

catalunya música revista musical catalana

MAIG 1991

79



ARAGALL
CANTA TOSCA AL LICEU

EL MINIMAL,
l'estètica de la postmodernitat



SIEGFRIED JERUSALEM,
o la professió de heldentenor

JORQUERA PIANOS S.A.

VICTOR 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. 79, MAIG 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:
Igoi, 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:
NONA AROLA, PERE ARTÍS,
LLORENÇ BARBER,
FRANCISCO BUENO,
JOSEP CASANOVAS, CESC,
LOURDES CIRLOT,
MARIA ESTER-SALA,
JOSÉ GUERRERO MARTÍN,
CARLES LOBO, DAVID LÓPEZ
MAGRANÉ, JOSEP M. MAS,
LLUÍS MILLET, MONTSE G. OTZET,
ORIOL PÉREZ TREVIÑO,
DAVID PICÓ, CARLES RIERA,
CARLES SANTOS,
FRANCESC TAVERNA-BECH,
CONXA TRALLERO i
JOSEP M. VILAR.

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

SUMARI

revista musical catalana

EDITORIAL

- 5** *El Concurs Maria Canals*

PANORAMA



- 6** *Noves tendències interpretatives
en l'obra de Mozart*

per Carles Riera

- 13** *Recital Fischer-Dieskau...*

per Josep Casanovas

Crònica dispersa...

per Francesc Taverna

TEMA



- 19** *El minimalisme o l'estètica
de la postmodernitat*

- 20** *Les bases genèriques i estètiques
del Minimal Art*

per Lourdes Cirlot

- 23** *Minimalismes, o on més és menys*

per Llorenç Barber

- 27** *Minimal Pop*

per David Picó

- 30** *Tot el que volia saber sobre
el minimal...*

per Carles Santos

MUSICALIA



- 32** *Siegfried Jerusalem: el difícil
ofici heldentenor*

per José Guerrero Martín

- 39** *Dues propostes més de
l'Orquestra del Lliure*

per Carles Lobo

- 40** *«Tosca», un Puccini de gran repertori*

- 42** *Mahler entre la premonició
del destí dels «Kindertotenlieder»...*

per Nona Arola

- 47** *Sis espectacles per a una temporada
de dansa*

per Montse G. Otzet

SCHERZANDO

- 51** *per Cesc*

CONCERTS

- 54**

FUNDACIÓ "LA CAIXA"

Stage '91

Curset Europeu de Música de Cambra
2 - 14 de setembre de 1991
TORREBONICA - Terrassa (Barcelona)



El tercer Stage Europeu de Música de Cambra forma part d'una àmplia iniciativa per a l'estímul de la música de cambra. El projecte va dirigit a joves músics que comencen la seva trajectòria professional i està obert a tots els grups de música de cambra.

FASES DEL PROGRAMA

- 1a. FASE: STAGE '91 (2 - 14 setembre de 1991). Curs Europeu de Música de Cambra.
- 2a. FASE: Gira de concerts per Espanya per als grups seleccionats dintre la Temporada Musical 1991/92 de la Fundació "la Caixa".
- 3a. FASE: Jornades i seminaris al voltant de la música de cambra dintre la Temporada Musical 1991/92.

PROFESSORS:

ERIC HOLLIS, Director Artístic
CHARLES TUNNELL, violoncel
PETER WIEGOLD, compositor
YIYA DÍAZ, cos i música
JOSÉ LUIS GARCÍA, violí
ÀNGEL SOLER, piano
HELENA GAUNT, tècniques d'actuació
PAWEL ROUBA, actor de mim
JESSE LEVINE, viola
H. C. ROBBINS LANDON, musicòleg
ALBION ENSEMBLE
DOMUS
QUARTET ENDELLION
TRIO DE BARCELONA
TRIO FONTENAY

BEQUES:

Per l'import total:
Músics espanyols fins a 25 anys complerts.

Per un import parcial:
Músics espanyols de 26 a 30 anys complerts.

INFORMACIÓ:

Centre Cultural de la Fundació "la Caixa".
Passeig de Sant Joan, 108 - 08037 Barcelona
Tel. (93) 258 89 07

Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa"
Tel. (93) 317 57 57.



Fundació "la Caixa"

En el moment en què aparegui aquest número de la nostra publicació haurà tot just finalitzat la trenta-setena edició del Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals de Barcelona. I uns noms nous (enguany, en les especialitats de piano i violoncel) s'hauran afegit a la impressionant llista de guardonats per aquest certamen, des del 1954. Sovint, massa sovint, ens emmirallem preferentment en realitzacions externes; i no sempre sabem valorar adientment les pròpies.

Que quedi clar: rebutgem radicalment el cofoisme; però, alhora, reclamem el reconeixement d'allò que, objectivament, s'ho val. I, sobre la base d'aquesta objectivitat indeclinable, cal proclamar la transcendència del Concurs Maria Canals, un exemple de lucidesa, tenacitat i rigor.

Calia posseir un sentit agut de les necessitats existents perquè, l'any 1954, Maria Canals —junta amb el seu marit, Rossend Llates— creés un certamen internacional, en un moment en què al nostre país no existien precedents de manifestacions similars. I la simple data de 1954 contextualitza les mancances llavors imperants, en tots els ordres; també en el musical.

I calia —i perquè calia no s'ha afeblit amb el pas del temps— una tenacitat a tota prova perquè aquell inici fos la base d'un desenvolupament fructífer, tal com així fou: gradualment, el concurs eixamplà el seu radi d'acció, tant en les modalitats objecte de competició com en la participació de concursants i jurats.

Altrament, ni lucidesa ni tenacitat haurien estat suficients si no s'haguessin recolzat en un rigor operatiu, sense el qual hauria estat il·lús d'aspirar a un rang internacional (assolit amb l'admissió a la Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique). El Concurs Maria Canals ha reeixit perquè totes aquelles premisses imperatives foren aplicades des del primer moment, com una concreció tota natural dels trets de la fundadora, Maria Canals: la lucidesa de la pianista, la tenacitat de la pedagoga, el rigor de la promotora cultural. La materialització amb fets (no amb projectes il·lusoris) d'una opció personal sentida imperiosament com a exigència de servei: aquesta podria ser una de les moltes deficiències aplicades al Concurs Maria Canals.

Perquè l'executòria de Maria Canals i el seu eficacíssim equip és un servei genuí a la música, a Barcelona i al país sencer.

El Concurs Maria Canals

Wolfgang A. Mozart 1791-1991

Noves tendències interpretatives en l'obra de Mozart

«Qui pot aguantar Bach i Scarlatti en un piano modern pot aguantar qualsevol cosa. (...) hi ha d'haver un despertar profund de la pura consciència musical, gràcies a gent com Arnold Dolmetsch, capaç d'asseure's al davant d'un preciós clavicordi antic i de fer-ne un altre d'encara més preciós, amb les seves pròpies mans, en comptes de llegir llibres de Wolzogen sobre Wagner. Aquest clavicordi començarà una reforma tal en el camp dels instruments musicals que serà comparable a allò que William Morris va co-



per CARLES RIERA

mençar en el terreny del mobiliari domèstic. (...) tindreu, coincidint amb el moviment de construcció d'instruments i interrelacionant-s'hi poderosament, un «revival» de la més bonica i millor música composta abans de l'arribada de l'òpera en el segle XVIII (...) el moviment tindrà la capacitat d'esdevenir popular, quelcom eternament impossible en la música de l'era pianística.»

George Bernard Shaw

LA REVOLUCIÓ MUSICAL

(The Musical Courier)/

Setembre de 1894)

Fa quasi un segle que el gran escriptor —i crític musical— George Bernard Shaw va fer aquesta profecia —amb el seu estil habitual— i les seves «prediccions» s'han complert quasi tan fil per randa com les Jules Verne, que, un segle abans que ocorregués, ja va publicar *De la Terre à la Lune* (1865).

El canvi en el camp instrumental ha estat inaudit. Avui dia, Sigiswald Kuijken, per exemple, utilitza un instrument «modern» per a l'enregistrament de *La nit transfigurada* de Schönberg amb el Schönberg Ensemble (Philips 416306-2), i un altre d'«antic» per als enregistraments d'obres barroques o clàssiques. Cap al 1900, amb un n'hi havia prou per fer-ho tot. Però en el terreny d'instruments com el clarinet, qui vol tocar amb les «eines» del període dels compositors ha de tenir més d'una trentena d'exemplars diferents a punt de solfa! Quina diferència amb l'època en la qual amb un clarinet en si bemoll i un clarinet baix es podia anar

a tot arreu. Per què hom gasta el que té, i el que no té, per comprar-se uns instruments més difícils de «domestificar», quan només ha d'obrir la capsula per trobar-se amb un instrument «segur» i —també— magnífic?

Mozart, un instrumentador genial

George Bernard Shaw va fer servir, com a crític musical, el pseudònim «Corno di Bassetto». Els seus lectors dels anys 1888 o 1889 no varen saber fins més tard quina era l'autèntica identitat de qui utilitzava el nom d'un —desconegut— membre de la família dels clarinets. Seguim el joc del cèlebre autor —a ell, segur que li hauria agradat.

En el *Rèquiem*, Mozart fa servir el *corno di bassetto* —un clarinet contralt— en un registre tan agut que deixa d'utilitzar les dues octaves (!) més

greus de l'instrument. Efectivament, el primer *corno* només fa servir la seva tercera i quarta octava, és a dir, toca continuament en un registre de clarinet (soprano). Al llarg del temps, s'ha interpretat sovint aquesta obra amb els clarinets sense canviar cap nota. Però quan es fa servir un *corno di bassetto* modern, es comença a comprendre que Mozart no era un amateur, capaç de confondre's a l'hora d'escollir l'instrument adequat dintre d'una família.

Si es toca amb un instrument antic de l'època de Mendelssohn —aquest també va escriure molt bé per a *corno di bassetto*—, Mozart ja se'ns mostra com un mestre incommensurable de l'orquestració. Pràcticament tots els enregistraments que diuen que fan servir instruments de l'època de Mozart o reproduccions fidedignes, no han gosat passar d'aquest punt —com més antic, més difícil per a l'interpret, no cal dir-ho. Ara bé, quan en un grup molt reduït d'orquestrés (Brüggen, Savall...) és possible tocar amb una còpia del

corno di bassetto que Stadler havia fet sentir a Mozart (cinc claus, més les del registre greu), és quan aquest es converteix en un geni de la instrumentació. Totes i cada una de les notes de la partitura estan escrites per algú que tenia al cap —o al cor—, en el moment de fer-ho, la pel·lícula exacta del so que s'estava produint. Tenir a casa els tres *corni di bassetto* esmentats, i tota la col·lecció de clarinets antics i moderns per fer proves, constitueix una lliçó sobirana que, quan Mozart componia, estava sentint internament el millor so dels millors instruments i instrumentistes de la seva època i no pas quelcom borrós que calia escoltar, en un assaig, per confirmar si anava o no anava.

Les noves tendències en la interpretació de l'obra de Mozart van, cada cop més, cap al respecte a les intencions del compositor —i això inclou el timbre.

Mozart i les obres desconegudes

Bernard Shaw parla, a més de la reforma en el camp dels instruments —i gràcies a aquesta—, d'un *revival* de música oblidada de gran qualitat. Tornem per un moment a l'enginyosa sornegueria de «Corno di Bassetto».

«El Sr. Dolmetsch [un dels principals iniciadors de tot el moviment de música antiga] ha pres una posició absolutament no anglesa en aquest camp. Ell diu: 'Purcell va ser un gran compositor; interpretem algunes de les seves obres.' Els músics anglesos diuen: 'Purcell va ser un gran compositor; toquem l'*Elies* de Mendelssohn una vegada més i nomenem el lloctinent general del comtat, president del comitè.'»

Bernard Shaw, que al començament d'aquest article («La música anglesa»/The World/Març de 1894) es refereix a un crític que diu que té en «una alta consideració per la seva capacitat», i resulta que era ell mateix, torna a encertar la diana. El fet d'endinsar-se en la sonoritat original ha reconvertit en atractives tota una sèrie d'obres d'autors més o menys coneguts que havien anat quedant arraconades.

Si entenem aquest apropament a les idees del compositor d'una manera àmplia —des de grups que toquen amb instruments de l'època, fins a altres que han reduït el nombre d'efectius de l'or-

questra simfònica, o altres que, sense fer res d'això, utilitzen les noves partitures, molt més acurades— i ens centrem en Mozart, veurem que podem gaudir de tota la seva obra i no només de les peces més característiques. Això vol dir que tenim l'oportunitat d'escoltar, per primera vegada, els enregistraments dels magnífics tríos de Mozart per a *corni di bassetto* —cal no oblidar el nostre *leitmotiv* d'avui—, les millors obres mai escrites per a tres instruments iguals (les tres parts, una de soprano, una de contralt i una de baix, estan pensades d'una manera inigualable per a tres instruments idèntics, no per a tres elements diferents d'una mateixa família, com ho poden ser el violí, la viola i el violoncel).

Si parlem en general, les noves tendències, com hem dit, apunten cap al respecte a la gran capacitat dels compositors per definir el so que més s'adiu amb les seves partitures. És cèlebre el cas de Vivaldi, al segon moviment del concert *La primavera*. La part de viola porta com a indicacions de l'autor: «*Il cane che grida*» (El gos que borda) i «*si deve Suonare Sempre molt forte, e Strapatto*» (cal tocar sempre molt fort i estripat). Doncs bé, l'escola de Von Karajan ens tenia acostumats a versions amb gran orquestra, amb totes les violes arrodonint un so vibrat preciós, més proper a un gos falder capaç de cantar *lied* que a cap altra cosa. En el fons, aquesta actitud implicava la infravaloració dels autors com a instrumentadors. Harnoncourt, en una gravació històrica de *Les quatre estacions* amb instruments de l'època, va decidir posar el pèndol a l'altre cantó, i el seu és un gos que fa el que diu Vivaldi, però està asprament enrogallat. Més tard han vingut tota una sèrie de versions —diferents— que ens aporten tota la màgia de la concepció de Vivaldi. Finalment.

Si tornem a Mozart, aquest també havia estat convertit en un Mozart de vitrina, apte només per començar un concert simfònic, però no per acabar-lo. Les noves idees interpretatives han posat tensió real allà on ell la volia, ampliant molt el ventall tímbric, dinàmic i d'articulació. Això ha fet que, a més de les obres que havien resultat vàlides amb la versió *light*, ara tinguem l'oportunitat de trobar-nos amb obres que

amb aquells conceptes ahistòrics no funcionaven.

Mozart a l'abast

El *boom* actual de la música «clàssica», i de Mozart, és degut a molts aspectes. Un d'ells, tal com diu Bernard Shaw al final de la citació, és la interpretació amb criteris més pròxims a la idea original. Mai no s'havia enregistrat tant com ara. Mai no hi havia hagut tants concerts a nivell internacional (benvinguts siguin!). Molts joves s'han incorporat als concerts «clàssics», gràcies a les interpretacions amb instruments històrics i als festivals de música antiga. I no s'han quedat aquí. Un cop dins han continuat fins a les obres d'avui dia.

L'actual diversitat de plantejaments, des de qui toca exclusivament amb instruments antics fins a qui utilitza exclusivament els instruments moderns, passant pels qui els fan córrer tots, és una de les millors garanties que les grans obres del passat —hi ha algú que encara creu que una sola interpretació és suficient per a abastar-les totalment?— puguin arribar a les diferents sensibilitats dels homes i les dones d'avui —i dels joves. Mozart és un dels genis més grans de tota la història de la música i necessita això més que ningú. Ara bé, l'època dels intèrprets semi-déus que creien que havien de millorar les concepcions d'algunes de les personalitats amb el gust més exquisit de tots els temps —«Vés a saber com sonava, de malament, això, abans!», deien— s'ha acabat. Afortunadament.

Les citacions de Shaw provenen de *Shaw's Music*, tres deliciosos volums d'unes mil pàgines cada un amb tots els seus articles sobre música (The Bodley Head-London).

Des del 1904
publicant obres
d'estudi,
clàssiques i
contemporànies

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provença, 287 - Fax-Tel. 2155334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Sempre
al servei
del
món musical

MIKROKOSMOS

Un guardó per al SCIC

Per definició, un guardó és la reconeixença merescuda per algú com a conseqüència d'un capteniment considerat com a exemplar en un àmbit concret.

Aquest reconeixement és, precisament, aquell de què ha estat objecte el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (SCIC), distingit amb la Medalla de Plata al Mèrit en Belles Arts per l'«Instituto de las Artes Escénicas y de la Música».

Cal dir, ben clar, que poques vegades un guardó ha estat tan justament atorgat, com en aquest cas.

L'any 1967, com a fruit de les inquietuds d'unes corals de diversos indrets de Catalunya, es constituí el SCIC (a Manresa, a redós de Joventuts Musicals) amb una finalitat: unir les experiències, els esforços i les il·lusions dels qui s'esmerçaven en aquell camp, moguts per la convicció que el cant coral ajuda a assolir una completa formació humana dels infants; i amb uns objectius: aconseguir que els nens i els joves coneguessin la música, l'estimessin, s'hi sensibilitzessin i en gaudissin.

Aquell axioma lingüístic que sempre el llenguatge precedeix la gramàtica tingué també una aplicació en la faceta musical que comento; i així, ja el mateix any 1967, se celebrà la I Trobada de Corals Infantils de Catalunya, a Manresa, amb la participació de 600 infants pertanyents a 11 corals de 8 localitats diferents. Després vingué la progressiva estructuració en diversos equips operatius.

En un moment mancat de qualsevol infraestructura vàlida, el SCIC posà les bases d'un moviment esdevingut realitat feliç, aconseguit mitjançant opcions múltiples: cursos de direcció, jornades de treball, edició de cançons, establiment d'un repertori comú, difusió d'obres catalanes i d'altres països, Juguem Cantant (trobades per al més petits), Trobades Generals i Comarcals (en algunes de les quals s'hi han estrenat cantates escrites expressament per músics de la talla d'Ernest Cervera, Frederic Mompou, Enric Ribó i Antoni Ros-Marbà).

Actualment, el SCIC aplega més de 10.000 infants de 5 a 14 anys, pertanyents a 120 corals d'unes 80 localitats catalanes. I continua indefallentment la seva acció, amb l'evolució lògica imposada per uns condicionants diferents, en part, dels vigents fa gairebé vint-i-cinc anys.

La nostra societat —i, en especial, els qui tenen responsabilitats de dimensió pública— hauria de valorar adientment la labor ímproba del SCIC. Perquè és un patrimoni que, no solament no pot ser menystingut, sinó que cal que sigui acrescut en totes les múltiples potencialitats.

Pere Artís

Ha mort la soprano Montserrat Alavedra

La soprano Montserrat Alavedra i Comas va morir el dia 4 d'abril després d'una dilatada malaltia.

Alavedra nasqué a Terrassa en el si d'una coneguda família de gran tradició cultural. Essent jove, la seva família va traslladar el seu domicili a Barcelona. Dotada d'unes grans condicions per a la música, aviat va destacar per la seva musicalitat i intel·ligència, i va debutar als 19 anys d'edat. Els seus estudis realitzats a Catalunya foren ampliat posteriorment a Salzburg, al Mozarteum, sota el guiatge de Bernhard Paumgartner.

La seva carrera professional es va moure preferentment en el camp del lied, en què va ser una de les representants catalanes més destacades. Les seves actuacions van tenir com a escenari diversos països d'Europa i posteriorment els Estats Units, on va fixar la seva residència i on va esdevenir professora de Cant de la Universitat de Washington, a la ciutat de Seattle.



Les últimes actuacions a l'àmbit català van ser un recital que va oferir el mes de gener del 1988 dins del cicle de la Fundació la Caixa i la seva actuació, esplèndida, en la versió de concertant de l'òpera *Una cosa rara* que es va oferir al Festival de Música de París al Théâtre des Champs Élysées el mes de juny del 1989 sota la direcció de Jordi Savall.

En el pròxim número serà glossada de forma més extensa la figura d'aquesta artista important a qui les circumstàncies impediren de desenvolupar una carrera a l'altura de les seves capacitats artístiques. ■

La pianista Anna Cardona va actuar a Tòquio

La pianista Anna Cardona va oferir dos concerts a Tòquio els dies 3 i 4 d'abril. El primer es va fer en una sala el nom de la qual, traduït, és «Sala Bosc de la Música» i el segon a la Universitat d'Ueno.

El programa estava format pel primer llibre de *Preludis* de Debussy, els *Soliloquis* de Salvador Pueyo, *Cinc peces breus* de Taverna-

Bech, *Quatre peces espanyoles* de Manuel de Falla i *La maja y el ruiseñor* i *El pelele* de Granados.

La pianista va aconseguir un considerable èxit i les localitats del seu primer concert s'havien exhaurit tres setmanes abans de la celebració.

El periple també va servir per establir contactes amb estudiosos i amb centres com la Universitat de Kunichi, especialment amb el seu Departament de Música Contemporània (interessat a conèixer la música catalana actual) per tal d'obrir, així, noves expectatives d'intercanvi. ■

Gira del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Entre els dies 13 i 21 d'abril, el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, dirigit pel mestre Jordi Casas, ha realitzat una gira de primavera que l'ha dut a diverses poblacions catalanes. El programa que ha ofert el Cor ha estat compost de dos motets de Bach i Domenico Scarlatti, *Jesus Meine Freude* i *Stabat Mater*, respectivament.

Concretament, aquestes actuacions han tingut lloc a la parròquia de Santa Eulàlia de Mèrida de l'Hospitalet de Llobregat, a la parròquia Major de Santa Anna de Barcelona, a l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès, a la parròquia de Santa Maria d'Arenys de Mar, i al Monestir de Ripoll.

El fet d'oferir aquest repertori barroc a l'interior d'esglésies té la seva importància i raó. Es tracta de peces fetes i pensades per ser interpretades a l'interior d'aquests edificis (ja que es tracta d'obres religioses) i, d'altra banda, s'han escollit aquestes esglésies per la seva fidelitat ambiental i pel seu component acústic. També s'han escollit peces barroques perquè resulten agradables al públic i perquè el barroc musical ofereix una quantitat important de música per a veu i, estilísticament, convida a un treball més profund.

A part dels cantaires del Cor, aquestes actuacions han comptat amb Sergi Casademunt (violoncel), Jesús Espinosa (contrabaix), Jordi Domènech (orgue) i Ferran Sala (contrabaix, a les actuacions de Barcelona, Arenys i Ripoll).

Aquesta gira, formalment la primera del Cor, compta amb el suport i infraestructura de la Fundació Caixa de Catalunya, i és fruit dels acords entre aquesta entitat i l'Orfeó Català per a la creació i patrocini d'aquesta formació que es presentà al públic el mes de desembre passat. ■

CM/RMC, Premi Nacional de Periodisme

El dia 9 d'abril el president del consell editorial de «Catalunya Música/Revista Musical Catalana», senyor Fèlix Millet, va rebre de mans del conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, senyor Joan Guitart, el Premi Nacional de Periodisme atorgat a aquesta revista. L'acte va tenir lloc al saló Torres Garcia del Palau de la Generalitat. El premi correspon a la modalitat de Millor Publicació Periòdica Temàtica.

El jurat dels Premis Nacionals de Periodisme estava presidit pel director general de Promoció Cultural, Jaume Serrats Ollé, i en formaven part Wifredo Espina, Josep Faulí, Josep Gifreu i Josep Pernaut, a més del delegat de Promoció de Premsa, Ricard Camprodon, i Joan Maria Corbella, funcionari adscrit també a Promoció de Premsa (aquests dos, amb veu i sense vot).

Altres guardonats van ser el lingüista Francesc Vallverdú —millor article de fons— per un treball publicat al suplement català del diari «El País»; Antoni Dalmau, premi al millor reportatge per una sèrie publicada a la revista «Presència» de Girona; Glòria Farré, premi al millor article publicat a la premsa comarcal, per una col·laboració a «El Segre» de

Lleida; millor article sobre temàtica cultural, a Josep Maria Hueras Claveria per un treball publicat a «Capçalera». Finalment, la revista «Lo Raier» de Tremp va guanyar el premi a la millor revista comarcal.

Sense ànim de caure en el defecte, tan blasmat als mitjans de comunicació, de parlar massa de nosaltres mateixos, sí que volem manifestar la nostra satisfacció pel reconeixement de què acabem de ser objecte, que premia un esforç continuat de prop de set anys i en el qual ha participat un ampli equip humà, que abasta tots els nivells de realització de la revista: des dels més elevats de gestió empresarial i periodística als més auxiliars, tot passant per un aplec de col·laboradors que, amb la seva categoria i predisposició, han fet honor, com en poques altres iniciatives, a aquest mateix nom de col·laborador.

El premi, per altra part, és també una fita indicativa que estem en un bon camí i ha de constituir un estímul per abordar nous horitzons cada dia més ambiciosos en benefici de la música i dels lectors, alhora destinataris —o co-participis— del premi, ja que sense ells res no tindria sentit.

Jaume Aragall i Renata Scotto, al Festival d'Andorra

El tenor Jaume Aragall i les sopranos Renata Scotto i Marion Vermette-Moore seran algunes de les figures destacades del II Festival Internacional de Música d'Andorra. El tenor català i Marion Vermette-Moore oferiran el concert inaugural, que tindrà

lloc el dia 3 d'octubre, mentre que la gran cantant italiana actuarà amb l'Orfeó Català en la versió del *Rèquiem* de Mozart. Una altra artista destacada serà la pianista francesa Cecile Ousset, la qual, ultra oferir un concert, impartirà tres classes magistrals. Així mateix, la soprano Renata Scotto impartirà dues classes magistrals sota el títol «El valor de la paraula en el cant». Finalment, cal assenyalar que Evelyn Teri i Karl Musil impartiran un seminari de ballet clàssic. El II Festival Internacional de Música i Dansa d'Andorra la Vella tindrà lloc del 3 al 13 d'octubre i és organitzat pel Comú d'Andorra la Vella. ■

Mil anys de música catalana

El 21 de març es presentà al Palau de la Música Catalana l'assaig *Mil anys de música catalana*, de la musicòloga catalana Montserrat Albet. Aquesta obra fou qualificada com una visió històrica i valorativa de la música catalana des dels orígens fins a l'actualitat. Segons les paraules del crític i professor Ramon Pla i Arxé, presentador de l'acte, «aquest llibre dona resposta a la curiositat i és completat amb una biografia selecta i una adequada discografia». Ramon Pla digué també que «és un llibre estimulante que fa que el lector tingui ganes

de saber més del que llegeix».

El llibre presenta una estructura que ordena cronològicament els períodes històrics de la música catalana acompanyant-los i emmarcant-los dins el context europeu de la música occidental que correspon. També agrupa els músics catalans dins els moviments artístics del moment, i estableix les relacions i vincles entre ells.

La mateixa autora explicà que «fer aquest llibre ha estat una gran tasca de investigació i recerca». Montserrat Albet digué també que «he volgut oferir una visió sintètica del que ha estat la música i la realitat musical catalana des dels orígens. M'agradaria que el llibre fos una empena per a futurs estudis de caire més acadèmic».

Aquest llibre l'edita Plaza y Janés Editores, dins la col·lecció Lletres Catalanes. ■

Nou cicles musicals de JJ.MM. de Barcelona

Joventuts Musicals de Barcelona ha engegat dos nous cicles musicals que s'iniciaren els dies 13 i 14 d'abril sota el nom Jazz a la Casa Elizalde i Música a Horta-Guinardó, respectivament.

Aquests cicles segueixen la línia habitual de JJ.MM. de Barcelona de donar a conèixer joves intèrprets. En aquesta ocasió ha volgut crear una plataforma estable per a la música de jazz en concert, com el que fa amb la clàssica de cambra, també a la Casa Elizalde. Aquest cicle de jazz s'inicià amb un concert inaugural extraordinari a càrrec de Lluís Vidal Trio el 13 d'abril. El següent concert, el 18 d'abril, fou a càrrec de la formació KK'UET. Dels concerts següents se n'informa a la nostra secció de Concerts.

La Música a Horta-Guinardó ve a ser una extensió del cicle de concerts al districte de l'Eixample (Casa Elizalde), que funciona des del 1989 i que s'amplià l'any passat al districte de Sant Andreu. D'aquesta manera s'introdueixen cicles musicals estables als barris de Barcelona per cercar nous públics. El concert inaugural d'aquest cicle, el dia 14 d'abril, fou a càrrec del pianista Antonio Muñoz (amb la col·laboració de l'Associació Sofia Puche). El 28 d'abril actuaren Paulino Peña (flauta) i Núria Casas (piano). Aquests concerts es fan a la sala d'actes del Consell de Districte d'Horta-Guinardó. Dels concerts següents també se n'informa a la secció Concerts.

Tots aquests cicles musicals són possibles gràcies a l'estreta col·laboració entre JJ.MM. de Barcelona i els corresponents districtes municipals, i al suport genèric del Departament de Cultura de la Generalitat. ■

Carta al director

Sr. Director.

El motiu d'aquesta carta el trobareu al número 77, del mes de març, de la revista que dirigiu.

A la pàgina 27, al capítol sobre el *Mercat adormit dels instruments de vent*, el senyor Antoni Rafecas comenta que l'augment en les vendes de saxòfons es deu al fet que aquest instrument és «més manejable, no gaire complicat d'estudiar i necessita menys hora d'aprenentatge» que (suposo) els altres instruments de vent.

No hi estic gens de acord, i crec que el senyor Rafecas cau en alguns paranyes tòpics (i típics) que m'agradaria poder aclarir. Sigui dit, però, d'entrada que l'afirmació que fa el senyor Rafecas és representativa de la idea que una gran majoria de gent té del saxòfon, i ja comença a ser hora de voler canviar aquesta actitud, sens dubte fruit de la desinformació.

La primera consideració al comentari del senyor Rafecas és la següent: si és cert que el saxòfon és un instrument «fàcil», com és que aquest augment en les vendes no ha estat aclaparador i no ho va ser ara fa 15 anys, posem per cas?

Si tenim en compte que el saxòfon fa 150 anys que existeix, com és que essent tan «manejable» el cens de saxofonistes no triplica el dels trompetistes?

Personalment penso que no hi ha un instrument més «fàcil» que un altre. En tot cas, la ductilitat en l'aprenentatge d'un instrument vindria donada per les característiques personals d'aquells que l'estudien i

el treballen. És sabut que hi ha persones que s'identifiquen més amb un tipus d'instrument que no pas amb altres.

La segona consideració que vull apuntar és més greu, o si ho preferiu, més profunda.

Conec una gran quantitat d'alumnes de saxòfon que s'han hagut d'enfrontar amb un vertader desengany, en creure, en un principi, que en poc temps esdevindrien bons professionals de l'instrument. Si han tingut la sort d'anar a parar a mans d'un bon mestre, s'han adonat que dominar el saxòfon no n'és gens, de senzill.

El que passa és que tenim més referències del clarinet o la flauta, del fagot o la trompa, per una simple qüestió històrica, que no del saxòfon. Per tant, per poc que es «toqui», considerem que l'interpret mediocre és de gran qualitat. (És allò de «El borni, rei al país dels cecs»).

Sr. director... cregui'm: precisament per la seva gran ductilitat, per la gran varietat de timbres, atacs, efectes, possibilitats, amplitud d'entonació (fet que proporciona una gran dificultat pel que fa a l'afinació), per les seves enormes capacitats expressives que van des de la més ferotge agressivitat fins a la més fina intimitat, etc., etc., el saxòfon no és gens «fàcil», sinó tot al contrari.

¿No podríem pensar que l'augment de les vendes podria ser degut al fet que cada dia que passa el saxòfon és més conegut, s'ensenya millor, es cuida més i per tant s'arrela més i més a la vida instrumental del nostre país l'acceptació dels instrumentistes i del públic?

Vull creure que sí.

Carles Lobo i Sastre



Alicia de Larrocha

Important programació del Festival de Granada

La 40 edició del Festival Internacional de Música i Dansa de Granada ofereix una programació d'un interès especialment remarcable i dóna fe d'un esforç important dels seus responsables.

Les actuacions dels Ballets de Monte-Carlo, les representacions de l'òpera *Don Giovanni*, els concerts de la pianista barcelonina Alicia de Larrocha, els concerts de l'Orquestra del Gewandhaus de Leipzig i finalment la presència de la pianista soviètica Tatjana Nikolajewa, constitueixen al·licients especialment destacats d'aquesta manifestació que començarà el dia 14 de juny i acabarà el dia 30 del mateix mes.

Josep Pons dirigirà el concert inaugural, amb la cantata *L'arca de Noè* de Benjamin Britten, interpretada per un conjunt orquestral local i les veus solistes de Montserrat Pi, Iñaki Fresan i Antonio Carvajal. El mateix dia 14, els Ballets de Monte-Carlo interpretaran un programa format per coreografies de Balanchine, Petipa i d'altres. La mateixa companyia actuarà el dia 5 amb un programa de coreografies de Roland Petit.

El dia 16 tindrà lloc la primera de les dues representacions de *Don Giovanni*, que dirigirà Antoni Ros-Marbà i que compten amb un repartiment excepcional, encapçalat per Ruggero Raimondi i Roberta Alexander. La part orquestral serà a cura de l'Orquestra de Cambra d'Holanda. La mateixa formació, també dirigida pel seu titular Ros-Marbà, oferirà un programa Mozart —compositor inevitablement protagonista del Festival— amb la col·laboració solista

d'Alicia de Larrocha. La pianista barcelonina també oferirà un programa Granados, amb motiu del 75 aniversari de la mort del compositor lleidatà. El concert s'inscriu en l'apartat *Una hora amb...*, que acollirà també l'actuació de la pianista soviètica Tatjana Nikolajewa.

L'Orquestra del Gewandhaus de Leipzig, dirigida per Kurt Masur, el seu titular, oferirà tres concerts, els dies 25, 26 i 27 de juny. En el primer intervinirà com a solista José María Pinzolas —piano— i en el segon Christian Funke —violí— i Juernjakob Timm —violoncel—. El tercer comptarà amb l'actuació d'Elisabeth Leonskaja —piano—. Tots tres concerts són dedicats a l'obra de Brahms.

D'altres manifestacions importants seran la interpretació de la Integral de les sonates de pianoforte de Mozart a cura del gran especialista que és Paul Badura-Skoda i la versió de *Història del soldat* de Stravinsky a cura del Koenig Ensemble i el Teatre del Mimodrama. La direcció serà de Jan Latham-Koenig.

Cal destacar encara els dos concerts de la Scottish Chamber Orchestra que clouran el Festival els dies 29 i 30 de juny i que seran dirigits per Sir Peter Maxwell Davies, una de les figures més destacades de la composició de Gran Bretanya. Els dos programes inclouen obra seva juntament amb composicions de Mozart, Falla i Haydn.

La presència catalana, ultra els esmentats Ros-Marbà, Alicia de Larrocha i Josep Pons, comptarà amb la presència del Grup Diatessaron, que oferirà un programa Vivaldi al cicle *Una hora amb...*

El Festival comptarà amb la presència del musicòleg nord-americà Robbins Landon, que oferirà comentaris sobre *Don Giovanni* i sobre el programa Mozart de l'Orquestra de Cambra d'Holanda.

Com és sabut, el Festival de Granada és promogut pel Ministeri de Cultura i la direcció és a cura de la promotora barcelonina Maria Carme Palma. ■

Avanç de la temporada 91-92 del Liceu

Fa escassament un mes que el Consorci del Gran Teatre del Liceu, de Barcelona, féu públics els títols previstos per a la pròxima temporada d'òpera 91-92, així com les companyies de ballet, recitals i concerts que actuaran en aquest teatre.

Les òperes seran: *Salome*, de Strauss; *Idomeneo*, de Mozart; *Le nozze di Figaro*, de Mozart; *La bohème*, de Puccini; *La Dame de Pique*, de Txai-kovski; *La Duenna*, de Gerhard; *La traviata*, de Verdi; *Maria Stuarda*, de Donizetti; *L'elisir d'amore*, de Donizetti; *Tannhäuser*, de Wagner; i *Werther*, de Massenet.

Pel que fa a les companyies de ballet, tenen prevista la seva actuació Maurice Béjar (Ballet de Lausanne), Harlem Dance Company, Tanzforum (de Colònia), i el Ballet de Víctor Ullate. D'altra banda, els cantants Christia Ludwig, Raina Kabaivanska, Simon Estes, Federica von Stade, Edita Gruberova i Katia Ricciarelli ompliran l'apartat de recitals.

Finalment, pel que fa als concerts, és previst oferir el *Requiem* de Mozart, *Aleksandr Nevski* de Prokofiev, *Gurre Lieder* de Schönberg (concert conjunt de l'Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu i de l'Orquestra Simfònica i Cor de l'Òpera d'Hamburg), i concerts amb Margaret Price i José van Dam. ■

Concert amb Tirant lo Blanc, de Ros-Marbà

El dia 14 d'abril l'església parroquial de la Sénia, a la comarca del Montsià, acollirà la interpretació de l'obra *Tirant lo Blanc* d'Antoni Ros-Marbà, amb text adaptat per Núria Albó.

El concert fou a càrrec de l'Orquestra de Joventuts Músicals de Catalunya i d'alumnes de l'Escola de Música Joventuts Unides de la Sénia, de l'escola d'Ulldecona, i de l'escola Sant Rafael i el Cor Infantil d'Amposta. Tots foren dirigits per Francesc Llongueres. ■

L'Aula de Música de la Universitat de les Illes Balears

La Universitat de les Illes Balears, fundada l'any 1978, dins el Vicerectorat d'Extensió Universitària compta des de l'any 1985 amb l'Aula de Música que dirigeix el musicòleg i director de cor i orquestra Joan Company. Quant a les activitats que l'Aula de Música està duent a terme durant aquest curs 90-91, cal destacar les organitzades per les seves agrupacions musicals: Coral Universitària i La Quarta Sciencia; i diversos cursos i conferències.

La Coral Universitària, formada per una seixantena de cantaires i coneguda dins l'àmbit coral estatal, duu a terme al llarg d'aquest curs una programació especialment dedicada a Mozart. Així, ha interpretat o interpretarà les tres composicions religioses més importants i populars de Mozart: *Gran missa en do menor*, *Rèquiem* i *Missa de la Coronació*. Aquestes interpretacions es realitzen conjuntament amb l'Orquestra Simfònica de les Balears Ciutat de Palma. A més a més, la Coral dedica dins el Cicle de Polifonia de Palma un monogràfic a Joan M. Thomàs amb motiu del 25è. aniversari de la seva mort.

La Quarta Sciencia és un grup instrumental i vocal format per dotze components (quartet vocal, quartet de violes, quartet de flautes, llaut, cromorns i percussió) i dedicat a la recerca i la divulgació de la música antiga.

D'altra banda, cal destacar com una de les activitats més importants de l'Aula de Música el Curs Internacional de Cant, Direcció Coral i Direcció Orquestral a les Balears que enguany, en la seva XV edició, es celebrarà del 31 de juliol al 9 d'agost. La modalitat de cant inclou els nivells A, B i C, i el planter de professors està format per F. Alomar, M. Pueyo, E. Salbanyà i S. Calderón; les classes magistrals correran a càrrec de Manuel Cid, i els pianistes seran I. Furió, M. Furió i M.A. Segura. La Direcció Coral inclou els nivells A i B i els professors seran G. Baltés, M. Cabero i J. Company. Pel que fa a la Direcció Orquestral, les classes les impartirà Pierre Cao, i la formació que hi participarà serà Les Musiciens de Luxembourg.

Si algú està interessat en aquest curs, pot demanar més informació a: Universitat de les Illes Balears. Extensió Universitària. C/. Miquel dels Sants Oliver, 2. 07012 Palma de Mallorca. Horari d'informació: de 8 a 15 hores. Telèfon: (971) 29 52 00. Fax: (971) 75 44 45. ■

Presentació de l'Orquestra de Cambra del Conservatori de Manresa

El dia 1 de març tingué lloc al Teatre Conservatori de Manresa un acte musical de gran rellevància per a diferents institucions manresanes. Es tracta del concert de presentació de l'Orquestra de Cambra i del Grup de Vent del Conservatori de Manresa.

El Concert fou dividit en tres parts: en la primera actuà el Grup de Vent, format per 47 instrumentistes que, dirigits per Ferran Torrens, interpretaren obres de Mozart, Händel, Prokofiev, Moussorsky i Strauss. En la segona part actuà l'Orquestra de Cambra del Conservatori, formada per 44 alumnes, que, dirigits per Josep Padró, interpretaren obres de Purcell, Haydn i Strauss.

Finalment, i en la darrera part del concert, actuaren l'Orquestra de Cambra i el grup coral de l'aula de Llenguatge Musical del Conservatori, que interpretaren dues obres de Josep Padró: *El bosc cremat* i *La cançó del mar*.

L'acte fou presidit per la senyora Maria Josep Prats, de la conselleria d'Ensenyament de la Generalitat, i per l'alcalde de Manresa, senyor Juli Sancilimens, que en la seva al·locució inicial destacà la tasca duta a terme pels professors i per la direcció i l'associació de pares del Conservatori de Manresa, que, conjuntament amb l'Ajuntament i la Caixa de Manresa, han fet possible aquest ambiciós projecte de futur. ■

La Caixa de Catalunya ha venut un milió de localitats

El servei de venda de localitats per a diversos espectacles implantat fa escassament tres anys per la Caixa de Catalunya ha arribat al milió d'unitats venudes, repartides entre concerts de música clàssica, pop i jazz i teatre. Aquest servei ha establert un precedent a Europa i en aquests moments se sap que des de fa aproximadament un any i mig la Société de Banque Suisse ha posat en marxa una iniciativa similar.

L'esmentat volum de localitats venudes s'ha aconseguit a través de 600 agències repartides arreu de Catalunya i mitjançant un equip avançat de tecnologia informàtica. Un 43% del milió de localitats venudes corresponen a espectadors procedents de fora de Barcelona, on el servei, pel que fa als espectacles que s'ofereixen a la capital, assoleix un valor i una utilitat molt acusats. ■

Premi d'investigació musical Emili Pujol

L'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida convoca el premi d'investigació musical Emili Pujol 1991, per tal d'homenajar el musicòleg lleidatà Emili Pujol i Vilarrubí i fomentar els estudis musicològics, terreny on Pujol demostrà una gran capacitat investigadora. Aquest premi és dotat amb 300.000 pessetes.

Les obres que es presentin podran tractar sobre qualsevol tema de musicologia històrica relacionat amb la producció musical dins a la Península Ibèrica (Illes incloses) des dels orígens fins a l'actualitat. Si es tracta d'una transcripció o recopilació caldrà que el treball vagi precedit pel pertinent estudi biogràfic o comentari estilístic.

Els treballs han de ser originals, inèdits i no presentats a altres concursos. Hi poden participar persones de qualsevol comunitat autònoma espanyola, individualment o formant equip. Els treballs poden ser escrits en qualsevol llengua oficial de l'Estat. El termini de presentació d'obres acaba el dia 29 de novembre a les 14 hores.

Per a més informació i condicions de la presentació d'obres cal adreçar-se a: Institut d'Estudis Ilerdencs, Plaça Catedral, s/n. 25002 Lleida. Telèfon: (973) 27 15 00. ■

Música en el record

Recital Fischer-Dieskau i homenatge a Taltabull

per JOSEP CASANOVAS

Homenatge també al baríton alemany semblà més aviat el recital que per fi ha fet al Liceu. Ha cantat en unes condicions tals que ens ha calgut evocar excessivament el vast repertori discogràfic que dia darrera dia ens ha anat acompanyant durant molts anys per tal de no restar decebuts de la sola actuació present. L'hem escoltat en quatre àries de Mozart que representaven un canvi considerable respecte dels *Kindertotenlieder* mahlerians anunciats en principi. Seria insensat negar que Mozart ofereix també possibilitats per a la manifestació d'un cantant i per això seguirem il·lusionats pel nou programa, malgrat que hauríem volgut retrobar sobretot aquell famós vellut del cantant.

Hem constatat, és clar, la tècnica excepcional del baríton de més de quaranta anys d'exercici total i gloriós i que pot seguir actuant, segurament amb comptagotes, a condició de vigilar amb cura el seu *fiato* i el descens imparable que ha experimentat en l'extensió del registre. Tres de les àries programades estan catalogades per Köchel per a baix i aquesta fou la primera sorpresa que ens va donar el recital, la d'uns greus pronunciats en què difícilment podíem identificar l'admirat cantant, mancat de color i fins i tot qualitat en aquesta regió. Per altra banda, d'una certa regió cap amunt hi havia dificultats notòries i manca del color llegendari.

Resta, i ens en podem manifestar prou satisfets, un magnífic recital interpretatiu. Interpretació, és clar, absoluta en tots els possibles registres expressius de les partitures, del dramàtic a l'histriònic, del sentimental al seriós. Tot i comptant amb una ària de les *Noces*, fora de programa, tothom va sentir l'absència dels *Kindertotenlieder* i ningú no va poder sostreure's a la sospita malsana que la presència de Fischer-Dieskau tenia per objecte principal promocionar el seu fill com a director. Val

a dir que l'acompanyament de les peces mozartianes fou correcte, visiblement assajat entre pare i fill. Quant a la *Primera* de Mahler, que completava el programa, ho tenia difícil el jove director després de les versions de Kubelik, Solti i Haitink de totes les discoteques i de les ràdios de totes hores. Però ningú no s'esperava una interpretació tan vulgar com la que s'hagué de sofrir. En resum, doncs, un homenatge del públic i dels bons amics fidels al genial baríton.

Homenatge ja genuí fou el que tributà Manuel Cabero amb els cors Albada, Ariadna i Signum al mestre Cristòfor Taltabull. Després d'una simpàtica primera part a cura dels infants de l'Esquellerinc amb les cançons populars de Bartók i originals de Peter Eben, hi havia el gran homenatge a l'obra substancial per a cor del mestre, integrada pel *Cant de maig*, *cant d'alegria*, les *Set Paraules de Nostre Senyor Jesucrist* i el *Comiat de l'ànima*. Ja no ens hauria de sorprendre ni la qualitat de les masses corals dirigides per Cabero ni la de l'obra de Taltabull, però quan tornem a escoltar-los retrobem la sensació d'admiració total, evidència d'una escola de direcció coral única que no s'assembla a la de ningú i feta a la mida dels conjunts creats per Cabero, amatents a un tipus de gest tan expressiu com auster. És una direcció sempre vigilant de la reproducció dels mínims plans sonors diferencials i d'una homogeneïtat impressionant. Fa autèntiques versions «d'autor».

La trilogia de Taltabull sorgí impecable i poderosa. El *Cant de maig* és una de les pàgines millors que s'han escrit a Catalunya en el nostre segle pel seu sentit georgic. Dèiem que encara ens sorprenia avui dia la «modernitat» real de Taltabull, que amb el text de Maragall basteix una polifonia avançada, curulla d'importantes modulacions i per tant de constants impactes harmònics. És un dels més bells himnes a l'alegria que s'han escrit arreu.

En canvi les *Set Paraules de Nostre Senyor Jesucrist* són la mostra d'un sentit dramàtic i d'angoixa humana extrema. La fórmula escollida pel compositor porta una clara intenció teatral, perquè presenta cada una de les paraules per un recitador (Lluís Saumell), que proclama unes glosses del sacerdot mataroní doctor Castellà adients a cadascuna. Per altra banda, el cor esdevé el gran glossador musical de les cites evangèliques, mentre que un tenor solista pren en primera persona el paper de Jesucrist (interpretació, aquesta, admirable de Joan Cabero, cantant ja important en molts aspectes però sobretot en l'oratori i la cantata).

Encara que la versió original és feta per a acompanyament orquestral, la pianística d'aquest concert concret també és del mateix compositor. En totes aquestes composicions del mestre, més que reduccions d'una partitura al piano es tracta de creacions originals amb un genuí sentit instrumental de primera intenció. Són partícels-les àdhuc virtuosístiques que Manuel Cabero i Pueyo va haver de resoldre amb la seva coneguda competència.

Hi ha, en suma, un autèntic estil Taltabull que resta difícilment comparable a la nostra terra pel caràcter de síntesi personal que va fer de la música tota dels nostres temps. Unes bases tradicionals solidíssimes li permetien la creació d'uns grans edificis polifònics molt evolucionats. Les constants sorpreses harmòniques són una font d'interès i color. Però en general hi ha també el vessant francès de subtileza tímbrica i harmonies més lluminoses i mediterrànies, com fins i tot la mateixa cura d'un Stravinsky quan tracta un text en llatí. I finalment, o per començar, el deix inconfusible del deixeble de Pedrell i per tant coneixedor d'una tradició genuïna catalana; la qualitat melòdica d'aquesta obra, com la de la ja esmentada o la del *Comiat de l'ànima*, que cloïa el programa, és important i exemple d'un creador sensible, un músic genuí.

CONSERVATORI PROFESSIONAL DE MÚSICA

IXè FESTIVAL DE MÚSICA DE PRIMAVERA DE VILA-SECA

Dissabte, dia 4 de maig de 1991

Concert a càrrec del COR SANT ESTEVE del Conservatori i la CORAL ANTICS ESCOLANS DE MONTSERRAT.

10 del vespre/Església Sant Esteve de Vila-Seca.

Dissabte, dia 11 de maig de 1991

Concert de guitarra a càrrec de FERNANDO RODRÍGUEZ.

10 del vespre/Església de l'Esperit Sant de La Pineda.

Diumenge, dia 12 de maig de 1991

Concert dels CORS VIVALDI i MOZART i l'ORQUESTRA INFANTIL DE CAMBRA DEL CONSERVATORI.

7 de la tarda/Església Sant Joan de La Plana.

Dissabte, dia 18 de maig de 1991

Actuació de l'ESBART DANSAIRE DE RUBÍ.

10 del vespre/Plaça dels Estudis de Vila-Seca.

Dissabte, dia 25 de maig de 1991

Concert de l'ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS i LA CORAL CÀRMINA.
Novena Simfonia de L.V. Beethoven.
ENRIQUETA TARRÉS, Soprano - ROSA MARIA YSÀS, Contralt - JOAN CABERO, Tenor - ENRIC SERRA, Baríton.

10 del vespre/Església Sant Esteve de Vila-Seca.

c. Sant Pere, 25
43480 - VILA-SECA
Tel.: 977 / 39 23 68

Música al Rosselló

LI. M.

Una notable revitalització d'activitats musicals (el nivell de festivals i manifestacions monogràfiques amb elements externs o, en menor grau, amb aportacions locals) es deixa sentir progressivament en indrets que fins ara havien tingut una vida musical més o menys letàrgica. En qualsevol cas, una resposta prou significativa per part del públic avala la conveniència de les propostes que diversos organismes locals s'afanyen a presentar puntualment. Podem veure un testimoni d'aquesta tendència en el cicle que amb el nom de Setmana Santa i Música Sacra a Perpinyà s'ha celebrat en aquesta ciutat de la Catalunya Nord, amb el patrocini del Bureau des Affaires Culturelles de l'Ajuntament.

Hi han col·laborat diversos conjunts internacionals especialitzats en aquest domini, com La Grande Ecurie et La Chambre du Roy de Jean-Claude Malgoire, l'Ensemble Clément Janequin, l'Ensemble Gilles Binchois (amb un monogràfic sobre les Misses anomenades de Barcelona, Tolosa i Tournai, més la Missa de Machaut), així com l'Ensemble Orchestral de Perpignan Languedoc-Roussillon, amb diverses corals de la regió, en un concert Mozart dirigit per Daniel Tosi, actiu impulsor de l'activitat musical de Perpinyà, en sengles audicions celebrades al Palau dels Reis de Mallorca, a l'Abadia de Sant Miquel de Cuixà i a la Chapelle Saint-Dominique.

Vam assistir (al vespre del passat Dijous Sant) al darrer concert del cicle, una audició notablement interessant de la *Passió segons Sant Joan* de Bach, dirigida pel famós contratenor René Jacobs, al capdavant d'un notable equip de solistes, de l'Ensemble Vocal Currende de Lovaina i del jove i excel·lent grup d'instruments originals Concerto Köln. En les condicions acústiques i ambientals de la Chapelle Saint-Dominique, molt adients per a aquest gènere de música, René Jacobs animà una versió notablement plàstica i musical, fins i tot, diríem, dramàtica i subjectiva, malgrat el seu respecte bàsic als principis estilístics i sons de l'època. En aquest



sentit, potser caldria parlar d'un cert i legítim efectisme, particularment en la represa de la introducció instrumental del primer cor, en un colpidor pianíssim seguit d'un sobtat *crescendo* poc abans de l'entrada del cor, en la traducció dels corals homòfons, amb *tempi* i dinàmiques molt contrastades segons el sentit del text, i en el temple intern de la interpretació, d'una vitalitat exemplar. D'altra banda, hom pogué remarcar l'empremta personal de Jacobs en la transmissió dels propis conceptes vocals sobre el conjunt coral. L'audició fou seguida per un públic atentíssim, tan càlid com civilitzat.

Només ens resta el desig d'una possible relació estreta entre els músics i promotors d'ambdues vessants dels Pirineus, de la qual, ateses l'afinitat geogràfica i les comunes arrels històriques, es derivarien, per a les dues parts, substancials beneficis.

Crònica dispersa d'un mes carregat de concerts

per F. TAVERNA-BECH

Entre funcions d'òpera i els concerts al Palau i a altres indrets de la ciutat, la xifra d'actes musicals celebrats el passat mes de març s'ha acostat al centenar. L'afecció a la música creix, sens dubte; amb tot, encara s'ha de fer molt de camí per assolir els nivells i l'estructura que permetin una vida concertística d'un cert relleu. El tema podria dur-nos a llargues disquisicions i a caure també en la cançó de sempre: què ens manca i què ens sobra. Sense optimismes, però amb una petita esperança de temps millors, constatem el fet i manifestem també la tristesa que ens causa haver-nos perdut molts d'aquests quasi cent concerts.

Entrant ja en matèria, direm que el mes de març es va iniciar amb un concert de l'Orquestra Ciutat de Barcelona que, dirigida per Franz-Paul Decker, ens deparà l'alegria d'una actuació veritablement estel·lar de l'arista Magdalena Barrera interpretant el *Concerto-Capriccio* de Montsalvatge. El discurs sense afectacions, però matisat amb subtils gradacions incolores de Magdalena Barrera va conferir calidesa i una bellesa eloqüent a una partitura en la qual la creativitat de Montsalvatge es desplega amb personalitat imaginativa. Igualment Franz-Paul Decker i l'orquestra van donar emotivitat i contrast lluminós a la part orquestral.

L'estrena de *Tres peces per a orquestra* de Benet Casablanca, una partitura d'admirable coherència formal i suggestiu color expressionista, al costat dels *Tres Interludis del Llibre Vermell* de Xavier Benguerel, d'interessants efectes sonors, i *Estantes I* de qui escriu aquest comentari, van complementar el capítol «català» de la programació de l'Orquestra Ciutat de Barcelona el mes de març. Aquesta activitat tingué també dues grans figures com a protagonistes: la violinista Ida Haendel i el violoncel·lista Janos Starker. Ida Haendel va interpretar el *Concert per a violí* de Brahms i ens va posar de nou en contacte amb una manera de fer

música que les noves generacions d'avui gairebé no cultiven. D'alguna manera, sembla que a Ida Haendel li interessa més —i així ho va palesar la seva lectura— el contingut d'idees de la partitura i engalzar-les dins d'una línia de tensions variants, que no pas exhibir la infal·libilitat de la tècnica virtuosística, o bé impressionar amb el caràcter agressiu del seu discurs. Per la seva part, Janos Starker va oferir una versió refulgent i plena de vida del *Concert per a violoncel i orquestra* de Hindemith. Malgrat els problemes acústics que planteja la sala del Palau, les contraposicions de caràcter i color que es desenvolupen entre solista i part orquestral van resoldre's amb l'equilibri necessari perquè aquest admirable concert de Hindemith assolís la imatge sonora més eloqüent, tan personal i a la vegada modèlica del veritable estil neoclàssic.

Tal com ja es va posant en relleu des de bastants concerts enrera, l'orquestra està aconseguint uns resultats notables quant a eficàcia i equilibri instrumental; versions tan brillants i precises com les que va oferir sota la direcció de Decker de les simfonies *Sisena* de Xostakòvitx i *Cinquena* de Prokofiev, difícilment s'haurien escoltat un parell d'anys enrera. Pot afirmar-se, doncs, que l'etapa Decker ha estat positiva per a la trajectòria de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

Per la seva banda, Ibercamera va presentar novament els pianistes Eliso Virsaladze i Naum Grubert en dos recitals de signe marcadament virtuosístic, dels quals destacaríem el rigor en la lectura de la *Sonata núm. 3* de Chopin per part d'Eliso Virsaladze, mentre que Grubert, substituït d'André Watts, poca cosa va mostrar de personal. Amb tot, els habituals d'Ibercamera van tenir ocasió d'entusiasmar-se amb les memorables versions de les simfonies *Tercera* i *Primera* de Brahms que dirigí Carlo-Maria Giulini a la Philharmonia Orchestra de Londres. El director adoptà uns *tempi* una mica més lents dels que generalment s'apliquen a la música de Brahms; segurament,

aquesta actitud va sorprendre, però aviat es va copsar que el discurs de Giulini —magníficament plasmat pel perfectíssim conjunt simfònic anglès— assignava als pentagrames del compositor alemany el caràcter majestuós i serè d'un monument sonor que està més enllà del temps. En certa manera, les tensions, els canvis de color i la configuració lírica brahmsians van manifestar el seu veritable sentit espiritual.

Un altre fet musical important va ésser el concert que l'Orquestra del Teatre Lliure dedicà al compositor Luis de Pablo. D'aquest compositor, s'interpreta l'extensa i heterogènia partitura *Tarde de poetas*. Estructurada en 14 parts, en les quals s'integren textos de sentit molt divers i amb un conjunt instrumental constituït per 18 instruments, un cor de 12 veus, i una soprano i un baríton solistes (que mai —cal remarcar-ho— actuen junts), la composició va fer la impressió de ser un treball fet sense cap preocupació d'estil, ni de recerca d'una certa unitat il·lativa, si no era la d'exposar el món divers i contraposat pel qual Lluís de Pablo ha transitat al llarg de la seva vida.

I acabem aquesta crònica amb la referència a un fet esperançador i no menys sorprenent: l'èxit de públic assolit pels concerts del cicle Música d'Avui: en tots ells, la sala resultà insuficient per acollir tots els assistents.

D'alguna manera, el quartet de corda Gaudí, el trio format per Pere Serra (violí), Lluís Sedó (violoncel) i M.^a Rosa Llorens (piano), i el duo integrat pel violoncel·lista Gheorghe Motatu i la pianista Assumpta Coma van tenir l'escalf d'un auditori que reconegué el mèrit de la seva labor, no gens fàcil i sempre compromesa. Tanmateix, partitures tan interessants com la *Langsamer Satz* de Webern o les *Miniatures* de Balada (Quartet Gaudí), l'hàbil i virtuosístic *Passim Trio* de Guinjoan, o bé l'originalitat de *Métrica I* de Barce per a piano i violoncel, així com els efectes contrastants de *Khana* per a violoncel de Sardà, van demostrar també que la música del nostre temps té qualitats més que suficients per figurar en els repertoris habituals dels concerts. D'alguna manera, esforços com els dels músics de l'Orquestra Ciutat de Barcelona i de l'Associació de Compositors són absolutament vàlids per a assumir la nova música com un fet més en el medi cultural i social del nostre temps.

Les vespres a la Venècia de Monteverdi

per DAVID LÓPEZ I MAGRANÉ

Quan un es prepara per assistir a un tipus de concert com el que Paul McCreesh i el seu conjunt Gabrieli Consort and Players ofereixen, és obligat de fer una reflexió sobre tot el que representa globalment l'espectacle —obres, autors, intèrprets—. Superat aquest requisit previ, la conclusió és evident: es tracta d'un concert especial. Aquest terme no resulta gratuït si sospesem els paràmetres artístics esmentats anteriorment.

Exceptuant el cas de Monteverdi, cap dels compositors que integren el programa no és interpretat amb freqüència —i no és que Monteverdi s'interpreti sovint, ans tot al contrari—. De la poca obra que s'interpreta, no en destaca generalment la producció religiosa i poder-ne gaudir d'una bona mostra, emmarcada en un muntatge general en el qual s'intercalen els passatges gregorians corresponents, ja és en si mateix tot un esdeveniment.

Els intèrprets, solistes tots de categoria més o menys reconeguda, ja han llançat al mercat un disc en el qual no es té en compte cap tipus de limitació a l'hora d'utilitzar-hi personal. Provenients d'altres agrupacions similars, veure'n una mostra tocant i cantant plegats sota el nom que vingui al cas és també la garantia d'una bona lliçó de professionalitat. Entre els instrumentistes cal destacar l'aportació de His Majesties Sagbutts and Cornetts al complet —encapçalats per Jeremy West al *cornetto*—, conjunt del qual ja hem pogut admirar la qualitat recentment, en la gira que han portat a terme pel nostre país sota el pavelló, aquesta vegada, de The Scholars amb unes altres vespres, les de la *Beata Vergine* de Monteverdi. Pel que fa al conjunt vocal, tots els components s'integren en l'òrbita de The Monteverdi Choir —novament l'autor de l'*Orfeo*— que dirigeix John Eliot Gardiner.

El resultat no va decebre gens ni mica. Tots els intèrprets van exhibir una tècnica individual depurada —llevat de Paul McCreesh, que va mostrar-se com



Gabrieli Consort and Players

un bon preparador, potser, però no pas com un bon director en les obres en què va participar activament—. Van destacar sens dubte el tenor Charles Daniels —que també dirigia el gregorià— i la soprano Susan Hemington-Jones, que va fer tota una demostració de virtuosisme vocal en el salm «Lauda Ierusalem» de Francesco Cavalli i de bon gust interpretatiu en el «O quam pulchra es» d'Alessandro Grandi. També van brillar —terme molt apropiat tenint en compte la tessitura de l'obra que van cantar— els contratenors Ralf Popken i Robert Harre-Jones, que van demostrar, un cop més, que l'escola anglesa és justament reconeguda.

Els violins van prendre el protagonisme als *cornettos* —com si la frase fos treta d'un llibre d'història de la música— i els incondicionals varem quedar francament decebuts de no sentir l'instrument d'un Jeremy West, plegat de mans al llarg de quasi tot el concert i que quan va utilitzar-lo ho va fer només per doblar veus de soprano en els *tutti*. Aquest protagonisme dels instruments d'arc es va fer pales, sobretot, en la coneguda sonata de Marini «Con tre violini in eco» —de la qual existeix una bona versió discogràfica a càr-

rec de Reinhard Goebel i el seu conjunt—, on Florian Deuter va fer oblidar l'enyorat so del *cornetto*, privat, tanmateix, d'un possible torn de rèplica.

El gregorià va ser potser excessivament fred i excessivament lent, declamat amb una solemnitat que possiblement s'acosta a la pompositat de la basílica de San Marco (si d'això es tractava) però que jo, personalment, vaig trobar molt lluny de la senzillesa que desprèn la seva meravellosa i simple línia melòdica.

L'única qüestió que no es pot acceptar de cap de les maneres és el fet que aquesta música, escrita amb una funció molt concreta i per a ser interpretada en un marc molt concret, es vegi privada de la seva dimensió extramusical afegida, per esdevenir una mena de síntesi de laboratori —malgrat el gregorià intercalat—, de la qual tota espiritualitat és absent, en un Palau de la Música que no va registrar, malauradament —ja que l'ocasió realment s'ho valia—, una de les seves millors entrades. Caldria plantejar-se potser la possibilitat que futurs esdeveniments similars tinguin un ambient, i sobretot una acústica, més idoni en detriment de la comoditat que pot oferir un auditori com el Palau.

El cicle Òpera a Catalunya continua amb el favor del públic

per ORIOL PÉREZ TREVIÑO

De nou el cicle Òpera a Catalunya ha tornat, per tal d'oferir en aquesta ocasió l'arxipopular *Norma* de Vincenzo Bellini (1801-1835). Aquesta òpera del «diví», amb llibret de Felice Romani, és un bon exemple d'obra que posseeix un gran equilibri musical i allò que fa referència al dramatisme. És de destacar també que, tal com predeia Gluck, el recitatiu i l'arioso adquireixen la mateixa importància que la mateixa ària.

No cal dir, a la vegada, que és una òpera que destaca pel vocal. Bellini no era un gran orquestrador i, per tant, harmònicament no té cap problema. És cert, però, que aquesta *pobresa* és un dels principals encants de Bellini.

En aquesta nova producció de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell s'ha comptat, pel que fa a la part musical, amb la tradicional Orquestra Simfònica del Vallès, a més dels solistes vocals Veneta Janeva, Lola Casariego i Francisco Ortiz, entre d'altres. La direcció escènica anava a càrrec de Pere Francesch.

S'ha dit, i es diu, que el paper de Norma no és fàcil, i així és. Bellini havia pensat, ben segur, en una soprano dramàtica amb capacitat d'agilitats vocals a més d'una veu amb una àmplia tessitura. Veneta Janeva no va saber mostrar-nos una Norma brillant, sinó més aviat al contrari. Va demostrar una veu ni de bon tros homogènia, amb continus canvis de colors, amb una ascendència al sobreagut que va ser realitzada més amb un cop de veu que no pas amb una lògica dins del discurs musical. A més, la coloratura que va mostrar va ser realment pobre. Recordem, per exemple el «Qual cor tradisti».

A més, i a tall d'anècdota, el dia de la representació d'Olesa de Montserrat l'encarregada de cantar l'esmentat rol de Norma va quedar sense veu, davant la sorpresa de tots.

Katia Angeloni, en el paper d'Adalgisa, va fer una interpretació que no diferia gaire, pel que fa a la pobresa del



Vincenzo Bellini

discurs musical, del de la seva compatriota Janeva. Així el duet «Mira, o Norma» va ser realment pobre en musicalitat i expressió. En canvi, uns altres dies hi havia la presència de Lola Casariego, altament musical, amb una veu rodona, homogènia i que va saber arribar a la psicologia del personatge. Com diuen els *fenomenics*, el personatge *hi* era.

Francisco Ortiz, prou conegut pel públic d'Òpera a Catalunya, va realitzar una bona creació del personatge de Pollione, meitat heroic i dramàtic. Va demostrar bon gust, sentit del fraseig i bona dicció, i va donar, a la vegada, importància al text.

L'Oroveso de Vladimir Karimi fou una delícia. Va ser una sort poder escoltar un baix amb aquesta riquesa de color i amb una veu tan timbrada. Karimi va donar el caràcter adequat al personatge, i així el seu «Ah! del teatro» va tenir tota la força necessària.

La resta de personatges, per la seva banda, van realitzar una meritòria actuació. Va destacar per la capacitat de comunicació Ramon Pujol en el paper de Flavio.

L'orquestra, per la seva banda, no

tingué cap problema; va saber guardar l'estil belcantista i no es va deixar endur per una concepció simfònica. El director Corti, a pesar d'una direcció on hi ha alguns gests una mica ambigus, va saber guardar l'equilibri i va saber planificar molt bé els matisos, com la perspectiva sonora.

El cor, malauradament, després del bon gust de boca que ens havia deixat en el *Don Quichotte*, va fer una versió més pobre, però si la comparem amb les actuacions que havien fet en el *Rigoletto* han millorat en equilibri i afinació. Ben segur que, amb el temps, el cor sabrà trobar la seva sonoritat i la seva personalitat.

L'escenografia, movent-se en uns paràmetres de força simplicitat, va saber aconseguir els ambients. Ara bé, tant de bo que en les planificacions escenogràfiques es tinguí en compte els pobres músics de l'orquestra. Segons sembla, a l'última representació, a Girona, els músics van haver de xiular i cridar al director d'escena, ja que durant tota l'estona tinguerem fum a la cara, amb els inconvenients que això suposa.

El següent plat que ens espera és la immortal *Traviata*.



40 Festival Internacional de Música y Danza de Granada

14 al 30 de Junio de 1991

22 Curso Manuel de Falla

Real Monasterio de San Jerónimo
Palacio de Carlos V - Teatro del Generalife
Auditorio Manuel de Falla - Patio de los Arrayanes
S. I. Catedral - Plazas y Patios de Granada

Viernes, 14 de Junio. 1.1

Real Monasterio de San Jerónimo, 20.30 h.

Concierto Inaugural del 40 Festival.

Benjamin Britten: *El Arca de Noé*.

Patrocinado por > y Diputación Provincial de Granada.

Viernes, 14 de Junio. 1



Teatro del Generalife, 22.30 h.

Les Ballets de Monte-Carlo.

Obras de Mahler, Astley, Rachmaninov, Stravinsky, Adam y Tchaikovsky.

Patrocinado por >

Sábado, 15 de Junio. 2.1

Patio de los Arrayanes, 20.00 h.

Memorial Andrés Segovia.

Una hora con... **Manuel Barrueco**, guitarra.

Sábado, 15 de Junio. 2

Teatro del Generalife, 22.30 h.

Les Ballets de Monte-Carlo.

Obras de Mozart, Beethoven y Tchaikovsky.

Patrocinado por >

Domingo 16 y Martes 18 de Junio. 3/5

Palacio de Carlos V, 22.00 h.

Don Giovanni.

Wolfgang Amadeus Mozart

RUGGERO RAIMONDI, ROBERTA ALEXANDER, CHRISTINE WEIDINGER, STAFFORD DEAN, JOHN ALEX, LILLIAN WATSON, ALFONSO ECHEVERRIA, MANFRED SCHENK.

ORQUESTA DE CÁMARA DE HOLANDA.

CORO DE VALENCIA (Dir. F. J. Perales).

ANTONI ROS-MARBA, dirección musical. PILAR MIRO, concepto.

Lunes, 17 de Junio. 4

Auditorio Manuel de Falla, 22.30 h.

Orquesta de Cámara de Holanda.

ALICIA DE LARROCHA, piano.

ANTONI ROS-MARBA, director.

Obras de Wolfgang Amadeus Mozart.

Patrocinado por >

Martes, 18 de Junio. 5.1

Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h.

Una hora con... **Grupo Manon**.

Obras de Mozart y Messiaen.

Miércoles, 19 de Junio. 6.1



Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h.

Una hora con... **Alicia de Larrocha**, piano.

Obras de Enrique Granados.

Miércoles, 19 de Junio. 6

Palacio de Carlos V, 22.30 h.

Orquesta Sinfónica de Tenerife.

MISCHA MAISKY, violonchelo.

VICTOR PABLO PEREZ, director.

Obras de E. Halffter, Dvorák, Homs, Stravinsky.

Jueves, 20 de Junio. 7.1

Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h.

Una hora con... **Rosa Torres Pardo**, piano.

Obras de Turina, Debussy y Prokofiev.

Jueves, 20 de Junio. 7

Palacio de Carlos V, 22.30 h.

Stabat Mater, Op. 58.

Antonín Dvorák.

VERONIKA KINCS, MARTA LUKIN, DÉNES GUYAS, MANFRED SCHENK.

CORO DE VALENCIA.

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE.

TAMAS PAL, director.

Viernes, 21 de Junio. 8.1

Patio de los Arrayanes, 20.00 h.

Memorial Andrés Segovia.

Una hora con... **Maria Esther Guzmán**, guitarra.

Viernes, 21 de Junio. 8

Palacio de Carlos V, 22.30 h.

Música tradicional: Cantos y Danzas de Ouzbekistan (URSS).

Patrocinado por >

Sábado, 22 de Junio. 9.1

Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h.

Una hora con... **Tatjana Nikolayeva**, piano.

Johann Sebastian Bach: *Variaciones Goldberg*. BWV 988.

Sábado, 22 y Domingo 23 de Junio. 9/10

Teatro del Generalife, 22.30 h.

Noche de Flamenco.

Ballet Cristina Hoyos: Sueños Flamencos.

Patrocinado por >

Domingo, 23 de Junio. 10.1

Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h.

Una hora con... **Albert Niño**, piano.

Obras de Falla, E. Halffter.

Bonet, Soler, Castillo, Guinjoan, Blancafort, Balboa, Rueda y Bernaola.

Lunes, 24 de Junio. 11



Auditorio Manuel de Falla, 22.30 h.

The Koenig Ensemble.

Teatro del Mimodrama.

LADY SUSANA WALTON, narradora. RICHARD BAKER, narrador.

JAN LATHAM-KOENIG, director.

Obras de Walton y Stravinsky.

Con la colaboración de >

22 Curso Manuel de Falla.

Apdo. de Correos 1.129, 18080 Granada. Tfno.: 958/26 18 50.

Venta de localidades e información

Corral del Carbón, en horario de mañana y tarde

C/ Mariana Pineda, Apartado de Correos nº. 64, 18080 Granada.

Tfno.: 22 80 51. Fax: 22 81 05. Télex: 78449 FIMG E.

Tfno. oficina: 26 74 42.

Martes 25, Miércoles 26, Jueves 27, Viernes 28 de Junio 12/13 14/15



Palacio de Carlos V, 22.30 h.

Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig.

JOSE MARIA PINZOLAS, piano. CHRISTIAN FUNKE, violín. JUERNJAKOS

TIMM, violonchelo. ELISABETH LEONSKAJA, piano. MIDORI, violín.

KURT MASUR, director.

Integral de las Sinfonías y Conciertos de Johannes Brahms.

Miércoles 26, Jueves 27, Viernes 28 y Sábado 29 de Junio. 13.1/14.115.1/16.1

Auditorio Manuel de Falla, 20.00 h.

Paul Badura-Skoda, pianoforte.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Integral de las Sonatas para pianoforte.

Sábado, 29 de Junio 16

Auditorio Manuel de Falla, 22.30 h.

Scottish Chamber Orchestra.

WILLIAM CONWAY, violonchelo.

SIR PETER MAXWELL DAVIES, director.

Obras de Mozart y Maxwell Davies.

Domingo, 30 de Junio. 17.1

Patio de los Arrayanes, 20.00 h.

Una hora con... **Grupo Diabassaron**.

Obras de Antonio Vivaldi.

Domingo, 30 de Junio. 17

Auditorio Manuel de Falla, 22.30 h.

Scottish Chamber Orchestra.

MAURICE CHECKER, corno inglés. LEWIS MORRISON, clarinete.

SIR PETER MAXWELL DAVIES, director.

Obras de Falla, Maxwell Davies y Haydn.



Programas y grupos de Música Tradicional:

La Ruta de la Seda.

Cantos y danzas de Ouzbekistán (URSS), Tsam de Mongolia

y Han de Chang An (China).

Patrocinado por >



JUNTA DE ANDALUCÍA



DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

La història de l'art és, genèricament, la història de la successió de maneres d'expressar les grans idees que presideixen l'existència de la humanitat, de forma progressivament canviant.

El paràgraf, com hem vist, inclou ja la paraula «forma», absolutament fonamental en el context que ens ocupa. L'home, des dels seus orígens més remots, està sotmès a una sèrie de problemàtiques existencials i anímiques que fonamentalment són i han estat sempre les mateixes, però que s'han manifestat de forma —altra vegada el mot— diferent: sota contextos variats i amb embolcalls així mateix diferents.

L'art, com a mitjà d'expressió sensible de la realitat immediata de l'esdevenir humà, ha anat responant a aquesta circumstancialitat canviant, donant resposta amb les seves pròpies «formes» de manifestar-se o d'expressar-se, a les preguntes existencials de l'home.

El minimal és una de les formes més

modernes de l'expressió artística i, consegüentment, és també l'expressió de la forma de manifestar-se modernament els grans problemes existencials de la humanitat. El caràcter de reflex immediat de l'art es posa en evidència, doncs, en aquest context formal, que en última instància obeeix, en bona part, a un concepte perfectament assumit, la postmodernitat, amb què més o menys ens identifiquem tots.

El minimalisme o l'estètica de la postmodernitat

Amb la confecció del tema d'aquest mes dedicat al minimal, pretenem mostrar els trets d'aquest concepte formal, d'aquesta estètica que, manifestada inicialment en el terreny de la

plàstica, ha anat ocupant un lloc progressivament important en el terreny de la música i ha obert unes vies intermèdies que estan vinculades en bona mesura al món musical popular i al culte en un procés encara en plena gestació que pot obrir noves perspectives per al futur de l'art d'Orfeu.

Les bases genèriques i estètiques del Minimal Art

per LOURDES CIRLOT

Des d'una òptica actual, en què ja existeixen nombroses revisions de l'art minimalista, com a resultat tant d'anàlisis a fons fetes per la crítica especialitzada com de la tasca de determinats artistes joves als quals ha interessat rescatar aquest llenguatge per a les seves pròpies realitzacions de finals dels anys vuitanta, aquest tipus d'art apareix davant els nostres ulls carregat de significats. Ja queda lluny aquell eslògan inventat per Walker, en enfrontar-se en un moment donat a l'obra de Judd, en el qual afirmava «res d'il·lusions, res d'al·lusions». Malgrat que s'hagi insistit en nombroses ocasions que l'art minimalista no es basa en la representació, sinó que es tracta d'una presentació, o millor encara, com diu Luc Lang, és «la presència insignificant, encara que concreta, d'un volum ocupant un espai», és evident l'interès existent per part dels historiadors de l'art de buscar-li filiacions i, per descomptat, de trobar respostes als interrogants que presenten les obres realitzades en el seu si.

Una qüestió interessant és la que fa referència al moment en què sorgeix el *Minimal Art* als Estats Units, a començaments dels anys seixanta, coincidint amb l'apogeu del moviment pop. Per Bourriaud és evident que, al darrera d'aquests dos corrents artístics, el maquinisme pren la força viva d'una ideologia. Així, les imatges repetitives d'un Warhol o les declaracions de Sol Le Witt («la idea és una màquina que fa l'art»), l'aspecte glacial d'un Lichtenstein o d'un Rosenquist indiquen un «esdevenir-màquina». Tant els pops com els minimalistes s'interessen per les formes simples i regulars, les superfícies llises i l'ús de materials industrials. Fan servir els mitjans de reproducció mecànica i eliminen l'empremta i el gest de l'artista, en contra de les solucions adoptades pels seus precursors, els expressionistes abstractes.

No són pocs els historiadors que veuen una connexió clara entre el minimalisme i determinades manifestacions fetes pels constructivistes (Tatlin, Rodchenko, El Lissitzky, Van Doesburg, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, etc.) i fins i tot amb artistes tan diferents com Josef Albers i Marcel Duchamp. No és estrany, doncs, que aquest últim, que fou el pioner de portar a la pràctica la *bellesa de la indiferència*, fos homenatjat en reiterades ocasions per John Cage, al ma-

teix temps que revisava els possibles significats de les seves obres, i els transmetia a deixebles com Rauschenberg o Johns.

Els primers textos destinats a analitzar les causes de l'aparició del minimalisme foren escrits pel teòric formalista Clement Greenberg. Des del seu punt de vista, i com a hereu de les tesis wölfflinianes, Greenberg va veure sempre el *Minimal Art* i allò que ell denominava Abstracció Postpictòrica dins de l'evolució lògica que implicava un retorn al linealisme, després de l'experiència pictòrica pròpia de l'expressionisme abstracte.

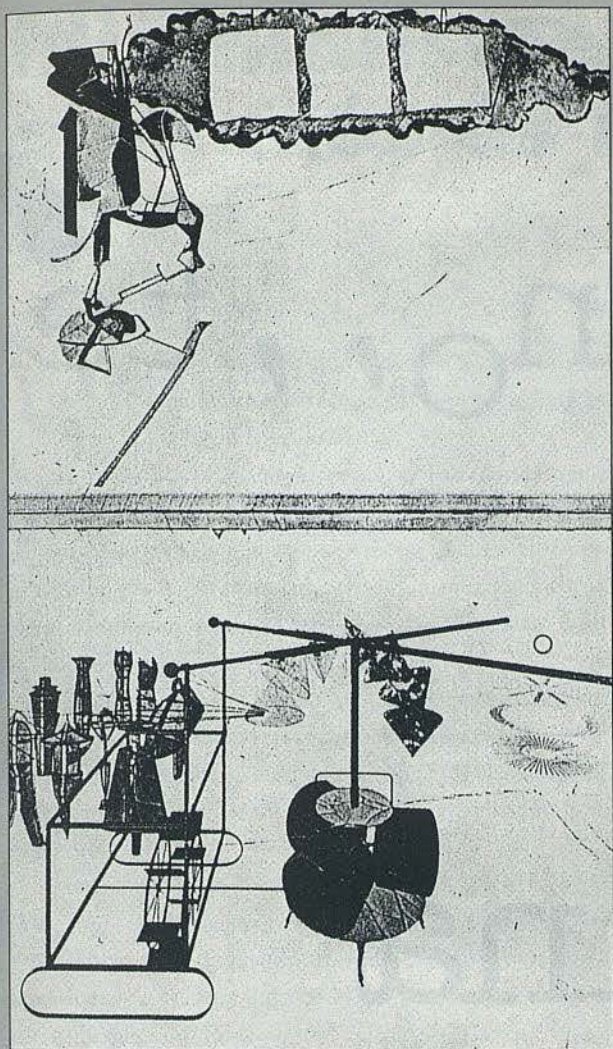
Tot caràcter anecdòtic és rebutjat en el minimalisme, a fi de potenciar al màxim la puresa del llenguatge i de suggerir, d'aquesta manera, la necessitat de recórrer al que Morris anomena *gestalt* forta o forma de tipus unitari que no pot descompondre's. Tal com adverteix Michael Fried, els minimalistes s'oposen a l'escultura articulada i, en canvi, proposen les qualitats d'unitat i indivisibilitat, i és, per tant, possible, el resultat d'objecte específic simple. Amb el transcurs del temps la denominació *Minimal Art* ha prevalgut sobre tota una sèrie de conceptes lligats a les manifestacions dels artistes que varen treballar al seu si. Entre aquestes denominacions podem mencionar les d'*ABC Art*, Literalisme, Art reduccionista, Estructures Primàries, *Cool Art*, Objectes Específics, *The Third Stream*, etc.

Fou el filòsof Richard Wollheim qui, el 1965, encunyà el concepte *Minimal Art* per designar els objectes artístics amb un baix contingut expressiu, i que era vàlid tant per a les pintures de Malevix com per a les de Reinhardt. A poc a poc, malgrat tot, el concepte es va circumscriure a un grup d'artistes americans, d'entre els quals es destaquen Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933), Donald Judd (1928), Robert Morris (1931) i Sol Le Witt (1928), tots ells escultors, al costat dels pintors Robert Mangold (1937) i Robert Ryman (1930).

En certes ocasions s'hi inclou també Tony Smith (1912-1980), l'obra del qual presenta, des del punt de vista merament formal, certs elements de contacte amb la dels altres artistes esmentats. Malgrat això, s'ha de tenir en compte que els propòsits de Smith es trobaven molt distants dels dels minimalistes. Segons el mateix Smith, els artistes minimalistes aspiraven a certs resultats determinats amb antelació, mentre que la seva obra es devia a tota una sèrie de processos no regits per objectius conscients. D'altra banda, a més a més, existeix la diferència generacional, ja que Smith, nascut el 1912, pertanyia a la generació dels expressionistes abstractes i no a la dels representants del *Minimal Art*.

Respecte a Carl Andre s'ha d'assenyalar que construeix les seves escultures d'una manera homogènia i continua. En elles els elements són idèntics. En juxtaposar aquests elements, elimina totalment la idea de jerarquització i el conjunt es manté obert. No s'hi adverteix mai el desig de subratllar cap zona, ni, per tant, d'assenyalar un centre.

Un altre dels artistes que componen les seves escultures



Marcel Duchamp: «La mariée mise à nu...»

per mitjà d'elements repetits és Judd. És a partir de les seves primeres realitzacions que es pot distingir ja la coexistència dialèctica del sistema dualista del qual parla Germano Celant en relació amb les seves obres. El caràcter binari que presenten permet observar com Judd atorga un valor idèntic a tots els elements. Tampoc en la seva obra es percep cap valor jeràrquic entre ple i buit, entre obert i tancat, entre a dalt i a baix, davant i darrera, material i immaterial...

En moltes escultures Judd integra el color en un sentit totalment inexpressiu i impersonal, com un element més d'aquella concepció binària, ja que es decanta per solucions bicromàtiques.

Les composicions serials de Sol Le Witt tenen com a punt de partida tant les obres realitzades per Albers en el si de la Bauhaus, en la dècada dels anys vint, com la serialitat dins de l'àmbit musical. No en va, com assenyala Marjorie Welish, Pierre Boulez, com a continuador de Schönberg, publicà el 1964 —coincidint amb l'embranchada del *Minimal Art* i de l'Art Conceptual— *Penser la musique aujourd'hui*. En la seva obra analitza to, ritme, moviment i timbre, i proposa un mètode sistemàtic per abordar la composició serial.

L'obra de Le Witt es basa en l'organització espacial reticular. En força ocasions l'artista ha precisat que la seva

preocupació en el moment d'efectuar les seves estructures no s'ha centrat mai en la problemàtica de les formes primàries. Es tracta, més que res, de projectar la noció d'organització com a tal. L'espai ambiental adquireix un caràcter sumament peculiar en el context de l'obra de Dan Flavin. Aquest artista treballa amb tubs de fluorescents de fabricació estàndard. Els colors utilitzats també són els produïts per la indústria i Flavin els usa essent conscient dels efectes de calor i llum que produeixen. De tots els minimalistes, Flavin, malgrat que construeix un espai no il·lusori per mitjà de les seves instal·lacions, és potser el que posseeix més connotacions romàntiques o fins i tot místiques en la seva obra.

Finalment, de tots els artistes que es dediquen a la realització d'obres tridimensionals dins el minimalisme és Robert Morris qui més ha canviat al llarg de la seva trajectòria. Fins i tot en certs moments es pot afirmar que s'ha separat radicalment de l'estètica minimal per aprofundir en solucions quasi oposades a ella. Els seus políedres simples, permutacions o sistemes modulars corresponen clarament a la concepció minimalista, mentre que les obres catalogades com a «antiform» —algunes fetes amb feltre— presenten un caràcter molt diferent.

Com la resta de minimalistes, Morris feia servir materials produïts industrialment (contraplacat de fusta, fibra de vidre, planxes de metall galvanitzat, fusta, pedra, etc.) que han estat efecutats mitjançant processos simples de treball. L'empremta de l'artista no és mai present, factor que contribueix decisivament a subratllar el caràcter fred de les obres.

En general, les instal·lacions de les obres a galeries i museus les fan els mateixos artistes, que desenvolupen, consegüentment, una tasca de dissenyadors i organitzadors de la distribució de les peces en un ambient donat. Molts cops aquest procés d'instal·lació es converteix alhora en una feina artística, tan important com el desenvolupament en concebre les mateixes peces. Alguns artistes, com Morris, canvien l'estructura global d'un conjunt d'elements, tenint en compte l'espai de què disposen per emplaçar-los; d'altres, en canvi, com Judd, prefereixen estructures fixes, de dimensions permanents, independentment de la instal·lació.

Els dos pintors Mangold i Ryman són, sens dubte, els més reduccionistes, ja que es decanten per un tipus d'obres en què la bidimensionalitat de la tela és subratllada per una pintura llisa i homogènia i fins i tot monocromàtica. En el seu cas tampoc es percep l'empremta del pinzell o el rastre de qualsevol eina utilitzada. Sol Le Witt escrivia el 1967: «L'artista conceptual intenta que la seva feina interessi mentalment els espectadors.» Phyllis Tuchman, en la seva reflexió entorn al *Minimal Art*, recull la idea lligada al concepte «interessant» i, citant Susan Sontag, apunta que «ser interessant» implica esborrar les diferències entre el bell i el lleig, el vertader i el fals, l'útil i l'inútil, el bon gust i el mal gust. És en aquest sentit que podem dir que l'art minimalista resulta «interessant».

La feina
mal feta no, té
Eutòr.

La feina ben feta no té fronteres.

Des del més petit taller a la més gran de les nostres empreses, des dels estudiants fins a tota mena de professionals sabem que cal fer la feina ben feta.

Només així el nostre país i cadascú de nosaltres serem realment competitius arreu del món. Només així demostrarem una vegada més que som un país ple de gent amb empenta, un país que vol ser cada cop més modern, més competitiu i més europeu.

Perquè a Catalunya tenim molt clar que la feina ben feta és l'única que no té límits.



GENERALITAT DE CATALUNYA

CATALUNYA UN PAÍS D'EUROPA

Minimalismes, o on més és menys

per LLORENÇ BARBER

S'ha anomenat minimalisme la darrera gran metàfora que ha entonat la música d'aquest segle XX ja ancià.

Per començar pot ser bo recordar que el terme minimalisme apareix per primera vegada a *Art Magazine* (1965) per designar un moviment que reacciona enfront d'una situació històrica precisa: la preeminència de l'expressionisme abstracte en les arts plàstiques nord-americanes després de l'última postguerra.

Serien minimalistes aquells que creaven mitjançant unitats conceptuals concretes, operacions mentals lògiques, elements modulars de gran simplicitat (per exemple el cub), utilitzant colors primaris i mitjançant una sintaxi simple i autònoma.

Noms com els de Donald Judd, Robert Morris o Sol Le Witt, amb els seus políedres regulars i «específics», donen cos a una manera d'entendre l'objecte artístic com a simple «presència» o «corporeïtat» material i espacial.

Anys més tard, dos compositors, l'anglès Michael Nyman (a *Studio International*) i el nord-americà Tom Johnson (a *The Village Voice*) designaran música minimal una ambigua i diversa pràctica sonora que, reaccionant contra el corrent postserial imperant, planteja una reducció del material compositiu a un nombre molt limitat d'elements, renuncia a la complexitat en favor de la repetició d'esquemes melòdics o rítmics, sotmet aquests esquemes a processos de transformació, utilitza el llenguatge musical tonal (cosa que els acosta al pop) i adopta moltes vegades una actitud meditativa i estàtica en la qual poden aparèixer (o fins i tot ser determinants) certs elements rituals.

A mesura que s'imposarà aquest nom, incòmode per a alguns, aniran caient en desús denominacions com música cibernètica, cíclica, metamúsica, còsmica, periòdica, nova simplicitat, etc. Només es mantindrà el de música «repetitiva», que, tot i no ser comprensiu, designa i descriu aquelles músiques mínimals que assoliran més ressonància i popularitat.

La Monte Young, el pare del minimalisme

Heidegger deia que on creix el perill creix el que ens en pot alliberar. De la mateixa manera, una reacció antiseria-



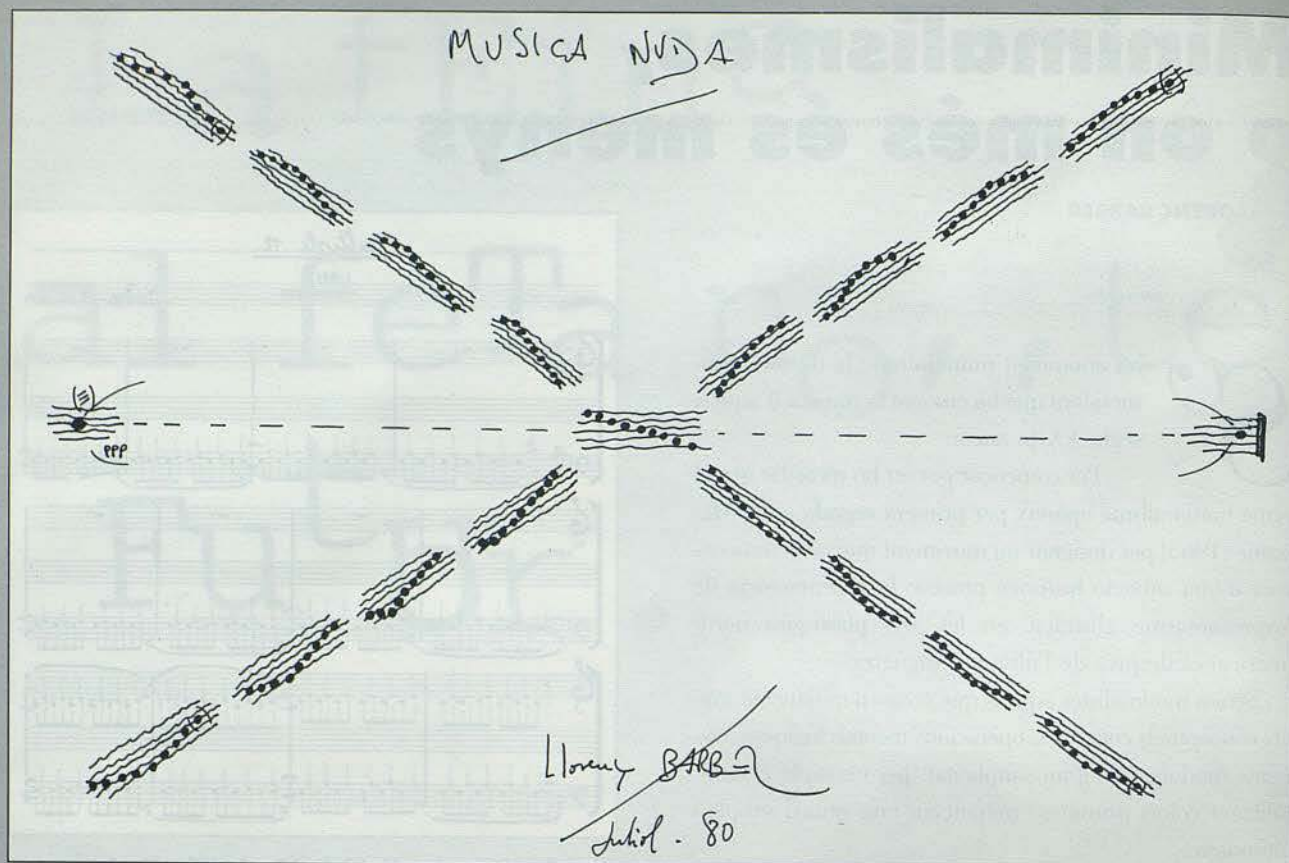
Partitura de «Múltiple 12» de Wim Mertens

lista havia de trobar en el serialisme les llavors de la seva nova poètica. Així, La Monte Young explica com la seva atracció primerenca pels sons continus (el brunzit de certs insectes, el vent, els corrents d'aigua, etc.) se sentí reforçada quan va notar la tendència d'Anton Webern a fer aparèixer, al llarg d'un moviment, les mateixes notes en els mateixos registres, cosa que fa que obres «en constant variació» a un nivell perceptiu superficial poden ser degustades en el fons com a extremadament disteses i estàtiques, ja que «la mateixa informació es repeteix una vegada i una altra».

Si afegim a aquesta especial lectura de Webern el fet que Young proposa el seu encontre en el Darmstadt de 1959 amb el John Cage radical de la música indeterminada, entendrem el ràpid pas des del *Trio per a cordes* (1958), amb una primera nota que dura quatre minuts i mig, a afirmacions com «cada so és el seu propi món», «deixem que els sons siguin el que són», «alliberem el so de tot llast local i fisiològic», etc. Aviat crearà el que anomenà «Teatre de l'esdeveniment»: tota una sèrie d'obres en què (com en els *events fluxus* de G. Brecht) una sola acció (o una sola idea) forma la matèria singular i única de la proposta.

Un exemple: «Obre la tapa del piano sense fer cap soroll audible per a tu. Intenta-ho tants cops com vulguis. La peça acaba quan ho aconsegueixes o quan renunciïs a aconseguir-ho. No cal que ho expliquis al públic. Simplement fes el que fas, i quan la peça s'acabi, indica-ho com de costum.» (*Piano Piece for D. Tudor* núm. 2, 1960).

Però l'obra que escriurà i executarà més vegades al llarg del 1960 i el 1961 té per tota partitura la indicació «Dibui-



Partitura de «Música nuda» de Llorenç Barber

xa una línia recta i segueix-la», cosa que no ens ha de confondre, ja que si bé una línia «és un potencial de temps que existeix», l'interès bàsic de La Monte Young no és la linealitat, sinó la simultaneïtat, és a dir, l'harmonia. I el seu èmfasi per l'arma harmònica del so marca el canvi de paradigma més important de la música d'aquesta segona meitat del segle XX.

A partir d'ara, Young dedicarà tota la seva activitat a presentar de totes les maneres possible la riquesa del so, a presentar-lo de tal manera (quant a extensió i intensitat) que el seu espectre sonor total se'ns faci evident. Young crea el seu propi conjunt instrumental (el Teatre de la Música Eterna), amb el qual munta una música sofisticada i íntimament repetitiva, és a dir, llargs (eterns) pedals d'ones sinusoidals (amb la més perfecta estabilitat que permet la tecnologia) sobre els quals superposa sons les freqüències dels quals estiguin en relació natural o «periòdica». Tot això sotmès a una amplificació extrema, per emfasitzar les característiques del so a fi de fer perceptibles els harmònics més aguts, i l'eventual discórrer lent de la seva relació de fase respecte del pedal, cos que dona volum al sonar perpetu i intens.

És el seu concepte de «casa de somni», un lloc on interpretar adequadament i de forma contínua *La tortuga, els seus somnis i viatges*, i on aquesta obra prengui cos en el temps com «un organisme viu amb una vida i una tradició pròpia».

La concentració immensa d'intèrprets i públic i la precisió extrema dels estudis proposats per Young posen l'oient

davant les portes d'uns efectes psico-acústics no experimentats fins ara. Es nota, diu Young, «el sensacional sentiment que el cos comença a surar suaument en l'espai i en el temps sincrònicament amb aquestes ones».

Pols regular i repetició

Un altre californià, Terry Riley, amant del jazz, improvisador empedreït i que viurà els bojos anys Fluxus (1962-64) fent els seus cèlebres *all night concerts*, proposarà un tipus d'obres construïdes sobre models harmònics i rítmics molt simples (sobre base modal) en les quals la repetició permet obtenir la coexistència de l'estàtic i el dinàmic.

In C (1964), és a dir, *En Do*, és una obra paradigmàtica. Escrita per a un grup instrumental indeterminat, consisteix a repetir les 53 fórmules melòdiques de la partitura (sobre un pols constant) al llarg d'un temps comprès entre 45 i 90 minuts. El seu equilibri entre llibertat i ordre la fa apta per a intèrprets amb mitjans tècnics limitats, per la qual cosa, des que nasqué, ha estat de fet el *gradus ad parnassum* més vulgaritzat i repetit del minimalisme. Des de llavors Riley practica un tipus de recital a cavall entre l'aroma del jazz i les connotacions orientals (evidents (no en va treballa des del 1970 amb Pandit Pran Nath, com el seu amic Young).

Els efectes de «l'estat d'innocència» en què ens submergeix la música de Riley seran poderosos i contagiosos. Des dels primers anys 70 la seva música connectarà amb un pú-

blic rock, cosa que el portarà al cim del *star system* musical. Les seves tècniques de teclat (els seus *delays* de longitud variable) han influït en tota una generació de músics: Brian Eno, Mike Oldfield, Soft Machine, John Hassel, Third Ear Band, Curved Air, etc.

Un accident d'estudi, la superposició dels anells (o *loops*) amb el mateix contingut sonor i de longitud només suposadament idèntica, portarà Steve Reich a descobrir el seu mètode de treball més original i fecund: el procés de desfasament gradual. En el fons, aquest «procés gradual és una extensió de la idea de cànon infinit tal com es practicava a la música medieval, només que aquí els esquemes a repetir són molt més curts, i les imitacions, en comptes d'estar prefixades, són variables». Un cop que el procés s'ha posat en marxa, l'obra va inexorablement per si mateixa en una alternança circular entre uníson-desfasament-uníson.

Descobert el mètode al 1964, aviat aplicarà als instruments tradicionals (neix així *Piano phase* o *Violin phase*) allò que nasqué com a manipulació de cinta pre-enregistrada (*It's Gonna Rain, Come out*). La seva aplicació progressiva a grans grups de cambra anirà paral·lela a un procés d'intervenció arbitrari sobre la inexorabilitat inicial, cosa que anirà omplint de color i de calor la fredor del plantejament inicial mitjançant l'ús de canvis sobtats de fase, timbre o ritme. Obres com *Drumming* (1971) o *Música per a 18 músics* (1978) són autèntics clàssics del minimalisme estricte i bell en el qual no val cap improvisació, i sempre en el fecund camp intermedi entre l'automatisme i la sorpresa, en una successió acuradament dosificada que fa possible que l'atenció «llisqui més enllà d'ell, d'ella, de vostè, de mi, cap a l'exterior, cap al...».

Philip Glass, sens dubte el compositor el pensament sonor del qual més ha influït en l'entorn cultural de la nostra època, parteix d'un principi compositiu familiar per als qui coneguin la música índia, i que podem resumir amb el títol d'una de les seves obres germinals, *1 + 1* (1968). En efecte, en aplicar els principis d'addició i substracció a una unitat melòdica base sobre pols regular, Glass crea un procés d'allargament de la textura musical base, que interpreta bé a l'uníson, bé per moviments paral·lels (*Music in Fifths*), contraris o saltant sense avis previ a diferents plataformes (*Music with Changing Parts*).

Amb el temps, Glass crearà una gustosíssima gramàtica modulatòria (major/menor), i una successió d'alteracions arbitràries i compactes de tempo-ritme-dinàmiques-timbre, etc., amb una variació acústica molt personal i subtil.

Amb una tècnica tan simple i diatònica, aparentment, Glass serà capaç d'encantar públics de tota mena: la seva primera *tournee* per Europa, el 1971, li donarà l'admiració de Bowie, Eno, Tangerine Dream o Kraftwerk, però també li obrirà les portes per a plantejaments més difícils de realitzar. Així, i gràcies a la seva estreta col·laboració amb l'escenògraf Bob Wilson, presentarà al Festival d'Avinyó (1976)

el que serà la fita més definitiva del teatre musical d'aquesta meitat del segle XX: *Einstein on the Beach*.

L'encert del *Einstein* (amb els seus cantants a l'orquestra vocalitzant números o solfejant en arpegis incessants) li donarà ales per continuar amb *Satyagraha* (1981) i *Akhenaten* (1984), amb què crea una trilogia de retrats de personatges històrics sense cap altre nexa d'unió que la imperterrita lletania seriada dels seus ritmes frenètics, les veus escrites com si es tractés d'una flauta o un saxòfon i la precisió maníaca pels temps i les duracions (tan essencial per a tot plantejament escènic correcte).

L'entusiasme amb què aquestes òperes han estat rebudes en els teatres d'òpera europeus (l'*Staatstheater* de Stuttgart va presentar el juliol de 1990 la trilogia sencera) contrasta amb la circumspècció amb què altres propostes operístiques són tractades per la crítica i el públic, ja que la música de Glass garanteix un «fort impacte emocional... que literalment et treu del teu estat mental ordinari», tal com diu el mateix Glass.

Però l'impacte Glass continuarà exercint el seu influx als anys 80 en músics tan diversos com David Byrne (dels Talking Heads), Michael Nyman, Laurie Anderson (la seva repetitiva *O Superman* assolí el número 1 al 1981), W. Mertens, i tot aquest confús i irregular conglomerat de productes *light* que s'ha anomenat música *new age*.

El perfum minimal

El perfum minimal té un espectre molt ampli. La seva fixació i tenacitat, el seu poder de difusió en l'ambient, és tan rizomàtic i plural com aquesta època postmoderna nostra.

De fet, i encara que fins ara només he parlat d'uns quants músics, tots ells americans, el minimalisme, entès en un sentit lat i inclusiu, perfuma una gran part del món creatiu sonor, almenys des de finals dels anys 60. I no només als Estats Units, on dotzenes de grans creadors parteixen de bases mínimes (citem les composicions deductives de Tom Johnson, les meditacions sòniques de P. Oliveros, les músiques cerimonials de Ch. Morrow, les vídeo-òperes de B. Ashley, el plàcid decorativisme sonor de H. Budd, les eco-obres de A. Lucier, o els ritmes terraquís de A. Lockwood i, abans de tots ells, els formidables estudis per a pianola del meu estimat Nancarro), sinó també a Europa, on el grup anglès que sorgeix de la gran i anàrquica il·lusió que va ser Scratch Orchestra dona noms com Cornelius Cardew, F. Rzewski, J. Tilbury, Ch. Hobbs, J. White o G. Bryars, el minimalisme dels quals, en comptes d'explorar el passat musical de Ghana, Bali o l'Índia, explora l'europeu.

També el nucli holandès que es forma al voltant de Louis Andriessen o K. Goeyvaerts, amb el seu grup Hoketus, investiga no només en les rudes tècniques medievals sinó també en l'escriptura de Stravinsky o Varèse.

A Alemanya, després del pas de Stockhausen per les aigües místico-eròtiques d'un *Stimmung* (1968), que tant ens van agradar, músics com Ramel, M. Vetter, Fahres o W. Zimmermann parlen un llenguatge que s'inspira en el misticisme de Meister Eckhart.

De la poc coneguda Europa de l'Est comencem a escoltar el franciscanisme eslav i místic d'Arve Pärt (la seva *Passió segons Sant Joan* fou rebuda amb grans badalls en el Festival de Granada del 1988), les músiques de Gubaydulina, T. Szemszo, K. Knittel, etc.

Al Japó, el minimalisme de Jo Kondo explora «les ombres» dels sons. Més a prop nostre, el noble sicilià Giacinto Scelsi, que acaba de morir als vuitanta i molts anys (no donava mai biografies, canviava les dates de les seves obres i no es deixava fotografiar), constitueix un exemple flagrant i enigmàtic de com la història de la música del nostre present no són sinó hipòtesis de treball per verificar, o bons (?) desitjos del crític de torn. El pensament musical (no pas compositiu) de Scelsi, després de passar per un «maquinisme», o un esoterisme a la manera de Scriabin (preciosa, la seva *Hispania* per a piano sol de l'any 38) o fins i tot (és clar) per un serialisme, aviat donarà un salt definitiu i irreversible per estrenar al París dels anys 50 les seves *Quattro Pezzi* per a orquestra, cada una de les quals està focalitzada sobre una única nota.

Scelsi vehicula des d'aleshores la seva empena creadora basant-se en les ressonàncies naturals del so per il·luminar-les, és a dir, per, mitjançant tota mena d'inflexions microtonals o d'articulacions variades constantment (tremols, miniglisans, ataoues, etc.), fer vibrar el so, o, més ben dit, vivificar-lo. Un so que en la música de Scelsi se'ns mostra ple de detalls orgànics infinitesimals.

En Scelsi, com en els minimalistes americans més exigits, el material sonor és alhora la forma de l'obra. Un cop més, l'aporia mística de la unitat entre la part i el tot.

I per acabar aquesta passejada ràpida pels minimalistes europeus, un record per a l'amable György Ligeti del *Continuum* per a clavecí i de la micropolifonia, que el 1972 ens regalà als assistents al curs de Darmstadt la millor versió que hem sentit mai del *In C* de Riley, i el 1976 ens explicà la seva obra homenatge irònic a la gramàtica repetitiva titulat *Autoretrat amb Reich i Riley* (i Chopin que també hi apareix).

El cas espanyol

Encara que sembla estrany, ningú no s'ha pres fins ara la molèstia d'analitzar els resultats de la sensibilitat minimal en els músics espanyols.

Per no variar, cal començar esmentant ZAJ perquè la rotunditat d'un cert ZAJ (el més conceptual o zen) va ser tan gran («abans de parlar obri la boca») que una certa perplexitat paralitzadora s'apoderà de l'escena creativa d'aleshores. La ressaca ZAJ, unida a la del maig del 68 o a la lluita

antifranquista, gens sorda, restà a les aïlles a la recuperació de l'especificitat sonora des d'una postura de novetat radical.

Així, al llarg dels anys 70, al mateix temps que Eduardo Polonio afermava un llenguatge musical d'una repetitivitat poètica (recordem *Per a una margarida ronca* o *Variacions sota fiança*), naixia el 1973 ACTUM (un grup de compositors-intèrprets valencians d'un minimalisme diatònic i autàrquic), o apareixien les meves primeres obres (*Homenatge en D*, o *Quod tibi magis delectabilis*), en les quals el material es reduïa a molt poques notes. A Barcelona naixerà l'estudi Phonos (1976) i el Grup Instrumental Català (1977), gràcies als quals es van poder escoltar les primeres obres repetitives de Navarrete o Santos, juntament amb la meua *Demà com abans* (una música que planteja l'ús repetitiu d'un tros reconeixible del nostre passat musical). També fou el GIC qui estrenà *Inmobilis in mobilit* del també valencià J. Evangelista. Un compositor que amb el seu treball, subtil i personal, sobre la melodia, tractada com un material plàstic moldeable formant monodies, heterofonies o, si se'n admet l'exageració, polifonies ricament monòdiques, denota un dels pensaments compositius més originals i dignes d'atenció del panorama espanyol.

El 1979 es crea a la Universitat Complutense de Madrid una Aula de Música que al llarg de cinc anys fabulosos, plens de cursos de creació musical o de Festivals de la Lliure Expressió Sonora, potenciarà un ric entremescament de minimalismes locals i forans (P. Corner, T. Kosugi, M. Nyman, A. Curran, Chiari, T. Johnson, Ch. Morrow, etc.). A la seva ombra creixaran el Taller de Música Mundana (o la improvisació *povera*, encara avui dia en actiu), i l'Orquestra de las Nubes, o s'escoltaran les propostes d'Emiliano del Cerro (un compositor instal·lat actualment als Estats Units, on desenvolupa un minimalisme d'arrel andalusa), J. Iges (que crearà l'Eco-Grupo Instrumental), J. Maderuelo (un dels minimalistes més exigits i radicals), o J. Cerveró (el darrer dels ACTUM).

A mesura que han anat passant els anys 80, el panorama sonor espanyol s'ha anat amansint i l'academicisme més reiteratiu s'ha anat imposant per tot arreu.

Amb J. Hidalgo deïficat, Evangelista i Del Cerro allunyats, el perfum minimal adquireix caràcters netament espanyols, d'una banda en el treball apassionant i sempre a la vora de l'esbalaïment de Carles Santos, que sap imprimir una càrrega energètica tan gran a una tècnica compositiva en ella mateixa innòcua, que crea camps d'una intensitat poques vegades assolida per ningú. D'altra banda, els meus recitals de veu-campana, o els concerts de campanars i espadanyes que componen des de fa anys per a diverses ciutats (aquest «mantell de campanes» de què parla Clara Janés) són el més ressenyable, en aquesta Espanya nostra, de la praxi d'una poètica de la senzillesa que, d'altra banda, com diria M. Heidegger, «conserva l'enigma del que és perenne i del que és gran».

Minimal Pop

per DAVID PICÓ

Si agafem un diccionari de música clàssica i busquem per la lletra «M» trobarem, ben segur, el terme minimalisme, i amb ell, tot un seguit de noms dels músics més representatius d'aquest moviment. El fet curiós és que si agafem un llibre recent de la història del rock, també hi trobarem la definició de minimalisme, i els noms que podrem llegir seran pràcticament els mateixos que hem llegit al diccionari de música clàssica.

Efectivament, el minimalisme és un dels pocs moviments musicals que no té cap inconvenient a mantenir una relació sincera i fructífera amb el sovint menyspreat món del rock.

En els últims deu anys, el minimalisme ha conquerit bona part del públic adult de música rock. Això ha provocat que la música minimalista gaudeixi, actualment, d'un èxit i una popularitat impensables a la dècada dels seixanta.

Abans d'intentar analitzar les claus d'aquest èxit, serà il·lustratiu repassar alguns dels noms més significatius dels compositors minimalistes que s'han guanyat un lloc en la història de la música rock, encara que sigui en l'aparat, sempre ambigu, de «música sense fronteres», «música electroacústica», «música New Age» o «música vés-a-saber-què».

PHILIP GLASS. Dels minimalistes americans originals, Glass és, sens dubte, qui ha sabut aconseguir una més gran popularitat sense devaluar la qualitat de la seva música. Aquesta evolució cap a l'èxit ha estat lentat però ferma. Una evolució marcada, en molts moments, per la seva relació amb el món del rock.

Philip Glass i el seu grup, el Philip Glass Ensemble, van començar actuant en locals de rock. La intensitat d'aquells concerts, com en el cas d'un concert de rock, depenia de la reacció del públic. De fet, Glass sempre ha volgut fer una música que no fos ni estrictament allò que s'entén com a «música clàssica contemporània», ni tampoc allò que s'entén com a «música popular» o rock. Això sí, fos el que fos, havia de ser una música que contactés intensament amb el públic. És per això que sempre ha mantingut una bona relació amb el món del rock.

Aquesta relació es va fer explícita l'any 1986, quan Glass va gravar un disc a partir de textos d'estrelles del rock com ara David Byrne (ex-líder dels Talking Heads), Suzanne Vega, Paul Simon o Laurie Anderson, i en el qual col·laborava també, posant la veu, Linda Ronstadt. El disc es va titular *Songs from Liquid Days*, i, malgrat que va rebre dures crítiques per part dels seus col·legues minimalistes, es va convertir ràpidament en el més venut de la història del minimalisme. Certament, no és el millor disc de Philip Glass, però les 200.000 còpies venudes demostren al connexió entre la mú-



Philip Glass

sica minimalista i el públic de rock. Actualment, Glass prepara un altre disc de característiques similars.

La relació entre Glass i el públic de rock també es pot explicar des d'altres vies de contacte. Per exemple, un terreny de ningú on coincideixen el minimalisme i el rock és el terreny de les bandes sonores. Des de fa uns anys, el públic de rock s'ha interessat massivament per les bandes sonores. Philip Glass és un dels compositors més originals en aquest camp. Només cal recordar les excel·lents bandes sonores de les pel·lícules-documentals produïdes per Coppola com *Koyaanisqatsi* i *Powaqqatsi*, o la banda sonora del film de Paul Schrader *Mishima*, amb fragments musicals pràcticament pop.

Un altre punt de connexió d'aquest autor amb el públic de rock són les col·laboracions amb Robert Wilson, l'actual *enfant terrible* del teatre avantguardista americà. Un teatre amb un públic majoritàriament jove i eclèctic, és a dir, consumidor tant de «cultura elitiuista» com de «cultura rock o de masses».

L'interès de Glass per la força comunicativa del rock es demostra en detalls com el següent: l'any 1989, a l'hora de buscar un director escenogràfic per a la seva obra-performance titulada *1.000 Airplanes On The Roof*, es va decidir per Jerome Sirlin, un home amb experiència en el món de l'òpera, però que havia destacat, sobretot, pel seu acurat disseny escenogràfic en la darrera gira mundial de Madonna.

La influència de Glass en el món del rock també és notable. Laurie Anderson es basa en la seva música per crear el hit *O Superman*, Mike Oldfield li dedica el disc *Platinum*, i artistes com David Bowie, Tuxedomoon o Talking Heads estan directament influïts per les seves composicions.

Philip Glass és el cas més paradigmàtic de compositor minimalista amb èxit entre el públic de rock. Un èxit basat, essencialment, en les seves obres breus i en les bandes sonores, però no pas en les seves òperes llargues i complexes. Un èxit i una popularitat que el van portar, l'any 1984, a compondre la música de la cerimònia d'obertura i clausura dels Jocs Olímpics d'Estiu que es van celebrar a Los Angeles.

MICHAEL NYMAN. L'altre compositor minimalista que ha assolit un gran èxit comercial és Michael Nyman. Igual que Philip Glass, Nyman ha col·laborat amb la seva música en diversos camps artístics: música per a coreografies, *performances*, films, vídeos, òperes, etc. La seva obra, per tant, arriba a un públic molt ampli i divers. Les seves influències musicals són variades, especialment Purcell, Satie, la música barroca i Steve Reich (va formar part del grup d'aquest últim, tocant la marimba). Però són dos els factors que fan de Nyman un dels compositors més aplaudits i populars del moment. El primer factor, intrínsec a la seva música, és la capacitat de Nyman per compondre peces amb un gran sentit del ritme, molt disciplinades, però, alhora, amb una clara melodia sovint de caire líric. Les obres de Nyman es poden xiular, cosa pràcticament impossible de fer amb les obres de Philip Glass. Aquesta habilitat per fusionar estructura, ritme i melodia és la clau perquè moltes de les peces de Nyman s'utilitzin com a sintonies de programes radiofònics i televisius.

El segon factor, extrínsec, és la seva estreta relació professional amb el cineasta Peter Greenaway. Greenaway és un director de culte amb molts seguidors arreu d'Europa. Molts dels actuals entusiastes de Nyman van conèixer la seva música gràcies a les bandes sonores que aquest ha compost per a Greenaway, en especial la banda sonora de *El contracte del dibuixant*, que, a més de ser la seva primera col·laboració, va rebre crítiques excel·lents (tant el film com la mateixa banda sonora).

La relació de Nyman amb el rock, la podem resseguir a través de la seva vinculació amb dos noms del món del pop-rock. Un és Brian Eno, amb qui va formar part de la Scratch Orchestra. El segon nom és David Cunningham, productor d'alguns dels seus claps. Cunningham, sota el nom de Flaying Lizards i en plena era tecno-pop, es va fer famós fent versions minimalistes, de qualitat dubtosa, de clàssics del pop.

WIM MERTENS. La trilogia de noms de minimalistes d'èxit es tanca amb Wim Mertens. Les causes de la popularitat d'aquest belga amant de Barcelona són les mateixes que en els casos anteriors, però més accentuades. Mertens és el més senzill i comercial de tots tres. El seu objectiu és clar: defugir qualsevol temptativa d'elitisme i arribar al màxim públic possible. El seu és un minimalisme tou de regust líric i romàntic, sobretot en les obres per a piano. A més d'aquest caràcter intimista, la seva veu, etèria i llanguida, fa que les seves composicions siguin fàcilment assimilables. Aquesta voluntat de barrejar intimisme i senzillesa li ha comportat infinitud de crítiques. De fet, des que Mertens va abandonar el seu grup, Soft Veredict, i es va dedicar a compondre peces per a piano i veu, ha estat acusat de manierista pretencios, de nouvingut, o d'estafador musical.

Les peces de Mertens tenen la senzillesa del pop, i per això no és estrany que l'any 1984 s'incloués Soft Veredict en un disc de recull de pop-rock heterodox, juntament amb noms com Durruti Column, Cabarete Voltaire o Pale Fontains.



Michael Nyman

A causa de la seva popularitat, Peter Greenaway va demanar-li que posés música a la seva pel·lícula *El ventre de l'arquitecte*, prescindint, en aquest cas, de Nyman.

L'acceptació popular de la música de Mertens es pot sintetitzar amb aquestes paraules del mateix compositor: «Quan jo tenia vint anys escoltava Stockhausen, Xenakis i altres. Era una música premeditadament elitista. Les meves idees musicals són ben diferents. Jo vull que la gent escolti la meua música i els agradi, no perquè sigui intel·lectual, sinó perquè hi hagi realment comunicació.»

STEVE REICH. Steve Reich és el darrer nom popular del minimalisme, encara que és menys conegut que els anteriors. La seva popularitat és inferior perquè la seva música és més austera i menys vistosa que la de Glass o Nyman. Paradoxalment, la seva obra sí que ha tingut una clara repercussió en el món del pop. El mateix Reich ha declarat que la influència de la seva música, l'observa, sobretot, en artistes rock com Peter Gabriel, David Bowie, Brian Eno o Pink Floyd. Tampoc mai no ha amagat mai que els seus inicis van ser jazzístics i que als catorze anys ell volia tocar la bateria com Kenny Clarke.

Sobre la seva relació amb el rock, Reich va afirmar fa temps que: «Les músiques populars, com la clàssica índia i el *rock'n roll*, poden fer-nos sentir els minúsculs detalls del so.» És a dir, que per a aprendre a articular el so molècula a molècula, l'experiència del rock és fonamental, com a estructura melòdica de repetició.

Glass, Nyman, Mertens i Reich són els quatre compositors de música minimalista amb més acceptació entre el públic de rock. Però aquest repàs per la interrelació entre minimalisme i rock no seria complet si no féssim referència a uns quants noms més. Els dos següents són els noms de

Terry Riley i La Monte Young, que juntament amb Glass i Reich van ser el nucli original del minimalisme americà sorgit als anys seixanta. La popularitat de Riley i La Monte és molt inferior a la dels compositors ja esmentats, però la seva relació amb el món del rock és significativa. Als anys seixanta, Riley va protagonitzar inacabables jam-sessions amb David Allen, guitarrista de Soft Machine, una de les bandes de rock psicodèlic més innovadores de la història. Per la seva part, La Monte i el seu grup van tenir contactes amb gent del món del rock com Yoko Ono (així s'entén el posterior interès de John Lennon per la música experimental) i John Cale, ex-component de la mítica Velvet Underground juntament amb Lou Reed.

Altres noms significatius són John Hassell i Brian Eno. Hassell va començar tocant en un grup de *rockabilly* però es va decantar cap al minimalisme gràcies a les possibilitats de la tècnica i l'ajuda de Brian Eno. Eno (ex-Roxy Music i col·laborador de molts grups pop) va evolucionar del rock a la música repetitiva i paisatgística, encara que no estrictament minimalista. Un cas idèntic és el del guitarrista Robert Fripp (ex-King Crimson). Fripp va evolucionar del rock a la música instrumental de base repetitiva i plena de matisos.

Un grup a mig camí entre el rock i l'avantguarda és The Residents. No és un grup minimalista, però comparteix amb els minimalistes la passió per la música electrònica i l'estructura repetitiva. No cal dir que els seguidors de The Residents són, majoritàriament, seguidors de música pop-rock.

Un cas atípic és el del compositor Dominique Lawalree. Lawalree és belga, com Mertens, però, a diferència del seu compatriota, la seva obra és totalment desconeguda. Malgrat això, els pocs seguidors que té al nostre país (en la darrera actuació que va fer a La Cova del Drac érem tretze persones, comptant-lo a ell, que també és una persona), són tots seguidors que vénen del món del jazz i el pop.

Finalment, un cas sorprenent però definitiu és el cas de Kronos Quartet. Kronos Quartet és un quartet de corda compost per joves músics de Nova York. Fins aquí res d'especial. El curiós és que han assolit un èxit comercial comparable al d'un grup pop. I tot per dues raons. La primera, perquè només interpreten peces clàssiques del segle vint. Però per a ells tan clàssica és una obra de Webern com una de Glass, Riley i Reich, o una d'autors rock com Hendrix o Bo Diddley. La segona raó és la seva imatge. Una imatge extreta de l'estètica rock.

I arribem a la conclusió. Queda clar que, d'entrada, si el minimalisme i el rock conflueixen és perquè comparteixen un mateix fet material: l'estructura basada en el ritme i la repetició. Aquest material comú, bàsic en el rock i el minimalisme, possibilita l'apropament. El públic rock, doncs, és un públic capaç d'assimilar fàcilment la música minimalista. Curiosament, les persones que no han estat educades a base de repetició i ritme (rock), no solen assimilar gaire bé el minimalisme, una música que els produeix un intens

mal de cap. Òbviament, això no és una norma. No tot el públic de pop-rock s'interessa pel minimalisme (els fans del pop adolescent o del Trash Metal, possiblement no tenen cap interès pel minimalisme). D'altra banda, al públic de rock que s'interessa pel minimalisme tampoc no li agrada qualsevol tipus de minimalisme (és més popular Nyman que Reich, i el Philip Glass de *Mishima* que el de *Satyagraha*).

Ara bé, aquesta possibilitat d'apropament no seria efectiva sense la voluntat mútua d'apropar-se. Pel que fa al públic de rock, aquest apropament ha estat possible a causa d'un cert esgotament creatiu en el món del rock (especialment en l'última dècada) que ha portat el seguidor del pop-rock a buscar altres músiques afins, com ara la salsa, les bandes sonores, els ritmes ètnics o la New Age. Pel que fa als músics minimalistes, l'apropament al rock no és total però sí ben explícit. No cal oblidar que el minimalisme sorgeix com a resposta a la música serial i excessivament intel·lectualitzada que fins als anys seixanta havia dominat el panorama de la música contemporània. Fruit d'aquesta reacció, els minimalistes es decanten cap a ritmes considerats no clàssics, com els ritmes ètnics i el rock.

A la fi, després de parlar de la possibilitat i de la voluntat d'aquest apropament, hem d'esmentar les claus que fan que, efectivament, l'aproximació esdevingui contacte. Les enumerarem de l'1 al 7.

1. Minimalisme digerible. De fet, moltes de les composicions dels minimalistes són músiques «al servei de» films, vídeos, danses, etc. Aquest caràcter funcional ja acostuma a imprimir a la música un to de superficialitat, és a dir, un to digerible.

2. Minimalisme i bandes sonores. Les bandes sonores són un terreny de vincle directe amb el públic de rock.

3. Minimalisme i modernitat. El minimalisme és, actualment, un moviment representatiu de la modernitat. L'eclecticisme és una actitud típicament moderna (postmoderna). Escoltar rock i minimalisme és una demostració, falsa o sincera, d'aquesta modernitat eclèctica.

4. Minimalisme i altres camps artístics. El minimalisme és pluridisciplinari (parauleta de moda). La dansa, el teatre, l'òpera, el vídeo, etc., utilitzen música minimalista. El terreny per contactar amb un públic jove i consumidor de rock és ampli.

5. Minimalisme i electrònica. El minimalisme d'èxit va estretament unit a la utilització d'instruments electrònics. Uns instruments molt familiars per al públic de rock.

6. Minimalisme i concerts. La possibilitat d'escoltar minimalisme en directe és una via més d'apropament, i el fet que es facin concerts de minimalistes demostra la popularitat actual d'aquest tipus de música.

7. Minimalisme i promoció. Finalment cal esmentar la promoció i difusió que el minimalisme té actualment. Els discos de minimal es reediten i es promocionen pràcticament com si es tractessin de discos de música pop-rock.

Tot el que volia saber sobre el minimal i no gosava preguntar

per CARLES SANTOS



Erik Satie

Als anys setanta, quan vaig anar per primera vegada a Nova York, vaig participar en una curiosa i interessant interpretació de l'obra *Vexations*, d'Erik Satie, que organitzà i dissenyà John Cage.

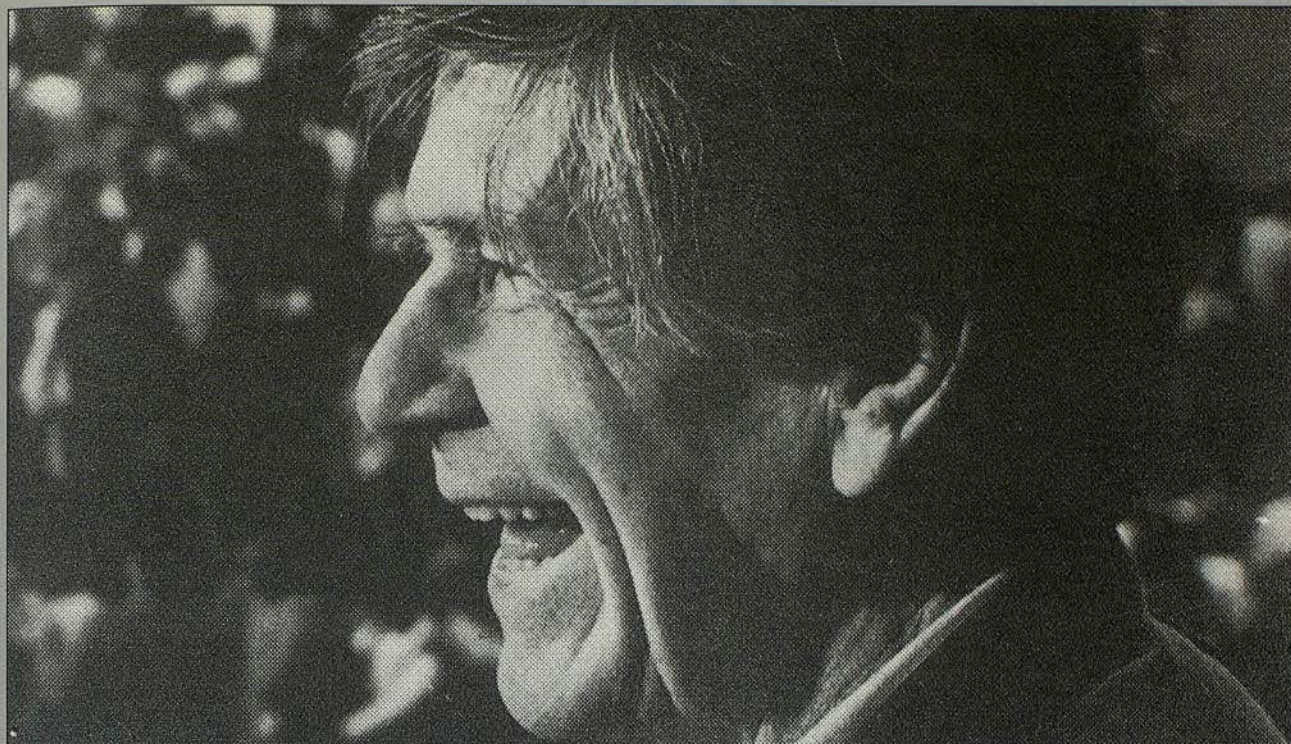
Aquesta obra per a piano consta d'una cèl·lula reduïda de notes que es pot repetir indefinidament, segons la voluntat i intenció del pianista.

En el moment en què Erik Satie escriví aquesta peça no existia la denominació minimalisme com a concepte o definició d'una estètica, en aquest cas musical.

Observant el títol que Satie atorgà a la seva creació, s'endevina que la seva intenció, o motivació poètica, no era la de cercar un discurs musical diferent, o una nova actitud davant el fet musical, sinó que segurament buscava la bellesa de la repetició, la monotonia i, fins i tot, l'avorriment; i, d'alguna manera, crec que inconscientment va fregar allò que amb el temps esdevindria la proposta actual del minimalisme.

John Cage utilitzà aquesta obra de Satie a la seva manera i, com ja he dit al principi d'aquest escrit, va organitzar a Nova York una interpretació molt interessant. Els anys setanta foren molt agitats i creatius i, d'alguna manera, encara estem utilitzant i reelaborant moltes de les idees que varen sorgir en aquells moments. La proposta de Cage fou la següent: dins un polisportiu es presentà l'obra de Satie amb una durada de vint-i-quatre hores. Una trentena de pianistes garantien la presència sense interrupció de l'obra mitjançant un sistema de torns entre ells. El públic que arribava a la sala pagava una quantitat de diners molt elevada per assistir a l'audició. A mesura que el concert avançava, l'espectador anava recuperant, proporcionalment al temps, els diners invertits en concepte d'entrada. Així, «resistint» les vint-i-quatre hores de concert, es podia recuperar la totalitat de l'import de l'entrada.

Quan això passava, Philip Glass i Steve Reich encara no sabien què farien alguns anys més tard. En aquells mo-



John Cage

ments Glass feia de taxista per pagar-se els seus estudis, i Reich es dedicava a la feina de lampista al Village de Nova York.

Tot això que acabo d'explicar és veritat i, d'alguna manera, podria ajudar a situar els principis dels minimalistes americans que, juntament amb La Monte Young i Terry Riley, foren els pioners i, segons el meu parer, els més interessants de l'època.

Repeteixo que això que acabo d'explicar és veritat perquè podria no ser-ho i, almenys per a mi, no tindria cap importància.

Aquesta anècdota, inventada o no, ajuda a situar un fenomen o una tendència actual de la música que ha estat etiquetada amb el nom de minimalisme.

Tot allò que està etiquetat està controlat, i si alguna cosa o algú es deixa etiquetar o controlar, passa el que tots sabem que passa. Què passa?

L'existència del minimalisme com a postura, etiqueta o tendència actual de la música en aquest cas, pot ser aproximada a l'espectador a través d'una sèrie d'anècdotes estimulants que corresponen a les necessitats de l'espectador actual.

Per exemple, tinc un amic minimalista que es manifesta com a tal i que és compositor de música minimalista i, com a compositor minimalista, és el més pur de tots els compositors minimalistes que conec. Fa més de vint anys que viu amb una nota. A casa seva, des de fa més de vint anys, dia i nit, sona una nota. Sempre la mateixa nota i, pel que sembla, la relació entre ell i la nota, durant tot aquest temps, no s'ha deteriorat, ans al contrari. Pel que sembla, la relació continuarà durant molt de temps i, fins i tot, per sempre.

Inventat o no, aquest és un exemple de minimalisme radical, fins a les últimes conseqüències. Es tracta d'un minimalisme que ni es compra ni es ven. És minimalisme pur, una actitud minimalista, és viure el minimalisme. El pintor

Miró deia que tots tenim un «ninot» al nostre interior. També podríem dir que tots tenim, o portem, una nota a dins. Si això és així, d'alguna manera tots vivim amb una nota i som una mica minimalistes. Per què no?

Hi ha qui busca aquesta nota i hi ha qui no la busca ni la vol trobar. Fins i tot hi ha qui diu que aquesta nota no existeix, ni el minimalisme tampoc.

Minimalet-Minimalot. Minimalet sûr mer. Minimal per dalt i per baix. Pugem a l'autobús a tot Minimal. Llet de Minimal. Minimal i prou. Espera'm Minimal. Qui t'estima Minimal?...

Sé que existeix la proposta d'un pas-doble minimal. Una banda de música desfila interpretant un pas-doble cobrint la distància Vinaròs-Barcelona per l'autopista A-7.

Aquesta acció minimalista entre Vinaròs i Barcelona implica uns quatre dies de viatge i centenars d'interpretacions del pas-doble. Cert, o no, aquesta proposta és la més impura que conec i, també, la més utòpica.

Resumint, qui no és minimalista és perquè no ho vol, i els que no ho volen ser també ho són. El no voler ser és una actitud tan minimalista com voler ser-ho.

L'únic problema radica en el fet que això s'anomena minimalisme no s'hauria de dir minimalisme perquè aquesta paraula és un terme relativament nou, i això que es fa dir, o algú ha dit que es deia, minimalisme, no és nou. Més aviat és molt vell, tan vell com tot allò que és o allò que no és.

Algú ha insistit a dir minimalisme a allò que no és minimalisme, i el que no és minimalisme ningú sap com es diu.

Tan minimalista és això com allò. I tan minimalista sóc jo com tu. I si el minimalisme és minimalista, no hi ha cap raó que justifiqui pensar el contrari. I la pregunta final seria: podríem viure sense allò que ara diuen que es diu minimalisme?

Siegfried Jerusalem: el difícil ofici de heldentenor

per JOSÉ GUERRERO MARTÍN

El tenor alemany Siegfried Jerusalem cantà al Palau de la Música de Barcelona, els dies 15, 16 i 17 de febrer, *El cant de la terra*, de Gustav Mahler, obra ja emblemàtica i de difícil execució. Amb ell mantenim una conversa, després dels darrers assaigs i en plena crisi del Golf Pèrsic.

Nascut a Oberhausen el 1940, Jerusalem estudià al Conservatori d'Essen, entre d'altres coses, violí, piano i fagot. En realitat, començà la seva carrera artística com a fagotista d'orquestra, encara que sempre li agradà cantar com a entreteniment. A Stuttgart, va veure amb una professora que per a ell el cant era quelcom més que una simple distracció. Estudià amb intensitat i un dia en què el tenor Franco Bonisoli fallà féu una prova amb l'orquestra. Fou acceptat tant per la ràdio com per la televisió. I així fou com a partir d'aquell moment pensà a dedicar-se de ple, i seriosament, a l'òpera. Començà amb la companyia de l'Òpera de Stuttgart, amb petits papers...

—I al mateix temps seguia tocant el fagot. Per tant, la meua posició a l'orquestra era molt bona. Vaig decidir estudiar Lohengrin, per avançar una mica, i vaig cantar el paper principal a Aachen. En tres mesos es va fer vint-i-cinc vegades, i em van demanar que la cantés en cinc de les funcions. A la primera de les meves representacions hi havia agents artístics i directors generals de teatres. I crec que així va ser com es van posar els fonaments de l'arrencada de la meua carrera. Em van contractar immediatament a Berlín. I se'm va plantejar el difícil problema de seguir a l'orquestra com a fagotista o dedicar-me només a cantar. Com que de seguida em van arribar els contractes de Munic, Viena i Bayreuth, vaig

pensar aleshores que sí que podia dedicar-me al cant. I la decisió la vaig prendre al setembre del 1977.

P—Se'l veu molt content i relaxat...

R—Estic molt content. La ràdio caba de dir que a l'Iraq es retira de Kuwait. Això vol dir que la guerra s'acaba. [Després es veuria que la notícia no era certa, que la guerra encara duraria més i que, en realitat, els combats no cessarien fins al 27 de febrer.] Jo era a Amèrica quan va començar la guerra, i per descomptat que una guerra sempre és trista i penosa per la pèrdua de vides humanes. Jo estava cantant una opereta de Johann Strauss, *Die Fledermaus*, i el seu contingut lleuger i alegre no s'adeia gens ni mica amb la notícia de l'enfrontament bèl·lic.

P—S'acostuma a dir que un cantant d'òpera viu als núvols, sense preocupar-se de la realitat que l'envolta...

R—No, no és veritat. No és pas així. A mi em preocupa molt el que passa al meu voltant i a tot el món. No s'ha d'estar als núvols.

P—Quina ha estat la seva reacció davant de la unificació alemanya?

R—Aquest fet, no el veig tant com un alemany sinó més aviat com un europeu. Per a mi tot ha estat perfectament coherent i ple de sentit, perquè la divisió era més artificial que una altra cosa. Ara tots els alemanys estem junts, compromesos i en el mateix vaixell.

P—Ha beneficiat aquesta reunificació el món de l'òpera?

R—Sí, sí. Crec que és positiva. Avui dia no són bones les divisions i les fronteres. Avui, per exemple, cantaré més feliç a Barcelona per la notícia de la fi de la guerra. [Repetim que aquesta notícia no es confirmà després.]

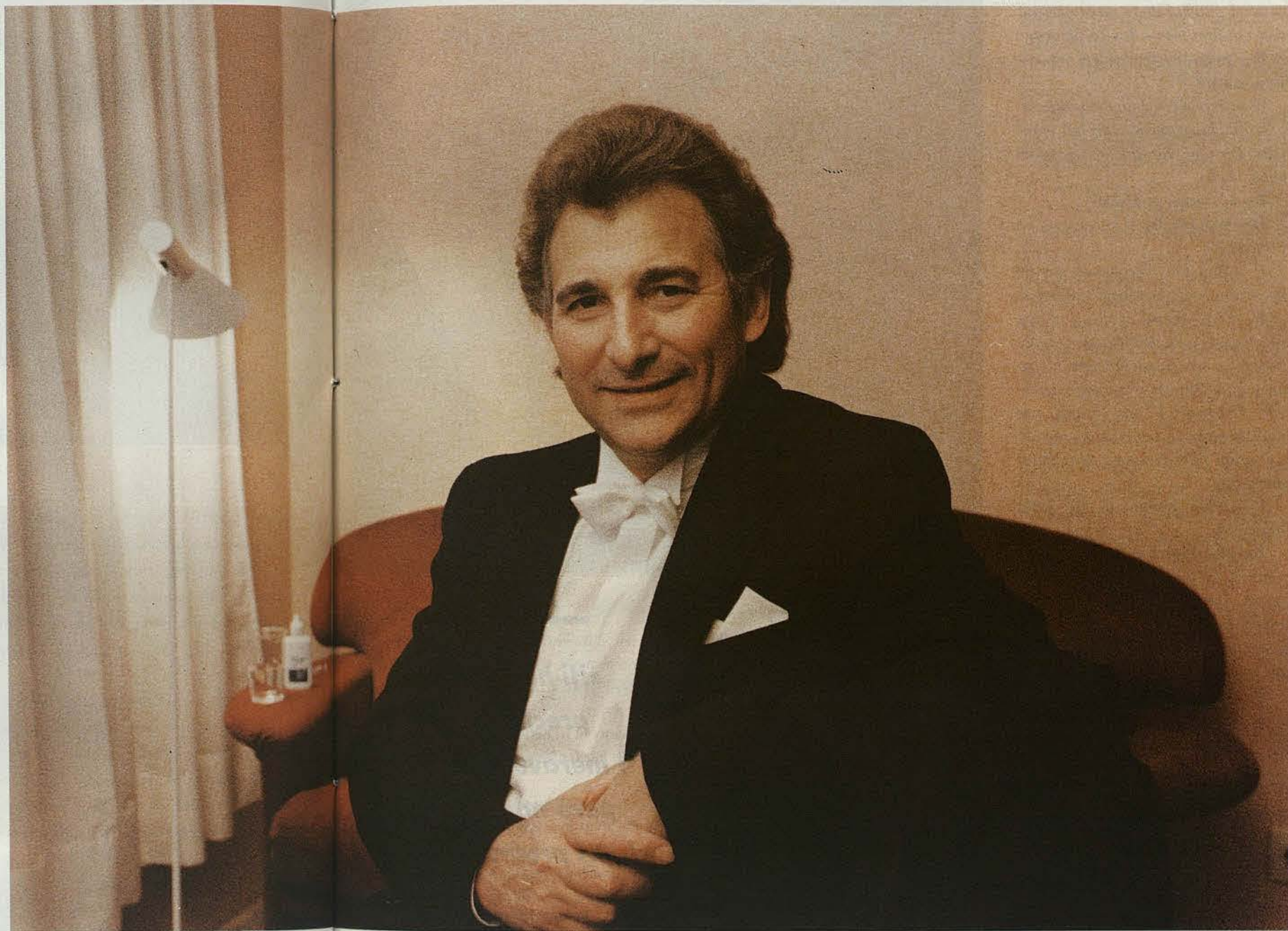
P—Quin tant per cent del seu temps li absorbeix actualment l'òpera representada, per un cantó, i el lied, els

recitals, etcètera, per l'altre?

R—Crec que estan, aproximadament, en un cinquanta per cent cadascun d'aquests aspectes. Aquesta temporada he fet, o estic fent, més recitals. I la pròxima temporada cantaré més òpera. Però, en general, no faig més òpera perquè això suposa un esforç molt gran i haig de cuidar-me la veu.

P—És el recital, el lied, una base necessària per a tots els cantants? Més que el teatre?

R—Totes dues coses són beneficis i crec que han d'estar equilibrades. Però també he de dir que, segons la meua opinió, si ets un bon cantant de lied tens més facilitat per a l'òpera. D'altra banda, l'aspecte dramàtic de



l'òpera ajuda també a l'hora d'interpretar lieder, perquè en un lied s'ha de pensar més enllà de la simple expressió musical. En un lied també hi ha d'haver una interpretació total i una expressió del contingut. I a tot això hi ajuda la vessant dramàtica de l'òpera.

P—He apreciat una divergència de dades respecte a la seva edat en les diferents biografies que he consultat. Quin any va néixer?

R—El 1940. Com pot veure, ja he complert el mig segle.

P—Quan vàrem parlar el maig de 1985, a propòsit de la seva participació a *La valquíria*, al Liceu, em va dir que el seu cognom podia ser d'origen espanyol, venir d'un espanyol que va

haver de quedar-se a Alemanya per culpa d'una malaltia, fa uns 300 anys...

R—Sí, sí. En efecte. Però no n'estem tan segurs, d'això. L'estiu passat vàrem tenir notícia, a través d'una carta que vàrem rebre, que a la catedral de Lubeck hi ha una tomba amb una làpida on figura el nom de Jerusalem. Sembla que pertany a algun dels meus avantpassats, però en aquest portava al davant el Von, cosa que indica que era noble, era un comte. Després, amb el temps, el Von va desaparèixer. I creiem que aquest cognom passà d'Espanya a Alemanya.

P—Per què canta tan poca òpera italiana?

R—No depèn de mi. Hauria de

preguntar-ho als directors. Als grans teatres, els grans papers italians sempre estan copats pels grans tenors d'aquell repertori. A Alemanya es pot comprendre bé que cantin Tristany, però no que cantin Otello. Molts directors italians, d'altra banda, sí que m'han demanat que cantin Otello, però aquest paper necessita molt de temps per aprendre'l i fer-lo bé. De moment, el 1993 faré Tristany. I després m'agradaria fer Otello. Però tota aquesta qüestió depèn més dels directors que de mi mateix. L'única cosa que canto del repertori italià és *Idomeneu*, de Mozart, però és un paper italià molt...

P—Però també ha cantat *La forza del destino*, de Verdi, i *Madama Butterfly*, de Puccini.

R—Ha, ha. Sí, sí. Però els vaig cantar al principi de la meua carrera, quan era jove, i tots dos en alemany.

P—Quina és actualment la seva tessitura exacta?

R—Crec que sóc un tenor dramàtic. O, més exactament, entre líric i dramàtic. Per tant, vocalment sí que puc cantar Otello.

P—I Samson et Dalila?

R—No ho sé. No la conec, no l'he estudiat.

P—Comporta dificultat el pas de l'òpera alemanya a la italiana, i viceversa?

R—El problema és el pas d'una llengua a una altra. Evidentment, és necessari que un cantant entengui el que canta. I això suposa d'entrada un obstacle. I després ve tot l'estudi, per familiaritzar-se amb un idioma que no és el propi i per arribar a dominar el personatge.

P—Quina opinió té de Peter Hofmann?

R—M'entristeix que ja no sigui als escenaris, només fa El fantasma de l'òpera. Crec que es va equivocar al prendre la decisió de passar-se al rock. Té una veu meravellosa, però fa un any que va decidir no cantar òpera.

P—Actualment, quins tenors alemanys destacaria com a bons intèrprets dels repertoris alemany i italià?

R—No vull arriscar-me a respondre. Per dos motius: perquè no conec bé tots els tenors actuals i perquè no crec que n'hi hagi cap que compleixi aquests requisits. Avui dia no hi ha ningú que pugui comparar-se a Wünderlich.

P—Una gran veu, sens dubte. Per cert, són diverses i ben diferents les versions de com va morir...

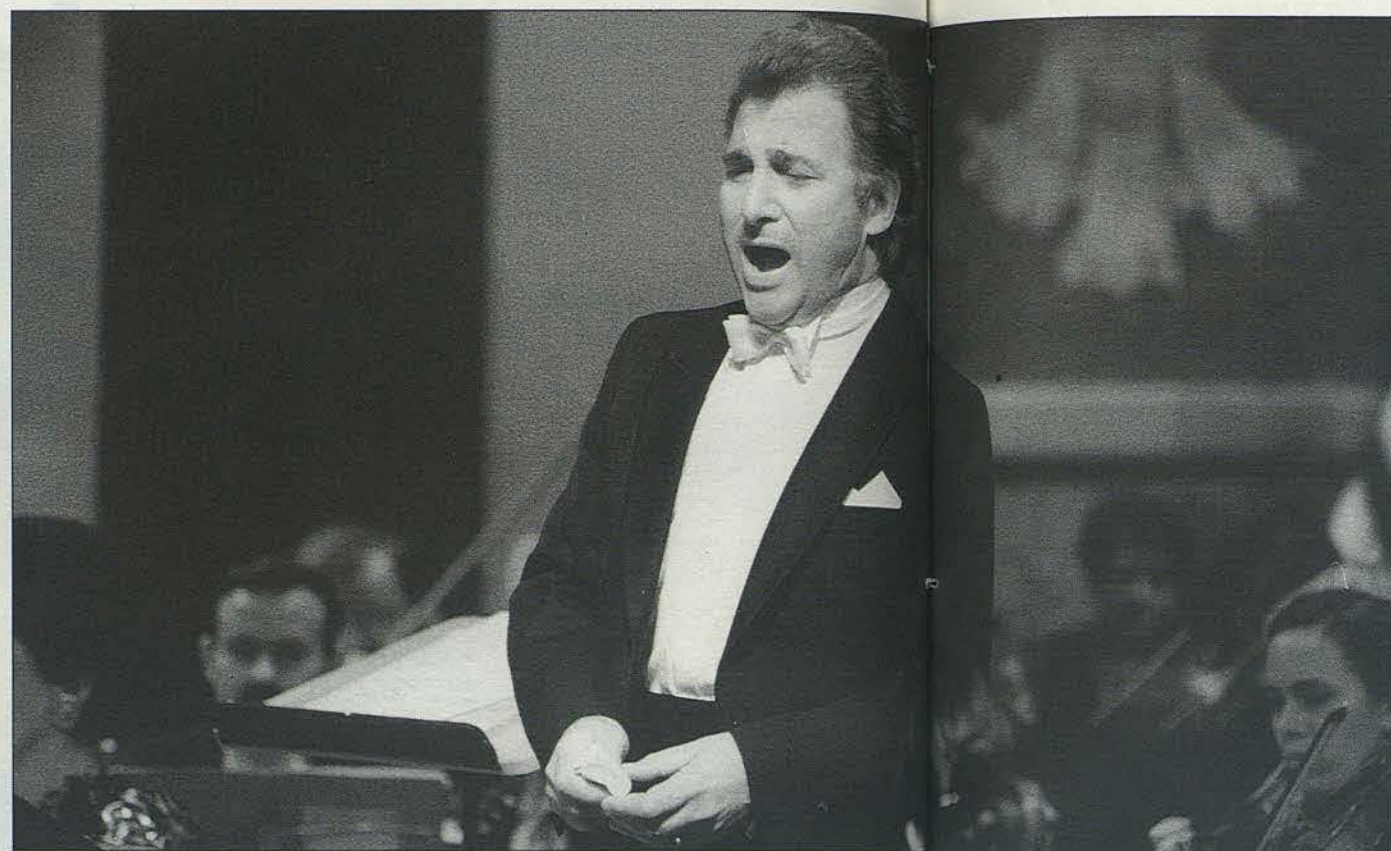
R—No ho sap ningú. I jo tampoc.

P—Li sembla que hi ha algun tenor del repertori italià que canti bé alguna òpera alemanya?

R—Em sembla que sí, que hi ha un nom que reuneix aquestes condicions, excepte que li falta alguna cosa...

P—Ah, sí? I quin és aquest nom?

R—Plácido Domingo. Però hauria d'aprendre millor l'alemany. Crec que és el nom indicat. És un tenor magnífic, que ha tingut molt d'èxit amb els seus enregistraments d'òperes alemanyes i amb les seves representacions. A Viena cantarem junts L'anell dels Nibelungs. Jo faré de Siegfried i Plácido



farà de Siegmund. Aquest paper és fenomenal i crec que Plácido el farà bé. Pavarotti, per exemple, no podria fer-lo.

P—¿Quina és la durada mitjana d'una carrera de tenor?

R—No és fàcil de respondre a aquesta pregunta, perquè hi entren molts factors diferents. Com a cosa general, la vida d'un tenor en actiu és una mica més curta que la d'un baríton. Però aquí tenim el cas d'Alfredo Kraus, segurament el millor. Fa quaranta anys que és una gran veu, i ara en té seixanta-quatre. No ha forçat mai la seva veu. És un mestre. Per això no és fàcil contestar a la qüestió que em planteja. Des del punt de vista tècnic, que té la seva importància perquè una veu duri, Kraus pot ser el millor cantant d'aquest segle. A diferència de Caruso, Pavarotti o Domingo, no ha sortit mai del seu repertori. Potser és aquest el secret de la seva llarga carrera.

P—A un aficionat mig alemany, quines veus li agraden més: les germàniques o les llatines?

R—Crec que les italianes... Les llatines... Quan jo tenia entre dotze i vint anys, no suportava Wagner i en canvi m'encantava Bellini o Puccini. Amb el temps, un aprèn a fer qui li agradin tots dos repertoris, l'alemany i l'italià. A mi, és clar, m'agrada molt l'òpera italiana.

«Hi ha veus precioses i meravelloses, però no hi ha bons professors»

P—On viu?

R—A Alemanya. Molt a prop de Bayreuth.

P—Què opina de la utilització que els nazis varen fer de Wagner i la seva música?

R—És un aspecte que ja forma part de la història alemanya. És lamentable, és clar. I també erroni. Sembla que Wagner no era gaire amic dels jueus, però això no era un argument suficient perquè els nazis s'apropriessin de la seva obra. Amb Liszt va passar una cosa semblant: un dels seus preludis va ser utilitzat per als comunicats de guerra. Arran de la invasió de Polònia, per

exemple, amb aquell preludi es féu una falca que va servir per donar la notícia i informar dels morts que hi havia hagut.

P—Quan el públic va a l'òpera, per què hi va: per la música o pel que diu el text?

R—Jo crec que per la música i pels intèrprets, no pel text. Sobretot, per les grans figures que canten.

P—És una qüestió eterna que acabem de tornar a debatre a propòsit de Capriccio, de Richard Strauss. Primer la música o primer la paraula?

R—Totes dues han d'anar unides. I no és que ho digui Richard Strauss, ja hi deia abans Wagner. De fet, en Wagner el text i la música estan estretament imbrincats l'un amb l'altre, i viceversa. És tanta la importància que Wagner concedia a la música i el text, que va ser autor de la partitura i el llibret en les seves òperes.

P—Té l'òpera possibilitats de durar o figurarà entre les coses que desapareixeran amb els canvis del món?

R—Perdurarà! Ja ho crec, que sobreviurà. Sempre s'ha parlat de la crisi de l'òpera, però mentrestant segueix existint. A la gent jove li encanta l'òpera. A Alemanya, el meu país, si sumem els joves que van a l'òpera i els que van

al futbol, crec que dels primers n'hi ha més. Per què? Doncs perquè de futbol només n'hi ha un cop a la setmana i d'òpera n'hi ha tots els dies. És clar que també hi ha gent que va al futbol i a l'òpera.

P—I a vostè, li agrada el futbol?

R—M'agradava i em segueix agradant, però s'ha tornat massa violent i brutal. No tinc un equip preferit. En realitat, el meu equip era el de la meua ciutat nadiua, però ara és en una divisió inferior. Jo havia practicat l'esgrima, el floret. I actualment m'agrada practicar, quan tinc temps lliure, el tennis a cel obert.

P—Boris Becker...

R—És una mica millor que jo. Però no és per Boris Becker que jugo al tennis, encara que és un bon tennista. Jugo al tennis perquè és un joc competitiu però alhora és educat i té unes regles netes. M'agrada seguir-lo també per la televisió com a simple espectador.

P—Alemanya és campió mundial de futbol i també es al capdavant en el tennis amb Boris Becker i Steffi Graf...

R—No té cap importància. Només és qüestió de diners... Sempre.

P—Com ha trobat l'Orquestra Ciutat de Barcelona?

R—Als assaigs m'ha semblat molt bona, m'ha sorprès molt favorablement. És la primera vegada que hi treballa. Estava una mica espantat, perquè El cant de la terra, de Mahler, requereix una bona orquestra. Avui estic molt content, perquè l'OCB m'ha impressionat positivament.

P—El cant de la terra és una obra que vostè interpreta sovint...

R—En dos anys l'he cantada dues vegades amb Riccardo Chailly, un cop amb Barembain, un altre cop amb James Levine... Me la demanen continuament i crec que per la meua veu puc cantar-la amb un alt nivell. A més a més, en aquesta relació meua amb El cant de la terra s'han d'incloure també els enregistraments.

P—És justificat l'actual boom Mahler al món?

R—En realitat, no és un boom d'ara, sinó que ja ve de deu anys enrere o més. A Alemanya, la Gran Bretanya i els Estats Units, per exemple, a Mahler se'l programa continuament. A mi m'agrada molt cantar Mahler, perquè és romàntic però alhora la seva mú-

sica ja figura entre la música nova. És molt líric i l'incloc molt sovint en els meus recitals.

P—Quines qualitats ha de tenir un tenor wagnerià?

R—El problema del tenor wagnerià és que canta amb una orquestra molt gran i per això ha de cantar molt fort. La veu no pot ser com la del tenor de tipus italià: ha de tenir uns greus de baríton. Les tessitures més altes són a Els mestres cantors i a Lohengrin. Doncs bé, malgrat això, la veu del tenor ha de tenir un cos de baríton en molts moments. A més a més, cal tenir una dicció molt correcta i fer perfectament entenedor el text al públic.

P—Avui dia se sent a dir sovint que no hi ha bones veus noves...

R—Bones veus n'hi ha a tot arreu. El problema és la formació. Hi ha veus precioses i meravelloses, però no hi ha bons professors. O n'hi ha molt pocs. M'he trobat amb molts casos de joves que han perdut la veu molt aviat. En aquests casos ja no s'hi pot fer res, però sí que es pot ajudar els joves que comencen ara procurant que la tècnica sigui l'adequada. Alfredo Kraus és un cas paradigmàtic de carrera duradora gràcies a una tècnica apropiada i un repertori apropiat. Els joves haurien de seguir el seu exemple, però qui és el qui els ho ensenya? Un alumne que vulgui començar a cantar necessita com a mínim dues classes setmanals. Jo vaig tenir molta sort amb la meua professora, que no va ser una cantant famosa però que m'ha ajudat a trobar el sistema per cantar cada cop millor, desenvolupar la meua pròpia tècnica, adaptada a les meves pròpies característiques. I això és l'important. Si de sobte tinc una dificultat, necessito saber per què la tinc i com superar-la.

P—S'ha de cantar com es parla...

R—És clar, s'ha de cantar amb naturalitat. Però en certs punts sorgeixen dificultats, i de vegades jo no sé com resoldre-les. Llavors, l'ideal és comptar amb una persona que em pugui dir exactament com resoldre aquest problema. L'ideal és tenir un professor que et digui què et passa a la veu en un moment donat. Jo no necessito posar un disc per copiar un altre que ho ha cantat bé abans, sinó que el que necessito és tenir algú que m'ajudi a vèncer un problema quan aquest sorgeix.

«Música 92»: 1.500 milions en infraestructura

per FRANCISCO BUENO

En un número anterior de «Revista Musical Catalana» ja definírem la filosofia i les línies d'actuació d'aquest projecte de la Comunitat Valenciana, tot aprofitant l'esdeveniment del V Centenari del descobriment d'Amèrica: es tracta de relançar el «fet musical» i de convertir la Comunitat Valenciana en l'empori musical espanyol. Per a poder dur a terme aquest projecte, «Música 92» ha dedicat i dedica una gran part dels seus esforços a la infraestructura musical. Eixos esforços, com podrem comprovar a continuació, estan fent-se realitat, gràcies a l'aplicació i distribució dels pressupostos d'aquest any passat, el 1990.

Desglossant els pressupostos en grans apartats, el més beneficiat ha estat —com hem dit ara— el d'inversions en infraestructura musical i cultural. S'hi han invertit 524 milions de pessetes. N'han resultat beneficiats 28 Ajuntaments, 12 entitats privades (Societats Musicals) i 2 entitats d'altre tipus. Eixes inversions inclouen la creació de 6 nous auditoris (València, Alacant, Castelló, Elx, Torrent i Gandia) i la rehabilitació o adequació d'altres espais, com teatres, cinemes, locals de bandes de música, etc. Cal dir que, per al present any 1991, l'aportació en obres com aquelles és xifrada en 1.515 milions de pessetes.

Altres inversions que s'han fet, també de caràcter infraestructural, però no contemplades a l'apartat anterior, i per un valor total de 80 milions, inclouen la dotació d'un piano al Teatre Principal d'Alacant, la primera fase de l'auditori de Xest, i l'aombrament interior del Palau de la Música de València (per tal d'evitar les elevades temperatures durant el rigor estival).

«Música 92» tampoc no ha negligit el perfeccionament de les joves promeses musicals valencianes: el 1990 s'han destinat 15 milions a la dotació de «Be-



ques de perfeccionament» (55 en total), que abasten les especialitats de cant, de dansa i, no cal dir, de joves músics en general.

La Federació Regional Valenciana de Bandes de Música també ha estat atesa: un total de 50 milions, 25 dels quals són per a l'adquisició de nous instruments, i la resta, 25 milions més, per a la realització de concerts. Actualment, aquestes partides s'han multiplicat, fins a la xifra de 200 milions, que han estat repartits igualitàriament entre noves adquisicions d'instruments i realització de concerts.

Un dels projectes que s'ha iniciat el 1990, d'una gran importància pel seu valor didàctic i difusor de la cultura musical entre els valencians, ha estat la creació d'una xarxa pública de fonoteques, amb una nombrosa col·lecció de CD de música de tot tipus (el 80% dedicat a la música clàssica); una vegada creades, s'integraran dins la xarxa valenciana de biblioteques. Es pre-

tén que cada valencià, a la biblioteca del seu poble, tinga accés també a la música. Així mateix, aquesta base sonora servirà per celebrar altres activitats. La quantitat destinada a fonoteques ha estat de 25 milions per al 1990.

La producció musical ha comptat amb 125 milions, distribuïts entre la música simfònica, l'òpera, la dansa, la «cançó», la música lleugera, etc. Altres actuacions musicals, on s'inclou el suport a festivals locals i comarcals, ha comptat amb 140 milions de pessetes.

L'apartat de publicacions d'autors valencians i de temes musicals d'interès ha tingut aquest any passat 15 milions de pessetes.

Finalment, s'han destinat 50 milions en altres conceptes de molt diverses característiques. En total, les despeses pressupostàries del 1990 han estat de 1.024 milions de pessetes. Unes despeses que ja estan cristal·litzant en resultats molt concrets, com hem pogut comprovar.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Premis 1990 de la revista «Compact»

per CONXA TRALLERO

Aquest mes de maig tindrà lloc el lliurament dels premis que la revista *Compact* atorga anualment als enregistraments més interessants apareguts al llarg de l'any, dins els apartats de música clàssica i jazz. *Compact, Revista Española de Compact Disc* està ja en el seu cinquè any de publicació; per mitjà de la concessió d'aquests premis vol donar suport a la labor de les discogràfiques a favor de la difusió de la música. Catalunya Música us posarà al corrent de quins són els discos guardonats en el nostre espai «Selecció de Novetats» del 27 al 31 de maig (a les 21 hores).

Esmentem un altre esdeveniment important, pel que fa a la incidència de les ràdios en les relacions entre diferents països. Es tracta del Dia Internacional de la Música Sueca, que se celebra a 30 països, amb la participació de 140 emissores de ràdio. Cada any, el darrer dissabte del mes de maig, s'organitzen concerts per tot el món i les diferents emissores fan programes especials a l'entorn de la música sueca. Catalunya Música s'afegeix a aquesta celebració oferint una mostra dels compositors suecs més representatius. Serà el dia 25 a les 22 hores.

El gran director Carlo Maria Giulini té un lloc reservat dins «La Música

dels Intèrprets», del 27 al 31 de maig, on podrem escoltar algunes de les seves versions més destacades.

«Grans Temes» es dedicarà a l'obra de Ludwig van Beethoven, a partir del dia 20 i fins al 30 de juny.

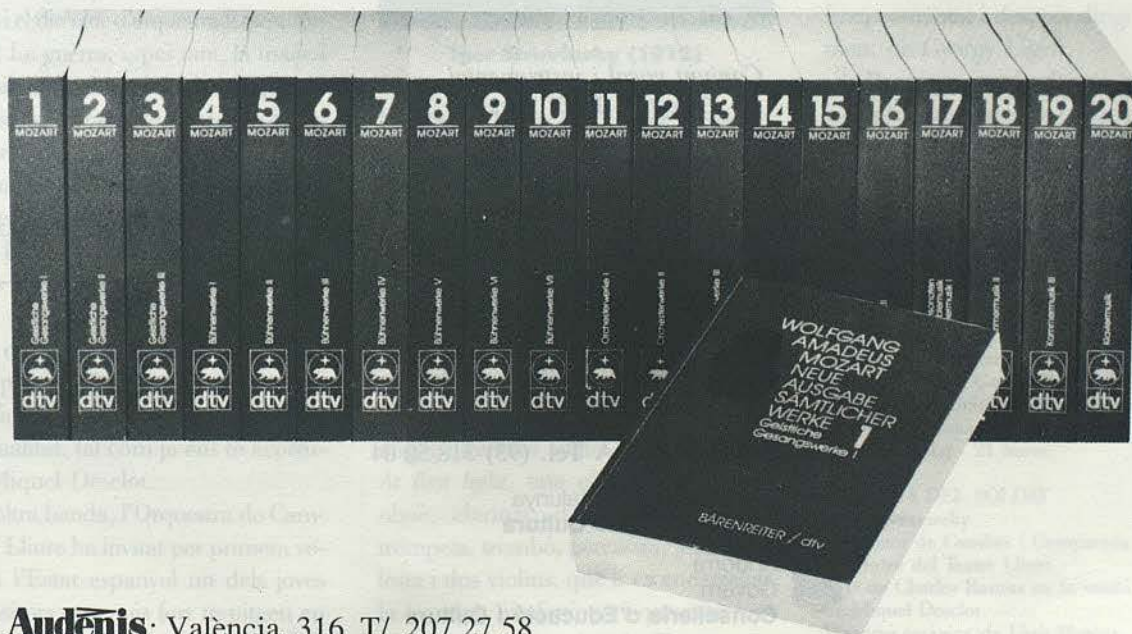
Dins el capítol d'aniversaris celebrem el de Max Reger (dia 12) i el d'Erik Satie (dia 17).

L'espai monogràfic de l'última setmana de maig ens portarà la música dels membres de la família Bach, llevat de Johann Sebastian. Del 13 al 17, i sota el nom «Divertiments Musicals», hem programat un seguit d'obres escrites sota un denominador comú: el sentit de l'humor i l'afany d'entretenir.

ANY MOZART!

L'obra completa de Mozart, en partitures de butxaca. Un esdeveniment editorial de primer ordre amb la garantia de BÄRENREITER

... la trobareu a **Audēnis**



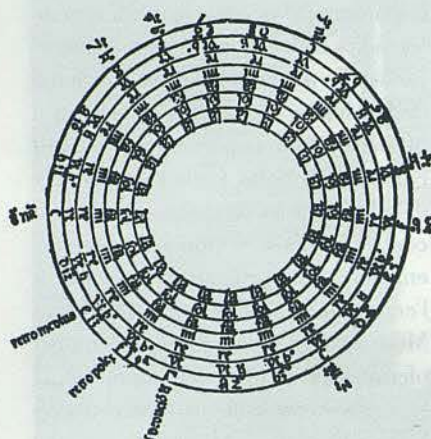
Audēnis: València, 316 T/ 207 27 58

LA SEU D'URGELL

4 - 12 de setembre de 1991

XI CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA I ANDORRA

Director: Romà Escalas



Tècnica vocal: **Jordi Albareda**

Llaüt i viola de mà: **Rolf Lislevand**

Violí barroc: **Fabio Biondi**

Viola da gamba: **Lorenz Duftschmid**

Flauta dolça: **Romà Escalas**

Corneta: **Jean-Pierre Canihac**

Xeremia i baixó: **Lorenzo Alpert**

Sacabutx: **Daniel Lassalle**

MASTER CLASSES

Interpretació vocal: **Montserrat Figueras**

(7, 8 i 9 de setembre)

Viola da gamba: **Jordi Savall**

(5, 7 i 9 de setembre)

Conjunt vocal i instrumental

Director: **Jordi Savall**

Concerts a Andorra i a La Seu d'Urgell

Termini d'inscripció: 20 de Juliol de 1991

Informació i inscripcions:

Servei de Música

Departament de Cultura

Rambla de Santa Mònica, 8 - 3r.

08002 BARCELONA Tel. (93) 318 50 04



Generalitat de Catalunya

Departament de Cultura



Andorra

Govern

Conselleria d'Educació i Cultura

Dues propostes més de l'orquestra del Lliure: Stravinsky i Benjamin

per CARLES LOBO

Com ja és habitual, aquesta secció de la revista no pot passar per alt les propostes i produccions de la temporada del Lliure. El mes de maig n'inclou dues, i com sempre interessants.

Pel que fa a la de Stravinsky, no ens hi aturarem gaire, ja que la *Història del soldat* és una obra coneguda i no necessita gaires comentaris. Però en tot cas subratllarem aquell aspecte d'originalitat que no falta mai i que sempre converteix les execucions de la formació instrumental catalana en úniques. Aquesta *Història del soldat* de Stravinsky ens serà presentada amb una escenografia que dirigirà Lluís Homar, de la Companyia de Teatre del Lliure.

Normalment estem acostumats a sentir l'obra amb narrador, i ara teatre i música s'uneixen per oferir-nos la que de fet era la idea inicial del compositor rus, mentre era a Suïssa (país neutral) durant la primera Gran Guerra europea, amb el seu amic l'escriptor Charles-Ferdinand Ramuz i el director d'orquestra Ernest Ansermet. La guerra, i, per tant, la manca de possibilitats, va esmolar la imaginació d'aquests tres artistes, que van decidir organitzar una petita companyia de teatre per «anar fent». Però el que havia de ser un simple divertiment es va convertir en una de les obres cabdals d'un dels grans mestres del nostre segle: la *Història del soldat*.

La companyia i l'orquestra del Lliure ens presenten, doncs, aquesta obra escenificada amb una traducció de gran qualitat, tal com ja ens té acostumats Miquel Desclo.

D'altra banda, l'Orquestra de Cambra del Lliure ha invitat per primera vegada a l'Estat espanyol un dels joves compositors que més fort trepitgen en l'actualitat creativa: George Benjamin.

Amb trenta anys justos, Benjamin



Igor Stravinsky (1912)

ha estat qualificat per Olivier Messiaen, que va ser el seu mestre, de compositor amb un geni comparable al de Mozart.

George Benjamin vindrà a dirigir l'orquestra del Lliure amb un programa configurat amb obres seves. A més, Benjamin, que també és pianista, oferirà la *Bouscarle* per a piano sol d'Olivier Messiaen.

D'aquest compositor, pianista, pedagog i director anglès sentirem doncs *At first light*, una obra per a flauta, oboè, clarinet, dos fagots, trompa, trompeta, trombó, percussió, piano, celesta i dos violins, que li va encarregar la London Simfonia i que està inspirada en un quadre de Turner que s'exposa a la Tate Gallery. Es tracta de

la imatge d'un castell en el moment de la sortida del sol, una imatge que impressionà el jove George i que li oferí el material per a aquesta obra.

La instrumentació d'*Antara*, obra que també dirigirà Benjamin i que és potser una de les del seu opus particular que més s'han interpretat per tot el món, inclou dos trombos, dos percusionistes, tres violins, dues violes, dos violoncel·ls, un contrabaix i dues flautes solistes, a més de dos sintetitzadors Yamaha KX88.

És un encàrrec de l'IRCAM, institut francès de recerca acústico-musical, per celebrar el X aniversari del Centre Pompidou. El títol fa referència a un tipus de flauta inca, i el mot és viu encara al Perú. *Antara* està datada l'any 1986, però com que era molt difícil el transport dels ordinadors de l'IRCAM 4X amb els quals està realitzada, George Benjamin en va fer una revisió l'any passat.

A la segona part del concert, Benjamin oferirà l'obra per a piano que hem comentat i després dirigirà *Melodien*, de Gyorgy Ligeti.

Recomanem, finalment, a tots els lectors interessats en la música d'avantguarda, aquesta presència a Barcelona de George Benjamin en el concert extraordinari de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure.

ORQUESTRA DE CAMBRA
DEL TEATRE LLIURE
Concert extraordinari.

Direcció i piano, George Benjamin.
Obres de Benjamin, Messiaen i Ligeti.
Diumenge 5 maig - 22 hores.
Dilluns 6 maig - 21 hores.

HISTÒRIA DEL SOLDAT
d'Igor Stravinsky
Orquestra de Cambra i Companyia
de Teatre del Teatre Lliure.
Text de Charles Ramuz en la versió
de Miquel Desclo.
Direcció escènica de Lluís Homar.
Direcció musical de Josep Pons.
Del 15 de maig al 2 de juny.

«Tosca», un Puccini de gran repertori

per R.R.M.C.

En una programació com la de la temporada actual del Liceu, més aviat poc procliu als títols de gran repertori, la inclusió de *Tosca* resulta especialment agraïble. Com en general ho és sempre qualsevol dels grans títols de Puccini.

Estrenada l'11 de gener del 1900 al Teatre Constanzi de Roma, *Tosca* se situa al bell mig del millor moment creatiu del compositor de Lucca, precedida per *Manon Lescaut* (1893) i *La bohème* (1896) i antecedint *Madama Butterfly* (1904) i no cal dir la pòstuma *Tirandot* (1926) per esmentar les òperes més conegudes d'aquest músic, *Tríptic* a part.

Puccini va partir d'un llibret dels seus habituals col·laboradors Illica i Giacosa, amb els quals va treballar als esmentats *Butterfly...*, *Manon...* i *La bohème*. L'origen literari del text és un drama naturalista del francès Victorien Sardou (1831-1908), que va escriure aquesta obra el 1887 i que entre d'altres drames coneguts compta amb *Madame Sans-Gêne* (1893). L'argument, d'una càrrega naturalista considerable i farcit de contrastos passionals, juga amb la doble dimensió amorosa i política, factors que s'interrelacionen i que condicionen els comportaments dels protagonistes.

Tosca, la cantant, Cavaradossi, el pintor, i Scarpia, el cap de policia, configuren un tercet protagonista que ocupa pràcticament tota l'obra i deixa un espai escassíssim per a mitja dotzena més de personatges molt secundaris. Partint del clàssic esquema de plantejament, nus i desenllaç, hom contempla a través de tres actes un procés de clímax emocional i de tensió dramàtica amb diferents punts àlgids, com són la mort de Scarpia al segon acte i la dels dos amants, Tosca i Cavaradossi, en un final de gran guinyol que posa un colofó adequat a aquesta història de passions amoroses centrat en un context de convulsió política que esdevé marc actiu de la tragèdia.

Puccini, i amb ell els seus lletristes, va intentar concentrar l'atenció en el drama personal dels protagonistes i marginar la dimensió purament política del text original, però, amb tot, aquesta dimensió hi juga un paper força evident. Cavaradossi protegeix en el primer acte César Angelotti, per raons no sols d'amistat sinó també de confluència d'ideari lliurepensador, circumstància que ratifica al final de l'obra, quan, instal·lat davant de l'escamot d'execució, rebutja l'ajut del sacerdot. Scarpia és la imatge de la repressió opressora del sistema polític, i la seva persecució amorosa de Tosca, la forma mancada d'elegància i el recurs als mètodes més indignes amb què procedeix en la seva relació amb l'heroïna són paral·lels a la forma d'actuar amb els opositors polítics —els esmentats Angelotti i Cavaradossi.

En tot cas, la música de Puccini, fins i tot en els moments en què ha de servir els trets més truculents de la història, manté un clima de gran lirisme, que els matisa i els fa més humans. El músic no s'abandona mai a l'esgarip melodramàtic i, ben altrament, procedeix amb un gran sentit de la mesura, sense, però, desatendre mai l'intensísim clima dramàtic que presideix l'obra. En aquest sentit, resulta encertat afirmar, com s'ha fet, que Puccini va minimitzar els aspectes vulgars, bruts i cruels de la història de Sardou, al mateix temps que dibuixava mestriolament els caràcters psicològics dels personatges.

Cal parlar dels cinc acords que apareixen a l'inici de l'obra, l'anomenat «motiu de Scarpia», que van admirar molts col·legues seus de manera semblant al que va esdevenir amb l'«acord de Tristany», i que en repetir-se al llarg de l'obra constitueixen un leit-motiv recurrent d'una gran eficàcia expressiva.

Tosca inclou alguns dels moments més importants de l'últim romanticisme operístic, que de forma tan nítida representa Puccini, aquest gran artista del declivi de tot un gran període his-



Tosca al Liceu

tòric del gènere. Són la curta però bellíssima ària «Recondita armonia» que canta Cavaradossi en el primer acte. O l'ària «Visi d'arte» que canta Tosca en el segon. I, naturalment, aquest «Adéu a la vida» del tenor cantant davant de l'escamot d'afusellament, una de les àries més còpiades de la història de la música, que permet el lluïment del tenor com poques altres pàgines poden aconseguir-ho. Aquests tres grans moments, en tot cas, se situen a la parcel·la en què el compositor ha d'atendre trets de tendresa, i no de crueltat, i que són aquells en què es mostra més decididament còmode.

Tosca és una òpera que exigeix grans veus, almenys tres grans veus, i la versió que arriba al Liceu compta amb tots els ingredients per sadollar les millores expectatives. El trio format per Jaume Aragall, Eva Marton i el baríton francès Alain Fondary és absolutament excepcional. Tots els bons aficionats operístics catalans, i no catalans, coneixen les grans virtuts dels dos primers i també la idoneïtat absoluta de les seves facultats per a l'obra que ens ocupa. Es tracta, doncs, de dos artistes capacitats per a oferir el màxim nivell possible de qualitat i de bellesa en aquesta partitura. Pel que fa a Alain Fondary, cal recordar la seva esplèndida interpretació del paper de Dagon, el Gran Sacerdot, a la versió de *Samsom et Dalila* que es va oferir al mateix Liceu el mes de juny del 1989. És un artista important que es troba en un moment particularment feliç de la seva

carrera i que amb tota seguretat oferirà un Scarpia d'una gran categoria.

La direcció musical serà encomanada a Theo Alcántara, que va ser el responsable de l'estrena de *Cristóbal Colón*. Es tracta d'un bon director, especialment un bon operista.

En tot cas, la clau rau en tot allò que ofereixi Jaume Aragall, protagonista molt recentment d'una memorable interpretació d'aquesta òpera a l'Staatsoper de Viena.

Tosca serà representada en vuit ocasions entre el 9 i el 26 de maig, cosa que comportarà la intervenció de dos repartiments. En el que cal considerar segon cal destacar l'actuació del baríton Sherill Milnes els dies 17, 20, 22 i 26 de maig, del tenor Miguel Cortez els dies 13 i 17 i de la soprano Elizabeth Holleque els dies 11, 14, 22 i 26.

I ja situats en el món liceístic, s'ha de recordar que enmig de les representacions de *Tosca* s'oferirà també el debut al nostre teatre de la soprano indonèsio-nord-americana Kiri Te Kanawa. En el context dels diversos recitals lírics que comprèn la programació liceística d'enguany, aquest és amb tota seguretat el més transcendent. Es tracta d'una gran artista, en plena joventut encara, i per tant en el millor moment de la seva carrera. En tot cas, cal esperar que aviat tinguem ocasió de poder gaudir-ne en una representació operística i no acompanyada, com el 26 de maig, de només un piano en un programa que comprèn obres de Mozart, Liszt i Strauss.

Amb la «Setena simfonia», Bruckner assoleix la internacionalitat

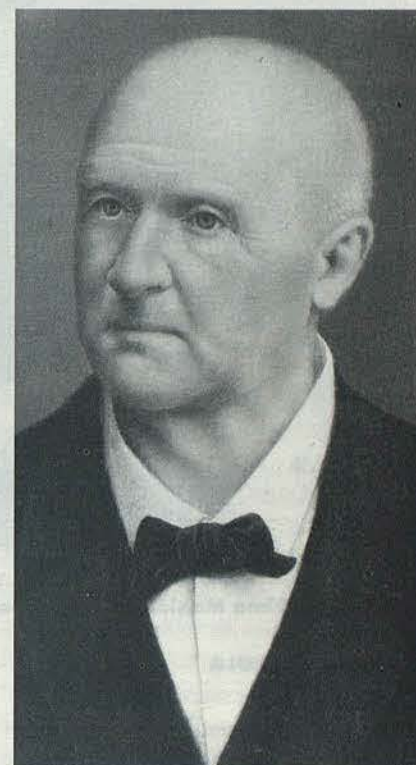
per C.L.

Anton Bruckner admirava Richard Wagner. Una admiració sense límits que li va comportar l'enemistat, o si més no, la desaprovació de persones com Eduard Hanslik o Johannes Brahms. La profunda religiositat de Bruckner va acolorir aquesta devoció cap a Wagner d'un cert caràcter diví. I per Bruckner, la millor manera de ser fidel a la religió era traspasar els seus sentiments a les seves obres.

Potser per això, per aquest profund temperament, «poques figures de la història de la música estan tan rodejades de llegendes i mites com Anton Bruckner» (Hans Swarowsky), i potser també per aquestes raons la seva música no va ser entesa ni acceptada fins a la seva etapa de maduresa.

La *Setena simfonia*, precisament, va ser de les primeres pàgines que van assegurar la immortalitat d'aquest gran post-romàntic. Anton Bruckner era perfectament conscient que li tocava viure la dissolució dels principis de la tonalitat que havien regit durant tants anys la creació musical. Una mort harmònica segura produïda per l'esgotament de les possibilitats, i aquesta és la raó de la lluita que porta a terme en un inútil intent de buscar nous camins per a la tonalitat, fet que evidentment obriria noves possibilitats que recollirien Mahler i Schönberg, però sense aconseguir desplaçar el perill de la dissolució de la tonalitat.

Vist i admès el que acabem d'exposar, no es fa difícil endevinar que el tractament harmònic de les obres de Bruckner, i per tant la forma i tots els elements o eïnes per a la creació, produïssin en el compositor una necessitat constant de superar-se, de reflexionar i de fer autoanàlisis retrospectives;



Anton Bruckner

motius tots ells suficients per justificar les múltiples revisions a què sotmetia les seves obres. Però la *Setena simfonia* que ara ens ocupa és una petita excepció. És de les poques obres que Bruckner no va necessitar retocar massa. Potser la mort del seu admirat Wagner, que va inspirar l'intens adàgio, va assegurar una creació més sentida que no pas pensada. Aquesta *Oració per Richard Wagner* inclou en la instrumentació un quintet de tubs wagnerianes: era la primera vegada que aquest instrument apareixia en una simfonia. És, doncs, una obra important per seguir de prop els camins d'un canvi de segle conflictiu i intens.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.
Franz-Paul Decker, dir.
Sinfonia núm. 7 d'Anton Bruckner.
Dissabte 11 maig - 19 hores.
Diumenge 12 maig - 11 hores.

Mahler, entre la premonició del destí dels «Kindertotenlieder...»



Alma Mahler amb les seves filles Maria i Anna (1907)

per NONA AROLA

Si repassem la producció musical de Gustav Mahler ens pot cridar l'atenció la premonició del destí que contenen algunes de les seves composicions, com ara la *Sisena simfonia* i els *Kindertotenlieder*. Una premonició, però, que no pot ser considerada com una simple superstició, sinó més aviat com un conjunt de visions, anticipacions o presentiments; m'atreviria a dir que és una certesa que Mahler intuïx, com un sisè sentit. El mateix Mahler negava enèrgicament que fos supersticiós, però estava convençut que hi havia uns poders sobrenaturals que exercien influència sobre la seva vida i la seva obra, i rebutjava una concepció purament mecànica i racional de l'existència. Creia que preveia esdeveniments futurs de la seva vida i que els donava forma i figura en les seves simfonies i cançons: anomenava la seva pròpia producció un «anticipando de la vida».

Tant la *Sisena simfonia* com els

Kindertotenlieder són el vaticini de la vida de Mahler expressat en música, encara que en el moment de la composició estigués serè i tingués consciència de la grandesa de la seva obra. I és curiós aquest contingut de tràgica premonició dels esdeveniments del 1907, que es veuen personificats —i no simbolitzats— en els irreals cops de martell que apareixen a la *Sisena*, perquè precisament aquesta és l'època més feliç de la seva vida: a principis del 1902 es casa amb Alma Schindler, neixen les filles, però en canvi Mahler mira fredament i serena el futur i el sap reflectir perfectament en la seva música, perquè els tres cops del destí que apareixen en l'últim moviment de la *Sisena* van ser absoluta realitat en la seva vida: la dimissió com a director de l'Òpera de Viena, la mort de la filla gran, «Putzi», que ell estimava bojament, i la diagnosi de l'afecció cardíaca, el tercer i darrer cop del destí que, com ell mateix havia previst, l'havia d'abatre irremissiblement.

Curiosament, Mahler havia supri-

mit aquest darrer cop del Fat en la partitura de la seva simfonia: en la coda del darrer moviment, allí on sobre els arpegis de l'arpa comença la frase dels violins, situava el compositor el tercer cop de martell posteriorment anul·lat. Un intent, potser, d'exorcitzar el Destí? Es tractava d'un vaticini comparable al que contenen els *Kindertotenlieder*?

Mahler va començar a escriure les *Cançons dels nens morts* el 1901 i, per tant, juntament amb l'encontre amb Alma Mahler es produeix el descobriment del poeta Rückert, que havia escrit aquests poemes després de perdre els seus dos fills. Gustav Mahler se sentí impressionat quan els llegí i n'escollí cinc per posar-hi música. És interessant analitzar el simbolisme de la llum que pot resseguir-s'hi: en el primer, el sol naixent, «la llum que, esplendent, alegra el món»; en el segon, la llum d'uns ulls, com un llamp que retorna on s'originen tots els raigs; l'esperança, la llumeta de l'espelma que permetrà contemplar encara el record dels infants, en el tercer; la fugissera llum del sol darrera els cims, com la llum de la vida que se'n va, al quart; i finalment és la llum de Déu, que envolta els nens, protectora, i els retorna a la sina materna.

Mahler confessava que se sentia trist quan els componia i que lamentava la tristesa de la gent que els escoltés. Molts anys després deia que s'havia posat mentalment en la situació de l'home a qui se li ha mort el fill, i que quan morí la seva filla ja no li hauria estat possible compondre aquestes cançons: creia fermament que havia anticipat la mort de la petita Maria, encara que quan va començar la composició no s'havia casat encara amb l'Alma i no tenia, per tant, fills.

Segons Theodor Reik, deixeble de Freud, és impossible que Mahler anticipés la mort d'un fill encara no nat, perquè, a més, els poemes parlen de la mort de dos fills, i no d'un de sol, i va ser només un el que es moriria set anys després de l'inici de la composició, malgrat que aleshores ja tenia dues

filles. Per a Reik, doncs, no és una anticipació del futur, sinó la reminiscència del passat allò que n'ocasionà la composició; algunes de les paraules de les cançons degueren recordar-li una situació familiar, l'aflicció dels seus pares pels germans que moriren quan Gustav era petit, i ens proposa una identificació inconscient de Mahler amb el seu pare. Per tant, no són els dots profètics sinó la por instintiva la responsable de la reacció del músic.

És cert que devia existir el record dels germans morts en els primers anys de vida: d'un total de catorze germans, sis van morir de difèria, un altre d'accident i, finalment, el seu germà Ernst, un any més petit que Gustav i el seu millor amic, moriria de pericarditis als tretze anys, després d'una lenta agonia. Ell va romandre tot aquest temps al seu costat, explicant-li contes, com també faria després amb la filla. El record d'aquest germà estimat, certament, havia d'influir en la creació dels *Kinder-totenlieder*; a més, el fill mort del poeta Rückert també es deia Ernst.

Però, malgrat tot, potser domina més la influència de la premonició que no pas el record dels germans morts, perquè l'estructura de l'obra no és d'evocació nostàlgica, sinó de viva i entrançada al·lucinació. Segurament, l'experiència de la infantesa va despertar en ell una por inconscient de perdre els fills, i donat el caràcter fatalista —millor que pessimista— de Mahler, interiorment es preparava per a un possible cop del destí. Això explicaria perfectament les seves paraules en recordar el moment de la composició: se situà en el lloc del pare que veu morir el seu fill i anà fortificant interiorment la seva ànima davant d'una eventual pèrdua, convençut que el cas arribaria, que li seria negada tanta felicitat, i per això, quan la situació es presentà realment, va sentir que ja no li era possible, aleshores, compondre res que traduís el seu estat d'ànim, perquè anteriorment ja havia analitzat els seus sentiments i les seves reaccions i les havia convertit en música.

Els *Kindertotenlieder*, l'obra mahleriana més perfecta fins aleshores en el terreny del *lied*, va ser estrenada a Viena el 29 de gener del 1905 i va ser la primera vegada que tant el públic com la crítica van acceptar plenament una obra de Mahler.

... i la reflexió entre la mort i la resurrecció

per C.L.

Amb les dues primeres simfonies, Gustav Mahler considerava que la seva vida, les experiències i els sofriments, la veritat i la ficció, quedava absolutament explicitada. «Qui les sàpiga llegir bé, hi trobarà la meua vida amb tota transparència», ens diu Mahler. Recordem que un desgany amorós va suscitar en Mahler la necessitat de compondre la primera simfonia.

Aquí, a la segona, el motiu és el tema de la mort. Un motiu que no el deixarà d'amoïnar tota la seva vida. La mort, com la nit, plana constantment en la seva ànima incòmoda, en el seu esperit inquiet, amb una mena de pressa per dir tot allò que necessita dir abans que arribi el moment fatal.

I, si no, vegem només el primer moviment de la segona simfonia: és una cerimònia fúnebre (*Totenfeier*). Un moviment per a orquestra que Mahler va compondre el 1888. Una mena de poema simfònic isolat, que, anys més tard, Mahler decideix convertir en el principi d'aquesta pàgina simfònica.

Mahler enllaça perfectament amb la vida de l'heroi de la seva simfonia anterior, en re menor, i tot just iniciar la segona, en do menor, el porta al sepulcre. Després (al segon moviment) un raig de llum, fresc i dansant, deixa entreveure que, després de la tomba, l'esperança reneix als cors dels homes.

Al tercer moviment Mahler analitza els aspectes negatius de la vida terrenal si els comparem amb la divina. Per fer-ho utilitza la part orquestral d'un dels *lieder* del recull de cançons populars alemanyes *Des Knaben Wunderhorn*, font inesgotable de material mahleria. Per primera vegada des de la *Novena* de Beethoven, la veu humana apareix en una simfonia. És ara, al quart temps de la segona. Una contralt entona el cant *Ulrich* (llum original), també dels textos de *Wunderhorn*: després de la mirada analítica sobre el que l'heroi deixa a la terra, cal mirar endavant i sentir la veu de la gran felicitat.

I ja arribem al final. Mahler es tro-



Gustav Mahler

bava sovint mancat d'idees, sobretot sense la metxa que li inspirés la seva música.

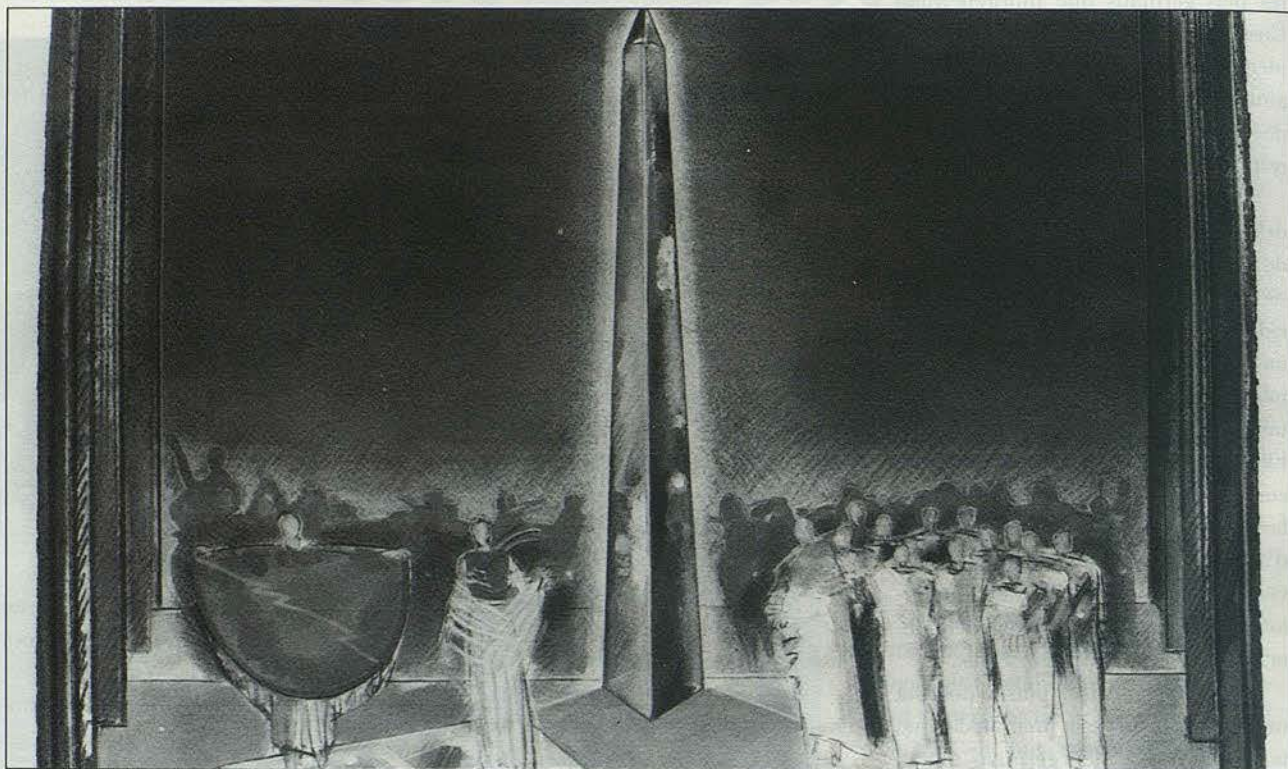
Per a l'últim moviment de la simfonia va caldre que Mahler tingués un nou contacte amb la mort. El seu amic i director d'orquestra Hans von Bülow es va morir. Mahler va assistir als seus funerals. Ell mateix recorda que l'ambient a l'església coincidia plenament amb el sentiment d'angoixa que ell experimentava per no poder trobar el material per acabar la seva simfonia. Just a l'instant en què s'adonava del fet, el cor de l'església va entonar el coral de Klopstock *Resurrecció*. Mahler va sentir com un fuet lluminós: allò era precisament el que cercava.

Per aquest motiu el text coral del cinquè temps és del coral de Klopstock. Però no hi apareix íntegre, sinó que Mahler hi afegeix mots de la seva pròpia collita. Un cor que apareix després d'un vertader caos instrumental que il·lustra el desgavell i el desprendre a l'hora d'obrir-se els sepulcres.

Simfonia núm. 2, «Resurrecció»,
de Gustav Mahler.
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.
Edith Mathis, soprano.
Bernadette Greevy, mezzo-soprano.
Orfeo Donostierra.
Franz-Paul Decker, director.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Divendres 17 maig - 21 hores.
Dissabte 18 maig - 19 hores.
Diumenge 19 maig - 11 hores.

Miquel Roger estrena una òpera a Badalona



Projecte d'escenografia del pintor Gerard Sala

per CARLES LOBO

Deu anys en la vida d'un centre docent es poden analitzar des de diversos punts de vista. Si ho veïem dient «només fa deu anys?», ens referirem a la llarga tasca que té una d'aquestes institucions i el llarg camí que li queda encara per recórrer. Si fem el comentari a la inversa, «ja fa deu anys?», podem assegurar que n'hem viscut de molt a prop i intensament la creació i la joventut. Aquells que han arribat a considerar el Conservatori de Badalona com un centre actiu i plenament identificat amb la vida musical del nostre país, sense tenir-hi un contacte directe, segur que seran els que diran que «només» fa deu anys. Significa que els resultats són positius, que tenen la sensació que fa molt més temps que es parla del Conservatori. Però aquells que hi han estudiat, que hi han posat les seves il·lusions, s'hi han deixat la pell i l'han arribat a estimar, seran els que els semblarà que va ser ahir que van arrencar el projecte.

De qualsevol manera, tant pels que en són forasters com pels que «el viuen», el desè aniversari del Conservatori Professional de Música de Badalona és tota una fita que cal celebrar. Doncs... celebrem-ho!!

I perquè en quedi constància, s'ha organitzat un concert en el qual s'estrenaran dues obres importants i se n'interpretarà una tercera per celebrar també un altre aniversari. I el més lloable de la iniciativa (per qui escriu aquestes línies) és que tots tres compositors són contemporanis. Homes en actiu, molt vinculats a Badalona i amb una significació gens menyspreable en l'activitat creativa catalana. Són Miguel Roger, Albert Llanas i Joan Guinjoan.

Guinjoan celebra enguany el seu 60è. aniversari i el regal que li fa el Conservatori és interpretar una de les seves obres en una data tan assenyalada. Albert Llanas ha escrit una obra per a orquestra de cambra que es diu *Spazio-tempo*, i Miquel Roger, una òpera de cambra sobre una temàtica de la mitologia egípcia: *Nascita e apoteosi di Horo*. Aquesta obra és fruit d'una ini-

ciativa que també podríem qualificar d'exemplar. L'Ajuntament badaloní es va comprometre al seu dia a fer un encàrrec periòdic d'una obra a un compositor de Badalona. Així es recuperen lentament els camins dels segles XVIII i XVIII, quan eren les institucions les que tenien cura de mantenir vius i actius els talents artístics.

Endinsem-nos gradualment en l'acte. Els protagonistes del concert commemoratiu seran professors, alumnes, ex-alumnes i alguns (pocs) professionals forans. Així, el cor és el del centre, que dirigeix Pep Vila, alumne de composició i professional conegut. Els instrumentistes seran els professors i els solistes, la mezzosoprano Olga Serra, alumna del centre, i els baixos Xavier Ribera i Antoni Azor, també alumne.

Aquesta producció del Conservatori es presentarà amb una escenografia del pintor Gerard Sala, i per a la responsabilitat de la direcció musical s'ha invitat un dels personatges més carismàtics dels circuits de música contemporània a tot l'Estat espanyol: José Luis Ternes, que ell mateix garanteix una gran rigorositat i

seriositat en els resultats de la celebració.

Creiem que val la pena aturar-se una mica a Badalona i centrar l'interès en les dues obres que el seu Conservatori estrenarà aquest mes de maig, les quals ja s'han immortalitzat amb el corresponent enregistrament en disc compacte.

Farem ara una àmplia presentació de l'òpera de Miquel Roger i de l'obra d'Albert Llanas.

Hi insistim: l'ocasió bé s'ho val. I no solament l'ocasió, sinó les obres que escoltarem al concert del desè aniversari del Conservatori de Badalona.

De Miquel Roger...

Quan hi ha crisi humana s'esdevé també la crisi religiosa. Així es podria resumir el missatge de *Nascita e apoteosi di Horo*, l'òpera de cambra de Miquel Roger que ara ens ocupa.

Amant de la filosofia i l'antropologia, Roger ha buscat en la mitologia egípcia un argument per a la seva òpera absolutament susceptible de ser transportat a la realitat dels nostres dies. Un sentiment íntim de tractament atemporal i ahistòric del mite d'Osiris mena Miquel Roger a traspassar-nos l'agradable benestar que pot oferir la perfecta harmonia de les bones relacions entre l'home i Déu.

Nascita e apoteosi di Horo és una obra teatral que es va trobar en un sarcòfag de la novena dinastia egípcia (aproximadament uns 2.500 anys aC). En aquesta obra es mostra perfectament aquesta relació directa entre el món diví i l'humà.

La història explica com la mort d'Osiris a mans dels seus parents Seth i Gheb desestabilitza aquestes relacions entre la terra i el cel. La deessa Isis vol restablir l'equilibri i busca la protecció d'Àtum. Aquest li concedeix el desig a través de la gestació i el posterior naixement del déu Horus, que tornarà a edificar els pilars d'aquestes relacions amb el consegüent goig i contentament de tot el poble terrenal.

Si fem una lectura formal de l'argument no ens serà difícil constatar que un cop més es necessita la divisió tripartida en la narració d'una història. És a dir, l'exposició del «problema» o

la situació concreta, seguida del desenvolupament i la recerca de solucions i, finalment, la consecució d'aquestes solucions i el final, feliç o no.

Així és com Miguel Roger ha dividit la seva òpera: en tres actes.

El primer representa la mort d'Osiris. És una representació simbòlica que fas un cos de ball amb l'orquestra. Aquí la deessa Isis, preocupada per l'equilibri al panteó després de la mort del seu germà, és fecundada del que serà el fill salvador Horus.

Al segon acte, Isis fa la proposta del restabliment de l'ordre mític. L'acció la condueixen els solistes vocals i l'orquestra. I per acabar, el naixement d'Horus, fill d'Osiris i Isis, que és acollit amb optimisme pel poble, que veu com la seva crisi s'esvaeix amb l'aparició al panteó del déu-rei, protector de la monarquia i seguidor del liderat del seu pare Osiris, que ja ha passat a dominar el més enllà.

Miquel Roger, dèiem més amunt, ha volgut donar a aquesta història tràgico-mítico-religiosa aquell tractament d'atemporalitat que reabilita la narració als nostres dies. És per això que la instrumentació de l'òpera es basa en els instruments més atemporals. Per Roger la combinació de la fusta, el metall, la corda i una percussió simple pot aconseguir aquest caràcter. Així, a les fustes hi trobarem la flauta, l'oboè, el clarinet, el fagot, el contrafagot i el saxo alt. Pel que fa a la corda, la instrumentació comprèn dos violins, dues violes, un violoncel i un contrabaix. El metall serà representat únicament per una trompa. I la simple percussió inclou uns platerets, un triangle i uns cròtals. Aquests darrers són precisament els encarregats d'obrir l'obra amb tres cops que ajuden a situar perfectament l'oient en l'ambient mitològic i alhora ahistòric.

Centrem-nos ara en el material sonor. Miquel Roger ens explica que el tractament dels aspectes pròpiament musicals, com l'harmonia i la melodia, s'elabora sota uns enfocaments completament atonals. Això permet establir els paràmetres de similitud i diferència necessaris perquè es pugui elaborar un discurs amb el qual suggerir l'esfera ideològica subjectiva de l'autor. Establert ja el material, que fuig de la tonalitat (almenys en un principi) i del se-



Universitat de les Illes Balears

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. Salbanya 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.
Tel.: (971) 29 52 00
Telefax: (971) 75 44 45

rialisme tractat fins a les darreres conseqüències, Miquel Roger subratlla cada acte amb les textures necessàries per al bon seguiment de la narració.

D'aquesta manera, al primer acte la música ofereix la densitat sonora, la quasi sobresaturació de la dissonància necessària per traspasar la sensació de tensió entre els àmbits humans i divins, el trencament de llur equilibri i la crisi consegüent. De mica en mica, aquesta massificació de material es va fent cada cop més transparent, més amable, més optimista, per donar a entendre que la possibilitat de restablir l'ordre és una llum real que cal aconseguir. L'òpera s'acaba lògicament amb el retrobament de l'ordre harmònic amb un acord triada absolutament familiar a les orelles de l'espectador i representant del perfecte equilibri físic entre els sons: l'últim acord és La b - Do - Mi b.

Miquel Roger s'ha trobat còmode amb aquest material i el seu tractament, diu, reflecteix perfectament la manera que ell té d'entendre el món del mite i concretament el d'Osiris. El text que Roger fa servir és una traducció a l'italià, per ell la més fiable i fidel.

Una nova òpera d'autor català se suma ja a la producció del nostre país en el que ja és un ressorgiment de l'interès pel gènere. I des d'aquestes ratlles aplaudim la iniciativa de Badalona i esperem que serveixi d'exemple.

...i d'Albert Llanas

Segons Albert Llanas i la seva experiència personal, hi ha èpoques en la vida d'un compositor en què les obres sorgeixen totes soles, sense massa esforç per trobar el material que s'hi ha de treballar. En canvi, n'hi ha d'altres en què aquest material s'ha de crear, s'han d'establir unes bases positives per «picar la imaginació».

L'obra de Llanas que ara ens ocupa pertany a aquest segon grup. Albert Llanas va començar *Spazio-tempo* «per dodici esecutori» l'any 1986 i el punt final el va posar el 1991. És a dir, cinc anys molt significatius «des del punt de vista de la meua obra».

L'originalitat d'aquesta obra no rau en el tema, ja que el mateix autor re-



Miquel Roger

coneix la preocupació pels conceptes físics i psicològics de l'espai i del temps ha ocupat l'atenció dels compositors de tota la història. Potser aquella originalitat que sempre es busca, a *Spazio-tempo* la trobarem precisament en com es planteja l'autor el fet de treballar musicalment aquests dos conceptes. Abans de passar a explicar aquest com, assenyalarem les fonts ideològiques (filosòfiques) que han originat la necessitat d'aquest treball.

Per un cantó, les conclusions personals ulteriors sobre una conferència de Tomás Marco que es va oferir durant la II Setmana de Música Contemporània a Barcelona, precisament sobre el tema *Tiempo y espacio en la composición*, i de l'altre la lectura d'*Antropos*, llibre del filòsof Juan David García-Bacca.

Dit això, ara cal que situem la instrumentació que Albert Llanas ha fet servir per a l'obra i la disposició dels instruments. De fet, es tracta d'un quartet. És un quartet de grups instrumentals diferenciats i reunits per famílies. Així:

Grup A: flauta, oboè, clarinet en La i fagot.

Grup B: trio de corda (violí, viola, violoncel).

Grup C: el metall (trompeta, trompa i trombó).

Grup D: piano i percussió.

Cada grup està tractat com un instrument sol. És a dir, que mai hi ha un

instrument solista dins del mateix grup; sempre toquen com a mínim dos, o, si no, cap.

L'ideal per al compositor és situar cada grup en un extrem de la sala de concert amb el públic al bell mig. Com que aquesta disposició, amb el director a la intersecció de les diagonals, comportaria alguns problemes en més d'una ocasió, l'autor ha pensat en la possibilitat de situar els grups a l'escenari però amb un altaveu a cada extrem del pati de butaques com a alternativa menys dolenta.

Aquesta seria, doncs, la disposició espacial de l'obra. Pel que fa al temps, Llanas estableix una pulsació invariable al llarg de tota la peça que correspon a una unitat de compàs que comprèn 15 unitats metronòmiques. Així, la pulsació s'allarga considerablement en el temps i esdevé imperceptible conscientment, però és captada perfectament pel subconscient. Malgrat que la pulsació roman regular fins al final de l'obra (*tempo*), internament es manifestarà amb diferents mòduls rítmics i melòdics (*spazio*).

A partir del semitò (escollit arbitràriament però amb totes les connotacions culturals que comporta l'interval), el compositor ha establert unes sèries melòdiques (primer) i rítmiques (després) fent servir unes seqüències numèriques definidores de cada un dels intervals i les seves interrelacions. L'autor combina les sèries que en resulten amb les seves inversions i així es produeix el discurs melòdico-rítmic de la partitura.

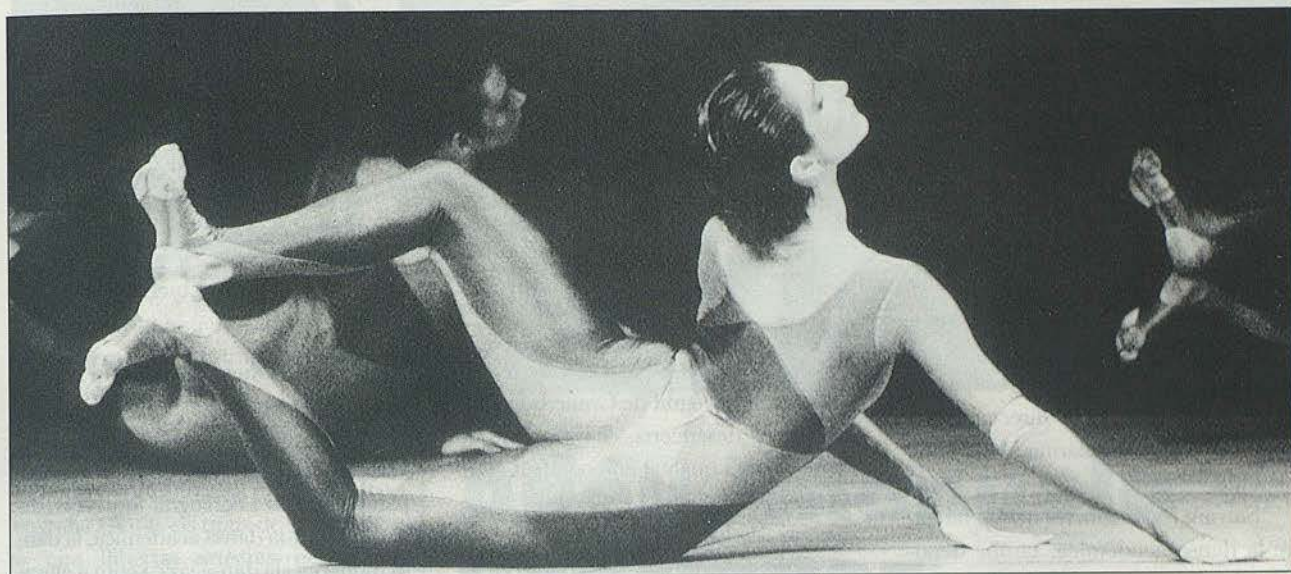
En definitiva, es tracta d'una obra de «laboratori», un estudi a partir d'un material estricte que limita la plena llibertat i proposa al compositor una sèrie de situacions que cal resoldre d'acord amb les premisses autoimposades.

És evident que l'oient no podrà copsar mai, i menys en una primera audició, tot aquest treball previ de creació de la «matèria primera», però el que compta és el resultat, la sensació de calma i de relaxament espiritual que Albert Llanas procura amb aquesta obra-estudi *Spazio-tempo*.

En resum: una obra creada a consciència i destinada exclusivament al subconscient.

Sis espectacles per a una temporada de dansa

per MONTSE G. OTZET



Ballets Jazz Art

Com ja és costum des de fa uns quants anys, la Caixa d'Estalvis de Terrassa ha organitzat la temporada de Dansa i Música 1990-91 amb un ventall de propostes, l'objectiu primordial de les quals és oferir alternatives diferents al públic de Barcelona i rodalies.

Per poder dur a terme aquesta temporada, que ha inclòs nou representacions musicals i sis espectacles de dansa, s'ha disposat d'un pressupost de cinquanta milions de pessetes: trenta els ha aportat l'Obra Social i Cultural de la Caixa, cinc la Generalitat de Catalunya i els quinze restants han provingut de taquilla i d'alguna altra col·laboració, com la del British Council.

Si bé l'últim concert de la temporada tindrà lloc a començaments de juny, les actuacions de dansa han finalitzat fa escassament uns dies, cosa que permet fer una valoració del que ha resultat i significat la temporada.

Continuant amb la voluntat d'oferir uns espectacles dirigits a un públic múltiple quant a gustos i preferències, la programació de dansa d'aquesta temporada ha integrat espectacles de dansa contemporània, dansa jazz, dansa acadèmica i dansa espanyola.

Tenint com a base aquest condicionant, cal dir que els programadors han perfilat una programació de dansa encertada, si tenim en compte l'equilibri de qualitat que han proporcionat les companyies participants, que, d'altra banda, a part de la seva tècnica d'expressió, es poden agrupar per unes característiques determinades.

Part de la història

És innegable que la Paul Taylor Dance Company és una part important, encara que recent, de la història de la dansa moderna nord-americana.

Paul Taylor pertany a la tercera generació de coreògrafs de dansa moderna nord-americana que a començaments dels anys 50 es caracteritzà per l'aplicació de formes inèdites obertes a l'absurd, i per la recerca d'una nova forma d'emoció no convencional.

Com a intèrpret, Taylor ballà en les companyies de Pearl Lang i Merce Cunningham abans d'integrar-se en la de Martha Graham, on destacà la seva personalitat com a ballarí solista.

Si bé Paul Taylor formà la seva pròpia companyia a inicis de la dècada dels cinquanta, Europa no va conèixer la seva

obra fins als anys seixanta, arran de la seva participació en el Festival de Spoleto, i sobretot, de les actuacions realitzades, el 1962, en el Théâtre des Nations de París, on li fou atorgat el premi de la crítica i el premi al millor coreògraf de la temporada.

Ara, transcorregudes unes dècades des d'aquells inicis que resultaren altament innovadors, percebem que les obres coreogràfiques de Taylor, si bé ja no sorprenen ni pretenen canviar res, encara interessen per les característiques peculiars que han convertit Taylor en un clàssic de la dansa moderna.

Excepte en *Syzygy*, una coreografia que data del 1987 i on el coreògraf s'ha deixat influir massa per les connotacions de les comèdies musicals americanes, la resta de les obres, *Airs* i *Dust*, tenen els trets principals del veterà coreògraf, que no són sinó el disseny i la utilització de l'espai, la fixació de torsos i braços a l'aire i la majestuositat i elegància de què dota els fragments solemnes de les coreografies.

Oportunitat als novells

Contractar companyies que es troben en l'etapa inicial del seu desenvolupament

lupament i consolidació (en dansa s'estipulen un mínim de cinc anys per afermar-se) és tot un risc, però també pot ser estimulants si després de l'actuació a les companyies novelles se'ls pot pronosticar un futur encoratjador.

En aquest cas es troben el Ballet de Zaragoza i el Ballet Región de Murcia, dues companyies que van fer la seva presentació ara fa quasi dos anys i encara no fa un any, respectivament.

Després de passar per unes etapes conflictives, el Ballet de Zaragoza se n'ha sortit gràcies a una reestructuració de la companyia, on la direcció artística recau sobre el jove ballari i coreògraf català Mauro Galindo.

Per altra banda, a Múrcia, i a instàncies de la Conselleria de Cultura, Educació i Turisme de la regió, es forma el Ballet de Murcia, una companyia de dansa espanyola, la direcció de la qual s'ofereix a la ballarina Merche Esmeralda.

Salvant les distàncies que hi ha entre la dansa acadèmica, també denominada dansa clàssica, i la dansa espanyola, ambdós directors es troben en la difícil etapa inicial en la qual han de demostrar la seva vàlua en el nou càrrec, mentre es debaten entre les dificultats de saber donar la millor rendibilitat a uns pressupostos insuficients i, el més difícil, saber donar una professionalitat i un estil propi als ballarins que provenen de diverses escoles i companyies de dansa.

Per la formació estricta que requereix la dansa acadèmica, sembla que a Mauro Galindo se li posa més difícil que a Merche Esmeralda, si bé el Ballet de Zaragoza està en procés d'estrenar un tercer programa després d'obtenir uns bons resultats dels dos anteriors, dels quals oferiren algunes peces a Terrassa.

Amb el desig d'abraçar una programació formada per obres clàssiques de repertori, d'estil neoclàssic i de línies contemporànies, mantenint sempre la base acadèmica, la companyia oferí un programa variat, amb obres del mateix Galindo, de Marius Petipa, de William Forsythe, d'Uwe Scholz i de John Cranko.

Merche Esmeralda obtingué un èxit ressonant amb el Ballet de Murcia després d'oferir un programa format per coreografies de José Granero, el «mes-



Ballet de Zaragoza (Foto: Cortes)

tre» de la dansa espanyola. Si bé el treball com a coreògraf de Granero ha tingut alguns desencerts, és innegable la seva mestria i qualitat coreogràfica, que es posa de manifest en la seva obra mestra, *Medea*.

El dramatisme de la tragèdia grega se situa en un ambient espanyol, on la magnífica partitura de Manolo Sanlúcar subratlla angoixes i emocions, mentre Merche Esmeralda exprem fins a l'última gota els sentiments per a abocar-los en una interpretació esplèndida.

La ballarina sevillana i els joves intèrprets varen aconseguir que el públic es posés dret enmig d'aplaudiments i ovacions.

Donar cabuda a l'oblidada

És curiós, però ni la fama d'Alvin Ailey ni la popularitat de la sèrie televisiva *Fama*, que anys enrere va omplir les escoles de dansa d'alumnes ballant jazz, han aconseguit que la dansa jazz trobés el reconeixement professional que mereix i deixés de ser considerada, pels estrictes puristes i intel·lectuals innovadors, com un mitjà d'expressió inferior.

En la seva actuació, la companyia francesa Ballets Jazz Art dona a la dansa jazz la categoria que es mereix i que des d'un inici aportà el seu fundador, Matt Mattox, quan s'instal·là a París per obrir una escola on perpetuà l'esperit i el rigor de Jack Cole, el fundador de la dansa jazz dels anys 50 que caracte-

ritzà les comèdies musicals de Broadway i Hollywood.

El 1983 Razza Hammadi substitueix Mattox i assumeix la direcció de la companyia. Ballari i coreògraf format en les tècniques de la dansa acadèmica, la dansa moderna i la dansa jazz, i com a alumne i seguidor de Mattox, Hammadi fomenta l'interès primordial de la companyia, que és demostrar que la dansa jazz està dotada d'una sòlida tècnica que es posa al servei d'una visceral explosió de sentiments.

El programa ofert a Terrassa inclogué coreografies de Mattox, Hammadi i Robert North, un ex-ballari de la companyia de Martha Graham, que s'inspirà en la música de Paco de Lucía per a la seva coreografia, *Entre dos aguas*.

Corrents de l'Europa Central

L'Europa Central genera unes petites companyies de dansa que compten amb uns estils procedents d'uns coreògrafs que troben en la vida quotidiana una gran part de la seva font d'inspiració.

La conjugació de la dansa amb conceptes teatrals també és present en moltes d'aquestes companyies, que busquen en les seves obres una forma d'estètica actual.

La companyia Tanz Forum de Colònia és dirigida per Jochen Ulrich, un coreògraf que fa uns dos anys despertà a Barcelona una forta polèmica arran de la controvertida *Salomé*, l'òpera que oferí el Teatre del Liceu.

Ara, al capdavant de la seva companyia de dansa, Ulrich es confirma com un coreògraf excel·lent que presenta els seus ballarins vestits com qualsevol vianant, és a dir, en mànigues de camisa i sabates de taló.

Exercicis per a ballarins és un espectacle excel·lent, ple de situacions que contenen realitat i fantasia i que se'ns ofereix amb una forta dosi de caràcter expressionista i amb una part parlada i instrumentada a càrrec d'uns bons ballarins que, en la seva interpretació, aconsegueixen donar una aparent senzillesa i naturalitat a una obra que conté grans dificultats tècniques.

Ch. Tanztheater és una companyia de Zuric coneguda gràcies a les gires que ha realitzat aquests últims anys per Itàlia, Alemanya, Àustria, França, Finlàndia, el Canadà, etc.

Un dels objectius de la companyia és crear les condicions de treball professional per als artistes joves de la coreografia en tots els tipus de teatre i oferir una llibertat artística per a les produccions que resultaria difícil de presentar en qualsevol altre lloc.

Els coreògrafs convidats per la Ch. Tanztheater tenen la possibilitat de realitzar les seves idees sense cap tipus de restriccions i trien concepcions molt allunyades d'allò que normalment es coneix com a teatre de dansa.

A Terrassa la companyia suïssa ha ofert la producció *Les Reines* de Myriam Naisy, que a Barcelona es coneix gràcies a la seva coreografia *Exod*, que interpretà el grup de dansa Dart.

Les Reines és un reconeixement a una sèrie de dones que per diferents motius han passat a la història. Per totes elles, la companyia enlaira unes copes de xampany i brinda a la seva salut.

Gràcies a Ch. Tanztheater, per l'escena del Centre Cultural de la Caixa de Terrassa ha desfilat la Monroe amb la seva ingenuïtat i sensualitat, balancejant els malucs i amb la mirada perduda en la distància. Simone Signoret, els seus ulls, la seva veu maternal. Zarah Leander i el seu Wunderbar. L'espai infinit de Laurie Andersen. Els triomfs i els dies de tristesa de Maria Callas. La vitalitat de Liza Minnelli; l'estimada Edith Piaf; Billi Holiday i el seu swing, i l'Arletti a *L'atmosphère*.

Ara hem d'esperar que passi l'estiu per a donar la benvinguda a una nova Temporada de Dansa a Terrassa.



Foto: Royo

Adéu, Manuela Rodríguez

per M.G.O.

La dansa està de dol perquè el mes de març passat morí a Sant Sebastià Manuela Rodríguez, després d'una ràpida i irreversible malaltia.

Considerada pel director teatral Ricard Salvat com una «bèstia» de la dansa, Manuela Rodríguez s'instal·là a Barcelona l'any 1974 per estudiar dansa contemporània a l'Institut del Teatre. La seva formació com a ballarina es va ampliar al llarg dels anys amb estudis pedagògics de dansa clàssica i amb una constant investigació sobre la dansa moderna i dansa-teatre. Paral·lelament als estudis de dansa, Manuela Rodríguez també es formà com a intèrpret teatral assistint a cursos a càrrec de directors com José Sanchis Sinisterra, John Strassberg i Guillermo Heras.

L'any 1980 fundà a Barcelona el grup de dansa moderna Taba juntament amb quatre intèrprets femenines. La personalitat que hi ha en les seves coreografies *Narcís*, *Espai absurd d'un somni foll* i *Estimada*, promogué l'aparició d'un nou concepte de dansa on el món de la dona se'ns presentava

enmig de la realitat i del somni, però sempre des d'una estètica sensual i molt femenina.

L'època en què Manuela Rodríguez va pertànyer al grup Taba com a coreògrafa i ballarina queda com un fragment important dins del desenvolupament de la dansa a Catalunya. Posteriorment es decantà més cap al món teatral i s'integrà a la companyia La Cuadra de Sevilla, amb la qual assolí un notable èxit en l'obra *Piel de Toro* de Salvador Tàvora, on l'actriu-ballarina feia unes aparicions com a toro, en l'espectacle dansa de l'àngel de foc i com a Rebel, que arribava a commoure el públic.

Amb aquesta obra actuà per última vegada a Barcelona l'any 1985.

Altres coreografies de Manuela Rodríguez han estat *La superfície del abismo*, basada en el relat *Antígona o l'elecció* de Marguerite Yourcenar, i *Confórtame*, un fragment que integrava l'obra *Devocionario*, sobre textos de la poetessa Anna Rossetti.

Manuela Rodríguez va fer la seva última aparició en escena amb la representació *Pentesilea*, on en el seu paper d'amazona es debatia enmig de passió en lluita.

ARXIU MUSICALS A CATALUNYA (XXX)

Granollers: Hemeroteca Municipal

per MARIA ESTER-SALA I JOSEP M. VILAR

Al Hemeroteca Municipal Josep Mora de Granollers (als baixos de l'Ajuntament, a la plaça de la Porxada) hi ha una important col·lecció de partitures. La major part eren propietat de les cobles i orquestres de ball que hi havia hagut a la ciutat i foren recollides pel violinista Joan Coll i Gili, que fou professor de l'Escola de Música.

El fons està fitxat i és integrat, sobretot, per manuscrits. Quant a la cronologia, tot i que hi ha obres des de mitjan segle XIX fins a la dècada de 1960, hi predominen els materials de les primeres dècades del segle XX.

Pel que fa als compositors estrangers, hi ha els noms dels operistes més divulgats del segle XIX: Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi, Wagner, Weber, Massenet, Bizet... Hi podem trobar fragments com *simfonies* o *àries*, però sobretot *fantasies* sobre motius d'aquestes òperes, que sovint són per a un instrument solista i orquestra. Els autors d'aquestes *fantasies* són, majoritàriament, compositors catalans.

Al costat d'aquesta literatura típica de les orquestres de ball, però que més aviat fa referència al repertori de concert, també s'hi troba música d'altres compositors, com C. Franck, Schumann, Schubert, Mendelssohn, etc., algunes d'elles per a quintet de corda, a vegades amb el concurs d'un piano.

Quant als autors catalans hem de fer-hi diferents apartats. En primer lloc esmentem els arranjaments (sovint, reduccions de gran orquestra a grup més petit) i les fantasies sobre temes d'altres autors, tant estrangers com hispànics, i tant d'òpera com de sarsuela. En aquest apartat esmentem Joan Viñals, Pere Brugués, Ignasi Gironella, Maria Bataller, Joan Torres i Francesc Rodó, Enric Tresserras, C. Casademont, Blanch i Reynalt, Artur Sitjà, Jaume Brunet, etc.

Alguns d'aquests hi són representats també com a compositors en el ple



Amadeu Vives

sentit del mot. Hi afegirem els noms d'Amadeu Vives (representat, entre altres, per la fantasia de concert *Joan de Serrallonga*), Martínez Valls (el poema *Canigó*), Morera, etc. També hi ha una quantitat força notable de partitures autògrafes dels seus autors o dels seus arranjadors, com ho testimonien els segells que en legitimitzen les còpies. Aquests són els casos de Blanch i Reynalt, Joan Vilà i Ayats (músic de Granollers molt ben representat en aquest fons), Antoni Agramont, Ignasi Gironella, Josep Pi i Pasqual (de Pals), Feliu Monné, Josep Vila i Clariana, el cas ja citat de Joan Torres, Pere Mercader (de Cassà de la Selva), Victor Bertran i Pere Llach (ambdós de Granollers), G. Mazzi, Narcís Carbonell, Pere Pla (de Torroella de Montgri), etc.

Hi ha una col·lecció reduïda però interessant de balls de mitjans del segle passat, que inclou contradanses, valsos i polques d'autors com Jaume Nuño (de 1847), Josep Badia (de 1851), Fran-

cesc Vilaró i Joan Pujadas.

Un altre recull agrupa un gran nombre de sardanes que —a parts iguals— es reparteixen entre els manuscrits i els impresos. Entre els primers, hi són representats Pep Ventura, Josep Vicens «Xaxu», Vicenç Bou, Joaquim Serra i Eduard Toldrà, a més d'altres més estretament vinculats a Granollers. En relació amb aquest repertori hi ha un grup de balls populars catalans instrumentats per a cobla: *Ball de donzelles*, de Granollers, uns *Balls de Gitanes*, el *Ball de l'espolsada*, de Marata, els *Goigs de la Mare de Déu d'Organyà* i el *Ballet de pavordeses*, de Llanàs.

En l'apartat de música religiosa hi ha algunes composicions de la segona meitat del segle passat (*Misses* de Julià Roig i de Josep Ribera, Ferrer Ramonacho, etc.), però són sobretot de la primera meitat del present (Sancho Marraco, Perosi, Foschini). Per la seva peculiaritat, són de destacar uns versos de *vespres* i de *completes* per a orquestra que daten de la segona meitat del segle passat.

En una caixa, s'hi conserven els materials d'orquestra (manuscrits) de la que fou Orquestra de Cambra de Granollers, que va estar en funcionament vers el 1960. També hi ha un important fons de música del mestre Josep M. Ruera que ocupa dues caixes.

Quant als impresos, són pocs i sobretot de música del segle XIX, a més de les esmentades sardanes, tant per a cobla com per a cant i piano. Hi ha fragments d'obres (òpera i música instrumental) dels compositors més divulgats del segle XIX. Hi ha algunes composicions de música religiosa de la col·lecció «Lauda Sion», així com també diversos mètodes: de solfeig, de teoria (Danhauser), piano, flauta, violí i contrabaix.

Ja fora del fons de partitures, però també vinculat al tema, deixem constància de l'existència d'una col·lecció força notable de discs de 78 rpm.

Andante spianato.
Tranquillo. (♩ = 69)

Op. 22.

F. CHOPIN.

sempre legato.
pp

Simple, and flowing.

Cantata N° 147.

J. S. Bach.

LUDOVICO BEETHOVEN

Poco moto. (♩ = 160.)

Piano. *pp*

Mozart

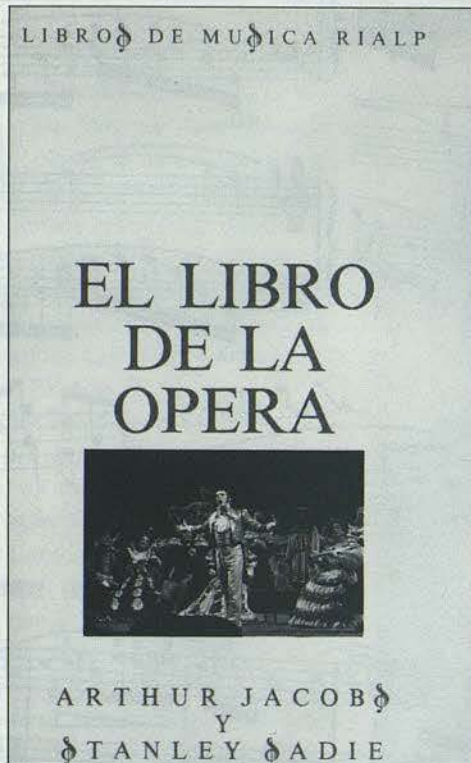
catallunya musica 79 revista musical catalana



cese 91

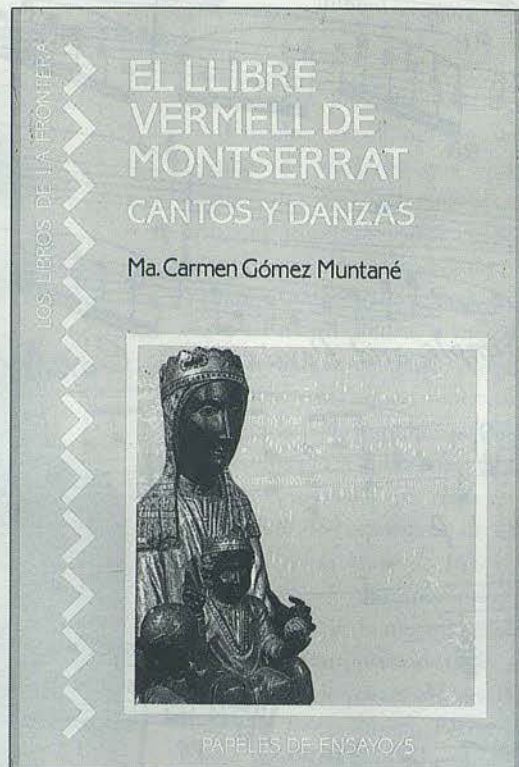
**JACOBS, Arthur i
SADIE, Stanley:**
El libro de la ópera

Ediciones Rialp S.A.
Colecció Libros de Música Rialp



**GÓMEZ MUNTANÉ,
M.^a Carmen:**
El Llibre Vermell de Montserrat

Papeles de ensayo/5.
Los libros de la Frontera.
Barcelona, 1991. (127 pàgines)



L'esmentada editorial madrilenya torna a l'edició de llibres dedicats a la temàtica musical amb aquest volum que aplega l'estudi i anàlisi de vuitanta-set òperes del gran repertori universal pertanyents a quaranta-un compositors que abasten el ventall temporal que va de Purcell a Britten.

Els autors són dos musicòlegs anglesos amb una àmplia trajectòria com a escriptors musicals. Així Arthur Jacobs ha escrit, entre d'altres, *Dictionary of Music* i Stanley Sadie ha estat director del «New Grove Dictionary of Music and Musicians», una referència cabdal de la bibliografia musical.

Els autors atorguen una importància molt acusada al text de les òperes, i així la transcripció argumental ocupa una bona part de les anàlisis de les respectives òperes. Unes anàlisis que vénen precedides per una àmplia in-

roducció i que es clouen amb uns apunts estrictament musicals sobre determinats moments significatius de les òperes. El llibre té, doncs, una clara intencionalitat divulgativa i està destinat especialment als que volen tenir una visió global de la història del gènere, i també als afeccionats que volen rebre una informació prèvia a l'esdeveniment a viure —ja sigui representació o audició radiofònica— i que, per tant, tinguin un sentit especialment viu de la seva afecció musical. Les seves 604 pàgines impedeixen una major exhaustivitat, encara que —tanmateix— hi apareixen tots els títols més significatius. Un epíleg final dedicat a l'escena moderna recull, a més, una sèrie de composicions i autors que no figuren habitualment a les cartelleres dels teatres d'òpera, tot completant, així, una visió global de la història de l'òpera. • J.C.

Aquest treball musicològic de Maria Carmen Gómez Muntané posa a la disposició dels estudiosos, intèrprets i melòmans interessats una edició crítica moderna de les peces musicals del *Llibre Vermell de Montserrat*, un corpus musical que ocupa un lloc de privilegi en el patrimoni històric de la nostra música i que, a partir de la seva primera publicació de 1917, ha estat objecte de l'atenció preferent d'un gran nombre de grups especialitzats. El rigor científic d'aquest estudi no pressuposa una destinació exclusiva a un cercle restringit i especialitzat de lectors, ja que el seu contingut inclou també els aspectes generals, històrics i ambientals, relacionats amb les circumstàncies més pròximes al context geogràfic i cultural en el qual

aquestes creacions van ser transcrites.

La descripció de cada una de les peces literàriomusicals del *Llibre Vermell* inclou la seva qualificació en el domini de les formes de l'època corresponent, la relació dels problemes i possibilitats que posa la seva transcripció, la menció de la seva funcionalitat i una relació de fonts, notació, text i edicions; tot això sense comptar la reproducció del facsimil i la transcripció dels deu fragments, així com una exhaustiva relació bibliogràfica.

Finalment, hem de manifestar el desig d'una propera edició catalana, la qual creiem que encara no s'ha portat a terme per raons de política editorial i esperem que sigui, pròximamente, una realitat. • Ll. M.



Polifonia medieval a Catalunya (s. XIII i XIV)

Capella de Música de Santa Maria del Mar. Lluís Villamajó, director. Antologia Històrica de la Música Catalana. PDI, 80.2323. (Disc compacte, digital audio.)

El present enregistrament presenta un compendi de la literatura polifònica conreada a Catalunya en els segles de referència, i el seu repertori mostra, òbviament, la influència exercida (particularment sobre Ripoll) per l'Escola de Sant Marçal de Lletotges, de primer, i pel llenguatge polifònic cultivat a la seu pontifícia d'Avinyó i a la casa reial catalano-aragonesa (de Pere III a Martí I), després. Els manuscrits dels fragments seleccionats, de diverses procedències, es conserven actualment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, a la Biblioteca del Monestir de l'Escorial, a l'Arxiu capítular de la Catedral de Tolosa, a la Biblioteca Nacional de París, a la Biblioteca de l'Orfeo Català, a la Biblioteca de Catalunya i a l'Arxiu capítular de la Catedral de Girona. L'enyorat Enric Gispert, el

musicòleg i fundador de l'actual Capella de Música de Santa Maria del Mar, havia preparat personalment el contingut d'aquesta gravació, el qual, per aquesta raó, adquireix per als seus admiradors una significació molt entranyable i particular.

La traducció musical, a càrrec d'un conjunt de tretze veus *a cappella*, sense suport instrumental i amb la valuosa col·laboració dels solistes Alexandrina Polo, Xavier Torra, Lluís Vilamajó, Francesc Garrigosa i Joan Moreu, palesa una molt acurada fidelitat literal als textos de referència, en la interpretació dels quals domina una intencionalitat marcadament directa i espontània, aliena a certes sofisticacions estilístiques a què estem habituats; almenys, aquesta és la impressió que sembla desprendre's, també, de la imatge sonora que ens forneix l'enregistrament. D'altra banda, el repertori seleccionat és paradigmàticament apte per tal d'obtenir una imatge exacta del tema proposat, de la mateixa manera que una exemplar introducció de M.^a Carmen Gómez Muntané situa, d'una manera tan exacta com comprensible, els aspectes històrics i musicals del tema. • L.I.M.



DE LA BARRE, Michel: *Pieces pour la flûte traversière* (1710)

Stephen Preston, Jordi Savall, Blandine Verlet, Hopkinson Smith. ASTREE-AUVIDIS, E 7736. (Disc compacte, digital audio.)

Un enregistrament en el qual, vertaderament, és un instrument, la flauta travessera barroca, el que s'erigeix en protagonista. Aquest fet és degut a les seves atractives característiques sonores, quant a possibilitats de fraseig directe, i al paper que representà, a França, Michel de la Barre, en la definitiva adopció de la flauta travessera, enfront de la competència de la flauta de bec, més funcional però tam-

bé d'unes possibilitats expressives més primàries.

Els intèrprets responen a la màxima qualificació en l'especialitat: el flautista Stephen Preston, Jordi Savall (qui, en la seva més genuïna especialitat cambrística, incorpora una línia del baix extraordinàriament plena de vida), la clavecinista Blandine Verlet i l'excellent flautista Hopkinson Smith, tots ells col·laboradors habituals de Savall.

Entre la literatura del gènere, al segle divuitè, la que presenta aquest enregistrament assoleix un valor primordialment històric i, en aquest sentit, trobarà el seu públic entre els nombrosos interessats en el repertori d'aquest instrument i la música de cambra de l'època, tan copiosa i, bastant sovint, eminentment funcional i desindividualitzada. • L.I.M.

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 MAIG	21 h.	Palau	Orquestra Filharmònica Txeca. Lluís Claret, violoncel. Dir.: Václav Neumann. Dvorák. (Ibercamera).
	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	20 h.	Casa Elizalde	Latin Colora. Temes de Latin-Jazz. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Filharmònica Txeca. Ivan Klansky, piano. Dir.: Jiri Belohlavek. Dvorák. (Ibercamera).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Monica Hugget, violí. Ton Koopman, clavicèmbal. Bach. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Església de Santa Anna	Coral Sant Jordi. Roser Garrell, soprano. Montserrat Martorell, contralt. Pere Caminal, tenor. Julià Pastor, baix. Orquestra de cambra. Dir.: Oriol Martorell. Mozart (música d'església). (Euroconcert. Mozart 200).
	22,30 h.	Teatre Regina	Tomeu Penya.
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, Sáinz de la Maza, Bach, Schubert. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: George Benjamin.
7 MAIG	19,30 h.	Caja Madrid	Miquel Jorba, piano. Beethoven, Ravel, Schumann.
	21 h.	Liceu	Recital Lella Cuberli. Robert Kettelson, piano. Rossini, Poulenc, Ravel.
	22 h.	Palau	Bill Douglas.
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. Friedemann Immer. Scheidt, Biber, Txernohorsky, Stölzel, Händel, Bach, Mouret. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
9 MAIG	20 h.	Saló de Cent	Quartet de trombons. Speer, Telemann, Dufay, Saint-Saëns, Bach, Brahms, Bozza.
	20 h.	Conservatori de Sant Andreu	Mireia Pintó, soprano. M. Pilar Pla, piano. Wolf, Berg, Strauss, Rameau, Hahn, Liszt, Delibes. (JJ.MM. de Barcelona).
	20 h.	Casa Elizalde	Lluís Escudra Quartet. Bill Evans, Cedar Walton, Charlie Parker. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	22,30 h.	Teatre Regina	Jaume Escala.
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	Carme 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	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	21,30 h.	Església Sant Martí del Clot	Coral Sant Jordi. Orfeo Martinenc. L'Espurna-Cor Juvenil. Dir.: Oriol Martorell. Concert «in memoriam» d'Antoni Santandreu.
12 MAIG	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	18 h.	Consell Districte Horta-Guinardó	Trio Unda Maris. Hotteterre, Couperin, Havelois, Frescobaldi, Cima, Riccio, Corelli, Merula. (JJ.MM. DE Barcelona).
	18,30 h.	Ateneu barcelonès	Montserrat Cervera, violí. Josefina Rigolles, piano. Albinoni, Beethoven, Poulenc. (Associació Massià-Carbonell).
	19,30 h.	Palau	Zoltán Kócsis, piano. Beethoven, Bartók, Liszt. (Ibercamera).
13 MAIG	20 h.	Auditori ONCE	Helena Bayo, piano. Robert Armengol, percussió. Anna Roqué, piano. Beethoven, Fink, Boliart, Brouwer. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Miquel Farré, piano. Dir.: Xavier Güell. Mozart. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.

CONCERTS

14 MAIG	19,30 h.	Caja Madrid	Victoria Fernández, violí. Miquel Wagemans, piano. Beethoven, Schubert, Massia, Mompou, Prokofiev.
	21 h.	Palau	BBC Symphony Orchestra. Gerhard Oppitz, piano. Mary King, mezzo-soprano. Dir.: Lothar Zagrosek. Beethoven, Mahler, Schumann. (Ibercamera).
	21 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Romà Escalas, flauta dolça. Josep Borràs, baixó i fagot. Rinaldo Alessandrini, clavicèmbal. Castello, Selma i Salaverde, Frescobaldi, Merula, Telemann, Bach, Fasch, Royer, Vivaldi. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
15 MAIG	20 h.	Catedral	Davide Masarati, orgue. M.A. Cavazzoni, G. Cavazzoni, A. Gabrieli, G. Gabrieli, Frescobaldi, Pasquini, Zipoli, A. Scarlatti, D. Scarlatti. (Euroconcert).
	21 h.	Palau	BBC Symphony Orchestra. Boris Pergamenschikov, violoncel. Dir.: Lothar Zagrosek. B. Elias, Elgar, Beethoven. (Ibercamera).
16 MAIG	19,30 h.	Capella Universitat de Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. M. Àngels Miró, soprano. M. Rosa Ribas, piano. Conjunt instrumental. Dir.: Juli Panyella. Gerhard, Orrego Salas. (IV Cicle de Música a la Universitat).
	20 h.	Fundació Miró	Jean Manning's Mistrels. Mestres Quadreny.
	20 h.	Casa Elizalde	Telefunkey. Jazz-Funky. (J.J.M.M. de Barcelona).
	21 h.	Església de Santa Anna	Classic Consort. Les sonates da chiesa de Mozart. (Euroconcert. Mozart 200).
	22,30 h.	Teatre Regina	Jaume Escala.
17 MAIG	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Edith Mathis, soprano. Bernadette Greevy, mezzo-soprano. Orfeón Donostiarra (dir.: J.A. Sáinz Alfaro). Dir.: Franz-Paul Decker. Simfonia núm. 2, <i>Resurrecció</i> , de Mahler.
	21 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Claude Maury, trompa natural. Guy Penson, pianoforte. Greta de Reyghere, soprano. Haydn, Ries, Beethoven, Mozart, Schubert. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
18 MAIG	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Orfeón Donostiarra. (Segona audició).
	20 h.	Auditori Calasanc Escola Pia	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. <i>Chichester Psalms</i> , de Bernstein. (Maig Coral del Barcelonès).
19 MAIG	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Orfeón Donostiarra. (Tercera audició).
20 MAIG	21 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
21 MAIG	19,30 h.	Caja Madrid	Beate Maria Pomberger, mezzo-soprano. Miquel Jorba, piano. Schubert, Brahms, Dvorák, Strauss.
	21 h.	Palau	Kodály Quartet. Josep Colom, piano. Kodály, Debussy, Schumann. (Euroconcert).
	21 h.	Liceu	Recital Kiri Te Kanawa. Roger Vignoles, piano. Mozart, Liszt, R. Strauss i àries d'òpera.
22 MAIG	21 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Maria Cristina Kiehr, soprano. Claudio Cavina, contratenor. Josep Benet, tenor. Josep Cabré, baríton. Albert Romani, clavicèmbal. Eugène Ferré, guitarra. Direcció i violoncel: Sergi Casademunt. López, Casanovas, Martí, A. Soler, Sors. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
23 MAIG	19,30 h.	Saló de Graus facultat Geografia i Història	Laboratori Phonos de Música Electroacústica.
	20 h.	Saló de Cent	David Thompson, trompa. Douglas Prosser, trompeta. Miguel Rivera, trombó. Hindemith, Villa-Lobos, Thompson, Poulenc. A Capella. Temes de Jazz. (J.J.M.M. de Barcelona).
	20 h.	Casa Elizalde	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Hindemith, Homs.
	21 h.	Teatre Lliure	M. Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Fabio Biondi, violí. Mozart infant. (Euroconcert. Mozart 200).
	21 h.	Església de Santa Anna	Joan Isaac.
	22,30 h.	Teatre Regina	
25 MAIG	19 h.	Auditori ONCE	Montserrat Cabero, piano. Scarlatti, Bach, Chopin, Schumann. (J.J.M.M. de Catalunya).

CONCERTS

26 MAIG	17 h.	Liceu	<i>Tosca</i> , de Puccini. Dir.: Theo Alcántara.
	21 h.	Palau	Tanita Tikaram.
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Hindemith, Homs.
27 MAIG	20 h.	Auditori ONCE	Ruth Lluís, piano. Gemma Eito, flauta travessera. Carles Puig, piano. Roger, Sardà, Berg, Webern, Fauré, Bach. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Palau	Maria João Pires, piano. (Ibercamera).
28 MAIG	18 h.	Consell Districte Horta-Guinardó	Ester Coll i Ignasi Rodríguez, piano a quatre mans. Mozart, Brahms, Montsalvatge, Poulenc, Ravel. (JJ.MM. de Barcelona).
	19,30 h.	Caja Madrid	Catalonia Brass Quintet. Dukas, Jacob, Scheidt, Katxtaturian, Debussy, Gershwin, Joplin.
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Cor del Festival de Música Antiga. Dir.: Manuel Valdivieso. Música vocal de Josquin Des Prez. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
29 MAIG	21 h.	Palau	Royal Concertgebouw Orkest. Dir.: Riccardo Chailly. Haydn, Schönberg, Schumann. (Ibercamera).
30 MAIG	20 h.	Saló de Cent	Larry Passin, clarinet. Alfons Reverter, clarinet. Albert Barra-china, fagot. Salvador Alberola, fagot. Arthur Brooks, trompa. Rodolfo Epelde, trompa. Mozart, Danzi, Weber.
	21 h.	Palau	Royal Concertgebouw Orkest. Dir.: Riccardo Chailly. <i>Sinfonia núm. 5</i> , de Bruckner. (Ibercamera).
	21 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	His Majesties Sagbutts and Cornetts. Nigel Rogers, tenor. Dir.: Jeremy West. Gabrieli, Grandi, Bassano, Marini, Johnson, Rossi, Buonamente, Monteverdi. (XIV Festival de Música Antiga. Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Església de Santa Anna	Classic Wind Ensemble. Dir.: Mauro Ghisletta. Mozart en un saló de Viena. (Euroconcert. Mozart 200).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Hindemith, Homs.
	22,30 h.	Teatre Regina	Joan Isaac.
31 MAIG	21 h.	Liceu	Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Arturo Bonucci, violoncel. Josep M. Alpiste, violí. Aureli Vila, viola. Dir.: Uwe Mund. <i>Poème de l'extase</i> , de Scriabin. <i>Don Quichotte</i> , de Strauss.
	21 h.	Palau	Orquestra de Cambra de Toulouse. Dir.: Jean-Pierre Rampal. Mozart. (JJ.MM. d'Espanya).
1 JUNY	19 h.	Auditori ONCE	Mallets Trio, percussió. Wiener, Llanas, Reich, Smadbeck. (JJ.MM. de Catalunya).
	21 h.	Liceu	Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Arturo Bonucci, violoncel. Josep M. Alpiste, violí. Aureli Vila, viola. Dir.: Uwe Mund. Scriabin, Strauss.
2 JUNY	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Falla, Hindemith, Homs.
3 JUNY	20 h.	Auditori ONCE	M. Lluïsa Regaña, piano. Marta Matachana, soprano. Carles Puig, piano. Beethoven, Ravel, Bach, Scarlatti, Mozart, Schubert, Bellini, Verdi. (JJ.MM. de Catalunya).
4 JUNY	19,30 h.	Caja Madrid	Grup Aula 7. Schubert, Schumann, Brahms, Katxtaturian, Haendel, Turull, Mompou, Falla, Toldrà, Granados, Fauré, Satie, Respighi, Carillo.

BERGA (BERGUEDÀ)

25 MAIG	22,30 h.	Café Casino Berguedà	Grup de jazz Espill Combo.
9 JUNY	18 h.	Església de Sant Francesc	Grups i formacions de L'Espill (Centre d'Estudis Musicals del Berguedà). Concert de fi de curs.
15 JUNY	18 h.	Auditori I. Segarra de L'Espill	Concert de piano dels alumnes avantatjats de piano de L'Espill.

CIUTAT DE MALLORCA (MALLORCA)

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.
17 MAIG	21 h.	Teatre Principal	<i>Messa di Requiem</i> , de Verdi.
28 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Tosca</i> , de Puccini.
30 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	<i>Tosca</i> , de Puccini.
7 JUNY	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears Ciutat de Palma. Steven Isserlis, violoncel. Dir.: Luis Remartínez. Elgar, Brahms.

ESPARREGUERA (BAIX LLOBREGAT)

4 MAIG	22 h.	Centre Dual	Albert Guinovart, piano. Mozart, Guinovart, Rakhmaninov.
---------------	--------------	-------------	--

FIGUERES (ALT EMPORDÀ)

2 MAIG	22 h.	Teatre Jardí	Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Ivan Anguelov. <i>La Traviata</i> , de Verdi. (Amics de l'Òpera de Sabadell).
---------------	--------------	--------------	--

GIRONA (GIRONÈS)

21 MAIG	22 h.	Auditori Narcís de Carreras	Maria Cristina Kiehr, soprano. Claudio Cavina, contratenor. Josep Benet, tenor. Josep Cabré, bariton. Albert Romaní, clavicèmbal. Eugène Ferré, guitarra. Direcció i violoncel: Sergi Casademunt. López, Casanovas, Martí, A. Soler, Sors. (Fundació Caixa de Pensions).
----------------	--------------	-----------------------------	--

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)

12 MAIG	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Gerard Claret, violí. Bach. (Fundació Caixa de Pensions).
7 JUNY	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Recital de flamenc. (Fundació Caixa de Pensions).

LLEIDA (SEGRIÀ)

8 MAIG	21,30 h.	Teatre Principal	Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Ivan Anguelov. <i>La Traviata</i> , de Verdi. (Amics de l'Òpera de Sabadell).
---------------	-----------------	------------------	--

LLIÇA DE MUNT (VALLÈS ORIENTAL)

11 MAIG	21 h.	Església de Sant Julià	Coral Cantiga. Dir.: Josep Pons. Música religiosa i temes populars.
----------------	--------------	------------------------	---

MATARÓ (MARESME)

4 MAIG	21,30 h.	Teatre Monumental	Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Ivan Anguelov. <i>La Traviata</i> , de Verdi. (Amics de l'Òpera de Sabadell).
---------------	-----------------	-------------------	--

OLESA (BAIX LLOBREGAT)

11 MAIG	22 h.	Teatre La Passió	Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Ivan Anguelov. <i>La Traviata</i> , de Verdi. (Amics de l'Òpera de Sabadell).
----------------	--------------	------------------	--

PAÍS VALENCIÀ - I CICLE DE MÚSICA ANTIGA I BARROCA

3 MAIG		Castelló-Basilica del Lledó	Sintagma Musicum.
9 MAIG		Alacant-Aula de la CAM	Hopkinson Smith, llaüt. Milán, Mudarra, Narváez.
10 MAIG		Castelló-Teatre Principal	Hopkinson Smith, llaüt. Milán, Mudarra, Narváez.
11 MAIG		València-Palau de la Música	Hopkinson Smith, llaüt. Milán, Mudarra, Narváez.
14 MAIG		Castelló-Teatre Principal	Al ayre español.
15 MAIG		Alacant-Aula de la CAM	Al ayre español.
28 MAIG		Alacant-Aula de la CAM	Pro Cantione antigua. Ravenscroft, obres profanes anònimes i del Rei Enric VIII.
29 MAIG		València-Palau de la Música	Pro Cantione antigua. Ravenscroft, obres profanes anònimes i del Rei Enric VIII.
1 JUNY		València-Palau de la Música	SEMA (Seminario de Estudios de la Música Antigua). <i>Cantigas de Santa María</i> , d'Alfons X el Savi.
8 JUNY		València-Palau de la Música	Clemencic Consort. Música sacra de Vivaldi.

REUS (BAIX CAMP)

17 MAIG	22 h.	Teatre Fortuny	Les Luthiers.
18 MAIG	19,30 h.	Teatre Fortuny	Les Luthiers.
25 MAIG	22 h.	Teatre Fortuny	Richard Waynds Trio. Plas Johnson. Bill Berry. Spanki Wilson.
1 JUNY	22 h.	Teatre Fortuny	Kammerorchester Cristian Florea. Dir.: Cristian Florea. Mozart.

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

17 MAIG	21,30 h.	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Coral Càrmina. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa M. Ysàs, contralt. Joan Cabero, tenor. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Albert Argudo. Haydn, Beethoven.
19 MAIG	12 h.	Teatre La Faràndula	Orquestra Simfònica del Vallès. Coral Càrmina. (Segona audició).

SANTA COLOMA DE GRAMANET (BARCELONÈS)

3 MAIG	21,30 h.	Auditori Conservatori	Vicenç Prunès, piano. Mozart, Brahms, Porter.
---------------	-----------------	-----------------------	---

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

4 MAIG	22,15 h.	Conservatori	Teresa Margarit, flauta travessera. Rosa M. Turu, piano.
18 MAIG	22,15 h.	Conservatori	Fanny Escrig, piano.
23 MAIG	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Òpera de Cambra de Varsòvia. Dir.: Stefan Sutkowski. Mozart. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
6 JUNY	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra de Cambra Búlgara. Dir.: Jordan Dafov. Cor Madrigal de Sòfia. Dir.: Stoyan Kraleov. Mozart. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).

VILAFRANCA DEL PENEDEÈS (ALT PENEDEÈS)

15 MAIG	22 h.	Teatre de la Societat «La Principal»	Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir.: Ivan Anguelov. <i>La Traviata</i> , de Verdi. (Amics de l'Òpera de Sabadell).
----------------	--------------	--------------------------------------	--



MATCH  **LINE**
AUDIO · VIDEO SYSTEM

PHILIPS

Esculli 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.

