



MARTHA GRAHAM

L'última
deessa de
la dansa

BRUNO GIURANNA

El gran virtuosisme de viola

«LA FLAUTA MÀGICA»

El Mozart operístic maçó

catunya música revista musical catalana

JUNY 1991

80

JORQUERA PIANOS S.A.

VICTOR JORQUERA



JOSEP
RICARD

LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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

80

catalunya música

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚM. 80, JUNY 1991

Consell de Direcció:
Jaume Comellas (Director),
Lluís Millet, Pere Artís i
Pere Burés

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 compaginació:
Ormograf, S.A.

Impressió: **Sirven Gràfic, S.A.**

Distribució: **Distribarna, S.A.**
Dipòsit legal: **B-34.432/83**

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

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, FRANCISCO BUENO,
JOSEP CASANOVAS, CESC, JAUME COMELLAS,
RICARD GILI, PATXI LARRAÑAGA, CARLES LOBO,
DAVID LÓPEZ, JORDI MALUQUER,
CARME MARTÍNEZ, LLUÍS MILLET,
MONTSE G. OTZET, VICTÒRIA PALMA,
DONATELLA RIGHINI
I FRANCESC TAVERNA-BECH.

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

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCERTS

- 5** *La Fundació Orfeo Català Palau de la Música Catalana*
- 6** *Les darreres simfonies de Mozart*
per Josep Casanovas
- 9** *Mikrokosmos: L'Obra del Cançoner*
per Pere Artís
- 17** *Un local i un homenatge providencials*
per Francesc Taverna Bech
- 19** *Dos grans contratenors*
per David López Magrané
- 21** *Aportacions a una biografia*
de Montserrat Alavedra
per Jordi Maluquer
- 25** *Premis Manuel Valls d'Assaig Musical*
- 26** *Orfeu als inferns*
per Patxi Larrañaga Domínguez
- 34** *Validitat de la relació entre arquitectura*
i música contemporània en la renovació
del concert públic tradicional
per Donatella Righini
- 39** *Bruno Giuranna, virtuosisme de viola*
per Carme Martínez
- 44** *La flauta màgica o el testament operístic*
de Mozart
per Jaume Comellas
- 46** *Pedrell-Gerhard: mestre i deixeble*
"in concert"
per Carles Lobo
- 48** *Martha Graham. Mor la mare de la*
dansa moderna nord-americana
per Montse G. Otzet
- 51** *París Barcelona Swing Connection*
per Ricard Gili
- 53** *per Cesc*
- 55**

CURSOS MUSICALS D'ESTIU A CATALUNYA

ALTAFULLA

IV Curs d'estiu per a cantants
17-25 agost (977-65 07 48)

BARCELONA

Curs d'estiu del mètode Aberastury
1-5 juliol (93-218 92 64)

«Film Scoring». Música i imatge
1-5 juliol (93-211 10 62)

Curs Master Class de Trompeta
1-5 juliol (93-211 10 62)

Curs Master Class de Trompa
1-5 juliol (93-211 10 62)

Curs Master Class de Trombó
1-5 juliol (93-211 10 62)

«Jazz Singing». Tècnica de la veu
1-5 juliol (93-211 10 62)

XVI Curs de composició i música electroacústica
1-6 juliol (93-329 19 08)

VII Curs Internacional d'estiu «Cos i Música»
1-12 juliol (93-232 96 67 / 210 18 30)

Taller de Baix
1-12 juliol (93-211 10 62)

XIX Curs d'estiu de pedagogia musical
1-12 juliol (93-217 18 94)

Tècniques de la Guitarra moderna
1-12 juliol (93-211 10 62)

Tapping
1-12 juliol (93-211 10 62)

Taller de Guitarra jazz-rock
1-12 juliol (93-211 10 62)

Tocant rock
1-12 juliol (93-211 10 62)

Midistiu
1-12 juliol (93-211 10 62)

Campus musical per a nens
1-12 juliol (93-211 10 62)

V Curs Internacional d'estiu de Flauta Travessera i Música de Cambra
2-12 juliol (93-203 32 88)

Curs de pedagogia musical del mètode Ireneu Segarra
5-12 juliol (93-783 79 72)

Juliol Intensiu'91
1-19 juliol (93-329 56 67)

Curs d'introducció pràctica a una pedagogia moderna de «L'Art del Piano»
31 agost - 1 setembre (93-217 18 94)

VI Curs de sensibilització i de formació en «Educació Musical Willems»
28 agost - 6 setembre (93-217 18 94)

XXI Curs Internacional d'interpretació musical «Francesc Viñas»
28 octubre - 9 desembre (93-215 42 27 / 257 86 46)

CALDES DE MONTBUI

Colònies musicals «ESTIU'91»
5-14 juliol (93-965 34 96)

CANILLO (Principat d'Andorra)

IV Colònies musicals d'estiu
22 juny - 2 juliol (977-40 16 00)

CERVERA

X Curs Internacional de música «Càtedra Emili Pujol»
1-12 agost (973-53 11 02)

COLERA

Curs Internacional de tècnica vocal i interpretació
25 agost - 2 setembre (973-26 19 83)

GIRONA

VIII Curs Internacional d'interpretació musical
8-31 juliol (972-20 64 04)

Colònies musicals per a nens
1-10 juliol (93-211 10 62)

LLANÇÀ

X Curs Internacional de música de Llançà
11-21 juliol (972-38 01 81 / 38 08 55)

LLEIDA

VII Curs de pedagogia musical Zoltan Kodaly
3-13 juliol (973-26 19 83)

II Curs per a monitors de música de disminuïts físics
3-13 juliol (973-26 19 83)

II Colònies musicals
19-28 juliol (93-872 00 88)

XXVIII Curs Internacional de música
11-21 agost (973-26 19 83)

MONTBLANC / TORREDEMBARRA

XII Curs Internacional d'interpretació de música ibèrica antiga per a orgue
15-27 juliol (977-30 57 65)

MONTSERRAT

Trobades d'animadors de cant per a la litúrgia
22-31 agost (93-835 02 51)

REUS

Escola d'òpera
26 agost - 15 setembre (977-31 50 59)

RIPOLL

III Curs d'interpretació musical
21-28 juliol (972-70 23 51)

SANT CELONI

I Curs de Guitarra
26 juliol - 3 agost (93-867 09 42)

VII Curs d'interpretació i pedagogia del Piano
26 juliol - 3 agost (93-867 09 42)

SANT CUGAT DEL VALLÈS

I Curs de Guitarra
2-7 juliol (93-675 11 94)

Curs d'interpretació sobre Sonates Montserratines
2-7 juliol (93-675 11 94)

V Colònies musicals
8-17 juliol (93-675 11 94)

XX Curs Internacional de Guitarra José Luís Lopátegui
17-27 juliol (93-207 04 22)

I Curs de Cambra per a instruments de corda
22-31 juliol (93-675 11 94)

III Seminari d'interpretació pianística
25-31 agost (93 675 11 94)

SANT FELIU DE GUÍXOLS

III Curs d'estiu «l'Orquestra des de dins»
9-21 juliol (93-218 92 64)

III Curs Internacional de Guitarra Manuel Barrueco
5-9 agost (972-32 44 62 / 82 00 51)

SANT MIQUEL DE CAMPMAJOR

Curs de música a Catalunya
31 agost - 8 setembre (972-21 32 62)

SANT PERE DE RIBES

IV Colònies musicals
28 juny - 15 juliol (93-237 73 03)

SANTES CREUS

XIV Curs Internacional de Cant Gregorià «Michel Levron»
31 juliol - 11 agost (977-63 83 28 / 30 35 55)

SEU D'URGELL, LA

XI Curs de música antiga a Catalunya i Andorra
4-12 setembre (93-318 50 04)

SITGES

I Curs de música del segle XX. Composició, Clarinet, Piano i Percussió
16-21 setembre (93-894 01 74)

TÀRREGA

VIII Curs d'estiu
5-15 agost (973-31 29 65) (93-339 02 21)

TERRASSA

«Stage» Internacional de música de cambra
2-14 setembre (93-258 89 07)

Curs de pedagogia musical del mètode Ireneu Segarra
4-6 octubre, 11-12 octubre, 18-19 octubre (93-783 79 72)

TÍRVIA

Cantarelles musicals d'estiu
30 juny - 11 agost (973-27 08 35)

TORROELLA DE MONTGRÍ

VIII Curs Internacional de música
14-30 agost (972-75 83 96)

TORTOSA

III Curs de Guitarra «Felip Pedrell»
27-28 setembre (977-44 41 24)

IV Curs de Piano «Felip Pedrell»
27-28 setembre (977-44 41 24)

VIC

XI Curs Internacional de música de Vic
14-28 juliol (93-207 58 18)

VILADECANS

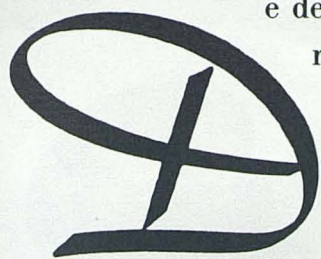
Curs d'estiu
7-13 setembre (972-50 64 30 / 53 54 39)

VILA-SECA

XV Curs Internacional de música
7-20 juliol (977-39 23 68)



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



e deu anys ençà, amb una calculada precisió operativa –on cada pas es recolzava en la solidesa de l'anterior–, l'Orfeó Català i el Palau de la Música Catalana han experimentat una mutació substancial, necessària i inajornable.

I de resultats positius, tal com ho testimonia la simple enumeració d'uns fets objectius i incontrovertibles (cadascun dels quals requeria una glossa, que no escau de fer ara i ací): resituació de l'Orfeó Català en el rang d'agrupació coral de prestigi internacional, creació dels Cors Infantils i Juvenil, del Cor de Cambra i de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, recuperació de la "Revista Musical Catalana" –des de novembre passat, "Catalunya Música/Revista Musical Catalana"– i remodelació i ampliació del Palau.

Ara, com una dovella que tanca un arc de realitzacions transcendents, ha estat presentada la Fundació Orfeó Català Palau de la Música Catalana, creada amb el propòsit de servir i fomentar la cultura musical del país i, en especial, les activitats de l'Orfeó.

En plena sintonia amb les exigències funcionals requerides per un avui fluctuant, l'Orfeó i el Palau –sota la premissa d'una actitud de servei mai no desmentida– s'han dotat d'un instrument essencial de cara al futur.

I se n'han dotat perquè han merescut la confiança (mai no donada perquè sí, ans guanyada a pols amb una trajectòria feta de rigor i serietat) d'unes empreses que han vist la Fundació com una eina vàlida de participació en una obra sentida comunitària –ment com a pròpia, en un afany d'enaltiment de la cultura musical.

La Fundació Orfeó Català Palau de la Música Catalana és l'exemple més palpable que la professió de fidelitat a uns principis no solament permet, sinó que reclama, l'adequació operativa a uns condicionants concrets; i els dels nostres dies són marcats, ho vulguem o no, per la implantació de l'eficàcia i la rendibilitat.

Servei, eficàcia i rendibilitat cultural: aquesta podria ser la divisa de la Fundació Orfeó Català Palau de la Música Catalana.

I, aquestes, no són paraules vanes. Perquè la Fundació no solament vertebra ja produccions pròpies (Festivals de Jazz i Flamenc, activitats pedagògiques, audicions de joves intèrprets, publicacions, etc.) sinó que també participa decisivament en l'organització del cicle Palau 100, el contingut del qual –anunciat en aquest mateix número de la nostra publicació– és premonició de continuïtat sota el signe de la qualitat.

Com en altres ocasions de la seva història, una efemèride de l'Orfeó ha servit novament de projecció de futur, més que no pas d'evocació del passat. I no és aventurat d'afirmar que, entre els molts actes del Centenari de l'Orfeó, la història en destacarà un amb relleu decisiu: la creació de la Fundació Orfeó Català Palau de la Música Catalana, cridada ja des d'ara a les més altes realitzacions.

La Fundació Orfeó Català Palau de la Música Catalana

Wolfgang A. Mozart 1791-1991

Les darreres simfonies de Mozart



per JOSEP CASANOVAS

Amb independència de si s'hi podria adjuntar també la simfonia "Praga", que data del 1786, es considera unànimement que les tres darreres simfonies escrites per Mozart el 1788 formen una trilogia cabdal en la seva producció. Són obres dels darrers anys de la seva estada a Viena i, per tant, de la seva vida. Llevat de l'esmentada Simfonia "Praga" —tan remarcable com fugissera i ocasional—, ja feia anys que havia abandonat aquest gènere típicament salzburguès, segurament perquè no va existir l'avinentsa d'una comanda i, per tant, d'una estrena immediata. És per això que és especialment intrigant el fet que, de sobte, esmerci dos mesos de la seva vida en aquesta composició. Tan admirable resulta la circumstància que en un breu període estival arribés a crear aquests tres monuments simfònics com incomprensible el fet mateix d'una motivació real de la seva gènesi. En aquesta anyada de producció mozartiana "relativament" escassa, marcada per les més grans dificultats econòmiques i per les angixoses missives mendicants a Puchberg, només una d'aquestes cartes fa una remota al·lusió a una simfonia en estat embrionari.

És impossible de concretar si la seva gènesi va ser determinada per una planificació de Mozart, altrament no freqüent, respecte de la temporada següent i en vista d'una possible sèrie en



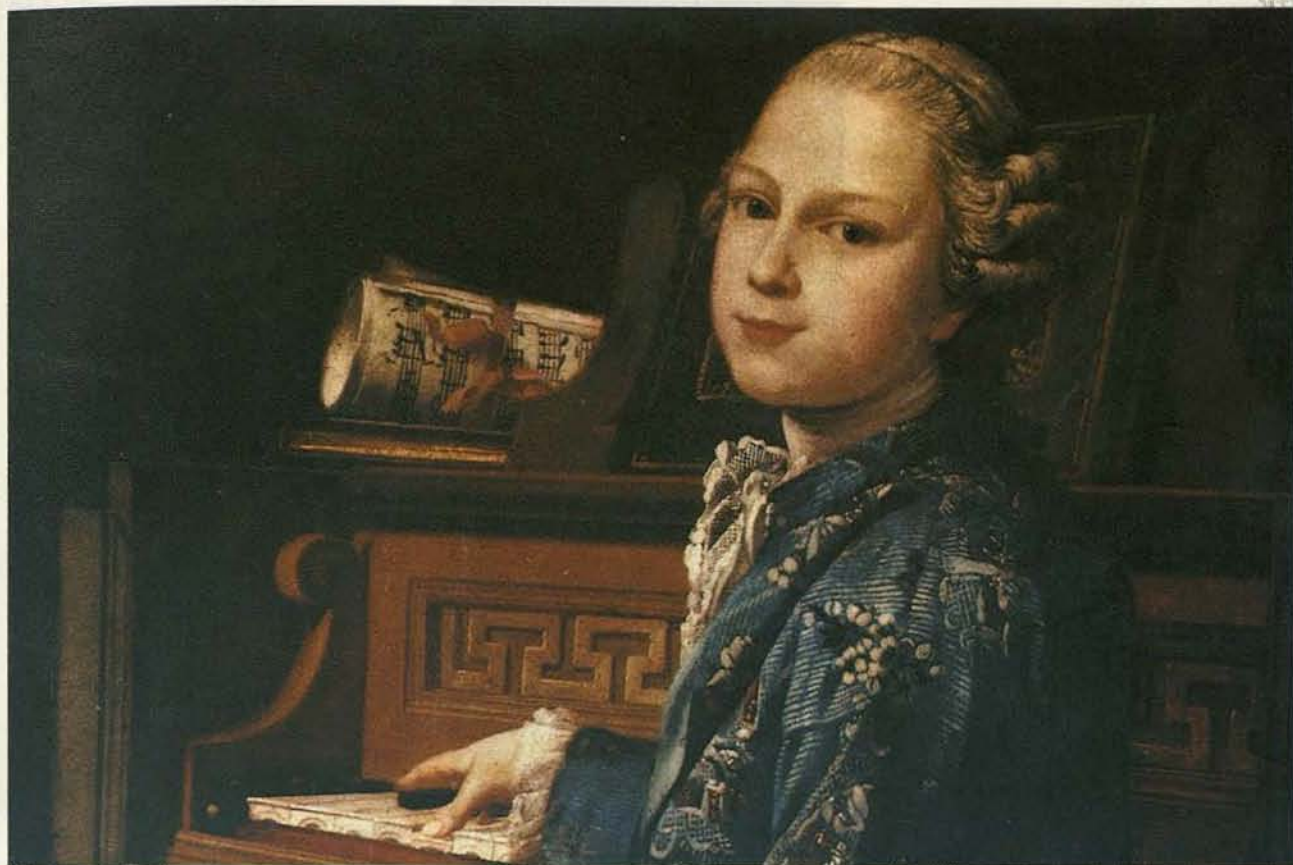
Mozart tocant l'espineta

què el darrer desenvolupament de la seva personalitat creadora exigia també una revisió total i una actualització, tal com per altra banda havia fet respecte de la música de cambra amb els dos quintets per a cordes de 1787. La realitat és que tres simfonies monumentals seran completades en el breu espai dels dies 26 de juny, 25 de juliol i 10 d'agost d'aquell estiu de 1788.

Curiosament, tampoc no sabrem mai si una trilogia composta en un espai de temps tan curt és el fruit d'una idea unitària o més aviat un treball de caràcter gairebé experimental sobre tres possibilitats distintes de la forma simfònica. Aquesta darrera suposició sembla més versemblant en un Mozart an-

goixat en el nou apartament suburbial vienès on ara ha anat a parar, que necessita la realització imparable de les incessants idees musicals que sempre tenia a punt en la ment per pal·liar d'aquesta manera la solitud i el tedi. Hi ha referències epistolars a aquesta necessitat de compondre qualsevol cosa en una tarda desolada. La hipòtesi d'una sèrie experimental seria precisament avalada per la marcada diversitat que les presideix, en tres tonalitats absolutament divergents, gairebé emblemàtiques, com veurem, i que representen sengles climes expressius extrems. Més que una suite, són realment una tasca d'experimentació respecte d'un nou concepte global de la forma simfònica. Contenen tants elements de divergència com de manifestació de nous substrats comuns.

Una consideració conjunta i comparativa d'aquestes simfonies ha motivat en tots els analistes de l'obra mozartiana la referència a les respectives tonalitats emprades: mi bemoll major, sol menor i do major. Cal fer esment que són dos els factors principals que intervenen en la selecció de la tonalitat central en els anys de culminació del segle XVIII. Per una banda, l'adscripció de determinades tonalitats a un clima expressiu concret, a un cert "afecte". Mi bemoll tenia assignada una funció expressiva molt comuna en les àries operístiques; sol menor, sobretot en aquesta modalitat "menor", resulta ideal per a plasmar una atmosfera pessimista i de replegament en la intimitat del com-



positor. En canvi, el do major de la "Jupiter" és la tonalitat sempre preferida per Mozart per a obres de caràcter cerimonial.

Però, d'altra banda, s'ha constatat que justament aquestes tonalitats concretes sorgeixen també de la circumstància que planteja el propòsit del compositor quant a l'ús sistemàtic i profund dels instruments de vent. Corns i trompetes no han assolit encara el desenvolupament tècnic necessari per tal de poder enfrontar-se a una execució cromàtica total i prou satisfactòria; el mateix clarinet serà encara un instrument d'implantació recent, amb tantes possibilitats d'integració simfònica com encara amb necessitat d'un tractament cautelós. Cal pensar també en les dificultats que més tard, en els desenvolupaments, crearan les tonalitats veïnes habituals de la tonalitat dominant o subdominant i els relatius major i menor.

En Mozart la tonalitat és emprada sempre, i encara en aquestes simfonies, amb una finalitat unitària per a tota la peça, seguint la norma pròpia del segle i davant de tota altra consideració expressionista encara impròpia. En aquest sentit, és interessant de remarcar que el mateix Haydn es mani-

festarà més arriscat en aquest aspecte. De totes maneres, en les tres simfonies "pòstumes" de Mozart, ja que sembla que ell mateix no arribà a escoltar-les interpretades, es produeix un avenç notabilíssim. Encara que se n'hagin conservat poc més de quaranta, fins en aquest instant la simfonia haurà estat per a Mozart una forma marginal, fins i tot sovint confosa amb la incidental obertura tradicional.

Tampoc no sabrem mai amb seguretat si és prou conscient d'una necessitat urgent de potenciar-la, com evidentment fou el cas de Beethoven, com a forma autònoma i personalitzada. De totes maneres, des d'un punt de vista sociològic, justament en aquest precís instant s'està operant la gran transformació del concepte de concert en contacte amb un naixent "públic" inèdit, distint del limitat de la cort i el saló burgès. Tot això és avalat per aquella suposició fonamentada segons la qual aquestes simfonies haurien estat pensades per a una futura "campanya" de llarg abast per al compositor. Però el curs dels tres anys de vida que encara li restaven ens demostrarà que no arribà a temps de sostroure's a unes estructures socials arcaïques encara subsistents a l'Europa central.

La primera de les tres, la núm. 39, en mi bemoll major, és la que marca uns trets més optimistes i la que defineix el tòpic del compositor que no solament és capaç d'evadir-se de les prosaïques vivències quotidianes sinó que fins i tot té vetada encara la projecció del *pathos* personal en la creació. S'obre en un breu "Adagio" introductori, teatral però clar i nítid, només lleugerament creuat per breus ombres, segurament d'intenció purament expressiva. Tot seguit cal remarcar-ne el tractament premeditat d'harmonies punyents, agressives, i uns baixos potents que comencen a prendre posició en una nova dialèctica simfònica. Sobtadament percebem una primera flaire beethoveniana encara inèdita en Mozart.

L'"Allegro" que segueix aquest breu preludi en la característica estructura del compositor mostra contorns més aviat femenins en els dos temes principals, però anuncia també un nou concepte harmònic a conseqüència del dens tractament dels instruments de vent, amb clarinets, fagots, trompes i trompetes. Hi ha, per tant, una nova voluntat de diàleg entre els blocs instrumentals. Potser aquest vent "sona" encara per la seva banda en un llen-

guatge de cambra, però en conjunt, en la severa brevetat de desenvolupament, ja és un dels moviments simfònics més elegants que s'han escrit mai. L'"Andante" torna a ésser un moviment central bàsic i també ens fa una certa premonició beethoveniana. Novament una filigrana quant a orquestració es basa en un tema bellíssim que només un episodi central sembla enfosquir a causa de la modulació cap a fa menor. Però tot desapareix aviat i es torna novament a la claredat celestial.

També el "Minuet", al qual seguirà sempre fidel el compositor, mostra la seva particular transformació perquè abandona el saló cortesà per fer-se dansa de regust popular. Sobretot el trio on dialoguen flauta i clarinet en un aire netament camperol. S'anuncia, efectivament, un nou univers en el qual serà possible una simfonia pastoral i el *ländler*. L'"Allegro" final és tota una festa que de fet s'organitza sobre un únic tema desenvolupat com "l'apoteosi de la dansa" mozartiana. Ritme i alegria el presideixen en tota la seva extensió i res no fa pensar en la menor possibilitat de la més lleugera ombra en la vida el seu creador.

Però, sobtadament, sorgeix la incomprendible *Simfonia núm. 40*, en sol menor. Si bé és cert que Mozart no depassarà mai la línia de la música absoluta per prendre un protagonisme en l'expressió, tampoc no hi ha dubte que poques obres han manifestat més obertament un sentiment de tristor punyent. Un tema cromàtic que és com un plany insistent serà exposat immediatament i tractat com un obstinat, mentre el segon tema segueix utilitzant d'una manera genial la mateixa oscil·lació cromàtica. Les melodies mozartianes són tan belles que tampoc no necessiten aquí els desenvolupaments de Beethoven ni del mateix Haydn. Tot procedeix d'una manera lineal, però en canvi s'anuncia també la gran descoberta simfònica del compositor, la del contrapunt. Un contrapunt tan ardit com perfecte. Un canvi profund s'ha operat ja en un home que sembla rebutjar per sempre una infància consumida en les corts i els salons aristocràtics.

Una altra peça mestra serà el seu "Andante", que s'articula en dos temes, ambdós del mateix regust cromàtic. Són entreteixits amb un art exquisit, sense abdicar mai de la severitat.



Les harmonies de les cordes greus són significatives sota uns violins que plangen gloriosos en la regió aguda. El minuet també és el menys "aristocràtic" que compengué Mozart. Llevat de la pinzellada de llum que insereix el corn en el trio, persisteix la mateixa atmosfera patètica de tota la simfonia. Indubtablement una altra incursió cap al populisme, que fou precisament reprovada com a tal quan arribaren les primeres audicions públiques, sense comprendre encara que s'estava en presència d'un primer embrió del naixent "Scherzo".

Novament el final mostra una altra tendència característica d'aquestes simfonies pòstumes, la de reservar per al darrer moviment una significació específica. El tema principal -del qual sembla tret el tema emprat per Beethoven en el "Scherzo" de la seva *Cinquena*- Mozart torna al que sembla propòsit insistent d'aquesta trilogia en forma de tractament contrapuntístic ferotge i modulació ardida. Polifonia a quatre parts que anuncia l'escat de la propera partitura i exploració experimental fins a tonalitats llunyanes, com la de do diés menor, abans de concloure amb una represa temàtica convencional.

La darrera, la núm. 41, en do major, rebé per mera anècdota la denominació de "Júpiter" que sempre més l'a-

companyà. L'"Allegro vivace" inicial és, dintre del marc del segle, una mostra de nova voluntat dialèctica. Mostra una clara varietat de materials temàtics que cerquen clarament unes possibilitats de contrast i enfrontament que s'aniran desenvolupant. Els analistes hi han trobat temes de procedència operística i, certament, es traduiran en un contingut dramàtic superb. S'ha parlat de conflicte entre valors masculins i femenins i també d'una concepció hel·lènica, arquetípica, de la simfonia. També l'"Andante" és una mostra de l'ambient líric que gravita sobre tota l'obra, alhora que de la necessitat de desenvolupar el material. No es tracta d'un moviment sinó d'una elaboració molt complexa. Novament hi ha una densa harmonia que l'orquestració intensa aprofita per a la creació d'un clima inèdit. També hi ha un cert caràcter innovador, ja que s'hi inverteixen en cert grau els papers de les dues seccions: s'inicia en un clima de marcada suavitat mentre que serà el trio el que assolirà un caire més viu.

Però la culminació de la "Júpiter" es produeix en el seu famós final, en que qual es fa la gran síntesi de l'art del segle XVIII amb la gran tradició barroca. Encara que s'ha dit que, de fet, consisteix en una gran fuga, l'anàlisi demostra que hi subsisteix la forma genuïna de la sonata clàssica, però amb un treball contrapuntístic genial, digne d'un Joan Sebastià Bach. El moviment parteix d'un literal subjecte de fuga de quatre sons que Mozart cerca en el vell cant pla -"Lucis creator"- extensament emprat per la tradició. Després d'un inici que no deixa sospitar gens el gir que ha d'experimentar el decurs del moviment, comença el treball contrapuntístic incisiu, fins a culminar en el passatge cabdal on el material temàtic rep un tractament antològic en "contrapunt quintuple invertible". És l'exemple memorable de tots els manuals, sense precedents en la literatura musical. És la demostració eterna de la compatibilitat de la pura musicalitat amb una estructura intel·lectual aparentment algebraica. En aquesta simfonia es manté la mateixa formació de quintet de vent esmentat en la núm. 39. Quant a la núm. 40, que en principi no comptava amb clarinets, també rebé una revisió que els hi va introduir, reescribant per això la partícula dels oboès.

MIKROKOSMOS

L'Obra del Cançoner

Durant una cinquantena d'anys —és a dir, de la guerra civil ençà— un dels enigmes més apassionants de la historiografia musical catalana ha estat saber la situació real dels materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, la magna realització empresa per Rafael Patxot i dirigida per l'Orfeó Català entre els anys 1922 i 1936.

Finalment, l'enigma s'ha resolt. Per voluntat expressa dels hereus de Patxot, els materials de l'Obra del Cançoner han estat lliurats a l'Abadia de Montserrat el passat mes de maig.

La notícia és d'una importància incalculable; i un guarisme pot donar-ne la dimensió quantitativa: segons testimoniatge del mestre Francesc Pujol, la xifra total de l'Obra del Cançoner, a mitjan 1936, superava els 40.000 documents, la recuperació dels quals ha estat desitjada llargament per etnòlegs i musicòlegs, i reivindicada pel Congrés de Cultura Catalana de l'any 1977.

Ar sabem que tota aquella tasca ingent —les missions de recerca per tota la geografia del país, l'estímul a les donacions, els concursos, l'aparat científic establert per a l'estudi òptim del material obtingut, etc.— no fou en va; i que els abundosos fruits que generarà seran, al seu moment, a l'abast dels estudiosos.

Més que no pas els avatars pretèrits pels quals passà l'Obra del Cançoner, més que no pas les tensions que generaren unes decisions fruit de punts de vista divergents —bé que recolzats en uns nobles propòsits (i en aquesta nota em remeto, per a tot l'afer, a l'article publicat a "Revista Musical Catalana" núm. 15, del gener de 1986)—, més que no pas les vicissituds experimentades als darrers anys, allò que cal destacar és la dimensió positiva derivada de la recuperació documental. La resta, al cap i a la fi, és accessori.

No ho és, en canvi, d'accessori, que els materials del Cançoner hagin anat a parar a Montserrat. Perquè, un cop més, Montserrat ha demostrat la seva missió integradora i ha estat vist —en aquest cas, pels hereus de Patxot— com la instància superior on es resolen tot naturalment opcions que reclamen una equanimitat decisòria (especialment difícil d'assolir en afers, com el del Cançoner, impregnats de múltiples connotacions de signe divers).

Aquesta és, doncs, la gran notícia: els materials de l'Obra del Cançoner han estat recuperats; són a Catalunya; i a les millors mans.

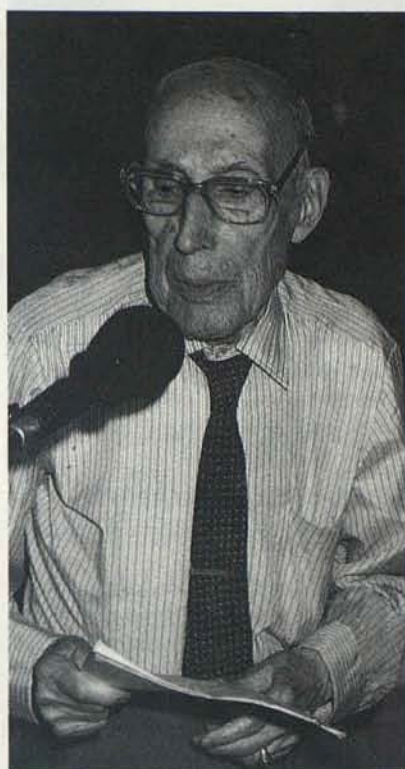
Pere Artís

Ha mort Mateu Pigullem

El dia 22 d'abril morí a Barcelona, als 95 anys d'edat, el senyor Mateu Pigullem. Figura conegudíssima i apreciada per tothom en els medis afins a l'Orfeó Català, al Palau de la Música Catalana i al món musical en general, la seva personalitat restà, al llarg de tota la seva vida, marcada per la fidelitat al país i a l'esperit i l'obra de l'Orfeó Català, en el qual havia ingressat com a membre de la secció de nois, i continuà com a cantaire adult, a la corda de tenors segons, fins als anys setanta. En qualitat de vocal cantaire, havia format part de la Junta Directiva de l'Orfeó Català, dels anys 1931 a 1934, i com a bibliotecari, del 1936 al 1949 i del 1952 al 1954. Fins als darrers mesos de la seva vida, havia restat, com a arxiver, al servei de la casa.

Exemplarment preocupat per qüestions literàries i lingüístiques, el seu coneixement de la llengua catalana el portà naturalment a exercir de professor de català a diversos llocs i, particularment, a l'Orfeó, on havia professat diversos cursos per als cantaires i socis, especialment en els moments més àlgids de la postguerra i del desvetllament posterior de la consciència nacional, previ als anys de la transició política. També havia mantingut una secció filològica a diverses publicacions internes del cor i havia col·laborat a la Revista Musical Catalana, tant en la seva primera etapa com després de la represa de l'any 1984. El seu inesgotable esperit de joventut i la seva natural inquietud el portaren constantment a posar-se al dia en matèria de normativa ortogràfica, entre altres activitats, assistint regularment als Cursos de l'Escola d'Estiu Rosa Sensat.

Mateu Pigullem fou una veritable institució des del seu lloc d'arxiver de l'Orfeó Català. A la biblioteca de l'Entitat, ja havia col·laborat amb el mestre Francesc Pujol i, en tot moment, era una font indispensable, i sempre disposada, per a aclarir



qualsevol incògnita, cercar qualsevol document, manuscrit o partitura, a requeriment d'investigadors, músics, membres d'altres entitats corals o afeccionats en general. D'altra banda, ell mateix era un arxiver vivent, que coneixia, per haver-ho viscut, de manera directa i apassionada, tots els esdeveniments de la vida interna i externa de l'Orfeó Català. Els seus coneixements del tema eren indispensables per als historiadors de la nostra entitat centenària i per a mantenir la flama de l'esperit de la casa entre les noves incorporacions de cantaires que, en anys de renovació, materialitzaren el relleu generacional de l'Entitat.

Totes aquestes qualitats anaven acompanyades d'un altíssim nivell humà i d'una generositat i disponibilitat personal que el feren mereixedor de l'estimació unànime de tots els qui tingueren la sort i el privilegi de tractar-lo. Descansi en pau! ■ U. M.

Colònies musicals per a nens

De l'1 al 10 de juliol es faran al Mas Can Niceto, de la població Biure d'Empordà (prop de Figueres), colònies musicals per a nens de 5 a 12 anys, a càrrec de professors especialitzats de la Fundació Aula de Música.

Per a més informació i inscripcions: Fundació Aula de Música. C/Montornès, 37. 08023 Barcelona. Tel: 211 10 62. ■



El baríton Luis Álvarez intervingué a *Così fan tutte*

Tres títols a la temporada d'òpera de Mallorca

Così fan tutte, *Aida* i *Tosca* conformen la programació del cicle Òpera a Mallorca, que forma part de la V Temporada de Primavera, que va incloure també dues audicions del *Rèquiem de Verdi*.

El cicle va començar el dia 20 de març amb *Così fan tutte*, dirigida per Luis Remartínez i amb un repartiment vocal encapçalat per Ana Higueras. D'aquest títol, se'n van oferir tres representacions. Va seguir *Aida*, amb quatre representacions: la primera va tenir lloc el 25 d'abril i l'última s'ofereix el 6 de maig.

Els dies 15 i 17 de maig tingueren lloc els concerts amb la interpretació del *Rèquiem de Verdi*, amb la intervenció del Cor del Teatre Principal i Coral es Taller, sota la direcció de Francesc Bonnin. Les veus solistes foren les d'Etelka Scavlek, Plama Gioreva, Giuliano Ciannella i Vicenç Sardinero. La direcció, en principi, estava encomanada a Romano Gandolfi. Finalment, els dies 28 i 30 de maig s'oferiren sengles representacions de *Tosca* de Giuseppe Verdi, amb direcció musical de Fabiano Monica i amb el tenor Giorgio Tieppo en el paper de Mario Cavaradossi. ■

Sèrie monogràfica en CD d'autors catalans

L'Associació Catalana de Compositors ha engegat la producció d'una sèrie monogràfica en disc compacte de compositors catalans

vinculats a l'entitat. Es tracta d'una sèrie de 12 compactes de la qual ja han aparegut els dos primers: Joan Guinjoan i Josep Soler.

El compacte de Guinjoan presenta les obres *Música per a violoncel i orquestra*, *Trio per Archi i Hommage a Carmen Amaya*. Concretament, la primera obra esmentada suposa una fita d'importància perquè es tracta d'una obra que fou enregistrada per Ràdio Praga i han calgut una sèrie de contactes per aconseguir disposar-ne en la producció de la sèrie.

Per la seva banda, el compacte de Josep Soler presenta les obres *Rèquiem, per a percussió, cor i orquestra*, *Trio núm. 2 per a cordes*, i *Concert per a clavecí i cinc instruments*.

En la producció d'aquesta sèrie intervenen, a més de l'Associació, la discogràfica madrilena Etnos i els mateixos compositors. Es calcula que en un termini de dos anys podrà aparèixer tota la sèrie. ■

Montserrat Alavedra, Professora Emèrita a Washington

El Departament de Música de la Universitat de Washington (Estats Units) va acordar nomenar la soprano terrasenca Montserrat Alavedra Professora Emèrita, a títol pòstum, i, al mateix temps, crear la "Montserrat Alavedra Scholarship Fund" per a cantants. En aquest sentit el degà de l'esmentat Departament de Música va demanar als nombrosos amics i admiradors de l'artista, que va ser professora de la Universitat de Washington, que els diners que pensaven gastar trametent flors a Barcelona amb motiu del seu funeral, els fessin arribar a la Universitat per tal de dotar econòmicament de contingut la Fundació. ■

III Premi Internacional de Piano Fundació Guerrero

La fundació madrilena Jacinto e Inocencio Guerrero convoca el III Premi Internacional de Piano Fundació Guerrero, 1991, dotat amb 1.000.000 de pessetes el primer premi, i amb 500.000 pessetes el segon premi. Aquest premi, de caràcter biennal, és obert a pianistes de qualsevol nacionalitat i edat.

Es realitzaran a partir del 12 de novembre, a Madrid, tres proves eliminatòries. La data límit d'inscripció acaba el dia 2 d'octubre. Per a més informació sobre les condicions d'inscripció i el contingut de les proves, cal adreçar-se a: Fundació Jacinto e Inocencio Guerrero. Gran Vía, 78. 28013 Madrid. ■

VII Premi de Cançó per a Infants

Aquest premi, convocat per l'Institut Municipal d'Acció Cultural de Reus, té la doble finalitat de promoure la creació musical i proveir les corals i les escoles de música de repertori nou i adaptat a les estètiques actuals.

La convocatòria és d'àmbit internacional i adreçada a persones vinculades a la creació i la pedagogia musicals. Hi ha establertes cinc modalitats de participació segons el tipus d'obres i les edats dels cantaires a qui van dirigides. Aquestes són:

- Cantaires de 5 a 7 anys: cançó a una sola veu amb acompanyament instrumental (modalitat A).

- Cantaires de 7 a 10 anys: polifonia a dues o tres veus amb acompanyament instrumental o sense (modalitat B); cànon (modalitat C).

- Cantaires de 10 a 14 anys: polifonia a dues o tres veus amb acompanyament instrumental o sense (modalitat D); cànon (modalitat E).

Per a cadascuna de les modalitats hi haurà un premi únic de 100.000 pessetes, i el jurat podrà atorgar un nombre il·limitat d'accèssits, la recompensa dels quals serà la publicació del treball al cançoner de la present convocatòria.

Cada concursant pot presentar una obra per cada modalitat, que no hagi estat mai publicada o premiada anteriorment en altres concursos. La part musical ha de ser inèdita, mentre que la lletra pot ser d'autor i sempre en català. El jurat estarà format per: Montserrat Lluveras, Francesc Rius, Albert Sardà i Antoni Colom, que actuarà com a secretari.

El període de presentació d'obres serà des del dia 1 d'agost al 30 de setembre d'enguany. El veredicté es farà públic el mes de novembre. Per a més informació i condicions per a participar, cal dirigir-se a: Institut Municipal d'Acció Cultural de Reus: Premi Ciutat de Reus de Cançó per a Infants. C/. Sant Joan, 27. Casa Rull. 43201 Reus. Tarragona. ■

VIII Curs Internacional d'Interpretació Musical de Girona

Del 8 al 31 de juliol Girona acollirà el seu VIII Curs Internacional d'Interpretació Musical, que dirigeix Carles Guinovart. El curs inclou dos nivells: per a professors i alumnes (tècnica) i per a alumnes de nivell mitjà i superior (interpretació).

Els professors i matèries són: Luiz de Moura Castro, José M. Colom i Nina Svetlanova (piano); Vartan Manoogian (violí); Elías Arizcuren (violoncel); Juliette Bise (cant); Alberto Ponce (guitarra); Andreas Schröder (orgue); M. Rosa Calvo-Manzano (arpa); Carles Guinovart i Pedro Purroy (anàlisi musical); Carles Guinovart (composició) i Jacques Chapuis i Béatrice Chapuis (pedagogia musical).

També es farà el seminari de música espanyola dedicat al centenari de *Por nuestra música*, de Felip Pedrell, a càrrec d'Álvaro Zaldívar, i s'atorgaran els premis Xavier Montsalvatge d'interpretació pianística de música del segle XX i el premi Francesc Civil de composició musical.

La inscripció es tanca el dia 28 de juny. Per a més informació: Centre Cultural de la Mercè. Pujada de la Mercè, 12. 17004 Girona. Tel: (972) 20 64 04 (de 9 a 14 i de 17 a 19). ■

Resultats del concurs de piano Compositors del Segle XX

El mes d'abril passat es va fer públic el resultat del concurs de piano Compositors del Segle XX, organitzat per l'Associació Catalana de Compositors i celebrat a Sitges.

El guanyador del primer premi ha estat Klaus Steffes-Hollander. El segon premi, l'han compartit els compositors Viviana Amodeo, Ricardo Martínez i Jordi Masó. El premi especial de l'Associació fou per a Miguel Lecueber. ■

Llanas guanya el III Concurs Internacional de Composició del Conservatori de Las Palmas de Gran Canaria

El compositor català Albert Llanas guanyà el III Concurs Internacional de Composició, que convoca el Conservatori de Música de Las Palmas de Gran Canaria, amb l'obra *Duetto*.

En aquest premi s'atorgaren tres accèssits, que han estat per als compositors Adolfo Ramires (Espanya) per *Suite para ocho metales*; Alain Perón (Cuba) per *Amanecer*; i Manuel Felipe Espinás (Cuba) per *Laberintos*.

El jurat, el formaren Guillermo García Alcalde, Juan José Falcón, Lothar Siemens, José Luis Turina de Santos i Agustín Chirino (director del Conservatori). ■

Veredicte del III Concurs de Composició de la JONDE

El mes de març es va emetre a València el veredicte del III Concurs de Composició, premi simfónico-coral, que convoca la Jove Orquestra Nacional d'Espanya (JONDE) i que és dotat amb un milió de pessetes. El premi fou per al compositor colombià Blas Atehortua per l'obra *Cristoforo Colombo, Op 167*.

Aquesta obra disposa de tenor solista, cor mixt (60 veus), cor de nens (o veus blanques, 20) i gran orquestra. Els textos literaris d'aquesta obra, molt ben posats en evidència per l'aparell orquestral segons els membres del jurat, són de Rubén Darío, Vicente Aleixandre i un poeta colombià. El tema resulta suggestiu pensant en el cinquè centenari del descobriment d'Amèrica, encara que l'obra guanyà per mèrits propis al marge de qualsevol altra consideració.

A aquest premi s'ha afegit un accèssit, de mig milió de pessetes, per al compositor valencià César Cano per l'obra *Te Deum*. Es tracta d'una obra de gran complexitat que demana quatre solistes, cor de cambra, dos cors mixts i un sintetitzador Yamaha. Segons el jurat, és una obra subtil, molt interessant i d'una gran envergadura. Val a dir que l'any passat César Cano fou el guanyador d'aquest mateix concurs, convocat en la modalitat de música simfònica.

En aquesta edició, el jurat el formaren Ramón Barce, Leo Brouwer, Francisco Cano, Carles Guinovart, José Luis Turina i Francisco Javier Garbayo. La convocatòria de la pròxima edició tindrà com a modalitat l'òpera de cambra. ■

Trobada de Documentalistes Musicals a les Balears

El dia 11 de maig, la Fundació Pública de les Balears per a la Música i el Centre de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca va organitzar la II Trobada de Documentalistes Musicals a les Balears.

A la vista dels resultats de la I Trobada, la temàtica de les col·laboracions es deixava oberta a tot tipus d'investigació referent a la música de les Illes Balears.

Aquesta II Trobada es va desenvolupar a la localitat de Lluçmajor. ■

Cinquè curs de flauta travessera i música de cambra

Del 2 al 12 de juliol tindrà lloc al Reial Monestir de Santa Isabel de Barcelona, a Sarrià, el cinquè curs de flauta travessera i música de cambra que imparteix la intèrpret d'aquest instrument Josefina Sanmartín.

El pla d'aquest curs, segons la tècnica francesa, consisteix bàsicament en: producció, desenvolupament i color del so; embocadura bàsica; desenvolupament i flexibilitat de l'embocadura; *staccato* i articulació en les escales, arpegis i estudis tècnics; obres per a orquestra (es facilita el material); i preparació d'estudis i obres de diferents estils i èpoques.

Per a més informació i condicions de la inscripció, cal adreçar-se a: Àngel Contreras (secretari tècnic), tel: 203 32 88; o bé a l'apartat de correus 14.113, 08080 Barcelona. ■

Les raons ignotes d'una exclusió

La decisió del jurat del Premi Príncep d'Astúries ha desvetllat —no podia ser altrament— una polèmica considerable. Si dividir un guardó entre més d'un destinatari resulta sempre un exercici arriscat, el fet de fer-ho entre set constitueix no sols un risc monumental sinó quasi una invitació a l'es càndol públic.

El tema incideix a més en una parcel·la del vast món cultural que tradicionalment ha estat molt sensible en el pla de la consideració social. El món de la lírica concita, com pocs altres del cosmos artístic, passions més o menys tenses, filies i fòbies irreconciliables. Tot això, afavorit perquè té, a més, una capacitat de projecció pública molt acusada. Sense que l'estat espanyol tingui una autèntica tradició lírica, els seus protagonistes formen part del patrimoni popular amb una mesura molt superior a la que s'esdevé amb altres artífexs del quefer artístic.

Certament que, als membres del jurat del premi en qüestió, no els havia de resultar fàcil prendre una decisió, si en el seu ànim hi havia la idea, més o menys exdoent, d'honorar una figura de la lírica hispànica. La competència és feliçment enorme i en aquest mar d'abundor cadascú té allò que els castellans en diuen el seu "corazoncito" i es feia difícil, per tant, no ferir les nombroses sensibilitats que cada exclusió podia suscitar. Per això crec que la idea de premiar tota una generació —acceptant aquest terme de forma àmplia— no és, en principi, desencertada. Tots els set artistes escollits posseeixen mèrits suficients i sobrats per ser destinataris del premi que porta el nom de l'hereu de la corona. En tot cas, allò que resulta difícilment acceptable és excloure un nom tan indiscutible com el de Jaume Aragall, perfectament inserit en el conjunt des del punt de vista generacional i artista d'una grandesa tan indiscutible i reconeguda arreu del món com els seus col·legues distingits.

És possible que, als atafegats membres del jurat, superar la xifra de la mitja dotzena ja els devia suposar un cert problema de consciència. I superar-la a més amb dos components, encara més. És possible, doncs, que hagi estat l'eloqüència del guarisme i la seva rotunditat allò que hagi portat a una escapçada en la qual no s'ha valorat el grau d'incoherència que suposava i traïa. No es tracta ara de ponderar si a l'hora de l'escapçament hauria estat millor fer-ho pel nom de la nacionalitzada alemanya Lorenza García —nom real de Pilar Lorengar—, o bé altres consideracions. Es tracta que una decisió com la que ens ocupa traeix una falta de profunditat de coneixements d'una realitat sobre la qual es dirimeix un guardó de la importància del Premi Príncep d'Astúries. I això, fins i tot per damunt del greuge personal a l'afectat, és realment preocupant. I això és el que de forma molt valenta i lúcida ha denunciat justament l'única col·lega que en aquest afer ha estat, una vegada més, a l'altura de les circumstàncies.

Mentrestant, ens consta que a alguns dels altres no els ha satisfet ni poc ni gaire compartir el guardó. Però, és clar, aquest tipus de sentiments, la prudència obliga a silenciar-los. ■ J.C.

VI Cicle de Música del segle XX

Des del mes d'abril i fins al 10 de juny es desenvolupa el VI Cicle de Música segle XX organitzat per l'Associació Catalana de Compositors. Un total de sis concerts componen el Cicle, que acull obres de destacats compositors contemporanis catalans i estrangers.

El programa presenta estètiques diferencials i alguns concerts combinen la música amb la dansa i la imatge. També es poden destacar cinc estrenes, la majoria d'autors catalans. Així, Antoni Besses estrena l'obra *Vitaent-gal-r*; Jordi Russinyol, *Trio 2*; Albert Llanas, *Chromex (Suite per a tres marimbex)*; i s'estrena l'espectacle de música i imatges *Antropometria*, amb música de José Manuel Berenguer. Cal dir, també, que els concerts són interpretats en un 90% per intèrprets proposats pels mateixos compositors. Hi destaquen autors com Homs, Benguerel, Nuix, Pueyo, Casablanca, Sardà i Guinjoan entre els catalans, i entre els estrangers, Stockhausen, Berio, Schönberg, Webern, Berg, Boulez i Reich.

El cicle es desenvolupa per cinquè any consecutiu al local Nick Havanna de Barcelona, local que presenta una estètica molt adequada per acollir aquest Cicle. Així, ambdós elements, música i lloc, s'unifiquen en un marc contemporani. Aquest local pot acollir entre 200 i 300 persones.

Cal assenyalar, també, el patrocini del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministeri de Cultura i la valuosa col·laboració del Districte de l'Eixample. El pressupost total del Cicle, que és enregistrat per Catalunya Música, s'acosta als 35 milions de pessetes. ■

Festival de Música Clàssica de Sant Cugat

Durant els mesos de juny i juliol es desenvolupa a Sant Cugat del Vallès el Festival de Música Clàssica en la seva cinquena edició, i en la tercera edició en el vessant de joves intèrprets. Aquest darrer consta de sis concerts dels quals ja informem a la nostra secció de Concerts.

La cinquena edició, que es farà del 2 al 12 de juliol al Monestir, consta de cinc concerts, que seran interpretats per The Swingle Singers, Josep Maria Colom, l'Orquestra Bach Gewandhaus, l'Orquestra del Teatre Lliure i la formació Pro Cantione Antiqua. ■

VIII Curs Internacional de Música de Torroella de Montgrí

Del 14 al 30 d'agost l'Acadèmia de Música Anselm Viola de Torroella de Montgrí acollirà el VIII Curs Internacional de Música, a càrrec de la formació Royal College of Music que dirigeix Rodney Friend. Les matèries i professors són: violí (Rodney Friend i Jae Park); viola (Roger Bert); violoncel (Tim Hugh); piano (Yonty Solomon); guitarra (Alvaro Pierri); percussió (Xavier Joaquín); direcció d'orquestra (John Forster); composició (Leonard Balada) i història de la música (Xosé Aviñoa), a més de la participació de The Royal College String Ensemble per a la música de cambra.

El curs és dirigit a estudiants de nivells mitjà i superior.

Per a més informació i inscripcions: Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí. Apartat de Correus 70. 17257 Torroella de Montgrí. Tel: (972) 75 83 96. ■

RESULTATS DEL CONCURS MARIA CANALS

El mes d'abril tingueren lloc les proves del XXXVII Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals de Barcelona. Els resultats han estat els següents. Per a la branca de violoncel: primer premi (Premi Fundació La Caixa) per a Valerie Aimard, de França; segon premi (Premi Soroptimist Club de Barcelona) per a Anita Barbereau, de França; tercer premi (Premi Ramon Julià), *ex-aequo*, per a Laure Vavasseur, de França, i Thorsten Encke, d'Alemanya.

Per a la branca de piano: primer premi (Premi Joies i Perles Majorica S.A.) per a Yuri Martinov, de la Unió Soviètica; segon premi (Premi Yoshida Española S.A.) per a Yuko Nakamichi, del Japó; i tercer premi (Premi Pia Espina de Par i Uschi Becker de Torelló) per a Eva Maria Rieckert, d'Alemanya.

Els resultats del Concurs Internacional Piano Juniors Fundació La Caixa han estat els següents. Categoria A: primer premi per a Chuan Qin, de Xina R.P.; segon premi per a Chenyin Li, de Xina R.P.; tercer premi (*ex-aequo*) per a Oleg Martynov, de la Unió Soviètica, i Maki Sekiya, del Japó; quart premi per a Gloria d'Atri, d'Itàlia. En la Categoria B els premiats han estat: primer premi per a Daumantas Kirilauskas, de la Unió Soviètica; segon premi per a Yamong Huang, de Xina R.P.; tercer premi (*ex-aequo*) per a Xiabo Chen, de Xina R.P.; i quart premi per a Jean Sebastien Dureau, de França. ■

X Curs Internacional de Música de Llança

Del 11 al 21 de juliol la població de Llança acollirà el X Curs Internacional de Música que dirigeix Gonçal Comellas. El Curs desenvolupa l'estudi de diferents instruments i l'estudi de la música de cambra. Els professors són: Gonçal Comellas (violí), Marçal Cervera (violoncel), Claudi Arimany (flauta), Ramon Coll (piano) i Norbert Blume (viola).

La data límit d'inscripció és el dia 15 de juny. Per a més informació i condicions de la inscripció: Ajuntament de Llança. Avinguda Europa, 17. Llança. Girona. Tel: 972 - 38 01 81/38 08 55.

Escola d'Òpera a Reus

Per tercer any consecutiu el Consorci del Teatre Fortuny de Reus organitza l'Escola d'Òpera d'estiu, que enguany es farà del 26 d'agost al 15 de setembre.

El curs desenvoluparà el seu programa pedagògic entorn a *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, i les diferents matèries que es treballaran combinaran els aspectes de tècnica i interpretació del cant amb els aspectes teatrals. Precisament s'ha escollit aquesta òpera de Rossini perquè aporta moltes idees que combinen ambdós aspectes i fan de tota la interpretació un exercici excel·lent per descobrir bons cantants. Si més no, l'objectiu que es persegueix és formar l'alumne en la doble faceta de cantant i actor i ensenyar a construir un personatge. L'òpera de Rossini és, en aquest sentit, molt completa i presenta una gamma de personatges amb un nivell de protagonisme força equilibrat.

El curs acull una vintena de joves cantants, la majoria procedents de Catalunya, i molts amb un ampli bagatge professional.

El professorat és format per Jerzy Artysz, M. Dolors Aldea i Txiki Berraondo. El projecte tècnic i artístic és de Ramon Simó i els pianistes són Alan Branch, Xavier Parés i Marta Pujol. Encara que la pre-selecció d'alumnes es realitzà el dia 25 de maig passat, la inscripció es considerarà tancada a tots els efectes aquest 15 de juny.

Per a més informació: Consorci del Teatre Fortuny. Escola d'Òpera. Plaça Prim, 4. 43201 Reus. Tel: (977) 31 50 59. Fax: (977) 31 83 07. ■



Lou Reed

El rock en imatges

Durant un mes s'ha pogut veure a la sala d'exposicions Glòria de Prada de Barcelona la mostra fotogràfica *Blackstage* dels periodistes gràfics Ferran Sendra, Miquel Anglarill i Robert Ramos.

La mostra recull en 55 fotografies 54 concerts de rock, la majoria fets a Barcelona entre els anys 1977 i 1990. Figures del rock internacional como Lou Reed, Bruce Springsteen, Tina Turner o Mick Jagger protagonitzen aquesta mostra que uneix la força de la imatge i l'expressivitat dels mateixos retratats en una interessant i privilegiada excursió pels escenaris.

Es previst que *Blackstage* s'exposi pròximament en diferents poblacions catalanes. ■

Curs Internacional de Guitarra J.L. Lopátegui

L'Aula de Música 7 de Barcelona organitza el XX Curs Internacional de Guitarra José Luis Lopátegui, que tindrà lloc a Sant Cugat del Vallès entre els dies 17 i 27 de juliol, al centre Borja-Llaseres. El curs, l'impartirà el mateix guitarrista Lopátegui, catedràtic de guitarra del Conservatori Municipal de Barcelona.

El programa consistirà en les matèries següents: mecanisme i tècnica de la guitarra; tècnica d'estudi; pedagogia de la guitarra; interpretació musical (anàlisi i preparació d'obres d'autors antics, moderns i contemporanis); música de cambra i conjunt instrumental, amb la participació de tots els alumnes; i activitats per al desenvolupament de l'equilibri corporal i psíquic.

S'atorgaran un nombre limitat de beques (75% de matrícula participant) per rigorós ordre de sol·licitud als estudiants que acreditin un bon expedient acadèmic i manca de mitjans econòmics. La data límit d'inscripció acaba el dia 5 de juliol.

Per a més informació, cal adreçar-se a: Aula de Música 7. Diagonal, 327, 2n., 1a., 08009 Barcelona. Telèfon: 207 40 22. ■

Beques de l'Associació Sofia Puche

L'Associació per a la promoció de joves intèrprets Sofia Puche convoca tres beques de promoció, per a violí, piano i violoncel, per a participar en un concurs internacional amb seu a Europa i la celebració de tres recitals previs a la participació al concurs, o bé per a l'obtenció d'una beca d'estudis, dotada amb 300.000 pessetes, i també la celebració de tres recitals.

Les principals condicions per a presentar sol·licituds són: tenir nacionalitat espanyola, tenir un màxim de 28 anys el dia 31 de desembre de 1990 i haver superat el desè curs d'instrument en un centre oficial o l'equivalent en un centre privat.

Per a més informació i per a conèixer la resta de condicions i documentació a aportar per a les sol·licituds, cal dirigir-se a: Associació Sofia Puche. C/ Berlínès, 3, àtic. 08006 Barcelona. Tel: 201 04 96. La data límit d'inscripció és el dia 30 de juny. ■

FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA i MAREMÚSICA

es complauen a presentar l'excelsionat cicle de concerts



que garanteix la presència de Barcelona entre les principals capitals musicals.

La temporada 1991-92 -inici de les que tindran lloc els cursos vinents- és estructurada en dues sèries d'audicions extraordinàries, titulades -respectivament- Amadeu Vives i Lluís Millet, fundadors de l'Orfeó, amb l'actuació d'orquestristes, solistes i directors de prestigi mundial.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

SÈRIE AMADEU VIVES

Dijous, 17 d'octubre

1. Orquestra de Cambra del P.M.C.
(patrocinada per Epsom)
Cor de Cambra del P.M.C.
(dir.: J. Casas)
Félix Ayo, violí
Dir.: Gonçal Comellas

Vivaldi: *Concerto grosso. Credo.- Lauda Jerusalem.- Les Quatre Estacions*

2. Dilluns, 28 d'octubre

Orquestra Filharmònica de la Scala
Dir.: Riccardo Muti
Programa a determinar

3. Dijous, 14 de novembre

Orquestra Simfònica d'Euskadi
Dir.: Dorom Salomon
Obres d'Arriaga, Smetana i Txaikovski

4. Dilluns, 25 de novembre

City of London Sinfonia
Olli Mustonen, piano
Solistes vocals
Orfeó Català (dir.: J. Casas)
Dir.: Richard Hickox
Mozart: *Simfonia núm. 31, K. 297, "Paris".- Concert per a piano i orquestra núm. 24, K. 491.- Vesperae Solennes de Confessore*

5. Dimecres, 11 de desembre

Orquestra de Cambra del P.M.C.
(patrocinada per Epsom)
Mstislav Rostropovitch, violoncel
Dir.: Gonçal Comellas
Pendent de confirmació

6. Dilluns, 20 de gener

The Chamber Orchestra of Europe
Dir.: Heinz Holliger
Schönberg: *Verklärte Nacht, op. 4*
Ravel: *Le Tombeau de Couperin*
Milhaud: *Le boeuf sur le toit*

7. Dilluns, 27 de gener

Orquestra de Cambra del P.M.C.
(patrocinada per Epsom)
Cor del Trinity College de Cambridge
Dir.: Richard Marlow
Händel: *Zadok, el sacerdot.- El rei s'alegrará.- Deixa que la teva mà sigui enfortida.- El meu cor està pensatiu*

8. Dimecres, 12 de febrer

Virtuosos de Moscou
Dir.: Vladimir Spivakov
Vivaldi: *Sis concerts*

9. Dilluns, 9 de març

Philharmonia Orchestra
Chantal Juillet, violí
Dir.: Charles Dutoit
Stravinsky: *Concert per a violí i orquestra*
Sibelius: *Simfonia núm. 2, op. 43*

10. Dimecres, 18 de març

Midori, violí
Robert Mac Donald, piano
Veracini: *Sonata*
Beethoven: *Sonata núm. 7*
Fauré: *Sonata op. 13*
Ysaye: *Rêve d'enfant*
Sarasate: *Aires bohemios*

11. Dijous, 2 d'abril

Christian Zimmerman, piano
Programa a determinar

12. Dimarts, 14 d'abril

Orquestra de la Royal Academy of Music de Londres
Ovidi Montllor, narrador
Dir.: Jesús M.ª Echeverría
Rossini: *Il barbiere di Siviglia* (obertura)
Händel: *The Water Music*
Prokofiev: *En Pere i el Llop*

13. Dimecres, 6 de maig

Filharmònica de Leningrad
Dir.: Yuri Temirkanov
Txaikovski: *Simfonia núm. 1, op. 15, "Somnis d'hivern".- Simfonia núm. 4, op. 36*

14. Dijous, 14 de maig

Orquestra de Filadèlfia
Dir.: Riccardo Muti
Programa a determinar

15. Divendres, 29 de maig

Pittsburgh Symphony Orchestra
Dir.: Lorin Maazel
Sibelius: *Simfonia núm. 1, op. 39*
Stravinsky: *Song of a nightingale*
Bartók: *El mandari meravellós* (suite)

SÈRIE LLUÍS MILLET

1. Dijous, 7 de novembre

Philharmonia Orchestra and Chorus
Solistes vocals
Dir.: Carlo Maria Giulini
Verdi: *Requiem*

2. Diumenge, 17 de novembre

Staatskapelle Dresden
Dir. Sir Colin Davis
Mozart: *La clemenza di Tito* (obertura), K. 621.- *Simfonia núm. 38, K. 504, "Praga".- Simfonia núm. 41, K. 551, "Júpiter"*

3. Dijous, 23 de gener

Soviet Philharmonic Orchestra
Orfeó Català (dir.: J. Casas)
Dir.: Gennadi Rozhdestvensky
Programa a determinar

4. Dijous, 30 de gener

Ivo Pogorelich, piano
Programa a determinar

5. Dijous, 20 de febrer

Orquestra i Cors del Teatre Bolshoi de Moscou
Elena Zarembo, mezzo
Mihail Krutnikov, baix
Dir.: Alexander Lazarev
Txaikovski: *Capricci italià.- Cantata "Moscou"*
Debussy: *Nocturns*
Ravel: *Daphnis et Chloe* (2.ª suite)

6. Dijous, 27 de febrer

Orquestra de Cambra del P.M.C.
(patrocinada per Epsom)
Igor Oistrak, violí
Obres de Haydn, Mozart i Stravinsky

7. Dimecres, 25 de març

Orquestra de Cambra del P.M.C.
(patrocinada per Epsom)
Cor de Cambra del P.M.C.
(dir.: J. Casas)
Solistes vocals
Dir.: Gonçal Comellas
Obres de Britten i Händel

8. Dimarts, 31 de març

Andrei Gavrilov, piano
Schubert: *Quatre Impromptus, op. 142*
Ravel: *Gaspard de la Nuit*
Prokofiev: *Sonata núm. 8, op. 84*

9. Diumenge, 12 d'abril

Orquestra Simfònica Francesa
Eduard Wulfson, violí
Dir.: Laurent Petitgirard
Fauré: *Pelléas et Mélisande.- Masques et Bergamasques*
Saint-Saëns: *Concert per a violí i orquestra núm. 5.- Rondó Capriccioso*
Bizet: *Simfonia en do*
Ravel: *Tzigane - Ma mère l'oye*
Poulenc: *Simfonieta*

10. Dijous, 23 d'abril

New World Symphony Orchestra
Dir.: Michael Tilson Thomas
Mahler: *Simfonia núm. 4*
Copland: *Simfonia núm. 3*

11. Dijous, 7 de maig

The Academy of Ancient Music
Dir.: Simon Standage
Vivaldi: *Les Quatre Estacions*

12. Diumenge, 10 de maig

Orquestra Filharmònica d'Israel
Dir.: Zubin Mehta
Brahms: *Simfonia núm. 4, op. 98*
Dvorák: *Vuit danses esclaves, op. 46*

13. Divendres, 15 de maig

Orquestra de Filadèlfia
Dir.: Riccardo Muti
Programa a determinar

14. Dilluns, 1 de juny

Orquestra de Cambra del P.M.C.
(patrocinada per Epsom)
Dir.: Antoni Ros-Marbà
Programa a determinar

15. Dilluns, 8 de juny

Orquestra Simfònica de Montreal
Orfeó Català (dir.: J. Casas)
Dir.: Charles Dutoit
Programa a determinar

CONCERTS EXTRAORDINARIS AL GRAN TEATRE DEL LICEU

Dissabte (nit), 9 de maig

Orquestra Filharmònica de Berlín
Dir.: Daniel Barenboim

Wagner: *Preludi de Tristany i Mort d'Isolda*
Bruckner: *Simfonia núm. 7*

Diumenge (matí), 10 de maig

Orquestra Filharmònica de Berlín
Director i pianista: Daniel Barenboim

Beethoven: *Concert dret a les mateixes localitats en les properes temporades.*

Notes importants

VENDA D'ABONAMENTS

Del 6 de juny al 15 de juliol, al Palau de la Música Catalana, de 10 a 21 h.; dissabtes, de 15 a 21 h.

Modalitat de pagaments:

Al comptat: en el moment de recollir l'abonament (10 % descompte)
Al comptat: targeta de crèdit (sense descompte)
Fraccionat: 50 % efectiu en el moment de recollir l'abonament
25 % el 30 de setembre de 1991
25 % el 30 d'octubre de 1991
Fraccionat amb crèdit de la Caixa de Catalunya, a tornar en 11 mesos al 15,50 % d'interès.

VENDA DE LOCALITATS

A partir del 9 de setembre, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, de 10 a 21 h. (dissabtes de 15 a 21 h.) i a totes les oficines de Caixa de Catalunya (trucant prèviament al telèfon 310 12 12)

Els abonats tindran dret a les mateixes localitats en les properes temporades.

INFORMACIÓ

Palau de la Música Catalana
Sant Francesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona
Tel. 268 10 10

Presència de la Staatskapelle de Dresden

per JOSEP CASANOVAS

Aquest concert presentava dos grans centres d'interès, perquè no era solament la coneixença d'un gran conjunt, sinó el retrobament amb el director Bernard Haitink, durant més de vint anys absent de Barcelona.

L'orquestra de Dresden és un dels conjunts simfònics de més llarga tradició a Alemanya, amb aquella escola guanyada a pols a cura d'una continuïtat que no s'ha interromput mai. És, en efecte, una corda típicament germànica, gairebé en la línia d'una Filharmònica de Berlín quant a la severitat remarcable i la perfecció pràcticament absoluta: Mozart, Strauss i Brahms executats amb una disciplina i homogeneïtat totals. Una única ombra ens va quedar per resoldre després del concert, i és respecte de l'esclat d'aquesta corda. És una reserva que no sabem si atribuir a les condicions acústiques del Palau de la Música després de la darrera remodelació. Perquè la corda, necessàriament abocada ara en un primer pla sobre la platea, ha de sofrir durant tot el concert la potència del vent enfilat a les grades de l'escenari. I aquest fenomen es manifesta cada vegada que, com ara, estem en presència d'un metall i una fusta de primeríssima qualitat, esclatants. Escoltàrem la segona part des de l'amfiteatre i tampoc no vam poder canviar de criteri, per bé que l'audició és allí molt més homogènia i compactada.

De Haitink no podem confirmar avui la impressió extraordinària que en tenim, sobretot de les darreres gravacions sensacionals que n'hem pogut escoltar. L'havíem seguit en dues simfonies de Mahler fetes fa uns anys a Granada amb el Concertgebouw i, especialment, en una nova gravació recent de la sèrie mahleriana. Una d'a-

questes és una *Sisena* interessantíssima per l'estudi profund que revela d'aquesta partitura tan culminant, en una versió amb la Filharmònica Berlinesa que alterna la construcció d'edificis sonors inigualables amb suavitats angèliques d'una delicada morositat. És ben cert que no hauríem d'escoltar cap gravació abans d'un concert directe, perquè no hi hem retrobat exactament el mateix Haitink.

El jove director de 1967 ja és un home madur i sexagenari. Un director que ha assolit el domini d'una tècnica total que ens recorda sensiblement la línia dels Maazel o Metha. Són aquestes batutes ideals per bastir un èxit segur quan presideixen un gran conjunt amb un programa convencional. Haitink és un coneixedor absolut de la fenomenologia puntual d'aquesta mena de programes de repertori i està amatent que cada instant sorgeixi exacte i intencionat. Amb una mà esquerra prodigiosa tot resulta ben perfilat i impecable. Però novament hem acabat sortint del Palau amb la sola evidència d'haver escoltat una suma de bells objectes sonors sense arribar a quallar en versions memorables. Han estat tres "lectures" —amb l'expressió de moda— impecables, però no gaire més que tals lectures. És a dir, una vegada més l'evidència d'un altre conductor de primera magnitud però no la presència d'un director en el sentit del músic disposat a fer-nos avinent una creació "d'autor" amb un segell propi.

Així va resultar la *Simfonia Haffner*, sonora, romàntica quan ja difícilment ens podem sostraure de l'atmosfera de puresa que ens ha anat envaint aquests darrers anys. Aquí vam fer el primer contacte amb l'Orquestra de Dresden i realment vam escoltar una versió perfecta del conjunt, químicament pura,



Bernard Haitink

més que no pas un intent de crear transcendència quant a l'estil. El *Till Eulenspiegel* també semblà més aviat una exhibició de les possibilitats solístiques dels membres del conjunt que una recerca straussiana. Domini absolut del vent poderós amb intervencions individuals esclatants.

Encara amb el record d'aquell Mahler esmentat, esperàvem molt més de la *Segona* de Brahms, sobretot per la banda del director. I novament la lectura fou severa i brillant, per bé que mancada d'una autèntica inspiració. Haitink, entretingut en la conducció de la matèria sonora i en la producció de brillants efectes contrastants, va escatimar la creació d'autèntics climes brahmsians. No hi retrobarem ni les belles suavitats emocionants ni la fórmula d'una gran arquitectura de velles solemnitats. En resum, un gran concert en què tothom s'ho va passar molt bé però del qual ens temem que ningú no servirà un record memorable.

Un local i un homenatge providencials

per F. TAVERNA-BECH

En els primers dies d'abril, i amb un dens calendari, se celebrà la IV Setmana Internacional de Música Contemporània, que organitza el Centre de Documentació i Difusió de la Música Contemporània de l'Ajuntament de Barcelona. Veritablement, el Centre, com a promotor i impulsor d'aquestes jornades, ha tingut aquest any dos encerts inqüestionablement positius. Tots els afeccionats musicals no ignoren la manca de sales acústicament idònies que té Barcelona per a la música de signe cambrístic; doncs bé, l'elecció del Teatre Adrià Gual, de l'Institut del Teatre, per celebrar-hi les activitats de la Setmana va resultar absolutament providencial, ja que la sala posseeix unes condicions acústiques magnífiques.

Igualment oportú va resultar que la Setmana Internacional de Música Contemporània s'inaugurés amb un homenatge pòstum a Josep Bartomeu i Granell (1888-1980), veritable i generós mecenes de la música catalana i actual que, com manifestàvem en el nostre article (vid. "Josep Bartomeu, el mecenatge providencial" —RMC núm. 65), amb els seus concerts va contribuir al coneixement de la nova música i a la promoció dels nostres intèrprets i conjunts. L'acte consistí en una semblança puntual a càrrec del compositor Andrés Lewin-Richter, en la qual traçà una emotiva imatge de qui era el "Senyor Bartomeu", a la vegada que evocà l'ambient i el contingut dels concerts que se celebraven al Jardí dels Tarongers.

Seguidament, la mezzo-soprano Anna Ricci, acompanyada pel pianista Àngel Soler, interpretà un programa que rememorava el caràcter i contingut dels recitals que s'escoltaven en la llar de Josep Bartomeu. Així no hi van faltar les cançons de Blancafort, Valls, Montsalvatge, ni les d'alguns integrants del Cercle Falla com Josep Casanovas i Josep Cercós; o bé d'Homs, així com de Schönberg, Webern, Berg i Bartók.

Amb l'eficient suport d'Àngel Soler, la cantant Anna Ricci, en un moment vocal de coloració brillant, va entusiasmar el nodrit auditori, i va excel·lir especialment en les cançons de Schönberg, Berg, Casanovas i Cercós, encara que la resta dels autors citats també van beneficiar-se de la seva acurada labor interpretativa.

Tampoc no va faltar en aquesta Setmana la referència a la música produïda per mitjans insòlits. En aquesta ocasió, la novetat es presentà de la mà de Robert Rutman, dissenyador i executant d'uns instruments de construcció pròpia, consistents en planxes d'acer i varetes d'idèntic material que fan vibrar ell i els seus dos col·laboradors per mitjà d'arcs. D'alguna manera el Robert Rutman Steel Cello Ensemble en el qual també s'inclouen trompes tibetanes, va oferir un recital de sonoritats d'un cert atractiu i bastant semblants a les que caracteritzen la música electroacústica; tanmateix, l'excessiva longitud de l'actuació va restar interès a la novetat.

El tercer concert fou a càrrec del Grupo Círculo de Madrid i del seu director, José Luis Temes. De la seva actuació, no sempre convincent, cal destacar dues obres: *Música per a conjunt instrumental* (encàrrec de la Setmana) de Ramon Porter i *Almagesto* de Tomás Marco, mentre que les partitures d'Aracil, Duran-Loriga i Fernández Guerra van resultar uns treballs més teòrics que no pas artístics. Certament, la vitalitat rítmica, així com la innegable fesomia irònica que dona forma a *Almagesto* de Marco, va possibilitar un dels èxits d'aquest concert; l'altre es va assolir amb l'estrena de l'obra de Ramon Porter, que, amb la seva música lliure de qualsevol moda estilística o especulativa (però que centra la seva atenció en qüestions tan importants i vitals com són la lògica formal i la il·lació discursiva), va manifestar autèntica entitat quant a criteri creatiu.

Per la seva banda, el grup Multimúsica (Polonio, Brncic i Zulián) oferí un programa de música electroacústica del qual va sobresortir la solidesa estruc-

tural de *Bécquer en si bemol* de Cruz de Castro i la riquesa de coloracions tímbriques que donen forma a *Diagonal* de Polonio.

Unes versions immillorables de *Derive* de Boulez, *Kya* de Scelsi i *Octandre* de Varèse van posar de manifest l'alt nivell del Conjunt Instrumental de l'OCB i van confirmar la inqüestionable classe i vigència d'Ernest Martínez Izquierdo com a director. Claredat de gest, precisió rítmica i constant atenció sobre l'equilibri de la sonoritat del conjunt, són les qualitats que va lluir Ernest Martínez per donar bellesa sonora i emotivitat a les partitures *Uncassó* de Brotons, *Splai II* (encàrrec) d'Àngel Cerdà, *Cordèlia* de Sardà i *Música a seis* de Cano.

El concert-espectacle per a veu i piano *La grenya* de Pascual Picanya, assessor jurídic-administratiu de Carles Santos va ser la sessió que més ressonància va tenir de la Setmana. Veritablement, Santos té el do de la comunicació i també el de donar la justa proporció a les seves accions. Ell i Uma Ysamat, ambdós alternant els papers protagonistes de cantant i de pianista, van formar un duo que va galvanitzar i entusiasmar la sala, plena de gom a gom.

Una taula rodona a l'entorn de la música i l'escena, en què participaren Jordi Coca, Lewin-Richter (moderador), Michel Thion, Carles Santos i Luigi Pestalozza, va interessar pregonament l'auditori, ja que Thion, Santos i Pestalozza van plantejar moltes de les qüestions que té plantejades la nova música quant a difusió.

Ja com a concerts finals de la Setmana es varen presentar el conjunt anglès Lontano d'Odaline Martínez i el Dutch Pianist's Quartet (dos pianos, vuit mans). Lontano va oferir unes bones lectures de *Libra* de Gerhard, *Sagitari* d'Homs i *Cantata* de Birtwistle, mentre que la insòlita agrupació holandesa va impressionar per la seva tècnica i virtuosisme de primer ordre; del seu programa, adquirí relleu l'estrena de *Ketjak* de David Padrós, al costat de *Points and lines* de Denisov i 3 *pieces* de Robert Nasveld.

Mozart i...

per F. T. B.

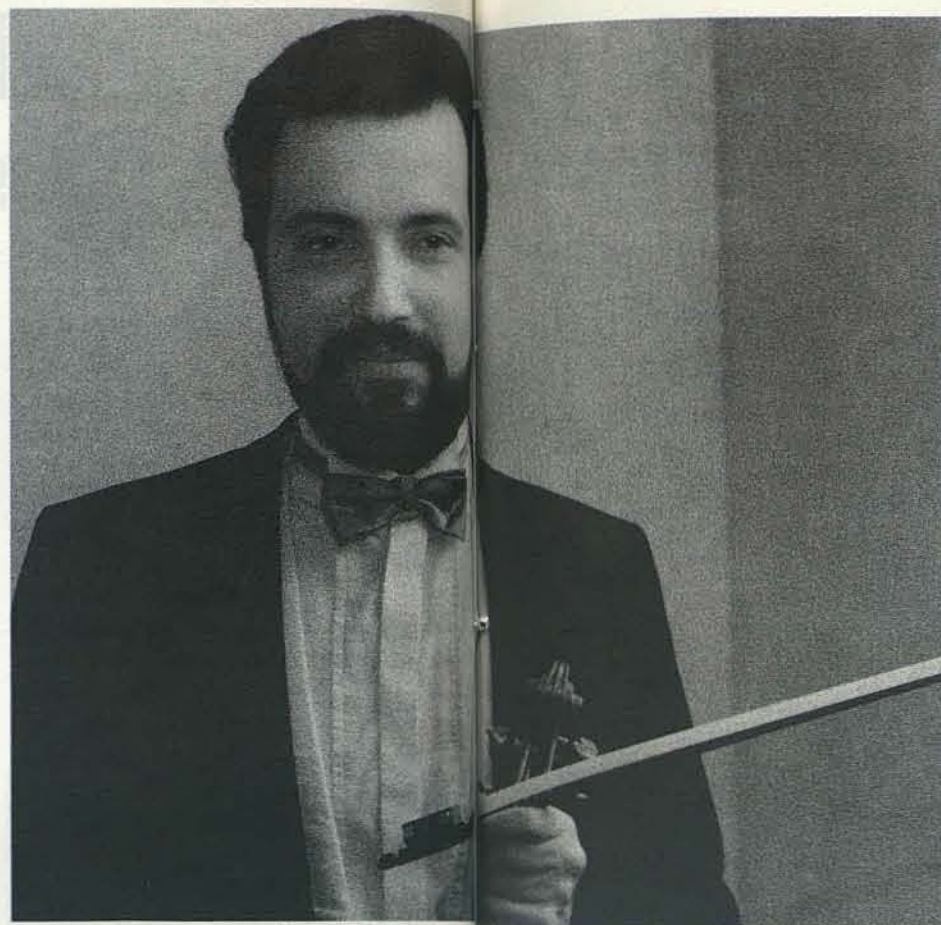
La música de Mozart, mai gràtuita i sempre alligadora, va ésser la base de l'activitat concertística barcelonina del mes d'abril, en la qual tampoc no faltaren els concerts protagonitzats per grans conjunts simfònics d'anomenada, ni els dedicats a la música actual. També la música barcelonina es vestí de dol, ja que, a les darreries del mes de març, moria el percussionista Robert Armengol, músic excel·lent i durant molts anys suport de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, mentre que, els primers dies d'abril, morí la soprano terrassenca Montserrat Alavedra, artista d'una exquisida sensibilitat per al lied i dotada d'una veu de ressonàncies inqüestionablement mozartianes. Bé pot dir-se que Catalunya ha perdut dues figures importants i exemplars en el món de la interpretació.

Quant a l'activitat d'abril, l'Orquestra Solistes de Catalunya, dirigida en aquesta avinentesa per James Blair, va celebrar un dels darrers concerts del llarg i ambiciós cicle "Mozartiana". Probablement la sessió hauria decebut el nodrit auditori si s'hagués limitat a l'audició de la *Sinfonia en fa major* K. 75 de curs formulari i a la de la *Sinfonia núm. 38* K. 504, Praga, en la qual ni l'orquestra ni el director van reeixir en la interpretació d'aquesta pàgina fonamental de tot el repertori simfònic. Afortunadament, una lectura puntual dels *Divertiments* K. 166 i K. 270 i la presència del pianista Jörg Demus interpretant el *Concert per a piano núm. 8* van conferir una emotiva atmosfera mozartiana a la vetllada. La versió de Demus va resultar veritablement interessant, ja que va centrar-se en la vesant expressiva i sentimental de la música mozartiana, amb la qual cosa l'innegable aspecte lúdic de l'obra va quedar relegat a un pla secundari i donà més relleu a l'element creatiu.

Proseguint amb la seva temporada concertística, l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, dirigida per Josep Pons, va estrenar la darrera obra de Joaquim

Homs. La partitura té ja un títol prou suggerent, ja que Homs, amb *Derivacions*, reflexiona musicalment sobre el conjunt de la seva trajectòria compositiua. Així, vells temes es conjuguen aquí amb motius recents, cosa que equival a meditar amb records i moments d'un avui que encara mira enllà, per arribar així a una possible sublimació lírica de l'arc vivencial. El concert es completà amb el *Concert de cambra per a violoncel* de Hindemith, en el qual Mark Friedhof va assolir moments de tensa emoció, i finalitzà amb la versió de concert de la música que Falla va compondre per a la "farsa mímica" de Gregorio Martínez Sierra, *El corregidor y la molinera*, la qual, sense l'additament de l'escena i donada la seva longitud, no va afegir cap qualitat inèdita a la genialitat creativa de Falla.

En el capítol simfònic, i al marge dels concerts habituals de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, van actuar al Palau de la Música tres importants agrupacions. La primera va ésser la formació simfònica de l'Academy of St. Martin in the Fields, que, dirigida per Neville Marriner, va oferir un veritable espectacle auditiu de sonoritats impactants, el qual va adquirir especial relleu en l'obertura de *Beatrice et Benedict* de Berlioz, en la totalment oblidable *Spring Music* de Maw i en *L'ocell de foc* de Stravinsky. Amb tot, va ésser en la interpretació del *Concert per a violí* de Brahms on s'escoltà la millor lectura del concert i en la qual el violinista Dmitri Sitkovetsky va imposar-se amb un discurs de suggestiva volada virtuosística. Si l'actuació de la Royal Philharmonic Orchestra, dirigida per Vladimir Ashkenazy, quasi es va reduir a una exhibició de potència sonora, la presència de Bernard Haitink i l'agrupació simfònica de la Staatskapelle de Dresden va significar, en canvi, la possibilitat d'endinsar-nos en les obres per la via poètica i emotiva. Així, *Les facècies de Till Eulenspiegel*, en la concepció de Haitink, van resultar més tràgiques que iròniques, mentre que la *Segona Sinfonia* de Brahms, gràcies a un discurs expressiu de caràcter serè i auster, va fer la sensació d'un



Dmitri Sitkovetsky

temple de majestat impressionant.

Per la seva banda, l'Orquestra Ciutat de Barcelona, ja en el darrer tram de la titularitat de Franz-Paul Decker, va assolir dos autèntics èxits amb la interpretació de dues obres difícils i ben complexes: *Vida d'heroi* de Richard Strauss i la *Setena Sinfonia* de Mahler. Veritablement, la lectura de les dues partitures va posar en evidència que l'orquestra està en un moment brillant; el treball de Decker ha estat, doncs, positiu. També en aquests dos concerts es van produir tres fets interessants. El primer va ser l'estrena barcelonina de *Kouroi*, una partitura recent d'Albert Sardà en què el compositor prossegueix la seva dialèctica de caire especulatiu entre un lirisme de caire romàntic —traça o, millor, herència del mestratge de Josep Soler— i una inquietud renovadora molt propera als processos aleatoris de la nova escola polonesa (Lutoslawski i Penderecki, principalment). Els altres dos punts destacables foren la presentació dels pianistes José Feghali i Emanuel Ax. Feghali, amb la interpretació del *Concert per a piano, en re major* i de Haydn, mostrà un estil especialment líric per a imprimir caràcter a la música, i tacte a l'hora de donar color a la partitura.

Per la seva banda, Emanuel Ax va oferir una notabilíssima lectura del *Concert "Jeunehome"* de Mozart; d'alguna manera, aquí, piano i orquestra es van unir en un diàleg vital i comunicatiu en el qual Ax va manifestar ductilitat i nitidesa en la pulsació per a conferir caràcter a l'obra de Mozart.

Finalment, i retornant a Mozart, cal remarcar dues actuacions memorables. La primera, la va constituir la presentació del London Fortepiano Trio que iniciava el cicle "Mozart'200" d'Euroconcert, mentre que la segona, ja dins de la temporada habitual d'aquesta entitat, la va protagonitzar el conegut i prestigiós conjunt I Musici. Del trio londinenc, cal comentar l'estil planer i sense amaneraments que van aplicar en la interpretació dels *Trios en sol major* K. 496 i *en do major* K. 548 de Mozart. Quant al programa de I Musici, centrat al voltant de les influències de Bach sobre Mozart, cal posar en relleu la serena emoció que els músics italians van proporcionar a unes partitures tan conegudes i tantes vegades tocades per aquest conjunt com són el *Divertiment en fa major* i la *Petita serenata nocturna en sol major* de Mozart, i també el *Concert per a tres violins* i el *Concert per a clavecí* de Bach.

Dos grans contratenors

per DAVID LÓPEZ I MAGRANÉ

No és gaire habitual el fet de poder veure actuar a Barcelona dos contratenors de primeríssima fila en l'espai de dos dies. Però encara és menys habitual que, tractant-se de contratenors —generalment relacionats amb la música antiga—, ens trobem davant de dues maneres diametralment oposades d'entendre i de vendre un producte musical.

La primera actuació, seguint l'ordre cronològic, va ser la de Michael Chance, que, juntament amb la soprano Gillian Fischer i el King's Consort, representa la tradicional proposta provenint de les Illes Britàniques: un enorme professionalisme que es tradueix en la correcció i perfecció de la posada en escena i una si cal encara més gran tècnica individual, tot plegat barrejat a parts iguals en una producció més o menys prefabricada.

Cal dir que el treball de l'orquestra havia estat més acurat que en ocasions anteriors —en les quals deixava realment molt a desitjar— i que els instrumentistes que en aquesta ocasió ens ha portat Robert King van fer una feina molt digna, sobretot en les obres vocals. No va ser així, malauradament, en el *Concerto grosso* de Corelli —l'única obra, d'altra banda, que no compartia ni el context ni la circumstància històrica amb les altres—, on una interpretació minuciosa va quedar una mica enfosquida per reiterats problemes tècnics.

Els solistes van exhibir una gran preparació, tot i que en el moment de cantar plegats es podia detectar que tímbricament no eren prou compatibles, i era sempre Michael Chance qui havia d'ajustar-se al volum general per tal d'evitar desequilibris.

Cal remarcar la gran tasca com a intèrpret i com a director de Robert

King, que va conduir fluidament la música des de l'orgue positiu, fent transparents les diferents inflexions que l'estudi previ de la partitura l'havia portat a decidir.

Un cas a part el constitueix sens dubte el de Jochen Kowalski. Per als qui creiem que el fenomen del divisme no encaixava en el camp de la música antiga és realment impactant el fet de sentir cantar un contratenor que d'entrada no està vinculat a aquesta filosofia —la de la música antiga— i que a més és la representació personificada del pur divisme, acompanyat, a més a més de pel pianista, per un marketing de primera que li permet de regalar fotografies dedicades al final de concert o de gravar cançons romàntiques amb una orquestra de saló.

Però tot plegat com a mitjà, no pas com a finalitat, ja que des de la primera nota —si no abans— Jochen Kowalski va tenir a la butxaca el públic del Centre Cultural de "la Caixa", que va dedicar-li a la fi del concert la més entusiasta ovació que jo he presenciat en aquesta sala. Una tècnica superba, una interpretació exquisida, un domini del gest i de l'expressió fora de l'habitual i una bona compenetració amb el més que correcte pianista Schelley Katz van fer d'aquest concert un esdeveniment únic en el qual seria difícil destacar una obra per damunt d'una altra. Va ser potser en el *Dichterliebe* de Schumann on es van assolir els nivells més alts de sensibilitat i dramatisme i també per descomptat de comunicació amb un públic ja totalment entregat en aquestes altures del concert.

Una manera nova, o diferent potser, de veure la música, que sembla que ja no és patrimoni només d'alguns coneguts tenors. Al cap i a la fi, un contratenor potser sí que és un cantant especial, però també és un cantant.



Renata Scotto

Programació de primavera al Palau de València

per FRANCISCO BUENO

El mes de març tingué lloc al Palau de la Música de València una roda de premsa per donar a conèixer la programació d'aquesta primavera. Hi participaren el regidor de Cultura de l'Ajuntament de València, Roberto Cantos, el director del Palau, Manuel Muñoz, el titular de l'Orquestra de València, Manuel Galduf, i destacades personalitats de Música 92, entre les quals cal esmentar Benjamín Falces, cap de secció.

Si resumim el contingut d'aquesta sessió informativa, hem de destacar el

conveni de Música 92 amb l'Orquestra de València, amb un import total de 250 milions de pessetes. D'altra banda, Música 92 destinarà també 20 milions de pessetes a la compra d'un piano, i es preveu la possibilitat d'incloure l'adquisició d'un altre orgue.

Segons Roberto Cantos, l'edil municipal, els preus de les localitats del nostre auditori són "els més baixos d'Espanya" (la localitat més cara costa 3.000 pessetes). Ha augmentat la freqüència setmanal de concerts, ja que comptem amb un concert diari, pràcticament, si hi incloem, a més dels concerts d'abonament, els de l'Orquestra de Va-

lència, els de la Societat Filharmònica, la integral dels concerts per a piano i orquestra de Mozart, la música de bandes, la música de cambra i cicles tan destacats com el de Música Antiga i Barroca i el de Música Electroacústica, sempre comptant amb el suport de Música 92, o, en el cas particular del cicle de Música Electroacústica, amb l'Àrea de Música de l'IVAECM.

Dintre de l'apartat artístic, cal destacar la presència durant aquesta primavera de la soprano Renata Scotto, que actuarà amb l'Orquestra de València; el pianista Vladimir Ashkenazy, amb la Royal Philharmonic Orchestra; els pianistes espanyols Joaquín Achúcarro i Joaquín Soriano, dintre de la integral de concerts per a piano i orquestra de W.A. Mozart; l'Orquestra Ferenc Liszt i el seu director, Janos Rolla; la Simfònica de Tenerife i Víctor Pablo Pérez; la Simfònica de Bamberg; I Musici i la soprano Kiri Te Kanawa.

Dintre dels grans projectes per al 92, destaquen les nou simfonies de Beethoven, a càrrec de Neville Marriner i l'Acadèmia de St. Martin-in-the-Fields, i un festival amb sis concerts, a càrrec dels Virtuòsos de Moscou i Vladímir Spivakov.

Pel que fa a l'Orquestra de València, continuarà essent de titularitat municipal. A més del recent augment de la seua plantilla (nou professors més), s'intensificaran les col·laboracions amb músics estrangers i de tot l'Estat espanyol. Hi ha previst l'enregistrament de l'obra compositiva d'Igor Markevitch, el concert per a piano i orquestra d'Albéniz, l'òpera de Vicent Martín i Soler *El árbol de Diana*, i la cantata *Tirant lo Blanch*, obra del compositor alcoià Amando Blanquer, entre d'altres projectes. Totes aquestes obres seran interpretades per l'Orquestra de València.

La col·laboració de Música 92, no pel que fa a la celebració de concerts directament organitzats per aquesta institució, ni tampoc a les ajudes infraestructurals, sinó pel que fa a les ajudes a la programació directament organitzada pel nostre auditori, s'ha vist augmentada des del punt de vista pressupostari, ja que en aquesta ocasió Música 92 aporta 150 milions de pessetes. (L'any passat aportà 135 milions en aquest capítol.)

En resum, i com podeu veure, València ja és un autèntic empori musical.

Aportacions per a una biografia de Montserrat Alavedra

per JORDI MALUQUER

Quan un es troba amb una desaparició a mig camí, com ha estat el cas de la soprano Montserrat Alavedra, constata que no hi ha història recopilada, ni arxius al dia, ni dades a l'abast per poder fer, immediatament, una aproximació biogràfica amb dades precises.

Aquest comentari intenta ser una primera aportació de materials que caldrà completar, nodrir i verificar per reconstruir l'itinerari d'aquesta cantant excel·lent. Una cantant que si bé va assolir altíssimes cotes interpretatives, fa la sensació que també es va quedar a mig camí si considerem la relació entre la seva capacitat i l'activitat desenvolupada.

És obvi que cal parlar de la soprano Montserrat Alavedra i que caldrà ocupar-se'n molt de temps encara. A casa nostra va tenir una incidència pública notable. Des del seu primer concert, el dia 7 de juliol de 1965, al pati de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, inaugurant les Serenates al Barri Gòtic que organitzava Joventuts Musicals, fins al darrer, al festival de Sant Hilari l'any 1989, hi ha una presència important.

Participà en diversos Festivals Internacionals de Música de Barcelona. El primer, el 3 d'octubre de 1967, al Museu Marítim, acompanyada d'Erik Werba, i després els anys 1968, 1969, 1970, 1972, 1973 i 1974. A part d'haver cantat també en dues altres Serenates al Barri Gòtic (1971 i 1975), va recórrer tota la geografia catalana, començant per Terrassa, la seva vila nadiua. Begur, Cadaqués, Cervera, Gerri de la Sal, Llavanes, Premià de Dalt, Premià de Mar, Matadepera, Torroella de Montgrí, Camprodon, Reixac, la Canonja, Sant Joan de les Abadesses i Sant Miquel de Cuixà (dintre dels concerts de la Universitat Catalana d'Estiu) van ser testimonis -i a vegades en



més d'una ocasió- de les seves actuacions. L'any 1984 representà Catalunya en l'àmbit musical a la Setmana Catalana que va organitzar l'Institut Espanyol de Nova York. Col·labora a Ibercamera amb l'Orquestra del St. John Smith Square i l'Orfeó Català a *La Creació*, de Haydn.

La trobem també a Girona, al Teatre Principal, pel maig de 1970, en un homenatge a Toldrà en què Josep M. Alpiste va tocar els *Sonets per a violí*, amb Àngel Soler al piano. I Montserrat Alavedra, també amb Àngel Soler, va cantar vuit cançons del compositor. Col·laborà amb l'Orfeó Català en un *Magnificat* dirigit per Simon Johnson l'any 1985. Al Palau de la Música hi actuà per darrera vegada en el memorial Rosa Sabater, l'any 1984 i la seva darrera actuació a Barcelona fou l'any 1987, el 13 de gener, en la inauguració del VII Festival de Música Romàntica de la Fundació Caixa de Pensions.

La vida

Sabem que va néixer a Terrassa l'abril de 1945. De petita va rebre classes

de Jaume Padrós, que va veure que, en fer-la solfejar, afinava extraordinàriament i entrava sempre a temps. Ja als dotze anys va entrar a cantar al Cor Al·leluia que fundà i dirigí Enric Gispert. Poc més tard va iniciar classes de piano amb Jordi Torra i de cant amb Genoveva Puig. Després va ser Jordi Albareda el seu professor de cant i l'acompanyant de piano del seu primer concert (on col·laborà també Isabel Rocha al clavecí) i del seu primer disc. Molt més tard també fou deixeble de Joan Francisco Puig.

Després va passar tres anys a Salzburg, al Mozarteum, on estudià *lied* amb Paul Schillawsky i òpera amb Viorica Krauss-Ursuleac. Va ser dirigida per Bernhard Paumgartner en diversos concerts i va tenir oportunitat de trepitjar l'escenari als festivals de Salzburg de 1966 i 1967, en dues òperes dirigides per Karl Böhm en què va fer petits papers. L'any 1968 va ésser presentada a Viena per Erik Werba i va actuar més tard als Wiener Festwochen. Aquest impacte li permeté retornar en diverses ocasions, fins a les darreres actuacions al Holzhauser Musikstage pel ju-

liol del 1986. D'una gira de concerts i gravacions per a ràdio que va fer per Alemanya a principis dels anys 70, caldrà aplegar-ne documentació.

A principis de l'etapa madrilena de Montserrat Alavedra, a partir de 1974, va prosseguir els seus estudis amb Lola Rodríguez Aragón. Allí va col·laborar molt intensament amb Odón Alonso, Félix Lavilla i Miguel Zanetti. També amb Enrique Franco, que li obrí una col·laboració notable amb Radio Nacional i TVE. Gravà recitals i concerts amb l'orquestra de Ràdio-televisió. Connectà amb compositors actuals i cultivà la música contemporània. En aquest aspecte, destaca la seva participació en el Festival de Royan en una estrena de Cristóbal Halffter.

Fruit d'aquesta època en resten l'admiració i les bones relacions amb els ambients musicals de Madrid, on tornà més tard -als cursos del Escorial- i va interpretar un paper principal a *Il pimpinone*, de Telemann, l'any 1981, i més tard -tardor del 1985- el paper de Narcisa a *La Clementina* de Boccherini.

Prèviament hi havia hagut una minietapa anglesa en què col·laborà molt amb Geraint Jones i l'orquestra de cambra que aquest dirigia, i va actuar al Queen Elisabeth Hall en una sèrie Mozart. Amb Jones al clavicèmbal, actuà a Cadaqués l'agost de 1970.

L'etapa americana va ésser fonamentalment docent. Sol·licitada per les universitats de Houston i Seattle, finalment es quedà en aquesta última, on va realitzar una important tasca pedagògica combinada amb gires de recitals, oratoris i concerts. Aquesta etapa final -pocs dies abans de morir a Barcelona era encara a Seattle- havia estat precedida per un gran èxit l'any 1967 a Mont-real en ocasió de l'Expo-67. D'allí li sortiren gires pels Estats Units -on actuà al Carnegie Hall- i Polònia. De l'estada als Estats Units en són fruit els seus dos darrers discos.

Els pianistes

Per a una especialista en *lied*, la col·laboració amb un pianista és essencial. De l'aportació i del testimoni directe de cadascun d'ells en podríem treure una visió i una anecdotari dens, tant sobre la intèrpret com sobre l'ésser humà extraordinari i complex que era Montserrat Alavedra. Erik Werba, per exemple, parla, en la presentació

de la cantant al V Festival Internacional de Música de Barcelona, del primer assaig que va fer amb ella: "Una bella veu, una intel·ligència musical molt elevada, una interpretació noble i singular. (...) Els textos literaris no solament eren compresos, sinó viscuts, i l'estil musical del compositor, captat intuïtivament."

Jordi Albareda, Àngel Soler, Miquel Zanetti podrien parlar molt de l'etapa que va del 1964 al 1973, amb una certa continuïtat, després, els dos últims. A Madrid va col·laborar intensament amb Félix Lavilla: el diàleg musical de tots dos tenia un gran nivell. Als Estats Units va col·laborar sovint amb el compositor i pianista Bern H. Herbolsheimer, i en diverses vengudes a Barcelona, també amb Anna Monfort.

Uns recitals d'excepció foren els que féu amb Miquel Farré tant a Groznian (Eslovènia), com a Terrassa, Cuixà i Cervera (1988). La qualitat de solista de Farré -és amb l'únic cantant que va col·laborar assíduament- esperonava i donava un coixí difícil de superar a les grans dots interpretatives de la soprano. També cal destacar la seva col·laboració amb Jerzy Marchwinski, amb qui protagonitzà un dels moments musicals més alts a què he pogut assistir com a espectador: un recital al Tinell el novembre de 1973 en un programa Wolf-Schumann, Grieg, Beethoven i Strauss.

El repertori

Com hem dit, destacà especialment en el camp del *lied*. Schubert, Schumann, Brahms, Fauré, Toldrà i Mompou foren els més assidus en el seu repertori. Va fer també molta música antiga, àries de Mozart, de Bach. Caldrà informatitzar els programes dels seus concerts per treure'n la resultant. En una apreciació subjectiva, puc dir que per a mi era una referència -i, segons el títol, la més alta referència- en Schumann, Brahms i Toldrà. Darrerament, el 1988, amb la Wiener Chamber Orchestra ens esborronà per la profunditat donada al cicle de Xavier Turull *L'amor incert*, sobre poemes de Rosa Leveroni.

La seva perfecta actitud escènica -els seus recitals eren un espectacle teatral- sembla que l'havia d'abocar a l'òpera. Aquest, però, és un camí peculiar que s'ha de triar com a opció prin-

cipal perquè si no costa molt d'accedir-hi. Amb tot, i a part de la petita experiència a Salzburg, hem vist que interpretà *Il pimpinone* a l'Escorial, *La Clementina* a Madrid i el *Baró gitano* als Estats Units. El paper de Cherubino, que va fer per primera vegada a l'Escola de Cant a Madrid, sembla que va poder repertir-lo a Amèrica.

Arran de la seva gran actuació al Spanish Institute, es va promoure el seu debut al Liceu, on havia d'interpretar la Sophie del *Werther* de Massenet. Els inicis de la malaltia incurable que li va llevar la vida impediren aquesta

nova orientació, per a la qual estava molt ben dotada.

Discografia

La seva discografia no és gaire extensa. Es concentra molt a l'any 1973 i va ser editada amb una qualitat no del tot satisfactòria. L'empresa discogràfica principal va desaparèixer. No se sap encara on són els masters, però cal desitjar que se n'editi almenys una antologia en compact per a testimoniar l'alt nivell d'aquesta cantant. També caldrà estudiar si, entre tot el que tenen enregistrat les ràdios americanes i

27.377 alta fidelidad
Serie CANTO nº3

Discophon

Lieder

SCHUBERT
HEIDENRÖSLEIN

(La rosa silvestre)

SCHUMANN
DER NUSSBAUM

(El nogal)

BRAHMS
VERGEBLICHES STÄNDCHEN

(Serenata inútil)

WOLF
DAS VERLASSENE MÄGDLEIN

(La muchacha abandonada)

Montserrat
ALAVEDRA

piano, Jordi Albareda

alemanyes, Radio Nacional i Catalunya Música, hi ha possibilitats d'ampliar el mostrari discogràfic. A continuació facilitem una discografia que tal vegada no sigui completa però sí que és substancial.

Aportació a una discografia de Montserrat Alavedra

1962 Edigsa. C/n. 1. *Cantem i juguem*. Amb Salvador Escamilla, Chor Al-Helua i conjunt instrumental. Quatre cançons tradicionals catalanes per a infants. Direcció: Antoni Ros Marbà.

1964 Edigsa. C/n. 3. *Abecedari musical*, sobre text de Josep M. Espinàs. Melodies tradicionals catalanes harmonitzades per Àngel Cerdà i Manuel Oltra, amb Joan Ferrer, Ferran Gimeno, Rossend Pentinat i Joan Moreu. Direcció: Manuel Oltra.

1964 Discophon 27.377. Amb Jordi Albareda, piano. Quatre *lieder* de Schubert, Schumann, Brahms i Wolf.

1968 Discophon AF.43.035. Recital amb Miguel Zanetti al piano. (Bergerettes -quatre-; quatre cançons de Mozart; quatre d'Hugo Wolf; Mompou, cicle complet del *Combat del somni*; tres cançons d'Eduard Toldrà.)

1970 RTVE. D.L. núm./14822/70. Disc no vendible, editat com a obsequi en commemoració del segon centenari del naixement de Beethoven. Amb el trio Gorostiaga-Corostola-Rego. Quatre cançons populars espanyoles de Beethoven.

1973 Discophon (S) 4.070. Duos amb Esther Casas i, al piano, Àngel Soler. Duos de Purcell (2); Schumann (2); Mendelssohn (4); Brahms (2); Dvorák (6); Haydn (2).

1973 Discophon (S) 4.180. Cançons de compositors espanyols sobre poemes francesos, amb Miguel Zanetti al piano. Obres de Rodrigo (1); Falla (3); E. Halffter (2); Montsalvatge (1); Albéniz (2); Mompou (1); Maria G. Malibran (3).

1973 Discophon (S) 4.170. Recital amb Àngel Soler al piano. Obres d'Henry Purcell (2); Schubert (3); Brahms (4); Fauré (3); Lutoslawski (5).

1974 Discophon STER. 51. *Sardanes cantades*. Vol. 1. Cobla La Principal de la Bisbal. ("Tossa bonica"; "Per tu ploro"; "Llevantina"; "Bell Penedès"; "Somni"; "El cavaller enamorat"; "La nostra pubilla"; "Catalunya plora"; "Bona festa"; "Les fulles seques".)

1975 Discophon STER. 52. *Sardanes cantades*. Vol. 2. Cobla La Principal de la Bisbal. ("Sota el Mas Ventós"; "La sardana de les monges"; "Rosa de Sant Jordi"; "Melangia"; "La mare cantora"; "La Santa Espina"; "El noguer"; "Maria de les Trenes"; "Torroella, vila vella"; "A Montserrat".)

1977 Discophon (S) 4326. *Concert amb el Quartet Sonor*. (Francesch, Serrat, Xancó i Vila). Obres de Respighi (*Il tramonto*) i de Purcell (*Didos Lament*).

1982 Crystal Records. S 257.WA.(U.S.A.) *Music for Woodwinds, Chamber ensemble, and voice*. Obres de William O. Smith, amb el Contemporary Group of the University of Washington. Quatre cançons sobre poemes de Juan Ramón Jiménez i de Joseph Goodman, amb el quintet de vent Soni Ventorum.

1986 Opus One. 136. A. Greenville (Maine) U.S.A. Levadi de Diane Thome, sobre text de Chain Natchmann Violik. Conjunt d'instruments i música electrònica dirigit per Jon Zoltek.

XV Curs Internacional de Música

VILA-SECA
Tarragona-Espanya

7-20 DE JULIOL
DE 1991

CLAUSTRE DE PROFESSORS

Cant
Enriqueta Tarrés
Flauta Travessera
Willy Freivogel
Guitarra
José Tomás
Música de Cambra
Peter Thiemann i Willy Freivogel
Història de la Música
Francesc Bonastre
Tema monogràfic: *Felip Pedrell, 1841-1922*
Cant Coral
Joaquim Garrigosa
Piano
Cecilio Tiele
Violí
Evelio Tiele
Violoncel
Peter Thiemann

Director
Francesc Bonastre
Catedràtic de Musicologia
Universitat Autònoma de Barcelona
Sots-Director
José Tomás
Catedràtic de Guitarra del Conservatori
Superior d'Alacant
Coordinació General
Lourdes Crespo
Directora del Conservatori de Vila-seca
Secretari
Joaquim Vives
Secretari Administratiu del Conservatori

Curs Internacional de Música de Vila-seca
C/ Sant Pere, 25
Apartat de Correus, núm. 69
43480 Vila-seca (Catalunya-Espanya)

INFORMACIÓ

Per a qualsevol informació, cal adreçar-se a la Secretaria del Curs Internacional, de dilluns a divendres, de 10 a 13 i de 17 a 20 hores. Telèfons 977 - 39 23 68 i 977 - 39 24 84

Organitza
Conservatori Professional Municipal de Música de Vila-seca

La dansa, al Sitges Teatre Internacional

per M.G.O.

Del 6 al 9 de juny tindrà lloc la XXIII edició del festival Sitges Teatre Internacional, que inicia una nova etapa després que el Patronat responsable encomanés a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona l'elaboració d'un projecte per a un nou disseny de festival. Per tal de poder fer una feina coherent, l'Institut del Teatre es farà responsable de les tres convocatòries, 1991, 1992 i 1993, amb la voluntat que S.T.I. esdevingui, durant els pròxims tres anys, un punt de referència per als actors, ballarins, directors, coreògrafs, escenògraf, músics, i per a tots aquells que tinguin alguna cosa a dir referent a les principals qüestions que tenen plantejades les arts escèniques.

Durant aquestes tres convocatòries S.T.I. girarà a l'entorn d'un eix temàtic: "L'Espai Escènic de la Dansa" (1991), "Les Fonts Tradicionals de l'Espectacle" (1992) i "La Veu Humana i el Teatre" (1993). L'edició d'aquest any, dedicada íntegrament a la dansa, compta, per a la seva organització, amb un pressupost de 45 milions de pessetes i s'ofereix en homenatge al mestre, coreògraf i ballarí Joan Magrinyà.

Al llarg de quatre dies la vila de Sitges acollirà un ventall d'activitats a càrrec de professionals catalans, de l'estat espanyol i estrangers. En l'apartat de companyies catalanes hi participen: Gelabert/Azzopardi amb l'obra *Al llarg i l'ample*; Tomeu Vergés amb *Kronos i Kronos*; Empar Rosselló, en un espai singular, amb *No te fies de las apariencias*; Toni Mira, que presentarà a l'escorxador *Pengim, penjam*; Agustí Ros i Pep Montonya; Artur Villalba amb *Rituals*; i Sota de Bastos amb *K-lorro*. Les



La companyia Gelabert/Azzopardi, present al festival de Sitges

companyies Metros i Mal Pelo integren l'apartat de col·laboracions catalano-internacionals amb les peces *Naranjas i citrons* i una improvisació a càrrec de vuit ballarines i quatre músics, respectivament.

En allò que fa referència a la participació estrangera, cal esmentar la presència de l'alemanya Sussane Linke, del suec Kennet Kvamström i de Peter Pabst, que impartirà el seminari "La concepció de l'espai escènic a les coreografies de Pina Bausch". Dins el seu marc el S.T.I. acollirà el IV Congrés de l'Asociación de Directores de Escena de l'estat espanyol.

El dia 22 de novembre de l'any passat, en el curs de la celebració de la Festa de la Música Catalana, vam lliurar els premis del I Concurs Internacional d'Assaig Musical Manuel Valls i Gorina.

Es tracta d'una iniciativa que té com un dels seus objectius primordials animar la realització de treballs d'investigació sobre diversos aspectes de la realitat musical, tot defugint, però, la dimensió més implicadament musicològica. Tot evocant la figura de qui va ser un important assaigista musical, en- sems que destacat compositor i crític, preteníem esperar un tipus d'assaig especialment apte per als propis interessos de la "Revista" i, per tant, dels seus lectors, i d'un especial contingut socio-cultural.

La resposta aconseguida, la considerem plenament satisfactòria; més encara, tractant-se d'una primera edició, ja que vam rebre una trentena llarga de treballs de diferents indrets de Catalunya i de l'estat espanyol i també de França, Alemanya, Anglaterra i Itàlia, d'un nivell de qualitat general molt notable.

A les bases, vam indicar o suggerir -no pas imposar- un tema que consideràvem i seguim considerant viu i polèmic. El de la possible crisi de la forma tradicional del concert públic. Una bona part dels escrits presentats va respondre de forma bàsicament exacta a aquesta temàtica, fet que en demostra la virtualitat. Força d'altres

van abordar la de la difícil acceptació social de la dita música contemporània, un altre tema també viu i obert a polèmica.

La tasca del jurat, en el seu moment, va ser força difícil i el seu veredict haurà de tenir ara l'assentiment dels nostres lectors, que tindran oportunitat de valorar si l'assaig titulat *Orfeu als inferns*, de Patxi Larrañaga Domínguez, un jove i brillant musicòleg i arquitecte del País Basc, o el titulat *Validitat de la relació entre arquitectura i música en la renovació del concert públic tradicional*, de la investiga-

dora florentina Donatella Righini, són dignes mereixedors d'un primer i un segon premi, respectivament, en un certamen que pretenem que tingui (i que ha tingut ja en la seva primera convocatòria) un grau elevat de rigor i exigència.

Les dues línies temàtiques citades marquen, a grans trets, cadascun dels

dos assaigs que publiquem i, les seves aportacions, considerem que ofereixen suggestius focus de llum sobre dos aspectes del fet musical (insistim: entès en la seva dimensió socio-cultural) d'una molt viva actualitat i protagonisme.

Creiem que la categoria d'aquests treballs, i també la d'altres que no defugim de publicar en algun altre moment, justifiquen l'esforç esmerçat en la creació del Premi Manuel Valls i Gorina, que, en definitiva, ha d'aportar al·licients renovats als nostres lectors, acrescuts per ser-ho en una línia inhabitual de contingut.

Premis Manuel Valls d'Assaig Musical

Orfeu als inferns

per PATXI LARRAÑAGA DOMÍNGUEZ
traducció de MAGDA POLO I PUJADAS

“La tradició de totes les generacions desaparegudes oprimeix com un malson el cervell dels vius precisament quan aquests sembla que treballin per transformar-se a si mateixos i les coses, per crear el que no ha existit mai; en aquestes èpoques de crisi revolucionària s’evoquen amb angoixa els esperits del passat per posar-los al seu servei; s’agafen com a préstec els seus noms, i les seves consignes, els seus costums, per representar amb aquesta vella i venerable disfressa i amb aquest parlament agafat en préstec la nova escena de la història.”

Karl Marx

“18 Brumari de Lluís Bonapart”

En moments de crisi, la cultura occidental torna sistemàticament a la tradició clàssica i la reinterpreta. “A l’esquena de tota civilització moribunda hi ha clavada una maleïda columna dòrica.” (1) Tant si estem en l’agonia d’una vella civilització com si estem en les contraccions de part d’una de nova, la tasca de reinterpretació/descontextualització es va col·locant en l’eix de l’activitat cultural, enfront del progrés entronitzat fins aleshores.

Alguna cosa hi deu haver, sens dubte, del conservador “No hacer mudanza” de Loyola. De la por al canvi turbulent. Ara que l’ambient sembla que afavoreixi el conformisme –o l’anestèsia–, entregar-se a aquest treball d’analitzar des de la nova òptica es revela com l’única possibilitat de fonamentar les bases per seguir endavant. Haver perdut de vista el lloc cap al qual ens dirigíem –el Futur, l’Ideal, la Utopia– ens obliga a fixar la vista a terra per a no relliscar a cada pas.

Fins i tot, parlar de “seguir endavant” pot semblar, en algun aspecte, propi d’una època passada. Cal, doncs, veure què volem dir d’ara endavant quan utilitzem aquesta idea. Definir el seu abast sembla el pas previ i inevitable per no quedar empantanegats en el que s’ha anomenat el fracàs de la modernitat.

Utilitzant el símil de J. Gabilondo, direm que Occident ja ha desistit d’edificar la torre de Babel, ara que s’ha comprovat que els constructors no s’entenen (2). Hem assumit la multiplicitat de llengües i la nostra tasca fonamental és la de traduir. La d’abocar la tradició –les tradicions– en el motlle –els motlles– de l’actualitat. Un cop s’abandona la tasca sublim d’erigir la torre, tasca gloriosa però ingrata com cap altra, sembla inevitable la temptació que assetjarà els obrers



Christoph Willibald Gluck, autor d'Orfeo ed Euridice

ociosos i els incitarà a obrir un bar a la planta baixa ja construïda. Alguns parroquians es dedicaran a enyorar els temps actius, d’altres en construïran maquetes pintades de purpurina (maquetes d’encàrrec, segurament) i no faltarà aquell que simplement es dediqui a la mol·licie. L’única possibilitat de futur serà, decididament, la de traductor.

Ens assignem la funció de traduir per enèsima vegada un mite, un mite que té com a protagonista un músic: el mite d’Orfeu. La història ha tingut sempre, lògicament, un atractiu especial per als compositors; si més no per a Monteverdi, Lully, J. Ch. Bach, Gluck, Haydn, Liszt, Godard, Offenbach, Malipiero, Milhaud i Stravinsky, per citar només els de més renom. Tots ells l’han emprat com a base per a la seva música, al llarg de quatre segles.

El relat és força simple. Orfeu es distingeix de la resta dels herois grecs perquè l’accent de la seva fama no recau en les seves gestes sinó en el seu talent musical (3). Fill, per alguns d’Àpol·lo i per d’altres del rei traci Eagre, cantava acompanyat de la lira. Embarcat amb els argonautes, va realitzar diversos prodigis gràcies al seu talent: va aconseguir que la nau Argo, varada a la platja, arribés al mar pels seus propis mitjans; va fixar al fons del mar les Simplègades abans que destrossessin la barca; va adormir el drac que custodiava el Velló d’Or i va vèncer les Sirenes. Però l’aventura que va consagrar el seu valor es portà a terme quan va tornar a Tràcia, on va desposar Euridice.

Un dia, Euridice fou sol·licitada amorosament per Aristeu i fugí cap a la frondositat del bosc, on fou mossegada per una serp fins que morí. Gràcies a la seva habilitat musical,



Orfeu "venç l'infern per les seves pregàries" (4) -Hades, Persèfone, Cerber i els tres jutges dels inferns (5)- i obté el permís per davallar al Tàrtar i rescatar-la. Només se li imposa una condició: no girar-se mai, mentre duri el camí de retorn, per dirigir la paraula a Eurídice. S'esforça a complir la condició però ella -que no sap res de l'acord- interpreta el seu mutisme com intencionadament ofensiu i el pressiona, una vegada i una altra, perquè s'expliqui. Orfeu no pot suportar la pressió, es gira i veu Eurídice definitivament presa als inferns (per alguns autors, és Eurídice qui es gira. Pot ser per influència de la història de Lot o, simplement, per una irrefrenable necessitat d'exculpar l'heroi; en qualsevol cas, la primera versió és àmpliament majoritària).

L'exemple d'Orfeu contrasta vivament amb la tesi del creador davant el parell vida/obra que Félix de Azúa exposa a propòsit dels escriptors (6). Amb el terme "candaulisme" designa l'efecte d'allunyament de la "vida" dels condemnats a donar-ne fe a través de la "literatura". Orfeu, al contrari, insereix el seu do fonamental en el mateix centre del seu discórrer vital. La música el lliga a la vida en circumstàncies felices al principi, i en el transcurs de la tempesta després. El seu art li procura el permís que, si no existís, malbarataria tota la història i deixaria el personatge sense argument.

Hi ha dos trets del nostre relat que l'allunyen dels exemples que ens dona Azúa i que afavoreixen la traducció

que proposem. El primer, essencial. Orfeu és músic i no escriptor; per tant, la relació del seu art amb allò que s'anomena realitat és força difosa. Encara que és evident que aquesta relació és arbitrària i contingent en qualsevol tipus d'art, és comunament acceptat que la música se situa una mica -i perdoni's l'expressió- més a prop de l'abstracció que la resta de les arts pel fet simple, però important, que no té referent natural. Si parlem el llenguatge de les arts plàstiques i assimilem l'ús d'una tonalitat amb la figuració, no se'ns escaparà que mi bemoll major és força menys figuratiu que una poma o una dona nua.

Així doncs, la figuració en música -exceptuant els recursos descriptius realistes, poc freqüents- fa referència no a un objecte natural, sinó a un artefacte abstracte; és figuració de segon ordre. Aquest allunyament essencial respecte de la vida disminueix, sens dubte, l'efecte d'enriment en la relació vida/obra. D'altra banda, Orfeu se situa en l'època antiga, mentre que els escriptors esmentats per Azúa són tots moderns. Això també ens fa suposar que Orfeu -més a prop de tot allò que és originari- tenia amb la seva especialitat una relació més primària i menys patològica que aquella de què Gide, Proust o Strindberg gaudien (?) amb la literatura.

Però anem al gra.

Primera lectura

Agafem la història al peu de la lletra. Eurídice és efectivament una dona estimada per Orfeu. La tragèdia arriba sota la forma de seductor: Aristeu, que, enfront de l'adscripció artística i elevada del nostre heroi, representa els aspectes més prosaics de la vida. És la divinitat protectora dels cultius i, a més, qui ensenya als humans l'art de l'apicultura. La mort d'Eurídice no és res més que això: el final ridícul d'una dona que és mossegada per una serp.

"Eurídice, al blanc peu mossegada
per la petita serp verinosa
amagada entre l'herba i les flors." (7)

Orfeu plora la pèrdua de l'estimada (i de quina manera! Recordeu el "Tu se'morta ed io respiro" de Monteverdi). Vol, com qualsevol mortal, reparar el mal amb les forces de què disposa. La cosa que el diferencia dels casos més corrents és que no desisteix als primers instants, sinó que,

fiant-se del que millor sap fer
-cantar-, empenh la seva tasca.
El llibret que Striggio va escriure per a Monteverdi col·loca en boca d'un cor d'ànimes l'esperit idealista que l'ànima: "Nulla impresa per uom si tenta in vano."

La subordinació de la música a la vida del músic és evi-

dent. La música, el do d'Orfeu, s'instrumentalitza en funció de la recuperació d'Eurídice. Com s'acaba tot això? Decebedorament. La desconfiança que ella demostra ens fa veure clarament que no està a l'altura ni de l'amor que ha suscitat ni dels mitjans posats en el joc per treure-la d'aquest lloc tan incòmode. Com la dona de Lot, és incapaç de dominar-se en una situació forçada. Aquesta perdrà allò més preat en la seva cultura: la mateixa condició de persona. L'altra, en el que havia de ser un càstig espantós per a un hel·lè, romanà drà condemnada a no gaudir dels plaers terrenals.

Moralitat: les dones no es mereixen que l'artista abandoni la seva obra i els presti atenció. Tant si ens sembla bé com si no, en la nostra tradició cultural i en aquest context la dona simbolitza la carn i, per extensió, tot allò que sigui terrenal, tot el que s'oposa a les activitats espirituals i elevades. Així, podem entendre que subordinar l'"obra" a la "vida" no ens porta absolutament a res. La vida decep, l'art no. "Ars longa, vita brevis." És la moralitat més òbvia, i la més estèril. La lectura se'ns revela romàntica i idealista; moderna, al capdavant. A més de ser obsoleta no ens aporta cap llum pel que fa als nostres problemes.

**"Hem assumit la multiplicitat de
llengües i la nostra tasca
fonamental és la de traduir.
La d'abocar la tradició
en el motlle de l'actualitat"**

Segona lectura

Orfeu estima Eurídice per damunt de tot. Posem-nos d'acord en el fet que ella sigui la personificació de la música. Algun problema en el món difícil i complex de la creació fa que Eurídice "mori", es col·loqui fora de l'abast del compositor. En poques paraules: aquella prístina unió entre l'artista i la seva obra s'ha esquerdat en algun punt. Orfeu queda tan afectat que arriba, fins i tot, a baixar als inferns per solucionar la situació. Aquest fet, que després de tants segles de fabulació escrita ens sembla tan natural com conquerir Andròmeda o fabricar un monstre amb un cadàver, devia tenir en origen una càrrega dramàtica intensíssima. O sigui, se'ns vol transmetre la idea que Orfeu estava certament desesperat.

L'expressió "baixar als inferns" té, a més, un valor metafòric considerable, abonat pel tenebrisme que sobre "la creació" han anat semblant biògrafs, guionistes de cinema, periodistes, crítics i d'altres professionals igualment respectables. Durant un parell de segles, qualsevol artista que passés per les seves mans ha quedat convertit en un gegantesc Prometeu sacrificat a la glòria de la humanitat i sotmès constantment a dolors de part. Assimilem el tètric viatge del nostre heroi a aquestes angoixes relacionades amb la inspiració. Les tenebres que visita estan al seu interior i no són res més que les cavitats més difícilment accessibles de la seva relació amb l'art.

En aquest punt, i per assegurar la continuïtat de la traducció, ens desviarem una mica del camí que hem recorregut fins aquí.

Sobre el temps i la música

Ens fixarem en un conegut assaig d'Octavio Paz en què, sota el títol *Los hijos del lino*, s'intenta una aproximació a la poesia moderna col·locant-la entre dues temptacions constants: la religiosa i la política. Ens ocuparem només de la primera part del treball, en què es fa un esbós, un esquema, de l'evolució del concepte del temps que és altament il·lustratiu per a la nostra reflexió.

Aquesta evolució queda dividida en tres etapes pel que fa al nostre entorn cultural. En primer lloc, les societats antigues —les que avui encara considerem primitives— van entendre el temps com un cicle constant des del passat i cap al passat, però no al passat que engloba el que s'ha esdevingut fins ara sinó a un passat remot i originari. Són les societats que viuen en la tradició però sense tenir-ne consciència, precisament pel fet de no tenir la nostra idea de passat.

El cristianisme hauria substituït aquest motlle cíclic en transformar el temps en finit i personal. El present etern dels antics acaba amb la caiguda d'Adam, que significa "el començament de la successió". L'eternitat posterior suposa la superació del temps terrenal.

Totes les concepcions del temps anteriors a la modernitat són per Octavio Paz "temptatives per anul·lar, o almenys minimitzar, els canvis". En aquest espectre, hi hem de situar els dos esquemes esmentats anteriorment i d'altres que ens són aliens, com el temps buit dels budistes o l'anul·lació hinduista dels contraris. Per altra banda, la modernitat "exalta el canvi i el converteix en el seu fonament. Diferència, separació, heterogeneïtat, pluralitat, novetat, evolució, desenvolupament, revolució, història: tots aquests noms es condensen en un de sol: futur. No el passat ni l'eternitat, no el temps que és, sinó el temps que encara no és i que sempre està a punt de ser." (8)

La modernitat no col·loca la perfecció en el que és, sinó en el que serà. La mateixa autodesignació d'aquesta època com a "moderna" il·lustra aquest continuat perseguir el que vindrà que és característica essencial d'aquesta manera de concebre el temps.

Titular aquest paràgraf pomposament "sobre el temps i la música" obeeix al fet que ara haurem de fer notar quelcom absolutament obvi: la música de cada període està profundament informada per la idea que sobre el flux temporal guï la societat que la produeix. Això s'esdevé en dos àmbits, ja que en dir que la música transcorre en el temps fem al·lusió a dues coses ben diverses. D'una banda, cada obra musical es desenvolupa en un àmbit temporal concret. De l'altra, el corpus genèric de la música produïda per una civilització alberga una dimensió històrica. No ens ocuparem aquí de la primera d'aquestes dimensions; ens limitarem a assenyalar-la i a recordar que les divergències en la comprensió del temps expliquen, per exemple, la radical diferència entre el flux de la música occidental i el de l'oriental.

La dimensió històrica del fet musical es veu evidentment afectada per aquestes qüestions, igual que el discórrer de tots els fenòmens culturals. N'hi ha prou amb observar la música perpètuament tradicional dels pobles primitius, la música medieval europea o la música de la modernitat. Totes tres il·lustren d'una manera exemplar la concreció musical dels conceptes a què fem referència. La primera és immutable, com la mateixa societat que l'alberga: practica l'anul·lació de l'esdevenir.

La música medieval, de la mateixa manera, s'instal·la en un temps immòbil, però s'articula amb més sofisticació en un esquema temporal rígid i lligat a la teoria del relat de la salvació. La música queda estretament vinculada a l'any litúrgic immutable. La petrificació abasta no solament un aspecte tan directament derivat del que tractem com és el del calendari, sinó tots els seus paràmetres: es fixa estrictament el repertori, s'unifica el cant de l'església —tasca que no devia ser gens fàcil— a partir dels antics cants nacionals. La mateixa estructura bàsica pateix també el corró aplanador quan s'estableix l'ordenació modal que redueix a un esquema teòric sense esquerdes l'àmplia varietat que presumible-



Una visió anònima de la figura mítica d'Orfeu

ment la va antecedir. Aquesta tasca tampoc devia ser fàcil (9). Observem així que l'edat mitjana no va escatimar esforços especulatius per arribar al bloc homogeni i, cosa que és més significativa, immutable, que constitueix el cant gregorià tal com l'entendem en l'actualitat.

Què s'esdevé amb la modernitat? Hi ha un primer problema que ens bloqueja el camí, i que consisteix en la dificultat d'establir un paral·lelisme clar, i subjecte als mateixos períodes de temps, entre la música i la resta de les disciplines.

La filosofia moderna té el seu preàmbul en el Renaixement, en allò que s'ha anomenat la reivindicació del mètode experimental per part de Galileu, Kepler i d'altres. Però és amb l'adveniment del racionalisme quan podem parlar pròpiament de modernitat. Serà Descartes qui inauguri aquesta etapa. Si escoltem Hegel: "... filosofia [la de Descartes] pròpia i independent, que sap que procedeix substantivament de la raó i que la consciència de si és un moment essencial de la veritat. Aquesta filosofia erigida sobre bases pròpies i peculiars abandona totalment el terreny de la teologia que filosofia, almenys quant al principi, per situar-se a l'altra banda... Aquest pensament que és per a si, aquesta cúspide més pura de la interioritat, s'afirma i es fa forta com a tal, i relega a un segon pla i rebutja com a il·legítima l'exterioritat morta de l'autoritat." (10)

Si transcrivim una citació tan extensa és per la precisió amb què mostra el que és el nus central de la modernitat:

l'autonomia de la raó i la consciència de si mateixa; la definició de l'individu que pensa, autònom i sabedor de si mateix i del mecanisme racional que utilitza. Una època no s'havia pogut definir mai a si mateixa amb aquesta clarividència fins que el coneixement propi va passar al primer pla de l'activitat especulativa. En qualsevol ordre d'actuació, podem situar el començament de la modernitat en el moment en què l'individu assumeix la seva pròpia consciència i es distancia, per tant, de la seva obra. L'especulació es desdobra; a més de la tasca primària de creació ens trobem amb una especulació secundària que no es dona en l'obra sinó sobre de l'obra: s'hi superposa.

En la pràctica, la gradació entre el que és pre-modern i el que és modern es presenta com un continu en què no resulta fàcil establir una divisòria. Malgrat tot, en les arts plàstiques, la decisió de prendre el segle XVIII com a límit és unànime. En aquest segle, el naixement de l'estètica consagra el desdoblament de l'activitat artística a què feiem referència. A l'hora d'establir aquest límit el concepte de *revival* es manifesta molt útil. La mirada crítica al passat que suposa aquesta actitud, allunyada d'invocacions a l'autoritat del que és antic, denota invariablement un esperit modern. El punt en el qual s'esquerda la tradició històrica i es recorre al *revival* marca el trànsit cap al que és modern perquè ens manifesta aquesta "consciència de si mateix" que és diferent de la relació amb l'obra.

"El *revival* de l'arquitectura romana en l'arquitectura d'un Trissino, un Bàrbar o un Palladio és un fet innegable, però suposa un significat de *revival* en uns termes tan fràgils i complexos que ens allunyen fatalment de tota comprensió precisa de les seves característiques reals. Aquestes últimes, al contrari, es presenten d'una manera original i definida en el període de temps que va des del 1750 fins al final del segle XIX..." (11) Aquesta afirmació, que col·loca l'inici de la modernitat arquitectònica al voltant del 1750, és extrapolable a la resta de les arts plàstiques.

De la mateixa manera que el pensament, també les arts plàstiques coneixeran una àmplia etapa pre-moderna que s'inicia amb el Renaixement. En aquest procés inicial, la invocació constant a l'autoritat literal del que és antic no ens permet considerar els seus plantejaments ja moderns. El que s'inaugura és, fonamentalment, el procés d'acceleració en l'evolució de les formes. Aquesta serà la característica més moderna del Renaixement. La superació del prejudici respecte de l'autoritat de la tradició es produirà en la primera etapa clàssico-romàntica de l'art modern a través del concepte d'estil.

El paral·lelisme entre la música i la resta de les disciplines es presenta molt problemàtic. L'evolució seguida des de l'aparició de la polifonia fins al nostre segle està tan subjecta al desenvolupament de les possibilitats inherents al material sonor més bàsic que és difícil establir una línia que separi el que és modern del que no ho és. En el discórrer de la nostra

música des dels segles XVII-XVIII fins ara només podem assenyalar tres cims que diferencien substancialment allò que els antecedeix d'allò que n'és posterior. El primer s'ubica en el naixement del camp polifònic, qüestió importantíssima en la història de la música. El desenvolupament ininterromput de la música polifònica vocal o instrumental fins al segle XVIII i el procés simultani d'imbricació de les seves regles gramaticals en el tot musical ens impedeixen considerar punts singulars en el seu àmbit estilístic.

Això no obstant, sí que trobem un d'aquells moments que sembla que puntuïn la història dins l'àmbit temporal d'aquest desenvolupament. Al voltant del 1600 un grup d'intel·lectuals florentins recorren a la història (com sempre) i s'entossudeixen a ressuscitar l'estil representatiu del teatre de l'antiguitat clàssica. Naturalment –no podia ser de cap altra manera– el resultat està tan allunyat com pot estar-ho d'un model; un model, a més, desconegut. Però el que compta en aquest cas és la intenció. Heus aquí el primer exemple d'allunyament de l'obra, de consciència de si mateix, que un compositor demostra. Qui és capaç d'alterar tan radicalment les seves coordenades artístiques per imperatius intel·lectuals pràctics, amb habilitat, el desdoblament especulatiu a què feiem referència.

Haurem de col·locar en aquest “invent” de la melodia acompanyada l'inici de la modernitat en música? Cal remarcar que aquesta serà l'única discontinuïtat formal digna de ser tinguda en compte fins a arribar al nostre segle i que inaugura una evolució tan decididament tancada com la polifònica. Ambdues coexistiran pacíficament i acabaran agermanades com les dues maneres de fer per excel·lència. És a dir, l'únic àmbit de primer ordre introduït a la forma des de postulats estètics (més amplis que els pròpiament musicals) no arriba a substituir l'esquema previ, sinó que afavoreix un desenvolupament d'integració. No s'ajusta, evidentment, al tipus de revolució formal a què ens han acostumat les arts plàstiques. (El fet confirma que categories estètiques com “barroc” o “clàssic” tenen en música un significat molt particular i que s'han d'emprar amb molta prudència).

Haurem de concloure que la modernitat no és un concepte aplicable a la música? Ho és, sens dubte, pel fet que cap disciplina pot escapar a una *Weltanschauung* universalment assumida durant dos segles. L'ingrés de la música en la modernitat és, malgrat tot, propi i particular. L'episodi dels florentins –amb la seva reverent referència a l'antiguitat– ens sembla més proper a la pre-modernitat d'un Brunelleschi o un Massaccio que a la raó pura de Descartes. Proper, potser més pròpiament, a Palladio en el sentit que assenyala Patetta. La modernitat no havia d'arribar al nostre art a través d'una revolució de les formes.

És evident que el caràcter essencialment abstracte de la música a què feiem referència anteriorment ha impossibilitat durant segles les reformes radicals. Efectivament, aconseguir la percepció universal d'estructures musicals com-

plexes fou tan laboriós que l'art no es podia permetre abandonar els esquemes coneguts, la qual cosa hauria exigit la quasi completa reeducació de l'oïda. No, i això és l'important, mentre aquests esquemes oferissin possibilitat de desenvolupament.

Aquesta és la raó fonamental que fa que la música evolucioni d'una manera radicalment diferent de la resta de les arts. No hi ha res d'aquest discórrer pretesament més lent; ni de l'allunyament dels músics de l'actualitat del pensament. Els compositors han estat sempre atents a l'esperit de la seva època, tant com ho han pogut estar els seus companys artistes. La qüestió central és que sempre han tingut molt clar què era el que podien abandonar i en quin punt s'arriscaven a deixar desballestada la seva disciplina. Tot això es manifesta clarament en almenys dos punts de l'esdevenir històric. En primer lloc, en el moment en què la polifonia fou temptada de donar prioritat al desenvolupament horitzontal sobre l'harmonia vertical encara no formulada. L'elecció que aleshores es va realitzar va marcar decisivament tota la música posterior. No especulem sobre què hauria pogut passar amb la decisió contrària, però assenyalem que la que es va adoptar no va estar del tot malament. Va donar corda per a uns sis segles.

En segon lloc, i quan el sistema tonal havia assolit la majoria d'edat en el segle XVIII, els compositors es varen topiar, novament, amb allò que Carmen Rodríguez Suso denomina “el vertigen del límit” (12).

La quantitat de música cromàtica produïda en aquest període va acabar situant el músic davant de la perspectiva oberta de l'atonalitat. L'anàlisi ha precisat conceptes com el de “tonalitat flotant” (13) per abordar obres de l'època, conceptes que fins fa molt poc creïem reservats per a música molt més recent. El punt sorprenent a què s'arribà per aquest camí (vegeu la *Toccatà VII* de M.A. Rossi reproduïda per Rodríguez Suso) va ser ràpidament abandonat, sens dubte, de manera conscient i per les raons ja esmentades.

Hem de concloure que la modernitat no va suposar, en música, cap revolució formal, no per ignorància o desídia, sinó com a fruit d'una elecció conscient. L'accés a la modernitat es va produir fonamentalment per una alteració dels continguts simbòlics; és a dir, per una evolució semàntica que col·locaria l'accent en l'expressió individual del compositor. Aquesta evolució es donaria sobretot a partir del *Sturm und Drang* –encara que és evident que es va iniciar abans– i tindria com a resultat la coneguda alteració de la funció del compositor i del concepte en què aquest es tenia a si mateix. En el transcurs, tot just, d'una generació, el funcionari de cort que produïa música de consum va ser substituït, bé per l'artista que subsisteix gràcies als teatres de la burgesia, bé pel compositor romàntic encarregat de transmetre'ns gairebé veritats revelades. La tríade Haydn-Mozart-Beethoven, amb els seus avatars respectius, exemplifica l'evolució.

A aquesta evolució semàntica, hi hem d'afegir un altre dels trets característics de la modernitat que la música assumiria: el progrés.

La mateixa característica que, com hem vist, va impedir els canvis radicals, havia impulsat tradicionalment l'evolució ininterrompuda. En aquest punt hem d'enunciar una evidència tan simple que sovint passa inadvertida en la seva justa importància i que es fonamenta, novament, en l'absència de referent "real" en música: dues obres del mateix tipus i del mateix període són, per a un oïdor no especialitzat, molt més semblant entre elles que dos quadres o dues obres literàries. En el cas de l'obra musical només s'aprecia la forma abstracta, que, per exemple, en dues fugues del mateix autor pot ser quasi idèntica. En dos quadres de natura morta flamencs molt semblants, a més de la forma abstracta —la llum, la composició, etc.— a l'ull, sempre li queda el recurs d'apreciar no la representació, sinó el que és representat.

Això ha obligat la música a presentar novetats a una velocitat quasi sempre superior a la de les arts plàstiques. Aquí podem esmentar, per exemple, l'enorme evolució dels segles XII al XV enfront de la qual la resta de les arts ens semblen quasi estanques. O el segle XVIII, en què

la resta de les disciplines varen envernissar el que hi havia d'abrupte en els seus canvis fonamentant-los en la successió de *revivals*, mentre la música es veia obligada a seguir tibant el fil d'una dialèctica interna molt més acostada a la idea de progrés i millora evolutiva.

Resumint: la modernitat troba el nostre art amb el material tècnic no arranjat per a una revolució formal, però amb el material humà absolutament *à la page*. Perfectament codificat el primer i progressivament individualista i convençut de la seva missió el segon. El canvi no començarà amb una convulsió clàssico-romàntica, però patirà la progressiva evolució que tot el saber europeu —des de la ciència fins a l'art— estava condemnat a patir.

Per trobar un abandó de codis assumits que es pugui comparar, per exemple, amb la superació de l'arquitectura barroca, haurem d'esperar el tercer dels moments decisius esmentat anteriorment. Aquest no arribarà fins al nostre segle. Ara ens n'ocuparem.

Retorn als inferns

Havíem abandonat Orfeu perplex, veient Eurídice com desapareixia engolida per la sima que fins un moment abans era el seu camí de salvació. Completeu la traducció. Fem d'Orfeu un compositor modern. Com a tal, Orfeu se sap

individu que pensa, i considera una de les seves primeres obligacions reflexionar sobre la seva obra, sobre la música, sobre Eurídice, en suma.

El progrés s'ha convertit en una de les seves obsessions. La remota oposició entre els antics i els moderns ha estat substituïda, en primer lloc, per la dialèctica entre les generacions, perquè l'antiga divisió en edats ja és massa gran per al nou ritme de les coses. Posteriorment el progrés se sustenta en l'oposició entre estils, tendències, escoles. La unitat no pot ser la generació perquè aquesta pot abastar —i usualment, abasta— una infinitat de possibilitats diverses. L'evolució es concreta al final sobre la unitat bàsica, sobre l'àtom: l'individu.

A mesura que la funció especulativa ha anat adquirint importància, Orfeu s'ha vist obligat a il·lustrar el concepte de progrés amb la seva pròpia trajectòria personal. Si abans en tingué prou amb pertànyer al segle, després va haver

d'anar configurant la definició de la unitat estètica que l'englobava passant per la generació i la tendència, fins a quedar-se completament despullat: sóc el representant d'una estètica de la qual sóc l'únic membre. Una estètica quieta és una estètica morta, per tant la meua estètica —jo

mateix— s'haurà de moure.

Orfeu es va trobar a si mateix condemnat a no parar mai. A l'extrem, obligat a trobar un nou univers per a cada obra si no volia veure's destrossat pels que l'acusarien immediatament de conformisme o, encara pitjor, de manierisme.

Paral·lelament, el passat ha fet aparició en la vida d'Orfeu. És impossible realitzar el canvi si no sabem què és el que s'ha de canviar. La idea més que difosa que de les generacions anteriors tenien els músics, i els artistes en general, ha anat concretant-se, forçosament, fins que Orfeu s'ha vist obligat a posseir uns coneixements dignes d'un historiador de l'art si no volia veure's abocat al ridícul.

Aquest procés d'acceleració del moviment, de deglució de la història, d'estar al dia, es va anar intensificant fins a començaments del segle XX. Totes les característiques ressenyades enfolleixen i arriben al paroxisme amb l'eclosió de les avantguardes. Aquest és, finalment, el moment de la revolució, el del gran pas; els compositors gosen a travessar el llindar. Exercint la modernitat fins a les seves últimes conseqüències es dona pas a la ruptura, una ruptura molt més marcada que en altres arts, precisament a causa de la continuïtat més marcada que s'havia donat en la música.

Els invariants rítmics, harmònic-melòdics, formals i referits als codis de connotació s'abandonen dràsticament i

"La modernitat no col·loca la perfecció en el que és sinó en el que serà"

s'aposta decididament per l'aventura. La ruptura, malgrat tot, es refereix només a l'aspecte extern de la música. El discurs de fons –de progrés, de modernitat– no només es manté sinó que es reforça. Fins i tot components estètics més primaris queden intactes en un primer moment (com per exemple l'expressionisme en el cas de Mahler-Schönberg). Si continuem suposant que Orfeu és un compositor situat en aquestes coordenades, a què podem atribuir la pèrdua d'Eurídice? Aquesta pèrdua simbolitzarà en la nostra traducció el fracàs del projecte modern, el fracàs que porta les avantguardes a un carreró sense sortida, al silenci, a la mort de l'art.

La relació de posició entre Orfeu i Eurídice –el fet que ell sigui qui vagi al davant– col·loca l'heroi davant d'una dolorosa disjuntiva. O deixa de mirar-la (això és, rebutja la relació i s'hi gira d'esquena, cas força freqüent en el nostre segle) o bé es tomba i incorre en la maledicció. Podem vincular el fet de tombar-se amb la manera com el compositor del nostre segle ha anat mirant, angoixat, cap enrera, amb por de trobar-hi alguna cosa massa semblant, si no corria prou. És això, i no cap altra cosa, el que fa que Eurídice es precipiti a l'infern. Aquella especulació paral·lela que la modernitat instaura acaba ocupant un lloc preeminent. Orfeu (el que pensa) no s'agafa de la mà d'Eurídice (la música). La porta al darrera. Aquesta relació falsa és la que provoca el desenllaç.

“Tinc la sospita que la música del nostre temps (...) ha prestat molta atenció, potser gairebé tota, a tot allò que sona, i poca –a mi em sembla que és poca– al que se sent. I no és el mateix: perquè no se sent tot el que sona, ni com sona. Ni tampoc sona tot el que se sent: tampoc.” (14) Això il·lustra força bé el nucli del que volem transmetre. En permetre's prescindir de codis fermament ancorats en l'oïent –més fermament del que en principi es va pensar– les avantguardes es van veure obligades a recórrer a estructures noves. Aquest procés era inevitable i Schönberg el va escometre quan va comprovar que compondre sense sistema era impossible. És evident que l'art necessita regles.

Els nous codis no eren més artificiosos que l'anterior, però aviat es van revelar més ineficaços. La tonalitat va necessitar molts segles per desenvolupar-se i arribar a la maduresa. La successió de nous sistemes, en canvi, no va deixar a cap l'espai suficient per créixer, i es va anar accelerant progressivament. En aquesta situació, el problema que sintèticament descriu J. Arnau comença a incidir amb tota la seva intensitat. La composició va acabar fonamentant-se en un ordre sempre extramusical i absolutament inapreciable per a l'oïda en la majoria dels casos. La riquíssima estructura semàntica anterior es va veure reduïda a oposicions primàries del tipus: fort-suau, agut-greu, lleuger-dens.

El serialisme és potser l'únic intent seriós d'ordenació del material sonor que el nostre segle ha aportat. A partir d'aquest, comença a generalitzar-se la peregrina idea que

cada creador ha de generar el seu propi codi –quan un codi és, per definició, una qüestió que atany més d'un– i es produeix la previsible conseqüència: Babel, ningú no s'entén. Sorprenentment, encara hi ha qui s'estranya de l'allunyament del públic. Orfeu, tristament sol i constituït en tendència estètica unipersonal, no pot queixar-se a ningú, perquè és l'únic que parla la seva llengua.

Els hereus directes de les primeres avantguardes van insistir a caminar al davant d'Eurídice, sense deixar-la respirar. La seva mirada nerviosa cap enrera era la visió del temps més inconvenient i neuròtica que la història ha albergat. L'Eurídice que en despuntar la modernitat estimava Orfeu ja no era la mateixa en el camí de tornada. Si més no, això és el que es pensaria qualsevol a jutjar per l'entossudiment a mantenir-la al darrera.

Si la primera avantguarda responia, com ens hem esforçat a posar de manifest, al caràcter general de la seva època, no podem dir el mateix de les posteriors generacions d'epígons. Invertint el procés que il·lustràvem amb el parell Mahler/Schönberg, van mantenir els principis tècnics –de forma general– per sobre dels canvis en el pensament i en la nostra manera d'entendre el món. El concepte del temps lineal i il·limitat ja havia perdut tota la vigència quan en els anys cinquanta i seixanta s'entestaven a continuar aplicant els principis que se'n derivaven: progrés, canvi.

El salt qualitatiu aconseguit per la física de començaments de segle havia encetat la tasca d'enderrocar l'edifici de la modernitat posant en entredit els seus fonaments mateixos: l'espai euclídeo-cartesià, el temps lineal i la física newtoniana.

La visió compacta i monolítica del món que la ciència havia polit fins a finals del segle XIX saltaria pels aires a partir de la investigació sobre l'electromagnetisme. Planck, Bohr, Schrödinger, Einstein, Heisenberg rebutjarien en poc més de vint anys la visió de la realitat que la modernitat havia fet seva i, per extensió, desmuntarien no només la idea del temps lineal sinó el mateix concepte d'individu. La música no se n'adonà. Fins i tot avui es dona prioritat entre els compositors a la vella idea d'allò nou. Ningú no sembla adonar-se del canvi evident de coordenades. Gianni Vattimo ho expressa amb una claredat absoluta: “Presoners del joc fantasmagòric (...) de la societat de mercat i els mitjans tecnològics, les arts van viure ja sense emmascarament metafísic (la recerca d'un suposat fons autèntic de l'existència) l'experiència del valor d'allò nou com a tal d'una manera més pura i visible que les ciències i les tècniques, en certa mesura encara vinculades amb el valor de veritat o el valor d'ús; en una experiència com aquesta el valor del nou, radicalment revelat, va perdre tot fonament i tota possibilitat de valer encara”. (15)

Hem de rebutjar ràpidament una ideologia que, pel fet d'estar francament en desacord amb la nostra època, només ens pot servir de llast. Estem obligats a revisar la nostra



Claudio Monteverdi, un important precedent en el tractament del mite d'Orfeu

relació amb el passat per oblidar definitivament aquestes mirades neuròtiques a Eurídice, per portar Eurídice al nostre costat. La cita de Marx que encapçala aquestes línies ens dóna l'oportunitat de considerar que no serem pas els primers que, davant d'una situació radicalment diferent de l'anterior, hagin de començar per "evocar angoixosament els esperits del passat" per posar-los de la nostra banda.

La tasca de discernir el que s'ha de salvar i el que cal descartar del llegat de les avantguardes ha d'estar forçosament acompanyada de la reconsideració de la tradició anterior. Tot ha de ser reinterpretat, començant per l'espínós debat de la tonalitat-atonalitat. Els qui insinuen un somriure irònic quan senten parlar de la tonalitat –"superada"– no tenen sinó una visió plana de l'esdevenir històric, contaminada per esquemes que es varen revelar insuficients fa temps i que han produït quantitats ingents de música insofrible.

Però ha de quedar molt clar que qualsevol simplisme a l'hora d'abordar la situació només provocarà avortaments. Si seguim fent servir d'exemple la tonalitat, tan estèril és entossudir-se en una atonalitat estricta i ortodoxa, com escriure sonatines en do major. El debat que reclamem

hauria d'ocupar-se, al contrari, d'aquells aspectes que en el sistema tonal –entès de la manera més àmplia– varen constituir la base d'un codi universalment assumit: la macroforma normalitzada, la repetició, el tema, la tonalitat –en sentit estricte–, les fórmules cadencials. Tot això ha de ser revisat. Com diu Octavio Paz: "Els poetes de l'edat moderna varen buscar el principi del canvi: els poetes de l'edat que ara comença busquem aquest principi invariant que és el fonament dels canvis." (16)

Després de perdre definitivament Eurídice, Orfeu va tenir un final força desgraciat. Segons una de les versions, va seguir fidel a la desapareguda i les dones de Tràcia, portades pel despit i per la gelosia cap a la morta, el varen esquartejar. El cap va arribar fins a Lesbos –adequada al·legoria de l'esterilitat– on va emetre oracles fins que Orfeu li ho va prohibir. La traducció aquí és quasi òbvia. No podem entregar-nos al record si no volem acabar desautoritzats pel mateix custodi de les arts. La nostra relació amb el passat ha de ser d'anàlisi, no de devoció exclusiva. "...entès d'aquesta manera, el "post" de "postmodern" no significa un moviment de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, és a dir, de repetició, sinó un procés a la manera de "ana-", un procés d'anàlisi, d'anamnesi, d'anagògia i d'anamorosi, que elabora un "oblit inicial". (17).

Si obrem encertadament, recuperarem Eurídice i la podrem mostrar al nostre costat. Rilke ho diu encara millor:

"Infant, jo et coneguí com una flor ignorada,
i ara et vull evocar, escampar el teu record,
altra vegada, a tots. Tu, que ens fores furtada,
oh bella companyona dels laments del meu cor!" (18)

NOTES

1. Herbert Read, citat per Ch. Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Ed. Gustavo Gili.
2. Joseba Gabilondo a *Arbola*, estiu 1987. Bizkaio Foru Aldundia.
3. F. Guinard. *Mitología general*. Ed. Labor.
4. De la versió revisada per D'Indy de l'*Orfeu* de Monteverdi.
5. Robert Graves. *Los mitos griegos*. Ed. Ariel.
6. Félix de Azúa. *El sexo y los escritores*. Diario *El País*, 20 de noviembre de 1986.
7. Garcilaso de la Vega. *Égloga III*.
8. Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Ed. Seix Barral.
9. Vegeu-ne una exposició molt clara a Giulio Cattini, *El Medievo*, vol. 2 de la *Historia de la música* Turner.
10. G.W.F. Hegel. *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
11. Luciano Patetta. *Los revivals en arquitectura*, en *El pasado en el presente*. Ed. Gustavo Gili.
12. Carmen Rodríguez Suso. *En las fronteras de la tonalidad*. Quadern de la secció de música núm. 2, 1985. Ed. Eusko Ikaskuntza.
13. E. Lowinsky. *Tonality and atonality in Sixteenth Century Music*. California University Press. Citat per C. Rodríguez Suso.
14. Joaquín Arnau. *La materia de la composición*. A *Primer encuentro sobre composición musical. Textos y ponencias*. Área de música de l'institut valencià de les arts escèniques, la cinematografia i la música.
15. Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad*. Ed. Gedisa.
16. Octavio Paz, op. cit.
17. Jean François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Ed. Gedisa.
18. Rainer Maria Rilke. Sonet XXV a *Els sonets a Orfeu*. Traducció d'Alfred Badia. Edicions del Mall.

Validitat de la relació entre arquitectura i música contemporània en la renovació del concert públic tradicional

Per DONATELLA RIGHINI
traducció JORDI MAS ANTÓ

La relació entre música i arquitectura –entesa no en el sentit baudelaire de “correspondència” entre les dues arts, sinó com a consideració de les exigències que la música estableix respecte a l’arquitectura– ha esdevingut en el curs de la història cada vegada més problemàtica. En primer lloc en sentit físic: des del moment en què es passa d’una comunitat d’audició restringida a una de més àmplia, d’una música per a pocs a una per a molts, es presenta l’exigència d’una major dotació d’espai.

Successivament neixen exigències relatives a l’estructura de la mateixa música. Els dos fenòmens estan evidentment lligats entre ells, donat que la creació d’un espai més ampli per a la fruïció musical imposa la creació d’una música en la qual l’espai tingui un paper predominant i doni origen així a la música *concentrada en l’espai*, com l’entenia Edgar Varèse –per al qual el procés creatiu era l’organització dels sons precisament en un espai en moviment continu–. Aquest darrer element és el punt d’intersecció entre les dues arts, malgrat que en el curs de la història de la música no n’hagin estat considerades adequadament les virtualitats. Podria obrir el camí en aquesta direcció el floriment de la polifonia a doble cor “batent”, que es desenvolupà el s. XVI amb Willaert i els Gabrieli a Sant Marc de Venècia, estimulat per la mateixa estructura de l’església amb dos cors contraposats en la planta de creu grega.

Tanmateix, aquesta relació entre arquitectura i música romangué un esdeveniment casual que va trobar només una continuació amb Richard Wagner, explícitament interessat en l’espai que la primera de les arts esmentades estableix a l’entorn del fet musical. Conjuntament amb l’arquitecte Brückwald ell va concretar els seus ideals en la construcció

del teatre de Bayreuth (1876), on les relacions espacials i formals de l’àmbit destinat a contenir l’escena musical i el públic van ser revisats de nou mitjançant idees destinades a no romandre isolades en aquella experiència: pensem en l’amplia difusió que ha trobat d’ençà d’aleshores la creació de l’“orquestra” (golfo místico) excavada sota la platea per a contenir l’orquestra i separar-la de la vista del públic, i la sistematització d’aquest últim en un ample aparell de llocs en forma d’amfiteatre sense subdivisions marcades.

Seguint les petjades del capteniment romàntic de la unitat de les arts se situen diverses hipòtesis de renovació de les tècniques teatrals o a la fi del Vuit-cents o al començament del nostre segle.

El 1896 Karl Lautenschläger va instal·lar al Residenztheater de Munic el primer model europeu d’escenari giratori. El 1918 Adolphe Appia expressava els seus propòsits respecte a l’ideal de “fusió de les arts”, nota característica de les avantguardes històriques:

“...abans o després arribarem a la que serà anomenada *Sala*, catedral de l’avenir que, en un espai lliure, vast, transformable, acollirà les manifestacions més diverses de la nostra vida social i artística...”

Luigi Rognoni en la seva presentació de la *Música Futurista* (ed. Cramps Records, 1980) recorda que “el futurisme cercava, paral·lelament al grup del Blaue Reiter [...] la fusió de les arts en una correspondència ja no analògica sinó fundada en la relació entre percepció visual i percepció auditiva”.

Aquestes línies tendencials entorn de la primera guerra mundial no van portar, tanmateix, a la realització de noves architectures per a l’espectacle total, sinó, més aviat, a renovacions “esceno-tècniques” que modificaven ben poc els edificis tradicionals.

Els mateixos futuristes no van aconseguir de realitzar llurs propòsits, adés per l’endarreriment de les estructures escèniques, adés perquè llur ambient ideal de representació havia de ser el mateix espai urbà, com descriu Luigi Russolo en el *Manifest futurista – l’art dels sorolls*:

[...] la nostra sensibilitat multiplicada, després d’haver-se conquerit als ulls futuristes tindrà finalment unes orelles futuristes. Així els motors i les màquines de les nostres ciutats industrials podran un dia ser sàviament afinats, de forma que farà de tota oficina una embriagant orquestra de sorolls”.

Aquestes poques citacions ja són suficients per fer-nos adonar de la consciència, que des d’aleshores anava madurant, relativa a la necessitat de nous ambients per a l’espectacle. Alguns anys més tard, en els anys 30, la problemàtica havia adquirit majors dimensions, com ho testimonia un escrit de Julien Lepège de 1933:

“El teatre es troba en un estat de crisi contínua. Aquesta crisi és més antiga del que hom pugui creure i no té res a veure amb la crisi econòmica que pateixen totes les arts i tots els oficis. El teatre, amenaçat per la concurrència dels *music halls* i dels cinemes, per tal de romandre viu es transforma



Les òperes de Stockhausen —aquí *El curs de l'any*— trenquen amb el concepte tradicional d'espai escènic

continuament. Són les dades socials i les tendències espirituals que hi jugen el paper decisiu. La nostra societat, que viu en un estat de confusió d'ençà de fa més de mig segle, exhorta els ànims més creatius a la crítica, però no aconsegueix de produir una nova forma de societat. És natural que també per al teatre la crítica del que és vell hagi de ser difusa, unànime, i que s'afermin unes noves tendències sense que estigui ben afermada la forma del teatre modern."

D'ençà d'aleshores fins als nostres dies es pot dir que la descripció de Lepège és sempre vàlida, donada la situació de la tipologia teatral actual i dels darrers decennis.

Si abans existien determinades "lectures" de teatre —el teatre setcentista, el teatre de les Corts, el teatre barroc, el teatre romàntic— en el nostre segle no s'ha realitzat mai una tipologia "moderna", un teatre del Nou-cents, perquè tot el que s'ha fet no és més que una revisió de quelcom que ja existia: l'arquitectura teatral sempre s'ha repetit ella mateixa.

Les raons d'això estan essencialment lligades a la revolució que la composició musical ha produït en el nostre segle. Si la relació compositor-intèrpret-públic havia estat homogènia des del naixement del melodrama fins a la fi del set-cents, va sofrir una ruptura cada vegada major amb la presa de consciència, per part dels autors, de la individualitat de les seves obres, per les quals ells ja no toleraven més les llibertats interpretatives dels intèrprets (i efectivament les partitures van esdevenir cada vegada més minuciosament detallades). En ple romanticisme intèrpret i públic eren

completament indiferents per al compositor i aquesta ruptura va continuar accentuant-se fins a esdevenir total amb l'experiència de l'escola de Darmstadt i els seus rigors de la serialitat integral. Però, en el moment en què aquests rigors s'atenuen, els compositors comencen a orientar-se cap a obres que recuperin la relació amb el públic: a l'origen d'aquesta actitud nova hi ha una tendència a la gestualització i ritualització de la música que implica totalment l'espectador (de manera positiva o negativa) en aquesta obra teatralitzada.

D'aquesta realitat, doncs, se'n deriva una recuperació de la relació entre qui escolta i qui actua, un fet negat per l'estructura arquitectònica del teatre tradicional, que estava, en canvi, en funció del contrari.

Avui el fenomen del teatre ja no està lligat a una tipologia precisa, no es pot pensar en una estructura arquitectònica que pugui ser *única*. Luca Ronconi, per exemple, té una certa indiferència per al lloc teatral respecte al text, llevat que certs textos no requereixen llocs que tenen una tal especificitat que connoti de forma definitiva certes accions i fets. La mateixa creació noucentista de l'auditori —l'arquitectura del qual es relaciona amb la de la sala cinematogràfica degudament modificada per tal d'obtenir un estàndard acústic superior— no ha estat una resposta tipològica *única* a les exigències executives i d'audició, ja que es troba limitada a un repertori ben concret.

Un esdeveniment determinant en el procés innovador de

la producció espàcio-musical ha estat l'adveniment de la reproducció estereofònica, que ha permès a la música de trobar les condicions tecnològiques apropiades per a una emancipació de la realitat acústica de l'ambient. S'ha obert així als compositors la categoria de l'espai com a un nou camp de l'acció creativa: "Amb l'aparició de transmissions radiofòniques i del disc estereofònic, l'espai, com a nou mitjà artístic de creació, està plenament justificat", afirma el 1960 Fred K. Prieberg.

El paper decisiu d'aquesta conquesta per a la música és ja testimoni dels anys 50, quan compositors com Boulez, Berio, Pousser, Stockhausen i altres van treballar amb els instruments electrònics a banda de treballar amb els tradicionals. Impulsats per la necessitat d'enfrontar-se amb la dimensió espacial, s'han dedicat a la recerca de solucions que permetessin de dislocar en l'espai les fonts de producció del so.

La relació entre música i arquitectura ha vist alternar-se la prevalença de les exigències de l'una o de l'altra en els diversos casos i val la pena d'observar-ne alguns.

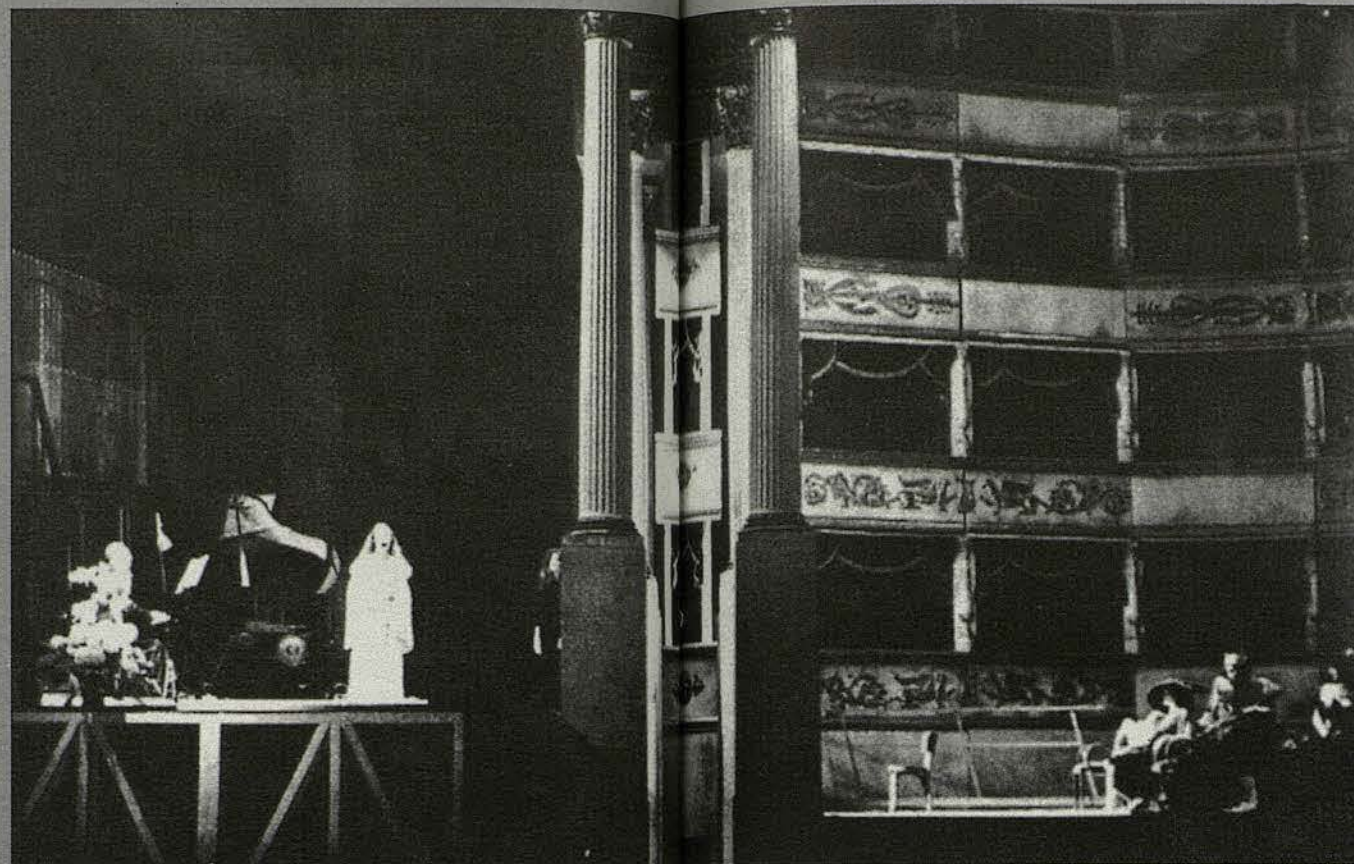
L'any 1956 va tenir lloc la primera representació de *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen, composició per a cinc grups d'altaveus. Per a executar la peça calia disposar els altaveus circularment entorn dels espectadors. El lloc escollit per a la representació va ser l'auditori de la Westdeutsche Rundfunk de Colònia, les característiques espacials de la qual es van revelar en contradicció amb les exigències musicals, de manera que Stockhausen va treure la conclusió que:

"És difícil d'interpretar música per a l'espai en un àmbit construït amb finalitats totalment diverses. Han de construir-se nous llocs per escoltar aquesta música que siguin adequats a les seves exigències."

Fonamentat en aquesta consideració ell proposa la transformabilitat com a primera i ideal característica per als ambients destinats a l'execució de música endemés d'aquests altres onze requisits:

- 1) Un espai circular o quadrat per fer possible de disposar l'orquestra en un lloc a voluntat a l'entorn dels espectadors o en mig d'ells.
- 2) El pòdium no ha de ser fix; cal un gran nombre de petits pòdiums mòbils.
- 3) Paviment uniforme.
- 4) Els seients no han de ser fixos. El seu ordre ha de ser variable a voluntat.
- 5) Al voltant de les parets i als angles, endolls per a altaveus i micròfons.
- 6) Fornícules i/o balcons situats a altures diverses per a petits grups instrumentals.
- 7) Portes que no perjudiquin la disposició circular dels grups orquestrals al llarg de les parets (si pot ser moltes portes distribuïdes al llarg del perímetre de l'espai circular).
- 8) Un eco controlat electrònicament, que pugui adaptar-se a les exigències de cada moment.
- 9) Un estudi acústic fora de la sala per a la prova relativa als altaveus i als micròfons.
- 10) Un sistema d'il·luminació i de llums independents.
- 11) Cadires de fusta abans que encoixinades.

De naturalesa completament diversa -fins i tot respecte a les seves esmentades propostes "reformadores" de l'espai



L'obra *Opera*, de Luciano Berio, mostra tres accions simultànies: l'legenda d'Orfeu, naufragi del *Titànic* i una mort en un hospital-enmig d'una simulació de les il·lotges de l'Scala

teatral- és l'experiència que el mateix Stockhausen va realitzar amb els deixebles a Darmstadt el 1968: *Musik für ein Haus*, que tenia com a punt de partida l'estructura arquitectònica (en aquest cas l'edifici de la lògia maçònica del lloc) que havia de ser completament ocupada per la música. L'intent era d'efectuar "un equivalent espacial de la polifonia musical o sigui la creació d'una situació polispacial que reproduïx la superposició dels diversos estrats sonors [...]". La gent podria veure i escoltar, gràcies a un sistema àudio-visual múltiple, el que s'esdevé en qualsevol instant a totes les altres cambres. Per escoltar més precisament una cosa o una altra no hauria de fer res més que traslladar-se a la cambra corresponent, o sigui, penetrar en la música".

Quatre cambres eren connectades d'aquesta manera: *Mansarda sonora*, *Zeng!*, *Eco* i *Vibratòrium*. *Capsa musical* era el lloc semisepultat on era col·locada la sala de control.

Anàloga a aquesta experiència va ser la *Musik für die Beethovenhalle* projectada el 1969, que preveia un ús no convencional dels tres auditoris i dels altres espais de la Beethovenhalle de Bonn. Els auditoris van ser utilitzats per a execucions de composicions electròniques, mentre que en els altres espais tocaven quatre orquestres.

Un exemple significatiu d'una posició preeminent de l'arquitectura respecte a la música és l'ofert per una cèlebre realització de l'arquitecte-compositor Iannis Xenakis en col·laboració amb Le Corbusier: el pavelló Philips per a l'exposició de Brussel·les el 1958. Havia de contenir un *Poème électronique* constituït per "1. llum, 2. color, 3. imat-

"És necessària una relació recíproca d'invençió -sigui per a la música, sigui per a l'arquitectura- de llocs i esdeveniments musicals del nostre temps"

ge, 4. ritme, 5. so, reunits en una síntesi orgànica accessible al públic".

La funció de la música en la fase ideativa d'aquest espai no va ser considerada i a l'art esmentada se li donà una col·locació -vuit minuts de música de Varèse i dos minuts de música de Xenakis- només quan el projecte arquitectònic va ser definit.

En una posició clarament oposada al credo de Stockhausen sobre la necessària prioritat de l'esdeveniment compositiu, Xenakis el considera, en canvi, subordinat als models oferts pel pensament matemàtic. La mateixa ideologia és a la base d'altres composicions successives del mateix Xenakis, com *Polytope de Cluny*, del 1972, realitzada a les termes romanes del Museu de Cluny, que per a aquella ocasió va esdevenir escenari de llums i de colors.

La concepció interpretativa tradicional es trasbalsa completament per l'ús musical de l'espai: és necessària una relació recíproca d'invençió -sigui per a la música, sigui per

a l'arquitectura- de llocs i esdeveniments musicals del nostre temps.

A l'interior d'aquesta nova realitat assumeix una posició de categoria absoluta una experiència dels nostres dies, és a dir la del Centro Tempo Reale, nascut a Florència el 1987, dirigit per Luciano Berio. El centre de recerca florentí s'ocupa del desenvolupament de les possibilitats d'interacció (*en temps real*) entre la interpretació en directe i sistemes digitals programats.

Avui ja són innombrables els Estudis i els Instituts que en el món s'ocupen de les aplicacions de la informàtica a la música, enteses com a produccions musicals lligades a la informàtica i a les noves tecnologies digitals. D'aquesta manera l'ordinador és usat com un mitjà que permet al compositor de dominar el conjunt i la interacció dels instruments acústics i digitals, de penetrar amb una gran precisió en els processos acústico-musicals i d'estendre les possibilitats expressives dels instruments i de la veu. Les noves tecnologies i els mitjans instrumentals i vocals tradicionals no estan, des d'un punt de vista conceptual, en oposició, sinó que són dues dimensions complementàries entre elles.

I és aquesta relació de complementarietat la que es troba a la base dels interessos del Centro Tempo Reale, compromès en recerques i produccions vastes i complexes, enriquides per un camp exploratiu finalment pres en consideració de manera explícita: l'audició. Contràriament a les situacions estandarditzades per a l'audició de la música pensada per a instruments tradicionals i executada per aquests mateixos instruments (sala de concerts, teatre, auditori), les noves tecnologies no imposen un lloc ideal d'audició. Les produccions del Centro Tempo Reale, en particular, consideren l'espacialització del so, efectuada sigui mitjançant la realització d'espais acústics flexibles i inèdits, sigui -sobretot- mitjançant l'ocupació musical d'espais reals no concebuts originàriament per a interpretacions musicals: places, carrers, claustres, palaus, valls, etc.

Un exemple emblemàtic, entre les produccions del Centro, és *Ofanim* de Luciano Berio, executat per primera vegada al Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci de Prato (Florència), i tot seguit a l'espai de la Fundació Maeght, de Saint Paul de Vence (França), al Lingotto FIAT de Torí, a la sala acadèmica de la Universitat de Bolonya (per al 900 aniversari de la fundació de la Universitat), a l'Auditorium della Conciliazione de l'Acadèmia de Santa Cecília de Roma i a altres indrets sempre diversos, com a demostració del que s'ha descrit més amunt.

La que ofereixen les experiències de recerca del Centro Tempo Reale és una solució del problema de la producció musical contemporània que té l'aval també de la informàtica. Però fins i tot en el cas de composicions al nostre temps que utilitzin només instruments tradicionals resta l'exigència, per a la seva execució, d'un centre teatral l'estructura del qual sigui versàtil, o sigui que no destorbi o influènci amb la seva presència els continguts o missatges que de mica en mica es posen en escena. La realització d'una estructura

arquitectònica d'aquest tipus no és impossible, encara que presenti algunes dificultats. Sobretot, no és fàcil de sensibilitzar les estructures públiques per afavorir (també i sobretot amb contribucions financeres) la construcció d'edificis que no sempre s'insereixen en el teixit urbanístic amb característiques "monumentals". Des del punt de vista de la difusió musical l'existència d'un lloc teatral *ad hoc* per a la composició presentada seria indubtablement una ajuda per a recuperar cada vegada més la relació amb els intèrprets de música, un problema actualment no ben resolt.

El públic com a entitat es va crear paral·lelament al naixement del melodrama, o sigui quan l'adveniment de la monòdia acompanyada, després del floriment de la polifonia, va donar a la música les característiques de "música d'audició", de manera que va permetre a un cert grup social d'esdevenir públic. Durant molt de temps aquesta nova entitat va ser tinguda en una enorme consideració pels compositors, tanta que les obres musicals successives al naixement del públic van ser altament condicionades per aquest.

Fou així que a la relació estretíssima entre compositor i intèrpret s'hi va afegir aquest tercer element, que era un tot homogeni amb els altres dos. En més d'un tractat de l'època referent a la composició es troben citacions relatives a la consideració deguda en què l'autor havia de tenir el públic, el gust i les exigències del qual havien de ser respectats i secundats.

Amb la fi del set-cents i la prevalença del romanticisme —com hem recordat abans— l'homogeneïtat entre compositor, intèrpret i públic es disgrega cada vegada més. El mateix Beethoven componia les seves obres sense preocupar-se de les eventuais dificultats que els seus intèrprets havien trobat, ni, encara menys, de la major o menor complaença que haurien suscitat en el públic.

El procés gradual de ruptura ha assolit el punt culminant amb la dodecafonía i el serialisme integral, que han aïllat completament el compositor. Sempre hem dit en aquest escrit que amb la mitigació el rigorisme de Darmstadt la música del Nou-cents s'ha orientat en gran part cap a una teatralització i gestualització que permetia de recrear una implicació del públic tant en sentit negatiu com positiu.

Observant atentament els resultats d'aquest "camí" a la llum de la realitat hodierna, tanmateix, l'aspecte que ressalta amb prepotència és una reacció quasi sempre negativa per part del públic. Àdhuc si fins fa un decenni es tractava de reaccions més actives, constituïdes per xiulets i frases despectives fins a arribar a l'exclamació freqüent: "és una indecència!" d'algun espectador particularment tradicionalista, que se n'anava de la sala després d'aquest rampell d'ira, avui la situació no ha canviat. El públic té una reacció més passiva, que consisteix a abstenir-se silenciosament d'aplaudir o, a tot estirar, a anar-se'n a la meitat de la peça (sempre en civilitzat silenci).

En l'intent de sensibilitzar més els oients a la música contemporània moltes entitats encarregades de la producció acostumen a oferir programacions en les quals, inserida

entre dues o més peces del repertori clàssic, en figuri una del nostre segle. Subratllem l'entre perquè no es tracta d'una inserció casual: si la peça contemporània, en efecte, es posés al començament del programa hi hauria el risc que molts espectadors arribessin al concert *després* de la primera peça, mentre, que, si es col·loqués al final del programa, no seria difícil d'imaginar un èxode abans de la fi del concert. Vet aquí, doncs, explicat el procediment "pedagògic" de programacions d'aquest tipus.

L'èxit d'aquestes temptatives no ha donat grans satisfaccions, de guisa que les institucions musicals que cerquen el gust del seu públic cada vegada insereixen menys peces de música contemporània als seus cartells.

Com seria possible, doncs, de portar a terme una pedagogia del públic enfront de les sempre noves exigències i tendències musicals?

Més enllà de la consideració feta més amunt sobre la necessitat de presentar les composicions en una estructura teatral adient amb les obres i amb els missatges que volen portar al públic, cal també alguna cosa més que permeti d'educar a tots els efectes els oients.

Són pocs els qui afirmen d'estimar la música contemporània perquè la veuen néixer, perquè viuen en aquesta actualitat. Normalment parlen així els "encarregats dels treballs", músics o musicòlegs, que realment tenen un contacte directe amb aquesta música i compositors. Però, i el públic tradicional?

Enfront de la producció musical actual l'oient es troba desorientat. Mentre que per al repertori clàssic ha tingut la manera de fer-se també una autoeducació mitjançant l'audició a casa, no pot fer el mateix amb la música contemporània —si més no per l'escassetat d'enregistraments en circulació—.

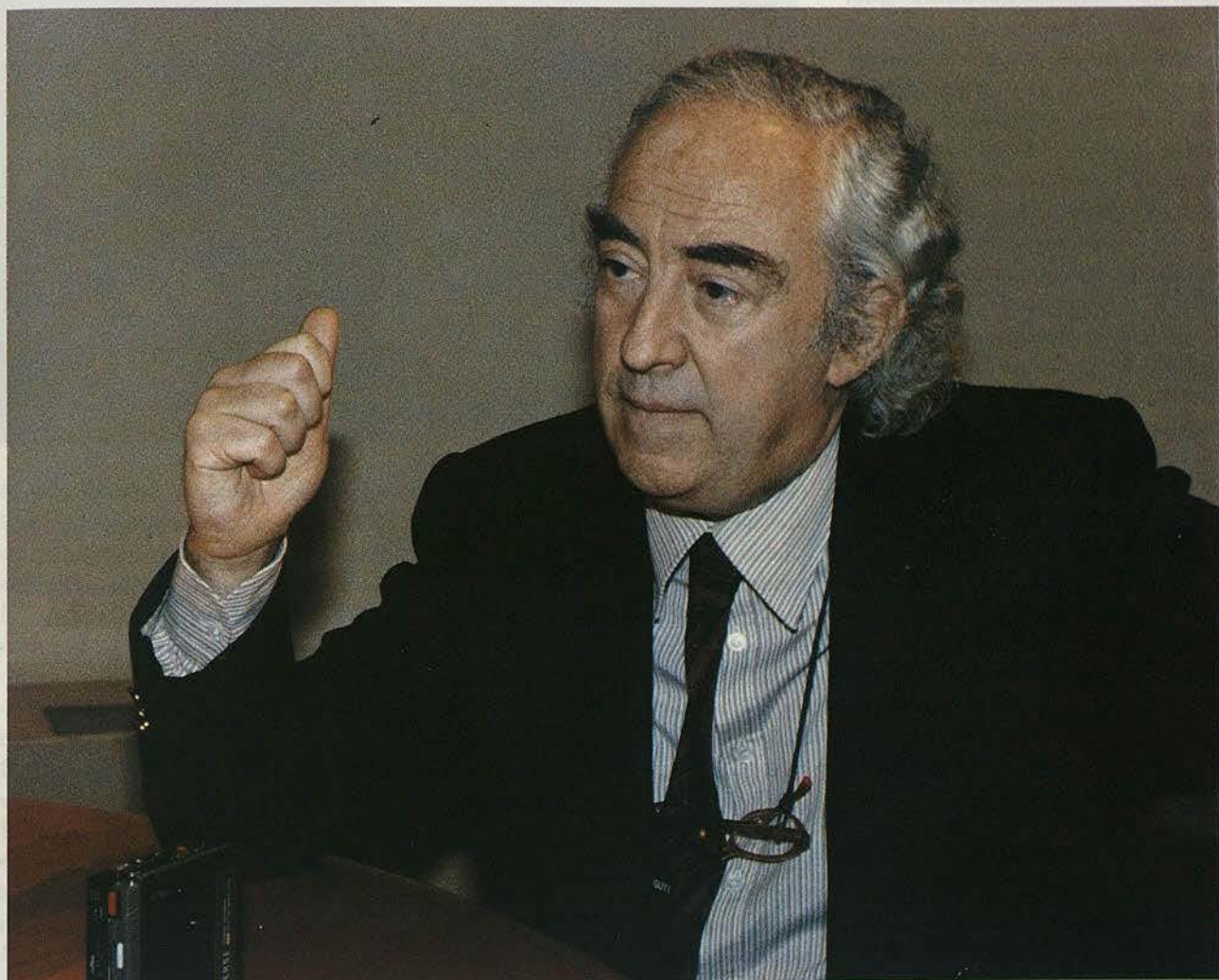
El mateix espai teatral podria oferir les oportunitats educatives. Com? Una solució molt simple seria la presència, ultra la sala destinada a les interpretacions, d'un espai adjacent on de tant en tant es presenti la música que s'executarà i on es trobi a disposició també material de documentació. La presentació de la música hauria de ser, si fos possible, a càrrec del mateix compositor, donat que l'única manera de comprendre les raons ètiques i estètiques subjacents a una peça, el seu llenguatge i la forma, és el contacte personal amb l'autor. Després de la presentació, l'execució seria rebuda ben altrament de la forma habitual, i encara fóra millor si es deixés a disposició, en l'espai contigu a la sala de concerts, un enregistrament del concert per poder-lo tornar a escoltar eventualment més vegades. L'estructura arquitectònica s'enriquiria de quelcom viu endemés d'útil.

En el difícil panorama de la música contemporània podem, doncs, ser optimistes pel que fa als canvis arquitectònics i "educatius" que puguin consentir fins i tot a aquest gènere d'integrar-se totalment en la realitat de la qual i per a la qual neix i viu.

Fe d'errates: En el número 79 de Catalunya Música/Revista Musical Catalana, corresponent al mes de maig de 1991, apareix a la pàgina 30 una fotografia de Jean Paul Sartre atribuïda erròniament a Erik Satie.

Bruno Giuranna, virtuosisme de viola

per CARME MARTÍNEZ



"De tots els instruments de l'orquestra, aquell les excel·lents qualitats del qual han estat durant més temps desconegudes és la viola. És tan àgil com el violí, el so de les cordes greus té un mordent particular, les seves notes agudes brillen pel seu accent tristament apassionat, i el seu timbre, en general, d'una malenconia profunda, difereix del dels altres instruments d'arc. Ha estat, però, inocuat molt de temps, o aplicat sovint a l'ús, tan obscur com inútil, de doblar a l'octava superior la part del baix. Hi ha diverses causes per a la injusta servitud d'aquest noble instrument. De primer, la majoria de mestres del segle passat, perfilant rarament quatre parts reals, no sabien què fer-ne; i quan no la relegaven de seguida a

algunes notes de replè en els acords, s'afanyaven a escriure el fatal "col basso", amb tanta inatenció de vegades, que en resultava un redoblament a l'octava dels baixos, inconciliable bé amb la melodia, bé amb totes dues ensembles. A més, era malauradament impossible escriure llavors per a les violes coses sobresortints que exigissin un talent ordinari d'execució. Els instrumentistes de viola eren sempre escollits entre els rebuigs dels violinistes. Quan un músic es veia incapaç d'omplir convenientment una plaça de violí, es passava a la viola. D'aquí resultava que els violistes no sabien tocar ni el violí ni la viola."

Hector Berlioz
Grand traité d'instrumentation et d'orchestration, 1806

El cert és que algunes de les afirmacions contingudes en aquestes línies –tot i que van ser escrites fa gairebé dos-cents anys per l'autor de *Harold a Itàlia*, una de les més belles partitures per a viola solista i orquestra de tot el repertori– han romàs ben actuals fins fa relativament poc temps. No és cap secret que la viola ha estat considerada, durant segles, un instrument sotmès a una certa tutela violinística –gairebé sempre abandonat en mans de violinistes fracassats–, rarament font d'inspiració dels grans compositors i, en conseqüència, mal conegut pel gran públic. Aquest passat sembrat de zones d'ombra li ha procurat una certa reputació de “bastard dels instruments de corda” i l'ha mantingut en un estat de quasi-hivernació del qual, afortunadament, comença a sortir. La floració d'excel·lents violinistes joves dels darrers anys –Bashmet, Caussé, Kaskashian, Pasquier, etc.– i l'interès dels compositors contemporanis, des de Bartók, han estat, conjuntament, els motors del seu espectacular renaixement.

La recent visita a Barcelona del gran Bruno Giuranna, pioner i mestre d'alguns dels més brillants integrants de les noves generacions de violinistes que acabem d'esmentar, va ser aprofitada per la “Catalunya Música/Revista Musical Catalana” per tal de mantenir la conversa que aquí els oferim. Giuranna arribava a la nostra ciutat, convidat per la Fundació “la Caixa”, amb un doble propòsit. D'un costat, la seva participació com a intèrpret en la Temporada Musical de la Fundació, amb un interessant programa integrat per obres de Brahms i Schumann; d'un altre, la classe magistral que impartí l'endemà del concert i que suposà, per als nostres joves violinistes, una oportunitat única de conèixer Giuranna en la faceta d'extraordinari pedagog.

Bruno Giuranna, nascut a Milà en el si d'una família de músics, cursà els seus estudis a Roma. Fou un dels fundadors del prestigiós grup I Musici, i va iniciar la seva carrera com a solista de viola d'amore. El 1954 va fer l'estrena mundial de *Música de concerto per viola e orchestra d'archi*, de G.F. Ghedini, composta especialment per a ell i dirigida per Herbert von Karajan. Des de llavors, ha realitzat nombroses gires per tot Europa, Amèrica del Nord i Centramèrica; ha tocat amb les orques-

En la seva visita a Barcelona, Bruno Giuranna formà part de les actuacions programades del cicle musical de la Fundació La Caixa, i oferí una classe magistral que mostrà la seva faceta de pedagog

“El caràcter típic de la viola és la sonoritat i la qualitat d'expressió que hom pot obtenir amb aquest so”

tres europees més importants i amb els directors més prestigiosos (Celibidache, Giulini, Muti, Abbado, etc.). Giuranna ha desenvolupat paral·lelament una àmplia activitat en l'àmbit de la música de cambra; cal destacar, en aquest sentit, les seves actuacions en trio al costat de Mstislav Rostropòvitx i Anne-Sophie Mutter, i en quartet al costat del Trio Beaux Arts.

P. Senyor Giuranna, m'agradaria començar la conversa comentant el fet que la viola hagi estat, durant molt de temps, un instrument mal conegut i infravalorat, tot i presentar unes qualitats excel·lents. De fet, és un instrument tan àgil com el violí, no és cert? R. Bé, la viola, quant a la qualitat del so, és segurament més expressiva que el violí; però, malauradament, no és tan àgil. És a dir, interpretar passatges ràpids o difícils en una viola és una mica més difícil que tocar-los al violí. El caràcter típic de la viola és la sonoritat, i la qualitat d'expressió que hom pot obtenir amb aquest so. La viola ha travessat una crisi d'identitat, perquè ha tombat, alternativament, cap al contralt o cap al tenor. I això ha provocat, des dels orígens, una manca de definició; jo sempre he dit que no hi ha una veritable tradició de so de la viola, com existeix una tradició del violí, del violoncel... La viola és encara...

no és patrimoni general del públic. P. Tampoc no es pot dir que els instrumentistes hagin estat uns genis... R. Això és pitjor encara que una crisi d'identitat, és un pecat original! La viola ha estat, durant segles, tocada per violinistes dolents. No cal ocultar aquest problema.

P. Vostè va començar amb el violí? R. Jo vaig fer els meus estudis amb el violí, i quan tenia disset anys vaig pensar que podia enrobustir la meua tècnica estudiant la viola. Al mateix temps, vaig conèixer la viola d'amore, un instrument molt poc tocat en aquella època; el seu encant em va fascinar. Això va passar en el moment que naixia I Musici... I em vaig trobar ficat al món de la viola. Primer, va ser una elecció de caire pedagògic; després, em va fascinar la seva qualitat de so, i, finalment, la vida musical em va empenyer a restar amb aquest instrument.

P. Pensa, doncs, que cal estudiar el violí abans de passar a la viola, tant per les dimensions de l'instrument –penso en els nens molt petits–, com per qüestions de repertori?

R. Bé, existeixen dues tendències, en aquest sentit. Hi ha pros i contres. L'únic argument a favor de començar amb la viola, amb el qual estic d'acord, és que si hom comença amb la viola mai no es pateix la frustració d'estar tocant

la viola “en comptes de tocar el violí”. Quant a la resta, trobo millor començar amb el violí, ja que, amb aquest instrument hi ha, sobretot, una enorme possibilitat d'elecció de repertori pedagògic i musical. Per a la viola hi ha molt poca cosa. De cada trenta estudis destinats al violí hi ha, potser, una bona transcripció per a la viola...

P. Crec que hi ha, per als nens petits, violins muntats amb cordes de viola... Pensa que això pot ser interessant, pedagògicament? No li sembla que més aviat reforça la idea que un violinista no és més que un violinista frustrat? R. Sí, també fan violins molt petits, quarts de violí... La veritat és que mai no he sentit un violí amb cordes de viola; però estic convençut que el resultat sonor és abominable...

P. I, per a un violinista que prové del camp del violí, és necessari reconsiderar completament la tècnica, quan fa el canvi?

R. No cal canviar la tècnica. Si la tècnica és bona, només cal adaptar-la a unes necessitats diferents. El problema que hom troba molt sovint en els violinistes que passen a la viola és que, de primer, hi ha unes qualitats de velocitat, d'agilitat, que romanen. Ara bé; des del moment que l'ex-violinista comença a provar d'entrar en el so de la viola, de crear un so més centrat en el

nou instrument, la qualitat de velocitat es perd i apareix, la majoria de les vegades, un perill de crispació.

P. Quins són els handicaps, les dificultats que troba un violista a l'hora d'encetar una carrera solista? El cert és que el públic té la idea preconcebuda que la viola és un instrument essencialment cambrístic...

R. Les dificultats són diverses. Una d'elles és la que vostè acaba d'esmentar. La dificultat per tocar com a solista amb una orquestra és que, sovint, si una orquestra vol comptar amb algú veritablement bo com a primera viola, es veurà obligada a prometre-li que tocarà almenys un concert de solista cada quatre anys. I això cobreix gairebé la proporció dedicada a l'instrument en la programació de les orquestres...

P. És justament la manca de repertori el que decideix tants violinistes a esdevenir músics d'orquestra o cambristes?

R. El repertori no és massa gran, però hi ha coses interessants. D'altra banda, a la música de cambra, a la gran música de cambra de Brahms, per exemple, els temes més bells es troben sempre a la part de la viola... Crec que això empeny tants violinistes cap a la dimensió de la música de cambra.

P. Permeti'm que faci la pregunta contrària: què decideix un violista a fer-se solista, amb un repertori tan petit?

P. Crec que hi ha un petit error a la pregunta –somriu–, perquè per a mi... Segons la meua filosofia de la vida, no es tria esdevenir no importa què: solista, cambrista, músic d'orquestra... Fas el que la vida musical et demana. Si et demanen que toquis un concert com a solista i t'hi sents preparat, ho has de fer. És una cosa completament contrària al meu ideal de vida, voler esdevenir solista, empenyer les situacions per tal de... No s'esdevé solista... Es fa el que s'ha de fer.

P. Quin és el repertori que vostè prefereix? Els contemporanis?

R. No pas els molt, molt contemporanis. No... Trobo que hi ha gent que toca l'avantguarda millor que jo. Prefereixo el repertori clàssic i romàntic, i els moderns com Bartók.

P. De fet, tot i així, vostè ha estrenat moltes obres... I hi ha compositors del seu país que ja han compost obres per a viola molt interessants: Sciarrino, Donatoni...

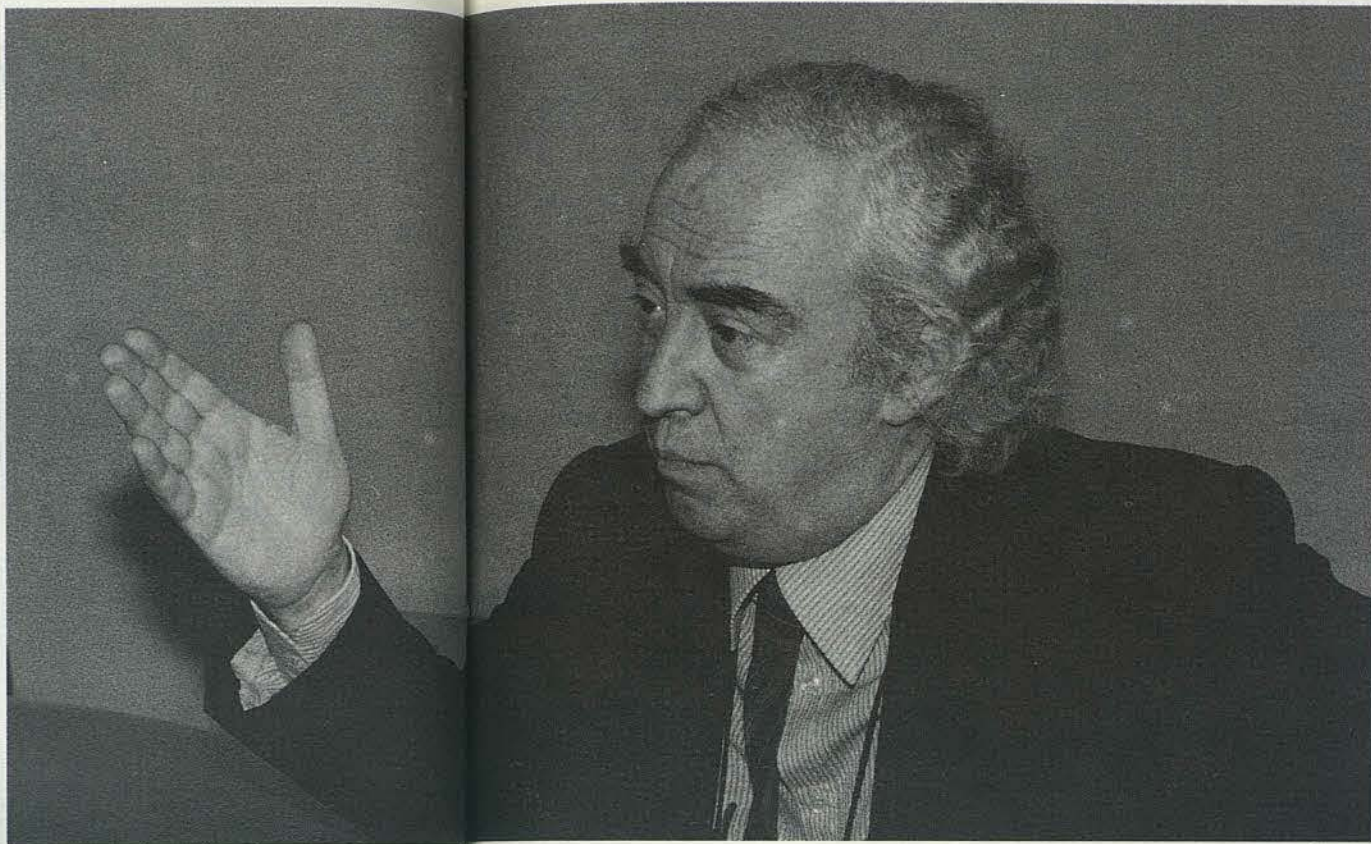
R. Sí, però... Per exemple, el Donatoni és una cosa que ja deixo als especialistes.

P. Justament amb motiu de l'estrena del *Concerto per viola e orchestra d'archi* de Ghedini, vostè va conèixer Karajan. Com recorda aquella experiència?

R. Va ser extraordinari, perquè ell era un músic d'una serietat increïble. Va dedicar molt de temps d'assaigs a aquesta obra, nova per a ell; la seva actitud va ser per a mi un exemple de professionalitat total.

P. Si bé els compositors contemporanis s'interessen cada vegada més per la viola, la manca de repertori d'etapes precedents roman insoluble. S'han fet, això sí, transcripcions. Què en pensa, vostè, de, per exemple, la transcripció de la Xacona de Bach?

R. La Xacona de Bach és quelcom que jo no toco; en general, no faig mai transcripcions, llevat de casos molt particulars. Ahir, per exemple, vaig fer una incursió en el camp del violí, tocant com a encore un scherzo de Brahms. Hom pot, naturalment, tocar composicions de Bach per a violí, per raons pedagògiques, per tal d'aprendre certes coses; però jo no veig la validesa musical d'una obra que, havent estat escrita en re menor, es toca, a la viola, en sol menor. Perquè, per tocar el Bach de violí en la viola, cal transposar-lo a una cinquena baixa...



P. Pensa el mateix de les transcripcions d'obres de Paganini?

R. És la mateixa cosa. Cal tocar els Capricis de Paganini una cinquena més baixa, i, amb això, la validesa musical de les peces esdevé molt petita. Hi resten, això sí, valors d'espectacularitat, i coses així...

P. I quines són, per a vostè, les excepcions?

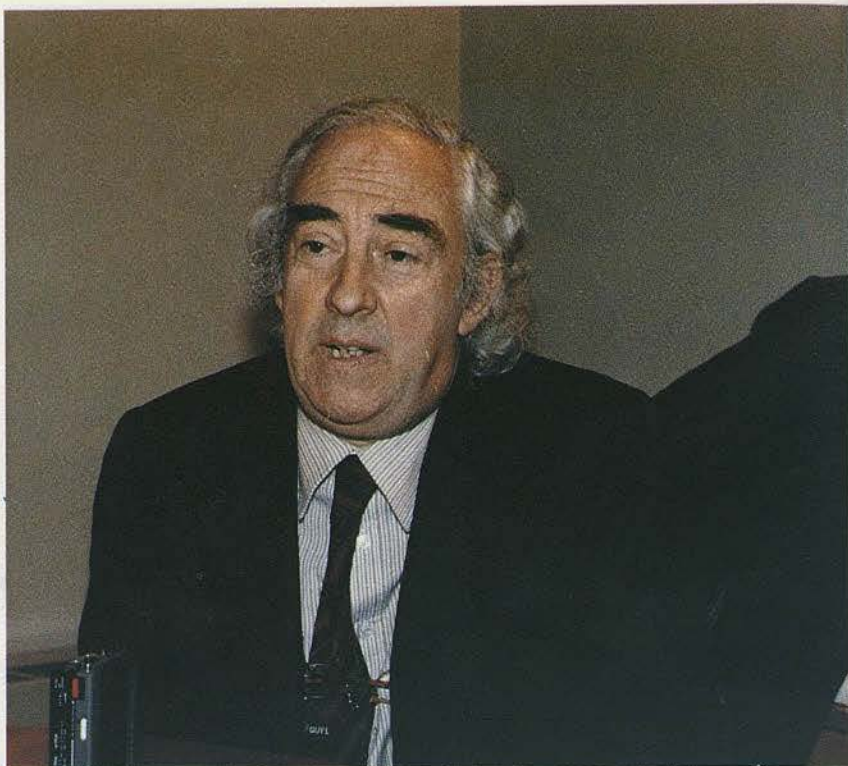
R. Per exemple, trobo que es poden tocar molt satisfactòriament en la viola les suites de Bach per a violoncel, que resten en la mateixa tonalitat, però una octava més alta. Això sona, en general, molt bé.

P. Fins ara hem parlat de vostè com a solista; però el fet és que també ha desenvolupat una important activitat cambrística. Ha tocat en quartet amb piano, en trio (amb Rostropòvitx i Mutter). Ha tocat també en quartet de corda?

R. Sí, sí, vaig tocar durant un any en un quartet de corda, el Quartet Vègh. I també amb altres conjunts que han estat molt formatius per a la meua vida musical, com el Quartetto di Roma (un quartet amb piano), el Trio Italiano d'Archi...

P. Pensa que els tríos o els quartets amb piano són combinacions més fàcils de compatibilitzar amb una carrera de solista? Hom diu que el quartet de corda és l'agrupació cambrística que més es contradiu amb l'esperit solista...

R. Jo trobo... Jo tinc la meua pròpia idea de com fer la música de cambra; i el meu ideal és, justament, el contrari de la manera, diguem, cambrística. Per a mi, no cal limitar la capacitat d'expressió quan es toca dins un quartet de corda. Els integrants d'un quartet haurien de tocar com si fossin quatre solis-



tes, que toquen quatre parts a solo, però estant junts.

P. Quin és l'instrument que vostè toca?

R. És un instrument del segle XVIII, del 1760, fet a Venècia per Michel Deconette.

P. És evident, doncs, que prefereix els instruments antics...

R. Sí, d'entrada, prefereixo els instruments antics, però... És diferent pel que fa als arcs. Toco molt sovint amb arcs moderns que estan molt bé.

P. Com ja comentàvem, la viola ha experimentat variacions sempre, i encara avui es deixa al luthier una certa llibertat a l'hora d'establir-ne les dimensions... Quina ha de ser, per a vostè, la mida ideal d'una viola?

R. Bé, les violes de Stradivarius fan uns quaranta centímetres i mig... També hi ha la viola Medici, de Stradivarius mateix, que fa quaranta-vuit centímetres, intocable, és clar. Però això ja és un tenore, no una viola.

P. No voldria acabar la conversa sense tornar a la seva vessant de pedagog. Vostè té una llarga experiència docent en el marc d'importantes institucions -Academia Chigiana de Siena, Musikakademie de Detmold, Musikhochschule de Berlín, Fondazione Stauffer de Cremona-. Quins són els problemes, les mancances tècniques i musicals que troba més sovint entre els alumnes?

R. Hi ha, em sembla, un problema de base, el problema de no ser capaç de tocar bé. Això pot sonar una mica estrany... Però jo crec que sempre s'empenyen els estudiants a tocar com poden coses massa difícils. Llavors, amb això de tocar coses que estan per sobre de les possibilitats de l'estudiant, mai no s'arriba a un grau de qualitat interpretativa correcte i satisfactori. Molt sovint, obtinc grans resultats amb els alumnes fent una mena de "marxa enrera": faig que toquin obres molt fàcils, però intentant arribar a un grau de qualitat interpretativa i tècnica molt exigent.

Abans d'acabar, Giuranna comenta que li sembla que és formidable "aquesta etapa de reconeixement que viu la viola. Perquè hem començat a tenir violistes que no són violinistes fracassats. I quan es comença a tocar millor, tot funciona, és com una roda..."

Aprofito la presència del pianista que acompanyà Bruno Giuranna en el concert del vespre, Giorgio Sacchetti, per preguntar-li què cal que un pianista tingui en compte quan ha d'acompanyar una viola. "Cal vigilar molt l'equilibri sonor, i evitar, sobretot, l'excés de pes sobre el teclat. És més difícil acompanyar una viola que nos pas un violí, o una flauta!", em respon, sota la mirada d'aprovació de Giuranna.

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
mon musical

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Música i poesia romàntiques

per VICTÒRIA PALMA

La música i la poesia han estat sempre, en la història de la creació artística, estretament lligades. Bé que hi ha un gran desconeixement de la música d'aquella època, sabem que el món antic va deixar en heretatge a l'Edat Mitjana certes idees fonamentals relatives a la música, entre les quals hi ha aquella que presenta la música i la paraula com l'essència d'una mateixa cosa. Aquesta concepció tornarà a reaparèixer en diverses formes al llarg de la història de la música. La sublimació d'aquesta vinculació és present en les teories de Wagner relatives al drama musical del segle XIX, que constitueix un gran esforç per assolir l'obra total. Aquest fou també l'objectiu estètic de tot el moviment romàntic des dels seus orígens.

Del 3 al 7 de juny, Catalunya Música us ofereix en la franja dedicada als poetes alemanys, uns exemples d'aquesta vinculació entre la música i la poesia durant el romanticisme alemany, un dels més intensos de l'Europa del segle XIX. Un gran nombre dels principals compositors d'aquest segle estaven interessats en l'expressió literària i molts dels principals novel·listes i poetes romàntics varen escriure sobre música. El camí més seguit fou sovint el del *lied*, forma musical en què els poemes es fonen amb la música i on la poesia i la melodia són una mateixa cosa. Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, entre d'altres que us proposem, varen aconseguir en llurs obres musicals aquesta nova i íntima unió.

És per això que hem inclòs un dels reculls dels *lieder* de Schumann, veritable testimoni de l'amor romàntic; ens referim a *Dichterliebe*. Podrem escoltar també uns fragments dels reculls antològics de Schubert, *La bella molinera*, així com els mítics quatre darrers *lieder* de Strauss i cinc *lieder* de Wolf, sobre poemes de Joseph von Eichendorff. Us oferim també obres de caràcter programàtic, que, malgrat no tenir text, són el resultat del desenvolupament musical d'un obra literària.

Els *lieder* de Schumann, a la programació de Catalunya Música

Així, trobem poemes simfònics com *Don Joan*, de R. Strauss, la *Simfonia núm. 5*, "Leonora", de Raff, i l'obertura *Egmont*, de Beethoven, inspirada en textos de Goethe, un dels màxims representants del romanticisme alemany incipient, juntament amb Schiller.

La programació del 10 al 14 de juny presenta uns espais dedicats a la música russa i soviètica. El nacionalisme rus apareix com un escut enfront de la influència germànica. Sota l'impuls alemany sorgiren, a la segona meitat del segle XIX, un seguit d'escoles que arrelaren sobretot en els països que no tenien una gran tradició musical pròpia i que havien estat supeditats musicalment i durant molt de temps al gran gegant alemany. Alguns països recuperen la nacionalitat i la reivindiquen també a través de la música. És el moment en què, a Catalunya, es consolida el moviment nacionalista.

Us proposem escoltar dins d'aquest

espai les obres d'alguns dels compositors que feren possible la consolidació d'aquesta música, com és el cas, entre d'altres, de tres integrants dels famosos Grup dels Cinc: Balakirev, amb la seva obra *Islamey*; Mussorgski, amb *Una nit a la muntanya pelada*, i Cui, amb la *Suite*, op. 43, "In Modo Populari". La franja inclou també obres d'autors russos aliens al moviment nacionalista, com Scriabin i Txaikovski, entre d'altres.

Els dies 10, 11 i 12 de juny Catalunya Música us oferirà un seguit de concerts enregistrats per la ràdio txeca al Festival musical de la primavera de Praga, que constitueix un dels esdeveniments musicals més importants d'arreu d'Europa. Hi podrem sentir, dins l'espai "Els nostres concerts", tres concerts de l'Orquestra Filharmònica Txeca i de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio Txeca, que interpretaran obres de Smetana, Dvorák, Elgar, V. Williams i Brahms, entre d'altres.

"La flauta màgica" o el testament operístic de Mozart

per JAUME COMELLAS

Sens dubte que cap altre títol pot resultar més idoni per a cloure una iniciativa d'homenatge operístic a Mozart que *La flauta màgica*, amb la qual s'acabarà la temporada liceista d'enguany. Aquesta obra estrenada a Viena dos mesos abans de la seva mort constitueix el veritable testament operístic de Mozart, mentre el seu cervell barriava ja els esquemes del seu mític *Rèquiem*, en certa mesura anunciat en alguns passatges, un coral luterà, d'aquesta *flauta*... tan absolutament màgica.

Com esdevé amb la producció última del músic salzburguès, la que neix en els darrers mesos de la seva existència, hi ha un cert núvol de misteri que ha afavorit l'aparició de presumpcions històriques que han anat fent la seva via amb més o menys aquiescència i que en definitiva no han fet sinó desvirtuar la veritat essencial dels fets. La motivació inicial s'ha atribuït a urgències econòmiques peremptòries d'Emmanuel Shikaneder, actor i empresari teatral, amic des dels joves anys salzburguesos de Mozart, que hauria demanat a aquest una òpera per a poder fer front a les esmentades urgències. La realitat sembla força distant, ja que realment Shikaneder, que va ser el llibretista de l'òpera i que a més va interpretar el paper de Papageno -amb el qual va aconseguir el seu més important èxit com a actor-, gaudia d'una excel·lent salut financera. Les causes originàries d'aquesta singular iniciativa resten, doncs, imprecises i tanmateix potser porten poc.

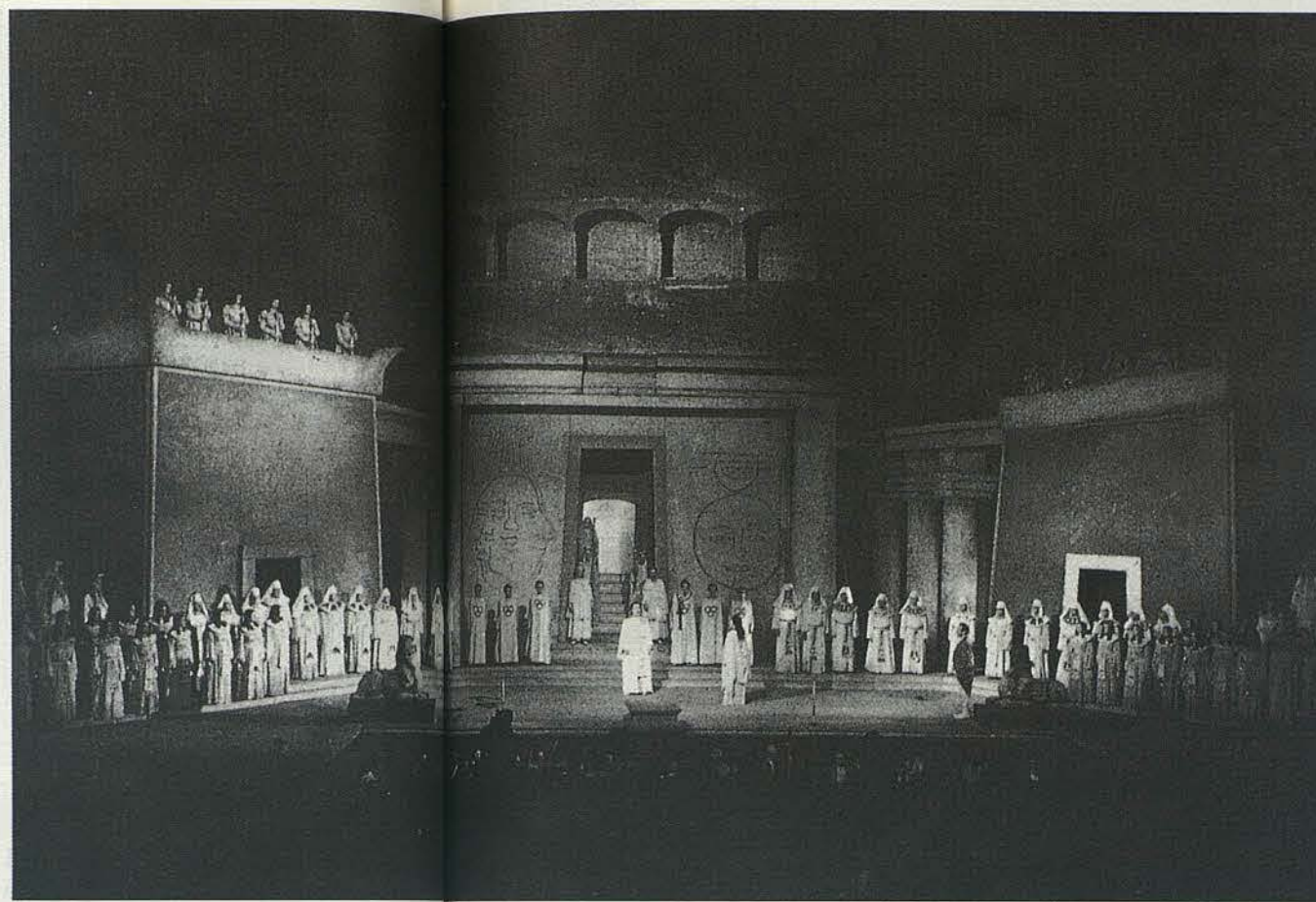
El material en què es va basar Shi-

kaneder per a la confecció del seu llibret també és objecte de polèmica. Una teoria plausible és que es basa en l'obra *Oberon* d'un tal Karl Ludwig Gieseke -en realitat Johann Georg Metzele-, un curiós personatge professor de mineralogia i literat. En tot cas, aquesta referència resulta laxa, ja que Shikaneder va fer molt ús de la seva pròpia imaginació i del seu olfacte d'home de teatre nat, potser no massa culte, però profund coneixedor de l'ofici com a veterà actor i intèrpret del gran repertori teatral -Goethe, Shakespeare, Lessing, Beaumarchais- i empresari de prestigi.

Els personatges de Papageno i Papagena són propis de Shikaneder i a més hi ha el recurs constant a elements dispersos de la literatura popular propera a l'àmbit cultural vienès del moment. Una imatge ben definitiva, la constitueix la figura del pallaso Casperl, molt lligat a la tradició vienesa i del qual Papageno constitueix un epígon. El fons màgic i l'esquema intern de conte que vertebrava l'obra situen un món ampli de referents que van constituir un material excel·lent per a Mozart.

Tanmateix, el coneixement que s'estava component una altra òpera sobre el mateix material originari va obligar el llibretista i el compositor a variar l'argument i a donar-li una nova dimensió que a la fi, si bé alguns han volgut trobar-hi la causa d'una certa discontinuïtat interna, no impedeix la consideració d'autèntica obra definitiva de *La flauta màgica*.

Una obra tan rica i complexa -elements que no traeixen, però, la seva arrel popular profunda- mostra moltes línies d'anàlisi que permetrien, i de fet han permès, dilatadíssimes anàlisis.



La flauta màgica, amb escenografia i vestuari d'Oskar Kokoschka

Una síntesi ens portarà a abordar almenys uns quants elements bàsics: la seva dependència maçònica inequívoca, el substrat màgic i popular, la dimensió progressista del contingut i finalment, però no qualitativament, el factor últim, el seu substrat musical.

La flauta màgica és considerada una de les grans obres maçòniques de Mozart. L'adscripció del compositor salzburguès a aquest corrent de pensament és prou coneguda. Va formar part molt activament de la lògia Zur Gekrönten Hoffnung, una de les dues -de les nou abans existents- que va autoritzar a Viena l'emperador Josep II, després que l'antiga profusió de lògies hagués creat un cert ambient de confusió per l'afluència de nous membres. La història vienesa de la maçoneria va ser prou atzarosa. Maria Teresa, la mare de Josep II, la va prohibir quan va morir l'emperador, però Josep II, que sembla que era maçó, la va tornar a autoritzar en morir l'emperadriu. Però el 1790, un any abans del traspàs de Mozart, va morir Josep II i el seu successor va tornar a prohibir les lògies, que acusava d'haver instigat la Revolució Francesa. Els maçons eren considerats promo-

tors de les revoltes, enemics de l'ordre i de la religió i, per descomptat, de la institució imperial. La supressió de la maçoneria sembla que es va justificar en uns suposats o reals intents de cop d'estat que s'haurien produït el 1791.

En realitat, tal com va indicar l'investigador Robbins Landon a l'entrevista que vam publicar en el número d'abril, la maçoneria aplegava els esperits intel·lectualment més avançats i progressistes del moment, entre els quals sens dubte es trobava Mozart.

Estudiosos molt atents han assenyalat que en tots o quasi tots els personatges i també peripècies de *La flauta màgica* hi ha correspondències exactes amb personalitats del món vienès del moment i amb fets concrets. En un altre nivell d'anàlisi, de la dimensió maçònica de l'obra, cal situar la insistència en el número 3 -d'alta significació maçònica-, i que se centra en les 3 danses, 3 genis, 3 portes que proven Tamino, 3 acords enmig de l'obertura, etcètera. Altres elements situarien noves vies il·luminadores d'un suposat contingut maçònic, tan indiscutit com no absolutament cert. Imaginació, rigor d'anàlisi i casualitats han bastit un

món de vinculacions reals o suposades que ha ajudat a reforçar la capacitat de suggestió d'aquesta obra.

En tot cas, el context progressista propi del món maçònic, i que d'una manera més genèrica defineix el terme Il·lustració, es fa especialment evident en aquesta obra, amb la defensa dels nous ideals que va introduir el racionalisme. I que, de fet, són ben presents a tota la darrera producció operística mozartiana.

Idées com que el príncep té la mateixa condició que el plebeu, que tots dos són éssers humans i poden cercar l'amor en un pla d'igualtat, o que la llum triomfarà sobre la foscor, són pròpies de la més ortodoxa ideologia progressista del moment. També el concepte de dignitat de l'home com a principi del que des d'aleshores s'ha anomenat "drets de l'home" remet als grans ideals racionalistes que van il·luminar la Revolució Francesa i van escampar una nova concepció de pensament arreu del món. Són tots ells conceptes que el públic vienès coneixia i que en bona mesura presideixen també per exemple *Le nozze di Figaro*.

La dimensió màgica de l'obra es re-

colza en el seu material originari ja citat. Segons Wagner, l'encanteri diví transcendeix des de la cançó popular fins a l'himne més encimbellat. Com ha assenyalat Berhard Paumgartner, "pocs drames de la literatura universal estan tan íntimament lligats als mites ancestrals i als símbols humans generals". La peripècia de Tamino en el seu autèntic camí iniciàtic només té sentit en el contrast entre la grandesa d'horitzons i els mitjans sobrenaturals que han d'ajudar a aconseguir-los. Estem en un món d'ideals absoluts que exigeixen recursos sobrehumans.

Però la gran referència serà sempre el triomf de l'home i de la raó i l'ètica. En el si d'una història inversemblant res no pot resultar real, sinó tan sols el substrat de conducta ètica i humana. L'obra presenta una gran varietat de materials literaris que serveixen a Mozart per a emprar també una gran varietat de gèneres i formes musicals. Però a la fi aquesta extraordinària heterogeneïtat esdevé un tot absolut, d'una gran potència i capacitat il·luminadora de veritats universals.

I aquesta dimensió màgica situa un altre element cabdal de l'obra. El seu caràcter popular. En realitat una cosa és conseqüència de l'altra. Mozart assoleix en aquesta obra darrera l'ideal entre capacitat de manifestació dels grans ideals humans i dels grans continguts, o els més profunds, amb un substrat de llenguatge absolutament popular. Grandesa i senzillesa es donen la mà. Com ha assenyalat també Paumgartner, *La flauta màgica*, com el *Faust* de Goethe -o moltes altres obres universals, afegim-hi-, "mai no deixa de revelar secrets nous al lector iniciat encara que la seva engrescadora naturalitat també pot fer feliç el més modest oient".

L'espectador "il·lustrat" i l'espectador sense un cabal de coneixement o una cultura profunda troben en aquesta òpera suggestions sadolladores de llurs sensibilitats. A tots transcendeix la càrrega profunda d'un contingut ideològic i ètic d'una absoluta grandesa.

Ja he apuntat que l'heterogeneïtat del material literari és servida musicalment d'una manera puntual i rigorosa. En aquest sentit, Mozart juga amb el recurs de la seva gran mestria per dominar totes les formes. La unitat de l'obra neix de la seva heterogeneïtat o, si es vol, del tractament exacte i precís

de cada situació i tipus. La cançó més lleugera o d'arrel popular esdevé art gran al costat de l'ària més transcendent o del conjunt complex i especialment elaborat.

Mozart va preveure que cada figura tingués un tractament musical particularitzat. Des del to lleuger de Papageno a l'exaltació dels tons solemnes de la Reina de la Nit hi ha un món de gradacions de caràcters que Mozart dibuixa amb una gran precisió. Com també ho fa amb el context argumental, amb aquest recorregut iniciàtic en el curs del qual Tamino, l'heroi de l'obra -d'alguna manera un precedent de Parsifal wagnerià-, va superant les portes que li obriran el camí vers la definitiva i feliç trobada amb Pamina.

Encara que *La flauta màgica* estigui emparentada morfològicament amb el *signspiel*, en realitat constitueix la pedra angular d'un nou concepte operístic amb el qual Mozart pretenia justament la unió dels continguts amables amb els més intensament dramàtics. *La flauta màgica* esdevé així la imatge d'una abraçada ideal o d'una síntesi entre l'òpera bufa i la seriosa. Síntesi, en definitiva, d'una visió rotundament àmplia d'horitzons de Mozart i ensems testament líric excepcional. Costa pensar quina altra òpera li hauria estat possible d'escriure després d'aquest monument impressionant en el qual fa la impressió que tot ja està dit.

La flauta màgica s'ofereix vuit vegades al Teatre del Liceu en una producció de la Welsh National Opera de Cardiff, signada per l'escenògraf Carl-Friedrich Oberle i amb direcció escènica de Göran Järvelft, que aquí conduirà Aidan Lang, tots ells noms desconeguts a casa nostra. Uwe Mund en serà el responsable musical, al capdavant d'un equip vocal en què, al costat figures de tant de prestigi com Kurt Moll, Francisco Araiza i Horst Hiestermann -sovint present al Liceu-, cal destacar els noms de Cathleen Cassello i Elizabeth Carter, dues artistes importants que poden constituir grates sorpreses per al públic liceista. Esmement encara la jove valenciana Glòria Fabuel, de presència agraïda sempre dalt de l'escenari.

Tot fa pensar en un equip artístic prou important i compacte per garantir una versió d'una notable alçada, o ben digna de la transcendència de l'obra.

La flauta màgica. Gran Teatre del Liceu. Dies de representació: 20, 23, 25, 28 i 30 de juny i 2, 4 i 6 juliol.

Pedrell-Gerhard: mestre i deixeble "in concert"

per CARLES LOBO

Si volguéssim buscar un cert paral·lelisme entre l'evolució musical a Europa des de Wagner (punt culminant del romanticisme) a Schönberg (resultat de la resposta a aquest mateix romanticisme) amb el que passava a Catalunya, hauríem, sens dubte, de remetre'ns a Felip Pedrell (influït directament per Wagner i Chopin) fins a arribar a Robert Gerhard (alumne de Pedrell i Schönberg).

Hem dit "un cert paral·lelisme". I és que si bé l'obra de Robert Gerhard ha estat àmpliament difosa (mai tant com és necessari, és clar), no passa el mateix amb l'obra de Pedrell (i aquí parlem només de les seves composicions).

A Felip Pedrell (el mestre) el coneixem bàsicament com a insigne musicòleg, introductor de la música de caràcter nacional i pare de la musicologia a tot l'Estat espanyol.

A Robert Gerhard (el deixeble), en canvi, el considerem l'introductor dels preceptes de l'Escola de Viena, el dodecatonisme de Schönberg, en la vida musical catalana.

Pedrell-Gerhard formen, doncs, un binomi absolutament coherent, prou per presentar la seva obra en un mateix programa de concert. A més tot ve subratllat per l'Any Pedrell, ja que enguany el recordem en el 150è. aniversari del seu naixement. També s'escau el 95è. aniversari del naixement de Gerhard, que òbviament no és un nombre tan rodó, però sí prou per fer-ne esment.

I no solament per aquesta circumstància temporal, sinó perquè la ciutat natal de Gerhard, Valls, aprofitant l'any Pedrell ha tingut la voluntat d'honorar un dels seus deixebles més predilectes, i s'hi ha constituït una comissió Gerhard per organitzar una sèrie d'activitats al voltant de la inauguració d'un monument al compositor. Tot un homenatge que promou l'empresa de ma-

nagement Ba-Tall de Valls.

I aquesta és precisament la proposta de concert que ens ofereixen la cantant Elisenda Cabero, la pianista Rosa Masferrer i el guitarrista Jordi Codina.

Però potser, abans de parlar d'aquest programa, cal fer una breu referència als dos músics, i col·laborar així, des de les pàgines d'aquesta secció de la revista, a la seva difusió i al seu millor coneixement.

El que estimula aquest comentari és precisament el fet de tenir ara l'oportunitat de sentir algunes de les obres del treballador incansable que fou Felip Pedrell.

Hem comentat la importància del músic en el camp de la musicologia. Potser aquí és on Pedrell va aportar obres de més importància. Podríem destacar el *Diccionari tècnic de la música* (1894), *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1909), la creació de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya en fer donació dels seus llibres el 1917, o la publicació de l'*Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria.

Pedrell va estudiar profundament i amb un gran rigor científic la música del renaixement i les seves transcripcions han estat constantment una eina bàsica per a intèrprets i compositors de tot el món.

Aquest ha estat un brevíssim passeig per una part de l'obra musicològica de Pedrell. Però pensem que també va ser un gran pedagog i entre els seus deixebles cal destacar noms com els d'Albéniz, Granados, Gerhard, Pahissa, Morera, Vives, i un dels que li professaven més admiració, Higiní Anglès.

Precisament, en el programa del concert que comentarem tot seguit, hi podrem sentir obres en què podrem identificar alguns trets de Manuel de Falla o Isaac Albéniz, que no fan altra cosa que remarcar l'empremta que el mestre va deixar en els seus il·lustres alumnes.

I, per fi, a més de director d'orques-



Gerhard, introductor dels preceptes de l'Escola de Viena

tra, Felip Pedrell també va ser compositor, amb un catàleg no gens menyspreable que inclou més de dues-centes obres de tots els gèneres.

En una gran part de la seva producció musical es reflecteix el profund i rigorós estudi que el compositor de Tortosa va fer de la música popular. Tal com ell deia i defensava, "el nostre poble té una intuïció artística meravellosa", però cal que l'artista l'eduqui i que "es torni al poble, a través de l'art, el que d'ell ha sorgit...".

Pedrell va alimentar, ponderar, establir i fixar les bases de la necessitat d'una música nacional, i el seu objectiu podria ser aquell lema d'Eiximenyo: "Sobre la base del cant nacional, cada poble hauria de constituir el seu propi sistema." I, continuant amb les cites, Manuel de Falla ens ajudarà ara a entendre l'abast de la importància de l'obra de Pedrell. Falla va dir que "per si sola l'obra de Pedrell hauria estat suficient per provocar el renaixement musical espanyol".

Malgrat tot, i com ja hem comentat,

sembla molt difícil que l'obra de Pedrell arribi a tenir el reconeixement que té l'obra de molts dels seus deixebles. Aquest Any Pedrell que ara vivim potser podria ajudar, d'una manera si no definitiva almenys sí efectiva, a descobrir la gran quantitat de pàgines que el músic tortosí va arribar a compondre.

En la primera part dels concerts que aquí presentem s'interpretaran les *Canciones arabescas*, que són glosses de cançons populars o simples harmonitzacions. Després es podran sentir unes pàgines que Pedrell va dedicar al piano, pàgines tan poc sentides en sales de concerts com *Nocturno*, *Segundo nocturno*, op. 54, i *Primer impromptu*.

La segona part del concert estarà dedicada a Robert Gerhard. La seva inclusió al programa queda perfectament justificada amb tot el que s'ha dit fins ara.

Les obres d'aquest compositor nascut a Valls el 25 de setembre de 1896 que s'interpretaran palesen a bastament el mestratge de Pedrell. Per exemple, la música popular fa acte de pre-

sència a la secció central de la *Fantasia per a guitarra*, de caràcter andalusista, molt rítmica i contrastada amb les dues seccions que l'envolten, que són d'ambient més lliure i rapsòdic.

Aquesta *Fantasia* és una obra breu que va estrenar Julian Bream a Londres el 1957.

Després, el cicle de cançons *Cantares*, del 1956, entroncarà perfectament amb la primera obra del concert, i li donarà un caràcter cíclic i perfectament concordant. Recordem que Robert Gerhard va escriure un *Cancionero de Pedrell* i una obra titulada precisament *Pedreliana*. *Cantares* és una obra escrita sobre una base tonal i es tracta de diferents harmonitzacions de cants populars. La van estrenar l'any 57 la soprano S. Wyss i el guitarrista Julian Bream.

El trio Cabero-Masferrer-Codina ja han interpretat aquest concert a Lleida i tenen previst oferir-lo a Tortosa (ciutat natal de Pedrell) i Valls (ciutat natal de Gerhard), a més d'Amputa i altres indrets de Catalunya que al moment d'escriure aquestes ratlles no estaven encara confirmats.

És, doncs, una iniciativa molt lloable, d'aquelles que sobresurten per la seva originalitat, oportunitat i actualitat.

Programa del concert Pedrell-Gerhard

Primera Part

FELIP PEDRELL

Sis *Canciones arabescas*, per a soprano i piano

Nocturno, per a piano

Segundo Nocturno, op. 54, per a piano

Primer impromptu, per a piano

Segona Part

ROBERT GERHARD

Fantasia per a guitarra

Cantares, per a soprano i guitarra

Intèrprets

Elisenda Cabero, soprano

Jordi Codina, guitarra

Rosa Masferrer, piano

Concerts

VALLS, el 15 de juny, a les 20.30, a la Capella del Roser.

TORTOSA, el 21 de juny, a les 20.30, a la sala d'actes dels Serveis Territorials de Cultura.



MARTHA GRAHAM

Mor la mare de la dansa moderna americana

per MONTSE G. OTZET

La matinada del 2 d'abril morí en el seu domicili de Manhattan, a Nova York, Martha Graham, la mare de la dansa moderna americana. Malalta de pneumònia, una fallada càrdio-respiratòria posà punt final a una vida de 96 anys que forma part del grans genis artístics del segle XX.

Martha Graham ha estat la màxima figura de la dansa americana, i la seva inquietud i inconformisme cap a unes tècniques i fórmules d'expressió establertes la motivaren a aprofundir en l'interior de l'home per cercar una nova forma d'expressió que va més enllà de qualsevol funció únicament estètica.

Nascuda a Pittsburg, Pennsilvània, un onze de maig, filla d'un psiquiatre, i descendent directa d'un dels fundadors de Nova Anglaterra, Miles Standish, Martha Graham va tenir una infantesa sense problemes, com qualsevol infant de la millor societat provincial americana. Juntament amb la seva mare, la *nurse* i les seves dues germanes, Mary i Georgia, Martha, als 14 anys, arribà i s'instal·là a Santa Barbara, Califòrnia, on es farà sensible al clima semitropical de la regió, i també als rastres de les civilitzacions espanyoles i xineses.

A l'edat de disset anys, Martha descobrí la dansa, i el fet succeí arran d'assistir, a Los Angeles, i per primera vegada, a un espectacle de dansa en companyia del seu pare. L'actuació era a càrrec de Ruth St. Denis. Entusiasmada, Martha decideix ser ballarina. Més tard comentà: "És Ruth St. Denis qui ha obert per a mi una porta que jo he travessat."

Martha Graham es formà a l'escola que els precursors de la dansa moderna americana, Ruth St. Denis i Ted Shawn, tingueren a Los Angeles: la cèlebre Denishawn. Posteriorment, la ballarina entrà a formar part del grup de dansa de la Denishawn, però trans-



correguts uns anys i, malgrat que alguns canons dels seus mestres la varen influenciar, com per exemple el misticisme religiós, Martha es rebel·là contra l'eclecticisme de l'Escola per endinsar-se en una constant recerca resumida en una frase de la mateixa coreògrafa: "La dansa té la funció de revelar l'interior de l'home, la seva espiritualitat."

A part de les influències rebudes de la Denishawn, Martha assumí molt de la dansa expressionista alemanya a través de la figura de Mary Wigman, que no va veure ballar, però que coneixia mitjançant llibres i fotografies. Per altra banda, cal subratllar la influència i suport que rebé del músic Louis Horst, que durant anys va ser el seu mestre de música i d'art, el seu fidel amic i conseller i, fins la seva mort, el 1964, el primer propagador de la seva obra. Una altra important troballa en la vida de la Graham va ser el fet de conèixer i desenvolupar una estreta col·laboració amb l'escultor japonès Isamu Noguchi; sota la seva influència, ella desenvolupà l'ús de l'escultura i d'objectes tridimensionals en els decorats de les seves coreografies.

El 18 d'abril de 1926 és la data clau

del naixement de la dansa moderna americana perquè, al Teatre del carrer 48 de Nova York, Martha Graham presentà els seus primers treballs ballant en companyia de tres ballarines: Betty McDonald, Evelyn Sabin i Thelma Biracle.

Durant la representació es presentaren una sèrie de coreografies curtes interpretades pel seu Trio i algun solo a càrrec d'ella mateixa. Aquest serà l'inici d'una constant i rica evolució, malgrat que moltes de les seves obres, que llavors eren interpretades únicament per dones, varen ser catalogades com peces rígides i tenebroses.

Durant aquesta època interpretà diversos solos amb músiques de Debussy, Txaikovski, Bach, Händel, Scriabin, Ravel, Prokofiev, i, fins i tot, una peça amb música de Mompou, *Cants Màgics*, estrenada el 20 de gener de 1929 al Booth Theatre de Nova York.

A principis dels anys trenta fundà companyia, i el seu treball començà a consolidar-se i ser conegut per Nord-amèrica.

Al llarg de la seva carrera, Martha Graham ha creat unes 180 obres, moltes d'elles inspirades en la fusió de

cultures americanes, en la guerra civil espanyola, i en personatges mitològics. Les obres més notables de la coreògrafa foren creades durant els anys 30 i 40, entre les quals destaquen *Primitive Mysteris* (1931), inspirada en rituals pagans del indis californians i en rituals catòlics d'espanyols; *Letter to the world* (1943), títol d'un poema d'Emily Dickinson; *Appalachian Spring* (1944), d'inspiració folklòrica, on es constata l'interès de la Graham per alliberar l'ànima americana del puritanisme; *Cave of the heart* (1946), on aborda el cicle de les composicions inspirades en la mitologia grega; *Medea* (1946); *Diversion of Angels* (1948), inspirada en un pensament del poeta Ben Bellitt que evoca les alegries i tristeses de l'amor, etc.

Les obres de la coreògrafa han estat construïdes sobre la base de la denominada tècnica Graham, que quedà establerta gràcies a la seva incansable investigació, i les característiques de la qual queden resumides en la importància que la Graham dona a situar la regió vital del cos entorn al plexe solar; en com un cos s'ha de desplomar; en una sèrie de salts i en la utilització estricta dels moviments. Aquesta tècnica no era només adreçada als ballarins, sinó que s'impartia a gent del teatre i del cinema, tals com Gregory Peck, Woody Allen, Kirk Douglas, Bette Davis, etc., a través de cursos en la Neighborhood Playhouse.

La personalitat artística i el credo de Martha Graham han influït en una sèrie d'artistes de la dansa, que posteriorment a la seva col·laboració amb la coreògrafa, i de manera individual, han contribuït al desenvolupament de la dansa moderna arreu del món. Cal citar entre d'altres: Mary O'Donnell; Pearl Lang; Yoriko Kikuchi; Anna Sokolov; Linda Hodes; Robert Cohan; Merce Cunningham; Paul Taylor, i Eric Hawkins, que va ser el seu marit durant algun temps.

L'any 1986 Martha Graham realitzà la seva primera i única visita a Barcelona, i com ja era un costum, aquella dona menuda i de trets exòtics assistí a la representació de la seva companyia entre bastidors, mentre prenia nota de tot allò que els seus ulls veien. Quan sortí a saludar, el públic, que omplia el Teatre Grec, es posà dempeus, emocionat de trobar-se davant la deessa de la dansa del segle XX.



Graham parla

Només el propi pensament de la Graham pot transmetre la filosofia del seu treball; per aquest motiu he fet una selecció d'algunes de les seves paraules.

"Per entendre què és la dansa, necessitem saber d'on ve i cap on va. Ve de les profunditats de la naturalesa interna de l'home, de l'inconscient on la memòria habita. Així és com s'allotja en el ballari. Va en l'experiència de l'home, de l'espectador, i desperta records similars."

"Mentre que la música continua essent un element transparent i excitant, nosaltres continuem utilitzant la perenne cortina de vellut negre, d'una altra època, com a fons. Crec que la primera persona que la utilitzà per a la dansa va ser Isadora Duncan. Ella en va fer ús partint de les mateixes premisses que nosaltres, per centrar l'atenció en la dansa, i ho aconseguí. Però la dansa d'avui és una altra dansa, sorgida d'una orientació diferent. Tal vegada el que Arch Lauterer anomenà "home espacial" serà tan necessari per a la dansa com el compositor. La vida d'avui en-

fronta continuament problemes espacials, fins i tot en l'esfera política. El llenguatge espacial és un llenguatge que comprenem. Rebem un món de sensacions pels ulls."

"Refuso admetre que la dansa tingui limitacions que provenen de la seva comprensió i acceptació, o que la puresa intrínseca de l'art necessita "retocar-se". La realitat de la dansa és la seva veritat per a la nostra vida interior. D'aquí prové el seu poder per a emocionar i comunicar experiències. La realitat de la dansa pot fer-se específica, això és en el camp dels valors humans, per mitjà d'objectius, simples i directes. Som un món estimulat visualment, l'ull no ha de ser negat, la dansa no necessita canviar, només ha d'estar i ser."

Bibliografia:

Martha Graham by Barbara Morgan. Editorial: Morgan Morgan, Dobbs Ferry, New York.

La Danse Moderne Jaques Baril. Vigot Editions, Paris.

The Vision of Modern Dance by Jean Morrison Brown. Editat per University of New Hampshire. Traducció, Gilberto Ruiz-Lang.

París Barcelona Swing Connection

per RICARD GILI

La darrera quinzena de març ha actuat per segona vegada entre nosaltres l'orquestra anomenada París Barcelona Swing Connection. Ho ha fet a la Cova del Drac, als festivals de Terrassa i de Sant Pol de Mar, i en d'altres poblacions catalanes. Tractant-se d'un conjunt poc conegut, les seves actuacions no han rebut per part de la premsa l'atenció que creiem que mereixien. Com que ja és el segon any que aquest conjunt ens visita, i ja ha publicat el seu primer disc (CD Blow! Records. *Hard Swing*), ens sembla que estem en condicions de parlar-ne, i cal que ho fem, inexcusablement. En primer lloc, per la mateixa qualitat del conjunt i, en segon lloc, perquè el seu creador i director és un jove músic català de grans qualitats i amb molt de futur: l'Oriol Bordas.

L'Oriol Bordas, vibrafonista, saxofonista, arranjador i compositor, fou un dels fundadors de la coneguda Vella Dixieland Jazz Band. Cap al 1984, sense abandonar aquest conjunt, va entrar a formar part de La Locomotora Negra. Amb els anys, però, els seus neguits i aspiracions anaren augmentant, fins que, fa uns tres anys, decidí iniciar una nova etapa en la seva carrera musical.

Com han fet tants artistes catalans en els darrers cent anys, marxà cap a París, sense cap seguretat sobre el que hi podia trobar, però amb l'ànim ben decidit a obrir-se un camí. L'acompanyava en la seva aventura un altre músic català: el guitarrista Ramon Lluís Fossati. Com sempre passa, els primers temps foren difícils. Les oportunitats d'actuar eren gairebé nul·les, o bé no s'adeïen amb el tarannà rigorós de l'Oriol Bordas. Aquest, però, portava al cap una idea precisa: donar-se a conèixer a París amb una orquestra pròpia

integrada per músics catalans i francesos. Al cap de gairebé un any i mig de treball intens i de moltes angoixes, ho aconseguí. Es presentà al capdavant d'un conjunt de nou músics al Caveau de l'Huchette. Havia nascut la París Barcelona Swing Connection.

A part del seu director, que alterna el vibràfon amb els saxos i el bongo, el conjunt és integrat per dos saxos tenors, un trompeta, un trombó i la secció rítmica amb piano, bateria, i els altres dos catalans, en Ramon Lluís Fossati (guitarra) i l'Artur Regada (contrabaix). Alguns dels components francesos d'aquesta formació, malgrat la seva joventut, ja tenen una certa experiència, com és el cas de Philippe Chagne (saxo tenor) i Gilles Berthenet (trompeta), els quals han actuat a la Big Band de Claude Bolling. D'altres tenen menys experiència professional. Tots, però, han estat rigorosament allisonats per l'Oriol Bordas, que té una idea ben clara del que vol: sense entrar en cap mena de còpia o reconstrucció dels estils clàssics del jazz, tracta en la seva orquestra de potenciar al màxim l'element que ha caracteritzat la música de jazz des dels seus orígens: el *swing*, element que molt sovint ha estat negligit, tant en l'anomenat jazz modern o progressiu com en el jazz rock.

Aquesta màxima preocupació pel *swing* queda ben explícita en l'expressió amb què s'autodefineix l'orquestra: el *hard swing*, que podríem traduir per *swing* dur. En l'audició d'aquest grup és ben evident que del primer al darrer d'aquests músics participen d'aquesta idea amb convicció i entusiasme. Hi ha moments en què el *swing* del conjunt crea una excitació molt propera a la que produeixen les orquestres negres. A aquest resultat, hi contribueix, d'entrada, una secció rítmica compacta, sòlida i de molta empena, i d'altra ban-

da, els arranjaments, escrits tots per l'Oriol Bordas i concebuts per a l'obtenció d'un *swing* directe i implacable, que la secció melòdica executa amb precisió i mordent.

Pel que fa als solistes, el nivell és variable, encara que tots tenen qualitats apreciables. Pel meu gust, destacaria, en primer lloc, el dinamisme, la força i la sensibilitat de l'Oriol Bordas, fidel a l'escola de Lionel Hampton. Les intervencions de Philippe Duchemin al piano són sempre agradables. Ambdós saxofonistes són remarcables i els seus solos i, sobretot, els diàlegs que improvisen són molt excitants. Gilles Berthenet, a la trompeta, té una bona tècnica i *punch*. El jove trombonista, Thierry Lhiver, utilitza amb encert la sordina wa-wa, en la línia d'Al Grey. És un músic que fa la sensació que anirà a més.

Totes aquestes virtuts no exclouen algunes crítiques que en l'actualitat podem fer a l'orquestra. Jutjant-la sense la condescendència que es dispensa als principiants o als amateurs, és a dir, judicant-la en termes absoluts, com faríem amb qualsevol orquestra negroamericana que ens visités –i aquest és, potser, el millor elogi que li podem dedicar– hi ha algunes observacions a fer.

És una orquestra que ha exercitat molt bé els seus múscles. N'ha fet uns òrgans poderosos, àgils i precisos. Això ens sembla indiscutible. Ara bé, en la manifestació d'aquesta particular pulsació rítmica que en diem *swing*, no tot està en la força i l'agilitat del múscle. El dinamisme, l'agilitat, la força del *swing* cal que tinguin una compensació en el relaxament, la serenitat interior, la *nonchalance* que ha de comportar també aquesta pulsació. El màxim de *swing* i expressió s'obté quan hi ha un equilibri entre totes aquestes qualitats aparentment contradictòries. Aquest equilibri encara no l'ha assolit del tot la París Barcelona Swing Connection. Hi ha molt de camí fet. Però, a vegades, l'ímpetu d'aquesta orquestra encara tendeix una mica a la crispació. En ocasions, la seva vigorosa pulsació rítmica s'acosta més a la contracció regular d'un múscle poderós que al batec sensible d'un cor.

Potser, encara, en els seus recursos expressius predomina la força per sobre del *feeling*. Evidentment, estem parlant del més difícil que hi ha en el jazz,



El fill del rei
La filadora
El comte Arnau
El cant dels ocells
Cançó del lladre
El mestre
El testament d'Amèlia
Mariagneta
Els segadors

Cançons de la Catalunya mil·lenària

Planys & Llegendes



Montserrat Figueras
La Capella Reial de Catalunya
direction: Jordi Savall

E 8758



C/ Bertran, 72. 08023 BARCELONA. Tel. 418 80 80. Fax 211 08 15.

La formació París
Barcelona Swing
Connection, dirigida per
Oriol Bordas, és formada
per músics catalans
i francesos i féu el seu
debut a París ara fa
gairebé un any



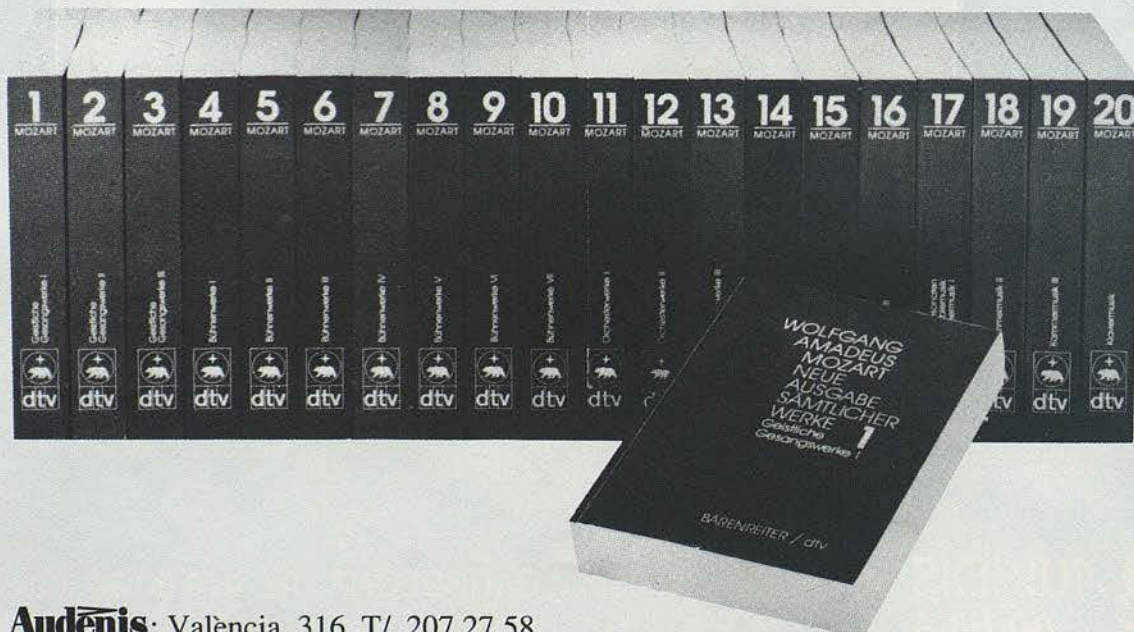
sobretot per als músics blancs. Estem convençuts, però, que l'Oriol Bordas i els seus companys en són conscients i que tenen prou talent i voluntat de treball per avançar en aquesta direcció. És una qüestió bàsicament de maduració musical, com s'ha demostrat en tants casos.

En la nostra opinió, la París Barcelona Swing Connection pot assolir un lloc destacat en el món apassionant de la música de jazz. Així els ho desitgem!

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 **Audenis**



Audenis: València, 316 T/ 207 27 58



Joven Orquesta
Nacional



de España

3er Concurso
de Composición

Premio Opera de Cámara

Dotación:
1.500.000 pesetas

Abierto a compositores nacidos o residentes en cualquiera de los países de la Comunidad Iberoamericana, sin límite de edad.

El reparto de voces y la plantilla orquestal utilizada deben adaptarse a un escenario y foso de reducidas dimensiones.

La obra premiada será estrenada por la Joven Orquesta Nacional de España y será objeto de una edición impresa a cargo de la misma organización del Concurso.

Fecha límite de presentación de las obras:
28 de febrero de 1992

Información y bases de participación:

Joven Orquesta Nacional de España
Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146
28002 Madrid

Teléfonos
(91) 337 02 70 / 337 02 71

BARCELONA (BARCELONÈS)

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. <i>Poème de l'extase</i> , de Scriabin. <i>Don Quichotte</i> , de Strauss.
	21,30 h.	Palau	Paco Ibáñez.
2 JUNY	21,30 h.	Palau	Paco Ibáñez.
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Falla, Hindemith, Homs.
3 JUNY	20 h.	Auditori ONCE	M. Lluïsa Reñaga, piano. Marta Matachana, soprano. Carles Puig, piano. Beethoven, Ravel, Bach, Scarlatti, Mozart, Schubert, Bellini, Verdi. (JJ MM de Catalunya).
	21 h.	Nick Havanna	Antropometria. Acció amb música i imatges. (VI Cicle de Música del segle XX).
	21,30 h.	Palau	Paco Ibáñez.
4 JUNY	19,30 h.	Caja Madrid	Grup Aula 7. Schubert, Schumann, Brahms, Khatxaturian, Haendel, Turull, Mompou, Falla, Toldrà, Granados, Fauré, Satie, Respighi, Carillo.
	21,30 h.	Palau	Paco Ibáñez.
5 JUNY	21,30 h.	Palau	Paco Ibáñez.
6 JUNY	21 h.	Palau	Manolo Sanlúcar, guitarra. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
	22,30 h.	Teatre Regina	Celdoni Fonoll.
7 JUNY	19,30 h.	Palau	M ^a Luisa Anido, guitarra. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
	21 h.	Palau	Coral Sant Jordi. Dir: Oriol Martorell.
8 JUNY	21 h.	Palau	Sergio i Odair Assad, guitarra. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
9 JUNY	18 h.	Consell Districte Horta-Guinardó	Cori Casanova, soprano. Montserrat Ríos, piano. Ravel, Mozart, Montsalvatge, Schubert, Donizetti, Bizet. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Palau	The Viena String Quartet. Ichiro Suzuki, guitarra. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
10 JUNY	20 h.	Auditori ONCE	Rosa Burguera, piano. Joan Bosch, flauta travessera. Adela Poch, piano. Ravel, Granados, Bach, Schumann, Hindemith, Ruera. (JJ MM de Catalunya).
	21 h.	Nick Havanna	Camerata de France "Arco 66". Lluís Vidal, piano. Perico Sambeat, saxo soprano. David Xirgu, bateria. Jordi Gaspar, contrabaix. Dir: Daniel Tosi. Scelsi, Tosi, Zulian, Guinjoan, Sardà. (VI Cicle de Música del segle XX).
	21 h.	Liceu	Concert Alessandra Marc-Dolora Zajick. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir: Armando Gatto. Delibes, Offenbach, Verdi.
11 JUNY	19 h.	Palau	Diego Blanco, guitarra. Gunilla von Bahr, flauta. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
	19,30 h.	Caja Madrid	Trío Bartholdy. Mozart, Fauré, Brahms.
	21,30 h.	Palau	Grup Mar Endins. (Associació Amics de les Havaneres).
12 JUNY	19,30 h.	Palau	Aighetta Quartett, guitarra. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
	21 h.	Liceu	Recital Francisco Araiza. Jean Lemaire, piano. <i>Die schöne Müllerin</i> , de Schubert.
	22 h.	Palau	Lito Vitale.
13 JUNY	21 h.	Palau	Al di Meola Plays Astor Piazzola. Al di Meola, guitarra. Chris Carrington, guitarra. Gumbi Ortiz, percussió. Arto Tunçboyacı, percussió i veu. Dino Saluzzi, bandoneó. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
	22,30 h.	Teatre Regina	Jaume Arnella.

14 JUNY	21 h.	Palau	Trío Narciso Yepes. (II Festival de Guitarra de Barcelona).
15 JUNY	19 h.	Auditori ONCE	Oriol Jorquera, flauta travessera. Anna M. Cabrera, piano. Chaminade, Prokofiev, Hindemith, Poulenc. (JJ MM de Catalunya).
	21 h.	Palau	Grups Infantil i Juvenil de l'Orfeó Català. Concert fi de curs. (Concert per als socis).
18 JUNY	19,30 h. 21 h.	Caja Madrid Palau	Jazz Classic Quintet. Temes de Jazz Tradicional. Cor Juvenil de l'Orfeó Català. Dir: Conxita García. Orfeó Català. Dir: Jordi Casas. (Concert dedicat als socis).
17 JUNY	20 h.	Auditori ONCE	Mercè Hervada, piano. Rosa Galindo, soprano. Carles Puig, piano. Schumann, Bartók, Toldrà, Ravel, Bellini, Mozart. (JJ MM de Catalunya).
19 JUNY	22 h.	Universitat de Barcelona	Aula de Cant del Conservatori del Liceu. M. Carme Bustamante, professora. Orquestra de Cambra de Sant Cugat. <i>Le cantratici villane</i> , de V. Fioravati. (IV Cicle de Música a la Universitat).
20 JUNY	20 h. 21 h. 22 h.	Fundació Miró Liceu Universitat de Barcelona	K. und K. Experimentalstudio. <i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund. Aula de Cant del Conservatori del Liceu. M. Carme Bustamante, professora. Orquestra de Cambra de Sant Cugat. <i>Le cantratici villane</i> , de V. Fioravati. (IV Cicle de Música a la Universitat).
	22,30 h.	Teatre Regina	Santi Arisa.
23 JUNY	17 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
26 JUNY	21 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
27 JUNY	22,30 h.	Teatre Regina.	Santi Arisa.
28 JUNY	21 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
30 JUNY	17 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
2 JULIOL	21 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
4 JULIOL	21 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
5 JULIOL	21 h.	Liceu	Concert Alfredo Kraus. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir: Gian Paolo Sanzogno. Mozart, Donizetti, Delibes, Massenet, Lalo.
6 JULIOL	21 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
11 JULIOL	20 h.	Fundació Miró	Percussions de Barcelona. Dir: Xavier Joaquín. Balsach, Varése, Nobre.

BERGA (BERGUEDA)

15 JUNY	18 h.	L'Espill	Alumnes avantatjats de piano de L'Espill.
---------	-------	----------	---

CAMBRILS (BAIX CAMP) - XVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

6 JULIOL	22,15 h.	Parc Samà	Masterwork Chorus de la Universitat de Sant Mateu de Califòrnia. Budapest Concert Orchestra. Orff, Verdi.
7 JULIOL	22,15 h.	Parc Samà	Marina Rodríguez, piano. Joan Josep Rodríguez, piano. Soler, Gutiérrez, Mozart, Beethoven, Rakhmaninov.
13 JULIOL	22,15 h.	Parc Samà	Trio de Barcelona. Mozart, Guinjoan, Dvorák.
14 JULIOL	22,15 h.	Parc Samà	Cor de la Universitat de Mèxic. Cançons tradicionals mexicanes.

CIUTAT DE MALLORCA (MALLORCA)

7 JUNY	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears Ciutat de Palma. Steven Isserlis, violoncel. Dir: Luis Remartínez. Elgar, Brahms.
--------	----------	----------	--

FIGUERES (ALT EMPORDÀ) - XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE L'EMPORDÀ

1 JUNY	22 h.	Teatre El Jardí	Richard Wyands Trío. Plas Johnson and Spanky Davis. Jazz.
7 JUNY	22 h.	Teatre El Jardí	Trío Amati. Mozart, Arensky, Txaikovski.
8 JUNY	22 h.	Teatre El Jardí	Jaleo. Diego Cortés, Leucona, Pep Romaguera, Domingo Patricio, García Lorca.
15 JUNY	22 h.	Teatre El Jardí	Chantal Botanch, soprano. Nadia Sturlese, mezzo-soprano. Daniele Gaspari, tenor. Fulvio Bettini, baríton. Marco Balderi, piano. Mozart.
22 JUNY	22 h.	Teatre El Jardí	Montserrat Torruella, mezzo-soprano. Jaume Aragall Jr., tenor. M ^a Amparo García, piano. Cherubini, Purcell, Monteverdi, Händel, Mozart, Ponchielli, Donizetti, Bellini, Leoncavallo, Tosti.
29 JUNY	22 h.	Teatre El Jardí	Claudi Arimany, flauta. Gonçal Comellas, violí. Alan Kovacs, viola. Marçal Cervera, violoncel. Mozart.
6 JULIOL	22 h.	Teatre El Jardí	Grup de Jordi Sabatés. Nosferatu en concert.
12 JULIOL	22 h.	Teatre El Jardí	<i>La Canyi. Doncs què voleu que hi faci.</i> Interpretada per Esther Formosa.
14 JULIOL	21 h.	Teatre El Jardí	Primera nota.

FLIX (RIBERA D'EBRE)

15 JUNY	21,30 h.	Església	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Dir: Carles Coll.
---------	----------	----------	---

GIRONA (GIRONÈS) - CONCERTS DE PRIMAVERA. XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

6 JUNY	22 h.	Teatre Municipal	Alícia de Larrocha, piano. Haydn, Beethoven, Granados.
--------	-------	------------------	--

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)

7 JUNY	20 h.	Centre Cultural Caixa de Pensions	Recital de flamenc. (Fundació Caixa de Pensions).
--------	-------	-----------------------------------	---

REUS (BAIX CAMP)

1 JUNY	22 h.	Teatre Fortuny	Kammerorchester Cristian Florea. Dir: Cristian Florea. Mozart.
--------	-------	----------------	--

SANT CUGAT (VALLÈS OCCIDENTAL) - III FESTIVAL DE MÚSICA CLÀSSICA PER A JOVES INTÈRPRETS

8 JUNY	22 h.	Monestir	Orquestra de Joventuts Musicals. Dir: Francesc Llongueres.
11 JUNY	22 h.	Monestir	Trio Schumann. Beethoven, Schumann.

13 JUNY	22 h.	Monestir	Jordi Palomares, piano. Schubert, Chopin.
15 JUNY	22 h.	Monestir	Trio Assai. Haydn, Brotons, Schumann.
18 JUNY	22 h.	Monestir	Emili Brugalla, piano. Mozart, Mompou, Debussy.
21 JUNY	22 h.	Monestir	Orquestra de Cambra de Sant Cugat. Dir: Josep Ferré.

SANT JOAN DE VILATORRADA (BAGES)

1 JUNY	21 h.	Escola de Música	Esther Magrinyà, piano.
8 JUNY	21 h.	Escola de Música	M. Josep Besson, cant. Xavier Díaz, guitarra.

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

6 JUNY	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra de Cambra Búlgara. Dir: Jordan Dafov. Cor Madrigal de Sòfia. Dir: Stoyan Krlev. Mozart. (Caixa d'Estalvis de Terrassa).
--------	-------	--------------------------------------	---

TORROELLA DE MONTGRÍ (BAIX EMPORDÀ) – XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

29 JUNY	22,30 h.	Església	The Friend-Solomon-Hugh Trio. Beethoven, Shostakovitx, Ravel.
6 JULIOL	22,30 h.	Església	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Camerata Instrumental. Dir: Jordi Casas. Bach, Monteverdi.
13 JULIOL	22,30 h.	Plaça de la Vila	Orquestra Barroca de Nîça. Solistes dels Petits Cantaires de Bad Tölz. Gian Carlo Menotti, direcció ecènica. Gerhard Schmid, direcció musical. Mozart.

VALÈNCIA (PAÍS VALENCIÀ)

1 JUNY	19,30 h.	Palau de la Música	Sema. <i>Cantigas de Santa María</i> , d'Alfons X el Savi. (I Cicle de Música Antiga i Barroca).
2 JUNY	11,30 h.	Palau de la Música	Banda Unió Musical de Polinyà de Xúquer. Dir: Juan Gonzalo Gómez.
3 JUNY	19,15 h.	Palau de la Música	Nicolai Ghiaurov, baix.
4 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Joana Guillem, flauta. Bartomeu Jaume, piano.
5 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra Simfònica de Bamberg. Dir: Horst Stein.
6 JUNY	19,15 h.	Palau de la Música	Orquestra de Cambra Búlgara. Cor Madrigal de Sòfia.
7 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra de València. Bruno Leonard Gelber, piano. Dir: José María Cervera Collado.
8 JUNY	19,30 h.	Palau de la Música	Ciemencic Consort. Vivaldi.
9 JUNY	11,30 h.	Palau de la Música	Banda Municipal de València. Dir: Julio Ribelles.
10 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Petits Cantors de València. Jesús Debón, piano. Dir: Jesús Ribera.
11 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Joana Guillem, flauta. Bartomeu Jaume, piano.
14 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra de València. Alexandra Marc, soprano. Dolora Zajic, mezzosoprano. Dir: Manuel Galduf.
17 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Coral Polifònica Valentina.
22 JUNY	19,30 h.	Palau de la Música	Orquestra Simfònica de Tenerife. Misha Maiski, violoncel. Dir: Víctor Pablo Pérez.
25 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Wladimir Katzarov, violí. Brenno Ambrosini, piano. Schubert.
28 JUNY	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra del Conservatori de València. Dir: Joan Caveró.



MATCH  **LINE**
AUDIO·VIDEO SYSTEM

PHILIPS

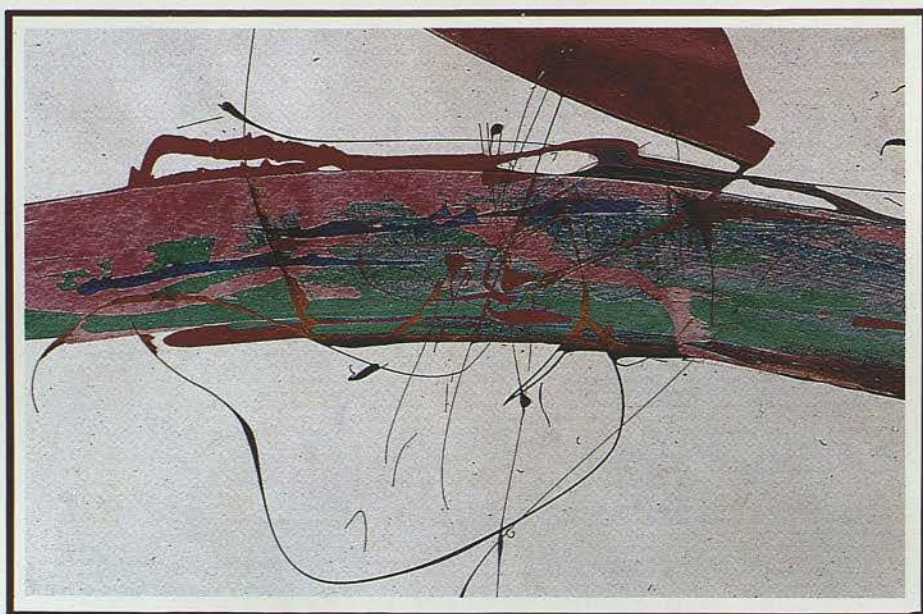
Escolti la millor música i esculli el seu
compositor preferit dins del més gran assortit
que li ofereix Vidosà.

VIDOSÀ

Especialistes en so i bona música

CADA
DIA

AL CANAL 33, LA CULTURA ÉS PLAER.



Quan al Canal 33 seleccionem els programes culturals,
ens guia el mateix plaer que vostè sent per la cultura.

Triï el Canal 33, i senti el plaer de la cultura.



A LA SEVA MIDA