

catallunya música revista musical catalana



JULIOL
AGOST
1991

81
82

ROCK

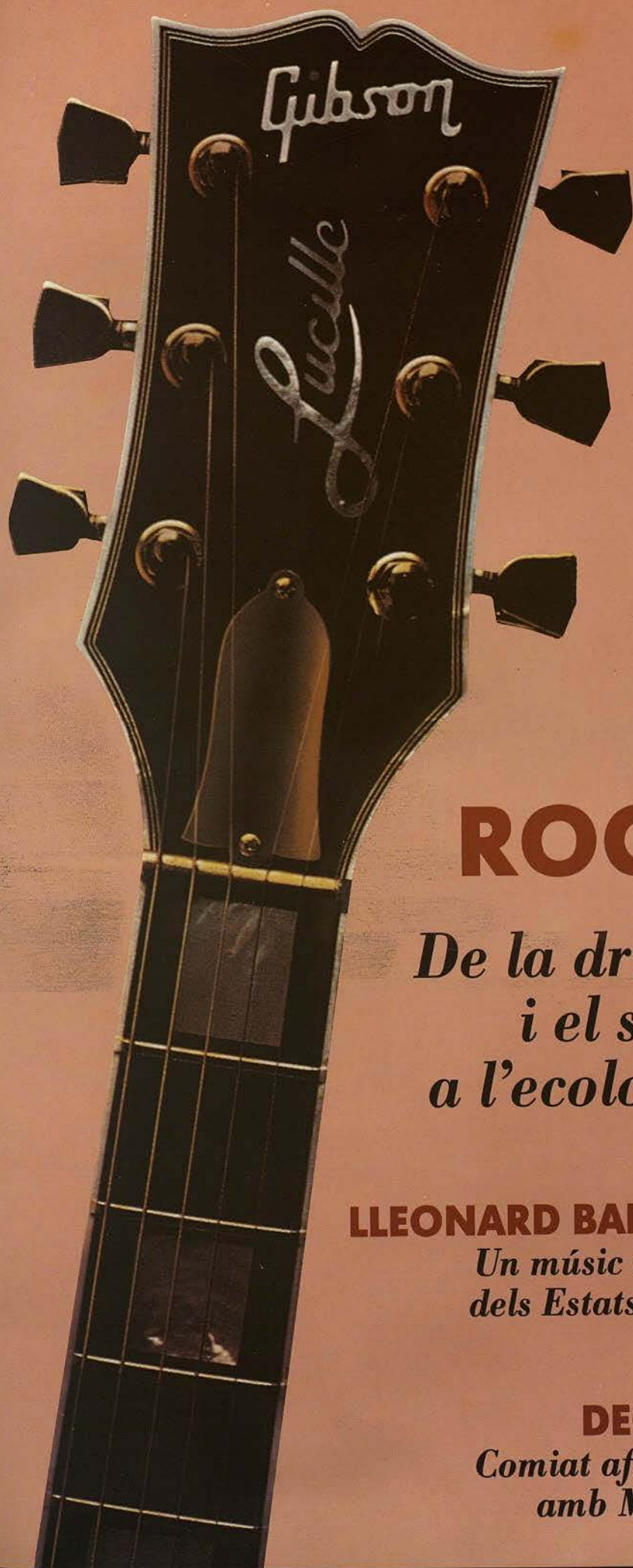
*De la droga
i el sexe
a l'ecologia*

LLEONARD BALADA

*Un músic català
dels Estats Units*

DECKER

*Comiat afectuós
amb Mahler*



JORQUERA PIANOS S.A.

VICTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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

81-82

catalunya música

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚMS. 81-82, JULIOL-AGOST 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

Preimpressió: **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,
Joan Guinjoan, Carles Guinovart,
Manuel Ingla, Jordi Maluquer,
Oriol Martorell, Xavier Montsalvatge,
Lluís Oliva i Xavier Turull.**

Col·laboren en aquest número:
**PERE ARTÍS, SALVADOR CARDÚS,
JOSEP CASANOVAS, CESC, JAUME COMELLAS,
MARIA ESTER-SALA, JOAQUIM GARRIGOSA,
JOSÉ GUERRERO MARTÍN, CARLES LOBO,
DAVID LÓPEZ, TERESA MARTÍNEZ, JOAN OBIOLS,
MONTSE G. OTZET, VICTÒRIA PALMA,
ORIOl PÉREZ, DAVID PICÓ, TAMINO,
F. TAVERNA-BECH, JOSEP M. VILAR I JOAN VIVES**

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

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



- 5** *L'hora de la cobla*
- 6** *Aspectes psicopatològics de la vida de Mozart*
per Joan Obiols
- 8** *Mikrokosmos. Oriol Martorell: un plebiscit*
per Pere Artís
- 13** *Maria João Pires. Profeta d'un nou concepte pianístic*
per Josep Casanovas
- 16** *Comiats...*
per F. Taverna-Bech
- 18** *Franz-Paul Decker, adéu amb Mahler, naturalment*
per Tamino
- 20** *La Missa de les Santes de Mataró, un testimoni viu de la música catalana*
per Joan Vives

TEMA



- 25** *Els temes del rock: una evolució amb un profund contingut cultural*
- 26** *El bla, bla, bla, del rock'n'roll*
per David Picó
- 34** *Oh música, quin dolç esclavatge*
per Salvador Cardús
- 37** *Entorn de música i text en la música antiga*
per Joaquim Garrigosa

MUSICALIA



SCHERZANDO

- 39** *Leonard Balada. Un músic català dels Estats Units*
per José Guerrero Martín.
- 45** *Cinc estrenes mundials al Festival de Torroella*
per Carles Lobo

DISCOS

- 49** **per Cesc**

CONCERTS

- 53**

- 55**

FESTIVALS DE MÚSICA A CATALUNYA

ELS ORGUES DE CATALUNYA

4 juliol-29 agost
(93) 318 50 04

ALELLA

VII Concerts d'Alella
20 abril-4 maig / (93) 955 23 39

ALTAFULLA

IV Festival de Veus
18-25 agost / (977) 65 00 08

ARENYS DE MAR

Cicle de Concerts de Primavera, Estiu i Tardor
7 abril-10 desembre
(93) 792 02 42

BARCELONA

II Festival de Guitarra de Barcelona
4-14 juny / (93) 201 12 30

BEGUR

XIV Cicle de Concerts d'Estiu
18 juliol-16 agost
(972) 62 21 21

EL BRUC

XII Festival de Música
7-21 setembre / (93) 771 00 06

CAMBRILS

XVII Festival Internacional de Música
6-27 juliol / (977) 36 55 12

CADAQUÉS

XX Festival Internacional de Música
4-30 agost / (972) 25 83 15

CAMPRODON

VI Festival de Música Isaac Albéniz
11-24 agost / (972) 74 00 05

CALONGE

XXIV Festival de Música de Calonge
20 juliol-14 agost
(972) 65 00 75

CASTELL-PLATJA D'ARO

Serenates d'Estiu
26 juliol-23 agost
(972) 81 72 84

CUNIT

IV Cicle de Concerts d'Estiu
3-24 agost / (977) 67 40 80

CERVERA

XI Festival de Música d'Estiu
3-11 agost / (973) 53 11 02

L'ESCALA-EMPÚRIES

19 juliol-16 agost
(972) 77 22 22

L'ESPLUGA DE FRANCOLÍ

VIII Cicle de Concerts d'Estiu
2-9 agost / (977) 87 02 99

FIGUERES

XI Festival Internacional de Música de l'Empordà
31 maig-14 juliol
(972) 50 01 17

GELIDA

XI Festival de Música i Dansa al Castell
21 juliol-11 agost
(93) 779 04 37

GERRI DE LA SAL

VII Festival Internacional de Música
3-31 agost / (973) 66 20 40

GRANOLLERS

XII Festival Internacional de Música
27 octubre-8 desembre
(93) 870 65 08

GUARDIOLA DE BERGUEDÀ

XXVII Nits Musicals
27 juliol-17 agost
(93) 822 70 13

IGUALADA

XII Serenates d'Estiu
14 juny-29 juliol
(93) 803 25 10

LLANÇÀ

VII Cicle de Música
20 juliol-10 agost
(972) 38 08 55

LLEIDA

XI Festival de Música de les Terres de Lleida
13 juliol-7 setembre
(973) 27 37 72

LLÍVIA

X Festival de Música de la Vila de Llívia
13 juliol-23 agost / (972) 89 63 13

MANRESA

XII Festival de Música «Miquel Blanch»
8 setembre-12 octubre
(93) 875 13 13

MANRESA

XXV Nits Musicals del Bages
2-30 juliol / (93) 875 13 13

MATADEPERA

XI Festival Internacional de Música
27 juny-5 setembre
(93) 787 02 00

MOIÀ

IX Festival Internacional de Música «Francesc Viñas»
26 juliol-9 agost / (93) 830 00 00

PALAFRUGELL

Concerts d'Estiu
28 juny-6 setembre
(972) 30 20 09

PALAMÓS

XV Festival Internacional de Música
20 juliol-4 agost / (972) 31 43 90

PALAU DE PLEGAMANS

XVIII Nits Musicals a Santa Maria de Palau-Solità
7-14 setembre / (93) 864 82 04

PALS

Festival Musical
28 juliol-25 agost
(972) 63 61 61

EL PAPIOL

XV Festival de Música
6-20 setembre / (93) 668 56 61

PERALADA

V Festival Internacional de Música
20 juliol-17 agost
(93) 204 80 14

PRATS DE LLUÇANÈS

IX Festival Musical d'Estiu
6-26 juliol / (93) 856 04 94

PREMIÀ DE DALT

XIV Festival de Música del Maresme
28 juny-27 juliol
(93) 751 31 86

PUIG-REIG, CASTELLBELL I EL VILAR

XII Festival Internacional de Cant Coral Catalunya Centre
3-8 setembre / Puig-Reig:
(93) 838 00 59
Castellbell i el Vilar:
(93) 834 02 06

RIPOLL

XII Festival de Música
13 juliol-10 agost
(972) 70 23 51

ROSES

Serenates d'Estiu
13 juliol-23 agost
(972) 25 61 44

SABADELL

Música a l'Estiu 1991
27 juny-18 juliol / (93) 726 74 27

SANT ANDREU

DE LLAVANERES
VII Cicle de Concerts «Música Aestiva»
21 juliol-29 agost
(93) 792 61 44

SANT CUGAT DEL VALLÈS

III Festival de Música Clàssica per a joves Intèrprets
V Festival Internacional de Música Clàssica
8 juny-12 juliol / (93) 674 09 50

SANT FELIU DE CODINES

Musicals a Sant Feliu de Codines
19 juliol-16 agost (93) 866 08 69

SANT FELIU DE GUÍXOLS

XXIX Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada
12 juliol-21 agost / (972) 32 03 80

SANT HILARI SACALM

XIV Festival Internacional de Música
26 juny-16 agost / (972) 86 61 48

SANT QUINTÍ DE MEDIONA

VIII Concerts a la Fresca
27 juliol-10 agost
(93) 899 80 28

SANTES CREUS

XVII Cicle de Concerts de Música Clàssica «Dissabtes Musicals»
IV Festival Bach
XIII Cicle de Concerts de Música Sacra «Dissabtes Musicals»
13 juliol-14 setembre
(977) 63 83 28

SEGUR DE CALAFELL

XVI Festival de Música del Baix Penedès
4-23 agost / (977) 67 40 30

LA SELVA DEL CAMP

II Festival de Música de Cambra
29 juny-13 juliol
(977) 84 40 07

LA SEU D'URGELL

XVI Festival Internacional de Música «Joan Brudieu»
10 juliol-11 setembre
(973) 35 00 10

SITGES

XV Cicle de Concerts d'Estiu
28 juliol-25 agost
(93) 894 01 74

SOLSONA

X Cicle de Concerts d'Estiu
1-16 agost / (973) 48 00 50

TARRAGONA

XI Festival Internacional de Música
XVII Desena Musical
17-26 octubre / (977) 23 80 12

TORROELLA DE MONTGRÍ

XI Festival Internacional de Música
29 juny-7 setembre
(972) 75 81 89

TORTOSA

XI Festival Felip Pedrell
2-11 octubre / (977) 44 00 00

EL VENDRELL

XI Festival Internacional de Música Pau Casals
31 juliol-24 agost
(977) 68 01 17

VIC

VII Festival Internacional de Música
16-27 juliol / (93) 886 20 91

VILANOVA I LA GELTRÚ

Festival Eduard Toldrà
14 setembre-11 octubre
(93) 893 00 00

VILA-SECA

IX Festival de Música de Primavera
4-25 maig / (977) 39 23 68



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Lot sembla indicar que aviat se signarà la constitució del consorci del nou auditori entre l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat. Aquesta signatura, suposarà d'entrada, la desaparició pràcticament automàtica de l'Institut Municipal de Música, ja que en realitat el nou organisme assumirà tota la gestió de l'activitat musical no docent de la Casa Gran, ultra, és clar, la del nou auditori. En aquests moments es discuteix si el paquet inclourà o no la Banda Municipal, que així podria quedar desvinculada de la iniciativa.

El detall pot tenir una certa importància pel que fa a un tema que creiem que caldria abordar d'una manera decidida. El de la creació d'una cobla institucional dedicada al conreu normalitzat i regular de la música de concert per a cobla, en bona mesura al marge de l'estricta i específica dimensió lúdica del sardanisme. Aquest és un buit inexplicable en el si d'un país que malda justament per vindicar la seva personalitat en tots els camps i que, a més, i per descomptat, compta amb un patrimoni musical autòcton d'un valor considerable.

Aquest buit és cobert, formalment, per la distinció honorífica, però gens operativa, de cobla de la Generalitat assignada a la Principal de la Bisbal, i ho ha estat en un pla operatiu fins fa poc per la Cobla Ciutat de Barcelona, formació no exactament estable, nodrida totalment o quasi totalment per la Banda Municipal.

L'hora de la cobla institucional

La creació del consorci esmentat constitueix una fita cabdal pel que fa a la voluntat d'unir esforços i energies institucionals en un terreny nou, o matisadament nou, i que tindrà com a imatge especialment perceptible la transformació de l'actual Orquestra Ciutat de Barcelona en Orquestra Nacional de Catalunya. La vertebració al seu si d'una cobla de funcionament normalitzat i estable sembla no sols desitjable sinó també lògica per posar fi a una situació tan incomprensible com l'actual, per descomptat no imputable a una direcció institucional unívoca, tal com s'ha fet amb escassa reflexió i estretor d'horitzons.

L'instrument orquestral que va admirar Stravinsky exigeix una presa de posicions molt clara a l'hora de la conformació d'una estructura interpretativa musical del país. Ja seria hora.

Wolfgang A. Mozart 1791-1991

Aspectes psicopatològics de la vida de Mozart

per JOAN OBIOLS LLANDRICH

La mort -voltada de certs enigmes -de Mozart fa 200 anys és motiu de celebració en honor del grandíssim músic. El repàs per tots cantons de la seva obra i de la seva biografia marca l'any 1991. Sembla que no podia faltar-hi l'opinió d'un psiquiatre. Sovint els psiquiatres som consultats sobre els temes o els personatges més peregrins, sense cap solta, ja que no tenen la més mínima relació amb la psiquiatria. Mozart, ben al contrari, és un personatge amb un atractiu considerable des del punt de vista psicològic i fins i tot, com veurem, psicopatològic. D'entrada, pels caràcters d'individualitat tan destacadament excepcional pel que fa a la capacitat musical, en un triple aspecte: precocitat, quantitat de la seva producció i, sobretot, qualitat indiscutible de la seva obra. Si bé els dos primers aspectes ja el farien memorable dins la història de la música, si no fos per l'excel·lència del seu art compositiu possiblement no ocuparia el lloc capdavanter que se li sol reconèixer. Tot això fa que se'l pugui qualificar -sense caure en l'escandalosa i habitual degradació semàntica del terme- d'autèntic geni. En aquest sentit té un interès indiscutible per a la psicologia de la creativitat.

Però ara no vull parlar d'aquest aspecte, sinó referir-me a certes particularitats de la seva personalitat que em porten -més enllà de la meva possible deformació professional- a sospitar certs trets patològics en el caràcter de Mozart. Veurem que, de fet, aquesta possible psicopatologia pot tenir relació amb la creativitat musical. I és que, en tot creador, l'home i la seva obra són, en el fons, indistingibles.

La psiquiatria i la psicopatologia són



disciplines cada cop més objectives i els coneixements que generen són actualment molt més fiables que les intuïcions inicials, desproveïdes sovint de tot rigor científic. Vull dir amb això que disposem avui d'eines per avaluar la personalitat i els possibles trets patològics d'un individu amb una certa finesa. També és veritat que en un terreny tan complex i delicat com és la psique humana hem d'anar sempre amb peus de plom i fugir, per tant, de "certeses indiscutibles". Si això és així per a persones que podem analitzar en directe, cara a cara, ja podem imaginar la dificultat que comporta jutjar sota aquesta perspectiva persones que van morir fa dos-cents anys, com és el cas de Mozart.

De tota manera, disposem, com és sabut, d'un gran nombre de biografies que ens donen una idea més o menys ajustada del personatge i que ens poden ajudar a construir el seu retrat psicològic, per bé que cal admetre que tot biògraf ofereix sempre una visió esbiaixada. Disposem sobretot de l'epistolari de Mozart: gairebé 400 cartes d'un interès extraordinari. Dic això perquè s'hi reflecteix millor que en cap

biografia -de fet, moltes biografies es basen en essència en aquesta correspondència- la curiosa personalitat del gran músic. Alhora, la mateixa escriptura ens proporciona les claus per esbossar un diagnòstic psicopatològic de Mozart.

Hi ha d'antuvi un aspecte caòtic: l'ortografia és capriciosa (sembla que la cal·ligrafia dels originals era igualment desastrosa), les majúscules (obligatòries en tots els substantius en alemany) estan posades sense cap solta, s'hi barregen paraules de diferents idiomes -no oblidem que Mozart era poliglòt-, la puntuació és totalment incoherent. Passada la impressió inicial, si observem els continguts i la manera com desenvolupa les idees, la nostra sorpresa augmenta: els jocs de paraules són continus (els traductors de les versions castellana i francesa que he consultat confessen la seva impotència i fan el que poden), sovint les paraules s'associen pel seu so en lloc de seguir el fil del discurs i aquest presenta trencaments constants ja que, a part dels jocs de paraules, les frases queden interrompudes per noves idees i descripcions que ens refermen la impressió inicial de caos. Afegiré que no són rars els comentaris grollers referents, per exemple, a les funcions intestinals i les bromes que hom qualificaria de mal gust i que no deixen de sobtar quan es pensa en l'autor de peces musicals tan subtilment delicades.

Val a dir que Mozart es permet aquestes facècies en les cartes familiars, en especial les dirigides a la seva cosina Maria Anna Thekla, amb qui sembla mantenir una relació ben curiosa. També és cert que Mozart és capaç, en les cartes dirigides a autoritats i prínceps, de tenir un estil més "assenyat". De tota manera, des d'una perspectiva psicopatològica, l'aire general del llen-



guatge de Mozart resulta francament psicòtic i fa pensar en les produccions maníacques.

M'explicaré: en psiquiatria considerem que la mania ve a ser el pol oposat de la depressió. L'estat maníac es caracteritza, per tant, per l'eufòria, la hiperactivitat i la desinhibició, entre altres símptomes. Aquest tipus de situacions solen ser passatgeres i s'anomenen fases. Generalment s'alternen amb fases depressives i d'aquí ve el nom de psicosi maníaco-depressiva o també trastorn bipolar, pels dos pols en què pot oscil·lar el pacient. Evidentment, la intensitat d'aquestes fases pot ser molt variable. Quan s'observa des de la joventut una tendència marcada a alternar estats d'ànim oposats, parlem de personalitat ciclotímica, que seria una forma lleu de la malaltia o també la base de personalitat sobre la qual més tard es desenvolupa la malaltia. Doncs bé, pot semblar ago-

sarat, però les cartes de Mozart fan sospitar aquesta patologia. A part de l'estil descrit, algunes de les seves afirmacions anirien en aquest sentit:

(8/XI/1777) "...avui estava d'un humor tan extraordinari que no el puc descriure."

(3/XII/1777) "...perquè no tinc terme mig, bonic o esbojarrat, dret o torçat, seriós o divertit..."

Ens confirmen els seus biògrafs aquesta possibilitat? La resposta sembla positiva. Stanley Sadie, per exemple, en fer referència al seu aspecte físic, explica que alguns hi veien una expressió malenconiosa mentre que d'altres comenten la seva mirada brillant i la seva cara animada quan estava excitat. Una biografia clàssica com la de Bernhard Paumgartner descriu amb cura el seu caràcter. Ens parla d'una inquietud física constant, alhora que el pensament estava sempre ocupat per una allau d'idees canviants:

"...parlava confusament o s'entregava a bromes extravagants". Descriu una activitat frenètica, i explica que componia a altes hores després de diversions sense fre. És interessant la referència a "uns nervis extraordinàriament sensibles, com el seu caràcter". Aquest biògraf és conscient de la doble vessant del caràcter de Mozart. Per una banda, recorda que ja Stendhal havia cridat l'atenció sobre la malenconia en la manera de ser de Mozart, perceptible també en certs aspectes de la seva música. Per una altra banda, ens parla de la "disposició festiva de l'ànim" que, segons ell, és freqüent en genis malenconiosos i de la qual brolla el seu incomparable humor.

Un altre "mozartòleg" reconegut, Robbins Landon, ens aporta informació interessant. Per una banda, amb la descripció de les picabaralles de Mozart amb l'arquebisbe de Salzburg. L'atreviment, l'orgull i l'entestament de Mozart —que es van fer palesos en múltiples ocasions durant la seva vida— es poden entendre, penso jo, en el context d'una fase maníaca o hipomaniaca (aquesta fóra una forma més lleu de l'estat maníac). D'altra banda, en comentar l'estudi del Dr. Peter Davies, el qual, basant-se en les descripcions existents sobre el comportament de Mozart, arriba igualment a formular el diagnòstic de trastorn ciclotímic associat a personalitat maníaco-depressiva, Robbins Landon fa una anàlisi de les obres de Mozart, generalment en tonalitat menor, que poden arribar a ser "violentament depressives". No cal dir que moltes obres del mestre ens transmeten precisament el contrari: una intensa i exultant *joie de vivre*. El Dr. Davies remarca el que més amunt havia apuntat: "Els artistes amb alteracions ciclotímiques són capaços de desenvolupar una activitat increïble durant els seus períodes hipomaniacs..."

És a dir, la patologia mental, segons en qui i segons el grau, no està renyida amb la creativitat, tot al contrari.

La hipòtesi d'aquest component psicopatològic en la personalitat de Mozart sembla acceptable pel conjunt d'informació provinent de les seves cartes i dels seus biògrafs. Però no oblidem que els genis —i, cal insistir-hi, Mozart certament ho era— no es poden jutjar com la resta dels mortals i la seva personalitat extraordinària és difícil d'apamar seguint els criteris normals.

MIKROKOSMOS

Oriol Martorell:
un plebiscit

Fou més que un concert: fou un plebiscit, que ratificà Oriol Martorell en una dimensió simbòlica definitiva.

El darrer concert de l'Oriol com a director titular de la Coral Sant Jordi aplegà al Palau (ple com mai!!!), el dia 7 de juny, una reducció de la nostra societat: de la representació institucional política (excepcionalment nombrosa, i de tot el ventall ideològic) i eclesiàstica fins al poble ras. Ningú no faltà a la crida, conscient de la significació de l'acte i intuïnt que, en un futur, poder dir "Jo hi era, aquell dia, al Palau!" serà un referent històric.

Perquè, realment, planà pel Palau una aura indefinible però palpable, la consciència d'assistir a un esdeveniment irrepetible: l'última manifestació pública de la llarga identificació del binomi Oriol Martorell-Coral Sant Jordi amb les aspiracions d'un poble que hi ha trobat, durant molts anys, un punt de referència vital.

"... tan sols l'amor podrà fer-nos creure en el demà!" Les veus emocionades dels cantaires i ex-cantaires revenen en el cànon schönberguà conclusiu. Giro l'esguard al meu entorn i veig gent de tota edat amb els ulls plorosos o espurnejants... Aquesta ha estat la gran força de l'Oriol i de la Coral: l'amor com a falca per a la consecució del demà.

Després, els bisos... I tothom dempeus... I l'ovació inacabable... I el rostre trasmutat de l'Oriol, que esclata finalment en un sanglot irreprimible davant d'un Palau rendit en homenatge a la seva persona i a la seva obra...

Un plebiscit!

L'endemà, la commemoració íntima. Precedit de la plenitud serena d'una celebració eucarística sota els pins (al lluny, la remor de la urbs), un sopar presidit per l'Amistat i per la Música rubricà un estil peculiar de fer les coses.

I quan l'Oriol (després dels cants que contrapuntaren tota la vetllada, dels testimoniatges d'afecte i d'admiració, de la sana i desinhibida gresca musical) donà les gràcies amb una contenció exemplar, els assistents sabíem que, en aquells moments, es girava la pàgina d'un capítol importantíssim de la història musical de Catalunya, clos amb la *Invocació a Sant Jordi* händeliana, emblema i estàndard de l'Oriol i de la Coral durant quaranta-quatre anys.

Pere Artís



UN ARAGALL TRIOMFANT

Les actuacions recents de Jaume Aragall al Liceu han constituït amb tota seguretat l'èxit més aparatós de la dilatada i irregular -pel que fa a continuïtat de presència- carrera liceística de "la veu més bella del món".

Les causes són fonamentalment una, i són també d'altres de diversa índole que s'han confabulat en un moment especial i que han potenciat considerablement l'abast i la potència de l'esdeveniment. La causa "una" ha estat, òbviament, les seves esplèndides representacions del paper de Mario Cavaradossi a *Tosca*, un dels títols més idonis per a les seves facultats. No es tracta sols del pinyol de l'ària "É lucevan le stelle", que va bisar més d'una vegada, sinó també tot el conjunt de la representació i d'una forma especial el duo del tercer acte, en què superà plenament, per musicalitat i elegància, una artista tan considerable com la mateixa Eva Marton. Una autèntica demostració d'artista absolutament gran que, camí dels trenta anys de carrera, gaudeix d'una ideal confluència de maduresa i facultats encara fresques i quasi juvenils, sense cap mena de disminució del seu privilegiat color de veu. Hom posaria com a retret la versió massa de tràmit de la curta i perillosa inicial "Recondita armonia", decididament millorable.

Les causes "altres", per descomptat secundàries però no gens negligibles, han vingut de la mà d'un seguit de circumstàncies més o menys oportunes i que se centren en la ja molt comentada marginació dels famosos principescos asturians guardons, que han creat en l'"aragall-addicte" públic barceloní una necessitat imperiosa de desgreuge explícitament aprofitada i ben afavorida per l'actuació del cantant. Aquest, per altra part, ha vençut més del que era corrent el seu tàcit "pànic escènic" a la societat catalana i les seves sovintejades -últimament- aparicions en els mitjans de comunicació -escrita o àudio-visual- han ajudat a fer més càlids els sentiments afectivo-possessius a què sempre és procliu "l'home del carrer", davant els seus fills privilegiats.

Per altra part, en un país petit com el nostre, en el qual difícilment han pogut conviure dos galls de la mateixa específica espècie -valgui la redundància- l'estat d'orfandat tenoril a què ens ha portat últimament el capteniment de Carreras ha constituït així mateix un factor gens menyspreable a l'hora de la concatenació del poderós esclat Aragall d'aquests dies. Esclat que, òbviament, ha sadollat de satisfacció més o menys a tothom. ■

J.C.

"El Llibre Vermell de Montserrat"
de Xavier Benguerel, a l'URSS

L'Orquestra i el Cor de la Philharmònica de Minsk van oferir la primera audició a la Unió Soviètica de *El Llibre Vermell* de Xavier Benguerel. Aquest esdeveniment va tenir lloc el dia 28 de maig i la direcció va ser a cura de Leo Kramer. La mateixa formació viatjarà a Catalunya aquest mes d'agost i interpretarà l'esmentada obra al monestir de Santes Creus i a Montserrat.

El compositor barceloní, per altra part, va ser objecte d'un homenatge, juntament amb Joan Guinjoan, tributat a l'Auditori Nacional de Música, amb motiu de complir els seixanta anys d'edat. Hi van intervenir el Grupo Koan, dirigit per José Ramon Encinar, i la mezzo-soprano Rosa Maria Ysàs. ■

II Curs de formació orquestral per a instruments de vent

La Universitat Internacional Menéndez y Pelayo en col·laboració amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona desenvolupa entre els dies 9 i 19 d'aquest juliol el II Curs de formació orquestral per a instruments de vent, dirigit pel director tècnic de l'OCB Abili Fort.

El curs té com a objectiu transmetre l'experiència professional i les responsabilitats que imposa el pertànyer a una orquestra simfònica i preparar les proves d'accés a les orquestres. El curs s'adreça a instrumentistes que hagin acabat els seus estudis (o estiguin a punt de fer-ho) i a joves professors d'orquestra que vulguin aprofundir en la matèria.

El curs és impartit per solistes de l'OCB i són: Magdalena Martínez (flauta i flautí), Cayetano Castaño (oboè i corn anglès), Larry Passin (clarinet i clarinet en Mi bemoll), Silvia Coricelli (fagot), David B. Thompson (trompa), Miguel Rivera (trombó i tuba opcional) i Ernest Martínez Izquierdo (direcció).

El curs es realitza a la Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales de Barcelona. Per a més informació: Secretaria d'Alumnes de la UIMP. C/ Egipcíacues, 15. 08001 Barcelona. Tels: 329 58 54 i 317 10 96. Fax: 441 93 64. ■

Veredicte del XII Concurs Joan Massià

El 25 d'abril passat se celebraren les audicions corresponents al XII Concurs Joan Massià per a violinistes, un certamen que compleix una funció molt concreta de suport a joves violinistes que són a les portes d'iniciar els primers passos de la seva carrera. Un jurat, format per Joan Pich Santasussana, Xavier Turull, Gonçal Comellas, Gerard Claret, Salvador Pueyo, Francina Massià i Lluís Millet, acordà, per majoria de vots, atorgar el premi Generalitat de Catalunya a Gabriel A. Pérez de Aranda. El segon premi fou concedit per unanimitat a Eva León. El premi Joan Massià fou concedit, ex-aequo, a Gabriel A. Pérez de Aranda i Eva León. Finalment, el premi especial per a un concursant menor de 21 fou concedit a Enric Palomares. ■

Wilhelm Kempff (1895-1991)

El dia 25 de maig moria als 95 anys d'edat aquest gran pianista. Havia nascut el 25 de novembre a Jüterborg, un poble de Prússia, fill d'una família de músics. Inicià els estudis musicals de petit i el 1914 els amplià a Potsdam. Va finir-los després a Berlín. Ja començava una carrera de músic el 1916, inicialment com a pianista i també com a organista. El 1918 debutà com a notable concertista amb la Filharmònica de Berlín. Començaren tot seguit les grans gires, però la Guerra Mundial li va ocasionar un cert ostracisme a causa de la seva permanència a Alemanya durant els anys de conflagració. Per això no va aparèixer a Londres fins al 1951 i encara més tard a Nova York el 1964.

Professà sempre com a distingit mestre de piano a Stuttgart (1924-1929) i Potsdam (1931-1941), al costat d'Edwin Fischer i Walter Gieseking. El 1957 va iniciar uns famosos cursos d'interpretació al seu refugi italià de Positano, on ha trobat ara la mort. També va ésser

compositor d'òperes, ballets, dues simfonies, música de cambra i *lieder*.

Fou l'exponent característic de l'escola interpretativa nord-alemanya, sobretot manifestada amb els clàssics: Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms i Chopin. La seva escola rendia tribut a la serenitat expositiva, claredat i rigor en els *tempi*. Se'l podria comparar en aquest sentit interpretatiu a l'art d'un Furtwängler, perquè malgrat la severitat de les seves estructures mostrava sempre una expressió lírica inconfusible plena de sorpreses genials en els girs melòdics. Naturalment, estigué sempre al marge de qualsevol afectació en el fraseig. En totes les nombroses gravacions que efectuà, singularment la de les sonates completes i els concerts de Beethoven, sempre es palesa aquesta mateixa sensació de noblesa i contenció, que defuig sempre la més lleugera mostra d'arravatament o de virtuosisme gratuïts. Ha estat, per tant, l'interpret modèlic, clàssic en l'estricta sentit del terme. ● J.C.P.

Federico Sopena (1917-1991)

Federico Sopena ha estat el que es pot dir un musicòleg en el sentit més genuí del terme, perquè exercí fins a la seva recent desaparició tant la crítica com la historiografia musicals amb un caràcter de permanència i decidida autoritat, gràcies també a una categoria intel·lectual molt remarcable en tot el camp de les arts plàstiques. Va néixer a Valladolid el 1917 i aviat inicià estudis musicals i de Filosofia i Lletres, que va acabar a Madrid. Encara ben jove, va exercir com a periodista i crític musical i en els anys quaranta fou nomenat secretari general de la Comissaria de Música. Se sentí també cridat per la vocació religiosa i el 1943 fou ordenat sacerdot, carrera que va seguir compaginant amb les seves activitats anteriors de caràcter cultural i artístic.

Ocupà, entre altres, el càrrec de di-

rector de l'Acadèmia d'Espanya a Roma i del Museu del Prado. També havia dirigit el Conservatori de Música de Madrid i, darrerament, era també director de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando.

Al marge de la seva labor com a crític i conferenciant, va publicar molts llibres de caràcter biogràfic i d'estudi analític sobre músics espanyols, com Joaquín Turina (1943), Joaquín Rodrigo (1946) i el més recent sobre Manuel de Falla.

Des que ocupà càrrecs directius acadèmics de més ampli espectre artístic, estigué especialment dedicat a estudiar els punts de confluència entre les arts plàstiques i la música. Així ho féu, entre altres, en la publicació sobre Picasso i la música o en la d'àmbit més general encara, música i literatura. ● J.C.P.

Correctes representacions de "La traviata"

El tercer cicle d'"Òpera a Catalunya" ha prosseguit el seu curs habitual amb les representacions de *La traviata* de Giuseppe Verdi a les poblacions de Sabadell, Girona, Reus, Figueres, Mataró, Lleida i Olesa de Montserrat.

S'ha dit i és del tot cert que els elements que destaquen en *La traviata* i que li donen força són tots aquells que donen referència al personatge de Violetta. Violetta va ser caracteritzada per Àngels Sarroca, que va mostrar-nos bon gust, exquisidesa en el personatge encara que la creació que se'n va mostrar, potser, no era la més adequada: la seva va ser una Violetta que buscava en tot moment els trets que marquen el personatge com a membre de l'alta societat, en detriment de la recerca de trets del naturalisme i tensió que d'altres sopranos han buscat, per donar al personatge una personalitat no tan de bona persona, sinó amb més dosi de picaresca. De totes maneres, Sarroca va demostrar posseir un instrument ben timbrat i vellutat en el centre, a pesar de les lògiques limitacions cap al registre agut. No podem, però, negar la bona fusta que se'n va mostrar.

Si amb Sarroca tinguérem el personatge, en el cas de l'Alfredo interpretat per Francisco Casanova la cosa va anar diferent. Casanova, al nostre entendre, va mostrar un bon color de veu, amb força homogeneïtat i virilitat. El problema va arribar en la interpretació, que va topar amb un fraseig incorrecte i on la concepció del personatge era una mica errònia, divagant entre agafar la idea correcta, o sia, l'apassionament i tot allò juvenil o el que semblava convertir-se en un Alfredo excessivament dramàtic i madur, a la vegada, encara que aquest aspecte cal tenir-lo en compte, per exemple en el duo "Parigi, o cara".

L'altre gran triomfador fou el baríton Lluís Sintes com a Giorgio Germont. A Sintes se li va mostrar el personatge com anell al dit i el que algú ha dit amb error que amb una bona interpretació de "Di Provenza il mar" ja tenim el personatge muntat va ser una delícia. Sintes va mostrar un bell instrument a més de fer una interpretació preciosista i plena de vigor i expressivitat.

L'orquestra i el cor van estar a l'altura. La primera va aconseguir el meravellós color orquestral que s'aconsegueix en el *Tristany italià* (dita així *La traviata*), i el segon va mostrar bé l'eficàcia que es necessita dels cors festius per tal de mostrar tota la força expressiva i dramàtica. • Oriol Pérez Treviño

ROBERT ARMENGOL, UN PAISATGE TRENCAT



Ha muerto un hombre, se ha roto un paisaje crec que és el títol, si no exacte sí molt aproximat, d'una novel·la primerenca de Francesc Candel. La frase em va venir a la memòria de manera immediata en el curs del primer concert de l'OCB a què assistia després de la mort, cruelment sobtada, del percussionista Robert Armengol. Robert Armengol no era allà dalt, al cim de la formació orquestral. Allà en aquell enclavament plàsticament privilegiat, on, almenys des de l'amfiteatre, la seva figura esdevenia punt de fuga ideal d'un esplèndid llenç vivent sempre repetit i sempre nou.

Al seu lloc, la figura d'un excel·lent professional com Josep Martínez constituïa la imatge més eloqüent del títol esmentat; d'un trencament de paisatge sempre inditjat, d'un paisatge estimat per familiar, per entranyable i també, i això és molt important, per com esdevenia implícitament, garantia de saviesa musical.

I ni la figura lateral del seu propi fill, continuador així del que és ja una nissaga de percussionistes de gran vàlua, no podia de cap manera recompondre l'harmonia

plàstica i humana pertorbada.

Robert Armengol va ser un músic important, dotat, però, aïll, del vici de la discreció i de l'honestetat professional com a objectiu indoblegable i a tota prova. La seva trajectòria va ser la d'un músic integral, que no admetia parcel·les preferencials. El seu regnat ensem discret i majestuos al cim físic de la formació orquestral, d'aquesta OCB a la qual va fer serveis vastíssims amb tota disponibilitat durant llargs anys, no li va impedir també el conreu d'altres branques musicals de teòrica menor transcendència a les quals va aportar la seva triple condició de músic considerable, de professional eficientíssim i sempre ben disposat i d'amant absolut de la música.

L'adéu inesperat, ràpid, discret i callat és molt més que un trencament de paisatge. És com un poderós retruny de la baqueta més voluminosa, que per primera vegada sona inharmonícament i deixa a companys i afeccionats a la música una indefinible sensació de feixuguesa i d'abatiment. •

J.C.

XXVIII Curs Internacional de Música de Lleida

L'Orfeó Lleidatà organitza enguany el XXVIII Curs Internacional de Música, que inclou les modalitats següents: Direcció coral, dirigit per Laszlo Heltay, del 14 al 24 d'agost; Cant-tècnica, dirigit per Helmut Lips, de l'11 al 21 d'agost; i Música de cambra i orquestra simfònica, dirigit per Francesc Llongueres, del 14 al 24 d'agost.

L'edat mínima dels inscrits en qualsevol d'aquests cursos ha de ser de 17 anys. Tant l'allotjament com les activitats docents tenen lloc al Centre de Formació de Direcció Coral i Pedagogia Musical Infantil La Caparrella, situat a tres quilòmetres de Lleida.

La data límit per trametre les inscripcions és el dia 15 de juliol. Per a més informació: Orfeó Lleidatà. Partida de La Caparrella. 25191 Lleida. Tel: (973) 26 19 83. Fax: (973) 28 19 83. ■

Grec 91

L'edició d'enguany del Festival d'Estiu de Barcelona, Grec 91, es desenvolupa a la ciutat comtal des del 27 de juny passat fins al 4 d'agost. Teatre, dansa, música i activitats al carrer configuren aquest Festival que, segons paraules del coordinador de Cultura de l'Ajuntament barceloní, Ferran Mascarell, s'adreça a un ampli ventall d'espectadors i que té com a finalitat convertir el període estival a ciutat en un marc que estimuli els sentits. Seguint els elements mantinguts en els darrers anys, enguany s'ha donat un accent especial a la producció pròpia.

Així podem destacar en l'apartat de dansa les produccions Atzavara de la Companyia Mudances; i els espectacles teatrals *Somnis* de la Belle Époque, *El somni d'una nit d'estiu* de la Companyia La Infidel, i *L'hort dels cirerers* del Taller de Salt. Pel que fa a l'apartat musical, podem destacar les actuacions de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, la Coral Cantiga, la Banda Municipal de Barcelona, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà, l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, el recital de la mezzosoprano Raquel Pierotti, Maria del Mar Bonet, Joan Amèric i la reaparició als escenaris del rumber català Peret. Com a representants internacionals dins aquest apartat, actuen Rubén Blades, la Count Basie Orchestra, Elvis Costello and The Rude 5, el Quartetto Vocale Giovanna Marini, Concerto Italiano i el Quintetto Boccherini.

Com a novetat més destacada, enguany es presenta per primera vegada el Cicle de Música Islàmica (acompanyat d'una sèrie de conferències) que aplega quatre actuacions de grups provinents del Marroc, Turquia i l'Iran. El Festival tindrà com a diversos escenaris, molts d'ells ja habituals en els darrers anys, el Teatre Grec, el Mercat de les Flors, l'espai B del Mercat de les Flors, la Plaça del Rei, el Velòdrom d'Horta, el Parc de la Ciutadella, la Via Júlia i la platja del Bogatell.

Un altre aspecte a destacar és el sistema d'adquisició de localitats, que es pot fer a través de 600 oficines de la Caixa de Catalunya a tot el territori català (a més dels punts de venda habituals al Palau de la Virreina). També set empreses i entitats patrocinen el Festival. El pressupost d'enguany és de 370 milions de pessetes (l'any passat fou de 401 milions).

● T.M.

El compositor Elliot Carter, al Centre Acanthes d'Avinyó

El compositor nord-americà Elliott Carter serà el protagonista destacat de l'activitat musical dels XVIII Encontres de la Chartreuse, a Vilanova d'Avinyó, manifestació vinculada al Festival d'Avinyó i especialitzada en la investigació en el camp de la música d'avantguarda. Carter impartirà cursos teòrics i pràctics, i seran interpretades diverses obres seves en el curs de la programació concertística dels Encontres. En aquests concerts, hi intervindran l'Ensemble Contemporain, dirigit per Pierre Boulez, el Quartet Arditi i el Crawford-Seeger Quartet. Els Encontres presentaran també tres estrenes d'òperes compostes per becaris de la Chartreuse durant l'any, en el que ha estat un treball especialment dedicat a la investigació sobre el llibret. També s'oferirà un col·loqui sobre la figura de llibretista d'òperes de Mozart Lorenzo da Ponte i un curs d'anàlisi de l'òpera *Lulu* d'Alban Berg, a cura de Michel Fano, dedicat als participants als Encontres. Així mateix, s'oferiran conferències públiques i audicions. Una altra manifestació serà la proposta *La veille où Grenade fut prise*, basada en el poema de Louis Aragon "Le fou d'Elsa", projecte que comprèn l'obra *Visperas de Granada* del compositor José García Román, interpretada per l'Orquestra Ciutat de Granada, dirigida per Juan de Udaeta. En aquest projecte també s'oferirà el ballet titulat *Necessito*, de la coreògrafa Dominique Bagouet, basat en músiques tradicionals àrabo-espanyoles creades pel grup Gas Gas Gas (Grup d'Acció Sònica). ■

Premi d'investigació musical Emili Pujol 1990

El premi d'investigació musical Emili Pujol que convoca l'Institut d'Estudis Ilerdencs i que està dotat amb 300.000 pessetes, en aquesta ocasió (6è any) estava dedicat al tema *Polifonia d'autors catalans (segles XVI-XVII)* i hi va optar un sol treball.

El jurat qualificador, integrat per Josep Pont (president), Josep M. Gasset, Josep M. Llorens i Francesc Jové (vocals), i M. Dolors Milà (secretària), va acordar, per unanimitat, de concedir el guardó al treball *Villancicos y romances sacros del maestro Joan Pau Pujol (1570-1626)* del qual és autor Marià Lambea Castro.

El treball de Lambea es divideix en dues grans parts: l'estudi i la transcripció a notació actual dels 17 *villancicos* i *romances sacros* del compositor mataroní. L'estudi inclou les lògiques referències a Higiní Anglès com a iniciador de la publicació de l'Opera Omnia de J.P. Pujol, i als estils *antico* i *nuovo* entre els quals es mou la seva producció. Segueixen un breu esbós biogràfic un comentari del marc històric en què va viure Pujol (mort 14 anys abans de la Guerra dels Segadors), i tot seguit es detallen els trets estilístics observats en els 17 únics *villancicos* conservats dels gairebé 100 que va escriure, es recullen tots els aspectes metodològics seguits en la transcripció i anàlisi de les obres i, finalment, es fa una anàlisi detallada de cada obra, que inclou la font, el text, la forma musical i l'estructura modal-tonal. El treball es completa amb sengles apartats de bibliografia i facsimils. ■

Nou orgue de concert transportable

L'empresa De l'Om - Arrizabalaga Orgueners de les Franqueses del Vallès acaba de presentar un orgue de concert transportable. Es tracta d'un instrument de característiques gens comunes, format per dos teclats manuals i pedaler, de deu registres, vuit peus oberts als manuals i setze peus tapat al pedal.

Aquesta és la primera vegada que es construeix un instrument d'aquestes característiques al país. Els orgues traslladables, com són els positius de taula, processionals i de caixa, són instruments d'un sol teclat que mai no ultrapassen les mides del tapat de vuit peus como a joc més greu. El disseny d'aquest nou instrument ha cercat el màxim d'aprofitament de l'espai, la millor funció dels seus òrgans, l'estabilitat més perfecta i el manteniment més fàcil.

Aquest orgue té una llargada de 3.500 mil·límetres, una amplada de 1.450 i una alçada de 1.735, amb un pes de 1.040 quilos. Va muntat sobre una estructura metàl·lica d'una sola peça que s'eleva 61 centímetres de terra i que conté l'orgue de pedal. Es mou mitjançant quatre rodes, dues de les quals estan dotades de frens hidràulics. L'orgue porta al seu voltant i per sobre proteccions tubulars d'acer inoxidable i barres de fusta de caoba que a més permeten fixar-hi una vela de lona que el cobreix totalment. ●

Nova edició del Festival de Peralada

Entre el 20 de juliol i el 17 d'agost tindrà lloc la cinquena edició del Festival Internacional de Música Castell de Peralada, el qual continua, en l'orientació de la programació, la personalitat que ha acreditat en anteriors celebracions: una participació d'interèperts ambiciosa i d'envergadura que, d'acord amb l'espectre social del seu públic habitual, incideix en el gènere vocal i operístic, sense obviar altres manifestacions que contrapunten una programació plural, exhaustiva i capaç d'atreure interessos musicals diversos.

Les manifestacions de signe vocal i operístic inclouen l'actuació d'Eva Marton amb l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, que inaugura el Festival (20 de juliol), una representació de l'*Otello* verdia (4 d'agost), amb Plácido Domingo, un grup de cantants eslaus i l'Orquestra i Cors del Teatre Kirov de Leningrad (és una coproducció de l'esmentat teatre rus i el Covent Garden de Londres), l'audició de *Ivan el Terrible* de Prokofiev a càrrec dels efectius vocals i instrumentals del mateix teatre rus (3 d'agost), que també protagonitzaran una sessió de música tradicional, i un recital de Simon Estes amb l'Orquestra Solistes de Catalunya, dirigida per Xavier Güell; les manifestacions escèniques són completades per dues sessions de ballet, amb el Boston Ballet (2 d'agost) i el Ballet argentí de Julio Bocca (12 d'agost).

La modalitat de música de cambra serà representada per la nostra soprano Enriqueta Tarrés, amb el conjunt de violoncelles que prepara i dirigeix Elías Arizcuren (27 de juliol) i les actuacions de Mstislav Rostropovitch (que tocarà el *Concert* de Haydn i les *Variacions rococó* de Txaikovski) amb l'Orquestra de Cambra



Eva Marton

Lituana (27 de juliol), de Josep Colom (en el *Concert en mi bemoll major* de Mozart) amb l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, patrocinada per EPSON i dirigida per Gonçal Comellas, la qual estrenarà una obra de Jordi Cervelló i executarà obres de Rossini i Dvorák (1 d'agost) i, finalment, de Jaume Francesch, Antoine Dautry i Jordi Codina, conjuntament amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà, amb obres de Pedrell, Mozart, Montsalvatge i Britten (9 d'agost).

Hauriem de parlar encara de la presència de la música antiga, amb un monogràfic sobre l'escola italiana del darrer

barroc, a càrrec de l'*Virtuosi di Roma* (5 d'agost) i una representació de l'inefable *Acis i Galatea* de Händel, a càrrec del conjunt instrumental i vocal de l'English Bach Festival, dirigits per David Wray. Tot això, sense comptar amb el concert del Quintet de Cambra de Catalunya (9 d'agost) i els recitals de Josep M. Escribano (5 d'agost) i d'Àlícia de Larrocha (17 d'agost), que clourà el Festival amb les *Variacions en fa menor* de Haydn, dues *Sonates* de Beethoven i obres d'Enric Granados. L'hem esmentat al final d'aquesta relació (a part del fet de constituir la cloenda del Festival) per remarcar i donar un relleu especial a la importància de l'esdeveniment. • RRM

Cursos d'estiu de la Fundació Albéniz

L'Escola Superior de Música Reina Sofia, del Centre d'Estudis Musicals de la Fundació Isaac Albéniz, organitza del 8 d'agost al 7 de setembre els seus cursos d'estiu, que inclouen les modalitats següents: violí, amb Zakhar Bron (del 8 al 20 d'agost); piano, amb Dimitri Bashkurov (del 20 al 30 d'agost); violoncel, amb Ivan Monighetti (del 20 al 30 d'agost); i viola, amb Daniel Benyamini (del 28 d'agost al 7 de setembre).

Els cursos es realitzen al Palau de Festivals de Cantàbria, a Santander.

La data límit per rebre inscripcions acaba aquest 5 de juliol. Per a més informació i condicions d'inscripció cal adreçar-se a la Fundació Isaac Albéniz a qualsevol d'aquests tres centres: Secretaria Acadèmica, c/Príncep de Vergara, 80, 1-B. 28006 Madrid. Tels: (91) 563 20 13 - 261 20 61./ Centre d'Estudis Musicals, c/Hernán Cortés, 3. 39003 Santander. Tels: (942) 21 48 01 - 31 12 66./ Arxiu i Centre de Documentació, Rambla de Catalunya, 53. 08007 Barcelona. Tel: 301 67 01. ■

Xavier Armenter, premi Joventuts Musicals de Composició

L'obra titulada *Arc en ciel*, de Xavier Armenter, ha guanyat l'onzena edició del Concurs de Joves Compositors convocat per Joventuts Musicals de Barcelona. La convocatòria del premi era per a composicions per a quartet de flautistes. El jurat, l'integraven Xavier Boliart, Alexandrina Polo, Salvador Pueyo, Albert Sardà i Miquel Badal, que actuava com a secretari. El segon premi va ser declarat desert. ■

MARIA JOÃO PIRES



Maria João Pires, pianista de gran sensibilitat

Profeta d'un nou concepte pianístic

per JOSEP CASANOVAS

Ja feia algun temps que no escoltàvem aquesta pianista, en tot cas abans de l'aura que darrerament se li ha atribuït, i era interessant poder constatar aquesta escalada vertiginosa en el camp internacional. I d'antuï podem dir que, efectivament, no es tracta de cap d'aquells casos d'èxit tan espectacular com dubtós o almenys discutible. No, el de Pires és un cas inqüestionable, sobretot per l'evidència d'una personalitat artística extraordinària que difícilment es pot assimilar a cap de les escoles o tendències actuals. Per tant, resulta fins i tot més fàcil enumerar tot allò que aquesta pianista "no" és o no manifesta. No és expressió de pur virtuosisme o tècnica fulgurant; no és una cultivadora sistemàtica de la *touche*, dels sons evanescents; no pretén unes versions especialment erudites o autèntiques estilísticament

parlant. És, sí, una artista literal que gaudeix d'una extrema sensibilitat a flor de pell que superposa a cada instant sonor, sense caure mai en els habituals perills subsegüents, amanerament, afectació, ensucrament gratuït.

Hi ha un respecte bàsic indeclinable a l'estil i el caràcter de cada autor i obra, però també una suma d'instants màgics. És un dels exemples més extrems que coneixem de l'actitud de recreació personal de cada partitura i per això el risc de la traïció a l'original absolut de cada compositor es fa més evident. Per això, també, pogué desconcertar els oients amb les dues sonates inicials de Beethoven -les núms. 17 i 30- perquè -i tornem així als "no"- no eren ni d'un classicisme germànic i auster ni d'una abstracció com actualment fa per exemple Barenboim, ni tampoc exclusivament "pianístiques". La

seva versió era bàsicament i simplement romàntica i per tant prenia el teclat com a mitjà de manifestació del jo més personal. És clar que hi ha en ella deformacions que alguns podran discutir i lentituds inevitables, que més aviat són entotsolaments, però tot es mou dintre dels marges més estrictes de la vella teoria, ja clàssica, dels "afectes" que ja reivindicava el mateix Mozart.

Va tenir l'encert de substituir les *Escenes del bosc* de Schumann per una gran *Sonata* d'aquest, i així va palesar-se, fora ja de qualsevol discussió, aquell refinament extrem, exemplar. El *Carnaval de Viena* de Schumann, tan difícil i complex, tornava a esdevenir una partitura transparent, amb les seves característiques "veus interiors" enmig dels arabescos. Encara, fora de programa, vam recuperar dues de les *Escenes* suprimides amb un "ocell profeta" inimitable. ¿Es tracta de la profecia d'una nova i moderna escola pianística? En tot cas es tracta d'una personalitat subjugadora amb els poders secrets d'un guru, com la d'un Gulda, per exemple. Però qualsevol que intenti ser seguidor seu caldrà que comenci estudiant la seva admirable tècnica dels pedals, que no té res a veure amb l'abús generalitzat del pedal de celesta de tantes figures tingudes com a senyeres de la generació anterior.

La "Cinquena" de Bruckner pel Concertgebouw

ecord encara d'una recent presència de Chailly que es va manifestar amb certes reserves quant a la construcció d'esquemes simfònics unitaris, per damunt d'una mera suma d'instants felïços. Memòria absolutament superada ara amb la present simfonia de Bruckner, tan monumentalment llarga, tan plena de paranys

Koopman, Huggett i Rogers, cims del XIV Festival de Música Antiga

per DAVID LÓPEZ MAGRANÉ

n forma de reiteracions i de passatges no sempre justificats per als més devots i fins i tot coneixedors profunds de l'obra d'aquest compositor. Però Concertgebouw i Chailly –de qui fou major el mereixement?– ho resolgueren tot de forma superba fins a l'extrem de considerar aquesta audició la millor en viu mai escoltada d'una simfonia de Bruckner, amb la sola excepció d'una de feta per Celibidache.

Hora i mitja de Bruckner feta amb una dedicació tan gran segurament no l'havíem escoltat mai, amb la possibilitat de copsar i gaudir tots i cada un dels seus instants successius i la monumentalitat de la seva estructura singular. Hauríem de passar sense repòs de l'orquestra al director per poder judicar l'èxit de la versió. Possiblement és la primera la que podria atribuir-se'l, en primer terme perquè ens ha semblat el conjunt actualment més qualificat mundialment per fer-la. El seu metall és admirablement robust, compacte i sonor. Però la corda –aquells violoncel·ls!, tan pastosament dolça ensem que robusta, ha permès una audició que creïem pràcticament inèdita. Inèdita en el sentit de transfigurar la totalitat dels passatges de la seva competència cap a l'expressivitat del que fou el màxim oponent en vida de l'autor, és a dir, Brahms.

Moviments sencers, com l'"Adagio", restaven gairebé inconeguts als oients per aquella íntima dolcesa. Altres passatges, els "maleïts" reiteratius de Bruckner, eren agraiïts, lluny de la inconsistència que tan sovint reben després dels grans clímax assolits pel metall quan ja fa més d'un quart d'hora que dura un sol moviment. Potser no havíem escoltat mai amb tanta fruïció aquells admirables corals del metall, sempre exquisidament dosificats per Chailly. I aquest sí que és un mereixement atribuïble només a Chailly. No cal ni dir que aquest havia assumit absolutament els més petits detalls de la partitura, prenent i deixant oportunament la batuta segons els instants de necessitat d'expressió més intensa o íntima, d'empast o de sentit coral. Un Bruckner efectivament monumental, tornem a dir, però d'una magnífica qualitat romàntica, diríem que pràcticament ja insuperable.

El Festival de Música Antiga d'aquest any ens ha ofert més que mai la possibilitat de sentir en directe destacades figures d'aquest camp. En les seves diferents especialitats, noms com els de Monica Huggett, Ton Koopman, Friedemann Immer, Chiara Bianchini, Nigel Rogers o Jeremy West han vist avalada la seva categoria de fa ja molts anys amb nombrosa discografia i excepcionals actuacions en directe. Aquest fet provoca que la fama que els precedeix sigui notòria, i en conseqüència que l'interès dels auditoris sigui també més elevat. Tanmateix, però, s'han assolit en la majoria dels casos resultats ben diferents, per la qual cosa podem creure que diferents són també les maneres d'entendre el professionalisme musical d'alt nivell entre els qui el practiquen.

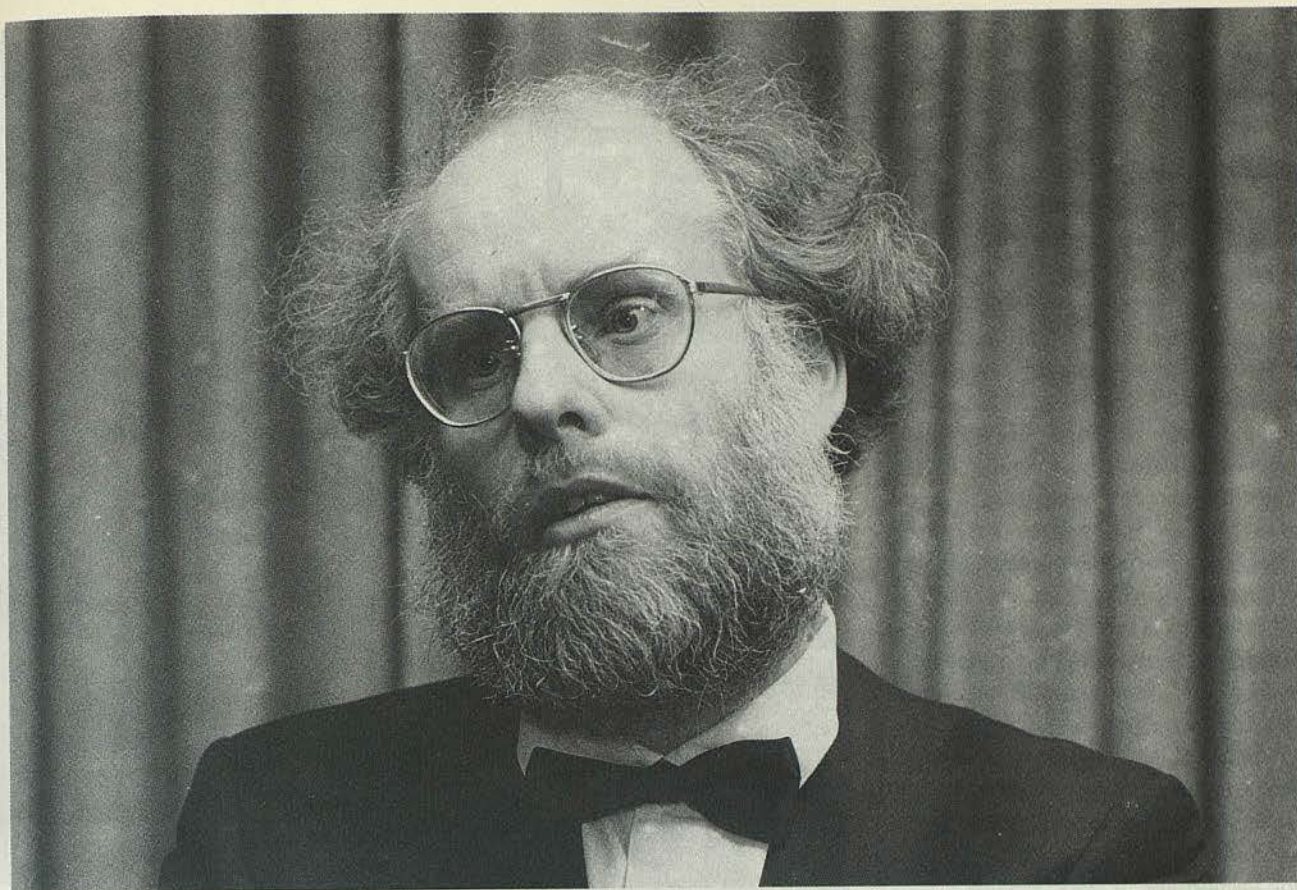
Cal destacar sens dubte l'aportació realitzada per Monica Huggett i Ton Koopman amb la integral de les sonates per a violí i clavicèmbal de J.S. Bach. Per separat van demostrar no només una tècnica individual acuradíssima sinó també una gran coherència en l'estil, que van fer que obres de la densitat de la fuga de la *Sonata per a violí sol núm. 1* o la *Fantasia cromàtica i fuga per a clavicèmbal* resultessin un exercici de bon gust i de bona conducció dinàmica, en el qual no van faltar veritables moments de geni interpretatiu, sempre fruit d'un estudi previ i acurat de l'obra. I tot això sense desmerèixer gens ni mica les altres obres interpretades separatament, ja que tant la *Toccatà per a clavicèmbal en Sol Major* com la *Partita per a violí en Mi Major* contenen una dificultat tècnica que només un talent com el dels nostres intèrprets podia fer oblidar.

Si individualment ens trobem davant de dues personalitats de prime-

ríssima fila, el conjunt no podia ser sinó excepcional. Les notes sorgien del violí d'una manera imperceptible fins a destacar-se de l'instrument oponent-acompanyant, per diluir-se posteriorment en un fons musical en constant moviment. Les imitacions se succeïen d'una manera fluida i intel·ligible, i mostraven en tot moment la veritable dimensió de la música interpretada. Tenint en compte que existia un notable desequilibri de volum entre els dos instruments –a favor del clavicèmbal– encara és més de lloar aquesta cohesió interpretativa.

Podem afirmar, doncs, sense cap mena de dubtes, que hom ha pogut assistir a un dels grans esdeveniments musicals de la temporada. El públic també ho va entendre així.

El repertori per a conjunt de trompetes respon habitualment a unes necessitats de música entre festiva i militar –cal tenir en compte que els trompeters de les ciutats esdevenien trompeters militars en cas de conflicte bèl·lic, amb el risc que això comportava per a les seves vides. Juntament amb alegres fanfares apareixen de sobte brillants tocs de batalla. Friedemann Immer i la seva banda –terme prou adequat– van oferir una petita mostra d'aquest repertori, completada amb el concert per a sis trompetes de G. H. Stölzel –obra de més magnitud a l'entorn de la qual gravitava el concert–, uns arranjaments més o menys afortunats de música de Händel –*Fireworks Music* i *Saül*–, obres per a orgue sol –en les quals Matthias Nagel va tenir ocasió de demostrar una preparació formidable, especialment en la magnífica xacona improvisada sobre un baix donat–, i una breu intervenció del *cornetto* a càrrec del mateix Immer, que no caldria ni mencionar per insignificant i que francament podia haver-se-la estalviada. El veritable



Ton Koopman aportà al Festival tècnica i coherència d'estil

cop d'efecte, però, va venir en el bis. De sobte començà a sentir-se un ritme tropical i de seguida Klaus Osterloh va interpretar un solo digne del millor *mariachi*. Va ser la nota curiosa i simpàtica d'un concert més que correcte, sense grans dosis de virtuosisme —llevat de l'organista— i en el qual tot el grup va donar mostres d'una preparació excel·lent.

Per al concert de Nigel Rogers i His Majesties Sagbutts & Cornetts es va disposar l'escenari de tal manera que a sobre seu discorressin dos concerts de manera paral·lela i pràcticament sense interferències. A l'esquerra Nigel Rogers, excepcional, va demostrar el perquè de la seva reputació amb unes interpretacions plenes de bon gust, que superaven de passada les enormes dificultats tècniques que comporta cantar obres a solo de Monteverdi. Fins i tot va tenir el detall divertit de dedicar una de les cinc cançons de R. Johnson al gat, que és un dels espectadors habituals dels concerts al Centre Cultural. Al seu costat —al de Nigel Rogers—, David Miller (tiorba), Richard Goothby (viola de gamba), i Tim Roberts (clavecí i orgue) formaven un

equip perfecte, que seguia i acompanyava en tot moment les inflexions del tenor solista, que, alhora, sabia portar la música pel camí que el text marcava. El mateix Tim Roberts va tenir ocasió de lluir-se individualment, tant en el clavicèmbal com en l'orgue, i de fer vàlida per a ell també la mateixa qualificació que anteriorment havia donat a Matthias Nagel del grup de Friedemann Immer.

A l'altra banda, His Majesties Sagbutts & Cornetts es van mostrar més com un producte de marketing que no pas com un grup compacte. Van destacar-s'hi sens dubte Susan Addison (sacabutx alt), amb un so claríssim i brillant, i Stephen Saunders (sacabutx baix), que va demostrar per què és un dels instrumentistes més sol·licitats de l'especialitat. Amb la seva afinació i profunditat va esdevenir el pilar sòlid sobre el qual evolucionaven els seus companys.

La resta dels integrants del grup no van brillar excessivament. Jeremy West i David Staff van bufar el *cornetto* i, deixant de banda el fet que la seva sonoritat no encaixava, diversos problemes de timbre i afinació, sobretot en la tessitura aguda, van fer

enyorar els veritables especialistes de l'instrument. Cal dir també que malgrat que existia una bona cohesió, no va ser suficient per poder tapar alguns moments tensos en els canvis de ritme, que no sempre es van resoldre satisfactòriament.

Tres exemples de resposta per part dels intèrprets. Monica Huggett i Ton Koopman: excelsa. Friedemann Immer: correcta. His Majesties Sagbutts & Cornetts: insuficient.

Cal destacar finalment les actuacions de Claude Maury (trompa natural), l'Ensemble 415 i el Cor del Festival.

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

Malgrat que, amb més o menys intensitat, avui l'activitat musical barcelonina és contínua durant tot l'any, pot dir-se que, per a moltes de les nostres entitats, el mes de maig encara marca el final del curs concertístic.

Dins d'aquest caràcter, i quasi aglutinant sobre ella tot el protagonisme, certament brillant, que posseeixen totes les clausures, cal destacar l'apoteosi que, enguany, ha constituït el final de la temporada d'abonament de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

Franz-Paul Decker, després d'haver estat cinc anys de director titular de la primera agrupació simfònica de la ciutat —treballant-hi per millorar-la, travessant moments de tensió, vivint-ne, però, d'altres de menys conflictius— s'acomiajava dels abonats i dels habituals als concerts del Palau amb una tanda d'actuacions veritablement triomfals, al final de les quals va ésser aplaudit llargament i amb un entusiasme desbordant.

D'alguna manera, a Decker sempre se li ha reconegut la seva gran competència en la interpretació de la música post-romàntica. Tanmateix, malgrat les memorables versions de Strauss (*Don Joan*), Bruckner (*Setena simfonia*) i Mahler (*Segona simfonia*), a Decker se l'ovacionà principalment pels resultats assolits en la reestructuració de l'orquestra. Certament, el virtuosisme orquestral que dona forma al poema *Don Joan* de Strauss va impactar el públic gràcies a l'actuació brillant de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Àdhuc la versió del concert "Jeunehomme" de Mozart va posseir un to màgic i eteri que no s'havia pogut copsar en versions mozartianes anteriors. Amb tot, cal reconèixer com a decisiva l'aportació del pianista Justus Frantz en aquesta lectura de l'obra de Mozart. Ell va saber, veritablement, adequar la proporció entre sentimentalisme i emotivitat perquè el discurs no es quedés en un pur i intrascendental joc sonor. Igualment l'eficàcia i l'admirable equilibri sonor que ara revela l'orquestra de la ciutat va lluir en tota la seva plenitud en la interpretació de la *Setena simfonia* de Bruckner, on Decker va imprimir agilitat i vitalisme als llargs i feixucs desenvolupaments de la música de Bruckner.

Tanmateix, però, va ésser en la tra-

Comiats...

per F. TAVERNA-BECH



ducció de la *Segona simfonia* de Mahler on Decker va aportar el millor del seu art. Els contrastos de color i de tensió, l'alternança constant entre l'expressió de caire popular i el refinament de tipus cambrístic que té la música vivencial de Mahler van ser exposats amb un encert absolut per Decker, que aquí també comptà amb la col·laboració de l'Orfeó Donostiarra.

D'alguna manera aquestes actuacions van restar protagonisme als no menys brillants concerts de la BBC Symphony Orchestra, on destacà l'actuació del violoncel·lista Boris Pergamenschikov amb una versió antològica del *Concert* d'Elgar, mentre que, per la seva banda, ni el pianista Gerhard Oplitz ni la soprano Mary King van anar més enllà de la freda correcció en les seves respectives traduccions del *Concert de l'Emperador* de Beethoven i dels *Kindertotenlieder* de Mahler. En tot cas, Ibercamera encara ha de culminar la seva temporada amb la presència de l'orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam.

Per la seva banda, Euroconcert va

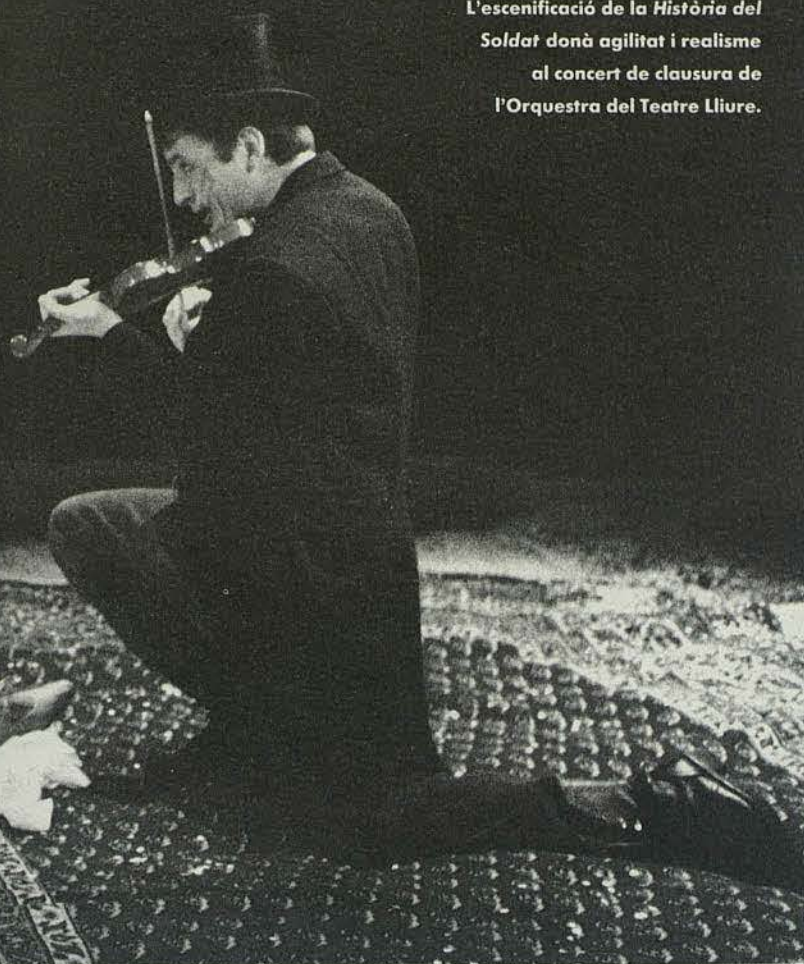
clausurar la seva temporada amb una sessió d'inqüestionable signe cambrístic. Es tractà de la presentació del quartet de corda Kodály, que, per la bellesa i emotivitat de les seves lectures del *Quartet* de Debussy i el *Segon* de Kodály, va simbolitzar el rigor i la qualitat que ha mantingut la sèrie d'Euroconcert. Igualment aquests admirables músics hongaresos van interpretar, amb la col·laboració, sempre brillant i puntual, del pianista Josep M. Colom, el bellíssim *Quintet* de Schumann, una de les obres més admirablement proporcionades, on també es palesa la seva profunda admiració per Bach.

Igualment dins del seu indefugible caràcter cambrístic i plenament identificada amb el seu ambient escènic, l'Orquestra del Teatre Lliure va clausurar la seva temporada musical amb una versió magníficament reeixida de la *Història del soldat* de Stravinsky. Els actors Ramon Madaula, Jordi Bosch i Montserrat Guallar van donar agilitat i un convincent realisme a l'acció, concebuda amb total encert, tant en l'aspecte escènic per Lluís Homar, com en

l'escenogràfic per Fabià Puigserver. No menys important va resultar la col·laboració del conjunt instrumental que dirigeix Josep Pons perquè aquesta faula "antiheroica" ideada per Stravinsky i Ramuz adquirís el seu autèntic caràcter guinyolec i els textos, en una traducció admirable de Miquel Descot, manifestessin la seva humana i poètica ironia.

Ara, per contraposició, cal deixar constància del fet que també el mes de maig va dur-nos tota una sèrie de retrobaments entranyables. Així, l'Orfeó Català —en un moment ascendent de la seva història— i l'Orquestra de RTVE van oferir, sota la direcció de Sergiu Comissiona, una impressionant traducció del *Rèquiem alemany* de Brahms. En certa manera el concert va evocar un moment ben llunyà de la història de la música barcelonina, quan precisament, arran d'una versió d'aquesta obra que dirigí Comissiona, va estar a punt d'ésser contractat per l'Orquestra Municipal de Barcelona. Deixant de banda la història, podem dir que, amb els conjunts esmentats, la soprano En-

L'escenificació de la *Història del Soldat* donà agilitat i realisme al concert de clausura de l'Orquestra del Teatre Lliure.



riqueta Tarrés i el baríton Stephen Roberts, Comissiona va emocionar el públic del Palau amb una lectura austera i de gran dignitat d'aquest important fris simfònic-coral brahmisià.

Un altre encontre emocionant va resultar el concert que oferí a la Caixa de Madrid el duo format per la violinista catalana Montserrat Cervera i el seu fill i també violinista Marco Fiorini. No són freqüents els recitals de duos violinístics; tanmateix, l'indubtable interès del programa —Leclair, Vioti, Wienawsky i Spohr— va ésser realçat per la brillantesa i tensa comunicativitat que van posar de manifest ambdós violinistes. Veritablement, Montserrat Cervera i Marco Fiorini van mostrar la personalitat i la classe dels autèntics músics-artistes.

Fins a un cert punt, el concert monogràfic dedicat a la música de Mestres-Quadreny (Fundació Miró) significà topar-se de nou amb un estil d'obres pertanyents a un temps passat que, amb tot, no poden menysprear-se a causa de la seva significació indagadora i especulativa. D'alguna manera el diver-

timent *La Ricarda* (1963) i el *Concert per a representar* (1964), juntament amb *Self-service* (1973) i la *Tocatina* (1975), posaren de manifest una inefable actitud poètica i lúdica en el seu planteig, mentre que l'estrena de *Fet per fer*, obra escrita recentment, tot i tenir aquestes característiques, mostra una orientació compositiva dirigida més a les fonts de la lírica popular que a la inquietud avantguardista.

Per finir aquesta crònica i encara que sigui d'una manera molt breu, també s'ha de fer esment d'un cert renaiement de l'interès per l'obra de Pedrell. Així, en un cicle, organitzat per la Caixa Postal i escassament anunciat, que se celebrà a la Llotja de Mar, s'oferiren en el curs dels seus quatre concerts obres d'aquest important músic tortosí, i de tota una sèrie d'autors coetanis. Assenyalant la participació de Carme Bustamante i Jorge Romero, l'emotiu recital del Trio Mompou de Madrid, l'interès del concert de la pianista Eulàlia Solé, i també del de Fernando Puchol i Anna Bogani, en un programa dedicat a la música per a piano a quatre mans de Pedrell i Granados.

Encara dins l'aura pedrelliana i com a definitiva nota final, és important fer referència a la iniciativa que s'està realitzant a Valls, on s'ha projectat erigir, per subscripció pública, un monument d'homenatge a Robert Gerhard, fill d'aquesta vila. L'Institut d'Estudis Val·lencs, com a promotor d'aquesta idea, ha organitzat una sèrie d'actes al voltant de la figura i de l'obra de Gerhard.

Així, s'ha començat per presentar la versió original en català de la biografia de Gerhard escrita per Joaquim Homs, que acaba d'editar la Biblioteca de Catalunya, i també, per l'altra banda, s'hi celebrà un concert a càrrec del Trio Gerhard (J. Llinares, violí, Gheorghe Motatu, violoncel, i Assumpta Coma, piano). El programa, totalment dedicat a Gerhard, l'integraven els *Dos apunts* i els *Tres impromptus* per a piano, *Gemini* per a violí i piano, la *Sonata* per a violoncel i piano i el *Trio* (violí, violoncel i piano). La significació d'aquestes obres i alguns detalls referents al seu contingut van ser glossats abans de l'audició per Joaquim Homs. Quant a les versions escollides, cal elogiar la rigorosa labor dels intèrprets per conferir color i força expressiva a les partitures, i també la solidesa analítica de la seva lectura.

Franz-Paul Decker, adéu amb Mahler, naturalment

per TAMINO

Una interpretació de la *Segona* de Mahler, m'asseguren que a l'altura de les millors d'aquest autor fetes pel mateix Decker, va posar fi a quatre anys de titularitat de l'OCB d'aquest músic alemany.

El públic va aprofitar l'avinentesa per a mostrar les en aquests casos inevitables proclivitats afectives pròpies sempre dels cerimonials "d'adéus" per a esplaïar-se generosament en inacabables ovacions que per altra part no feien sinó confirmar una evidència. El públic barceloní, l'habitual dels cicles de l'OCB, té una opinió molt favorable dels mèrits artístics de Decker, músic per altra part ben conegut al Palau de molt abans dels seus contactes amb la formació simfònica barcelonina. Recordem les seves actuacions prou importants amb el cicle Pro-Música i d'una forma especial una impressionant versió de concert de *Tristany i Isolda*.

Dos dies abans, un concert al Saló de Cent, amb el mateix director actuant d'acompanyant de Bernardette Greevy, ja havia anticipat el que seria demostració afectuosa al Palau. El músic alemany no podrà queixar-se, doncs, almenys d'una cosa. Del tracte que li ha dispensat el seu públic barceloní, i d'una forma particular d'aquest comiat gens comú.

I dic que no podrà queixar-se, i crec que de totes maneres no ho farà, encara que cal recordar que ha estat precisament la seva proclivitat a fer-ho, font de problemes evitables. I amb això no pretenc pas pressuposar que en molts casos no tingués bones dosis objectives de raó. Encara no fa gaire unes inoportunes declaracions durant el període vacacional a un mitjà d'informació escrit van provocar que la plantilla de l'orquestra li demanés explicacions, més o menys impossibles.

Personalment, recordo haver-lo sentit pronunciar, potser en la confiança que crec que em tenia, que "*este país no funssiona*". I el greu no era tan la veritat de l'afirmació com la incapacitat de comprendre aquest país que denotaven les seves paraules.

Potser tots els problemes vénen d'un fet elemental i previ. A Decker li ha pertocat de conduir el que podríem anomenar "feina bruta". Moure's en un terreny enormement farrat de garrigues i esbarzers, de matolls entrelligats i de camins castelluts.

Va fer-se càrrec de l'OCB en el si de la crisi més profunda de la seva història després que va ser formada per Ros Marbà, dada mal historiada en el díptic publicitari confegit últimament. Era un moment de fi de trajecte i d'inici d'un de nou. De començament d'un viatge per al qual hom li va fornir recursos gens sobrants mentre se situava damunt les seves espatlles una càrrega que a cada moment va incorporar, que sovint no descarregar, nous components.

Decker va haver de fer front a una situació presidida almenys per aquests factors tan poc falaguers: plantilla desmoralitzada com a conseqüència, per una part d'una gestió política, administrativa i artística dilatadament mancada de conseqüència; aquesta mateixa plantilla tenia uns plantejaments propis de la seva funció professional discutibles per depassats en la seva insistència tossuda en el reforçament de l'estructura funcional; al mateix temps la direcció política situava uns objectius concrets però en canvi mancava la sapiència per destinar-hi una estructura de mitjans idònia, cosa que va afavorir uns primers temps de gestió administrativa no especialment idònia ni sobrada d'ofici en funció d'aquells objectius.

A Decker li ha pertocat de trencar amb un concepte d'orquestra estàtic i

Decker rebé en aquest concert de comiat inacabables ovacions. Decker, ben conegut del públic barceloní des d'abans de fer-se'n càrrec de l'OCB, ha aconseguit formar una opinió força favorable vers la seva tasca.

anquilosat, i imposar una dinàmica de renovació d'efectius, d'establiment de nous sostres qualitatis en el conjunt de la plantilla, de crear les necessitats de noves formes més vives i operatives d'actuació en el camp artístic i també en l'administratiu.

Ha estat un tot complex que ha calgut vèncer i que Decker ha afrontat amb energia; ha imposat criteris i ha comptat, això sí, i de forma progressiva, amb suports polítics indiscutibles que de mica en mica han anat imposant-se.

Per altra part, en el camp més immediatament artístic ha obert noves perspectives als plantejaments de programació, ha acabat amb la rutina ancestral, amb la insistència en títols massa

gastats i ha situat cada any un estol important de noves "primeres versions" per a l'orquestra que han oxigenat l'ambient i han significat que els cicles de l'OCB fossin els més interessants de tots els simfònics barcelonins. La proclivitat pel gran repertori post-romàntic o romàntic tardà no ha deixat de tenir elements contradictoris, però a la fi ha servit perquè amb aquest repertori l'orquestra assolís els seus cims artístics més privilegiats, encara que hom descuidés una mica la dimensió pedagògica que suposa el gran repertori clàssic.

Poques setmanes abans del seu comiat vaig demanar a Decker de fer-li una entrevista. Era en un moment de descans d'un assaig. Estava força abatut; donava la imatge de desmora-

lització. Va declinar. "Ja he parlat prou. Què vol que digui. No tinc res a dir."

I va afegir: "S'han publicat coses falses de mi." I després de la protesta de que jo no havia estat va afegir: "No, no, usted no".

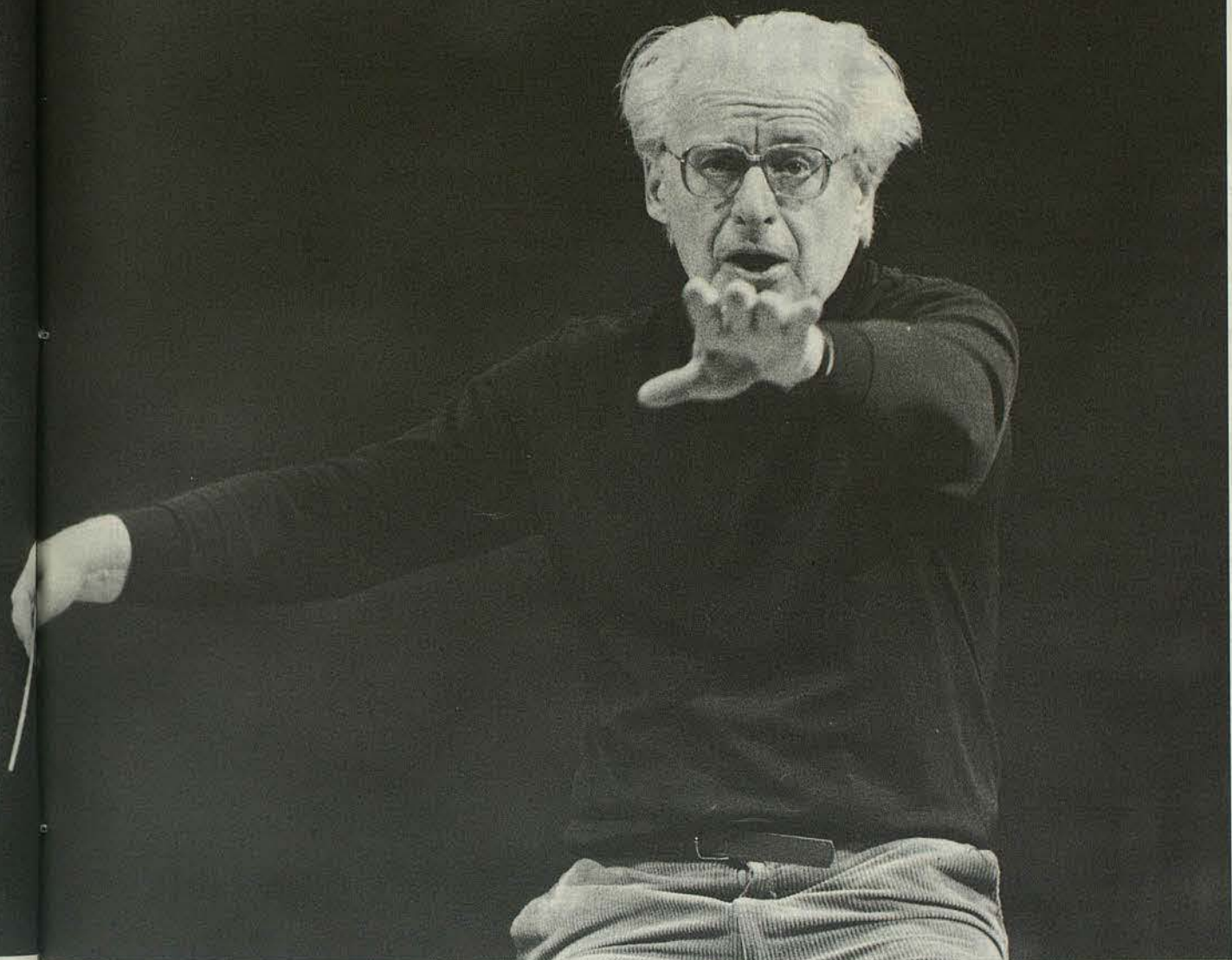
M'havia demanat que li parlés en francès com van fer just sis anys llargs abans, quan la "Revista Musical Catalana" va ser el primer mitjà que el va entrevistar a Barcelona.

Molts anys per exigir encara que se li parli en el francès, que ell, alemany, sí que va aprendre al Canadà, on ha desenvolupat bona part de la seva carrera. Tot un símbol de moltes coses.

Que en tot cas no impedeixen contemplar la gran importància de la tasca

desenvolupada i el fet decisiu d'haver capgirat radicalment molts elements substancials de la dinàmica de l'orquestra. Haver fet, en definitiva, que hi hagi un abans i un després molt definits en la història de la formació barcelonina.

A part, però fonamental, restarà d'ell, el record d'uns Mahler, uns Bruckner i uns Strauss de memòria imperible, per la seva privilegiada envergadura qualitativa. Potser el sotítol de "Resurrecció" aplicat a la *Segona* de Mahler, no resulti el més idoni per a un adéu. En tot cas, molts la considerem oportuna a l'hora de tenir en compte la seva connotació premonitòria de possibles noves presències a casa nostra que per ara no s'albiren.



La "Missa de les Santes" de Mataró, un testimoni viu de la música catalana

Seguint una antiga tradició que ve del 1848, cada 27 de juliol la ciutat de Mataró es converteix en la capital catalana del "bel canto".

per JOAN VIVES

Dins del context de la Festa Major, centrada cada any el 27 de juliol, dia de les santes Juliana i Semproniana, la ciutat de Mataró presenta una particularitat musical absolutament sorprenent per a qualsevol melòman, però molt especialment per als amants del *bel canto* en el més pur estil de Rossini, Bellini i Donizetti. Es tracta de la interpretació que, any rera any i a la basílica de Santa Maria, es fa de la *Missa de Glòria* per a solistes, cor i orquestra de mossèn Manuel Blanch, coneguda popularment com la *Missa de les Santes*, actualment una de les grans tradicions musicals vives a Catalunya dins de la vessant tradicionalment anomenada clàssica.

Va ser el 1848, pocs mesos abans que les ciutats de Barcelona i Mataró es veiessin unides per la primera línia del ferrocarril, quan el prevere Manuel Blanch, amb 21 anys, va escriure la missa en qüestió per interpretar-la "amb solemnitat" el dia de les patrones. Bé, unes patrones que Mataró reivindicava a Roma des d'alguns anys enrera i que aviat serien acceptades oficialment per l'Església.

Sigui com sigui, i malgrat poques excepcions, la *Missa de les Santes* es va convertir en una tradició que ha retornat cada any puntualment, i amb ella tots els mataronins i la resta de melòmans conegedors d'aquesta tradició... una de les poquíssimes d'aquestes característiques que sobreviuen a tot l'estat.

Però, qui era Manuel Blanch?

Manuel Blanch, origen i formació

Fill dels mataronins Manuel Blanch (mestre d'aixa) i de Gertrudis Puig (una noia que havia perdut els pares durant la guerra del francès), en Manuel va néixer l'endemà de Reis l'any 1827 (l'any de la mort de Beethoven). Paral·lelament als seus estudis amb els pares escolapis de Santa Anna, el jove Manuel segurament va demostrar una certa sensibilitat musical, motiu pel qual els pares el porten a estudiar solfeig amb Josep Roura, que era el germà de l'aleshores mestre de capella de Santa Maria de Mataró, Jaume Roura.

El pas següent va ser entrar d'escolà a la capella de música de Santa Maria, on va poder estudiar violí directament amb Jaume Roura. Ben segur que aquest mestre de capella va ser la primera gran influència per al futur Blanch compositor.

Era l'època de la forta entrada a Catalunya de la nova música operística italiana, representada sobretot pels grans mostres italians del *bel canto*, Rossini i els seus continuadors més importants: Bellini i particularment Donizetti. La "sirena rossiniana" (tal com Felip Pedrell va definir la influència de Rossini) va seduir les classes burgeses, que per una banda omplien els teatres d'òpera (sobretot els barcelonins Teatre de la Santa Creu i, a partir del 1847, el Gran Teatre del Liceu) i que per l'altra assistien puntualment a les celebracions eucarístiques. Aquesta intersecció de públic va ser la que va fer que la música de la litúrgia s'apropés cada cop més a la dels teatres d'òpera.

En contra del llenguatge, potser més anacrònic, de Roura es van aixecar els criteris més "a la moda" de Jaume Isern, un home emprenedor i carismàtic malgrat la seva ceguesa

de naixement. Després d'haver viscut entre Barcelona i Montpeller, on va estar molt integrat en els respectius mons culturals, el 1821 fixa la seva residència a Mataró i el 1830 començarà a exercir com a organista a Santa Maria.

De seguida, Isern, amb unes dots pedagògiques evidents, es veurà voltat de la crema de la nova generació de músics mataronins, entre altres Nicolau Guanyabens (que fins i tot havia de veure la seva òpera *Arnaldo di Erill* estrenada al Teatre del Liceu el maig del 1859), Lluís Viada, el fill del mestre, Carles Isern (1843-1862) amb una carrera musical prometedora, frustrada prematurament per la mort i, evidentment, el jove Manuel Blanch.

La música i la fe

Els pares de Manuel Blanch veien amb bons ulls la vocació musical del fill. Però no entesa segons els prototipus d'artista bohemí típic del romanticisme, sinó de forma que es pogués "guanyar la vida" d'una manera pràctica i amb estabilitat. L'única forma d'aconseguir-ho en aquella època (i a Mataró) era seguint la carrera sacerdotal.

Momentàniament, el jove Blanch es dedica a guanyar alguns diners copiant música (una feina actualment en declivi), donant classes i acceptant la protecció d'algunes famílies benestants de la ciutat. Això fins al 1842, en què demana ser acceptat com a supernumerari a l'espera que quedés vacant una plaça de *chantre* a la capella musical de Santa Maria. Un mes després, Blanch ja treballava a Santa Maria. Però aquesta nova feina, acceptada davant la delicada situació pecuniària dels pares, comportava una condició: el sacerdoci.



Manuel Blanch combinà el sacerdoci amb la música. La seva estabilitat personal li permeté experimentar en el terreny de la creació musical.

La nova estabilitat que havia de caracteritzar la vida de mossèn Blanch li va permetre de començar a experimentar en el terreny de la creació musical. D'aquesta etapa daten les primeres obres que li coneixem: *Rosaris i cançons* (1845), els *Goigs de les Santes* (juliol 1847, que actualment s'interpreten al final de la missa), els *Goigs de la Immaculada Concepció* (novembre 1847), i un *Stabat Mater* que va quedar inacabat.

La "Missa de les Santes"

El mes de juny del 1848, Jaume Isern s'assabenta que el seu alumne està component una missa. Isern demana explicacions i Manuel Blanch li ensenya els esbossos que tenia fets

del *Glòria*. Professor i alumne de seguida s'adonen que és una oportunitat excel·lent per donar a conèixer amb esplendor els seus criteris estètics (belcantistes) que ben segur que havien de resultar innovadors per als mataronins desvinculats de les últimes modes musicals vingudes d'Itàlia. L'Ajuntament no escatimaria mitjans per fer més esplendorosa, mitjançant l'art dels sons, la celebració de les santes, patrones de la ciutat, en un moment en què la Santa Seu encara no havia confirmat oficialment l'acceptació d'aquest culte. L'acceptació va arribar el 1850.

Segons les cròniques, mossèn Blanch va continuar el treball d'una manera intensa, auxiliat i assessorat pel mestre. Un dels enigmes, encara avui, és el grau d'importància de la participació de Jaume Isern en la

composició de l'obra. Es fa evident el gran contrast estilístic d'alguns dels seus fragments, encara que això també es podria justificar amb dos fets: la immediatesa amb què es va haver de fer l'estrena i la immaduresa musical, lògica i plenament justificable, en un jove de 21 anys les úniques connexions del qual amb el panorama musical del moment havien estat segurament, els seus mestres.

Vinculació belcantista

El Teatre de la Santa Creu de Barcelona s'havia fundat el segle XVIII i aleshores era el punt de trobada dels operòfils de caràcter conservador. El Gran Teatre del Liceu, en canvi, s'havia fundat l'any anterior (1847) i de seguida va ser el nucli d'un públic més progressista. Malgrat tot, els dos teatres compartien la tendència a programar òperes sobretot de Rossini i Donizetti, la influència dels quals queda clarament reflectida en la missa de mossèn Blanch.

Els seus passatges d'espectacularitat orquestral, i els dos famosos "obligats" de flauta (al "Qui tollis") i de violí (al "Et incarnatus") són moments de la *Missa de les Santes* que responen als patrons estètics del *bel canto*. En aquest sentit, però, destaquen especialment les seves melodies fluides i de gran bellesa, embolcallades per l'acompanyament orquestral (sovint d'una gran força rítmica): l'imperi líric i plàstic de la veu contra la densitat sonora i la densitat expressiva de les òperes que s'escriuri en algunes dècades després.

I diem òperes, perquè la *Missa de les Santes* està escrita seguint uns paràmetres totalment operístics. Fins i tot pel que fa al repartiment de les diferents parts dels solistes. Malgrat l'atractiu de les parts per a contralt i

baix, el tenor i la soprano semblen tenir més possibilitats d'exhibir la seva capacitat interpretativa. És evident que el caràcter operístic de la partitura està molt lluny de ser un defecte. Simplement es tracta d'una opció estilística pròpia del moment històric. Per tant, intentar fer-ne una interpretació suavitzada, dissimulant aquest caràcter, pot ser un veritable error musical.

Verisó actual versus versió original

La partitura, escrita per a solistes, cor i orquestra, s'estructura en les parts habituals de l'ordinari de la missa (Kyrie, Glòria, Credo, Sanctus/Benedictus i Agnus Dei), i hi intercala un gradual, escrit amb posterioritat pel mateix Blanch.

Actualment, la *Missa* s'interpreta amb la col·laboració de cinc solistes, per donar més relleu tímbric al re-

sultat. De totes maneres, Blanch la va concebre només per a quatre (soprano, contralt, tenor, i baix, sense mezzo), en la línia de les obres clàssiques d'aquest gènere. Cal dir que a l'època de Blanch els papers solistes femenins eren interpretats per veus blanques o "falsetistes".

Pel que fa al cor, també hem de dir que originalment estava doblat. Però sovint la partitura presentava molts passatges a l'uníson, motiu pel qual es va optar per unificar el dispositiu. Afegim que actualment el cor està format per uns 150 cantaires que, a diferència dels solistes i els instrumentistes, majoritàriament professionals, hi participen de manera totalment desinteressada, amb dos assaigs setmanals durant els tres mesos anteriors.

La part orquestral, malgrat que sempre s'interpreta sense algun instrument que podem considerar de farciment (com ara la flauta *piccolo*), respon als motlles estàndard de les orquestres d'òpera italianes de la pri-

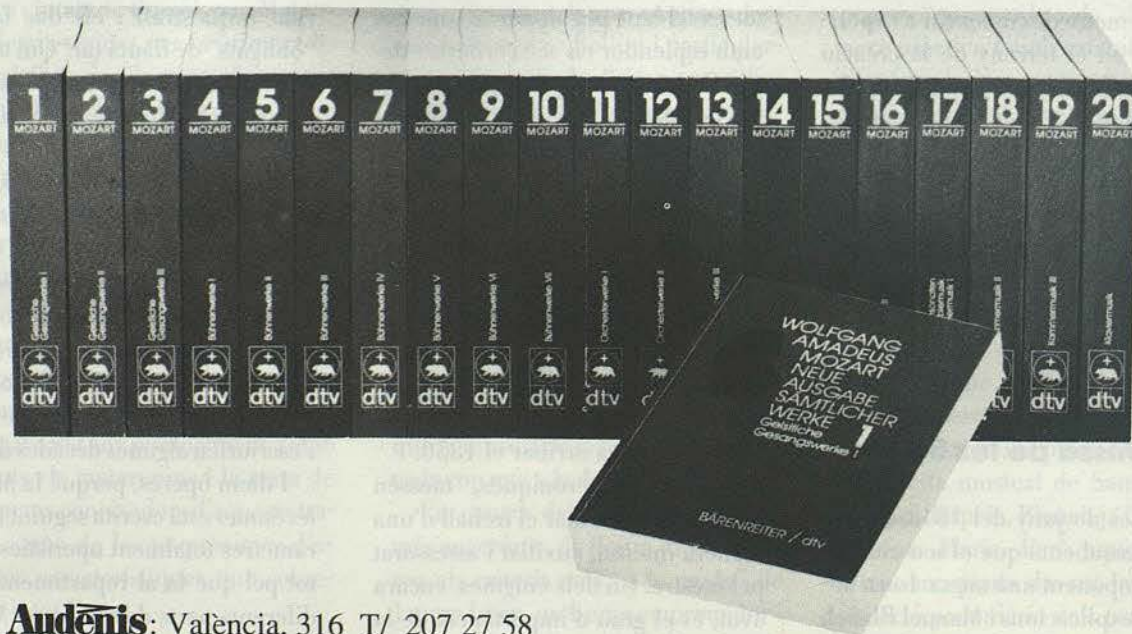
mera meitat del segle XIX. Cal dir, però, que una pràctica totalment habitual a l'època (que ho havia estat en segles anteriors i que ho va continuar essent en les dècades posteriors) era la d'adaptar la partitura orquestral a les possibilitats del moment. Així, no ens ha de sorprendre que el mateix compositor readaptés l'orquestració cada vegada que s'havia d'interpretar la missa en funció dels instruments disponibles.

També és cert que hi ha algunes parts que no s'interpreten. Fa pocs anys Jordi Arenes (un dels directors habituals i rotatius de l'esdeveniment, juntament amb Enric Torra, Josep Canals i Pere González) va recuperar el final del glòria (la segona part del "Cum Sancto Spiritu", que, a diferència de la primera, escrita *a cappella* -sense orquestra-, compta amb l'acompanyament dels instruments. A partir d'aquí, les úniques parts que falten per recuperar són el "Christe Eleison" i el segon "Kyrie", que aniria després del "Christe...". De totes ma-

ANY MOZART!

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

... la trobareu a **Audēnis**



Audēnis: València, 316 T/ 207 27 58

neras, cal dir que mossèn Blanch, en aquest segon "Kyrie", va aprofitar la mateixa música que utilitza en el "Cum Sancto..." orquestral.

A tot això hem d'afegir alguns fragments d'especial dramatisme, com ara el "Domine Deus" i el "Qui Tollis" (al Gloria), les línies melòdiques absolutament belcantistes del "Qui Sedes", de l'"Et Unam" i del "Benedictus", o si més no l'impacte sonor del "Quoniam", o del "Gloria in excelsis", aquest últim des d'una gran semblança amb la popular obertura de l'òpera "La gazza ladra" de Rossini.

115 audicions per a la història

Tres mesos després de l'estrena de la *Missa de les Santes*, el 28 d'octubre s'inaugurava la primera línia de ferrocarril de l'Estat: Barcelona-Mataró. El 1848 va ser un any veritablement especial per a Mataró.

Entre aquell 1848 i el 1990 (inclosos) tenim documentades 115 audicions de la missa, 3 de les quals van ser fora de l'àmbit del 27 de juliol: el dia 1 de gener del 1852 a Santa Maria, amb motiu de la primera missa celebrada pel prevere Manuel Blanch; el dia 6 d'octubre de 1912, arran del nomenament de Tomàs Viñas com a preposit general de les escoles pies; i el 22 de desembre de 1978, quan surt per primera vegada de Mataró i s'interpreta al Palau de la Música Catalana sota la direcció de Pere González dins dels actes de celebració del 75è aniversari de l'orfeó mataroní.

La dècada del 1850 va ser fosca per a la *Missa*. Sembla que a part de la interpretació esmentada del 1852 no n'hi va haver cap més (almenys de documentada) fins al 1864. Precisament, per les Santes del 1852 es va estrenar una missa de Nicolau Guanyabens. Entre el 1873 i el 1877 s'obrirà un nou parèntesi interpretatiu, precedit el 1871 per la substitució de l'obra de Blanch per una missa del "maestro Ferrer" (segons el periòdic *El Eco de la Costa*).

El 1894 s'interpretarà un refregit de la *Missa* de Blanch amb una missa de Charles Gounod (l'autor de l'òpera *Faust*). Del 1904 al 1906, arran de

les noves normes musicals a l'església dictades pel papa Pius X, se substitueix la *Missa* de Blanch per les de Gounod, Hilarión Eslava i Fochini. El 1907 es concedeix un permís especial per poder interpretar la *Missa* de mossèn Blanch a la basílica mataronina. I així es va fer a partir de llavors exceptuant el 1909, en què la Setmana Tràgica va fer que no se celebrés l'acte amb la part musical, i el 1910, en què tampoc es va fer, sense un motiu aparent.

Finalment el trienni de la guerra civil comprès entre el 1936 i el 1939 va ser l'última vegada que es va deixar d'interpretar la *Missa*.

Mossèn Blanch després del 1848

Després de l'estrena de la *Missa de les Santes*, Blanch serà nomenat director del cor. El 1851 acaba l'etapa de formació teològica i el primer dia del 1852 celebra la seva primera missa. El 1853 rep la plaça interina de mestre de capella després de la mort de Jaume Roura.

El 1854, la mort de la seva mare, arran d'una epidèmia de còlera que va haver-hi a Mataró, sembla haver afectat la sensibilitat creativa de Blanch. A partir d'aquell moment començarà a compondre obres com el "Gradual" de la *Missa de Nadal* (1855) i el "Gradual" de la *Missa de les Santes* (1857, que actualment s'interpreta durant la celebració). A les obres escrites la dècada posterior s'hi pot apreciar l'arribada (sovint subtil) de la influència dels grans romàntics (particularment germànics i francesos) al cenacle musical mataroní. La primera obra que va sorgir en aquesta dècada va ser el *Miserere* (1860, segurament l'obra preferida de Blanch i que fins abans de la guerra s'interpretava tots els dilluns de quaresma a la capella de l'hospital mataroní), després l'absolta "Libera me Domine" (1862, composta arran de la mort del seu company de cenacle Carles Isern, fill de Jaume).

Durant uns anys, mossèn Blanch veurà créixer el seu prestigi musical a Barcelona, on sovint era cridat a formar part de tribunals d'oposicions

a càrrecs musicals a les esglésies de la ciutat comtal. El 1871 retorna a la composició amb el *Tu es Petrus* (escrit arran del nomenament del papa Pius IX). Una malaltia renal el porta a fer viatges de recuperació cap a Sant Hilari Sacalm i passar algunes temporades al llit. Del llit estant va dictar el duet de tiples "Puig vostre fe cristiana" per als *Goigs de les Santes* (juliol de 1874; l'encarregat d'escriure al dictat va ser Lluís Viada). Tres mesos després compondrà la seva gran obra de maduresa, la *Missa de Rèquiem*. Després de sentir-la, algun dels seus contemporanis la va comparar amb Mozart.

Mossèn Blanch va patir els últims mesos de la seva malaltia a Argenton, encara que davant de l'agreujament el van portar cap a Mataró, on va morir a les dues de la matinada del 30 d'agost de 1883 (el mateix any de la mort de Wagner). Només dues setmanes abans havia compost l'"Antífona de vespres per a la festa de Sant Magi", el seu cant del cigne.

Obviament, la figura de mossèn Blanch es presenta com un punt de referència per a qualsevol melòman interessat en la música catalana del segle passat. Les obres de Manuel Blanch, la seva vida, el seu context històric i geogràfic, són elements llamíniers per a fer-ne un estudi ampli i profund, que, de fet, encara no existeix.

Malgrat tot, som davant d'un testimoni de l'antic esplendor musical eclesiàstic que la tradició ha volgut mantenir viu.

En un moment en què la nova generació de musicòlegs catalans estan molt interessats a recuperar el llegat musical català del segle XVIII i principis del XIX, durant molt de temps considerada una època de gran penúria musical, la *Missa de les Santes* no deixa de ser una excepció inusitada, i una mostra de supervivència quasi única a tot l'Estat.

La cita és el dia 27 de juliol de cada any, a les 10 del matí, a la basílica de Santa Maria de Mataró. Sovint, alguns dies abans (habitualment el dia 25) a les 10 del vespre, es fa l'assaig general públic de la part exclusivament musical, que té una durada aproximada de 90 minuts (interpretada sense interrupció).



V Festival Internacional de música Castell de Peralada

DISSABTE, 20 juliol 22.30 H.

JARDINS DEL PALAU



EVA MARTON

COR I ORQUESTRA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
DTOR.: JULIUS RUDEL
OBRES: WAGNER, VERDI, PUCCINI, CILEA

DISSABTE, 27 juliol 19.30 H.

CLAUSTRE

ENRIQUETA TARRÉS
CONJUNT IBÈRIC DE VIOLONCELS

DTOR.: ELIAS ARIZCUREN
OBRES: TXAIKOVSKI, MONTSALVATGE, BERNSTEIN

DISSABTE, 27 juliol 22.30 H.

JARDINS DEL PALAU



MSTISLAV ROSTROPOVICH

ORQUESTRA DE CAMBRA LITUANA
DTOR.: SAULIUS SONDECKIS
OBRES: HAYDN, CHAIKOVSKY
COMMEMORACIÓ DEL DESE ANIVERSARI D'AJUDA EN ACCIÓ

DIJOUS, 1 agost 22.30 H.

MURALLS DEL CARME

ORQUESTRA DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

(PATROCINADA PER EPSON)
DTOR.: GONÇAL COMELLAS
PIANO: JOSEP COLOM
OBRES: ROSSINI, MOZART, DVORAK, CERVELLO (ESTRENA MUNDIAL)

DIVENDRES, 2 agost 22.30 H.

JARDINS DEL PALAU



BOSTON BALLET

AMB FERNANDO BUJONES I TRINIDAD SEVILLANO
OBRES: TXAIKOVSKI, POULENC, PUGNI, RIISAGER

DISSABTE, 3 agost 19.30 H.

PLAÇA DEL POBLE



CONCERT POPULAR

CORS DEL TEATRE KIROV DE LENINGRAD

MÚSICA TRADICIONAL RUSA

DISSABTE, 3 agost 22.30 H.

MURALLS DEL CARME

«IVAN, EL TERRIBLE» DE PROKOFIEV

ORQUESTRA I CORS DEL TEATRE KIROV DE LENINGRAD
DTOR.: VALERIE GERGIEV

DIUMENGE, 4 agost 22.30 H.

JARDINS DEL PALAU



PLACIDO DOMINGO

«OTELLO» DE VERDI
PRODUCCIÓ COVENT GARDEN
ORQUESTRA I CORS DEL TEATRE KIROV DE LENINGRAD
DTOR.: VALERIE GERGIEV

DILLUNS, 5 agost 19.30 H.

CLAUSTRE

JOSEP M. ESCRIBANO

OBRES: GERSHWIN, BOWLES, COPLAND

DILLUNS, 5 agost 22.30 H.

CLAUSTRE

I VIRTUOSI DI ROMA

OBRES: CORELLI, ALBINONI, VIVALDI, BOCCHERINI

DIMECRÉS, 7 agost 19.30 H.

CLAUSTRE

SOLISTES ENGLISH BACH FESTIVAL

DTOR.: DAVID WRAY
OBRES: PURCEL, HAENDEL

DIMECRÉS, 7 agost 22.30 H.

MURALLS DEL CARME

«ACIS Y GALATEA», DE HAENDEL

THE ENGLISH BACH FESTIVAL
DTOR.: DAVID WRAY

DIVENDRES, 9 agost 19.30 H.

CLAUSTRE

QUINTET DE CAMBRA DE CATALUNYA

OBRES: QUINTET «LA TRUCHA» DE SCHUBERT

DIVENDRES, 9 agost 22.30 H.

ESGLÉSIA

ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ

DTOR.: CARLES COLL
OBRES: PEDRELL, MOZART, MONTSALVATGE (ESTRENA MUNDIAL), BRITTEN

DISSABTE, 10 agost 22.30 H.

JARDINS DEL PALAU



SIMON ESTES

ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE SOFIA
DTOR.: XAVIER GÜELL
OBRES: WAGNER

DILLUNS, 12 agost 22.30 H.

JARDINS DEL PALAU



JULIO BOCCA - ELEONORA CASSANO

BALLET ARGENTINO
OBRES: GLAZUNOV, TXAIKOVSKI, MINKUS

DISSABTE, 17 agost 22.30 H.

ESGLÉSIA

ALICIA DE LARROCHA

OBRES: HAYDN, BEETHOVEN, GRANADOS

SERVEI D'AUTOCARS: «FRA DIAVOLO»: RESERVES: TEL. 451 46 12 - SRTA. MONTSERRAT - HORARI: DIES FEINERS D'11 A 13 H.
EXPOSICIÓ MOZART (1791-1991): CLAUSTRE DEL CARME - HORARI DE 10 A 12 I DE 16 A 19 H. - TEL. INFORMACIÓ: 972 / 53 81 25

VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS:
DE L'1 AL 31 JULIOL: PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
HORARI: DIES FEINERS DE 10 A 21 H.
DISSABTES DE 17 A 21 H.
TEL. 268 10 00
DE L'1 JULIOL FINS EL DIA DEL CONCERT:
CASTELL DE PERALADA DE 9 A 21 H.
VENDA DE LOCALITATS EL DIA DEL CONCERT:
A LES TAQUILLES DEL CASTELL DE PERALADA, A PARTIR
DE LES 18 H.
VENDA DE LOCALITATS PER TELÈFON: 972 / 53 81 25
(CASTELL DE PERALADA) ES RESERVEN ENTRADES AMB
L'EXPLICITA CONDICIÓ DE REBRE L'IMPORT 3 DIES ABANS
DEL CONCERT CORRESPONENT.

AMB EL PATROCINI DE:



DIPUTACIÓ
DE GIRONA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Peralada

AMB LA COL·LABORACIÓ DE: PERRIER • LA VANGUARDIA • EL DIARI DE GIRONA • BRITISH COUNCIL • PUNT DIARI • CASINOS DE CATALUNYA • CAVES CASTELL DE PERALADA • BMW • JB

El concepte de rock s'ha consolidat com a imatge d'un món complex farcit de components socio-culturals. També és un concepte que forma part de la història, cosa que comporta la consideració d'un procés evolutiu, en sintonia perfecta i immediata amb la societat en el si de la qual es manifesta. D'antuvi cal parlar, com a fet bàsic i irrenunciable, de la seva dimensió identificadora tòpica de la cultura occidental i d'una forma específica, vinculada al món juvenil. La història d'aquest segment social concret durant els últims tres decennis és impossible d'explicar sense analitzar a fons el fenomen rock. Ens trobem, doncs, davant d'un tema que, darrera l'aparença de superficialitat, amaga un món transcendent que implica d'una manera acusada tota la societat occidental; que ens afecta a tots perquè tots estem vinculats, ens complaigui o no, ho acceptem de bona gana o no, a la cultura rock.

En aquest tema proposem una mirada sobre l'evolució del rock a partir d'un element que considerem d'importància cabdal: els continguts literaris dels te-

mes musicals.

Hom observa així que la història del rock és també la història de la consumpció, sovint ràpida, de conceptes, substituïts per altres de nous. Conceptes o, si es vol, valors, que sorgeixen amb una enorme força i que esdevenen referències quasi religioses, sovint amb un cert o acusat component escandalitzador, i que aviat són consumits, per no dir devorats, amb una voracitat implacable.

Els temes del rock: una evolució amb un profund contingut socio-cultural

Entre la clàssica trilogia "sexe, droga i rock and roll", constituïda en ferotge i mitificat crit de guerra d'una generació, i l'actual culte a valors ecologistes i també l'ús del rock com a sensibilitzador universal de grans tragèdies humanes —concerts a benefici de minories

desassistides—, hi ha tot un camp de referents culturals enormement significatiu. La seva valoració sociològica és objecte, així mateix, d'una aproximació en aquest tema que proposem, mentre que el contrapunt de la visió dels continguts temàtics del món musical popular d'èpoques llunyanes, aporta llum desmitificadora sobre imatges més o menys idealitzades i, com a tals, falses.

El bla bla bla del rock'n roll

per DAVID PICÓ S.

La cançó del pirata

“**C**on diez cañones por banda, viento en popa, a toda vela, no corta el mar sino...”. Però eren deu o cent, els canons? Deu? Cent? Sí, deu, segur. “Con diez cañones por banda, viento en popa...”. Perquè eren canons, oi? No devien ser míssils? No, és clar. “Con diez cañones por banda...”. O era “por barba”? Buf!, no me’n recordo de res! Maleït Espronceda! O era d’en Larra? Quin desastre!! I jo que aquest estiu volia donar-me-les de poeta amb les turistes!! En fi, hauré de tornar a la vella fórmula de la cançoneta cantada a cau d’orella. Machín mai no m’ha fallat. “Dos gardenias para ti...” Perquè eren dues, no, les gardenies? Sí, sí. Dues. Segur. D’això sí que me’n recordo...

Oblits con aquest, fins no fa tant, eren quasi impensables. La poesia es transmetia de generació en generació. Però des del segle XIX, especialment des de Baudelaire cap aquí, la poesia va deixar de ser popular, es va intel·lectualitzar i renovar. Els seus versos es van fer tan originals i nous com complexos. Es va trencar amb la forma tradicional i, a poc a poc, la rima va desaparèixer. Actualment, la major part de la poesia prescindeix de la rima i la musicalitat. Això fa que, ara per ara, resulti més fàcil recordar l’alineació del Barça o una recepta de *Bona Cuina* que no pas un poema d’algun jove poeta. El vers lliure (d’altra banda, absolutament fructífer en tants casos) és molt difícil de recordar. Però aquesta no és l’única causa del record desmemoriat dels nostres dies.

L’altre factor essencial és l’actual descrèdit de la facultat de la memòria. La memòria, com a eina pedagògica, no té bona reputació, a causa, entre d’altres coses, de l’abús que se’n va fer en èpoques passades. Durant el franquisme, les lliçons no calia entendre-les del tot. Només calia “empollar-les”. Ara, en canvi, s’accentua més l’entendre i no tant el memoritzar. Això fa que un jove en període escolar, possiblement, no sigui capaç de recitar de memòria cap poema. Segurament n’ha llegit (Machado i Salvat-Papasseit són llegits a COU), però no se’n recordarà. En canvi, és molt probable que se sàpiga de memòria tota la lletra de l’últim èxit de Loquillo o d’Els Pets. Com també és molt probable que sigui capaç de repetir tota la lletra, en anglès, de l’últim hit de Depeche Mode, Phil Collins o Gloria Estefan, encara que no entengui exactament què està dient.

Això demostra que la facultat de la memòria és activa, però que només s’utilitza per allò que “val la pena recor-

dar” (un número de telèfon, una cançó, però no la llista dels reis gots), i per allò que és fàcil de recordar (una cançó pop no s’estudia, es canta). Per tant, arribem a la conclusió que les lletres de les cançons pop són, actualment, la base de la cultura memorística de transmissió espontània. I no només això: a més serveixen per aprendre l’anglès, i sense haver de pagar matrícula!!

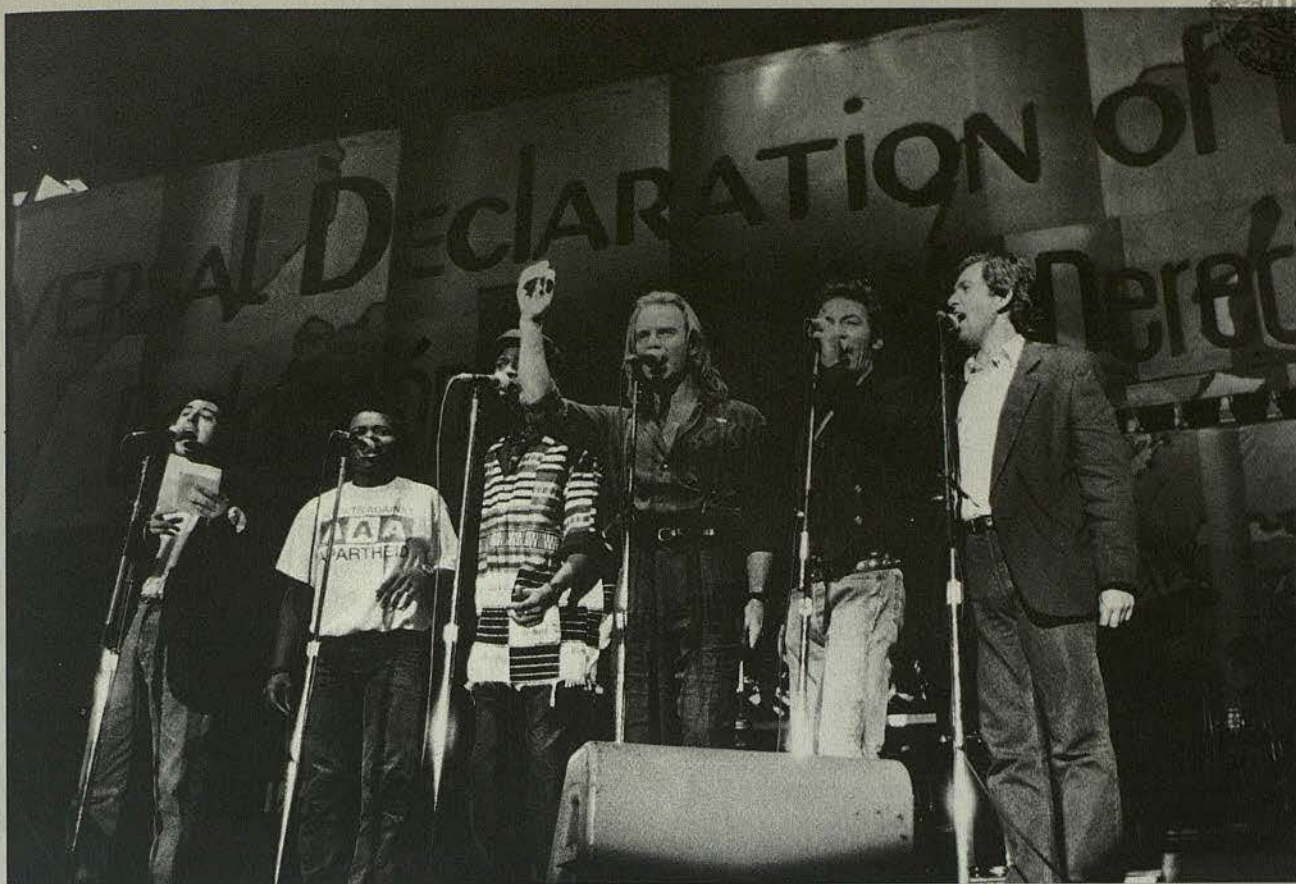
Quina ha estat l’evolució temàtica de les lletres pop des dels orígens del rock’n roll fins ara? Què és allò que s’ha anat escoltant-recordant-cantant des de llavors fins avui...?

Quatre dècades de Oh Yeah! i patxum-patxum!

Resseguir l’evolució de les lletres del rock seria una tasca llarguíssima i complexa. Les lletres han anat variant segons l’època (dels anys cinquanta fins ara), el context físic (l’assolellada Califòrnia, l’industrial i plujós Glasgow...), el context social (l’Amèrica de Kennedy, el Londres dels punks, l’Espanya de Franco...) i segons l’estil musical (rock’n roll, soul, tecno-pop, rap...). A més, aquesta evolució és acumulativa. Malgrat tot, intentarem resseguir aquesta evolució, encara que, inevitablement, serà de forma parcial i genèrica. Anglaterra i els EUA seran els nostres punts de referència.

Començarem pel principi, com escau. Quan a la dècada dels cinquanta neix el rock’n roll, el seu impacte i la seva força rupturista són tan evidents que, de fet, la importància de les lletres de les cançons és més aviat menor. Quan el cardenal Strich, a Chicago, diu que “la joventut catòlica no pot tolerar el tribalisme ni els balls indecents del rock’n roll”, ataca, sobretot, el caràcter sensual i salvatge que comporta aquest nou estil de música. Les lletres, de moment, juguen un paper secundari. La música (country + rhythm’n blues accelerat), l’actitud i la imatge dels rockers, ja transmetien, per si soles, un missatge de rebel·lia. Una rebel·lia marcadament generacional: el rock’n roll és interpretat per joves i va dirigit als joves. Però no a tots els joves. Les històries que omplen les cançons rock són històries que il·lustren els desigs i els somnis de les classes treballadores. El rock’n roll és la música dels joves obrers -Elvis era camioner abans de ser el rei del rock.

Ara bé, el seu missatge no exalta els joves a rebel·lar-se organitzadament contra el poder establert. El missatge té un contingut radicalment individual. Enfront el conservadorisme de la música melòdica i el sentimentalisme del country, el rock’n roll representa el salvatgisme, la diversió, l’inconformisme, el sexe i l’exaltació del progrés. Es



García, Chapman, N'Dour, Sting, Springsteen i Gabriel al concert Pro-Drets Humans de Barcelona (1988)

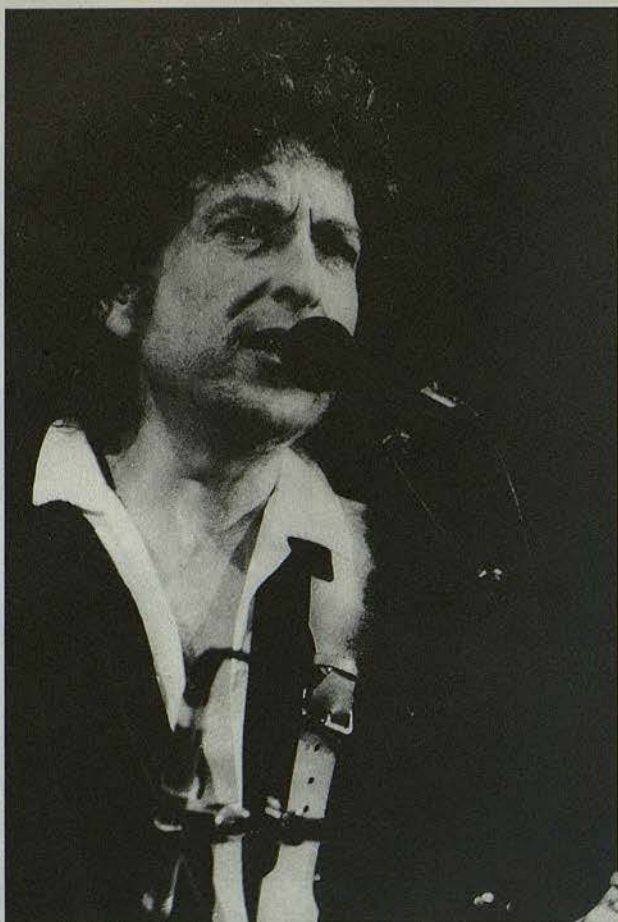
tracta, sobretot, d'un esclat generacional. Però el missatge va dirigit als individus, no pas a la col·lectivitat. El missatge diu "rebel·la't i agafa les coses que t'agraden d'aquesta societat": un cadillac, una caçadora de pell negra, unes sabates de vellut blau, una nena rossa (el rock'n roll primitiu és una música eminentment viril i feta per a nois. Els fans, en canvi, són majoritàriament noies). El rock'n roll no va ser un moviment intel·lectual, ni coherentment crític, però va ser, això sí, l'energia de la rebel·lió, el trencament brusc amb les formes de vida imposades fins llavors. És per això que el rock'n roll, sense tenir unes lletres especialment corrosives, va ser declarat pel sistema un perill públic i va ser prohibit a molts llocs dels Estats Units (encara ara es prohibeixen cançons als Estats Units).

Però això no és tot. Sense fer-ho explícit en les seves lletres, els rockers blancs van ser els autèntics pioners de la integració racial. No calia que ho digués cap lletra de cap cançó, tothom sabia que el rock'n roll era fill de la música feta pels negres. Per primer cop la música blanca (country) i la música negra (rhythm'n blues) es barrejaven en un sol estil cantat tant per blancs com per negres. De fet, quan la gent va sentir les cançons de l'Elvis per la ràdio, la majoria van creure que es tractava d'un cantant negre. També la primera gira important de Buddy Holly and the Crickets va sorprendre tots els que esperaven veure un grup de música negra. I va resultar que no eren negres, sinó blancs, el seu cantant era miop i tocaven rock'n roll!

El rock'n roll, sense cuidar la qualitat de les seves lletres, va ser un excel·lent comunicador i propulsor de rebel·lia juvenil. Per això no calien gaires paraules, sinó més aviat consignes. Unes consignes que consistien molts cops en frases tan intel·ligibles com emblemàtiques que convertien aquella cançó en un autèntic himne generacional. Cap frase semànticament i sintàcticament correcta podia competir amb crits de guerra tan expressius i emblemàtics com ara "Be-bob-a-lula" o l'inefable "A-woop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom". El rock'n roll ensenyava les dents.

Juntament amb el rock'n roll convivia d'altres estils. Els negres tocaven blues, una música originària dels esclaus africans, que té un contingut realista, trist i crític, generalment cantat en primera persona. Els negres també cantaven soul, una música a flor de pell que comunica vivències i sentiments, però que, a diferència del blues, té un caràcter comunitari, intersubjectiu, gairebé catàrtic. El country, en canvi, tenia i té un caràcter privat, com el blues, però el seu missatge no és desesperat ni rebel, sinó resignat. Les seves lletres són conservadores.

Amb el canvi de dècada, les coses es veuen amb gran optimisme. Els californians hereten l'esperit festiu i vital del rock'n roll, n'eliminen el component de rebel·lió i creen la música més lúdica i feliç de la història del rock: la surf-music. La música surf dona una gran importància a les veus i el seu màxim objectiu, el que reflecteixen totes



Dylan, capdavanter del folk americà amb cançons de tall poètico-reivindicatiu

les seves lletres, és fer de Califòrnia el paradís de les vacances, on l'únic realment important és prendre el sol, fer surf, lligar, conduir a grans velocitats i despreocupar-se de la resta (ah!, però hi ha alguna cosa més?!, que diria un fan del surf). Els grups més representatius d'aquesta música i d'aquestes lletres van ser els Rivas, Jan and Dean i, sobretot, els inigualables Beach Boys. Les seves lletres reflectien l'optimisme despreocupat dels joves nord-americans de l'era Kennedy.

Però el temps no s'atura i apareixen nous noms i moviments que revolucionen la música popular: per sobre de tots, els The Beatles (que són rebutjats per la companyia discogràfica DECCA perquè segons els seus dirigents "aquests nois no tenen cap possibilitat de triomfar"), però també Dylan i el folk, els Rolling Stones, la psicodèlia... Més tard, el somni californià s'acaba i la realitat pren la forma d'un malson. L'any 1963 J.F. Kennedy és assassinat a Dallas. L'any següent es produeix el primer atac directe de tropes del Vietnam del Nord contra tropes dels Estats Units. La nova realitat demana noves formes d'expressió. El missatge ja no serà "rebel·la't i diverteix-te", sinó "rebel·lem-nos i canviem el món". El rock es fa adult i crític i revolucionari. El folk és el moviment musical que promou amb més força la necessitat de canvis socials.

El cas més carismàtic és el de Bob Dylan (va posar-se

aquest nom en homenatge al poeta Dylan Thomas). Les seves cançons tenen un clar contingut poètico-reivindicatiu, i algunes es van convertir en himnes pro-drets civils americans ("Blowin' in the wind", "A hard rain is gonna fall" o el disc *The times they are changing*, "Els temps estan canviant"). Més tard les seves lletres tindrien una clara influència de la generació beat i proposarien l'escapada (al·lucinògena o no) com a única solució davant d'una societat injusta i repressora. Amb Bob Dylan, les lletres pop són considerades poesies cantades.

També els Beatles revolucionen el contingut del pop, i no només des del punt de vista musical (el pas del rock'n roll al pop), sinó també pel que fa a les lletres. De fet, van ser ells els primers a incloure, en l'elapè *Sgt. Peppers' Lonely Heart Club Band*, les lletres de les cançons en la caràtula del disc. Això és significatiu de la importància que van adquirir les lletres a la dècada dels seixanta (aquest disc és del 1967). També els Beatles comencen a fer crítica social en les seves cançons i en les seves declaracions i, com Bob Dylan, també fan referències implícites a l'ús de la droga ("Lucy in the Sky with Diamonds", "A little help from my friends"). El rock es converteix en la via d'expressió que parla de la realitat. A més, el rock té una repercussió a gran escala. La capacitat comunicativa del rock sobrepasa la de qualsevol altre mitjà comunicatiu. El rock, que havia nascut com a rebel·lió juvenil, a la dècada dels seixanta ja és, per a molta gent, un instrument de canvi social.

Aquesta nova concepció era possible gràcies a les lletres combatives, ecologistes, pacifistes i declaradament d'esquerres de noms com Bob Dylan, Joan Baez (interpretant temes de Dylan o fent famós arreu del món l'himne "We shall overcome"), Donovan ("Colours", "Universal soldier"), The Byrds ("Mr. tambourine man", original de Dylan, "Turn, turn, turn", de Pete Seeger), Phil Ochs (que declara: "... es tracta que Elvis Presley es converteixi en Che Guevara"), Peter Paul and Mary (interpretant clàssics del folk), i tants d'altres, directament influïts per vells folkies com Woody Guthrie ("This land is our land") i Pete Seeger ("If I had a hammer"). Eren temps combatius en què les lletres tenien una gran importància. En aquesta època (principis dels seixanta) a Catalunya sorgeix la Nova Cançó, influïda per la música folk però, sobretot, per la cançó francesa.

Però les lletres del rock no només evolucionen dins el marc del folk. També evolucionen gràcies a grups trencadors com els ja esmentats Beatles i els Rolling Stones o els també britànics Kinks o Who. A Amèrica, els Doors i els Velvet Underground (V.U.) fan una música i unes lletres que sorprenen tothom.

Els Stones creen escàndols per la seva música, primitiva i salvatge, per les seves actituds i declaracions, i per les seves lletres, clares, planeres i sense complexos. El sexe,

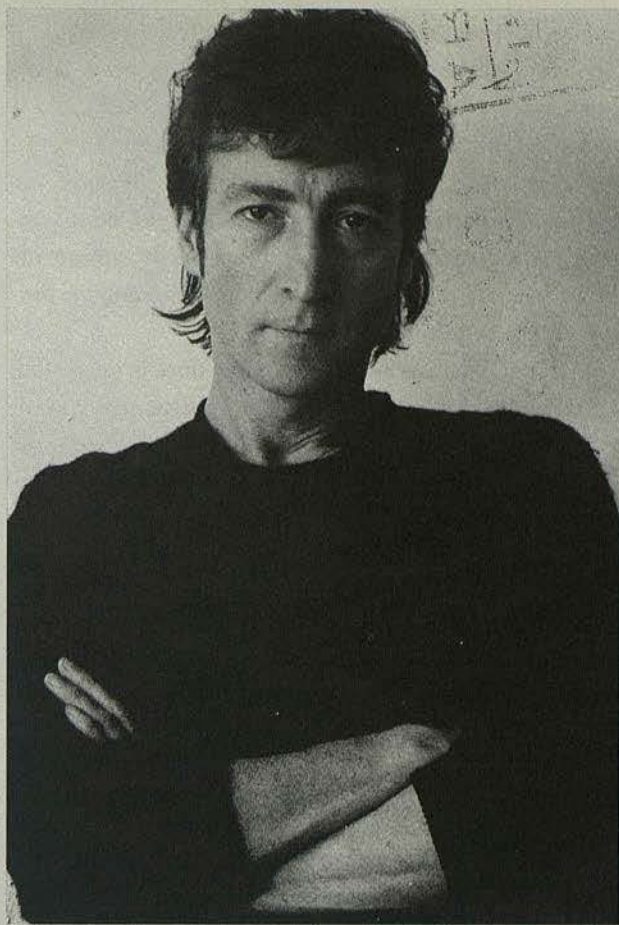
des de qualsevol vessant, les drogues, el satanisme (van ser acusats de grup satànic durant molt de temps), la prostitució, els problemes del carrer, etc., es van convertir en temes habituals en les lletres de les seves cançons. No eren lletres literàries, però sí directes i contundents. Ells representaven l'esperit del rock'n roll dels anys seixanta. Van ser declarats enemics número u, però per a la joventut ja eren tot uns ídols, i les seves cançons, autèntics himnes generacionals ("Satisfaction", "Hanky tonk women", "Street fighting man", "Sympathy for the devil"...).

Als EUA, les lletres van adquirir una nova dimensió gràcies a grups com els Doors o els V.U. Les seves lletres també eren, en molts casos, combatives, però a diferència dels Stones, tenien una càrrega intel·lectual i literària molt accentuada. Els Doors van ser els herois de la utopia juvenil-intel·lectual de finals dels seixanta. El seu líder, Jim Morrison, un noi que volia ser escriptor i poeta, no pas cantant de rock, va fer famós l'eslògan més representatiu de la seva generació: "Volem el món, i el volem ara." La seva fórmula era barrejar psicodèlia corrosiva, sexe (Morrison ha estat un dels *sex-symbols* més carismàtics i sensuals de la història del rock) i erudició. Ells no eren obrers, sinó universitaris. Les seves lletres, juntament amb les de Dylan, han estat valorades com a poesia. De fet, el seu nom, The Doors (Les Portes), està tret del poema "Les portes de la percepció", d'Aldous Huxley.

Els Doors van gaudir d'un èxit breu (Morrison va morir l'any 1971, als 27 anys), però multitudinari. Van aconseguir molts èxits amb lletres d'alta qualitat, com ara "Light my fire", "Hello, I love you", "Tell all the people", "The end", etc. No va passar el mateix amb el grup novaïorquè Velvet Underground. La seva música i les seves lletres eren tan experimentals i decadents que no van ser reconeguts fins anys després de la seva dissolució. Els V.U. són els màxims exponents del rock-art decadent i maleït de la dècada dels seixanta. Amb ells el rock va perdre la poca innocència que li podia quedar. El seu promotor va ser Andy Warhol, pare del pop-art; el seu cantant, Lou Reed, un poeta urbà conegut en cercles intel·lectuals; el baixista i teclista, John Cale, un músic gal·lès que estudiava teoria contemporània amb Xenakis i era col·laborador d'un dels noms pioners del minimalisme, La Monte Young. Les seves lletres eren les més dures que s'havien escoltat fins llavors, i escrites amb una gran qualitat. "White light/White heat", "Sweet Jane" o "Waiting for the man", en són exemples clars.

La dècada dels seixanta, per tant, és l'època en la qual les lletres rock es fan dures, combatives, fins i tot traumàtiques i decadents, i adquireixen una transcendència social que fins llavors no havien tingut. John Lennon, l'any 1970, ho diu ben clar: "El somni s'ha acabat".

Entrem, doncs, als anys setanta. Durant aquesta dècada, els estils musicals i les lletres comencen la seva atomit-



John Lennon digué que les coses havien canviat amb
El somni s'ha acabat

zació. Una disgregació i pluralitat de sons i moviments que es radicalitzarà als anys vuitanta i configurarà un autèntic *mix* musical.

La dècada dels setanta veurà triomfar l'última banda hippy, els Led Zeppelin. Musicalment són els pares del heavy-metal. Pel que fa a les lletres, el seu contingut evoca el somni d'una comunitat ecològica, d'una secta del rock, de la qual ells són els màxims sacerdots, els portadors de la Veritat. Les seves cançons-sermons de pau i esperança tenen un to evasiu que després utilitzaran els grups de rock progressiu, altrament dits de rock simfònic (Emerson Like and Palmer, Pink Floyd, Yes...). Innocència, ideals, mites, art i drogues configuren els ingredients bàsics de les lletres d'aquest moviment. L'evasió també es convertirà ràpidament en el tema preferit dels nous grups heavy. Durant els setanta aquests grups es van convertir en els representants de la fugida de la rutina, per acabar essent, actualment, els representants de la rutina de la fugida (fins i tot entenent com a fugida rutinària marxar de cap de setmana, amb cotxe o tren, amb música heavy a màxim volum).

La dècada dels setanta també és la de l'auge de la música negra. Les lletres de les seves cançons són, sovint, molt més directes i sinceres que les dels blancs. Dos temes es repeteixen insistentment: el sexe i la religió. James Brown, el rei de la música funky-soul, que havia

començat la seva carrera a mitjans dels seixanta, arriba al cim de l'èxit als anys setanta, amb cançons tan frenètiques i sexuals com "Sex Machine". La veu de la religió (la dels rastafaris, en aquest cas) la va posar Bob Marley. Amb ell, i també amb Peter Tosh, les lletres del rock, via reggae, van començar a parlar de misticisme, redempció, de la terra promesa, de racisme i, en definitiva, de la cultura del tercer món. El reggae i les seves lletres van marcar profundament la cultura rock.

Continuant aquest recorregut per la dècada dels setanta, hem de parlar ara del moviment musical que va revolucionar, a principis de la dècada, l'estètica i les lletres del rock. Estem parlant del Glam Rock (a Espanya conegut com a Gay Rock). El Glam Rock va fer del rock un espectacle total, on la música tenia tanta importància com les arts visuals, la dansa, etc. (l'any 1972, al Raimbow de Londres, David Bowie va fer un espectacle històric amb, entre d'altres, la companyia de mim de Lindsay Kemp). L'alliberament intel·lectual dels anys seixanta, amb el Glam Rock es fa corporal i visual, s'escenifica. Les lletres,

El punk va esdevenir el moviment més desbaratador de la dècada dels setanta

òbviament, sofreixen una metamorfosi. El Glam Rock britànic representa la vessant més imaginativa, sexual (bisexual), intel·lectual i vistosa: T. Rex i el seu rock àcid i sexualment ambigu, David Bowie i el seu rock-ficció sense precedents, i Roxy Music i el seu pop entre el kitsch i el pop-art, en són els exemples més brillants. El Glam Rock americà té un caràcter més dur, terrorífic i decadent. Lou Reed i els seus poemes urbans, Alice Cooper i la seva violència terrorífica en escena i els New York Dolls i el seu hard rock transvestit, en són els exemples més clars. Amb el Glam Rock, amb Bowie al capdavant, les lletres comencen a tocar tots els temes: urbans, de ciència-ficció, humorístics, d'amor homosexual, de desesperació, d'ideals, de bogeria, de l'absurd, etc. Les lletres no són immorals, sinó amorals. Es pot parlar de qualsevol cosa, però s'ha de fer amb imaginació (sigui decadent o "glamourosa"). Però amb el temps el Glam Rock es converteix en un moviment comercial, més cosmètic que estètic, i és atacat radicalment per l'últim moviment, i el més desbaratador, de la dècada dels setanta... el punk!

L'any 1977 és l'any de l'esclat del punk music. El punk és la reacció dels joves londinencs contra una societat que els margina. Una reacció violenta i musical que ataca tant la música comercial i intel·lectualitzada del moment (rock simfònic, Glam Rock...), com la societat i els seus polítics (no se'n salva ni la reina d'Anglaterra). Les lletres punk

mostren explícitament el malestar juvenil de l'època. Són unes lletres que expressen un sentiment d'impotència i ràbia que es manifesta violentament. La crítica radical és portada a l'extrem del nihilisme desesperat. El seu missatge és contundent: per als joves no hi ha futur! Amb el punk i els Sex Pistols, el rock torna a tenir un caràcter de rebel·lió social, violent i desenfrenat, similar al dels orígens del rock'n roll (els seus discs són prohibits a les emissores de ràdio i les botigues que els exhibeixen són apedregades per sectors conservadors). Mai les lletres del rock no havien estat tan escandaloses.

El punk-rock genera moviments d'after-punk que conservaran la vitalitat del punk, però des d'una concepció més sofisticada i artística del pop. Així sorgirà, a final dels setanta i principis dels vuitanta, la New Wave.

La dècada dels vuitanta s'inicia amb l'after-punk i la New Wave (nova ona). Les lletres es divideixen entre les intel·lectualitzades i les humorístiques (que sovint es barregen). Les primeres tenen un caire existencialista d'estil obsessiu i urbà, de vegades molt influïdes per l'estètica del vídeo-clip (Joy Division, The Cure, Talking Heads, Bauhaus...). L'humor, d'altra banda, és una constant dels anys vuitanta. De vegades és només frívol, d'altres és irònic i crític. L'humor sembla l'única via espontània i sincera per escapar del mercat pop excessivament comercialitzat i dirigit (la nota humorística es comprova amb els noms d'alguns dels grups que acaben de sorgir, per exemple, a l'Hospitalet: "Desnudos y sin dientes", "La Antártida se derrite", "Malditos roedores" o "Tejidos y novedades en el piso de arriba").

Després de la New Wave apareixen d'altres moviments (Tecno-pop, New romantics, etc.) que, pel que fa a les lletres, no tenen excessiva importància. Vista des de la dècada dels noranta, la dècada passada ha estat un autèntic poti-poti musical. La paraula clau, com en d'altres arts, és l'eclecticisme. Els anys vuitanta són el retorn als cinquanta, seixanta i setanta, sense el seu context original, passat tot per la liquidadora de la modernitat (treball de producció), pel marketing i el reciclatge publicitari. I això quina repercussió té en lletres del pop? Una vegada més, l'eclecticisme. Les lletres parlen de tot. Domina, més que mai, la comercialitat, però aquest flux de revival fa que es recuperin antigues formes i continguts que semblaven oblidats.

Tornen els temes amb contingut reivindicatiu. Tornen sense la magnitud de temps enrera, però tornen, i a més, tenen la seva eficàcia. Peter Gabriel ("Biko", en record de l'activista sudafricà assassinat Steve Biko), Sting ("Ellas danzan solas", fent referència a la dictadura de Pinochet), U2 ("Mothers of the disappeared", dedicat a les mares dels desapareguts a l'Argentina), Simple Minds ("Mandelay day"), Bronski Beat ("Smalltown Boy", de reivindicació gai), The Clash ("Sandinista"), etc., en són exemples

clars. Però també tornen velles formes d'entendre el rock: el rock com a mitjà per a denunciar i intentar canviar situacions d'injustícia o de pobresa. Per això s'organitzen macro-concerts per ajudar el poble etiòp, a favor dels drets humans (concert que va passar per Barcelona), el recent concert per ajudar el poble kurd, un concert a favor dels insubmisos (celebrat a Catalunya amb grups catalans), o cançons benèfiques com ara la famosa "We are the world", interpretada alhora per diverses estrelles del rock.

Però si les grans estrelles del pop-rock han denunciat les grans injustícies del món, molts cops amb suport institucional i fins i tot de marques comercials, d'altres estrelles més petites s'han dedicat a denunciar les petites-grans injustícies que els toca viure cada dia. A la dècada dels vuitanta, les lletres més dures i crítiques s'han escoltat a ritme de rap, o millor, de hip-hop, que és com s'anomena el rap ressorgit a final dels vuitanta. El hip-hop té la força i l'agressivitat de la música negra, i les seves lletres parlen dels problemes dels joves, de la corrupció política, de l'atur, de la policia, de la droga, etc. Grups com els controvertits Public Enemy o els combatius Run DMC, o els espanyols Sindicato del Crimen i DNI, són exponents de les noves formes de rock radical i en molts casos censurat. A més el hip-hop, en ser bàsicament una veu que parla sobre un ritme, té la possibilitat de dir les coses que calguin amb una contundència inhabitual.

Dos temes més, l'amor i el sexe, han estat protagonistes a la dècada dels vuitanta, però aquests són temes que mai no desapareixen. D'aquests dos temes i d'uns quants més en parlem tot seguit.

El rock, el sexe, l'amor, la guerra, la droga i el que faci falta

Comencem per un tema omnipresent en la història del rock, com en la història de la humanitat: el sexe. Chuck Berry, als anys cinquanta, deia en el seu tema "School-days": "Ell sempre posa la moneda just en el forat", i tothom veia en aquesta senzilla frase connotacions pornogràfiques. George Michael, als anys vuitanta, canta: "Vull el teu sexe." Més explícit, impossible. Efectivament, l'evolució dels temes del sexe és l'evolució que va de la insinuació a l'explicitació més transparent. De l'erotisme a la pornografia. L'erotisme ven més, però ara és un erotisme més explícit.

Als anys cinquanta una manera de ser rebel era afrontar el sexe des d'actituds menys inhibides. Elvis es movia de manera sensual i tornava boges les seves fans. Little Richard, Chuck Berry o Jerry Lee Lewis imaginaven noves funcions per al seient de darrera del cotxe.

La rebel·lia sexual dels anys cinquanta es converteix,



Madonna, l'exponent més clar del sexe i l'erotisme del pop actual

als seixanta, en alliberament sexual. Els Beatles canten: "Vinga, anem. Si us plau, tracta de complaure'm. Com jo faig amb tu. No necessites indicar-me el camí..." ("Please, please me"). Els Stones són més explícits: "No em deixis penjat ni em fallis. Ens podríem divertir amb unes rebotades. Donant voltes i voltes. Passem la nit junts. T'haig de donar satisfacció..." ("Let's Spend the night together"). Els Troggs són més salvatges: "No responc de mi, et violaré, t'estimaré tota la nit." ("Wild Thing"). Amb el moviment hippy, el sexe és una via d'alliberament. L'actitud davant el sexe es converteix en una actitud davant la vida, o si més no això representava. La llibertat sexual és portadora de les il·lusions i la ideologia de l'època: fes l'amor i no la guerra, diu l'eslògan. Les cançons d'insatisfacció sexual, en canvi, simbolitzen la frustració, no només sexual, sinó social i vital. El "I can't get no satisfaction" dels Stones, és el cas més clar d'himne a la insatisfacció i rebel·lió juvenil. Janis Joplin també interpretava temes d'una sensualitat desesperada: "He fet l'amor amb 25.000 persones, però en canvi torno sola a casa", declarava en una ocasió.

Als anys setanta el sexe es reivindica des de qualsevol perspectiva. L'homosexualitat exigeix els seus drets, també des del rock. El sexe es fa explícit. Perd contingut ideològic però es fa més evident. Amb el punk les lletres de sexe són pornogràfiques. A Espanya, un grup bilbaí de punk darrerenc, Las Vulpess, va escandalitzar tothom amb el seu tema "Quiero ser una zorra". Fins i tot hi ha grups que s'han especialitzat en el tema del sexe, com per

exemple el grup de porno-pop Semen-up (al qual s'han prohibit cançons per dir, per exemple, "chúpala"). Malgrat tot, continuen triomfant els temes d'un alt contingut sensual, en els quals el sexe és ben explícit, però no se l'esmenta pel seu nom. Temes que poden ser pop o d'altres estils més calents, como ara el famós "Ven, devórame otra vez", del caribeny Lalo Rodríguez.

A final del segle vint, semblaria que la gent ja està curada d'espants en qüestions de sexe. Però això no és pas cert. Només fa falta que surti un cantant de Sabadell amb una veu delicada i intimista dient paraules que hom no s'espera, paraules com ara "ous", "pits", "masturbació", "violació" o "pollot", perquè la història de l'escàndol es repeteixi. Un altre cas recent d'escàndol sexual en el món del rock és el protagonitzat per les lletres i, sobretot, pels vídeos de Madonna, en els quals es barregen sexe i religió. El sexe és un reclam publicitari inacabable, i això ho saben totes les estrelles del rock. D'altres, com ara el cas de Prince, també barregen sexe i religió en les seves cançons, però des d'un enfocament molt més sincer i no purament comercial. De fet grups com ara els U2 o els Housemartins tenen moltes cançons de contingut estrictament religiós.

De tota manera, mentre hi hagi persones disposades a escandalitzar-se, sempre hi haurà professionals de l'escàndol.

El tema de l'amor va íntimament lligat al del sexe (és clar). Moltes vegades s'utilitza la paraula "amor" quan, en realitat, es vol dir "sexe". Altres vegades s'ha utilitzat la paraula "amor" com a concepte ideològic, l'amor com a manera de veure la vida (l'himne hippy de l'any 1967 és el "All you need is love" dels Beatles). Però en el rock, el que més abunda són els temes "simplement d'amor" (amor adolescent, desamor, amor i esperança, amor i felicitat, amor als fills, amor al hámster i altres enamoraments mil). L'amor és el tema més comercial que existeix, això ho saben, sobretot, els cantants de música melòdica (qui no recorda allò de "Estar enamorado es..." cantat per Raphael i també per Rocío Jurado!) Aquests últims han utilitzat el tema de l'amor fins a convertir-lo en un tòpic comercial. El pop també ha abusat d'expressions com "l'estimo", "te quiero", "I love yo", "I need you", etc., però ho ha fet des del punt de vista de la comercialitat. Molts cops la música melòdica parla d'aquests temes des d'un afecte tan fictici que fa que els tòpics amorosos es converteixin en caricatures fossilitzades (que a d'altres continents, tot s'ha de dir, tenen un èxit massiu).

D'altra banda, els cantautors han aprofitat aquest buit per erigir-se en els representants de l'amor cantat des de la sinceritat. L'amor tendre, en contraposició a l'amor com a força o com a objectiu de connotacions masculines, també ha estat un tòpic dels cantautors en els darrers anys. De tota manera, des del punt de vista comercial-

sentimental, no hi ha gairebé cap diferència entre les cançons d'amor que a la dècada dels cinquanta cantaven els Platers i les que canten ara les Bangles. A l'hora de cantar a l'amor, la innovació és mínima. Potser és que les coses no han canviat tant des de llavors fins ara, si més no a d'altres països. Abans hi havia radionovel·les i ara *culebrones*.

Hem començat parlant del sexe i de l'amor perquè són dos temes universals i els més cantats a la història del rock. Però el tema clau, i el més genèric, és el del poder. El rock'n roll, si més no en el seu esperit original, és la història de la lluita contra el poder establert. Una lluita que va de la rebel·lió contra el poder particular i més quotidià, és a dir, els pares, els mestres, la família, etc., a la rebel·lió contra el poder més abstracte, és a dir, l'estat, l'església, la guerra, etc. La rebel·lió s'estén des d'allò més particular (la rebel·lió generacional dels anys cinquanta), a allò més genèric (la rebel·lió començada a partir dels seixanta). Actualment el poder establert (l'estat a través de les seves institucions) ha tingut temps suficient per controlar i fer seva la rebel·lió. El rock, no és cap secret, està institucionalitzat. D'altra banda, allà on no arriben les institucions arriben les lleis del mercat. El rock, tampoc no és cap secret, és un dels negocis més rendibles de tota la història. Perquè el rock té clares repercussions socials i perquè també té immillorables repercussions econòmiques, l'estat i la indústria s'han interessat progressivament per un fenomen musical anomenat rock'n roll.

El rock combatiu ha reivindicat diferents temes com a catalitzadors d'aquesta lluita contra el poder. De fet el sexe és un d'aquests temes. Una forma de rebel·lió és entendre el sexe d'una manera diferent de com la societat dels bons costums l'entén. Un altre és el tema de la droga. La droga és una forma d'escapar-se de les coordenades del poder. Primer, perquè és una forma d'escapar-se dels problemes diaris. Segon, perquè és una manera de no formar part de la societat, de no-integració. Les drogues i el sexe comparteixen aquest caràcter d'evasió voluntari, a més del de diversió. Sexe, drogues i rock'n roll, tal i com ho cantava Ian Duri, fan una bona combinació, encara que no sigui l'única. Però la droga deixarà de ser divertida en el moment que se n'abusa o es passa del "porret" o el LSD "psicodèlic", a l'heroïna. Les cançons sobre drogues de Lou Reed no ens mostren cap paradís artificial, sinó un pols amb la mort, amb totes les de perdre. Les drogues han acabat amb la vida de moltes estrelles del rock (Hendrix, Joplin, Presley, etc). Això ha fet que, actualment, les drogues no siguin una arma per lluitar contra res, perquè el seu efecte és massa imprevisible i devastador. És per això que els grups de rock mateixos ajuden les institucions a organitzar campanyes anti-droga. Si abans els grups de rock mitificaven la droga, ara la desmitifiquen. La nova consigna és clara: cal crimina-

litzar la droga. L'evolució en el tema de la droga ha estat, més aviat, una involució, promuguda també des del món del rock.

I per acabar, dos temes més, el pacifisme i l'ecologia. En el rock hi ha moltes lletres bèl·liques, de caràcter més o menys provocatiu. El rock és provocatiu, primer, pel que té d'escàndol (els americans es van escandalitzar, i no poc, quan als anys setanta, els New York Dolls cantaven envoltats d'una descomunal bandera comunista) i, segon, pel que té de desestabilització i agressivitat (els punks provocaven la societat britànica amb les seves insígnies nazis per tal d'escandalitzar i desestabilitzar, i ho feien violentament). Però també ens trobem amb la vessant pacifista del rock (punks i hippies no es podien veure!). El pacifisme en el rock sofreix la mateixa evolució que sofreix la societat. L'any 1968 els Beatles canten: "Tots volem canviar el món, però quan parles de destrucció, no comptis amb mi" ("Revolution"). Una dècada més tard Pink Floyd canten: "Mare, creus que tiraran la bomba? Mare, es pot confiar en aquest govern" ("Mother").

Un exemple actual: a final dels seixanta, la guerra del Vietnam és rebutjada majoritàriament. Moltes cançons folk i rock expressen aquest rebuig. Quin rebuig hi ha hagut de la intervenció militar dels Estats Units en el conflicte del Golf? Als Estats Units el rebuig ha estat mínim. De la mateixa manera, un grup de famosos de l'espectacle i l'esport dels EUA (Meryl Streep, Sylvester Stallone, Kevin Costner, Frank Sinatra, etc.) es reunien per gravar un disc per expressar el seu suport a les tropes nord-americanes. Els temps estan canviant. A més a més, a Anglaterra i als EUA una llarga llista de cançons eren prohibides provisionalment. Entre elles hi havia la cançó "Dóna una oportunitat a la pau", de John Lennon. Això és significatiu de la desconfiança que tenen els estats cap a les cançons rock que defensen missatges que no coincideixen amb els seus interessos.

A Espanya, no ho hem d'oblidar, una cantant, Marta Sánchez, acceptava anar al Golf a fer un concert de suport i ànim als soldats espanyols, mentre altres grups de rock es reunien per cantar contra la guerra del Golf i la presència de soldats espanyols al conflicte (ignore si finalment es va editar en disc). Les lletres del rock, per tant, encara són un bon indicatiu per mesurar l'estat general d'opinió. Per exemple, no és casual que en els darrers anys hi hagi tantes cançons del món del rock (i de la cançó!) i tants concerts que rebutgen l'obligatorietat del servei militar.

Pel que fa a l'ecologisme, el cas és similar al del pacifisme. En un principi l'ecologisme era una forma de lluita contra el poder, contra la societat excessivament industrialitzada, etc. El rock, en molts casos, era una plataforma ecològica. Ara bé, en l'actualitat l'ecologisme és un punt primordial en el programa de qualsevol partit polític. L'estat ha fet seva la reivindicació ecològica. D'aquesta

manera, l'ecologia deixa de ser una lluita directa contra el poder i és, exclusivament, una lluita justa a favor de la natura i la humanitat en general. Malgrat tot, la sensibilitat ecològica en el rock encara és força superior a la d'altres àmbits. El cas de Sting i l'Amazones és el més conegut, però no l'únic.

Paraula de rock

Quina importància tenen les lletres en el món del rock? Hem vist que, efectivament, poden tenir gran importància. També hem vist que hi ha músics que tenen molta cura del contingut de les seves cançons. De la mateixa manera, és innegable que molts amants del rock s'interessen pel contingut de les lletres i que, per exemple, se sentiran defraudats si el disc no conté la impressió de les lletres de les cançons. Malgrat això, si fem un repàs panoràmic per les lletres del pop, comprovem que la seva importància és poca i la seva qualitat, més aviat baixa. Però això no sembla que preocupi gaire ni bona part dels consumidors de rock, ni els crítics de rock, ni els músics mateixos. Pel que fa als consumidors de rock, molts d'ells no entenen les lletres dels seus grups preferits perquè estan cantades en un idioma que no és el seu.

Però aquest fet també pot succeir encara que les lletres es cantin en català o castellà. Molts grups de rock tenen un públic majoritàriament adolescent. Les lletres d'aquests grups parlen de llocs o d'experiències que molt possiblement el seu públic ni ha vist ni ha viscut. Però no importa. Aquest tipus de públic se sap igualment totes les lletres de les cançons. Una fan de dotze anys cantarà amb la mateixa impunitat adolescent temes que parlin de llocs que no ha vist (l'antiga estació de França, per exemple), d'experiències sexuals que, segurament, no ha viscut (el "*por delante y por detrás*", de Sopa de Cabra), o de temes que, molt probablement, encara no s'hagi plantejat ("Tant de tombar estaques, tants cops de destrall. Diguem no, cridàvem. Quasi tot està igual...", d'Els Pets). La lletra, en aquest cas concret, és cantada, però no pensada. De fet el públic pot manipular el missatge d'un grup fent, per exemple, que determinats grups de rock català es converteixin en els capdavanters de moviments nacionalistes o independentistes quan, a les lletres de les seves cançons, no hi ha cap missatge ideològic en aquesta direcció. De vegades lletres que no tenien cap intenció ideològica s'han convertit, sobtadament, en himnes polítics (el tema "Killing an arab" dels The Cure, basada en "L'estranger" d'Albert Camus, va ser aprofitat per grups racistes).

Els crítics tampoc no donen gran importància a les lletres del pop. Un crític pot fer una ressenya d'un disc de rock sense parlar de les seves lletres. Per exemple, alguna persona ha sentit parlar de les lletres del darrer elapè de

Rod Stewart, Roxette o Paul McCartney?

I arribem als músics. Segons el que expliquen els músics de rock, quan componen, generalment escriuen primer la música i després pensen una lletra que s'emmotlli a aquella melodia (per això moltes vegades els accents no recauen sobre la síl·laba que correspondria). La lletra, per tant, no origina la cançó, sinó que és un afegit posterior. Un grup de rock que comença vol ser, per damunt de tot, un grup de rock'n roll, o de funky o d'un altre estil, o que soni com aquell grup famós, etc. La música, l'estil, el so, serà el més important, no tant la lletra. El rock es basa, sobretot, en l'originalitat i l'habilitat a l'hora de compondre els temes, és a dir, en el factor estrictament musical (els riff de guitarra, el ritme de la bateria, la presència del baix, el to de veu del cantant, etc.). Desprestigiar la lletra del rock no és el nostre propòsit. Però sí mostrar que les lletres, en el món del rock, en molts casos no juguen un paper realment important.

Acabem. Ja hem esmentat alguns artistes pop que han estat considerats poetes: Dylan, Bowie, Morrison, Reed, etc. Però, òbviament, n'hi ha molts més: Leonard Cohen, Patti Smith, David Byrne, John Foxx, Paul Simon, Tom Verlaine, Frank Zappa... Aquests autors, són poetes? Diem que són poetes de la mateixa manera que diem que ho són Machado, Mallarmé, Valverde, Foix, Rosalía de Castro o Miquel Martí i Pol? La resposta, des del meu punt de vista, és no. I això no significa desprestigiar les lletres rock. Això significa, exclusivament, diferenciar el treball d'escriure poemes del d'escriure lletres de cançons. Són dos àmbits diferents. Quan es diu que una lletra rock és un poema, es diu en un intent de donar entitat i prestigi a aquella lletra. Efectivament hi ha lletres excel·lents en el món del rock, però el seu objectiu no és ser poemes, sinó bones lletres de rock. Ambdues tenen punts en comú, però també moltes diferències. Per esmentar-les caldria un altre article com aquest (un altre? Glups!).

I qui fa bones lletres rock al nostre país? Doncs la veritat és que actualment hi ha grups que s'han convertit en autèntics mestres a l'hora d'escriure cançons; per exemple: El Último de la Fila i la seva lucidesa entre sincera i trista; Siniestro Total i el seu humor incombustible; o Radio Futura i les seves històries plenes d'imatges i metàfores inusuals al món del pop. D'altres esplèndids lletristes, en català, són Francesc Pi de la Serra i el seu corrosiu sentit de l'absurd; Enric Hernàez i el seu lirisme desesperat; o La Madam i la seva acurada duresa.

Però parlant de bones lletres... Com feia la lletra d'aquell poema? Sí, la dels "cañones por banda". Quants canons eren? Deu? Cent? O és que aquell dia els canons no funcionaven? En fi, és igual. Però malgrat tots els atacs d'amnèsia poètica, hi ha una cosa que sí que recordem els amants del rock; ja la van dir els Stones: "It's only rock'n roll, but I like it".

Oh música, quin dolç esclavatge!

per SALVADOR CARDÚS I ROS

Els canvis socials que s'han produït en els darrers vint-i-cinc o trenta anys arreu del món occidental són d'una complexitat difícilment sintetitzable en un breu article. Tanmateix, i en relació amb aquest dossier, ens centrarem en dos aspectes particulars. En primer lloc, la introducció dels mitjans audio-visuals en la vida quotidiana dels ciutadans, amb conseqüències directes en el paper social que s'ha atorgat a la música. En segon lloc, l'aparició dels joves com a grup d'edat específic i independent, al marge de qualsevol enquadrament ideològic. Aquests dos fets que ara caracteritzaré són els trets fonamentals a partir dels quals es pot parlar de l'evolució dels gustos i pràctiques musicals juvenils del període estudiat.

La permeabilitat transcultural

Efectivament, si haguéssim de destacar una característica cultural específica dels darrers trenta anys, hauria de ser la de la incorporació a la vida quotidiana dels mitjans audio-visuals. Més enllà de l'espectacularitat tècnica dels darrers avenços, la simple obertura dels espais domèstics privats a la invasió permanent de personatges i missatges la producció i el control dels quals ja no pertany a la mateixa unitat familiar o als poders territorials propers, significa un canvi en els processos de creació, manteniment i transmissió culturals de primera magnitud. No és simplement qüestió, com s'afirma tòpicament, de tenir una "finestra oberta al món", sinó que representa una entrada de corrent d'aire permanent d'efectes incalculables: penetració de formes culturals impròpies de l'àmbit nacional, i per tant noves estratègies de colonització cultural; processos d'homogeneïtzació cultural mal dissimulats sota la creació de diferències marginals, etc.

En particular, i a més de l'omnipresent televisió, els aparells de reproducció de música, comercialitzats al nostre país durant la dècada dels seixanta com a productes de consum generalitzat, representen una d'aquestes entrades de corrent d'aire que converteixen la música en un fenomen social de primer ordre, al marge dels usos socials vigents fins aquell moment.

El canvi que això ha suposat en difusió del fet musical, en la seva també omnipresència pública, la influència en



Elvis Presley marcà tot un star-system per a joves generacions

les formes de composició, en la formació dels gustos musicals, etc., és tan extraordinària com d'efectes imprevisibles. Però sobretot ha representat una relació completament diversa de l'individu amb un determinat tipus de música. És a dir, ha creat nous usos socials, entre els quals destaca el fet d'esdevenir un vehicle principal per a la definició de la identitat personal d'individus i grups.

És per aquesta via que després retrobarem el fil que enllaci els canvis produïts en els usos socials de la música amb el paper dels joves.

Els joves com a mercat

La invenció de la joventut tal com la coneixem avui dia coincideix amb el procés d'industrialització i modernització de la societat occidental. I té el seu moment esplendorós amb els fenòmens d'enquadrament ideològic, tant de caràcter polític com religiós, especialment fins a la segona guerra mundial.

Però aquest model de joventut encara no és el que nosaltres coneixem ara. És a partir dels anys seixanta, sobretot, que la joventut passa de ser un col·lectiu caracteritzat per les seves adhesions ideològiques —tant si són crítiques amb el sistema com si formen part d'un procés d'adoctrinament del mateix sistema— a ser un col·lectiu

que és descobert com a mercat econòmic. La joventut, a la nostra societat, esdevé un dels col·lectius més interessants per a la indústria de béns de consum. D'aquesta manera, el jove passarà progressivament d'una identitat definida bàsicament com una adhesió a uns models socials globals, a identificar-se amb productes industrials de consum. Ser jove serà, fonamentalment, consumir productes específics per a joves.

Des d'aquesta perspectiva, els trets identificatius dels joves ja no són fonamentalment de tipus ideològics, sinó els propis de la moda i el gust. Una moda i un gust jove, amb múltiples variacions marginals per a proporcionar la impressió d'elecció lliure, i mantenir així una certa cobertura ideològica emmascaradora de la veritable transformació.

Joves i música, un matrimoni de conveniències

En aquest procés de creació d'un mercat jove hi ha tingut un paper transcendental la música. S'ha produït una *música jove* específica que ha esdevingut el coixí bàsic sobre el qual ha descansat la major part del mecanisme de creació de gust i moda, i per tant, de sentiments de pertinença juvenil. Els tipus de ball, les modes de vestir, el món de l'alimentació, les representacions màgiques i mítiques, el cinema i l'existència d'un *star system* pròpiament jove, el gest, i tot allò que pugui ser objecte de mercantilització ha tingut com a vehicle principal de difusió el món de la música per a joves.

En aquests moments, doncs, el mercat musical és fonamental com a cadena de transmissió de la majoria d'altres mercats juvenils. En aquest sentit, no és estrany que nombroses marques multinacionals de productes que tenen entre els joves els seus principals clients esdevinguin patrocinadors de grans concerts de música rock, per establir lligams explícits i transparents i no només indirectes amb el món musical.

El mercat musical també ha estat el creador de subdivisions subtils entre els mateixos joves: subdivisions en funció de les edats —gairebé es podrien establir modes específiques per a cada etapa de l'EGB, el BUP, etc.—, o subdivisions per nivells econòmics, i d'altres.

No és estrany, doncs, que des de les primeres músiques comercialitzades massivament entre els joves —des dels mítics Elvis Presley o els mateixos Beatles— fins ara, s'hagin produït uns processos que adquireixen tota la seva significació no tant a la llum dels determinants socioculturals o ideològics propis de l'evolució de la societat actual ni de l'evolució de la creativitat artística i els avenços tecnològics, sinó sota el prisma de les necessitats i les estratègies del mercat econòmic.

Els Beatles encara podien representar tot el col·lectiu



Els Beatles foren punt de partida de patrons i postures socio-culturals difícilment oblidables

juvenil, sobretot com a expressió d'una certa rebel·lia, certament ja gairebé del tot desideologitzada: cabells llargs, música ye-ye, clubs de fans, etc. Però en l'actualitat el mercat és extraordinàriament més complex, i els èxits musicals són grans operacions de marketing, preparades en els laboratoris de determinades multinacionals, i on juga l'element musical, però, insisteixo, com a vehicle d'un producte més complex: televisiu, cinematogràfic, etc.

L'evolució cultural, a remolc del mercat

Per tant, si s'accepta la tesi que aquí apunto, es pot dir que els elements ideològics que es poden trobar en la creació musical juvenil no són tant els determinants dels estils i les formes musicals, sinó més aviat que ha estat el mercat musical, amb les seves lleis i necessitats, que ha conformat uns continguts ideològics.

Efectivament, els anys seixanta encara hi ha una barreja d'elements pròpiament polítics i ideològics que acceleren i dinamitzen un mercat musical encara verge. Tot és possible. Els músics es *descobreixen*. Els èxits poden ser *imprevisibles*. Però els setanta es generalitza el mercat i els models, i els músics perden —en termes generals— la iniciativa davant els mercaders, que imposen una dinàmica específica pràcticament autònoma del fet pròpiament creatiu.

Els anys vuitanta són els de la integració plena dels joves al mercat de béns de consum, de manera que no és estrany que es qualifiqui els joves i les "seves" músiques com a ideològicament conservadores, perquè, de fet, no podria ser altrament. I qualsevol fenomen de contestació, també a través del mercat musical, és immediatament digerit pel sistema dominant, si no és que ell mateix l'ha creat per a proporcionar algun element de novetat, veritable motor de tot el mercat (recordi's moviments tan diversos com els punkies, la música àcid, el reague, etc.)

En definitiva, considero que caldria invertir la línia argumental que sovint s'utilitza a propòsit de la música juvenil i, en general, de la que podríem anomenar *popular*, i abandonar la ingenuïtat de considerar que aquesta és simplement el resultat d'uns moviments socials i culturals que l'han marcat profundament. Ben al contrari, el paper de la música en la construcció de la realitat juvenil dels darrers vint-i-cinc o trenta anys és tan decisiva com, actualment, absolutament imprescindible. Ara bé, es tracta d'una música entesa no com a realitat artística creativa i lliure, expressió espontània dels joves, sinó com a esclava d'estratègies de mercat més amples. Una dolça esclavitud, però imposada, al cap i a la fi.

Algú pot imaginar-se, avui dia, un jove amb tots els seus atributs culturals, sense un suport musical? El jove no és avui el protagonista de la música jove, sinó la seva víctima més dòcil.

Entorn de música y text en la música antiga

per JOAQUIM GARRIGOSA

Si seguim amb atenció l'esdevenir de la música al llarg de la història, és evident que, des dels seus inicis, ha tingut una estreta relació amb tota manifestació parlada. Potser fins i tot, com deixa entreveure Adolfo Salazar, els orígens de la música tindrien molt a veure amb la gènesi de la comunicació verbal.

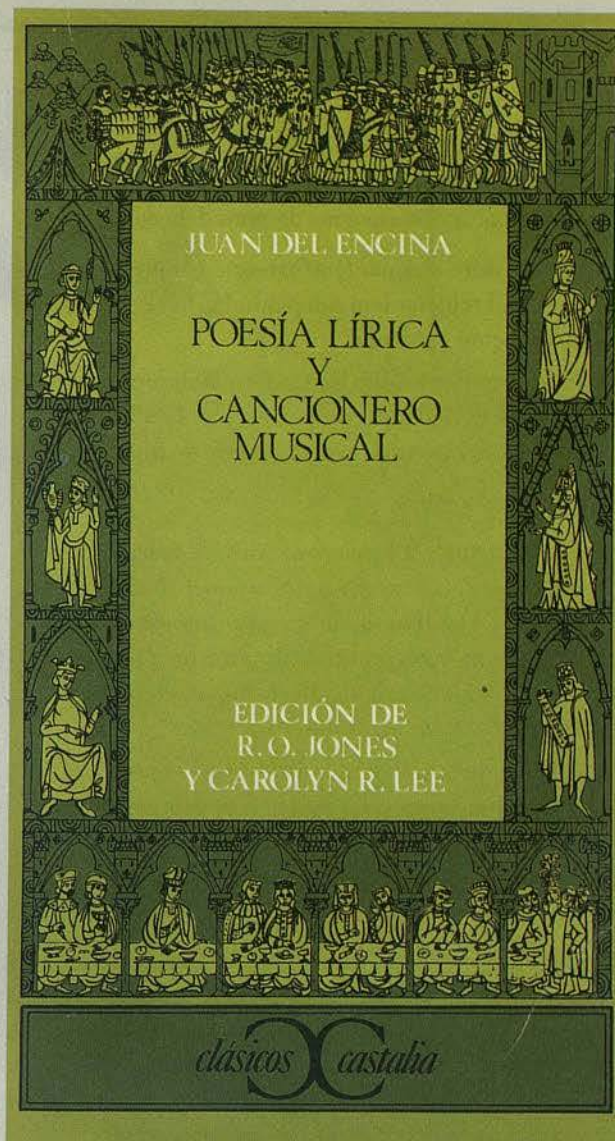
I és que, des de sempre, la relació música-text ha estat de constant interacció. No cal dir que, si ens referim específicament a la poesia, no podem establir una clara diferència entre poema i música fins pràcticament l'Edat Moderna. Només cal mirar enrera i adonar-se que, des dels Salms de David fins als Minnesänger, és poca o gairebé nul·la la construcció poètica destinada a ser simplement llegida o escoltada sense una mínima entonació musical que li proporcioni el ritme i la fluctuació de l'entonació necessària per fer-la suficientment intel·ligible.

Fins i tot els escriptors més cultes de l'època medieval procuren donar als seus textos en prosa un ritme propi que, basat en la mètrica de l'accentuació, en permeti una lectura fluida malgrat el barroquisme d'alguns dels seus escrits.

No serà, doncs, fins a èpoques més acostades, amb la generalització de l'exercici de la lectura, que l'home d'Occident s'inicià en el costum de llegir simplement allò que antigament era inconcebible sense entonació o sense melodia. Perquè, fins aleshores, la poesia era una forma de realització literària que cobrava vida en el moment que se'n feia una comunicació externa a partir del suport que li donava la música.

En aquest sentit és gairebé paradoxal el fet que alguns pares de l'església primitiva obrin una viva polèmica sobre la força expressiva que la música pot tenir enfront del text, ja que aquesta és considerada un simple element vehicular de la manifestació escrita de la paraula de Déu, la qual no pot ser de cap manera anul·lada per la brillantor d'unes melodies que, si bé agraden la gent, distreuen del veritable sentit de la paraula.

Però l'home d'èpoques reculades no només donava vida musical a textos amb funció litúrgica o de lloança religiosa, que són els que s'han conservat en major nombre per raons que no ens toca de tractar en aquest escrit, sinó que al llarg dels temps són molts els exemples literaris que ens aporten manifestacions de caire no religiós.



Dintre d'aquest grup podem considerar algunes de les poesies que es cantaven a l'antiga Grècia en festes atlètiques, de la verema, o en representacions teatrals.

Si fem un salt i ens situem en les primeres manifestacions musicals no religioses de l'Occident medieval, podem trobar, entre els "carmina" dels goliards (no oblidem que el mot llatí "carmen" significa cant, so instrumental, poema, inscripció religiosa o màgica en vers) temàtiques ben diverses, que van des de la lloança religiosa més profunda,

"Te verbum incarnatum/clamant fides, spes, caritas/tu prime pacis statum/reformas post reatum, /tu post carnis delicias/das gratias,/ut facias beatum"

(La fe, l'esperança i la caritat et proclamen Verb encarnat. Tu restaures l'estat original de la pau mitjançant el teu sacrifici, i, apagats els plaers de la carn, ens proporciones la gràcia que ens fa benaventurats)

a l'exaltació de la primavera i la natura i els seus efectes benefactors de relacions amoroses

"Aprilis tempore, quo nemus frondibus/et pratum

roseis ornatur floribus./iuventus tenera fervet amoribus”

(Al mes d'abril, quan el bosc es guarneix de rams i el prat de flors acolorides, i la tendra joventut s'encén d'amor)

fins a arribar a descripcions de gran delicadesa

“quam mire simultantem/ovesque congregantem/pressi nil reluctantem sub pennula./flore et herbulaprebente cubicula”

(i després de recollir les ovelles, amb molta dissimulació es deixà portar per mi sota l'enramada, i les herbes i les flors ens van servir de llit)

o de crua misoginia

“si sit turpis vel luscus/vel corpore fuscus,/hunc tibi preponet/si magna murera donet./Iurat ei, per membra Dei,/per membra priorum,/quemquam preter eum/quod non amat illa virorum./Ergo cave ne tu prave/capiaris ab ulla/namque fidem servare quidem/scit femina nulla.”

(Encara que sigui lleig, borni o negre el preferirà si li dona bons regals. I li jura pels membres de Déu i els seus Sants que no estima altre home sinó a ell. Tingues compte, doncs, i que cap t'atrapi malament, ja que no hi ha dona que sàpiga ser lleial)

Ens adonem, doncs, que la música i la poesia, que tant perfectament s'han unit per lloar els sentiments més purs i que tan amunt han arribat en l'expressió de la religiositat més sincera, també han estat bons companys en la gresca i la disbauxa, la qual cosa no és patrimoni únic i censurable a la lleugera en les cultures actuals.

És impossible aquí citar la nombrosíssima casuística que en aquest sentit ens aporta la poesia dels joglars i trobadors, o més cap aquí la de personatges com Gervais du Bus al segle XIV o Oswald von Wolkenstein a començaments del XV. Serà interessant fer una petita aturada al segle XVI, en la qual la situació socio-econòmica del moment permet que unes determinades capes socials puguin distreure una part dels seus enormes ingressos per mantenir algun grup de músics que els proporcionin, a més del necessari esplendor en el culte religiós i entreteniment social, lleure i diversió. En aquest sentit les recopilacions musicals d'aquest segle en són un clar exemple. Algunes, que podríem titllar de lleugerament grolleres

“¿Si habrá en este baldrés/mangas para todas tres?
Tres moças d'aquesta villa/desollavan una pija/para mangas a todas tres.
Tres moças d'aqueste barrio/desollavan un carajo/para mangas a todas tres.”

(Juan del Encina)

altres, de lleugeres i anticlericals

“Daquel fraire flaco y cetrino/guardaos dueñas del qu'es un malino.

Ni d'exa moça ni casada/beata, monja encerrada/
que del no ha sido tentada/y est'es su oficio de continuo”

...“Aunque le vedes flaquillo,/echó en una dueña un frairezillo./Yo no quise ir a dezillo/porque fué, señores su padrino.”

(Pedro Lagarto)

sense faltar les de pretesa crítica a la dona, molt pròpia d'aquest temps, que podrien fer la delícia dels psicòlegs americans Masters i Johnson

“Compadre debes saber/que la más buena muger/
rrabia siempre por hoder./Harta bien la tuya tú.
Compadre, as de guardar/ para nunca encornudar/
si tu muger sale a mear,/sal junto con ella tú.”

(Juan del Encina)

o la versió renaixentista de la cançó que enganya el text i no menysprea l'escatologia

“Dale si le das/moçuela de Carasa/dale si le das/
que me llaman en casa.

Una moçuela de Logroño/mostrado me avía su co... pò de lana negro que hilava.

Piderame de comer/yo primero la quisiera ho...rrar un sayuelo que llevava

Ella por subir muy quedo/soltósele un gran pedo...daço de pan que llevava en su halda”

No hi manca tampoc alguna mostra catalana, encara que el mal moment de la creació musical al nostre país no ens permet trobar-ne gaires mostres

“Que'n farem del pobre Joan?/sa muller se n'és anada... Lloat sia Déu!
a on l'anirem a buscar?/a l'hostal de la veïna... Lloat sia Déu!”

El segle XVII canvia la perspectiva de forma important. La funció social del compositor esdevé més culta i l'ofici guanya consideració social. La severitat dels plantejaments religiosos en plena implantació del luteranisme, el calvinisme i la contrareforma catòlica, fan que la música més culta passi a formar part d'una esfera social que menystindrà les experiències que fins ara han estat tan riques en manifestacions impúdiques.

Tot allò que fins ara hem esmentat passarà al domini de la cançó popular, la qual, a través de la transmissió oral, anirà propagant i mantenint alguns dels temes esmentats fins a arribar al segle passat, en què la recerca folklòrica farà aflorar de nou alguns d'aquests elements. Malgrat tot, la recerca serà selectiva i, en moltes ocasions, deixarà fora de les recopilacions de cançó popular algunes de les expressions, i estrofes senceres de les cançons es perdran irremediablement. Però això pertany a un altre article que sens dubte seria ben interessant.

LLEONARD BALADA



per JOSÉ GUERRERO MARTÍN

Un músic català dels Estats Units

Lleonard Balada, compositor nascut a Barcelona el setembre de 1933 i resident des de fa molts anys als Estats Units, tornà a la seva ciutat nadiua per a dirigir al Palau de la Música –al capdavant de l'Orquestra Ciutat de Barcelona– un concert en el qual han estat incloses quatre obres del mateix Balada. Sense haver-se apagat del tot la controvèrsia entorn al seu Cristóbal Colón, el compositor català fa esment, en aquesta conversa, de les seves facetes de compositor, pedagog i director, així com dels seus projectes més immediats.

La seva faceta de director és menys coneguda aquí que les de compositor i ensenyant...

R.- A la Universitat de Carnegie-Mellon de Pittsburgh, on ensenyo, tinc al meu càrrec el conjunt de música contemporània, la qual cosa vol dir que faig servir la batuta amb regularitat. Allò que succeeix és que, en els darrers anys, he estat molt enfeinat escrivint òperes i professionalment he dirigit menys. Però la direcció és per a mi un plaer: Ara bé, sempre dirigeixo música contemporània, perquè no tinc la ment posada en la resta del repertori.

P.- Què fou primer i que vingué després?

R.- Vaig estudiar piano al Conservatori del Liceu. Després vingué la composició. A la meua universitat dels Estats Units, els alumnes de composició tenen l'obligació de fer cursos de direcció d'orquestra i de direcció coral. I al meu conjunt de música contemporània, ja procuro que ells practiquin dirigint algunes obres. Stravinsky, per exemple, quan començà a dirigir canvià la seva forma d'escriure: s'adonà dels problemes que hi havia. Jo vaig començar gairebé a la vegada a compondre i a dirigir. Respecte a la pedagogia hi vaig començar immediatament després de graduar-me a la Juilliard School el 1960. He après moltíssim ensenyant. En haver d'ensenyar les tècniques, al compositor l'ajuda molt la pedagogia. Com també la direcció.

P.- En aquest moment, què és el que més l'interessa?

R.- La composició. La pedagogia és un recurs que tinc. Mentre no m'aclapari i no em tregui hores per a compondre, seguiré amb ella. Jo no puc compondre moltes hores al dia, segons la meua manera de treballar. Per això puc donar classes. Només ensenyo els dijous a la tarda i els divendres. Em queda molt de temps per a les altres coses.

P.- És el compositor el millor director de les pròpies obres?

R.- Depèn del compositor i depèn del director. Si el compositor té un mínim d'ofici i de tècnica, ho pot fer bé. D'altra banda, un gran director pot fer una versió diferent de la del compositor i no és estrany que sigui millor. I aquí rau el quid de la qüestió: que el compositor reconegui que la versió d'aquell director és millor, o que li sembli diferent, o qui no li agradi, etc. Ni Copland

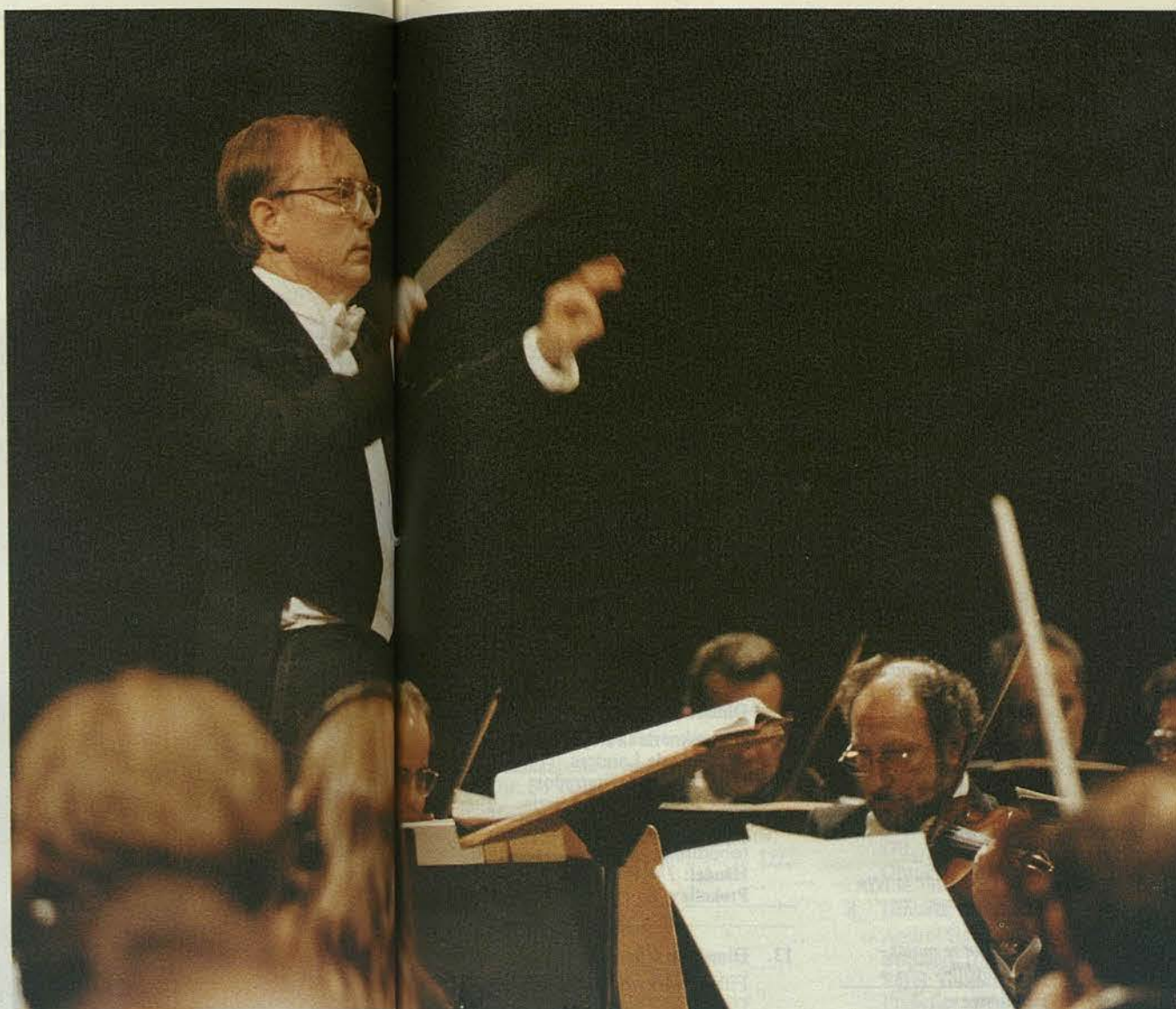
ni Stravinsky foren grans directors de les pròpies obres. Hi ha directors que han fet molt bé les meves obres, però és que a mi m'agrada moltíssim dirigir.

P.- En quina etapa de la seva evolució compositiva es troba ara?

R.- Crec que encara estic en l'etapa operística, tot i que estic pensant en altres coses. En projecte tinc dues obres per escriure: una per a l'Orquestra de Cambra de Lausana i l'altra per a l'American Wind Symphony (una orquestra simfònica però sense corda, que fa concerts en viatges per Europa en vaixell i que vindrà a Espanya el 1992). Com que a l'òpera s'ha d'escriure per a la veu, hauré de mentalitzar-me per abordar aquestes dures obres que m'han encarregat i en les quals no es canta. Per exemple, ara estic fent una suite de l'òpera Cristóbal Colón per a orquestra simfònica i en aquest cas no puc utilitzar les àries tal i com estaven pensades per a les veus, sinó que he d'adaptar-les per als instruments. És a dir, com que el mitjà ha canviat, la música no serà exactament igual en un cas i en l'altre. Em seria fàcil transportar literalment les parts vocals a un instrument o a diversos, però crec que he d'adaptar-me al nou mitjà i canviar allò que sigui pertinent. No tots els compositors obren així.

P.- De vostè es diu que és un compositor eclèctic, terme no exempt d'una certa dosi d'acusació...

R.- Això s'ha d'aclarir. Eclèctic pot voler dir que s'utilitzen moltes tècniques i que aquestes donen lloc a diferents estils, o bé que s'utilitzen diferents tècniques i donen lloc a un estil. Jo crec que allò que faig és fabricar el meu estil amb moltes tècniques. Per tant, puc ser eclèctic respecte a les tècniques però no crec que ho sigui respecte a l'estil. Que barregi allò tradicional amb allò contemporani, és part del meu estil. Passa que no tots els crítics saben llegir una partitura; d'altra banda, Cristóbal Colón fou vista una sola vegada pels qui feren les crítiques. No se'ls va permetre anar a l'assaig general. El crític no havia de deixar-se endur per l'aparença, havia de conèixer millor l'obra abans d'opinar. Examinant amb cura la partitura podria veure's que, bàsicament, per sota, l'orquestra practica sempre el mateix estil. Tècnicament, per descomptat. I, d'això, el crític no se'n assabentà. No obstant això, s'atreu a jutjar l'obra sense saber què hi



passava. Em semblà una mica imprudent. Si no es coneix bé una obra no es poden fer afirmacions taxatives. Eclèctic? Totes les tècniques estan al servei del compositor. I jo les barrejo, les integro, d'una me'n vaig a l'altra... Són com núvols de sonoritats que es barregen. Diverses tècniques però un sol estil: el meu. Una altra cosa és que el crític, de tot això, se'n adoni o no.

P.- Cap on camina, doncs, la seva música?

R.- Ara estic preocupat pel segle XXI, per la ultratecnologia cap on anem, per l'excés de tecnologia, per la pèrdua de l'element ètnic i costumista... Fins ara, no m'agradaven els toros; en aquests moments, m'interessen. Perquè s'està perdent tot i cal conservar allò que puguem. No pot ser tot el món igual. Faré música amb sons electrònics, música que en dèiem d'avantguarda fa uns anys, però per sobre d'això, vull preservar motius melòdics. Més o menys

evidents, però sense que em pugin els colors a la cara. Això és així.

P.- Fins on arriba la influència de la música dels Estats Units en la seva obra: Ives, Copland, Bernstein...?

R.- Potser sigui Ives el qui té més influència en mi. Ell va començar aquesta barreja de mons, encara que amb una altra finalitat que la meua. Copland... No ho sé. Encara que vaig estudiar amb ell, no veig la seva influència en la meua obra. Respecte a Bernstein, quan podia haver tingut influència de la seva música, la meua no sonava ni com la d'ell ni com la de Copland. És veritat que incloc temes melòdics, en les meves composicions, però no per influència d'un o de l'altre, sinó perquè m'agrada Beethoven o pel que sigui.

P.- Però en algun aspecte li deuen haver influït els Estats Units, on fa molts anys que viu.

R.- Jo crec que, musicalment, el fet

de viure allà m'ha influït en dues coses: primera, l'ús del metall (els metalls als Estats Units són molt bons); segona, un ambient més lliure que aquí, per ser un país molt gran, un ambient menys supeditat a les capelles i als grups. Jo escric allà una obra i si no els agrada als de la meua ciutat els agrada als de l'altra banda del país. Allà hi ha compositors de sobres i jo no pertanyo a cap grup: sóc independent. I això crec que ha influït en la meua música: faig allò que em sembla que he de fer. El nord-americà té un gran sentit de la llibertat respecte a estètica i a costums.

P.- Malgrat tot, la societat dels Estats Units és conservadora, fins i tot reaccionària...

R.- En qüestions de religió i política, sí que ho és. Però l'artista, el creador, pot dependre del grup de la seva universitat però no del grup social més ampli. I, per això, és més lliure.

P.- Vostè, quan compon, per què,

per a què i per a qui ho fa?

R.- Jo escric la música per a mi. Però escric pensant que m'agradi com a aficionat que s'asseu en una butaca. Per a mi, la música ha d'arribar a l'espectador però, al mateix temps, ha de crear-li una certa sensació d'instabilitat que provoqui l'òida. Però de manera que l'interessi i no que li produeixi una reacció de rebuig. Jo dono, a aquell que escolta, uns graus més dels que pot suportar, però sense que el matini. Com a artista procuro interessar el destinatari de la seva música, que escric després d'haver-me sorgit les idees.

P.- És possible distingir, en la música contemporània, els autors segons la seva pertinença geogràfica?

R.- No. Excepte en el cas que existeixi la dictadura d'un determinat grup de compositors. Quan vaig estar a Polònia el 1969, tots escrivien com Penderecki. El dodecatonisme sorgí en un cert lloc i després es practicà a tot arreu. El minimalisme és nord-americà però ja ho practiquen autors d'altres països i continents. Jo, potser pel fet de ser mediterrani, tinc un major sentit del ritme que aquells que no ho són. Per això mateix, el color també és quelcom cert en la meua música. Però també hi ha compositors espanyols la música dels quals s'assembla més a la dels alemanys o polonesos, per exemple, que a la d'un mediterrani. Avui, ja és molt difícil saber d'on ve cada creació musical.

P.- Podria dir-se, llavors, que avui la música és més abstracta que mai?

R.- Sí, si entenem per abstracta la connotació d'universal. Però també tenim la «documentary music», com la que fa el meu amic Steve Reich; la música és tan concreta que reproduïx el so del tren per a al·ludir-hi. Això és tornar a allò programàtic com al segle passat. Som en un moment en el qual ja tot és permès. No hi ha regles. No hi ha ni bé ni mal. Cal que cadascú, en cada moment, jutgi per ell mateix sobre allò que està passant. Socialment i artísticament. La qual cosa és una tasca difícilíssima.

P.- Com està la qüestió de tornar a Espanya?

R.- M'agradaria. I a la meua muller, que és dels Estats Units, també. Tornaria amb tres condicions: temps per a compondre, ben pagat i que la qualitat del treball fos interessant. Mentrestant, vinc amb una certa freqüència.

FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA i MAREMÚSICA

es complauen a presentar l'espècial 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.- Laudà 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 Solemnis de Confessore

5. Dimecres, 11 de desembre

Orquestra de Cambra del P.M.C. (patrocinada per Epsom)
Mstislav Rostropovitx, 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

Bach: Suite núm. 3, en re major.- Suite núm. 2, en si menor

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: Caprici 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: Simfonietta

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

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Les transmissions
en directe

per VICTÒRIA PALMA

Durant els mesos d'estiu, i de dilluns a divendres, Catalunya Música retrà homenatge a Antonio Vivaldi, per commemorar els 250 anys de la seva mort.

Vivaldi va ser una de les figures cabdals en la transició de la música del barroc tardà a la del classicisme. "Il prete rosso", com se'l coneixia pels seus cabells pèl-rojos, va néixer el 1678 a Venècia, ciutat on estudià música i es preparà per al sacerdoci.

L'ambient cultural de la Venècia de principis del segle XVIII portava a la ciutat molts músics, que hi trobaven un clima propici per a llur tasca creativa. Els gondolers tenien el seu propi repertori de cançons, els homes de la classe governant posseïen teatres d'òpera, els festivals públics eren els més nombrosos del país, i l'aristocràcia patrocina concerts en les seves pròpies residències. L'ensenyament de la música era molt intens, la qual cosa tenia una gran projecció arreu del país. Durant molts anys Vivaldi fou director, compositor, mestre i superintendent general de música del Conservatori de la Pietà de Venècia.

Vivaldi ha estat un dels creadors del concert barroc italià. Es conserven uns 450 dels seus *concerti*, 75 sonates per a solista i per trio, 49 òperes, cantates, motets i oratoris, entre d'altres obres.

En l'espai que Catalunya Música proposa hi ha una mostra de la major part de la seva producció concertística. Hi podem sentir els concerts de la col·lecció *La Cetra*, op. 9, *La Stravaganza*, op. 4, *L'estro armonico*, op. 3, entre d'altres sèries. Dins la música vocal sacra podem escoltar el *Magnificat*, RV 610 i 611, i l'oratori *Juditha Triumphans*. Quant a la producció operística, hem triat fragments de l'obra *L'incoronazione di Dario*, que ocuparà dos dies de la programació.

El juliol i l'agost Catalunya Música transmetrà en directe diversos concerts, amb la intenció de consolidar aquest espai en la programació habitual del futur.

Les transmissions radiofòniques d'esdeveniments musicals estan en l'origen i consolidació de la ràdio a Catalunya. M'agradarà parlar algun dia de les magnífiques cròniques que publicaven, als anys 30, les revistes musicals especialitzades. Les transmissions des del Liceu i els problemes tècnics que comportaven ompliren pàgines de les publicacions de l'època. Recordo la bella revista gironina "Scherzando", i els articles que hi publicà el pseudònim "Radiòfil", en els quals fa un minuciós repàs de la problemàtica que arreu d'Europa tenien aquest tipus de programes. Quant a les transmissions des del Liceu, "Radiòfil" denunciava el fet que "en els entreactes d'òperes sèries, a voltes no se'ls hi acut posar-hi altra cosa que tangos i cuplets, contrast violent i de molt mal gust que molesta a l'escoltaire d'òpera (...)" El 7 de març de 1933 la transmissió de *Tristany i Isolda* fou interrompuda durant mitja hora per tal d'anunciar, amb música d'una banda de jazz, determinats articles de perfumeria; "Com podria qualificar-se", es pregunta "Radiòfil", "aquesta manera de profanar l'alta música, aquesta manera de tractar el radioient i l'art?"

Amb l'absoluta certesa de no incórrer en aquest tipus d'errors, els dies 2, 4, 6, 8 i 10 de juliol, i des del Monestir de Sant Cugat, Catalunya Música oferirà, dins el marc del V Festival Internacional de Música, un seguit de concerts en directe, dins l'espai "Els Nostres Concerts". També dins el mateix espai, el 26 d'agost, des del Monestir de Montserrat, transmetrem el *Llibre Vermell* de Benguerel.

Aquest estiu Catalunya Música dedicarà una atenció especial a composicions basades en el mite i la llegenda.

El mite, que té gairebé sempre un caràcter religiós, i la llegenda, relat de fets del passat que la crítica històrica ha demostrat falsos, han estat per a molts creadors (literaris, plàstics i musicals) una font d'inspiració de primera magnitud per a les seves obres.

Una bona part de les obres que presentem estan inspirades en personatges de la mitologia clàssica grega: la simfonia de l'alemany Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) *El rescat d'Andròmeda*, basada en el mite d'Andròmeda, rescatada per Perseu de morir devorada per un monstre, i la cantata inspirada en el déu Apol·lo i en la seva amant, la nimfa Dafne. La llegenda inspirà l'anglès Henry Purcell (1658-1695) a l'hora de compondre una obra basada en el rei Artús, suposat sobirà dels britànics. Així mateix, dins aquest mateix espai escoltarem obres de Ravel (*Sheherezade*), R. Strauss (*Així va parlar Zarathustra*), i una cantata de J.Ch. Bach, entre d'altres.

L'opereta i la sarsuela tindran un espai setmanal a la programació dels mesos de juliol i agost. La sarsuela ha arrelat profundament en els gustos musicals i teatrals de la societat espanyola. En els seus orígens la sarsuela, com l'òpera, es basava sovint en mites i llegendes. Els canvis en la mentalitat artística i cultural del país orientaren els arguments de la sarsuela cap a temàtiques relacionades amb els costums populars.

En el repertori que presentem, hi figuren obres dels mestres Vives, Moreno Torroba, Serrano, Sorozábal, Martínez Valls (*Cançó d'amor i de guerra*), entre d'altres compositors.

L'opereta és un gènere musical d'origen francès. A diferència de l'òpera, té una part declamada i, per tant, no acompanyada de música. Té un caràcter alegre i jovial, com els oients podran constatar amb una de les obres que hem escollit, la de l'austriac Franz Lehár, *La viuda alegre* (1905).

Cinc estrenes mundials al Festival de Torroella

per CARLES LOBO

Un esdeveniment d'aquesta magnitud no es pot passar per alt. En més d'una ocasió i des d'aquesta secció de la revista hem comentat la poca atenció que es presta a la música contemporània en les programacions dels grans cicles i festivals. Ara sembla que de mica en mica aquesta constatació podria passar a la història, sobretot si hom pren exemple d'iniciatives com la que enguany ofereix l'onzena edició del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.

El Festival, a través del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (del Ministeri de Cultura) ha encarregat a cinc compositors catalans cinc obres que s'estrenaran mundialment aquest estiu a Torroella.

Els són: Joan Lluís Moraleda, que ha escrit *Sirventesos berguedans*, una cantata per a cor, tenor i cobla; Eduardo Rincón amb la *Simfonia de cambra*; Jesús Rodríguez-Picó, que aporta unes *Imatges de l'Àlícia* per a orquestra de cambra; Lleonard Balada, amb uns *Divertimentos* per a corda; i, per fi, Carles Guinovart i una nova pàgina per a guitarra: *Dodaim*.

A més, cal lloar la tasca de recuperació, difusió i suport als compositors locals que el Festival s'ha proposat dur a terme. En l'edició d'aquest estiu s'estrenarà una obra d'Eduardo Rincón, que viu a l'Escala, i un concert a la memòria de Josep Ferrer i Esteve, guitarrista, compositor i pedagog nascut a Torroella el 1835 i que va morir a Barcelona el 1916. En aquest concert que oferirà Santi Figueres és on s'estrenarà *Dodaim*, de Carles Guinovart.

Al llarg del festival, a més del repertori barroc, clàssic i romàntic habitual en aquest tipus de manifestacions musicals, també hi haurà



Joan Lluís Moraleda

l'oportunitat de sentir la producció d'autors del segle XX que enriqueixen l'oferta, i en el mateix camí l'amplitud de mires de què fan gala els organitzadors s'estén al jazz, un gènere musical que ha guanyat per mèrits propis la seva presència als circuits diguem-ne "clàssics". Així, un trio de luxe oferirà el seu jazz al públic que assisteixi a Torroella: Matthew Simon (trompeta) i els pianistes Josep Mas, *Kifflus*, i Manel Camp.

Des d'aquesta secció de pre-crítica de la revista voldríem subratllar les cinc estrenes del Festival, per col·laborar a un dels seus objectius més remarcables i lloables: la presència dels nostres compositors contemporanis.

La mirada de Joan Lluís Moraleda als sirventesos

Els trobadors dels segles XII i XIII feien servir entre altres gèneres poètics el sirventès. Els temes eren normalment moralitzadors i podien te-

nir caràcter polític o religiós, o ésser atacs violents contra una personalitat concreta, normalment regats amb la crítica i comentaris picants i humorístics de l'autor.

A Joan Lluís Moraleda li va caure a les mans un recull exhaustiu de textos en provençal antic i la seva traducció al català modern, tots ells de trobadors del Berguedà. Quan els organitzadors del Festival de Torroella li van proposar de compondre una sardana per a cor i cobla, Moraleda va fer una contraoferta: musicar alguns d'aquests sirventesos i fer-ne una cantata per a cor, tenor i cobla. La idea va entusiasmar i així és com tindrem l'oportunitat de sentir aquesta aportació a l'encara inexistent repertori d'obres per a cor i cobla que no sigui la sardana.

Moraleda va fer una lectura del recull berguedà i en va escollir els textos amb més dosis d'erotisme, humor i crítica.

Aquests pertanyen al gènere dels sirventesos personals, dels quals Guillem de Berguedà va ser el màxim representant.

"He fet una cantata destinada a un públic habitual als concerts de música per a cobla", ens diu J.Ll. Moraleda. "Per tant, no vol ser cap partitura amb una recerca avantguardista de la música, sinó que he volgut inscriure'm en el que podríem dir-ne l'estil neo-clàssic, on prevalgui la melodia i una gran dosi de ritme. On el cor 'canti' d'una manera entenedora i la cobla sigui el seu suport instrumental.

El tenor solista canta aquells textos en primera persona i el tractament general de la música és simple, sense massa complicacions de recursos compositius, amable i divertida.

»Vol ser un assaig primari per a una futura cantata més extensa i potser més important.

»Pel que fa al text he pogut incloure l'original provençal i la traducció, ja que aquesta està feta conservant el nombre i la disposició de síl·labes. Per tant, el cor pot escollir interpretar la cantata en qualsevol de les dues versions."

Després d'aquests comentaris, l'autor, assegut al Stenway, els estudis de gravació de Sants, ha interpretat una mostra àmplia dels cinc números que formen la cantata i per tant l'articulista pot assegurar que tan el cor com el solista i la cobla no han pogut fer altra cosa que divertir-se enormement assajant aquesta obra important per a un gènere que Joan Lluís Moraleda coneix profundament.

Sirventesos Berguedans, cantata per a cor, tenor i cobla (estrena) de Joan Lluís Moraleda.
Flòrenci Puig, tenor
POLIFÒNICA DE PUIG-REIG (Ramon Noguera, director del cor)
COBLA ELS MONTGRINS (Martí Camós, director de la cobla)
Joan Lluís Moraleda, director
Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.
Divendres, 19 juliol

Les "Imatges de l'Alicia" de Jesús Rodríguez-Picó, entre el "Sextet" i la "Primera simfonia"

"La meua música és el resultat de les resonàncies que produeixen en la meua sensibilitat els fets extra-musicals."

Jesús Rodríguez-Picó ens resumeix amb aquests mots quines són les seves muses a l'hora d'escriure.

Com a mostra prenem les tres obres que apareixen a l'enunciat. Tres obres que formen una mena de tríptic unides per una mateixa concepció musical.

La primera és el *Sextet* del 1990, per a flauta, dos clarinets, saxo contralt, saxo tenor i contrabaix, en què l'art pictòric és el motiu inspirador. L'obra surt de les impressions que ressonen en l'autor en veure el quadre *Nighthawks* d'Edward Hopper (Nova York, 1882-1968). A *Imatges de l'Alicia* (1991), per a orquestra de cambra, són tres passatges del llibre *Alicia al país de les meravelles* de Lewis Carroll (Anglaterra, 1832-1898) i per fi a la *Primera simfonia*, "Americana", un encàrrec de l'Orquestra Nacional d'Espanya que s'estrenarà l'any vinent i en la qual Rodríguez-Picó treballa en aquests moments.

Centrem-nos en les *Imatges de l'Alicia*, que s'estrenarà a Torroella.

És una obra en tres moviments seguint l'esquema etern de ràpid-lent-ràpid. A la primera imatge, l'autor cerca un sentit de *motu perpetuo* i escull el passatge del conill corrent per dins la conillera de l'*Alicia al País de les Meravelles*.

És una sensació de caure al buit, a les entranyes de la terra a través del forat amb el caràcter oníric que correspon a l'escena ("The Rabbitt Hole").

El segon moviment és estàtic. La màgia s'apodera de la situació. L'Alicia veu com un gat (The Cheshire Cat) desapareix gradualment, començant per la cua fins que només en queda el somriure, un somriure de gat ample i misteriós enmig del bosc. El moviment és una mena de coral (l'antecedent del qual trobem al *Sextet* per a instruments de vent i contrabaix) on un bombo va intervenint amb una clara pulsació, fortíssim primer i desapareixent gradualment fins al pianíssim.

Al mateix temps els altres instruments de l'orquestra van seguint unes dinàmiques absolutament inverses: van de "pp" a la doble "ff". Per tant, Rodríguez-Picó fa servir uns recursos tècnics absolutament senzills de percebre a la primera audició, amb

la qual cosa defuig qualsevol densificació gratuïta que l'oient no pugui controlar d'entrada. La simplicitat i la claredat són potser les característiques conceptuals que uneixen les tres obres que comentàvem al principi. I per aconseguir-ho l'autor se serveix de la pulsació, la tonalitat en totes les seves facetes, el serialisme i, en definitiva, tots aquells ingredients per cuinar un plat que doni a l'obra un gust personal i inconfusible. "Em preocupa enormement", ens comenta el compositor, "que les obres no es puguin identificar directament amb el seu compositor. Les obres han de ser subjectives i defugir tota coloració escolàstica que no defineixi i concreti".

Però no ens desviem del tema. Tornem a les *Imatges de l'Alicia*. L'obra culmina amb un tercer moviment de caràcter viu, amb una bona dosi d'humor, sense perdre el caràcter oníric de tota l'obra, en el qual apareix una característica constant i definitiva del compositor. Hi ha un tema extret de la *Novena simfonia* de Xostakòvitx. "No és cap homenatge ni res que se li assembla. Simplement és, un cop més, una d'aquelles resonàncies que els grans compositors de la història han produït en mi." I és cert. En obres anteriors hi trobem Vivaldi, Paganini, Berlioz, Beethoven, etc. El tercer moviment, doncs, descriu aquella surrealista Partida de Croquet que l'Alicia juga amb la Reina, on els *sticks* són una mena d'aus i les pilotes, erions.

Imatges de l'Alicia (estrena), de Jesús Rodríguez-Picó
ORQUESTRA DE CAMBRA DEL TEATRE LLIURE
Josep Pons, director.
Festival Internacional de Torroella de Montgrí.
Dissabte, 20 d'agost.

Eduardo Rincón: un santanderí instal·lat a Catalunya per conèixer

Segurament a molts dels qui esteu llegint aquestes línies us sorprendrà -com a mi- la presència fixa a l'Escala d'un compositor que va néixer a Santander el 1924.

Doncs, així és. Traslladat a la castrumata població catalana, Eduardo Rincón treballa tranquil·lament,



Carles Guinovart



sense presses, potser una mica massa aïllat de l'activitat musical no solament del país sinó també de la resta de l'Estat espanyol.

És un home amb profundes conviccions estètiques, rigorós amb la seva feina creativa i que defuig qualsevol etiqueta que pugui definir la seva música dins dels canons de la més ferotge avantguarda. Ell és absolutament autodidacte. La situació familiar no li va permetre estudiar música i ell tot sol va aprendre, d'oïda, a tocar el piano fins i tot inventant-se per al seu propi ús un mètode de notació. Malgrat que la seva primera obra datada de l'any 1943, Eduardo Rincón no va poder sentir interpretada una obra seva fins el 1985. I ara per ara té al seu haver un catàleg no gens menyspreable: més de trenta obres, entre les quals destaquen simfonies, poemes simfònics, dues òperes, música orquestral diversa, música de cambra i sobretot música destinada al piano.

Amb la seva presència al Festival Internacional de Torroella de Montgrí s'aconsegueix un dels objectius dels seus editors: la difusió de la música dels compositors estrictament locals. Eduardo Rincón ha escrit per a l'ocasió una obra expressa. I s'estrenarà al concert de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, juntament

amb *Imatges de l'Alicia*, de Jesús Rodríguez-Picó. Deixem, com fem habitualment, que sigui el mateix compositor qui ens comenti l'obra que tindrem l'ocasió de sentir aquest estiu. "La *Simfonia de cambra* és la segona del gènere que escric.

La instrumentació comprèn una orquestra de corda amb fustes i metalls 'a un' amb una simple presència de percussió, timbals.

Malgrat que hi hagi un clar retorn a la tonalitat, aquesta és una obra que conserva l'essència de la tècnica dodecafònica. Utilitzo les sèries per generar els temes." Obrim un parèntesi per comentar que Eduardo Rincón fa temps que busca en el dodecatonisme el material que fa servir, però sempre d'una manera absolutament *sui generis*, amb tota la llibertat que la mateixa creació permet, és a dir, absolutament lliure. Així ho ratifiquen les seves paraules: "Aquest retorn a la tonalitat és el producte d'una necessitat expressiva per ampliar l'horitzó compositiu de l'autor i alliberar-se d'aquesta manera de tot tipus d'obstacles i cotilles que sovint imposa l'adscripció a posicions estètiques massa tancades."

Podríem acabar dient que Eduardo Rincón és un autor que escriu absolutament amb el cor i allò que li surt del cor, sense parar-se massa a pensar si és actual, "neo-el-que-sigui", o adscrit a "qualsevol-cosa-més-un-isme-al-final".

Simfonia de Cambra (estrena),
d'Eduardo Rincón
ORQUESTRA DE CAMBRA
DEL TEATRE LLIURE
Director: Josep Pons
Festival Internacional de Música de Torroella
de Montgrí.
Dissabte, 20 de juliol

...No oblidem Balada

Encara que no el tinguem entre nosaltres. Lleonard Balada s'està als EUA des de fa molts anys, però és un compositor que participa activament i plenament de la nostra vida musical. La inclusió d'una estrena d'una obra seva al certamen de Torroella així ho demostra.

Si el lector vol una recomanació, per acostar-se una mica a la seva personalitat, l'adrecem al núm. 73

de la nostra revista. A més, ho aconsellem perquè el comentari de l'obra que aquí presentem enllaça perfectament amb el que dèiem en aquell número del mes de novembre passat. Aquell article el titulàvem "Home lliure, compositor lliure" i aquí tornarem a insistir en aquest caràcter de Lleonard Balada.

Divertimentos, per a orquestra de corda, és l'obra que Balada ha escrit perquè l'estrenés The Royal College String Ensemble, London, a Torroella durant el mes d'agost.

El mateix Balada ens comenta que aquests tres *Divertimentos* són una mena de reciclatge que va iniciar cap als anys 70: "Refusar vells gestos sonors per aconseguir-ne de nous."

És una obra contrastada en molts sentits. Pel que fa al tractament del so, al primer divertiment és el *pizzicato* de tot tipus qui pren la paraula. Al segon divertiment, els sons harmònics amb l'arquet, i al tercer, l'ús normal de l'arquet. "Al llarg dels tres *Divertimentos*", ens diu l'autor, "es fa ús de diverses tècniques compositives -atonalitat, procediments aleatoris, microtonalitats, politonalitats, diatonisme, tonalitat tradicional...- al servei d'un estil. Per tant no podem parlar d'eclecticisme si pensem que les diverses estructures sonores mai van ser pensades com a material autòcton i aïllat, sinó com a parts d'un total." Aquí remarcuem aquell aspecte "lliure" de Lleonard Balada.

Divertimentos per a orquestra de corda (estrena), de Lleonard Balada.
THE ROYAL COLLEGE STRING ENSEMBLE OF LONDON
Rodney Friend, concertí i director
Dimecres, 14 d'agost.

Carles Guinovart estrena en un concert "in memoriam"

Aquí ens hem d'aturar momentàniament en el record de la història de la música més vinculada a Torroella de Montgrí.

El Festival, fidel al seu objectiu de recuperar i difondre els músics locals, ha volgut dedicar un concert a la memòria del que fou compositor, guitarrista i pedagog de Torroella, Josep Ferrer i Esteva (1835-1916).



Orquestra de Cambra Franz Liszt de Budapest

A Catalunya durant el segle del romanticisme no hi van faltar bons guitarristes que van caure a l'oblit davant l'extraordinària figura de Francesc Tàrraga.

Malgrat el gran boom guitarrístic que Europa va viure al primer quart del segle XIX, aquest instrument va patir les conseqüències del gran desenvolupament del piano i de l'orquestra, amb els quals es feia difícil "convivre" o "competir".

De totes maneres, no podem oblidar noms com Ferran Sor, el ja citat Tàrraga, Josep Costa i Hugas o el mateix Josep Ferrer. Josep Ferrer va ser un gran enamorat del seu instrument i va dedicar totes les seves energies a millorar-ne els mètodes, a ampliar-ne el repertori i a difondre'l, tant a Catalunya i a l'Estat espanyol com a París, on Ferrer va passar llargues i productives temporades.

El guitarrista Santi Figueres, gran coneixedor de l'obra de Ferrer, s'encarregarà d'oferir un recital amb obres seves i també d'altres compo-

sitors, dels quals destaquem Carles Guinovart.

Guinovart no necessita gaires presentacions als lectors de la nostra revista, ja que és un nom plenament integrat en l'activitat musical gràcies a les seves composicions, articles i escrits, i a la seva tasca pedagògica com a catedràtic al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

La vinculació de Carles Guinovart amb la guitarra no és, tampoc, res que ens vingui de nou.

Els nostres guitarristes i alguns de forans ja coneixen diversos títols tan significatius en el repertori de la guitarra com *Alquímia* i *Introducció i scherzo*, per a quartet de guitarres, *Variacions pedagògiques*, per a duet de guitarres, *Quejío*, per a flauta i guitarra, i *Tòtem*, per a guitarra sola.

A totes aquestes obres cal sumar-hi la que Santi Figueres estrenarà a Torroella de Montgrí. Un nou encàrrec del Festival a través del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

El títol per la nova obra és *Dodaim*, nom que fa referència als tòtems al Canadà.

La màgia, doncs, s'apodera un cop més de la ploma de Carles Guinovart (recordem l'obra *Tòtem* del 1985 o el títol d'*Alquímia*). Una màgia sonora que en *Dodaim* es busca amb elements tècnics com la guitarra "preparada".

L'autor vol enfrontar en un mateix instrument timbres absolutament diferenciats per tal d'aconseguir un ambient exòtic, primitiu i mitològic.

De nou ens trobarem sentint una obra en què, sens dubte, Carles Guinovart ens mostrarà el seu interès pel tractament del so, la seva originalitat tímbrica i el segell personal que l'autor confereix a les seves obres.

Dodaim per a guitarra (estrena), de Carles Guinovart
SANTI FIGUERES, guitarra
Concert a la memòria de Josep Ferrer i Esteve (Torroella de Montgrí, 1835-Barcelona, 1916)
Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.
Dissabte, 31 agost.



La dansa envaeix Sitges

per MONTSE G. OTZET

Del 6 al 9 de juny va tenir lloc el festival "Sitges Teatre Internacional" que en l'edició d'enguany ha estat dedicada íntegrament a la dansa.

Diversos espais de Sitges s'han utilitzat per a dur a terme una sèrie d'activitats. El Teatro Prado i el Polisportiu Pins Bens han acollit un aplec d'espectacles de dansa; a l'Escorxador s'han realitzat unes sessions d'improvisacions, i al Saló d'Or del Palau Maricel, al Baluard Vidal i Quadras, i a les platges de Sant Sebastià i Terramar hi varen tenir lloc unes accions singulars.

Per altra banda, el S.T.E. ha acollit el Congrés de l'ADE, Associació de Directors d'Escena; una sèrie de seminaris i tallers; una mostra coreogràfica de vídeos, i una exposició de cartells de la dansa als E.U.A.

Conscientment deixo de banda, perquè ocuparia tot un altre article, una sèrie d'irregularitats internes del Festival pel que fa a la selecció de les activitats programades, com per exemple: és ètic que es programin uns espectacles d'unes companyies els representants de les quals formen part de la comissió assessora del Festival? ¿Com és que un Institut del Teatre, organitzador del Festival i que dedica part de la seva tasca a la història i investigació, selecciona una exposició de cartells de la dansa als E.U.A. i no possibilita fer-ne una sobre la història de la dansa a Catalunya? etc... Per aquest motiu faré solament una valoració de les activitats i espectacles del Festival que més han captat l'atenció de l'espectador.

Dijous, 6

Després que Toni Mira realitzés, en el nou espai "Escorxador" l'acció

coreogràfica *Pengim Penjam* basada en la transformació de l'espai escènic, tingué lloc l'acte inaugural del Festival a l'edifici de l'Ajuntament de la ciutat. La companyia Ola & Tsé realitzà una "performance", on set ballarines varen fer una escenificació divertida i irònica de l'acte de "tallar la cinta" per, tot seguit, donar pas a les autoritats, les quals, un cop dins l'Ajuntament, van adreçar unes paraules de benvinguda als assistents al Festival.

Dues de les millors actuacions de dansa tingueren lloc el primer dia. Tomeu Vergés, un ballari nascut a Olot, que ha desenvolupat la seva professió a l'estranger ballant a les companyies de Maguy Marin, Reginé Chopinot i Carolyn Carlson, entre d'altres, presentà *Kronos i Kromos*, una obra estrenada a començament d'any a València, que narra la història d'un rei, dictador i grotesc, entre Ubu i Pantagruel.

Tomeu Vergés, demostrà tenir una gran presència escènica, i va fer una bona interpretació, còmico-grotesca, d'una obra que compta amb una gran dosi de teatralitat.

Susanne Linke captivà el públic amb la interpretació dels seus solos, *Afectes humans i Dolor*, i a l'obra *Affekte*, que l'artista alemanya interpretà junt amb el magnífic ballari Urs Dietrich.

Susanne Linke és una magnífica intèrpret de la dansa expressionista alemanya. Inspirada per Dore Hoyer, elabora unes coreografies que magnifiquen l'essència humana.

Empar Rosselló i Quentín Clemence realitzaren l'acció insòlita del dia. Els artistes executaren una "performance" que s'inicià al Saló d'Or del Palau Maricel, i acabà a altes hores de la matinada a la Platja Sant Sebastià on ambdós intèrprets s'allunyaren, en barca, mar endins.



Companyia d'Artur Villalba, *Rituals*

Divendres, 7

D'aquest dia cal ressaltar dues actuacions: la de la companyia d'Artur Villalba i la de la companyia sueca de Kenneth Kvarnstrom, malgrat que utilitzen un concepte d'expressió molt diferent.

Rituals d'Artur Villalba mostra els sentiments i sensacions que tenen tres dones envers un home. Dins un clima de rivalitat i sensualitat, el coreògraf ha elaborat uns bons fragments coreogràfics per a donar forma als impulsos viscerals dels personatges.

"Ara és molt important estendre, cada vegada una mica més, els límits. No habitar-se a maneres específiques de moure's" diu, Kenneth Kvarnstrom, coreògraf de *Exhibo i ... Hat was all i wanted, so I stuck my finger in his eye*, unes obres on s'aprecia l'interès de Kvarnstrom a construir contrastos i unificar-los, i on es manifesta l'extraordinària preparació física i la bona interpretació dels sis ballarins que integren la companyia.

Un altre acte a subratllar d'aquest dia és la sessió d'improvisacions que varen fer, a l'"Escorxador", quatre músics i sis ballarins. A part de la

improvisació estrictament musical, els moments àlgids de la sessió es van produir quan Cesc Gelabert intercanvià la seva energia amb la de Maria Muñoz, i quan aquesta improvisà una sèrie de moviments juntament amb la ballarina americana, Katie Kuck, qui, en solitari, també demostrà una bona predisposició per a la improvisació.

Dissabte, 8

Continuant en el terreny de les improvisacions, aquest dia els ballarins de la companyia Gelabert/Azzopardi van participar en *Al llarg i a l'ample*, una acció que tracta d'oferir una mateixa idea coreogràfica dins dues configuracions espacials bàsiques i oposades.

La Companyia de Baile Manolo Marin, cal citar-la per l'experiment que comporta la seva obra, *A Contratiempo*, on es conjuga el flamenc amb la dansa contemporània. Malgrat que el resultat obtingut no va convèncer molts professionals de la dansa, el públic, dempeus, dedicà llargs aplaudiments al coreògraf i als components de la companyia.

Una de les obres més esperades era la producció del Centro Nacional

de Nuevas Tendencias Escénicas, *Tratado de Pintura*, on la direcció artística va a càrrec de Guillermo Heras, i la coreografia és obra del català, fincat a Madrid, Francesc Bravo. L'obra, malgrat l'experiència professional d'Heras, la pretensiosa escenografia i la bona interpretació d'alguns ballarins, com per exemple la d'Amaia Dorronsoro, decebé per la seva escassa qualitat coreogràfica, i el públic ho manifestà amb xiulets.

L'acció insòlita de la jornada, la realitzà Gilberto Ruiz-Lang. En una petita illa de la platja Terramar, el coreògraf dirigí una acció on dos ballarins executaven una sèrie de desplaçaments, tant per mar com per terra. Per gaudir de l'"espectacle" al públic se li facilitava un "walk-man", que emetia música, i uns binocles per a la bona visualització.

Enmig de l'estreta programació del dia, tingué lloc l'homenatge que el Festival dedicà al mestre, ballari i coreògraf Joan Magrinyà, que al llarg de molts anys desenvolupà la seva carrera artística al Gran Teatre del Liceu. Amb la presència de les autoritats locals i de Juan Francisco Marco, director general del INAEM, del Ministeri de Cultura, Miguel Montes, director de l'escola de dansa de

l'Institut del Teatre de Barcelona, dedicà unes paraules d'elogi a la persona de Magrinyà, el qual va rebre una placa commemorativa de l'acte en presència de molts dels qui havien estat alumnes seus.

Diumenge, 9

El Festival de Sitges es va clausurar amb la representació de *Naranjas i Citrons*, una co-producció coreogràfica del Festival amb el Centre Choréographique National/Tours, que va ser interpretada per la companyia francesa de Jean-Christophe Maillot i la companyia catalana Metros dirigida per Ramon Oller.

L'expectació per veure aquesta obra va fer que, quasi tots els seguidors del Festival, es quedessin a Sitges fins a l'últim dia per a veure'n l'estrena, a la vegada que propicià que un públic afeccionat a la dansa es desplaçés des de Barcelona únicament per a assistir a aquesta representació del Festival.

L'actuació començà amb 30 minuts de retard, sense haver-se comunicat si, el motiu, l'ocasionà una fallada tècnica o la presència del President de la Generalitat i de la seva esposa, Marta Ferrusola, que es desplaçaren a Sitges per a veure ballar la seva filla Mireia, component de la companyia Metros.

L'aforament de 517 places del Polisportiu Pins Bens s'omplí ràpidament, i a fora quedaren persones desil·lusionades per no haver pogut aconseguir una entrada.

L'obra mostra la instal·lació de dues famílies en un mateix replà. La família "Naranja", caracteritzada els habitants del Sud, els immigrants espanyols dels anys 60; la família "Citron", és una família francesa, que personalitza el Nord i que fa ostentació de control i fredor. Mentre s'instal·len, cada grup, capitanejat per Oller i Maillot, manifesta la voluntat d'organitzar el seu espai i les seves relacions, mentre els personatges desenvolupen les seves pròpies estratègies de seducció i de poder.

Al final de la representació hi va haver molts aplaudiments. L'obra conquistà el públic en general, però, al carrer, els professionals de la dansa, la criticaven pels elements fàcils i gratuïts que la integren.

PEDAGOGIA DE LA DANSA

EN EL MARC DE L'OLIMPIADA CULTURAL DE BARCELONA'92. LA SUB-SEU OLÍMPICA DE BANYOLES, PRESENTA UN CURS INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA DE LA DANSA EN COL·LABORACIÓ AMB L'ESCOLA CUBANA DE BALLET QUE DIRIGEIX ALICIA ALONSO. LES MAÎTRES JOSEFINA MÉNDEZ I SILVIA MARICHAL. JUNTAMENT AMB EL PIANISTA PABLO LÓPEZ, L'HISTORIADOR DEL BALLET NACIONAL DE CUBA MIGUEL CABRERA, I EL DOCTOR CARLES PUÉRTOLAS, DE L'INSTITUT DEL TEATRE, IMPARTIRAN LES MATÈRIES. L'OBJECTIU D'AQUEST CURS ÉS ACONSEGUIR QUE ELS ALUMNES CONEGUIN ELS PROCEDIMENTS METODOLÒGICS I PEDAGÒGICS DE L'ESCOLA CUBANA DE BALLET A FI DE MILLORAR LA RELACIÓ ALUMNE/PROFESSOR.

EL CURS ES DIVIDIRÀ EN DUES PARTS. LA PART TEÒRICA, AMB LES SEGÜENTS MATÈRIES: HISTÒRIA DE LA DANSA, METODOLOGIA DE L'ESCOLA CUBANA APLICADA A LA DANSA CLÀSSICA I ESTUDIS DE PECES DE REPERTORI CLÀSSIC. LA PART TÈCNICA INCLOURÀ CLASSES D'INICIACIÓ AL REPERTORI CLÀSSIC, ACOMPANYAMENT MUSICAL I CLASSES DE DANSA. EL CURS VA ADREÇAT A BÀLLARINS AVANÇATS I PROFESSORS DE DANSA.

BANYOLES
PROSOLBA, S.A.

IBERIA
LÍNEA AEREA DE ESPAÑA

- **DATES:** DE L'1 AL 21 DE JULIOL.
- **HORARI DE TREBALL:** DE 10 A 20
- **NOMBRE D'ASSISTENTS:** 35 (ES FARÀ SELECCIÓ D'ASPIRANTS ATENENT-SE AL CURRÍCULUM)
- **PREU DE LA MATRÍCULA:** 40.000 PESSETES
- **DATA LÍMIT DE PREINSCRIPCIÓ:** 31 DE MAIG (20.000 PESSETES)
- **CONFIRMACIÓ D'ADMISSIÓ:** ABANS DEL 14 DE JUNY (COMPLETAR EL PAGAMENT O DEVOLUCIÓ DE L'IMPORT DE LA PREINSCRIPCIÓ)
- **FORMA DE PAGAMENT:** TRANSFERÈNCIA BANCÀRIA. PROSOLBA, S.A. CAIXA D'ESTALVIS I PENSIONS DE BARCELONA. ALVAREZ DE CASTRO, 28. 17820 BANYOLES, ESPANYA. NÚM. C/C 767/20 OFICINA 700
- **ADREÇA DE TREBALL:** INSTITUT DE FORMACIÓ PROFESSIONAL CARRETERA FIGUEROLA, S. N. 17820 BANYOLES, ESPANYA
- **OFERTA D'ALLOTJAMENT:** RESIDÈNCIA CASA NOSTRA (BANYOLES) PENSIÓ COMPLETA I HABITACIONS COMPARTIDES 2.500 PESSETES DIÀRIES
- **INFORMACIÓ:** PROSOLBA, S.A. C/ PERE ALSIUS, 4. 17820 BANYOLES, ESPANYA. TELÈFON (972) 574087

ARXIUS MUSICALS A CATALUNYA (XXXI)

Esparreguera

per MARIA ESTER-SALA
JOSEP Ma. VILAR

A la vila d'Esparreguera hi ha dos arxius musicals de caràcter privat, a més del de l'església parroquial

Arxiu Monné

Conserva una part important del que fou l'arxiu dels membres d'aquesta família que foren músics.

Feliu Monné i Batallé -principal representant d'aquesta nissaga- era nascut a Olesa, però tota la seva vida professional va transcórrer a Esparreguera, on fou organista, director de l'orquestra Monnés, mestre de música i compositor. El seu fill Andreu Monné i Duran també fou compositor, com també el seu cosí Agustí. El darrer representant de la família és el senyor Àngel Monné i Monné, actual propietari de l'arxiu familiar.

L'arxiu conté gairebé únicament les composicions dels membres de la família. Hi ha un nombre certament reduït d'obres d'altres músics, especialment catalans, dels darrers anys del segle XIX i de principis del segle actual, com ara Furés, Maur Roca, Sugrañes, Vives, Candi, Guiteras, Morera, Mayral, etc., sense oblidar els estrangers, com Bordèse, Mitterer, Flotow, Gottschalk, Ravanello, etc.

Entre la producció de Feliu Monné destaquen molt per sobre de la resta els ballables, els valsos, xotis, fox-trots, tangos, etc. normalment escrits per a la formació de la seva orquestra, però també en reduccions per a piano. Al costat d'aquests hi ha un gran nombre de sardanes, també per a cobla, per a piano, i fins i tot, per a quintet de corda.

També dins de l'apartat de la música instrumental, hi ha unes altres composicions de "música de concert" entre les quals trobem fantasies, capricis, temes amb variacions, poemes simfò-

nics, etc., amb intervenció d'instruments de vent solistes, principalment. Fins i tot hi ha una fantasia per a tres gralles. Completen aquest apartat alguns jocs de versos, uns de completats per a orquestra i uns de la missa, per orgue.

Dins de la part de música vocal, hi ha molta música escrita per a la Passió. Hi ha també un drama sacre, alguna missa i cançons de tema religiós sobre text en castellà.

Una part d'aquesta producció es conserva paral·lelament en còpies impreses, ja que algunes de les seves composicions, sobretot les sardanes, van ser impreses, algunes a Esparreguera mateix i la majoria a Barcelona.

Dins de la producció -molt més quantiosa que la primera- dels altres dos Monné, hi té també un lloc destacat el repertori de ball; a més, Andreu hi té una missa i Agustí una col·lecció força àmplia de música per a cant i piano.

Arxiu Borràs

El senyor Borràs, organista de la parròquia de Santa Eulàlia d'Esparreguera, posseeix una petita col·lecció de manuscrits de música del segle XIX que inclou música de tecla d'autors catalans (V. Martí, Baguer, M. Ferrer, P. Bofill), i fragments d'òpera italiana -de Ricci i Rossini, principalment- de música religiosa.

Arxiu parroquial

A la parròquia hi ha un petit arxiu parroquial amb poc més d'un centenar de composicions del període comprès entre 1886 i els anys 60 d'aquest segle. Hi ha una quantitat notable d'autors d'Esparreguera, Feliu i Andreu Monné i Josep Borràs, al costat dels compositors que més s'han prodigats en aquest període, tant catalans (Baixas, Escobedo, Lambert, Morera, Maideu, Ronsó, etc.) com hispànics (Aramburu o Irujo i Haller).

El fons està ordenat i classificat des del 1979.

MOZART: Rèquiem

(edició Robbins Landon)
Gundula Janowitz, Julia
Bernheimer, Martin Hill
i David Thomas.
The Hannover Band
i The Hannover Band Chorus.
Direcció: Roy Goodman
Nimbus Records
1 CD

Ja ha sortit al mercat discogràfic (després de la ja tan anunciada aparició) la nova versió del *Rèquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) en l'edició de l'erudit musicòleg bostonià H.C. Robbins Landon. L'esmentada versió pretén ser com un punt final al munt d'hipòtesis i misteris que han envoltat aquesta gran obra amb qüestionaments al voltant de l'orquestració i de la seva conclusió, i que, moltes vegades, han sorgit de la lectura d'un bon nombre de textos llegendaris i misteriosos que van aparèixer poc després de la mort de Mozart.

En efecte, Robbins Landon amb la publicació del llibre *1791, el último año de Mozart* i amb la ja imminent aparició de la partitura en la seva edició pretén posar les coses al seu lloc: amb el llibre, donar una explicació lògica, basada en una riquíssima i amplíssima documentació, al suposat "misteri" del *Rèquiem*, per acabar dient coses com "la història del *Rèquiem* és una història digna d'E.T.A. Hoffmann" o "el gran misteri del *Rèquiem*, l'encàrrec del qual va atemorir un Mozart dèbil i malalt, acaba en una farsa". Amb la seva edició del *Rèquiem*, però, pretén anar una mica més enllà.

Tots sabem que Mozart no va acabar l'obra. L'únic que va escriure sencer (amb la seva orquestració sencera) fou el "*Rèquiem aeternam*". Totes les altres parts (o sia, des de la complexa fuga del

"Kyrie" fins al final de l'"Hostias") solament les trobem en esboços.

Els compositors que van intervenir en la conclusió de l'obra foren F.J. Freystädter, J. Eybler (que és probable que completés les parts que van des del "Dies irae" fins a l'"Hostias") i F.X. Süssmayr.

A partir d'aquí, el que es planteja Robbins és saber si aquest acabament s'apropa a la idea original mozartiana. Pel musicòleg bostonià, el problema no és la manera de completar les parts de cada instrument, sinó la manera de tractar les trompetes i timbals.

Per tant, el que fa Robbins no és fer una nova orquestració (tal com fa, per exemple, Beyer), sinó un nou tractament per als esmentats timbals i trompetes, tenint sempre en compte la retòrica del text. Així, per exemple, esmenta que una música com la del *Rèquiem* no pot tenir un fragment que digui "Sant, Sant" amb redoble de timbal. En definitiva, el que fa és un nou tractament que no sigui espectacular (tenint en compte que és una missa de difunts) per a *timpani* i trompetes, a més de canviar el final del "Sanctus" pel final del "Sanctus" de la *Missa en do menor*, ja que Robbins creu que Mozart no hauria compost el "Sanctus" de la manera que el va compondre Süssmayr.

De moment, però, ja tenim aquesta nova versió interpretada per The Hannover Band (amb instruments originals), The Hannover Band Chorus i els solistes Gundula Janowitz (soprano), Julia Bernheimer (contralt), Martin Hill (tenor) i David Thomas (baix), tots sota la direcció de Roy Goodman.

Aquesta nova versió no és una més, sinó que és d'allò més interessant, no solament per ser l'edició Landon, sinó



per la interpretació que se'n ofereix.

Diferents directors i orquestres històriques (entenguim's orquestres amb instruments originals) han decidit enfrontar-se a l'obra amb diferent fortuna en cadascun dels casos. Christopher Hogwood amb la seva Academy of Ancient Music (la qual ha intervingut al Palau per oferir-nos el *Rèquiem*) realitza una versió formidable, la qual, però, no arriba a l'essència dramàtica de l'obra. Gardiner, amb el Cor Monteverdi de tota la vida i els English Baroque Soloists, realitza una versió també brillant, on s'aconsegueix força el dramatisme (però no amb tota la força necessària), encara que el treball de cor i orquestra no està unificat del tot.

Nikolaus Harnoncourt realitza, sens dubte, un dels millors enregistraments. Encara que Harnoncourt peca, com sempre, del mateix problema (utilitzar veus inadequades per als instruments originals), en el cas del *Rèquiem* la utilització del cor de l'Òpera de l'estat de Viena fa que s'aconsegueixi aquesta força expressiva i patètica que no saben aconseguir els directors esmentats.

Altres directors com Kuijken o Koopman l'han enregistrat. Ara bé, el que sí que potser ens interessa és parlar del cas de la Hannover Band.

La Hannover Band és un cas, sens dubte, estrany. Es va iniciar, de seguida que es formà com a orquestra autèntica per tal d'interpretar Beethoven, Schubert i We-

ber, i els resultats aconseguits no foren gaire brillants. Ara bé, amb el temps s'ha anat perfeccionant, i el *Rèquiem* n'és un bon exemple. L'orquestra aconsegueix una sonoritat excel·lent, amb transparència en les textures i mostra riquesa de color i empastaments d'allò més interessants (per exemple, solament cal escoltar els cops rítmics que realitzen trompetes i timbals en l'arxipopular "Confutatis", perfectament acoblats i equilibrats amb la resta d'instruments que hi intervenen).

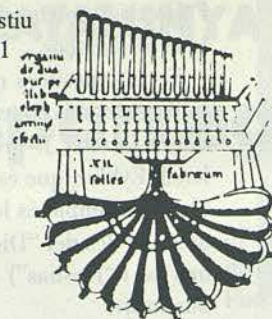
El cor, per la seva banda, sona exquisidament (en part gràcies a una corda de contralts consistent i brillant, formada amb alguns contratenors), encara que s'ha d'acabar de consolidar, per exemple, en l'equilibri trencat en algun moment en l'"Introitus". Ara bé, el Hannover Band Chorus demostra ser un instrument amb homogeneïtat en les seccions i una afinació notable.

Els solistes vocals acaben de posar la cirereta al pastís. Janowitz, esplèndida, fa servir el seu *vibrato* amb cura per tal de guardar la transparència en els quartets, no per això exempts de dramatisme. Bernheimer, a pesar de tenir un color de veu un pèl fosc, demostra que coneix l'obra a fons. Excel·lents Martin Hill i David Thomas: el primer té fraseig exquisit i el segon, solament d'escoltar el "Tuba mirum" en quedes meravellat.

El treball en conjunt és d'un grau d'expressivitat extraordinari, la qual cosa fa que s'arribi al joc dramàtic de l'obra, a la vegada que es mostra un gran treball de conjunt. Així, l'elecció d'articulació i fraseig en l'orquestra es té en compte a partir del text. Així mateix, el cor usa articulacions extretes de la "parla" dels instruments. ● Oriol Pérez

ELS ORGUES DE CATALUNYA 1991

estiu
91



XIè CICLE

JULIOL

BARCELONA Església de S. Sever	dijous 4	19 h.	JOSEP M. MAS I BONET, orgue; CONJUNT DE CORDA; JOAN CASALS, director
L'ALEIXAR	dimarts 9	22 h.	JOSEP M. MAS I BONET, orgue; CONJUNT DE CORDA; JOAN CASALS, director
	dimarts 30	22 h.	VIRGINIA PARRAMON, soprano; ALBERT ROMANÍ, orgue; SERGI CASADEMUNT, viola d'arc
TORREDEMBARRA	dijous 11	22 h.	JOSEP M. MAS I BONET, orgue; CONJUNT DE CORDA; JOAN CASALS, director
SITGES	dissabte 13	22,30 h.	JOAN PARADELL, orgue
	dijous 18	22,30 h.	MODEST MORENO, orgue
	dilluns 29	22,30 h.	VIRGINIA PARRAMON, soprano; ALBERT ROMANÍ, orgue; SERGI CASADEMUNT, viola d'arc
CASTELLÓ	dimarts 16	22 h.	JOAN PARADELL, orgue
D'EMPÚRIES	dimarts 23	22 h.	MARIA NACY, orgue
BERGA	dissabte 20	22 h.	MODEST MORENO, orgue
MONTBLANC	dijous 25	22 h.	MARIA NACY, orgue
TALARN	dissabte 27	22 h.	FRANCESC PI, orgue

AGOST

L'ALEIXAR	dissabte 3	22h.	JOAN PARADELL, orgue
	dijous 29	22 h.	UMA YSAMAT, soprano; FRANCESC PI, orgue
TORREDEMBARRA	dijous 1	22 h.	UMA YSAMAT, soprano; FRANCESC PI, orgue
	dijous 22	22 h.	JORDI FIGUERAS, orgue
SITGES	dissabte 10	22,30 h.	IZUMI KANDO, orgue
CASTELLÓ D'EMPÚRIES	dimarts 6	22 h.	IZUMI KANDO, orgue
	dimarts 27	22h.	MODEST MORENO, orgue
BERGA	dissabte 17	22 h.	JORDI FIGUERAS, orgue
MONTBLANC	dijous 8	22 h.	IZUMI KANDO, orgue
	dissabte 24	22 h.	JORDI FIGUERAS, orgue
TALARN	dimarts 13	22 h.	JOSEP M. MAS I BONET, orgue
	dimarts 20	22 h.	MODEST MORENO, orgue



Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

BARCELONA (BARCELONÈS)

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.
	22 h.	Plaça del Rei	Maria de Mar Bonet (Grec 91).
	22,30 h.	Velòdrom	Rubén Blades. (Grec 91).
5 JULIOL	21 h.	Liceu	Concert Alfredo Kraus. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir: Gian Paolo Sanzogno. Mozart, Donizetti, Delibes, Massenet, Lalo.
	22 h.	Plaça del Rei	Maria del Mar Bonet. (Grec 91).
6 JULIOL	21 h.	Liceu	<i>Die Zauberflöte</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
	22 h.	Plaça del Rei	Maria del Mar Bonet. (Grec 91).
	22 h.	Mercat de les Flors	Quintetto Boccherini. Boccherini. (Grec 91).
7 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Maria del Mar Bonet. (Grec 91).
8 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Maria del Mar Bonet. (Grec 91).
	22,30 h.	Teatre Grec	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir: Bernhard Güller. Beethoven. (Grec 91).
9 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Maria del Mar Bonet. (Grec 91).
	22,30 h.	Teatre Grec	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir: Bernhard Güller. Beethoven. (Grec 91).
10 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Maria del Mar Bonet. (Grec 91).
11 JULIOL	20 h.	Fundació Miró	Percussions de Barcelona. Dir: Xavier Joaquín. Balsach, Varése, Nobre.
12 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Coral Cantiga. Dir: Fernando Eldoro. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini.
13 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Albert Argudo. Granados, Serra, Adam Ferrero, Wagner, Txaikovski. (Grec 91).
15 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Quartetto vocale de Giovanna Marini. <i>Cantata Profana a quatre veus</i> , de Marini. (Grec 91).
17 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Xahram Nazeri. (Cicle de música islàmica. Grec 91).
	22 h.	Mercat de les Flors	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Oriol Romani, clarinet. Jaume Francesch, violí. Dir: Carles Coll. Toldrà, Pedrell, Ranki, Grieg. (Grec 91).
19 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Companyia de ballet Mudances. <i>Atzavara</i> . (Grec 91).
20 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Companyia de ballet Mudances. <i>Atzavara</i> . (Grec 91).
	22 h.	Plaça del Rei	Banda Municipal de Barcelona. Adolf Ventas, saxòfon. Dir: Albert Argudo. Mendelssohn, Glazunov, Serrano, Lamote de Grignon. (Grec 91).
21 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Companyia de ballet Mudances. <i>Atzavara</i> . (Grec 91).
	22,30 h.	Teatre Grec	Dervixos Giròvags de Konya. (Cicle de música islàmica. Grec 91).
22 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Companyia de ballet Mudances. <i>Atzavara</i> . (Grec 91).
23 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Nass Marrakech. (Cicle de música islàmica. Grec 91).
24 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Joan Cabero, tenor. Itxaro Mentxaca, contralt. Dir: Josep Pons. <i>Cançó de la terra</i> , de Malher. (Grec 91).
	22,30 h.	Teatre Grec	Zur-Hané. (Cicle de música islàmica. Grec 91).
25 JULIOL	22,30 h.	Teatre Grec	Zur-Hané. (Cicle de música islàmica. Grec 91).
	22,30 h.	Velòdrom	Peret y las estrellas de la rumba. (Grec 91).
27 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Josep Mut. Von Suppé, von Weber, Gounod, Vives, Chueca. (Grec 91).
	22,30 h.	Teatre Grec	Count Basie Orchestra. (Grec 91).
28 JULIOL	22,30 h.	Teatre Grec	Companyia folklòrica japonesa Warabi-za. (Grec 91).
29 JULIOL	22,30 h.	Teatre Grec	Companyia folklòrica japonesa Warabi-za. (Grec 91).
	22,30 h.	Velòdrom	Elvis Costello and The Rude 5. (Grec 91).
30 JULIOL	22 h.	Plaça del Rei	Joan Amèric. (Grec 91).

31 JULIOL	22 h.	Mercat de les Flors	Raquel Pierotti, mezzo-soprano. Vivaldi, Händel, Mozart, Rossini, Donizetti, Gounod. (Grec 91).
	22 h.	Plaça del Rei	Joan Amèric. (Grec 91).
2 AGOST	22,30 h.	Teatre Grec	Merche Esmeralda y el ballet de Murcia. (Grec 91).
3 AGOST	22,30 h.	Teatre Grec	Merche Esmeralda y el ballet de Murcia. (Grec 91).
4 AGOST	22 h.	Mercat de les Flors	Concerto Italiano. Dir: Rinaldo Alessandrini. <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i> , de Monteverdi. <i>Stabat Mater</i> , de Bononcini. (Grec 91).
	22,30 h.	Teatre Grec	Merche Esmeralda y el ballet de Murcia. (Grec 91).

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. A. Soler, J.J. 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.
21 JULIOL	22,15 h.	Parc Samà	Cor Johannes Brahms de l'Escola Municipal de Música de Cambrils. Rosa M. Sambola, piano. Dir: Mercè Lara. Civil, Recasens, Holst, Brahms.
27 JULIOL	22,15 h.	Parc Samà	Companyia Lírica Amadeus de Bèlgica. Cor Líric de Louvain-La-Neuve. Orquestra Maxzygmunt. Dir. escènica: Ronny Lauwens. Dir. musical: Philippe Mercier. <i>Don Giovanni</i> , de Mozart.

CERVERA (SEGRIÀ) – XI FESTIVAL DE MÚSICA D'ESTIU

3 AGOST	22 h.	Universitat	Orquestra de Joves Munique. Sofia Puche, piano. Miquel Farré, piano. Dir: Jordi Mora. Mozart, Schubert.
4 AGOST	22 h.	Universitat	Sergi Alpiste, violí. Sergi Giménez, piano. Brahms, Beethoven, Toldrà.
6 AGOST	22 h.	Universitat	Josep M. Alpiste, violí. Jaume Francesch, violí. Emilio Mateu, viola. Marçal Cervera, violoncel. Richard Talkowsky, violoncel. Ferran Sala, contrabaix. José Tomás, guitarra. Salvador Gratacós, flauta. Mozart, Haydn, Paganini, Toldrà.
8 AGOST	22 h.	Auditori Municipal	Fanny Escrig, piano. Mozart, Liszt, Debussy.
9 AGOST	22 h.	Universitat	Trio Tal. Glinka, Beethoven, Brahms, Bruch, Cooke.
10 AGOST	22 h.	Universitat	Grups de cambra de l'orquestra infantil del XIè Curs Internacional. Haydn, Mozart, Brahms, Bartók, Morera.
11 AGOST	22 h.	Universitat	Orquestra del XIè Curs Internacional. Mozart, Schubert, Toldrà, Montsalvatge.

FIGUERES (A. EMPORDÀ) – XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE L'EMPORDÀ

6 JULIOL	22 h.	Teatre El Jardí	Grup de Jordi Sabatés. <i>Nosferatu en concert</i> .
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.

LLÍVIA (CERDANYA) – X FESTIVAL DE MÚSICA DE LA VILA DE LLÍVIA

13 JULIOL	22 h.	Església	Modest Moreno, orgue. Cabezón, Correa de Arauxo, P. Bruna, M. López, Pueyo.
20 JULIOL	22 h.	Església	Bernard Soustrot, trompeta. François-Henry Houbart, orgue. Vivaldi, Bach, Händel, Purcell, Liszt, Albinoni.
27 JULIOL	22 h.	Església	Septet dels solistes de l'Orquestra de Cambra de l'URSS. Marina Filipova, contralt. Vivaldi.

31 JULIOL	22 h.	Església	Orquestra de Cambra Josef Suk de Praga. Jean Pierre Rampal, flauta. Claudi Arimany, flauta. Pueyo, Devienne, Stamitz, Dvorák.
3 AGOST	22 h.	Església	Germans Pérez Molina, piano. Busoni, Rakhmaninov, Debussy, Ravel, Gershwin.
10 AGOST	22 h.	Església	Orquestra de Cambra Franz Liszt de Budapest. Händel, Purcell, Bach, Schubert.
14 AGOST	22 h.	Església	Madrigalistas de Praga Música Eterna. Dir: Pavel Baxa. Capricornus, Vejvanovsky, Vivaldi, Mozart.
18 AGOST	22 h.	Església	Orquestra de Cambra de Praga. Igor Ardasev, piano. Puccini, Beethoven, Chopin, Haydn.
23 AGOST	22 h.	Església	Orquestra Simfònica i Cor de Minsk. Dir: Leo Kramer. Mozart, Prokofiev.

SANT CUGAT (VALLÈS OCCIDENTAL) – V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CLÀSSICA

2 JULIOL	22 h.	Monestir	The Swingle Singers. Mozart, Bach, King Henry VIII, Debussy, Trad, Shakatack, Lennon/McCartney, Berlin, Lewis, Sondheim, Mancini, Txaikovski.
4 JULIOL	22 h.	Monestir	Josep Maria Colom, piano. Debussy, Chopin.
8 JULIOL	22 h.	Monestir	Orquestra Bach Gewandhaus. Bach, Mozart.
10 JULIOL	22 h.	Monestir	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir. Josep Pons. Falla.
12 JULIOL	22 h.	Monestir	Pro Cantione Antiqua. <i>Give us a drink</i> (s. XV-XVI-XVII).

ST. FELIU DE GUÍXOLS (B. EMPORDÀ) – XXIX FEST. INT. DE MÚSICA DE LA PORTA FERRADA

12 JULIOL	22,15 h.	Teatre-Auditori	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Dir: Carles Coll. Garreta, Vivaldi, Grieg, Montsalvatge.
19 JULIOL	22,15 h.	Teatre-Auditori	Néstor Eidler, violí. Àngel Soler, piano. Mozart, Toldrà, Prokofiev.
21 JULIOL	22,15 h.	Teatre-Auditori	Concert de cloenda del Curs de Música. Vivaldi, Toldrà.
26 JULIOL	22,15 h.	Teatre-Auditori	Solistes Bach de Munic. Claudi Arimany, flauta. Dir: Kurt Gunter. Bach, Mozart, Webern.
5 AGOST	22,15 h.	Teatre-Auditori	Manuel Barrueco, guitarra. Ann Monoyios, veu. Bach, Falla, Scarlatti, Granados, Rodrigo.
9 AGOST	20 h.	Monestir	Concert d'alumnes del III Curs de Guitarra Manuel Barrueco.
10 AGOST	22,15 h.	Teatre-Auditori	Trio Bartholdy. Brahms, Mozart, Ravel.
16 AGOST	22,15 h.	Teatre-Auditori	Orquestra de Cambra de Moscou. Ramon Coll, piano. Dir.: Misha Rachlevsky. Mozart, Shostakovitx.
21 AGOST	22,15 h.	Teatre-Auditori	Orquestra Filharmònica de Minsk. Mussorgski, Txai-kovski.

TORROELLA DE MONTGRÍ (B. EMPORDÀ) – XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

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 Niça. Solistes dels Petits Cantaires de Bad Tölz. Dir. escènic: Gian Carlo Menotti. Dir. musical: Gerhard Schmid. Mozart.
19 JULIOL	22,30 h.	Plaça de la Vila	Polifònica de Puig-Reig. Cobla Montgrins. Dir: Ramon Noguera. Oltra, Ferrer, Morera, Cumellas i Ribó, Noguera, Garreta, Casals, Viladesau.
20 JULIOL	22,30 h.	Església	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Britten, Rincón, Falla, Rodríguez-Picó, Hindemith.
24 JULIOL	22,30 h.	Església	Septet de Solistes de l'Orquestra de Cambra de l'URSS. Marina Filipova, contralt. Vivaldi.

26 JULIOL	22,30 h.	Església	Orquestra Ciutat de Barcelona. Ana María González, soprano. Jaume Aragall, tenor. Dir: Enrique Ricci. Àries i duos d'òperes italianes i franceses.
27 JULIOL	22,30 h.	Església	Cor de nens Alexander Sveschnikov de Moscou. Dir: Victor Popov. Bortnianski, Txaikovski, Arhanguelski, Rakhmaninov.
29 JULIOL	22,30 h.	Església	Quartet de Moscou. Michel Lethiec, clarinet. Mozart, Brahms.
1 AGOST	22,30 h.	Església	Orquestra Simfònica Juvenil de la Baixa Saxònia. Christoph Marks, violoncel. Dir: James Allen Gähres. Bernstein, Casablanca, Gulda, Brahms.
2 AGOST	22,30 h.	Església	Orquestra de Cambra Josef Suk. Claudi Arimany, flauta. Pueyo, Janáček, Devienne, Txaikovski.
3 AGOST	22,30 h.	Església	I Virtuosi di Roma. Corelli, Vivaldi, Bocherini.
9 AGOST	22,30 h.	Església	Orquestra de Cambra Franz Liszt de Budapest. Dir: Janos Rolla. Händel, Purcell, Bach, Schubert.
10 AGOST	22,30 h.	Església	Àngels Sarroca, soprano. Montserrat Torruella, mezzosoprano. Antoni Comas, tenor. Manuel García Morante, piano. Mozart, Bellini. Donizetti, Toldrà.
14 AGOST	22,30 h.	Església	The Royal College String Ensemble of London. Dir: Rodney Friend. Holst, Vivaldi, Balada, Mozart, Britten.
16 AGOST	22,30 h.	Església	Orquestra de Cambra de Praga. Igor Ardasev, piano. Puccini, Chopin, Vanhal, Haydn.
17 AGOST	22,30 h.	Església	Madrigalistas de Praga Música Eterna. Dir: Pavel Baxa. Capricornus, Zelenka, Vivaldi, Mozart.
19 AGOST	22,30 h.	Església	Professors del Royal College i invitats. Haydn, Mendelssohn.
21 AGOST	22,30 h.	Església	Cor de la Ciutat de Minsk. Dir: Leo Kramer. Polifonia russa.
22 AGOST	22,30 h.	Església	Orquestra Filharmònica i Cor de la Ciutat de Minsk. Dir: Leo Kramer. Mozart, Prokofiev.
25 AGOST	22 h.	Plaça de la Vila	Matthew Simon, trompeta. Josep Mas "Kitflus", piano. Manel Camp, piano. Jazz.
29 AGOST	22 h.	Església	Alumnes de piano, guitarra, percussió i música de cambra del Curs Internacional de Música.
30 AGOST	22 h.	Església	Orquestra Simfònica del Curs Internacional de Música. Dir: John Forster. Mozart, Bach, Beethoven.
31 AGOST	22 h.	Església	Santi Figueres, guitarra. Sors, Guinovart, Broca, Ferrer.
7 SETEMBRE	22 h.	Església	Radu Aldulescu, violoncel. Antoni Besses, piano. Beethoven, Schubert, Mompou-Cassadó, Granados-Cassadó, Cassadó.

EL VENDRELL (B. Penedès) – XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA PAU CASALS

31 JULIOL	22,30 h.	Auditori Casals	Sylvie Reverdi, violoncel. Joan Rubinat, piano. Schumann, Beethoven.
3 AGOST	22,30 h.	Auditori Casals	Orquestra de Cambra Josef Suk. Claudi Arimany, flauta. Dir: Peter Svok. Janáček, Devienne, Txaikovski.
7 AGOST	22,30 h.	Auditori Casals	Cor i Orquestra de Cracòvia. Dir: Josef Radwan. Mozart.
10 AGOST	22,30 h.	Auditori Casals	Grup de Cambra Diatessaron. Vivaldi.
15 AGOST	22,30 h.	Auditori Casals	Madrigalistas de Praga Música Eterna. Dir: Pavel Baxa. Zelenka, Vivaldi, Capricornus, Mozart.
17 AGOST	22,30 h.	Auditori Casals	Orquestra de Cambra de Praga. Igor Ardasev, piano. Haydn, Beethoven, Chopin.
24 AGOST	22,30 h.	Auditori Casals	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Montserrat Margalef, clarinet. Andreu Guasch, piano. Dir: Carles Coll. Mozart.



MATCH  **LINE**
AUDIO · VIDEO SYSTEM

PHILIPS

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

VIDOSA

Especialistes en so i bona música

CADA
DIA

EL CANAL 33 SONA BÉ.

Sona sempre al ritme que vostè tria:

Rock, clàssic o jazz.

Sigui quin sigui el seu estil,

és al canal 33 on sona. I sona bé.



A LA SEVA MIDA