest cicle té un principi i final concrets —començà el 1987 i acabarà el 1992—, i es tracta, com sabem, de repassar la totalitat de l'obra concertant de Mozart), l'Orquestra Solistes de Catalunya, que desenvolupa el cicle, és una formació de circumstàncies, és a dir, formada per al cicle. Això implica la necessitat de comptar amb molts assaigs i la dificultat de cercar els solistes o intèrprets més adequats per a interpretar l'obra en qüestió. Això suposa, també, un gran esforç, el qual obté resultats prou bons ja que s'ha aconseguit arribar a un nivell de qualitat molt òptim.

D'altra banda, el Gran Teatre del Liceu, també el podem considerar «diferent», ja que en el món de l'òpera, pel que fa als *cachets* artístics, pot arribar-se a una negociació en els preus. El Liceu manté una política de contenció de *cachets* (com la majoria de teatres d'òpera europeus) amb uns límits fixats. Si bé en el món de l'òpera podríem parlar d'una certa inflació en els preus dels *cachets*, aquesta no ve de l'existència d'una competència entre els grans teatres d'òpera, ja que als teatres els interessa més col·laborar en la contenció de preus que no pas competir. En general, com més conegut és un teatre, més barat resulta relativament, el *cachet* de l'artista.

Barcelona es troba en aquests moments en un bon moment d'atracció operística (afegint-hi, a més, la famosa cita olímpica de l'any que ve) i molts cantants s'interessen per actuar aquí. Així, el Liceu es troba també en una bona situació per a negociar preus i despeses artístiques dels propers anys. D'altra banda, les despeses per aquest concepte resultaran més barats les properes temporades que ve gràcies a la política del doble *cast*. També pot ajudar a contenir el cost global de les òperes el fet que, cada cop més, les produccions resulten més complicades de fer i, per tant, això afavoreix la coproducció amb altres teatres, cosa que, en el cas de les produccions, reparteix la despesa.

Tots els cicles consultats (personificats aquí pel seu nom o per la seva entitat) coincideixen a dir que els preus d'allot-

jament als hotels ha pujat molt. Aquest detall pot ser important perquè cal tenir en compte que l'allotjament que s'ofereix als artistes és sempre de la màxima qualitat. També el capítol de viatges, que podem incloure aquí, té la seva importància quan es tracta de traslladar grans formacions i companyies de ballet, en què cal afegir també el capítol de transport del material.

Impostos, lloguers i promoció

Els lloguers (tant de locals com d'instruments i partitures) i els impostos (liquidacions d'IVA i de drets d'autor) representen un aspecte important de les despeses.

Pel que fa a Ibercamera i Euroconcert, aquests cicles, en no tenir orquestra pròpia, no tenen despeses en el lloguer de partitures. Per a Mozartiana, aquest capítol representa una despesa de 5.250.000 ptes. (750.000 ptes. en lloguer de partitures i 4 milions i mig en el lloguer del Palau de la Música). Si bé la xifra de lloguer de partitures de Mozartiana és la segona més baixa del seu càlcul de despeses, li representa proporcionalment una xifra important.

Per al Liceu i l'Institut Municipal de Música, que tenen orquestra pròpia, les xifres referents als lloguers de partitures i instruments no són de les més altes però sí de les més importants. Ambdues entitats segueixen la política de la compra de partitures i instruments. Concretament, l'Institut Municipal de Música gastà l'any 1989 12 milions per llogar partitures i instruments i 5.600.000 ptes. per comprar-ne (i hi podem afegir els 4.400.000 ptes. en l'assegurança d'instruments). El liceu gastà aproximadament 20 milions en el lloguer de partitures i instruments durant l'any 1990.

La promoció i la publicitat suposen també una part important de les despeses dels cicles musicals. Vegem-ne unes xifres: Euroconcert, 4.800.000 ptes. del pressupost inicial (podem afegir-hi el milió i mig de l'edició de programes); Mozartiana, 7 milions i mig (inclouen despeses d'impremta dels programes); i Institut Municipal de Música, 22 milions i mig. Aquestes xifres representen, com hem dit, una part important de les despeses. Aspecte, aquest, lògic, d'altra banda, perquè el fet d'anunciar-se als mitjans de comunicació, ja sigui tant de forma general com puntual, i el fet d'haver d'imprimir programes, de temporada i de cada concert, és bàsic en el desenvolupament de l'activitat.

Ingressos per taquillaatge

En molts casos, per no dir en gairebé tots, les xifres per ingressos de taquillaatge representen la part principal dels ingressos globals. Si repassem les xifres, veiem que s'obtenen:

Ibercamera, 270 milions; Euroconcert, 30.758.325 ptes.; Institut Municipal de Música, 74.400.000 ptes.; Liceu, 850 milions; i Mozartiana, 5 milions.

Ibercamera té a la vora de 2.000 abonats i podem dir que el total de localitats venudes per temporada s'acosta a les 60.000. Ibercamera és el cicle musical que posa les localitats de platea a un preu més alt (15.000 ptes.). Però aquesta realitat té l'altra cara de la moneda: el Palau de la Música és relativament petit: la seva platea té 350 butaques, cosa que fa encarir el preu (si hom considera les escasses subvencions), però s'ofereixen 11 possibilitats de preus diferents fins a les 2.500 ptes. Això vol dir que si comparem l'aforament del Palau de la Música amb altres auditoris de més cabuda (el Palau té 2.076 localitats), a la pràctica els seus preus no són tan cars, proporcionalment. Ibercamera ofereix també, igual que els altres cicles, preus especials per a estudiants a un preu inferior a 2.000 ptes. La temporada anterior es tancà amb una xifra del 92% d'assistència de públic (20 concerts) i per a aquesta temporada s'espera un percentatge similar.

Euroconcert obtingué la temporada passada 30.758.325 ptes. en concepte d'ingressos per taquillaatge (sobre una previsió inicial de gairebé 27 milions). Aquesta xifra es divideix en: 17.784.700 ptes. per abonaments i 12.973.625 ptes. per entrades. Per a aquest cicle, aquestes xifres suposen més de la meitat de la xifra total del pressupost. Les persones que assistiren al cicle la temporada passada foren unes 17.000, mentre que els abonats foren 1.150 (més del 50% de l'aforament del Palau de la Música).

Els 860 milions que obté el Liceu per taquillaatge (un 33% dels ingressos totals) el converteixen en un dels teatres que més s'autofinancen d'Europa. A tall d'exemple, podem comparar els percentatges que s'obtenen per taquillaatge als teatres d'altres capitals europees: Milà, Viena i París, cap al 20%; Brussel·les, Torí i Ginebra, cap al 10% (excloem d'aquesta petita llista el Covent Garden de Londres, perquè el seu funcionament és diferent i, per tant, les seves dades no són comparables).

D'altra banda, el Liceu té una àmplia gamma de preus. Les localitats de platea i amfiteatre tenen un preu màxim de 8.600 ptes. per a òpera; 6.500 ptes. per a concerts i orquestra amb solista; i 5.000 ptes. per ballet i recitals. Les entrades més barates se situen entre les 540 ptes. per a òpera i les 300 ptes. per a ballet. El nombre d'abonats de la temporada 1989-90 fou quasi de 7.000 per torn (el 60% de l'aforament total, que és de 2.300 localitats aproximadament —les llotges acullen un nombre de localitats, que poden ser ampliades—). Aquesta temporada 1990-91, el nombre d'abonats arriba gairebé als 7.600 (55% de l'aforament, però tenint en compte que hi ha un torn més). Entre 220.000 i 230.000 persones passen pel Liceu cada temporada.

Per part de l'Institut Municipal de Música, el nombre d'abonaments als concerts de l'OCB en la temporada

1989-90 fou de 6.109, que representen uns ingressos de 53.437.075 ptes. (6).

Finalment, Mozartiana té previst ingressar per taquillaatge aquesta temporada 5 milions, xifra que possiblement sigui més alta. La mitjana d'abonats a aquest cicle s'acosta al centenar. L'entrada més cara costa 2.500 ptes. i la més barata, 500 ptes.

Subvencions que no arriben

El capítol de subvencions és, certament, un dels més importants, perquè són els ajuts econòmics els que fan que una temporada sigui o no sigui rendible. Si ens fixem en les dades de despeses i ingressos que ja hem assenyalat, veiem que cap temporada d'aquests cicles no ha acabat amb superàvit.

Ibercamera preveu uns ajuts de 90 milions. Els seus ajuts vénen, normalment al 50%, de la Generalitat i de l'Ajuntament barceloní. Però les previsions, fetes bastant ajustadament, tenen com a resultat menys diners. Aquest dèficit es pot anar aguantant mitjançant préstecs bancaris. Si bé l'altra activitat d'Ibercamera (representacions artístiques per Espanya) sí que és rendible, no ajuda a compensar el dèficit de la temporada de concerts a Barcelona. D'altra banda, resulta difícil trobar patrocinadors privats que ofereixin quantitats importants, i encara més tenint en compte que les programacions es fan amb una previsió de dos o tres anys. Cada temporada el dèficit es va engrandint; i és lògic si pensem que cada cop l'oferta musical és de millor qualitat.

Euroconcert arrossega un dèficit de gairebé 6 milions (temporades 1988-89 i 1989-90). Si bé aquesta xifra no és molt elevada, sí que és important per a una empresa privada com aquesta. Euroconcert rebé mig milió de pessetes més, sobre el pressupost inicial, de la Generalitat la temporada passada (de 7.700.000 milions a 8.200.000 milions), i 600.000 ptes. menys sobre la previsió per part de l'Ajuntament de Barcelona. Fins aquí, tot correcte. Però el Ministeri de Cultura ja fa dues temporades que no dona ni una pesseta. Aquesta situació és la que fa que s'acumuli el dèficit. Per part de patrocinadors privats, rebé un total de 400.000 ptes. sobre una previsió inicial de 3 milions. D'altra banda, els ingressos per retransmissions de ràdio i televisió i per publicitat foren de 1.540.000 ptes. sobre una previsió inicial de també de 3 milions.

L'Institut Municipal de Música rebé l'any 1989 una subvenció de 350 milions (la part més important dels ingressos) per part de l'Ajuntament de Barcelona, i 14.100.000 ptes. en concepte de retransmissions i publicitat. Cada any es preveu un ajut de més de 100 milions per part de la Generalitat, però resulta més una formalitat que no una realitat perquè aquesta institució no ha pagat mai (encara que es preveuen negociacions).

Per al Gran Teatre del Liceu, un 56% dels ingressos ve de les quatre institucions públiques que formen part del seu Consorci. Es preveu tancar l'any 1990 amb uns 2.600 milions d'ingressos (aproximadament), dels quals 1.474 provenen de les subvencions públiques. Aquests milions es reparteixen així: Ministeri de Cultura, 500 milions; Generalitat, 475 milions; Ajuntament de Barcelona, 400 milions; i Diputació de Barcelona, 100 milions. El dèficit de l'any 1990 es preveu de 400 milions, sense comptar les despeses financeres.

Per tal d'equilibrar el pressupost i compensar concretament aquest dèficit, s'ha arribat a un acord entre aquestes quatre institucions públiques mitjançant el qual es fixen uns percentatges fixos d'aportació econòmica que passaran dels 1.475 milions el 1990 a 2.185 per a aquest any. Així, els nous percentatges d'ajut seran: Ministeri, 37,5%; Generalitat, 32,5%; Ajuntament, 20%; i Diputació, 10%. Això vol dir quasi 700 milions més, amb els quals es compensarà el dèficit de funcionament. Però el Liceu arrossega un dèficit històric que va generant interessos. Per arreglar aquesta situació, les quatre institucions esmentades estudien una solució.

El Liceu de Barcelona es troba encara, però, per sota del nivell de subvencions d'altres teatres d'òpera europeus. Tornant a les comparacions, podem assenyalar que els teatres operístics de Munic, Berlín, Bolonya, Brussel·les, Torí i Ginebra reben una subvenció pública del 76% del seu pressupost. Els primers teatres europeus (Milà, Viena i París —tornem a excloure el de Londres—) reben un 80% d'ajut públic.

Mozartiana és un cicle musical pràcticament subvencionat al cent per cent. Com és normal a d'altres cicles, les seves previsions d'ajuts econòmics sempre es tradueixen en menys diners. Per a aquesta temporada, Mozartiana s'enfronta al risc de no rebre l'ajut (si bé s'està negociant) més gran: 10 milions per part de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona, a causa de la nova política que segueix aquesta entitat, que és fruit de la fusió de dues caixes d'estalvis. D'altra banda, els ajuts aprovats es reben amb desfasament i això contribueix a anar arrossegant un dèficit més gran. Aquest dèficit, l'assumeix Joventuts Musicals de Barcelona, i a la llarga es va recuperant a través de les activitats d'aquesta entitat. Cal dir que el Ministeri de Cultura mai no ha ajudat aquest cicle.

Negoci?

Després de veure tots els números i de comprovar que sempre apareix el dèficit econòmic en finalitzar cada temporada, la música clàssica és negoci? No, no ho és. Hom pot pensar que els responsables i organitzadors d'aquests cicles musicals pateixen alguna espècie de bogeria (sense voler ofendre ningú!), però no es tracta ben bé d'això, de fer ne-

goci. En molts casos es pren la música clàssica, més que com un luxe, com un bé cultural i, fins i tot, com un repte personal, i és la iniciativa privada la que ofereix millor qualitat en l'oferta musical. Si més no, els responsables i organitzadors dels cicles són uns enamorats de la música.

Per tot això, i per les xifres que hem vist, és necessari comptar amb l'ajut econòmic públic o privat per poder desenvolupar les temporades de concerts i òpera. Calen molts esforços per poder donar una oferta musical prou important i d'un nivell qualitatiu més que suficient (gairebé excel·lent) per a una ciutat com Barcelona.

Cada cop més augmenta la qualitat musical i l'èxit de públic, però no n'hi ha prou. El dèficit segueix apareixent. Comptar amb l'ajut institucional públic a la mida de les necessitats no sempre és fàcil i sempre és necessari. Però comptar amb l'ajut privat ja és una altra història. Això no vol dir que les entitats privades estiguin poc inclinades a ajudar la música clàssica (si més no, l'esponsorització els és beneficiosa a nivell d'imatge), però si s'hi mostren és per motius fiscals. Així, sense una llei que reguli aquest aspecte per a entitats privades, el fet de rebre ajuts de privats té un futur incert.

D'altra banda, per la majoria dels consultats, les institucions públiques catalanes (les catalanes, no les centrals) són considerades bones interlocutores perquè saben i creuen que cal ajudar la iniciativa privada (ens referim als organitzadors dels cicles musicals), però els seus ajuts es reben amb retard i això va generant interessos.

Si més no, l'aspecte més positiu d'aquesta situació és el nivell musical que ha assolit Barcelona. L'oferta musical és de molt bona qualitat i la ciutat és una peça important dins els circuits europeus. Com a impressió general, també podem dir que, a banda que l'oferta musical s'ha incrementat d'uns anys ençà a Barcelona, el públic que assisteix als concerts també s'ha incrementat, encara que no en la mateixa mesura que l'oferta musical. Així, seguint aquesta trajectòria, els pressupostos dels cicles musicals són cada vegada més alts i la relació oferta-públic es manté.

Notes

(1) Aquesta xifra global és, si més no, aproximativa i orientativa. Les dades que hem recollit corresponen, o bé a pressupostos de la temporada passada (1989-90), o bé a pressupostos de la present temporada (1990-91), els quals no seran «reals» fins que aquesta finalitzi.

(2) No ha estat possible obtenir les dades del cicle musical de la Fundació Caixa de Pensions per raons que afecten la mateixa organització. D'altra banda, aprofito aquestes ratlles per agrair la col·laboració de Josep M. i Francesc Prat (Ibercamera), Antoni Sabat (Euroconcert), Raimon Ribera (Institut Municipal de Música de Barcelona), Carles Castells (Liceu) i Joan Millà (Mozartiana) per haver facilitat les seves dades sense cap problema.

(3) Els pressupostos globals de l'Institut Municipal de Música de Barcelona es calculen per anys naturals i no per temporades.

(4) El Liceu calculava els seus pressupostos per anys naturals fins l'any passat. A partir d'enguany es calculen per temporades, encara que les xifres resultants no diferiran gaire de les calculades per anys naturals. Les xifres de l'any 1990 que apareixen en l'article estan pendents d'aprova-
ció definitiva i, per tant, són provisionals.

(5) Recordem que algunes xifres són de despeses de la temporada passada i d'altres dels pressupostos d'aquesta temporada i, per tant, no definitives.

(6) Recordem que ara parlem de temporada i no d'any natural.

El goig de la música, cada dia més car

per JAUME COMELLAS

Fa exactament tres anys publicàvem un article amb el títol «El cost social i el cost particular de l'activitat musical», en el qual oferíem una visió sobre el tema que indica el títol.

Ara pretenem fer el mateix, amb una visió menys global i més circumscrita a la realitat catalana, i més concretament a la barcelonina, obviant la relació de referències de preus de localitats de diverses iniciatives i propostes musicals de l'estranger. L'interès més específic i concret d'aquest treball rau, sens dubte, en mostrar l'evolució soferta per determinats paràmetres, fet que ens permetrà establir unes determinades conclusions. O, si més no, obrir uns determinats interrogants. Fets no necessàriament oposats del tot. Situem com a base de consideració l'actual temporada 1990-91 i com a referència la 1987-88 que estudiàvem aleshores. Es tracta, doncs, d'un marc comparatiu que comprèn el pas de 3 temporades.

Hom contempla, per altra part, només els cinc grans cicles bàsics que nodreixen l'activitat barcelonina: Teatre del Liceu, OCB, Ibercamera, Euroconcert i Fundació Caixa de Pensions. Això situa un total de 120 ofertes, que tenen un cost d'abonament que oscil·la entre 476.000 pessetes, si hom gaudeix de les localitats més cares, i 107.000, si gaudeix de les més barates. Fa tres anys l'oferta de l'esmentat bloc d'iniciatives era de 131 propostes amb uns costos, sempre a preu d'abonament, que cobrien el ventall de 321.000 pessetes —localitat més cara— i 87.000 la més barata. La mitjana de cost de la localitat més cara enguany és de 3.960 pessetes i la més barata de 890, mentre que fa tres anys aquests guarismes eren de 2.422 i 653 respectivament. Això suposa uns increments, també respectivament, del 65% i del 37%.

Aquestes xifres indiquen que, en el cas dels preus més baixos, un afeccionat que dediqués el 3% del seus ingressos a assistir a concerts, per atendre aquesta oferta hauria de percebre un sou de prop de 255.000 pessetes mensuals, amb catorze pagues. En el cas que volgués adquirir les localitats de preus més cars, el sou necessari seria de 1.133.333 pessetes.

Aquestes xifres, s'eleva a 270.00 i 1.240.000 respectivament si extrapolem els 120 concerts de la temporada actual als 131 de la temporada 1987-88 referenciada amb uns increments percentuals del 39% i del 64%.

Una constatació elemental que sorgeix d'aquestes dades és que el cost del consum de concertisme musical, en tres anys, ha sofert un increment força per damunt de la



mitjana del cost de vida. Especialment pel que fa a les localitats més cares. L'estabilitat en el nivell qualitatiu de l'oferta confirma aquesta constatació, ja que no aporta cap mínim element corrector.

En tot cas, aquests guarismes han de ser contemplats des de diversos angles de perspectiva. És evident que 120 manifestacions cada any és una xifra difícilment assolible, no sols per causes econòmiques, sinó també per simplement físiques, ja que suposa una mitjana d'assistència de dotze concerts mensuals —amb un descans estival de dos mesos. La reducció a l'assistència a un concert semanal dividiria per tres les quantitats assenyalades, les quals tornarien al seu origen si contemplem una unitat familiar formada per almenys tres membres. No sembla que en una societat mínimament culta hagués de constituir cap atot no normal l'assistència familiar setmanal a una manifestació concertística. En aquest context hom arriba a la conclusió definitiva que el gaudi de l'escolta musical pública a casa nostra és car i el seu abast segueix corresponent a nuclis socials privilegiats.

A més, l'esmentada progressió de costos demostra que la tendència és regressiva i que, per tant, l'activitat musical cada vegada esdevé més elitista, contràriament a allò que hau-

ria de ser. La confirmació ve del fet que Barcelona, i per extensió Catalunya, no compta amb iniciatives explícitament dedicades a cercar nous públics i a situar una oferta musical deliberadament popular i, per tant, socialment progressista. Les actuacions, en aquest sentit, són escasses, sovint amagades en el si de la lletra menuda de programes, fins i tot amb un cert aire vergonyant i mai, o quasi mai, manifestades obertament. Més endavant es matisarà la qüestió; una qüestió que, com tantes d'altres, resta oberta a moltes interpretacions.

Entrant en detall sobre l'evolució de preus de localitats, hom hi pot observar matisos diferencials en el curs dels últims tres anys. Així, pel que fa a les representacions operístiques del Liceu, s'ha passat d'un preu màxim de 6.800 pessetes i de 400 el mínim, en la temporada 1987-88, a 8.600 i 540 respectivament. Pel que fa a Euroconcert, aquesta evolució va d'un preu màxim de 4.300 i un mínim de 800, en la campanya 1987-88, a 5.000 i 1.200 en l'actual. Per la seva part, Ibercamera situava els preus màxims dels concerts simfònics, en la temporada 1987-88, entre 5.000 i 8.000 i actualment a entre 10.000 i 15.000, mentre els mínims han passat d'entre 1.700 i 2.800 les més barates, per al cicle 1987-88, a entre 1.800 i 2.600 la més barata, en el que constitueix un procés acusadament progressista pel que fa a l'evolució bàsicament a la baixa dels preus de les localitats més barates.

Per la seva part, els cicles de l'OCB han passat, en tres anys, de 2.000 pessetes la localitat més cara a 2.400, i les més barates de 400 a 600. Això pel que fa als torns de tarda i nit, mentre que el del matí ha passat de 1.400 a 1.700 la més cara, i de 300 a 500 la més barata.

Aquesta situació es produeix en un context de progressiva participació institucional en els cicles de concerts, ja sigui potenciant les iniciatives pròpies —OCB i Liceu—, ja sigui millorant les seves aportacions en les privades. Així, en la temporada actual, entre Ajuntament de Barcelona i Generalitat hauran dedicat quasi 2.000 milions de pessetes a subvencionar els esmentats Liceu i OCB i els cicles Ibercamera i Euroconcert. La part del lleó se l'enduu el Liceu, amb 1.500 milions, xifra que —a més— pot ser rectificada a l'alça, seguit de la també institucional OCB, amb 350 milions; i ja a molta distància Ibercamera amb 90 milions i Euroconcert amb 11. Aquests dos mil milions, se'ls reparteixen unes escassament 400.000 localitats, fet que dona una subvenció per localitat de 5.000 pessetes.

La xifra pot resultar, en principi, exagerada, però caldria ponderar-la a la llum de referències alienes, que sentim no disposar.

Com és fàcilment deduïble, les subvencions per localitat resulten molt més baixes pel que fa als dos cicles privats (que es mouen entre les 1.500 i les 1.700 pessetes per localitat) que en les públiques (que ho fan entre les 3.500 de l'OCB i les 6.000 del Liceu). Una conclusió precipitada ens portaria a parlar que la gestió privada és millor que la pú-

blica. Caldrà matisar, a partir de premisses elementals. Així, en el que constitueix un ventall d'exemples més o menys significatius s'hauria d'escatir si resulta més car un concert de l'OCB a 2.400 pessetes localitat de platea més 3.500 de subvenció que un dels altres cicles, amb els seus corresponents preus. O si una representació com la de la recent *Valquíria*, amb el cost sumat de preu de localitat i preu de subvenció és més barat o més car que altres manifestacions de preu global semblant.

És cert que, a això, s'hi podrà oposar que, mentre que el cost de la localitat del concert promogut per la iniciativa privada pràcticament l'atén el consumidor, l'altre és satisfet en bona part per la massa de no beneficiaris, fet intrínsecament injust. Com es pot comprovar, l'espiral d'arguments podria estendre's quasi *ad infinitum* sense que en el seu recorregut s'assolissin conclusions definitives.

Pronunciar-se obertament intervencionista pot resultar tan erroni com adoptar una postura totalment contrària.

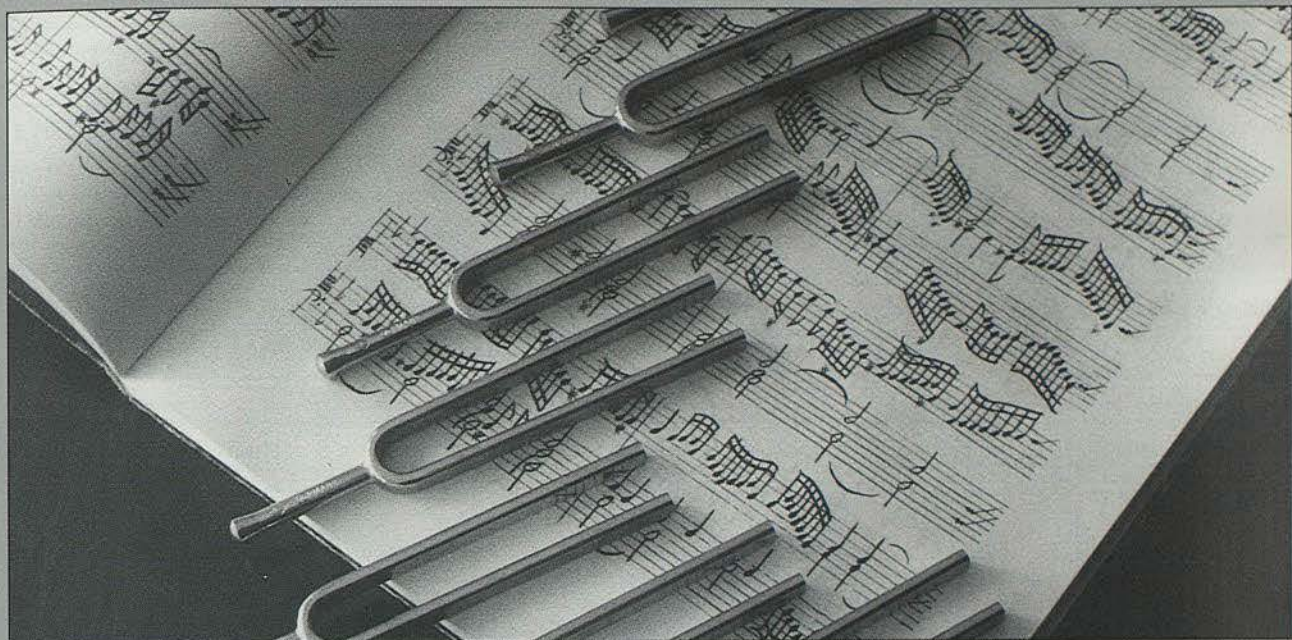
Dir que la iniciativa privada costa a la societat en diner públic menys que la institucional pot resultar menys que una veritat a mitges, mentre no s'aclareixin, abans, més d'un concepte o més d'un aspecte que confirmi definitivament l'afirmació.

Perquè, per altra part, i mentre no es demostrï el contrari, l'únic accés generalitzat i no exclouent de sectors socials no privilegiats al concertisme i a la gran manifestació musical pràcticament només l'ofereix, de moment, la iniciativa pública, mentre que la privada només ho fa per via d'excepció. Probablement perquè no pot ser d'altra manera, no ho sabem, ni tampoc sembla fàcil de demostrar-ho.

Un altre aspecte a considerar és si l'ajut institucional a l'activitat musical és equilibrat entre les atencions als sectors bàsics i primaris —la promoció entre escolars, la promoció en sectors allunyats socialment i culturalment, la promoció de la música en cercles universitaris i juvenils en general—, i la pura praxi de la gran manifestació pública. Això ajudaria a entreveure si realment el país gaudeix d'una política cultural musical autènticament progressista i amb perspectiva de futur.

Tanmateix, aquesta política ha de contemplar la globalitat de la realitat social. No pot reduir-se a plantejaments de curta volada i que menystinguin, obvii o marginin una visió totalitzadora de l'entorn social del qual la música només n'és un element més. Recentment, un estudi realitzat a França demostra que només el 2% dels francesos se sent atret per l'òpera. Caldria preguntar-se quins percentatges de ciutadans catalans viuen amb uns mínims d'intensitat la vida musical, en aquest cas que ens ocupa de la dita música clàssica, òpera, etcètera. I, derivadament, quins percentatges serien ideals, quins objectius caldria assolir i quins mitjans és raonable dedicar-hi, a quins sectors socials cal donar preferència i de quina manera, etcètera. Això situa una altra dimensió del tema, absolutament bàsica, i sense la contemplació de la qual cap política té, d'entrada, el més mínim sentit.

El finançament de la música catalana



per FÈLIX MANITO

En la darrera dècada s'ha realitzat un gran esforç per incrementar els recursos destinats a la cultura. Hi ha un desig de totes les administracions per augmentar els recursos destinats a l'art i la cultura, malgrat la dificultat d'augmentar les despeses públiques corresponents.

El pressupost del Ministeri de Cultura va passar de 27.204 milions de pessetes el 1983 a 44.433 milions el 1989. Les despeses de les Comunitats Autònomes en programes culturals van créixer de 22.365 milions de pessetes el 1985 a 65.604 milions de pessetes el 1989. El Departament de Cultura de la Generalitat va ampliar el seu pressupost inicial de 94 milions el 1980 a 8.622 milions el 1988.

A Espanya, l'Estat juga un paper motriu per a les qüestions culturals: estableix el marc de regulació; aporta una part substancial del seu finançament i, a més, canalitza la seva inversió a través d'organitzacions integrades en la pròpia estructura de la funció pública.

Aquest és el model de finançament públic de la cultura establert a Espanya i en el qual cal inserir el finançament actual de la música a Catalunya, que, com la major part dels sectors tradicionals de les arts a Europa (teatre, dansa, museus, festivals...), ha passat a finançar-se majoritàriament a través de la despesa pública.

Creixent protagonisme de l'administració

A Catalunya, fins fa pocs anys, les intervencions en el camp musical havien estat bàsicament de caràcter altruista,

fruit d'iniciatives ciutadanes. L'acció de l'Administració Pública se centrava de forma pràcticament exclusiva en les actuacions de l'Ajuntament de Barcelona: Conservatori Municipal, Festival Internacional de Música de Barcelona, Orquestra Ciutat de Barcelona, Banda i Cobla municipals, subvencions als organitzadors de cicles de concerts, etc.

Cal esmentar, també, que la vida musical barcelonina s'ha caracteritzat durant anys per una certa estabilitat. Tres orquestres simfòniques, tres orquestres de cambra, una banda municipal i una cobla institucional és l'estructura musical activa de la capital de Catalunya. En el camp de les sales, l'actiu del Palau de la Música i el Liceu. Ans al contrari, fora de Barcelona hi ha hagut un major dinamisme; serveixi, a tall d'exemple, el procés de creació de l'Orquestra Simfònica del Vallès.

Durant la dècada dels vuitanta, es configuren i consoliden un conjunt de transformacions en el terreny del finançament de la música que modifiquen el protagonisme, fins aleshores vigent, del sector privat. El fet nou i significatiu és el creixent protagonisme del conjunt de les Administracions públiques.

L'únic punt de referència que hi ha a Catalunya per conèixer el volum i la distribució de la despesa pública feta en cultura a Catalunya és el «Llibre Blanc de la Cultura», realitzat per la Fundació Jaume Bofill. Aquest estudi va ser encarregat a la Fundació per les Administracions catalanes signants del Pacte Cultural el 1985 i finalitzat el 1987. En el treball, es feia una anàlisi del finançament de les activitats culturals realitzades per les institucions públiques (Ajuntaments, Diputacions, Generalitat i Administració Central) durant l'any 1985, d'acord amb les recomanacions de la UNESCO.

Quadre 1
Distribució de les subvencions i ajuts del Departament de Cultura al món de la música, 1988
(milions de pessetes)

Concepte	Servei de Música	EAOEF*	Total	%
Entitats musicals d'abast nacional	380,0	—	380,0	47,1
Concerts i festivals	60,7	66,7	127,4	16,0
Infraestructura de música i dansa	78,3	—	78,3	9,7
Dansa	21,0	47,3	68,3	8,6
Entitats musicals	43,7	—	43,7	5,4
Orquestres	28,5	—	28,5	3,5
Cursos i concursos	21,0	3,3	24,3	3,0
Música moderna	4,1	10,8	14,9	1,8
Indústria fonogràfica	7,8	4,6	12,4	1,5
Beques música i dansa	3,1	—	3,1	0,5
Altres	10,1	10,7	20,8	2,8
Total	658,7	143,6	806,8	100,0

* Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes.
Font: Memòria del Departament de Cultura, 1988.

Segons l'estudi, el volum total de recursos compromesos en el finançament públic de l'activitat cultural a Catalunya l'any 1985 suposà, en xifres no consolidades, 23.618 milions de pessetes. La distribució de la despesa per activitats culturals del conjunt de les Administracions públiques informa d'un percentatge d'un 9,4 dedicat a la música.

La major part de la despesa correspon als Ajuntaments, un 17% de les seves activitats culturals. La participació de la Generalitat i les Diputacions era més reduïda, 4,0 i 4,7%, respectivament, i inexistència la de l'Administració Central.

Prioritat: els grans equipaments

Des de 1985 fins a l'actualitat aquest retrat s'ha transformat: ha augmentat significativament el finançament de la Generalitat; s'ha redimensionat el paper de l'Ajuntament de Barcelona i el Ministeri de Cultura intervé de forma activa.

Pel que respecta a la Generalitat, l'evolució de les subvencions i aportacions del Departament de Cultura a la música és un bon indicador d'allò que s'indicava més amunt. Aquest concepte ha crescut de 25 milions el 1981 a 806 milions el 1988.

L'anàlisi de la distribució dels ajuts i de les subvencions del Departament de Cultura al món de la música el 1988, que es desglossa en el quadre 1, ens informa de les prioritats financeres del Departament en l'àmbit musical.

En primer lloc, cal assenyalar que gairebé un 50% dels ajuts són destinats a les entitats musicals d'abast nacional,

és a dir al Consòrci del Gran Teatre del Liceu i al Consorci del Palau de la Música: 350 milions per al Liceu i 30 per al Palau.

La segona prioritat pressupostària s'adreça a l'organització de concerts i festivals. El Departament de Cultura va organitzar l'any 1988 un total de 173 concerts arreu de Catalunya i, a més, va col·laborar amb altres entitats en la realització de 44 concerts més. Així mateix, va subvencionar vint-i-un festivals d'estiu.

El cas del Gran Teatre del Liceu, el primer gran teatre d'òpera líric d'Espanya, és el més paradigmàtic per il·lustrar la creixent dependència del sector musical respecte del finançament de l'Administració. En el quadre adjunt sobre l'evolució de les aportacions econòmiques de les institucions al Consorci del Gran Teatre del Liceu observem com, en cinc anys, de 1986 a 1991, les aportacions s'han triplicat. El 1989, la subvenció concedida per les institucions públiques va representar gairebé un 60% del pressupost total del teatre. La resta de les partides pressupostàries procedien essencialment de la venda de localitats i abonaments, i, en menor mesura, dels denominats ingressos atípics i ajuts d'empreses privades.

Les transformacions en els percentatges de participació de les institucions en el Consorci del Liceu reflecteixen també els canvis que assenyalàvem dins l'Administració Pública respecte al finançament musical.

Al costat del Teatre del Liceu hi ha hagut un altre equipament que simbolitza el creixent protagonisme de l'Administració Pública: l'Auditori.

El setembre de 1989 se signava el conveni entre la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona i el Minis-

teri de Cultura per a la construcció de l'Auditori de Música de la ciutat de Barcelona. És a dir, l'equipament necessari per augmentar l'oferta de places de concert a Barcelona en 3.300 i passar d'un nivell de 0,65 places per mil habitants a 1,5 places.

El conveni fixava el cost d'edificació, accessibilitat, urbanització, equipament i mobiliari en 6.216 milions de pessetes. La distribució del finançament és la següent: 3.000 milions del Ministeri de Cultura, 1.608 milions de la Generalitat i 1.608 milions més de l'Ajuntament.

El conveni també estableix que la titularitat de l'Auditori serà d'un Consorci Generalitat-Ajuntament que es crearà per a la seva gestió i al qual correspondran les despeses de manteniment i conservació.

Necessitat de l'ajut privat: empreses i usuaris

Malgrat que, a tots els països europeus, els pressupostos públics de Cultura han crescut, aquests són insuficients per fer front a la demanda i sorgeixen noves formes de finançament amb la intervenció de l'ajut privat.

A Espanya, els sectors privats, per la seva part, han contribuït a aquesta canalització de recursos cap a la cultura i han passat de nivells modestos, a principis dels anys vuitanta, a un volum d'inversió situat entorn de 30.000 milions de pessetes.

Els continguts culturals fomentats del patrocini empresarial espanyol són molt variats, així com el seu àmbit de projecció. Entre les activitats de projecció pública se situa, en primer lloc, la pintura, amb el 38%, seguida de la literatura amb el 33% i la música amb el 27%.

Un exemple del sorgiment de les noves formes de finançament ha estat la constitució, a finals de 1989, de la Fundació Gran Teatre del Liceu. L'objectiu d'aquesta nova fundació és el de crear mecanismes de finançament que facin possible l'ampliació i consolidació econòmica del teatre ope-

rástic de la Rambla. Alhora, es vol establir una nova fórmula de col·laboració entre les institucions públiques i les empreses privades. La Fundació va nomenar un Patronat integrat per representants de les següents entitats: Consorci del Liceu; Societat d'Aigües de Barcelona; Banc d'Europa; Banc de Sabadell; Caixa de Barcelona; Caixa de Catalunya; Grup Torras i Catalana de Gas.

Respecte als usuaris, cal dir que la situació espanyola de consum cultural s'ha incrementat notablement. Enquestes realitzades el 1978 i el 1985 revelen un significat augment dels nivells de pràctica cultural: el 14% en assistència a concerts musicals, el 27% en lectura de llibres i el 29% en visites a exposicions i museus.

A Catalunya, també hi ha hagut creixement de la demanda musical, però ha estat poc significatiu. El públic es concentra en un reduït però actiu segment de població, d'unes característiques culturals i socio-econòmiques molt definides.

Aquesta manca de creixement de la demanda no ha permès que el finançament de les activitats musicals pel taquillatge s'hagi modificat quantitativament i qualitativament. Com a exemple, cal dir que els ingressos per venda d'entrades i abonaments de l'Orquestra Ciutat de Barcelona el 1989 només van significar un 10% del seu pressupost.

A grans trets, hem vist les característiques de les tres branques principals del finançament musical: administració, empreses i usuaris.

Per cloure, algunes reflexions finals sobre el tema.

L'aportació de l'Administració continuarà creixent, però no en els percentatges expansius de la darrera dècada. Els augments de l'Administració seran insuficients per fer front al continu creixement de les despeses.

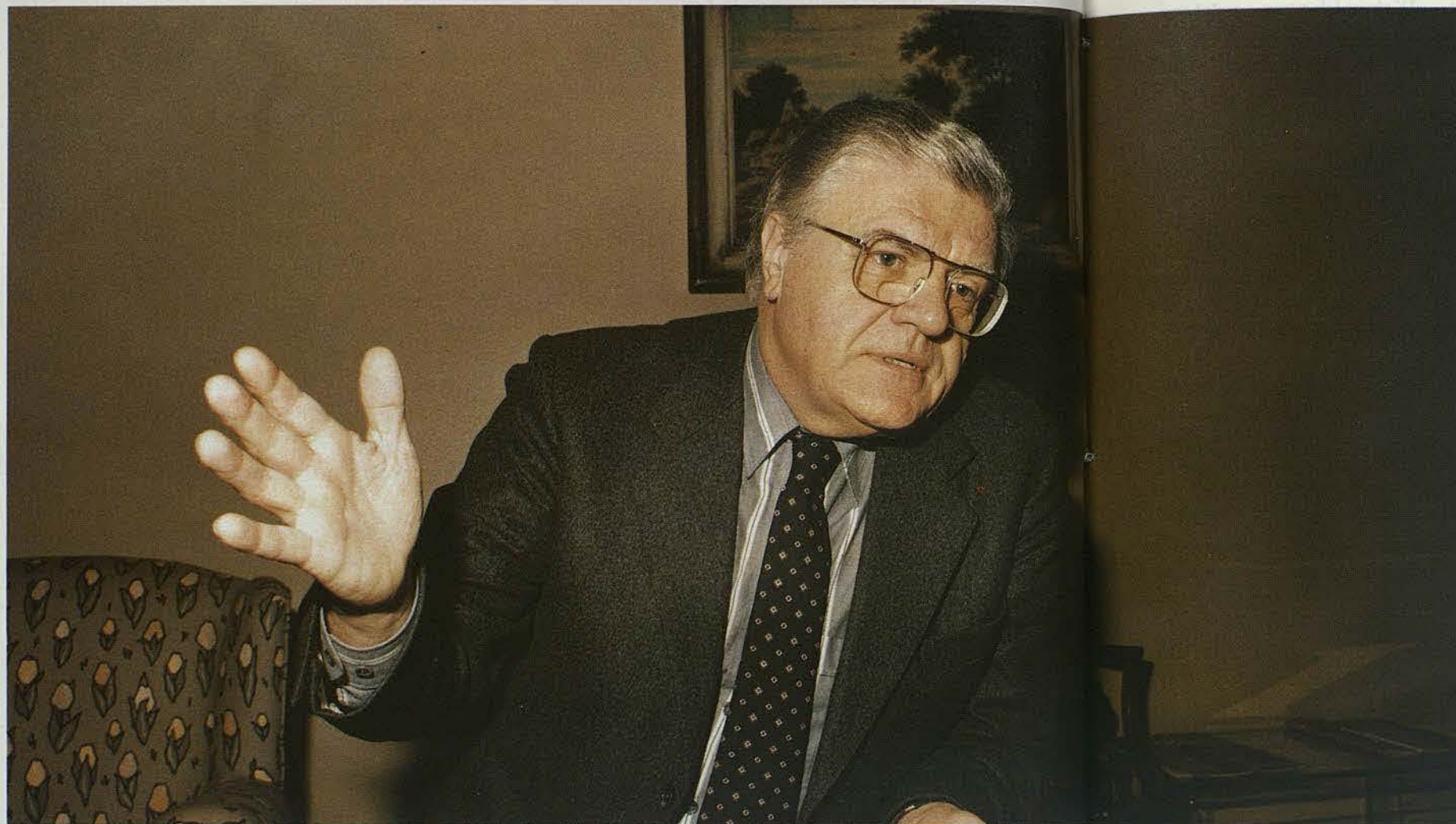
La capacitat financera de les organitzacions culturals dependrà, cada vegada més, de la seva capacitat per aconseguir recursos no públics. En aquest sentit, caldrà revisar les polítiques de preus i apropar el preu de les activitats al seu cost real, és a dir, augmentar l'aportació directa de l'usuari en les activitats culturals.

Quadre 2
Evolució de les aportacions econòmiques de les institucions al Consorci del Gran Teatre del Liceu
(milions de pessetes)

Institució	1986	%	1988	%	1991*	%
Generalitat de Catalunya	200	29,6	350	31,2	710	32,5
Ajuntament de Barcelona	200	29,6	350	31,2	437	20,0
Ministeri de Cultura	200	29,6	400	35,7	819	37,5
Diputació de Barcelona	75	11,1	100	8,9	219	10,0
Total	675		1.120		2.185	

* Segons l'acord signat per les institucions el 18 de setembre de 1990.

Font: Memòries del Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1986 i 1988.



Josef Suk i la gran tradició eslava

per CARME MARTÍNEZ

El dia 23 de gener vam poder escoltar, al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, el desè concert de la Temporada Musical d'enguany. El Trio Suk, integrat per Josef Suk (vio-

lí), Josef Chuchro (violoncel), i Josef Hálá (piano), interpretà el programa següent: *Élégie*, de Josef Suk, *Trio en sol menor*, op. 15, de Bedřich Smetana, i *Trio «Dumky»*, op. 90, d'Antonín Dvořák.

Aquest concert era, sense cap dubte, un dels plats forts de la Temporada de la Caixa. Es tractava, en efecte, d'un esdeveniment molt especial que oferia al públic barceloní l'oportunitat d'escoltar un programa constituït íntegrament per música de cambra txeca i interpretat per un trio txec excepcional. I és que no parlem d'un trio txec qual-sevol... Què distingeix, doncs, es demanarà el lector, aquesta agrupació cambrística de manera tan singular? Ni més ni menys que el fet d'ésser el seu fundador, Josef Suk (nascut a Praga l'any 1929), un dels principals violinistes del nostre segle, i, alhora, nét —com el seu nom suggereix— del compositor Josef Suk (1874-1935) i besnét del gran Antonín Dvořák (1841-1904). Aquesta condició de dipositari, no només del llegat musical dels seus avantpassats, sinó també del d'altres importants compositors de la seva terra, com Smetana o Martinu, fa d'ell —i del «seu» Trio— un inexcusable punt de referència interpretatiu. No cal dir que el concert va curullar totes les expectatives suscidades; ni que el públic va res-

pondre àmpliament a tan interessant convocatòria, tot i que el mateix dia i a la mateixa hora actuava al Palau de la Música la «competència»: el gran Mstislav Rostropóvitx.

El Trio Suk inicià la seva carrera concertística l'any 1952, al voltant de la personalitat de Josef Suk. El seu repertori abraça avui dia totes les obres bàsiques de música de cambra txeca i del món sencer. Ha obtingut grans èxits en les seves gires per diversos països, i ha estat sempre molt ben acollit per públic i crítica. Col·labora assíduament amb la casa txecoslovaca Supraphon i amb la companyia Nippon Columbia Tòquio. El conjunt ha estat guardonat amb el Grand Prix du Disque de París. Aquesta entrevista amb Josef Suk —portaveu, aquesta vegada, del grup— va tenir lloc el mateix matí del concert, una estona abans de la *masterclass* que el Trio havia d'impartir als joves integrants del Trio Bartholdy, al qual també vam poder escoltar fa algunes setmanes al mateix Centre Cultural.

—¿Què sent quan interpreta la mú-

sica del seu avi i del seu besavi?

—El que experimento és, principalment, un gran sentiment de responsabilitat. Quan toco música escrita pel meu avi, o pel meu besavi, sento un gran plaer, és clar, perquè una tradició familiar com la nostra és tan difícil de trobar al món... Ara mateix estic molt content de tocar a Barcelona, aquesta nit, la música de la meua família... Però, al mateix temps, em sento responsable de la reacció del públic. Fins ara, els públics que he trobat arreu del món han reaccionat fantàsticament i han estimat la música de Dvořák i Suk. Això em fa molt feliç; i espero que aquí passarà el mateix.

—I quina és la cosa més remarcable que li ve al cap quan pensa en el seu besavi? Anecdotes, records de família...

—Bé, li haig de dir que tot el que sé del meu besavi ve dels llibres, perquè quan jo vaig néixer ja feia anys que ell era mort. Després, el meu avi va morir l'any 35, quan jo només tenia sis anys; el meu pare morí també molt aviat, poc després la meua mare... Així que no quedava ningú de la família per a parlar-me del meu besavi. Coneixo la vida i les anècdotes de Dvořák pels llibres.

—Dvořák és un compositor perfectament conegut arreu del món; en canvi, no passa el mateix amb Josef Suk...

—És cert. Dvořák va ser, després de Smetana, el primer compositor txec conegut mundialment. Crec que veritablement és un dels compositors més grans de la història, al costat de Mozart, Beethoven o Brahms. Quant a Suk, va ser el millor alumne de Dvořák, i es casà amb la seva filla, la meua àvia. Suk és un puntal de la música romàntico-impressionista; però jo estic convençut que l'autèntica reconeixença de la seva música ha d'arribar encara, en un futur molt pròxim. Ara comença a ser molt ben rebuda a Amèrica, a Alemanya...; moltes orquestres toquen ara la música de Suk. És una música que ve directament del cor, que és plena del sentiment eslau que trobem a les cançons populars txeques. És veritable música txeca.

—Parlem una mica de vostè mateix. Com i quan va començar a interessar-se pel violí? Per què va sentir-se atret per aquest instrument?

—Jo mai no em vaig sentir atret pel violí —riu—; algú va portar-me un violí... Jo vivia aleshores amb els meus pares en una petita ciutat (on va néixer el meu avi). I, la veritat, no sabia que cap altre instrument existís; simplement, em van posar un violí a les mans, i jo el vaig tocar. Potser si hagués tingut l'oportunitat de contactar amb d'altres instruments hauria preferit el piano, o la direcció... Però em va mancar aquesta possibilitat, i, a més, era molt petit, tenia cinc o sis anys. Vaig començar a tocar el violí i em vaig quedar amb ell la resta de la meua vida.

«Afortunadament!», deuen pensar tots els afeccionats que admiren el seu art.

—Amb qui va estudiar?

—Vaig estudiar a Praga... El meu primer professor fou el meu pare. Era un bon violinista i un bon músic. En aquella època, el millor professor de Txecoslovàquia era Jaroslav Kocián, al Conservatori de Praga. Jo vaig estudiar amb ell des de la mort del meu pare. Amb cap altre.

—Què pot dir-me de l'escola violonística txeca?

—Tenim una gran tradició, tant al Conservatori com a l'Acadèmia de Música de Praga. Un gran professor txec que havia estat treballant a Rússia implantà l'escola russa al meu país; així que totes dues escoles són similars. El més destacable quant a la interpretació és l'ànima, el profund sentiment que ve del cor, la profunda malenconia...

—...com a la «dumka»?

—Sí. Com a la «dumka» —somriu—. En fi, l'escola de violí és excel·lent a Txecoslovàquia, ja ho era als meus temps d'estudiant: una de les millors d'Europa. Teníem grans professors, excel·lents orquestres al Conservatori. Crec que la meua generació va fer un treball veritablement bo.

Aprofito que Josef Chuchro i Josef Hálá són presents a la nostra conversa per preguntar sobre les escoles de violoncel i piano. El senyor Chuchro explica que «l'escola de violoncel txeca és fonamentada sobre les bases de l'escola alemanya, però en els darrers anys rep fortes influències de l'escola francesa. Actualment, l'escola de violoncel al nostre país és excel·lent. Pedagògicament, s'estan obtenint grans èxits: els joves violoncellista txeques guanyen molts concursos internacionals. Jo

sóc professor a l'Acadèmia de les Arts i tinc gent estupenda a la meua classe». Quant al piano, Josef Hálá opina que «la tradició musical general és gran al nostre país; l'escola pianística és també molt bona, tant com la russa, l'hongaresa..., les dels països que ens envolten, malgrat que no és tan ben coneguda».

—Tornant a la seva activitat, senyor Suk, és ben conegut que vostè ha conreat sempre la música de cambra de manera molt intensa. D'on li ve aquest interès?

—Bé, és difícil de dir. A la meua família ha existit sempre una gran tradició de música de cambra, perquè el meu avi, Suk, fou violinista d'un quartet de corda durant tota la seva vida; a més de compositor, era un bon violinista. Així que ha estat quelcom que ha vingut a mi, que m'ha atret sempre amb gran força. La música de cambra és la meua faceta preferida. Estimo les composicions de cambra... Penso que la millor combinació de cambra és el quartet de corda, però jo no puc combinar ser solista i tocar en un quartet, perquè són dues coses prou diferents. Jo he triat la modalitat del trio amb piano perquè un trio no és més que una associació de tres solistes; això fa molt fàcil combinar-lo amb la meua feina com a solista. De totes maneres, un quartet de corda és la cosa més meravellosa del món.

—Isaac Stern digué alguna vegada que un quartet de corda és un sol instrument en quatre parts...

—I tenia raó! Al quartet de corda, el so ha de produir-se d'una manera especial, ha de ser perfectament homogeni. Però el violí, el violoncel i el piano, al trio, són tres autèntics solistes, i el que s'ha de fer amb les sonoritats és...

—...casar-les.

—Just. Al quartet és molt més difícil. Cal preparar molt bé les cordes, estudiar molt, fer molts assaigs... Però és fantàstic.

—Llavors, quina mena d'adaptació demana aquest «matrimoni» de tres?

—Bé, és una adaptació de caire musical. Són els sentiments musicals respectius allò que cal posar d'acord. I, de tant en tant, deixar als col·legues que sobresurtin quan tenen un solo —riu—, i coses així... Però l'estil d'execució roman igual.

"Si hom té un veritable talent musical, res no és difícil"



—I no és difícil per a un solista adaptar els seus sentiments personals a una mentalitat de conjunt?

—Si hom té un veritable talent musical, res no és difícil. A més, no cal perdre de vista el principal: no són intèrprets per a mostrar-nos nosaltres mateixos, sinó per a servir la música i els compositors.

—Així, vostè recomanaria a tot estudiant, a tot solista, el conreu de la música de cambra?

—Tothom hauria de fer música de cambra! Ajuda molt a desenvolupar un «feeling» musical de solista. Crec que cap estudiant no hauria d'estar mancat d'aquesta experiència.

—Com van decidir constituir el Trio Suk?

—La primera inspiració va venir del Trio Thibaud-Cortot-Casals. En aquella època, érem estudiants, i escoltàvem, als discs, aquest gran trio. I vam pensar que nosaltres podíem seguir el mateix camí. Vam tenir molt èxit, el públic ens ha acollit sempre molt bé..., i ja portem junts més de trenta anys!

—Vostè també dirigeix una orquestra de corda que porta el nom del seu avi...

—Sí, és una orquestra molt bona, amb músics extraordinaris. M'agrada molt treballar amb ells, dirigir-los... Justament la setmana passada vam tocar a París. De vegades, hi participo com a solista, és a dir, dirigeixo des del violí, concerts de Bach, coses així. Però gairebé sempre només dirigeixo..., així puc escoltar també! És per a mi un gran plaer, una gran felicitat.

—Vostè interpreta, tant amb aquesta orquestra, com amb el Trio, molta música txeca, és clar. És una part enorme, fonamental, del seu repertori...

—Per a nosaltres és un «must» poder tocar música txeca, fer-ne publicitar, perquè és una música tan meravellosa... Però no ens limitem a la música txeca, tenim un extens repertori.

—A això em refereixo. No se senten una mica encasellats? Deu ser difícil per a vostès arribar a interpretar algun concert en el qual no hi hagi gens de música txeca...

—Sí, efectivament. Tothom ens demana la música de la família... A tot arreu és el mateix. Però no té importància. Ens agrada.

—Hi ha lloc, al seu repertori, per a la música contemporània, especialment la que es fa al seu país?

—Jo personalment prefereixo tocar música «clàssica», és a dir, Mozart, Beethoven, els txecs... i alguns compositors més moderns, com Bartók, Berg, Martinu... Però la música boja d'avui no m'agrada. Faig alguna cosa, perquè és veritat que cal ajudar els compositors del nostre país i tocar les seves obres; i és cert que alguns produeixen bona música... Però la majoria no ho és gens, de bona. A més, jo penso que al públic tampoc no li agrada, aquesta música. Així que la cosa és difícil... Escollim, de tant en tant, alguna obra nova per a interpretar-la, però ens quedem més aviat en el repertori clàssic.

—Imagino, a més, que de composicions contemporànies per a trio no n'hi deu haver massa...

—No, no gaires, perquè el trio és un conjunt difícil, tant a l'hora d'interpretar com a l'hora de compondre. Escriure bona música per a trio no és pas tan fàcil... La prova és que, en tota la història de la música, només dos compositors han assolit la màxima perfecció en aquest terreny: Schubert i Dvořák. No és tan fàcil crear un bon con-

junt sonor a partir del piano i les cordes. I penso que als compositors contemporanis els manca el correcte sentit del trio.

—I no pensa que és més difícil interpretar la música d'un compositor mort que la d'un de viu?

—Jo crec que la responsabilitat és sempre la mateixa. Sempre és difícil; cal treballar tant i estudiar tan durament per a interpretar Bach com per a interpretar Henze. Cal donar sempre el millor d'un mateix.

—Tornant al trio, com treballen cada obra, com construeixen cada interpretació?

—Primer, cadascú prepara la seva part; després, ens trobem i assagem, toquem i discutim. Discutim sobre allò que ens agrada i allò que no, quina mena de dinàmiques, d'equilibri dinàmic, cal establir...

—...discuteixen molt?

—Sí, molt —somriuen tots tres—, naturalment; tots volem trobar la millor via per a abordar l'obra... I tots estem convençuts de la nostra postura personal.

—No voldria deixar de demanar la seva opinió sobre la «perestroika», sobre com estan afectant el camp de la música els recents canvis polítics al seu país, des del punt de vista social, pedagògic, cultural, etc.

—Bé, ara mateix ens trobem al començament, en ple canvi de sistema, i potser les coses siguin més difícils durant un any o dos. Però crec que això no afectarà greument la música. En la nova societat, la gent sentirà la mateixa necessitat de cultura, de música, i vindrà als concerts. Potser tot plegat s'encarirà una mica... Durant algun temps serà dur, crec que no tant a Praga i les altres ciutats importants com al camp... Però estem convençuts que les coses aniran molt bé. És meravellós ser lliures, després de quaranta anys, poder parlar, poder viatjar... I, al cap i a la fi, nosaltres som intèrprets, i fins i tot sota el règim comunista, les coses no eren tan difícils per a nosaltres com per als creadors, per als escriptors i compositors. Però sentim una gran felicitat per aquesta nova llibertat. El nostre president, Vaclav Havel, és una persona meravellós, un gran filòsof, així que penso que un futur meravellós espera el nostre país.

—Una darrera pregunta: com viu



vostè el desfasament entre les seves dues activitats, la de solista i la de «música de cambra», tenint en compte la diferent acollida del públic a cadascuna d'aquestes facetes? Vull dir que la gent acut en massa a veure els grans concerts, les grans orquestres, els grans pianistes, etc., però la capacitat de convocatòria dels concerts de cambra s'ha manifestat, almenys a casa nostra, molt menor...

—Efectivament. És quelcom difícil d'explicar. A Espanya mai no hi ha hagut una gran tradició de música de cambra. Vostès han tingut grans solistes, com Sarasate, i grans compositors, com Granados i Albéniz, però no una veritable tradició cambrística. Jo crec que tot necessita una petita història, una mica de tradició... En canvi, hi ha països en els quals la música de cambra funciona molt bé a nivell de públic, com EUA, Alemanya... Al nostre país l'acollida és meravellosa, a Anglaterra també... A França és sempre «comme ci, comme ça»... Al Japó és fantàstic, la gent està boja per la música de cambra. A la Xina no tant, excepte a Taiwan i Hong Kong... Japó és el millor país de l'Orient, en aquest sentit. És clar, la música de cambra és sempre quelcom més íntim; la gent acostuma a preferir el gran «show» orquestral, els grans solistes... La música de cambra tampoc no es beneficia d'una gran publicitat; però és, tot i així, la millor mena de música.

Per un moment, el violoncel passa a capitalitzar la conversa. «Voste sap», comenta Suk amb humor, «que el meu besavi va escriure el millor concert de violoncel del món, i que, segurament,

sense aquest concert de Dvorák, l'instrument seria ben perdut!», conclou entre rialles. Aprofito l'avinentsa per comentar que Rostropovitz (precisament un dels violoncel·listes que més han tocat aquest concert arreu del món) actuarà al Palau a la mateixa hora en què ells ho faran al Centre Cultural; Suk elogia sincerament la interpretació que el músic rus fa del concert de Dvorák. Arriben, en aquest moment, els joves components del Trio Bartholdy, per tal d'acompanyar el Trio Suk al Centre Cultural de la Caixa, on totes dues agrupacions duran a terme una interessant experiència pedagògica. «Són bons?», em pregunta Suk. Quan contesto afirmativament, sembla complagut. Els pregunto:

—No pensen que aquesta és una experiència molt positiva? És a dir, no es tracta d'un violinista, o un violoncel·lista, o un pianista, que dona classe a un trio, sinó un trio que imparteix una masterclass a un altre trio...

—És veritat; som molta gent, eh? Això pot acabar en una bona baralla —bromeja Suk amb els seus companys.

Aquella mateixa nit, després d'un concert absolutament emocionant (i, pel que fa a mi, inolidable), Laura Folch, violoncel·lista del Trio Bartholdy, em comentava l'extraordinari interès de l'experiència viscuda i destacava, amb humor, una de les recomanacions del Trio Suk: «Ens han dit que, per treballar com cal, necessitem instruments nous, instruments molt millors que els que tenim ara». Quina llàstima que els nostres joves músics hagin de treballar amb mitjans que estan molt per sota del seu talent i la seva dedicació!

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Coses rares

per CONXA TRALLERO

• Des del 25 de febrer i fins al 3 de març es representa al Gran Teatre del Liceu l'òpera de Martín i Soler *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*. Es tracta d'un esdeveniment musical força important que ens permet redescobrir el talent d'aquest músic valencià que va tenir una brillant trajectòria per diverses ciutats d'Itàlia, Londres, Viena i Sant Petersburg. De la vintena d'òperes que compongué, cinc foren fruit de la col·laboració amb Lorenzo da Ponte, entre les quals cal destacar *Una cosa rara*. Fou estrenada a Viena l'any 1786 amb gran èxit, sis mesos més tard que *Le nozze di Figaro*, de Mozart. Martín i Soler, que tingué un lloc rellevant dins el món musical de la seva època, fou després oblidat. Catalunya Música us ofereix la possibilitat

d'escoltar la versió que en farà la Capella Reial de Catalunya al Gran Teatre del Liceu. Aquest enregistrament serà emès el diumenge dia 3 a les 17 hores.

• En el capítol de coses rares, és a dir, poc freqüents, cal incloure l'audició de música escrita per dones. Es calcula que al llarg de la història hi ha hagut unes 4.000 compositores que han creat obres musicals dels gèneres més diversos: música vocal i instrumental, de cambra, òperes, simfonies, etc. Si bé en el moment present comença a ser habitual que la dona tingui accés a les feines que tradicionalment es consideraven masculines, no era així en altres èpoques. És per això que no deixa de ser sorprenent l'existència de compositores com Hildegard von Bingen o la Comtessa de Dia (segle XII), Francesca Caccini, Barbara Strozzi i

Elisabeth Jacquet de la Guerre (segle XVII), Clara Schumann i Fanny Mendelssohn (segle XIX). Del 4 al 8 de març, i dins els espais monogràfics (11 i 17 hores), us oferirem un recull d'obres d'aquestes i d'altres compositores d'indrets i èpoques ben diverses.

• Una altra raresa: l'enregistrament íntegre de l'òpera de Mozart *La finta giardiniera*. Es tracta d'una obra de joventut (composta als 19 anys) estrenada l'any 1775 a Munic. La podreu escoltar el diumenge dia 17 a les 17 hores.

• Altres moments destacables de la programació són: —Agnes Baltsa (4, 5 i 6), Emma Kirkby (13, 14 i 15) i Joan Sutherland (25, 26 i 27), a l'espai La Música dels Intèrprets.

— *L'Incorporazione di Poppea* de Monteverdi (Grans obres, dia 9).

— *Tristan und Isolde* de Wagner (diumenge dia 10, a les 17 hores).

— *La Passió segons sant Mateu* de Bach (Grans obres, dia 30).

— *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, des del Gran Teatre del Liceu (diumenge dia 31, a les 17 hores).

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 constituí 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 SERVUS en Austria

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA
AIRLINES OF SPAIN

«Tarde de Poetas» o la síntesi del mestissatge lingüístic de Luis de Pablo

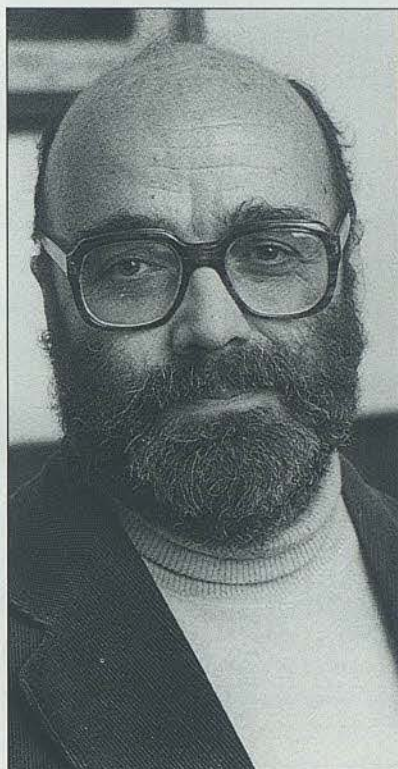
per CARLES LOBO

L'any passat, Luis de Pablo celebrava el seu 60è. aniversari. Aquest va ser el motiu d'un programa de concert monogràfic sobre la seva obra al Festival de Metz i, a més, De Pablo va ser convidat a fer tot tipus d'activitats paral·leles, com, per exemple (i prenguem-ne bona nota), unes conferències sobre la seva producció per a escolars; una de les experiències més excitants de les que, segons el mateix Luis de Pablo, ha viscut als últims anys.

Aquí, a casa nostra, el 60è. aniversari d'un dels compositors més representatius de la música actual a a tot l'estat espanyol va passar absolutament desapercbut, i ara també cal que en prenguem nota. Potser l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure ens brinda ara l'oportunitat d'acostar-nos una mica més a la seva personalitat. Luis de Pablo, que —dit de passada— ens ha visitat en poques ocasions, vindrà a Barcelona per assistir als concerts que l'orquestra de Lliure oferirà amb la seva obra *Tarde de Poetas*.

Una obra que, tal com ens explica Josep Pons, el director de l'orquestra, s'enllaça perfectament amb l'altra activitat del Teatre Lliure: Paraula de Poeta.

Cal pensar que Luis de Pablo va néixer el 1930, i que al cap de pocs anys esclatava la Guerra Civil. Per tant, tota la seva formació (amb més motiu essent, la seva, una família amb pocs recursos econòmics) va haver de seguir per força els camins de l'autodidactisme. Aquest aspecte ens porta a recor-



Luis de Pablo

dar que, com Luis de Pablo, tots els altres compositors de la generació del 27 van haver de recuperar el gran parèntesi cultural a què ens va sotmetre la dictadura franquista. Així que van poder, aquests compositors van traspasar els Pirineus per nodrir-se a l'estranger de les evolucions que el llenguatge musical experimentava arreu. (Us remetem ara al comentari que feiem, dins d'aquesta mateixa secció, al núm. 75, del mes de gener, en què parlàvem de l'Escola de Darmstadt, d'on Luis de Pablo va extreure moltes i riquíssimes experiències i aprenentatges).

Per això, no és d'estranyar que la música de De Pablo begui en el serialisme integral i en les teories d'Olivier Messiaen. Però la riquesa de fonts de la seva música no es limita a aquests

dos factors, sinó que tant la música oriental com la popular i els fruits de la seva gran cultura i mundologia també condicionen el seu estil. L'estil tan personal d'un dels pocs compositors de l'estat espanyol que poden sobreviure gràcies a la seva producció.

Així doncs, tindrem a Barcelona la visita de Luis de Pablo per assistir als concerts en els quals s'oferirà *Tarde de Poetas*. Luis de Pablo ha practicat sovint el mestissatge lingüístic. Ha musicat textos en moltes llengües, entre elles el català, idioma que llegeix naturalment i sovint. De Pablo parla un francès perfecte i coneix profundament l'anglès, l'alemany i l'italià. Sempre ha sentit una fascinació per la musicalitat dels idiomes, i aquest és un dels interessos que desperta *Tarde de Poetas*. Som davant d'una obra que presenta una sèrie de textos de diversos autors (Góngora, Gabirol, Larrea, Marcial, Alexandre i fins i tot unes glosses de poetes perses) amb el suport de diverses formacions instrumentals. Conceptuada com un tot-recital-espectacle, *Tarde de Poetas* compta amb una plantilla formada per 2 flautes, oboè i corn anglès, fagot, contrafagot, 2 trompes, trombó, piano, arpa, harmònim, celesta, 2 percussionistes, 2 violins, 2 violles, violoncel, soprano solista, baríton i cor de 12 cantaires (tres per corda).

Estructuralment, *Tarde de Poetas* inclou 14 números diferents, sense que es repeteixi en cap d'ells la plantilla o la combinació instrumental. Aquí radica un altre dels múltiples interessos que Josep Pons hi troba: l'explotació dels timbres diferents i les possibilitats interrelacionals. A més, Luis de Pablo ens proposa una gran diversitat de discursos musicals, que no donen a l'obra un caràcter cíclic però que sí que fan que pugui ser conceptuada com un tot. No és una obra susceptible de ser fragmentada.

Que no sigui aquesta la darrera vegada que Luis de Pablo ens faci una visita.

ORQUESTRA DE CAMBRA
DEL TEATRE LLIU
Dir.: Josep Pons.
Concert Extraordinari.
Tarde de Poetas de Luis de Pablo.
Dolors Aldea, soprano.
Jerzy Artz, baríton.
BBC Singers.

Diumenge, 3 de març - 22 h.
Dilluns, 4 de març - 21 h.

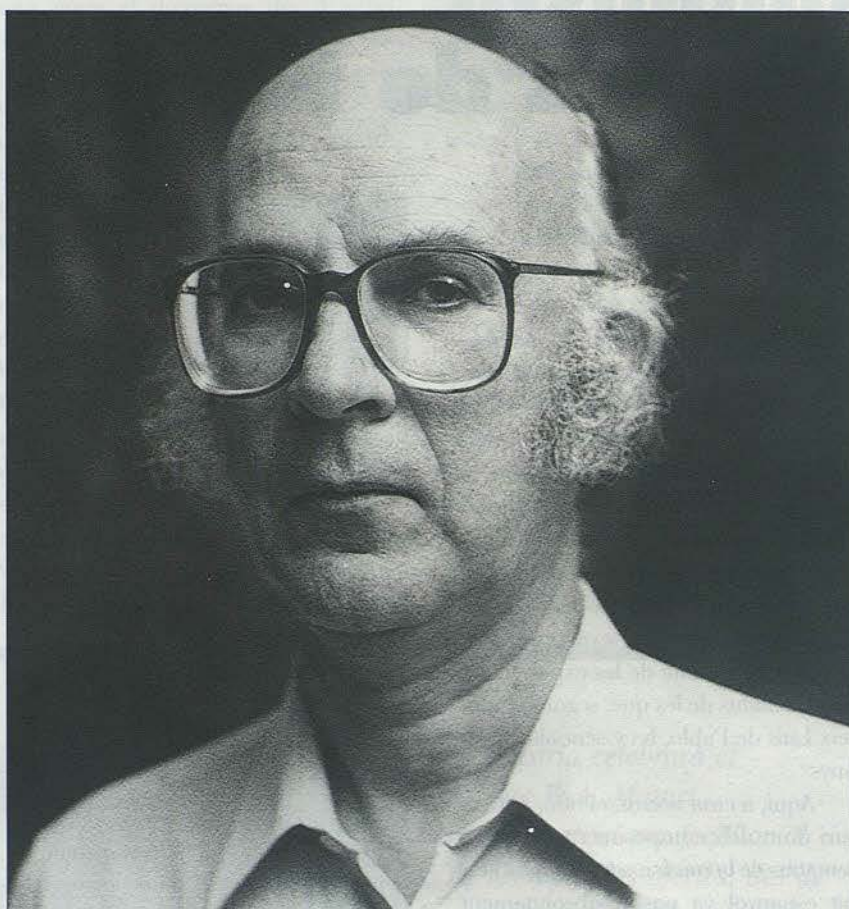
Després de 7 anys, Xavier Benguerel torna al Palau amb l'OCB

per C.L.

El passat dia 9 de febrer Xavier Benguerel celebrava el seu 60è. aniversari. Així comencem també el comentari dedicat a Luis de Pablo. Dos compositors amics i de la mateixa generació, que es van trobar amb el mateix panorama musical en un país empobrit culturalment per un règim concret. Per tant, allò que comentem per a un es pot fer extensible a l'altre. I si en queixàvem una mica des d'aquestes línies del poc interès que *sembla* que ens despertem els aniversaris, ara reincidim en el tema. En el cas de Benguerel, el reconeixement de la seva trajectòria li ha vingut bàsicament des de Madrid, amb diversos encàrrecs i interpretacions de les seves obres; i Xavier Benguerel no pot amagar un cert disgust. Durant aquest any del seu aniversari, Benguerel serà interpretat, a més, a Finlàndia, amb la revisió de la seva obra per a guitarra i la consegüent gravació d'un disc compacte; a Txecoslovàquia, a Alemanya, a Rússia, etc. I aquí, a Catalunya, poca cosa més que els interludis instrumentals de la *Glossa Operística del Llibre Vermell* que sentirem per l'Orquestra Ciutat de Barcelona aquest mes de març, dins d'un dels concerts de la temporada d'enguany. L'ànim de ser fidels a una realitat, en el cas del compositor que ara ens ocupa, i malgrat haver pogut estrenar el *Llibre Vermell* i el *Rèquiem*, per exemple (encara que fos a costa d'haver hagut de salvar no pocs obstacles), ens fa recordar que, des de 1984, no s'inclou una obra seva dins de la temporada de l'OCB al Palau.

Potser caldria que hi reflexionéssim tots plegats.

Però ara podríem centrar-nos en el que podrem sentir al Palau. Xavier Benguerel va proposar de fer aquests tres interludis instrumentals perquè cada un d'ells té una entitat pròpia, que permet interpretar-los fora del context de tota



Xavier Benguerel

l'obra. De totes maneres, són pàgines que estan pensades com la presència de la música pròpia, la música contemporània en el seguit dels fragments originals del recull montserratí.

Benguerel hi ha buscat, en tots els casos, un discurs musical que entronqui perfectament amb els paràgrafs vocals entre els quals estan col·locats.

Així és que els tres interludis escollits són els que apareixen entre «O Virgo Splendens» i «Mariam Matrem»; entre aquests i «Los set goitx» i el que segueix abans d'«Imperayrtiz», tots de la segona part de l'obra. És a dir, els núm. 15, 17 i 19 del *Llibre Vermell*. El que encara no sabia Benguerel, al moment d'escriure aquestes ratlles, és l'ordre en què s'interpretaran.

Sentirem, doncs, la primera vega-

da que tres interludis del *Llibre* de Montserrat s'oferiran en versió de concerts, com si es tractés d'una suite instrumental.

Recordem, encara, que el *Llibre Vermell* de Xavier Benguerel es va estrenar al Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 21 de setembre de 1988 amb Raquel Pierotti, Eduard Giménez, l'Escolania de Montserrat, el Cor i l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i la direcció d'Antoni Ros-Marbà.

Felicitem, doncs, aquí, el Xavier Benguerel pel seu recent 60è. aniversari: per molts anys!!

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Divendres 15 març, 21.00 h.
Dissabte 16 març, 19.00 h.
Diumenge 17 març, 11.00 h.
O.C.B.
Franz-Paul Decker, dir.

Ens anirà bé la simplicitat de Francesc Taverna-Bech?

per C.L.

En més d'una ocasió, Francesc Taverna-Bech ens ha comentat quines eren les motivacions diferents que originaven les seves obres.

Sovint es tracta d'una reacció més o menys intensa o d'una profunda reflexió sobre el món i la realitat que l'envolten. Recordem ara, per exemple, *Graffiti* del 1982. Una obra esbossada cap a l'any 73, època en què Taverna-Bech anava abandonant l'escriptura tonal per aventurar-se als sistemes compositius més a l'avantguarda. En aquesta obra, s'hi amalgamen diferents tècniques de composició amb les «sensacions i idees, vivències personals i necessitat de manifestar-me sobre allò que em rodeja».

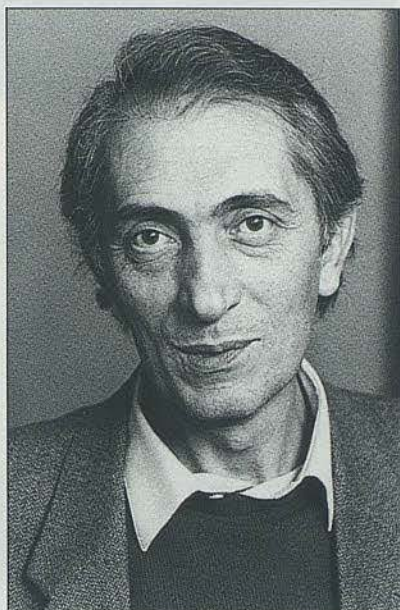
En altres ocasions, una idea musical és la mateixa que impulsa Taverna-Bech a compondre, com és el cas de *Calidosopi 3* per a quatre instruments, on «els set breus fragments que l'integren s'articulen al voltant d'una sèrie de dotze sons i d'un motiu de caire rítmic».

Ara la simplicitat, si així ho podem definir, és el caràcter de l'obra que sentirem al Palau de la Música Catalana.

S'estrenen les *Estampes 1*. Una obra escrita entre el 1987 i el 1989.

Són tres peces per a orquestra, titulades i breus, que havien de formar part d'una sèrie de set sota el mateix títol; però les altre quatre, escrites amb anterioritat, i malgrat ser d'un caràcter molt pròxim, formaran un segon cicle després de la revisió a què estan sotmeses en aquests moments.

El que potser ens crida l'atenció del comentari que en fa el mateix compositor és aquest caràcter de simplicitat al qual ens hem referit. Simplicitat i transparència ja que «de fet, totes tres peces es redueixen a una línia melòdica amb la seva part acompanyant corresponent, que a la vegada es poden



Francesc Taverna-Bech

inscriure dins del caràcter del divertiment».

I ja pel que fa a la motivació creadora, en *Estampes 1* hi ha una mena d'intenció plàstica de cercar una imatge o bé una impressió espontània, sense pretendre cap mena d'aprofundiment o millor, de defugir les grans formes.

Les tres peces que conformen les *Estampes 1* de Francesc Taverna-Bech que podrem sentir al Palau segueixen aquest ordre: «Cançó de Raval», basada en la cançó popular «La filla de marxant»; «Ègloga», una mena de caricatura lleu d'Igor Stravinsky; i «Els verds i els blaus de la mar», un homenatge a la pintora Lola Bech que —continuant en paraules del compositor— «malgrat les modes i les estètiques del nostre temps va pintar lliurement els paisatges de Tossa».

Potser sí que ens anirà bé una mica de «simplicitat» en dies tràgics com els que viu el món sencer.

PALAU MÚSICA CATALANA
Dissabte 23 març - 19 h.
Diumenge 24 març - 11 h.
Joël Pitchon, violí.
Orquestra C.B.
Franz-Paul Decker, dir.

Música religiosa barroca en primera audició

per R.R.M.C.

El programa que ofereix el dia 5 de març el cicle Euroconcert és format per dues composicions religioses barroques que malgrat la seva importància i pertànyer a dues grans figures de la música universal, mai no han estat escoltades ni a Catalunya ni arreu de l'estat espanyol. Es tracta de la *Passió segons Sant Joan* de Händel i del *Stabat Mater* d'Alessandro Scarlatti. La primera va ser estrenada l'any 1704 a Hamburg i encara que existeixen alguns dubtes sobre l'autèntica paternitat del compositor, es dona per acceptat que sigui així. Es tracta, doncs, d'una composició juvenil —Händel la va compondre quan tenia dinou anys d'edat— i és una obra austera pel que fa a l'estructura morfològica, d'una gran concisió de mitjans i estructurada en motius breus d'una gran bellesa.

Escrita per a una orquestra de corda completa amb reforçament d'oboès, flautes i cor a cinc veus i solistes, tanmateix acusa l'absència del tòpic coral luterà propi d'aquest tipus de composicions. Händel va treballar sobre un text de Christian Postel, autor de llibrets operístics per a Reinhard Kaiser. El text és d'una certa mediocritat poètica, però, en tot cas, constitueix un bon canemàs per a bastir una obra d'una gran bellesa dins la seva concisió i traint inevitablement la immaduresa de l'autor.

El *Stabat Mater* d'Alessandro Scarlatti, malgrat ser d'una bellesa extraordinària, no ha tingut el gran èxit assolit pel de Pergolesi. Hi destaca la gran inventiva temàtica i melòdica, i el gran ventall de caràcters musicals que proposa a través del recorregut pel text. Obra amb una certa dimensió dramàtica per la força i el color del tractament temàtic i instrumental, i per la seva rotunditat expressiva, el seu menysteniment històric només es pot justificar per raó de l'èxit assolit per l'homònima de Pergolesi.

Capella Savaria. Cicle Euroconcert. Palau de la Música, 5 de març.

«Il barbiere di Siviglia», paradigma de l'òpera bufa

per R.R.M.C.

Tretze dies va necessitar Gioacchino Rossini per compondre la que, amb el temps, esdevindria no sols la seva obra més important sinó també la més precisa i paradigmàtica mostra del gènere òpera bufa. Estrenada el 26 de febrer de 1816 al Teatre de Torre Argentina de Roma, la *claque* va fer ajornar vint-i-quatre hores allò que l'endemà seria un èxit absolut, segell que mai no abandonaria l'obra i que la convertiria en el títol més representatiu i també més representat de l'opus del compositor de Pesaro. La perdurabilitat de *Il barbiere...* ja va ser pronosticada pel mateix compositor, que —al seu moment— va afirmar que, del conjunt de la seva producció, només se salvaria aquest títol i un acte de *Othello* i un altre de *Guillem Tell*.

Rossini havia qualificat *Il barbiere...* com «teatre amb música», potser ell mateix poc conscient que estava establint les bases definitives de l'òpera bufa.

Una de les claus de volta de l'assoliment d'obra mestra de l'òpera rau, sens dubte, en el llibret, escrit per Cesare Stabini sobre la comèdia homònima de Caron de Beaumarchais. Una comèdia concebuda ja originàriament pel dramaturg francès com a llibret operístic. Ens trobem, doncs, en un context d'idoneïtats i de fluïdesa morfològica que, sens dubte, va facilitar la tasca compositiva de Rossini. En tot cas, aquest va haver de competir d'entrada amb la versió del mateix text que havia confegit abans (1792) Paisiello, i que havia tingut una trajectòria molt favorable pel que fa a l'acollida del públic. I que després, pràcticament, seria anorreada per la novinguda. Rossini, en el moment de compondre *Il barbiere di Siviglia*, era un jove músic de 24 anys d'edat que comptava ja amb títols tan interessants com *La sacala di seta* (1812), *Tancredi* (1813), *L'italiana in Algeri* (1813) i la seva quasi



Gioacchino Rossini, autor de *Il barbiere di Siviglia*

continuació *Il turco in Italia* i que, en el mateix 1816, il·luminaria *Othello*.

La seva trajectòria oscil·là entre el gènere *buffo* i el seriós, encara que sigui el primer el qui l'ha salvat sobretot per a la història, però sense que hagin de ser menystingudes les aportacions al segon. Especialment *Guglielmo Tell* (1829), obra amb la qual pràcticament es retiraria de la composició, trenta-vuit anys abans de la seva mort a París. La importància i transcendència d'aquesta obra es fonamenta en una complexitat d'ingredients posats en solfa per Rossini. Elements en molts casos nous (per tant, aportacions originals), que van servir per donar consistència al gènere i per convertir el «teatre amb música» autodefinit pel compositor en una realitat de superior envergadura formal.

Al marge de l'aparença intranscendent d'un argument lleuger i quasi tòpic, d'una riquesa temàtica exuberant, d'un tractament vocal exacte i de la brillantor dels conjunts, en *Il barbiere di Siviglia* cal valorar la incorporació de les figures del «tenor rossinià» i de la «mezzo-soprano rossiniana». El primer, un cantant d'àmplia coloratura o aguts de falset. La segona, també una veu d'àmplia coloratura però sense necessitat de dominar els aguts. Figura que Rossini va crear en base a les facultats de la mezzo-soprano espanyola Isabel Collbran, amb qui es va casar quan ella —força anys més gran que ell— ja es trobava a la davallada de la seva carrera. També en aquesta òpera apareixen els «crescendos rossinians» emprats a les obertures, com a recurs

que permet incrementar el volum sonor mentre la melodia manté el mateix «tempo» i harmonització.

Però, per damunt de tot, hi ha en aquesta partitura un sentit exacte de l'adequació del contingut musical al literari, amb una gran precisió i economia de mitjans. *Il barbiere di Siviglia*, no és una farsa, sinó una comèdia, i en aquest sentit enllaça en bona mesura amb el món mozartí, i de forma més precisa amb *Le nozze di Figaro*, composta trenta anys abans en base a un material literari del mateix Beaumarchais i del mateix fil argumental. Certament, Rossini no assoleix la riquesa i complexitat de Mozart, però sí el mateix sentit de la teatralitat musical. En aquesta tessitura caldria preguntar-se què haurien fet els respectius músics amb els textos canviats. Caldria esbrinar —si hipotèticament fos possible— fins a quin punt Rossini hauria pogut fer front al context argumental més «reposat» i més de gran comèdia de *Le nozze...* i quin resultat hauria extret el compositor salzburguès de l'esbojarrament argumental de *Il barbiere...* tan sàviament traduït pel músic de Pesaro.

Dissortadament, aquesta obra, considerada per Verdi com el cim de l'òpera bufa italiana, ha estat objecte de manipulacions que han malmès determinats moments cabdals. És el cas de la famosa «lliçó de música», on l'ària de Rosina «Contro un cor che accende amore», durant molts anys ha estat substituïda per qualsevol altra que la respectiva cantant hagués preferit. Així mateix, l'ària d'Almaviva «Cessa di piú resistere», al final de l'obra, se sol suprimir per raó de la seva dificultat i també perquè interromp el ritme del desenllaç.

L'argument de *Il barbiere di Siviglia* és ben conegut i es basa en el famós triangle amorós, que ve de la «comèdia dell'arte», que configuren la noia jove enamorada del noi jove i pretesa per interessos econòmics. El desenllaç sempre serà feliç, com correspon a una obra —la literària— creada en el segle de la raó i de la llum. Tanmateix, allò que compta per damunt de tot és que l'argument permet mostrar una sèrie de personatges molt ben perfilats, que configuren un fresc caracterial d'una gran riquesa i fàcil d'identificar. Els dos joves amants —Rosina i



El bariton Enric Serra serà Bartolo

Almaviva—, el barber espavilat, col·laborador eficaç en els dissenys de la raó gràcies al seu coneixement dels mecanismes de comportament social; el vell Bartolo, el pretendent frustrat, el clerge servil Basilio, una pinzellada d'anticlericalisme molt pròpia del context racionalista del moment. Tot plegat configura un mosaic ric en si mateix, al marge del mateix contingut argumental; o fos quin fos aquest.

Al servei d'aquests personatges, o potser al revés, servint-se'n, Rossini va crear un conjunt de moments d'una gran brillantor. Àries, conjunts i també fragments instrumentals de gran bellesa i rotunditat expressiva. I cal fer esment d'aquests últims, d'aquestes pàgines instrumentals que, ultra la hiperprodigada obertura, compten amb la suggestiva escena de la tempesta, peça mestra de descripció musical d'una realitat física i que apareix al segon acte, força al final de l'obra. Les veus tenen en àries tan conegudes i sempre agraïdes com la cavatina «Largo al factorum» de Figaro del primer acte, l'«Ecco ridente in cielo» d'Almaviva, la cavatina «Una voce poco fa» de Rosina, o l'ària «La calunnia» de Bartolo, moments especialment feliços, als quals s'han d'afegir els conjunts conclusius de diferents escenes i també l'esplèndid quintet «Buona sera», d'una deliciosa comicitat.

La versió que arriba ara al Liceu compta amb diversos al·licients remarcables en el pla interpretatiu. Caldria parlar, en primer terme, de la presència d'algun nom jove de gran projec-

ció però que encara no forma part del gran estrellat, en el que constitueix un intent, que pot resultar significatiu, de trencar amb els repartiments liceistes basats només en grans noms consagrats. Referència cabdal del que estem anunciant és l'actuació de la cantant italiana Cecilia Bartoli en el paper de Rosina. Es tracta d'una artista de vint-i-quatre anys, especialista en Rossini i Mozart, que viu un moment important de la seva carrera, amb enregistraments ja notables, com el que ha fet amb Barenboim i la Filharmònica de Berlín de *Così fan tutte* i *Le nozze di Figaro*. Interpretarà l'obra en cinc de les vuit representacions, mentre que, en les altres tres ho farà una artista que cal considerar nostra, Raquel Pierotti, un nom absolutament consagrat en el firmament de les grans veus universals de mezzo coloratura. Almaviva serà, també en cinc representacions, l'olotí Dalmau González, un altre artista important i especialista en el gènere. Serà substituït a les tres restants per William Matteuzzi. El paper de Figaro serà compartit per Alberto Rinaldi i Anthony Michaels Moore, dos valors que poden aportar un interès especial en llurs visions del personatge. Enric Serra serà Bartolo, personatge que últimament li ha atorgat enormes satisfaccions professionals i de la mà del qual ha estat requerit per coliseus de gran prestigi sobretot arran del gran èxit assolit a l'Òpera de Munic. Amb aquesta obra el bariton barceloní celebrarà el vint-i-cinquè aniversari del seu debut al Liceu. Actuarà també en les cinc primeres representacions de les vuit programades i el succeirà Enrico Fissone. Finalment el també barceloní Stefano Palatchi donarà un pas qualitatiu important en la seva carrera amb la interpretació del paper de Basilio i, amb ell, de la citada ària de «La calunnia». És tot un repte per a un artista que tothom esperava que, per les seves facultats, tingués ocasió d'assumir superiors nivells de protagonisme. El substituirà a tres representacions, no gens menys que Nicolai Ghiaurov.

La direcció orquestral serà a cura de Paolo Olmi i la producció procedeix de l'Òpera d'Hamburg i està datada el 1982. L'escenografia d'un artista tan important com Ezio Frigerio garanteix la qualitat en aquesta parcel·la. El responsable escènic serà Michael Hampe.

«Il barbiere di Siviglia» Dies de representació: 20, 22, 24, 26, 28 de març i 3, 6 i 9 d'abril. Gran Teatre del Liceu.

Dietrich Fischer-Dieskau, el retorn de la llegenda

per JOSEP CASANOVAS

Levat d'un recital, en tot cas ja molt llunyà, per a l'Associació de Cultura Musical, hem estat esperant en va una actuació d'aquest gran bariton alemany a Barcelona. Tant de temps, que el podrem per fi gaudir en directe als gloriosos seixanta-cinc anys, ja que va néixer a Berlín el 28 de maig de 1925. Va estudiar inicialment a la seva ciutat natal amb Georg Walter, un famós cantant especialista en la música de Bach. Mobilitzat en la darrera Guerra Mundial, li calgué reprendre els estudis musicals, ara amb Weissenborn, un altre professor en la línia clàssica germànica. L'un i l'altre degueren influir, sens dubte, en un estil rigorós i sever, que aquest cantant no ha abandonat mai. Debutà el 1947 a Freiburg amb el *Rèquiem Alemany* de Brahms, i l'any següent ho va fer a l'escena amb *Don Carlo* a l'Òpera de l'Estat de Berlín. Igualment, el 1948 gravà per a l'emissora berlinesa el seu primer *Viatge d'hivern*. Aviat fou reclamat per les temporades oficials dels grans centres operístics de l'àrea germànica, com les Òperes Estatals de Viena i de Baviera. La seva carrera acabà per establir-se el 1952 al Festival de Salzburg i en les temporades 1954-56 al de Bayreuth.

Gaudeix d'una corda vocal excepcional, com a bariton líric d'una pastositat i uniformitat inigualables. És una de les veus masculines més belles que s'han escoltat mai, a la qual uneix una tècnica d'emissió absoluta i una intel·ligència de primera magnitud. El seu currículum, segurament influït pels esmentats antecedents acadèmics, ens el mostra sobretot com un implacable cantant-lector del text. Per això no és rar que en ell sorgís, d'antuvi, la necessitat d'expressar-se en el món del *lied*, a diferència de la majoria dels especialistes de l'òpera, que hi accedeixen només cap a la fi de llurs carreres.

En el camp de l'òpera ha mantingut el criteri de seleccionar exactament



Dietrich Fischer-Dieskau, excel·lent bariton líric

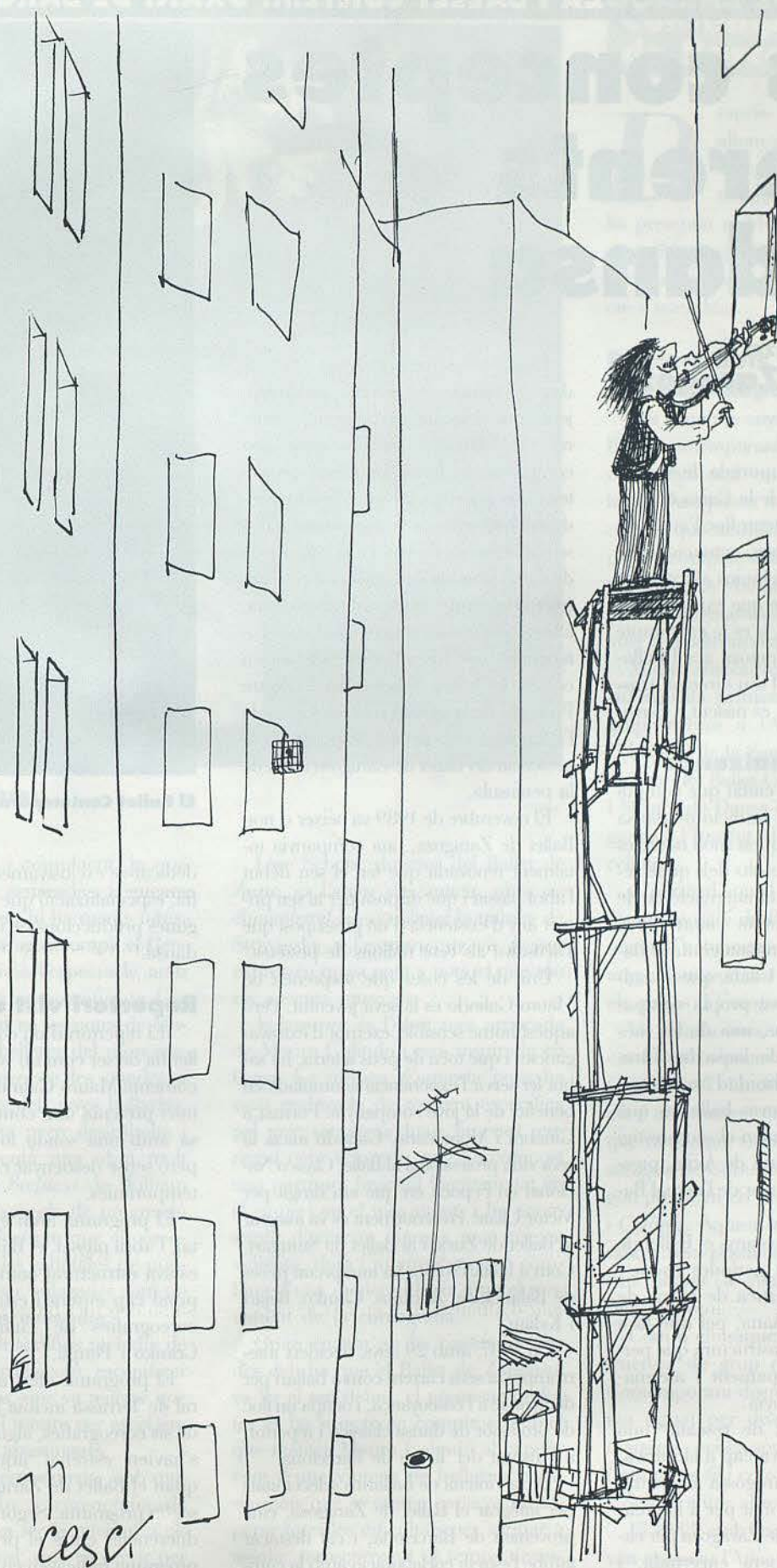
els papers idonis per al seu registre líric, però, en canvi, ha mostrat una actuació musicalment generosa quant a la versatilitat estilística, sempre cercant, però, de reeixir en caracteritzacions definitives. Així ha recorregut tot el repertori possible de Strauss, *Don Joan*, *La Flauta Màgica*, *Falstaff*, *Macbeth*, *Eugene Onegin*, el grans papers del comte Almaviva o de Don Alfonso. Ha restat llargament instal·lat en els grans teatres d'aquella àrea esmentada, però, en canvi, mai no ha rebutjat la creació dels protagonistes de les produccions contemporànies més arriscades. Són antològiques i definitives, per exemple, les aparicions essencials en *Wozzeck* i *Lulú* d'Alban Berg o en la *Elegia per als Joves Amants* de H. Werner Henze. El *Rèquiem Guerrer* de Britten fet el 1962 a la catedral reconstruïda de Coventry motivà que aquest compositor li dediqués les *Cançons i Proverbis* de William Blake.

La mateixa esmentada intel·ligència respecte a les possibilitats, tan vastes com reals, d'aquesta veu única, el portà a aquells papers wagnerians adients, sense mai intentar sortir d'un

àmbit natural. Així ha fet únicament el Wotan en *L'Or del Rin* però ha reiterat Lohengrin i el més fantàstic Kurwenal del llegendari *Tristany i Isolda* de Furtwängler.

Però cal sempre retornar a les antològiques gravacions dels grans cicles de *lied* que ningú no ha cantat com ell. S'assegura que posseeix un repertori de més de mil *lieder* de tots els compositors (Schubert, Schumann, Beethoven, Brahms, Wolf, Mahler i molts altres). És en aquests cicles on es pot apreciar la magnitud estel·lar del cantant, amb la més depurada dicció del text i la fusió total amb un so infinitesimalment graduat. És el triomf absolut de la realització de l'objecte sonor mínim, de la suma dels més breus instants musicals significatius. Dels primers enregistraments amb Gerald Moore, va passar a fer-los sempre amb els millors pianistes del moment, tals com Sviatoslav Richter o Daniel Barenboim. Són cicles que els bons afeccionats serveixen amorosament en llurs col·leccions.

Ha treballat darrerament amb bons resultats igualment en la direcció escènica i també orquestral, i hi ha produït versions d'anomenada.



7p
cesc

BALLET DE ZARAGOZA I BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

Dos conceptes diferents de dansa

per MONTSE G. OTZET
Ballet de Zaragoza

Dins la temporada de Música i Dansa de la Caixa de Terrassa va tenir lloc l'actuació del Ballet de Zaragoza, actuació esperada per molts barcelonins afeccionats a la dansa pel vincle que existeix amb aquesta companyia, si es té en compte que el Ballet de Zaragoza acull ballarins catalans i que el seu director artístic, Mauro Galindo, és nascut a Gavà.

Una nova renaixença

Saragossa és una ciutat que compta amb una important tradició de dansa i que ha aportat a aquest món notables mestres i ballarins, molts dels quals tenen un reconeixement internacional de primera fila. D'aquesta ciutat prové Ana Laguna, ballarina integrada al Ballet Cullberg; Víctor Ullate, que actualment dirigeix la seva pròpia companyia; Carmen Roche, una de les més acreditades mestres de dansa dins l'àmbit internacional; Trinidad Sevillano i Aranza Argüelles, joves ballarins que dia darrera dia afermen el seu prestigi internacional, i, María de Àvila, prestigiosa pedagoga i llavor de l'actual Ballet de Zaragoza.

Al llarg de diversos anys el Ballet de Zaragoza ha passat períodes caòtics, sota la direcció artística de María de Àvila i Cristina Miñana, pel que fa a la recerca d'una infraestructura que permetés el desenvolupament i aferment de la companyia.

Amb la voluntat de rescatar una companyia que anava cap a la deriva, l'Ajuntament de Saragossa constituí, l'any 1989, un patronat per a la creació d'un nou Ballet de Zaragoza per canalitzar d'una manera encertada, i d'una vegada per totes, la inquietud que existeix a la capital aragonesa.

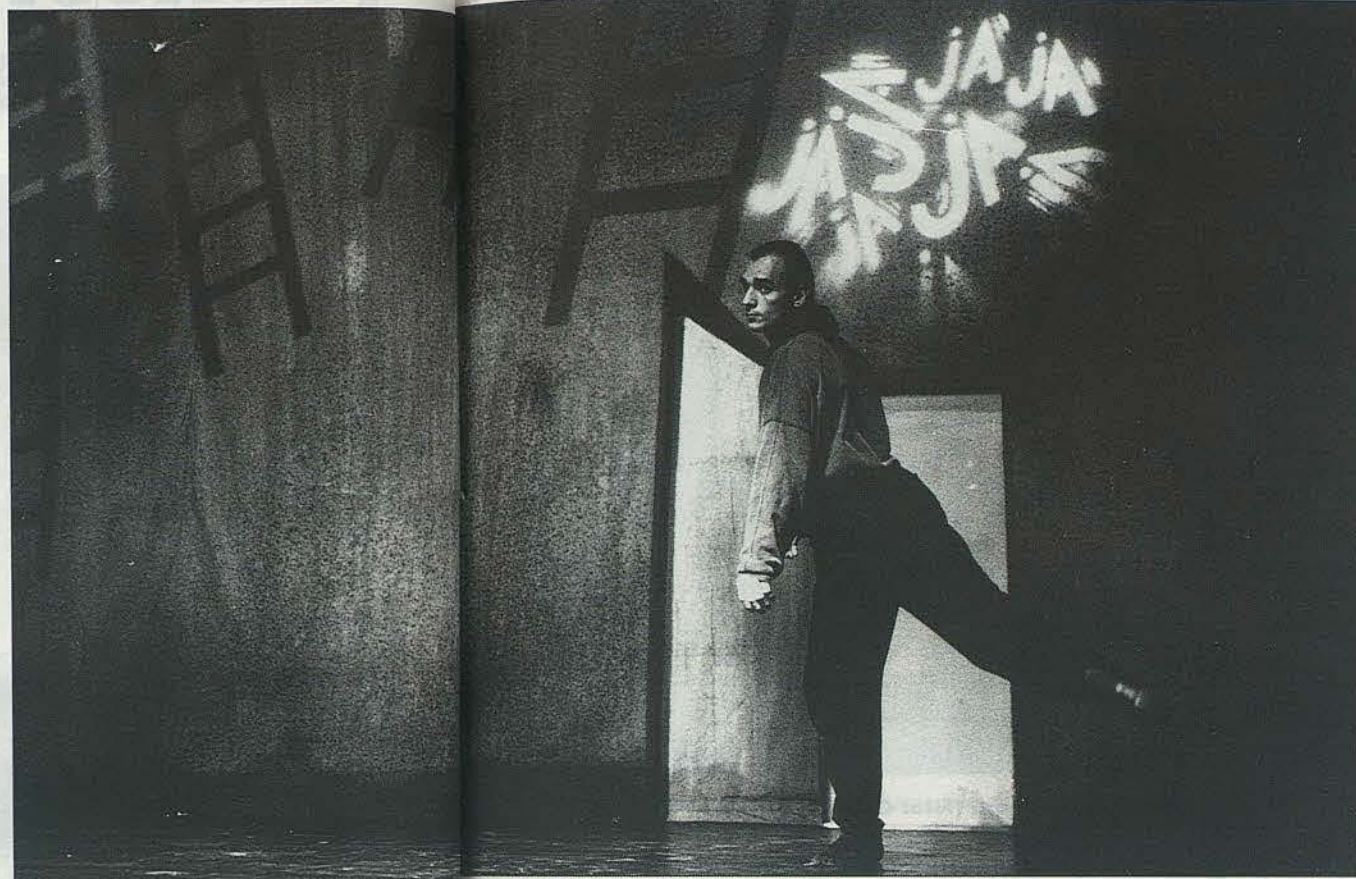
Una comissió d'especialistes, constituïda per l'Ajuntament, estudià quinze projectes que determinaven diferents maneres de formar i fer funcionar una companyia de dansa. De tots els projectes va ser seleccionat el de Mauro Galindo pel que tenia de realista quant a dissenyar al funcionament d'una companyia de dansa pensada de manera especial per a ser establerta a la capital saragossana, alhora que incloïa el projecte d'unes coreografies que foren pensades tenint en compte les mides de l'escenari del Teatre Principal de la ciutat i d'altres teatres de l'Estat espanyol, per tal de potenciar la presència del Ballet de Zaragoza arreu de la península.

El novembre de 1989 va néixer el nou Ballet de Zaragoza, una companyia totalment renovada que féu el seu debut l'abril passat i que disposà per al seu primer any d'existència d'un pressupost que s'acostava als cent milions de pessetes.

Una de les coses que sorprenen de Mauro Galindo és la seva joventut. Però aquest home sensible, exempt d'extravagàncies i que toca de peus a terra, ha sabut fer servir l'experiència acumulada en benefici de la jove companyia. Format a Ginebra i Montecarlo, Galindo inicià la seva vida professional al Ballet Clàssic Nacional en l'època en què era dirigit per Víctor Ullate. Posteriorment es va integrar al Ballet de Zuric i al Ballet de Stuttgart. Com a ballari solista ha interpretat peces de Balanchine, Robbins, Cranko, Béjart i Kylian.

En 1987, amb 29 anys, decideix interrompre la seva carrera com a ballari per dedicar-se a l'ensenyança, i ocupa un lloc de professor de dansa clàssica i repertori a l'Institut del Teatre de Barcelona.

De la vintena de ballarins seleccionats per integrar el Ballet de Zaragoza, cinc provenien de Barcelona, i cal destacar també l'estreta col·laboració amb la companyia de Jordi Roig, un lleidatà que abandonà la carrera de ballari per



El Ballet Contemporani de Barcelona rep *Quomix* (foto: N. Andreu)

dedicar-se exclusivament a l'escenografia, especialització que assumeix en algunes produccions de la companyia de dansa.

Repertori vist a Terrassa

«El repertori d'una companyia de ballet ha de ser com un vestit fet a mida», comentà Mauro Galindo, que des d'un inici pretenia una companyia de dansa amb una sòlida formació clàssica però sense desdenyar coreografies contemporànies.

El programa amb el qual va debutar, l'abril passat, el Ballet de Zaragoza estava estructurat com un viatge temporal cap enrera i estava integrat per coreografies de Galindo, Forsythe, Cranko i Petipa.

El programa ofert al Centre Cultural de Terrassa incloïa la representació de sis coreografies, algunes de les quals s'havien estrenat aquest novembre, quan el Ballet de Zaragoza estrenà un segon programa. Segons el director, les diferències entre el primer i el segon programa radicaven en el fet que el primer va ser un mostrari de possibilitats, mentre que el segon és una mica més

dur, menys fàcil i complaent, ja que hi ha obres més arriscades, i, encara que s'hi conserven, hi ha menys tutús.

El Ballet de Zaragoza omplí el Centre Cultural i inicià l'espectacle amb *Divertiment*, una coreografia de Galindo que, inspirat en les notes de Mozart, mostra les bel·leses del món mediterrani i el vaivé de les onades a través dels cossos dels joves ballarins. Després d'aquesta peça desimbolta i jovial, es representà una obra molt oposada, ja que *Steptext* de William Forsythe és un exemple de progressió coreogràfica, a l'extrem que el coreògraf mostra que les sabatilles de punta també poden ser utilitzades com un element altament innovador.

Guiats per la magnífica melodia de Grieg, dos ballarins van escenificar *Holberg pas a dos*, que va reiterar que John Cranko és el mestre per excel·lència dels diàlegs apassionats.

Raymonda divertissement, amb música de Glazunov i coreografia de Petipa-Galindo, va ser la referència als ballets de repertori, que va servir per constatar l'atenció que el Ballet de Zaragoza presta a la dansa clàssica.

Uwe Scholz, director del Ballet de Zuric, és l'autor de *Septett*, obra on el coreògraf ha visualitzat la música de Stravinsky a l'extrem que els passos expressen quasi nota a nota el que són els accents musicals.

Volaverunt és l'obra més arriscada de Mauro Galindo i està inspirada en Goya. La música d'aquesta peça ha estat realitzada de manera específica pel jove saragossà Juan Jiménez, conegut com «Flappi», que ha compost una partitura buscant l'agressivitat en el ritme i en el moviment, i ha aconseguit d'aquesta manera una música violenta, dura i minimalista que combina d'una manera idònia amb el moviment de la coreografia.

Quan encara no ha passat un any des del dia que el Ballet de Zaragoza va fer el seu debut, el pronòstic de futur és bo si es té en compte el treball que realitza Mauro Galindo al capdavant d'una vintena de ballarins entusiasmats que se senten capaços de superar totes les dificultats per arribar a assolir, transcorregut el temps necessari, la satisfactòria consolidació del Ballet de Zaragoza.

Ballet Contemporani de Barcelona

Després d'estar tres anys allunyats dels escenaris barcelonins, el Ballet Contemporani de Barcelona ha presentat al Mercat de les Flors el seu últim espectacle, *Quomix*, una combinació de dansa, música, il·lustració i teatralitat.

Pioners dels grups de dansa independents

Ara fa quinze anys de la formació del Ballet Contemporani de Barcelona, una companyia amb caràcter col·lectiu per la qual han passat molts ballarins i coreògrafs que actualment tenen la seva pròpia companyia de dansa, com és el cas d'Àngels Margarit i Toni Mira, directors i coreògrafs de *Mudances* i *Natus*, respectivament.

Mirant enrera, recordem amb afectió aquella primera actuació que el grup realitzà a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu, i la participació del Ballet Contemporani en la I Mostra de Dansa que l'any 1977 organitzà l'Institut del Teatre de Barcelona.

A partir d'aquell moment, el Ballet Contemporani de Barcelona inicià un seguit d'actuacions que, al llarg dels anys, l'han portat a actuar a quasi tots els països d'Europa i Amèrica.

De tota la seva activitat, cal destacar la participació en les campanyes Grec-79 i 81. La dècada dels 80 s'inicià d'una manera satisfactòria pel grup, que va obtenir, amb la coreografia *Pas-sacaglia* de Gilberto Ruiz Lang, un segon premi en els Festivals de Bagnolet i Colònia. Aquest mateix any van iniciar la seva primera gira per Europa i van actuar a Alemanya, França i Bèlgica.

Com a conseqüència de la seva estructura de grup col·lectiu, el Ballet Contemporani disposava d'un programa signat per diversos coreògrafs, i d'aquesta època són les obres *Gelosia*, *Coloms de fil i cotó*, *Viaje en mosaico* i *Zebra*, entre altres.

El 1983, amb l'espectacle *Evidència*, van travessar l'Atlàntic i van realitzar la seva primera gira per Amèrica, amb ac-

tuacions a Nova York, Mèxic i Caracas. Dos anys més tard van portar els espectacles *Plexigas*, *Metamorfosis*, *Fases* i *Dos días y medio* a Buenos Aires, Santiago de Xile, l'Equador, Veneçuela i el Perú.

És a partir d'aquests anys que el Ballet Contemporani inicià una estreta relació i intercanvi, quant a llocs d'actuació i col·laboració amb ballarins i coreògrafs, amb els països sud-americans.

Motivats per la mort d'un component de la companyia, el Ballet Contemporani organitzà, el 1985, el Primer Festival coreogràfic Òscar López, amb l'esperit de potenciar la creativitat dels joves coreògrafs.

L'any 1986 se celebraren els 10 anys de la companyia al Teatre de l'Institut, i també la representació número mil. Aquest mateix any la companyia inaugurà l'espai de dansa Berlín Centre, al mateix temps que inicià la seva quarta gira per Amèrica. Al cap de quatre anys, durant els quals realitzaren més gires pel continent americà i pel Marroc, Amèlia Boluda i Anselm Garcia, uns dels membres fundadors del Ballet Contemporani de Barcelona, assumeixen la direcció artística i la direcció gerent, respectivament. Això fa que el grup abandoni el seu caràcter col·lectiu i entri a formar part de les companyies dirigides sota un únic criteri.

Amb una nova companyia formada per joves ballarins, el Ballet Contemporani estrena, el 1989 al Festival Internacional de les Arts de Brasília, *Quomix*, una coproducció de la mateixa companyia de dansa amb el Mercat de les Flors de Barcelona, que abans de la seva estrena de Barcelona es representà en el Festival Internacional de Ballet de l'Havana.

A ritme de vinyeta

Quomix ha estat inspirada en el món del còmic i és una «invitació a la mescla, al mestissatge, a la relació osmosimbiòtica entre diverses espècies o substàncies de la galàxia artística», segons indica el programa de mà.

L'espectacle ha estat estructurat en sis parts, sis «històries» que se'ns presenten sota els títols de: *Peatonos*, on uns sers impersonals caminen amunt i



Ballet de Zaragoza (foto: Carlos J. Cortés)

avall; *Havana Club*, un bar que acull la història d'una parella; *Girasols*, sinònim d'aspiradores insaciables; *El coñac*, on l'estat d'embraguesa d'un bevedor provoca el joc de les mans d'uns esperits en deliri; *Baile de cornudos*, amb danses fatues; i *Buscando lugar*, que qüestiona si no és el mateix trobar un buit entre la gent que un lloc divergent en la vida.

Totes aquestes situacions han servit com a punt de partida per a la creació de sis partitures musicals compostes per Xavier Maristany, Joan Saura i Pau Riba, i per les il·lustracions que han realitzat la valenciana Ana Juan i el català Guillem Cifré.

La part coreogràfica ha estat construïda per quatre coreògrafs de diversa procedència artística. Al treball coreogràfic d'Amèlia Boluda s'hi ha sumat el de Blanca Calvo, fundadora del grup Bocanada i mereixedora de diversos premis coreogràfics, Rosa Romero, una mexicana que el 1984 fundà la seva pròpia companyia, i Òscar Molina, un actor teatral que ha treballat amb Els Joglars i amb la Companyia Flotats abans d'iniciar els seus contactes amb el món de la dansa i de col·laborar amb

diversos coreògrafs, pel qual *Quomix* és la seva primera col·laboració amb el Ballet Contemporani.

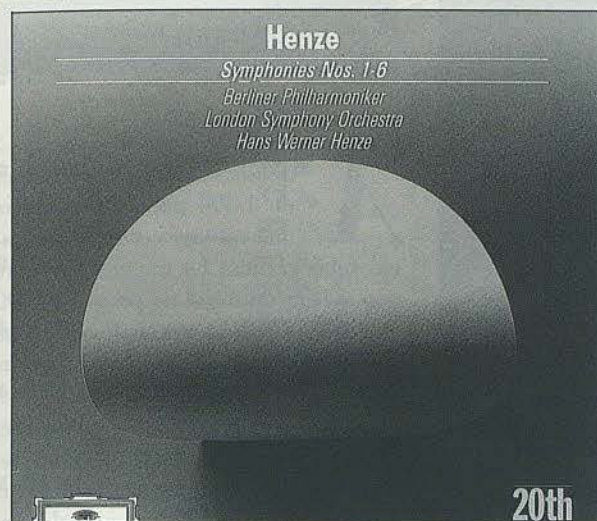
Quomix resulta un espectacle assequible perquè el contingut de les sis històries és fàcilment entenedor, fins i tot pel públic no addicte als espectacles de dansa. De l'obra destaquen per sobre de tot les esplèndides il·lustracions d'Ana Juan, en una línia romàntica, i de Guillem Cifré, amb un traç més urbà. La musicalitat també obté molta «presència» en l'espectacle i la instrumentació, on es poden sentir tant sons de saxo com d'aspiradores, dona una justa coherència a les històries concebudes.

Quant a la coreografia, cal dir que, a mesura que avança l'obra, es detecta que no manté un equilibri amb la part plàstica i musical. En aquest treball els coreògrafs no s'han arriscat a aprofundir un moviment que tingués les qualitats i l'originalitat dels altres àmbits artístics.

De totes maneres, *Quomix* és només un esglau dels tants que formen la trajectòria del Ballet Contemporani de Barcelona, la companyia de dansa contemporània més veterana de l'Estat espanyol.

HENZE, Simfonies núm. 1 a 6

Orquestra Filharmònica de Berlín
Orquestra Simfònica de Londres
Dir.: Hans Werner Henze



A mesura que el segle XX avança, van apareixent cada vegada més, sota el nom de simfonia, obres molt diverses; sembla com si, sota aquesta paraula, es poguessin acollir obres instrumentals de diferents característiques. Després de la segona Guerra Mundial, semblava molt difícil que els compositors s'interessessin per escriure cicles de simfonies, encara que actualment tornem a tenir propostes de compositors amb grups de simfonies, com és el cas de Tomás Marco o Peter Maxwell Davies.

Un compositor que va començar a escriure simfonies en un moment en què no estaven gaire de «moda» va ser Hans Werner Henze.

A l'edat de 21 anys Henze escriu el *Concert de cambra*, obra que anys després, i feta una revisió, seria la seva primera simfonia. La primera simfonia de Henze inicia un cicle que en aquest moment compta amb set simfonies.

La casa discogràfica Deutsche Grammophon està reeditant una sèrie de compactes, sota el nom de «20th Century Classics», que inclouen obres de compositors del nostre segle com F. Mar-

tin, Ligeti, Orff o Hans Werner Henze, entre altres. Aquests enregistraments són quasi tots reedicions fetes a partir de gravacions que ja s'havien donat a conèixer en disc convencional. Dins d'aquesta sèrie, les obres triades de Hans Werner Henze han estat les seves sis primeres simfonies. Dos compactes reuneixen aquestes obres escrites entre els anys 1947 i 1969. Les gravacions de les cinc primeres simfonies daten de l'any 1966 i la gravació de la sisena data de l'any 1972. Aquesta diferència d'època de gravació fa que, a la sisena simfonia, escoltem un so clar i net, i que en les altres simfonies hi hagi la presència d'un lleu esbufec.

Les coordenades del món creatiu de Henze vénen donades per una desconfiança envers el constructivisme dels anys cinquanta i, per tant, per una preferència per distanciar-se de l'objectivisme musical.

L'any 1953 Henze marxa del seu país natal, Alemanya, i va a viure a Itàlia. Aquest camí cap al bressol de la cultura clàssica és també un camí cap a l'elaboració de la pròpia expressió artística, expressió que estarà sempre a prop de la sensualitat i el re-

finament. Aquesta manera molt personal de fer música és present en les sis primeres simfonies. El seu interès per fer servir esquemes clàssics en una nova època fa que algunes de les estructures que utilitza en aquestes obres ens siguin familiars; per exemple, les *Simfonies 1, 2, 3 i 5* són tripartides i en la cinquena simfonia els moviments segueixen l'ordre ràpid-lent-ràpid. Aquesta simfonia va ser dedicada a Leonard Bernstein i encarregada per l'Orquestra Filharmònica de Nova York.

Aquest grup de sis simfonies se'ns presenten com un bloc d'obres sòlid i clar. El mateix Hans Werner Henze

ha explicat en diferents ocasions que l'objectiu de la seva música és arribar a construir obres totalment clares, eliminant tot allò que podria semblar caòtic. Les simfonies formen un conjunt d'obres que, pel seu caràcter abstracte, estan molt distants de les seves creacions més conegudes i nombroses: les òperes. Esperem que en el món del disc es reflecteixi aviat aquesta parcel·la tan important de Henze.

Pels afeccionats o estudiosos que estiguin interessats a escoltar les simfonies de Henze i també a llegir les partitures, recordem que aquestes obres han estat editades per la casa Schott. ● **Jesús Rodríguez Picó**

COMMEMORACIÓ DEL CENTENARI DEL GRAN TENOR HIPÒLIT LÁZARO

Àudio-visuals de Sarrià

L'esforç d'un nucli de devots del gran tenor barceloní Hipòlit Lázaro ha fet possible l'aparició d'un doble àlbum que porta l'esmentat títol. Es tracta d'una iniciativa força insòlita gràcies a la qual hom pot gaudir d'una mostra molt extensa de la veu i la forma de cantar de l'esmentat cantant.

El doble enregistrament està realitzat sobre la base de reproduccions tècniques d'antigues gravacions de Lázaro i ofereix un recorregut suggestiu en el qual, juntament amb àries enormement conegudes, n'apareixen d'altres que no són quasi ni exhumables. Entre les primeres cal situar bona part del repertori belcantista italià com «O, paradiso» de *L'Africana*, «Quanto e bella» de *L'elisir d'amore*, «Una furtiva lacrima» de la mateixa òpera, «Recitar» de *Pagliacci*, «Spirto gentil» de *La favorita*, «Celeste Aida», «Un dí all'azorro» de *Andrea Chenier*, «E lucevan le stelle» de *Tosca*, «La dona è mobile», «Ella me fu

rapita» de *Rigoletto*, i un llarg etcètera en el qual no falten *Carmen*, *Faust*, *Manon*, etcètera. I entre les òperes poc o gens prodigades, *Il piccolo Marat* de Mascagni, estrenada justament per Lázaro i obra fora de repertori precisament per la seva extrema dificultat.

El doble enregistrament ve completat per un ampli escrit biogràfic signat per Ramon Sabatés, ànima de la iniciativa, en el qual es donen la mà il·lustració i coneixement de causa i devoció.

L'enregistrament es ressent, era inevitable, dels problemes tècnics del traspàs d'un material original poc pulcre, fet que crea unes certes irregularitats (insistim: inevitables, amb quasi tota seguretat). Tanmateix, aquest doble recull té un interès considerable ja que permet fer-se una idea molt clara de la veu i, sobretot, d'una forma de cantar força diferent de l'actual i permet establir, per tant, un interessant marc de comparacions formals força suggestiu. ● **J.C.**

STEINWAY

AUDENIS US CONVIDA
A UNA ENTREVISTA EXCLUSIVA AMB
STEINWAY & SONS

Ara ja podeu culminar la il·lusió musical de la vostra vida: contemplar, tocar i adquirir un Steinway & Sons • Només us cal trucar-nos • Concertarem una entrevista personal i exclusiva al nostre establiment Audenis, carrer València 316 (prop del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona) • Us atendrem el temps que calgui, tal com vós i Steinway & Sons us mereixeu i estudiarem conjuntament el model que més us convingui • A Audenis us està esperant el vostre Steinway & Sons

Truqueu per a una entrevista
personal al telèfon
(93) 207 27 58



STEINWAY & SONS

 HAZEN

*

AUDENIS

GUÍA DE LA MÚSICA SINFÓNICA Dirigida por François René Tranchefort

Alianza Editorial
Colecció «Alianza Diccionarios»

Aquesta voluminosa obra, més de 1.300 pàgines, constitueix una valuosa i original aportació bibliogràfica. Es tracta d'un llibre que aplega un recull de prop de 5.000 anàlisis de sengles obres simfòniques que cobreixen el ventall que va dels primers compositors barrocs als actuals.

És un aplec documental que permet al lector tenir un coneixement molt documentat de pràcticament tot el repertori concertístic simfònic universal a través d'anàlisis competes de les composicions, a partir dels orígens històrics i de les característiques formals.

A la introducció s'assenyalen de forma molt precisa els objectius del volum en afirmar que «*cerquem invitar l'auditor a una escolta activa, seriosament documentada, de les obres que de forma habitual se li ofereixen en els concerts, la ràdio (a vegades, la televisió) i, naturalment, la seva pròpia discoteca*».

Certament que aquest tipus d'informació sovint s'inclou en els programes dels concerts i, pel que fa als radiofònics, a través dels comentaris previs a l'audició. Tanmateix, això no lleva ni molt menys interès a aquest llibre, ja que el rigor amb què són tractades les composicions analitzades i la visió àmplia que s'ofereix de bona part de la història de la música forneixen uns al·licients de lectura excepcionals.

Per altra part, hom ha procurat emprar un llenguatge planer, refusant el parany de la pretensió elitista o hiperespecialitzada, element que incrementa l'atractiu d'aquesta obra. A més al final s'hi inclou un complet glossari amb les definicions de conceptes bàsics, feta així mateix amb un criteri clar de divulgació, i que esdevé un estri molt útil.

Sense pretendre-ho, aquesta *Guia...* compleix implícitament funcions d'història de la música, ja que a través de la seva lectura sistemàtica el lector pot fer-se una idea molt completa del quefer musical universal de tres segles de gran música, sempre des del vessant simfònic, no de l'òpera, ja que aquesta només apareix amb referències a parcel·les estrictament instrumentals. ● J.C.

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Magdalena Barrera, arpa. Dir.: Franz-Paul Decker. Martin, Brahms, Montsalvatge.
2 MARÇ	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	Concert de Bernd Weikl. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. 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. Luis de Pablo.
4 MARÇ	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Luis de Pablo.
	21 h.	Fundació Tàpies	Quartet de corda Gaudí. Halffter, Puértolas, Webern, Balada.
5 MARÇ	19,30 h.	Caja de Madrid	Loni Geest Grup. Gershwin.
	21 h.	Palau	Capella Savaria. Dir.: Pál Németh. Händel, Scarlatti. (Euroconcert).
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.	Conservatori de Sant Andreu	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Saló de Cent	Carol Brubaker, piano. Lluís Sedó, violoncel. Alan Branch, piano. Mozart, Debussy, Strauss.
	21 h.	Liceu	<i>Una cosa rara</i> , de Martín i Soler. Dir.: Jordi Savall.
	22,30 h.	Teatre Regina	Pau Riba.
8 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Juan Olaya, piano. Mozart, Mompou, Albéniz, Rakhmaninov. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Ida Haendel, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Casablancas, Brahms, Shostakovitx.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Paul Badura-Skoda, pianoforte. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
9 MARÇ	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	Concert Dietrich Fischer-Dieskau. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. 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, Bertomeu, Villa, Larregla, Chapí, Bretón.
	16,30 h.	La Salle Bonanova	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. <i>Chichester Psalms</i> , de Leonard Bernstein.
	19 h.	Palau	Agrupació Cor Madrigal. L'Esquellerinc. Cors Albada, Ariadna i Signum. Manuel Cabero i Pueyo, piano. Joan Cabero, tenor. Lluís Saumell, narrador. Dir.: Manuel Cabero. Homenatge a C. Taltabull.
	21 h.	Liceu	Concert Dietrich Fischer-Dieskau. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Martin Fischer-Dieskau. Mahler.
11 MARÇ	21 h.	Fundació Tàpies	Pere Serra, violí. Lluís Sedó, violoncel. M. Rosa Llorens, piano. Pérez Maseda, Mestres Quadreny, Roger, Guinjoan.
12 MARÇ	19,30 h.	Caja de Madrid	Quintet de Vent Harmonia. Mozart, Jansons, Farkas, Ligeti, Danzi, Bozza.
	21 h.	Palau	Eliso Virsaladze, piano. Schubert, Schumann, Beethoven. (Ibercamera).
13 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Juan Olaya, piano. Mozart, Mompou, Albéniz, Rakhmaninov. (JJ.MM. de Barcelona)
	21 h.	Palau	André Wats, piano. Schubert, Ravel. (Ibercamera).
14 MARÇ	19,30 h.	Paraninf Universitat de Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Ars Nova. Olga Claret i M. Antònia Iglesias, piano. Ramon Alsina i Ignasi Vila, percussió (Premis Maria Canals 1989). Guinjoan, Maslanka, Bartók, Samuels, Friedman.
	20 h.	Saló de Cent	Quintet Aulos. Alfons Reverter, clarinet baix. Vicenç Oliver, trompeta. Bach, Danzi, Laurischkus, Hindemith.
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Juan Olaya, piano. Mozart, Mompou, Albéniz, Rakhmaninov. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Gabrielli Consort and Players. Dir.: Paul McCreesh. Monteverdi, Rigatti, Castello, Cavalli, Grandi, Marini, Finetti. (Euroconcert).
	22,30 h.	Teatre Regina	Maria Cinta.

CONCERTS

15 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Cor de Cambra Dyapason. Dir.: Teodor Roura. Haydn, Brahms, Taltabull. (J.J.M.M. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Janos Starker, violoncel. Dir.: Franz-Paul Decker. Benguerel, Hindemith, Prokofiev.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quintet de Vent Harmonia. Dolors Cano, piano. Debussy, Jacob, Mozart, Farkas, Ligeti. (Fundació Caixa de Pensions).
16 MARÇ	19 h.	Palau	Orquestra Clutat de Barcelona. (Segona audició).
17 MARÇ	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
18 MARÇ	21 h.	Fundació Tàpies	Gheorghe Motatu, violoncel. Assumpta Coma, piano. Barce, Guinovart, Sardà, Soler, Shostakovitx.
19 MARÇ	19,30 h.	Caja de Madrid	Manuel González, guitarra clàssica. Lluís Avendaño, piano. González, Avendaño, Rodrigo.
	20,30 h.	Palau	Orfeó Català. Camerata Accademica Hamburg. Dir.: Jürgen Jürgens. <i>Passió segons Sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
20 MARÇ	19,30 h.	Casa Elizalde	Cor de Cambra Dyapason. Dir.: Teodor Roura. Haydn, Brahms, Taltabull. (J.J.M.M. de Barcelona).
	20 h.	Catedral	Heribert Breuer, orgue. Bach.
	20,30 h.	Palau	Orfeó Català. Camerata Accademica Hamburg. Dir.: Jürgen Jürgens. <i>Passió segons Sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
21 MARÇ	20 h.	Saló de Cent	Cayetano Castaño, oboè i corn anglès. Silvia Coricelli, fagot. Antoni Peña, violí. Alan Kovacs, viola. Volcy Pelletier, violoncel. Mozart, Devienne, J.Ch. Bach, V. Burns.
	20 h.	Fundació Miró	Ian Stuart, clarinet. <i>Harlequin</i> , de Stockhausen
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Cor de Cambra Dyapason. Dir.: Teodor Roura. Haydn, Brahms, Taltabull. (J.J.M.M. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Philharmonia Orchestra. Dir.: Carlo Maria Giulini. Brahms. (Ibercamera).
	22,30 h.	Teatre Regina	Miquel Pujadó.
22 MARÇ	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
23 MARÇ	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Joël Pitchon, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Schumann, Chaussou, Saint-Saëns, Taverna-Bech, Beethoven.
24 MARÇ	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Rossini, Sibelius, Borodin, Grimal, Palau, Rimski Korsakov.
	17 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
25 MARÇ	21 h.	Palau	Antonio Beses, piano. Carme Vilà, piano. Miquel Farré, piano. Concert homenatge en el 75è aniversari de la mort d'Enric Granados. (Euroconcert).
26 MARÇ	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
28 MARÇ	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
2 ABRIL	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
3 ABRIL	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
4 ABRIL	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Jörg Demus, piano. Dir.: James Blair. Mozart. (J.J.M.M. de Barcelona).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
5 ABRIL	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Talia. Mozart, Debussy, Saint-Saëns. (Fundació Caixa de Pensions).
6 ABRIL	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Orquestra Barroca Italiana Cor del Festival de Música Antiga. Josep Benet, tenor. Josep Cabré, baríton. Dir.: Manuel Valdieso. Bach, Buxtehude. (Fundació Caixa de Pensions).

7 ABRIL	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Josep Mut. Lancen, Orff, Txaikovski, Katchaturian.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
8 ABRIL	21 h.	Liceu	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini. Dir.: Paolo Olmi.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
9 ABRIL	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.
10 ABRIL	21 h.	Palau	The King's Consort. Gillian Fischer, soprano. Michael Chance, contratenor. Dir.: Robert King. Pergolesi, Corelli, Scarlatti. (Euroconcert).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky/Ramuz.

CIUTAT DE MALLORCA (MALLORCA)

20 MARÇ	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Così fan Tutte</i> , de Mozart.
22 MARÇ	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Così fan Tutte</i> , de Mozart.
24 MARÇ	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Così fan Tutte</i> , de Mozart.

GIRONA (GIRONÈS)

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).
9 ABRIL	22 h.	Auditori Narcís de Carreras	Gerard Claret, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)

9 MARÇ	19 h.	Cercle Cultural Caixa de Pensions	Gerard Claret, violí. Bach. Concert de celebració X Aniversari del Cercle Cultural. (Fundació Caixa de Pensions).
10 MARÇ	19 h.	Cercle Cultural Caixa de Pensions	Quintet de Vent Francesc Cuesta. Mozart, Bizet, Françaix, Arnold. Concert de celebració X Aniversari del Cercle Cultural. (Fundació Caixa de Pensions).

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BAIX LLOBREGAT)

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)

1 MARÇ	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup Enigma. Teruyuki Noda, Guinjoan, de Pablo, Bernaola, Bardagi. (Fundació Caixa de Pensions).
22 MARÇ	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup Muriac. Thuille, Roussel, Poulenc. (Fundació Caixa de Pensions).

6 ABRIL	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (Fundació Caixa de Pensions).
----------------	--------------	--------------------------------------	---

REUS (BAIX CAMP)

15 MARÇ	22 h.	Teatre Fortuny	José de Udaeta i les seves castanyoles de concert.
22 MARÇ	22 h.	Teatre Fortuny	Eduard Giménez, tenor. Albert Guinovart, piano. Aries d'òpera, cançó italiana i catalana.

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

22 MARÇ	21,30 h.	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Eva Graubin, violí. Dir.: Ivan Anguelov. Glinka, Mendelssohn, Txaikovski.
12 ABRIL	21,30 h.	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Xavier Joaquín, percussió. Dir.: Josep Pons. Ravel, Lepak, Casablancas, Stravinsky.

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

16 MARÇ	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Merche Esmeralda i el Ballet de Múrcia. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
17 MARÇ	18 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Merche Esmeralda i el Ballet de Múrcia. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
21 MARÇ	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dolors Aldea, soprano. Dir.: Josep Pons. Falla. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).

VALÈNCIA - PALAU DE LA MÚSICA

1 MARÇ	20,15 h.	Orquestra de València. Sergio Edelman, piano. Dir.: Theo Alcántara. Mozart, Beethoven, Glazunov.
3 MARÇ	19,30 h.	Colegio Instrumentale Italiano. Dir.: Gustav Leonhardt. Telemann, Reaneau, Bach.
5 MARÇ	20,15 h.	Orquestra Clàssica de Madrid. Rafael Orozco, piano. Dir.: Mercedes Padilla. Mozart.
8 MARÇ	20,15 h.	Orquestra de València. Cor de València. André Wats, piano. Dir.: Manuel Galduf. Beethoven, Schubert.
9 MARÇ	11,30 h.	Juan Linares, violí. Josep Colom, piano. Beethoven.
10 MARÇ	11,30 h.	Cicle d'orgue.
12 MARÇ	20,15 h.	Gloria Fabuel, soprano. Cançon espanyoles.
15 MARÇ	20,15 h.	Orquestra de València. Philippe Entremont, piano i director. Lalo, Beethoven, Saint-Saëns.
20 MARÇ	20,15 h.	Philharmonia Orchestra. Dir.: Carlo Maria Giulini. Brahms.
21 MARÇ	20,15 h.	Orquestra Simfònica de la BBC. Boris Pergamenschikov, violoncel. Mary King, mezzosoprano. Dir.: Lothar Zagrosek. Birtwistle, Elias, Elgar, Schuman.
22 MARÇ	20,15 h.	Sueddeusches Vokalensemble. Conjunt Instrumental Simfònica de Bamberg. <i>La Creació</i> , de Haydn.
23 MARÇ	11,30 h.	Juan Linares, violí, Josep Colom, piano. Beethoven.
24 MARÇ	11,30 h.	Cicle d'orgue.
27 MARÇ	20,15 h.	Neus Berliner Kammerorchester. Cor Hugo Distler. Cor Universitari Sant Yago de València. Dir.: Heribert Brever. Mozart.
29 MARÇ	19,30 h.	Orquestra de València. Cor de València. Gary Hoffman, violoncel. Dir.: Manuel Galduf. Strauss, Cervera Lloret, Schumann.

VIC (OSONA)

9 MARÇ	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quintet de Vent Francesc Cuesta. Mozart, Bizet, Françaix, Arnold. (Fundació Caixa de Pensions).
23 MARÇ	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup Muriac. Thuille, Roussel, Poulenc. (Fundació Caixa de Pensions).
13 ABRIL	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gerard Claret, violí. Bach. (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 Vidosà.

VIDOSA

Especialistes en so i bona música



una altra visió de la música

JOHANN SEBASTIAN BACH

La interpretació original, àgil i plena de vida de dos obres mestres

LES QUATRE OBERTURES

E 8727



E 2001

JORDI SAVALL

LE CONCERT DES NATIONS

HESPÈRION XX

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA



L'ART DE LA FUGA