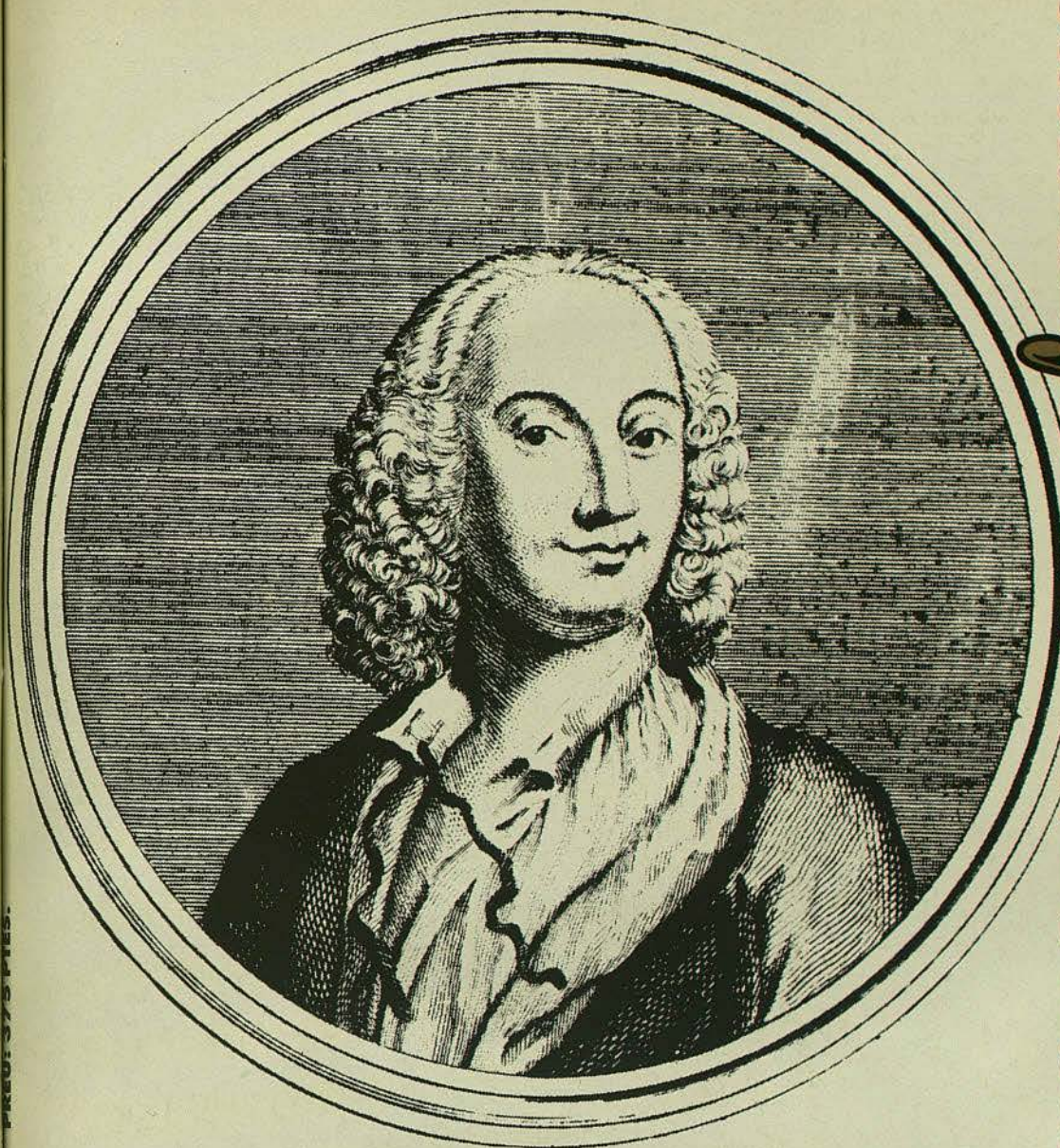




OCTUBRE 199

84

BRUDIEU, VIVALDI, PROKOFIEV

ELS ALTRES ANIVERSARIS

**PIERO
CAPPUCCILLI**

*baríton
verdià pur*



catallunya música revista musical catalana

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)

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚM. 84, OCTUBRE 1991

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

Compaginació: **F. S.**

Secretaria de redacció: **Teresa Martínez**

Fotografia: **Pau Barceló**

Publicitat: **Art-Co / 2000, S.L.**
Trafalgar, 4, 11è. B i C
Tel. 268 35 00

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, JAUME CARBONELL, CESC,
JAUME COMELLAS, JORDI LLOVET, CARLES
LOBO, DAVID LÓPEZ, LLUÍS MILLET,
MONTSE G. OTZET, VICTÒRIA PALMA,
ORIOl PÉREZ i JOAN VIVES

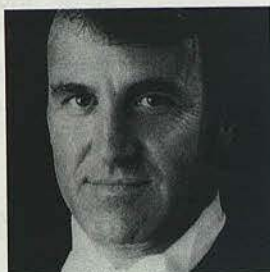
CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
SANT FRANCESC DE PAULA, 2
Tel. 268 10 00
08003 BARCELONA

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



- 5** *Savis músics i músics savis*
- 6** *Mozart, la literatura i la gent de lletres (II)*
per Jordi Llovet
- 11** *Mikrokosmos. Ciutat sonora*
per Pere Artís
- 14** *Solistes i batutes de prestigi al cicle Ibercamera*
per RRM
- 15** *OCB: comença l'"era" García Navarro*
per RRM
- 17** *Palau 100, una nova aportació al concertisme gran*
per RRM
- 18** *Kurt Masur a Granada*
per Ll. M.
- 21** *Fabià Puigserver, creador de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure*
per J.C.
- 22** *Escollar el Requiem de Mozart a Salzburg*
per Jaume Comellas
- 27** *Els altres aniversaris*
- 28** *Vivaldi més enllà i més ençà de Les quatre estacions*
per Joan Vives
- 36** *Sergei Sergeievitx Prokofiev. Un soviètic occidental o un occidental soviètic?*
per Carles Lobo
- 41** *Brudieu: un músic occità a la Capella de la Seu d'Urgell*
per David López
- 44** *Piero Cappuccilli. Paradigma del baríton verdí*
per Jaume Canellas
- 50** *Giselle fa cent cinquanta anys*
per Montse G. Otzet

TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

DISCOS

- 53** *per Cesc*

- 54**

V MOSTRA CATALANA DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA

III FESTIVAL DE TARDOR

31 octubre

21 h.

Palau de la Música Catalana

Orquestra Ciutat de Barcelona

J.R. Encinar, director

4 novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

M. Lurdes i Lluís Pérez-Molina, duo de pianos

6 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Música XXI

Miquel Gaspà, director

7 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Barcelona 216

Ernest Martínez-Izquierdo, director

9 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Música d'Avui

Joan Ensenyat, director

10 i 11 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Ensemble für Neue Musik (Berlín)

H.J. Wenzel, director

13 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Orquestra de Cambra del Palau de la Música

Gonçal Comellas, director

14 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Orquestra de Cambra de l'Empordà

Carles Coll, director

20 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Laboratorio de Informática y Electrónica Musical

21 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Grup Instrumental «Phonos»

22 de novembre

21 h.

(lloc a determinar)

Orquestra Simfònica del Vallès

J. Luis Temes, director

23 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

«La veu», 1a. part: Veu i mitjans electroacústics.

2a. part: Coral Càrmina

J. Vila, director

24 de novembre

21 h.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions

Música XXI

Miquel Gaspà, director

Organització: Associació Catalana de Compositors



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Olimpiada
Cultural

El pas de l'any situa l'home davant de situacions renovades i d'inèrcies més o menys feliçment acceptades, i sovint també davant de nous reptes o de decisions importants.

L'inici de curs esdevé especialment transcendent per a un sector social específic, el dels joves en edat i activitat genèricament estudiantil que s'enfronten a la sempre complicada aventura d'uns cursos escolars espessos en complicacions i obstacles no sempre "naturals", que els han de menar, a través d'un procés dilatat i complex a la gran i definitiva aventura de la seva professionalització.

Es tracta d'una situació renovada que, per tant, resulta globalment igual sempre, però que com sempre també ofereix matisos particulars i particularment complicats a aquells joves que han fet l'opció d'afegir als seus estudis —bàsics o superiors— els de música. Ja sigui aquesta amb una intencionalitat de complement de la seva formació integral ja sigui amb la d'una específica dedicació professional.

Per a aquests estudiants l'inici dels cursos suposa la perspectiva d'uns esforços molt acusadament durs i, en alguns casos —massa—, la presa d'alguna decisió traumàtica significada en el prescindiment d'una de les dues branques de la seva dedicació formativa.

Una de les causes més importants d'aquesta realitat és el mal funcionament o la mala concepció del sistema educatiu que ens afecta, el qual, si bé per una part i pel que fa a la formació no musical deixa profundament insatsfets els docents i els discents i és a l'origen del tan inacceptable fenomen del fracàs escolar en què es veu immersa la "classe estudiantil" del país, per l'altra i de forma derivada absorbeix la seva energia, limita la capacitat d'atendre altres tipus d'activitats formatives, així mateix necessàries per a completar el procés de maduració integral dels joves. Al mateix temps uns criteris bàsicament obsolets pel que fa als plans d'estudi dels nostres conservatoris, així com concretes limitacions pel que es refereix a recursos de què disposen, fa que aquestes institucions travessin un dels moments històrics més baixos pel que fa a la seva capacitat d'oferta d'al·licients.

La resultant d'aquesta situació es tradueix en la imatge eloqüent, dramàtica i gràfica de la incapacitat que els savis puguin ser mínimament músics i els músics mínimament savis.

Som conscients que no fem sinó incidir en uns arguments tòpics i quasi repetitius. Aquesta permanència d'una situació que té ja d'anormal només justament tal permanència dilatadíssima i per ara sense perspectiva de fi.

Savis músics i músics savis

Wolfgang A. Mozart 1791-1991

Mozart, la literatura i la gent de lletres (II)

per JORDI LLOVET

En l'àmbit de les lletres russes, cal recordar que l'any 1832 s'estrenava, al Teatre Bolshoi de Sant Peterburg, una tragèdia en dues escenes, d'Alexander Puixkin, intitulada *Mozart i Salieri*, que molt més tard es convertiria, al peu de la lletra, en el llibret d'una òpera homònima de Rimsky-Korsakov. El text es basa en la divulgada llegenda de l'enverinament de Mozart per part de Salieri, que es fonamenta, com és ben sabut, en l'obsessió real que va arrebregar Salieri al final de la seva vida. Aquesta mateixa anècdota constitueix el nucli de l'obra molt més tardana de Peter Schaffer, *Amadeus* (1980), que va inspirar, al seu torn, la pel·lícula de Forman va ser molt criticada pels amants de Mozart i pels historiadors rigorosos, té el mèrit indiscutible d'haver augmentat considerablement el nombre de persones interessades per la música de Mozart.

En les lletres franceses, Stendhal és l'autor d'una de les primeres biografies de Mozart, publicada el 1814 com a adaptació –per no dir “plagi”– de dos opuscles publicats a París el 1801 (C. Winckler, *Notice sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart*) i el 1810 (C. Fr. Cramer, *Trente-deux anecdotes sur W.A. Mozart, traduites de Rochlitz*). De fet, Stendhal va publicar aquesta *Vie de Mozart* amb l'acotació, en portada: “Traduite de l'allemand par M. Schlichtegroll”, i afegint-hi una “Lettre” que diu: “Venècia, 21 de juliol de 1814. Desitjàveu, estimat amic, una notícia sobre la vida de Mozart. He demanat el millor que hi havia sobre aquest home cèlebre, i he tingut la paciència de traduir per a vós la biografia establerta pel Sr. Schlichtegroll. Em sembla escrita amb candidesa. Així us la presento. Excuseu-ne la simplicitat”¹⁵.

Plagiar o no, el fet irrefutable és que Stendhal va professar sempre



una predilecció fanàtica, i quasi exclusiva, per l'obra –especialment la dramàtica– de tres compositors: Cimarosa, Mozart i Rossini (encara que també va escriure unes *Lettres sur Haydn* i unes *Lettres sur Métastase*). La unitat estilística que formen aquells tres compositors és tan clara com la tendència de Stendhal a agafar-se sempre les coses pel costat bo, viure sempre tan còmodament com fos possible i fer-se voltar de l'elegància més gran que es pogués trobar allà on anava. Potser la cosa més interessant de la *Vie de Mozart*, la qual conté un retrat quasi novel·lesc del músic, és la finíssima observació de la malenconia mozartiana, un aspecte del seu caràcter i de la seva obra que sol quedar enterrat sota el pes de l'amabilitat i la gran solidaritat humana de Mozart, per la gràcia seductora de la seva música i fins i tot per l'elevació sinceríssima de les seves composicions religioses. Així, parlant de l'òpera de Mozart, Stendhal escriu: “Les òperes de Mozart són una barreja sublim d'enginy [*esprit*] i de malenconia, com no se'n troba cap altre exemple”¹⁶.

A banda aquesta biografia, Stendhal cita i elogia Mozart constantment i pertot: al *Journal*, als *Souvenirs d'égotisme*: “M'agrada va apassionadament la música, però solament la música de Cimarosa i

de Mozart”¹⁷, a *La vie de Henry Brulard* i a tots els llibres de viatge.

Flaubert, que per raons d'estratègia argumental fa anar la senyora Bovary a una representació de *Lucia di Lammermoor*, expressa, malgrat això, una clara preferència personal pel *Don Giovanni* de Mozart: “Les tres coses més belles que Déu ha fet són el mar, *Hamlet* i el *Don Giovanni* de Mozart” (carta a Louise Colet del 3 d'octubre de 1846)¹⁸. I en una altra carta a la mateixa corresponent sembla que prengui l'art compositiu de Mozart com l'equivalent musical de la seva pròpia concepció artesanal i intel·lectual de la literatura: “Tot sovint veiem criatures que pateixen per culpa de la música; tenen grans disposicions, retenen melodies a la primera, s'exalten tocant el piano, el cor els batega, s'aprimen, es tornen pàl·lides, es posen malaltes, i els seus pobres nervis, com els dels gosos, es cargolen de sofriment al so de les notes. Aquests no són els Mozart del futur. La *vocació* s'ha desplaçat; la idea ha passat a la carn, on ha quedat estèril, i la carn mor; d'això no en surt ni geni ni salut” (carta a Louise Colet del 6 de juliol de 1852)¹⁹. El cert és que Flaubert, i en això coincideixen tots els biògrafs, tenia l'oïda més ben preparada de França per a la música de les paraules, i un fabulós sentit del ritme de la frase i dels períodes, però la música pròpiament dita no li va interessar mai excessivament. Per això és doblement significatiu que parli tan bé de Mozart en les poques ocasions que en parla.

Baudelaire encara és més escàs que el seu contemporani Flaubert en comentar mozartians, i, que sapiguem, li dedica un sol esment en tota la seva obra quan, entre les formes de diversió que agraden als belgues –un poble pel qual sentia l'antipatia més gran del món, i el qual considerava una cosa així com la quinta essència de la ximpleria, l'avorriment i la mediocritat– cita: “Mozart au théâtre du Cirque”²⁰.



Alexander Puixkin estrenava el 1832, al Bolshoi, una tragèdia intitulada *Mozart i Salieri*

La cosa és enigmàtica, i no podem concloure si Baudelaire considerava Mozart a la pobra alçada de la mediocritat dels belgues o si, al contrari, veia com una cosa excepcional que els ciutadans de Bèlgica tinguessin afició per la música genial d'un Mozart que es trobaria, en aquest sentit, a les antíodes. Els estudis baudelairians tampoc no ho aclareixen.

Verlaine, segons la nostra informació, malgrat el domini prodigiós de la musicalitat dels versos, només esmenta Mozart de passada en una de les seves *Notes on England*, escrites en anglès, arran d'una cerimònia religiosa en una capella de Boston, en la qual un cor d'aficionats, diu, "canta àries sagrades de Mozart, Haydn i altres dels més elegants *Maestri*"²¹.

Proust tampoc no sembla posseir una especial empremta mozartiana, i és clar que preferia Wagner, per un costat (com Baudelaire), i els impressionistes francesos, per l'altre, molt per damunt de Mozart. Tanmateix, fa aparèixer el *Quintet* de Mozart K. 581 a la segona part de *Du cotè de chez Swann*. Mme. de

Gallardon hi diu a la seva cosina: "Oriane (...), m'agradaria molt que passessis una estona per casa, demà al vespre, per sentir-hi un quintet amb clarinet de Mozart. M'agradaria saber què en penses"²². I Proust, en tant que narrador, engega una metàfora que, pel que hem vist més amunt, hauria despertat la fúria de Goethe: "No va semblar que estigués fent una invitació, sinó que demanava un servei i tenia necessitat de l'opinió de la princesa sobre el *Quintet* de Mozart, com si es tractés d'un plat elaborat per una cuinera nova, sobre les virtuts de la qual li pogués ser de gran valor recollir l'opinió d'un *gourmet*"²³. Però la cosina respon amb una banalitat immediata i rotunda: "Ja el conec, aquest *Quintet*, i et puc dir ara mateix... que m'agrada!"²⁴. I la cosa s'acaba aquí. En canvi, demostrant que tenia bons coneixements musicals i que s'havia aturat a analitzar les partitures de Mozart, torna a utilitzar-lo a la primera part de *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, per fer una metàfora molt més brillant que l'anterior. Traduïm el paràgraf

sencer: [El senyor Proust està parlant amb M. de Norpois sobre uns afers administratius delicats. Norpois se l'escolta impassible, sense bellugar per res els músculs de la cara. Així ho observa Marcel Proust, i escriu:] «Però la perfecta independència dels músculs de la cara que M. de Norpois havia assolit li permetia d'escoltar sense tenir l'aire de sentir res. El meu pare acabava per molestar-se: "Havia pensat demandar l'opinió de la Comissió..."», va dir a M. de Norpois després de llargs preàmbuls. Llavors, de la cara de l'aristòcrata virtuós que havia conservat la inèrcia d'un instrumentista a qui encara no li ha arribat el moment d'executar la seva part, sortia amb un cabal equilibrat, amb un to agut i com si només volgués acabar la frase començada, però amb un altre timbre: "La qual, per descomptat, no dubtaríeu a reunir, més encara si tenim present que en coneixeu personalment els membres i sabeu que es poden desplaçar amb facilitat." Per ell mateix, no era un final extraordinari, evidentment. Però la immobilitat que l'havia precedit feia que es destaqués amb la netedat cristal·lina, l'imprevist quasi maliciós d'aquelles frases amb les quals el piano, silenciós fins aquell moment, replica, al moment que cal, al violoncel que un acaba de sentir, en un concert de Mozart»²⁵.

A *Sodome et Gomorrhe*, Proust broda la ignorància d'una "dama noble d'Arranches" dient que "no hauria estat capaç de distingir Mozart de Wagner"²⁶; i, més endavant, fa que Mme. de Verdurin anomeni Morel "mon petit Mozart"²⁷. A *La recherche...* no hi ha més citacions del músic. Però sabem que, cap als tretze anys, a Proust van fer-li un qüestionari i va respondre la pregunta pels compositors predilectes amb els noms de Mozart i de Gounod²⁸. Quatre anys més tard, en ocasió d'una altra enquesta, les aficions musicals de Proust havien fet un tomb molt gran: "Beethoven, Wagner, Schumann"²⁹. I una darrera citació, però molt important: Proust és autor d'una magnífica peça de crítica musical centrada en un concert per a piano de Mozart, interpretat per Saint-Saëns al Conservatori de París el 8 de desembre de 1895, al qual va assistir³⁰.

Valéry hauria estat l'home de lletres francès més apropiat per par-

lar de Mozart, a jutjar per la seva teoria estètica i la seva admiració pel principi artístic—heretat de Poe per la via dels primers simbolistes francesos— que concedeix l'hegemonia absoluta, en l'obra d'art, al domini de la forma i la saviesa en la construcció de l'obra. Potser hauria agafat l'obra de Bach abans que la de Mozart, per a un estudi detingut sobre estètica musical, d'acord amb aquest principi, perquè, en una curiosa anotació del capítol "Art et Esthétique" dels seus *Cahiers*, qualifica sense dificultats l'essència de la música de Wagner i de Bach, però no és capaç de trobar cap desllorigador per a la de Mozart: "Wagner — música significativa; Bach — música formal; i Mozart?"³¹. En qualsevol cas, que Valéry situava tant Bach com Mozart per damunt de Berlioz o de Wagner, queda clar en un altre fragment del mateix apartat dels *Cahiers*: "Bach, Mozart — Berlioz, Wagner. Com més músic un sigui, més preferir els primers"³². Però els coneixements de teoria musical de Paul Valéry no van ser suficients per dur a terme un treball a fons en aquest terreny, que és un dels pocs en els quals manté una reserva prudent i sensata. Així, quan s'atura a parlar de *Don Giovanni*, en ocasió d'una representació a l'Opéra de París, desvia l'anàlisi cap al costat del tipus literari i psicològic de Don Joan, i no entra per res en l'eficàcia de la partitura de Mozart per subratllar i "explicar" musicalment l'argument de l'òpera. Per això situa el fragment, molt correctament, a l'apartat "Eros"³³.

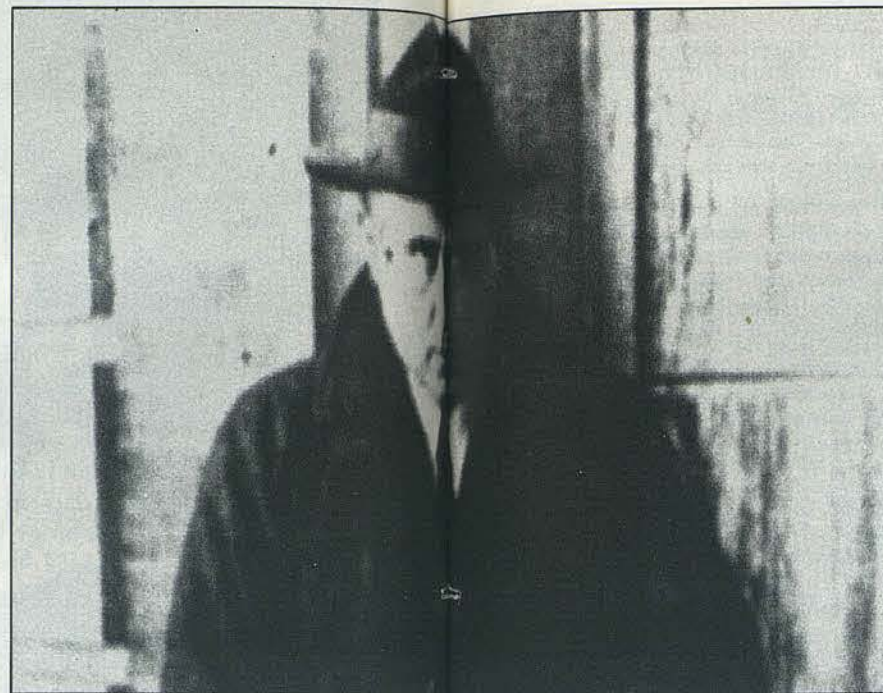
En canvi, André Gide, que tocava el piano amb competència i havia rebut una sòlida formació musical,

fila molt més prim en la seva valoració de la música de Mozart. En un passatge de 1893 del *Journal*, hi llegim: "L'alegria de Mozart: una alegria que se sent perdurable; l'alegria de Schumann és febril i un té la impressió que es produeix sempre entre dos sanglots. L'alegria de Mozart és feta de serenitat; i la frase de la seva música és com un pensament tranquil; la seva simplicitat no és altra cosa que puresa; és una cosa cristal·lina; totes les emocions hi entren en joc, però com ja celestialment transposades. La moderació consisteix a emocionar-se com els àngels" (Joubert). Cal pensar en Mozart per poder comprendre això³⁴. Hi ha moltes més referències a Mozart en els diaris de Gide.

Una de les literatures en què Mozart ha deixat una empremta més "poètica", tant perquè ha estat una referència d'ordre quasi "meta-estètic", ha estat la literatura escrita en llengua anglesa. Potser això té alguna cosa a veure amb el fet que la cultura anglosaxona ha estat tradicionalment força més impermeable al fenomen Wagner que la cultura continental europea, i, en canvi, molt permeable a Mozart, en part per l'afició händeliana que presideix la tradició musical anglesa. Posarem solament els exemples de dues escriptores: Emily Dickinson i Virginia Woolf.

La poetessa nord-americana té un poema escrit cap al 1862, catalogat amb el número 503 a les edicions de la seva Obra Completa, en què estableix un paral·lelisme admirable entre la desaparició de la innocència en els nens i l'impossible retorn al sentit original d'una tonada que Mozart hagués tocat i ja no tocarà ningú com ell va fer-ho³⁵. El poema té una dimensió metafísica que no resulta estranya, ans tot el contrari, a l'univers mozartian.

Virginia Woolf, pel seu costat, cita Mozart més que cap altre compositor clàssic als seus *Diaris*, tot sovint de bracet amb Thomas Beecham, el gran director mozartian britànic. Exalta les *Noces* en una entrada del 3 de desembre de 1917: "Vaig anar al Figaro a l'Old Vic. És absolutament deliciosa: saltant d'una bellesa a l'altra, i tan romàntica [romàntic, a l'original] com enginyosa —la perfecció en música i la vindicació de l'òpera". En una altra ocasió, lamenta haver d'ajornar una representació de *Don Gio-*



En el *Glosari* d'Eugeni d'Ors, dels anys 1906-1910, hi ha quatre citacions de Mozart

vanni dirigida per Bruno Walter, a causa d'una grip (9.VI.1926) i assisteix a la inauguració del Festival de Glyndebourne per veure-hi unes *Noces* dirigides per Fritz Busch el 8 de juny de 1934.

Entre els autors de llengua espanyola, farem esment solament de dos exemples: el de Luis Cernuda i el d'Alejo Carpentier. Mozart sembla el compositor preferit de Cernuda. En l'article relatiu a la composició de *La realidad y el deseo*, "Historial de un libro", llegim: "La música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía. En Londres fue donde mejores ocasiones tuve para escuchar música; no olvido una serie de conciertos semanales dedicados a toda la música de cámara de Mozart. Porque Mozart es el artista a quien debo haber gozado del más puro deleite; y al escribir recuerdo cómo algunos discuten acerca de que el arte debe 'comprometerse', ser útil. No conozco obra de arte comprometido que me haya servido tanto, ni mejor, en su pureza irreductible, como la de Mozart"³⁷. Per altra banda, el llibre de Cernuda *Desolación de la quimera* (1956-1962) s'obre amb un poema dedicat a Mozart, de tres parts amb tres estrofes cada una, que comença amb aquests versos: «Si alguno alguna vez te pregunta-

se: / 'La música, ¿qué es?' "Mozart", dirías, / "Es la música misma." Sí, el cuerpo entero / De la armonía impalpable e invisible, / Pero del cual oímos su paso susurrante / De linfa, con el frescor que dan lunas y auroras, / En cascadas creciendo, en ríos caudalosos"³⁸.

Quant a l'escriptor cubà Alejo Carpentier, que, a més d'home de lletres, va ser un crític musical notabilíssim, recordem que va dedicar diversos articles, els anys 50, a la figura i l'obra de Mozart, entre els quals n'hi ha un amb motiu del segon centenari del naixement del músic, "El año Mozart", que inclou aquestes paraules: "Transcurren los años, y el 'milagro Mozart' sigue presente. Su obra nunca ha sido discutida, ni negada, exaltada o desvalorizada —de acuerdo con el aire de los tiempos— como ha ocurrido con la creación de otros compositores, aplaudidos en vida, olvidados a poco de morir, exhumados cincuenta años más tarde, al ritmo de las inquietudes de distintas generaciones. Y es que nadie, como Mozart, ilustró la teoría del 'duende' de García Lorea. Por encima de su poder creador, por encima de su tremenda maestría técnica, habría en él esa gracia, ese 'duende', ese don de transformar en oro cuanto tocaba, que sólo se encuentra muy de tarde en tarde en la historia de un arte. El hombre capaz de dictar

nuevas normas al teatro lírico con un *Don Juan* que abre la trayectoria de la ópera moderna; el artista que ya había adivinado el romanticismo en algunas de sus *Fantasías* para el piano; el genio que más seguramente anunció el advenimiento de Beethoven, llega a nosotros en unas páginas tan límpidas, tan 'blancas' (...) que dan ganas de clamar al milagro"³⁹.

Entre els escriptors catalans cal destacar l'afició mozartiana de Joan Maragall, que li dedica, almenys, un article i una conferència: "Música de Mozart", de cap a 1906, i "El drama musical de Mozart", de la mateixa època, llegida per a exemple de liberalitat estètica a l'Associació Wagneriana de Barcelona. A tots dos llocs parla de *Don Giovanni*, i al segon passa de la lloança inevitable, però ambigua, de Wagner, a una confessió nostàlgica i clara de la seva passió mozartiana: "Però de primer cal que us digui el meu enamorament de Mozart. Ja me'n vaig enamorar de criatura. Era un dia de festa: jo no sé quina festa era, però pels carrers de la ciutat hi anaven músiques, i una de les que passaven tocava una cosa... una cosa alegre i senzilla com d'infant, que em banyà d'harmonia tota l'ànima i restà en ella. Jo no sabia què era allò, però aquella música em semblava quelcom meu, una memòria recobrada d'un món meravellós perdut en el misteri de mon origen espiritual"⁴⁰.

De fet, la passió de Maragall per Mozart és indestruïble del gros de la cultura alemanya, especialment la que circumda el fenomen del romanticisme: potser li agradava més que Beethoven o que Wagner, dels quals també va escriure molt, o potser li tocava una fibra més sensible, més vinculada a una certa idea de "la infància de l'art" acordant-se amb la gracia total dels primers anys de tota persona —com sembla desprendre's del passatge que hem transcrit—; però no deixa mai de fer un bloc, una unitat en la seva formació cultural i humanística, al costat dels autors alemanys que va traduir i comentar, Novalis i Goethe especialment.

El *Glosari* d'Eugeni d'Ors dels anys 1906-1910 conté quatre citacions de Mozart. Com per assenyalar els dos pols de l'estil orsià, dues d'aquestes citacions cauen en una banalitat més o menys enginyosa, i

les altres dues són d'un enginy i una perspicàcia molt notables. A la primera d'aquestes glosses, de 1906, la serenata del *Don Giovanni* de Mozart és comparada amb el moviment frenètic del peu esquerre del "petit pianista" Mieczysław Horzowski. A la segona, del mateix any, la vida de Mozart es compara amb la trajectòria d'un coet. La tercera, en canvi, és d'una gran acuitat intel·lectual i d'una enorme exactitud estètica: "Espiritualment, Mozart no pertany a la sensibilitat francesa del segle XVIII, sinó a la sensibilitat francesa del segle XVII —que, sovint, fou la sensibilitat alemanya del segle XVIII... No ens enganyin els títols, les suggestions, els records —una mica superficials—: *Mennet... Figaro... Mozart és, potser, en el fons, un jansenista. Hi ha més, en ell, de Port-Royal que de Versailles. Jo n'he tinguda la revelació en visitar, cercant-hi l'ombra de Pascal amiga, els dos convents: Port-Royal de París, al barri de Saint Jacques, i Port-Royal des Champs, a la Ville-Charreuse. (...) I la famosa serenata de Don Joan, ¿no es diria un pensament, ple d'indulgència amarga, del cavaller de La Rochefoucauld?*"⁴¹. L'última glossa d'aquells anys dedicada a Mozart és un aforisme esplèndid, concís i sintètic, i assenyala en Ors la mateixa simpatia per Mozart que li tenia Valéry: "Se surt de Wagner com d'una orgia. Se surt de Mozart com d'un bany"⁴².

El traductor del *Faust* de Goethe en versos catalans, Josep Lleó, nebot de Joan Maragall, va escriure una curiosa biografia de Mozart en castellà: *Mozart y su familia* (1945)⁴³.

Deixem aquí la presentació inevitablement parcial dels exemples de la repercussió que la persona i l'obra de Mozart ha tingut en les lletres europees. És evident que aquest recorregut podria ser molt més llarg i, sobretot, molt més analític. Per ser més llarg li caldrien més pàgines a aquesta revista i més lleure a un servidor. Per ser més analític, caldria agafar la qüestió autor per autor i vincular-la al sentit global de l'obra completa dels diversos autors. En tal cas, ens hauríem vist obligats a triar solament un autor o dos i deixar tota la resta de banda. Hem donat una visió general; i estariem a punt de reconèixer que no ha servit de gaire res si no fos

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provença, 287 - Fax: Tel. 2155334
08017 - BARCELONA (Espanya)

Sempre
al servei
del
món musical

que almenys una cosa pren un rellou raonable: com més elevat moralment, o intel·lectualment perspicaç, o estèticament sublim és un "llenguatge", millor pot ajustar-se a l'essència del fenomen mozartià. La novel·la només el frega anecdòticament —a posta hem deixat de parlar de l'ús barroer de Mozart que Hermann Hesse fa a *El llop de l'estepa*—; l'assaig literari sembla que topi amb un nucli essencial que no s'acaba de desvelar ni arriba a ser correctament formulat amb el llenguatge que escau a l'assaig; la filosofia potser ho explica millor, però perd fàcilment el contacte amb la palpable sensualitat del seu objecte —potser per això Adorno va escriure tan poc sobre Mozart, i entre aquestes coses un "homenatge" a una figura òbviament "sensual" i realista, la Zerlina de *Don Giovanni*⁴⁴; i la teologia diu la més alta veritat del fenomen mozartià, però al preu de voler justificar teològicament una obra nascuda, al cap i a la fi, enmig de la contingència humana i la circumstància quotidiana més evidents i documentades —com es pot comprovar llegint l'opuscle, d'altra banda extraordinari, que Karl Barth va dedicar a Mozart el 1956, amb motiu del bicentenari⁴⁵. També en aquest cas xoquem amb els límits de la raó i del llenguatge per explicar el fenomen del geni —potser del geni més absolut que mai no ha existit, almenys en l'història de la música— i hi xocaríem encara més si volguéssim explicar-nos el camí pel qual una peça de música —que ens arriba a l'oïda sense cap suport palpable, a diferència

del que passa amb la resta de les arts— arriba a despertar en nosaltres una de les experiències més pròximes, en el sentit alhora intel·lectual, moral i estètic, a l'experiència religiosa o l'experiència del sagrat.

Potser haurem d'acceptar, al capdavall, que l'únic llenguatge que seria capaç d'explicar del tot —altra cosa és explicar harmonia i contrapunt— qualsevol fenomen musical d'envergadura, seria un llenguatge com aquell de què parlava Hofmannsthal en la *Carta de Lord Chandos*, quan anunciava la seva renúncia a continuar escrivint amb tota llengua coneguda i emprada pels homes perquè la sola llengua que li resultaria útil per parlar del que ell volia parlar és, diu l'autor d'aquest text fonamental del *fi-dè-sègle*, "una llengua de la qual no coneix ni una paraula, el llenguatge que fan servir les coses mudes per parlar-me, i amb el qual, potser, quan seré a la tomba, hauré d'enfrontar-me amb un jutge desconegut"⁴⁶.

En això consisteix la grandesa de Mozart, com la de molts altres músics, però en grau més alt que gairebé tots els altres: la seva música diu alguna cosa importantíssima i fonamental, però això que diu amb el "llenguatge" de la música, cap altre llenguatge no ens ho acabarà d'explicar mai.

NOTES

15. Vegeu Stendhal, *op. cit.*, pàg. 258.
16. Vegeu Stendhal, *op. cit.*, pàg. 325.
17. Vegeu Stendhal, *Souvenirs d'égotisme, Oeuvres intimes, II*, Bibliothèque de la Pléiade,

Ed. Gallimard, 1982, pàg. 465.

18. Vegeu Gustave Flaubert, *Correspondance, I*, Ed. Gallimard, 1973, pàg. 373.

19. Vegeu Gustave Flaubert, *Correspondance, II*, Gallimard, 1980, pàg. 127.

20. Vegeu Baudelaire, *Pauvre Belgique*, dins *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1961, pàg. 1.367.

21. Vegeu Verlaine, *Notes on England*, dins *Oeuvres en prose complètes*, Ed. Gallimard, 1972, pàgs. 1.093 i s.

22. Vegeu Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, I*, Ed. Gallimard, 1987, pàg. 328.

23. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 328.

24. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 328.

25. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 447.

26. Vegeu Marcel Proust, *A la recherche...*, III, Ed. Gallimard, 1988, pàg. 207.

27. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 355.

28. Vegeu Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Ed. Gallimard, 1971, pàg. 336.

29. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 337.

30. *Ibid.*, *Ibid.*, pàgs. 382 i s.

31. Vegeu Paul Valéry, *Cahiers, II*, Ed. Gallimard, 1974, pàg. 978.

32. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 940.

33. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 518.

34. Vegeu André Gide, *Journal 1889-1939*, Ed. Gallimard, 1951, pàg. 44.

35. Vegeu Emily Dickinson, *The Complete Poems*, Faber and Faber, 1970, pàgs. 244 i s.

36. Vegeu *The Diary of Virginia Woolf*, vol. I, Penguin Books, 1979, pàg. 83.

37. Vegeu Luis Cernuda, *Prosa Completa*, Barral Editores, 1975, pàgs. 925 i s.

38. Vegeu Luis Cernuda, *Poesía Completa*, Barral Editores, 1974, pàgs. 461 i s.

39. Vegeu Alejo Carpentier, *op. cit.*, pàgs. 153 i s.

40. Vegeu Joan Maragall, *Obres Completes*, Biblioteca Perenne, Ed. Selecta, 1974, pàg. 681.

41. Vegeu Eugeni d'Ors, *Obra catalana completa, Glossari 1906-1910*, Ed. Selecta, Barcelona, 1950, pàg. 1.288.

42. *Ibid.*, *Ibid.*, pàg. 1.298.

43. Vegeu José Leonart (sic), *Mozart y su familia*, Ed. Juventud, s.d.

44. Vegeu Th.W. Adorno, "Huldigung an Zerlina", dins: *Musikalische Schriften, IV, (Gesammelte Schriften, vol. 17)*, Suhrkamp Verlag, 1982, pàgs. 34 i s.

45. Vegeu Karl Barth, *Wolfgang Amadeus Mozart, 1756/1956*, Theologischer Verlag Zürich, 1956.

46. Vegeu Hugo von Hofmannsthal, *Una carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*, "Els Marges", 20, 1980, pàg. 97.

COMITÈ ORGANITZADOR DEL CONCURS MUNDIAL MADAME BUTTERFLY
amb la col·laboració de
GENERALITAT DE CATALUNYA / CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

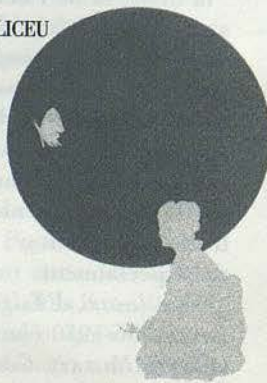
GIRA CONCERTÍSTICA MUNDIAL MAIG 1992

amb la col·laboració de Ville de Nice, Opéra de Nice, Ciutat de Viareggio, Fundació Festival Pucciniano, Ente Concorso Madame Butterfly Italia, Greater Miami Opera
NICE, VIAREGGIO, TOKYO, NAGASAKI, SEOUL, MIAMI

per informació contactar amb:
Oficina Europea
c/o Fondazione Festival Pucciniano
Piazza Belvedere Puccini, 4
Torre del Lago Puccini
55048 (LU) Italia
tel. 0584/ 351144-350567
fax: 0584/ 350562

Seu Mundial al Japó
Senmei Building 3F
3-12-3 Kita Aoyama,
Minato Ku, Tokyo - Japó
tel. 03 - 34066237
fax 03 - 34065013

BRITISH AIRWAYS



JAL
Japan Airlines

8è CONCURS MUNDIAL
MADAME
BUTTERFLY

PER A Joves Cantants Lírics de
TOTES LES CATEGORIES VOCALS

Barcelona 27 Abril
7 Maig 1992

PIONEER

MIKROKOSMOS Ciutat sonora

Ens ho anunciaren els diaris el curs passat: hi ha una moció presentada per tal que els campanars de les esglésies barcelonines recuperin el toc de l'àngelus.

Ignoro com està el tema, i si la moció resta encallada en els viarany administratius o bé camina àgilment vers una solució positiva.

Estem massa embastardits pels sorolls delirants de l'urbs perquè—si, tènicament, el projecte és viable—ens deixem perdre una opció civilitzada com aquesta que ara s'ha engegat. Per això advoquem per l'aprova-
ció de la iniciativa.

Ja és en el pretèrit aquella visió dels campanars com a símbol reaccionari, suscitador d'ires anticlericals. Ara són vistos, campanars i campanes, com a instruments de civilització que acompanyen el ritme del viure quotidià.

No ignoro, certament, que hi ha algunes esglésies barcelonines que el practiquen, el toc de l'àngelus; ho sé per experiència perquè el sento, aquest toc, des del meu àmbit de treball, i perquè n'experimento el contrapunt reparador enmig de la urgència i el neguit laboral.

Però penso que fóra bo que el costum s'estengués al màxim, ampliable a altres moments del dia. Perquè no em negaran que no hi ha cap dubte, a l'hora d'una hipotètica elecció, entre tants sorolls insuportables com ens envolten i el noble so de la campana, un instrument en vies d'una recuperació creixent.

Sembla que tant l'Ajuntament com l'Arquebisbat han vist de bon ull el projecte. I, posats a demanar, ens plauria encara que no ens ho solucionessin amb ginyes electrònics o gravacions magnetofòniques, sinó—a ser possible—amb la recuperació de la figura del campaner.

Jo l'he coneguda, la conec encara, aquesta figura; i molts moments de la meua vida pretèrita han estat balancejats pel resultat de la seva traça en vogar les campanes (a braç major, en les festasses), pel toc de morts i de bateig, pel toc de l'àngelus...

Potser per això, perquè encara em ressona dins el pit la bellesa de tants sons, vaig rebre amb il·lusió la iniciativa que comento. Tant de bo que prosperés i que Barcelona deixés de ser la ciutat sorollosa que tots sabem i esdevingués una ciutat noblement sonora amb les campanes per estendard.

Pere Artís

John Elliot Gardiner dirigirà el *Requiem* de Mozart al Palau

El director britànic John Elliot Gardiner serà el responsable de la versió del *Requiem* de Mozart que s'oferirà el dia 5 de desembre al Palau de la Música Catalana, coincidint exactament amb la commemoració del bicentenari de la mort del músic salzburguès.

Aquesta iniciativa ha estat promoguda per la Fundació Caixa de Catalunya i pretén situar a l'abast del públic barceloní una versió de la cabdal obra pòstuma mozartiana, d'un especial rigor i fidelitat a l'esperit i al context original de la més emblemàtica de les composicions religioses mozartianes. En aquest sentit, Gardiner és un dels més grans especialistes actuals en la interpretació mozartiana, que ha realitzat diversos enregistraments discogràfics saludats amb els

millors pronunciaments per part de la crítica.

En aquesta oportunitat comptarà amb un equip d'intèrprets d'una absoluta idoneïtat, integrat per l'English Baroque Soloists i pel Monteverdi Choir, amb un quartet de veus solistes que formaran la soprano Barbara Bonney, la mezzo-soprano Anne Sophie von Otter, el tenor Anthony Rolfe Johnson i el baix Alestair Miles, tots ells especialistes destacats en la interpretació mozartiana i col·laboradors habituals de John Elliot Gardiner.

Aquest concert clourà un mini-cicle que integren tres versions d'un altre programa Mozart que s'oferirà el dia 1 de desembre al Palau de la Música Catalana, el dia 2 al Teatre Fortuny de Reus i el dia 4 de desembre al Teatre Atlàntida de Vic. ■

“Conservatori” publicació estudiantil

L'aparició del número 1 de la revista “Conservatori” constitueix una notícia ben falaguera. Es tracta d'una publicació promoguda per l'Associació d'Estudiants del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, que compta amb la direcció de David Pueras, la coordinació de Xavier Armenter i un equip de redacció format per Josep Margarit, David López i Albert Sampablo.

En aquest primer número es publica una extensa entrevista amb Montserrat Torrent, un treball interessant titulat *Eso tiene que venir de Madrid*, i un documentat article sobre la càtedra d'arpa al Conservatori Municipal barceloní. També hi ha un article del catedràtic i compositor Carles Guinovart, així com altres articles relacionats amb la problemàtica estudiantil musical; també un acudit gràfic molt crític, així com una secció de cartes al director, etc.

En conjunt, es tracta d'una publicació realitzada de forma molt pulcra i acurada, que palesa un rigor i una seriositat gens usual tractant-se d'iniciatives com aquesta, gens sobrada de recursos. ■

Audicor, Aula de Direcció Coral

L'any XII d'AUDICOR s'iniciarà amb el Curset de Direcció Coral CONTINUAT que durant el curs 1991-92 se celebrarà cada dilluns a l'Institut Llongueres, de les 21 a les 23 h. S'inaugurarà el cap de setmana 28 i 29 de setembre de 1991, i la cloenda serà el 8 de juny de 1992, amb un total de 100 hores lectives.

El professorat d'Audicor és format per Manuel Cabero, Mireia Barrera i Ramon Vilar (direcció) i Montserrat Pueyo (cant).

Qui s'hi interessi pot demanar informació a l'Institut Llongueres, carrer de Sèneca, 22 1r. 08006 Barcelona, tel. (93) 217 18 94.

Durant els caps de setmana 26 i 27 d'octubre, 1, 2 i 3 de novembre i 9 i 10 del mateix mes d'aquest any, tindrà lloc a Castellterçol (Vallès Oriental) els Curs de Direcció Coral corresponent a la convocatòria de tardor de la XII edició d'AUDICOR (curs 1991-92), amb un total de 50 hores lectives.

Les persones interessades poden demanar informació a l'Institut Llongueres, carrer de Sèneca, 22, 2n, 08006 Barcelona. Tel. (93) 217 18 94. ■

XXI Curs Francesc Viñas

Del 28 d'octubre al 9 de desembre es desenvoluparà a Barcelona el XXI Curs Internacional d'Interpretació Musical Francesc Viñas, dirigit per Maria Vilardell Viñas.

El Curs és impartit pels professors Gino Bechi, Ana María Iriarte i Paul Schilhawsky que desenvoluparan les següents matèries, respectivament: òpera italiana i interpretació escènica de l'art líric; música espanyola; i òperes de Mozart, lied clàssic alemany i acompanyament del lied al piano.

El Curs és obert a tots els cantants sense distinció de veu. Per a més informació i inscripcions: Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. C/ Bruc 125. 08037 Barcelona. Tels: 215 42 27 - 257 86 46. ■

Altaveu 91 promociona la cançó catalana

Durant els dies 12, 13 14 i 15 de setembre s'ha desenvolupat a Sant Boi de Llobregat la tercera edició del Festival Altaveu, que ha aplegat cantants, intèrprets, tècnics culturals i públic en general amb l'objectiu de promocionar la música cantada en català en tots els seus àmbits.

Aquest Festival és organitzat per l'Ajuntament santboià amb la col·laboració de diferents institucions (Ministeri de Cultura, Diputació de Barcelona i Federació de Municipis de Catalunya) i d'entitats diverses, com l'Associació de Cantants i Intèrprets de Llengua Catalana (ACIC) i la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE), i amb el suport de diversos mitjans de comunicació (Diari de Barcelona, Ràdio Nacional d'Espanya i Televisió Espanyola).

El Festival ha estat estructural en tres blocs: una oferta d'actuacions musicals; un espai de debats sobre la problemàtica de la música autòctona a Catalunya i a Espanya, i l'entrega de premis a les millors iniciatives de creació, producció i difusió. ■

Jordi Noguera, director de la Coral Sant Jordi

Jordi Noguera i Perathoner, director fins ara de l'Orfeó Manresà, ha estat designat nou director de la Coral Sant Jordi després del comiat d'Oriol Martorell.

Jordi Noguera, nascut a Navarces (Bages), va formar part de l'Escolania de Montserrat. Posteriorment a l'ensenyament rebut a l'escolania, continuà els estudis amb mestres com M^{re} Jesús Crespo, Josep Poch, Margarida Sabartés, Joana Banyeres o Laszlo Heltay.

És professor de Conjunt Coral i Llenguatge Musical al Conservatori Professional de Música de Manresa, a més de ser el director de l'Escola Municipal de Música de Navarces.

Noguera, amant del treball meticulós i ben fet, ha destacat sempre per ser un home de renovació constant, tant en la seva tasca pedagògica com de direcció.

Pel que fa a la seva tasca de direcció, ha estat un gran renovador. Així, des que agafà la direcció de l'Orfeó Manresà el 1987, va convertir un cor decadent i envellit en un cor puntal dins el món coral català, com ho mostra l'èxit obtingut en la interpretació, el mes de març passat, del *Davidde Penitente* de Mozart, o el premi obtingut a Praga per la interpretació de Monteverdi.

Alumne de fenomenologia i direcció de Francesc Llangueres, podem considerar Noguera com un membre de l'escola fenomenològica instaurada pel gran mestre Sergiu Celibidache, però també per pianistes com Arturo Benedetti-Michelangeli. La seva concepció musical va més enllà de la simple concepció històrica de l'obra musical, i aquesta es converteix en un ens determinat per les coordenades de l'espai i el temps. És per això que tot el discurs musical ve alimentat per la tensió musical que es sap provocar.

De moment, la primera obra a preparar serà *La Creació* de Franz Joseph Haydn (1732-1809), que serà interpretada per una orquestra a determinar, sota la direcció d'Edmon Colomer. ● ORIOL PÉREZ

XI Festival
Internacional
de Música
Popular
de Vilanova:

El llarg camí cap a la consolidació

per JAUME CARBONELL

Certament fa patxoca de veure com altres mostres i festivals que formen l'àmplia oferta musical de la geografia catalana, amb un parell d'edicions en tenen prou per proclamar als quatre vents la consolidació plena i definitiva del certamen. L'organització del FIMPT de Vilanova i la Geltrú, després d'onze anys d'experiència, ens parla encara amb la religiosa esperança del pelegrí del llarg camí cap a la plena consolidació del Festival. És aquest un fenomen altament positiu, ja que comporta una revisió contínua de la feina feta, un examen permanent i un grau d'autoexigència envejable. Però també és evident que aquesta prudència es pot convertir en una arma de doble fil que, sense voler-ho, actuï en detriment del propi Festival, fet que de totes totes caldria evitar.

I és que, tal i com s'ha esforçat a posar en pràctica el FIMPT, un festival de música no és només un aplec de músics i de grups que ofereixen a l'espectador les seves arts sense cap més objectiu que servir una panoràmica a la carta de pràctiques, usos, procediments, ritmes, sons, etc. L'esforç que ha realitzat el FIMPT per tal

d'evitar caure en aquesta rutina ha estat considerable, amb la incorporació d'activitats i elements que aconseguissin vestir el Festival i allunyar-lo del concepte de simple mostra sonora.

La present edició, realitzada els dies 25, 26, 27, 28 i 29 de juliol, ha acomplert les esperances del públic desitjós de poder avaluar l'estat de salut de grups històrics o "consagrats", o de descobrir nous noms sonors insospitats i prometedors. El Festival obria les portes amb el veritable plat fort de l'any (sense menysprear la resta de participants): amb el grup japonès Hibiki. L'espectacle ofert per aquest grup prestigiós i reconegut constava de diverses facetes musicals força variades, acompanyades totes elles d'elements coreogràfics, alguns molt espectaculars. Música de festa, música de treball, temes corals, formes antifonals plenes de força o cançons solístiques acompanyades d'un o dos instruments, amb qualitat expressiva i amb un lirisme extrem, contraposat a l'explosió rítmica brillant i desenfrenada de les dances amb la participació interessant i insospitada de la dona; aquests foren els ingredients de l'espectacle que tingué com a protagonista claríssim la percussió. Especialment la dels membràfons, que cridaven l'atenció pel protagonisme que se'ls atorgava i per la tècnica interpretativa espectacular i heroica dels músics, veritablement corprenedora per l'habilitat que demostraven i pel domini de l'instrument i del propi cos, tenint presents les condicions físiques excel·lents que calen per fer sonar tambors de grans dimensions mantenint un ritme poc menys que virtuós i amb posicions corporals molt forçades.

Aquesta espectacularitat i la seva bellesa, en perfecta consonància, convertiren la nit del dia 25, al Teatre Principal, en la sessió més important del Festival.

El dia 26 a la tarda tenia lloc l'obertura del Festival pròpiament dit, al carrer, amb les cer-

caviles tradicionals pel centre de Vilanova i la Geltru, aquest any amb la Bandalpina, grup provinent de les terres alpines del nord d'Itàlia i de Suïssa, i la Bayerische Stimmungskapelle Haltmeir, una banda bàvara de la petita població de Friedberg.

La sessió de nit, al parc de Ribes Roges, fou integrada per La Musgaña, grup espanyol que ja compta amb un cert camí fet i que està realitzant una tasca força digna i interessant en el camp de la recuperació i la reelaboració. I el grup celta de rigor, els reconeguts i destacats The Tannahill Weavers, una de les formacions escoceses amb més prestigi, que ha sabut combinar el rigor de la recerca amb la reconstrucció, tot elaborant un repertori on no han tingut reserves a incorporar-hi instruments moderns com els teclats i el baix elèctric. Malauradament, el so no va estar a l'alçada de les circumstàncies i no va fer massa justícia a la feina dels Tannahill Weavers, una mica freds en començar, però que de seguida van connectar amb el públic.

Kalyi Jag fou el grup zíngar hongarès nascut el 1978, que el dia 27 sorprengué per la seva qualitat i coherència interpretativa, reflex d'una tasca rigorosa i una intepretació acurada.

El que ja no sorprengué tant fou el grup xilè Quilapayun, molt conegut a casa nostra per al significació política que adquirí els darrers anys del franquisme i durant la transició, símbol de la lluita contra la dictadura militar xilena. El que sí que ens sobtà fou veure com Quilapayun ha volgut canviar d'imatge però no ha sabut adaptar-se a la nova situació política xilena i reorientar la seva tasca musical. Certament, decebedor.

El darrer dia d'actuacions al parc de les Ribes Roges, el diumenge 28 (el dia 29 hi hagué la cloenda del Festival amb un ball popular a la manera dels que s'havien fet els dies anteriors després de les actuacions ressenyades), hi hagué l'actuació de

Maria del Mar Bonet. El que de bell antuvi s'havia presentat també com una de les actuacions més esperades, no fou així ja que feia quatre dies que havíem tingut l'oportunitat d'admirar Maria del Mar Bonet a la plaça del Rei barcelonina, reduint així la incidència de la seva actuació a nivell més local.

Sobre les activitats complementàries del Festival, s'ha continuat fent sessions de treball i taules rodones, iniciades l'any anterior, en aquesta edició, sobre la sardana i l'ensenyament d'instruments tradicionals a l'escola. Hi ha hagut, però, una mancança greu: aquest any no hem pogut veure cap exposició de tema organològic o, si més no, musical. L'exposició sobre el joc de bitlles muntada per Carrutxa era força digna, però fora del context idoni.

Pel que fa a la VI Fira Internacional de Discs i Material Sonor de Música Tradicional, ens veiem obligats a acusar un cert retrocés en comparació amb anys anteriors, tant en quantitat com en qualitat del material exposat. Hem vist una fira en què, contràriament al que succeeix al mercat discogràfic nacional i internacional, el C.D. no ha quallat del tot. On alguns stands oferien discos de grups que podríem qualificar claríssimament de pop-rock al costat de treballs de camp de recuperació o d'altres del més pur estil tradicional. En definitiva, una Fira que, no responent al que augurava l'edició anterior, ha mostrat poques novetats destacables, i on l'oferta no diferia excessivament del que es pot trobar en un comerç mínimament assortit.

Per acabar, direm que ha estat un FIMPT heterogeni on hi ha hagut una mica de tot i que el que es fa urgent és arribar a la plena consolidació d'una vegada, per tal de poder solucionar d'un cop aquestes febleses i mantenir el nivell assolit i desitjat, i això en un moment en què els festivals i mostres de música popular proliferen.

Solistes i batutes de prestigi al cicle Ibercamera

per RRM

Un concert a cura de l'Orquestra de Cadaqués dirigida per Neville Marriner, obrirà la VIII Temporada d'Ibercamera el pròxim dia 1 d'octubre. Una temporada que enguany consta d'un sol cicle, de dinou concerts, vuit dels quals simfònics -si hom compta com a tals els que protagonitzaran l'esmentada Orquestra de Cadaqués i l'Orpheus Chamber Orchestra. Dos concerts tindran caràcter sinfònic-coral, tres més estan integrats per duos instrumentals, tres a càrrec de solistes de piano, un al d'un solista de violoncel, un de centrat en un conjunt de cambra vocal i un altre serà protagonitzat per un conjunt de cambra instrumental.

D'aquesta programació, destaca per damunt de tot la concentració de grans noms individuals que apareixen al llarg de les dinou manifestacions. Es tracta d'un conjunt de figures d'un relliu absolut. És el cas dels pianistes Friedrich Gulda, Bruno L. Gelber i Maurizio Pollini, de la mezzo-soprano Teresa Berganza (que actuarà en el concert inaugural ja citat), dels duos formats per Itzhak Perlman i Bruno Canino, el que integren les germanes Labeque i el que formen la pianista portuguesa Maria Joao Pires i Agustín Dumay. I finalment, un dels violoncel·listes més importants del moment, l'oriental Yo Yo Ma. Pel que fa a batutes, també apareix una munió de noms de prestigi privilegiat, com són els Vaclav Neumann (que re-



Yo Yo Ma

tornarà amb la seva Filharmònica Txeca), el citat Neville Marriner, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Eliahu Inbal o bé aquest gran solista entestat a ser també gran director, Mstislav Rostropovitx. També cal citar el director soviètic Evgueni Svetlanov.

Pel que fa a orquestres, destaca per damunt de tot la ben coneguda i sempre gran formació eslavica, la Filharmònica Txeca, conduïda una vegada més, tal com s'ha apuntat, pel seu titular Vaclav Neumann. En aquesta oportunitat, a més, l'acompanyarà el Cor Filharmònic de Praga amb qui interpretarà la que pot ser una molt important versió de la *Simfonia núm. 2, "Resurrecció"* de Mahler.

Una altra formació la importància de la qual cal advertir és la Simfònica de la Ràdio de Baviera, que actuarà sota la direcció d'aquest músic de mèrits indiscutibles i de trajectòria molt particular que és Lorin Maazel. Altres formacions ofereixen un nivell

d'interès menys intens, com és el cas de la Simfònica de Moscou dirigida per Pavel Kogan, la Simfònica de la Ràdio de Frankfurt, amb Eliahu Inbal, la Royal Liverpool Philharmonic -orquestra i cor- dirigida per Libor Pesek que interpretaran la *Vuitena* de Mahler i no cal dir la sempre brillant Orpheus Chamber Orchestra, aquesta maquinària juvenil i vital, capaç de crear sempre uns climes musicals altament gratificants. El Tokio String Quartet és l'única aportació cambrística instrumental, per altra part d'un remarcable nivell, mentre que The King's Singers portaran l'encant de la música vocal de cambra amb un programa que obrirà un aplec de cançons tradicionals catalanes arrançades per Golf Richards.

Pel que fa a repertori, i tenint en compte que queden per concretar els programes de sis dels concerts, destaca sobretot l'aportació mahleriana significada en tres simfonies -les *núms. 2, 8 i 9*- la versió de la *Consagració de la primavera* de Stravinsky, que dirigirà Maazel amb la Simfònica de la Ràdio de Baviera, la *Primera*, dita també *Clàssica*, de Prokofiev, que interpretarà l'Orquestra de Cadaqués, la *Simfonia en do major* de Bizet, que oferirà la formació empordanesa, i la *Setena* de Sibelius, que interpretarà la Simfònica de Baviera.

En aquest sentit, una vegada més, aquest cicle es mou, pel que fa a programació, dins del context de criteris de gran repertori.

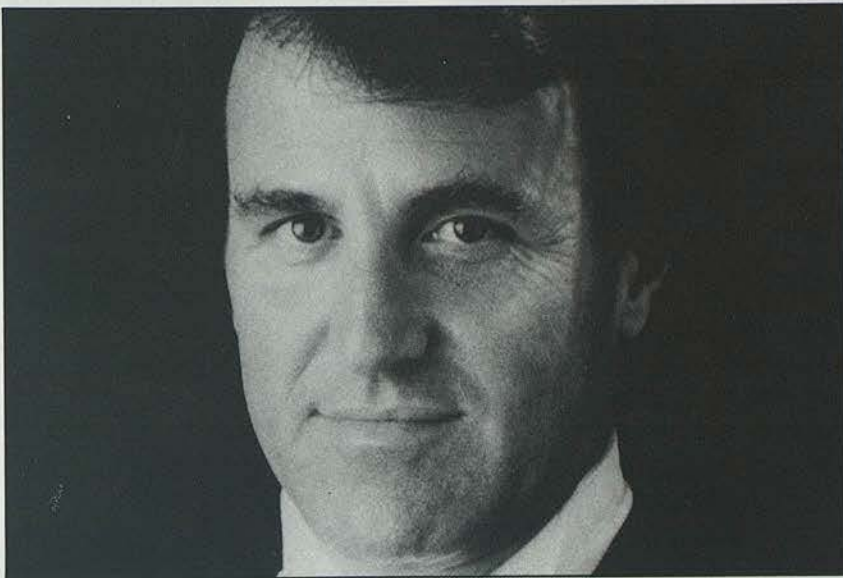
OCB: comença l'«era» García Navarro

per RRM

Un concert dirigit pel nou titular, Luis Antonio García Navarro, obrirà el dia 25 d'octubre la temporada de l'OCB. Una temporada que pot ser històrica per diversos factors. En primer lloc per la certesa de l'inici de la que cal considerar «era» García Navarro. I també perquè, molt probablement, el cicle 1991-92 serà l'últim en què la formació municipal barcelonina ostenti aquesta condició en vincular-se també al Departament de Cultura de la Generalitat, fet que pot comportar, entre d'altres coses, el canvi de nom.

S'obre, doncs, una nova plana de la ja dilatada història de l'OCB, oberta a totes les expectatives i davant la qual es fa difícil extrapolar conclusions afinades. Ningú no pot saber cap on menarà la gestió directorial del nou màxim responsable artístic de l'orquestra ni tampoc no es pot definir massa què pot passar exactament amb les negociacions en curs entre Ajuntament i Generalitat. Temporada històrica, sí, però també de transició, de cara a un futur que molt probablement concretarà els seus trets definitius a partir de la 1992-93.

Des d'aquesta perspectiva, potser no ha de sorprendre que el conjunt de l'oferta que presenta enguany l'OCB traspuï un perceptible aire de contenció, expressat així de forma genèrica. S'observen símptomes de prudència en el terreny pressupostari i també d'un força perceptible conformisme pel que fa a criteris formals. Fet que no impedeix que la temporada, amb tot, aportï al·licients substancials i també satisfaccions específiques, sobre-



tot per als seguidors habituals de l'OCB adscrits a criteris musicals menys inquisits.

Mozart i Beethoven seran els compositors més interpretats a la temporada que ens disposem a comentar. El primer, acusant encara la ressaca de la intensa commemoració del bicentenari de la seva mort, aporta cinc obres amb una d'elles —l'inevitable *Requiem*— conformant un programa complet. De Beethoven s'oferiran nou composicions, fet que suposa un nivell de protagonisme especialment intens. A distància queden compositors així mateix «segurs», com Brahms, Ravel i Txaikovski, amb tres obres cadascun d'ells, i Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Rachmaninov, Shostakovitx, Dvorák i Falla, amb dues composicions.

Cal lamentar, en aquest balanç elemental, la insistència en unes obres que força recentment ja han estat ofertes per la mateixa OCB. És el cas de tres concerts per a piano de Beethoven —els núms. 4, 5 i 1— quan no fa tant com això, temporada 1989-90, ja es va oferir la integral concertant

pianística del compositor de Bonn.

En un sentit semblant cal recordar que el *Concert per a violí* de Mendelssohn ha estat programat per l'OCB les temporades 1988-89 i la 1989-90. Dues de les tres obres de Brahms que s'interpretaran en el pròxim cicle també han estat programades recentment. Es tracta de la *Simfonia núm. 2* (temporada 1989-90) i el *Concert per a piano núm. 2* (1990-91). I el mateix podríem dir de la *Simfonia Escocesa* de Mendelssohn que es va oferir la temporada 1989-90.

El gran repertori es completa amb el retorn del *Concert per a violí* de Beethoven, la *Simfonia núm. 3* i el *Concert per a violoncel* de Schumann, el *Concert per a la mà esquerra* i *Daphnis et Chloé* de Ravel (aquesta darrera, una obra molt programada en l'època Ros-Marbà). També cal fer esment de la *Simfonia núm. 5* de Txaikovski, el *Concert per a piano núm. 1* de Rachmaninov, la *Simfonia núm. 4* dita «Romàntica» de Bruckner, les *Dances fantàstiques* de Turina, la



Salvador Brotons



Rafael Orozco

Simfonia espanyola per a violí i orquestra de Lalo, El sombrero de tres picos de Falla, el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, Quadres d'una exposició de Mussorgsky-Ravel, Concert per a violí de Txaikovski i la Sineu de Beethoven.

En un altre ordre de coses, hom constata una matisada proclivitat per al repertori espanyol, un camp molt abandonat últimament per l'OCB, amb dues composicions de Falla i una de Turina, Rodrigo, García Abril i Báguena Soler. Cal fer esment també a l'atenció atorgada a Granados, a qui es dedicarà un programa exclusiu amb motiu de complir-se enguany el 75è aniversari de la seva mort. L'aportació creativa catalana es completa amb els noms de Cercós, Brotons, Gerhard, Josep Soler, Homs i Pedrell, de qui enguany se celebra el cent cinquanta aniversari del naixement. Com es pot veure, l'OCB manté la saludable línia de prestar atenció als compositors del país i d'una forma especial als contemporanis.

Per als afeccionats especialment inquiets des del punt de vista cultural queda un estol de títols d'un interès molt acusat. És el cas de la versió completa de

Images de Claude Debussy, una composició cabdal d'aquest músic, escassament divulgada. També els Concerts per a violí de Glazunov, Khatxaturian i Dvorák. Així mateix el Concert per a piano de Grieg, la Simfonia núm. 1 de Dutilleux, Bacchus et Ariane de Roussel, i el Concert per a piano de Britten.

García Navarro dirigirà dotze concerts

El nou titular de l'orquestra, Luis Antonio García Navarro, dirigirà dotze dels vint-i-quatre programes que comprèn la temporada. Això suposa, per tant, una atenció intensiva a la formació, factor per altra part imprescindible en el procés actual de superació continuada de noves fites qualitatives. Programes destacats dels quals es responsabilitzarà són el segon, amb el *Requiem* de Mozart, el desè, dedicat a Granados, que comprèn la versió de concert de *Goyescas*, i el vint-i-dosè, centrat en la primera audició per l'OCB de *Images* de Debussy.

Els restants concerts es reparteixen entre un estol de noms de directors d'interès desigual. Des dels solvents Dmitry Kitàienko, Serge Baudo, Frühbeck de Burgos, Yoav Talmi i Leopold Hager

als gens imprescindibles Odón Alonso i Manuel Galduf, hi ha una mica de tot. Cal destacar el debut amb l'OCB, en funcions de director, de Salvador Brotons, un músic català integral que en aquests moments ha ampliat amb resultats satisfactoris la seva faceta de compositor i també d'instrumentista, a la de director.

L'apartat de solistes també ofereix un ventall desigual de sol·lències i s'hi acusa la tendència a la rebaixa de plantejaments qualitius. El piano, present a deu programes, ocupa juntament amb el violí -set-, el lloc més destacat de protagonisme. L'arpa, el fagot, la guitarra i el violoncel completen el quadre solístic amb una participació cadascun.

Pel que fa a noms, hi ha una escassa presència d'artistes catalans -els pianistes Carme Vilà i Albert Giménez-Attenelle-, mentre que hi ha una considerable aportació de la resta de l'estat amb noms senyors com els de Zabaleta, Yepes i Rafael Orozco, als quals cal afegir els d'Agustín León Ara, Paloma Pérez Iñigo i Pérez de Guzmán. Els violinistes Uto Ughi -magistral la seva última i ja una mica llunyana actuació al Palau- i Silvia Marcovici, així com la pianista Elisabeth Leonskaia, donen relleu a l'aportació solista internacional.

La Coral Càrmina, dirigida pel seu nou titular Josep Vila, tornarà a assumir la seva condició de cor col·laborador de l'OCB en els dos únics concerts amb aportació coral -*Requiem* de Mozart i *Goyescas* de Granados.

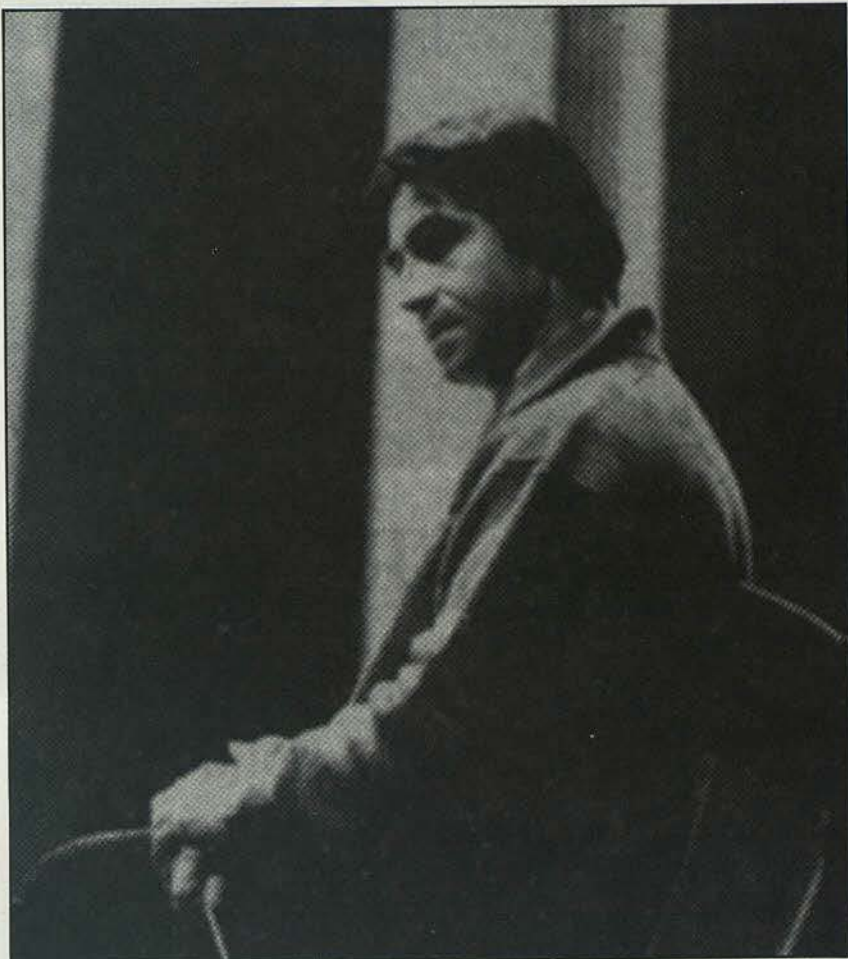
En un altre ordre de coses, la temporada s'articula sobre la base de tres cicles -A, B i C- l'últim dels quals en realitat és un tercer concert afegit a sis dels programes de la Sèrie A. La titulada Sèrie B ofereix tots els seus programes tres vegades en sessions de divendres nit, dissabte tarda i diumenge matí. En total seran, doncs, seixanta concerts, que configuren una temporada intensa a la qual s'afegiran les actuacions encara no concretades a l'Olimpíada Cultural.

Palau 100, una nova aportació al concertisme gran

per RRM

Atès que l'oferta musical de la vida concertística de Barcelona s'ha vist espectacularment incrementada per l'anunci dels dos cicles (Lluís Millet i Amadeu Vives) de quinze concerts, agrupats en la denominació genèrica de PALAU/100, cal remarcar, de bell antuvi, l'envergadura d'una proposta que difícilment podria ser superada, quantitativa i qualitativament, per part de temporades anàlogues d'altres centres musicals europeus; al mateix temps, hem d'esmentar el fet, absolutament lògic, que sigui en darrer terme el mateix Palau, indiscutiblement revalorat (a través de la Fundació Orfeó Català - Palau de la Música Catalana, associada a l'organització Maramúsica), el promotor i organitzador d'aquest brillant conjunt de manifestacions musicals.

És cert que, globalment, el pols de la salut de la vida musical d'una ciutat ha de mesurar-se en el doble sentit de les manifestacions generades per la potencialitat de les institucions i agrupacions autòctones, d'una banda, i per l'esplendor dels grans esdeveniments itinerants, de l'altra. Però també en aquesta doble vessant PALAU/100 potencia proporcionalment els recursos gens menyspreables de la casa: l'Orfeó Català, amb cent anys d'història transcendent al darrer (que col·laborarà amb la City of London Sinfonia -amb les *Vesperae Solennes de Confessore* de Mozart-, la Soviet Filharmonic Orchestra dirigida pel vital Gennadi Rozhdestvensky -amb el *Stabat Mater* de Francis Poulenc, una obra que l'Orfeó va estrenar al nostre país en presència del compositor- i la Simfònica de Montreal dirigida per Charles Dutoit -amb les parts corals del *Daphnis et Chloé* de Ravel-), i dos joves conjunts altament



Riccardo Muti

prometedors, l'Orquestra de Cambra i el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, els quals, en col·laboració amb notables solistes i directors, assumiran l'incertiu del repte d'una concurrència absolutament enlluernadora.

La jove Orquestra de Cambra del Palau que dirigeix el violinista Gonzal Comellas, oferirà tres concerts en cada un dels dos cicles i col·laborarà amb el violinista bilbaí Félix Ayo, un dels fundadors del mític conjunt I Musici, en una obra d'atractiu permanent, *Les quatre estacions* d'Antonio Vivaldi, de la qual ha fet un gran nombre d'enregistraments discogràfics, i celebrarà el dos-cents aniversari del compositor venecià amb el Cor de Cambra

del Palau, preparat per Jordi Casas; amb el mateix conjunt vocal donarà l'*Oda a Santa Cecília* de Händel (amb Barbara Schlick i Peter Bartels, que serà el solista de *Les Il·luminacions* de Benjamin Britten). També oferirà la integral dels famosos *Athens de la Coronació* de Händel amb el Cor del Trinity College de Cambridge i la direcció de Richard Marlow (en un programa Bach-Händel on també participarà el flautista Claudi Arimany), acompanyarà Alfredo Kraus i compartirà una audició amb Boris Belkin, en funcions de violinista i director.

Per la resta, no cal insistir en l'impacte assegurat d'uns noms que ja són adientment ressenyats en un

altre lloc (les Orquestres Philharmonia de Londres, Capella de l'Estat de Dresden, Filharmònica d'Israel, Filadèlfia, de la Scala de Milà, Leningrad, Moscou, Pittsburg, Virtuosos de Moscou, Simfònica Francesa, Royal Academy of Music i Academy of Ancient Music de Londres, New World Symphony, amb directors com Davis, Rozhdestvensky, Metha, Muti, Dutoit, Thomas, Spivacov i Maazel, entre altres, el cors Philharmonia de Londres (en un prometedor *Requiem* de Verdi dirigit per Giulini) i Bolshoi de Mosocú (en una audició del fresc històric de Serge Prokofiev *Ivan el terrible*); tot això no exclou la participació de solistes de fama, en concerts orquestrals o recitals, com els dels pianistes Ivo Pogorelich, Christian Zimmermann, Andrei Gavrilov o la gran revelació de la joveníssima violinista japonesa Midori. Per citar únicament un exemple de programació atractiva i relativament inusual, la presència d'aquest gran músic, oboista i compositor que és Heinz Holliger, al front de The Chamber Orchestra of Europe, amb un singular i selectiu programa (Strauss, Ravel i Milhaud).

La programació inclou els grans títols del repertori simfònic clàssico-romàntic, però també posa l'accent, de manera especial, en els grans clàssics del segle XX: Stravinsky és, en aquest domini, l'autor més programat, al costat de Shostakóvitx, Britten, Prokofiev, Ravel, Bartók, Poulenc, Honneger, Milhaud, Copland, etc. Cal, doncs, estudiar acuradament aquesta oferta plural i eclèctica per a escollir-ne els incentius que més s'identifiquin amb personals afinitats, en el cas que un abonament a un dels dos cicles faci ociosa l'elecció.

La culminació d'aquesta mostra ingent, tan inhabitual, es materialitzarà en dos concerts fora d'abonament de la Filharmònica de Berlín, dirigida per Daniel Barenboim com a solista i director, en aquest cas al Gran Teatre del Liceu (9 i 10 de maig), per a l'assistència als quals tindran prioritats els abonats als cicles Lluís Millet i Amadeu Vives.

Kurt Masur a Granada

per Ll. M.

Quaranta edicions consecutives del Festival Internacional de Granada representen una continuïtat encara relativament singular a les nostres latituds, tant més pel fet que aquesta manifestació musical ha sofert el pas d'uns anys pròdigs en canvis de tota mena —socials culturals i polítics— els quals han tingut lògicament un pes en la seva titularitat —ara compartida per diversos estaments institucionals— i en la pròpia orientació artística. Aquesta aporta en l'actualitat una filosofia pròpia que té presents, els gustos del gran públic i un espectre plural conjuminat amb sèries unitàries, sense deixar de banda la tradició local, la concurrència d'elements creadors i interpretatius del país i les manifestacions paral·leles.

Del 14 al 30 del passat mes de juny, se succeí un conjunt de manifestacions que arrencaren amb una interpretació de l'acadèmica *L'Arca de Noè* de Benjamin Britten, amb un cos heterogeni d'interprets on predominaven els elements locals, dirigits pel barceloní Josep Pons; després, la indefugible commemoració mozartiana (amb un *Don Giovanni* del que hem rebut referències musicals immillorables, amb el protagonisme de Ruggero Raimondi i Antoni Ros-Marbà, en aquesta avinentesa enfront de l'Orquestra de Cambra d'Holanda, en versió concertant, en no poder ser representat a causa dels endèmics malentesos entre diverses instàncies operatives, i la integral, sobre un fortepiano, de les *Sonates* del compositor de Salzburg, amb el peculiar carisma de Paul Badura-Skoda, que el públic barceloní coneix molt bé); i finalment, per citar només alguns dels esdeveniments del Fes-

tival, una integral de l'obra simfònica de Brahms, amb l'Orquestra del Gewandhaus de Leipzig i el seu titular, Kurt Masur.

Hom pot veure en aquest conjunt una personalitat poc freqüent en el món simfònic, tan estandarditzat, d'avui; també podem intuir-hi una voluntat tenaç de preservar la pròpia tradició. D'una musicalitat compacta i no pas sofisticada, la perfecció material fou plausible, si bé semblava acusar el fet de produir-se en unes condicions acústiques (les del pati del Palacio de Carlos V) alienes a les que són habituals en la seva pràctica quotidiana. Kurt Masur irradia una poderosa empremta personal; barreja d'home d'ofici i de conductor engatjat, al mateix temps temperamental i moderadament rutinari, empra un codi gestual molt peculiar, d'altra banda perfectament assimilat pels seus instrumentistes, amb els que ha compartit llargament uns criteris interpretatius comuns. Cal dir que, en general, recrea més les quatre simfonies (sobretot, segons el nostre criteri subjectiu, la *Primera* i la *Tercera*) que els acompanyaments dels concerts instrumentals.

José María Pinzolas no sintonitzà amb Masur en el *Concert de piano núm. 1*; cal dir que hagué de lluitar amb el handicap d'un instrument en condicions inadequades (un fet que fou copiosament comentat a la premsa local); en l'ingrat *Doble concert per a violí i violoncel*, la romanesa Michaela Martin acredità un temperament remarcable, mentre que Jörnjakob Timm, el primer violoncel del conjunt alemany, oferí una versió acurada, més acadèmica; Elisabeth Leonskaja, amb tant de nervi com sensibilitat i domini tècnic, protago-

nitzà potser, en el *Concert de piano núm. 2*, un dels moments més àlgids del cicle Brahms; però la gran sorpresa la proporciona la jove i japonesa Midori —una de les revelacions més espectaculars dels darrers anys— amb el *Concert per a violí*; concentració i temperament inusuals contrasten amb la seva fràgil aparença, un tret anecdòtic que no desdii de la seva categoria musical i instrumental, de la qual hom pot esperar encara una evolució transcendent. També tinguérem l'avinentsa d'escoltar, en les òptimes condicions de l'Auditorio Manuel de Falla, l'excel·lent Scottish Chamber Orchestra, de la mà del compositor Sir Peter Maxwell Davies. La seva direcció nerviosa i apressada, més aviat tendent a la superficialitat, en la *Simfonia "Júpiter"* de Mozart, no ens impedí apreciar les qualitats latents del conjunt escocès. Com a compositor, el seu *Stratclyde Concerto núm. 2, per a violoncel i orquestra* mostra una inspiració eclèctica i hàbil i un ofici considerable; l'obra que tancà el primer programa, *An Orkney Wedding, with Sunrise*, efectista i brillant i, fins i tot, folkloritzant, palesa una desinhibició i una manca de prejudicis tan simpàtica en alguns aspectes com excessivament simplista en una consideració valorativa global.

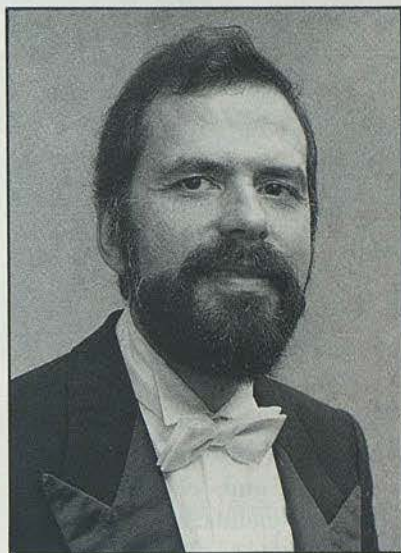
Aquest resum incomplet del Festival mereix, a nivell informatiu, la menció expressa dels intèrprets i compositors catalans que hi assoliren una representació: el Grup Manon, Àlicia de Larrocha, Joaquim Homs (amb un *Moviment simfònic per a orquestra*, obra encarregada pel Festival, que fou interpretada per l'Orquestra Simfònica de Tenerife, sota la direcció de Víctor Pablo Pérez), el pianista Albert Nieto (que oferí un recital amb obres de Falla, E. Halffter, Narcís Bonet, Josep Soler, Manuel Castillo, Joan Guinjoan, Manuel Blancafort, Manuel Balboa i Carmelo Bernalola) i el grup Diatessaron.

Aires nous a Peralada

per L.I.M.

El Festival Internacional de Música Castell de Peralada conserva, com és lògic, els trets que fins ara l'han caracteritzat i que, en les seves manifestacions culminants, atrauen un públic nombrosíssim, reunit per raons socials i musicals, de residents eventuals a les comarques empordaneses, i també —atesa la seva parcial especialització en el món de la veu i l'espectacle operístic— dels incondicionals del gènere, de diverses i plurals procedències. Paral·lelament, amb una nova direcció, hom pot detectar una més gran sensibilitat envers algunes manifestacions autòctones en la programació i en els intèrprets. Així, foren de remarcar, una estrena absoluta del barceloní Jordi Cervelló (*Burlesca ibèrica*) a càrrec de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana i la inclusió significativa de l'obra de Xavier Montsalvatge, de naixement gironí, *Tres postals il·luminades*, que van ser ofertes per l'excel·lent guitarrista Jordi Codina amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà. En el capítol dels intèrprets catalans esmentem, a part els ja citats, Enriqueta Tarrés, Josep Colom, Josep M. Escribano, Jaume Francesch, el Quintet de Cambra de Catalunya, Àlicia de Larrocha i el director Xavier Güell, habitual al Festival.

En la impossibilitat de donar una visió retrospectiva detallada de les disset audicions del cicle, ens limitarem a una crònica de les tres que presenciarem. El primer dia d'agost, l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, la jove agrupació que pa-



Josep Colom

trocina la firma Epsom, oferí un programa divers que abraçava des d'una fresca i virtuosística *Sonata* de Rossini fins a una de les peces de referència del repertori dels conjunts de corda, la *Serenata* de Dvorák, passant per l'inefable *Concert de piano núm. 9, en mi bemoll major* de Mozart i la citada estrena de Cervelló.

Josep Colom, un dels nostres solistes més qualificats, protagonitzà el concert mozartià amb un joc pianístic tan controlat i harmoniós com sensible i musical. *Burlesca ibèrica* de Cervelló (una reelaboració d'un treball anterior) és una peça de bravura, una mena de "perpetuum mobile" que traça una ascensió dinàmica deliberadament efectista i que hem de considerar com a decididament aconseguida, dins el marc de la seva estètica, si apliquem aquell criteri de valor basat en l'adequació de l'obra a les intencions del compositor. Per la resta, l'OCPMC acredita en la *Serenata* de Dvorák el procés ascendent que està



Plácido Domingo

realitzant, a partir d'una presentació ja altíssimament prometedora, amb el lideratge de Gonçal Comellas, eficaç en la coherència pedagògica del seu influx tècnic i impecable en la comunicació personal de la seva musicalitat innata. Unes qualitats que, cal dir-ho, foren lleument mediatitzades per factors meteorològics, en un marc a l'aire lliure, d'un ambient tan màgic com sensible a les ventades empordaneses.

El cap de setmana següent fou marcat per la presència dels conjunts estables del Kírov de Leningrad. El dissabte oferiren la versió de concert d'*Ivan el terrible* de Sergei Prokofiev, i l'endemà, en un remarcable "tour de force", una representació de l'*Otello* verdità, amb el protagonisme vocal de Plácido Domingo i Kallen Esperian.

L'obra de Prokofiev, extreta de la música per al film d'Eisenstein i fruit d'un treball conjunt, el 1942, entre el compositor i el cineasta, acusa les simplificacions i les contradiccions de la producció de l'època soviètica del compositor, però és també fortament arrelada a la gran tradició de la música històrica eslava, un fet que li dona un caràcter genuí, amb moments musical-

ment interessants que no desdiiuen del compositor. La versió de l'Orquestra i els Cors del Kírov, amb la participació sobresortint d'Olga Borodina i la direcció de Valeri Gergiev, participà manifestament d'aquesta autenticitat.

La representació d'*Otello* (amb un muntatge escènic possible) es tenyí del relleu estel·lar dels seus protagonistes. No és cap secret remarcar (evidentment com un elogi) el fet que la inòcua identificació de Plácido Domingo amb el personatge supera fins i tot qualsevol possible comentari de les seves qualitats vocals i musicals. La Desdèmona americana Kallen Esperian es distingí, en canvi, més per la qualitat lírica excel·lent, que no pas per la presència escènica. La resta del repartiment oferí una versió típica i equilibrada de companyia estable i ens proposà un exemple curiós de recepció verdiana per part d'un elenc d'extracció i formació esclaves. Valeri Gergiev conduí musicalment la representació amb dinamisme i autoritat, en aquesta mateixa tònica d'un estil verdità lleugerament "apòcrif". No cal dir que l'èxit de la vetllada, amb un aforament autènticament complet, fou total i indiscutible.

Rostropovitx, "Senyor" de Peralada

El pas per Peralada del violoncel·lista rus Mstislav Rostropovitx no podia constituir sinó un important esdeveniment. Ben al marge de cap connotació sentimental - política - patriòtica (els esdeveniments que han convulsionat el seu país aquest agost encara no s'havien produït) el seu mestratge excepcional i la seva enorme categoria d'artista i de músic total van deixar una empremta única.

A la tarda havia escoltat amb atenció el concert que el novell Conjunto Ibérico de Violoncelos, dirigit per Elías Arizcuren, havia ofert al claustre del recinte del castell empordanès. Concert en què també va intervenir, amb la seva classe tan reconeguda, la soprano barcelonina Enriqueta Tarrés, intèrpret de les *Canciones negras* de Montsalvatge.

Després, mentre el cel de finals de juliol fosquejava perceptiblement, un apressat assaig amb l'Orquestra de Cambra Lituana dirigida per un eficient director mexicà, Sergio Cárdenas, totalment desconegut. I a la nit l'esclat excepcional d'una sensibílissima versió del *Concert en re major* de Haydn, i com a cloenda del concert unes excepcionals *Variacions sobre un tema rococó* de Txaikowski, d'una exquisidesa absoluta. Rostropovitx va imposar-se als elements propis d'un espai massa obert per a un tipus de música amb un clar contingut intimista i va imposar la llei de la seva categoria per a crear, per damunt de tot, uns climes d'una plenitud absoluta. **J.C.**

Fabià Puigserver, creador de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure

per J.C.

“**E**n Fabià és la persona que he conegut que entén millor què és l'art. Té una gran comprensió pel fet artístic... En aquest sentit em recorda les grans figures, com Picasso o Miró.”

Aquestes paraules van ser pronunciades per Josep Pons, director de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure en el curs d'una entrevista que vam publicar al número d'abril d'enguany.

Crec que es tracta d'una definició ideal de la figura de Fabià Puigserver, mort aquest estiu passat, a cavall del juliol i l'agost, víctima d'una malaltia fora de l'abast del domini de la ciència. La visió de Pons resulta especialment valuosa en incidir en la imatge d'obertura total d'horitzons del destinatari de la mateixa. És una imatge que trenca amb la tòpica de “només” home de teatre en què ha estat inexactament encasellat. O en la que l'ha encasellat més o menys inevitablement una trajectòria teatral impressionant per la seva extensió i sobretot per la seva transcendència qualitativa.

Fabià Puigserver va il·luminar iniciatives tan importants com el GTI –Grup de Teatre Independent– (1966), animador d'aquella tan esperançadora Operació Off Barcelona instal·lada al Teatre de l'Aliança del Poble Nou. Va crear també el Grup l'Òliba dedicat al teatre infantil i, posteriorment (1974), el Teatre de L'Escorpí. I cloent aquest capítol, el 1976 va ser el promotor i la peça angular de la constitució del

Teatre Lliure, la companyia teatral catalana de trajectòria més transcendent dels últims decennis.

Però Puigserver va ser sobretot l'escenògraf present a prop de 150 realitzacions escampades arreu d'Europa i d'Amèrica, en produccions en molts casos de responsabilitat total seva i començant totes les formes escèniques: teatre, òpera i ballet.

També ha treballat per a la televisió i el cinema. A més, va ser l'artífex de la moderna escola catalana d'escenografia, des del seu mestratge exercit a l'Institut del Teatre a partir del 1970. Tot plegat ajuda a configurar una imatge d'home de teatre sobredimensionat, gegantí, en aquesta obra vastíssima endegada al llarg dels 30 anys de la seva història catalana iniciada al retorn del seu exili polonès el 1959. En tot cas, cal advertir que al marge de la concreció de les dades acabades d'exposar, el Fabià Puigserver home de teatre va fer una aportació decisiva i transcendental al teatre català i que ha constituït el revulsiu que l'ha menat a ser un dels més dinàmics i creatius d'Europa. Es tracta de situar en un pla de normalitat operativa els principis de l'anomenat Teatre Independent dels anys seixanta, per altra banda tan difícils. Fer que aquell teatre viu, inquiet, ambiciós, temut des de sectors conformistes de l'establishment polític, social i cultural del moment, assolís carta de naturalesa i acabés imposant la seva llei. Treure'l del reduït de les sessions úniques i sovint marginals i instal·lar-lo a la normalitat de les

cartelleres, o específicament a la del Lliure, i des d'aquí esdevenir referència de la revitalització del teatre català.

Però cal deixar de parlar de l'home de teatre i aprofundir en aquesta “comprensió” de l'art de què parlava Josep Pons i de la qual va formar part tant la música. En aquest sentit, no es tracta només de recordar la seva tasca escenogràfica en produccions operístiques i de ballet i dansa popular al Liceu, al Teatro de la Zarzuela, al Théâtre de la Monnaie de Brussel·les, a l'Òpera de Berna i de Zuric, al Palau de la Música, a Toronto, etc. És molt més que això, i en un lloc preeminent es tracta de la creació de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, formació que ell va fer possible i a la qual va inocular l'alè de la seva forma de fer irrenunciable en el rigor i en l'exigència qualitativa.

La seva vocació musical el va portar a endegar el muntatge arriscadíssim, però globalment reeixit i feliç, de l'òpera *La flauta màgica* a cura de la companyia del Lliure. I va convertir en un espectacle musical imaginatiu i ric el text de Pablo Neruda *Fulgur i mort de Joaquín Murrieta*. No sé si significativament, la seva última tasca com a creador teatral va ser la lluminosa i exquisida escenografia d'aquesta meravella de producció que va ser *Història d'un soldat*, oferta per l'orquestra i la companyia del Teatre de Lliure a les acaballes de la temporada última i que molt probablement es reposarà en l'actual.

Crec que amb la mort de Fabià Puigserver, també la música catalana ha perdut molt. I amb la música i el teatre, hi ha perdut la cultura del país, d'una forma genèrica, atesa la generositat i l'amplitud d'horitzons de la seva trajectòria. Una trajectòria que fa que la comparació de Pons amb Picasso i Miró –de qui el separaven sobretot i en bona mesura els diversos graus de capacitat mercantil dels seus productes– no resulti bàsicament inexacta.

No cal insistir que si Salzburg és sempre una fita gran per a tot bon afeccionat musical, l'avinentsa de la commemoració del bicentenari de

la mort del més il·lustre dels seus fills, esdevé no sols un esquer especialment cobejable sinó també un objectiu mític i místic excepcional.



Escoltar el Requiem de Mozart a Salzburg

per JAUME COMELLAS

Salzburg, el seu esplèndid auditori del Festspielhaus i així mateix els carrers, carrerons, places i acollidores galeries que conformen aquest conjunt urbanístic tan excepcionalment bell i de característiques tan individualitzades, enguany es consti-

tueix en una mena de santuari universal de la música; en lloc de pelegrinatge si no obligat sí profundament desitjat, a la recerca d'una transpiració espiritual-musical de continguts íntims únics Salzburg sempre és Salzburg i el seu festival també; però enguany ho són quelcom més. Definitivament.

Sense ésser-ne plenament conscient, s'acusa un cert neguit d'imma-

nència d'esdeveniment, d'instant d'excepció, de clima anímic indefinible. Les commemoracions, intrínsecament i objectiva no tenen res més d'especial que allò que hom vulgui trobar-hi, o sincerament hi trobi, via un procés subjectiu sovint complex. O bé allò que el cúmul de circumstàncies ambientals acaben aconseguint que siguin o tinguin. Hi ha un estat de conscienciació col·lectiva que penetra



HAENDEL * EL MESIAS NICHOLAS McGEGAN



MONTEVERDI * MISAS
PHILIPPE HERREWEGHE

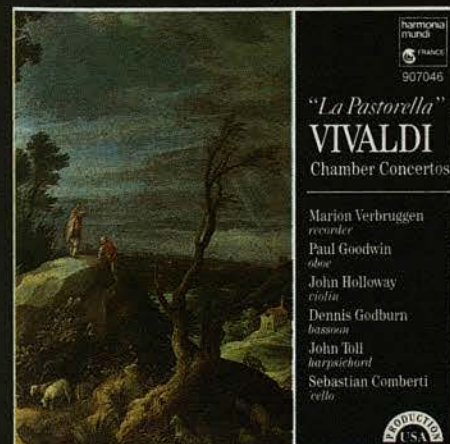


CODEX FAENZA
MARCEL PERES



CHOPIN / STRAUSS
LLUIS CLARET, ALAIN PLANES

VIVALDI * LA PASTORELLA
CONCIERTOS DE CAMARA



RECITAL
FREDERIC CHIU



HAENDEL * SONATAS
HUGO REYNE

pels porus de l'animitat del cos social —entès de manera extensa i genèrica— i que en el cas que ens ocupa fa que tot allò que es refereix al món mozartian adquireixi, especialment enguany, una dimensió excepcional. I que, a més, traslladat al *sancta sanctorum* del protagonista queda potenciat de forma superlativa. És quelcom d'una absoluta potència fatalista.

Hi ha un context de mitificació prou evident que ho envaeix tot i que pesa inexorablement. I, per què no?, feliçment també. Salzburg està vivint enguany, amb tota seguretat, el més important dels seus festivals; o de les edicions dels seus festivals. No és solament la concentració d'una oferta gegantina qualitativament i quantitativa. No és només l'efemèride ja citada. És el record encara viu de Herbert von Karajan que es passeja com un esperit protector damunt el seu Festival de Pasqua, els programes del qual inclouen la llegenda reverencial, quasi una declaració de principis, de "fundat per Herbert von Karajan".

L'al·ludida importància de l'oferta musical salzburguesa es fa ben explícita en el què exposem a continuació. Entre el 23 de març i el primer d'abril —9 dies— hi havia programades tres representacions de *Le nozze di Figaro* dirigides per Bernard Haitink i sis concerts de la Filharmònica de Berlín, quatre d'ells sota la direcció de Daniel Barenboim i dos amb el mateix Haitink al podi. Les obres programades eren les *Simfonies núms. 5 i 9* de Bruckner, la *Simfonia núm. 95* de Haydn, la *Simfonia K. 550* de Mozart, que substituïa l'anunciat *Concert per a piano, K. 595* que en el darrer moment Barenboim no va interpretar, i finalment el *Requiem* del mateix Mozart.

La següent tongada de programació, de l'11 al 20 d'abril comprenia dues representacions de l'òpera *Die Frau ohne Schatten* de Richard Strauss amb direcció de Georg Solti i sis concerts a cura de la Filharmònica de Berlín —de fet l'orquestra oficial del Festival— dirigits quatre d'ells per Claudio Abbado i dos per l'esmentat Solti. Entre els solistes vocals, hi figuraven Marjana Lipovsek, Eva Marton, Julia Varady, Thomas Moser, etcètera.

Aquesta oferta es completava amb altres cicles de menor envergadura que seria prolix detallar i que acabaven d'atapeir literalment d'al·licients la ciutat.



Barenboim va dirigir el *Requiem* de Mozart a Salzburg

En tot cas, aquesta oferta, que inclou menys de tres de les 52 setmanes de l'any, cal extrapolar-la de la totalitat d'aquest període i així hom observa que Salzburg acollirà fins al pròxim 31 de desembre un total de prop de 1.500 manifestacions de diferent índole, entre les quals trobem les plàstiques, conferències, accions, etc., i naturalment les musicals, en allò que ha de ser una demostració explosiva de vitalitat cultural i, naturalment d'autèntica devoció mozartiana. Una tal densitat d'oferta difícilment pot ser absorbible per una ciutat com Salzburg, per molta que sigui la tradició musical que, efectivament, acumula, amb els seus 150.000 habitants i amb un entorn, el propi land o província de Salzburg, que mou al voltant del mig milió llarg d'habitants. Per altra part, Viena resta relativament lluny i compta amb una programació musical prou intensa per ser alimentadora "natural" de la vida musical salzburguesa. I el mateix podríem dir, *mutatis mutandis*, d'altres grans ciutats austríaques. És, doncs, en bona mesura l'allau turística el que justifica aquesta luxuriat oferta, que en tot cas compta amb un suport social envejable. I que és propagada arreu dels entorns mitjançant diferents formes de reclams publicitaris que arriben fins i tot als indrets camperols més arraconats, a les vores de les carreteres més importants i també a les més secundàries.

D'altra banda, uns preus de localitats no gens populars, encara que d'envergadura relativitzable des del món barceloní gens privilegiat en aquest sentit, esdevenen una mena de taló d'Aquil·les ben perceptible. I ens consta que aquesta és una realitat que preocupa Gerard Mortier, responsable ja des d'ara del Festival de Salzburg.

Els preus de les localitats dels concerts simfònics es troben entre 1900 xillings —unes 17.000 pessetes— i 1.700 xillings —aproximadament 15.000 pessetes— per a les localitats més cares i 400 xillings —3.500 pessetes— per a les més barates. Guarismes propers als que regeixen a casa nostra en manifestacions de categoria lleument inferior a les que ens ocupen. On les diferències apareixen més acusades és a l'òpera, amb preus que van de 3.500 xillings —30.000 pessetes— per a les localitats més cares i 800 xillings —7.000 pessetes— per a les més barates, xifres aquestes molt superiors a les que regeixen en el nostre Liceu.

El protagonisme acusat del públic estranger converteix el *foyer* del Festspielhaus en una autèntica Babel idiomàtica. Diverses llengües es barregen en un conjunt de converses *avant match* complagudes i satisfetes entre la gentada vinguda d'arreu del món mentre discretes càmeres proveïdes de flashes no menys discrets perpetuen el pas, segurament fugisser i puntual,

pel santuari mozartià en una imatge que posarà en evidència el culte a les vestimentes més elegants i de *cachet*. Sovintegen els *smokings* entre els homes i els models d'alta costura entre les senyores. Enmig, algunes representants de l'etern femení no s'amagaran, sinó tot el contrari, de lluir indumentàries d'inequívocs trets tradicionals locals, fregant quasi el folklorisme, amb la mateixa naturalitat que els homes no s'avergonyeixen de passejar en ple diumenge de Rams pels carrers més cèntrics de la ciutat, lluint el seu pantaló curt fins sota el genoll, protegida la cama amb mitjons gruixuts de llana. En aquest país, per altra part modern i dinàmic, ningú no sembla fer fàstics a mostrar les seves fidelitats a trets socio-culturals propis i a la tradició més exacta. Tot es fa en un context de plena espontaneïtat sense ni presumir ni avergonyir-se de res.

El Festspielhaus és un auditori clavat quasi dins la gran i poderosa roca del Mönchsberg, de construcció moderna i funcional, austera i còmoda alhora. És un edifici no excepcionalment personal en el pla arquitectònic ni específicament integrat en un context urbà tan poderosament individualitzat com és el de la part antiga de Salzburg on es troba.

Tot hi és ampli i confortable, encara que inevitablement fred. El vestíbul de platea compta amb una filera de busts, de mida pràcticament natural, de figures vinculades a Salzburg i al seu festival, encapçalades, no caldria sinó!, per Karajan, i entre els quals cal citar Karl Böhm, Bernard Paumgartner, el director escènic Max Reinhardt, Richard Strauss i d'altres.

L'excel·lent disposició de l'Oficina de Turisme Austríac a Barcelona i la de Salzburg ens van permetre assistir al concer en què es va interpretar el *Requiem* de Mozart i la *Simfonia*, K. 550 que va dirigir Daniel Barenboim, una de les batutes habituals de la Fil·harmònica berlinesa. El cor era el de la Staatsoper de Viena i els solistes, la mezzo-soprano italiana Cecilia Bartoli, a qui sis dies abans havíem tingut oportunitat d'escoltar en el seu debut liceístic amb *Il barbiere di Siviglia*, la soprano soviètica Ljuba Kazarnovskaya, el tenor nord-americà John Aler i el baix italià Ferruccio Furlanetto, ben conegut del públic liceista. La versió de l'esmentada simfonia va obeir a criteris molt propis de la con-

cepció directorial del músic argentí; un artista amb el segell de "brillant", entès en la seva accepció musical més tòpica. És una forma de concebre la interpretació habitual en els grans "divos" de la direcció dels nostres dies i que, entre d'altres detalls, es caracteritza per un joc de contrastos molt acusat, vivacitat en els *tempi*, pianos sensuais quasi i *crescendi* generosos de força i de vida. Aquesta orientació interpretativa portada massa a les últimes conseqüències corre el risc de caure en la trivialitat. Per altra part, només és possible de resultar reeixida comptant amb un instrument tan perfecte com és la formació berlinesa. Un conjunt que no acusa mai la més mínima dificultat per fer front a esculls rítmics o cromàtics "impossibles". Tot adquireix en el seu treball un aire de facilitat abassegador, en el límit, però, d'un cert mecanicisme i d'una matisada falta d'autèntic misteri. És el terreny de la quinta essència de la perfecció. Però, cal insistir-hi, amb el risc, per llunyà que sigui, real, de la superficialitat.

En el *Requiem*, Barenboim va accentuar la dimensió dramàtica de l'obra. Va ser una versió que podríem considerar com molt de "Setmana Santa", molt intensa. No es pot parlar de caràcter introvertit, però sí d'un força evident clima d'exaltació tràgica, d'un pouar en el fons tràgic individual i personal que comporta aquesta contemplació de la mort presentida íntimament amb tota seguretat pel músic salzburguès.

El cor de la Staatsoper de Viena va captivar per la seva extraordinària musicalitat i equilibri. És un bloc musical formidable, poderós però al mateix temps intensament comunicatiu. Les veus femenines tenen nervi i energia però mai crispació ni tensió i les masculines imposen però no abasseguen. En el si d'una versió de tall inequívocament romàntic, el cor vienès va actuar sempre deixant l'empremta d'una gran classe i d'una exquisidesa i refinament excepcionals.

Pel que fa als solistes, la sorpresa va ser la soprano soviètica Ljuba Kazarnovskaya, una artista jove amb una veu bellíssima i una línia de cant d'una musicalitat absoluta.

Cecilia Bartoli, amb menys protagonisme, va complir amb absoluta suficiència, i el mateix es pot dir de John Aler, un reconegut especialista en el gènere oratori, i de Ferruccio Furla-

netto, un baix-baríton poderós, de qualitats especialment adequades per al criteri específic de la versió.

Aquest *Requiem* ja és intrínsecament història. Ignoro si algun enregistrament discogràfic perpetuarà l'esdeveniment; de fet un espès enreixat de micròfons, en el qual es va estavejar més d'una vegada la impetuosa batuta de Barenboim, fa pensar que en pugui sortir una posterior gravació. En tot cas aquesta història per a cadascú té uns valors individuals subjectius d'impossible descripció. Escoltar el *Requiem* de Mozart a Salzburg, l'any del bicentenari de la mort del compositor i en interpretació de l'equip artístic indicat és, en bona mesura, molt més que escoltar el *Requiem*. Un hom s'abandona o cau irremediament en un clima especial de mitificació que ho envaeix tot. Darrerament i al costat de l'esdeveniment estrictament musical hi ha tot un món. L'aire humit d'un Salzburg en aquests dies encalitzats i els seus carrers estrets i torçats de la part antiga, la de l'esquerra del curs del riu Salzach, en els quals destaquen els fanals que allarguen els seus braços fins quasi a la façana oposada. Uns braços decorats amb formes ondulants i daurats. Hi ha també l'excepcional Residenz Platz, potser una mica massa oberta, amb la contigua Mozart Platz amb el monument al compositor, marc irrenunciable de la majoria de les fotografies de records turístics.

I és clar, la visita obligada a la casa on va residir Mozart, un museu fins a cert punt decebedor per l'escassetat del material que s'hi exhibeix, però a la fi cau de transpiració mozartiana intensíssima. Hi ha, encara, si es vol, la pressió d'una variadíssima gamma de productes que hom troba pertot arreu, presidits per l'esquer del rostre rosaci i juvenil del músic. És un tot heterogeni en el qual destaca d'una forma especial, tal com ja ho va advertir en aquestes pàgines el gran estudiós mozartià Robbins Landon, el bombó i la xocolatina d'uns sabors sempre deliciosos.

Tot ajuda a immersir-se en aquest tot subtil, gratificant i conscientment desitjat. Un hom es deixa seduir realment perquè en realitat per això ha anat a Salzburg. Un Salzburg definitivament santuari i llum de l'espiritualitat mozartiana sempre i d'una forma molt especial en aquest "any jubilar" excepcional.

DANSA

TEMPORADA 1991/92

Ballet del Gran Teatre de Ginebra (Suïssa)

26 i 27 d'octubre de 1991

Estrelles Soviètiques de la Dansa

14 i 15 de desembre de 1991

Ballet d'Euskadi (Espanya)

18 i 19 de gener de 1992

Ballet Español de Madrid

Director José Granero

15 i 16 de febrer de 1992

Ballet de Zaragoza (Espanya)

14 i 15 de març de 1992

**Ballet del Teatre Estatal de Brno
(Txecoslovàquia)**

25 i 26 d'abril de 1992

ABONAMENTS A LA VENDA

a totes les oficines de la Caixa de Terrassa i al Centre Cultural
(Rambla d'Egara, 340 - Tel. 780 43 77) TERRASSA, de 10 a 21 h.

CENTRE

FUNDACIÓ CULTURAL



CULTURAL

DE LA CAIXA DE TERRASSA

El lector mínimament atent pot comprendre que hom podria omplir la secció Tema de la Revista, al llarg de tot l'any, dedicant-la a glossar aniversaris de realitats històrico-musicals més o menys rellevants. Aquest és un món de pretextos temàtics bàsicament fàcils; en tot cas, no exempts d'interès. Un món en què hem procurat incidir des d'una perspectiva crítica o, si més no, selectiva, cara a preservar sempre uns màxims d'interès del contingut global de la publicació.

Aquest any 1991 aporta motius per a pouar en commemoracions destacades, començant per la fonamental i tan i tan abordada del bicentenari de la mort de Mozart. Granados -75 anys de la seva mort-; Dvorák -150 anys del seu naixement-; Prokofiev -100 anys del seu naixement-; Brudieu -400 anys de la seva mort-; Vivaldi

-250 anys de la seva mort-; Meyerbeer -200 anys del seu naixement-; Pedrell -150 anys del seu naixement-; Delibes -100 anys del seu naixement-; Chabrier -150 anys del seu naixement-; Czerny -200 anys del seu naixement-... són algunes de les referències que permetrien una ocupació més o menys justificada de l'espai Tema i que bloquejarien l'atenció a una superior varietat de contingut.

Per això concentrem en un sol número el tractament de tres d'aquests esdeveniments

commemoratius, després d'haver fet un apart molt específic a la figura excepcional de Mozart i d'advertir que dedicarem el pròxim Tema a la figura tan significativa per a la música catalana de Felip Pedrell. Es tracta de tres figures de característiques totalment dissemblants, però cadascuna d'una enorme importància des del punt de vista de la seva aportació musical i, com en algun cas especial -Prokofiev-, també de la seva peripècia humana. Antonio Vivaldi, el pare de la música barroca italiana, l'occità renaixentista Joan

Brudieu i el rus Sergei Prokofiev il·lustren tres parcel·les significatives de la història de la música i creiem que el coneixement de les seves trajectòries serveix per a il·luminar en els nostres lectors un tot de material d'un considerable interès.

Som conscients que la tria hauria pogut ser una altra i no deixem de confessar una certa recança per no

poder atendre tot el vast i suggestiu camp d'al·licients que ofereixen altres tries d'esdeveniments commemoratius. I que molts lectors trobaran a faltar una atenció a tal i d'altres a un altre. Expliquem però que determinades absències, com les de Granados o Dvorák, obeeixen en el nostre raonament al fet que són músics d'un coneixement més generalitzat. De cap manera s'ha d'interpretar aquest deixar de banda com un menyspreu de l'entitat de la seva obra o de la substantivitat de la seva trajectòria.

Els altres aniversaris

Vivaldi, més enllà i més ençà de *Les Quatre estacions*

per JOAN VIVES

Quan el dia 28 de juliol de l'any 1741 van inhumar el "Signor Antonio Vivaldi, prete secolare..." en una miserable sepultura al cementiri de l'Hospital de Viena, ja feia temps que havia tocat i ultrapassat el vèrtex de la seva brillant carrera de compositor, violinista, mestre de música i director d'orquestra.

Tot aquell públic que durant més de dues dècades no s'havia cansat mai de sentir una vegada i una altra la seva música, tots aquells compositors que, atrets per aquella nova personalitat, havien estat usuaris del seu llegat creatiu, tots aquells no aristòcrates que havien arribat a pagar quantitats gens menyspreables per unes quantes pàgines de la seva música, tots el van oblidar aquell mes de juliol. A Europa s'estava consolidant una nova generació, amb un estil nou, i que, per tant, sonava modern. Era la música de personatges com Tartini, Locatelli, Sammartini i Pergolesi, entre d'altres... Vivaldi havia passat de moda.

L'última notícia que tenim de la seva vida va ser la venda, un mes abans de morir, d'una quantitat indeterminada de composicions al Comte de Collalto, d'origen venecià, però que vivia a Brtnice, Moràvia.

Es va dir que la causa de la mort havia estat una "inflamació interna" (innerlicher Brand [sic]).

L'enterrament, sense cerimònia, es va fer la tarda del mateix dia i va costar la petita quantitat de 19 florins i 45 croats, el preu més barat de tota la tarifa. Res a envejar al mític enterrament de Mozart. La situació econòmica de Vivaldi, malgrat que en els bons moments havia arribat a guanyar veritables fortunes (50.000 ducats l'any aproximadament), havia quedat deteriorada per una excessiva prodigalitat.

La casa on va morir a la capital austríaca, la van enderrocar el 1858 per obrir un carrer nou (Ringstrasse). El cementiri va acabar clausurat per una reforma arquitectònica.

Estem davant una sèrie d'ingredients que, inevitablement, ens fan pensar en el possible èxit, en mans americanes, d'una pel·lícula que es podria ti-

tular perfectament "Antonius". Però enguany, l'escollit ha estat Mozart. No es tracta de fer un judici sobre si la situació és merescuda o no. Simplement es pretén recordar la dimensió de l'home i de l'artista que, l'estiu d'ara fa 250 anys, va deixar la seva carrera de músic per convertir-se en un veritable mite dins la història de la música, conegut pels melòmans d'arreu del món.

Els Vivaldi

Parlar de Vivaldi comporta un record implícit de la ciutat de Venècia. És curiós, però, observar que el cognom Vivaldi ja està referenciat al segle XII a Taggia, prop de San Remo. I també que molts avantpassats de Vivaldi van ocupar càrrecs diversos, sovint d'importància, a terres genoveses.

Agostino Vivaldi (avi del compositor) vivia a Brescia i va tenir dos fills. Després de la mort de l'avi, els dos germans es van traslladar a Venècia pels volts del 1665. Un dels dos, Giovanni Battista (1655-1736), que treballava de barber, es va casar amb Camilla Callicchio (1655-1728), filla d'un sastre, el 1776. L'any següent, Giovanni Battista havia canviat la professió de barber per la de "sonatore" (instrumentista). El matrimoni segurament va tenir 9 fills, encara que només tenim comprovada la vinculació certa de 6:

- Antonio Lucio (4-3-1678/+ 1741)
- Margarita Gabriela (18-7-1680)¹
- Cecilia Maria (11-1-1683)
- Bonaventura Tomasso (7-3-1685)
- Zanetta «Giannetta» Anna (1-11-1687/+ 1762)
- Francesco Gaetano (9-1-90/+ 1752)

Els altres 3, que per diversos motius se sospita que també eren germans o, si més no, que estaven vinculats a la família van ser:

- Iseppo «Giuseppe» Santo (12-9-1692)
- Gerolama Michela (1694/+ 1696)
- Iseppo Gaetano (11-4-1697)

De tots ells, l'únic que es va dedicar professionalment a la música va ser el gran. Cecilia i Francesco van tenir, respectivament, dos fills copistes. Bonaventura es va casar i va marxar de Venècia. Francesco, barber i fabricant de perruques, va ser expulsat de Venècia per agredir un noble de la ciutat.

VIOLINO PRIMO.

S V O N A T E D A C A M E R A

A Trè due Violini, e Violone o Cembalo

CONSCRATE

All' Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Conte

A N N I B A L E G A M B A R A

NOBILE VENETO & c.

Dà D. Antonio Vivaldi Mufico di Violino
Professore Veneto

OPERA PRIMA.



IN VENETIA. Da Gioseppe Sala. M. D. C. C. V.

Si Vendono à S. Gio: Grisostimo All'Insegna del Rè David.

A Iseppo Santo el van desterrar de la ciutat per un intent d'assassinat d'un comerciant d'ultramarins. De la resta, pràcticament no en sabem res. De la majoria, ni l'any de la mort.

"Il prete rosso"

L'any 1962 Eric Paul, musicòleg anglès a qui devem gran part dels descobriments recents entorn a Vivaldi i la seva família, va descobrir (per fi!) l'acta de bateig d'Antonio Vivaldi, gràcies a la qual vàrem poder saber amb total precisió la seva data de naixement. Encara actualment, diverses fonts, principalment antigues, apareixen amb dates diferents totes al voltant del 1685.

Segons el document esmentat, Vivaldi va néixer el 4 de març del 1678, i no el van poder batejar oficialment a l'església fins el 6 de maig, perquè quan va néixer la seva vida estava amenaçada.

Desconeixem si la malaltia que va amenaçar aleshores la vida de Vivaldi podia tenir alguna relació amb la mítica malaltia que anys després el va impedir de dir missa².

Sabem que el pare de Vivaldi va ser qui li va ensenyar a tocar el violí i fins i tot, segons un historiador venecià del segle XIX³, el fill havia de substituir el pare, en algunes ocasions, com a violinista de l'or-

questra de Sant Marc, càrrec que ocupava des del dia de sant Jordi de l'any 1685.

En 10 anys, compresos entre la tonsura (1693) i el sacerdoci (1703), Vivaldi es va convertir en el "prete rosso". De fet, al seu pare també l'anomenaven Giovanni Battista "Rossi". Sempre degut al color roig dels seus cabells. Per tant, és evident que es tractava d'una característica familiar.

En la carta ja citada a Bentivoglio, el mateix Vivaldi explicava: "...Després de rebre l'orde sacerdotal, només vaig poder dir missa durant poc més d'un any i després ho vaig deixar, ja que vaig haver d'abandonar l'altar tres vegades a causa de la mateixa malaltia..." Posteriorment, les llegendes romàntiques van atribuir aquests abandonaments al fet que li venia la inspiració durant la celebració...

¿Fins a quin punt aquesta malaltia no va ser una excusa per poder-se dedicar a la seva veritable vocació: la música? Als 25 anys deixa la litúrgia, i el mes de setembre del mateix any 1703 entra a treballar al "Ospedale della Pietà", el més antic dels quatre hospitals que hi havia aleshores a la ciutat dels canals, destinat a acollir noies orfes, il·legítimes o abandonades, fundat el 1346.

Al "Ospedale della Pietà"

La feina de Vivaldi a la "Pietà" era la de professor de violí i aviat també de viola. De seguida publicarà algunes de les obres que havia escrit per a les seves alumnes... les *Triosonates*⁴, op. 1 (Venècia 1705) i les 12 *Sonates per violí*, op. 2 (Venècia 1708/9). En aquest últim recull Vivaldi ja signa com a "maestro de concerti", es a dir, director de l'orquestra.

El seu treball, "callat i infatigable" com el qualifica el musicòleg Walter Kolneder, va fer augmentar la qualitat d'aquella orquestra de noies, que en pocs anys es va convertir en un dels principals atractius musicals d'una ciutat com Venècia, que no ha perdut el caràcter turístic que ja té des del segle XVI. Els concerts, que es feien els dissabtes a la tarda i tots els dies de festa després de missa, eren d'assistència obligada fins i tot per als viatgers, sobretot nobles i diplomàtics, que passaven per Venècia. Sabem també que el lloguer de les cadires era una de les fonts d'ingressos més importants pel manteniment de l'hospital.

Tot fent referència als concerts del "Ospedale" és prou coneguda la descripció de Charles de Brosses, president del parlament de Borgonya, durant el viatge que va fer per Itàlia el 1739: referint-se a les noies deia "...Canten com àngels i toquen ins-

truments com el violí, la flauta, l'orgue, l'oboè, el violoncel, el fagot... en poques paraules, no hi ha cap instrument prou gran com per fer-los por. Viuen enclaustrades com monges i elles soles interpreten els concerts en orquestres de 40 noies. [...] Asseguro que no hi ha plaer més gran que sentir les seves interpretacions plenes d'elegància i exactitud..." Després de la marxa de Vivaldi, el "Ospedale della Pietà" va entrar en una etapa de plena decadència que va durar fins al 1830 en què es va clausurar.

L'auge dels concerts vivaldians

Un altre dels atractius per als estrangers melòmans era la compra d'algunes partitures amb composicions de Vivaldi, fet que va provocar la circulació d'una gran quantitat de manuscrits, sobretot de concerts, abans no apareguessin publicats.

El recull que havia de donar veritable fama a la música vivaldiana va ser, sens dubte, l'op. 3, conegut amb el títol de "L'Estro Harmonico". Eren 12 Concerts per a 1, 2 i 4 violins, corda i baix continu que, per començar, ja es van publicar a Amsterdam el 1711. De seguit van aparèixer anunciats a Londres... i sabem que Johann Sebastian Bach en va tenir algun exemplar, a partir del qual va fer les seves famoses transcripcions (3 per a orgue, 6 per a clave i una per a 4 claves i corda).

Però Bach, a part transcriure 6 dels concerts op. 3, també en va transcriure dos de l'op. 4, recull conegut com "La Stravaganza", format per 12 concerts per a violí publicats amb una pressa relativa pel mateix editor holandès⁵ l'any 1712. És evident que es tractava d'aprofitar aquell veritable "boom".

L'estructura, el llenguatge, els recursos imaginatius, la llum, les harmonies personals... tot plegat es va començar a deixar sentir en la música de gran quantitat de compositors de l'època, i va arraconar les antigues premisses d'aquell mestre i virtuós del violí que havia fet escola i que es deia Arcangelo Corelli, mort el 1713.

L'operista

També va ser el 1713 quan Francesco Gasparini, director del cor del "Ospedale della Pietà" i famós sobretot per les seves òperes, va marxar cap a Roma a gaudir d'un any de vacances per qüestions de salut, i ja no en va tornar més. Es va quedar allà, on

va morir el 1727. Quan Gasparini estava dirigint l'última òpera que havia escrit per a Venècia, Vivaldi era absent de la ciutat. Havia anat a Vicenza a preparar el seu debut com a operista amb *Ottone in Villa*. Vicenza representava el preludi de l'entrada triomfal a Venècia, o, si es prefereix, l'escenari de prova.

Segurament, un dels motius més importants que va empènyer Vivaldi cap a l'òpera va ser l'econòmic. La seva feina al "Ospedale" depenia de la votació d'una dotzena de membres que formaven el que ara anomenaríem "consell directiu" de l'entitat. I per aquest motiu, entre el 1709 i el 1711 ja s'havia quedat alguns mesos al carrer, moment en què va començar la seva relació directa amb un dels teatres d'òpera venecians... el Sant'Angelo, d'on també va ser empresari oficialment a partir del 1714, fins que va marxar cap a Viena el 1740, si bé era substituït quan viatjava.

Pot resultar sorprenent la imatge d'un capellà component òperes, però el cert és que no era cap novetat. Recordem casos com el de Giovanni Legrenzi (1626-1690), que havia estat mestre de capella de Sant Marc, i que n'havia escrit almenys 17. Ser empresari ja era un fet més inusual.

La primera estrena vivaldiana al Sant'Angelo va ser el 1714 amb l'òpera *Orlando finto Pazzo*, després de la qual vindrien 18 títols més (*Orlando furioso*, *Nerone fatto Cessare*, *Dorilla in tempe*, *La Fida Nimfa*, *Montezuma*, *L'olimpiade*, etc.) a part nombroses reposicions d'òperes seves estrenades en altres llocs com Verona (1732, 1735 i 1737), Praga (1730, 1731 i 1732), Florència (1727, 1729 i 1736), Màntua (1719 i 1720), Roma (1720, 1723 i 1724), Milà (1727) i Reggio (1727).

La temporada a Venècia anava des de la tardor (setembre, aproximadament) fins al Carnaval (febrer). L'última estrena d'una òpera seva va ser també al Sant'Angelo. Era *Feraspe* el 1739, dos anys abans de morir. Paral·lelament havia preparat alguns altres títols, sobretot "Pasticci"⁶ per altres teatres de la ciutat com ara el Sant Giovanni Crisostomo, el San Salvatore i el San Samuele.

En una carta a Bentivoglio, datada el 2 de gener de 1739, Vivaldi parla de "...doppo 94 Opere de me composte...". Actualment no ha estat possible comprovar que compongués 94 òperes. Només n'hem pogut referenciar unes 47, de les quals n'hi ha 21 de conservades (16 són completament originals, 2 incompletes i 3 són "pasticci") i, per tant, 26 de perdudes.

Anys daurats

Durant les dècades del 1710 i el 1720, Vivaldi va viure el seu moment de màxim esplendor, sobretot en les seves vessants d'interpret virtuós i de compositor de concerts. En la vessant vocal mai no va aconseguir el mateix reconeixement. En aquest sentit és significatiu que un dels grans atractius de les representacions de les seves òperes era quan sortia als entreactes a interpretar obres pròpies, majoritàriament concerts.

La seva fama de virtuós va moure l'interès i l'espectació de gran quantitat de joves violinistes del moment. Recordem, per exemple, Gotfried Heinrich Stölzel (1690-1749), que va anar a Venècia el 1713. També, el 1716, rep la visita de Frederic August II de Saxònia, que tenia entre el seu servei el violinista Johann Georg Pisendel (1687-1755), destinat a ser un cèlebre virtuós; havia estudiat amb Torelli i allà va aprofitar per rebre classes de Vivaldi, de qui també es va emportar algunes composicions cap a Dresden, on els musicòlegs les han trobades ja al nostre segle. Algunes d'aquestes estaven fins i tot reorquestrades pel mateix Pisendel⁷. El 1716 també va rebre la visita de Daniel Gottlob Treu (1695-1749), violinista del duc de Württemberg, conegut després a Europa amb el sobrenom italià de "Fedele".

L'editor Roger tampoc no perdia el temps i va aprofitar la moda Vivaldi per publicar 3 reculls més: les 6 *Sonates per a violí i baix continu*, op. 5, els 6 *Concerts per a violí*, op. 6 i els 12 *Concerts*, op. 7. Tots van aparèixer publicats en un breu espai de temps, entre el 1716 i el 1717, i cap no portava dedicatòria. Segurament perquè el compositor no havia supervisat cap de les edicions.

Anna Girò

El maig del 1717 Vivaldi no apareix en els nous càrrecs nomenats a "la Pietà". Aquest cop havia estat ell qui havia volgut marxar-ne temporalment. L'any següent el trobem treballant de "Maestro di capella da Camera" al servei del príncep de Darmstadt, aleshores resident a la ciutat de Màntua. Aquest càrrec, Vivaldi el va ocupar durant 3 anys, fins al 1720⁸.

L'etapa de Màntua es va caracteritzar musicalment per la composició bàsicament d'obres vocals, com ara òperes i cantates profanes.

També es suposa que va ser a Màntua on Vivaldi va conèixer Anna Girò (Giraud), també anomena-

da "Annina" o "Nina", nascuda pels volts del 1700, segurament a Màntua, i filla d'un perruquer francès. El seu debut com a contralt⁹ va ser a Treviso el 1723, després d'haver estudiat música amb Vivaldi a Màntua. De retorn a Venècia va estar vivint a "la Pietà" i va debutar com a cantant en aquella ciutat el 1724 amb l'òpera *Laodicea* d'Albinoni.

L'escriptor Carlo Goldoni (1707-1793) ens en va deixar una descripció prou curiosa. El 1761 recordava que "...no era bella, però tenia atractiu, una bona figura, uns ulls bonics, una boca encantadora, poca veu, però amb molta agilitat..." Vivaldi va conviure molts anys amb ella¹⁰. Aquesta convivència va ser la que va generar un gran escàndol el 1737 a Ferrara, ciutat que aleshores pertanyia als Estats Pontificis. El cardenal Ruffo va prohibir la representació d'una de les seves òperes acusant-lo de ser un capellà que no deia missa i que, a més, tenia una "amicizia" amb la cantant Girò. Vivaldi sempre va justificar aquella relació dient que la necessitava per ajudar-lo en la seva malaltia.

A Venècia, Anna era anomenada també "Annina della Pietà" i, amb més malícia, "l'Annina del Prete Rosso".

El 1737, en una de les seves cartes, Vivaldi justificava la presència quasi constant de la Girò interpretant òperes seves tot dient: "...Resulta impossible representar una òpera sense la Girò, ja que no es pot trobar una primadonna com ella..." Sens dubte que va ser la gran interpret de Vivaldi, en vida del compositor. L'última notícia que tenim d'ella és una interpretació d'un dels papers de l'òpera *Achille* de G.B. Runcher el 1747 a Venècia.

Les quatre estacions

Feia pocs anys que Vivaldi havia conegut Anna Girò, quan va veure publicats els seus 12 *Concerts per a violí*, op. 8. Un recull que va rebre el nom de "Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione", dedicat al Comte Morzin¹¹.

Era el 1725 i l'edició va aparèixer a Amsterdam, però l'editor aquest cop va ser Michele Carlo Le Cene.

El veritable atractiu d'aquest op. 8 eren els quatre primers concerts, coneguts independentment com *Les quatre estacions*. A tall explicatiu, Vivaldi va incloure a la partitura 4 sonets d'autor anònim¹² on es descriuen tota una sèrie d'estampes de caràcter bucòlic, típiques de cadascuna de les estacions i on queda reflectit el programa emprat en cadascun dels 4 concerts.

En el pròleg de la mateixa edició Vivaldi reconeix que ja feia un cert temps que havia escrit *Les Estacions*... però que, abans de fer-les imprimir, n'havia fet alguna ampliació...

Tot i que *Les Estacions* és una obra d'estil absolutament italià, va ser a França on va tenir més èxit, reflectit en compositors com Nicolas Chedeville, que el 1739 va publicar l'arranjament de 6 concerts de l'opus 8 vivaldià sota el títol de *Le Printemps ou les saisons amusantes*¹³. També Michel Corrette arribarà a citar el tema de "La primavera" al seu motet *Laudate Dominum* (1765), o fins i tot Jean Jacques Rousseau, el cèlebre enciclopedista, que va publicar una versió arranjada per a flauta travessera sola de tota "La primavera" (1775).

El rei Lluís XV tampoc no en va quedar al marge. El novembre del 1730, en un concert fet a Merly, el rei va demanar al violinista Guignon que interpretés "La primavera". Com que els músics del rei no hi eren presents, alguns nobles es van prestar a acompanyar improvisadament el violinista per satisfer la voluntat del monarca. La interpretació, segons el periòdic "Mercure de France", va ser un èxit.

Quan ja pràcticament ningú recordava la música de Vivaldi, *Les quatre estacions* era l'únic recull que mantenia el seu nom viu. Ja en el nostre segle, és ben clar que *Les Estacions* són la gravació indiscutible al catàleg de les diferents cases discogràfiques d'arreu del món¹⁴, i l'enregistrament inexcusable a totes les col·leccions de discos de qualsevol melòman.

Més viatges

Le Cene, l'editor de l'op. 8, aprofitarà l'èxit obtingut per publicar, en l'interval comprès entre els anys 1727 i 1729, els 4 últims reculls de composicions originals de Vivaldi: els 12 *Concerts*, op. 9 "La Cetra", els 6 *Concerts per a flauta*, op. 10, els 6 *Concerts per a violí*, op. 11, i els 6 *Concerts per a violí*, op. 12. Recordem que l'op. 13, les 6 *Sonates "Il pastor Fido"*, és un recull apòcrif publicat a París per l'editor Boivin cap al 1737. El caràcter oportunista del recull ve reforçat pel fet que l'editor hi barreja alguns moviments arranjats d'obres de Vivaldi, amb préstecs d'altres autors diversos (J. Meck, G.M. Alberti...), sense advertir-ho enlloc.

El 1728 serà l'any de la trobada amb el kàiser austríac Carles VI¹⁵. Abbé Conti recordarà aquella trobada dient que Carles va parlar més en dues setmanes amb Vivaldi que en dos anys amb els seus mi-

nistres. Vivaldi li va dedicar algunes de les seves obres i, a canvi, va rebre molts diners i segurament algunes promeses de caràcter laboral...

És de suposar que Vivaldi va anar a Viena pels volts del 1730, acompanyat del seu pare. Es sospita que va aprofitar el viatge per arribar fins a Praga, on l'empresari venecià Antonio Denzio havia preparat la representació d'algunes de les seves òperes.

En general aquesta és una de les etapes que encara resulten més fosques per als historiadors, a causa de l'escassa quantitat de documents trobats.

Sabem que el 1735 hi ha documentada una trobada amb l'escriptor Carlo Goldoni, amb qui va col·laborar en l'òpera *Griselda*¹⁶.

El 5 d'agost el tornem a trobar com a director de concerts de "la Pietà". De fet, durant els anys anteriors, no hi havia perdut el contacte del tot. Des del 1723 se li havia demanat que almenys compongués 2 concerts al mes, encara que estigués absent.

El 14 de maig del 1736 morirà el seu pare i el 1737 es produirà l'escàndol de Ferrara que abans hem comentat. La prohibició del cardenal Ruffo de representar l'òpera prevista i l'acusació d'"amicizia" amb la Girò es van veure agreujades pel fet que Vivaldi ja havia contractat una gran part del personal que havia d'intervenir en la interpretació.

El 1738 el trobem dirigint a Amsterdam, i l'any següent estrena la seva última òpera a Venècia.

Adéu a Venècia

La relació de Vivaldi amb "la Pietà" no havia estat gaire bona, a causa, en gran part, dels viatges freqüents. Però al final de la dècada del 1730 s'hi afegia un nou problema: la música de Vivaldi ja no agradava.

Charles de Brosses recull aquesta impressió en una carta amb data de 29 d'agost de 1739: "...Amb gran sorpresa he descobert que aquí no se'l valora com es mereix. Aquí, on tot es guia per la moda, la música de l'any passat ja no resulta rendible i els seus concerts ja fa massa temps que sonen..." El 29 d'abril de 1740, el "consell directiu" de "la Pietà", que ja ha estat informat de la marxa definitiva de Vivaldi, decideix comprar-li alguns concerts per cobrir les necessitats musicals més urgents i mantenir el nivell de qualitat a l'espera de trobar un substitut. Però el preu definitiu va ser més baix del que Vivaldi havia demanat, reflex del poc interès que ja tenia la seva música.



Antonio Vivaldi

Vivaldi, amb 62 anys, va marxar de Venècia pels volts del setembre del 1740. El destí era Viena, aleshores governada encara per Carles VI. Segurament que es va aturar a Graz, per sentir Anna Girò cantant algunes òperes seves.

Però l'infortunat va fer que l'emperador morís el 20 d'octubre, i va esclatar tot seguit una guerra de successió... fets que van tallar qualsevol antiga promesa reial o, simplement, la previsió de poder treballar a la cort.

Malgrat tot, Vivaldi va decidir quedar-se a viure a Viena. Malauradament seria per poc temps. El juny següent aconseguia vendre uns quants concerts al comte Collalto, i la seva mort es produïa un mes després... el 28 de juliol.

"Una vegada, una altra i una altra..."

El seu llegat musical va ser molt gran (aproximadament, segons el catàleg de Ryom, unes 119 obres de cambra, uns 500 concerts i unes 161 obres vocals, on s'inclou una cinquantena d'òperes). No només va abastar les obres que ens han arribat i les que s'han perdut en el temps, sinó també tot el que de Vivaldi van absorbir molts dels seus contemporanis. La seva petjada va ser present, amb més o

menys força, a la producció d'algunes de les grans figures del moment. La més exemplar es la de Johann Sebastian Bach que, d'alguna manera, li va rendir el més gran dels homenatges amb les seves transcripcions per a clavecí i orgue. Fins i tot compositors més grans i prestigiosos, com Albinoni o Dall'Abaco, acabaran adoptant algunes de les seves aportacions.

La seva dimensió humana sembla haver estat poc convencional, fet que va aixecar moltes crítiques entre els seus contemporanis, principalment contra la seva petulància. Vivaldi no tenia cap problema a l'hora de presumir, davant els protectors, de la fama aconseguida. Fins i tot, va arribar a dir a De Brosses que era capaç d'escriure la partitura d'orquestra d'un concert en menys temps del que un copista necessitava per copiar-lo.

És evident, però, que Vivaldi arribarà a tenir un paper quasi semblant, dins del panorama musical de l'època, al que una generació abans havia tingut Corelli.

Però la seva personalitat musical no ha estat entesa sempre igual.

Igor Stravinsky opinava que Vivaldi "...podia escriure el mateix tipus d'obra una vegada, una altra i una altra..."¹⁷. Francesco Malipiero, després d'haver estat un quart de segle realitzant baixos continus de cara a la publicació integral de la producció vivaldiana, quan li van preguntar quins eren els seus compositors preferits, va contestar: "...Gesualdo da Venosa, Domenico Scarlatti i també Vivaldi, però només per uns 10 concerts..." Sens dubte es tracta d'uns punts de vista potser polèmics, però que ens poden fer reflexionar. Vivaldi va ser un compositor amb un estil notablement constant, sobretot a partir de l'opus 2 (1709) i ja fins al final. Només van variar alguns petits aspectes, principalment melòdics, de caràcter superficial i segurament per satisfer les modes. Tampoc no hi ha gaire variació entre els diferents gèneres que va conrear, tan vocals com instrumentals.

El resultat: una sonoritat inconfusible. Molts melòmans reconeixen sense problemes el "so" Vivaldi.

Quan intenta compondre en estil erudit, imitant la música francesa, demostra ser un mal imitador, incapaç d'ofegar la seva pròpia personalitat. Tal vegada tampoc no ho pretenia.

La tendència a utilitzar intervals amplis, salts, la utilització indiferent del diatonisme i del cromatisme melòdic i el gust per posar "sobrenoms" a les obres quasi en la línia dels compositors francesos ("Il Carbonelli", "La Pastorella", "Il Gardeli-

no", "La notte", "L'amoroso", "Alla rustica"... no deixen de ser puntes d'iceberg. A sota hi ha totes aquelles característiques intrínsecament musicals que el fan personal, potser en alguna ocasió repetitiu, però que sens dubte el diferencien i el fan destacar per sobre de la gran majoria dels seus contemporanis.

En el seu tractat, Johann Joachim Quantz¹⁸ el considera com l'introduïdor del ritme lombard. Encara que l'afirmació no és prou certa, sí que en va ser un gran usuari, així com també de les frases anapèstiques (2 corxeres i una negra).

Un dels grans estudiosos de la vida i l'obra de Vivaldi, Michael Talbot, davant el fet que "la Pietà" era al costat del barri d'emigrants eslaus, suggereix que Vivaldi es veurà influït per la seva música. D'aquí, entre altres aspectes, la utilització de la segona augmentada, fins i tot ascendent, sobretot en el tractament del sisè i setè grau de les escales menors.

Un altre punt famós en la música de Vivaldi és la utilització melòdica i principalment harmònica de les octaves. De fet, això era una moda a la música italiana que ja venia dels últims anys del segle XVII, però que en Vivaldi assoleix una gran expressivitat.

La riquesa harmònica amb què la música italiana superava, en general, la francesa, té en Vivaldi una mostra incomparable. A part algunes modulacions brusques (Ex. VII^a I^a), és especialment colpidora la utilització expressiva que fa de les terribles novenes, les onzenes i les tretzenes.

El desplaçament d'accentos que comportava l'escriptura de frases irregulars (ex. d'un compàs i mig) o, si més no, el magnetisme del dibuix melòdic que sovint atorga a les dues veus superiors (generalment dos violins) de les seves trisonates són altres aspectes personals.

Però allò que sovint fascina més de la seva música és la descàrrega de les famoses i espectaculars "bateries" d'arpegis, terreny on sembla més proper a Corelli. I també l'ús, i de vegades l'abús, de les seqüències conegudes amb el nom de "rosalies". Són d'un gran atractiu, però usades abusivament donen una aparença frívola al resultat.

No oblidem la riquesa tímbrica d'algunes de les combinacions instrumentals que utilitza (*Concert per a viola d'amor, llaut i corda amb sordina*, RV. 540, *Concert per a violí principal i violí "per eco in lontano"*, RV. 552, *Concerto com molti stromenti*, RV. 558...) o la inusualitat d'alguns solistes emprats (mandolina, tromba marina, ottavino, "challumeau"...).

Davant tot això, no deixa de sorprendre que un compositor certament personal com ell, pogués tenir tants seguidors. Excepte Roma i Anglaterra, que es van mantenir fidels als preceptes Corellians (Händel en la seva condició d'anglès adoptiu en pot ser un testimoni), la resta d'Europa escoltarà amb atenció els concerts vivaldians.

M. Talbot veu en les seves simfonies un graó evolutiu important previ a l'aparició de les obres del mateix gènere de G.B. Sammartini o dels fills de Bach. Fins i tot en remarca alguns aspectes "pre-romàntics", com el contingut inusualment programàtic d'algunes obres (per exemple *Les quatre estacions*) o el fet de donar més valor al factor expressiu que a la perfecció del detall.

La música vocal

Les obres per a veu ocupen només una cinquena part de totes les obres que tenim referenciades (conservades o no) de Vivaldi. Si exceptuem algunes pàgines de caràcter sacre (com el *Gloria*, alguns motets, etc.), aquesta és la vessant menys coneguda del seu catàleg. De fet, a la seva època, i exceptuada Itàlia, també van ser les que van tenir menys ressò.

La part més gran de les obres sacres van sorgir per atendre els serveis eclesiàstics de "la Pietà". I la seva cinquantena d'òperes es van estrenar majoritàriament, amb molt poques excepcions, a Itàlia sense que mai no s'arribés a consolidar com un veritable operista.

Reproduïm algunes opinions de l'època. Johann Mathesson (1681-1764): "Vivaldi, malgrat que no era cantant, ha tingut el bon judici de mantenir lluny els seus salts de violí de les composicions vocals. Les seves àries s'han convertit en una espina clavada en la carn de molts experts en música vocal..." La defensa de Mathesson contrasta amb l'opinió de Giuseppe Tartini (1692-1770): "...Encara que desitjava treballar als dos camps [vocal i instrumental], sempre es va fer xiular en el primer, encara que va gaudir de grans èxits al segon..." Si gui com sigui, la música vocal vivaldiana, i sobretot les seves òperes, encara no han perdut la qualificació d'assignatura pendent.

L'interès renovat

Si el segle XIX gairebé ningú no recordava Vivaldi, l'interès es va recuperar durant les primeres dècades del nostre segle, i particularment després de



Primera pàgina de la partitura autògrafa de Vivaldi d'*Arsilda, regina di Ponto*

la Segona Guerra Mundial. Cal fer esment de la celebració el 1978 del tercer centenari del seu naixement, una excusa que, com enguany amb Mozart, va fer que apareguessin una petita sèrie d'excel·lents treballs d'investigació que, juntament amb els existents, aconseguen donar llum a alguns dels nombrosos i empipadors interrogants que encara caracteritzen el que sabem de molts moments de la vida d'aquest compositor.

Fem aquí un petit recordatori dels diferents catalogadors de l'extensa, i encara confusa, producció vivaldiana, dels quals es conserva el record d'una petita inicial al costat d'un número:

- P. (Pincherle) Marc Pincherle (1878-1974). Pioner en la investigació sobre Vivaldi. El 1913 li dedica la seva tesi, destruïda durant la Primera Guerra Mundial. Després de diversos treballs, el seu gran llibre *Vivaldi et la musique instrumentale* apareix el 1948. A la segona part hi apareixia la seva catalogació, que va ser la primera.

- Opus. Mario Rinaldi (1903). Crític i musicòleg italià. El seu *Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. V.*, publicat a Roma el 1945, continua la numeració de les obres a partir dels números d'opus ja existents en vida del compositor.

- M. (Malipiero) Gian Francesco Malipiero (1882-1973), responsable de la primera edició en partitura de les obres completes de Vivaldi preparada entre el 1947 i el 1972. El seu catàleg surt d'aquesta edició.

- F. (Fanna) Antonio Fanna (1926), fundador de l'Institut italià "Antonio Vivaldi". El 1968 va publicar el seu *Catalogo numerico tematico delle opere strumentale* de Vivaldi.

- R. V. (Ryom Verzeichniss) Peter Ryom, investigador danès. Les diferents actualitzacions del seu catàleg d'obres de Vivaldi han aparegut entre el 1974 i el 1979. Aquest és segurament el més utilitzat en els nostres dies, per tractar-se del més actualitzat.

No seria just oblidar el nom de dos musicòlegs d'importància cabdal gràcies al diversos treballs publicats sobre Vivaldi: l'alemany Walker Kolner (1910) i l'anglès Michael Talbot (1943). Afegim que els seus llibres han estat dels poquíssims que sobre Vivaldi s'han traduït al castellà.

La commemoració

Avui, la música de Vivaldi, la coneix tothom. La commemoració del 250 aniversari de la seva mort, com totes les commemoracions, és una excusa immillorable per recordar-lo i aprofundir-lo. Però potser aquest any, en lloc de dir "pobre Salieri" (arran d'una acusació injusta d'assassinat) hauríem de dir "pobre Vivaldi", a qui el fet de compartir commemoració amb l'indiscutible Mozart està fent passar, com qui diu, sense pena ni glòria.

Si repassem els trets biogràfics dels dos genis, hi trobem alguns paral·lelismes, com els viatges, la recerca d'un treball a la cort vienesa i la mort en aquella ciutat en unes lamentables circumstàncies econòmiques i pràcticament sols. Vivaldi no va ser nen prodigi, ni es va sospitar que morís enverinat.

Però nosaltres, els afeccionats i els intèrprets de la seva música, no ens podíem permetre l'oblit de deixar passar aquesta commemoració sense deixar-ne constància escrita.

I qui signa ho fa, modestament, en nom de tots.

NOTES

¹ Una sola data correspon al dia del naixement.

² En una carta del 1737 al mecenes de Ferrara comte Benivoglio, li diu: "...No he dit missa durant 25 anys i no en diré mai més [...] a causa d'una malaltia que pateixo des del naixement [...] una "strettezza di petto" [sic], (estretor de pit) que fins i tot no em deixa caminar..."

³ Francesco Caffi.

⁴ Aleshores una de les formes musicals de moda a Itàlia, sobretot després de la influència exercida per Corelli a finals del segle XVII.

⁵ Estienne Roger.

⁶ Literalment vol dir pastís i fa referència a una mena d'òperes escrites entre diferents autors, o si més no arranaments, amb afegits propis, d'òperes d'altres autors sovint sense la seva autorització. Una part important de títols operístics (conservats o no) de la producció de Vivaldi poden rebre aquest qualificatiu, sovint donat per ell mateix.

⁷ A Pisendel anava dedicat el cèlebre *Concert, RV. 340/P. 228* on Vivaldi, a part d'incloure unes xifres que no hi havia al baix, també hi va incloure l'anotació "Per gli Coglioni". Pensem que no cal traducció. Es tractava, segurament, d'un petit menyspreu a la poca capacitat de Pisendel per improvisar la realització del baix continu sense el xifrat escrit.

⁸ A una carta a Bentivoglio datada el 16 de novembre de 1737: "...In Mantova sono stato tre anni..."

⁹ Mezzo-soprano, segons algunes fonts.

¹⁰ En una de les cartes a Bentivoglio (16-11-1737) explicava que durant 14 anys havia viatjat amb les germanes Girò i ni la seva virtut ni la seva pietat s'havia posat en judici. Sembla que al costat d'Anna també hi va anar algun temps la seva germana petita Paola.

¹¹ Parent del comte Morzin, que l'any 1759 contractaria Joseph Haydn per dos anys, al final dels quals va anar a treballar pel príncep Esterhazy.

¹² S'ha plantejat que l'autor pugui ser el mateix compositor.

¹³ L'arranjament era per a instruments de moda a la cort francesa: viella de roda, musette, flauta, violí, viola da gamba i clavecí. El resultat és tímbricament interessant i curiós.

¹⁴ Walter Kolneder i Roger-Claude Travers reconeixen haver recopilat 117 gravacions discogràfiques diferents de *Les Estacions* el 1984. Si pensem en la gran difusió poc després del compact-disc, la xifra enguany augmentaria espectacularment.

¹⁵ Després de ser un dels dos pretendents a la corona espanyola durant la Guerra de Successió, en què va lluitar contra Felip d'Anjou, futur Felip V, el 1711 va rebre el nomenament d'emperador (kàiser) d'Àustria. Aleshores va renunciar a Espanya, on era recolzat pels catalans, que van continuar la lluita fins l'11 de setembre de 1714. Carles va regnar fins a la seva mort, el 1740, i va demostrar sovint la seva afecció a la música. Les xerrades sobre música mantingudes amb Vivaldi en són una mostra.

¹⁶ Goldoni opinava que Vivaldi era "...excel·lent violinista i compositor mediocre..." (*Mémoires*, París 1781).

¹⁷ *Conversations with Igor Stravinsky* de Robert Craft, Londres 1959.

¹⁸ *Essai d'une methode pour [...] la flute traversiere*, aparegut en doble versió alemanya i francesa el 1752.

Sergei Sergeievitx Prokofiev: Un soviètic occidental o un occidental soviètic?

per CARLES LOBO

Parlar avui de Sergei Sergeievitx Prokofiev (o Prokofieff, si fem cas de com signava ell mateix) és endinsar-nos irremissiblement en un tema d'actualitat absoluta. La Unió Soviètica, la seva política actual, la seva història més recent, la significació socio-econòmica que aquest extensíssim país representa per a occident, que està de moda.

I Prokofiev és part activa d'aquesta recent història soviètica. El seu testimoni, és del tot imprescindible per a tenir un determinat punt de mira del que ha estat l'URSS els últims 100 anys.

Precisament, de Prokofiev, en celebrem el centenari del seu naixement. Un altre aniversari que ve a sumar-se a un carregat any 1991 amb els de Vivaldi, Brudieu, Mozart, Dvorák, Meyerbeer...

La trajectòria biogràfica i artística de Prokofiev està absolutament influenciada per l'esdevenir polític de l'URSS: I el natural apoliticisme de Prokofiev el va portar a deixar el seu país a la recerca de tranquil·litat "social" per poder compondre sense pressions de cap mena. Però Prokofiev va sentir sempre nostàlgia de la Unió Soviètica i va fer més d'un intent de reconciliar-

s'hi; va tornar-hi en més d'una ocasió, fins al 1936 en què s'hi va quedar definitivament, i potser no va saber escollir el bon moment.

Aquesta vida nòmada, itinerant, com la que també va portar Stravinsky però per raons ben diferents, el van convertir en "soviètic" a Occident i en "europeu" a l'URSS. Dicotomia aquesta que l'ha convertit potser en un dels compositors més discutits, amb aferrissats detractors i quasi fanàtics defensors. Premiat a l'URSS, per a ser considerat "no grat" al cap de poc temps. Potser aquesta desubicació que Prokofiev va viure constantment va ajudar a configurar-li un caràcter fred, distant, angulat i antipàtic per aquells que no el coneixien íntimament; però en canvi, aquells que van conviure-hi de prop el consideraven afable, atent, sensible i amb una gran dosi de bon humor: opinions clarament oposades que converteixen Prokofiev en un subjecte interessantíssim per a una anàlisi psicològica.

No oblidem que va néixer en un món màgic pel que fa a l'ambient familiar, en una Ucraïna tranquil·la sota el règim tsarista, en un moment en què les idees estètiques viuen hores d'eufòria i optimisme; i que finalment,

després d'anades i vingudes, de grans lluites internes, de dos matrimonis, d'èxits i incomprendions, Prokofiev acaba els seus dies enmig d'una etapa negra, d'uns moments que molts consideren de gran tragèdia social.

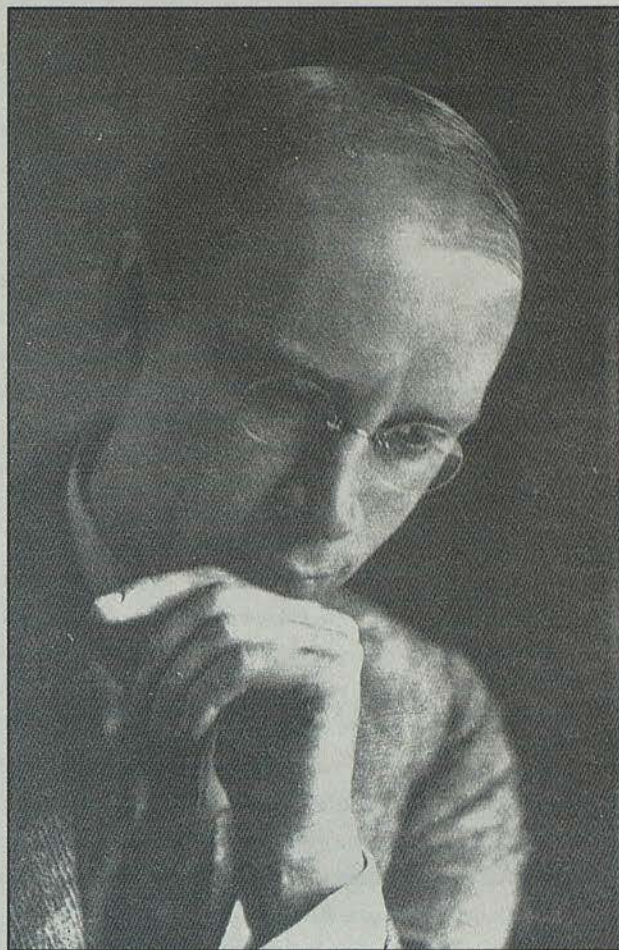
I així és: La música li va venir a Prokofiev d'una forma absolutament natural, i aquí podríem fer-nos la primera pregunta: amb aquelles condicions familiars, ¿quin nen no hauria pogut desenvolupar les seves aptituds per la música?

La seva mare Maria Jitkova era una bona pianista encara que amb certes limitacions. El gran mèrit de la Sra. Prokofiev va ser, però, saber educar el seu fill Sergei en la música sense enfaixaments, sense obligacions penoses, sense prohibicions antinaturals i amb una gran comprensió del sempre difícil món interior dels infants.

També va saber escollir el primer mestre del seu fill: Reinhold Moritzzevitx Glière. Un músic jove que va ser invitat per la família Prokofiev a Sontsovka durant uns mesos per a posar ordre als coneixements musicals del petit "Serioja" (mot amb el qual Glière l'anomenava). Uns coneixements adquirits amb la seva mare de la manera més lliure imaginable, que van donar com a fruit les primeres composicions quant Sergei tenia tan sols 6 anys, però que s'havien d'ordenar mínimament. Glière va saber portar a bona fi aquesta tasca, i encara va fer més: va saber fer-ho sense impositcions acadèmiques, deixant que el petit alumne s'expressés el més lliurement possible.

Per tot això anys més tard, quan els pares de Prokofiev van decidir portar-lo a Sant Petersburg i matricular-lo al Conservatori, l'estudiant lliure va ser incapaç de sotmetre's als encotillats ensenyaments i mètodes de Rimski-Korsakov (aleshores considerat el "rei" del Conservatori) i no es va poder entendre amb altres professors com Liadov, per exemple. Amb prou feines va poder anar aprovant els exàmens i així és com es va guanyar la fama d'"enfant terrible" al centre docent.

Així podríem explicar una de les grans característiques de l'obra de Prokofiev: La seva absoluta llibertat i desvinculació de qualsevol corrent "etiquetat". Així és com, també, sota la influència de compositors anteriors com Wagner, Schumann, Liszt o Beethoven, va ser considerat un "clàssic" i un "antiquat" en els mitjans avantguardistes europeus, però en canvi a Rússia se'l considerava un revolucionari, un compositor massa difícil pels gustos del proletariat, i tot per unes característiques en els discursos harmònics de les seves obres que, evidentment, trencaven esquemes, a més dels seus tractaments de les melodies absolutament personals i que curiosament confereixen un gran sentit d'unitat a tota l'obra del nostre personatge. Però, en definitiva, la raó d'aquestes incomprendions, a més de la primera llibertat absoluta que va conèixer de petit,



l'hem de situar en una veritable vocació, un afany quasi malaltís de crear i, per fi, de portar una vida totalment dedicada a la música: Prokofiev vivia amb la música, per la música i de la música. Això sí, sempre amb la mirada posada a la seva pàtria soviètica, problemàtica, però l'"estimada", al cap i a la fi.

Entre el 1901 i el 1910 l'URSS viu un gran moviment d'efervescència cultural. Són els anys en què Prokofiev és admès al Conservatori i són per tant els anys d'estudis acadèmics que tants desenganys li haurien de portar. De fet, fora de les parets del Conservatori, les noves tendències estètiques que promulgaven l'"art per l'art", el retorn a les arrels de l'antiguitat, l'adopció de l'impressionisme francès, en definitiva l'època enllaç entre el romanticisme i el realisme, s'estaven imposant amb força, mentre que Glazunov, Liadov, Sokolov i d'altres continuaven els seus mètodes seguint encara els preceptes de Rimski-Korsakov. Tota aquesta "moguda" desembocarà a la Revolució d'Octubre i encara perdurarà uns anys més.

Però Prokofiev no es queda impassible. Continua escoltant els seus compositors preferits i descobreix Debussy, Strauss, Schönberg i Scriabin, l'obra dels quals influència les primeres composicions del Prokofiev de 20 anys (els primers dos *Concerts per a piano* i la *Segona Sonata*).

I així arribem al 1917, any de la Revolució. Els artistes

li fan costat com a portadora de la llibertat i com a obertura de l'art cap al poble. Malgrat la identificació amb la Revolució, molts artistes emigren a la recerca de millors condicions de treball, de més seguretat o de més tranquil·litat per a la seva creació, com és el cas de Prokofiev.

Però Prokofiev no s'acaba d'adaptar al ritme, la gent i la societat europees, fet que li fa néixer la necessitat de tornar; un gran enyorament s'apodera del seu estat d'ànim. Les coses no són tan fàcils. La situació a l'URSS no permet tenir aquella seguretat desitjada.

Una personalitat com la de Prokofiev havia de patir profundament aquesta realitat. Durant aquells anys d'exili voluntari va fer allò que molts compositors no poden dur a terme: reprendre material escrit durant els anys de joventut i transformar-lo en obres noves. Aquí s'estableix aquella unitat en l'obra de Prokofiev a la qual feiem referència abans. Una d'aquelles característiques que descobreixen que almenys, quan era jove, les condicions ambientals eren més favorables per a la creació.

De fet, però, quan Prokofiev torna a l'URSS després de 18 anys de vagar per Amèrica i Europa (1927) i encara més tard, quan hi torna definitivament (1936) no deixarà mai de recordar i remetre's a les seves primeres obres buscant-hi sovint allò que faria servir com a matèria primera per a les noves obres.

Tornem ara a l'època occidental de Prokofiev. Estàvem comentant els problemes que va tenir d'adaptació als costums i idiosincràsies americanes i europees. Prokofiev ho viu molt intensament i una crisi latent l'envaeix progressivament amb el perill d'esdevenir greu. Desesperat buscant una sortida es retira a un poblet solitari d'Alemanya: Ettal. En la tranquil·litat dels paratges, Prokofiev torna a pensar en la seva URSS natal. Escriu als amics que encara hi són; col·labora en revistes soviètiques bé amb articles, bé amb cròniques, però per altra banda el seu interès autèntic, realista, el que li permetrà tenir les idees suficients per a poder estrenar obres i poder viure de la seva música se centra lògicament en París.

Recordem que en aquella època (dècada dels 20) París era un centre mundial de creativitat musical i un gran paradís precisament per als compositors russos gràcies a la Companyia de Ballets de Sergei Diaghilev. Prokofiev ja havia entrat en contacte amb ell i també havia conegut un compositor que consideraria l'altra cara de la moneda: Igor Stravinsky. Eren dos compositors que havien sortit del seu país a causa de les situacions socials, polítiques i econòmiques, que tenien caràcters molt diferenciats. La seva relació mai no havia estat íntima, i de mica en mica encara es van anar distanciant més i més.

Val la pena remetre'ns a dos comentaris sobre les relacions Prokofiev-Stravinsky de part de dos personatges que els van conèixer de prop.



Prokofiev amb la seva primera muller Lina Llubera, d'origen català.

En unes declaracions al «The Observer» londinenc l'empresari Diaghilev comentava: «Mentre que Stravinsky està més vinculat amb els Déus, Prokofiev és amic dels dimonis».

L'altre testimoni que creiem interessant subratllar és el de l'esposa de Prokofiev, la cantant Lina Llubera Codina, per cert filla de catalans i personatge enormement interessant, ja que a més de ser la mare dels dos fills de Prokofiev, el seu compromís polític a Rússia li va valer l'exili a Sibèria on va romandre durant 8 anys, i precisament els últims anys de la vida del seu marit. Bé, doncs, com deïem, Lina Prokofiev comentava així les diferències que existien entre els dos compositors soviètics més significatius a l'exili durant el primer terç del nostre segle: «Ells dos són profundament russos, però de manera absolutament diferent. Ambdós tenen les seves debilitats. Prokofiev de caràcter revoltós, mentre que Stravinsky posseïa un toc d'altivesa suficient que el portava a reaccionar amb acritud davant qualsevol observació... per innocent que aquesta fos. Però per altra banda hi havia entre ells una gran admiració pels mèrits respectius. Stravinsky, per exemple, va dir que Prokofiev «era el millor compositor rus de l'actualitat... après moi.»

Però a Prokofiev no li mancaven tampoc moments d'altivesa. Quan Diaghilev li va parlar del projecte de fer un ballet amb la seva música, Prokofiev va contestar descaradament: «No m'és possible fer un ballet dels que a vostè li agraden.» Es referia a la música poc rellevant per ell d'Auric o Milhaud. Però el que Diaghilev volia era un «ballet soviètic» bo i adonant-se que

el tema de la Revolució russa començava a interessar al públic europeu. El ballet hauria de reflectir la realitat de la música comunista, la música mecanicista del treball a les fàbriques, de la significació de la màquina a la nova societat soviètica. Aquest ballet seria *Le Pas d'Acier*. Aquest tema sí que va interessar Prokofiev, i era de fet una mirada enyorada al seu estimat i plorat país.

Però per fi va arribar l'oportunitat d'anar a Rússia. Va ser l'any 27 durant el qual Prokofiev oferiria una gran quantitat de concerts. Va tornar a tenir contactes amb el seu primer professor Glière, amb els amics Miaskovski i Assafiev i també va poder constatar que l'art soviètic estava passant per un bon moment. Ben al contrari del que se'ns ha volgut fer creure a través de cròniques polítiques poc objectives, els artistes soviètics van desenvolupar fins aleshores una gran activitat que, dit de passada, va influir enormement en l'avantguarda occidental.

A més, l'estil compositiu de Prokofiev en aquell moment de la tornada a «casa» s'adeia perfectament amb els preceptes de l'art soviètic de després de la Revolució: la melodia preponderant, la simplicitat rítmica i harmònica i la reafirmació de la tonalitat van fer que Prokofiev es pogués reconciliar amb l'URSS. L'estada i la gira per tant van ser profitoses i triomfals. El violonista i amic del compositor, David Oistrakh per exemple va assistir a un dels concerts que Prokofiev va oferir durant aquella primera estada a l'URSS després de 18 anys d'exili. Va ser el concert fet a Odessa. Després de comentar l'enorme èxit que va obtenir, Oistrakh explica que el va sorprendre la nova música de Prokofiev

La va trobar exempta de sentimentalismes ridículs i gratuïts, interpretacions simples i clares i sense cap ànim d'«impressionar» el públic.

En resum: aquella primera visita de l'any 1927 va omplir d'optimisme Prokofiev. Els seus amics francesos, en tornar a París el van trobar content i molt satisfet de la calorosa acollida que li van retre els seus compatriotes. Potser en aquell moment a Prokofiev li va néixer la idea de poder-s'hi establir definitivament algun dia. Ja li arribaria, sens dubte.

Però de moment encara tardaria uns quants anys a arribar aquest «desitjat»(?) moment. De fet, aquella del 1927 no va ser l'única visita de Prokofiev a Rússia. Hi tornaria el 29 i el 32. Però mentrestant va viure intensament la vida musical parisenca col·laborant activament en els concerts i escrivint-hi obres per a ser-hi estrenades.

Però el retorn definitiu ja estava decidit. El desembre del 32 se'n va als EEUU a fer la que seria la seva última gira de concerts abans de tornar a l'URSS. Els seus compatriotes el reclamaven per a la celebració del centenari de la mort de Puixkin. El que segurament caldria esbrinar és si Prokofiev va encertar el moment per a prendre una decisió d'aquestes característiques. El règim leninista havia cedit el pas a l'estalinista i el seu Pla Quinquenal per una única estètica (realisme socialista). Però amb l'optimisme que embriagava Prokofiev el compositor no va voler desfer-se dels luxes als quals ja estava habituat després de tants anys a occident. Fins i tot, per a fer enveja als seus amics soviètics, Prokofiev va fer enviar a l'URSS un cotxe últim-model (un Ford 1937) i la seva esposa Lina no volia renunciar als perfums cars i a vestir a la darrera moda de París. I per tant de la mateixa manera que anys abans quan va sortir de l'URSS per primera vegada va tenir problemes d'adaptació, ara el matrimoni Prokofiev no acabava de trobar-se a gust amb la realitat de la societat soviètica a finals de la dècada dels 30, i sobretot per Lina Llubera que no havia estat mai a l'URSS i a més no hi tenia cap de les seves amistats ni parents. Si el compositor vivia moments feliços amb el seu retorn a la pàtria, la seva esposa, ben al contrari, se sentia incòmoda, estrangera i desplaçada.

La rigorosíssima censura staliniana, però, va posar els primers pals a les rodes. Prokofiev va començar a veure com les seves obres no es podien estrenar per ser considerades «massa occidentals» i en contra dels interessos estètics pel que fa a l'educació del proletariat. Sergei intentava amb tots els seus esforços escriure música segons els canons del «Partit» però no sempre ho aconseguia i les dures crítiques no l'acabaven d'ajudar gens. Aquesta etapa «política» de l'obra de Prokofiev es va veure absolutament superada per un dels altres grans compositors russos del segle XX: Dimitri Shostakovich.

kovitz, que en aquells moments gaudia del favor total dels buròcrates i censors del règim.

Durant aquells primers anys "soviètics" Prokofiev va tenir l'oportunitat de fer encara algunes gires de concerts per Europa i els EEUU. Malgrat els esforços que va invertir a intentar redefinir públicament la seva nova etapa creativa, els gustos occidentals no acabaven de coincidir amb els seus.

No és difícil, doncs, endevinar què és el que passava a l'interior de Prokofiev. La incomprensió era total, no ja solament a l'URSS sinó també a la resta del món.

Aquella seria l'última vegada que el matrimoni Prokofiev sortiren junts de l'URSS. A partir de 1941, separat de la seva primera esposa, Prokofiev s'uneix a Mira Mendelssohn, que mai va ser reconeguda com a segona esposa.

I ja som al final de l'activitat de Prokofiev.

Durant els últims 10 anys de la seva vida, va rebre crítiques de tots colors. Va obtenir els premis d'estat en diverses ocasions, també va ser anomenat Artista del Poble, i se li concedí el Premi Lenin a títol pòstum.

Els esdeveniments polítics que tant l'havien limitat i, també, animat en la recerca de les seves muses, no el van deixar tranquil ni al moment de morir. Prokofiev va tenir la mala sort de morir 40 minuts abans que el "Gran" Stalin i per aquesta raó, la mort de Prokofiev l'any 1953 no es va fer pública fins uns dies després: Stalin era primer.

Segons el mateix compositor, el seu art es mou en tres direccions.

La primera, clàssica, fruit de l'època de joventut quan escoltava les sonates de Beethoven, obres de Txaikovski, Liszt i Schumann que la seva mare interpretava al piano.

La segona, innovadora, apareix a partir de l'encontre amb Taneiev que es reia de les harmonies simplistes de Prokofiev a les seves primeres obres, i a partir del qual busca discursos harmònics nous i originals.

I la tercera es podria definir com una "toccata", i sorgeix a partir de la forta impressió que va tenir en estudiar la *Toccata* de Schumann; però aquesta tercera direcció és potser la menys significativa.

A les tres caldria sumar-n'hi una quarta: la lírica. Prokofiev ens diu que no està lligada forçosament al tractament melòdic de les obres. Sorgeix als moments de contemplació que ha anat passant al llarg de la seva vida. Aquesta característica, ens diu el compositor, ha estat silenciosa, no patent però si latent i a la qual cada vegada s'hi ha anat sentint més identificat.

A Prokofiev li hauria agradat emmarcar-se en aquestes quatre direccions refusant la cinquena que alguns crítics es delien a imposar-li: la "grotes-

ca". De fet Prokofiev la considera com una desviació de les altres. Refusa obertament l'epitafi i en certs moments podria tractar-se com un "scherzo" o si es vol amb tres conceptes que marcarien la gradació del significat: broma, riure, burla.

El veritable "classicisme" de Prokofiev el podríem trobar, més que no a les primeres obres de joventut, al llarg de toda la seva producció en la lògica de les seves formes, en la gran musicalitat del llenguatge harmònic, àdhuc als moments més intensos de politonalitats que de mica en mica i sobretot després del retorn definitiu a l'URSS es van despullant lentament de tot artifici superflu per esdevenir una música clara i nua. Prokofiev busca la simplicitat en què resideix segons ell l'esperança de la música contemporània. El seu art ha d'esdevenir clar i comprensible. Prokofiev, que va tocar tots els gèneres (menys el religiós) no es mou de les formes tradicionals i al final de la seva vida hi ha una clara voluntat de passar al món simfònic les grans obres teatrals. El seu catàleg s'engreixa de concerts, simfonies, cantates, òperes, ballets, sonates; gèneres tractats sempre dins l'àmbit de la música pura, perseguint aquest concepte "clàssic" de la composició.

La direcció innovadora del seu art resideix bàsicament en l'agressivitat, la duresa i un afany constant de mostrar sempre la realitat del seu esperit. Tal com li va dir Diaghilev quan va notar que la música de Prokofiev es desviava cap a l'estil de Stravinsky: "Cal que sapigueu ofendre, odiar. Sense això la vostra música perdria tot allò que té de més inimitable".

La música de Prokofiev va seguir tota la vida la cursa de l'originalitat, encara en els moments de més control estètic. I sobretot marcada sempre, en tot moment, per un profund lirisme, que sembla volgutament disfressat, emmascarat en l'humor, en els girs a voltes forçats, però no gratuïts, en els temes escollits per a les seves obres teatrals, per la natural inclinació a la música per a infants.

Precisament aquestes lluites constants, aquest esperit viu, innovador, intranquil i de soterrada timidesa, fa que la música que surt de la seva ploma esdevingui viva, interessant sempre i per sempre vàlida.

MATERIAL BIBLIOGRÀFIC

- Histoire de la Musique 2*. Encyclopédie de la Pléiade. Prokofiev. Harlow Robinson. Javier Vergara Editor.
La musique moderne. Paul Collaer. Editions Meddens.
Prokofiev. Claude Samuel. Solfèges.
Prokofiev. André Lisché. Espasa-Calpe.
Prokofiev. Voyage en URSS 1927. Oleg Prokofiev/André Markowicz. Ed. Actes Sud.
Les revolucions culturals i artístiques a Rússia entre 1901 i 1930. Article de Miquel Porter i Moix.

Brudieu: un músic occità a la Capella de la Seu d'Urgell

per DAVID LÓPEZ

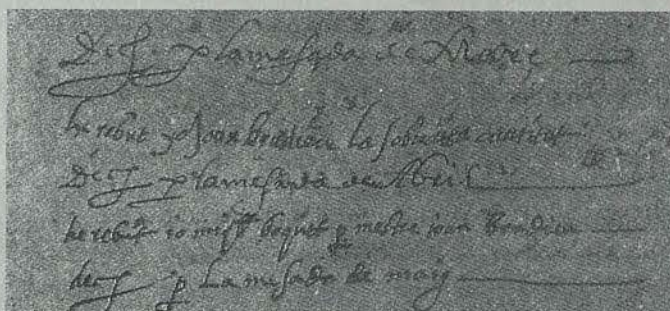
Un fenomen de la més absoluta actualitat el trobem sens dubte en el fet de commemorar centenaris, bicentenaris, tricentenaris, 250 aniversaris, 125 aniversaris, de morts, naixements i esdeveniments que tenen a veure amb la vida i l'obra de compositors. Amb més o menys visió comercial es mira de difondre entre la població el que una o altra figura va representar per a la història de la música, no sempre amb tot el rigor que caldria desitjar. La figura de Joan Brudieu (1520-1591) ha tingut al llarg de la història recent diversos nivells de coneixement i reconeixement i en el moment de commemorar el 400 aniversari de la seva mort es fa necessària potser una aproximació al que pot representar l'aportació musical d'aquest compositor occità resident a Catalunya en el context del Renaixement europeu.

Joan Brudieu va néixer al bisbat de Llemotges pels volts del 1520, i va arribar a la Seu d'Urgell per Nadal de 1538 juntament amb quatre cantors francesos més. (Hi havia en aquell temps molts clergues francesos desenvolupant les seves tasques al bisbat d'Urgell). El 1539 el trobem ja com a mestre de capella, càrrec que va ocupar al llarg dels següents cinquanta anys amb només dues absències significatives. La primera d'aquestes es va produir ben aviat. Se n'ignoren les causes concretes, però el cert és que Brudieu va haver de deixar el càrrec l'any 1543 i es va absentar fins al 1545. En aquest temps a més, no se sap del cert ni on va residir, ni què va fer concretament. De tota manera, l'absència no va ser pas voluntària, ja que va ser causada per un acord capitular que per cert no va ser gens unànime, i el fet que al cap de dos anys el tornem a trobar a la Seu al front del seu càrrec ens dona una idea de com s'apreciava la seva tasca a la capella musical.

Al llarg dels anys següents i fins al 1577, la vida de Brudieu va transcórrer plàcidament exercint les tasques que tenia encomenades arran de la seva condició de mestre de capella. Entre d'altres, havia de tenir i mantenir a casa seva els quatre preverers actius amb què comptava l'església. Això no era sempre una tasca agradable, ja que a temporades s'ajuntaven quatre veritables dimonis de criatures que de ben cert li complicarien l'existència tant com els fos possible. Sembla ser, però, que Joan Brudieu era una persona de caràcter afable i bondadós, amb una paciència infinita per afrontar les contrarietats, i això mateix li

permetia sempre de mantenir la serenitat necessària per exercir el seu càrrec. A més dels preverers, el mestre de capella tenia cura de la reduïdíssima capella de la Seu, que comptava amb molt pocs cantors, i organistes, fent que es mantingués en un nivell musical acceptable. Havia també de revisar el material musical que estava al seu càrrec—entre el qual es trobaven obres de Morales, i amb tota probabilitat també de Josquin i de Janequin—; i triar i procurar que les diferents obres fossin adients a les celebracions litúrgiques que tenien lloc a l'església, bàsicament misses de glòria o de difunts i també motets.

L'any 1577 el nostre compositor va decidir retirar-se a Balaguer per a "servir y morir en lo servei de Déu a la casa del sant Crucifici", però si aquesta estada va arribar a produir-se, havia de durar ben poc, ja que al març de 1578 el trobem ja com a mestre de cant a Santa Maria del Mar de Barcelona. Aquesta estada a la ciutat devia ser força enriquidora per a un home com Brudieu, acostumat a la vida tranquil·la i reposada de la muntanya, ja que li devia permetre ben segur d'entrar en contacte amb el no poc important arxiu musical de Santa Maria del Mar. Sembla ser, però, que no es trobava prou còmode en una ciu-



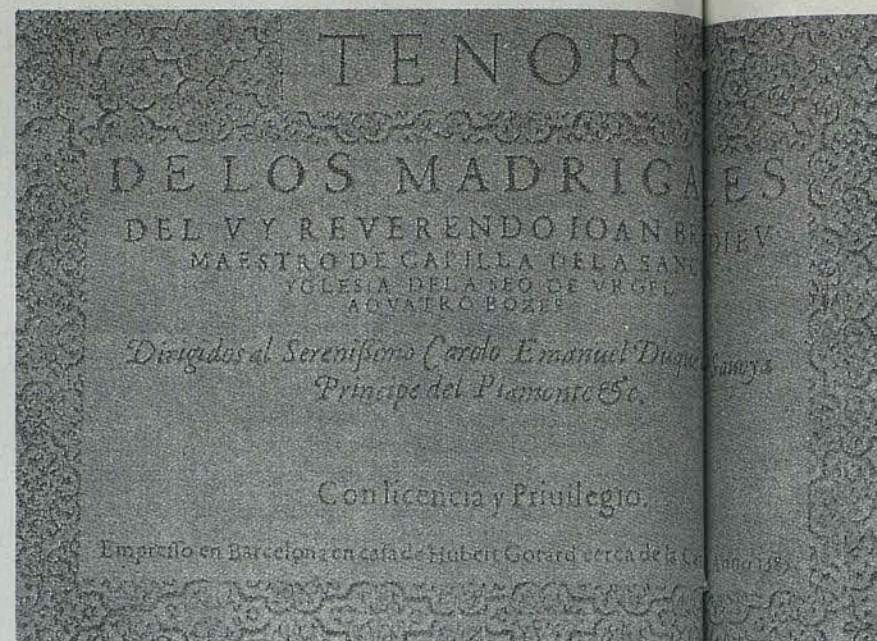
Firma autògrafa de Brudieu (1577)

tat que potser era massa gran pel que li era habitual, i el maig de 1579 ocupa novament el mestratge de capella a la Seu. És força significatiu el fet que a cada retorn a la Seu d'Urgell, no trobi Brudieu massa problemes a l'hora de reincorporar-se al seu càrrec; això recolza més encara que comparat amb els seus successors-predecessors, la qualitat del seu treball era infinitament superior.

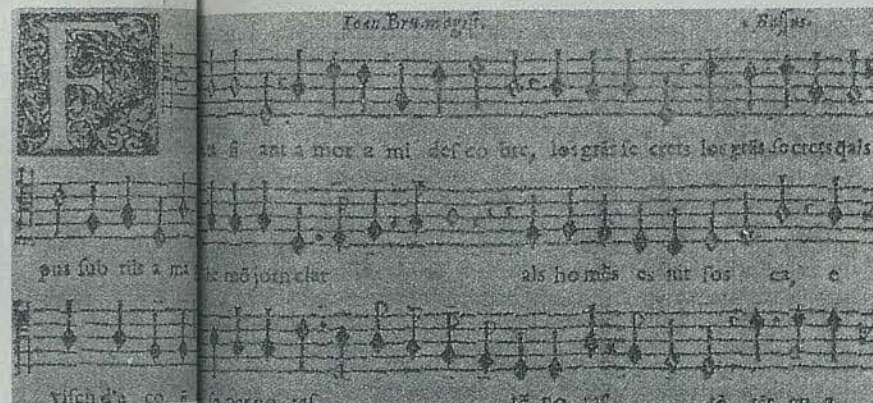
El 5 de març de 1585 Brudieu es troba novament a Barcelona, aquesta vegada però, per contractar l'edició dels seus madrigals, recolzat pels seus amics del Capítol d'Urgell, i d'altres admiradors de la seva obra. Dedica aquest llibre de madrigals "Al Serenissimo Duque de Saboya" aprofitant l'avinentsa que el duc es trobava a Barcelona amb motiu de les festes que van tenir lloc a la ciutat en honor del seu maridatge amb Caterina d'Àustria, segona filla de Felip II.

Després d'aquesta important presa de contacte amb el que podia representar la vida mundana i el recolzament cortesà, Brudieu se'n torna cap a la Seu d'Urgell amb el bagatge que li suposa aquesta experiència cosmopolita. Cal tenir en compte que les celebracions es perllongaren a Barcelona durant setmanes, i que a tot arreu de la ciutat hi havia música pels carrers, i molts d'aquests músics eren estrangers, que de ben segur havien de donar a Brudieu noves fonts en la seva recerca creativa. En aquest darrer retorn a la Seu, el compositor es troba ja massa gran i cansat per exercir el seu càrrec amb plenes facultats i es jubila l'agost de 1586. Malgrat això, i a causa de la baixa en el lloc de mestre de capella que causa el seu successor, el gener de 1589, el Capítol torna a donar, ja per última vegada, el mestratge a Mn. Brudieu, i res més no sabem ja de la seva vida fins al moment de la seva mort, que tingué lloc els últims dies d'abril o els primers de maig de 1591. La seva obra coneguda inclou a més dels madrigals, els *Set goigs* —publicats conjuntament amb els madrigals— i la *Missa de difunts*, que és l'única missa catalana d'autor conegut del segle XVI.

Podem dir doncs, que pel poc que sabem de Joan Brudieu —bàsicament mitjançant les actes capitulars i d'altres escrits trobats a la Seu d'Urgell i a Santa Maria del Mar a Barcelona—, aquest se'ns presenta com una persona afable i bondadosa, de vida senzilla i recollida, però alhora d'un vigor extraordinari i d'una gran força de voluntat, que l'ajuden a exercir el seu càrrec de manera continuada al llarg de cinquanta anys. Només dues breus interrupcions en tot aquest període que és pràcticament tota la seva vida, diuen molt sobre



Portada i partitura de la part de "Tenor" de l'única edició dels Madrigals



com n'era d'apreciada la seva música i manera de fer al bisbat d'Urgell, i tot plegat ens perfila molt clarament la seva personalitat, tret bàsic a l'hora de valorar la seva obra.

Seria massa extens entrar en una anàlisi profunda de la música de Brudieu, i tampoc no és aquesta la intenció del present escrit, però podem, malgrat això, esbossar a grans trets el que pot representar el seu estil. Tenia coneixement de l'obra de Cristóbal de Morales, i amb tota probabilitat de la de Josquin i Janequin, com també de la de Victoria i Palestrina. D'altra banda, el seu origen humil i els nombrosos contactes que va tenir al llarg de la seva vida, el deuriem fer conèixer molt bé la música popular del seu temps. En les obres de Brudieu no és difícil trobar-hi passatges on aquests dos estils conviuen de manera absoluta-ment complementària, deixant entreveure trets melòdics que podríem fàcilment associar amb aires de dansa, però alhora tractant-los amb un contrapunt sever que fa que aquesta base popular assoleixi una dimensió més elevada. No cal concloure'n, però, que Brudieu sigui un compositor folklorista, tal com s'havia arribat a insinuar

en altres èpoques, sinó que més aviat sabia trobar bases per a la seva creativitat fora del que en un clergue-compositor solia ser habitual, és a dir, fora dels cants gregorians. De tota manera, no descura en cap moment la tècnica de vestir les obres al voltant d'un cant pla provinent de la corresponent antífona gregoriana.

Trobem en l'estil de Brudieu una línia melòdica acuradíssima en totes les veus. Aquest és un tret característic en tots els compositors del Renaixement, però en el cas particular del mestre de la Seu aquesta qüestió pren una rellevància especial. El fluir melòdic deixa veure en tot moment cada un dels motius que la integren, donant sempre una sensació de perfecte equilibri en les textures que es creen. Aquest equilibri, però, neix d'un tractament individual de les veus que en el cas del nostre compositor mereix sens dubte un capítol a part. Les línies melòdiques apareixen sovint ornamentades de manera subtil però intensa. Si ho comparem amb l'austeritat de Morales, realment se'ns presenta com un fet quasi irreverent. A la *Missa de difunts* els cants fermes gregorians no apareixen quasi mai de manera pura, sinó que, depenent

dels casos, són sistemàticament variats i ornamentats, amb una riquesa d'idees tal, que no ha de sorprendre que el seu art fos tan apreciat en el seu moment. Trobem casos similars en els madrigals i es poden destacar els *Set goigs*, precisament pel contrari. El cant ferm roman intacte al llarg de totes les variacions a les quals és sotmès, però aquestes condueixen la tensió de l'obra d'una manera tan esplèndida que aquesta melodia repetida pren cada vegada més i més presència. Ara incrementant el ritme melòdic, ara variant i augmentant el nombre de veus, ara canviant el ritme de binari a ternari i a l'inrevés, ara transformant la base harmònica, tot plegat constitueix una petita obra mestra, que potser sí que en el camp de la música instrumental trobaria comparació (la d'orgue), però quan es parla de música vocal, es fa difícil de poder ignorar la seva originalitat.

La base harmònica sobre la qual evoluciona aquest teixit contrapuntístic, apareix certament també com a molt original. Podem definir Brudieu com un compositor agosarat en aquest aspecte si el comparem amb altres contemporanis seus que eviten en tot moment qualsevol brusquetat harmònic. No és difícil trobar-se en la seva obra davant d'acords augmentats, successions de segones o sèptimes, o tritons descarats; doblaments de la sensible, resolucions irregulars, tot en benefici d'una línia horitzontal fluida i amb personalitat. Personalitat que li ve donada de l'ornamentació i que alhora aquesta provoca sonoritats punyents que al cap i a la fi constitueixen una part important del que podríem anomenar "estil característic de Brudieu".

No és fàcil aprofundir en l'estudi d'un compositor de qui s'ignoren la majoria de circumstàncies i del qual l'obra que es coneix és més aviat poca. Amb el poc que se'n sap i se'n coneix podem arribar però a dibuixar un perfil característic que potser sí que s'acosta força a la realitat, però que en cap cas no ens deixa veure tota la realitat. Joan Brudieu és una de les figures del Renaixement, i sens dubte de les més grans del Renaixement a Catalunya, i mereix dedicar-hi esforços dirigits a reivindicar la seva persona. Comptem en el nostre país amb personalitats de prou prestigi en el camp de la música antiga per poder arribar a oferir una imatge de Brudieu fins ara inèdita, i seria bo que el suport institucional es dirigís en aquest sentit, i més tenint en compte que commemorem el 400 aniversari de la seva mort, que tot i no haver nascut a Catalunya, es va produir a Catalunya després de cinquanta anys de treballar-hi.

PIERO CAPPUCCELLI:

Paradigma del baríton verdia



Piero Cappuccelli, probablement el baríton més important de la seva generació, va debutar fa exactament trenta-cinc anys al Teatro Nuovo de Milà en el paper de Tonio de *Pagliacci*, que acaba d'interpretar ara al Liceu, just una dotzena d'hores abans que conversem amb ell en una dependència del teatre. Dues-centes versions d'aquest paper s'amunteguen damunt les espatlles d'aquest cantant que ha passejat el gran repertori verdia per tots els millors teatres del món i que no sap entreveure entre les joves veus cap autèntic successor. Mentrestant, a les llotges i graderies del Liceu encara es pot escoltar l'eco de l'entusiasme desvetllat per la seva interpretació del torturat Tonio i del pròleg.

al començament, aviat s'anirà desfermant la seva cordialitat generosa, mantenint sempre un to d'autoritat, no pas exactament autoritari, que té molt a veure amb l'extremada seguretat en si mateix que molt probablement li ha atorgat una trajectòria importantíssima però també molt treballada i en la qual ha sabut afegir als seus dots vocals i artístics unes dosis substancials d'intel·ligència. Una trajectòria també amb els seus "anni di galera".

—Tots els papers són difícils si es volen fer bé. No sols el Tonio. Actoralment és complicat, però si no es vol fer bé, si no es vol actuar, un hom s'ha de dedicar al concert, diu mentre Pau Barceló dispara la càmera.

I continua:

—Jo m'estimo tots els papers que interpreto. Si no els estimo no els accepto. No faig com molts que interpreten tot el que els proposen. Puc triar i trio. Si no, no es defineix res, i res no es fa bé. He arribat a tenir setanta títols en repertori però ara no em moc d'uns vint-i-cinc o trenta.

Mostra la seva predilecció pels papers dramàtics, tot i que parla també del que semblen llunyanes o escadusseres interpretacions del paper de Figaro.

—Bàsicament faig repertori italià i també francès, però d'aquest només Carmen i Faust. Mozart, el poden fer els cantants amb una veu més lírica, mentre que el repertori verdia és més dramàtic i no hi ha tants cantants que el puguin fer.

Ha sortit el nom de Giuseppe Verdi, la gran referència del seu repertori.

—És el compositor més difícil d'interpretar perquè deixa els cantants al descobert. I per tant l'artista ha d'assumir el pes de tota la interpretació. Verdi necessita una veu molt particular. Bella, de qualitat, rica en harmònics i molt llarga.

—Haver fet tot el que ha fet, haver fet setze inauguracions de la temporada de la Scala, haver

arribat al cim més elevat possible d'una carrera, no resta al·licients per continuar treballant?

—No, això mai. Sempre queden ganes per assolir la perfecció. Sempre queda espai per arribar-hi. Ara he fet dues representacions de *Pagliacci*; cadascuna ha estat diferent i he canviat coses. I no sols en el paper de Tonio, sinó també al pròleg. Cada cop ho sento d'una manera diferent. I crec que això el públic ho nota. Cantar no és una cosa estàndard. Ve de l'emoció.

—Aleshores no hi ha perill de caure en la rutina...

—Noooo..., exclama tallant amb força. En la rutina s'hi cau quan no es busca perfeccionar-se o aprofundir en el personatge. La rutina és el que arruïna el teatre.

—Us queda alguna cosa a fer que encara no heu pogut fer mai?

—Fa anys que tinc ganes de fer el Hamlet de Thomas per completar així un cicle de personatges shakespearis amb Macbeth i Othello. És una òpera que conté pàgines molt boniques i d'altres poc rellevants. I per això no es fa. Es basa en els personatges d'Ofèlia i Hamlet i per això és interessant des del punt de vista del personatge.

—I no esborrariéu res del que heu fet?

—Tot allò que he acceptat de fer ho he acceptat amb el cervell. La carrera es fa també amb el cervell, amb la intel·ligència. Jo he vist destruïdes moltes carreres a causa de la falta d'intel·ligència. Moltes... Crec que he actuat sempre amb el cap, potser perquè abans d'esdevenir cantant havia estudiat també arquitectura. Cantar, per a mi, en principi, només era un hobby. Però vaig començar a guanyar concursos i és clar... va esdevenir una professió. Però he estudiat també altres coses. Aquesta preparació universitària m'ha donat una certa maduresa o elasticitat mental. No, amb l'ensenyament elemental no n'hi ha prou.

per JAUME COMELLAS

D'estatura mitjana tirant a baixa, complexió massissa però gens exagerada, la seva veu poderosa i ben timbrada impressiona ja des del "bongiorno" que acompanya una estreta encaixada de mans. Una mica imperatiu en el parlar

Sobre els seus orígens, el senyor Cappuccilli encara afegirà.

—Jo no volia cantar. Quasi he estat forçat a fer-ho i a estudiar cant. Tinc una veu natural que en tres anys d'estudi es va engrandir. La veu llarga ja la tenia de noi. Quan era un nen imitava molt bé Beniamino Gigli. No he tingut mai una veu blanca. De nen la tenia de tenor. I ara tinc dues octaves i mitja d'extensió. Faig la cabaletta d'Attila en Si bemoll mentre que els tenors hi tenen dificultat.

Piero Cappuccilli diu que té ganes d'escriure un llibre sobre les seves vivències però no tal com ho han fet alguns dels seus col·legues.

—Serà un llibre diferent. Serà el teatre vist com des de fora però per un que el coneix des de dins. Hi serà la meua carrera i també la meua infantesa. Jo he viscut una guerra i tinc moltes coses per explicar. Un artista, sigui cantant, pintor, escultor o poeta, no és ben bé una persona normal. Estem una mica fora de la comunitat. Som uns anormals normals.

En tot cas, ell es considera força normal, ja que...

—...gaudeixo de la vida, faig esport, no em relaciono gaire amb els meus col·legues, m'ho passo bé amb la meua barca de pesca... Després de fer les representacions a l'Arena de Verona m'agafó de vint a quaranta dies de vacances.

Fins ara hem parlat exclusivament d'ell, de l'home i l'artista d'excepció. Ara deixarem la contemplació, o autocontemplació subjectiva, i ens interessarem per la seva visió de diversos aspectes de la professió i del gènere operístic. Tanmateix, alguns temes es mouen en terrenys interdependents, com quan li preguntem si una veu sola fa un cantant. Piero Cappuccilli entén de seguida per on volem anar i ens talla just quan diem:

—Un cantant és forçosament un mú...?

—Aquesta, aquesta és una altra circumstància per la qual

"Un artista, sigui cantant, pintor, escultor o poeta, no és ben bé una persona normal"

"Jo crec que abans els cantants eren més seriosos que no ara"

molts no aconseguen de fer carrera, per l'antimusicalitat. No entren en el contingut musical i canten simplement per cantar. Per fer una carrera cal tenir musicalitat, veu i intel·ligència.

Sembla no creure massa en la distinció entre baríton i baix baríton i després d'assenyalar que és una tessitura apta per a papers bufs acaba dient mig rient que a la fi hi ha el perill de no ser ni baix ni baríton.

Accepta que hi ha hagut evolució en la forma o les formes de cantar però no precisa bé com es manifesta aquesta evolució.

—El cant, com tot, evoluciona. Abans teníem llums de petroli i ara de neó. Ara bé, si un cantant actiu fa 40 o 60 anys cantés ara sabria adaptar-se a les formes de fer actuals. Aquella era la manera de cantar d'aleshores. Alguns diuen que si ara visqués Gigli no faria res. I és mentida. S'hauria adaptat a les maneres de cantar actuals. Jo crec que avui es crida massa. No es té cura de fer un so

bell i elegant. I això ve perquè estem acostumats a escoltar els cantants de rock amb aquests enormes bafles amb tants i tants vats de potència. La música sempre és la mateixa. La manera d'interpretar canvia, com canvia la direcció escènica i la musical. L'escola de cant també sempre és la mateixa. Abans tot es basava més en el cant i ara més en el concepte d'interpretació. Jo crec que abans els cantants eren més seriosos que no ara. Ara de seguida volen guanyar molts diners. De seguida volen milions. Jo m'he passat cinc anys cantant en teatres de segona fila i així he fet un bon aprenentatge. He fet Rigoletto per 45.000 lires cada representació, que em servien per viure honradament. He fet una gira per Alemanya amb 30 actuacions en 34 dies per un milió de lires. El sacrifici fa entendre certes coses. Avui encara un no té una veu discreta i ja se li ofereixen milions. Jo ja tinc trenta-cinc anys de carrera i cobro el

que em correspon però hauria de percebre el doble perquè se'm compensés pels sacrificis previs.

—Hi ha massa star system a la seva professió? I també massa viatge amb avió que anima a cantar cada dia més pels ingressos substancials que suposa...

—Sí, és cert; hi ha massa culte a les figures. I pel que dieu del viatge en avió, abans es feia en vaixell i els cantants també es cansaven, ja que assajaven el repertori, feien representacions en el mateix vaixell i també concerts. I també tenien temps per gastar-se els diners en el joc.

—En tot cas, sembla que s'ha desplaçat o s'està desplaçant el paper de divo dels cantants als directors musicals i també als d'escena.

—Una mica això ha estat culpa nostra perquè ho hem permès. Per por de perdre contractes s'ha acceptat tot. Jo no he entrat mai en aquest joc. Quan una proposta no m'ha semblat bona, quan he vist que no podia



treballar segons el que m'agradava, he rebutjat els contractes. Jo només treballo als teatres on em trobo bé i on puc treballar com m'agrada. A Alemanya no hi actuo gaire perquè et fan treballar amb unes escenografies... Però, diguin el que vulguin, sense cantants no hi ha òpera. La cosa més important és el que passa a l'escenari. És important una bona direcció musical i escènica, però no pot ser que es faci d'aquesta el centre de tot. Ara hi ha un defici per presentar noves produccions. Mireu, jo vaig debutar a Viena el 1965 amb una producció de Rigoletto que ja feia uns quants anys que funcionava i que després encara la van emprar uns deu anys. A Itàlia cada any es fan noves produccions i això encareix molt els pressupostos dels teatres. El cost dels cantants no supera el deu per cent del pressupost global. Aquesta obsessió per les noves produccions és la ruïna dels teatres.

El senyor Cappuccilli encara situa un altre argument ben important.

—Hi ha un altre factor que perjudica la marxa dels teatres d'òpera. Les institucions atorguen unes subvencions determinades als teatres però tarden a fer-les efectives. Els documents de voluntat serveixen als teatres per concertar préstecs a compte d'aquestes subvencions. I mentrestant els interessos es mengen la subvenció. La presència de la política en el teatre és el pitjor que li pot passar. Mireu, la màfia ve de dalt perquè no saben anul·lar-la. Massa partits, massa interessos. Fixeu-vos bé quina imatge de serietat dona una diputada com la Cicciolina, sempre ensenyant els pits...

—Tornem a la figura del cantant. Creieu també que no falten veus sinó bons mestres?

—Sí, hi estic d'acord. Hi ha massa mestres i massa escoles de cant que diria que s'han creat només per poder fer viure als professors però no per fer cantants. N'hi ha que ensenyen i no coneixen res. En la tècnica vocal hi ha una base única i universal que és la respiració amb el diafragma. Però a partir d'aquí cada cantant té la seva manera de fer i cal que allò que faci sigui allò que li resulti més fàcil. No cal crear-se dificultats. Cada naturalesa és diversa. El mestre ha d'entendre la naturalesa de cada cantant i fer-lo aprendre segons les seves facultats.

Hem gastat ja més de mitja hora de conversa transcorreguda molt intensament, molt aprofitant el temps. Es pot dir que la lectura de l'entrevista es produeix en temps real. El senyor Cappuccilli parla amb energia i no és gens aimant de les pauses ni de rumiar massa les respostes i per això el rendiment del diàleg esdevé elevat. A més, hem entrat en un clima de confiança i cordialitat que ajuda a fer més fluida la feina. El tema que li plantejo tot seguit sembla no sols interessar-li sinó també afectar-lo molt vivament. Per això, per segona vega-

da al llarg de l'entrevista, no haurà ni deixat acabar l'exposició de la pregunta.

—No creu que el diapasó...?

—Aquest és un dels fets que fa que molts barítons ara cantin com a baixos. Mireu... —diu amb un cert deix matisat de malhumor—, Verdi va escriure per a un diapasó de 432 que a França va ser portat a 435. Avui s'ha posat a 444 i orquestres com la Filharmonica de Berlín, la de Viena o la de Florència el posen a 445. I això suposa mig to més elevat. I mig to en una òpera és realment pesat. Això ha estat un desastre, obra dels directors que han buscat una major sonoritat. I, a més, abans les orquestres estaven formades per 60 instrumentistes i ara en tenen de 80 a 120. I això amb mig to més elevat és un desastre. Per això hi ha cantants que malmeten la seva carrera en tres o quatre anys de cantar. Hi ha hagut conferències per tractar d'això. Un amic meu que és luthier de Cremona em deia que bona part dels Stradivarius i els Amati han hagut de ser reforçats perquè amb la tensió de les cordes es feien malbé. Fixeu-vos, doncs, que s'ha arribat a arruïnar aquestes joies. Ara mateix, la representació de Il campanello aquí, al Liceu, amb una massa de 80 instrumentistes, quan són obres que originalment n'admeten com a màxim 60. El director d'orquestra hauria de saber veure-ho, això. Il barbiere di Siviglia va ser escrita per a una formació de 45 components. I, és clar, d'aquesta manera ara el públic només sent els recitatius.

Canviem una mica de matís temàtic. Trenta-cinc anys de professió han permès a Piero Cappuccilli viure diferents situacions pel que fa a l'evolució de l'òpera. Des de l'esclat actual a aquells anys en què era considerat un art burgès i decadent que era fustigat des de posicions teòricament progressistes, hi ha tot un món.

—L'error principal en la música és que s'hi fiqui la política. Jo he presenciat moltes controver-

sies sobre la consideració social de l'òpera. Hi ha qui tira per un costat i qui ho fa cap a l'altre. Quan l'any 1964 la Scala viatja a Moscou amb tota la companyia, moltes coses s'aclareixen i l'òpera s'entén com el fet intrínsecament cultural que és. Ja li he dit que vaig debutar l'any 1956 i fins al 1962 l'òpera viatjava en aigües tèrboles i amb moltes precarietats de recursos. No era considerada realment com un predi cultural, no era ajudada. Des d'aleshores s'ha acceptat aquesta dimensió de patrimoni cultural i ha esdevingut una altra cosa.

—Tanmateix, la seva salut, no es pot veure amenaçada per la falta de renovació del repertori?

—Això no és cap problema. El melòman pot veure Il trovatore sis-cents vegades i no cansar-se'n. Cada cop canvien els cantants, i canvia tot, i segueix agradant. Sempre és novetat. El repertori no caurà mai, segueix mantenint força. Les òperes modernes no interessin. Berg? Bé, sí, diu mig forçat i atribuint al compositor austríac la paternitat de Peter Grimes.

—Hi ha compositor que vol escriure òperes i no en sap. És impossible compondre òperes sense melodia.

—Potser també falten noves veus. Sembla que costa de renovar els grans noms de les cartelleres.

—Esperem que arribin nous cantants importants o si no hauran de fer les representacions amb mims i discos.

Ha rigut obertament. Tanmateix, no és gens partidari de les traduccions simultànies dels textos.

—La traducció simultània ha estat introduïda per la televisió, però distreu el públic, que no sap mai si mirar l'escenari o la pantalla. Això va bé per als americans, que van al teatre amb la Coca-Cola a la mà. Cal que el públic entengui el contingut de l'obra. Cal fer com els japonesos,

que abans de cada representació s'han preparat intensament i saben què es diu a cada moment. I, a més, cal entendre el substrat cultural de les obres. Cal saber què significa que l'acció de Pagliacci esdevingui a Calàbria o la de Cavalleria rusticana a Sicília, que són dues mentalitats molt diferents. Tot això, cal tenir-ho present. Com, en el cas de Don Carlo, la realitat històrica del moment, la Inquisició. Si només vull escoltar bona música me'n vaig a un concert i prou. A l'òpera la dicció, l'expressió, són molt importants. I els cantants sovint no es deixen entendre, sobretot les dones. I aquesta és l'escola italiana, que es basa en la dicció i també en la bellesa del so.

Cappuccilli diu que mai no ha imitat ningú perquè imitar pot portar al fracàs.

—Es poden imitar determinats detalls, però la forma de cantar, no.

Ja he apuntat abans que era un home molt segur i convençut de si mateix.

—Ni el dia del meu debut no he tingut por. Sempre he tingut una gran confiança en mi mateix. I vaig començar a comprendre que la meua carrera podia anar bé quan escoltava els altres cantants del moment i m'adonava que podia fer-ho més bé que ells. Jo vaig haver de trencar una barrera molt forta de grans barítons. Aleshores hi havia Protti, Bastianini, Galleffi, Gobbi, Goran... La meua veu és molt exactament de baríton. Una veu particular, harmònica, molt suau d'escoltar. És un tipus de veu molt difícil de trobar.

—En realitat la veu de baríton és la més exactament masculina...

—Sí, sí...

Riu.

—Home, les altres veus també són veus naturals d'home. Verdi ha basat una bona part de la seva producció en la veu de baríton.

Havia de tornar a sortir l'admiració pel gran patriarca...

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Aquesta tardor: Mozart i Casals

per VICTÒRIA PALMA

Mozart i Casals compartiran una part de la programació de Catalunya Música d'aquesta tardor. No cal justificar-ho.

En un any mozartià, res més normal que dedicar una atenció molt especial, com ja hem fet en mesos anteriors i continuarem fent en el futur, al gran músic de Salzburg, Wolfgang Amadeus Mozart. En aquesta ocasió, i durant tot el mes d'octubre, dins l'espai "Grans Temes", hem programat les seves simfonies més representatives.

Hom considera que Mozart n'escrigué quaranta-una. Fent aquest compte, s'obliden, però, les simfonies de joventut, de les quals els musicòlegs n'han contabilitzat fins a cinquanta-cinc.

Els contemporanis de Mozart, quant aquest era jove, consideraven que havia compost les seves simfonies amb la mirada posada en les simfonies italianes de 3 parts. Al segle XVIII, els compositors vienesos i de l'escola de Mannheim, emanciparen el gènere d'aquesta influència. El fenomen es fa palès en l'evolució del procés creatiu mozartià, que comença a Londres l'any 1764, amb la *Simfonia núm. 1*, K.16, quan Mozart tenia només vuit anys, i acaba amb l'última *Simfonia núm. 41*, "Júpiter", composta el 1788.

De les simfonies més conegudes de Mozart, podrem escoltar la núm. 40, K. 550 (31 d'octubre), la *Simfonia "Haffner"* (9 d'octu-



Pau Casals

bre), la *Simfonia núm. 25* (11 d'octubre), la *Simfonia "Praga"* (29 d'octubre), i d'altres menys conegudes, però no per això menys belles.

Del gran violoncel·lista català, Pau Casals, s'oferirà durant els dies 7 i 11 d'octubre i dins l'espai "Música dels intèrprets", la *Suite per a violoncel sol, núm. 1*, B. 1.007 de J.S. Bach (10 d'octubre), la *Sonata per a violoncel i piano núm. 2*, op. 102, de Beethoven (11 d'octubre) i el *Concert per a violoncel i orquestra*, op. 104 d'Antonín Dvorák (7 d'octubre), entre d'altres composicions. D'aquesta manera Catalunya Música ret una vegada més un merescut homenatge a l'eminent músic nascut al Vendrell l'any 1871.

Els elogis i l'admiració per Pau Casals vénen de lluny: el 1933, el poeta gironí Josep Tharrats, escrivia en un article que portava

per títol "L'Art de Casals", publicat a la revista musical gironina "Scherzando": "L'art del gran violoncel·lista és la cosa més maravillosa d'aquest món. Res no hi ha d'una tan alta i emotiva bellesa (...). Casals és l'elegit de Déu, i el nou David que ha vingut a espiritualitzar-nos la vida humana (...)".

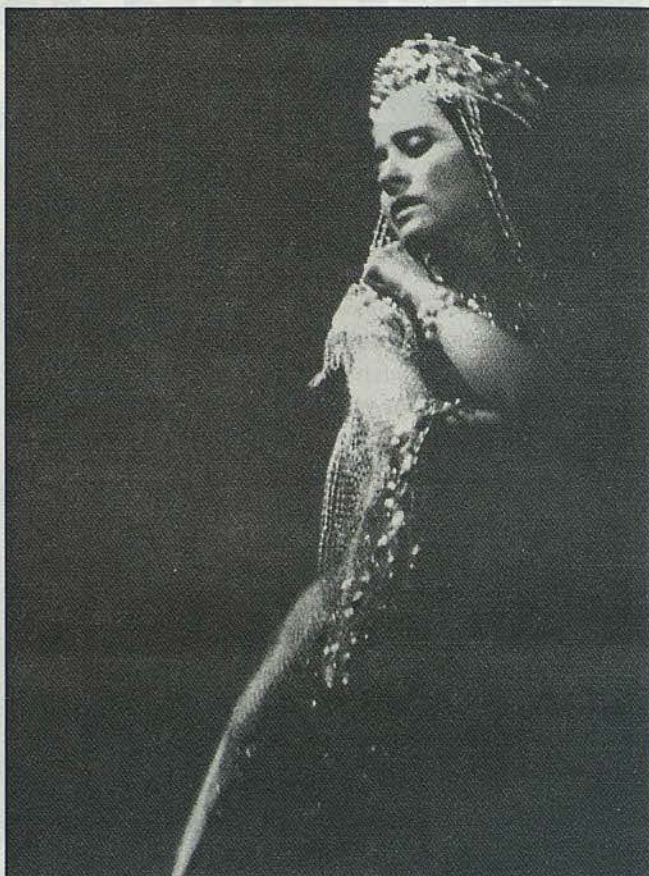
A la mateixa revista, l'any següent, Josep Tharrats comentava que "l'obra del Mestre Casals no afecta únicament a un sector de la vida barcelonina, sinó que la seva transcendència arriba més enllà de la sala de concerts (...). L'Ajuntament de Barcelona (...) per mitjà de la seva més alta representació oficial ha d'expressar el seu agraïment i la seva admiració a l'artista". Demanava també per a ell "el títol de Fill adoptiu i predilecte de la ciutat", i que l'Ajuntament donés "el nom del Mestre Pau Casals, a un del carrers immediats al Palau de la Música (...)".

Catalunya Música oferirà també, durant la setmana del 7 al 11 d'octubre, a les 11.00 h, l'espai "Música Festiva", dins del qual hem programat obres com *Concert per a una festa* de Joaquín Rodrigo (7 d'octubre) i *Música de festa de la ciutat de Viena* de Richard Strauss (10 d'octubre). Durant la setmana del 21 al 25 d'octubre, podrem escoltar obres de compositors de l'Amèrica Llatina com Heitor Villa-Lobos, Moncayo i Lacerda, entre d'altres, dins l'espai monogràfic de les 11.00 h.

"Giselle" fa cent cinquanta anys



Alicia Markova



Natalia Bessmertnova

per MONTSE G. OTZET

Fa cent cinquanta anys que *Giselle* es va estrenar a París. El 28 de juny de 1841, a l'Òpera del carrer Peletier, tingué lloc la primera representació del ballet romàntic més popular, amb Carlotta Grisi i Lucien Petipa en els papers de Giselle i Alberth, respectivament.

L'argument de Théophile Gautier i Jules-Henri Vernoy de Saint-George fou inspirat per una llegenda alemanya de Henri Heine que fa referència a una tradició de dansa nocturna coneguda en els països eslaus sota el nom de Wili. Les Wilis són les núvies mortes dies abans del seu casament, i que no poden morar tranquil·les en les seves tombes.

Dins els seus cors apagats, i els seus peus morts, hi resta un amor per la dansa que elles no han pogut satisfer durant la seva vida, i a mitjanit s'al-

cen, s'agrupen i maleeixen el jove que les busca, fent que aquest balli amb elles fins a caure mort.

Cobertes amb els seus vestits de nocces, amb corones de flors al cap i anells brillants als dits, les Wilis ballen al clar de lluna, i les seves figures, d'un blanc de neu, són boniques i juvenils.

La primera descripció de *Giselle*, de la ploma del poeta Gautier, aparegué a *La Presse* amb data 5 de juliol de 1841 amb el format d'una "Lettre à Henri Heine". Un altre text es publicà, el 1844, dins una col·lecció

anomenada "Les Beautés de l'Opéra", dirigida per Giralton. En aquesta ocasió el títol és *Giselle ou les Willis*, ballet pantomima en dos actes per M.M.H. de Saint George i Théophile Gautier. Música, Adolphe Adam.

Gautier ideà *Giselle* per a Carlotta Grisi, una bonica ballarina italiana de 22 anys, de qui el poeta estava enamorat. Gautier veia en la ballarina la digna hereva de Maria Taglioni i, sens dubte, sense la Grisi mai no hauria existit *Giselle*.

Després de l'estrena del ballet,

Claudes Aigues escrigué a *Moniteur des Théâtres* sobre Carlotta Grisi: "Sabíem que era graciosa, lleugera i àgil, però no hauríem mai endevinat la força que ha desplegat en el nou ballet. Tan prima, tan fràgil i al mateix temps amb tanta força davant la fatiga".

La coreografia de *Giselle* va ser ideada per Jean Coralli, ballarí i coreògraf d'ascendència italiana, nascut a París, que creà ballets a Viena, Milà i Lisboa abans de ser nomenat, el 1831, coreògraf de l'Òpera. Cal dir, però, que les parts més importants del ballet varen ser coreografiades per Jules Perrot, company de la Grisi. De la seva col·laboració no hi ha cap constància perquè no s'ha trobat el contracte, ni el seu nom figura en el cartell de l'estrena; de totes maneres, gràcies als investigadors i especialment a Serge Lifar, s'ha pogut constatar la participació de Perrot en els papers principals, com són els de Giselle, Albert, la reina de les Willis i Hilarion, reconeguts com a exemples de perfecció coreogràfica.

La ballarina de l'Òpera de París, Wilfride Piollet, comenta: "El que fa *Giselle* al començament del segon acte és d'una audàcia admirable. Està situada al mig de l'escena, els peus en cinquena posició, i sota el so del violoncel, executa un *développé à la seconde*, *promenade*, un *entrechat six*..., és un pas d'escola. És impossible que no sigui de Perrot.

La part musical de *Giselle* pertany a Adolphe Adam, i consta que el músic ideà la composició en una setmana, cosa que confirma la rapidesa del compositor, que en menys de trenta anys d'activitat escrigué, entre altres coses, 41 òperes còmiques i tretze ballets. Després de l'estrena de *Giselle*, *La France Musicale* dedicà una pàgina al músic. Escudier, director del diari, escrigué: "L'elegància, la frescor i la varietat de les melodies, el vigor i la novetat de les combinacions harmòniques, la vivacitat que recorre el teixit des del començament fins al final". La principal característica que distingeix aquesta composició d'altres composicions per a ballets de l'època és la seva absoluta originalitat, si bé s'hi van incloure vuit compassos d'una cançó de Loïse Puget, i tres del cor de caçadors de "Euryante" de Weber. D'altra banda, *Giselle* és el primer treball musical balletístic que introdueix com a element narratiu la utilització del *leitmotiv*. Un dels prin-



Galina Ulanova

cipals de l'obra és el que introdueix el primer tema d'amor, anomenat "el de la margarida".

Segons costums de l'època, la partitura va patir unes modificacions i, quan, per exemple, Adam la vengué a l'editor Meissonier, encara no s'hi havia afegit i interposat el pas a dos dels veremadors, una breu *suite* composta per Johann Friedrich Burgmüller.

Una altra peculiaritat en la partitura d'Adam recau en el fet que el compositor va compondre la variació de *Giselle* del primer acte, sobre una música de Minkus, a qui també s'atribueix la variació, inclosa el 1864, que executa *Giselle* en el pas a dos del segon acte i que, en forma de vals, fa referència al tema d'amor de la "margarida", del primer acte.

Giselle ha arribat als nostres temps en la línia d'una tradició no uniforme, però ininterrompuda, a través d'unes etapes reconstructives que han purificat i consolidat la part coreogràfica. En l'origen d'aquesta tradició hi ha les realitzacions que va muntar Jules Perrot, amb la seva personal creativitat, per al Her Majesty's Theatre de Londres, el 1842, i a Sant

Petersburg, el 1856, on en aquella ocasió també participà Marius Petipa que, el 1844, va fer una reconstrucció pròpia del ballet sobre la qual s'han basat les reconstruccions successives a Rússia, i la de Fokine, el 1910, a París, per als Ballets Russos de Diaghilev.

Finalment, Nicholas Sergueiev, reconegut protector del ballet clàssic rus i responsable del muntatge de molts ballets a la companyia de Diaghilev, reproduí amb gran cura filològica, a l'Òpera de París, el 1924, la versió de Marius Petipa. En la versió de Sergueiev s'han inspirat, de manera més o menys directa, les innombrables realitzacions que s'han fet de *Giselle* a Europa i Amèrica.

Les millors "Giselles" de la història

Allarg de tots aquests anys, *Giselle* ha estat interpretada per un gran nombre de ballarines, però de totes elles sobresurten les elegides, les que millor han reencarnat el personatge que han esdevingut un mite en la his-



Alicia Alonso, una "Giselle" mítica

tòria del ballet. De totes elles, cal citar: Anna Pavlova, que encarnà en l'obra la dona russa amb tota la força del sacrifici, de la promesa de l'amor únic, i amb una gran bellesa espiritual. Olga Spessivtzeva, una Giselle de braços llargs, cames perfectes i amb una expressió on destacaven uns grans ulls que miraven d'una manera hipnòtica. La ballarina fou considerada una Giselle dostoevskiana. Galina Ulanova resultà ser l'harmonia ideal entre l'ànima i el cos, i l'encarnació de l'amor triomfant. La seva Giselle va ser catalogada com una heroïna de Tourgueniev. Al nom d'aquestes ballarines cal afegir el de Lycette Dorsonval, Nina Vyroubova, Yvette Chauvire, Alicia Markova, Alicia Alonso, Natalia Bessmertnova, Natalia Makarova, entre d'altres.

Alguna d'aquestes superbes ballarines han deixat constància del que ha representat per a elles interpretar *Giselle*.

Alicia Alonso comenta: "*Giselle* és el ballet que més m'ha seduït. Els altres ballets estan basats en la tècnica; en aquest, el problema és la part teatral. Vaig veure ballar Markova: em va impressionar. L'atzar volgué que

es posés malata, i en una setmana em vaig preparar per reemplaçar-la. Vaig treballar amb Fokine, que em digué una cosa important: cal sostenir la respiració abans del pas, això enlaira el cos. Aquest consell m'ajudà, a *Giselle*, a donar la sensació que no existia la gravetat".

Ivette Chauvire ha escrit: "Al llarg de la meua carrera, del primer a l'últim dia, no he deixat d'estudiar, de verificar i de filtrar el personatge de Giselle en la seva acció dramàtica. Em consta que expressar la simplicitat no és cosa fàcil! Giselle és notablement simple i dolça, i alegre, però també profunda, perquè el seu amor és una cosa molt seriosa. El virtuosisme de *Giselle* consisteix a fer que la tècnica sigui invisible. Per la meua part he estudiat cada evolució coreogràfica, les entrades i sortides, i fins i tot els temps morts".

Lycette Dorsonval diu: "El meu primer encontre amb Giselle em va marcar profundament. Jo era *deuxième quadrille* quan vaig tenir la revelació de *Giselle* a l'Òpera amb Olga Spessivtzeva, que tenia la bellesa misteriosa d'una madona bizantina. Literalment, la vaig devorar, em va

fascinar de tal manera que aquella nit vaig patir d'insomni.

"He fet innumbrables representacions de *Giselle*, i sempre he buscat afinitats en altres interpretacions i he escoltat els consells dels meus mestres, com, per exemple, el de mantenir els ulls fixos, grans, oberts, com feia Spessivtzeva, en l'escena de la bogeria. Més tard vaig retrobar una interpretació semblant en la ballarina Galina Oulanova."

La recentment desapareguda Margot Fonteyn manifestà: "Dins el meu esperit Giselle sempre ha estat romàntica, i no pas perquè sabés que el ballet corresponia a aquesta època. La meua pròpia personalitat és romàntica, de manera que no faig cap mal en imaginar-me la petita camperola tímida, vivint el seu primer amor, esperant que Alberth la pugui estimar, molt ingènua i enamorada com per no creure's cada una de les seves promeses. Quan balla amb Alberth, Giselle balla sense preocupació, feliç, com si fos als núvols. Per ella, la vida és simple, d'una simplicitat infantil, on tot és blanc o tot és negre, com molt bé reflecteix l'escena de la margarida: "Ell m'estima o no m'estima".

La magnífica Galina Oulanova explicà: "Vaig ballar per primera vegada *Giselle* l'any 1933. Era molt jove, i vaig entrar amb moltes dificultats en aquest personatge. Tot el que succeeix en el primer acte és un xoc que trastorna la memòria de Giselle. Al final de l'acte ella perd per un instant la sensació de pensar. Giselle comprèn amb claredat, després passa a la foscor.

"Abans de ballar *Giselle* no havia tingut gaires oportunitats de poder veure el ballet. Després de la revolució russa, moltes grans ballarines havien emigrat. Les representacions que jo havia vist no tenien res de sensacional, a part una ingenuïtat que era molt gentil. Les *Giselle* que vaig veure a Europa uns anys més tard em van sorprendre molt. Des que el teló s'aixecava es podia preveure la desgràcia.

"En el meu ensenyament de l'obra, insisteixo en la naturalitat. Tant se val si les ballarines ballen sense precisió, però que ho facin amb naturalitat."

Bibliografia: *Giselle*, l'Avant-Scène, París
Galina Oulanova, Boris Lvov-
Anokhine, Editions du pro-
grès, URSS.



BACH: Cantates completes

Diferents solistes vocals i diferents cors, entre els quals cal destacar Paul Esswood (contratenor), Kurt Equiluz (tenor), Max Van Egmond (baix).

Cor de nens de Hannover, Cor de nens de Tölzer, Collegium Vocale, gent i d'altres. Concentus Musicus Wien.

Direcció: Nikolaus Harnoncourt, Leonhardt Consort.

Direcció: Gustav Leonhardt.
TELDEC

Al llarg d'un estudi rigorós i profund de la història de la música, hom pot quedar més que sorprès per la gran quantitat d'obres que pot escriure un compositor, moltes vegades per tal de complir la seva funció de mestre de capella, de músic imperial i d'altres.

Ara bé, quan un compositor compon més de 200 cantates i totes tenen una qualitat extraordinària, és que, potser, estem davant d'una peça important, transcendental en això que s'anomena "història de la música". Aquest compositor, com quasi tothom ja s'ha pogut imaginar, fou Johann Sebastian Bach (1685-1750).

En efecte, Bach, al llarg de la seva vida, tingué un contacte mol directe amb aquesta forma musical. Probablement, la cantata més antiga que se'ns ha conservat és *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*, encara que no sabem del cert si és del mateix Bach. En el cas que fos d'ell, la va compondre cap als 19 anys, encara molt influït per la tradició de Dietrich Buxtehude.

A partir d'aquí, en les diferents localitats on passà part de la seva vida, amb més importància o amb menys, va continuar aquest

contacte amb la cantata, bé, per exemple, com a música festiva per al canvi de consell (Mülhausen 1707-1708), bé servei litúrgic, en el cas de Leipzig. De totes maneres, solament observant-les de lluny podem afirmar que si Bach componia la cantata era amb un estudi previ del context i el significat del text, provingués d'on provingués. El que fa Bach és transformar el text amb una gran dosi d'imaginació i intentar de traduir-ne el contingut emocional. Un "monstre meravellós" (permeteu-me l'expressió) com és la integral de les *Cantates* mereix un estudi amb profunditat i, en conseqüència, un enregistrament.

Quan les gravacions amb instruments originals començaren a sorgir, no existia cap gravació de la integral d'aquestes cantates. Existia, però, d'una forma falsa, no original i, sens dubte, equivocada de concepció. Així, per exemple, tenim Koch, que amb l'Orquestra de Cambra de Berlín i el cor corresponent va realitzar un enregistrament de la integral.

A partir d'aquí, prosseguint més o menys en la cronologia, Karl Richter també l'afrontava. Richter, potser, capgirava una mica la idea dels seus antecessors, però la seva interpretació es deixava endur per un romanticisme exacerbant i equivocant. Mancava, doncs, algú que no solament destapés tota la retòrica que s'amagava darrera de les cantates, sinó que, paral·lelament, capgirés la manera d'interpretar no solament les cantates, sinó en general, tota la música barroca. Aquest algú seria Nikolaus Harnoncourt, que amb el seu Concentus Musicus of Wien revolucionaria totalment el món sonor, a més de donar-nos una nova



Nikolaus Harnoncourt

visió de la música d'ahir alliberada de les falses conviccions del XIX. S'havia iniciat, doncs, la batalla.

M'he permès anar una mica enrera en el temps per tal de comprendre molt més bé la figura de Harnoncourt i la tasca que va realitzar. L'esmentada tasca fou l'inici d'enregistraments i gires de concerts amb la interpretació dels oratoris, passions que els afeccionats coneixien, però no amb el color original i la força expressiva autèntica.

Per tant, Harnoncourt i Gustav Leonhardt (l'altre gran "revolucionari") van decidir d'afrontar la gravació de la integral de les *Cantates* de Bach mitjançant els seus conjunts. Harnoncourt amb l'esmentat Concentus i Leonhardt amb el seu Leonhardt Consort.

Aquesta gravació integral no va poder ser més fructífera. Deixant l'aspecte musical per més tard, acompanyaven l'àlbum de discs les corresponents partitures de les cantates. L'únic que es podia demanar era que s'editessin en compacte. Doncs això és el que ha passat. Com deia la publicitat de la presentació dels àlbums: *Habemus cantatas!*

Com resulta la interpretació? Ho definirem amb un sol adjectiu: excel·lent! En efecte, el tractament que hi dona Nikolaus no pot ser millor, sempre tenint en comp-

te que Harnoncourt no deixa de ser un home del seu temps. La seva és una execució més justa quant al so i a les proporcions sonores, al fraseig i a la configuració rítmica corresponent. Un altre dels fets que destaca és la seva recerca d'una sonoritat com més autèntica millor. És per això que en la recerca del color original decideix que es canti solament amb homes. O sia, nens per a les parts de soprano i nois o contratenors per a les de contralt. La conseqüència són alguns errors d'afinació o capgirament de fraseig i articulació.

Un altre dels fets que destaquen en la gravació de la integral és que tot el que es decideix és a partir del text. Per tant, el text és el motor de la interpretació.

Leonhardt (que algú ha dit que és molt diferent de Harnoncourt, encara que la diferència no és tan abismal: potser Leonhardt és més reflexiu i no tan agressiu i atrevit com demostra ser, de vegades, Harnoncourt) realitza també una gran interpretació, alhora que realitza una interpretació més espiritual on, per exemple, els canvis d'articulació o els mateixos contrastos es realitzen amb més suavitat. Així mateix, passa una cosa molt semblant en l'elecció del *tempo*. En definitiva, ens trobem amb l'edició en compacte d'un dels enregistraments amb més envergadura, el qual aplega un gran nombre de solistes vocals i intèrprets, però que té la pega (o potser no) que és una reedició.

El que trobem a faltar tots plegats és una nova visió, però, sens dubte, dels enregistraments que van realitzar Herreweghe o Rifkin, que contribueixen a donar una visió més actualitzada o, com a mínim, diferent.

● ORIOL PÉREZ

**ANTONI BESSES,
MIQUEL FARRÉ:**
Integral Mompou.
Música per
a piano
Audio-Visuals de Sarrià



L'aparició d'aquest enregistrament constitueix un dels fets discogràfics més rellevants sorgits a casa nostra en els últims anys. És una proposta d'un interès excepcional que calia situar al mercat discogràfic nacional i internacional i que, a la fi, hi ha arribat de la manera més satisfactoria possible.

Es tracta d'un conjunt de quatre compactes en què els dos pianistes catalans es reparteixen la integral de l'obra pianística de Frederic Mompou; un opus substantivíssim, com és obvi, que d'aquesta manera queda aplegat en aquesta ambiciosa producció.

El primer CD comprèn la totalitat de les 15 *Cançons i danses* i *Paisatges* en interpretació de Miquel Farré. En el segon, els dos pianistes es reparteixen els *Preludes*, *Dialogues*, *Scènes d'enfants*, *Trois variations*, *Pessebres* i *Fêtes lontaines*. La interpretació del tercer CD també és compartida i comprèn: *Variacions sobre un tema de Chopin*, *Souvenirs de l'exposition*, *Le pas*, *Cançó de bressol*, *Impressions íntimes*, *Charmes* i *Suburbis*. Finalment, Antoni Besses interpreta en solitari *Cants màgics* i *Música callada*.

No cal insistir en els valors ja coneguts i reconeguts de l'obra de Mompou, gairebé exclusivament pianística; i molt menys cal fer-ho des de la perspectiva d'aquest tot

absolut que permet així gaudir d'una de les parcel·les creatives musicals catalanes més personals i suggestives d'aquest segle. Si que cal insistir en com resulta d'important aquest mostrar-ho tot en un sol aplec i com resulta elogiuable l'esforç de la firma productora a l'hora de crear aquest quàdruple i fonamental enregistrament.

Miquel Farré i Antoni Besses són dos dels pianistes catalans més destacats del moment. I són també dos autèntics especialistes en l'obra de l'autor de les *Cançons i danses*. La seva interpretació reuneix el màxim rigor en el tractament de la diversitat del material que s'ofereix i un sentit molt profund de la devoció. És un treball que té un clar sentit d'allò "definitiu", de la referència a la qual cal acudir sempre a l'hora de considerar els ideals de la interpretació mompouana. Així es completa la bondat de la proposta que creiem que mereixeria un esforç de distribució que permetés fer arribar el producte arreu del mercat estatal i, si cal, internacional.

Remarquem, com a tret, una certa humilitat en el material literari que acompanya l'enregistrament, circumscrit a una bona explicació de les obres, però mancat de tota mena de consideració individual dels intèrprets.

● J.C.

J.S. BACH
(1685-1750):
Les 4 Obertures
(Suites per
a orquestra
BWV 1066-
1069)

Le Concert des Nations
La Capella Reial
de Catalunya
Direcció: Jordi Savall
ASTRÉE E 8727 2 CD



Quasi paral·lelament a la presència de Jordi Savall al Gran Teatre del Liceu -amb motiu de les representacions de *Una cosa rara* de Vicent Martín i Soler- feia l'aparició en el mercat discogràfic l'enregistrament de Le Concert des Nations i Jordi Savall de *Les 4 Obertures* de Johann Sebastian Bach. Diguem de pas que era el primer enregistrament que realitza l'esmentada formació, creada el 1989 i integrada majoritàriament per músics llatins especialitzats en la interpretació de la música barroca i clàssica amb instruments originals.

Jordi Savall, al llarg de la seva carrera com a director, ja s'ha enfrontat en moltes ocasions amb la música bachiana i ens l'ha feta arribar amb la vitalitat i la calidesa a què ens té acostumats. Recordo perfectament la interpretació que feia de les tres últimes cantates de l'*Oratori de Nadal* en una transmissió televisiva. Era en l'esmentada transmissió on arribava a la conclusió que Savall no mostra de la mateixa forma el seu talent i genialitat quan l'obra a interpretar és anterior al segle XVIII. O sigui, Savall és un geni per a la música anterior al segle XVIII, però quan entra en la música del segle de les llums, el talent i la geniali-

tat s'enfosqueixen per donar pas a un intèrpret més, però no extraordinari, tal com passa, per exemple, en la direcció d'unes *Vespro* de Monteverdi.

Una nova prova per avalar-ho ha estat el ja esmentat enregistrament de *Les 4 Obertures* de J.S. Bach. En la gravació ens hem trobat una orquestra (Le Concert des Nations) excel·lent pel que fa a la sonoritat: acurada, equilibrada i mostrant molta riquesa d'harmònics. En canvi, pel que fa al discurs musical, hem de dir que la proposta que se'ns ofereix no ens diu gaire res de nou, o sigui, una interpretació més que convencional.

Així, un dels moments més esperats de la gravació (l'arxi-popular "Air" de la *Suite* núm. 3, en re major, BWV 1068) sobtarà l'oient, ben segur, pel tempo i el fraseig, els quals no es distancien gaire de les velles interpretacions romàntiques de la música barroca.

Amb tot això, no volem dir que la gravació no sigui recomanable, el contrari. La gravació dona la possibilitat d'escoltar uns solistes més que destacats, com ara el violinista Fabio Biondi (*Suite* núm. 3) o el flautista Marc Hantaï (*Suite* núm. 2). En definitiva, ens trobem amb una gravació que, pel que fa a la sonoritat, és d'una qualitat extraordinària.

● ORIOL PÉREZ

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 OCTUBRE	21 h.	Palau	Orquestra de Cadaqués. Teresa Berganza, mezzo-soprano. Dir: Sir Neville Mariner. Falla, Bizet, Prokofiev. (Ibercamera).
4 OCTUBRE	19 h.	Palau	Escolania de Montserrat. Joan Casals, orgue. Viçens Prunés, piano. Dir: Ireneu Segarra. (Centenari de l'Orfeó Català).
9 OCTUBRE	21 h.	Palau	Friedrich Gulda, piano. (Ibercamera).
11 OCTUBRE	21 h.	Palau	Maurizio Pollini, piano. (Ibercamera).
12 OCTUBRE	21 h.	Liceu	<i>Salome</i> , de Strauss. Dir: Antoni Ros-Marbà.
14 OCTUBRE	20,30 h.	Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir: Jordi Casas. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per EPSON). Dir: Gonçal Comellas. (Concert de presentació de la Fundació Orfeó Català - Palau de la Música Catalana).
	21 h.	Liceu	<i>Salome</i> , de Strauss. Dir: Antoni Ros-Marbà.
16 OCTUBRE	20,30 h.	Església de Pompeia	Robert de la Riba, orgue. Bach.
	21 h.	Liceu	<i>Salome</i> , de Strauss. Dir: Antoni Ros-Marbà.
17 OCTUBRE	21 h.	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per EPSON). Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (dir: Jordi Casas). Félix Ayo, violí. Dir: Gonçal Comellas. <i>Concerto grosso</i> ; <i>Credo</i> ; <i>Lauda Jerusalem</i> ; <i>Les Quatre Estacions</i> , de Vivaldi. (Palau 100, cicle Amadeu Vives).
18 OCTUBRE	21 h.	Liceu	<i>Salome</i> , de Strauss. Dir: Antoni Ros-Marbà.
20 OCTUBRE	17 h.	Liceu	<i>Salome</i> , de Strauss. Dir: Antoni Ros-Marbà.
24 OCTUBRE	21 h.	Liceu	<i>Salome</i> , de Strauss. Dir: Antoni Ros-Marbà.
25 OCTUBRE	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Nicanor Zabaleta, arpa. Dir: García Navarro. Gerhard, Ginastera, Berlioz.
26 OCTUBRE	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
27 OCTUBRE	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
28 OCTUBRE	21 h.	Palau	Filharmonica de la Scala. Dir: Riccardo Muti. (Palau 100, cicle Amadeu Vives).
29 OCTUBRE	21 h.	Palau	Orquestra Simfònica de Ràdio Baviera. Dir: Lorin Maazel. Sibelius, Stravinsky. (Ibercamera).
30 OCTUBRE	20,30 h.	Església de Pompeia	David Dobson, orgue.
2 NOVEMBRE	21 h.	Liceu	<i>Idomeneo</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
4 NOVEMBRE	21 h.	Liceu	<i>Idomeneo</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
7 NOVEMBRE	21 h.	Palau	Philharmonia Orchestra and Chorus. Dir: Carlo Maria Giulini. <i>Requiem</i> , de Verdi. (Palau 100, cicle Lluís Millet).
	21 h.	Liceu	<i>Idomeneo</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
8 NOVEMBRE	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina (dir: Josep Vila). Dir: García Navarro. <i>Requiem</i> , K. 626, de Mozart.
9 NOVEMBRE	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina. (Segona audició).
10 NOVEMBRE	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina. (Tercera audició).
	17 h.	Liceu	<i>Idomeneo</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.

ANDORRA LA VELLA (ANDORRA) - II FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA I DANSA

3 OCTUBRE	22 h.	Sala d'Actes	Ballet de Cambra de Viena i Cor La Cappella.
4 OCTUBRE	18,30 h.	Església de Santa Coloma	Cor La Cappella.
	22 h.	Sala d'Actes	Jaume Aragall, tenor. Marion Vernet Moore, soprano. Amparo García, piano.

5 OCTUBRE	22 h.	Sala d'Actes	Ballet de Cambra de Viena.
6 OCTUBRE	20 h.	Sala d'Actes	Renata Scotto, soprano. Edelmiro Arnaltes, piano.
11 OCTUBRE	22 h.	Església de Sant Esteve	Schumann Filharmònica. Orfeo Català. Pilar Torreblanca, soprano. Mabel Perelstein, mezzo-soprano. Sung Whan Cho, tenor. Dalibor Jenis, baix. Dir: Jordi Casas. <i>Requiem</i> , de Mozart.
12 OCTUBRE	17 h.	Església de Sant Esteve	Pilar Torreblanca, soprano. Sung Whan Cho, tenor. Dalibor Jenis, baix. Mabel Perelstein, mezzo-soprano. Jordi Vergés, orgue. Sols per a orgue, àries, duos i quartets.
	22 h.	Sala d'Actes	Cecile Ousset, piano.
13 OCTUBRE	22 h.	Sala d'Actes	Schumann Filharmònica. Dir: Dieter-Gerhard Worm.

ARENYS DE MAR (MARESME) - CICLE DE CONCERTS DE TARDOR

27 OCTUBRE	20 h.	Església	Orquestra de Cambra del Maresme. Dir: Jordi Colomer. Bach, Haydn, Mozart.
10 NOVEMBRE	20 h.	Església	Anna Arumí, piano. Montserrat Morral, piano. Beethoven, Schubert, Bizet, Debussy.

CIUTAT DE PALMA (MALLORCA)

17 OCTUBRE	20,30 h.	Auditòrium	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Ana Higueras, soprano. Dir: Luís Remartínez. Wagner, Coria, Torrandell, Schumann.
25 OCTUBRE	20,30 h.	Auditòrium	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Han-joo Chang, piano. Dir: José Luís Temes. Valent, González Acilu, Grupo de Pamplona, Premi II Concurs de Composició.
1 NOVEMBRE	20,30 h.	Auditòrium	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Pablo Cano, clave. Dir: Sabas Calvillo. J. Turina, Shostakovitx, J.L. Turina.
14 NOVEMBRE	20,30 h.	Auditòrium	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Josep M. Colom, piano. Dir: Philippe Bender. Glinka, Prokofiev, Txaikovski.

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL) - XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

27 OCTUBRE	19 h.	Museu	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per EPSON). Claudi Arimany, flauta. Gonçal Comellas, violí i director. Vivaldi.
3 NOVEMBRE	19 h.	Museu	Alba Musica Kio. Innovadors de l'època medieval.
10 NOVEMBRE	19 h.	Museu	Miquel Farré, piano. Mompou.

LA BISBAL DEL PENEDE'S (BAIX PENEDE'S) - II TARDORAL D'ORGUE DEL PENEDE'S

27 OCTUBRE	18,30 h.	Parròquia	Agrupació Polifònica de Vilafranca. <i>Missa en Re</i> , Op. 86, de Dvorák.
1 NOVEMBRE	18,30 h.	Parròquia	Camerata de Sitges. Orquestra de Cambra del Garraf. Cor Infantil Antistiana. <i>Missa de la Coronació</i> , K. 317, de Mozart; <i>Stabat Mater</i> , de G.B. Pergolesi.

MANRESA (BAGES) - XII FESTIVAL DE MÚSICA MIQUEL BLANCH

6 OCTUBRE	20 h.	Conservatori	Cor de Cambra de l'Orfeo Manresà. Dir: Jordi Noguera. M. Fletxa, Beethoven, Debussy, Hindemith.
12 OCTUBRE	18 h.	Església de la Santa Cova	Orfeo Manresà. Dir: Jordi Noguera. Bruckner, Monteverdi, Taltabull, Mompou.

TARRAGONA (TARRAGONÈS) - XI FEST. INT. DE MÚSICA / XVII DESENA MUSICAL

18 OCTUBRE	20 h.	Auditori Caixa de Tarragona	Trio de Barcelona. Mozart, Dvorák.
19 OCTUBRE	20 h.	Auditori Caixa de Tarragona	Trio de Madrid. Beethoven, Debussy, Mendelssohn.
22 OCTUBRE	21 h.	Teatre Fortuny de Reus	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Coral Cantiga. Dir: Carles Coll. Montsalvatge, Toldrà, Bach.
24 OCTUBRE	20 h.	Auditori Caixa de Tarragona	Orquestra de Cambra Femenina Sinfonietta de Bucarest. Mozart, Vivaldi, Martinu.
26 OCTUBRE	20 h.	Auditori Caixa de Tarragona	Orquestra de Cambra Kibbutz d'Israel. Haydn, Mozart, Stamitz.

TORTOSA (BAIX EBRE) - XI FESTIVAL FELIP PEDRELL

2 OCTUBRE	20,30 h.	Palau Oliver de Boteller	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Pedrell, Gerhard, Falla.
4 OCTUBRE	20,30 h.	Palau Oliver de Boteller	Quartet Gaudí. Pedrell, Gerhard, Falla.
9 OCTUBRE	20,30 h.	Palau Oliver de Boteller	Enriqueta Tarrés, soprano. Àngel Soler, piano. Pedrell, Falla, Turina.
11 OCTUBRE	20,30 h.	Palau Oliver de Boteller	Classics Wind Ensemble de Lugano. Dir: Mauro Ghisleta. Mozart.

VALÈNCIA (PAÍS VALENCIÀ)

4 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra de València. Maria Mircheva, violoncel. Dir: Manuel Galduf. Falla, Ramos, Ravel, Roussel.
11 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Cor de Varsòvia. Orquestra de València. Barbara Hamilton, viola. Dir: Krzysztof Penderecki. Penderecki.
13 OCTUBRE	11,30 h.	Palau de la Música	Banda Municipal de València.
14 OCTUBRE	19,15 h.	Palau de la Música	Melos Quartet.
15 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Mario Monreal, piano. Mozart.
17 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra de la RTV Soviètica. Dir: Vladimir Fedoseiev. Shostakovitx, Txaikovski.
19 OCTUBRE	19,30 h.	Palau de la Música	Brenno Ambrosini, piano. Beethoven.
20 OCTUBRE	19,30 h.	Palau de la Música	Philharmonia Orchestra. Antonella Banaudi, soprano. Petra Malakova, mezzo-soprano. Vinson Cole, tenor. Carlo Columbara, baix. Dir: Carlo Maria Giulini. <i>Requiem</i> , de Verdi.
21 OCTUBRE	19,15 h.	Palau de la Música	Anna Tomowa-Sintow, soprano.
22 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Mario Monreal, piano. Mozart.
23 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Lluís Claret, violoncel. Bach.
25 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Deutsch Kammerakademie Neuss. Joaquín Achúcarro, piano i director. Haydn, Mozart, Beethoven.
27 OCTUBRE	11,30 h.	Palau de la Música	Banda Municipal de València.
28 OCTUBRE	19,15 h.	Palau de la Música	Trio Orlando.
29 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Mario Monreal, piano. Mozart.
30 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Lluís Claret, violoncel. Bach.
31 OCTUBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Orquestra Simfònica de la Radiodifusió Bàvara. Dir: Lorin Maazel.

VILANOVA I LA GELTRÚ (GARRAF) - FESTIVAL EDUARD TOLDRÀ

11 OCTUBRE	22,30 h.	Teatre Principal	Orquestra de Cambra de l'Empordà. Carmen Bustamante, soprano. Dir: Carles Coll
-------------------	-----------------	------------------	--



MATCH  **LINE**
AUDIO · VIDEO SYSTEM

PHILIPS

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

VIDOSA

Especialistes en so i bona música

CADA
DIA

CANAL 33, EL PLAER PER LA CULTURA

Història	SEGLE XX	dilluns
Jazz	JAZZ & CO.	dilluns
Teatre	TEATRE	dimarts
Concerts	CADÈNCIA	dimarts
Cinema	LA CINETECA	dijous
Art	TRES CATORZE SETZE	divendres
Futur	MÉS ENLLÀ DEL 2000	dissabte
Llibres	MIL PARAULES	cada dia

*El plaer per la creació, la recerca, la sensació.
És el plaer de comptar cada dia
amb una selecció de programes a la mida del seu desig.
Per al seu plaer, Canal 33.*

