

DOMINI DEL REPERTORI CLÀSSIC

*El segle XX, marginal permanentment
de les programacions*

ABRIL 1991

78



BERNARD HAITINK

dirigeix la Staatskapelle al Palau

ROBBINS LANDON,

un best-seller mozartian

catalunya música **REVISTA** musical catalana

JORQUERA PIANOS S.A.

VÍCTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚM. 78, ABRIL 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, 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 M. Bricall, Josep M. 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:
JOSEP M. AINAUD, MONTSERRAT
ALBET, PERE ARTÍS, FRANCISCO
BUENO, JOSEP CASANOVAS,
CESC, JAUME COMELLAS, CARLES
LOBO, TOMÁS MARCO, TERESA
MARTÍNEZ, LLUÍS MILLET, MONTSE
G. OTZET, JOSEP PONS, MIQUEL
PORTER I MOIX, JOSEP M.
ROVIRA BELLOSO, F.
TAVERNA-BECH,
CONXA TRALLERO i JOAN VIVES.

CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
Sant Francesc de Paula, 2
Tel. (93) 268 10 00
08003 BARCELONA

revista musical catalana

EDITORIAL

5 *Per una política d'encàrrecs*

PANORAMA



6 *Valors humans i espirituals en les obres de Mozart*
per Josep M. Rovira Belloso

9 *Mikrokosmos: Paper de Música*
per Pere Artís

15 *Un projecte de «Música 92»*
per Francisco Bueno

20 *Memorial Joan XXIII a Cristóbal Halffter*
per Montserrat Albet

23 *Domini del repertori clàssic*

TEMA



24 *Catalunya Música: El dia de l'oient... Digui'm!!!*
per Carles Lobo

27 *La difícil difusió de la música d'avui*
per Tomás Marco

28 *Cinema i música, una relació complicada*
per Miquel Porter Moix

34 *L'element formal, condicionant del divorci espectador-música contemporània*
per Josep Pons

MUSICALIA



36 *Robbins Landon: l'estudi de Mozart convertit en best-seller*
per Jaume Comellas

42 *XIV Festival de Música Antiga*
per Joan Vives

46 *Bernard Haitink, una batuta crítica al Palau*
per Josep Casanovas

48 *Dansa-València, punt d'encontre*
per Montse G. Otzet

51 *per Cesc*

SCHERZANDO

CONCERTS

53



Cicle de Concerts de Primavera BERGA

17 de març

QUARTET SYRINX (Quartet de flautes travesseres)

intèrprets: Josefina Haro, Josep M. Miró, Josep Padró i Valentí Vilar

local: Berga - Auditori Ireneu Segarra de l'Espill

hora: 6 de la tarda

20, 21, 27 i 28 d'abril

VI CONCURS DE PIANO "PREMI CIUTAT DE BERGA"

local: Berga - Auditori Municipal de l'Hospital Vell

hora: Matí i tarda

25 de maig

ESPILL COMBO (Grup de Jazz)

direcció: Hipòlit Miró

local: Berga - Cafè del Casino Berguedà

hora: 10 del vespre

16 de juny

CONCERT DE FI DE CURS

intèrprets: Grups i formacions de l'Espill

local: Berga - Església de Sant Francesc

hora: 6 de la tarda

Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'ESPILL»



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Els camins interns i el marc de motivacions que indueixen el creador a abordar una obra artística són complexos. La seva vocació es manifesta a l'hora operativa d'engendrar un fruit, de moltes maneres i obeint tipologies d'incitacions molt complexes, portadores explícites totes elles del més irrenunciable dels valors per un creador: la necessitat de crear.

I entre aquestes tipologies d'incitació, hi ha la de l'encàrrec específic fet per aquell que reuneix una doble condició: capacitat de satisfer el cost material de la creació i sensibilitat a l'hora de valorar els continguts de la creació artística. La història de l'art és, en bona mesura, la història dels encàrrecs promoguts per uns particulars o per unes instàncies privades o públiques; en definitiva, per una societat, o unes societats, que a través d'aquests encàrrecs han deixat la petja de la seva sensibilitat i del context històric que han protagonitzat. A través d'aquesta forma d'actuar s'han perpetuat com a ens històrics i, en bona mesura, s'han autoretratat.

Si contemplem la realitat musical catalana, pel que fa a música, observarem que si bé ofereix una evolució bàsicament positiva i satisfactòria, hi apareix un buit contumaç i insistent, que de moment no mostra signes de canvi. Es tracta d'una política d'encàrrecs de composicions musicals. Els nostres compositors, ho hem dit més d'una vegada, es mouen enmig d'un estat d'abandó ambiental més que evident. Acusen la fredor terrible de l'aparença que la seva tasca no interessa a la societat; que no gaudeixen, per tant, de la justificació existencial elemental d'artífexs d'alguna cosa que algú, la societat, necessita. Mentrestant, la imatge global no els acusa a ells, sinó que, ben altrament, acusa la mateixa societat i, amb ella, les instàncies particulars i públiques que la representen, per la seva sensibilitat escassa i, en definitiva, per la pobre imatge —autoretrat— que elles mateixes es perfilen. En última instància, és un problema que ens afecta a tots; que és «d'ells» —de les instàncies indicades— i és també de l'últim afeccionat incapaç de col·laborar a crear un cert estat d'opinió que pressioni mínimament els qui tenen capacitat decisòria per il·luminar definitivament unes noves imatges.

En un context generalitzat de suport institucional a la creació artística, la música viu una decantació excessiva entre el que rep el factor representació, molt incrementat en els últims anys, i el que percep la creació. Aquesta és una visió real definitiva de la problemàtica.

Per una política d'encàrrecs

Wolfgang A. Mozart 1791-1991

Valors humans i espirituals en les obres de Mozart

La valoració del missatge humanístic que brolla de les grans òperes mozartianes —*El Rapte del Serrall*, *Les noces de Fígaro*, *Don Giovanni*, *La flauta màgica*...— es pot resumir en poques paraules: del conjunt de melodies dolces o agressives que se senten en la vida, emergeix com la més preada i valuosa la cançó de la bondat magnànima. Els escriptors de l'antiga Roma l'anomenaven *pietas*. Mozart mateix l'anomena *clemència*, precisament en la darrera de les seves òperes: *La Clemenza di Tito*.

Aquesta veu o, més ben dit, aquest tema de la bondat que perdona, reconcilia i entronitza l'amor com a mesura superior de la convivència humana, es podria anar resseguint en les grans òperes que acabo d'esmentar. Així ho vaig fer cinc anys enrera en un article publicat a la revista «Serra d'Or». Ara, m'agradaria ampliar el tema, centrant-lo no sols en la *clemència*, sinó en altres valors humans o espirituals que estiguin clarament lligats a l'obra de Mozart. Tocaré, per tant, aquells punts importants que llavors van restar sense tractar.

Una escena de reconciliació a «El Rapte del Serrall»

La situació del final del segon acte s'ha fet crítica: Belmonte i Constanza es retroben i s'abracen amb l'alegria doble de l'amor i l'alliberament. Però la joia de les dues parelles de promesos és torbada un moment: Belmonte i Pedrillo posen un tel de dubte sobre de la fidelitat de Constanza i de Blondina.



per JOSEP M. ROVIRA BELLOSO

¿Què han pogut fer les dues joves mentre han estat presoneres del baixà Selim? La sombra del dubte ofèn profundament Constanza i Blondina. La música sembla aturar-se i enfosquir-se amb les sospites injustes de Belmonte i el seu assistent. Blondina, enfurismada, clava una bufetada a Pedrillo: «*Aquí tens la meua resposta*»

És com la claror d'un llampec que aclareix el fons de la situació. Belmonte se'n fa càrrec i, amb sentiment cavalleresc, demana perdó a Constanza. El final subsegüent és un *clímax* on les cabòries i les sospites es transformen en joia de viure: tots respiren, reconciliats.

Mozart és un mestre en crear

—després de les nuvolades opressives— l'atmosfera alliberadora de la reconciliació: A *Les noces de Fígaro*, les negatives de perdó del comte —negatives que es van crispant, fins a fer-se ridícules— es dissipen per la força suau del perdó, autèntic i generós, de la comtessa.

El cas de l'òpera subsegüent —*Così fan tutte*— és únic i difícil de copsar. La clau per entendre l'argument d'aquesta òpera em sembla que rau en el fet que els seus personatges estan programats: no gaudeixen d'un mínim de llibertat personal. Llurs caràcters de farsa estan determinats expressament per l'autor —Da Ponte—, més interessat a presentar una situació plena de sarcasme («totes fan el mateix») que no pas a deixar que els personatges es moguin amb aquella llibertat tan humana de què gaudeixen els personatges de *Les Noces*. Mancats d'una llibertat autèntica, lligats pels nusos d'un argument forçat que s'entesta a demostrar la tesi amarga que es basa en l'experiència del malpensat Don Alfonso, els sis personatges de *Così fan tutte* són incapaces de donar i de rebre el perdó autèntic que allibera i reconcilia les persones i les situacions. Llur redempció és exclusivament la d'una música ideal que tot ho assumeix i tot ho absol. A nivell del text, resta —això sí— el missatge d'una certa bonhomia. No és pas poc, després dels capgiraments adversos i de les frustracions viscudes:

«*Afortunat l'home que pren cada cosa pel costat bo. Enmig de les turbulències del món, hi trobarà una pau bella.*»



Escena de Don Giovanni

L'anhel de llibertat

He assenyalat com una excepció en l'obra de Mozart el didacticisme en forma de farsa de *Così fan tutte*. Això mostra, per contrast, que allà on el músic es troba més de gust és quan els personatges són lliures i alhora se'n senten. Aquest anhel mozartià per la llibertat —llibertat personal, llibertat política— esclata al *Finale* del primer acte de *Don Giovanni*. El seductor declara oberta la festa i, com a benvinguda a tothom, canta el seu famós «Visca la llibertat», que serà repetit per tots els invitats.

Una vegada escoltava aquest fragment amb uns amics. Un d'ells, home d'una gran bondat i coneixedor de la història de la cultura, exclamà: «Aquest crit de llibertat és la porta de tot el segle XIX.» Sembla, en efecte, la porta

de comunicació entre la Il·lustració claustrista —la de Goethe i Kant— i la Il·lustració romàntica, la de Hegel, Verdi i Wagner.

En altres músiques aparentment més senzilles, com ara les Serenates, o en molts del Concerts de piano o de violí, Mozart sembla gaudir personalment amb la llibertat de l'home que estima la vida, unida a la llibertat del compositor, content de saber fer els salts acrobàtics del corn del postilló a la *Serenata* del mateix nom (*Posthornserenade*).

Gravetat i serenor

Un dels contrastos més ostensibles en la vida i l'obra de Mozart és el que existeix entre l'espontaneïtat, de vegades pueril, de les seves lletres al pare, a la mare o a la germana, plenes d'aquelles gràcies i vulgaritats xocants que

hi ha prou sovint en la vida familiar, i la dignitat greu i serena amb què Mozart sembla afrontar la vida en algunes de les seves obres corals i instrumentals.

En algunes de les destinades al culte catòlic, la gravetat té segurament un toc femení, com el d'una noia que prega. És el cas de les *Vesperae Solemnnes de Confessore*, o els tres minuts miraculosos de l'*Ave verum*. La gravetat mozartiana, en canvi, assoleix un to viril a l'ària de Sarastro amb el cor dels sacerdots, a *La flauta màgica*, o bé a les cantates maçòniques.

Una greu serenitat davant la vida i davant la mort. Una pel·lícula com *Amadeus* no podia pas desxifrar l'enigma d'un jove immadur, adolescent perpetu, com el que presenta el film, que sorprenentment pren la vida i la mort amb una gravetat serena, signe d'una suprema maduresa. ¿Com conjugar els mil



Retrat de Mozart, representat al 1770

petons que Wolfgang envia per carta a la seva mare, així com al gosset de la família, amb la suspensió serena dels moviments lents de la *Serenata en si bemoll major*, K.370, profunda i sàvia, escrita als vint-i-cinc anys?

L'abundància d'obres en què apareix aquesta «pau tranquil·la» —com la del Salm 131— és l'índex que aquesta actitud està arrelada fonament en Mozart i es manifesta sobretot els cinc darrers anys de la seva vida. N'hi ha prou amb evocar el *Kyrie* de la inacabada *Gran Missa en do menor*, el *Concert per a piano núm. 27* —el darrer—, les obres per a orgue mecànic, i la que sembla talment una música de les es-

feres celestes: l'*Adagio i Rondo per a flauta, oboè viola, violoncel i glassharmonika*, K. 617.

Un sol sentiment, el mateix, unifica aquestes obres tan diverses per la seva forma i per les circumstàncies que les envolten. N'és una bona prova que algun cop hom ha inclòs en disc, sota el nom genèric de «Música maçònica», l'*Ave Verum*, motet de l'eucaristia catòlica, i l'esmentat *Adagio i Rondo*, purament instrumental. Malgrat que aquesta inclusió no sigui correcta, indica que hi ha certament un *pathos* comú —un capteniment personal típic— que unifica aquestes peces valuosos: la gravetat inesperada de l'ado-

lescent que, més que enfrontar-se amb la vida i amb la mort, sembla comprendre-les molt a fons i mantenir una sintonia inexplicable amb el que elles signifiquen de positiu i de consolador per l'home.

El Requiem o la lucidesa benigna

Qualsevol comentari al *Requiem* demana una gran profunditat i delicadesa, de les quals em sento orfe. Perquè quan es produeix el desplegament del conjunt i de cada un dels seus números, hom té la impressió de traspasar no sols la barrera que separa la música «galant» de la música profundament humana, sinó de traspasar la frontera aparentment infranquejable entre el que perceben els sentits i la percepció d'una llum i d'uns sentiments transcendents. Això es produeix sobretot en alguns fragments del *Dies Irae*, quan s'obren com finestres aquelles suspensions que travessen el discurs musical, creant-hi una espècie d'interrupció lluminosa. Em refereixo als fragments que segueixen les explosions del *Rex tremendae maiestatis* i del *Confutatis maledictis* (corresponen, concretament, als versos *Salva me, fons pietatis*; *Recordare, Iesu pie*; *Preces meae*, i, sobretot, *Voca me cum benedictis*).

Tot el que T.W. Adorno ha dit sobre les *suspensions i ruptures* transcendents que travessen el discurs musical de Gustav Mahler es pot aplicar —em sembla que amb més raó encara— a aquesta música d'excepció.

Cloenda

M'agradaria saber establir la relació que hi ha entre molts fragments de la música de Mozart —moltíssimes de les Sonates per a piano, sense oblidar la dedicada a Herr Dürrnitz— i els sentiments generosos i valors humaníssims que molts dels seus temes senzills i originals traspuen. Però, quan es tracta de la música instrumental pura, hom ja no pot descriure pas situacions operístiques, ni pot recolzar en l'objectivitat dels textos cantats. El meu feble discurs reliscaria, i em penso que és millor, davant tanta i tan bona música, escoltar bonament i deixar que la paraula interior de cada u faci el seu propi comentari.

FUNDACIÓ PAU CASALS

Convocatòria d'una
BECA de 600.000 ptes.
D'AMPLIACIÓ D'ESTUDIS
DE VIOLONCEL
per al curs 1991-92

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

MIKROKOSMOS

Paper de Música

A l'estança acollidora —presidida per unes reproduccions de Beethoven i Chopin i per unes litografies de Tharrats, Guinovart i Roca Sastre— ens hi apleguem una trentena de persones. Al rebedor, un nombre semblant d'assistents seguiran el concert a través del vídeo; i uns deu ho faran des de la cuina.

Amb una senzilla naturalitat, la mestressa de la casa (que ha acompanyat els invitats i els ha lliurat el dignísim programa de mà de l'audició, realitzat als obradors propis), abans de començar el concert, agraeix la presència de l'auditori i glossa la figura dels intèrprets.

Els clarinetistes Queralt Roca i Albert Gumí inicien el recital. A mesura que l'audició avança, s'estableix un corrent, impalpable però real, entre els intèrprets i el públic.

L'art d'aquests dos joves intèrprets és molt més que una sòlida promesa; és una ferma realitat, basada en una tècnica seguríssima al servei d'una musicalitat innata, que fa atorgar a cada obra el tractament que li escau.

En acabar, la tertúlia és la perllongació d'una hora i mitja inefable.

He descrit, succintament, una de les darreres sessions de «Paper de Música» (quin nom tan ben trobat, atesa la tradició artesanal de la vila, per a un cicle de concerts!).

Feia molt temps, molt, que no havia viscut una experiència musical similar. Per la naturalitat (lluny de tants afanyos exhibicionistes a què estem acostumats), per la il·lusió dels intèrprets (quin exemple, la d'aquests joves solistes), pel respecte i atenció del públic (absent a tot allò que no fos l'audició); en definitiva, per l'aura creada a l'entorn d'una sessió d'art.

I això fa tres anys que, regularment, s'esdevé a Capellades. I això es deu a una persona, Gemma Romanyà, que posa en la seva vocació musical la mateixa passió, il·lusió i rigor amb què mena una acreditada empresa d'arts gràfiques.

La indeturable passió, il·lusió i rigor que farà que se'n surti (n'estic segur!), del seu projecte de promocionar els joves intèrprets que passen per «Paper de Música»; sense esperar-ne altra recompensa que el goig de l'acompliment d'una vocació imperiosa.

Si fa no fa, Capellades deu tenir uns cinc mil habitants. A Catalunya, deu haver-hi una cinquantena de viles d'un cens similar; i un s'imagina quin podria ser el panorama musical del país si a cadascuna d'elles hi hagués una Gemma Romanyà enderiada en el seu particular «Paper de Música»...

Pere Artís

El festival de Torroella de Montgrí oferirà cinc estrenes

La pròxima edició del Festival Internacional de Torroella de Montgrí oferirà cinc estrenes de compositors catalans. Insisteix així en una línia d'actuació iniciada en l'edició anterior, en què va promoure l'estrena del *Requiem* de Xavier Benguerel.

En aquesta oportunitat, els compositors que veuran estrenades les seves obres seran Carles Guinovart, Jesús Rodríguez Picó, Eduardo Rincón, Lleonard Balada i Joan-Lluís Moraleda. Del primer, s'oferirà una obra per a guitarra sola, sense títol encara, que interpretarà Santiago Figueras. De Jesús Rodríguez s'oferirà *Somnis d'Alicia* en interpretació de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. Aquesta mateixa formació estrenarà la *Sinfonia de cambra* d'Eduardo Rincón, compositor santanderí que porta molts anys fincat a l'Escala. L'orquestra del Royal College estrenarà *Divertiments per a corda* de Lleonard Balada. I finalment, Joan-Lluís Moraleda estrenarà una composició per a cor i cobla, en interpretació de la Polifònica de Puig-reig i de la cobla Els Montgrins.

Per altra banda, el Festival inclourà una sèrie de propostes d'especial categoria. Cal esmentar en aquest sentit el muntatge de l'òpera juvenil de Mozart *Apollo et Hyacinthus*, en una producció dels Petits Cantaires de Bad Told i sota la direcció escènica de Gian Carlo Menotti. Uns altres concerts importants seran els que oferirà l'Orquestra Filharmònica de Minsk, amb un programa que inclou la *Missa de la Coronació* de Mozart i *Alexander Nevski* de Prokofiev. El concert acabarà amb la projecció del film d'aquest mateix títol, de Sergei Eisenstein.

Per altra banda, cal assenyalar que Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí, entitat organitzadora del Festival, ha posat en marxa el cicle «Diuconcerts '91»; amb això pretén donar continuïtat concertística a la seva vila del Baix Empordà. Aquest cicle va començar el diumenge 10 de febrer amb un concert a càrrec de Pablo Cano —pianoforte—; cal destacar el debut professional del tenor Jaume Aragall, fill del tenor d'aquest mateix nom i cognom, en un concert previst per al dia 3 de març, en què també hi havia programada l'actuació de la soprano Montserrat Torruella. Els concerts tenen lloc a l'Auditori de la Caixa, a les set del vespre, sempre en sessions dominicals. ■

Musicoral 91 al Baix Llobregat

Entre el passat 16 de febrer i el 23 de març es realitzà a la comarca del Baix Llobregat la sisena edició del cicle Musicoral.

Enguany hi han participat vint-i-set entitats corals i orfeons, que han actuat a: Torrelles de Llobregat, Corbera Baixa, Sant Just Desvern, Esplugues de Llobregat, l'Hospitalet de Llobregat i Sant Andreu de la Barca.

Aquest cicle és organitzat per la Federació Catalana d'Entitats Corals i compta amb la col·laboració del Consell Comarcal del Baix Llobregat, dels Ajuntaments dels respectius municipis i de l'entitat Caixa Penedès, així com d'altres empreses i entitats de les poblacions que han acollit el cicle.

Musicoral té per finalitat mostrar la tasca que els diferents orfeons i corals han fet durant l'any, i fer partícips d'aquesta tasca tots aquells que els vulguin escoltar i gaudir alhora d'una manifestació musical que té una tradició àmplia i consolidada a casa nostra. ■



Presentació del llibre *Conchita Badía en la Argentina*

Saber què han fet els músics catalans per terres americanes és un dels capítols de la nostra història musical que encara cal escriure. Però avui ja comptem amb una bona aportació per al seu coneixement, i és aquest llibre del pintor i músic argentí Carlos Manso, publicat el 1990 a Buenos Aires, i titulat *Conchita Badía en la Argentina*.

És un llibre important, de prop de 700 pàgines, amb un centenar de fotografies, un índex rigorós i complet de 1.500 noms i dos pròlegs, del compositor Joaquín Rodrigo i del crític argentí Ricardo Turró. L'autor va ser deixeble de Conxita Badía, que, des del 1938 fins al 1946, va donar a conèixer en els seus concerts i a les seves classes les cançons dels compositors catalans per terres d'Argentina, Uruguai i Brasil, i al seu retorn, el 1947, la música dels grans compositors sud-americans contemporanis, gràcies a la seva relació personal amb Juan José Castro, Ginastera, Guastavino, López Buchardo i Villa-Lobos.

El llibre fou presentat al Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires i a la Fundació Cánovas del Castillo de Madrid pel seu autor. A Barcelona, la presentació tingué lloc al Conservatori Municipal de Música, on Conxita Badía havia estat professora durant molts anys i on deixà un excel·lent record entre mestres i alumnes. L'acte començà amb unes paraules de Montserrat Albet sobre Conxita Badía com a intèrpret creadora, i donà la primícia d'una gravació feta a Montevideo l'any 1938. L'autor del llibre, Carlos Manso, va explicar que el llibre era una prova de la fidelitat a la seva mestra, i va evocar els records de l'estada de Conxita a Buenos Aires i el seu afecte pels músics argentins. Un breu concert de la soprano Isabel Aragón, amb obres de Granados i Falla, acompanyada al piano pel mateix Carlos Manso, van cloure l'acte, emotiu i digne, que el llibre i la memòria de Conxita Badía mereixen. ■

Josep M. Ainaud de Lasarte,
de la Comissió
Catalunya/Amèrica 92

III Cicle Música d'Avui, a la Fundació Antoni Tàpies

Un concert a càrrec de la flautista Magdalena Martínez, acompanyada al piano per Patrick Hopper, va inaugurar el propassat 11 de febrer el II cicle de concerts de música contemporània «Música d'Avui», organitzat per l'Associació Catalana de Compositors i l'Institut Municipal de Música, amb la col·laboració de Catalunya Música, del Departament de Música de la Generalitat, del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea i de la Fundació Antoni Tàpies, que és la seu de la manifestació. El cicle és format per sis concerts, que es desenvolupen en sessions de dilluns fins al dia 18 de març, i en són intèrprets conjunts formats gairebé exclusivament per instrumentistes de l'O.C.B.

Els programes inclouen una obra important ja consolidada del segle actual, d'un compositor conegut, i composicions diverses d'autors catalans i de la resta de



l'estat espanyol. S'ofereixen en total quatre estrenes; en són els autors Jep Nuix, de qui s'oferirà —4.º a Allschwill, per a flauta, oboè, clarinet, vibràfon, piano, violí, viola i violoncel (va guanyar el primer premi del 10.º Concurs de Joves Compositors de Joventuts Musicals); el segon autor que hi estrenarà serà Pere Puértolas (Quartet núm. 1); després, Miquel Roger (Trio) i, finalment, Albert Sardà (Khana). ■

Beca d'ampliació d'estudis de violoncel

La Fundació Pau Casals convoca una beca d'ampliació d'estudis de violoncel per al curs 1991-92 amb l'objectiu de facilitar a un violoncellista català que hagi realitzat estudis de nivell superior d'aquesta especialitat l'ampliació dels seus coneixements.

La beca està dotada amb la quantitat de 600.000 pessetes, que es faran efectives durant l'esmentat curs escolar en els terminis i previ compliment dels requisits que s'establiran. Els qui es creguin amb dret a la beca hauran

de presentar a l'administració de la Fundació Pau Casals (passeig de Gràcia, 77, pral., 08008 Barcelona) abans del dia 30 de juny d'enguany, una instància acompanyada dels següents documents: formulari de la petició (que pot recollir-se a la Fundació); certificació dels estudis realitzats i qualificacions obtingudes; actuacions realitzades com a instrumentista, amb programes, recensions i crítiques publicades; opinions dels professors i directors que hagi tingut, i qualsevol altre document que acrediti la seva preparació i els seus dots per ampliar l'estudi del violoncel; i un escrit del professor que dirigirà els seus estudis durant el curs 91-92 que precisi en què consistiran i el ritme de realització.

La beca serà adjudicada abans del dia 31 de juliol. Per a més informació cal dirigir-se a la Fundació Pau Casals, a l'adreça indicada. ■

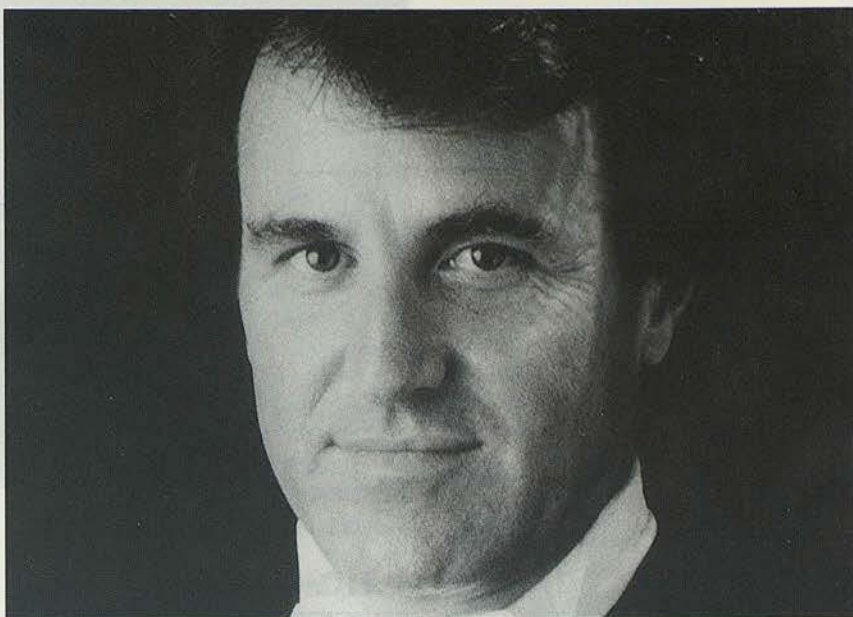
Catalunya es disposa a celebrar el 150 aniversari de Pedrell

Una conferència a càrrec del doctor Francesc Massip va inaugurar el passat 19 de febrer l'ampli cicle d'actes que serviran per commemorar el 150 aniversari del naixement del musicòleg Felip Pedrell. Aquesta conferència va tenir lloc al palau Oliver de Boteller, de Tortosa, ciutat natal de Pedrell.

Al llarg de tot aquest any tindran lloc nombroses manifestacions de diversa índole, algunes d'elles d'una gran importància. Cal destacar així el Congrés que tindrà lloc del 17 al 20 de desembre sobre el tema «Felip Pedrell i el nacionalisme musical», organitzat per l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, amb la col·laboració de la UEI de Musicologia del CSIC de Barcelona (Institució Milà i Fontanals) i de la Universitat de Barcelona. La cloenda tindrà lloc a Tortosa. Amb motiu del Congrés, es farà una edició de *Por nuestra música* (facsimil), i també de les actes del Congrés. Hom farà un esforç de difusió de l'obra compositiva de Pedrell, bàsicament a través de les programacions de l'OCB, dels Festivals d'Estiu de Catalunya, i d'una forma particular pel de Tortosa, i també d'altres iniciatives a part, com les de la Diputació de Barcelona, la Fundació Isaac Albèniz, etc. Un altre acte important és l'exposició que oferirà la Biblioteca de Catalunya en base del fons històric de l'homenatjat, del qual és hereu l'Institut d'Estudis Catalans. Aquesta exposició tindrà lloc durant la celebració del Congrés abans esmentat.

Se celebraran, així mateix, diverses conferències; i és de destacar l'acte acadèmic que tindrà lloc el mes d'abril a la Diputació de Tarragona, a càrrec del doctor Francesc Bonastre, que anirà acompanyat d'un recital de Lied amb la soprano Enriqueta Tarrés i el pianista Àngel Soler.

En un context una mica a part, cal destacar també l'inici de la construcció a Tortosa d'un auditori que portarà el nom de Felip Pedrell, amb una gran sala d'una capacitat de 750 espectadors, i una de petita per a 150, segons un projecte de l'arquitecte Jordi Bonet i Armengol, que compta amb un pressupost de 400 milions de pessetes. ■



Luis Antonio García Navarro

Luis Antonio García Navarro, confirmat nou director de l'OCB

El valencià Luis Antonio García Navarro ha estat confirmat com a nou director de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Així es va fer públic en el curs d'una presentació als mitjans de comunicació que va tenir lloc el dia 1 de març al Palauet Albèniz.

García Navarro té un contracte d'una durada prevista de cinc anys i començarà a fer-se càrrec de la formació barcelonina el pròxim mes d'abril, quan presidirà el tribunal que jutjarà els nous candidats als llocs que quedin pendents de cobrir. La confirmació del nou director es va produir pocs dies després que es fes conèixer el resultat de la consulta, preceptiva però

no vinculant, feta als components de l'OCB. Consulta que va oferir un resultat àmpliament negatiu al nou responsable de l'orquestra. Aquest, i també Eulàlia Vintó, presidenta de l'Institut Municipal de Música, va treure importància a aquest fet, que —per altra part— ha creat una certa inquietud en mitjans musicals barcelonins.

García Navarro ha dirigit de forma sovintejada l'Orquestra Ciutat de Barcelona. El seu historial compta, entre d'altres atots, amb l'actual titularitat de l'Òpera de Stuttgart; és també principal director invitat de l'Òpera de Viena i, entre d'altres formacions de gran prestigi internacional, ha dirigit la Filharmònica de Viena, Philharmonia, Filharmònica de Leningrad, Filharmònica de Los Angeles, etc. Així mateix, ha dirigit òpera al Covent Garden, al Metropolitan de Nova York i a l'Scala de Milà. ■

Organistes joves homenatgen Mozart

Joves organistes de la classe superior d'orgue del Conservatori del Liceu de Barcelona, del professor Josep M. Mas i Bonet, oferiren un concert a l'església prioral de Sant Pere de Reus, el passat 17 de març, en homenatge a Mozart.

El concert fou patrocinat per l'Institut Municipal d'Acció Cultural, de Reus. Els mateixos joves organistes van fer un concert d'homenatge a Cesar Franck, el novembre del 1990, a l'església de Pompeia de Barcelona, amb motiu del centenari de la mort d'aquell compositor. ■

L'Escola de Música Isaac Albèiz, aviat serà una realitat

El pròxim mes d'octubre és previst l'inici de les activitats de l'Escola Superior de Música Isaac Albèiz. En vetllarà la gestió la Fundació Isaac Albèiz, que presideix Paloma O'Shea.

Aquesta Escola es configura com un centre internacional que acollirà professors i alumnes de diverses nacionalitats. Aquests estudiants rebran un ensenyament qualificat «d'excel·lència» pels promotors de l'escola, que els oferiran tots els mitjans possibles per assolir una educació comparable a la dels millors centres mundials.

Segons les línies mestres del projecte, els estudis seran distribuïts en dues àrees: interpretació i teoria musical. L'àrea instrumental s'organitzarà entorn de quatre càtedres: piano, violi, violoncel i viola. Cada una d'aquestes càtedres comptarà amb un catedràtic titular, amb un professor associat i amb un assessor. Els responsables de les respectives càtedres seran Dimitri Bashkirov, Ivan Monighetti, Daniel Benyammini i Zakhar Bron.

L'Escola Superior de Música Isaac Albèiz compta amb el suport de diverses institucions públiques i privades, com ara el Ministeri d'Educació i Ciència i el de Cultura. Per la seva banda, la Comunidad Autónoma de Madrid ha subscrit un conveni amb la Fundació mitjançant el qual cedeix els terrenys on s'instal·larà l'Escola segons un projecte de Ricard Bofill. ■



Curset Europeu de Música de Cambra

La Fundació Caixa de Pensions organitza del 2 al 14 de setembre un Curset Europeu de Música de Cambra Stage 91, que té com a objectiu principal esperonar la formació de grups de cambra entre els músics joves. L'estructura d'aquest projecte consta de tres elements: fase 1, Stage 91 a Torrebónica, del 2 al 14 de setembre; fase 2, Trobades amb la Música, de la Temporada Musical 91-92, i fase 3, una gira de concerts per tot Espanya durant la temporada musical 91-92.

L'Stage 91 és obert a grups de música de cambra de tres membres o més, i va dirigit als músics joves que es troben a l'inici de la seva trajectòria

professional i que tenen un interès especial per la pràctica de la música de cambra. Enguany, dins la promoció especial dels quartets de corda, s'admetran sol·licituds individuals d'instrumentistes de corda de talent excepcional per tal de facilitar específicament la formació de dos quartets de corda per a l'Stage 91.

Els grups establerts poden presentar la seva sol·licitud abans del dia 27 de maig, i també els sol·licitants individuals (aquests no poden tenir més de 30 anys). Per tenir més informació sobre els requisits de les sol·licituds, les condicions econòmiques i l'organització d'aquest Curset i Stage, cal adreçar-se a: Servei de Música de la Fundació Caixa de Pensions, passeig de Sant Joan, 108, 08037 Barcelona; telèfon: (93) 248 89 07, o bé al telèfon d'informació de la Fundació: (93) 317 57 57. ■

Carta al Director

Sr. Director.

Sóc una estudiant de violi, arribada a Barcelona fa poc més d'un any, il·lusionada a perfeccionar els meus coneixements i a gaudir de l'oferta desbordant, concertística i cultural, que aquesta ciutat m'ofereix. I és en aquest punt on els meus plans preconcebuts no han passat de ser meres il·lusions.

Analitzo setmanalment el calendari de concerts amb l'entusiasme i la necessitat de poder assistir a algun gran esdeveniment musical que em serveixi per aprendre dels grans músics que amb freqüència passen per les sales de concerts d'aquesta ciutat, i haig d'optar per quedar-me a casa, perquè no puc pagar els preus exorbitants que em demanen per poder-hi entrar.

Em dirigeixo incansablement amb el meu carnet d'estudiant a les taquilles, sol·li-

cito accedir als assaigs... Res. En aquesta ciutat, desgraciadament, la cultura i tots els seus mitjans d'expressió estan fora de l'abast dels estudiants i dels sectors més desfavorits. I el més trist és que sovint hem d'escoltar retrets dels nostres professors pel fet de no assistir als concerts, una cosa vital per a la nostra formació com a músics.

Espero que les institucions culturals d'aquesta ciutat prendran nota de la meua denúncia i consideraran la necessitat de crear uns preus reduïts per a estudiants, com ja existeix de fet en altres ciutats, on els estudiants de música tenen accés als grans concerts d'una manera preferent i amb preus molt assequibles. Potser així la coneguda frase «cultura per a tothom» podrà fer-se realitat, i no «cultura per als rics», que és el que impera actualment.

Elena López Paz

Nou llibre sobre Pau Casals

El llibre «Pau Casals, una vida musical», de Montserrat Albet, acaba de ser publicat al Japó, traduït al japonès. L'original català d'aquest llibre va ser publicat per la Fundació Pau Casals el 1985, i ha estat traduït també al castellà i a l'anglès. ■

Nova Junta del Conservatori del Liceu

El passat dia 14 de gener es renovaren els càrrecs de la Junta Directiva del Conservatori Superior de Música del Liceu. La nova Junta quedà constituïda de la següent manera:

President: Manuel Vallribera i Mir.
Vice-president: Maria Teresa Fernández Rabasó.

Tresorer: Ignasi Ferrer i Parareda.

Secretari: Josep M. Palou i Oñoa.

Vocal: Eduardo De Amores y Echevarria.

Vocal: Jordi Roch i Bosch.

Vocal: Ramon Molinos i Soler.

Aquesta renovació de càrrecs ha suposat un pas endavant important de cara a la resolució de la crisi d'aquest Conservatori, que es desencadenà ara fa un parell de mesos. ■

Premi Internacional de Composició

La Fundació Pública de les Balears per a la Música convoca un Premi Internacional de Composició dotat amb 1.000.000 de pessetes. L'objectiu d'aquest concurs es estimular i difondre la producció d'obres simfòniques contemporànies, afavorint al màxim llibertat creadora, sense cap limitació d'estil.

La peça haurà d'adaptar-se a l'orgànic de l'Orquestra Simfònica de les Balears «Ciutat de Palma», que és el següent: 2.2.2.-4.2.3.1.-arpa-percussió-cordes.

Cada concursant podrà presentar només una sola obra, que haurà de ser inèdita i no estrenada ni enregistrada per cap mitjà de reproducció mecànica. El veredict del jurat serà fet públic el mes de juny. El termini de presentació d'obres s'acaba el dia 31 de maig.

Per a més informació sobre les bases d'aquest concurs, cal adreçar-se a: Fundació Pública de les Balears per a la Música. C/ Vicenç Joan Rosselló, 22. 07013 Palma de Mallorca.

Frivolitat

Qualsevol tasca professional ofereix un ventall molt ampli d'opcions a l'hora d'enfrontar-s'hi. Opcions que obeeixen a causes molt complexes: personals, empresarials, polítiques, socials... En tot cas, i en última instància, aquesta complexitat d'opcions i de motivacions, es redueix al binomi, si es vol simple però indiscutible, de fer les coses bé o fer-les malament. O encara més, fer-les seriosament o frivolament.

Al mateix temps, hi ha professions que, per la seva naturalesa, tenen un factor de risc més elevat pel que fa a l'opció menys positiva de les dues acabades de precisar. Circumstàncies específiques les fan més especialment vulnerables que altres, les quals, sovint per raons òbvies, acusen una menor proclivitat vers allò que, d'una manera molt elemental i gràfica, podríem anomenar «feina mal feta». Des de cirurgians a pilots d'aviació hi ha una sèrie de mons professionals que han de limitar obligadament el seu factor de risc professional. En tot cas, aquest factor no sempre depèn, com en els exemples que acabo de citar, de la transcendència absoluta de les conseqüències reals d'un tipus d'opció de comportament professional, sinó moltes vegades de l'aparatositat i mesurabilitat immediata d'aquestes conseqüències.

Hi ha activitats professionals que acusen molt menys aquesta circumstància malgrat que, amb tot, la seva transcendència, o la de les conseqüències absolutes, no sigui menor que les de les que acabo d'exposar. Es tracta d'un marc de realitats de difícil valoració objectiva i davant les quals s'imposa sempre una actitud de màxim rigor i serietat. Al marge d'aquella immediatesa de mesurabilitat de les conseqüències. La tasca informativa es troba, sens dubte, en el segment més alt de risc de caure en opcions professionals laxes.

Les causes de la seva vulnerabilitat són múltiples i en molts casos de força pes. I entre les mateixes cal situar en un lloc de privilegi la seva capacitat d'influir en decisions importants i que, en definitiva, obeeix a la convencional i vàlida

accepció de quart poder a què està vinculada.

A partir d'aquesta realitat, el quefer periodístic es converteix o pot convertir-se en destinatari de jocs d'interessos de tota mena que dificulten les possibilitats d'un desenvolupament professional fluid i transparent. D'aquí a caure en la frivolitat —un dels molts factors distorsionadors de la pràctica professional ideal— només hi ha un pas. Recentment, un important rotatiu barceloní, va incórrer justament en aquest defecte en incloure una enquesta, insubstant pel seu format aparatós però amb capacitat de projectar imatges, en què es tractava un tema tan transcendent com el futur del Liceu. Format inadequadíssim, pregunta fora de lloc i transcendència del tema configuraven així una barreja insostenible, de la qual sorgia una imatge absolutament confusa i confusòria de quelcom tan important, cal insistir-hi, com el futur del Liceu. Posar en qüestió el Consorci del Teatre del Liceu, és un exercici de frivolitat paorós que no mereixeria cap atenció si no s'hagués fet en les condicions en què ha estat fet i amb les conseqüències que per això mateix pot reportar.

Ignorem si en qüestionar-se la realitat del Consorci els qui van plantejar el tema tenien una memòria mínimament precisa i exacta de què havia estat el Liceu abans de la seva constitució i si havien fet un mínim i elemental exercici d'extrapolació de què seria el Liceu d'haver continuat la seva anterior gestió privada. Això entre d'altres elements molt substancials a tenir en compte i sobre els quals no és necessari insistir per massa obvis, malgrat l'afrós oblit dels responsables de l'esmentat periòdic.

En última instància, allò que importa en fets com aquest, sobretot quan contenen el factor addicional de ser promoguts per mitjans que es vanten de rigor i serietat, és tot allò d'interessos particulars que fan sospitar, inevitablement, que tenen al darrera. Tot allò d'espuri a la realitat objectiva que pretenen amagar i tot allò que ho mou o ho pot moure. L'exercici de frivolitat adquireix així una dimensió definitivament transcendent. Aquesta és la qüestió. ■ J.C.

Inauguració del 12è Cicle de Pòdiums de Joves Intèrprets

El passat dia 23 de febrer, a les 7 de la tarda, tingué lloc a l'Auditori de l'O.N.C.E. el primer concert del 12è Cicle de Pòdiums de Joves Intèrprets de Joventuts Musicals de Catalunya, que patrocina l'Ajuntament de Barcelona.

El Cicle, que s'ha anat celebrant tradicionalment al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, actualment en obres, es trasllada enguany a l'Auditori de l'O.N.C.E. Cal destacar la generosa col·laboració d'aquesta Entitat que ha facilitat la ce-

lebració del Cicle.

El cicle es clausurarà el 17 de juny i consta de 14 pòdiums (dilluns, a les 8 del vespre) i 9 grans pòdiums (dissabtes, a les 7 de la tarda). Els participants són membres del Secretariat de Músics Joves, que és un organisme que aplega un ampli conjunt d'intèrprets i compositors de menys de 30 anys.

La inauguració fou interessant sobretot per la presentació de les Orquestres Infantil i Juvenil de Joventuts Musicals de Catalunya, en la seva nova etapa. Aquestes dues orquestres formen part del Pla de Formació Orquestral iniciat per Joventuts Musicals l'any 1987 i que compta actualment amb quatre orquestres. És responsable i director d'aquest projecte Francesc Llongueres.

L'Orquestra Infantil interpretà obres de Gabrieli, Fasch, Lully, Mozart i Txaikovski, i la Juvenil, obres de Pachelbel, Corelli, Händel i Bartók. Dirigí ambdues orquestres el seu director titular Francesc Llongueres.

L'entrada a tots els concerts és gratuïta. ■

I Simposi Internacional d'Anàlisi Musical

Del 22 al 25 de maig tindrà lloc a la Universitat d'Oviedo el I Simposi Internacional d'Anàlisi Musical. Aquesta iniciativa s'inscriu en el context de la importància creixent que va adquirint per part de la comunitat científica internacional l'anàlisi musical; constitueix una prova eloqüent d'això la pròxima creació de la Federació Europea de Societats d'Anàlisi Musical.

L'especialitat de Musicologia, de la Universitat d'Oviedo, promou aquest Simposi amb l'objectiu de propiciar una primera trobada entre els investigadors nacionals, de proporcionar el marc adequat per tractar els problemes que presenta l'anàlisi musical al nostre país i de fomentar la participació espanyola en futurs encontres internacionals. La revisió de les metodologies clàssiques, la valoració de les actuals o la presa de contacte entre els nostres investigadors i les figures més rellevants de l'anàlisi musical constitueixen els objectius principals d'aquesta reunió. La direcció del Simposi va a càrrec de Beatriz Martínez de Fresno i de Ramón Sobrino Sánchez, membres tots dos de l'especialitat de Musicologia, de la Universitat d'Oviedo. ■

Escola d'estiu del Wind Consort

Del 21 de juliol al 2 d'agost tindrà lloc a la ciutat medieval anglesa de Lacock la sisena edició del London Wind Consort, el curs de música renaixentista i barroca més important que s'imparteix a la Gran Bretanya. El curs és dividit en dues parts. La primera, del 21 al 26 de juliol, té els apartats següents: madrigals italians, flauta renaixentista, l'art de l'acompanyament, taller sobre el segle XV i cor. A la segona els temes seran: grups renaixentistes de vent i cor.

Les classes s'impartiran a l'església de Saint Cyriac, del segle XV, i a l'església georgiana de Saint Stephen. La direcció del curs va a càrrec del London Wind Consort, una formació ben coneguda a Barcelona, i figuren entre el professorat Ian Harrison, Andrew Lawrence-King, Keith McGowan, Nigel Perrin, Nicholas Perry, Nigel Rogers, Andrew van der Beek i Belinda Connolly. ■

Jornades del Consell Català de Música

El Consell Català de Música féu durant els passats dies 2 i 3 de febrer unes jornades a la Caparrella (Lleida), que reuniren 60 representants de les entitats musicals més representatives de Catalunya.

A les jornades es tractà la problemàtica de l'ensenyament musical a Catalunya i s'hi traçaren les línies generals d'actuació respecte al tema.

Les conclusions principals d'aquestes jornades es faran arribar als representants de les diverses administracions perquè les prenguin en consideració; han estat: constatar les mancances estructurals actuals pel que fa a l'ensenyament musical; un esbós de les línies d'actuació que contemplen la formació musical tant en l'educació general com en els ensenyaments especials de música, a les diverses etapes, i sobretot en les seves interrelacions.

Es preveu l'organització, fruit d'aquestes jornades, d'un congrés sobre l'ensenyament musical a Catalunya, per celebrar el proper mes de novembre. ■

Creu de Sant Jordi per a músics catalans

El Govern de la Generalitat de Catalunya aprovà la concessió de les creus de Sant Jordi, 34 per a personalitats i 6 per a diferents entitats. D'entre aquestes 34 cal destacar les creus atorgades als músics catalans Gaietà Renom i García, Josep Viader i Moliné i Ricard Viladesau i Caner. ■

Primer cicle de música antiga i barroca a la Comunitat Valenciana

Un projecte de «Música 92»

per FRANCISCO BUENO

Durant els mesos d'abril, maig i juny del 1991 tindrà lloc a les ciutats més importants de la Comunitat Valenciana el «Primer Cicle de Música Antiga i Barroca». Aquest és un dels molts projectes ideats, organitzats i finançats per «Música 92», comptant amb la col·laboració dels Ajuntaments de les ciutats on se celebrarà el cicle esmentat, i comptant —a més— amb la col·laboració del Palau de la Música de la ciutat de València. Encara que la major part del pressupost d'aquest organisme de la Generalitat Valenciana («Música 92») es dedica a la construcció i la rehabilitació d'auditoris musicals, cal dir també que tampoc no es descuiden els festivals i tota mena d'actes musicals, de caràcter internacional, destinats a convertir la Comunitat Valenciana en un autèntic «empori» musical, tot aprofitant l'esdeveniment històric del 1992.

I, dintre d'eixa filosofia, s'intenta que la «música antiga» tingui un paper destacat, malgrat el caràcter «elitista» d'aquest tipus de música, amb una «clientela» més reduïda. Així, acudirán a aquest primer «cicle» importants i prestigiosos grups de renom internacional, nacional i regional, i continuarà el 1992 amb un «Segon Cicle de Música Antiga i Barroca», on seran presents les primeres figures i els conjunts musicals mundials en aquest camp. Les ciutats on tindrà lloc el primer cicle són València, Castelló, Alacant i Elx.

Els mesos d'abril i maig potser si guen els més adequats per dur a terme aquest esdeveniment, ja que els primers anys de la darrera dècada dels 80 hi hagué un esdeveniment de característiques similars a la ciutat de València en



Hopkinson Smith

eixes dates, que rebé una gran acollida per part del públic.

Així mateix, s'ha vetllat molt pels estils musicals, els programes i les nacionalitats dels conjunts musicals i artistes, tot procurant un equilibri entre la música instrumental i la vocal, entre grups instrumentals i solistes, i abastant un ample període de la Història de la música europea.

Aquest cicle s'inicia amb un recital de I Madrigalisti di Venezia a la sala E del Palau de la Música de la ciutat de València, el 2 d'abril, i es clou a la mateixa ciutat el 8 de juny, a la mateixa sala del palau de la Música, amb un concert a càrrec del Clemencic Consort.

A més de I Madrigalisti di Venezia i Clemencic Consort (comptant amb René Clemencic), la representació dels conjunts musicals internacionals es completa amb The Sixteen, Jaye Consort of viols i Pro Cantione Antiqua. La representació espanyola compta amb els grups Al ayre español i Sema (Se-

minario de Estudios para la Música Antigua). Tampoc no podia faltar en aquesta especialitat la presència valenciana: Sintagma Musicum, un conjunt fundat al començament dels 80.

Els solistes que hi intervindran —de manera individual— com a actuant són: el clavecinista Kenneth Gilbert (un deixeble de Leonhardt, que compta amb una discografia important, especialment al segell Archiv - Deutsche Grammophon, juntament amb Trevor Pinnock), el llaütista Hopkinson Smith (un dels millors de tot el món actualment que ha fet importants interpretacions de la música renaixentista espanyola, enregistrada al segell Auvidis) i, com a solistes valencians, l'organista Vicent Ros i el clavecinista Rodrigo Madrid, que actuaran conjuntament amb un atractiu programa.

El nombre total d'actuacions són 19, repartides per les quatre ciutats esmentades, i les despeses d'aquest «Primer Cicle de Música Antiga i Barroca» superen els 24 milions de pesetes.

Del quartet a la simfonia

per F. TAVERNA-BECH



Decker ofereix una bona versió d'una obra de Mahler

La crònica dels concerts del mes de febrer —no exhaustiva, ni tampoc realitzada amb un determinat criteri estètic— es pot dir que ha constituït un panorama que va des de la forma musical més noble, com és el quartet de corda, fins a la més carismàtica, com és el gènere simfònic, passant, com és lògic, per aspectes tan interessants i importants com ha de ser la nova música, la irrenunciable commemoració mozartiana, les obres dels nostres compositors, etc. Igualment, i al marge del que és estrictament musical, també cal posar de manifest el fet lamentable que la tos, en totes les seves varietats i intensitats, ha continuat fent acte de presència a les nostres sales.

Sense més preàmbuls i seguint l'ordre dels esdeveniments, cal fer referència en primer lloc a l'actuació al Palau del quartet de corda Ardití. Un concert modelic, tant pel que fa a la concepció de l'esperit i la naturalesa que ha de presidir el gènere quartetístic, com pel que fa a la projecció irrenunciable

històrico-cultural que ha de posseir l'estructura d'un programa. Així, diríem que Ardití va demostrar l'admirable capacitat de cadascun dels seus quatre components per assumir sense cap problema el paper del solista més brillant i temperamental, per passar després, en un moment donat, a la comesa simple i humil del músic de faristol. Va ser aquesta qualitat, junt amb el caràcter rigorós i sense concessions fàcils en la lectura de les obres, la que donà una vivacitat extraordinària a la música. Fins a un cert punt, el discurs del Quartet Ardití va tenir un alt to comunicatiu i una claredat expositiva que només s'assoleix quan un text s'ha assimilat fins a la seva arrel. Per altra banda, el seu programa oferia dues obres mestres, al costat de pàgines ben significatives del nostre temps. Així la *Gran Fuga* de Beethoven i el *Quartet núm. 4* de Bartók —creacions modeliques quant a contingut humanístic i veritable criteri especulatiu— emmarcaven històricament el trio *Ikhoor* de Xenakis, curull d'audàcia imaginativa i d'apassionada

extraversió; la partitura contemplativa i més aviat intimista de *Música d'Àngel* de Bent Sorensen, i el *Quartet núm. 1* de Josep Soler, molt líric i expressionista.

Malgrat actuar pocs dies després d'aquest concert magistral, el Quartet Tale no va deixar indiferents els pocs melòmans que l'escoltaren. En les seves lectures destacaren: la brillantor virtuosística i la qualitat emotiva del seu discurs. Sobressortí del programa el *Quartet*, K. 465, «Les dissonàncies» de Mozart i els interessants *Quartet núm. 1* de Penderecki i *Quartet* d'Albert Sarda, mentre que la música d'Eliasson, i molt més encara la de Stenhammar, difícilment van anar més enllà d'un fred i artificios constructivisme.

Per la seva banda, l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, dirigida com sempre per Josep Pons, oferí un programa dedicat a l'escola de Darmstadt i als seus compositors més significatius: Stockhausen, Boulez, Werner-Henze i Berio. Un concert veritablement difícil i que el grup del Lliure va resoldre amb resultats desiguals. Si més no, Pons i els seus músics va semblar que s'identificaven millor amb l'estilitzat neoclassicisme de *Apollo et Hyacinthus* de Werner-Henze, una obra molt ben cantada per la mezzosoprana Olga Serra, i amb el joc sonor que sustenta l'acció lírica de *Melodrama* de Berio, protagonitzat amb total encert per Josep Benet. En canvi tant a *Kreuzspiel* de Stockhausen com a *Éclat* de Boulez, la lectura, tot observant i atenent al màxim les indicacions de matis, va quedar desdibuixada quant als aspectes mètrics i en el de la creació de contrastos entre climes de tensió i de repòs.

Naturalment, aquest mes també l'Orquestra Ciutat de Barcelona reclamà l'atenció del melòman amb unes audicions importants, com va ser una versió ben tractada i construïda en el pla orquestral del que podríem anomenar gegantí *Cant a la Terra* de Mahler, amb el qual Decker demostrà una vegada més la seva idoneïtat pel muntatge de les creacions del postromanticisme. Igualment, i sota la direcció sempre entusiasta i encoratjadora d'Albert Argudo, el conjunt simfònic estrenà *Conflicte entre forces adverses* de Jordi Cervelló, partitura d'una maduresa inconfusible, escrita amb un domini total del medi orquestral. També en aquest concert el violinista Angel Jesús

García va oferir una brillant versió de l'inspirat i líric *Concert per a violí* de Rafael Ferrer. Un altre aspecte que cal destacar dins l'activitat de l'Orquestra Ciutat de Barcelona és la notable qualitat que posseeixen molts dels seus components. I veritablement, en aquesta temporada han estat bastants els concerts en què el públic els ha dedicat una significativa ovació. Així va ocórrer amb Molly Judson (corn anglès) a *Harold a Itàlia* de Berlioz, o bé amb la violoncel·lista Suzane Stefanovic amb una intervenció veritablement emotiva en el segon moviment del *Concert de piano* núm. 2 de Brahms. Aquestes i altres tasques prenen un relleu més gran en parlar del cicle «Música d'Avui» que, organitzat conjuntament amb l'Associació Catalana de Compositors, s'ha celebrat a la Fundació Tàpies. Recitals com el protagonitzat per la flautista Magdalena Martínez i el pianista Patrick Hopper, o el del Grup Instrumental de l'OCB, dirigit per Ernest Martínez, poden qualificar-se d'esdeveniment. Cal mencionar breument la pulcritud virtuosística, així com el toc emotiu, de Magdalena Martínez en oferir una versió brillant del *Capriccio* de Gerhard, i com va donar color i expressió, acompanyada magníficament per Hopper, a la interessant *Aria* de Benet Casablanca, també a la bella música de Jolivet i de Blanquer, així com a les audàcies de Marco i a la inspirada *Sonata* de Brotons. Igualment, Ernest Martínez Izquierdo va palesar la lucidesa analítica i la claredat de gest que defineixen el director de qualitat. Les seves versions de *O King*, una obra de Berio escrita en homenatge a Luther King, va ser modèlica pel control d'intensitats i de plans sonors que hi aplicà, on cal mencionar la labor exacta i adequadament subtilitzada de la soprano Virginia Parramon. També, amb l'eficàcia brillant del Grup Instrumental de l'OCB, l'estrena de *-4º a Allschwili*, l'obra amb què Jep Nuix va obtenir el 10è Premi de Joves Compositors, de Jovenuts Musicals de Barcelona, va poder ser escoltada en una lectura que donava el relleu adequat al joc de les seves ben elaborades textures tímbriques, i l'emotivitat al seu auster discurs. Unes versions d'una notable tensió expressiva de partitures tan interessants com les de Rodríguez Picó, *Paisatge amb ocells*



Francesc Castelló

i *Cantos del Morrón de la noche* de Tomás Garrido, junt al *Díptic* de qui signa el present comentari, completaren el programa.

No podem pas acabar aquesta crònica sense fer esment d'un concert ben desigual que oferí el cicle «Mozartiana». Dos divertiments concebuts per a quatre trompetes, dues flautes i percussió, que poca cosa mostraven del geni mozartian i que tampoc van entusiasmar l'audiència del Palau, van donar pas a les més arravatadores i espectaculars versions del *Concert* núm. 3 per a trompa i del *Rondó en re major* per al mateix instrument, ja que el solista Her-

mann Baumann va exhibir la més àmplia gamma de matisos i sonoritats i el domini absolut d'un instrument tan problemàtic com és l'antiga trompa de mà. El mateix èxit va assolir també l'oboïsta Francesc Castelló amb una interpretació extrovertida, magníficament acolorida i d'àgil volada, del *Concert per a oboè* de Mozart. Fins a cert punt, Hermann Baumann i Francesc Castelló van proporcionar singularitat i vitalisme perquè el concert d'un cicle commemoratiu tan important com «Mozartiana» tingués el relleu adient i no passés com una sessió musical més de les moltes que se celebren a la ciutat.

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

EDICION IBERICA

Si t'agrada la música, escolta

Akelarre en clau de Sol:

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

De 2 a 4

la matinada del diumenge
al dilluns
FM 102.8

Una cosa rara al Liceu

per JOSEP CASANOVAS



Una cosa rara, amb M.^a Angeles Peters en primer terme

En aquests instants, davant d'una versió com aquesta de *Una cosa rara*, no s'hauria de plantejar encara la qüestió de les actuals reconstruccions històriques. Però ara no s'ha tractat d'un programa concertant o d'un oratori més, sinó de tota una òpera. I això és tota una altra cosa. Fins aquí, Jordi Savall ja no és sorpresa per ningú, quan es responsabilitza exclusivament d'un programa; però aquí hem comptat amb una sèrie de prestigiosos profes-

sionals, els Montanyès, Corbella, Graells, Olivar, Rosa i Clot units per la producció d'un equivalent visual a l'esmentada tesi de la reconstrucció sonora. I aquesta és també una experiència distinta i arriscada.

Quin dubte hi ha que l'esforç que s'ha fet ara al Liceu és altament meritori i que tots nosaltres hem d'agrair, perquè una producció semblant és veritablement insòlita i plena d'interès! És com penetrar en un dels imaginaris túnels del temps, per tal de retrobar una realitat passada. És com podem escol-

tar en els moderns museus d'instruments musicals, en els quals en cada sala se'ns fan sentir unes imatges sonores dels elements allí exposats. El resultat global de tant d'esforç és ja també tota una altra cosa. Perquè, en el «seu» temps, una platea era distinta, des d'un punt de vista sociològic, sense arribar ni de molt a la institució de la tradicional avantlloja del mateix Liceu, que representa igualment una realitat periclitada. Ara ens situem disciplinats a la nostra butaca, disposats a escoltar de

cap a cap dues tirades de vuitanta minuts, dels quals ens sorprendran només els primers. L'escena de Montanyès és una troballa encantadora quant a color i disseny, les sonoritats de Savall són doctes i insòlites, la dramatització de G.J. Graells es mou entre un gran enginy i ingenuïtat, etc. Però, ¿hem pogut gaudir, en definitiva, del cent per cent de les possibilitats de la partitura de Martín i Soler?

La postura dogmàtica de Savall inclou una inamovible presa de posició quant a les veus i aquestes es veuen obligades a restar en aquella tècnica que el mateix director estipula com «un equilibri entre ells i l'orquestra, una emissió i frasseig singulars i sobretot un ús moderat del vibrato». I tres hores i mitja d'aquest fet sonor resulten tan interessants quant a experiència especulativa sonora com perillosament propenses al tedi. La partitura de Martín i Soler és una curiosa mostra d'una escola oficial del seu temps, però no és tampoc una autèntica joia musical. La presència de Da Ponte no s'hi troba pràcticament desenvolupada i la peripecia escènica es més aviat migrada. La reiteració de recitat i ària es també feixuga d'origen. I l'execució present, des d'un punt de vista exclusivament musical, l'hem sentida també com abstracta per una sola preocupació purament especulativa que, paradoxalment, no ha contribuït de manera especial a l'èxit conjunt de l'espectacle escènic.

Els cantants del grup de Savall, Montserrat Figueras i Francesc Garrigosa, se'ls veïe actuant en el seu medi natural, fets a una determinada disciplina tan lírica com fins i tot escènica. Per a la resta, l'experiència deu haver resultat dificultosa. M^a Angeles Peters i Gloria Fabuel, magnífiques, ho han degut fer amb una gran contenció, que, insistim, no ha fet un marcat «favor» a la música de Martín i Soler. Ernesto Palacio, Fernando Belaza, Iñaki Fresán i Stefano Palatchi no han demostrat més que una gran realitat, la de ser uns cantants perfectament qualificats per a encarnar els respectius papers de l'elenc.

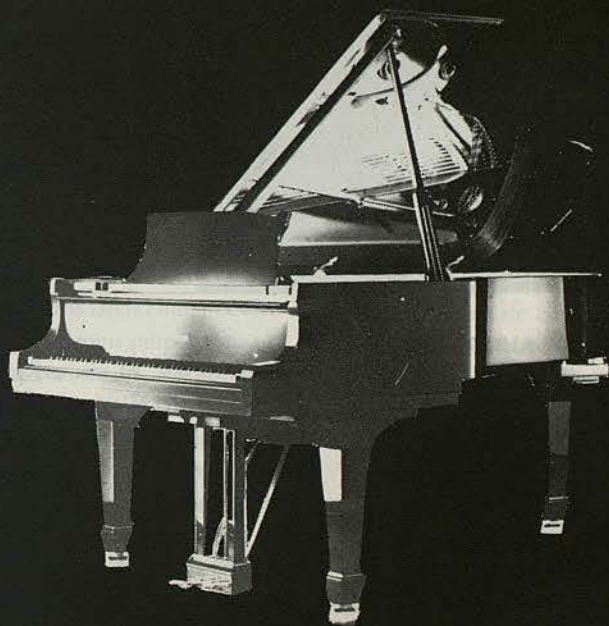
En definitiva, una experiència teatral interessant, potser inoblidable, segurament memorable, però amb una bona dosi d'incògnita quant a les possibilitats reals d'una partitura que ha conservat inèdits més d'un dels seus no abundants encisos.

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

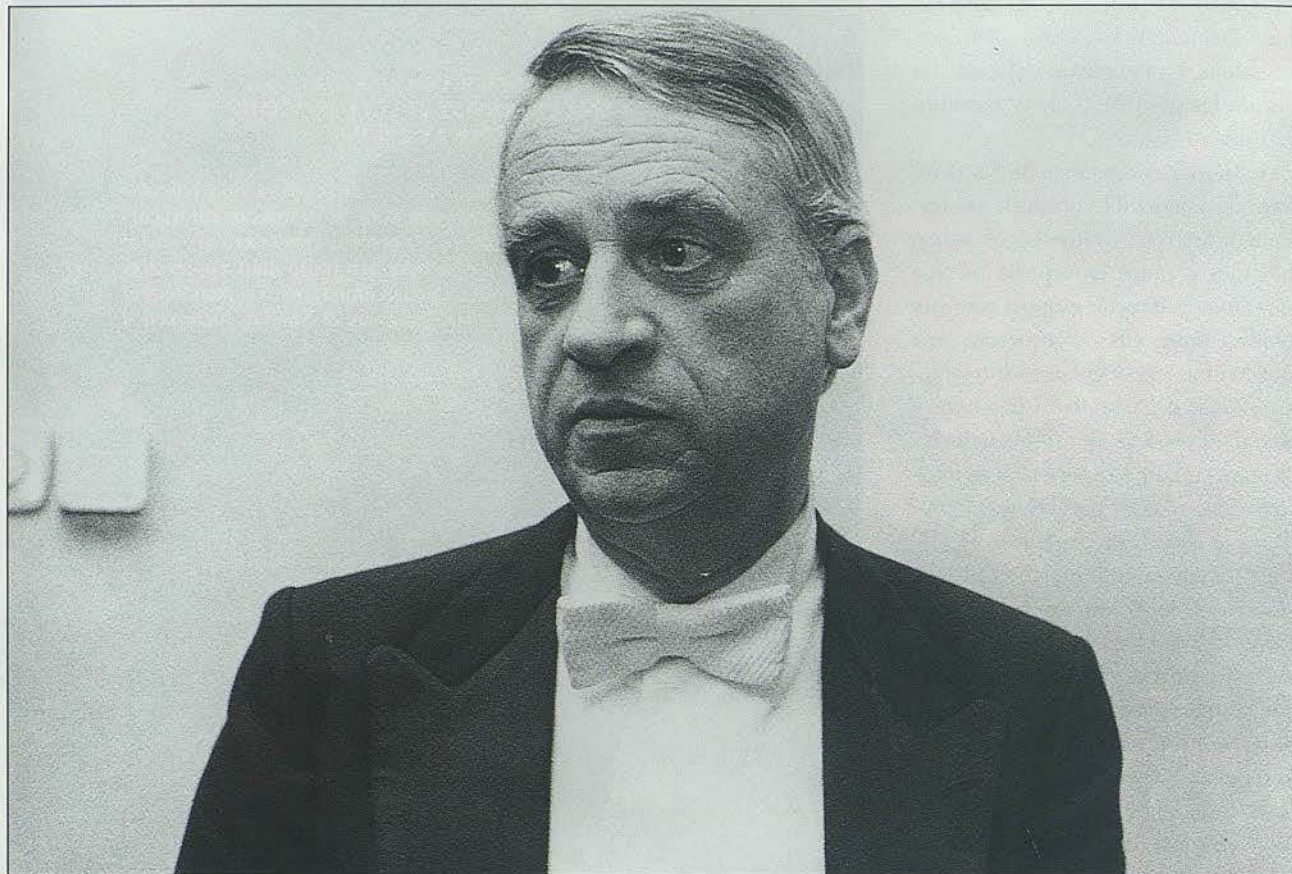


HAZEN

*

Audenis

Memorial Joan XXIII a Cristóbal Halffter



per MONTSERRAT ALBET

Una de les alegries de la meua vida professional ha estat la concessió del Memorial Joan XXIII, un papa tan estimat, a un músic tan extraordinari com és Cristóbal Halffter.

No és corrent un reconeixement humanista a un home dedicat, permeteu-me que ho digui, a una de les activitats més altes de l'esperit humà.

Halffter és una autèntica força musical de la naturalesa i no ha renunciat mai a posar la seva música al servei dels ideals humans: la pau, la justícia i la llibertat. No té res d'estrany que el Memorial Joan XXIII, que premia la trajectòria de les persones a favor de la pau en un sentit ampli, no hagi exclòs donar-ho també a artistes, i no únicament a polítics, pacifistes i científics.

Cristóbal Halffter nasqué a Madrid el 1930 d'una família que ha donat

grans músics. El seu avi procedia de Königsberg, i els seus oncles han estat compositors il·lustres. El més gran, Rodolfo, formà part del Grupo de los Ocho, conegut també com a Generació de la República o Grupo de Madrid. S'exilià a Mèxic, on fou una figura clau de la vida musical del seu país d'adopció. Ernesto debutà als vint anys en una obra que li donà la celebritat: *Sinfonietta* (1925), i treballà durant molts anys en una partitura que Manuel de Falla havia deixat inacabada: *L'Atlàntida*. Em sembla oportú recordar que l'any 1964 Ernesto-Halffter estrenà el *Canticum in memoriam P.P. Johannis XXIII*, per a soprano, baríton, cor i orquestra.

És lògic que el fet de pertànyer a aquest nucli familiar el dotés d'una gran preparació i un ofici que li permeteren buscar la seva pròpia forma d'expressar-se.

Estudià al Conservatori de Madrid amb Conrado del Campo, aquest mes-

tre providencial pels compositors espanyols de la postguerra; una personalitat única, que orientava en aquest camp tan complex de la composició musical. El mestratge de l'ofici de músic tradicional que posseeí ben aviat Cristóbal Halffter fou molt notable.

Més tard amplià estudis a París amb Alexander Tansman i amb André Jolivet, i a diferència de la majoria dels compositors hispànics de la seva generació o de les properes, que s'havien format seguint els models germànics o italians, Halffter rebé també una formació francesa en el seu millor aspecte d'ordre i claredat.

De molt jove, es dedicà a la direcció d'orquestra, activitat que comparteix amb la de compositor.

Després d'unes primeres obres —*Antífona Pascual a la Virgen Regina Coeli* (1952) i *Misa ducal* (1952) quan tenia vint-i-dos anys—, Halffter anà assimilant totes les tendències, mètodes i tècniques que s'han anat succeint en

el nostre temps. No pas per arrelar-hi, sinó per allò que tenien de més vàlid a la seva música. El resultat ha estat un art d'una riquesa i un progrés constants fins a trobar el seu propi camí cap a la música.

Això ho ha pogut fer gràcies a la seva creativitat poderosa i eficaç, que dóna la primacia al que és sonor, com a músic nat, sobre el que és estrictament formal.

La seva producció simfònica és molt nombrosa, mentre que la dedicada a conjunt de cambra és molt més reduïda. Ell mateix afirma que el seu pensament musical troba la millor expressió en un llenguatge basat en la micropolifonia, i que aquest requereix d'un mitjà sonor molt nombros per a poder ser desenvolupat.

És impossible ni tan sols enumerar en aquesta ocasió les composicions més importants de Cristóbal Halffter. En pocs anys apareguren una sèrie d'obres originals que obrien noves possibilitats per a la música espanyola. Es tractava d'assimilar ràpidament no sols Bartók i Stravinsky, sinó també l'atonalisme i el serialisme.

El 1960, l'estrena de *Cinco Microformas*, obra dodecatònica, desencadenà l'escàndol més notable d'aquest procés per desvetllar la crítica i el públic; se'n responsabilitzaren els membres de l'anomenada «Generación del 51».

Aquesta generació consta de Cristóbal Halffter, que sembla que va ser qui en forjà l'expressió, Luis de Pablo i Carmelo Bernaola. Tots tres lluitaren per enriquir i donar a la música espanyola unes oportunitats inèdites dins i fora de les fronteres. S'ha de dir, en honor a la veritat, que Cristóbal Halffter encara és més conegut a l'estranger que a Espanya en la seva doble faceta de compositor i director. Pensem per un moment que Halffter té com a casa editora la Universal Edition, vienesa, una de les més prestigioses del món.

Recordo personalment l'efecte que em va fer quan l'any 1963 vaig veure a les jornades de Donaueschingen (les fonts de Danubi) un stand dedicat a exposar les partitures de Cristóbal Halffter.

Una primera obra aleatòria fou *Formantes* (1961); la segueixen *In expectatione resurrectionis* (1962), *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1963) on utilitza procediments serials,



i l'extraordinària obra orquestral *Secuencias* (1964). A partir d'aquest any, a les seves obres hi ha una tendència a l'expressió com és el cas de la cantata *Symposium* (1966), considerada un dels grans triomfs de la música jove espanyola, ja que arribà a un públic ampli gràcies al domini amb què Cristóbal Halffter ha tractat sempre els grans blocs sonors. Amb les cançons de Bertold Brecht *Brechtlieder*, el compositor aprofundeix la via expressiionista, i això tant en la versió de cambra com en la d'orquestra. Aquest expressiionisme és present en bona part de la seva producció. Per encàrrec de l'ONU, i per tal de commemorar el vintè aniversari de la proclamació dels Drets Humans, escrigué una obra de grans proporcions i de nombrosos efectes sonors: *Yes, speak out* (Sí, parla més fort; 1968), per a solistes vocals, dos cors, dues orquestres i dos directors. A partir d'aquest moment escrigué una sèrie d'obres compromeses amb la humanitat.

Una obra que resta dins la línia del misteri poètic és *la Noche pasiva del sentido* (1970), d'una bellesa extraordinària, per a veu, dos percussionistes i cintes magnetofòniques. Segueix el *Planto por las víctimas de la violencia* (1971), per a conjunt i mitjans electroacústics, i assoleix una obra d'una gran força i una perfecció formal: *Requiem por la libertad imaginada*.

Dos anys després compongué *Gaudium et Spes* (Beúnza, 1973), per a cor i cinta magnetofònica sobre el text d'aquest document del Concili Vaticà II i dedicada a Pepe Beúnza, el primer objector de consciència de l'Estat espanyol.

Una altra realització extraordinària és *Elegías a la muerte de tres poetas es-*

pañoles (1975), per a gran orquestra; obra fortament dramàtica, que evoca Antonio Machado, Miguel Hernández i Federico García Lorca. Vull esmentar també l'*Officium defunctorum* (1978), una obra magnífica que actualitza l'ofici litúrgic hispànic de difunts en un reeixit llenguatge contemporani. L'any següent compongué el magistral *Concert per a violí i orquestra* (1979) que parla molt alt de la força creadora del compositor. Ell, amb tot plegat, ha anat creant un corpus musical que constitueix, n'estic segura, una de les produccions més atractives i vives de la música espanyola del segle XX.

La recerca de Halffter és commovedora. Compositor compromès amb les grans causes, el dilema que se li ha presentat ha estat greu: o escrivia una música que, tot i estar inspirada en temes que afecten la majoria de les persones, només podia ser compresa en aquell moment per una minoria, o en rebaixava la qualitat; a la qual cosa, i amb tota la raó, mai no s'ha doblegat.

Crec que fa temps que Halffter, des de la seva jove maduresa, ha resolt aquest dilema: expressa musicalment les seves creences o ideologia d'una manera valenta i justa, sense que el rigor, i sobretot l'atractiu de la seva música, disminueix en cap moment, i això gràcies a la imaginació i l'entusiasme, que l'han fet arribar a un públic molt més ampli del que es podria esperar de la seva condició de músic avantguardista o, més ben dit, de músic «tout court».

— Parlament pronunciat al Saló de Cent de Barcelona, el dia 15 de febrer de 1991 amb motiu del lliurament a Cristóbal Halffter del Memorial Joan XXIII, atorgat per l'Institut Víctor Seix de Polemologia.

El Palau es converteix en aula de música



per T.M.

Des de principis d'any, el Palau de la Música Catalana s'ha convertit en allò que en podríem dir una classe de música. Entre els mesos de gener i maig deuen haver passat per la seva Sala de Concerts més de 30.000 nens i joves que han assistit als dos cicles d'audicions musicals que acull el Palau i a les visites comentades que ja es poden fer des del febrer passat.

Descobrir l'orquestra

Per cinquè any consecutiu, i per iniciativa conjunta de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, els Instituts Municipals de Música i d'Educació i el Consorci del Palau de la Música Catalana, es féu el gener passat un cicle de 8 concerts (durant 4 dies, amb dues sessions diàries). Més de 10.000 nens entre 8 i 12 anys —concretament 11.025—, del Cicle Mitjà d'EGB, pertanyents a 152 escoles públiques i privades de Barcelona i rodalia, descobriren els secrets d'una orquestra a través d'un programa creat pel director titular de l'OCB, Franz-Paul Decker.

El mateix Decker oferí les explicacions a l'especial auditori, parlant en un peculiar castellà (si més no, resultava graciós escoltar «mayoridad» en comptes de «mayoría») i mostrà com eren les diferents famílies d'instruments

que formen l'orquestra. Cada explicació fou acompanyada d'una peça musical a la qual l'auditori responia amb expectació i a vegades amb picament de mans (s'interpretaren petites peces de Txaikovski, Berlioz i Orff, així com conegudes melodies). No cal dir que els joves espectadors gaudiren al màxim, i el mateix Decker també, sobretot en el moment culminant de l'audició, quan Decker demanà voluntaris per a dirigir l'orquestra. Aquest moment fou de bogeria, però només quatre afortunats tingueren aquesta magnífica oportunitat de dirigir una orquestra al so de *El gegant del pi*. La cridòria dels cants i el picament rítmic ajudaren a fer d'aquest moment el millor de tots. Quan acabà l'audició, els nens en demanaren més, però no es podien concedir bisos perquè d'altres s'esperaven per passar per la mateixa experiència.

Aprendre a estimar la música

L'altre cicle d'audicions musicals, organitzat pel Consorci del Palau de la Música Catalana i la Direcció de Serveis Pedagògics de l'Ajuntament de Barcelona, és dirigit als joves d'Ensenyament Mitjà i Formació Professional. El cicle (en la seva cinquena edició) té com a trets més destacables: la realització de concerts dirigits a alumnes de BUP, sobretot els de primer curs (on l'assignatura és obligatòria), i escoles de FP; es-

tablir una relació entre l'esquema dels concerts i el programa de Música del primer curs de BUP, i també els interessos més propers a les edats d'aquests alumnes; i mantenir un contacte amb el professorat a base de seminaris de treball paral·lels a tot el desenvolupament del contingut musical dels concerts.

Es tracta d'un cicle de dos concerts, cadascun dels quals es repeteix sis vegades, amb un total de 12 concerts, que ja començaren el mes de gener i acabaran el maig que ve. És previst que els alumnes que hi assisteixin ho facin a tots dos concerts (dues sessions diferents) per tal de poder seguir la relació de continguts que permet fer un seguiment de treball posterior.

És previst també que hi assisteixin, a cada sessió, més de 700 joves (de més de 50 centres de BUP i FP), xifra que donarà, aproximadament, un total de 8.000 alumnes. El programa consta de 6 concerts dedicats al Barroc (orquestra de cambra amb vent i clavicèmbal, amb obres de Vivaldi, Pachelbel, Händel i Bach) i 6 concerts dedicats al Clasicisme i Romanticisme (orquestra de cambra amb vent, amb obres de Haydn, Mozart, Beethoven i Schubert). Tots els concerts seran protagonitzats per l'Orquestra Simfònica del Vallès (sota la direcció d'Isabel Costes).

D'altra banda, des del febrer passat el Palau de la Música Catalana és obert a les escoles de manera estable i continuada, i a partir del mes de març al públic en general.

Les visites són concertades i organitzades pel Consorci del Palau de la Música Catalana i l'Institut Municipal d'Educació. Aquestes visites situen el visitant dins el marc històric del Modernisme a través de totes les dependències del Palau. El recorregut és il·lustrat amb explicacions sobre l'arquitectura, l'escultura, la pintura i les arts aplicades en general i el sentit de tots els elements que conformen l'estructura del Palau. S'espera que en acabar la temporada hagin visitat el Palau uns 15.000 escolars i públic en general.

Som conscients que el tema que presentem en principi té uns elements obvis. El títol mateix és d'una obvietat pràcticament absoluta. El domini del repertori anomenat clàssic, o més exactament el que correspon a estètiques no superadores del gran esclat romàntic i amb la seqüela postromàntica i la nacionalista, és gairebé absolut.

No es tracta, doncs, d'insistir en allò tan i tan evident, sinó de mostrar i explicar aquesta realitat i les seves causes. Escatir el perquè d'una situació que s'arrossega pràcticament d'ençà que l'artista romàntic va exaltar la seva pròpia figura i la va situar en un pla superior a la de l'home «del carrer».

D'aquesta manera, la música va iniciar un procés en què va anar perdent progressivament capacitat d'identificació amb la societat a

què anava destinada. Aquest procés no ha sofert elements substancialment rectificadors, i, ben altrament, uns determinats esdeveniments l'han exacerbat. Entre aquests, la deliberada voluntat elitista, marcada pel culte excloent a l'avantguardisme més experimental sorgit després de la segona Guerra Mundial.

És un context en què es barregen factors culturals, formals i també sociològics, conformant una realitat definitiva que es tradueix en últi-

ma instància en el que anuncia el títol del tema. Si alguna cosa bona té el moment actual és que es produeix un clima concret de confluència entre creadors i destinataris en què convé trencar aquesta situació. Els primers són conscients de la irregularitat històrica que la música d'avui només hipotèticament podria ser gaudida per les generacions posteriors i que, per tant, les generacions actuals corren el risc de perdre's el gaudi d'un patrimoni d'un valor artístic potser considerable. És un estat

d'angoixa, no ben explícit, però sí cada cop més perceptible, que es voldria trencar, però que no resulta a la fi ni fàcil ni immediatament còmode.

Per la seva banda, els creadors són conscients que el seu aïllacionisme elitista pot conduir a la incomunicació plena i, per tant, a fer tornar estèril la seva tasca. El benefici del dubte d'una

hipotètica posterioritat falaguera constitueix un esquer massa insatisfactori. Cal esperar, doncs, que d'aquesta confluència d'interessos culturals, en pugi sorgir una visió nova de la problemàtica, que aportí solucions més definitivament profundes i al marge de les iniciatives o fórmules que fins ara s'han aplicat, caracteritzades sobretot per una superficial dimensió funcional, que no contempladores de la realitat en la seva dimensió més total i implicada.

Domini del repertori clàssic

Catalunya Música: El dia de l'oient... Digui'm!!!

per CARLES LOBO

La possibilitat de poder sentir a la ràdio una obra desitjada pels motius que sigui és, sens dubte, una satisfacció per l'oient i, en conseqüència, per la mateixa emissora.

A Catalunya Música creiem que amb «El dia de l'oient» es satisfà a bastament aquest objectiu. Sobretot si ho jutgem per la participació constant i massiva dels oients d'aquest espai.

Abans d'entrar a fer una anàlisi completa dels elements que caracteritzen l'espai —l'objecte, en definitiva, d'aquest article—, voldríem exposar breument què és «El dia de l'oient».

Es tracta d'un espai de 12 hores que s'ofereix el dissabte a Catalunya Música entre les 10 del matí i les 10 del vespre. Durant aquestes 12 hores, un equip de l'emissora confecciona una selecció musical a partir de les sol·licituds que els oients adrecen per via telefònica. El telèfon, l'obrim a les 9 del matí, i durant dues hores es reben aproximadament una seixantena de peticions. De cada sol·licitud, se'n fa una fitxa on consta l'obra demanada, el seu autor, el nom i el telèfon de l'oient, la procedència geogràfica de la telefonada i, si cal, les preferències horàries per programar aquella sol·licitud. La fitxa en qüestió es passa a la persona encarregada de l'ordinador que localitza el disc concret. Es va confegint amb tot el material la programació d'aquell mateix dia i, paral·lelament, es confirmen per telèfon les obres seleccionades.

Cal pensar que, en 12 hores de selecció, només hi tenen cabuda entre 30 i 40 obres; per tant, cada dissabte queden sense sortir per antena entre 20 i 30 sol·licituds. Aquesta és la raó que fa que l'espai no pugui reservar les sobres pel dissabte vinent, ja que així se'n perdria una de les característiques principals: l'aspecte directe avui-la-demano-avui-la-sento-a-la-ràdio.

Cada un dels responsables de la confecció de la programació, tot i tenir una certa llibertat, s'ha de cenyir a uns criteris acordats. Per exemple, oferir una selecció contrastada pel que fa al gènere, la instrumentació i l'època de cada una de les obres. El minutatge també té un paper important a l'hora de decidir què és el que es posa. Normalment, al llarg de les 12 hores, s'inclou un màxim de tres obres que sobrepassin els 60 minuts, i es considera que 45 minuts fa una obra considerablement llarga. Però, no ens pensem que parlem de matemàtiques, ja que hi ha molts altres factors que esdevenen definitius a l'hora de decidir (número d'ordre de la fitxa, procedència de l'oient, que s'hagi programat l'obra aquella setmana a la programació diària de Ca-



El disc a través de la ràdio pot ser un gran concert

talunya Música o que hi estigui programada la setmana següent, oients nou vinguts, oients fidels i constants, etc.)

Tipologia de l'oient

I ja que parlem de «clients» fidels del programa, esmentem com una anècdota més de les que aniran sortint al present estudi, que ens trobem amb oients que encara no hem arribat a saber com s'ho fan per agafar línia sempre, indefectiblement, en un telèfon que no para de comunicar. Sabem que n'hi ha d'altres que gairebé perden la paciència, després d'estar penjats de l'auricular una bona estona, o de fixar uns torns per a intentar-ho entre tots els membres de la família, i que quant per fi senten el desitjat: «Catalunya música. Digui'm!», no poden refrenar un: «Ah! Per fi: Al·leluia!!!» És evident que prefixar una tipologia de la gent que demana que se li radiï una obra, amb l'únic contacte que hi tenim, reduït a uns segons de conversa telefònica, és prou arriscat i difícil. Però hi ha oients que ens justifiquen la raó de la trucada, i per això mateix podem establir la següent divisió.

1. Estudiants de música. Aquells que s'han d'examinar d'un instrument o d'aquells, no tan estudiants, que s'han de presentar a unes oposicions i que desitgen poder tenir la gravació d'aquella obra o fragment. Sovint, en funció del nivell de l'oient, ens trobem que no podem satisfer aquella necessitat ja que és difícil trobar les gravacions corresponents. Aquest és el tipus de «client» més jove. Encara que també existeix aquell nen o nena (fins i tot de 10 i 11 anys) que «simplement» (!) volen sentir una simfonia de Mahler dirigida per Bruno Walter, o una de Beethoven, per Toscanini; i no deixa de ser curiós...
2. Membres d'agrupacions corals. Aquí s'estableix un cas interessant, ja que la ràdio es converteix momentàniament en un element pedagògic. Sovint se'ns demana d'emetre

una obra determinada, en una hora molt concreta, perquè la majoria dels membres de la coral estaran pendents de «*El dia de l'oient*» per sentir-la tots alhora.

3. Els col·leccionistes de gèneres com òperes, cantates de Bach o versions diferents de les simfonies de Beethoven (per citar-ne alguns). D'aquest tipus d'oient, n'aprenem molt, ja que ens informen de l'existència de documents realment curiosos. De vegades els tenim, i d'altres, no. I és que n'hi ha moltes, de coses enregistrades, però no ho són pas totes, és clar. Aleshores ens adonem que, en tot el gran ventall del món discogràfic, hi manquen certes obres que hom no s'explica com és que no se n'han fet els discos corresponents, i parlem d'algunes simfonies de Haydn, o d'òperes i oratoris de Händel!

4. Els «desesperats», que han perdut un disc únic o una gravació irreplicable: que algú els ho ha trencat o no ha tornat un document concret, o que a mitja gravació radiofònica, un dia, es van quedar sense corrent elèctric.

5. Els «curiosos» que ens diuen, per exemple: «Escolti; posi'm, si no li fa res, qualsevol cosa d'un tal Respighi, que no en sé gran cosa».

Ara ve un ventall d'oients que podríem qualificar de «els amants» d'un gènere. Per exemple:

6. Els «amants de la música vocal, l'òpera, la sarsuela, etc.» Aquí s'haurien de fer subdivisions. Pel que fa a l'òpera, ens trobem amb aquell que demana una versió concreta, amb un repartiment que en algunes ocasions o bé no n'hi ha cap gravació o bé aquells dos *divos* no han cantat mai junts. També hi ha en aquest subgrup els que, per les dimensions de l'òpera, la demanen «a terminis», com si es tractés d'una col·lecció «per fascicles»; així, després d'haver sentit un acte d'una òpera, al cap de dues o tres setmanes ens demanen de radiar el segon, i ens en recorden la versió i el repartiment concret. Una altra subdivisió seria la dels qui prefereixen per damunt de tot altre gènere la sarsuela. I cal subratllar que aquests oients nostres són molt fidels als seus gustos; fins i tot direm que d'una manera molt especial. Aquest és un punt comú amb els que es decanten gairebé sempre per la música catalana i, en particular, per la sardana. I pel que fa a la música vocal, encara hem de remarcar els qui demostren una predilecció per un cantant en concret; un fet que, curiosament, no passa tant amb la música instrumental, on se'ns demana sovint una orquestra, un director o un pianista en particular, però gairebé mai d'una forma tan taxativa.

7. Els «amants fidels» diversos: a la música contemporània, a l'antiga, a Philip Glass, o a la música de cinema.

8. I per fi, establim un grup tipològic que engloba tots

aquells oients a qui la nostra música, simplement, els fa companyia; i segurament que aquest és el més ampli, ja que abasta des dels metges que estan de guàrdia en un hospital, als qui per un motiu o altre estan impossibilitats i no es poden moure de casa, passant pels qui treballen en oficines, bars o botigues i tenen Catalunya Música sintonitzada permanentment.

Podríem incloure també dins d'aquesta secció de la tipologia l'aspecte geogràfic. Perquè cal comentar que, òbviament, hi ha un percentatge molt important que ens truca des de Barcelona; però aquells que ho fan des de fora de la ciutat formen un gruix gens menyspreable, i fa il·lusió realment rebre una comanda des de poblets aïllats o des de l'Ebre o les Balears.

Què és el que prefereix l'oient?

Aquest és un capítol que es basa en unes estadístiques extretes des de Catalunya Música mateix. Un estudi fet, i això és important, a partir de les obres que s'han anat seleccionant tot al llarg de «*El dia de l'oient*» dels anys 1989 i 1990. Remarquem, en tot cas, que no es tracta de l'estudi del total de les sol·licituds, sinó de les que s'han emès. Per tant, el marge d'error és evident; però dins d'uns límits, que ens fan pensar que la realitat global no se n'allunyarà massa i que, en definitiva, el que es programa és prou representatiu del que es demana. (Obrim un parèntesi per comentar un fet realment curiós, que als membres de l'equip responsable de l'espai ens sorprèn sovint: de vegades sembla que els oients es confabulin i es posin d'acord a fer peticions d'un mateix caire. És a dir, que ens trobem en ocasions amb òperes, o obres de piano, o obres de Beethoven, Mozart o Wagner, en una quantitat tan extraordinària, que qui fa la selecció s'ho veu ben malament per poder oferir una programació variada, no cacofònica.)

Tancat el parèntesi, passem a comentar les estadístiques. L'estudi s'ha fet sobre el *Gèneres* musicals més sol·licitats, els *Instruments* que més s'han programat i els *Compositors* més assidus a l'espai.

Cal dir, també, que durant l'any 1989 (des de l'1 de gener fins al 31 de desembre) es van atendre 1.697 fitxes de peticions, i que durant els 12 mesos del 1990 van ser 1.608. És a dir, 89 fitxes menys l'any passat que l'anterior. Passem ara a les taules comparatives.

GÈNERES	1989	1990	(+ / -)
Orquestral	831	737	-94
Vocal	532	538	+ 6
Instrumental	226	215	-11
Cambra	120	113	-7
Òpera (fragments vocals)	181	91	-90
Simfonia	178	138	-40
Sarsuela	23	36	+13

Serenata	0	18	+ 18
Vals	0	16	+ 16

INSTRUMENTS

Piano	275	264	-11
Violí	88	66	-22
Flauta (inclosa la de bec)	37	31	-6
Guitarra	34	32	-2
Violoncel	28	27	-1

COMPOSITORS

Mozart	88	99	+ 11
Beethoven	75	71	-4
Bach	67	85	+ 18
Txaikovski	54	42	-12
Schubert	48	29	-19
Chopin	47	25	-22
Verdi	46	49	+ 3
Haydn	38	29	-9
Vivaldi	37	34	-3
Wagner	35	36	+ 3
Brahms	30	27	-3
Händel	29	25	-4
Puccini	28	27	-1
Dvorák	26	16	-10
J. Strauss	23	8	-15
Rossini	23	19	-4
Debussy	22	22	=
Donizetti	22	17	-5
R. Strauss	20	8	-12
Liszt	19	25	+ 6
Albéniz	19	10	-9
Mahler	18	14	-4
Rimski-Korsakov	18	23	+ 5
Shostakóvitx	18	18	=
Bruckner	15	9	-6
Vives	0	10	+ 10
Schönberg	0	10	+ 10
Granados	0	8	+ 8

Conclusions

Aquestes taules comparatives són indicatives bàsicament de les preferències dels oients que participen a l'espai del dissabte. Però, cal tenir present també que han anat canviant els responsables de fer la tria de peticions, i aquí entra en joc un altre factor important: el gust subjectiu del «programador». És clar que cal confeir una selecció amb la intenció de satisfer el gust dels oients protagonistes; però és del tot impossible (encara que controlable) deixar de banda les lògiques tendències preferents d'aquell que selecciona. En tot cas, aquest serà un element decisiu només en un moment de dubte, quan dues obres diferents opten amb igualtat de condicions a la programació definitiva.

Dit això, i observant les taules comparatives, ens adonem

que en línies generals el «gust» no ha canviat substancialment d'un any a l'altre. Potser caldrà esperar que la història de «*El dia de l'oient*» arribi més enllà per tal de poder tenir una perspectiva més àmplia.

De tota manera, és curiós de constatar la gran davallada del gran gènere orquestral, amb una certa preferència en augment, no gens proporcional, per la música vocal, o l'aparició sorprenent, l'any 1990, de les Serenates i el Vals com a subgèneres.

A l'apartat dels instruments preferits, notem que el piano sempre serà el «rei», que el violí ha baixat substancialment en benefici de l'orgue, el clarinet i la viola (inclosa la de gamba).

Potser caldria que els centres d'ensenyament musical i les orquestres intentessin potenciar en les seves programacions els instruments minoritaris, que prou falta fan a tot arreu, com la viola, el fagot o el trombó, i no parlem de la percussió, el contrabaix o l'arpa.

Pel que fa als compositors, i ara no descobrirem res que no se sàpiga sinó que simplement ho constatem, podem dir que Catalunya en general és àmpliament mozartiana i amb un clar augment dels seus addictes. (Ja veurem què ens espera aquest any 1991, l'any Mozart per excel·lència.)

De tota manera, el gran gruix preferencial és marcat per una tendència generalitzada al gust per la música romàntica amb bastant de diferència quant a les altres èpoques històriques, malgrat la curiosa desaparició l'any 90 d'un dels grans romàntics: Hèctor Berlioz. Per altra banda, Txaikovski, Schubert, Chopin i Verdi són els compositors del segle XIX que més agraden als qui participen al nostre espai.

El públic barroc es manté ferm sense uns grans alts i baixos, malgrat la pujada considerable de Johann Sebastian Bach.

El període clàssic i pre-romàntic, amb Mozart i Beethoven al capdavant, és de bon tros el més sol·licitat.

Però també cal esmentar una tendència a la música dels compositors post-romàntics i del primer terç del nostre segle, amb la notable aparició en escena d'un compositor tan carismàtic com Arnold Schönberg. I els amants de la sarsuela també han pogut veure com la seva preferència es veia substancialment millorada amb les aparicions, l'any 90, d'Amadeu Vives o de Martínez-Valls.

I, per fi, es ratifica que el públic de la música antiga (llegiu renaixentista) i de la contemporània o d'avantguarda és el més minoritari dels participants a «*El dia de l'oient*».

Acabem, no sense comentar abans que l'equip que confecciona «*El dia de l'oient*» cada dissabte a Catalunya Música se sent del tot satisfet per la gran participació que té l'espai; per la fidelitat dels oients, que no ens deixen mai a l'estacada, i per les relacions immillorables entre l'equip i aquests oients, que en moltes ocasions fan gala d'una gran paciència, no sols pels intents d'agafar línia, sinó per la seva comprensió, quan de vegades no se'n satisfà la sol·licitud.



Wozzeck no hauria triomfat sense l'interès personal de Kleiber

La difícil difusió de la música d'avui

per TOMÁS MARCO

No crec que sigui fàcil de dir a cap compositor que cal fer perquè una obra s'interpreti. No crec tampoc —almenys aquest és el meu cas— que sigui aquesta la seva preocupació més gran a l'hora de posar-se a compondre, si bé a la llarga pot ser un gran problema. És clar que, quan es guanya un premi o s'obté un encàrrec, aquest problema no existeix. Si més no en aparença, ja que els premis i els encàrrecs no acaben d'assegurar mai l'estrena, per més que en aquests darrers temps hagin guanyat més seriositat. De tota manera, el problema és col·locar l'obra que ningú no ha demanat i que en un ha volgut escriure, cosa que arriba a ser dramàtica en un medi on no existeix la demanda i on fins n'hi ha de negativa.

Realment, tot i que el problema és greu de debò, estrenar no és tan difícil com la vida posterior de l'obra. A un cert nivell de professionalitat o de persistència en la professió, la majoria de compositors veuen estrenada tard o d'hora una bona part de la seva obra. Fins i tot es pot dir que la diferència entre un compositor cèlebre i un altre que no ho és consisteix senzillament que aquell aconsegueix, bé o malament, escoltar tot el que escriu. El problema, i hi tornarem de seguida, és repetir-ne l'audició.

La culpa de les dificultats per escoltar obres noves es dona sovint al públic, a la crítica o als organitzadors. La veritat és que el públic, sigui entusiasta o no (més aviat no) de les novetats, té poc a dir quant a les obres que li donen. Avui dia, tampoc la crítica no hi té la més mínima influència, encara que ella mateixa es cregui de vegades el contrari. Pel que fa als organitzadors, poden tenir les seves idees,

però tampoc no hi influeixen gaire. El nus autèntic de la qüestió és en mans dels intèrprets. ¿Hi ha algú que es creu seriosament que alguna cosa pot influir en què li sembla bé de cantar a Plácido Domingo o de dirigir a Claudio Abbado? I he posat dos noms importants, però és que fins els més petits es poden considerar estrelles tan aviat com comencen a tenir un mínim de carrera.

Que els intèrprets tinguin poques ganes d'oferir obres noves depèn de diversos factors. El primer, i el principal, és que acostumen a guanyar molts diners repetint un repertori reduït sense haver de fer cap esforç per aprendre coses noves. Després, sobretot al nostre país, hi ha el fet que l'ensenyament musical no facilita pas gens l'interès per les coses noves. Finalment, és ben veritat que, a part el gust bo o dolent que puguin tenir, els intèrprets no coneixen música i no tenen temps (ni ganes) d'anar a concerts en què no participen. De vegades, m'he quedat ben sorprès de poder constatar la poca música que coneixen la majoria dels directors d'orquestra, i no només música nova.

De tota manera, una certa pressió cultural o, més senzillament, una mala consciència difusa, fa que un bon nombre d'obres arribin en més bones o males condicions a l'estrena. La repetició ja comença a ser molt més problemàtica, i que una obra circuli una dotzena de cops (si és orquestral) ja és un autèntic miracle. En el món de l'òpera, l'èxit més destacat no garanteix pas que una obra es torni a muntar en una altra banda. A parer meu, el paper de l'intèrpret és fonamental, i no ve d'ara. És molt probable que *Wozzeck* no s'hauria estrenat sense l'interès personal d'Erich Kleiber, i potser Mahler no hauria arribat al repertori sense l'esforç de Bruno Walter, ni certes obres de Stravinsky no serien populars sense Ansermet o Monteux.

La situació seria una altra si el públic demanés insistentment obres noves. I tant que sí! I si els organitzadors poguessin fer una mica més del que fan. Ben segur! Però la clau és en un altre lloc. I, no cal dir-ho: el compositor no la té.

Cinema i música, una relació complicada

per MIQUEL PORTER I MOIX

La similitud d'estructures tempo-espacials i el fet d'ésser, ambdós casos, expressions basades en la combinatòria d'elements —composició i muntatge— han propiciat la col·laboració i fins la interpenetració de la música i el cinema contemporanis i, de manera específica, aquesta íntima relació augmentà en importància quan el cinema esdevingué definitivament sonor, des de la dècada dels trenta. Rarament s'imagina avui un film, sigui quin sigui el tema, que no compti en la seva banda sonora amb la presència musical. Aquesta pot ésser implícita —cinema argumental o documental—, explícita —cinema anomenat «musical»— o incidental —afirmament d'unes estructures visuals gràcies als elements musicals—, però en tots els casos es tracta d'un servei que la música fa al cinema, més que no pas un servei que el cinema fa a la música. Des del moment en què Ricciotto Canudo, abans de la primera Guerra Mundial, va publicar el seu *Manifest de les Set Arts*, que conferia al cinema una categoria estètica diferenciada, es creà un corrent que volia escapar de la servitud literària, convertir el cinema en alguna cosa diferent del mer traductor en imatges d'arguments i anècdotes de base literària. Per aconseguir aquest alliberament de la literatura s'anà al film-música o cinema-música, que practicaren amb delectació els avantguardistes dels anys vint i dels primers anys trenta. Hi havia, però, un element essencial: el cinema és imatge i, com a tal, parent de la pintura i de la plàstica en general. D'aquest parentiu, se'n derivà, d'una manera congruent, si bé potser excessiva, una voluntat de cine-pintura-música d'indubtables mèrits però que difícilment podia competir amb el film argumental, a nivell d'acceptació majoritària. Tots els moviments de cinema-pur basats en la col·laboració amb la plàstica o amb la música fracassaren davant l'abassegador èxit del cinema-anècdota, fos aquesta narrativa, poètica o dramàtica.

Quan aquestes temptatives encara eren vives, aparegué la sonorització i, amb ella la paraula en conserva, els «talkies» o cinema parlat, terme que molt encertadament, des d'un punt de vista comercial, utilitzaren els nord-americans. Contra aquesta realitat, s'hi insurgiren un seguit de cineastes que havien comprès fins a quin punt el cinema era una forma expressiva autònoma, bé que basada en lleis més antigues. Però els seus esforços foren inútils ja que, als mateixos Estats Units, les utilitzacions del sonor per imposar models sonors mixtos i sovint mistificats —els films *musicals*— varen trencar els esquemes més normals, creant-ne de nous, amb caràcter ambivalent, contra els quals, a nivell popular, era ben difícil combatre.

Els músics d'una certa anomenada, dins el món de la música dita clàssica, no rebutjaren pas col·laborar amb el cinema. Ésser responsables d'adaptacions de músiques anteriors a les necessitats d'un film determinat o compondre *leit-motive* o fins i tot partitures escrites expressament no representaven novetats, ja que unes tasques semblants s'havien exercit en el període del cinema falsament anomenat silent. Era una manera com una altra de guanyar-se honoradament uns calés i que substituïa, en certa mesura, el trauma causat per la desaparició de petits mesters anteriors, com el de participar «*in vivo*» a la sonorització de cintes sense banda de so pròpia. Es poden donar exemples d'alguns compositors que, més enllà dels aspectes positius des d'un punt de vista crematístic, varen creure que el cinema sonor els podria permetre recerques professionals vàlides per elles mateixes.

Ben aviat, però, es va veure que el cinema més comercial, aquell que de debò proporcionava beneficis a canvi d'arriscar capitals, no necessitava tant de «creadors inspirats» com de «tècnics professionalitzats». Els productors —la gent del diner— eren capaços de rebutjar els esquemes de Ravel per al *Don Quixot* de Pabst —per considerar-lo «massa bo»— i preferir una música incidental, feta per encàrrec precís a Jacques Ibert, segons els cànons que podien ésser admesos per un públic majoritari.

Als Estats Units, hi hagué una importació massiva de compositors alemanys i centroeuropeus, ben dotats i hàbils, però prou dúctils per conformar-se a una sub-missió als trets argumentals i a les peticions derivades de la mirada econòmicista dels productors.

Hi ha una tendència a disminuir les col·laboracions de compositors destacats amb la indústria de la música

Deixant a part la categoria específica dels autors d'ofertes o espectacles fets directament, apareguen els «compositors cinematogràfics», amb mèrits evidents, però sovint deslligats de cap intenció purament musical.

Professionals d'alta volada, eren al mateix temps una mena de peons de brega al servei d'un equip i d'uns resultats i el seu mestratge quedava, voluntàriament, posat al servei subordinat d'uns resultats. Aquest fet, cada vegada més evident, és avui acceptat com una realitat nova i seria ben injust no donar a aquests compositors, arregladors i orquestradors la categoria que mereixen. El «compositor cinematogràfic» existeix pels seus mèrits propis i si les històries de la música fossin ben fetes, lluny de menystenir-los, els reconeixeria una categoria concreta, tal i com ja es fa amb els escriptors de guions cinematogràfics. Efectivament,

escriure per al cinema té les seves característiques pròpies i no tot bon escriptor és capaç de fer un bon guió. De la mateixa manera, no tot bon (o interessant) compositor és capaç d'escriure partitures «per al cinema».

De totes maneres, i sigui com sigui, mentre el cinema evolucionava, eren bastants els compositors contemporanis que, amb més o menys encert, s'aventuraven en l'intent d'intervenir en les bandes musicals dels films. Els noms més il·lustres de la música contemporània han fet alguna incursió en aquest terreny i no és el nostre propòsit fer una llista d'aquestes aventures, moltes d'elles repetides i fins saldades amb èxits notables, en assolir la conciliació de la millor música amb l'acceptació popular. Sí que voldriem, en canvi, fer notar que, les darreres dècades, aquestes col·laboracions tendeixen a disminuir i que els noms més il·lustres, segons la crítica i l'opinió musical, no sovintegen pas a les pantalles cinematogràfiques. El fenomen és més lamentable pel fet que precisament per l'extensió del públic cinematogràfic, aquest mitjà podria tenir un paper especialment actiu com a col·laborador d'una major acceptació pública de les tendències musicals més recents.

¿Quines raons fan que Boulez, Varese o Nono hagin eludit pràcticament la seva participació en films de ficció? ¿Què explica que Dallapiccola o Berio hagin treballat en més d'una ocasió pel cinema de caràcter documental i, en canvi, no ho hagin pas fet de manera normal pel cinema de ficció? Si les músiques de Ligetti varen ésser utilitzades de manera útil a 2001, *Una Odissea de l'Espai* de Kubrick, ¿per quins set sous no se l'ha cridat en altres cintes posteriors en què el seu «sideralisme» podia ésser perfectament adequat? D'una banda, els compositors contemporanis citats com a col·laboradors en cintes d'abans de la segona guerra mundial i als primers anys de la postguerra ho feren sovint en cintes que pertanyien al camp experimental més que no pas a les destinades a grans públics. D'altra banda, els músics han intel·lectualitzat cada vegada més els seus propòsits i tothom sap que una bona part del cinema de consum es dirigeix més als sentiments que no pas a la raó. Però potser la causa principal d'aquest allunyament hagi estat l'aparició del vídeo i de la televisió, com a mitjans més idonis i amb una major amplitud de possibilitats. En efecte, l'existència del «vídeo-art» i de la «vídeo-creació», equivalents actuals dels experimentalismes de la primera cinquantena del segle, presenta unes característiques més properes, més immediates sobretot, que el cinema, i en aquest sentit pot convenir millor a una part dels compositors actuals.

Per altre costat, es fa difícil pensar que un compositor seriós vulgui caucionar amb una partitura pròpia produïda com les comedietes poca-soltes, tipus «locadèmies policiaques», i altres films, potser no tan insubstancials com es creu, però que han estat pensats en clau «pop» o «post-pop».

I aquest tipus de producte és, precisament, majoritari en la producció nord-americana. Casos com el de col·laboració de Carles Santos a *Pont de Varsòvia* de Portabella o la ja habitual de Michael Nyman a les pel·lícules de Peter Greenaway no són escadussers, però tampoc freqüents, i resulten més significatius d'una voluntat creativa particular que no pas de les tendències imperants avui en l'espectacle majoritari.

Fins no fa gaire, era als països de l'Est europeu on semblava més fàcil i freqüent la col·laboració entre els principals músics i els cineastes. Es tractava de cinematografies que, pel fet d'ésser produïdes estatalment, podien, i fins volien, prescindir de la competitivitat economicista del mercat, o mercats. Però s'ha pogut veure que, tan bon punt ha desaparegut la fèrria disciplina oficial, s'ha entrat en camins dictats per l'èxit comercial, i també en aquells casos ha començat a baixar la participació dels grans noms de la música considerada seriosa i han aparegut «compositors cinematogràfics», tal com són entesos a França, Itàlia o els EUA.

No hi ha dubte que les incursions de partitures interessants a films d'èxit popular podrien contribuir a una gradual acceptació de la música contemporània per part de certes capes de públic; però, sorprenentment, mai com des de fa uns anys les músiques barroques, clàssiques o romàntiques no havien estat tan presents en les pel·lícules que volen tenir un cert to d'elevació cultural. És a dir que el cinema, com a reflex de la societat, inclou les músiques no pas pel fet d'ésser del seu temps sinó segons els suposats gustos del públic. I com que una cinta cinematogràfica és regida des de la producció econòmica, els productors ja s'encarreguen, pel compte que els té, de fer les oportunes prospeccions de mercat. Només cal veure qui s'ha emportat els «Oscars» a les «millors» partitures de films en els darrers deu anys per entendre que els productors no s'arrisquen a perdre un sol duro.

Per pròpia experiència i tractant amb universitaris de manera continuada, tinc el convenciment que aquest estat de coses no pot pas variar si no es comença la casa pels fonaments: si no existeix una sensibilització en els anys dels primers aprenentatges —infància, adolescència—, difícilment es pot esperar una admissió en el cinema d'uns productes que, fins i tot a les sales de concert, tenen un públic reduït i reticent. El cinema pot col·laborar-hi, però per ell mateix no pot «decidir» res.

Hom podria pensar, per exemple, en un seguit de films pedagògics en els quals, gràcies a un joc àudio-visual pensat per a cada edat, es posessin les bases per a una major admissibilitat posterior; però no sembla possible, avui per avui, pensar que els poders públics hi estiguin interessats. El cinema pot ésser una arma educativa de primera magnitud, però no pas el cinema comercial, sinó aquell pensat per pedagogs i admès de ple dret a les aules.



Stravinsky manté la primacia entre els contemporanis

El gran buit de la música actual a les nostres programacions

per R.R.M.C.

Intentarem evitar al màxim de fer judici en la consideració de les dades que oferirem. Mirem només, per tant, d'exposar el fruit d'un simple buidat dels programes dels cinc grans cicles musicals catalans, en base als respectius criteris de programació. Les conclusions creiem que sorgeixen prou eloqüents de la simple constatació d'aquestes dades.

Així apareix d'entrada que Mozart serà, i de molt, el compositor que els afeccionats tindran ocasió d'escoltar amb més intensitat tot al llarg de la campanya present. El bicentenari mana. L'OCB ha programat un total de set obres, més un programa exclusiu. Ibercàmera el té present en sis oportunitats, i la Caixa, en sis, a part quatre programes complets —integral de les *Sonates per a pianoforte*— fortes que interpretarà Paul Badura Skoda—. Per la seva banda, Euroconcert el té present en dos concerts, més un programa complet, més un cicle específic. Finalment, el Liceu ha programat les obres que han inaugurat i que clouran la temporada actual.

La resta de compositors, corresponents a estètiques prèvies al segle XX, tenen ja un protagonisme menor; encara que globalment configuren, amb molta diferència, el bloc majoritàriament protagonista de les programacions dels grans cicles barcelonins. Així, Brahms és present cinc vegades als cicles de l'OCB, quatre als d'Ibercàmera, més un programa complet, i dues al cicle de la Caixa. Per la seva banda, Beethoven apareix dues vegades al cicle de l'OCB, vuit al d'Ibercàmera, dues a la Caixa, dues a Euroconcert i un programa complet del cicle Ibercàmera.

La presència de Mahler, l'ha sostinguda sobretot el cicle de l'OCB, que li ha dedicat dos programes complets, més dues obres a part, mentre que Ibercàmera al té present en dues obres més.

Richard Strauss és un altre compositor força present, amb dues interpretacions de l'OCB, una d'Ibercàmera, una d'Euroconcert i una òpera a la temporada del Liceu. Bach, ben altrament, té un protagonisme relatiu, malgrat els dos programes complets que li ha dedicat la Caixa als quals s'ha d'afegir una presència més al mateix cicle i una altra a Ibercàmera.

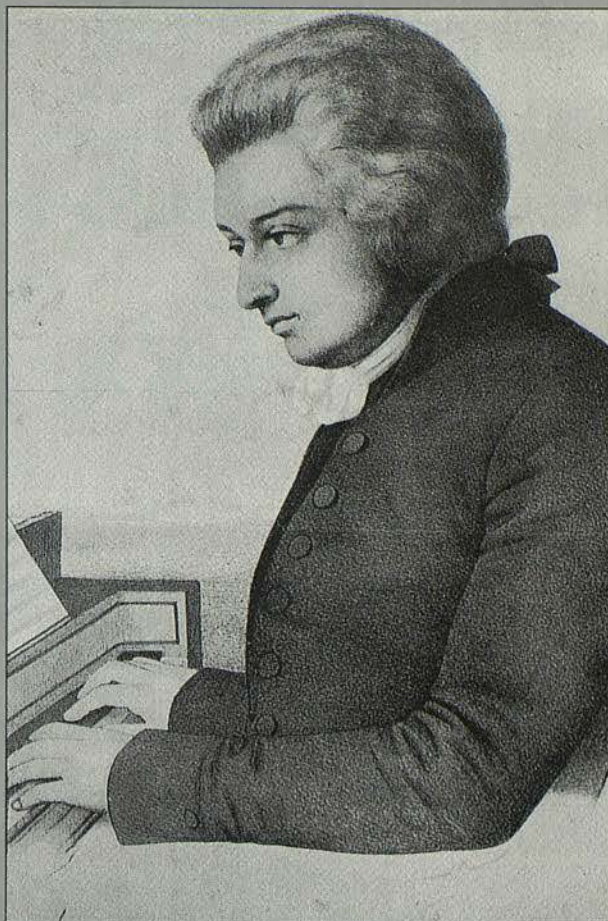
Singles programes complets en els cicles de la Caixa i d'Euroconcert, dues presències a Ibercàmera i una a Euroconcert atorguen un protagonisme força important a Händel. Altres compositors ja ofereixen presències força menys sovintejades; és digna d'esment, però, la doble interpretació del danès Nielsen als cicles d'Euroconcert i la Caixa.

Txaikovski, un compositor sovintejat habitualment, ha desaparegut gairebé del panorama; només ha estat convocat a les programacions d'Ibercàmera i Euroconcert, una vega-

da a cadascun dels cicles, mentre que la commemoració del centenari del naixement de Martinu ha passat gairebé desapercebuda, amb sengles memòries solitàries als cicles de l'OCB i la Caixa. Liszt només apareix una vegada al cicle d'Ibercàmera, i Mendelssohn, dues vegades més —Ibercàmera i Euroconcert—.

Un cop situat el bloc de compositors pertanyent a l'estètica o les estètiques anteriors al segle XX, n'hem establert un altre d'integrat per compositors adscrits a estètiques que es poden considerar d'alguna manera a cavall del segle passat i l'actual. El seu protagonisme és netament inferior, i els compositors presents ho són poques vegades en més d'una ocasió. Entre aquests «privilegiats» hi ha Prokofiev, amb dues presències al cicle Ibercàmera —sens dubte el cicle més soviètic de tots—, i amb dues més al cicle de l'OCB. Els impressionistes Debussy i Ravel tenen tres presències. El primer apareix dues vegades al cicle de la Caixa i una a Euroconcert, i el segon una a l'OCB, una a Ibercàmera i una a la Caixa. Shostakovitx, Elgar i Walton apareixen dues vegades; tots tres als cicles de l'OCB i d'Ibercàmera. Després segueix un enfilall de noms amb una presència solitària, com ara els de Holst, Sibelius, Ferrer, Rodrigo —aquests dos es podrien incloure a l'apartat anterior—, Mompou, Villa-Lobos, Ponce, Barber, Poulenc, Scriabin, etc. Cap dels compositors d'aquest bloc compta amb un programa complet dedicat.

En el joc inevitablement arriscat d'establir blocs d'estètiques resta el que correspon a les del segle XX. Tal com s'ha esdevingut en l'apartat anterior, els límits són força imprecisos, i segons quins siguin els criteris hom podrà situar un compositor determinat en un bloc o en un altre. En aquest sentit és representativa la figura de l'hongarès Béla Bartók, que ha estat sens dubte el compositor contemporani per excel·lència del cicle d'Ibercàmera, amb cinc presències; cal afegir-n'hi una altra dels cicles concertístics del Teatre del Liceu. Stravinsky és l'altre gran nom d'aquesta centúria, protagonista de la temporada barcelonina amb quatre presències, dues al cicle de l'OCB i dues més al del Liceu. El dodecatonista Arnold Schönberg clou el grup de figures d'aquest segle destacades per les preferències programadores amb dues obres —OCB i Ibercàmera—, un privilegi que comparteix amb Hindemith —OCB i la Caixa—. Després, la resta es perd en els guarismes solitaris d'una obra. Són Bernstein, Halffter, Marco, Stockhausen, Penderecki, Ligeti, Kodály, etc. Cap dels compositors del grup no ha merescut un programa complet. Hem deixat a part els compositors catalans, onze dels quals han aparegut a les programacions barcelonines —vuit als cicles de l'OCB— amb cinc d'ells que ho han fet dues vegades. Es tracta de Josep Soler —Ibercàmera i la Caixa—, Gerhard —Ibercàmera i la Caixa—, Guinjoan —OCB i la Caixa—, Albert Sardà —OCB i la Caixa— i Montsalvatge —OCB—. Lleonard Balada ha comptat amb un programa gairebé complet —OCB—, i la resta de compositors catalans han aparegut una sola vegada. Són: Cervelló, Taverna, Casablanca, Cerdà i Benguerel.



Mozart, l'autor més programat entre els clàssics

Com a balanç general queden aquestes xifres definitives. Els cicles de l'OCB han ofert un total de 37 obres de compositors conreadors d'estètiques prèvies a la centúria actual i tres programes complets pertanyents així mateix a aquesta estètica. També han ofert tretze obres pertanyents a compositors d'estètiques intermèdies, i 19, a estètiques de la centúria actual.

Ibercàmera ha ofert 50 obres corresponents a compositors d'estètiques del dinou i anteriors, i tres programes complets. Tretze obres corresponen a estètiques intermèdies i onze a estètiques contemporànies. El balanç de la programació dels cicles de la Caixa —Festival de Música Antiga a part— és de 32 composicions estèticament anteriors al segle actual, més deu programes complets possibles d'incloure en aquest mateix bloc estètic. Vuit composicions pertanyen a estètiques a cavall dels segles dinovè i vintè, i tretze al segle actual. Euroconcert, per la seva banda, ha ofert 23 obres anteriors al segle XX —sempre estèticament— i una a períodes intermedis i a la contemporaneïtat. La programació del Liceu no compta amb cap títol operístic estèticament contemporani, tot i que cronològicament sí que s'hi pot considerar *Capriccio* de Strauss. La programació simfònica és molt més oberta, amb tres obres perfectament contemporànies —Stravinsky i Bartók— i una de període intermedi —Scriabin—, deixant a part els recitals vocals.

El lector, en última instància, podrà establir el balanç propi i personal.

L'Orquestra de Cambra Teatre Lliure i el públic del segle XX

per CARLES LOBO

El motiu d'aquest article no és, ni molt menys, voler fer una anàlisi diferencial del públic musical a Barcelona. Ens centrem en la diversitat de les propostes estables de les temporades musicals a la ciutat comtal i, de totes aquestes propostes, enfoquem el punt de mira en la temporada de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure.

D'entrada, donem per sobreentès que el gran gruix dels habitants, no ja solament de Barcelona sinó de totes les ciutats del món, és el públic que prefereix els programes de concert configurats amb obres de Gran Repertori; i amb això volem dir la música anterior a la del segle XX. Per tant, quan es parla del sector de públic que assisteix als concerts que proposen produccions posteriors al 1900, ens referim a una gran minoria. Subratllem aquesta consideració en tant que aspecte diferencial amb el públic musical de segles anteriors que, majoritàriament, preferia la música contemporània.

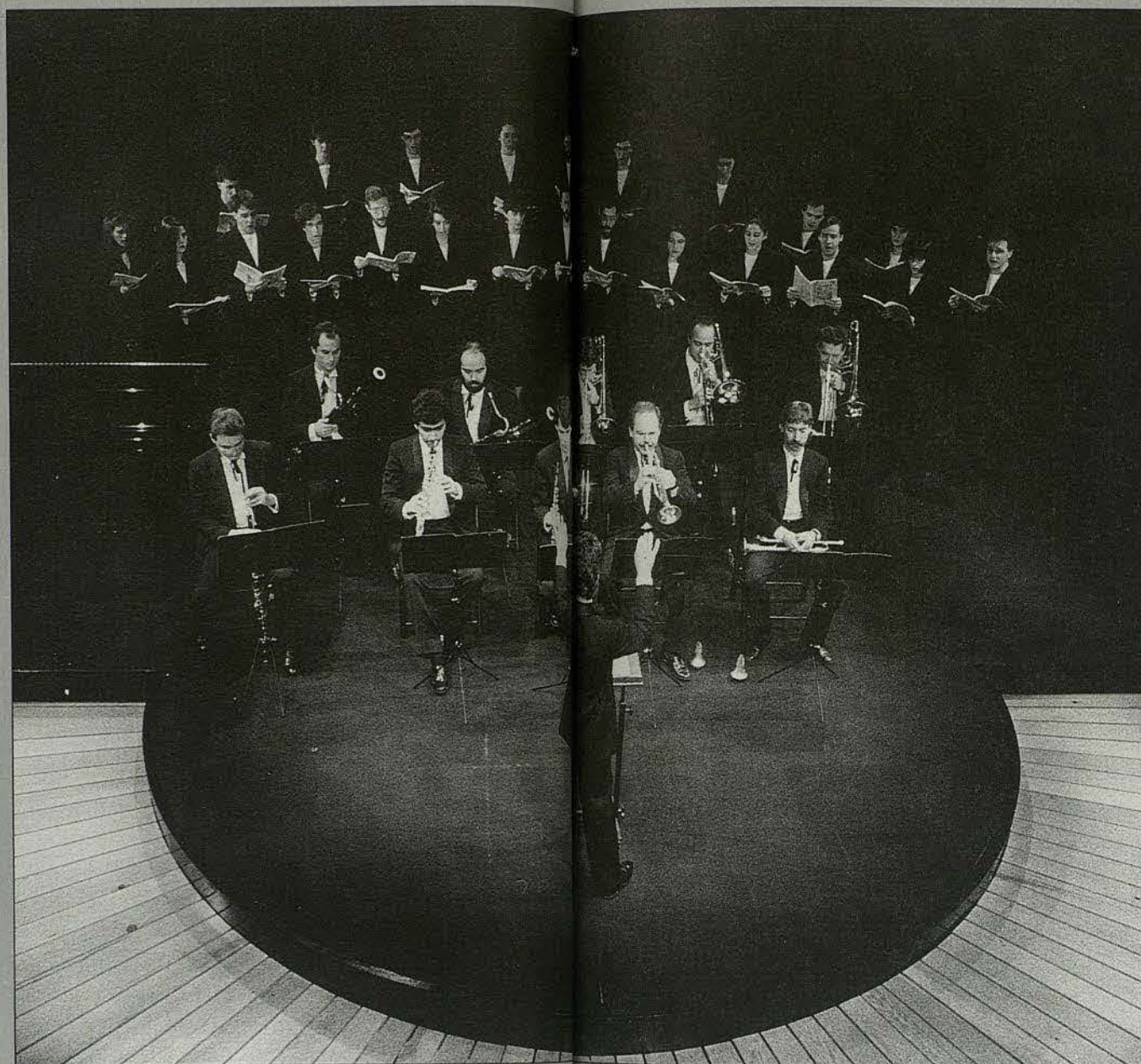
A Barcelona, doncs, l'única possibilitat de sentir música del segle XX en una programació estable i que dura tota una temporada és la que ens ofereix l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Les altres possibilitats es tradueixen en Mostres i Setmanes de música contemporània que s'ofereixen puntualment un cop l'any, i aquest és motiu d'un comentari diferent del que ens proposem aquí.

Prenem, doncs, l'Orquestra del Lliure en un moment en què ja porta cinc anys de temporades estables presentant sempre música del nostre segle.

Aquesta és, en definitiva, la definició estètica de l'orquestra. Els seus responsables creuen (i és un fet) que aquest tipus d'obres encara no està plenament integrat a les programacions normals d'altres propostes, malgrat que el segle XX s'estigui acabant i moltes de les obres escrites en els darrers noranta anys ja haurien de ser considerades de «repertori». És a dir: existeix una certa marginació d'aquest «repertori».

Així és com l'Orquestra del Lliure ha anat confeccionant els seus programes prenent com a base diferents temes monogràfics que puguin despertar l'interès del públic, no tant pel seu caràcter comercial (que no ho volen ser), sinó per ser temes originals, poc aprofundits, o massa oblidats.

Per aquesta raó, els concerts de l'Orquestra no són mai eclèctics i el públic pot descobrir, no solament unes obres



Orquestra de Cambra Teatre Lliure

concretes, sinó aspectes alternatius als purament musicals. I aquí radica molt probablement el mèrit de l'aventura del Lliure. I diem mèrit, perquè al llarg dels cinc anys d'existència el nombre d'assistents als seus concerts ha anat en augment. La presència de la temporada del Lliure és ja coneguda de tothom i sovint desperta la curiositat de persones que després de la primera experiència passen a engruixir el seu públic fidel, o almenys constant.

Un altre aspecte d'interès de la seva activitat és l'encàrrec d'una obra, que cada any l'Orquestra fa a un compositor català.

L'obra s'acostuma a presentar en un concert juntament amb altres obres de repertori tot donant, d'aquesta manera, un gran relleu a l'estrena. La resposta del públic és sempre d'expectació i la crítica, normalment, n'ha comentat, convençuda, l'aspecte positiu.

En la conversa que hem mantingut amb Josep Pons, el director de l'Orquestra del Lliure, li hem preguntat si havia

trobat una gran diferència amb el tipus de públic i la seva resposta fora de les parets familiars del Teatre Lliure: «Això depèn d'on vagis. Hi ha ocasions en què els organitzadors no es volen jugar l'èxit i demanen un programa de repertori. Però en ofertes més agosarades, com —per exemple— un «Programa Robert Gerhard» fet a Itàlia, la resposta és molt diversa. Des d'omplir una gran sala a només omplir-ne la meitat en una de més petita. En general, però, la tipologia del públic no es diferencia massa, a no ser que el concert es faci en un poblet de pocs habitants...; aleshores és tot el poble que hi assisteix».

El públic del Lliure

Josep Pons ens comenta que no s'ha portat un control rigorós de la tipologia del públic que assisteix als seus concerts de temporada, però que sí que es poden fer algunes

consideracions. Pons ha remarcat que hi ha un gran sector del seu públic que pertany a l'Associació d'Espectadors del Lliure. Una Associació que organitza activitats paral·leles a les de la Companyia de Teatre i de l'Orquestra, moguda per un interès real i específic per aquestes dues expressions artístico-escèniques.

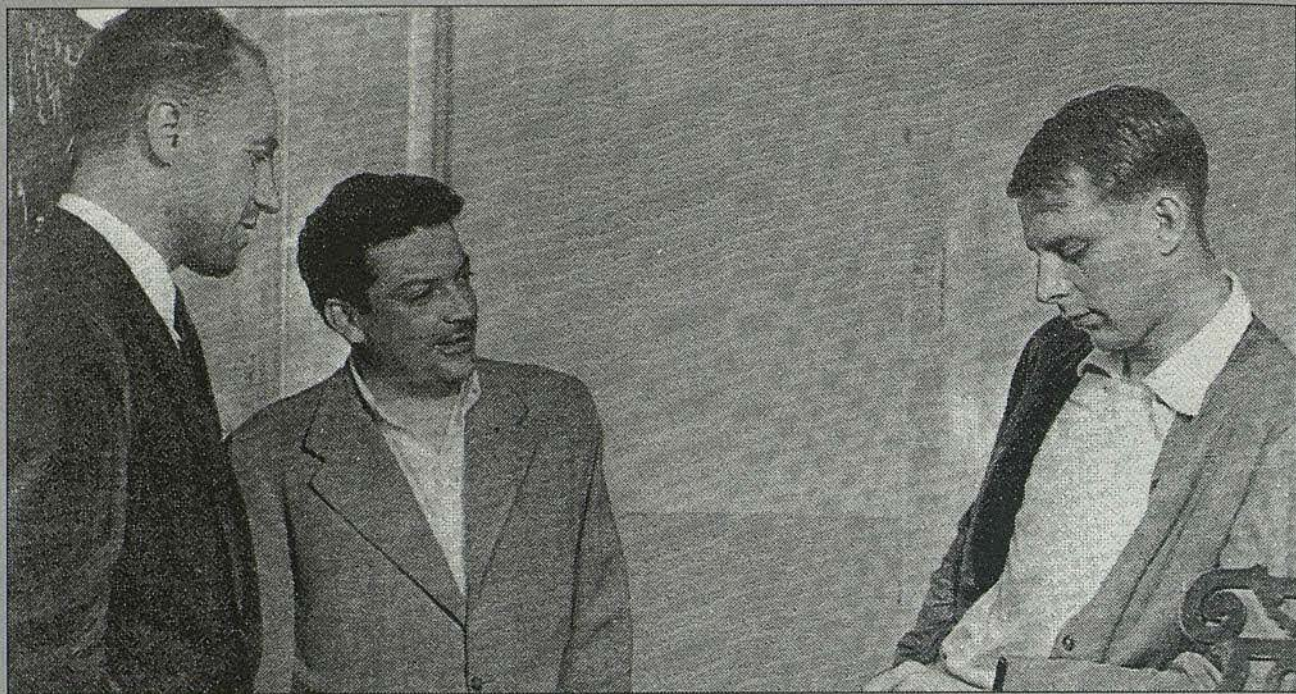
Els estudiants que provenen dels diferents Conservatoris i Escoles de Música, o que segueixen cursos d'Anàlisi o Composició, també formen un sector important d'espectadors als concerts, encara que menys dels que l'Orquestra desitjaria. Hi ha, segons Josep Pons, un nombre important d'intel·lectuals (poetes, escriptors, pintors, etc.) que troben al Lliure un espai i un ambient, no solament confortable, sinó que els omple i respon al seu interès per l'actualitat i l'avantguarda. Es troben identificats amb els criteris estètics de la proposta de l'Orquestra.

D'entre el gran públic de melòmans que prefereix les programacions amb gran repertori romàntic, clàssic i barroc, hi ha aquell curiós que vol ampliar el camp d'interès musical i el Lliure li ofereix a bastament aquesta possibilitat i de mica en mica es va convertint en oient fidel del repertori del nostre segle.

Aquí podríem subratllar la tasca pedagògica de l'Orquestra i no ja solament en el públic, sinó també, en molts casos, en els mateixos intèrprets, que —en ocasions— han descobert i acceptat un aspecte de la música (i n'han fruit) que els presentava greus problemes d'assimilació.

I és que, en definitiva, trobar el caràcter lúdic a la música contemporània no és altra cosa que el resultat d'un esforç, perfectament comparable a l'invertit per trobar-lo a la música anterior al segle XX. Un esforç completament possible i a l'abast de tothom que hi vol trobar l'interès adequat. Arribats en aquest punt, cal esmentar l'existència d'aquell espectador que repeteix el mateix programa. La primera vegada, hi ha sentit coses que potser no ha entès d'entrada, però la curiositat li ha mostrat la possibilitat d'uns valors que cal descobrir. I és que és claríssim que, si bé l'herència històrica ens ha capacitat absolutament per poder assimilar en una sola vegada una simfonia de Mozart (posem per cas), no passa el mateix en sentir per primera vegada el *Concert per violí i orquestra* «A la memòria d'un àngel» d'Alban Berg, per citar una obra del gran repertori del nostre segle. Però si sentim aquesta pàgina de Berg amb interès una segona vegada, no serà estrany que la puguem assimilar perfectament i trobar-hi aquell aspecte lúdic que la música ha de tenir en tant que activitat d'oci per a l'espectador afeccionat a la música.

L'existència de tots aquests sectors del públic del Lliure i del públic potencial que hi ha a Barcelona, vistos els resultats d'aquests cinc anys de presència, justifiquen plenament la continuïtat de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure; i no solament la continuïtat, sinó l'ampliació de la seva proposta i la recerca d'un arrelament més profund al ventall musical en actiu a Barcelona.



Boulez, Maderna i Stockhausen, figures cabdals de l'Escola de Darmstadt

L'element formal, condicionant del divorci espectador-música contemporània

per JOSEP PONS

És molt difícil abordar el tema de relació entre la música contemporània i el públic, vist estrictament des de l'òptica de l'obra. No és que no sigui possible, però sí que, per comoditat meua, eixamplaré una mica els paràmetres respecte a la petició de l'article que em fa «Catalunya Música / Revista Musical Catalana». També crec que serà bo de fer-ho per tal d'aclarir, en uns casos, i de recordar, en altres, certs aspectes històrics i de terminologia (que, mal aplicada, confon).

En primer lloc, crec bo de recordar que la situació de la música en general, al nostre país, no és pas la mateixa que en bona part de la resta d'Europa; tant en capacitat de mitjans (ho he pogut comprovar personalment dins l'àrea orquestral a França i Anglaterra), com en l'educació musical i —com a conseqüència— en la demanda per part del públic (hi ha llocs en què cal fer propaganda d'un concert, i d'altres en què, simplement, cal anunciar el concert i on la pràctica de l'abonament a algun cicle és habitual en la major part de la població).

En segon lloc, crec que és fonamental aclarir el terme repertori i música contemporània. En el segle XX, cal entendre com a repertori la producció feta fins la segona gran

guerra. És després, al voltant de l'Escola de Darmstadt, que hom desancora la situació en què es trobava la música. Dins el repertori s'inclou, evidentment, l'obra de Stravinsky, de Schönberg, d'Alban Berg, i fins i tot d'Anton Webern, llinar des d'on prendrà sortida la nova música, però estretament vinculat encara a les arrels del postromanticisme, en una condensació extrema però prenent la mateixa «expressivitat». (Evidentment, la meua opinió personal és que clama al cel que aquest repertori no estigui encara plenament integrat a les programacions d'orquestrades, grups o solistes.)

En tercer lloc, i com a conseqüència de l'aclariment anterior, crec que cal assenyalar el moment històric en què sorgeix la nova música: acabada la segona gran guerra, a partir de la jove generació que es forma al voltant dels cursos de Darmstadt, creix de manera insistent la qüestió de com desancorar la música en aquests moments: els neoclassicismes de Stravinsky i Schönberg (diatònic, l'un, i cromàtic, l'altre, però representants, tots dos, d'un retorn al passat), els sistemes de Hindemith i Bartók...; i és a partir dels postulats d'Anton Webern que aquest grup de compositors proposa una sortida. Valoro com a més important ressaltar aquest moment en què neix la música contemporània perquè aquí ens trobem amb un element per l'anàlisi: aquí és produït un trencament entre públic i obra. Les obres produïdes per aquest grup de joves susciten escàndols (voldria també reivindicar aquest element ja perdut, i que no era pas nou en la història de la música: moltes obres havien estat escandaloses en la seva estrena, i després han resultat obres mestres de la literatura musical), escàndols que, aparentment, hom jutja deguts a la incomprensió (no és condició «sine qua non» per a gaudir d'una obra o comprendre-la), però en les quals intervé un ordre superior que cal no oblidar en música: la comunicació. Aquí crec que hi ha un

error per part d'aquesta generació, consistent a exhibir unes obres que eren mers treballs per a la recerca d'un llenguatge i, com a tals, impregnades de grans dosis d'abstracció i no pensades per a la comunicació amb el públic. En aquest sentit, crec que és alligadora la carta que escriu Mozart al seu pare i que ve a dir el següent: ...«he fet una obra que agradarà tothom...; no obstant, hi ha una part pensada per a satisfer aquells tan exigents. Ara bé, als altres, sense saber per què, també els agradarà»...

Evidentment, d'aquesta generació han sortit grans noms amb obres realment mestres en la producció d'aquest segle i que sí que observen com a prioritari el fet de la comunicació. De totes menes, creia necessari remarcar aquest moment de distanciament entre obra i públic.

Després d'aquestes observacions, i entrant ja de ple en la qüestió sobre relació entre obra i públic des de l'aspecte de l'obra, vull dir que estic d'acord amb la generalitzada creença que, d'obres, n'hi ha de dues menes: les bones i les dolentes (evidentment, amb tota la relativització que comporta l'interregne), i que en música contemporània la dificultat de l'obra (em refereixo a la dificultat que comporta per a l'oient) és més gran, però crec que no pas més gran que escoltar Bach, per exemple, en tota la seva dimensió. (A diferència, l'obra de Bach, com la de tants altres, té la facultat de poder ser oïda sense concentració i no molesta; però d'això a extreure'n tot el missatge, n'hi ha un bon tros.) Cito Bach com podia citar-ne un altre; no obstant, Bach resulta altament eficaç si hom té en compte l'acusació que sovint es fa a la música contemporània de ser massa intel·lectualitzada (a això, Schönberg responia amb un «jo tinc un cervell i l'uso»); i no és Bach, també, un cas d'intel·lectualització elevadíssim?

Aquesta reflexió ens portaria, com a conseqüència, a parlar del sentit de la música i del paper que juga en la nostra societat. M'entristeix veure com, de manera generalitzada, hom veu la música com a exponent de l'oci, quan crec que

la música és cultura i, com a tal, aliment per a l'intel·lecte, l'esperit o diguem-li com vulguem. Evidentment que demana esforç, però també el nodriment és important, i en aquest sentit la música contemporània no es diferencia en res de les altres; i, per tant, puc dir que crec fermament que el destinatari d'aquesta música pot ser tothom, tothom que estigui disposat a voler-ne rebre el missatge, un missatge —insisteixo— no pas per a especialistes. Podria semblar-ho, però sens dubte que és un error, possiblement degut al fet que s'ha conegut massa, però hi ha exemples de sobres al llarg de la història que ens demostren que obres mestres no han estat precisament acceptades en el moment en què han vist la llum; i, contràriament, d'altres aclamades unànimement han tingut una vida efímera.

I, per acabar, voldria apuntar un últim aspecte que és el del testimoni de la meua experiència personal. La meua formació musical va ser feta a l'Escolania de Montserrat, i allí la pràctica de la música del segle XX és habitual, tant en l'estudi com en el cant dins les funcions litúrgiques; doncs bé, haig de dir que mai no va representar-nos una visió de dos mons oposats cantar, per un costat, Palestrina o Victòria i, per l'altre, Penderecki, Soler o Vic Ness; és més, familiaritzats de manera natural amb aquests llenguatges, ens semblava d'allò més normal la seva convivència i ambdós ens resultaven d'allò més atractius (és clar que, independentment de l'època, hi havia obres que ens agradaven i d'altres que no).

I, llavors, la meua experiència amb l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, on al llarg de cinc anys he pogut treballar de manera pausada moltes obres d'aquest segle, em fa veure aquesta música talment com la de qualsevol altra època, a diferència que aquesta és l'expressió sonora dels nostres dies; per tant, crec que —fent extensible aquesta experiència a d'altres persones— és una qüestió d'exercici habitual, i a vegades pacient, allò que requereix aquesta música per a ser còpsada en la seva dimensió.



XV CURS INTERNACIONAL DE CANT, DIRECCIÓ CORAL I DIRECCIÓ ORQUESTRAL A LES BALEARS

Palma, del 31 de juliol al 9 d'agost de 1991

CANT

Nivells A, B i C
 Professors: F. Alomar,
 M. Pueyo, E. Salbanyà i
 S. Calderón.
 Classes magistrals a càrrec
 de Manuel Cid.
 Pianistes: I. Furió,
 M. Furió i M. A. Segura.

DIRECCIÓ CORAL

Nivells A i B
 Professors: G. Baltés,
 M. Cabero
 i J. Company

DIRECCIÓ ORQUESTRAL

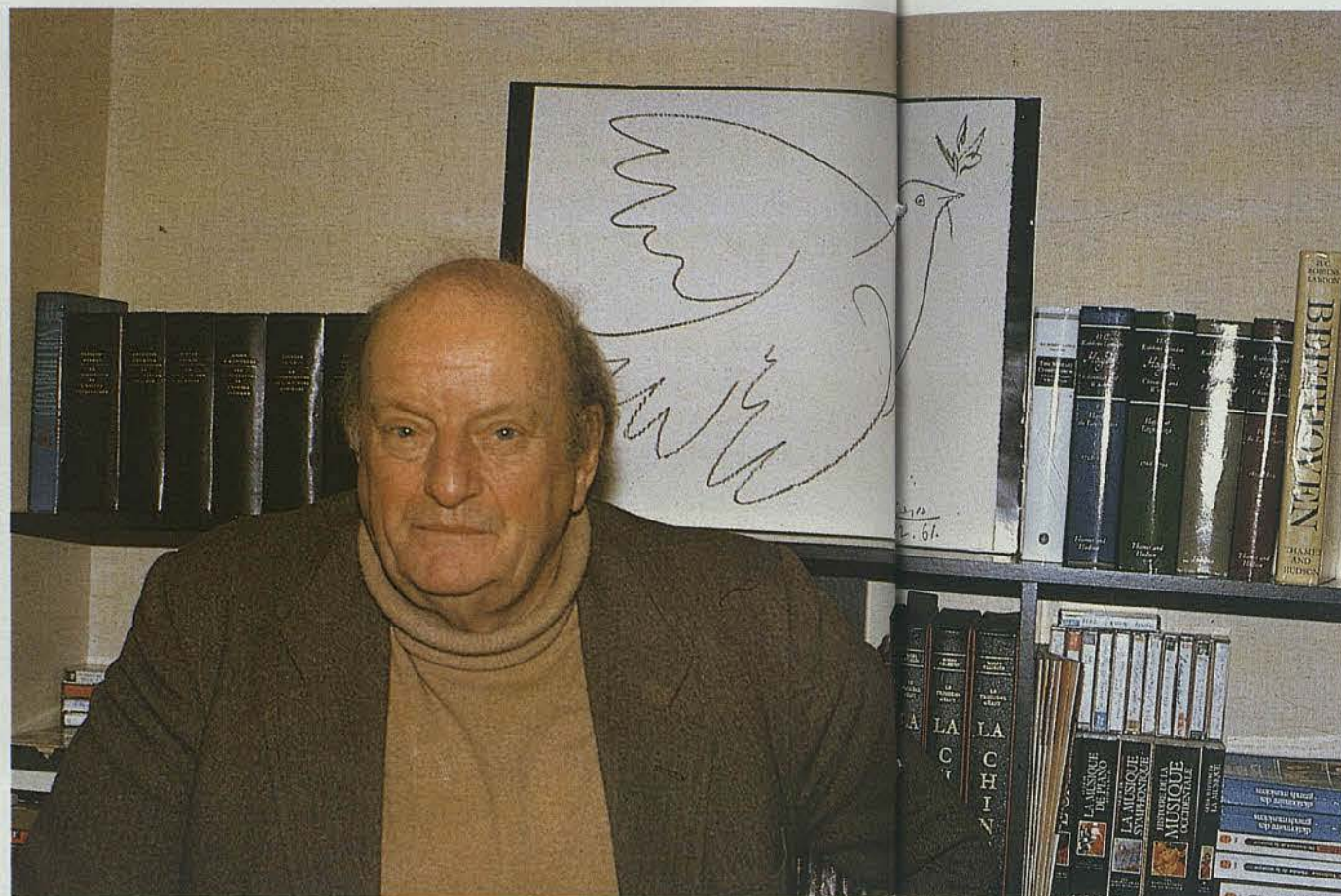
Professor: Pierre Cao.
 Orquestra: Les Musiciens de
 Luxembourg.

Universitat de les Illes Balears. Extensió Universitària. C/ Miquel dels Sants Oliver, 2 - 07012 Palma de Mallorca
 Informació: de 8 a 15 h. - Telèfon: (971) 29 52 00 - Telefax: (971) 75 44 45

Robbins Landon: l'estudi de Mozart convertit en best-seller

per JAUME COMELLAS

El musicòleg nord-americà Robbins Landon és una figura curiosa que té el mèrit cabdal d'haver elevat l'assaig musical històric a la categoria de best-seller literari. La seva gran aportació a la història de la música universal haurà estat, més que probablement, la seva cabdal tasca de divulgació, centrada en dues figures clau del XVIII: Haydn i Mozart, i en general a tota aquesta centúria en el coneixement de la qual ha aprofundit i li ha dedicat pràcticament tota la seva existència d'investigador.



La conversa es desenrotlla en un habitatge situat al cor mateix de Tolosa de Llenguadoc, al casc antic de la capital occitana i a cent metres escassos en línia recta de la vorera del vast Garona que travessa mansament la ciutat. Amb una considerable humanitat, generós en verb i en gesticulació, al llarg de la conversa ha aprofitat qualsevol pretext —anar a cercar un llibre, o un disc, o el que sigui— per moure's i per canviar de posició i seure, si cal, damunt una tauleta. El seu parlar abassega de tan vital i convençut, i fa l'efecte que si no s'acostés l'hora d'emprendre alguna altra tasca compromesa —en aquest cas la irrenunciable de dinar— aguantaria una autèntica marató d'hores parlant dels seus Haydn i Mozart.

Nascut als Estats Units, a l'estat de Carolina del Nord, ell es considera oriünd de França. La seva residència occitana, però, no té res a veure amb els seus presumptes ancestres, ni tampoc amb interessos acadèmics que el vinculin a Tolosa.

—Casa meua es troba entre Albi i aquí, a una zona molt rica en cacera. Hi resideixo del 1984 ençà. Havia visitat aquest zona fent turisme unes dues o tres vegades amb amics d'Àustria. Vaig conèixer la història dels càtars, que em va apassionar. He visitat el castell de Montsegur. He llegit molt... ¿sabeu de què es tracta?

—Sí, és clar. És una història molt lligada a Catalunya...

—Oh, sí, és clar, i tant! Tot això de la fi de la croada contra els càtars. I vaig

trobar la gent d'aquí una mica com els càtars, oberta, acollidora, simpàtica com els italians i els espanyols. No hi havia turistes aquí. No són com els nòrdics.

El senyor Robbins Landon va aconseguir vendre una casa que tenia prop de Cardiff, on residia; una casa del XVIII, diu, i amb els diners va adquirir la que ara té.

—Vaig veure que aquí, a casa, jo també podia muntar el que en podríem dir una petita indústria manual on poder treballar amb màquines fotocopiadores, amb els arxius... Tinc piscina i calefacció solar. També és una casa del XVIII en ple camp. Aquí puc fer tota la feina que hi ha, tot és més fàcil de comunicar. Treballar ha esdevingut més còmode. Recordo que abans, en el

temps de Franco, havia vingut a Espanya, i necessitava tot de visats. I per entrar als arxius, un certificat dels capellans. I jo sóc protestant, ¿sabeu? Sort que vaig trobar un capellà, bon amic meu, que va certificar que jo era un bon cristià.

Robbins Landon va esdevenir musicòleg perquè el seu professor de piano li va pronosticar que mai no seria un bon pianista, i que més li valia dedicar-se a la musicologia. El mestratge de Carl Geiringer a la universitat de Boston li va marcar una forta empremta i la dedicació a la figura de Franz Joseph Haydn marca els primers anys de la seva carrera d'investigador, iniciada ja als quaranta.

—Als anys cinquanta vaig fer les edicions de totes les simfonies de Haydn

i ho he publicat en cinc grans llibres. S'ha aixecat per ensenyar-me'n un. Aquesta obra va quedar completa l'any 1980.

—Després —continua— he publicat els Trios per a corda i piano i les Misses. Aquesta ha estat la meua feina fins arribar a Tolosa. Després, per accident, m'he abocat en Mozart.

Landon va participar en el recull de tot l'opus mozartí, una empresa gegantina iniciada el 1955 i acabada l'any passat.

—Ha durat 35 anys, els mateixos que va viure Mozart —subratlla emfàticament el musicòleg—. Jo he fet les tres últimes simfonies. Ho he fet en un apart del meu treball general sobre Haydn. Ara, des del 1987, estic dedicat plenament a Mozart.

—Heu dit que va ser per accident que us veu dedicar a Mozart...?

—Un bon amic meu, l'editor anglès de la meua obra sobre Haydn, m'ho va suggerir. Erem a Praga, quan es feia el rodatge del film «Amadeus». I em va suggerir que m'hi dedicés. Jo havia fet ja el 1981 alguna cosa sobre els últims anys de la vida de Mozart. I així va ser com vaig començar a estudiar la vida de Mozart. I vaig escriure una obra emprant com a recurs el «flash back» cinematogràfic, ¿sabeu? Vaig aconseguir trobar nova documentació als arxius de Viena sobre el domicili del músic. I el llibre que vaig publicar va ser un best seller. La primera edició es va exhaurir en sis setmanes. Va ser traduït a deu llengües, compresa la japonesa. Se'n van vendre 500.000 exemplars només a la Gran Bretanya. Recentment he publicat The Mozart Compendious Dictionary, on figura tot allò que cal saber sobre Mozart. Va sortir al carrer el mes de novembre passat, i en dos mesos ja se n'han venut 20.000 exemplars. Sí, sí, és un llibre de divulgació, però és un llibre car. No és precisament un llibre de James Bond. La gent vol conèixer la figura de Mozart. Pertot arreu se'n parla. Qualsevol diari o publicació que mai no tracta de música ara porta escrits sobre Mozart. Estem bombardejats per imatges... la televisió, el cinema.

—Vostè ¿ha desmitificat Mozart?

—Jo he parlat d'ell extensament basant-me en documents poc coneguts.

—¿Fins a quin punt la personalitat, tan especial, es diu que fins i tot estúpida, de Mozart va condicionar la seva obra? ¿O és que, ben altrament, aquesta va anar fent via al marge d'aquella personalitat peculiar?

—Es difícil d'escatir. Mireu, el Concert per a piano en re menor va ser compost el 1885, en una època en què vivia feliç a Viena. Si contempleu la partitura, observareu que no hi ha gens d'histèria ni de neurosi. És cert que Mozart va estar sotmès a moltes pressions. Sis setmanes justes abans de morir, el príncep Lipkovsky li va obrir un procés de 1.600 florins. I era el príncep amb qui havia viatjat a Berlín. Aquest fet explica moltes coses. Se l'acusava d'haver-se apropiat diners de l'estat.

Potser Mozart ja va ser pressionat pel fet mateix d'haver estat un nen prodigi, amb tot el que això podia comportar.

—Cal tenir present que en 35 anys de vida va escriure més que Haydn en 77. Mireu, si no, el que va compondre en el seu últim any només de vida. Va treballar com un roc.

—¿Fins a quin punt la personalitat de Mozart era tan vulgar com s'ha volgut fer entendre?

—Cal tenir present que ens trobem al segle XVIII, en què tothom ho era, de vulgar. Els mateixos aristòcrates ho eren. La vulgaritat de les converses als salons de París era considerable. No ens n'hem estranyar pas, doncs.

—¿No creieu que encara hi ha massa desinformació sobre Mozart, malgrat que s'escriu molt sobre ell i que se'n parla? ¿Que encara hi ha massa tòpic?

—Sí, és cert que hi ha molta desinformació. És com la guerra del Golf. Si observeu les informacions que transmeten les cadenes de televisió no us asabentareu de res. Fa tres setmanes que dura la guerra, i no en sabem res. Primer es va dir que duraria una setmana i ja veieu... Amb Mozart passa també que se'n parla molt i que a la fi no se'n

Eren coses no publicades. He escrit sobre Constanza, la seva esposa, i he publicat molta documentació que ajuda a crear una opinió de tot el que va succeir. És una cosa democràtica publicar tot el que hi ha. I he donat molta informació sobre la vida quotidiana del segle XVIII a Viena, que és el context en què es movia Mozart.

—¿Fins a quin punt la personalitat, tan especial, es diu que fins i tot estúpida, de Mozart va condicionar la seva obra? ¿O és que, ben altrament, aquesta va anar fent via al marge d'aquella personalitat peculiar?

—Es difícil d'escatir. Mireu, el Concert per a piano en re menor va ser compost el 1885, en una època en què vivia feliç a Viena. Si contempleu la partitura, observareu que no hi ha gens d'histèria ni de neurosi. És cert que Mozart va estar sotmès a moltes pressions. Sis setmanes justes abans de morir, el príncep Lipkovsky li va obrir un procés de 1.600 florins. I era el príncep amb qui havia viatjat a Berlín. Aquest fet explica moltes coses. Se l'acusava d'haver-se apropiat diners de l'estat.

Potser Mozart ja va ser pressionat pel fet mateix d'haver estat un nen prodigi, amb tot el que això podia comportar.

—Cal tenir present que en 35 anys de vida va escriure més que Haydn en 77. Mireu, si no, el que va compondre en el seu últim any només de vida. Va treballar com un roc.

—¿Fins a quin punt la personalitat de Mozart era tan vulgar com s'ha volgut fer entendre?

—Cal tenir present que ens trobem al segle XVIII, en què tothom ho era, de vulgar. Els mateixos aristòcrates ho eren. La vulgaritat de les converses als salons de París era considerable. No ens n'hem estranyar pas, doncs.

—¿No creieu que encara hi ha massa desinformació sobre Mozart, malgrat que s'escriu molt sobre ell i que se'n parla? ¿Que encara hi ha massa tòpic?

—Sí, és cert que hi ha molta desinformació. És com la guerra del Golf. Si observeu les informacions que transmeten les cadenes de televisió no us asabentareu de res. Fa tres setmanes que dura la guerra, i no en sabem res. Primer es va dir que duraria una setmana i ja veieu... Amb Mozart passa també que se'n parla molt i que a la fi no se'n

sap tant, i es creen imatges deformades. Crec, però, que a base de resituar petits detalls de la seva existència ajudarem a perfilar bé la seva dimensió humana. Es tracta, a base de petits detalls, d'anar perfilant una nova imatge global. Això és el que cal fer.

—¿Fins a quin punt un film com «Amadeus» més aviat ha ajudat a deformar la realitat que a divulgar-la realment?

—Mireu, jo crec que «Amadeus» és un film excel·lent, però no és pas una biografia de Mozart. És com el film «Valmont», que permet una reconstrucció excel·lent de la vida del segle XVIII. Però és que el director mateix, Milos Forman, ja va advertir que ell pretenia fer un film sobre la mediocritat i la gelosia, no sobre Mozart. El protagonista del film en realitat no és Mozart, sinó Salieri. Però passa que hi ha necessitat de mites, d'establir allò dels bons i els dolents.

—El musicòleg Paumgartner, que durant tants anys va ser considerat un estudiós cabdal de Mozart, ¿continua essent vàlid encara?

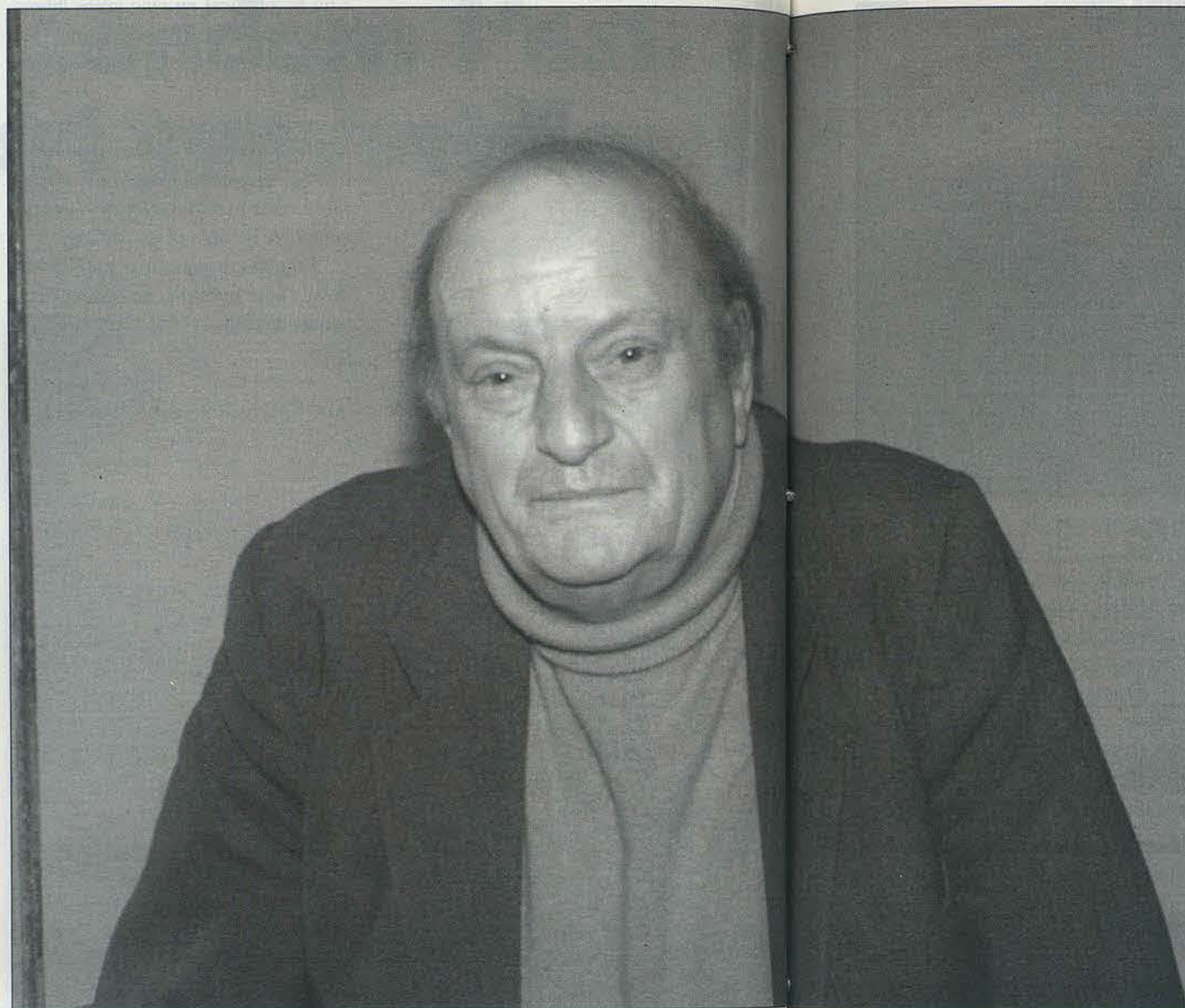
—Tot canvia. Ara mateix, a Salzburg, s'han reunit 200 especialistes que han llegit les seves ponències sobre Mozart. Amb tot el que ha evolucionat el coneixement de la figura i l'obra de Mozart, no es pot dir que Paumgartner sigui encara una referència definitiva. Sí, sí, podríem dir que allò que va escriure és vàlid, però tampoc no és ben bé això...

—¿Va ser realment un innovador musicalment?

—En realitat, el gran innovador en el pla formal va ser Haydn, i Mozart va fer aportacions sobre les coses conegudes o donades a conèixer per Haydn. Aquest va treballar sobre allò desconegut, més que no pas Mozart. Aquest va agafar les idees de Haydn i les va transformar en llenguatge seu.

—¿Fins a quin punt Mozart és un autèntic pont entre Haydn i Beethoven? I em refereixo al fet que, si bé a un aficionat li pot resultar difícil desxifrar si una determinada simfonia és de Haydn o de Mozart, aquesta confusió és impossible amb Beethoven.

—Certament és així. Vegeu. Mozart va compondre 54 simfonies i Haydn 107. En canvi Beethoven només 9. Això vol dir que cada simfonia de Beethoven era completament diferent de les



altres. El temps de Beethoven era ja el del culte a la personalitat. Sí, realment teniu raó. Beethoven va ser el primer romàntic. Amb ell ja es busca l'expressió personal. Mozart era diferent. Ell no tenia necessitat de mostrar allò que feia. Són ja dues èpoques diferents. Mozart era gran sense tenir consciència de ser-ho.

El senyor Robbins no sembla oposar-se a les revisions interpretatives de l'obra mozartiana basades en molts casos en criteris arqueològitzants, com ara la recuperació dels instruments antics.

—Ara John Elliot Gardiner acaba d'enregistrar Idomeneo i La clemenza di Tito amb instruments antics. És fantàstic. He estat a Londres a la presentació que n'ha fet la casa Teldec. És realment una cosa extraordinària.

Dóna un èmfasi especial a aquesta expressió última i afegeix: Quan has escoltat això, es fa difícil accep-

«Va ser amb el romanticisme que la música es va començar a distanciar de la comprensió popular»

tar les versions amb orquestres modernes.

—¿Creu, com s'ha dit, que si molts músics barrocs o clàssics haguessin pogut comptar amb les innovacions tècniques sofertes pels instruments creats posteriorment a la seva època, els haurien emprat i se n'haurien servit?

—Això no es pot saber. Beethoven mai no va tenir ocasió d'escoltar un gran piano. D'haver-ho fet, potser hauria compost obres completament diferents. Beethoven tenia un sentit molt pragmàtic, i probablement hauria compost d'acord amb l'instrumental de què hagués disposat. Però això és molt difícil d'escatir. Costa endevinar què hauria fet Bach amb uns altres instruments.

De cara a la posterioritat, és molt interessant l'existència del disc. Els instruments antics han desaparegut i ara només se'n poden fer aproximacions. Mireu el clavecí de Wanda Landowska, no era pas el de Bach. Era una altra concepció de tall romàntic. El clavecí de Bach era una altra cosa. I al mateix temps no eren el mateix els instruments francesos que els alemanys. Interpretar música antiga ofereix resultats diferents segons les orientacions interpretatives, o segons com es visqui

aquest tipus de música.

—En termes generals, ¿creu que avui dia s'interpreta millor la música?

—Els últims vint-i-cinc anys s'han produït molts canvis en els criteris d'interpretació. Ara tot és molt més lleuger, tot dansa. L'orquestra és molt menys pesada. Sí, sí, segur... és una evolució molt positiva.

—¿Què en queda, doncs, de les interpretacions mítiques, com per exemple les de Böhm...?

—Allò estava bé, és clar, però ja fa trenta anys. Les coses canvien. Ara mateix, a Salzburg, s'acaben de fer La clemenza di Tito i Die Zauberflöte amb Gardiner. I ha estat una cosa impressionant. No és només per la cosa dels instruments originals, sinó per la concepció global. És com escoltar avui per exemple un Orfeo de Monteverdi enregistrat l'any 1950. Oh, és terrible! Ara tampoc no hi ha problemes des del punt de vista tècnic.

—El Requiem ¿continua essent encara un misteri?

—No, no hi ha cap misteri amb el Requiem. Bé, sí que hi ha el misteri que no sabem amb exactitud quin dels deixebles de Mozart va fer la reconstrucció de l'obra cronològicament, què hi va fer i quan. No és pas Susmayer qui va començar abans. Encara hi ha un tercer deixeble, que va començar abans que ell. Hi ha Susmayer, hi ha Eidler i hi ha Freischnter. Últimament, un musicòleg, Moueder, n'ha fet una nova edició per a l'Oxford University Press, que ha enregistrat Christopher Hogwood, i hi ha eliminat el Sanctus i el Benedictus perquè ha dit que no eren obra de Mozart.

—¿Coincideixen encara en Mozart sentit popular i sentit culte de la música?

—Sí, hi estic d'acord. També la música de Haydn era popular. La seva música era coneguda arreu d'Europa en el seu moment. També passava el mateix a la primera època de Beethoven. La seva música era popular. Va ser a partir d'aquí que la música va començar a resultar difícil per a la majoria de persones. També la música de Martín i Soler era popular en el seu moment. Va ser amb el romanticisme que la música es va començar a distanciar de la comprensió popular.

La cita de Martín i Soler ha estat completament espontània, sense la més

lleu insinuació provocadora per part seva. I al mateix temps que l'ha anomenat, ha cantussejat un tema musical del compositor valencià, ara d'actualitat a Barcelona amb motiu de la reposició de la seva òpera més important *Una cosa rara*.

—¿Fins a quin punt era Mozart un músic «engagé», compromès amb el seu temps? ¿O bé era tan sols una simple força de la naturalesa?

—No, Mozart no era només una força de la naturalesa. Ell vivia els problemes socials del seu temps i se n'ocupava. El preocupaven els grans temes intel·lectuals del moment. Si observeu les seves òperes, veureu com hi és present sempre el tema de l'emancipació femenina; hi presta una atenció molt especial. Ell era una persona ideològicament progressista, sens dubte. Però al mateix temps treballava per la cort de l'emperador Josep II i, per tant, això vol dir que no estava en contra del sistema. Treballava dins del sistema, per descomptat.

Això no vol dir pas que estigués motivat políticament. Això és una altra cosa. En realitat no sabem quines idees polítiques tenia, però sí que sabem que estava vinculat a l'establishment polític i social austríac. Ell treballava per la Cort. Va treballar pel que podríem anomenar el sistema global de la monarquia.

—Aquesta dimensió progressista en el pla ideològic ¿té res a veure amb la seva vinculació a la maçoneria?

—Sens dubte que sí. Observeu, si no, per exemple, la declaració d'independència dels Estats Units escrita per Jefferson, també maçó. Totes les idees de llibertat i de fraternitat eren afins a l'ideari de la maçoneria. També Haydn i Beethoven, i en general la «crème de la crème» de la intel·lectualitat del moment, eren maçons.

—Després d'aquest «Any Mozart» que estem vivint ¿què creieu que en sortirà? ¿Es coneixerà millor la imatge real del músic? ¿Servirà per alguna cosa aquest esclat?

—Ara mateix, a Salzburg, podeu trobar Mozart pertot arreu; en cartells, en figures de xocolata... No es pot evitar aquest ambient de comercialització que tot ho envaeix. No hi ha res a fer. Per mi, allò més important que pot quedar és el fet que per primera vegada s'enregistri tota l'obra de Mozart. Ho

fa la casa Philips. Fins i tot els esbossos de les obres. Hi ha un musicòleg anglès que hi ha estat treballant. Sabeu, el Compact Disc és una cosa meravellosa. I podem elegir entre vint-i-cinc versions de Die Zauberflöte i de Così fan tutte.

Com ja hem dit abans, el senyor Robbins Landon serà a Barcelona aquest mateix mes d'abril. Els lectors d'aquesta entrevista tindran ocasió, si ho volen, d'apropar-se a aquesta figura vital i alhora físicament feixuga, des de la seva enorme envergadura i humanitat. Tindran l'oportunitat de contagiar-se del seu entusiasme i la seva capacitat de comunicació, que el fa viure, més que no pas explicar, les coses que diu. És un autèntic gran comunicador, que ha fet dels seus profunds coneixements dels dos grans músics del segle XVIII germànic —Haydn i Mozart— una devoció absoluta. En acabar la conversa, una conversa que els imperatius dels seus compromisos i de l'hora de dinar escurcen, dóna molt la sensació que li dol encara més a ell que no pas a mi l'estroncament obligat. Que, per ell, podríem continuar



conversant hores i més hores sense fatiga i, ben altrament, amb un entusiasme progressiu. La seva condició d'enciclopèdia mozartiana i haydniana el converteixen en una esponja gegantina, capaç de destil·lar informació infinitament, sense fatiga i sense límit. A la fi, li plantejo si en el context d'una societat com l'actual, en el si d'una crisi com la de la guerra del Golf, etc., serveix per res pensar en la música i aprofundir en

el coneixement de l'obra dels grans mestres...

—Jo he tingut la fortuna de treballar Mozart i Haydn, així com fer coneixement del segle XVIII. Sóc realment un privilegiat. Mireu, jo crec que si hi ha una bona raó perquè el món continuï, aquesta és Mozart. I la seva obra s'escolta massa poc. Podríem dir: «Fes Mozart i no la guerra.» Aquesta podria ser una expressió important.

ALLEGRO AUSTRIA
W. A. Mozart
1756 - 1791

Viajes musicales en Austria

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

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

Oficina Nacional Austríaca del Turisme,
Pl. Dr. Letamendi, 37, 7è, 3a.
08007 Barcelona.

Telèfon (93) 451 27 49 - Fax (93) 451 23 83

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA
AIRLINES OF SPAIN

Servus en **Austria**

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Música oblidada

per CONXA TRALLERO

Si repassem els programes de concerts o els catàlegs discogràfics, hi podrem observar la reiteració de certs compositors i de certes obres que han esdevingut predilectes per part dels melòmans i dels intèrprets. Però, al costat d'aquesta música, n'hi ha una altra que no es coneix, que no s'interpreta. És la **Música oblidada**. De vegades, es tracta d'obres de compositors que s'han fet famosos per un gènere musical i, en canvi, no n'ha transcendit l'aportació feta en altres gèneres. Aquest és el cas dels *Quartets de corda* de Puccini i de Cherubini, de la *Sinfonia en do major* de Wagner o de l'obra orquestral de Catalani. Alguns compositors s'han fet famosos amb obres de gran repertori, com ara Respighi amb *Fons de Roma* o *Pins de Roma*, però la resta de la seva producció gairebé no s'interpreta. Al-

tres compositors han quedat eclipsats pels seus contemporanis, com el francès Étienne Méhul, que va viure a l'època de Beethoven i de qui no ens ha arribat gaire música, o l'anglès Thomas Arne, que va viure a l'època en què Händel era a Londres i, tot i aconseguir una gran celebritat, ara no és conegut. El nom de Miklós Rozsa s'associa generalment a la música de pel·lícules; la seva producció de música simfònica i de cambra no ha tingut gaire ressó. Beethoven va fer una transcripció per a piano i orquestra del seu cèlebre concert per a violí, una versió poc coneguda. Seguint amb les adaptacions, cal destacar la que va fer Schönberg dels *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, per a veu, flauta, clarinet, harmòni, piano, percussió i quintet de corda.

Per tal de poder recuperar i redescobrir aquestes i altres obres que constitueixen una part important del reper-

tori musical que resta a l'ombra, Catalunya Música ha configurat un espai, anomenat justament «Música oblidada» i que s'emetrà cada dia, de dilluns a divendres, a les 18 hores, on podrem sentir una bona quantitat de música que generalment només figura als diccionaris especialitzats més extensos.

Dins el capítol d'aniversaris importants destacarem el primer centenari del naixement de Prokofiev, de qui podrem sentir la seva òpera *Guerra i pau* (diumenge 21, a les 17 hores) i el ballet íntegre *La Venta focs* (dia 23, a les 9 hores).

La setmana del 22 al 26, els espais monogràfics són dedicats als Compositors catalans (a les 11 i a les 17 hores). El dia de Sant Jordi hem programat un concert extraordinari (a les 12 del migdia), enregistrat a Banyoles, sota el nom de Festa de la Música per a Cobla.

Joaquim Homs: ara són els records de la seva memòria...

per C.L.

A la pròxima producció de concerts de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, que dirigeix Josep Pons, s'entrenarà una obra de Joaquim Homs; és l'encàrrec a un compositor català que aquesta formació de cambra ja prestigiosa de Barcelona fa en cada una de les seves temporades.

Hem anat a visitar Joaquim Homs a casa seva perquè ens informés d'aquest nou encàrrec i, ens ha rebut com sempre, amb una infinita simpatia i una timidesa a flor de pell que el fa passar, com qui no ho vol, pels temes de més transcendència amb una indiferència soterrada. L'obra que Homs ha escrit per a l'Orquestra del

Lliure és *Derivacions*. Els seus antecedents, els hem de buscar en les últimes obres, que recopilen d'alguna manera material que el compositor ha tractat al llarg de la seva dilatadíssima carrera compositiva. La memòria, avui per avui, juga un paper molt important en la vida quotidiana d'Homs, i aquesta mateixa memòria, per cert extraordinària als seus gairebé 85 anys, s'ha convertit en motor compositiu.

Transcrivim tot seguit la informació de Joaquim Homs com a comentari de *Derivacions*.

«La idea inicial d'aquesta peça prové del darrer dels nou apunts per a piano que vaig compondre l'any 1925, sobre diversos poemes breus de Tagore, Salvat-Papasseit i Sánchez-Juan. El que

clou el cicle és 'Convalescència'.

En el transcurs de la meua vida, he tingut moltes ocasions de recordar aquells versos en el seu aspecte positiu, i algunes, per desgràcia, molt doloroses en què la convalescència esdevingué impossible.

Derivacions tracta d'evocar les unes i les altres, derivant-les del tema inicial i enllaçant-les amb breus referències d'obres meves posteriors dels anys 42, 43, 56, 67 i 72. L'obra ha estat concebuda en un sol moviment polimòrfic d'uns onze minuts de durada.»

ORQUESTRA DE CAMBRA TEATRE LLIURE

dir. JOSEP PONS

DERIVACIONS de Joaquim Homs (estrena) (Obra d'encàrrec de l'OCTLL) dies per determinar encara.

XIV FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

La nova Supercaixa es manté fidel a la seva cita primaveral amb la música antiga

per JOAN VIVES



Monica Hugget

Seguint una tradició ja arrelada, la Fundació Caixa de Pensions, de Barcelona, ens torna a proposar una nova edició del Festival de Música Antiga d'aquesta ciutat dins el programa general de la Temporada Musical 90/91.

L'organització es manté fidel als principis que han caracteritzat la pràctica totalitat d'edicions d'aquest cicle tot al llarg de la seva història; en destaquen

la inclusió sempre d'intèrprets «amb criteris històrics» i també la participació de músics catalans. Dos preceptes que, com ja hem dit, es mantenen plenament enguany.

El que també es manté és la ubicació dels concerts al Centre Cultural de la Fundació, al passeig de Sant Joan núm. 108, i l'hora de la cita... les 21 h. Mitja hora abans... si teniu interès d'assistir als comentaris explicatius rea-

litzats per músics i especialistes en música antiga de casa nostra.

Fem tot seguit un petit repàs dels 9 concerts que integren la proposta, tot remarquant alguns aspectes històrico-interpretatius, a tall d'agenda, que poden resultar d'interès a l'hora de decidir l'assistència.

1. Ensemble 415; director: Chiara Banchini. Dedicat íntegrament a Vivaldi. Dimecres, 24 d'abril.

Concert inaugural del cicle, només amb obres de Vivaldi; concretament dos *Concerts* (R. 114 i 564) i la *Serenata Gloria e Imeneo* R. 867, testimoni de la producció vocal profana de «il Prete Rosso», poc coneguda encara de molts melòmans dels nostres dies.

L'excusa, immillorable, és la commemoració del 250è aniversari de la mort de Vivaldi a Viena. Una commemoració ofegada pel bicentenari mozartí, però que en aquest concert tindrà un testimoni d'interès gràcies al Ensemble 415, fundat el 1981 per la seva directora, la violinista Chiara Banchini.

2/3. Monica Hugget (violí) i Ton Koopman (clavicèmbal).

Integral de *Sonates per a violí* de J.S. Bach.

Dimecres, 1 de maig, i dijous, 2 de maig.

Dos en un. Dos concerts dedicats a oferir la integral de les 6 sonates per a violí i clavicèmbal obligat de Johann Sebastian Bach. Recordem, pels discòfils, que aquests mateixos intèrprets van enregistrar el juny del 1983 un doble compact-disc (Philips) amb aquest mateix programa.

Un concert del tot recomanable als aficionats a la música del «Vell Bach» i també a qui gaudeixi amb la contundència i l'expressivitat de les interpretacions que caracteritzen el clavicèmbalista holandès, al costat de la violinista anglesa Monica Hugget.

4. Trompeten Consort Friedeman Immer. Obres de Scheidt, Mouret, Biber, Bach, Händel... Dimecres, 8 de maig.

Una proposta interessant, la d'aquest grup alemany, per apropar-nos a la música de trompeta del barroc, des de principis del segle XVII (Scheidt) a la culminació del període (Bach i Händel), passant per la música versallesca (Mouret) i d'altres autors centroeuropeus.

...Una visió de la utilització que es feia a l'època d'aquest instrument. Una visió en certa forma desfigurada actualment per la gran quantitat de transcripcions per trompeta moderna fetes de concerts barrocs escrits originalment per a uns altres instruments.

5. Romà Escalas (flauta de bec), Josep Borràs (baixó i fagot) i Rinaldo Alessandrini (clavicèmbal).

«Els extrems del Barroc» (obres de Castelló, Selma, Frescobaldi, Merula, Telemann, Bach, Fasch i Royer).

Dimarts, 14 de maig.

Un programa contrastat, amb obres del començament i del final del barroc. És la primera proposta amb músics de casa tan coneguts com Romà Escalas, un gran impulsor a Catalunya de la flauta de bec, i Josep Borràs, baixonista i fagotista terrassenc, que ha col·laborat amb Concertus Musicus de Viena, la Grande Ecurie de J.C. Malgoire i d'altres. Amb ells, el clavicembalista italià Rinaldo Alessandrini, conegut entre el públic català per les seves col·laboracions com a «continuista» al costat de Jordi Savall.

6. Claude Maury (trompa natural), Guy Penson (pianoforte) i Greta de Reyghere (soprano).

Obres de Haydn, Ries, Beethoven, Mozart i Schubert. Divendres, 17 de maig.

Aquest és el concert amb la proposta més moderna del cicle, que inclou un repertori situat entre la segona meitat del segle XVIII i el romanticisme incipient d'inicis del segle XIX, amb la ciutat de Viena com a intersecció comuna.

Entre els factors de més interès del concert d'aquests intèrprets francesos hi ha l'atractiu de poder sentir en viu un instrument de la dificultat tècnica i la inusualitat de la trompa natural; també la distribució poc habitual de soprano, trompa i piano, i, per què no, un repertori integrat per noms com els que integren aquest programa.

7. Solistes vocals: M.C. Klehr, C. Cavina, J. Benet, J. Cabré.

Instrumentistes: A. Romani, E. Ferré...

Dirigits per Sergi Casademunt.

Obres de «Compositors de l'Escolania de Montserrat» (López, Casanovas, Martí, pare Soler i Sors).

Dimecres, 22 de maig.

La segona proposta a càrrec de músics de casa amb prestigi internacional ens porta un programa format per compositors catalans del segle XVIII i principis del XIX, amb la característica d'haver estat relacionats, en alguna ocasió durant la seva vida, amb el Monestir de Montserrat.

És una aproximació al nostre patrimoni musical, tot recordant que a l'època d'aquests compositors, i abans, les capelles musicals castellaness estaven farcides de músics catalans, formats majoritàriament al Monestir de Montserrat. Val la pena aprofitar aquesta oportunitat per sentir obres certament inèdites o, si més no, gairebé desconegudes.

8. Cor del Festival de Música Antiga; direcció: Manuel Valdivieso.

«Música vocal de Josquin Des Prez».

Dimarts, 28 de maig.

Un altre concert monogràfic, dedicat aquest a la figura de Josquin Des Prez, una de les figures més rellevants de la cèlebre escola flamenca del renaixement, a part de ser-ne també un dels pioners. Fou un compositor prestigiós que va despertar l'admiració fins de les generacions posteriors a la seva, com ho testimonia Ch. Burney al segle XVIII.

Tot plegat, un al·licient per anar a sentir, sobretot si no es coneix, la música de Des Prez, interpretada pel Cor del Festival mateix, dirigit pel seu titular... Manuel Valdivieso.

9. His Majesties Sagbutts & Cornetts, amb Nigel Rogers (tenor); direcció: Jeremy West.

Obres de Gabrieli, Grandi, Bassano, Marini, Johnson, Rossi, Buonamente i Monteverdi.

El cicle s'acaba amb un retorn a la música dels inicis del barroc. Es tracta d'un concert bàsicament de música italiana, de l'anomenat «Manierisme», una etapa en què, al costat de l'òpera, van aparèixer les primeres obres per a les agrupacions instrumentals antecessores de les orquestres modernes; se'n donen unes que antes mostres. Sempre amb la sonoritat de l'època, pròpia d'instruments tan usats aleshores com els sacabutxos i els «cornetti». La vessant vocal, la protagonitzarà el tenor anglès Nigel Rogers.

Ara, només cal agafar l'agenda.

Martín: amb poques paraules ens ofereix el concert per a oboè

per C.L.

El 8 de desembre de l'any passat celebràvem el centenari del naixement de Bohuslav Martinu, i a la revista li dedicàvem un perfil prou extens.

Ara tornem a centrar-nos en aquest compositor bohemí, del nostre segle, perquè sentirem d'ell el *Concert per a oboè i petita orquestra*.

Un concert deliciós, per la sonoritat deliciosa de l'instrument solista, que Martinu va compondre durant els anys que va viure amb la seva esposa a Niça (1953-1955) entre les dues estades als E.U.A.

Segons el testimoni del matrimoni Martinu, a Niça s'estava molt bé. L'ambient era tranquil i Bohu (així l'anomenava la seva dona) podria escriure amb pau. D'atals anys el principi de l'òpera còmica *Mirandolina* i l'òratori *Guilgames*, a més del concert que ens ocupa. No seria difícil relacionar aquesta obra amb els elements que van caracteritzar l'estètica francesa del primer terç del segle. El *Concert per a oboè* ens pot recordar Milhaud, Ibert o Poulenc, però s'ha de subratllar la tendència habitual de Martinu a citar nacionalment la seva Bohèmia natal, sobretot al primer moviment. Caldria remarcar potser la incorporació d'un piano a la petita orquestra, el tractament del qual és patent i present al llarg dels 15 minuts i escaig que dura el concert. Aquesta és una altra obra de Martinu que malda en una lluita per explicar-se musicalment amb un llenguatge propi enfora de la disbauxa harmònica i tonal que es vivia a l'Europa de la dècada dels 50.

Ben segur que Martinu ens contagiarà, però, la calma ambiental de Niça, que el va embolcallar aquell 1955.

Bohuslav Martinu

Concert per a oboè i petita orquestra
Cayetano Castaño, oboè
Orquestra Ciutat de Barcelona
Franz-Paul Decker, director

Palau de la Música Catalana
Divendres, 3 maig, 21 hores
Dissabte, 4 maig, 19 hores
Diumenge, 5 maig, 11 hores



Benet Casablanca

El *Postludi* de Casablanca i la il·lusió real d'un encàrrec

per CARLES LOBO

Mentre Benet Casablanca ens parla del *Postludi* «Fresc simfònic en un moviment», no pot amagar, i ens la contagia, la il·lusió que ha posat en la composició d'aquesta obra destinada, dedicada i escrita expressament per a l'Orquestra Simfònica del Vallès. És una comanda d'una iniciativa que tot just es posa en marxa i és digna de ser comentada: biennalment es farà un encàrrec a un compositor català (preferentment del Vallès), des de l'Orquestra Simfònica del Vallès, l'Ajuntament de Sabadell i l'Associació Catalana de Compositors.

«El *Postludi* —ens diu Casablan-

cas— clou una etapa de treball amb obres per a orquestra. L'he escrit immediatament després de l'*Adagio* i de les *Set Escenes de Hamlet*. D'aquí el títol de *Postludi*. El subtítol, amb el mot «Fresc», indica el seu caràcter rapsòdic, vehement, d'expressió molt directa. El discurs hi és impulsiu i impactant emocionalment, i penso que els amics de l'orquestra s'hi podran lluir sense que això signifiqui que cerco l'efectisme orquestral; característica que no va gens amb mi.»

La conversa que hem mantingut amb l'autor se centra bàsicament en una anàlisi ràpida de l'estructura del *Postludi*. Benet Casablanca ens comenta, primer, que hi ha una gran atenció en el discurs harmònic. De fet, ell defensa que «la forma d'una obra va, o hauria d'anar, estretament lliga-

da amb una evolució harmònica, sigui quina sigui». «A *Postludi*, hi ha dos grans acords que són el punt de referència harmònic de tot el fresc. Dos acords que ja he fet servir en altres obres, com ara *Epigrames* per a sextet de corda, composta al mateix temps que *Postludi*.»

Pel que fa a l'estructura, doncs, hi ha una gran introducció, prou extensa, que presenta el que és el motiu melòdic generador de tota la temàtica de l'obra; quatreemicorxeres, que representen la gran economia de material que caracteritza les últimes obres de Casablanca. Una economia tractada, però, d'una manera enormement generosa i exuberant, que potser «farà passar inadvertit, precisament, l'escàs material amb què treballa».

Segueixen l'àmplia introducció tres grans seccions segons l'esquema A-B-A («no descobrim res, aquí», ironitza l'autor). La primera és un gran «Adagio» extrovertit i d'un gran dramatisme. Després, la secció central és un «Allegro» que arriba de cop; inclou dos temes ben diferenciats i elaborats, amb un intermedi líric que prepara el clímax veritable de l'obra. Un clímax que «haurà de resoldre a poc a poc, sense presses».

Ja som a la tercera secció, que és, de fet, la recapitulació paral·lela de les dues anteriors, amb un tractament tímbric que proporciona l'equilibri adient en aquest camp a l'obra. La «baixada» de l'obra, després d'aquell punt culminant, inclou encara alguns altres pics d'una gran tensió: és conduïda cap a la «Coda», que clou l'obra sobre el segon gran acord, punt de referència harmònic que abans esmentàvem.

Tot aquest discurs es descriu en uns 18 minuts aproximadament. Uns minuts de música feta amb tota la il·lusió de què és capaç Benet Casablanca, escrita amb tota mena de detalls, durant tres mesos de feina intensa, i que hauran d'estrenar els membres de l'Orquestra Simfònica del Vallès, gràcies a la bona iniciativa a què fèiem referència al començament del comentari.

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS
dir. invitat: JOSEP PONS

POSTLUDI, fresc simfònic en un moviment de Benet Casablanca (Estrena absoluta) (obra encàrrec de l'OSV)
Teatre Municipal La Faràndula, de Sabadell
divendres, 12 d'abril, 21.30 hores

Il campanello i I pagliacci, un duo suggestiu al Liceu

per R.R.M.C.

La programació de *I Pagliacci*, atesa la seva curta durada, imposa el complement inevitable d'un altre títol. Tot i que molt sovint aquest complement ha estat *Cavalleria rusticana*, conformant així una imatge absolutament ideal de programació verista, també unes altres combinacions ofereixen al·licients substancials.

És el cas d'aquest *Il Campanello* de Gaetano Donizetti, estrenat l'any 1836, que ofereix un context de contrast molt acusat, ben altrament del que s'esdevé amb l'obra de Mascagni. Entre el divertiment buf donizettian i la rotunditat verista de *I pagliacci* hi ha un fossat considerable de contrastos, que obligaran l'espectador a un exercici intens de «descompressió» per passar d'una obra a l'altra.

Donizetti havia compost ja *Lucrezia Borgia* (1832) i *Lucia di Lammermoor* (1835), entre altres títols cabdals, quan va escriure aquest *Il campanello* menor. El seu opus encara havia d'il·luminar, entre d'altres, títols importants com *La favorita* i *Don Pasquale*. És una mena de parèntesi, escrit en un moment de greus problemes personals d'arrel familiar, amb la pèrdua de parents pròxims.

Il campanello pertany a un gènere d'obres curtes d'arrel còmica que té una gran tradició a l'escola napolitana i que parteix del model creat per Cimarosa, i que va conrear el mateix Rossini, entre d'altres.

L'estructura argumental se centra una vegada més en el triangle home gran; casat o amb ganes de casar-se amb una noia molt més jove, enamorada d'un home de la seva edat. En aquest cas la variant és que l'obra comença amb el casament de l'home gran amb la noia, i continua amb els problemes que una realitat així comporta tot al llarg precisament de la nit de noces. En aquest sentit, és un argument que trenca força amb la convenció i que es desenrotlla a un ritme d'autèntic vodevil, amb situacions far-

cides de gràcia, marcades per la insistència del jove amant que no es resisteix a acceptar la realitat dels fets i inventarà mil facècies per fer impossible allò inevitable. És una òpera farcida de teatre, amb la inclusió fins d'una brillant escena d'òpera dins l'òpera, la qual el nervi melodista de Donizetti i el seu mestratge per bastir conjunts atorguen un atractiu definitiu.

En serà intèrpret principal, i ben segur que ideal, el baríton italià Enzo Dara, un cantant destacat, i sobretot un actor excepcional, d'una vis còmica digna de la millor tradició italiana del gran pàllasso. Recordem per exemple la saga del De Filippo. Recordem també, com a referència immediata, la seva versió excepcional de *Don Pasquale* al Teatre Grec fa dues temporades. Ell serà el vell Annibale, impossibilitat de gaudir de les delícies de la nit de noces per Enrico, personatge co-protagonista, que serà incorporat per un altre excel·lent actor-cantant, el barceloní Enric Serra, cosa que pot constituir un duo excepcional. La jove Serafina serà la soprano Verònica Villarroel, ja ben coneguda a Barcelona per la seva versió recent de *Così fan tutte*; la sogra serà Graciela Alperyn, i el fidel Spiridione, el barceloní Josep Ruiz. Dirigirà Enric Riccì.

Com ja s'ha apuntat, *I pagliacci* constitueix una de les grans columnes del verisme. És també pràcticament l'única obra de Ruggiero Leoncavallo que ha fet història; la va estrenar fa exactament norantanou anys al Teatro del Verme, de Milà, de la mà de l'editor Sonzogno, rival del tot-poderós Ricordi.

Potser no cal insistir en les característiques del verisme, en aquesta voluntat de remarcar la intensitat dramàtica de la quotidianitat, en la dimensió exacerbada naturalista, que cerca mostrar que els grans drames «també» es troben a la vida real, en personatges normals, en l'entorn immediat, i que, per tant, no són l'exclusiva d'històries descontextualitzades de la immediatesa. Al servei d'aquest ideari, els

compositors situaven una sèrie de recursos com el «leit motiv», que permetia referenciar moments i estats d'ànim, i sobretot la creació d'una sincronia perfecta entre clímax musical i clímax anímic, que atorgava a l'obra una imatge de realisme absolut.

Leoncavallo va basar la seva obra en uns fets reals, centrats en la peripècia dels integrants d'una companyia de teatre ambulànt. És una tràgica història de gelosies i de venjança, en què juguen quatre protagonistes: el matrimoni Nedda —l'actriu— i Canio —el pàllasso—; Tònio, l'actor deforme enamorat d'ella, i el camperol Silvio, de qui s'enamora Nedda. Les maquinacions de Tònio descabellaran la crisi, que es resoldrà a l'escena final en què Canio ha de representar en escena la mort de Nedda, i viu finalment l'escena de forma real i no sols figurada. Després matarà també Silvio, per a anunciar tot seguit al públic sorprès que «la comèdia s'ha acabat», en el que constitueix una de les expressions d'efecte més rotund de la història de l'òpera.

Entre el pròleg brillant, en què el baríton anuncia la representació, i la «Vesti la giubba», la bellíssima ària en què el pàllasso Canio mostra la crueltat de la professió —fer riure amb el cor trist—, l'obra conté un seguit dens de moments brillants centrats en la no menys densa intensitat del seu contingut argumental, en què els esdeveniments es succeeixen amb una gran rapidesa en un encadenat implacable i de considerable tensió dramàtica.

Giuseppe Giacomini serà Canio, mentre Dmitri Hvorostovsky interpretarà el pròleg i el paper de Silvio. Verònica Villarroel i Ana María González s'alternaran en el paper de Nedda. La direcció musical anirà a càrrec d'un veterà il·lustre, Janos Kulka; Emilio Sagi serà el director escènic, i l'escenografia serà de Llorenç Corbella, de qui hem vist recentment la bella escenografia de *Una cosa rara*.

Representacions: 17, 19, 21, 23 i 25 d'abril.

Bernard Haitink, una batuta crítica al Palau

per JOSEP CASANOVAS

Aquest important director va néixer a Amsterdam el 4 de març de 1929. Forma part, per tant, d'una generació que es troba ara en plena maduresa i que molts dels afeccionats catalans hem pogut anar seguint des que sorgí als escenaris de concert europeus. Ha estat estretament relacionat amb la vida musical holandesa, ja que va fer en aquest país tota la seva formació i fou també on ha estat desenvolupant una tasca professional més seguida.

Com molts dels directors, es va iniciar també en el camp instrumental, en aquest cas amb el violí. Fou, efectivament, violinista a la Filharmònica de la Ràdio Neerlandesa, mentre seguia, ja, cursos de direcció amb Felix Hupka, que va perfeccionar després amb Ferdinand Leitner. Comença tot seguit una carrera de les anomenades «meteoriques», ja que als 27 anys era nomenat director principal de l'esmentat conjunt simfònic de la Ràdio.

Com en el cas de Toscanini i de tants altres conductors, l'atzar d'una substitució a darrera hora en un *Requiem* de Cherubini amb l'Orquestra del Concertgebouw, forní l'avinentesa per la seva revelació, el 1956. Aquest èxit motivà, en efecte, que, després de successives invitacions, fos nomenat el 1961 director principal del Concertgebouw (el més jove que mai havia tingut aquesta formació). Primer, juntament amb el vell titular Eugen Jochum i, a la mort d'aquest, com a director únic.

Aquest «tandem» de directors està estretament lligat a la història de la vida musical barcelonina, perquè justament amb ells es presentà el Concertgebouw a Barcelona l'octubre del 1967, en el curs del V Festival Internacional de Música. En aquella avinentesa, Haitink va dirigir dos concerts i Jochum un, en el qual, per cert, actuà com a solista de la *Burlesca* de Strauss la pianista Rosa Sabater en una interpretació memorable.

Pràcticament desconegut encara, Haitink va sorprendre tot seguit, sobre-

tot pel contrast evident que mostraren les dues escoles respectives de direcció. Jochum era l'exemple de la personalitat del conductor d'escola germànica tradicional, severa i de gest ample. Haitink es convertia, en canvi, en el model de director portador d'allò que ja començava a ésser estimat com l'efecte «mà esquerra». Efectivament, les seves versions són sempre plenes de constants esdeveniments sonors, segons una rica fenomenologia sempre indicada amatentment. Es tracta del músic que fa en cada cas un coneixement exhaustiu de les partitures i, per tant, assoleix una preparació minuciosa i puntual fins a assolir una realització pràcticament total. Són qualitats que, a vegades, poden restar no del tot aparents en una primera audició cara al públic, considerant únicament la sola coreografia de la conducció. Però podem donar fe del gran nivell a què ha arribat Haitink en una impressionant simfonia de Mahler escoltada fa uns anys al Festival de Granada. Acabat materialment el concert públic, reprenien orquestra i director l'assaig darrer d'un altra gran producció mahleriana amb una cura i amb un detall insuperables. En efecte, els grans cicles de Mahler, i també de Bruckner, amb el Concertgebouw són una fita en la seva discografia.

Al marge de gires ocasionals, ha estat un director amant de col·laborar de manera estable amb un conjunt (o, màxim, dos). Durant els anys setanta fou director artístic de la London Filharmònia i fruit aquest primer contacte amb la capital britànica fou la intensificació en l'especialitat escènica. Actuà intensament primer al Festival de Glyndebourne, on va fer versions de Mozart amb el segell de producció pròpia. Cap a la fi de l'esmentada dècada va ésser nomenat director artístic del Covent Garden.

És posseïdor d'un repertori clàssic ampli, però es molt conegut igualment en l'àmbit anglo-saxó per la promoció de molta de la música contemporània anglesa i del seu país natal.



Direcció:

Manuel Cabero i Mireia Barrera

Davant de la represa de les seves activitats, el Cor Madrigal necessita completar la plantilla de cantaires, en les quatre cordes.

Es recomana un bon nivell de lectura musical, i veu educada en la pràctica de cantar o potencialment idònia.

Els interessats poden telefonar a Mariona Ardèvol, tel. 212 87 94, de 2 a 4 h. de la tarda, o a Salvador Teis, tel. 253 34 34 de 8 a 9 h. del vespre.

Gustav Mahler o el culte a la nit

per C.L.

«No és difícil de pronosticar que, en un futur pròxim, les simfonies de Mahler arribaran a ser considerades pel gran públic les simfonies per excel·lència, fins al punt —molt probablement— de desplaçar les de Beethoven» (*La Música II*, Josep Soler).

És cert que el simfonisme de Mahler ha estat objecte de discussió durant molts anys i punta de llança entre defensors aferrissats i els enemics cruels.

Però, les paraules que encapçalen aquest escrit són ja pseudo-profètiques. Cada vegada són més els addictes a les simfonies de Mahler.

De tota manera, la *Setena simfonia*, que és la que ara ens ocupa, és, per molts, de les més inaccessibles de les nou de completes que va escriure Mahler.

Això es deu probablement al fet que, al costat de fragments extraordinàriament profunds, plens d'un intimisme que embolcalla l'oient, hi ha passatges una mica vulgars a primera vista; aparentment, amb una textura melòdica frívola i sense gaire interès. Però, a parer de qui escriu el comentari, aquesta característica es veu compensada absolutament amb dos aspectes fonamentals: d'una banda, l'orquestració interessantíssima d'aquests passatges melòdics («Scherzo» del tercer moviment, per exemple), i de l'altra, el sentiment no gens vulgar que desvetlla l'audició global de l'obra.

Mahler escriu sempre des de dins. L'íntima subjectivitat del material escollit només pot sorgir d'un home vital, espiritual, amb una gran activitat interior i d'un rigor personal i una exigència que no para de buscar la perfecció. Caràcter, aquest, que li va ocasionar molts problemes en el tracte amb els músics i els cantants que havien d'actuar sota la seva batuta a les temporades d'òpera de Viena, d'Hamburg i d'altres ciutats europees.

L'ambient nocturn plana per sobre de tota la *Setena*. Mahler es va sentir atret tota la vida per la nocturnitat, i així és com durant les vacances d'estiu del 1904 va esbossar dos moviments del tipus serenata nocturna que va anomenar *Música de nit I i II*. Aquestes dues pàgines es

convertirien en el segon i en el quart moviment de la *Setena*.

Després de l'estiu, va tornar com sempre a la temporada de feina com a director d'orquestra, que no li permetia abocar-se a la composició. L'estiu següent, Mahler no acabava de trobar com començar l'obra; quin havia de ser el motiu del primer moviment.

La musa el va inspirar durant un passeig en barca per un llac. El ritme i el so dels rema li van oferir el material que necessitava. Tenint fet el primer pas, Mahler es va posar a treballar aferrissadament i en un mes escàs va acabar els altres tres moviments que configuren la *Setena*.

Si els rema d'una barca van inspirar el primer moviment («Allegro risoluto»), el quadre «La ronda de nit» de Rembrandt sembla que ho va fer pel segon («Música de nit I»).

El moviment central («De la natura de l'ombra». Scherzo), en canvi, va ser el motiu inspirador del vals de *Wozzeck* d'un jove Alban Berg que va assistir a l'estrena de la *Setena Simfonia* de Mahler, a Praga, el 19 de setembre de 1908.

El quart moviment («Música de nit II») és cèlebre per l'ús d'instruments poc habituals (o gens!) en una obra d'aquest gènere. Mahler inclou a l'orquestració la mandolina i la guitarra, que confereixen al moviment un caràcter molt particular.

La simfonia s'acaba amb el cinquè moviment (Rondó. Final), que per molts estudiosos és una de les pàgines menys aconseguides de Mahler a causa de la seva grandiloqüència i pompositat, més aviat artificials i gratuïtes.

A cada un dels qui s'arribaran al Palau de la Música Catalana per sentir-hi aquesta obra, li toca decidir personalment si Mahler peca o no de «vulgaritat sublim» al cinquè moviment de la simfonia.

Setena Simfonia de Gustav Mahler
Orquestra Ciutat de Barcelona
dir. Franz-Paul Decker
Palau de la Música Catalana
Dissabte, 27 d'abril, 19 hores
Diumenge, 28 d'abril, 11 hores

Kouroi i l'eclecticisme vital d'Albert Sardà

per CARLES LOBO

L'estat vital d'Albert Sardà es tradueix, de fet, en algunes de les seves creacions més recents com ara *Kouroi*.

L'eclecticisme a què fem referència a l'encapçalament no és altre que fer conviure plenament en una mateixa obra dos llenguatges per a molts contradictoris. Dos llenguatges que, segons el compositor, podrien representar el seu estat vital actual. D'una banda, un element extremadament lliure, aleatori, amb formants i anells. Per l'altra, la melodia, aquí modal, que Sardà ha tractat sempre com la més íntima amant. La personalitat de l'autor es converteix ara amb la seva música: Sardà viu sempre immers en el desordre més total, amb activitats professionals diferents (aspecte aleatori), però amb una recerca constant de l'equilibri i de l'ordenament lògic en la seva vida (aspecte melòdic), espurnejada d'introversió en la contemplació del pas del temps amb la tranquil·litat més gran possible.

Els dos llenguatges, lliure i modal, conviuen a *Kouroi* per tal de crear diversos episodis d'una gran tensió que es resolen en uns altres d'una calma serena. Episodis, aquests, que configuren el discurs formal de l'obra, amb tres climaxes principals, i tot al llarg d'un sol moviment d'uns 12 minuts de durada aproximada.

El títol de l'obra prové de «kouroi», una figura de la Grècia antiga realitzada en una època en què una expressivitat incipient en la mirada i en la figura en general s'obria pas des de la fredor estàtica anterior de l'escultura grega.

Kouroi ha estat concebuda per a una petita orquestra de cambra amb la participació del piano, semblantment al planter orquestral de l'època de Mozart, i és fruit d'un encàrrec del Centro para la Difusión de la Música Contemporànea, escrita entre el novembre del 1988 i el maig del 1989. Es va estrenar al V Festival de Música Contemporània d'Alacant el mateix 1989, i d'aquí a pocs dies en sentirem la primera audició a Barcelona.

Una obra que ens servirà per endinsar-nos encara més a la personalitat prou coneguda d'Albert Sardà.

Orquestra Ciutat de Barcelona
dir. Franz-Paul Decker
Kouroi d'Albert Sardà
Divendres, 19 abril, 21 hores
Dissabte, 20 abril, 19 hores
Diumenge, 21 abril, 11 hores

Dansa-València, punt d'encontre



Solos, amb Gracel Menéu (foto Hernández)



Margarita Guergué a Time to go

per MONTSE Ga. OTZET

Un any més, València ha estat el punt d'encontre dels professionals de la dansa. Les jornades Dansa-València 91, organitzades el passat mes de febrer, han reunit al voltant de dues-centes persones que han acudit a la capital del Túria per establir contactes i mantenir converses sobre tot allò que s'esdevé en el món de la dansa.

La Generalitat Valenciana ha organitzat, amb la col·laboració del Ministeri de Cultura, de l'Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música, i de la Generalitat de Catalunya, la quarta edició de Dansa-València, que aquest any ha disposat d'uns dinou milions per dur a terme un ventall d'activitats.

Dins l'apartat «Programa de cursos»,

se n'han impartit quatre, a càrrec dels coreògrafs valencians: Maria Muñoz, Vicente Sáez, Gracel Menéu i Rosàngeles Valls.

Amb la voluntat de descentralitzar les activitats de la capital i amb la intenció d'atendre l'afecció que genera València per la dansa, els cursos s'han impartit, a més de la capital, a Quart de Poblet i a Elx.

Una particularitat que es detecta al llarg de les jornades és la relació estreta que hi ha entre València i Barcelona pel que fa a ballarins i coreògrafs. Es a dir, la majoria de coreògrafs valencians han desenvolupat a Barcelona una part important de la seva formació i inicis professionals. Un bon exemple el trobem en Maria Muñoz, que formà a Barcelona la «Dux», junt amb M.

Antònia Oliver; en Vicente Sáez, que estudià a l'Institut del Teatre i a la Fàbrica i s'integrà a les companyies Metros i Gelabert/Azzopardi, i en Gracel Menéu que del 80 al 83 estudià també a l'Institut del Teatre.

La inauguració del certamen tingué lloc als salons de l'Ateneu Mercantil, amb l'exposició fotogràfica «¿Bailas?» de Pedro Pablo Hernández, que oferí una multivisió sobre vint anys de dansa a València. «Les dues arts antípodes: la fotografia i la dansa, que es busquen, es desitgen, s'estimen sense saber-ho. Són arts que es troben a molts anys llum i que potser per això estan condemnades a necessitar-se»; «La Dansa busca la fotografia per tal de deixar memòria impresa d'allò que fou passió fugissera, parpelleig, oratge. Per vèncer el

càstig de la seva temporalitat», són dues frases extrems del programa de l'exposició que denoten la interrelació entranyable de les dues arts.

Un pas endavant

Cada any Dansa-València ha inclòs l'organització d'uns debats, ponències i xerrades sobre alguns dels vessants en què es desenvolupa la dansa. D'aquesta manera, any rera any, escampàvem uns milers de paraules que quedaven en l'aire, i que més d'un cop no reflectien la realitat lamentable en què es troba la dansa arreu de l'estat espanyol. Perquè, com diu molt bé Rudolf Sirera en un escrit, en el nostre país, «la dansa té un mercat que encara és molt més hipotètic que no pas real».

Sense trencar la tradició, aquest any també s'ha establert un debat, que tingué lloc sota el títol de «La gestió i la producció en la dansa. Què fem amb el que tenim?»

Una llista de creadors, integrada pels coreògrafs de les companyies de dansa, Lanònima Imperial, Blanca Calvo, Ananda Dansa i Mudances; de gestors, formada per Beatriu Daniel, Manu Aguilar i Marta Oliveres, i de persones representants d'institucions, com Andreu Morte, de l'Ajuntament de Barcelona; Luis Quirante, de la Generalitat Valenciana, i Laura Kumin, de la Comunidad de Madrid, entre d'altres, integraren la mesa, i després d'una intensa sessió redactaren un manifest adreçat a les administracions públiques, central, autonòmiques i municipals, amb unes conclusions que foren aprovades per unanimitat.

Ordenades en set punts, s'hi reivindica la creació d'un departament de dansa al Ministeri de Cultura i a tots els Governos Autonòmics, de centres coreogràfics i sales alternatives, d'un organisme nacional amb dotacions pròpies i adequades per a promocionar i distribuir les creacions espanyoles en el mercat interior i exterior, i d'una comissió interministerial per tal d'estudiar la protecció legal i fiscal del sector. El manifest suggereix també d'establir un diàleg amb els responsables dels teatres públics per sensibilitzar-hi la programació de dansa per tots els circuits espanyols; que la concessió de subvencions sigui per períodes més llargs de temps

que el simple exercici anual, i que hi hagi una participació directa dels professionals de la dansa en els consells de caràcter cultural.

Però, aquest any, no tot ha quedat en paraules escampades a l'aire o impreses en un paper que acabarà arxivat entremig d'altres. Aquest any s'ha passat a l'acció. Perquè, finalitzat el debat, van sorgir i s'han organitzat uns grups de treball que, tot al llarg d'un any, investigaran i aprofundiran cada un dels apartats, amb el compromís d'aportar els resultats obtinguts a les properes jornades de Dansa-València. Tot un pas endavant.

Plataforma pels joves coreògrafs

Una de les activitats més suggerents de Dansa-València és, sens dubte, la programació d'obres de joves coreògrafs de dansa contemporània que esperen il·lusionats que el seu producte despertí l'interès del públic i, d'una manera especial, el dels programadors que ompliren les sales Rialto, Odeón i el Teatre Olympia.

Segons dades de Toni Pastor, director de les Jornades, a Dansa-València 91 un setanta-cinc per cent dels programadors eren estrangers, fet que constata que el certamen està prenent una difusió important cap al mercat internacional. La presència dels directors i programadors del festival Eurodanse, de Mulhouse; del Watermans Arts Centre, de Londres; de la Biennale de la Danse de Lyon; del International Summer Theatre Festival d'Hamburg; del Festival de Reggio Emilia; del Jacob's Festival de Massachussets, i de l'American Danse Festival, entre d'altres, donava la possibilitat que algun dels catorze coreògrafs participants pogués exportar la seva producció a l'estranger.

Durant tres dies i mig, i després d'una assistència maratoniana als teatres, s'arribà a la conclusió que la dansa contemporània està travessant un període creatiu estèril, si es té en compte la mediocritat i la falta d'innovació en molts dels treballs presentats.

Per no caure en un veredict radical que vagi del bo al dolent, cal citar unes peces que incloïen algun concepte interessant. Així anomenaré *Ribera* de

Santiago Sempere, inspirada en l'obra del pintor, i que malgrat pecar de trossos massa allargassats, aconsegueix uns bells fragments cercats més enllà de la litúrgia del símbol i de l'aprofundiment de l'espiritualitat.

De *No es todo metal* de Francesc Bravo, una peça coreogràficament insuficient i que necessita un sòlid fil conductor, cal destacar la força que desprèn el coreògraf com a ballari, i el segell gelabertià que hi ha en les seves execucions.

Basta de Danza demostrà la professionalitat del grup Ananda Dansa a l'hora de posar un treball en escena, si bé la peça tocava el tema dels orígens de la comunitat humana d'una manera massa didàctica i poc engrescadora.

Juan Bernardo Pinea aportà al treball *La mecànica quàntica* el moviment gestual que el caracteritza, i el coreògraf va tenir l'encert d'equilibrar la durada de l'obra, una qualitat, aquesta, absent en una immensa majoria de les coreografies ofertes, exceptuada la de Margarita Guergué *Time to go*, on la coreògrafa té la capacitat d'apuntar en onze minuts diferents estats emocionals.

Quant a les obres que despertaren un interès incondicional, cal citar *Kronos* y *Kromos* de Tomeu Vergés, que des de l'inici de la seva escenificació hom va intuir que resultaria una troballa molt interessant per part de tothom; fet que es confirmà a la sortida de l'espectacle i pels comentaris que en feien la majoria de programadors, que ressaltaven l'enginy i la manera teatral amb què era elaborada la peça.

Gracel Menéu demostrà amb els seus *Solos* que no fa cap falta caure en les modes ni rodejar-se d'escenografies aparatoses per fer que el públic s'emocioni i senti alguna cosa. La qualitat del seu moviment, junt amb la visceralitat de la interpretació, originaren un cabal de càlids aplaudiments.

Dansa-València no podia finalitzar d'una manera millor: programant *Rapta* de Vicente Sáez. El tractament que fa el coreògraf de la relació entre dos homes és excel·lent, com també ho és el desenvolupament i l'evolució en el temps i l'espai. A tot això cal afegir que Vicente Sáez captiva també l'espectador per la seva manera peculiar de moure's en escena.

El públic, dempeus, així ho constata.

Margot Fonteyn, fins a sempre



Margot Fonteyn amb Rudolf Nureyev

per M.G.O.

El passat dia 21 de febrer el món de la dansa va patir una gran pèrdua: Margot Fonteyn ens deixà per volar cap a un món eteri, deixant darrera una aurèola que mai ningú podrà esborrar.

Aquella nena que la seva mare un dia va inscriure, sense saber molt bé per què, en una escola de dansa, poc podia endevinar que un dia es convertiria en la ballarina més important d'Anglaterra. Però va ser Ninette de Valois, fundadora de Sadler's Wells Ballet, qui pronosticà, després de veure-la ballar *Río Grande*, que aquella nena seria una gran ballarina.

I així succeí, perquè la tenacitat, disciplina i professionalitat contribuïren que, el 1935, Margot Fonteyn fos elegida per reemplaçar el lloc que deixà Alia Markova dins la companyia de dansa anglesa, i fos la intèrpret principal de *Rendez vous* de Frederick Ashton. Fou a partir d'aquest moment que s'inicià la línia ascendent d'una ballarina que, sense que el seu ball fos cap mostra de virtuosisme, tenia una línia impecable i una musicalitat excepcional.

La conjugació d'aquestes qualitats, juntament amb una elegància innata, van fer de Margot Fonteyn l'honor i la

glòria del ballet britànic.

Sense cap gala d'ostentació, la petita i inquieta figura de Margot Fonteyn sobresortí de la resta de les ballarines angleses de l'època i va contribuir d'una manera molt directa a fer que el ballet anglès presentés d'una manera impecable les obres clàssiques de repertori, amb tot el purisme que els anglesos són capaços de defensar.

Com tota gran ballarina, Margot Fonteyn va incloure en el seu repertori les més importants obres del ballet romàntic, tals com *Les Sylphides* o *Giselle*, de les quals sempre ha fet una admirable representació. Però un dels factors més importants en la carrera de la Fonteyn ha estat l'estreta col·laboració que va mantenir amb Frederick Ashton, coreògraf i animador, amb Ninette de Valois, del Sadler's Wells Ballet.

Ashton va ser el primer a crear un clàssic estil coreogràfic anglès diferent de l'escola russa, de la mateixa manera que Balanchine ha desenvolupat un estil genuïnament nord-americà originat a la mateixa font. En les obres d'Ashton existeix una gran musicalitat, una prioritat de la intensitat emocional, així com la consideració que el ball és l'element més important d'un ballet.

Ashton trobà en Margot Fonteyn la ballarina ideal per donar relleu a tot allò que ell s'imaginava; el cim de la

compenetració arribà amb la realització dels passos a dos inclosos en els 25 ballets que el coreògraf ideà per a la ballarina. La sensibilitat i tendresa de la Fonteyn impregnaren els rols de *Margarida i Armand*; *Ondine*; *Ventafocs*; *L'Ocell de Foc*, i *Sylvia*, per citar algunes de les peces més rellevants i fruit de la gran entesa que hi hagué entre els dos grans artistes, i sobre la qual comenta l'escriptor i crític A.H. Franks: «Ashton és capaç de produir una sèrie d'obres de primera qualitat en una varietat d'estils, i de compondre una part que realci la grandesa de la més gran de totes les ballarines de ballet, Margot Fonteyn».

Però la Fonteyn no es va limitar en exclusiva a les obres de repertori clàssic, ni a les de Frederick Ashton, sinó que va tenir la suficient inquietud com per ballar peces d'altres coreògrafs que, a més d'enriquir-la tècnicament, resultaren ser tot un encert en la seva carrera artística. Per exemple, de Roland Petit ballà *Pelléas et Mélisande*; de John Cranko, *Poema de l'èxtasi*, i de Kenneth McMillan, *Divertimento*, i la cèlebre versió de *Romeu i Julieta*, on la ballarina compartia el protagonisme amb Rudolf Nureyev, el ballari que reanimà la carrera de la ballarina d'una manera espectacular.

El màgic encontre es produí quan Margot tenia 42 anys i Nureyev 23, i la unió professional d'aquests dos artistes quedarà com un dels esdeveniments més explosius de la història de la dansa. El magnetisme que es produïa en veure'ls ballar junts era impressionant, i queda una mica reflectit en les paraules escrites al «New York Times», que fan referència a una representació que feren de *Romeu i Julieta*. «El taló es va haver de pujar i baixar 30 vegades, i, després de 36 minuts d'aplaudiments, el públic, dempeus davant de l'orquestra, encara cridava: Nureyev! Margot! Nureyev! Margot!»

Barcelona va poder gaudir de l'art i de la persona de Margot Fonteyn l'any 1966, en què la ballarina actuà al Teatre del Liceu, i l'any 1968, que ho féu en un marc insòlit: la plaça de braus «Las Arenas», ballant juntament amb Rudolf Nureyev *Giselle* i *El Corsari*.

Aquelles nits varen ser màgiques per a molts de nosaltres, i part d'aquesta màgia, ens l'oferia esplèndidament la gran dama Margot Fonteyn.



COMPOSITORS CATALANS

Un estudi substancial de la situació de les produccions discogràfiques autòctones, en el món de l'anomenada música culta (o clàssica), en desigual competència (comercial i de mitjans tècnics, econòmics i promocionals) amb els productes sofisticats i de general difusió de les grans multinacionals discogràfiques, seria un tema adient per a ser tractat en profunditat, en una altra ocasió, des de les pàgines de la nostra publicació. Breument, amb totes les mancances pròpies de la nostra situació particular, no podem pas minimitzar la funció, ni que sigui modesta, d'una sèrie de realitzacions que són fruit d'aïllades iniciatives individuals o privades, amb un parcial suport institucional i que, si semblen respondre, de vegades, a un imperatiu purament testimonial, restaran com una aportació documental necessària i un material bàsic de divulgació, compartit pels enregistraments radiofònics que compten amb els propis mitjans de difusió.

Valgui aquest curt proemi per introduir algunes edicions dels darrers temps, sobre repertori exclusiu de compositors catalans del nostre segle.

* * *

En primer lloc, Àudio-Visuals de Sarrià (referència 25.1452) ha editat un monogràfic dedicat a Lluís Benejam (1914-1968), una personalitat musical, típic fruit de la múltiple dedicació pròpia dels elements més inquietos dels quadres professionals de la nostra postguerra. En efecte, Benejam havia estat violinista a l'Orquestra Municipal de l'època d'Eduard Toldrà i guanyador del Premi Ciutat de Barcelona, l'any

1953, abans d'emigrar a l'Amèrica del Sud i, posteriorment, als EUA, on fou *concertino* i sots-director de la Birmingham Symphony Orchestra (Alabama) i professor al Birmingham Southern College i a la Universitat de Montevallo.

D'aquesta etapa nord-americana daten les obres d'aquest enregistrament, el *Concert per a violí i orquestra*, que compta amb la presència del compositor com a solista, el *Concert per a saxòfon i orquestra* i el *Trio per a trompeta, saxòfon i piano*, interpretades les dues primeres per la Birmingham Symphony Orchestra. En definitiva, hom ha reeditat antics enregistraments que presenten una imatge prou il·lustrativa d'un compositor bàsicament efusiu, el qual integra hàbilment al seu llenguatge alguns elements moderadament moderns de l'estètica de mitjan segle i és capaç d'inserir-los en una sòlida trama formal i una realització instrumental que acredita una notable experiència.

* * *



Per la seva banda, PDI (80.2329) ha presentat un monogràfic Salvador Pueyo, integrat a l'Antologia Històrica de la Música Catalana, l'antiga realització d'Edigsa, eminentment possibilista i voluntarista, que ara continua de manera intermitent.

Aquesta panoràmica de la producció de Salvador

Pueyo abraça un període que va del 1975 al 1984 i emmarca dues obres clàssiques en la seva producció (la tan divulgada *Simfonia Barroca* i el *Quintet per a Instruments d'arc, de fusta i clavicèmbal obligat*, entremig de dues d'arrel més estàtica i especulativa (*Quintet per a instruments de vent* i *Fantasia Trio*). Són dos aspectes d'una personalitat que, sense dogmatismes, s'aplica a qualsevol llenguatge, un petit univers laboriosament controlat en l'aspecte harmònic i, en el *Quintet per a instruments de vent* i la *Fantasia Trio*, també en el tímbric.

A part la Camerata de France (que és responsable de la versió de la *Simfonia Barroca*), la resta de l'enregistrament és confiat a intèrprets catalans (Quintet de Vent Ciutat de Barcelona, Grup Bartók i membres del Quartet Sonor).

També cal esmentar, ni que sigui amb un notable retard respecte de la seva aparició, el disc compacte dedicat a una panoràmica de l'obra de Benet Casabancas, del període comprès entre 1975 i 1983, confeït a partir de diversos enregistraments en viu (de l'Euler Quartet, Josep Colom, Jordi Codina, Xavier Joaquín, Carles Santos, Grup Bartók, Albert Nieto, GIC) i realitzat a partir d'un projecte d'edició premiat en el Concurs per a l'adjudicació de subvencions econòmiques per la realització de programes d'actuació socio-cultural 1987-88, que va patrocinar l'Obra Social de la Caixa d'Estalvis de Sabadell.

Les vuit obres que presenta l'enregistrament responen bàsicament a les arrels estètiques de que va partir

l'activitat compositiva de Casabancas, influïda per la Segona Escola de Viena i la seva recepció a través de Josep Soler i Friedrich Cerhaj, l'il·lustre compositor vienès que dona, en la documentació d'aquesta publicació, un valuós testimoni de sincera estima envers l'obra de Benet Casabancas.

* * *

Finalment, ni que sigui amb un salt a un món molt diferent del que hem tractat fins ara, hem de fer esment de la publicació, promoguda per la Polifònica de Puig-reig (Àudio-Visuals de Sarrià, 24.1461), sota l'epígraf de Música Catalana del segle XX. Es tracta d'una antologia majoritàriament concebuda a partir de 12 peces del *Bestiari* de Pere Quart, musicades per Manuel Oltra amb una exemplar adequació al seu contingut literari i una seguretat infal·lible del llenguatge coral, i completada amb altres obres de Francesc Civil, Joaquim Serra, Lluís M. Millet, Cristòfor Taltabull, Joan M. Thomàs i Ramon Noguera (director del cor i de l'enregistrament).

En termes generals, hem de lloar l'eficàcia de l'actitud emprenedora i realísticament perfeccionista (un fet que no exclou alguna limitació) de l'entitat coral que ha promogut l'enregistrament; una actitud que és d'una utilitat indiscutible en els mitjans comarcals on la seva actuació es desenvolupa habitualment i que, possiblement, és poc compresa per aquells que, conceptualment, limiten la nostra vida musical, i la seva problemàtica, a tot allò que fa referència a les manifestacions barcelonines. Aquest és també un tema del que caldria parlar llargament. ●LL.M.

BARCELONA (BARCELONÈS)

2 ABRIL	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Història del soldat</i> , de 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. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
4 ABRIL	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Jorg Demus, piano. Dir.: James Blair. Mozart. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
5 ABRIL	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Talia. Mozart, Debussy, Saint-Saëns. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
6 ABRIL	19 h.	Auditori ONCE	Eduard Martínez, clave. Byrd, Couperin, Bach. (JJ.MM. de Catalunya).
	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. <i>Història del soldat</i> , de 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 Valdivieso. Cantates de Buxtehude i Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
7 ABRIL	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Josep Mut. Lancen, Orff, Txaikovski, Katxaturian.
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
8 ABRIL	20 h.	Auditori ONCE	Carmen Becerra, guitarra. Elena Sentís, flauta travessera. Jorge Romero, piano. Praetorius, Sanz, Giuliani, Sainz de la Maza, Tàrrrega, Toldrà, Poulenc, Hindemith. (JJ.MM. de Catalunya).
	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. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
9 ABRIL	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Història del soldat</i> , de 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. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
11 ABRIL	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Jochen Kowalski, contratenor. Schelley Katz, piano. Bellini, Beethoven, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. <i>Història del soldat</i> , de Stravinsky/Ramuz.
12 ABRIL	19,30 h.	Casa Elizalde	Xavier Relats, flauta. Jordi Masó, piano. Donizetti, Reinecke, Kenins, Brotons. (JJ.MM. de Barcelona).
15 ABRIL	20 h.	Auditori ONCE	Miriam Biosca, piano. David Riba, flauta travessera. Josep Masana, violí. Anna Comellas, violoncel. Scarlatti, Beethoven, Brahms, Stamitz, Bach, Martinu. (JJ.MM. de Catalunya).
17 ABRIL	19,30 h.	Casa Elizalde	Xavier Relats, flauta. Jordi Masó, piano. Donizetti, Reinecke, Kenins, Brotons. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Catedral	M. Teresa Martínez Carbonell, orgue. Alain, Buxtehude, Bach. (Euroconcert).
	21 h.	Palau	Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dimitri Sitkovetsky, violí. Dir.: Sir Neville Marriner. Berlioz, Brahms, Stravinsky. (Ibercamera).
	21 h.	Liceu	<i>Il Campanello</i> , de Donizetti. Dir.: Enrique Ricci. <i>I Pagliacci</i> , de Leoncavallo. Dir.: János Kulka.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Paul Badura-Skoda, pianoforte. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
	22 h.	Església de Santa Anna	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: Jordi Casas. Bach, Scarlatti.

18 ABRIL	19,30 h.	Paraninf Universitat de Barcelona	Orquestra del Conservatori Superior Municipal de Barcelona. Dir.: Juli Panyella. Baguer, Schubert. (IV Cicle de Música a la Universitat).
	20 h.	Saló de Cent	Quintet de trompes. Rossini, Dzubay, Civil, Daupart, Mozart, Hindemith, Debussy, Williams.
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Xavier Relats, flauta. Jordi Masó, piano. Donizetti, Reinecke, Kenins, Brotons. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Fundació Miró	Paròdies. András Kecsksés, pantomima.
19 ABRIL	19,30 h.	Casa Elizalde	Carmen Ros, guitarra. Sor, Mertz, Turina, Brower, Barrios Mangore, Mompou, Castelnuovo Tedesco. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. José Feghali, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Sardà, Haydn, Strauss.
	21 h.	Liceu	<i>Il Campanello</i> , de Donizetti. Dir.: Enrique Ricci. <i>I Pagliacci</i> , de Leoncavallo. Dir.: János Kulka.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Paul Badura-Skoda, pianoforte. Mozart. (Fundació Caixa de Pensions).
20 ABRIL	18 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Diatessaron. <i>Concerti da Camera</i> , de Vivaldi. (Fundació Caixa de Pensions).
	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	19 h.	Auditori ONCE	Anna Roma, soprano. Ignasi X. Adiego, piano. Bach, Debussy, Hahn, Roma, Respighi, Verdi, Cilea, Massenet. (JJ.MM. de Catalunya).
21 ABRIL	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Uma Isamat, soprano. Dir.: Albert Argudo. Concert de Sant Jordi. Serra, Ferrer, J. Lamotte de Grignon, Garreta.
	17 h.	Liceu	<i>Il Campanello</i> , de Donizetti. Dir.: Enrique Ricci. <i>I Pagliacci</i> , de Leoncavallo. Dir.: János Kulka.
	18,30 h.	Ateneu Barcelonès	Olvido Lanza, violí. Hisako Hiseki, piano. Tartini, Mozart, Brahms. (Associació Massià-Carbonell).
22 ABRIL	20 h.	Auditori ONCE	Esperanza Muñoz, piano. Mireia Pintó, soprano. M. Pilar Pla, piano. Bach, Ravel, Rakhmaninov, Wolf, Berg, Strauss, Delibes. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Palau	Radu Lupu, piano. Brahms, Mozart, Schumann. (Ibercàmera).
23 ABRIL	21 h.	Liceu	<i>Il Campanello</i> , de Donizetti. Dir.: Enrique Ricci. <i>Pagliacci</i> , de Leoncavallo. Dir.: János Kulka.
	21 h.	Biblioteca de Catalunya	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocina da Epon). Orfeo Català. Dir.: Jordi Casas. <i>Magnificat</i> , de Bach.
	21,30 h.	Església Sant Vicenç de Sarrià	Coral Baluern. Dir.: Ricard Gimeno. Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Concert de Sant Jordi. Mozart i autors catalans.
24 ABRIL	19,30 h.	Casa Elizalde	Carmen Ros, guitarra. Sor, Mertz, Turina, Brower, Barrios Mangore, Mompou, Castelnuovo Tedesco. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Staatskapelle Dresden. Dir.: Bernard Haitink. Mozart, Strauss, Brahms. (Ibercàmera).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Ensemble 415. Vivaldi. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
25 ABRIL	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Carmen Ros, guitarra. Sor, Mertz, Turina, Brower, Barrios Mangore, Mompou, Castelnuovo Tedesco. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Saló de Cent	Quartet de trompetes. Corelli, Verne Reynolds, Jan Vierdank, Vivaldi, Haendel.
	21 h.	Palau	Royal Philharmonic Orchestra. Kurt Nikkanen, violí. Dir.: Vladimir Ashkenazy. Prokofiev, Walton. (Ibercàmera).
	21 h.	Liceu	<i>Il Campanello</i> , de Donizetti. Dir.: Enrique Ricci. <i>I Pagliacci</i> , de Leoncavallo. Dir.: János Kulka.
26 ABRIL	19,30 h.	Casa Elizade	Mireia Pintó, soprano. M. Pilar Pla, piano. Wolf, Berg, Strauss, Rameau, Hahn, List, Delibes. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Emanuel Ax, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Mozart, Mahler.
27 ABRIL	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	21 h.	Liceu	Concert Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Romano Gandolfi. Schubert, Brahms, Stravinsky.
	22 h.	Palau	I Musici. Mozart. (Euroconcert).

CONCERTS

28 ABRIL	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo, Verdi, Debussy, Chabrier, Mozart, Schmitt.
	17 h.	Liceu	Concert Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Romano Gandolfi. Schubert, Brahms, Stravinsky.
29 ABRIL	19 h.	Caja de Madrid	Isabel Aragón, soprano. Josep M. Bosch, tenor. Manuel Cabero, piano.
	20 h.	Auditori ONCE	Albert Giménez Cervera, piano. Robert Muñoz, tenor. Carles Puig, piano. Chopin. Purcell, Haendel, Toldrà, Fauré, Txai-kovski. (JJ.MM. de Catalunya).
1 MAIG	21 h.	Palau	Orquestra Filharmònica Txeca. Lluís Claret, violí. Dir.: Vaclav Neumann. Dvorák. (Ibercàmera).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Monica Hugget, violí. Ton Koopman, clavicèmbal. Bach. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
2 MAIG	21 h.	Palau	Orquestra Filharmònica Txeca. Ivan Klansky, piano. Dir.: Jiri Belohlavek. Dvorák. (Ibercàmera).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Monica Hugget, violí. Ton Koopman, clavicèmbal. Bach. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
	22 h.	Església de Santa Anna	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Mozart. (Euroconcert).
3 MAIG	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Felicity Lott, soprano. Cayetano Castaño, oboè. Dir.: Franz-Paul Decker. Martinu, Mozart, Strauss.
4 MAIG	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
5 MAIG	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: George Benjamin.
6 MAIG	20 h.	Auditori ONCE	Marc García Calcerán, guitarra. M. Luisa Beltrán, piano. Ana M. Carro, piano. Giuliani, Ponce, Sainz de la Maza, Bach, Schubert. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: George Benjamin.
7 MAIG	21 h.	Liceu	Recital Lella Cuberli. Robert Kettelson, piano. Rossini, Poulenc, Ravel.
8 MAIG	19,30 h.	Casa Elizalde	Mireia Pintó, soprano. M. Pilar Pla, piano. Wolf, Berg, Strauss, Rameau, Hahn, Liszt, Delibes. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trompeten Consort. Friedmann Immer, Sheidt, Biber, Txernohorsky, Stözel, Händel, Bach, Mouret. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
9 MAIG	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Mireia Pintó, soprano. M. Pilar Pla, piano. Wolf, Berg, Strauss, Rameau, Hahn, List, Delibes. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Saló de Cent	Quartet Trombons. Speer, Telemann, Dufay, Saint-Saëns, Bach, Brahms, Bozza.
	21 h.	Liceu	Tosca, de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
10 MAIG	21 h.	Palau	Orfeo Català. Orquestra de la RTVE. Dir.: Sergiu Comissiona. <i>Requiem alemany</i> , de Brahms.
11 MAIG	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Justus Frantz, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Mozart, Bruckner.
	19 h.	Auditori ONCE	Carne Vilà, piano. Bach, Debussy, Liszt, Mussorgski. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Palau	Orfeo Català. Orquestra de la RTVE. Dir.: Sergiu Comissiona. <i>Requiem alemany</i> , de Brahms.
	21 h.	Liceu	Tosca, de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	21,30 h.	Església Sant Martí del Clot	Coral Sant Jordi (Dir.: Oriol Martorell). Orfeo Martinenc. L'Espurna-Cor Infantil. Concert «in memoriam» d'Antoni Santandreu.
12 MAIG	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	19,30 h.	Palau	Zoltán Kócsis, piano. Beethoven, Bartók, Liszt. (Ibercàmera).

ARENYS DE MAR (MARESME)

20 ABRIL	22 h.	Església parroquial	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: Jordi Casas. Bach, Scarlatti.
-----------------	--------------	---------------------	--

CIUTAT DE MALLORCA (MALLORCA)

25 ABRIL	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Aida</i> , de Verdi.
28 ABRIL	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Aida</i> , de Verdi.
1 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Aida</i> , de Verdi.
4 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Aida</i> , de Verdi.
6 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Aida</i> , de Verdi.
15 MAIG	21 h.	Teatre Principal	<i>Messa di Requiem</i> , de Verdi.

ESPARREGUERA (BAIX LLOBREGAT)

6 ABRIL	22,30 h.	Discoteca Mackintosh	La Locomotora Negra.
20 ABRIL	22 h.	Església Parroquial	Coral No Ve De Mig To. Orquestra de Cambra de Sant Cugat. <i>Requiem</i> , de Mozart.
26 ABRIL	22,30 h.	Discoteca Mackintosh	Lucky Gury Trio.
4 MAIG	22 h.	Centre Dual	Albert Guinovart, piano. Mozart, Guinovart, Rakhmaninov.

FIGUERES (ALT EMPORDÀ)

2 MAIG	22 h.	Teatre Jardí	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).
---------------	--------------	--------------	---

GIRONA (GIRONÈS)

9 ABRIL	22 h.	Auditori Narcís de Carreras	Gerard Claret, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
22 ABRIL	19,30 h.	Auditori Narcís de Carreras	Diatessaron. Vivaldi. (Fundació Caixa de Pensions).
27 ABRIL	21,30 h.	Teatre Municipal	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)

21 ABRIL	18 h.	Cercle Cultural Caixa de Pensions	Diatessaron. Vivaldi. (Fundació Caixa de Pensions).
-----------------	--------------	-----------------------------------	---

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)

13 ABRIL	22 h.	Església de Santa Eulàlia	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: Jordi Casas. Bach, Scarlatti.
23 ABRIL	17,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Diatessaron. Vivaldi. (Fundació Caixa de Pensions).
12 MAIG	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gerard Claret, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).

LLEIDA (SEGRIÀ)

6 ABRIL	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Assai. Beethoven, Brotons, Brahms. (Fundació Caixa de Pensions).
19 ABRIL	18 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Diatessaron. Vivaldi. (Fundació Caixa de Pensions).
8 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).

LLIÇA DE MUNT (VALLÈS ORIENTAL)

11 MAIG	21 h.	Església de Sant Julià	Coral Cantiga. Dir.: Josep Prats. Música religiosa i popular.
----------------	--------------	------------------------	---

MATARÓ (MARESME)

4 MAIG	21,30 h.	Teatre Monumental	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).
---------------	-----------------	-------------------	---

OLESA (BAIX LLOBREGAT)

11 MAIG	22 h.	Teatre La Passió	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).
----------------	--------------	------------------	---

PAÍS VALENCIÀ - I CICLE MÚSICA ANTIGA I BARROCA

2 ABRIL	València - Palau de la Música	I Madrigalisti di Venezia. Música de l'Escola Veneciana (segle XVI-XVII).
3 ABRIL	Alacant - Aula de la CAM	Vicent Ros, orgue. Rodrigo Madrid, clave. Piazza, Balbastre, Casanoves, Cooke, Mozart.
	Castelló - Teatre Principal	I Madrigalisti di Venezia.
6 ABRIL	València - Palau de la Música	The Sixteen. Taverner, Sheppard, Tallis.
11 ABRIL	Castelló - Teatre Principal	Jaye Consort of viols.
13 ABRIL	València - Palau de la Música	Jaye Consort of viols.
19 ABRIL	Alacant - Aula de la CAM	Sintagma Musicum.
26 ABRIL	Elx - Gran Teatre	Kenneth Gilbert, clave. Couperin, Anglebert, Bach, Scarlatti.
28 ABRIL	València - Palau de la Música	Kenneth Gilbert, clave. Couperin, Anglebert, Bach, Scarlatti.
3 MAIG	Castelló - Basílica del Lledó	Sintagma Musicum.
9 MAIG	Alacant - Aula de la CAM	Hopkinson Smith, flaüt. Milán, Mudarra, Narváez.
10 MAIG	Castelló - Teatre Principal	Hopkinson Smith, flaüt. Milán, Mudarra, Narváez.
11 MAIG	València - Palau de la Música	Hopkinson Smith, flaüt. Milán, Mudarra, Narváez.
14 MAIG	Castelló - Teatre Principal	Al ayre español.
15 MAIG	Alacant - Aula de la CAM	Al ayre español.

REUS (BAIX CAMP)

30 ABRIL	21 h.	Teatre Fortuny	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).
-----------------	--------------	----------------	---

RIPOLL (RIPOLLÈS)

21 ABRIL	18 h.	Monestir	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: Jordi Casas. Bach, Scarlatti.
-----------------	--------------	----------	--

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

12 ABRIL	21,30 h.	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Xavier Joaquín, percussió. Dir.: Josep Pons. Ravel, Lepak, Casablanças, Stravinsky.
23 ABRIL	21 h.	Teatre La Faràndula	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).
26 ABRIL	21 h.	Teatre La Faràndula	<i>La Traviata</i> , de Verdi. (Associació Amics de l'Òpera de Sabadell).

SANTA COLOMA DE GRAMANET (BARCELONÈS)

12 ABRIL	21,30 h.	Auditori Conservatori	Josep Fuster, clarinet. Àngel Puig, piano. Schumann, Saint-Saëns, Milhaud.
19 ABRIL	21,30 h.	Auditori Conservatori	Cor de Veus Blanques del Conservatori. Dir.: Jordi Parramón. Mozart, populars.
3 MAIG	21,30 h.	Auditori Conservatori	Vicenç Prunés, piano. Mozart, Brahms, Porter.

SANT BOI DE LLOBREGAT (BAIX LLOBREGAT)

18 ABRIL	21,30 h.	Església de Sant Baldri	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Mozart, autors catalans.
-----------------	-----------------	-------------------------	---

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

3 ABRIL	22 h.	EPIC Casino del Comerç	Defunk. (X Festival de Jazz).
6 ABRIL	22 h.	EPIC Casino del Comerç	Ottis Grand and The Dance Kings. (X Festival de Jazz).
18 ABRIL	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Quartet Sonor i Miquel Farré, piano. Beethoven, Brahms, Schumann. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
20 ABRIL	22,15 h.	Conservatori	Arnaldur Arnarson, guitarra.
27 ABRIL	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Batsheva Dance Company. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
28 ABRIL	18 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Batsheva Dance Company. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).

TORROELLA DE MONTGRÍ (BAIX EMPORDÀ)

7 ABRIL	19 h.	Auditori Caixa de Pensions	Brenno Ambrosini, piano. Mozart, Beethoven, Liszt. (Diuconcerts 91).
21 ABRIL	19 h.	Auditori Caixa de Pensions	Carmen Ros, guitarra. Sor, Mertz, Turina, Brower, Barrios, Mompou, Castelnuovo Tedesco. (Diuconcerts 91).

VIC (OSONA)

13 ABRIL	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gerard Claret, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
27 ABRIL	21,30 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trio Caldara. Shostakovitx, Fauré, Arensky. (Fundació Caixa de Pensions).

VILAFRANCA DEL PENEDES (ALT PENEDES)

14 ABRIL	19 h.	Església de Sant Francesc	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: Jordi Casas. Bach, Scarlatti.
-----------------	--------------	---------------------------	--



MATCH  **LINE**
AUDIO·VIDEO SYSTEM

PHILIPS

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

VIDOSA

Especialistes en so i bona música

CADA
DIA

AL CANAL 33, LA MÚSICA APASSIONA.



Quan al Canal 33 realitzem un programa musical sentim,
com vostè, passió per la música.

Triï el Canal 33, i apassioni's amb la música.



A LA SEVA MIDA