



DESEMBRE 199

86

UNA "BOHÈME" DE LUXE AL LICEU

EN LA MORT
DEL "GENI"
MILES DAVIS



catalunya 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)

86

catalunya música

3A ÈPOCA ANY VIII
NÚM. 86, DESEMBRE 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, FRANCISCO BUENO, PERE
BURÉS, NATHALIE CAPÓ-REVERDIN,
JOSEP CASANOVAS, CESC, JAUME
COMELLAS, FRANCESC CORTÉS,
GERHARD DODERER, RICARD GILI,
J. GUERRERO MARTÍN, CARLES LOBO,
CARME MARTÍNEZ, TERESA MARTÍNEZ,
MÒNICA MONTORIOL, MONTSE G.
OTZET, VICTÒRIA PALMA, PERE PUIG,
JOSEP M. ROMANÍ, FREDERIC SESÉ
I F. TAVERNA-BECH.

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

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL PANORAMA



- 5** Després de l'any Mozart
- 6** Mozart i el piano del segle XVIII
per Gerhard Doderer
- 10** Mikrokosmos: Pau Barceló
per Pere Artís
- 16** Entre Gulda i l'avantguarda espanyola
per Francesc Taverna-Bech
- 18** Orquestres i directors a l'inici de la
temporada
per Josep Casanovas
- 20** Miles Davis. L'últim rebel i etern
precursor
per Ricard Gili
- 24** Sofia Puche. Una vida per la música
per Mònica Montoriol

TEMA

- 29** L'aportació musical del luteranisme
- 30** El coral, base de la música religiosa
protestant
per Nathalie Capó-Reverdin
- 33** Luter i el cant a l'església
per Pere Puig

MUSICALIA



- 37** Fèlix Ayo. El llunyà esperit del primer
I Musici
per Carme Martínez
- 44** La Locomotora Negra. Vint anys
en moviment
per Teresa Martínez
- 46** Catalunya Música proposa. Mozart en
el record
per Victòria Palma
- 47** La bohème, esdeveniment líric de la
temporada
per RRM
- 49** Händel: música de la Cort de Jordi II
a Palau 100
per C.L.
- 52** Mozart i la dansa
per Montse G. Otzet
- 55** per Cesc
- 56**

SCHERZANDO

CONCERTS

AGENDA MUSICAL

OCB

Orquestra Ciutat de Barcelona

GARCIA NAVARRO
Director Titular

Ajuntament de Barcelona
Institut Municipal de Música

Solistes de l'OCB al Saló de Cent

V Temporada
Dijous, 20 hores

Saló de Cent de
l'Ajuntament de Barcelona

Informació:
317 10 96

1 7 de novembre de 1991

Kreutzer
Septet
Bruch
Septet

Pere Serra, *violí*
Antoni Peña, *violí*
Christine de Lacoste, *viola*
Núria Calvo, *violoncel*
Enric Rigau, *contrabaix*
Alfons Reverter, *clarinet*
Salvador Alberola, *fagot*
Rodolfo Epelde, *trompa*

2 13 de novembre de 1991

Mozart
Trio K. 502
Shostakovitch
Trio op. 67

Trio Arte
Sergio Prieto, *violí*
Edgar Fischer, *violoncel*
Maria Iris Radrikan, *piano*

3 21 de novembre de 1991

Telemann
Concert per a oboè, dos violins i b.c.
Haendel
Trio sonata per a dos violins i b.c.
Telemann
Trio sonata per a oboè, violí i b.c.
Bach
Concert per a oboè, violí, cordes i b.c.

Disa English, *oboè*
Joël Pitchon, *violí*
Ala Voronkova, *violí*
Jozef Toporcer, *violí*
Josephine Fitzpatrick, *viola*
Volcy Pelletier, *violoncel*
Guerrassim Voronkov, *clavesci*

4 12 de desembre de 1991

Montsalvatge
Trio amb piano
Schubert
Trio amb piano op. 99

Joël Pitchon, *violí*
Volcy Pelletier, *violoncel*
Angel Soler, *piano*

5 19 de desembre de 1991

Concert dedicat al Congrés Internacional "Felip Pedrell i el nacionalisme musical", en commemoració del 125 Aniversari del seu naixement

Cerdà
Quartet de corda (Estrena)

amb la col·laboració de

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Morera
Dos moviments del quartet de corda

Pedrell
Tres peces per a quartet de corda

Quartet de corda Gaudí

6 9 de gener de 1992

Txaikovski
5 danses de la suite Trenchanous
Barboteu
Danse du Clown
Grieg
Dansa d'Anitra
Dvorak
Dansa eslava núm. 2
Falla
Dansa de la Vida Breve
Dansa ritual del foc
Garreta
Dansa de la Suite Ampurdanesa
Shostakovitch
Polka

Quintet de vent Aulos

7 16 de gener de 1992

Thuille
Sextet op. 6
Francaix
L'Heure du Berger
Poulenc
Sextet

Quintet de vent BCN
Alan Branch, *piano*

8 30 de gener de 1992

Mozart
Quartet de corda KV 465 "Dissonàncies"
Beethoven
Quartet de corda op. 59 núm. 2

Quartet de corda Albéniz

9 6 de febrer de 1992

Poulenc
Sonata per a dos clarinets
Mendelssohn
Peça de concert per a clarinet, corno di bassetto i piano op. 113 núm. 1
Ciampo
Concertino per a tres clarinets i piano
Uhl
Divertiment per a quatre clarinets

Larry Passin, *clarinet*
Alfons Reverter, *clarinet*
Francisco Pérez, *clarinet i requinto*
Alfons Reverter Cases, *clarinet*
clarinet baix i corno di bassetto

10 20 de febrer de 1992

Haydn
Trio amb flauta
Villalobos
Assobio a jato
Crumb
Vox Balaenae (El cant de les balenes)

Tal Perkes, *flauta*
Volcy Pelletier, *violoncel*
François Gassion, *piano*

11 5 de març de 1992

Sophr
Nonet op. 31
Martinu
Nonet

Magdalena Martínez, *flauta*
Cayetano Castaño, *oboè*
Larry Passin, *clarinet*
Silvia Cori-elli, *fagot*
David B. Thompson, *trompa*
Joël Pitchon, *violí*
Eric Koontz, *viola*
Volcy Pelletier, *violoncel*
Guillem Llobell, *contrabaix*

12 12 de març de 1992

Mozart
Trio Kegelstadt K. 498
Schumann
Conte de fades op. 132
Katxaturian
Trio

Larry Passin, *clarinet*
Josephine Fitzpatrick, *viola*
Alan Branch, *piano*

13 19 de març de 1992

Boismortier
Sonata op. 23/2 per a flauta, fagot i b.c.
Leclair
Sonata per a flauta, oboè i b.c.
Couperin
Concert reial núm. 9 "Il Ritratto dell'Amore"
Hotteterre
Trio sonata en sol menor

Magdalena Martínez, *flauta*
Cayetano Castaño, *oboè*
Silvia Coricelli, *fagot*
Volcy Pelletier, *violoncel*
Maria Lluïsa Cortada, *clavicèmbal*

14 2 d'abril de 1992

Speer
Sonata
Small
Conversations
Pergolesi
Sonata núm. 4

Berlioz
Condemnació de Faust, Suite
Bramhs
Motet 2, op. 29
Serecki
Concert per a quatre trombons

Miguel Rivera, *trombó*
Gaspar Montesinos, *trombó*
Ricardo Casero, *trombó*
Raúl García, *trombó*

15 9 d'abril de 1992

Haydn
Trio per a corda op. 53
Montsalvatge
Quadriviu per a 3 Stradivarius per a trio de corda
Dohnanyi
Serenata op. 10 per a trio de corda

Joël Pitchon, *violí*
Josephine Fitzpatrick, *viola*
Volcy Pelletier, *violoncel*

16 23 d'abril de 1992

Fauré
Trio amb piano
Beethoven
Trio amb piano "Arxiduc"

Pere Serra, *violí*
Lluís Sedó, *violoncel*
Maria Rosa Llorens, *piano*

17 7 de maig de 1992

M. Haydn
Adagio i Allegro molto
Wagnersail
Concert per a trombó alt en mi bemoll
Rosetti
Concert per a trompa en re menor
Haydn
Concert per a trompa i trombó en mi bemoll

Rodolfo Epelde, *trompa*
Ricardo Casero, *trombó*
Alan Branch, *piano*

18 14 de maig de 1992

Mozart
Quintet KV 407
Beethoven
Sextet op. 81b
Mozart
Una broma musical KV 122

David B. Thompson, *trompa*
Arthur Brooks, *trompa*
Joël Pitchon, *violí*
Guerrassim Voronkov, *violí*
Eric Koontz, *viola*
Josephine Fitzpatrick, *viola*
Volcy Pelletier, *violoncel*

Amb el patrocini de  PIONEER
El futur en so i imatge



inici del 1992 significa, en el camp musical, la fi de l'any Mozart. L'acabament d'un cicle obsessivament centrat en la figura del músic salzburguès, clos de forma especialment intensiva a redós de l'encaira recent 5 de desembre, data exacta de la commemoració del 200 aniversari de la seva mort.

Al llarg de dotze mesos, hem assistit —entre actius i circumspectes— a una munió de manifestacions que s'han anat descabdellant a un ritme irregular però, a la fi, bàsicament espès i amb molt desiguals gruixos d'interès, rigor, lucidesa i exigència qualitativa. Tothom ha volgut enlairar la seva veu de forma personal i particular en allò que, a la fi, ha estat la imatge més viva d'un magne concert desconcertat. D'una concentració de veus solistes cantant sense la més mínima vocació harmònica, sense tampoc una omnipresent batuta directora que ordenés el cabal anàrquic d'energies desplegades.

En aquest sentit, la imatge que ha ofert la celebració de l'any Mozart ha estat poc coherent, en termes d'ortodòxia musical. Ha estat un any en què tot s'ha produït per via acumulativa, sense cap mena d'estructuració o vertebració de res. Amb tota seguretat, no podia haver estat altrament. Però, en tot cas, sembla clar que aquesta dinàmica d'al·livió, d'amuntegament indiscriminat d'iniciatives esparces té el contrapunt d'un desaprofïtament perceptible d'energies. I d'idees.

Des d'aquesta perspectiva hom es pregunta, amb un cert deix d'escepticisme, què és allò que queda amb un mínim de solidesa d'aquests 365 dies d'omnipresència mozartiana. Quin és el balanç de tants concerts, tantes conferències, tants programes televisius, tants debats, tantes edicions discogràfiques i bibliogràfiques, etcètera.

Què hauran deixat de sòlid tantes i tan desiguals versions del *Rèquiem*, sempre tan i tan ben rebudes per nuclis d'espectadors incondicionals.

La resposta a aquestes qüestions no és fàcil i, per descomptat, hom voldria que fos més satisfactòria que la que emana del fet que en una enquesta recent sobre la situació musical espanyola hom situés l'autor de *Don Giovanni* en el segon lloc de preferència entre els compositors, després de —nogensmenys— José Luis Perales. Lloc, aquest, aconseguit segurament en una part decisiva gràcies als «mèrits» dels esdeveniments comentats.

Hom no vol caure en pessimismes apriorístics o precipitats, altrament sustentats damunt d'unes resultants impossibles de mesurar. Ningú, ni cap prova objectiva, no pot assegurar res i, a més, és probable que la projecció de part d'allò que s'ha esdevingut en aquest any excepcional comporti nous fruits induïts més o menys transcendents. I en última instància, sembla clar que molt, o alguna cosa, haurà restat com a solatge imperible.

Tanmateix, des d'un mínim de distància del centre de l'immens volcà, resta a l'aire un inevitable regust d'ambigüïtat i circumspecció respecte d'aquest tot quantitativament tan impressionant. Hom tem que s'hagi perdut una oportunitat privilegiada per anar molt més enllà d'on s'ha anat de forma genèrica. Hom acusa també silencis o absències d'instàncies —Unesco, Parlament Europeu, universitats...— que haurien hagut d'assumir una superior responsabilitat orientadora al respecte.

Definitivament, no sembla arriscat concloure que Mozart està molt per damunt del que ha estat la seva recordança universal en aquest any únic i irrecuperable.

Després de l'any Mozart

Wolfgang A. Mozart 1791-1991

Mozart i el pianoforte del segle XVIII

per GERHARD DODERER

En vida de Mozart (1756-1791) es produí una evolució tècnica i estètica d'aquell nou instrument de teclat que havia sorgit, a principis del segle XVIII, de les mans del genial constructor italià Bartolomeo Cristofori (1655-1731)¹ com a resultat d'una metamorfosi del fins aleshores omnipoderós clavicèmbal (de pues) en clavicèmbal de martells ("clavicembalo col piano e forte").

Aquests pianofortes² trobaran després els seus adeptes a l'Europa central i a la Península Ibèrica³ sense poder conquerir, però, molt terreny en la lluita contra els instruments de teclat tradicionals, és a dir, el clavicèmbal i el clavicordi. El grau de reconeixement i d'acceptació entre el conjunt de l'instrumentari convencional depenia simplement de la perfecció amb què el constructor aconseguia fabricar aquest nou membre de la família dels instruments de corda i tecla. Carl Philipp Emanuel Bach, que sempre donà preferència al clavicordi, va descriure els nous instruments i va apuntar alguns del problemes que trobava en aquests pianofortes:

"...Els pianofortes més moderns, des del moment en què són fabricats sòlidament i acuradament, presenten molts avantatges, si bé la manera de tocar-los presenta dificultats i exigeix una atenció especial. S'adiuen bé a



una execució solística i a peces destinades a conjunts no massa grans..."

"Si parlem d'una execució d'aquest tipus de trinat, volem remarcar que es presenten dificultats quasi insuperables sempre que es vulgui executar-lo suaument al pianoforte..."⁴

D'una forma ben semblant s'expressa Johann Joaquim Quantz, col·lega, durant molts anys, del fill de Johann Sebastian Bach a la cort del rei Frederic II de Prússia:

"...Amb el fortepiano, no obstant, tot allò que és necessari (en termes de dinàmica) es pot produir molt còmodament... En un bon clavicordi s'ha de tocar de la mateixa manera, però els efectes produïts no seran els mateixos, ja que l'instrument no es presta a obtenir un fortíssim..."⁵

Quasi vint anys després de la publicació d'aquestes paraules, la situació referent als tan esmentats defectes d'aquests pianofor-

tes ja ha canviat notablement. L'opinió pública concedeix cada vegada més atenció al pianoforte, fins al punt que, l'any 1802, Heinrich Cristoph Koch pot afirmar que aquest instrument ha esdevingut "reconegudament, el nen aviciat dels fans del teclat en els nostres dies".⁶

En els darrers trenta anys del segle XVIII, hom reconeix als pianofortes qualitats com fermesa i volum sonor, bellesa de sonoritat, equilibri en el "toucher" i en la sonoritat, al mateix temps que un gran ventall de mitjans d'expressió que permet a l'executant una capacitat de reproduir un autèntic "cantabile", tal i com C. Ph. Emanuel Bach⁷ i altres músics de gran renom havien aspirat desde feia dècades. Va ser aquest pianoforte, tècnica-ment i acústicament quasi perfecte, el que va inspirar Mozart a escriure els meravellosos concerts per a piano i orquestra dels deu darrers anys de la seva vida.

El mes d'octubre de 1777, poc abans de complir els 21 anys, durant el viatge que el portaria de Salzburg a Mannheim, Mozart sojornà a Augsburg, per a visitar Johann Andreas Stein (1728-1792), famós constructor d'orgues i pianofortes. Aquesta curta estada de menys de dues setmanes a la ciutat on havia nascut el seu pare, Leopold Mozart, va tenir conseqüències ben importants per a Wolfgang, que li va escriure, el 17 d'octubre, a Salzburg:



“Començo ja pels fortepianos de Stein. Abans de tenir coneixement del treball de Stein, eren els pianofortes de Späth els que més apreciava. Ara, admeto que els de Stein són preferibles, ja que amortigüen molt millor que no els instruments de Regensburg; si hom toca fort, deixant el dit a la tecla o retirant-lo, el so desapareix en el moment en què vull que s'extingeixi. Jo puc tocar com vulgui, el so surt sempre igual, no tremola, no és ni estrepitos ni feble, no falla. Per dir-ho en una paraula: tot és igual. És veritat, ell no ven els seus fortepianos per menys de 300 florins, però el seu treball i la seva diligència són veritablement impagables. Els seus instruments tenen una particularitat que els altres no posseeixen, és a dir, l'escapament. Ni entre cent constructors no es troba un altre que s'hagi preocupat d'això. Però sense l'escapament no és possible que un pianoforte no tremoli o no s'ofegui; un cop toques les tecles, els martells recauen en el mateix moment en què arriben a les cordes, tant si el dit ha deixat la tecla com si no ho ha fet. Ell em va explicar que s'ocupa de l'instrument un cop acabat, experimenta una sèrie de passatges, escales i salts, i esmena i treballa perquè el pianoforte

estigui en condicions de fer-ho tot... ara té tres d'aquests fortepianos acabats, els vaig tocar una i altra vegada... la darrera (sonata) en re major surt excel·lentment en el pianoforte de Stein. El mecanisme que es posa en funcionament amb el genoll és també més ben fet que el dels instruments d'altres constructors. Tan bon punt s'acciona ja funciona, i quan se'l deixa només una mica, desapareix tota la reverberació.”⁸

Johan Andreas Stein ha de ser comptat entre els més grans constructors d'instruments de teclats, des del moment que fou ell, en perfeccionar la mecànica del pianoforte, el qui donà a l'instrument un major impacte i una major personalitat. Fill d'un orguener de la ciutat de Hildesheim, fou aprenent en el taller de Johann Andreas i Johann Heinrich

Silberman a Estrasburg i es va fixar, de seguida, com a orguener, a Augsburg. Es dedicà amb entusiasme creixent a la construcció de pianofortes i sempre procurà solucions per a eliminar certs defectes del mecanisme del “clavicembalo col piano e forte”, tal com fou inventat, a finals del segle XVII, i presentat pocs anys després (1709, 1722) a Florència, per Bartolomeo Cristofori; la seva introducció en terres germàniques es deu al constructor Gottfried Silbermann, el fortepiano del qual havia merescut, després d'un primer contacte (que va tenir lloc probablement en 1742/3) una crítica negativa, així com, en 1747, una aprovació condicionada, per part de J. S. Bach (“Stossmechanik”, veure il·lustració 1)¹⁰

Johann Andreas Stein aconseguí crear una mecànica més simple i més sensible, que mantenia el martell separat, del seu punt de fixació, col·locant-lo en el mateix braç de la tecla corresponent, girat en direcció a l'executant. Al mateix temps, va aplicar un sistema d'escapament controlat per mitjà de molles mecàniques, amb el qual el martell, després d'haver percudit la corda, retrocedia lleugerament del seu punt d'atac, per tornar novament a la corda, sense perdre, per això, el ple control dinàmic. Així concretà Stein un mecanisme que fou utilitzat després, immediatament, per altres constructors del Sud d'Alemanya i d'Àustria i que fou designat amb el nom de “mecànica vienesa” (o

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

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

Sempre
al servei
del
món musical

AKELARRE en clau de Sol

La revista setmanal
de la música clàssica



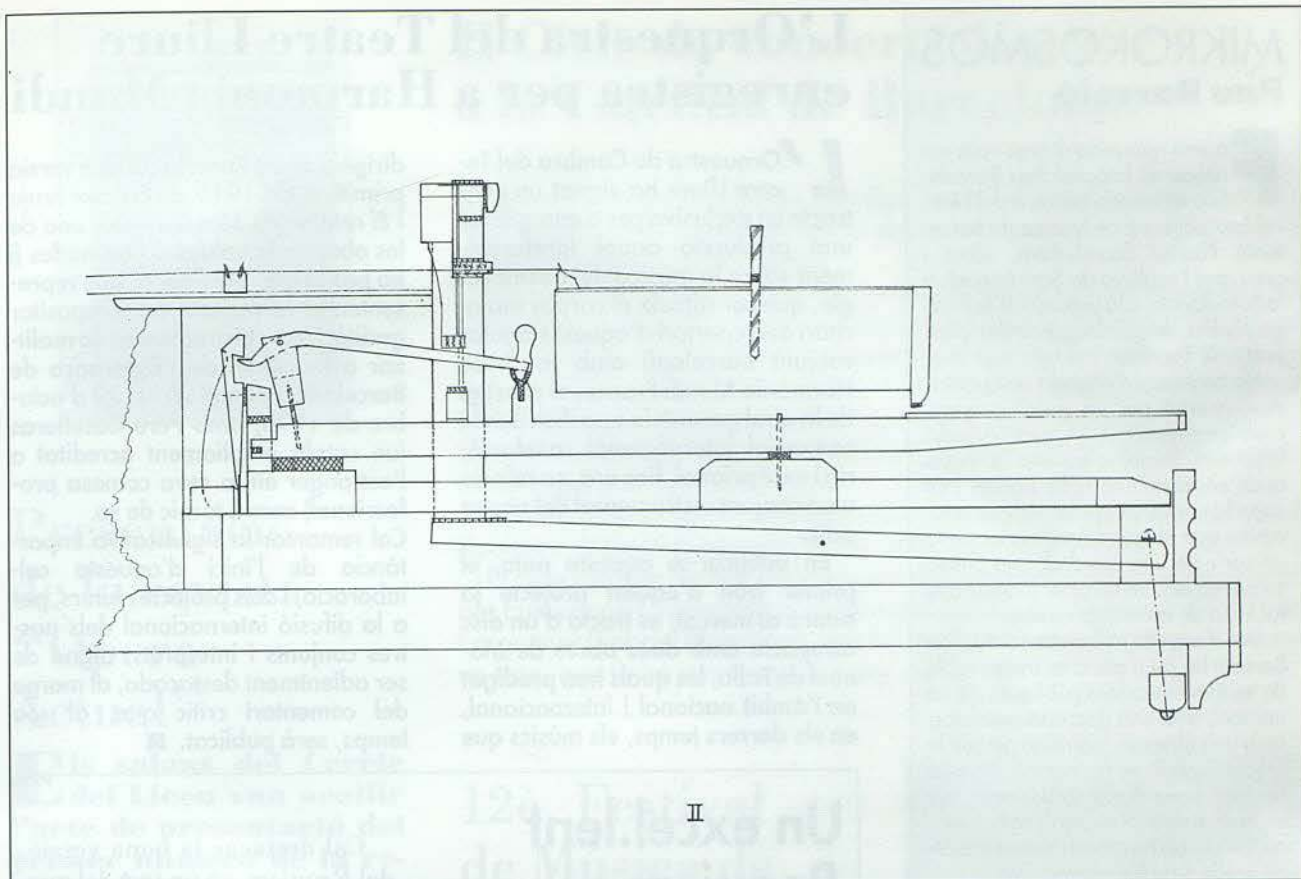
DIUMENGE, de 10 a 11 de la NIT
Un espai amb guió, presentació
i realització de Montserrat Puig



A l'inici del anys 80 del segle XVIII, Mozart i Haydn afavoriran clarament els pianofortes de Johann Andreas Stein. No obstant, també hi havia, en aquells anys, altres constructors que s'aplicaven en l'evolució d'aquests instruments. Entre ells, hi ha Anton Walter (1752-1826), que, el

“És veritat que el meu amic, el

En comparar aquestes dues composicions, salten a la vista diferències significatives, particu-



larment en els respectius primers i darrers moviments. Ambdós temps inicials són fets amb vigor i impulsos frescos, i inclouen canvis ràpids de “legato” a “staccato” i de “piano” a “forte”; la primera sonata es presenta amb un caràcter francament instrumental, mentre que la segona, amb llargues línies melòdiques i mutacions dinàmiques menys destacades, evoca decididament una qualitat de “cantabile” que és —com a element intrínsec i factor estilísticament constituent— un element innovador en la música pianística mozartiana d'aquells anys. També l'“Allegro-Rondó” final d'aquesta mateixa sonata, K. 311, evidencia una nova concepció, que sembla anticipar l'esperit dels “Rondó” finals d'alguns dels més tardans *Concerts per a piano i orquestra*. Es tracta d'un moviment que és impregnat de l'esperit d'aquest gènere musical i, en aquest ordre d'idees, no sorprèn aquí l'aparició d'una curta, però virtuosística i brillant, cadència, la primera que integra Mozart en una de

les seves sonates per a piano-
forte.

En aquesta sonata es revela, sens dubte, una nova dimensió que ha d'haver tingut l'origen en la inspiració que Wolfgang va trobar en els instruments de Johann Andreas Stein¹⁶. Resta així concretitzada, una vegada més, la gènesi de significatius elements idiomàtics, a l'ombra d'un intercanvi fecund entre constructor i compositor, és a dir, entre instrument i obra.

Notes:

1. M. Meisel/Ph. R. Belt, *Bartolomeo Cristofori a: The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. I, p. 514-515
2. P. James, *Early Keyboard Instruments from their Begginigs to the Year 1820*, London, 1970. —E. Closson, *History of the Piano*, London, 2/1974. —W. L. Summer, *The Pianoforte*, London, 2/1971, 1966. —E. Ripin & altri, *Pianoforte: The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. III, p. 71-82. —C. F. Colt *The Early Piano*, London, 1981. —G. Haase, *Hammerklaviere a: Tasteninstrumente des Museums (Staatliches Institut für Musikforschung)*, Berlín 1981, p. 71-117. —S. Pollens, *The Early Portuguese Piano a: Early Musik*, vol. XIII, 1985, p. 18-27.
3. B. Kenyon de Pascual, *Francisco Pérez Mirabal's harpsichord and the early Spanish Piano a: Early Musik*, 1987, p.

- 503-513. — J. H. van der Meer, *Queen Maria Barbara's Florentine Keyboard Instruments* (dactyl.), Bologna 1987 (Congrès de la International Musicological Society). — G. Doreder, *Aspectos novos en torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. Joao V (1719-1727)* a: *Libro di Tocate Per Cembalao — Domenico Scarlatti*, (Prefácio), Lisboa 1991.
4. C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753-62, I, p. 8, 84.
5. J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, p. 231.
6. *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802, p. 590.
7. J. H. v. d. Meer, *Die klangfarbliche Identität der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs*, Amsterdam, etc., 1978, p. 171-172.
- 8 W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel etc., 1962, vol. II, p. 68-69.
9. M. Meisel/Ph. R. Belt, *Johann (Georg) Andreas Stein* a: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol III, p. 449-450.
10. F. Ernst, *Bach uns das Pianoforte*; Frankfurt, a.d., p. 14-21.
11. E. N. Mcay, *The Impact oof the New Pianofortes on Classical Keyboard Style: Mozart, Beethoven and Schubert*, West Hagley, 1987, p. 5.
12. E. Schenk (trad. R. & C. Winston), *Mozart and his Times*, London 1960, p. 356.
13. H. C. Robbin Landon, *The Collected Correspondence of Joseph Haydn*, London 1959, p. 107.
14. E. N. McKay, op. cit., p. 7 seg.
15. W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, p. 69.
16. E. N. Mackay, op. cit., p. 9.

MIKROKOSMOS Pau Barceló

Fa una quinzena d'anys vaig conèixer el fotògraf Pau Barceló. Fou en un dels concerts del Festival Internacional de Música de Barcelona; l'home deambulava, silent i greu, per l'església de Sant Miquel, a la Barceloneta, a la percaça de la imatge insòlita, del gest inesperat de l'interpret o de l'auditor.

Ho confesso: d'entrada, vaig restar desconcertat per un posat aparentment ferreny i adust. Ah, però! Aquella impressió inicial s'esvania a l'acte quan encetava una riulla franca; i de cop—la conversa ajudant-hi—us adonàveu que el vostre interlocutor tenia un cor com una catedral, una ànima sense replecs, un caràcter indòmit a la fal·làcia de les mitges veritats.

Des d'aquella ja llunyana data, Pau Barceló ha estat per a mi inseparable de les manifestacions públiques del fet musical; amb una discreció exemplar, amb una obsessió (gairebé) perquè la seva presència no fos notada, Barceló ha estat present a, pràcticament, tots els esdeveniments musicals de Barcelona, dels quals ha deixat un testimoniatge gràfic de valor incalculable.

Naturalment, no hi hagué cap dubte, en la fase atzarosa de creació de la publicació que el lector té a les mans, sobre qui havia de ser-ne el fotògraf: Pau Barceló.

I ara, aquest home modest, que us explica tot naturalment les seves peripècies vitals de la postguerra, respectuós amb les creences i els capteniments aliens, d'una trajectòria professional rigorosa i impecable, d'un tracte cordial exemplar (quin matís viu i no gens acomplexat no té el "vós" que gasta en Barceló!), aquest home, dic, ha estat distingit amb un dels Premis Jaume I d'Actuació Cívica Catalana.

"Per la seva llarga trajectòria professional com a fotògraf fidel a les realitats culturals catalanes fins a esdevenir un dels testimonis gràfics més significats d'un període particularment ric i difícil de la història del nostre poble, així com de tota mena d'iniciatives en el camp del teatre, de la música i de la recerca etnogràfica"; aquesta és la justificació del jurat que atorgà el guardó a Barceló.

En allò que afecta el camp musical, cal dir ben alt que la tasca de Pau Barceló és de primer ordre. I que, a hores d'ara, és imprescindible en vista a historiar gràficament el present. Què no serà, doncs, en el futur...!

Un do: això ha significat per a molts —jo entre ells— haver conegut un home honest i íntegre com Pau Barceló, més amant als deures que no als drets, amb la idea de servei com a divisa i amb la catalanitat com a moneda in-negociable.

Pere Artís

L'Orquestra del Teatre Lliure enregistra per a Harmonia Mundi

L'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure ha signat un contracte en exclusiva per a enregistrar una producció anual (preferentment sobre la música del nostre segle, que constitueix el corpus majoritari del repertori d'aquest singular conjunt barceloní) amb la firma Harmonia Mundi France, el prestigi de la qual garanteix una distribució comercial internacional satisfactòria i excepcional, fins ara, en relació a un conjunt instrumental del nostre país.

En publicar-se aquesta nota, el primer fruit d'aquest projecte ja estarà al mercat; es tracta d'un disc compacte amb dues obres de Manuel de Falla, les quals han prodigat en l'àmbit nacional i internacional, en els darrers temps, els músics que

dirigeix Josep Pons: la curiosa versió primitiva, del 1915, de *El amor brujo* i *El retablo de Maese Pedro*, una de les obres més valuoses i refinades (i no pas la més divulgada) que representen el darrer estil del compositor gadità. L'enregistrament es va realitzar a l'església de l'Esperança de Barcelona, entre el 25 i el 29 d'octubre de 1990, amb Pere Casulleras (un català àmpliament acreditat a l'estranger en la seva comesa professional) com a tècnic de so.

Cal remarcar la significativa importància de l'inici d'aquesta col·laboració, i dels projectes futurs, per a la difusió internacional dels nostres conjunts i intèrprets, digna de ser adientment destacada, al marge del comentari crític que, al seu temps, serà publicat. ■

Un excel·lent Requiem, al Festival d'Andorra

El II Festival Internacional de Música i Dansa d'Andorra la Vella tingué lloc del 3 al 15 d'octubre, en dos caps de setmana consecutius. En el primer, hi hagué dues sessions del Ballet de Cambra de Viena i el Cor "La Cappella", i sengles recitals del tenor Jaume Aragall i la soprano Marion Vernet Moore (acompanyats al piano per Amparo García) i de la soprano Renata Scotto (acompanyada al piano per Edelmiro Arnaltes).

El segon cap de setmana oferí el *Requiem* de Mozart (Schumann Filarmonica, Orfeo Català, Pilar Torreblanca, Mabel Perelstein, Sugn Whan Cho i Dalibor Jenis, sota la direcció de Jordi Casas); el recital de la pianista Cecile Ousset (obres de Fauré, Ravel, Chopin i Liszt); i un concert dels mateixos intèrprets del *Requiem* mozartian amb obres de Bach, Haydn, Händel, Pergolesi, Mozart i Vivaldi.

Cal destacar la bona versió del *Requiem*, en un tast del que passarà a tot el món el dia 5 d'aquest desembre (data en què es compleixen dos-cents anys de la mort a Viena de Wolfgang Amadeus Mozart); el magnífic recital de Jaume Aragall, molt per sobre del nivell ofert per la soprano Marion Vernet Moore; i la magistral lliçó de veterania, sapiència, dosificació de facultats i intel·ligent elecció del programa a càrrec de la italiana Renata Scotto, ja en l'evident recta final de la seva carrera.

Quant a la resta, afegir dues notes a propòsit d'un Festival que sembla fermament decidit a perdurar, i a incrementar i millorar les seves prestacions. En primer lloc, la ineludible i urgent necessitat de comptar amb un local adequat per al desenvolupament del Festival andorrà (potser un teatre polivalent). En segon lloc, constatar la voluntat de les autoritats andorranes que el petit país pirinenc sigui atraient als visitants, no només per motius turístics, sinó també per una atractiva oferta cultural, la qual cosa és del tot elogiuable.

● J. Guerrero Martín



Presentació de la revista "Òpera Actual"

Els salons del Cercle del Liceu van acollir l'acte de presentació del primer número de la revista "Òpera Actual". Es tracta d'una publicació que -tal com indica el títol- té una absoluta dedicació al gènere líric gran i que neix en un moment en què aquest gènere està assolint un protagonisme social quasi abassegador.

Roger Alier, una de les persones no sols més conegudes sinó també més devotes del món de l'òpera, encapçala l'equip que ha de portar a una continuïtat, que desitgem fructífera, aquesta nova aportació al vast món de la música. "Òpera Actual" té un format de tipus mitjà, amb 76 pàgines a tot color. La seva periodicitat serà quadrimestral i els textos són bilingües, encara que el primer número és escrit, en una immensa majoria, en català.

Roger Alier va destacar la primacia que hom atorgarà als comentaris previs als grans esdeveniments i l'atenció que es prestarà no sols a l'àmbit més immediat sinó també al foraster. ■

II Cicle de concerts d'orgue a la Catedral de Barcelona.

Un concert de l'organista Jaroslav Tuma i del trompetista Vladimir Rejlek inicià la segona edició del cicle de concerts d'orgue que té lloc a la Catedral de Barcelona.

Aquest cicle consta de vuit programes i es desenvoluparà fins al dia 20 de maig en sessions de dimecres a les vuit del vespre. El segon concert -el passat 20 de novembre- fou interpretat pel quartet format per Virgínia Parramon, Sergi Casademunt, Lluís Vilamajor i Josep Ricart, amb Bernat Bailbé a l'orgue. Al tercer concert -aquest 11 de desembre- hi actua el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, dirigit per Jordi Casas, amb l'organista Jordi Domènech.

La resta de la programació serà protagonitzada pels organistes Ewald Kooiman, Valentí Miserachs, Itsvan Ella, John Scott i Maria Nacy.

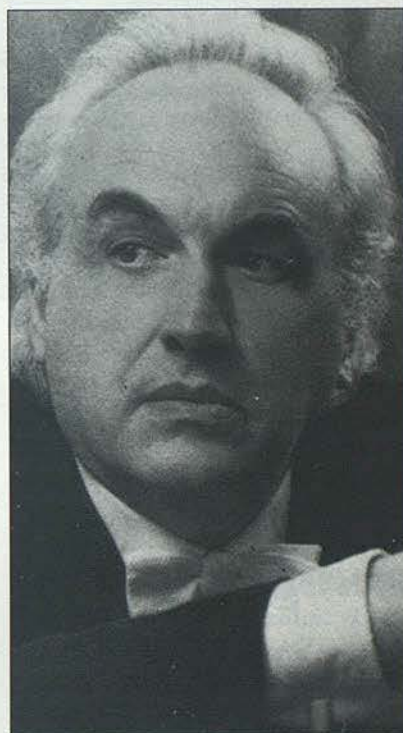
El cicle compta amb el finançament de l'empresa Ehner i és gestionat per Euroconcert. Mentrestant continua el procés de reforma endegat per l'orguener Gabriel Blancafort, que ha iniciat ja la seva darrera i definitiva fase, que finirà a mitjans de l'any vinent. ■

12è. Festival de Música de Granollers

Des del passat 20 d'octubre, i fins aquest 8 de desembre, es desenvolupa el 12è. Festival Internacional de Música de Granollers.

El Festival acull un total de vuit manifestacions musicals, que han estat recollides sota el nom genèric de "Els Innovadors". Obrí el Festival l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per Epson) -amb Claudi Arimany (flauta) i Fèlix Ayo (violí)- dirigida pel seu titular Gonçal Comellas, amb la interpretació de *Les quatre estacions* de Vivaldi.

Seguiren l'òpera de Mozart *Don Giovanni*, interpretada per l'Orquestra i Cors de la Scala de Milà (dirigits per Riccardo Muti), amb Thomas Allen, Edita Gruberova i Francisco Araiza, entre d'altres; la formació Alba Música Kyo; el pianista Miquel Farré; el Quartet Euridice; el tenor Christoph Homberger, acompanyat al piano per Ulrich Koella; l'Orquestra Simfònica Moldava, amb Jordi Masó al piano i dirigida per Gheorghe Costin; i el Quintet Moravi de Praga (aquest 8 de desembre).



Miquel Farré

També s'han fet tres audicions comentades a càrrec de Josep M. Roger (el piano), Toni Parramon (la corda) i Anton Serra (el vent). Tots els concerts han tingut lloc al Museu de Granollers. El Festival és organitzat per Joventuts Musicals de Granollers i compta amb el suport de l'Ajuntament d'aquesta ciutat, el Departament de Cultura de la Generalitat, la Diputació de Barcelona, i l'entitat Olimpíada Cultural Barcelona'92. ■

MOZART? CONNAIS PAS...

Reconec que aquesta no és la primera vegada que abordo el tema de la manca de consideració que té la música com a fet cultural per part de diversos i importants sectors de la intel·lectualitat reconeguda oficialment com a tal.

El motiu, ara, d'aquesta reincidència és el balanç que ofereixen els programes que han presentat enguany les cada vegada més prolífiques universitats d'estiu. Unes instàncies, que gaudeixen curiosament d'una capacitat de ressò molt per damunt del que correspon al gruix de la seva autèntica tasca docent i científica. I un ressò, justificat amb tota seguretat pel fet de celebrar-se justament a l'estiu, període que comporta tradicionalment guerra del Golf i cop d'estat soviètic a part una gran penúria de material informatiu.

Una altra raó que justifica molt probablement aquest inflat protagonisme en els mitjans de comunicació és que programes i intervencions d'aquestes universitats són més proclius a l'escarfall i al foc d'encenalls que no pas a una tasca autèntica d'aprofundiment intel·lectual. També en el camp de la cultura, a l'estiu tota cuca viu. Objecte de pro-

grames informals sovint servits informalment i amb unes possibilitats de rigor més que laxes, aquestes iniciatives gairebé sempre es mouen entre un poti-poti temàtic i un no menys poti-poti pel que fa a la volada i la categoria dels ponents i a l'interès que esmercen en les seves tasques.

Situat el marc en què es mouen tals instàncies, potser no ha de sorprendre que enguany aquests focus universitaris refrescants no hagin tingut present ni més ni menys que el bicentenari de la mort del músic més important de tota la història universal. L'esdeveniment sembla que no ha constituït cap esquer mínimament substantiu per a ser objecte de l'atenció dels doctes responsables d'aquestes "soi-disants" universitats.

Ben altrament, els mitjans d'informació s'han fet ressò d'un mostrari d'atencions que resulta enormement il·luminador del que pretenc mostrar. Així, la superbendotada Universitat Internacional Menéndez y Pelayo s'ha dedicat amb impetuosa, convençuda i tossuda energia a estudiar els paorosos perills que pot suposar per a tota la humanitat les recentment descobertes capacitats imperialistes de la llengua catalana,

disposada a anorrear en el moment menys pensat la llengua castellana, no sols de l'àmbit de Catalunya i dels Països Catalans, sinó també d'allà on "no se ponía el sol".

Per la meua banda, la nostrada Universitat Catalana d'Estiu, de Prada (Conflent), dedicava una atenció específica a la música en forma d'un seminari de temàtica sociològica i també retingent un homenatge contumaçment pòstum al moviment de la Nova Cançó, tot aprofitant l'avinentsa d'un aniversari - els trenta anys -, al qual caldrà atribuir algun tipus d'adscripció metàl·lica més o menys noble. Proposo un concurs d'idees.

L'article de Jordi Llovet que obrí el número de setembre de la Revista recull uns versos del poeta Celaya en què s'assenyala que Mozart és la música. Ignoro si els responsables de les universitats estivals hispàniques coneixen aquests versos. La clau, però, crec, i segueixo creient, que rau en el fet que, per molts, la música encara no és cultura. Fet que no deixa, o deixaria de constituir una paorosa demostració de manca de cultura. I no cal afegir-hi res més. ● **Jaume Comellas**

"Paper de Música", exemple a seguir

Divendres, 25 d'octubre. A la població de Capellades hi ha una inauguració singular: "Paper de Música" estrena auditori. Conec l'experiència per les acurades informacions que puntualment m'han arribat, encara que personalment no he tingut el goig de compartir les anteriors audicions en el domicili particular de la família Pujol-Romanyà.

M'atrau sobretot la filosofia que impulsa aquesta experiència: promoció dels joves intèrprets. Aquells estudiants de cursos avançats que necessiten uns canals de promoció i d'experiència que difícilment trobaran ni en un entorn comercial, ni en les programacions d'una certa anomenada.

Arribo a l'auditori. Hi ha una aflluència important de convidats. Són representants dels Consells Comarcals d'arreu de Catalunya, que han estat convidats al concert per una raó molt concreta: "Procurar que l'experiència que hem viscut a casa nostra es repeteixi a molts altres indrets de Catalunya", ens comenta Gemma Romanyà, ànima d'aquesta singular iniciativa.

Presideix la senyora Marta Ferrusola i podem saludar gent significativa en el món cultural català com l'escriptor Josep M. Espinàs, el mestre Antoni Ros-Marbà, i els compositors Xavier Turull i Benet Caablanca, entre molts d'altres. Amb ells compartim al final del concert, com ha estat costum des del seu inici, un refresc que ens permet allargar la vetllada agradablement.

La construcció de l'auditori s'ha fet sota les ordres de l'arquitecte Jordi Pagès i amb l'assessorament tècnic del senyor Alfons García Sencher-més (responsable de l'acústica de la Maestranza de Sevilla i de l'Auditori d'Ordino). Es una sala amb capacitat per a 100 persones còmodament

apostades (atapeïdes n'hi caben més), de línies funcionals i modernes, sobriament decorada i amb una excel·lent acústica.

En dues parts, escoltem els pianistes Joan Amat, Teresa Solà, Antonio Ruiz Mellado, el guitarrista José M. Rubio, i Ana M. Carro i Lluïsa Beltran (piano a quatre mans), Queralta Roca i Imma Tribó (clarinet i piano), la soprano Assumpta Mateu acompanyada al piano per Guillem Martí, el duo de violí i piano Eva León i Hisako Hiseki, per acabar amb el Trio Bartholdy (piano, violí i violoncel).

Que "Paper de Música", amb aquella mateixa pulcritud i meticulositat amb què ens tramet els programes i comentaris, fets amb aquell paper artesà, producte i orgull de Capellades, i amb aquella il·lusió i estima que traspuen en tot moment, continuï, des d'aquest nou auditori, la seva tasca de suport i ajuda als joves intèrprets de Catalunya, i serveixi de model i exemple a l'hora de recordar-nos que cal facilitar el camí a aquells músics joves, ara promeses, realitats el dia de demà.

● **Pere Burés i Camerino**

Euroconcert presenta un nou decacicle

per RRM

La programació de la VII Temporada d'Euroconcert es manté fidel a una sèrie de característiques que han perfilat amb una inusual exactitud i precisió la seva personalitat.

Una d'elles, potser la menys important, és la del nombre de deu concerts, que acudeixen puntualment a omplir un espai molt concret de la programació barcelonina.

Altres més substancials se centren en una tipologia de continguts dels programes molt al marge d'allò que és l'oferta concertística més habitual. Hom parteix de la renúncia explícita al gran format i també a l'actuació virtuosística de la gran estrella consagrada pels mecanismes del "merchandising" musical internacional i situa les seves propostes en el camp de la manifestació cambrística amb una clara incidència en la música preclàssica, però sense renunciar a fer escapades al segle XIX o, fins i tot, al XX; en tot cas, de la mà de compositors més o menys, o més que mínimament, integrats en els esquemes mentals d'un públic ampli. És el cas de compositors com Ravel —interpretat pel Quartet de Sant Petersburg en el sisè programa—, o de Respighi i Schönberg —interpretats pels Philharmonische Virtuosen Berlín en el cinquè programa. Concretament, de Schönberg, hom oferirà la seva cabdal *Nit transfigurada*.

Tanmateix, és la dita música antiga la que ocupa una part important de l'oferta i en conjunt enguany destaca la cabdal aportació de compositors italians, fins i tot al marge d'aquesta concreta

parcel·la històrica amb noms com l'esmentat Respighi, Rossini, Corelli, Tartini, Vivaldi, Boccherini, Geminiani, Albinoni, Torelli, etcètera.

Enguany s'ha prescindit de les sovintejades produccions instrumentals corals per motius estrictament financers. Hom intenta donar una unitat a cada programa; unitat indicada ja pels títols de cada programa. Això reforça la voluntat de donar una dimensió especialment culturalista a la programació. Un cert aire d'inquietud i sobretot de criteri específic de programació.

Així apareixen títols com "L'esplendor de la Viena Imperial" —quart programa—, bastit sobre obres de Beethoven, Mozart i Schubert. El cinquè es titula "Música per a una nit transfigurada", en clara al·lusió a l'obra citada de Schönberg, que clou un programa per altra part força heterogeni, integrat per obres de Rossini, Haydn i Respighi. Altres títols significatius són "El gran barroc italià", vuitè programa, que inclou obres de Corelli, Tartini, Vivaldi i Torelli. "Rossini i els virtuoses italians" és el títol del penúltim programa obert i clos amb sengles sonates del músic de Pesaro especialment protagonista en aquest cicle d'Euroconcert en base a un tipus de producció totalment aïllada de l'operística que li ha atorgat el gran renom internacional. Descobrir el Rossini instrumental cambrístic esdevé així un element d'un interès remarcable. El programa esmentat, és completat per obres de Boccherini, Giordani i Rolla. Finalment, el desè programa es titula "L'oboè barroc" i està integrat per obres de Geminiani, Albinoni, Marcello i Vi-

valdi. Pel que fa als intèrprets i un cop assenyalat al principi que no cal cercar en aquest cicle la constel·lació de grans noms del firmament internacional, cal esmentar una sèrie de formacions d'un relleu considerable, en alguns casos ja constatats a casa nostra.

Entre els primers, cal situar la nova presència del conjunt italià I Musici, formació que —d'alguna manera— s'ha constituït en emblema del cicle i que hi torna per raons en bona mesura "obligades". O, més concretament, obligades per la pressió dels habituals a aquesta manifestació. Un altre grup a destacar entre els coneguts és La Grande Écurie et la Chambre du Roy, que dirigeix Jean Claude Malgoire, una de les figures més destacades en el camp de la música preclàssica.

La presència del violinista francès Pierre Amoyal, constitueix una altra nota destacada pel que fa als intèrprets. Com és sabut, ha protagonitzat una dramàtica història, finida feliçment, després que li va ser robat el seu magnífic "Stradivarius".

Amb un pressupost de 50 milions de pessetes, la cobertura per part del públic és del 58 per cent —29 milions— mentre que la Generalitat aporta una subvenció de 10 milions de pessetes i l'Ajuntament de 8; hi ha també una aportació, per part de espònsors, de 1,4 milions de pessetes, unes precisions que són una demostració de comptes d'una claredat absoluta i ben elogiable.

El cicle Euroconcert manté la fórmula d'abonament a estudiants a preus autènticament mòdics —4000 pessetes tot el cicle—, iniciativa que té una molt bona acollida. No caldria sinó.

Millora l'oferta operística a València

per FRANCISCO BUENO

El passat 30 d'octubre es presentà als mitjans informatius valencians i a la crítica la programació de la temporada 1991-92 del Teatre Principal de València.

Hem de destacar, abans de entrar en matèria, les obres de millorament de les seues instal·lacions, ja efectuades; amb la remodelació de l'escenari i la climatització de la sala.

La temporada del Principal és molt diversa, perquè no és tan sols un teatre operístic, sinó que hi tenen lloc tot tipus d'activitats escèniques. Així, i a més de l'òpera, hem de destacar la sarsuela (*La del manojo de rosas*, de Pablo Sorozábal, del 13 al 22 de desembre), el ballet i la dansa (*Trencauons*, de Txaikovski, del 27 al 29 de desembre, el Ballet de Víctor Ullate, del 9 al 12 de gener, Dansa València-92, del 27 de gener al 12 de febrer, el Ballet Nacional de Marsella, del 6 al 9 de febrer, el Jove Ballet de València, del 24 al 26 d'abril, i el Ballet de Cristina Hoyos, del 3 al 7 de juny), espectacles com el *Tramuntana Tremens*, del compositor castellonenc Carles Santos, teatre i altres activitats.

Pel que fa a l'òpera, aquesta temporada compta amb 5 títols: *El rapte del Serrall* de Mozart (21 i 23 de novembre), *La Cenerentola* de Rossini, en commemorament del naixement del compositor italià, el qual nasqué el 29 de febrer de 1792 (22, 24 i 26 de gener), *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (20 i 22 de febrer), *Una cosa rara* (4, 6 i 8 de març), obra del compositor valencià Vicent Martín i Soler, i, per tancar la temporada operística, un *Trovatore* de Verdi, (23, 26 i 20 de maig).

Un altre esdeveniment a desta-



Ramon Coll

car és "L'Antologia de la sarsuela", espectacle dirigit per José Tamayo, el qual no és una sarsuela pròpiament dita, sinó un "highlight" (extracte) de les peces més conegudes de les sarsueles més famoses (del 11 al 22 de març).

Malgrat l'esforç considerable que s'ha fet per augmentar el cartell operístic per part de les institucions públiques (especialment, des del projecte de la Generalitat Valenciana Música 92), passant d'una mitjana anual de 2-3 òperes representades, a 5 en aquesta temporada 1991-92, l'esforç continua essent insuficient. Esperem que València pugui tenir una temporada operística estable amb un ventall més ample d'ofertes al públic. En aquest sentit, cal destacar una altra notícia d'interès: la creació d'una nova orquestra, l'Orquestra Simfònica de València, la qual es dedicarà fonamentalment a l'execució de les esmentades òperes, funcionant —en realitat— com a una orquestra "lírica". Es tracta d'una orquestra privada, la qual compta

amb un suport públic durant aquest primer any de naixement.

Un altre fet d'interès a la capital del Túria, el constitueix la programació musical de l'Aula de Música de la Universitat de València, Aula que tan encertadament dirigeix Francisco Blasco Vercher. Hi destaquen, en primer lloc, el cicle de piano del passat mes de novembre en el qual participaren tres pianistes: Antoni Besses (dia 5), Ramon Coll (dia 12) i Fernando Puchol (dia 19). Els recitals, els quals se celebraren al Paranimf de la Universitat, inclogueren obres des de l'Impressionisme (Debussy i Ravel) fins a autors contemporanis (Llúcer Pla, Ramón Barce, Javier Darías, etc...), passant per compositors com Granados, Mompou, Prokofiev i Palau, entre altres.

I, ja per finalitzar aquesta crònica, un esdeveniment inusual: l'estrena mundial d'una òpera infantil a la Sala Escalante, el dia 6 de novembre, i que comptarà amb 30 funcions, per tal que la major part d'escolars puguin presenciar-la. El llibret és de Vicent Vila i el compositor és Ramon Pastor, un jove compositor valencià de 35 anys, el qual ja estrenà al Palau de la Música de València el seu poema simfònic *Ainulindale*, executat per l'Orquestra de València el passat 25 de gener d'aquest 1991. Per a l'estrena d'aquesta òpera-faula es comptà amb l'Orquestra de la Ràdio de Romania, dirigida per Paul Popescu.

Aquesta òpera és escrita en la tonalitat de si menor, i dintre d'un llenguatge tonal amb l'ús de poliharmònies. De fet, Ramon Pastor, format musicalment a França, ja abraçà el neoromanticisme en l'esmentat poema simfònic *Ainulindale*.

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA D'ALACANT

Un cert regust de decepció

per JOSÉ GUERRERO MARTÍN

El magisteri dels mestres i una certa decepció respecte a les obres d'alguns dels més prometedors joves compositors presentades a l'edició d'enguany podrien ser les conclusions fonamentals extretes en acabar el VII Festival Internacional de Música Contemporània que s'ha fet a Alacant entre els dies 22 i 29 del passat setembre.

En aquesta ocasió, el país "convidat" fou Portugal. El Grup de Música Contemporània de Lisboa, sota la direcció de Jorge Peixinho, ens oferí dos concerts en el conjunt dels quals foren interpretades obres de Lopes e Silva, C. Lima, C. Galán, P. Brandao, J. Peixinho, Sousa Dias, C. Rosa i Ramón Barce. Com es pot veure, compositors portuguesos amb alguna inclusió d'autors espanyols. Doncs bé, s'esperava més, tant del conjunt lusità com de la producció dels músics portuguesos, l'estètica dels quals —en general— sembla estancada uns quants anys enrrera, a jutjar pel que s'escoltà a la capital alacantina.

Tornant al que hem assenyalat al principi, i tot recuperant el fil del magisteri dels mestres, hi ha, per a testimoniar-ho, l'estrena absoluta de *Le Christ dans la banlieue*, de Josep Soler (on l'autor català insisteix en la seva línia compositiva densa, sòlida i coherent); el *Concert per a violoncel i orquestra*, de Ligeti; les obres de Lutoslawski *Concert per a orquestra* i *Doble concert* (estrena a

Espanya); *Hacia mañana, hacia hoy*, de Ramón Barce; *Pranam II*, de Scelsi (estrena a Espanya); l'estrena absoluta de *Cant nocturn*, de Jordi Cervelló (on el músic barceloní es reafirma en una proposta ja ben coneguda en ell); *Tiento de primer tono y batalla imperial* i *Elegías a la muerte de tres poetas españoles*, de Cristóbal Halffter; *Sinfonía núm. 3*, de Carmelo Bernaola (estrena a Espanya); i les obres de Stravinsky *Monumentum pro Gesualdo* i *Agon*, si bé cap de les dues tingué la sort d'una feliç interpretació, a càrrec, respectivament, de l'Orquestra Filharmònica de Las Palmas de Gran Canaria i de l'Orquestra Simfònica de RTVE.

La decepció, relativa, a què ens referíem, ve de la nostra convicció que autors com Cruz de Castro i Alfredo Aracil, per exemple, són capaços d'anar més enllà d'allò que hem vist en les seves respectives estrenes absolutes de *Toccata vieja en tono nuevo* i *Tres imágenes de Francesca*.

Altrament, el recital de guitarra del mallorquí Gabriel Estarellas fou esplèndid. L'interpret va assolir un gran èxit en presentar l'estrena absoluta de *Acuarelas*, de Pablo Riviere, i altres obres de Fernández Alvez, Claudio Prieto, Valentín Ruiz i García Abril. El Laboratori d'Informàtica i Electrònica Musical del CDMC tornà a donar la talla en la seva sessió del castell de Santa Bàrbara, en què s'oferiren estrenes absolutes de González Arroyo, Carles, Manchado, Thomas-sin i Lewin-Richter (aquest

darrer autor, fincat a Barcelona, darrerament es traslladà a Austràlia per a una estada de cinc anys en aquest país llunyà).

El Festival d'Alacant és ja una referència obligada dins el món de la música contemporània. A l'edició d'enguany, ha presentat 17 estrenes absolutes d'obres—encàrrec del Centre per a la Difusió de la Música Contemporània; altres 3 estrenes absolutes; i 20 estrenes a Espanya. Només 17 obres no han estat estrenes de cap tipus. Aquestes, són xifres prou eloqüents. A més, ens deia Cristóbal Halffter, "aquest Festival és molt important, perquè la música que ara s'està escrivint necessita una tribuna per a presentar-se. A Festivals com el d'Alacant podem descobrir una obra, una persona, un pensament, que facin canviar de manera radical la forma de pensar i escriure música".

Per la seva banda, Tomás Marco—director del Festival—ens avançava les primeres pinzellades de l'edició de l'any que ve, dedicada totalment i exclusivament a la música d'Espanya i d'Amèrica, "perquè amb tantes celebracions com hi haurà el 1992, no s'havien recordat de la música". El cicle durarà del 20 al 27 de setembre. L'Orquestra Nacional d'Espanya tindrà al seu càrrec dos concerts. Possiblement hi haurà, per primera vegada, una òpera; i també una obra coral. I no seria estrany que el curs de composició fos encarregat al compositor barceloní, fincat als Estats Units, Lleonard Balada.

Entre Gulda i l'avantguarda espanyola

per F. TAVERNA-BECH

En els començaments de la seva carrera com a músic i compositor, Ligeti es va preguntar quina havia d'ésser la seva trajectòria estètica i quin sentit li havia de donar. Aquestes reflexions, les va resumir en l'interrogant següent: Què puc fer amb un sol so?

Des d'aquest punt de partida (d'alguna manera, amb connotacions evidents amb el precepte mompouïà de "començar de nou amb tot el que sabem"), Ligeti va fer sorgir els seus *Estudis per a piano*, els quals són unes de les pàgines cabdals de la música del nostre segle...

Ignoro si Gulda s'ha fet mai una pregunta semblant; tanmateix, sí que és cert que ell ha intentat d'enfocar el recital pianístic des d'uns altres angles. I veritablement, seguint el seu costum d'actuar sense un programa previst, li hem pogut escoltar les més inspirades i genials interpretacions de la música de Mozart —especialment—, Haydn, Bach, etcètera.

Certament, en aquest "any Mozart" que fineix, hi havia expectació per escoltar Gulda i, de fet, el Palau de la Música Catalana s'omplí de gom a gom. Ara bé, allò que ja no resultà tan evident és si Gulda va respondre plenament i positivament al gran interès que havia desvetllat el seu recital.

Per començar, Gulda va comunicar als assistents que, recordar Mozart en el bicentenari de la seva mort, mai no podia ésser una festa, sinó que havia d'ésser un funeral, a causa de la tristesa que havíem de sentir per no tenir, entre nosaltres, el geni més gran de tota la història de la música. L'homenatge, o el funeral, oficiat per Gulda va començar amb l'execució, en un orgue elèctric de pèssima qualitat, d'un preludi i fuga del *Clavecí ben*

temperat de Bach, i continuà amb la *Fantasia en re menor* i un parell de *Sonates* de Mozart, que Gulda, i al piano, tocà amb unes maneres més properes a l'estil propi d'un alumne discret de grau mitjà. Després, ja en la segona meitat del recital, acompanyat per una cantant i la secció rítmica característica (contrabaix i bateria), Gulda ens mostrà les seves discretes aptituds jazzístiques com a pianista de "boîte" a l'estil dels anys 50.

A manera de glossa i retornant al punt inicial d'aquest escrit, sembla que Gulda va venir a demostrar allò que mai no s'ha de fer amb un piano.

Barroquismes

Música espanyola contemporània (obres de J.L. Turina, A. Aracil, D. del Puerto, T. Marco i J. Rodríguez Picó).

Orquestra de Cambra del Teatre Lliure (27 i 28 d'octubre).

"Ja ho he dit abans: pel fet d'haver descobert el món a través del llenguatge, durant molt de temps vaig prendre el llenguatge pel món." (J.P. Sartre, *Els Mots*, traducció: JM. Corredor). Una postura semblant es manifesta en moltes de les obres dels compositors actuals i, d'alguna manera, hi sembla alenar aquell esperit del barroc; en molts casos, és difícil d'esbrinar si la música és la que ha originat la fórmula, o bé és aquesta la que possibilita la creació de la partitura. Resumint: avui podríem preguntar si s'és avantguardista per expressar noves coses, o bé si per ésser avantguardista cal adequar el discurs sonor a les estructures que s'han anat imposant a través de l'evolució al llarg d'aquest segle.

D'alguna manera, amb les correctes i estimablement emotives versions de Josep Pons i de la seva Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, la música espa-

nyola actual, com s'esdevé en la resta del món, sembla presidida per una preocupació de convèncer l'audiència que amb la "nova música" també és possible expressar un contingut espiritual o bé anímic, tal com succeí en temps històrics passats. És evident que s'ha assumit ja, a la perfecció, la fórmula avantguardista, és a dir, la manera d'escriure música, certament paradoxal, fora dels "motlles" per a dir velles, vellíssimes coses. Evidentment, cal elogiar l'excel·lent factura de totes les obres que es van escoltar; tanmateix, també caldria preguntar als autors si veritablement són conscients de tota la problemàtica que planteja el món actual (la comunicació, el domini poderós de les "multinationals" o del macroestat que s'està creant).

D'alguna manera, jugar amb els temes de Scarlatti, com ho fa José Luis Turina en les seves *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, o bé amb les disquisicions teoritzants de la música dels segles XVII i XVIII, com es palesa en *Música Reservata* d'Alfredo Aracil o en l'esperit del "divertimento" que vertebrava la ironia càustica de *Recóndita armonia* de Tomás Marco, pot indicar que el compositor d'avui sent una nostàlgia del passat. Pont que, així mateix, pot entreveure's en les *Imatges de l'Àlícia* (bellíssimes imatges, certament) de Rodríguez Picó, inspirades en el famós conte de Lewis Carroll, que pel to imaginatiu de la descripció sonora, tant en allò poètic com en el sentit plàstic, ens fan pensar en el *Don Quixot* de Telemann o en la *Watermusic* de Händel. Almenys, i al marge d'aquestes consideracions, és precís posar de manifest la positiva impressió que produí *Invernal* de David del Puerto, una obra potser provisional o de transició vers uns objectius no ben definits encara, però plena de preocupacions per fugir de tics estandarditzats i, en canvi, cercant la identificació amb si mateix, inalienable amb la de qualsevol altre món musical.

PRIMERA GRABACION DE LA
ORQUESTRA DE CAMBRA TEATRE LLIURE
DIRIGIDA POR
JOSEP PONS



DE FALLA • EL AMOR BRUJO

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Orquestra de Cambra Teatre Lliure de Barcelona
dir. JOSEP PONS



HMC 905213 CD

HMC 405213 MC

EL AMOR BRUJO

*VERSION DE 1915 PARA ORQUESTA DE CAMARA
Y 'CANÇIAORA' SOLISTA*

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Orquestres i directors a l'inici de la temporada

per JOSEP CASANOVAS

Conjunts i conductors han informat especialment aquest inici del curs, i amb evident complaença podem també iniciar aquest comentari amb una referència especial a la ratificació de dues formacions essencialment catalanes amb què es va iniciar també "Palau 100". Es tracta, naturalment, de l'Orquestra i el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, que han creat respectivament Gonçal Comellas i Jordi Casas. En el cas present, sobretot pel que respecta a l'Orquestra, el comentari ha de transcendir una notícia sobre un concert concret per glossar especialment el fet cultural i social de la seva existència. El dia del concert es va palesar un fet històric i sense precedents, el de la disponibilitat d'una bona, d'una excel·lent orquestra de cambra, impecable, estable, d'un nivell artístic inèdit a la nostra terra. Són comptats els precedents en aquest camp —recordem, encara, aquells benemèrits "Solistes de Catalunya", autèntics solistes de corda que dirigia Domènec Ponsa, però, amb el pas de tants anys i de tantes orquestres de cambra per aquest escenari del Palau, no es pot parlar ja, en el camp dels conjunts de corda, més que a partir d'unes realitats mínimes summament elevades, tal com han manifestat els conjunts simfònics que a continuació s'esmentaran.

Una orquestra de cambra no planteja, evidentment, una problemàtica tan extensa com ho pot fer una de simfònica, però no hi ha dubte que s'hi mostra molt més intensament. Tantes i tantes

són les orquestres que avui es poden escoltar habitualment en viu, que és exclosa ja qualsevol mediocritat. Els requeriments mínims d'un conjunt actual reclamen un llistó molt elevat, sense concessions ni pal·liatius possibles. Tot ha d'estar prèviament resolt en un grau total: afinació a tota prova, absoluta, cordes compactes, absolutament empastades, equilibrades entre si, sonoritat robusta i tècnica literalment fulgurant. I tot això exigirà la confluència de dos elements tan senzills com difícils de reunir: uns professionals impecables, a ser possible, joves, i un treball intens, reposat, constant i intel·ligent. I aquest conjunt de circumstàncies s'han pogut donar, sortosament, en aquests conjunts del Palau, en un país que sembla haver superat el llast de velles improvisacions. En aquest món, no hi caben ja els mers intents, per ben intencionats que puguin ser. Fins els genis individuals porten al seu darrera un treball d'anys.

Comellas i Casas han fet una tasca magnífica en la selecció i preparació dels respectius elements i per això podem ara donar fe d'uns resultats impecables, en tots els sentits de la perfecció tècnica, de la uniformitat i de la qualitat de les cordes i el conjunt. Cal dir que aquest primer programa del curs actual de l'Orquestra de Cambra comença ja a plantejar de manera aguda el gran repte que, a partir d'ara, Comellas té pendent en l'àmbit estilístic. Aquest director té ja en les seves mans un bon conjunt de cambra per al qual cal decidir quina és la línia que se li vol assignar.

És com un exemplar robust que cal escollir, per a un gran arbre convencional o un delicat bonsai. És a dir, s'entra o no en una dialèctica historicista que sembla inajornable per a les agrupacions actuals, sobretot respecte del repertori barroc i del primer classicisme. El programa que comentem era exclusivament vivaldià i, entre altres, amb una versió estel·lar de les *Quatre Estacions* per Félix Ayo, amb la seva personal interpretació d'aquesta partitura. Fou una versió tan important com pertanyent al món acadèmic-romàntic d'aquells *I Musici*. D'uns anys que se'ns han fet ja pretèrits. Quina és la línia que pensa seguir el mestre sembla encara per definir. És tan dura aquesta elecció del grau de fidelitat històrica a reproduir com actualment inajornable. I bé que l'Orquestra, com el Cor de Cambra, neix amb una lògica previsió de versatilitat, difícilment podrà mantenir-se al marge de la dilatada polèmica que segueix latent sobre aquesta qüestió.

La primera orquestra "gran" que ens ha portat aquest curs ha estat la Filharmònica de la Scala, sota la direcció de Riccardo Muti. L'Orquestra és un conjunt remarcable, fins i tot important, dels que existeixen al voltant d'un nucli que serveix permanentment un teatre d'òpera de la més gran tradició i que, per tant, encarna també una continuïtat i una personalitat assolida dia darrera dia. La seva corda és pràcticament impecable i tot el vent és de primera qualitat quant a conjunt. L'experiència d'escoltar-la de la mà d'un conductor de la



Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana

mateixa nacionalitat es prometia interessant però els resultats no deixaren de desconcertar lleugerament les expectatives. Un *Romeo i Julieta* de Txaikovski que apuntava a un possible tràmit esdevingué una lectura impecable, amb un braç conductor de gest ample i *tempo* esponerós, ritmes exactes i discurs elegant dintre de la continguda discreció. Seguia el divertiment del *Bes de la Fada*, una partitura indiscutiblement menor de Stravinsky, extreta del ballet que va escriure el 1928 per a Ida Rubinstein sobre temes i peces pianístiques també de Txaikovski. Una pàl·lida imatge de les gran partitures que havia compost per a Diaghilev i una mostra més que discreta del seu període neoclàssic, que té altres títols més representatius i encertats. Ja és molt dir que Muti arribés a suplir, amb una versió exhaustiva, la manca de les imatges coreogràfiques per a les quals fou creada la partitura.

Però on es generà un cert desconcert —en els oients— fou en l'esperada versió de la *Cinquena* beethoveniana, de la qual esperàvem quelcom més. És clar que parlar, avui encara, d'aquesta simfonia —o intentar donar-ne una nova versió amb pretensions estel·lars— resulta segurament una mera entelèquia. Sadollats ja de les grans versions, sobretot de les de caire germànic, i de tantes anàlisis dels seus detalls mí-

nims, esperàvem encara de Muti una altra cosa, potser en el camp dels misteriosos climes sonors que sap infondre als conjunts que dirigeix (i que havíem tornat a identificar al llarg de la primera part del programa). D'antuvi, seguí encara els motlles vitalistes d'un Toscanini, molt personalitzats, i passà després per un discurs ralentit i morós, suposem que amb voluntat constructiva, per acabar com havia començat, amb un gran esclat sonor. El resultat era, en definitiva, una simfonia més dionisiaca que patètica o dramàtica, de difícil classificació i, en conseqüència, de problemàtica avaluació. En tot cas, una versió no memorable.

En canvi sí que ho fou, de memorable, la versió que Lorin Maazel féu de la *Tercera* de Brahms el dia següent, amb la Simfònica de Ràdio Baviera. Aquí sí que cabia esperar la clàssica lectura més o menys esclatant de la característica gira i, en canvi, vam experimentar una de les audicions simfòniques més importants dels darrers anys. Hi havia, és clar, una orquestra que segueix mostrant una personalitat que s'ha creat de les mans dels més grans directors, però també retrobarem un Maazel disposat a fer una nova recreació absolutament original de la partitura. ¿Serà cert que Brahms és un compositor del qual no s'ha dit encara la darrera paraula? Així ho semblà confir-

mar aquest director amb una perspectiva inèdita. En principi, ens enfrontà a un sector de vent totalment quadruplicat i arreglerat com una segona orquestra d'harmonia. Se'ns oferia, per tant, un programa interpretatiu de Brahms que era afí a la concepció schönbergiana del seu arranjament del *Quartet amb piano* de l'opus 25. En aquestes condicions, tot pot renovar-se i esdevenir una obra inèdita. No es tracta solament d'un instrument o altre mai no identificat en les versions convencionals, que ara se'ns fa present per primera vegada, sinó de tota una nova sonoritat i, el que és encara més important, d'una nova dialèctica formal desconeguda. Aquell vent omnipresent jugant sense defallir amb les cordes centrals, de les violes i els violoncel·ls, ens retornava a la pregona sublimitat constructiva de la música de cambra del compositor, mentre que els violins eren administrats avariciosament i reservats a uns comptats instants de protagonisme llavors abrusador. Quina construcció més docta i sensible! Quina concepció més exhaustiva per a aquesta simfonia! Maazel l'anà bastint, peça a peça, amb una arquitectura precisa. Ha estat, per tant, una experiència tant importat com inèdita. També reeixida del tot va resultar la mena de simfonia que va programar amb obres wagnerianes a la segona part. Aquí foren de destacar el profund coneixement wagnerià que té l'orquestra, tan afí a l'àrea de Bayreuth, el sentit igualment constructiu amb què es va desenvolupar el preludi del *Tristany* i el caire francament dionisiac del dels *Mestres*. L'actitud dels professors de l'orquestra era inequívoca al final; eren conscients d'haver col·laborat amb el director en una cloenda espectacular, concessiva. Retrobem ara el comentari inicial per manifestar-nos admirats del grau de perfecció que han anat assolint els grans conjunts, fabricants privilegiats d'esclats sonors abrusadors per als quals el Palau s'ha fet ja petit. Un esplèndid començament de curs.

però venia clarament de coses que Duke Ellington i Billy Strayhorn ja havien fet al seu dia, només havíem "blanquejat" la música perquè els blancs la digerissin millor".

En aquestes gravacions, el seu estil de trompeta, en consonància amb l'esperit de la música que s'hi fa, és d'una fredor total, absolutament pla, sense cap atac, inflexió o *vibrato* que el puguin identificar com a intèrpret de jazz.

La crítica blanca donà una bona acollida als nous discos de Miles, en bona part, perquè obria una porta a músics blancs com Lee Konitz, Gerry Mulligan, Kai Winding, Lennie Tristano, Stan Getz i Chet Baker que, a partir d'aquell moment, es constituïren en els grans protagonistes del seu nou estil "cool".

A Miles, no li va agradar el caire que prenien les coses: "Mira, no vull dir, aquí, que aquells tipus no fossin bons músics, perquè sí que ho eren: Gerry, Lee, Stan, Dave, Kai, Lennie, tots ells eren bons músics. Però no varen començar res, i ho sabien, ni tampoc eren els millors en allò que s'estava fent".

El nom de Miles Davis, però, començava a cotitzar-se. Va a París on actua durant unes setmanes. L'ambient cultural i artístic de la ciutat l'impressiona fortament.

De retorn a Amèrica, però, cau en l'addicció a l'heroïna i comencen per a ell quatre anys terribles (1949-53) fins que aconsegueix desenganxar-se'n.

El 1954 s'inicia una nova etapa en la carrera de Miles Davis: l'etapa central de la seva carrera i, segurament, la més fructífera.

Les seves noves gravacions per al segell Blue Note i, sobretot, les que fa per a Prestige, marquen un nou tombant en la seva música.

S'envolta únicament de músics negres. Reuneix sòlides seccions rítmiques en les quals destaquen bateries com Art Blakey o Kenny

Clarke i alguns solistes de prestigi com Lucky Thompson i J.J. Johnson. Hi ha un intent evident de retorn als orígens. Parlant d'un d'aquells discos, "Walkin'", un blues, Miles Davis diu: "Jo volia tornar la música al foc i a les improvisacions del be-bop, al gènere que Diz i Bird havien engendrat. Però també volia que la música progressés cap a un tipus de blues més sensual...".

Al llarg dels anys cinquanta actua al capdavant d'un quintet integrat per músics de qualitat, entre els quals destaca la figura del saxo tenor John Coltrane i, més tard, la del saxo contralt Cannonball Adderley. La música d'aquest grup pren com a base el bop dels anys quaranta, però n'elimina el caràcter explosiu i una mica incontrolat que té la música de Parker i Gillespie, i adquireix formes expressives més sòbries i contingudes.

Paral·lelament, l'estil de trompeta de Miles Davis en aquells anys recupera alguns dels procediments expressius propis del jazz. Hi podem reconèixer la influència dels trompetistes de jazz de Saint Louis (Harold Baker, Clark Terry). El so de la seva trompeta, amb la utilització de la sordina "harmon", adquireix un to absolutament personal que tingué influència sobre molts dels trompetes que sorgien en aquell moment, àdhuc sobre alguns de més veterans, com Joe Newman. La utilització de les pauses, valorant i jugant amb els silencis que, segons el mateix Miles, havia après del pianista Ahmad Jamal, donen al seu fraseig un caràcter inconfusible.

Amb el temps, però, la música de Miles Davis i el seu conjunt, tot i mantenir uns certs lligams amb el seu passat immediat, avança cap a una concepció del jazz entès com a música oberta a l'experimentació i a la incorporació de noves formes expressives, i va abandonant progressivament els procediments del jazz entès com a música d'expressió

popular negro-americana. La seva aproximació a la música modal, que s'inicia a finals dels anys cinquanta amb els àlbums "Milestones" i "Kind of Blue", gravats per a la casa Columbia, confirmen aquesta vocació d'avantguardisme.

Així doncs, la música de Miles Davis adquireix cada vegada més un caràcter cerebral, introvertit i especulatiu. No és una música càlida i espontània, és una música premeditada, feta amb el cap més que amb el cor i revestida d'un aire "seriós". Aquest caràcter respon plenament a la personalitat de Miles Davis. Des de sempre, ell havia criticat l'actitud divertida i càlida que els músics de jazz adopten normalment a l'escenari: "Per molt que estimés Dizzy i estimés Louis Satchmo Armstrong, sempre he odiat la seva manera de riure i fer ganyotes al públic. Sé per què ho feien: per guanyar diners i perquè eren artistes de varietats als mateix temps que trompetistes". Realment, sempre l'obsessionà la idea d'ésser considerat, no com un "enterteiner", sinó, només, com un músic, un artista pur. D'acord amb aquest tarannà, en un moment donat decideix no parlar més al públic, ni anunciar els temes, i sovint toca d'esquena a l'auditori.

Aquesta actitud, que deu anys abans l'hauria dut al fracàs, en aquella època fou acceptada pel públic del moment, entre el qual es trobaven molts intel·lectuals i artistes.

És l'època de James Dean a *Rebel sense causa*. Miles ho explica molt bé: "El "rebel" s'havia posat de moda, i com que aleshores jo ho era, suposo que el fet contribuï que els mitjans de comunicació m'assignessin un paper estel·lar." Una vegada més, Miles Davis sintonitza amb els corrents del moment. Sintonitza, sobretot, amb aquell puritanisme de l'avantguarda cultural dels anys cinquanta i seixanta que no acceptava la possibilitat



d'unir l'art a la diversió, al bon humor, i a l'expressió directa i intel·ligible.

Això creà a l'entorn de Miles Davis una aurèola de profeta musical de la modernitat que ja no l'abandonaria mai més.

A començaments dels anys seixanta, alguns músics, com Ornette Coleman, Albert Ayler i Archie Shepp, havien anat encara més lluny que Davis. Havia nascut l'anomenat "free jazz" que, de moment, va causar molta sensació. Parlant de Don Cherry, un d'aquells músics "free", Miles es mostra especialment lúcid: "A mi em semblava, simplement, que deixava anar moltes notes i posava cara seriosa, i que la gent es delia per allò, com es deleix per tot el que no entén si conté suficients estímuls. La gent vol ser sofisticada, vol estar constantment a l'últim crit, que ningú no pensi que ha perdut l'ona. Els blancs especialment i, en particular, quan qui fa quelcom que no entenen és una persona de raça negra." La moda del "free" no durà gaires anys. Tanmateix, aquella música indigerible havia

allunyat el públic de la música de jazz. La gent s'apropà al rock i a altres gèneres comercials.

El 1968 el grup de Miles Davis, que al llarg dels anys havia sofert diversos canvis, es dissol.

Miles inicia aleshores la darrera etapa de la seva carrera, la que li proporcionaria una major popularitat. Novament la seva intuïció li diu que cal triar un nou camí: fer una música d'acord amb la sensibilitat del nou públic jove, el públic que consumeix quantitats de discos incansablement i el que omple els estadis per a escoltar els seus ídols.

Miles Davis s'obre a la música "soul", al "funk" i al rock blanc, introdueix els instruments electrònics en les seves noves formacions, incorpora els ritmes de la música rock a la seva música, i tria els músics adients per portar a terme els seus projectes: és el que aleshores s'anomena "pop-jazz" i més tard "jazz-rock" i "fusion".

L'operació fou altament rendible per a ambdues parts. Miles Davis veia multiplicat el seu públic i la música rock guanyava en

qualitat i respectabilitat.

Els únics disconformes foren els antics "fans" de Miles Davis dels anys anteriors, els quals consideraven aquest nou gir com una traïció.

A partir d'aquell moment, el nom de Miles Davis adquireix un grau de popularitat equivalent al de les grans estrelles del rock. Ja no actua més en clubs de jazz sinó que ho fa davant de grans auditoris, els seus discos es venen més que mai i rep un reconeixement mundial, que no ha fet sinó créixer en els darrers anys, fins a la seva mort.

Aquest breu resum de la carrera de Miles Davis ens ha permès veure el paper actiu que tingué aquest músic en la doble tendència que la música negro-americana ha seguit en les darreres dècades. Per una banda, la tendència a esdevenir una música intel·lectual, d'investigació, a perdre el seu caràcter de música popular per a esdevenir "seriosa". D'altra banda, la tendència a entrar en les pautes i els gustos del món del consum.

Em sembla prou clar que Miles Davis, per sobre de tot, fou un home atret pels aspectes d'originalitat i creació individual. També el preocupà estar al capdavant dels nous moviments musicals que al llarg de la seva carrera anaren apareixent. La seva admiració per Dalí, Picasso i els músics europeus d'avantguarda ens ho demostra. Malgrat les seves explícites i rotundes afirmacions de negritud, el preocupava més la seva línia de creació individual que no pas donar suport i contribuir al manteniment i enriquiment d'una tradició amenaçada. Se sentia negre, però va deixar d'exercir com a tal. Potser perquè no va créixer alimentat per la saba d'aquella tradició.

També en això fou un precursor. Gran part de les generacions negres posteriors han crescut en l'absoluta ignorància dels seus orígens.

SOFIA PUCHE

Una vida per la música

per MÓNICA MONTORIOL

De pare granadí i de mare manresana, Sofia Puche va començar a estudiar piano al Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Dels 8 anys fins ara, tota una vida vinculada a aquesta institució, primer com a estudiant i després com a catedràtica. Entre els seus primers mestres al Conservatori hi ha noms com Frederic Alfonso, Joaquim Canals, Joan Massià, Lluís Millet, Joaquim Zamacois... A París, Alfred Cortot, i el mestre Riera, pianista català nacionalitzat francès. Després a Suïssa, Franz Hirtz i de nou Alfred Cortot. Un aprenentatge complet i complex; una vida per la música i la música per viure la vida.

Sofia Puche em va rebre a casa seva, en una sala espaiosa, ben il·luminada, presidida pel piano com a complement imprescindible. Una dona polifacètica, dinàmica, i amb l'afany sempre de superar-se. I de nou un repte al davant que va més enllà de la seva tasca com a pedagoga: proporcionar un ajut als joves intèrprets, creant una beca que porta el seu nom.

—Com va sorgir la idea de les beques?

—La intenció primera era fer un premi per a pianistes, però després varen sortir altres propostes, i juntament amb en Miquel Farré i la Rosa Maria Torroella vàrem fer una associació. Les beques, les vàrem iniciar el 1988, i aquest any ja és el quart.

—Què es vol oferir als pianistes amb aquestes beques?

—Les beques són per als pianistes postgraduats i que tenen cer-

tes inquietuds. Aquestes beques fan de trampolí per poder participar en un concurs internacional, on nosaltres els proporcionem tres concerts de rodatge amb el mateix programa que el del concurs. Això els dóna un joc interessant, un estímul, i a més a més fan coneixences. S'ha fet i es fa una feina de promoció. Els mateixos pianistes ens escriuen i ens expliquen que l'experiència és molt positiva. Aquest any ho hem ampliat també cap a altres instruments, com el violí o el violoncel. I també hi hem afegit una nova convocatòria on els proporcionem una beca per poder participar en un concurs internacional o una beca d'ajut.

—D'on surten els diners de les beques?

—El capital és privat i el que volem a través de l'associació és contribuir a poder fer més coses; tot de forma altruista.

—Això vol dir que cal recuperar el mecenatge?

—Sí, sí, sí, recuperar el mecenatge. Abans hi havia el mecenes que posava el capital i tu tocaves. Havies tocat abans als salons, tenies fans, i un mecenes —que podia ser el teu pare, un amic o fins i tot una colla d'amics—, era el que et feia pujar. Aquests mecenes ens fan falta, perquè no hi ha ajuts per als artistes. S'ha d'ajudar els joves perquè puguin tocar en públic, i hi ha entitats privades que ho podrien fer. S'ha de proporcionar concerts als joves que acaben, perquè no poden competir amb els pianistes "madurs".

—Els artistes que vostè anomena "madurs", ja es troben al marge d'aquestes limitacions?

—Els artistes "madurs" tampoc no acaben de trobar els ajuts de promoció internacional. Artistes com Antoni Besses, Josep Maria Colom, Carme Vilà o Miquel Farré... Per exemple, Miquel Farré està en una línia internacional, té un nivell bo. Tots aquests concertistes han de combinar la docència amb el concertisme i això és un desgast d'energies molt gran, però ho arriben a fer! Tenim les energies artístiques de primera categoria i no les explotem, tenim els artistes..., però tot queda estancat.

—La solució, on radica?

—Tot depèn dels mànagers. Per exemple, a Catalunya s'organitzen molts concerts, sobretot a l'estiu, i moltes vegades hi ha més mestres estrangers que "nostres". Tenim en Miquel Farré, el flautista Claudi Arimany, la cantant Carme Bustamante, el violoncellista Marcel Cervera... Tenint tota aquesta gent, per què hem d'anar a buscar els anglesos, per exemple? A qui hem de promocionar, doncs, nosaltres? Sembla que no es tingui interès per ajudar els nostres propis valors, i en tenim de molt bona categoria.

Interromp la nostra conversa i marxa precipitadament a buscar els discos on ha interpretat obres de Mompou, Manuel Blancafort, Joaquim Zamacois, Gabriel Fauré... Diu que aquesta ha estat la seva tasca d'intèrpret, que es pot dir que va començar amb 19 anys, quan després d'estudiar la carrera de piano es va presentar al premi Barrientos, on va aconseguir una beca per anar a París. Després vindrien altres ciutats, altres escenaris —Ginebra, Viena, Londres, Madrid, València,



Granada...-, i a Barcelona, on s'instal·laria al Conservatori Municipal de Música.

-Per què davant la possibilitat de dedicar-se plenament al concertisme va optar per la tasca pedagògica?

-L'artista, penso, té diferents vessants: la d'interpret, que és entrar dins la música, i la de pedagoga, on es transmet allò que tu creus que pots donar als altres. La vida de concertista et demana una dedicació total i no és compatible amb la vida familiar. Aquí ve el dilema, i quan se'm van obrir les portes del camí internacional ja tenia un marit i dues filles. Vaig renunciar al moviment constant de concertista, però això no vol dir que vagi renunciar al paper d'interpret. Combinava la docència i el concertisme; un 50%, i calia donar el màxim en totes dues facetes.

-Com valora la seva tasca com a pedagoga?

-Encara continuo amb la meua tasca com a pedagoga, tot i estar jubilada, perquè promo-

ciono nous artistes. Això també és pedagogia.

-Què ha volgut transmetre als seus alumnes al llarg d'aquests anys?

-Primer de tot la tècnica. Els dits s'han de preparar, l'esperit, el cap, la ment; després cal comprendre l'obra. I penso que com a pedagoga s'ha de poder transmetre tot sense reserves.

-Quins alumnes ha tingut?

-En Miquel Farré, en Joan Massià, la Carme Poch, en Carles Marquès, en Lluís Vidal -que fa jazz i està al Teatre Lliure- l'Albert Guinovart, l'Olaf Sabater -que és compositor... L'experiència és gratificant, per l'amistat i consideració que em tenen.

-Per què creu que el piano és l'instrument més estudiat, i en canvi en una orquestra només hi ha un pianista?

-(Somriu) El piano té una gran independència i com a instrument pot produir la música d'una manera no total, però sí molt completa. Pot imitar una gran quantitat de sons instrumentals. Els altres instruments necessiten

acompanyament musical, són melòdics, i en canvi el piano és harmònic. Però també s'haurien de promocionar altres instruments, com el violí o el violoncel.

-Actualment, però, es pot parlar d'una millora o d'una més gran valoració de la música en general...

-Sí, sí, sembla que hi torna a haver una revaloració de la música. Fixa't, per exemple, quan vas a comprar entrades per a un concert...: de vegades costa molt trobar-ne.

A més, al que li agrada la música no ho deixa mai. La música alimenta molt espiritualment. S'hauria de procurar que el músic tingués les mateixes sortides que qualsevol altre estudiant d'una altra carrera professional.

Em confessa que fa uns quatre anys va demanar la jubilació anticipada, perquè diu que li agrada retirar-se en plena forma. Però tot i que deixa pas a les noves generacions, el seu interès per la música no l'allunya dels centres docents...

-A Cervera hi ha un ambient musical molt bo. Allà em dedico a fer un reciclatge de professionals i algunes tasques d'assessoria general. A més a més estem duent a terme una mena de promoció o d'intercanvi amb d'altres conservatoris de Catalunya i de l'estranger. Així, s'agafen uns 30 deixebles, petits i grans, que toquen davant del públic, i seleccionem els millors. Aquests fan un intercanvi amb d'altres conservatoris, com els de Sabadell, Girona, Andorra, Logronyo... Això els dona un estímul per estudiar, per preparar-se per actuar davant del públic, i així estimen més la música.

A Cervera, també hi vaig fer una anàlisi històrica i d'interpretació de Gabriel Fauré i d'altres dels "nostres autors", com Blancafort.

-És necessari crear escola?

-Sí, sí, cal crear escola, i precisament la Rosa Maria Torroella fa un concurs a Vilafranca del Penedès. Cal crear un ambient musical, i cal expandir-lo.

Düsseldorf ret culte a Schumann al Schumannfest

per JOSEP M. ROMANÍ
membre de la
"Robert Schumann Gesellschaft"

Cada tres anys, a Düsseldorf s'organitza un Festival Schumann on fan cap "fans" de Schumann d'arreu del món. La majoria són alemanys, en segon lloc japonesos, i entre les minories cal comptar els catalans. Si no m'equivoco, enguany només érem dos els representants de tot l'estat espanyol que ens hi vam desplaçar expressament des de Barcelona per assistir a aquest festival que representa una fita important entre les activitats musicals europees, i que alguns han situat paral·lelament a les manifestacions de Wagner a Bayreuth o de Mozart a Salzburg.

La majoria dels concerts del Festival van tenir lloc al Tonhalle, sala modèlica en el seu interior, quant a la disposició de l'escenari en posició central i els seients, al voltant, l'acústica perfecta i la qualitat arquitectònica dels espais. Exteriorment, situat al marge dret del Rin, integrat en el Hofgarten (Parc central de la ciutat) i tocant a un dels eixos principals de l'estructura urbanística, que travessa el Rin per l'Oberkässelerbrücke, és una de les fites que defineix la imatge de Düsseldorf com a ciutat amable, rica i cosmopolita, i amb un pes cultural considerable.

Dels concerts al Tonhalle, em



limitaré, per raons d'espai, a comentar-ne un que m'interessava especialment pel fet d'incloure la infreqüent audició íntegra de l'op. 98 de Schumann sobre textos del *Wilhelm Meister Lehrjahre* de Goethe, en les seves dues parts: L'op. 98 a, que comprèn un cicle de nou *lieder* per a tres solistes i piano, i l'op. 98 b, un breu oratori per a cinc solistes, cor i orquestra: *el Requiem per a Mignon*.

El cicle de *lieder* (op. 98 a) em va sorprendre per la iniciativa de variar l'ordre de les peces. Va començar el baríton Frieder Lang amb la "Balada de l'arpista" (núm. 2), que va interpretar amb el to declamatori, solemne i emfàtic que li escau. Així, la colpadora enyorança de la cançó de Mignon "Coneixes el país dels tarongers en flor?" (núm. 1), amb la càlida veu de Mitsuko Shirai, va entrar més a fons en haver-se estalviat la fredor del començament. Aquesta sensible mezzo-

soprano japonesa va mostrar la seva versatilitat tant en el seu registre de veu com en el caràcter de la interpretació en assumir ella mateixa, i amb veu de soprano, el paper de "Philine" (núm. 7), personatge extrovertit, diametralment oposat al de Mignon. La interpretació d'aquest lied, possiblement el més frívol de tot el repertori de Schumann, va ser realment admirable i perfectament identificada amb la delicada i incisiva dicció del pianista Hartmut Höll.

El núm. 9, amb les paraules de Mignon "Deixeu-me ser jove per sempre més" clou el cicle de *lieder*, que, sense solució de continuïtat, dona pas al *Requiem* més joiós que probablement mai ha estat escrit.

El comentari de Clara Schumann sobre aquesta obra⁽¹⁾ és ben significatiu. Ella destaca "la perfecta unitat entre el text i la música". Així, la tensió, intensament humana, entre el desànim i el co-

ratge, el dubte i la fe, la mort i la vida, és assumida conjuntament pels dos gegants Goethe i Schumann i expressada d'una forma unitària.

Aquesta unitat va quedar sòlidament subratllada pel jove director David Shallon al capdavant de la Robert Schumann-Orchester i del Cor Städtischer Musikverein zu Düsseldorf. Quant als solistes, a més dels dos intèrprets ja esmentats, se n'hi afegiren altres tres d'un nivell no equivalent, cosa que en algun moment motivà un cert desequilibri en la sonoritat conjunta del quartet vocal.

Canviant ara de decoració, ens podem situar a l'interior de la Schumannhaus de Bonn-Endenich, on Robert Schumann va passar els dos darrers anys de la seva vida. L'edifici de l'antic Sanatori, restaurat després de la Segona Guerra Mundial, es destina actualment a Biblioteca Municipal de Música de Bonn, amb unes dependències habilitades per a museu i una petita sala de concerts, on vàrem ser obsequiats amb una audició de l'op. 6 *Davidsbundertänze*, aquesta obra contemporània de l'op. 9, *Carnaval*, però menys espectacular i amb unes dificultats tècniques molt més ingrates. Potser per això aquesta obra no es toca quasi mai i és d'agrair el gest de la jove pianista local Heidi Schubert, que ens va oferir una interpretació prou digna, que va sonar com una delícia en aquell ambient.

A continuació vam visitar el cementiri vell de Bonn i el monument funerari on, des de fa 135 anys, descansen les despulles de Robert Schumann, i exactament 40 anys després les de la seva esposa, Clara Wieck.

Entre les activitats paral·leles al Festival cal destacar el Curs

Internacional per a joves cantants i pianistes a càrrec de Dietrich Fischer Dieskau sobre interpretació de *lieder* de Schumann. Vaig assistir com a oient a alguna de les classes i vaig veure com el mestre expressava poderosament una idea interpretativa amb el gest apassionat i amb intervencions cantades, a més de les explicacions en diversos idiomes, no sempre tan intel·ligibles com els gestos o les intervencions. Vaig constatar també la seva valoració gairebé equivalent dels dos instruments: veu i piano, criteri ja conegut a través dels seus escrits⁽²⁾.

No vull acabar sense fer una referència a tres obres de música contemporània dins el programa del festival.

Els *Set moviments per a orquestra en memòria de Robert Schumann*, d'Albert Reimann, van ser interpretats com a primera obra del Festival, en presència del compositor. L'obra va rebre un acolliment bastant fred per part del públic, davant d'una partitura de difícil assimilació, almenys en una primera audició. Com a contrast, a continuació venia el *Concert*, op. 54, que ja no cal comentar.

Els *Gesänge der Frühe* de Heinz Höllicher, que porta el mateix títol de l'op. 133 de Schumann, és una obra atípica per a cor, orquestra i una banda sonora (veu en off), que va explicant temes diversos, des de la lectura d'un fragment de l'última carta de Schumann al seu amic Joachim, fins al text de l'informe mèdic sobre les causes de la seva defunció. També aquesta obra va tenir com a compensació, a continuació, una interpretació molt ben construïda de la *Segona simfonia* de Schumann, de la mà de David Shallon, el qual, dirigint de memòria, semblava tenir, a

més de tota la partitura al cap, tots els músics de l'Orquestra Düsseldorfer Symphoniker a la butxaca.

L'obra contemporània més assequible va ser la cantata *Der Lobgesang der Hannah*, d'Oskar Gottlieb Blarr, per a contralt, cor, sis instruments de vent i orgue. Aquesta obra va ser interpretada a l'església Neanderkirche, d'acord amb el seu contingut religiós, acuradament subratllat pel compositor, i director.

A continuació O. G. Blarr ens va convèncer plenament com a director del cor de la Neanderkirche, en la interpretació de la *Missa en do menor* de Schumann (op. 147), obra tardana, oblidada i recentment redescoberta gràcies als esforços de W. Sawallisch. Aquesta vegada, l'hem escoltat amb l'orgue substituint l'orquestra, segons versió original del mateix compositor. La solidesa del cor —el gran protagonista de l'obra— amb la mà dútil i modeladora del director, s'imposà a l'auditori, que desbordava la capacitat limitada de l'església. Jo tenia la sort de seure a pocs metres dels intèrprets, i compartir la seva visible emoció "in crescendo" fins arribar a l'entrada del "Dona nobis pacem", que clou serenament l'obra.

Per què aquesta serenitat i aquesta pau, tan a la vora dels dies més tràgics de la vida de Robert Schumann?



NOTES

1. Clara Schumann: *Diari*, dia 3 de juliol del 1849.

2. Dietrich Fischer Dieskau: Robert Schumann: *Le verbe et la musique*, pàgs. 17-18.



orquestra de cambra teatre lliure

temporada 91-92

direcció josep pons

octubre	música espanyola actual obres d'alfredo aracil, tomás marco, josé luís turina, i david del puerto concert extraordinari diumenge dia 27 (10 nit) i dilluns dia 28 (9 nit)
desembre	de mozart a mozart dijous dies 12 i 19 (9 nit) diumenge dies 15 i 22 (10 nit)
febrer	europa de l'est i nacionalisme obres de györgy ligeti, béla bartók, leos janaček, hans eisler i karol szzymanowsky dijous dies 6 i 13 (9 nit) diumenge dies 9 i 16 (10 nit)
març	concert homenatge a joaquín rodrigo obres de claude debussy, igor stravinsky i joaquín rodrigo concert extraordinari 12 de març (9 nit) música i cinema la p'tite lillie (alberto calvacanti / darius milhaud) entr'acte (rené clair / eric satie) del 25 al 29 de març
abril / maig / juny	orient/occident obres d'oliver massiaen, jacinto scelsi, david padrés, isang yun, toro takemitsu, hiroaki zakoji dijous dies 23 i 30 d'abril (9 nit) diumenge dies 26 d'abril i 3 de maig (10 nit) música ètnica japonesa intèrprets kuniyoshi sugawara, shoko sugawara, hiteaki kuribayashi concert extraordinari dilluns 4 de maig (9 nit) nuix, hindemith, amargós, varèse dijous dies 28 de maig i 4 de juny diumenge dies 31 de maig i 7 de juny (10 nit)

informació i reserves per telèfon: 218 92 51

Una tradició específica i de projecció quasi universal en el nostre món més immediat –per entendre'ns, el cristià catòlic– pertorba de forma massa acusada la consideració fluida d'altres realitats d'una transcendència enorme.

L'aportació a la història de la música del Reformisme luterà és, sens dubte, una d'aquestes. Quan els catòlics escolten més o menys místicament trabsalsats determinades composicions religioses, sovint de Bach, a les nostres esglésies, quasi sempre resten al marge del substrat històric i cultural que hi ha darrera d'aquestes músiques magnífics i d'una càrrega mística i teològica impressionant. I, per descomptat, la majoria ignora també el context de contradiccions culturals i religioses que s'amaga darrera del fet intrínsec que

una obra de Bach soni potent i a plena satisfacció de tothom en una església catòlica.

Una altra realitat essencial en el mateix camp de la música religiosa és la incorporació, encara recent, del cant vernacle, que ha servit per trencar, pràcticament, quatre segles d'absència d'aquesta manifestació musical als temples catòlics.

El tema que presentem resulta, doncs, d'un gran interès en il·luminar aspectes de la història de la música d'una enorme importància i d'una virtualitat històrica absoluta.

Que Bach, un home d'una ortodòxia luterana absoluta sigui el paradigma de la música religiosa assumida com a tal per la generalitat de l'entorn cultural dels nostres dies –inclòs, òbviament, el més ortodoxament catòlic– és un fet que val la pena de ser considerat amb atenció. Que l'església catòlica, en un moment de vitalitat renovadora, giri els ulls de la seva litúrgia a la presència del cant vernacle, una tradició genuïnament luterana i obstinadament menystinguda per Roma durant quatre centúries, constitueix una realitat profun-

dament implicada en el context d'intercomunicació cultural que, de fet, presideix l'existència dels nostres dies.

Amb aquest Tema situem, doncs, unes fites referenciadores d'una realitat musical d'enorme transcendència històrica i cultural, que

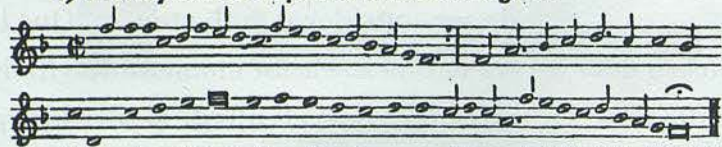
en el nostre àmbit genèricament catòlic han restat, sovint imposadament, al marge d'unes possibilitats de fluïdesa de coneixement generalitzat.

En el context del mes nadalenc, en què la música adquireix un concret protagonisme en allò que podríem qualificar com “entornament” social, pensem que el tema resulta d'una especial idoneïtat i ha d'ajudar a il·luminar parcel·les de desconeixement ancestral, a trencar imatges tòpicament assentades i a corregir insuficiències epistemològiques.

L'aportació musical del Luteranisme

El coral, base de la música religiosa protestant

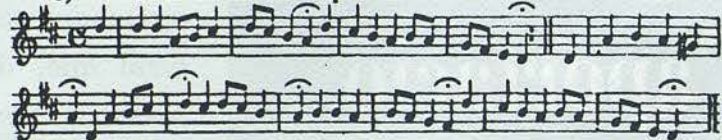
1) *Forme primitive d'après le manuscrit original.*



2) *Le choral de Luther d'après un cantique de 1570 (Voir Wolf-rum page 216).*



3) *Le choral de Luther d'après Bach. Voir Erk II No. 190.*



El diable no necessita totes aquestes melodies belles només per a ell sol... (Martí Luter)

Un exemple de les transformacions successives que ha sofert el coral luterà

per **NATHALIE CAPÓ-REVERDIN**
(teòloga protestant)

Albert Schweitzer, altrament conegut pels nostres lectors com a metge, fundador de l'Hospital de Lambarene, i Premi Nobel de la Pau 1953, també fou un gran músic, organista, a més de teòleg protestant, dintre d'una línia de pensament teològic liberal.

El seu llibre¹ sobre Johann Sebastian Bach, escrit l'any 1904, és una de les obres de referència per l'estudi d'aquell que, de vegades, els protestants anomenem "El cinquè Evangelista"².

La primera part d'aquest llibre ens fa entrar dins el món de la música religiosa abans de Bach, ens fa descobrir l'evolució del coral, l'adaptació i la transformació que la Reforma va fer dels *Lieder*, (cants populars) per fer-los entrar en el món de la nova litúrgia, en què l'assemblea dels fidels els canten junts.

El 31 d'octubre de 1517, quan Martí Luter va clavar la seva protesta contra les indulgències, a la porta del castell de Wittenberg, es va engegar una revolució en tots els àmbits de la societat civil i religiosa.

Dintre d'aquesta revolució, hi podem trobar la lenta transformació de la missa llatina al culte en llengua del poble, acompanyat de Salms, himnes i cànctics per a la majoria, adaptats de cants profans ben coneguts pel poble.

Aleshores, es va engegar un treball immens de recopilació, traducció del llatí medieval i adaptació per al culte, i molts himnes sorgits d'aquest treball encara es canten en moltes esglésies protestants arreu del món.

A Ginebra, la tradició reformada fou més austera en aquest sentit, ja que, durant dos segles i mig, només es cantaren els Salms bíblics traduïts per Clément Marot, Théodore de Bèze (successor de Calví) i Goudimel.

Més tard, s'hi afegirien himnes anglicans, pietistes, metodistes, i fins i tot alguns "Negro Spirituals"³.

Des de la Reforma, sempre s'ha respectat la norma de fer cantar entre 2 i 5 himnes al llarg de l'ofici religiós, cadascú tenint a la seva disposició un himnari amb lletra i música.

Ja hem mencionat que la base de la música religiosa protestant és el coral, cantat per l'assemblea, acompanyada de l'orgue.

El coral no pertany exclusivament al protestantisme, ja que és més antic, però la tradició reformada el va assimilar per al seu culte.

El coral remunta al segle XII, i es va desenvolupar paral·lelament al cant gregorià. Per Pasqua, a Alemanya, la gent tenia el dret de cantar el seu goig amb melodies diferents de la línia gregoriana. A partir d'aquest moment, els misteris de Nadal també hi van introduir cants més populars, que, de ma-

nera curiosa, alternaven llatí medieval i alemany. Aquest moviment es va anomenar "poesia espiritual".

"Puer natus in Bethlehem, in Bethlehem, unde gaudet Jerusalem, Jerusalem, Halle, Hallelujah, Ein Kind geboren zu Bethlehem, zu Bethlehem, des freuet sich Jerusalem, Halle, Hallel." (Bach, núm. 46) ⁴.

De mica en mica, es van posar també en música els textos litúrgics més solemnes, com el Parnostre, el Credo, els Deu Manaments, les Set paraules de Crist en la Creu.

La Reforma es va trobar, doncs, en presència d'un nombre considerable de cants, himnes i poesies espirituals heretats de l'Edat Mitjana. Aleshores, Luter, que era un bon músic, i amant de la bona música, va treballar sense parar en la renovació de la missa, i hi va introduir els himnes i cants que la població ja coneixia, i podia cantar fàcilment.

El primer himnari (*Geistliche Gesang Büchleyn*), destinat al nou culte, va sortir a Wittenberg l'any 1524, i contenia 38 cants, dels quals uns 15 venien de l'Edat Mitjana.

Exemples, entre altres:

"Christ ist erstanden", segle XII, Bach V, núm. 4

"Dies sind die heiligen 10 Gebot", la melodia ve d'un cant de pelegrinatge de l'Edat Mitjana, "In Gottes Namen fahren wir", Bach V, núm. 12, VI, núms. 19 i 20.

"In dulci Jubilo", Bach V, núm. 35

"Christ unser Herr zum Jordan kam", Bach VI, núms. 17 i 18. Aquesta melodia ja figura a l'himnari de 1524.

Luter va demanar ajuda al seu amic Johann Walter (1496-1570), que el va acompanyar a Wittenberg l'any 1524 i van anar triant melodies a fi de poder realitzar l'himnari destinat al culte. També va poder comptar amb l'ajuda de Hans Sachs, un dels "Meistersinger", immortalitzat per Wagner.

Luter mateix va traduir alguns cants i va versificat textos bíblics. El més conegut és el Salm 46, que la tradició protestant anomena "El coral de Luter" i que es troba a tots els himnaris protestants arreu del món i es canta tradicionalment per la celebració de la Reforma el diumenge més proper al 31 d'octubre.

Aquest himne es troba a l'himnari català "Cants de Glòria", amb el núm. 35. ⁵

L'himnari de 1524, malgrat la seva brevetat, conté himnes de Nadal, de Pasqua, i himnes llatins traduïts i adaptats, i també himnes adaptats d'altres compositors del moment.

Un altre recull d'himnes, datat l'any 1571, porta, d'entrada, la frase següent: "Cants de carrer, de genets i de muntanya, transformats en cants cristians i morals per fer desaparèixer, amb el temps, el mal costum que hom té de cantar cançons

lleugeres als carrers, al camp i a casa, per substituir-los pels textos espirituals bells i honrats que aquí presentem."

El segon himnari alemany, de l'any 1555, conté 101 himnes, i el gran recull de Leipzig de l'any 1697 es compon de 8 volums, que en total representen uns 5000 cants.

Se sap que aquest recull formava part de les pertinences de Bach, i que ell l'anava consultant per inspirar-se per a la composició de les seves cantates dominicals.

Ara, donarem uns exemples d'aquesta transmissió música religiosa i profana adaptada-Luter-Bach:

L'himne de Nadal "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (núm. 49) agafa com model un "cant-enigma", "Aus fremden Land komm ich her".

Un cant profà del segle XV, "Innsbruch, ich muss dich lassen-Adéus a Innsbruch", esdevindrà "O Welt, ich muss dich lassen-Adéus al món" que surt dues vegades a la *Passió segons sant Mateu* (corals núms. 16 i 44).

També podem trobar una influència estrangera: "In Dir ist die Freude" (núm. 34) ve d'una melodia italiana de Giovanni Gastoldi (1591).

La cançó francesa d'aquests segles també va influir en el coral reformat.

La melodia del coral "Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" ("Que la voluntat de Déu es faci en tot moment") ve d'una cançó d'amor francesa, apareguda en un recull de 1529. Aquest coral es torna a trobar en la *Passió segons sant Mateu*, al núm. 31.

L'edició definitiva del Salteri de Ginebra data de l'any 1562, i fou molt conegut a Alemanya, ja que molts hugonots s'hi instal·laren i formaren comunitats protestants de parla francesa. Alguns Estats alemanys esdevingueren calvinistes; aquest fou el cas de Brandenburg. Bach treballà uns anys per al príncep de Brandenburg, que prohibí la música a l'església, i Bach només pogué compondre música profana. D'ací l'origen dels 6 concerts brandenbúrguesos.

Tres anys després de l'edició del Salteri de Ginebra, Ambrosius Lobwasser ⁶, que era professor de Dret a Königsberg, en va fer una traducció alemanya, adaptada a les 125 melodies d'aquells Salteri.

Algunes esdevingueren molt populars.

La melodia "Wenn wir in höchsten Nöten sind" ("Quan passem per molts sofriments"), sobre la qual Bach va dictar al seu gendre Altnikol el seu últim coral abans de morir, venia precisament del Salteri francès de Ginebra.

Al principi de la Reforma, hi va haver adaptació de cants profans per al culte. Però, després, es va engegar una tradició de compositors i composicions protestants per al culte.

Podem citar els noms de Buxtehude, Pachelbel i sobretot de Johann Crüger, cantor a Berlín (1598-1662). Bach va readaptar un dels seus corals per a la *Passió segons sant Mateu*, "Herzliebster Jesus", núm. 3. O també "Jesus, meine Freude" ("Jesús, joia meua") que també podem trobar a l'himnari català "Cants de Glòria", núm. 30.

L'eclosió del pietisme (aquest nom ve d'un llibre, "Pia Desideria", del pastor Jakob Spener, que el va publicar l'any 1685), paral·lel a la vida de Bach, també va fomentar la creació d'himnes espirituals centrats en una fe personal, marcada per la tragèdia del pecat i la necessitat de perdó, obtingut mitjançant la creu de Crist.

Podem citar, entre altres, els noms de Paul Gerhardt (1607-1676), pastor luterà a Berlín, i Johann Frank. Moltes cantates expressen aquesta lluita de l'ésser humà contra el seu pecat i l'alliberament rebut plenament en Crist. Per exemple, la cantata núm. 21, "Ich hatte viel Bekümmernis" ("La meua ànima estava molt preocupada"). O bé la cantata núm. 78 "Jesu, der du meine Seele" ("Jesús, qui vas -falta el verb en el títol- la meua ànima"). Amb la seva sensibilitat, lluny de tot sectarisme, Bach va ser molt afí al pietisme, però sempre va treballar dintre de l'Església Luterana, tret d'algun encàr-

rec per a algun príncep catòlic, que ens va donar la *Missa en Si*.

Com a conclusió, podem dir que Bach va heretar tot aquest material musical vingut de molts segles enrera i de tota l'Europa de la seva època, i en va fer una meravella que no ens cansarem mai d'escollir.

Bach va fer dues transformacions molt importants: el coral va esdevenir la música culta central del protestantisme, i ell va fer de l'orgue l'instrument noble per excel·lència. L'orgue i el coral s'uniren sota la seva inspiració i el seu treball per expressar la fe ("Soli Dei Glòria" era la seva firma a sota de cada una de les seves obres) en el Déu que estima fins a la mort i omple la vida del creient amb pau i goig.

NOTES:

1. Albert Schweitzer J.-S. Bach, *le musicien-poète*, Lausanne, 1904.
2. Ernest Christen: *Jean-Sebastien Bach, esquisse*, Labor et Fides, Ginebra, 1956.
3. *La Musique à Saint-Pierre*, collectif, Fondation de Clefs de Saint-Pierre, Ginebra, 1984. Sobretot l'article de Pierre-Alain Friedli, "Du psautier huguenot au psautier romand", pages 61 à 83.
4. A. Schweitzer, pag. 4. La numeració donada per Schweitzer no correspon al BWV...
5. Himnari "Cants de Glòria", Fundació bíblica Evangèlica de Catalunya, 4a edició, 1979.
6. A. Schweitzer, pag. 14.

La Informàtica Musical una nova eina per als músics de sempre

Perquè permet

TRANSCRIURE, modificar i transportar notes i passatges

L'AUDICIÓ immediata d'allò realitzat anteriorment

IMPRIMIR per veus i partitures senceres la notació en paper

ARXIVAR les partitures en diskets.

Si voleu més informació, consulteu-nos a:



SO * INFORMÀTICA MUSICAL

C/ INDÚSTRIA 244 08026 BARCELONA TLF. 455 36 95
CURSOS DE FORMACIÓ. ASSESSORAMENT I VENDA D'ARTICLES PER A LA
INFORMÀTICA MUSICAL

Luter i el cant a l'església

per PERE PUIG i BALLONGA

Cantar himnes era un fet perfectament natural en les celebracions culturals de l'església cristiana primitiva. Com a hereus del culte hebreu, varen mantenir la pràctica del cant i, des de sempre, els Salms han estat presents a la vida cristiana.

La recomanació de Sant Pau de cantar "amb l'enteniment" per tal que tothom pogués entendre allò que es cantava, a més de l'exhortació a fer ús dels "salms, himnes i càntics espirituals, cantant a Déu de tot cor i amb agraïment", demostra que la pràctica del cant havia arrelat profundament en la comunitat cristiana.

Tanmateix, disperses per les pàgines del Nou Testament, trobem frases rítmiques que, molt probablement, són fragments d'himnes primitius. Alguns poden ser, posem per cas, Efesis 5:14, 1ª Tim. 3:16; Apocalipsi 15:3-4.

Al llarg dels anys, i a mida que s'introduïen altres formes musicals més elaborades, i de forma especial el cant gregorià, aquesta pràctica comunitària va anar minvant, fins a desaparèixer gairebé totalment.

També hem d'indicar que l'ús del llatí en els serveis culturals era una altra dificultat en aquells pobles on s'havia perdut el coneixement d'aquesta llengua, la qual havia quedat limitada a les classes altes de la societat.

A més, la música religiosa s'allunyava del poble a conseqüència de la cada cop més rígida especialització. Els solistes eren els qui portaven el pes del cant. Un cor, els "ministres", cantava cada cop amb tècniques més avançades i omplia les grans esglésies amb melodies solemnes i ampul·loses.

El cant congregacional només era tolerat com un mal inevitable, però ningú no li donava cap importància. Els "Kyrie Eleison" i els "Christe Eleison", que des de temps antic eren coneguts pels fidels, especialment en aquelles comunitats que estimaven la música, com era el cas d'Alemanya, eren cantats amb extraordinària fervorositat en les grans festivitats. Així i tot, amb el pas del temps degeneraren en una repetició sorollosa de "Kyrie" i "Al·leluia"; encara que, per altra part, no deixaven de tenir un autèntic valor, ja que es tractava de l'única participació del poble en el culte cristià.

Així, doncs, aquest fou, sens dubte, l'inici de la pesia religiosa alemanya: petites antífones que rà-

pidament es convertiren en petits poemes, acabats, forçosament, amb el "Kyrie Eleison" o el "Christe Eleison". Quan aquesta incipient poesia va arrelar, s'endinsà en altres temàtiques com ara "El Parenostre", "El Credo", "Els Deu Manaments", "Les Set Paraules de Crist en la Creu", que foren igualment traduïts a l'alemany.

Els moviments de l'Europa central

L'Europa central d'aquell temps estava alterada per un seguit de fets d'ordre polític i cultural, com a conseqüència dels moviments nacionalistes, que demanaven l'ús de la llengua del poble i un retorn a la senzillesa de l'Evangelí primitiu.

Aquest era un moviment de caire humanista, el qual presentava el fet religiós no com una institució misteriosa i allunyada dels creients, sinó més aviat com una vivència personal, com un apropament individual a Déu, que ja trobem en les poesies de Joan Tauler, monjo dominic inspirador d'alguns dels himnes de Luter.

La cosa més important és, sense cap mena de dubte, l'aportació de Joan Huss al moviment nacionalista i religiós del seu poble. Nascut a Bohèmia l'any 1371 o el 1373, se'l pot considerar com a un dels precursors destacats del moviment reformista a l'Europa septentrional del segle XV.

Destaquem aquí la importància de Joan Huss, per la transcendència de la seva obra, i per la influència que tingué en la música cristiana. Els seguidors de Huss varen establir l'ús del cant congregacional en la llengua del poble, probablement quan en cap més lloc no era habitual fer-ho.

L'himnari evangèlic més antic del qual tenim notícia, és el que els hussites editaren l'any 1504 i que recollia alguns dels cants utilitzats en els seus cultes.

Joan Huss morí màrtir, en ser cremat viu a la ciutat de Constanza, el dia 6 de juliol de l'any 1415.

L'impuls que Huss va donar a la música religiosa popular txeca és indiscutible i, a més d'adaptar cants d'origen llatí, és considerat l'autor d'alguna de les melodies del seu himnari. En certa ocasió digué: "Prediquem l'Evangelí no només dalt de la trona; els nostres himnes també son homilies".

És interessant seguir el fil dels fets i dels pensaments que anaven teixint una trama que culminaria el 31 d'octubre de 1517, quan Luter clavava les 95 tesis a la porta de l'església del castell de Wittenberg.

Certament la música evangèlica, i, per tant, la música religiosa, no hauria evolucionat com ho ha fet de no haver estat Luter i el seu concepte de la música, que marcà i definí la trajectòria dels músics que seguien les seves indicacions.

Luter com a músic

Hi ha qui es pregunta si Luter fou veritablement un músic competent o bé, senzillament, un bon aficionat. Crec, però, que el concepte de professionalitat que tenim avui no correspon al d'aquells temps. Si bé la seva dedicació a la música no fou tan intensa com a la teologia, segons l'opinió d'alguns dels seus biògrafs, la capacitat musical de Luter era molt més gran que la d'un bon aficionat.

Tal vegada Luter no va creure mai que la seva obra musical fos mereixedora de conservar-se. Ell la feia amb el propòsit d'engrescar els joves, de servir per a l'educació dels infants i de millorar l'escola i l'església. Estava convençut que preparava el camí per a nous músics, els quals millorarien allò que ell i altres estaven fent.

Efectivament, ho havia encertat. Ell obria el camí pel qual marxarien els grans compositors alemanys del futur.

Trenta-sis o trenta-set són els himnes que, de forma generalitzada, s'atribueixen a Luter. Entre ells hi ha traduccions dels grans himnes llatins, que, gràcies al seu bon seny, no va despreciar. Hi ha també traduccions i adaptacions d'altres autors, com ara un himne de Joan Huss, de qui ja hem parlat anteriorment.

Algunes versificacions de textos bíblics, com ara el Salm 130, el Salm 46 o el càntic de Simeó, extret de l'Evangeli de Sant Lluc, capítol 2.

I poesies pròpies, com la "Vom Himmel hoch da komm ich her" ("De dalt del cel jo baixo") o la "Christ unser Herr zum Jordan kam" ("Crist nostre Senyor vingué al Jordà").

L'himne de Luter més conegut

De tots els himnes de Luter, en destaca de forma impressionant "Ein feste Burg ist unser Gott" ("Un ferm castell és el nostre Déu") que té una adaptació catalana del professor Àngel Cortès i que es canta avui a totes les esglésies evangèliques del nostre país. El podeu trobar al núm. 35 de l'Himnari Evangèlic "Cants de Glòria".

Aquest és, sens dubte, l'himne evangèlic més conegut arreu del món. En aquest cant, una adaptació del Salm 46, Luter manifesta una gran confiança en Déu, en uns moments en què les dificultats i la persecució el feien trontollar.

El primer verset, que dona títol a aquest himne, és gravat a la pedra de la tomba del reformador, a Wittemberg. L'himne va ser publicat per primera vegada l'any 1528, i ha tingut tanta influència en la vida de les comunitats evangèliques, a través dels anys, que se'l coneix com la "Marsellesa Protestant". Eren temps de lluita i es convertí en l'himne de combat de la Reforma.



Luter (esquerra) i Bach (dreta), dos nonrenunciament units per la música protestant

Cap altre himne no ha estat protagonista de tantes adaptacions. En una col·lecció de l'any 1544 ja hi ha quatre arranjaments contrapuntístics. I els grans músics l'inclouen en les seves obres: el 1730 ho fa J. S. Bach en compondre la magnífica cantata de la Reforma, la núm. 80, que commemora el segon centenari de la presentació oficial de la Confessió d'Augsburg. Beethoven escriu un cànon amb aquesta melodia. L'òpera de Meyerbeer *Els Hugonots*, també l'inclou. Hi ha innombrables oratoris que tracten de l'obra o de la personalitat de Luter, que també inclouen aquest himne. Mendelsshon escriu la *Simfonia de la Reforma* amb aquest tema musical. Franz List, l'any 1852, hi transcriu per a orgue el cor compost per Otto Nicolai (1843). Són moltíssimes les obres per a orgue: preludis, variacions, fantasies o fugues que tenen origen en aquest coral de Luter. Wagner també l'utilitza en una obra commemorativa del retorn de les tropes de França...

Elements revalorats per la Reforma

Efectivament, Luter era el catalitzador d'una quantitat d'elements dispersos que, en solitari, demanaven un canvi a l'Església. Canvi en les estructures del culte i també en la vida cristiana del poble, tant dels llecs com dels clergues.

Luter, i en general tot el moviment reformista, redescobria la doctrina neotestamentària del sacerdocí dels fidels, d'apropar-se a Déu personal-

ment, sense cap altra mediació. Aquesta fou la clau que obria les possibilitats de participació en els cultes, cosa que havia estat oblidada.

La Reforma revalorava també el Sant Sopar com un fet comunitari i de viva relació entre el creient i el Crist. Aquesta idea, tan prominent en el Nou Testament i que tan explícita resulta en el primer capítol dels Fets dels Apòstols, quasi havia desaparegut en la doctrina de l'Església medieval. Luter, en redescobrir-la, fou l'impulsor d'un canvi radical en tot el servei cultural. El Sant Sopar es convertia, així, en el centre on girava tot el culte.

Luter no fou, però, el més radical dels reformadors, i, tot i que insistia que les paraules de la Institució havien d'ésser entenedores a tothom, alguns dels seus seguidors, i d'altres que estaven lluny de les seves doctrines, però tal vegada més impulsius, s'adelantaren a instituir un culte pròpiament en alemany.

A Wittemberg, font del moviment luterà, un dels seus seguidors, el silesià Andreas Bodenstein, anomenat Carlstadt pel nom de la petita ciutat d'on era nat, va introduir canvis en la forma del culte del dia de Nadal de l'any 1521. El culte se celebrà íntegrament en alemany i es donà la comunió en les dues espècies. Luter era, aleshores, fora de la ciutat, a Wartburg, i durant la seva absència es mantingué aquesta pràctica. Al seu retorn, Luter va demanar que es restituís l'antic ordre del culte.

És probable que —com que, dia a dia, anaven sorgint intents de canvis— Luter prengué la iniciativa de publicar, l'any 1523, la seva "Formula Missae"; com un intent de normalitzar les noves formes i de

retornar a la senzillesa de l'Església primitiva, tot eliminant els afegits que s'hi havien introduït amb el pas del temps.

No fou, però, fins al 1526, que Luter instituïa la "Missa Alemanya", seguint els passos de Kaspar Kants, prior de la Comunitat Carmelita de Nördlingen, qui el 1522 ja havia fet una transcripció literal del missal llatí a l'alemany.

En certa manera, també era seguidor de Tomàs Münzer, que ja havia establert un culte utilitzant únicament la llengua alemanya.

Luter, que no estava d'acord en absolut amb les doctrines de Münzer, un dels iniciadors del moviment anabaptista i que fou mort en ser derrotat en la "Guerra dels camperols", reconeixia que bona part de l'acceptació de les idees de l'exaltat predicador de Zwickau —deia ell— eren degudes a la participació dels fidels en el cant en llengua alemanya. Ja alguns himnes d'aquell temps foren inclosos a l'himnari luterà.

Els músics del temps de Luter

Luter sentia una gran admiració pel compositor Josquin des Pres i comparava la seva música amb el cant dels ocells. Sovint el posava com a exemple i deia que era l'únic compositor que manava sobre les notes, mentre que altres músics es veien obligats a fer allò que les notes volien. Tal com Josquin, Luter sentia un gran amor per la llibertat i el goig de viure.

També admirava Ludwing Senfl, mestre de capella de la Cort Bavaresa, mort l'any 1550. Luter havia dit que ell era incapaç de compondre res semblant a la música de Senfl, si bé, en certa ocasió, i mig en broma, afegí que també Senfl ho passaria molt malament si hagués de preparar un sermó com els que ell predicava cada diumenge.

Certament, però, qui el va aconsellar més directament fou el seu amic Joan Walther. Luter el cridà a Wittemberg com a conseller musical, quan estava preparant la "Missa Alemanya". Anys més tard, Pretorius incloua les memòries de Walther (escrites l'any 1566) en la seva obra *Syntagma Musicum* i explicava que Konrad Rupsch, un ancià mestre de capella, i ell, que aleshores era un jove músic, varen treballar de ferm posant correctament la música dels Evangelis i de les Epístoles, fins que es cantà per primera vegada a Wittemberg.

De la lectura de les memòries de Walther, es desprèn l'admiració que sentia per Luter, no ja solament com a teòleg, sinó també com a poeta i músic. Diu que Luter mateix va escriure la música de les paraules de la Institució i que les hi va cantar per demanar-li la seva opinió. Walther explica que va arribar a entendre que l'Esperit Sant no sols havia inspirat els qui havien escrit i musicat els himnes



Cantata coral: "Ach wie nichtig" (Nº 26)



"Eolo sosegado" Drama per musica. Primer cor



El coral, peça clau de la música protestant

llatins, sinó que també inspirava Luter quan escrivia i componia els cànctics alemanys. Estava molt sorprès dels coneixements musicals de Luter i de com sabia harmonitzar els texts de la poesia amb la melodia.

També fou important la tasca del seu compatriota Georg Rhaw d'estendre i escampar l'obra musical de Luter. Nat a Eisfeld, fou músic a l'església de Sant Tomàs, de Leipzig, d'on s'hagué d'allunyar probablement per l'afinitat amb les doctrines de Luter i es traslladà a Wittemberg, on el 1524 començà la tasca d'editor de música. Luter demostra la seva amistat i simpatia per Rhaw, quan escriu, en el prefaci de la *Symphoniae Jucundae* (1538), que la música que prové de Déu està fermament lligada a les Escriptures i que és el millor instrument per fer conèixer la veritat.

El cant congregacional

El pensament de Luter sobre la importància de la música a l'església queda clarament demostrada en les paraules que escrivia al prefaci de l'himnari *Geisliches Gesanbüchlein* (1524). "Crec que cap bon cristià no ignora que cantar himnes és bo i agradable a Déu. Tothom coneix l'exemple dels profetes i dels reis de l'Antic Testament, que amb cànctics i música, amb poesia i música d'arpa, lloa-

ven Déu. També sabem que en aquells temps la música era utilitzada d'una forma especial en els Salms. Fins hi tot, més tard, Sant Pau ho recomana (1ª Cor. 14) i diu als colossencs que cantin de tot cor himnes i salms al Senyor, a fi que visquin la Paraula de Déu. Així, jo i alguns altres hem col·leccionat himnes, a fi de donar el primer pas i moure aquells que ho saben fer millor, per estendre el Sant Evangelí".

Aquesta fou la gran preocupació de Luter per a revalorar el cant congregacional i dotar-lo de cants adequats.

A la "Formula Missae et Communis" (1523) escriu: "Voldria que tinguéssim més himnes que el poble pogués cantar durant la missa; però son pocs o bé els desconexim, i també són pocs els poetes capacitats per escriure cants pietosos o espirituals (tal com els anomena Sant Pau), propis per a ser cantats a l'església".

Luter creia, i així ho manifestava, que la música era un art que havia de posar-se al servei del Déu creador; que els instruments musicals podien ser utilitzats en els actes de lloança, i que, les melodies que commovien els cors de les persones, eren una de les eines que tenia l'Església cristiana per a estendre la veritat de l'Evangelí i per a assolir una comunió més íntima entre el Crist i els cristians.

Addenda a l'article "El compositor i la seva obra", de Francesc Cortés i Mir (p. 28), del Tema "Felip Pedrell als 150 anys del seu naixement" del núm. 85 de CM/RMC

Investigacions recents realitzades pel Dr. Bonastre al Museu-Arxiu Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú, ens han dut a la descoberta del manuscrit de la primera versió de l'òpera *L'Ultimo Abenzerragio* de Pedrell. Segons les seves autobiografies, donàvem aquesta primera versió com a destruïda pel propi autor. Sortosament, disposem ara d'una valuosa informació sobre Pedrell i la seva evolució d'estil i tècnica compositiva, alhora que es podrà esbrinar què era allò que Pedrell considerava refusable en la seva maduresa artística.

D'altra banda, la data de composició de la seva òpera *Cléopâtre*, fou el 1878, i no pas el 1880.

FÉLIX AYO

El llunyà esperit del primer I Musici



per CARME MARTÍNEZ

Félix Ayo, l'internacionalment conegut ex-primer violí dels mítics I Musici, va passar per Barcelona el darrer mes d'octubre, per tal d'actuar, al Palau de la Música, al costat de l'Orquestra de Cambra del Palau i del seu director, Gonçal Comellas. En aquesta llarga conversa, duta a terme l'endemà del

concert, al mateix Palau –i amb l'atenta i activa presència de Lluís Millet–, Ayo ens parla de la seva trajectòria artística i personal, de la seva dedicació a la pedagogia i del context polític i social que envolta la professió musical al seu país adoptiu, Itàlia. I ho fa amb intel·ligència, humor i, sobretot, amb una gran, gran sinceritat.

M'agradaria començar per la seva infantesa...

—Ui! Des de tan lluny...? —comenta, amb humor. Bé, doncs... El mateix que tothom, més o menys. Una família de músics... Ho era el meu pare, ho és encara el meu oncle, i ho és el meu germà, així que ha estat prou natural. Quan tenia tres anys, vaig veure tocar el violí al meu oncle, i vaig dir: vull tocar el violí. I quan vaig tenir-ne sis, me'l van donar..., i em van condemnar per tota la vida. Primer vaig estudiar amb el meu oncle, després amb un professor de Bilbao que es deia Osorio; vaig acabar la carrera als catorze anys. Llavors, vaig guanyar unes beques —perquè ja tocava a l'Orquestra Simfònica des que tenia dotze anys..., sí, sí, jo de nen anava molt bé, i després, cada vegada pitjor, cada vegada més babau... (riu)—i em van enviar a estudiar fora, a París. Allí, no vaig trobar el professor que necessitava en aquell moment. Jo volia treballar tècnica, cosa que no havia fet mai, i que, a Espanya, normalment, mancava a tothom. Hom tocava per instint natural, qui el tenia, però, de tècnica instrumental, no s'estudiava res. Jo sabia molt bé que això em calia, així que quan, a París, em vaig trobar amb un professor que em va dir que jo tocava molt bé, que no em calia estudiar tècnica i que el que havia de fer era repertori, la cosa no em va interessar. I amb els darrers diners em vaig passar a Itàlia, a l'Acadèmia Chigiana, on vaig trobar Principe, un professor que no parlava més que de tècnica. Em vaig passar dos anys i mig estudiant unes dotze hores al dia, només tècnica. No vaig fer una sola nota de música. Crec que va ser una mica massa, però veritablement ho necessitava. Després, vaig començar amb I Musici. Des del primer assaig hi vaig ser. Tocant amb aquests nois ahir —es refereix a l'Orquestra del Palau—, em recordava d'aquells primers temps amb I Musici... Abans de fer el primer concert, vam passar vuit mesos assajant dos cops al dia, sense guanyar una pesseta... I em vaig

quedar amb ells gairebé disset anys!

—Abans de prosseguir amb I Musici: quan vostè parla de tècnica, es refereix a llibertat física, a controlar tots els mitjans mecànics per tal de fer sortir la música lliurement...

—Exactament. Sense cap dubte, si no hi ha una tècnica apropiada, no es pot expressar el que es vol, o fer entendre el que un creu que ha entès de la música. És un mitjà que cal dominar per tal de poder alliberar l'esperit.

—Amb Principe, només va treballar la tècnica? O també li va transmetre una certa tradició interpretativa italiana?

—Des del punt de vista musical, ell em va ensenyar, sobretot, allò que no calia fer: les coses que no eren de bon gust, o que no estaven, estilísticament, en ordre. No em va ensenyar allò que calia fer; això ja és una altra cosa. Però, en aquell moment, va ser per a mi un professor magnífic, exactament el que jo volia.

—Tornant a I Musici, quin creu que ha estat el paper d'aquesta formació en la seva carrera?

—Crec que ha estat molt important. Quan vaig començar amb ells, teníem tots divuit anys, i a aquesta edat, tot és..., no dic una broma, perquè es tractava d'una cosa molt seriosa, però... Un no pensa que allò ha de tenir un esdevenidor, hom viu al dia, més o menys. I aquest viure al dia va durar disset anys. Va ser molt important, perquè tocar tanta música barroca a un nivell tan alt proporciona una excel·lent formació mental. Després, vaig deixar I Musici perquè no podia més de fer solament música barroca. Necessitava fer música clàssica, i, sobretot, romàntica. A I Musici no es fa Mozart, excepte alguna coseta, algun Divertiment, poca cosa més. I música romàntica, absolutament res.

—Perquè, I Musici li exigia una dedicació exclusiva, no és cert?

—Sí, totalment. Nosaltres, en aquella època, fèiem de cent a cent vint-i-cinc concerts per any, més discos. L'any no dona per més... A més dels assaigs... Era una dedicació total.

—I va ser llavors quan va crear el Quartet Beethoven de Roma...

—Sí, un quartet amb piano,

justament perquè el repertori del quartet amb piano és integrat gairebé exclusivament per música romàntica... Bé, també hi ha quatre quartets d'aquest gènere escrits per Beethoven, i dos de Mozart.

—Justament anava a preguntar-li per què havia triat l'estructura del quartet amb piano, per comptes de la del quartet de corda...

—Doncs pel repertori, sí. I també per una altra raó d'ordre pràctic. Perquè hi ha molts quartets de corda pel món, i molt bons. I és bastant més estrany trobar un bon quartet amb piano. En aquell moment, dues coses es van ajuntar: primer, el meu desig de treballar un reper-

tori romàntic, i, segon, la meva necessitat de dedicar part del meu temps a la pedagogia, cosa que no podia fer quan estava a I Musici.

—Hi ha una altra qüestió que potser el va decidir: el quartet de corda demana una homogeneïtat de so més gran, mentre que el quartet amb piano respecta la personalitat solística...

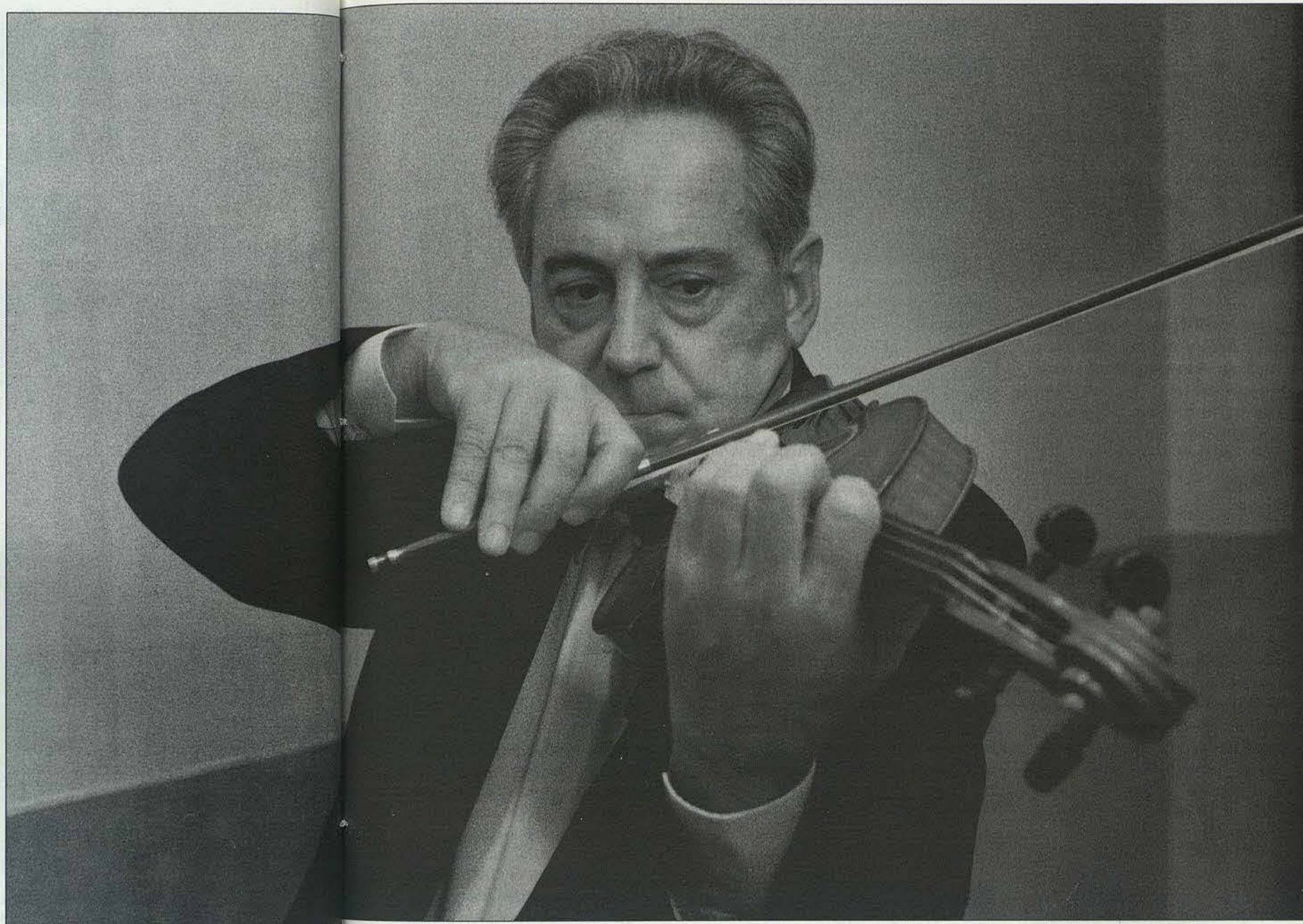
—Sí, sí, exacte... Això també em va decidir... I també per un altre problema, diguem-ne pràctic, però que acaba per ser musical. Em sembla que ara diré una cosa que teòricament és molt dolenta, simplement perquè és la veritat; l'única cosa que no es pot dir en aquest món. Un ho va intentar fa dos mil anys, i va aca-

bar a la creu... En fi: als quartets de corda hi ha sempre el problema del violí segon, que o bé és molt dolent... i, en aquest cas, és dolent, i res més, o bé és molt bo i vol fer el primer. És a dir, sempre hi ha conflictes; això se sap. De manera que han estat aquestes raons les que m'han decidit a crear un quartet amb piano. A més, és una manera de tocar molt més solística, com deies, on la personalitat de cada un es conserva sense perdre-la totalment... Tot i que, és clar, en un conjunt sempre cal deixar de banda coses personals, sobretot des del punt de vista musical; però, amb tot, ets més lliure que en un quartet de corda. I també la presència del piano permet una

exuberància de so molt més gran.

—Així que amb I Musici ha abordat àmpliament el barroc, amb el quartet el romanticisme... I la música del segle XX, la contemporània? És cert que el repertori d'aquesta mena per a quartet amb piano és reduït...

—Per això. Hem tocat tot el que hi ha. De tota manera, hi ha més del que hom pensa. Uns cinquanta quartets, com a repertori total. De música d'aquest segle, fem algunes coses, sense que sigui molt d'avantguarda, jo que sé, el de Martinu, que és un magnífic quartet d'un autor que es toca molt poc... Després, alguns autors italians, com Chailly —el pare del director—, que té uns Di-



buixos... Hi ha un Mahler molt interessant, una obra d'un sol temps que va escriure per a un dels seus darrers exàmens al Conservatori. I aquest Mahler ja és ben bé ell; tot i que només tenia setze anys quan ho va compondre, ja porta un segell, és absolutament seu. Ningú no el toca, i és fabulós, magnífic. Hi ha moltes obres interessants que no s'escolten gairebé mai.

—I no han pensat a fer encàrrecs a autors d'avui?

—Sí, però el problema és que els grans compositors no escriuen per a quartet amb piano. I els dolents sí, per desgràcia. I no els toquem. Ens ha passat que algú ens ha regalat... jo què sé! Tenim uns quants quartets que han significat obrir la primera pàgina i tancar-la, ho confesso.

—Sembla que ara —o, més concretament, des de fa pocs anys— torna a abordar el repertori barroc...

—Mai no ho he deixat completament. Potser en els primers anys després de *I Musici*, sí. El que he fet, també, són moltíssimes sonates amb piano.

—La seva pianista és Emma Jiménez, la dona de Joaquín Achúcarro, no?

—Sí, a Espanya toco amb ella. A l'estranger no; de vegades toco amb el pianista del nostre quartet, i darrerament he conegut un noi molt jove, italià, una meravella de pianista. I això és potser el que més he treballat en els darrers anys.

—Entre el temps dels seus començaments amb *I Musici* i el moment actual, han passat moltes coses, al món de la música barroca... Em refereixo a la revolució vinguda d'Holanda i Alemanya; retorn als instruments antics, intent de reconstruir les velles tècniques instrumentals i interpretatives, etc. Mai no ha pensat a passar-se al camp dels instruments antics?

—No... Diguem que he seguit amb gran curiositat tot això, però la meua posició no pot canviar, en el sentit que... Tindran, segurament, raó, perquè aquesta gent està documentadíssima; ho saben tot, com era, com hom tocava... A mi, personalment, m'interessa molt el tipus de so, però..., després de deu minuts,

no ho aguanto. Serà culpa meua, potser; però és que no puc prescindir de la nostra sensibilitat d'avui dia.

—Vol dir que li resulta difícil treure's les ulleres dels segles XIX i XX...

—Almenys, jo no puc. És superior a les meves forces. He intentat, amb tota honradesa, fer examen de consciència. Ja ho dic: potser tenen raó i hom toca així. Però en el 99% dels casos resulta molt avorrit. Jo no crec que en aquell temps la cosa resultés tan avorrida!

—De totes maneres, ha afectat d'alguna manera aquest procés en la seva manera de veure i interpretar aquesta música?

—No gaire. Naturalment, m'ha fet pensar bastant i ha fet que jo, si és possible, toqui de manera una mica menys "romàntica". Però, d'altra banda, sempre he tractat de fer música viva. El que a mi m'espanta d'aquests grups és que toquen, i el resultat és com si no toquessin: la música roman morta, com ho és a la partitura. Instruments antics a part, la música ha de posseir una gran vitalitat. I ha de dir alguna cosa. El que crec que passa moltíssimes vegades amb aquests grups, és que ho redueixen tot a unes fórmules: que on hi ha un trinat hom comença per la nota de dalt, que no cal fer "portamenti"... Tot això està molt bé, és just, justíssim, i jo provo de tenir-ho en compte. Però no cal fer aquesta música perquè la gent s'adormi. Per a mi, l'instrument antic és secundari.

—Així que li deu interessar més el futur del violí...

—A mi el violí m'importa molt poc. Mai no he oblidat que el violí és un instrument. És un mitjà. El violí, el tambor, dirigir... Tant és. És fer música. Són instruments. És com quan menges: tant és que et donin una forquilla d'or, que et posin un plat meravellós al davant, sinó el que hi ha dintre, el menjar. I això és la música. El que m'importa és la música, no l'instrument. Jo em serveixo del violí perquè és el que m'han ensenyat a fer, a tocar el violí... més o menys! —riu—. I amb aquest instrument tracto de fer el que cal. Però si haig de dirigir alguna cosa, doncs molt bé, ho faig

també. És un altre mitjà per fer música, que és el que veritablement m'interessa.

—Tot i així, pensa que el violí pot encara evolucionar com a instrument?

—Jo no crec que pugui haver-hi més evolució de la que hi ha hagut.

—De fet, vostè toca un violí Guadagnini del 1744... Això ho diu tot, no li sembla?

—Sí, bé... —riu—. De fet, el violí va néixer ja al 1500, de manera que... Jo crec que cada instrument... És com el piano, jo no sé què més pot donar, no? Penso que l'instrument, després d'un parell de segles d'ús i consum, s'estabilitza. Almenys des del punt de vista musical. Tècnicament, s'han fet uns avanços enormes. Avui dia hi ha gent que té una tècnica monstruosa, impensable fa vuitanta anys.

—Com troba la feina dels luthiers actuals?

—Ara han tornat a fer els violins meravellosament. Millor, potser, que al 1800. A Itàlia, almenys, és ple de luthiers joves, alguns d'ells amb un gran talent. Ara, com a instrument... Jo crec que més del que ha fet Stradivarius no ho farà ningú. Mai no s'ha fet, ni crec que es faci. I des del punt de vista compositiu, que els compositors escriguin obres que posin més en evidència l'instrument..., no ho crec.

—I com va aconseguir aquest violí seu? Li van regalar?

—Regalar? Tant de bo!

—Doncs, justament, Henryk Szeryng em va explicar una vegada que ell havia regalat un Guadagnini a Shlomo Mintz...

—Ah, sí? Doncs no, a mi no me l'ha regalat ningú. Jo he tocat tota la vida amb un violí modern que van construir per a mi el 1956, un violí que sonava molt bé, però... I amb aquest he anat fent fins fa deu anys. Perquè no tenia diners per comprar-me'n un altre. I és molt bo, eh?, el tinc a casa. És clar, això és el que es fa sempre. Els nois joves compren un violí, el millor que poden —que, normalment, és molt dolent—, estalvien uns diners, es venen el violí, posen els diners estalviats i compren una coseta millor, i així van endavant, com m'ha passat a mi. És molt difícil



trobar un violí així. En el meu cas, va ser a través d'un amic, que em va dir: "Escolta, Fèlix, que aquí a Suïssa hi ha una senyora que es ven un instrument que conec, meravellós..."

—M'ha parlat abans de direcció. Vostè ha començat a dirigir fa alguns anys...

—Sí, també.

—Dirigeix només des del violí?

—Depèn. Algunes coses sí, unes altres no.

—I pensa anar-se decantant més cap a aquesta nova activitat?

—Absolutament no. És, com el violí, un mitjà per fer música. No tinc cap interès especial a dirigir; si m'ho demanen, ho faig amb molt de gust, i em diverteix moltíssim. Però no tinc la mania, com sembla que és bastant normal avui dia, el cuc d'esdevenir director d'orquestra. M'ho van oferir per primera vegada des de Copenhaguen, fa alguns anys. Em vaig quedar molt sorprès quan em van trucar i em van dir: "Volem que vingui, que toqui i que dirigeixi". Vaig dir: "Tocar, sí, encara; però, dirigir, no he dirigit en ma vida". I em van respondre: "Bé ha de saber fer-ho, perquè ha estat primer violí de I Musici durant disset anys". Vaig demanar que m'ho deixessin pensar una mica. I em van tornar a trucar l'endemà... No em van deixar gaire temps! I vaig dir: "Bé, doncs ho provaré, a veure què passa; serà divertit. Una experiència més". I així vaig començar.

—M'agradaria també parlar de la seva activitat pedagògica...

—Sí, va sorgir immediatament el primer dia que vaig deixar I Musici. Va ser una crisi de paternitat..., o de maternitat, no ho sé. Necessitat de tenir fills artístics. I res, vaig fer una bogeria, una idiotesa, per ser més sincer. Va ser deixar I Musici, abandonar la ciutat de Roma i marxar a Pesaro, a l'Adriàtic. Vaig marxar, amb família i tot, i ha estat la cosa més equivocada que he fet en la meua vida. Justament ho vaig fer perquè allí m'oferien una plaça com a professor al Conservatori. De manera que vaig abandonar-ho tot per ser professor. Em van deixar divuit nens... Jo estava disposat a anar-hi tots els dies, des de les vuit del matí fins a les vuit de la nit, una mena de bogeria. Fins que em vaig adonar que, als nois, allò no els importava absolutament res. I quan va acabar el curs, els vaig dir: "Escolteu, si voleu, durant l'estiu —donat que Pesaro és una ciutat d'estiu— jo no em mouré d'aquí; el qui vulgui lliçons gratuïtes, que em truqui". I va trucar un... El més bo del cas és que hi havia un munt de japonesos que trucaven des del Japó, dient que volien fer classes amb mi a tot preu. Va ser llavors que vaig comprendre que havia estat un error. Vaig trobar un equilibri millor, vaig començar amb el quartet... Del Conservatori de Pesaro vaig passar al de Parma, i va ser prou dur, perquè m'aixecava tots els dies a les quatre del matí per agafar el tren a Parma, i tornava a casa a mitjanit. Des-

prés, a l'Aquila, a uns cent quilòmetres de Roma; i, finalment, al Conservatori de Roma mateix. M'hi vaig quedar vint anys, i ara estic a l'Academia Santa Cecilia, on he trobat gent meravellosa.

—Què tracta de transmetre als seus alumnes? Una certa tradició musical interpretativa, una manera de fer? O bé s'estima més alliberar la seva pròpia musicalitat natural, centrant-se més aviat en la tècnica?

—No... Sí. A la fi, acaba essent això. És molt més i molt menys. El que tracto de pensar sempre és que hom pot ajudar qualsevol noi a qualsevol edat, tant el nen que comença com el que és gran. Però, sobretot, diguem que he treballat gairebé sempre amb gent adulta. Perquè els nens estan molt bé, m'hi trobo molt bé; però no amb les mares, que Déu les maleeixi... I ho dic perquè són insuportables... A mi, la mare que em trucava a les dotze de la nit per preguntar com havia anat el nen, no em feia cap gràcia. Em trobo molt millor amb les persones ja grans, quan hom pot parlar, raonar i donar-los un programa de treball mensual i no diari. Fer jugar al nen amb el violí no es per al meu temperament, i aguantar les mares, encara menys. De manera que això, gràcies a Déu, va durar molt poc. I després van venir sempre nois d'una certa edat, sempre amb problemes, gairebé sempre tècnics, altres vegades musicals. Però gairebé sempre van junts. És estrany, però és així.

—És que, de vegades, quan alliberes un alumne tècnicament i físicament, surt la música que porta dintre...

—Sí, sí. Són molt rars els alumnes que tenen una gran tècnica i que són musicalment dolents. Ara, pot passar que les dificultats tècniques actuïn com una mena de barrera. I d'aquesta gent, n'he tinguda sempre moltíssima. Considero que és possible ajudar tothom, o almenys tractar de fer-ho. Perquè des de fora tot es veu més clarament.

—Quins són els problemes que troba més freqüentment? Musicals, mentals, físics, de comunicació, de personalitat?

—Sí, sí, tot això. Jo, de vega-

des, em pregunto si em passa tot a mi, perquè és que em passa de tot. Des de l'alumne drogaddicte fins a un que estava mig boig..., de tot. Nois amb problemes que no tenen res a veure amb el violí.

—Aquí podríem parlar de fins on arriba la responsabilitat del professor...

—És clar. Jo crec que hi ha un límit que cal no traspasar. Cal tractar d'ajudar aquestes persones, però no fins a estar-hi completament involucrat, perquè acabes per perdre la teva pròpia vida i la dels altres alumnes. Perquè cadascuna d'aquestes persones necessita una atenció, una dedicació total. I no pot ser. Jo tinc una relació estupenda amb els meus alumnes, som molt amics. Un tracta d'ajudar-los en tot el possible, però cal anar amb compte.

—Vostè també fa moltes "master classes"... Quina és, des del seu punt de vista, la seva veritable utilitat? Vull dir que un arriba allà, treballa amb els alumnes, segons com, els treu la bena dels ulls, els obre nous camins... I, llavors, els deixa sols.

—Crec que la cosa és prou interessant. Hi ha una equivocació, no en el professor quan imparteix aquests cursets, sinó en la mentalitat de l'alumne que hi va. La gent pensa que anant a estudiar amb Heifetz tocarà el violí com ell en dos dies. I no. El que és importantíssim en aquests cursos, i parlo per mi, no com a professor, sinó com l'alumne que vaig ser... Mira, quan vaig arribar a Siena, hi havia dos professors: Principe i Enesco. Aquest darrer m'interessava molt des del punt de vista musical. I hi havia amb ell un munt de nois de totes les nacionalitats; i ell, és clar, deia coses a aquells nois d'obres que jo en aquell moment no tocava ni m'interessaven. Després d'anys, quan he estudiat i tocat aquelles obres, m'he recordat de tot el que Enesco deia. I he pensat: "Ara comprenc el que volia, allò que estava buscant". I és importantíssim, això de treure la bena dels ulls, és fantàstic, sigui des del punt de vista tècnic, sigui des del musical. Passa en molt poc temps, però el que és intel·ligent i té talent, ho entén. És com as-

senyalar el camí a algú que és dins un laberint.

—Podríem parlar una mica, si li sembla bé, del famós problema de la corda al nostre país. Qui, o què, té la culpa d'aquesta situació? Què cal per solucionar-la? Dinners, professors, una atmosfera més favorable a l'estudi i la concentració?

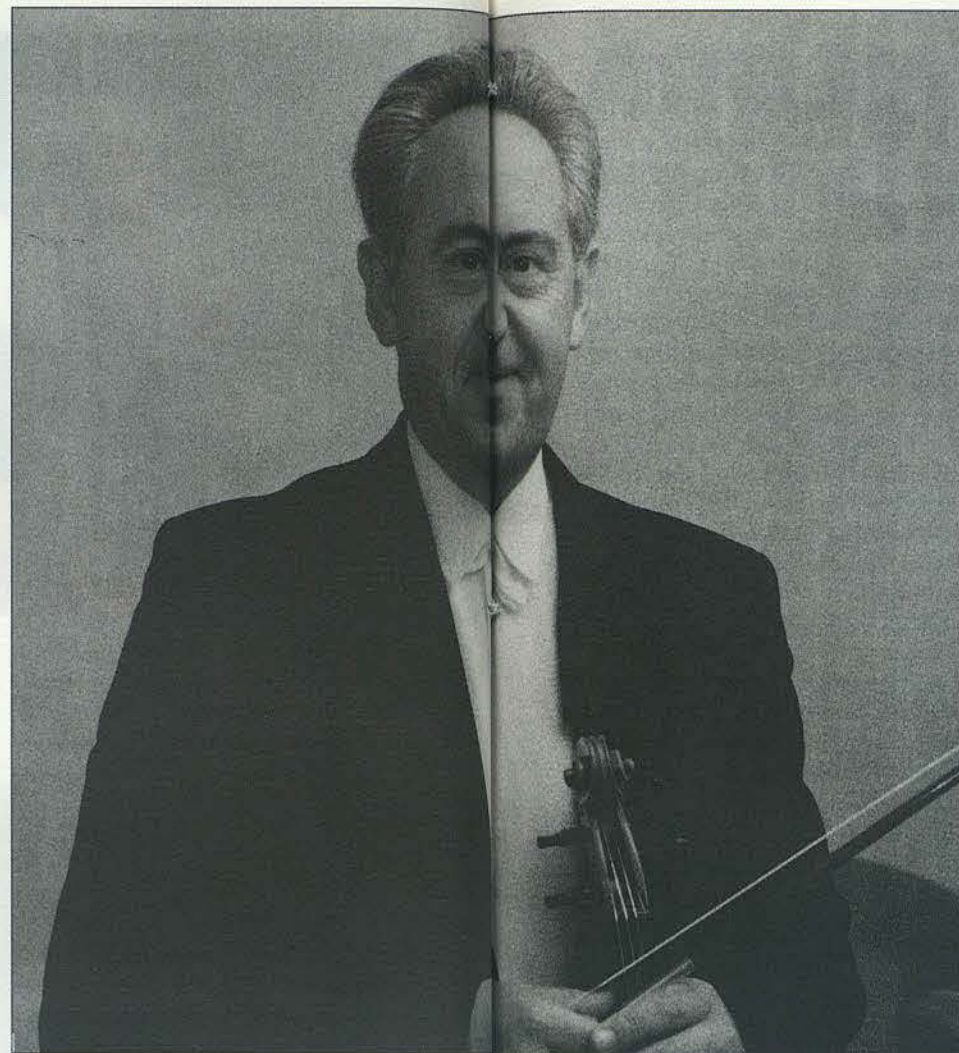
—Calen diners, com per a qualsevol cosa. Però la dificultat, més que en els diners, que es troben sempre, si veritablement es vol, resideix en els Conservatoris. Els Conservatoris tenen massa coses a fer. D'ells s'espera que tinguin una funció social, perquè la música és per a tots; molt bé. No tots els alumnes tenen l'obligació de ser músics professionals, de manera que el Conservatori desenvolupa una tasca cultural, de massa, per a gent que potser mai no serà músic. Però entre ells hi haurà alguns que seran músics professionals, i d'aquests, els millors faran el concertisme pur. Totes aquestes facetes, és difícil que pugui cobrir-les un Conservatori, si és que la cosa no es programa d'una altra manera. Que hi hagi professors especials per a aquells que no tenen talent instrumental i no seran professionals. És clar, què passa amb aquesta gent? Si se'ls obliga a fer tècnica instrumental, que és molt avorrida, sobretot per a qui no té talent, per comptes d'estimar la música, l'odiaran. Per a aquest tipus de persona, caldria trobar algú que els donés una formació instrumental suau, una educació musical històrica. Què vol dir això? Tenir una discoteca, que hi hagi un professor d'estètica musical...

—...formar un públic.

—Formar un públic, exactament. Fent que escoltin música de programa, con Pere i el llop, El Retablo de Maese Pedro, Les quatre estacions... Explicar tot el que sigui explicable, anar formant el públic de demà, fer-los estimar la música. I algú se n'ha d'ocupar, d'això; no la mateixa gent que s'ocupa del vuitè any d'instrument. I crear cursos de perfeccionament, com a Roma, on el senyor reconegut com el millor, o com un dels millors, no s'ocupa més que d'això.

—...formar un públic.

—Formar un públic, exactament. Fent que escoltin música de programa, con Pere i el llop, El Retablo de Maese Pedro, Les quatre estacions... Explicar tot el que sigui explicable, anar formant el públic de demà, fer-los estimar la música. I algú se n'ha d'ocupar, d'això; no la mateixa gent que s'ocupa del vuitè any d'instrument. I crear cursos de perfeccionament, com a Roma, on el senyor reconegut com el millor, o com un dels millors, no s'ocupa més que d'això.



Félix Ayo amb el seu esplèndid violí Guadagnini

"A mi el violí m'importa poc... És un mitjà. El que m'importa és la música, no l'instrument"

"...cap polític no està disposat a treballar perquè algú, no se sap qui, reculli, al cap de deu anys, els fruits"

—I quant al problema ambiental, social?

—Crec que caldria fer entendre a les famílies... A Itàlia, ha passat això: fa anys —diguem vint— les orquestres estaven buides, els Conservatoris buits, no hi venia ningú. Les famílies pensaven: "Això de la música és un hobby, no és res segur". I què ha passat? Que els escombriaires de Nàpols són tots advocats. Cap d'ells no troba feina, de tants, tantíssims que n'hi ha. Ara hi ha massa de tot allò que semblava segur. I la gent s'ha començat a adonar que les orquestres estaven plenes d'estrangers. Perquè no hi havia prou italians per a omplir-les. I ha vingut el contrari. Totes les famílies envien els fills al Conservatori. I, és clar, amb una gran quantitat, és possible també triar la qualitat. El que cal és que els professors no estiguin inundats d'alumnes, que es puguin dedicar a cada un. A Itàlia hi ha un límit de dotze alumnes per professor. Per llei. De manera que

no hi ha res que no es pugui fer. Però a la base de tot, i és el més difícil, hi ha la qüestió política. Vull dir que els polítics —no només aquí, parlo d'Itàlia i de qualsevol part del món— no volen semblar perquè un altre partit polític reculli.

—És clar, no volen fer inversions a llarg termini...

—És això. A Itàlia, ja ho he dit, el canvi de situació no ha sortit dels polítics, sinó de les famílies amb fills que són metges, advocats, i no troben feina. Cal fer saber a les famílies que, avui dia, ser músic d'una orquestra vol dir poder viure bé, amb dignitat. Ara, la qüestió política, no hi ha res a fer, perquè cap polític no està disposat a treballar perquè algú, no se sap qui, reculli, al cap de deu anys, els fruits.

—Quant a la iniciativa de Paloma O'Shea, de l'escola de la qual tots hem sentit a parlar i que crec que ja ha començat a funcionar, no pensa que és una mica començar la casa pel sostre?

—Bé, és millor que res. El bo és que hi hagi gent disposada a posar milions en això, no? És veritat que seria millor si fos dedicat a una...

—...estructura intermèdia.

—Sí, exacte, que és el que no dreix les orquestres, etc.

—Jo pensava preguntar-li com ha evolucionat la vida musical a Itàlia des de la seva arribada a aquest país, però ja m'ha dit que la situació és molt millor. Tot i així, no troba que hi ha una excessiva politització i sindicalització del fenomen musical?

—Sí, a Itàlia tenim massa de tot. Si voleu quelcom, podem regalar-ne... Voleu una mica de Mafia, de Camorra? Partits polítics amb clients fixos i menys fixos..., tot el que vulgueu.

—Veritablement, la filiació política de la majoria dels músics italians és del domini públic...

—Sí, però això ja no està de moda... Hi ha hagut uns anys en què la gent estava afiliada a partits polítics, i tot anava molt lli-

gat. No era només estar afiliat, sinó "tocar per a"... És clar, hi ha comunistes i comunistes, hi ha democristians i democristians... A més, alguns anaven de bona fe. Tot i que es podia explicar poc la riquesa que ostentaven alguns d'aquests grans senyors de la música, pertanyent al partit al qual deien que pertanyien, però bé... és el seu problema. El fet és que, durant uns anys, fer carrera era molt més fàcil, si hom formava part de certs grups d'influència social i política. Ara és el sindicalisme, el poder dels sindicats...

—...que han arribat a paralyzar la Scala diverses vegades.

—És que la força dels sindicats és enorme. Arriba el director i no pot ni tan sols dir: "Vostès, els violins sols...". I està assajant, arriba l'hora, manquen dos compassos per a acabar, s'aixeca el representant de l'orquestra i diu: "S'ha acabat", i tothom s'aixeca i marxa. Això puc entendre-ho, però si manquen dos compassos, que són trenta segons, home! Està molt bé, cal respectar els drets dels músics, però home, sense extremismes...

—Arriba un moment en què un es pregunta on queda la música...

—Ui, això mai no se sap! —em respon amb humor.

En acabar la conversa, Lluís Millet intervé:

—Com ha estat per a vostè aquesta experiència de tocar amb una orquestra tan jove com l'Orquestra de Cambra del Palau?

—M'ha recordat els primers temps amb I Musici, com deia abans: aquest esperit de fervor, de fer les coses bé, de treballar bé... Hi ha orquestres que... És clar, passen la seva oposició i esdevenen el "tipus orquestral", que "passa" de tot i no s'interessa per la feina. Aquesta és, moltes vegades, l'actitud que trobes quan vas a dirigir... Ja t'hi pots matar, demanar... La darrera vegada, vaig haver de dir als violoncel·lats: "Que no està prohibit vibrar!" És clar, el sindicat sempre protegeix... D'altra banda, això es troba en totes les professions, no?

Potser sí... Però no és cap consoll!

LA LOCOMOTORA NEGRA

Vint anys en moviment

per TERESA MARTÍNEZ

Des d'aquell 31 de gener de 1971 quan La Locomotora Negra feia la seva primera actuació com a nou conjunt de jazz a la Cova del Drac de Barcelona fins avui han passat vint anys (i escaig, és clar). Els seus primitius cinc components eren un grup d'amics als qui agradava el jazz, ja sigui per herència o de forma adquirida, que pertanyien principalment a dues famílies: els Gili i els Trepas.

Ricard Gili, un dels inextingibles de La Locomotora, ens explica com nasqué el conjunt i ens fa cinc cèntims de com és i ha estat la tradició jazzística barcelonina i catalana.

Personalment jo procedeixó d'un pare aficionat al jazz des de feia molts anys. Ell organitzava a casa i, després, a la Cova del Drac, els diumenges al matí, unes audicions de divulgació de jazz a base d'escoltar discos i en les quals es reunien una bona colla d'amics. I no cal dir que amb un cert risc, perquè aleshores, als anys seixanta, una reunió de més de tres persones sense permís governatiu era quelcom sospitosos...

El meu pare també era molt aficionat als trens i d'aquestes reunions sorgí el nom de La Locomotora Negra.

De la gent que assistia a les audicions sorgí el neguit de tocar, de donar una altra dimensió a l'afició.

A partir d'aquí ens vam trobar amb en Tòfol Trepas i formàrem el primer nucli del conjunt, que fou el que es presentà a la Cova del Drac ara fa vint anys. La idea partia d'una afició prèvia, que és el jazz, i de donar-li una sortida a la pràctica sense voler demostrar absolutament res. Només tocar per divertir-nos una mica. Els germans més petits s'incorporaren al grup i d'una manera natural també s'incorporaren més amics. En realitat, al llarg d'aquests anys molt pocs

components han deixat la formació, perquè el nexa d'unió ha estat una amistat prèvia. A més a més, sempre hem tocat com a amateurs. Això vol dir que dominen uns altres condicionants. És una entesa més enllà de la música: l'amistat.

La Locomotora Negra esdevingué una formació molt popular tant entre el públic planer com dins dels cercles d'aficionats de tot Catalunya. Ricard Gili comenta que:

En aquells moments hi havia pocs conjunts de jazz. Hi havia els grups professionals, alguns de molt bons, com en Tete Montoliu, però no tenien una presència constant. Llavors nosaltres, un conjunt amateur i, per tant, assequible econòmicament, érem una cosa rara. I com que hi havia unes certes ganes de veure i escoltar què és això del jazz, vam arribar a ser molt coneguts tant dins els nuclis d'aficionats com per al públic més ampli.

Malgrat la seva popularitat i presència a tots els escenaris catalans, el plantejament d'esdevenir un grup professional i viure de la música no prosperà.

No ens ho hem plantejat mai d'una manera seriosa. Tocar sempre ha estat una activitat a més a més, feta amb molta afició i que podem fer quan volem i com volem. I així, què millor que fer-ho d'una manera amateur. A més, tots estàvem i estem enrolats en uns oficis i carreres que sempre hem previst que fossin el nostre modus vivendi.

La Locomotora Negra cultiva un jazz que podríem definir com a autèntic so americà.

Nosaltres fem un tipus de jazz a imatge del que feien les grans orquestres dels Estats Units als anys trenta i quaranta, el que se'n diu de l'època swing. És el jazz que es defineix com a música popular dels negres americans, la que es ballava a les sales de ball de l'època. Aquest és el nostre model: un jazz inspirat en l'arrel negra americana, rítmic i melòdic; popular i ballable. No és un jazz complicat, rebuscat ni intel·lectual. És el que

arriba a molta gent sense cap preparació jazzística. Però tampoc no volem que es digui que és un jazz comercial, en el mal sentit de la paraula. Nosaltres només toquem el que sentim.

Entre el 30 i 50 per cent del seu repertori és de collita pròpia. Ricard Gili i Cristòfol Trepas componen els temes i també fan arranjaments. Tomàs González també arranja i s'ocupa de les adaptacions.

Per nosaltres té més importància la interpretació d'una peça, que pot ser renovada i diferent, apunta Ricard Gili.

Actualment, i malgrat els diferents festivals de jazz que es fan a tot Catalunya, sembla que l'afició pel jazz no té gaire bona salut.

La veritat és que no hi ha hagut mai gaire afició. Ni en les millors èpoques, comparant-les amb França, per exemple. Hi va haver una afició que s'inicià abans de la guerra civil espanyola, quan es creà el Hot Club de Barcelona —el 1936 hi actuà Benny Carter—, i hi sorgí un nucli. La guerra ho trencà tot i la recuperació fou costosa, perquè el règim tampoc no era gaire favorable a la música americana.

Als anys cinquanta el Hot Club torna a prendre volada i s'organitzen concerts molt bons amb Lionel Hampton, Louis Armstrong, Count Basie... I als anys seixanta s'inicià el festival de jazz. Les audicions de La Locomotora Negra ajudaven a fer que hi hagués una base d'afició, hi havia una feina de club, de gent que hi entenia. Cap a la segona meitat dels setanta la cosa canvia. Els empresaris veuen que el jazz pot portar diners i es capta un públic jove sense cap preparació jazzística.

També és l'època en què músics de jazz d'arreu del món, com Miles Davis, s'inclinen cap al rock. Així es capta un públic més ampli i quan ve un músic de jazz molt bo ningú no se n'assabenta i som els de sempre, els qui érem joves als anys seixanta, els qui ho sabem. El grup de gent entesa en jazz no ha

crescut, sinó que ha augmentat el nombre de gent que de tant en tant va a veure George Benson o Al Jarreau, que avui dia gairebé no fan jazz.

Però, actualment, sí que podem comptar amb un cantó positiu dins el món del jazz, ja que existeix un mercat discogràfic força consistent pel que fa a aquesta música, gràcies a l'obertura de fronteres. Ara hi ha una gran mobilitat en les importacions discogràfiques i més facilitat per trobar "joies". També es manté la figura del fanàtic del jazz, aquell que té un bon grapat de discos amb versions diferents de la mateixa peça. I es manté també la figura del maníac col·leccionista, però això és una altra història.

Però el que sí que s'ha trobat i es troba a faltar és la figura del crític de jazz. Ricard Gili diu:

Aquest és un dels grans mals del país, i no només amb el jazz. No han existit els grans crítics i comentaristes de jazz —salvant comptadíssimes excepcions—, com han tingut per exemple a França. Han faltat i falten crítics que donin llum, que marquin criteris bàsics per poder-se orientar i anar avançant vers el jazz. La crítica de jazz en aquest país ha estat nefasta, i feta amb molt mala idea.

D'altra banda, l'existència d'escoles de jazz permet augurar un futur més o menys prometedor pel que fa a la formació de músics en aquesta vessant musical. Ricard Gili opina que:

D'entrada se'ls ha de felicitar per la idea, les ganes, l'interès i la feina. Però fan una mica el que suposo que és inevitable: implantar els sistemes d'ensenyament americans.

Crec que no s'arriba al fons de la qüestió, que és escoltar com toquen els negres americans, sensibilitzar-se absolutament dins la seva manera d'expressar-se i assimilar-ho. I després treure el teu propi estil, cosa que han fet els músics blancs.

La formació actua regularment durant tot l'any a tot Catalunya. Si més no, la seva pauta és un assaig mínim a la setmana i un màxim de dos caps de setmana d'actuacions al mes. Hi ha Locomotora Negra per anys?

Sí. Amb aquest ritme de treball, hi ha Locomotora Negra per molts anys.



Breu historial

La Locomotora Negra debutà l'any 1971. Aleshores era quintet i amb el temps la formació s'anà ampliant fins a arribar al nombre actual de components: Ricard Gili (trompeta), Ferran Caila (trompeta), Marc Trepas (trombó), Tomàs González (saxo tenor i saxo alt), Lluís Trepas (clarinet i saxo alt), Toni Gili (saxo tenor), Àngel Molas (saxo baríton i saxo alt), Cristòfol Trepas (piano), Jordi Casanovas (baix), Albert Romani (guitarra) i Carles Gili (bateria). Els antics components Oriol Bordas i Oriol Romani són actualment uns excel·lents professionals.

La formació ha actuat en diversos locals de Barcelona dedicats al jazz, com la Cova del Drac, i a les principals poblacions catalanes interessades en aquesta música: Terrassa, Sabadell, Granollers, Girona, Figueres, Lleida, Vilafraça del Penedès, Ripoll, Mataró... També ha participat als festivals internacionals de jazz de Barcelona (1974), del Vendrell (1975), Sitges (1976), de Sant Sebastià (1977) —on va guanyar el primer premi del concurs de conjunts amateurs en modalitat de jazz tradicional—, de Vitòria (1979), de Sabadell (1979 i 1980) i altre cop de Barcelona (1981). Fora de l'Estat, ha estat present al Festival Internacional de Middelheim, a Anvers (Bèlgica), i al Festival del Hot Club de Fran-

ça, a Montauban (1983 i 1985).

La Locomotora Negra ha participat en sessions didàctiques a escoles municipals de Barcelona i centres privats. També ha acompanyat músics de talla internacional com Bill Coleman, Benny Waters i Gene Mighty Flea Connors, amb qui enregistra un disc.

Aquesta formació intervingué amb gran èxit a l'espectacle musical *Home amb blues*, fet en col·laboració amb el Grup d'Estudis Teatral d'Horta i sota la direcció de Joan Muntanyès, representat a Barcelona (1977-78) i per tot Catalunya (1979). Aquest espectacle consistí en l'alternança de poemes recitats i cantats-musicals de poetes catalans del segle XX, amb música de Joan Vives, interpretat per actors aleshores amateurs i acompanyats musicalment per La Locomotora Negra.

El 1984 intervé a l'espectacle *El Duc a Barcelona*, al teatre Romea i dirigit també per Muntanyès, homenatge a Duke Ellington amb actors professionals i amb músics americans vinguts expressament.

Els seus discos publicats són: *La Locomotora Negra* núm. 1 (1982), *Hey, Mr. Landlord!* (1983, amb el trombonista i cantant nord-americà Gene Connors), *Ellington Train* (1985, amb música del "Duc") i *Jazzin' and Dancin'* (1988).

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA Mozart en el record

per VICTÒRIA PALMA

A Viena, el dilluns 5 de desembre de 1791, quan faltaven només cinc minuts per la una de la matinada, Wolfgang Amadeus Mozart, aquell creador musical que, no sense raó, ha estat qualificat de genial i d'excels, deixava aquest món de mortals i retornava a l'Olimp d'on havia sortit només trenta-cinc anys abans.

Aquest 5 de desembre Catalunya Música tancarà l'any Mozart amb una programació de tot un dia; d'un dia, però, de vint-i-sis hores. Tractant-se de Mozart tot és poc.

La "marató" començarà el dia 4 de desembre, vigília de la mort, a les onze de la nit amb l'espai "Mozart, 200 anys." A través de la correspondència del compositor ens introduïrem pels trenta-cinc anys de la seva vida. A les dotze de la nit, a l'espai "L'hora de la Mort" commemorarem aquell moment tràgic amb l'audició del *Requiem*, que acabarà a la mateixa hora en què Mozart va morir. Durant uns minuts oferirem tot seguit *Música per a un funeral maçònic*. De la una de la nit a les set del matí l'espai "Els Amics de Mozart" farà un repàs cronològic per la trajectòria professional a través d'algunes de les obres que ens han deixat familiars, amics i coneguts del músic. De les set a les nou, a "Bon dia, Mozart", com cada matí, Carmina Malagarriga ens "despertarà", seguint la fórmula d'aquest espai, amb obres curtes i lleugeres, que en aquesta ocasió seran les que va compondre Mozart en la seva joventut. De les nou del matí a les dotze del migdia, a l'espai "Mozart 1791" evocarem les obres més importants escrites

per Mozart el darrer any de la seva vida, i que hem ordenat cronològicament. Una nova versió del *Requiem* tancarà aquest espai. De les dotze a les tres "Especial Òpera" ens deixarà sentir la versió íntegra d'una de les dues òperes que Mozart va compondre el 1791: en aquest cas, la darrera, *La Clemenza de Tito*. De les tres a les quatre de la tarda Conxa Trallero ha pensat i realitzat un programa dedicat als nens i nenes, "Mozart i els nens". Junta-ment amb Àlex Robles explicaran de manera planera qüestions bàsiques del món de la música, tot agafant com a exemples passatges de les obres de Mozart. De les quatre a les set de la tarda l'espai "Paràfrasi sobre Mozart", ens presentarà obres d'altres autors que s'han inspirat en temes i melodies del músic de Salzburg. De les set a les vuit de la tarda "Especial Òpera", ens portarà l'audició íntegra de la darrera òpera estrenada per Mozart, *La Flauta Màgica*. De les deu a les onze oferirem un concert enregistrat per la Ràdio de l'antiga RDA, dedicat al repertori sacre de Mozart. De dos quarts de dotze fins a la una de la nit, per acomiadar el programa dedicarem un espai a les obres que Mozart va escriure basant-se en temes i melodies d'altres compositors.

Durant les Festes de Nadal us convidem a escoltar dues transmissions en directe des del Palau de la Música Catalana: el concert de Sant Esteve de l'Orfeó Català i, el 4 de gener, el de l'Orquestra Simfònica de Johann Strauss, de Budapest, que oferirà obres de Franz Lehar, Jacques Offenbach, Johann Strauss i Joseph Strauss, entre d'altres.

CADÈNCIA Comiat de l'any Mozart

Per FREDERIC SESÉ

El mes de desembre, al programa Cadència del Canal 33, comença amb la fi del "Mes Mozart" que ha durat tot el novembre, i també, com a tot el món musical, amb la culminació de l'any Mozart.

Això es concreta en dues emissions específiques. El dia 5, la data màgica motiu de tota la celebració, s'oferirà una històrica versió del *Requiem* sota la direcció de Karl Böhm, i per als dies 7 i 10 Cadència farà un resum de les opinions rebudes al llarg de tot l'any i també sortirà al carrer per a conèixer si la gent ha sabut que aquest era Any Mozartià. Hi haurà respostes per a tots el gustos, i tot anirà amanit amb la presència al plató del musicòleg Roger Alier.

El programa dels dies 14 i 17 és dedicat a Xavier Benguerel en l'any del seu 60è aniversari, un any ple d'esdeveniments, que culmina amb la interpretació d'una obra seva, com a encàrrec, en el Concert del Mil·lenari d'aquest any.

Per al cap de setmana estrictament nadalenc, dies 21 i 24, responem a allò que se'n diu "a petició del nombrós públic", reemetrem, en una nova presentació, tant el concert de comiat d'Oriol Martorell com a Director titular de la Coral Sant Jordi, ofert l'11 de setembre, com l'entrevista al seu successor, Jordi Noguera.

Finalment, el dia 28 ens quedarà desaparellat i serà una ocasió de fer un programa més aviat distès, festiu i a cavall de Nadal i Cap d'any, sense oblidar-nos de Maurice Ravel, nascut un 28 de desembre.

"La bohème", esdeveniment líric de la temporada

per J.C.

Les vuit representacions de l'òpera *La bohème* de Giacomo Puccini constitueien, sens dubte, l'esdeveniment operístic de la temporada. I, molt probablement, de moltes temporades liceístiques. L'atractiu d'aquesta obra es manté intacte i el fet que el duo principal d'interprets tingui un gran carisma, atorga a aquesta esperadíssima reposició un caràcter absolutament excepcional. Amb tota seguretat, els 20.000 espectadors llargs que tindran ocasió de gaudir de l'espectacle s'haurien multiplicat, si possible fos. Sobretot, si hom té en compte la presència de l'esmentat duo que —com és a bastament conegut— formen el tenor barceloní Jaume Aragall i la soprano italiana Mirella Freni.

Hom tem que escriure sobre una obra com aquesta sigui fer-ho sobre quelcom molt conegut i assumit de forma generalitzada. *La bohème* és, en bona mesura, un "patrimoni universal"; ha assolit aquella categoria privilegiada de la universalitat. Tothom estima *La bohème*; tothom la coneix i la situa en un lloc preferent en el seu rebost de sensibilitat. Encara que, en molts casos, hom hagi aprofundit molt poc en l'essència del seu contingut.

Des del punt de vista de la història personal de Puccini és el seu segon títol important, després de *Manon Lescaut* estrenada tres anys abans —el 1893. I va ser justament mentre componia aquesta obra quan va llegir la novel·la de Henry Murger *La vie bohème*. Lectura feta quasi d'un glop i de la qual va sortir la idea de compondre l'òpera.

Henry Murger era un personatge singular, fill d'un porter parisenc, aspirant frustrat de pintor i, a la fi, literat consagrat per aquesta obra que reflecteix amb força exactitud pictòrica el món de la bohèmia parisenca de mitjans del XIX, que ell va conèixer "en pròpia carn". La seva novel·la havia estat, prèviament a la publicació el 1851, un fulletó per entregues, publicat entre el 1845 i 1849 a la revista també parisenca "Le corsaire Satan".

Puccini, de mà de l'editor Ricordi, va encarregar a Illica i Giacosa la confecció del corresponent llibret. Aquest trio de creadors, a qui l'editor irònicament qualificava com la "Santíssima Trinitat", ja havia col·laborat a *Manon* i després ho farà encara a *Tosca* i *Madama Butterfly*.

La tasca dels llibretistes va ser llarga, dos anys, i no exempta de tensions entre ells i també amb el mateix compositor, especialment exigent amb aquest llibret, amb el contingut del qual sentia una particular identificació. Puccini va esmerçar força menys temps a escriure la partitura que no pas els seus col·laboradors el llibret. Tan sols vuit mesos.

No cal pas insistir en aspectes tan coneguts com l'argument, o com moments, així mateix sobreconeguts, de la partitura. Àries, duos i conjunts que atorguen, en la seva conjunció idealment reeixida, la consideració d'obra definitiva de Puccini. Sens dubte, la més important i transcendent. Tot, en ella, té una coherència interna absoluta. Hi ha una plena identificació entre contingut literari i musical. Hi ha, també, un sentit molt exacte de la teatrali-

tat, de la tensió dramàtica i de l'espectacle operístic. I hi ha, finalment, un personatge femení excepcional, Mimi, autèntica columna vertebral de l'obra i membre de la que cal considerar nissaga de grans figures femenines puccinianes juntament amb l'esmentada Manon, Butterfly, Tosca o Turandot.

S'ha dit, amb tota raó, que abans de *La bohème* l'òpera "no havia dotat el destí de gent tan humil amb uns sons tan tendres i poètics". Puccini, en aquesta òpera, dóna exactitud a les seves paraules: "Vull que es canti, que es melodiï tot allò que sigui possible". En aquest sentit, resta clar que el músic estimava de forma particular el tema i per això l'obra és amarada d'autenticitat. No hi ha gens d'espai a l'artifici. I per això també transcendeix etiquetes formals. Està més enllà del verisme o del tardo-romanticisme o de l'impressionisme. I, tanmateix, aquests components hi són presents. Músics formalment distants com Webern o Debussy es van rendir a la bellesa de *La bohème*. I el mateix músic francès va reconèixer: "No coneix ningú que hagués pogut descriure millor el París d'aquella època". I en aquest sentit, cal recordar que quan es va estrenar *La bohème* a Torí, Puccini no havia estat mai a la capital francesa.

Verdi, per la seva part, va elogiar l'orquestració (amb el tractament especialment amorós del violoncel, l'arpa o la flauta) tot afirmant: "És un mestre del llenguatge orquestral".

Puccini, amb la seva música, amorseix els trets més descarats de la narració original. A la



El tenor Jaume Aragall torna al Liceu amb *La bohème*

partitura, no hi ha una intencionalitat deliberadament denunciadora sinó més aviat pictòrica, simplement mostradora; encara que, de fet, l'obra no deixi de contenir una certa càrrega sarcàstica sobre la incomprensió ancestral que envolta l'activitat creativa, i també —en un sentit oposat— sobre la manca de solidesa de les postures idíl·liques i utòpiques dels joves artistes. Cal recordar, i Puccini sens dubte ho devia tenir present, que el final de l'obra de Murger es produeix més enllà del de l'òpera; d'aquest instant únic de la mort de Mimi i del crit inútil de Rodolfo. Un any més tard, en la narració original, es troben Rodolfo i Marcello i aquest, ja ben instal·lat social-

ment, diu: "Estimat amic; això ja s'ha acabat. Només s'és jove una vegada. La bohèmia és el període d'assaig en la vida d'un artista; l'etapa prèvia a l'Acadèmia, o a la glòria o al greixum".

Final d'una lúcida ambigüitat, que l'obra insinua subliminalment en tractar els personatges amb un cert distanciament irònic, amb un cert "partit pris" a favor seu però sense una incondicionalitat absoluta. Incondicionalitat que hauria fet derivar el tema vers la vessant de denúncia social al·ludida.

Deixant a part els citats Mirella Freni i Jaume Aragall, la versió que ara arriba al Liceu compta amb l'al·licient del retorn del baríton barceloní Vicenç Sardi-

nero i de la batuta, eficient per a aquest tipus de repertori, de Roberto Abbado. La producció és de la Bottega Veneziana —i tots sabem a què ens podem exposar— i la direcció escènica serà responsabilitat de l'ofici segur de Giuseppe de Tomasi.

L'esdeveniment és servit. Només cal la definitiva confirmació. "Che gelida manina", "Si. Mi chiamano Mimi", "O soave fanciulla", "Nel cielo bigi" o "Vecchia zimarra senti", són a punt de sonar, per a estremir la sensibilitat dels espectadors, també dels artistes —en aquest sentit ho va manifestar a aquesta revista el mateix Jaume Aragall— i per a ser objecte d'amplis i (cal esperar-ho) satisfets comentaris generalitzats.



☐ TRAFALGAR, 4, 11È. B I C ☐ TEL. (93) 268 35 00 / FAX (93) 268 48 29 ☐

PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

Händel: música de la Cort de Jordi II a Palau 100

per C. L.

Entre les dues suites instrumentals BWV 1067 i 1068 de J.S. Bach, el programa del concert que aquí comentem inclou tres dels *Himnes de la Coronació* de G.F. Händel. Potser per la poca assiduitat d'aquests Anthems de Händel als programes de concert, creiem necessari aturar-nos-hi uns instants.

Händel va ser nomenat compositor de la Capella Reial anglesa el 1723. El Rei Jordi I va ser qui li va concedir la nacionalitat anglesa. Per tant, el 1727, any de la Coronació del Rei Jordi II i de la seva esposa Carolina, fou demanat a Händel que es fes càrrec de la composició dels Himnes solemnes per a l'esdeveniment.

La coronació tindria lloc l'11 d'octubre d'aquell 1727 i va ser, evidentment, un esdeveniment, que hauria complert la totalitat de les revistes del cor, en cas d'haver-n'hi a l'època. Händel, per tant, havia de respondre amb una música brillant, d'exaltació reial, interpretada a l'Abadia de Westminster (temple on es va fer la cerimònia de la Coronació) amb uns efectius instrumentals i vocals poc habituals. I sens dubte que ho va aconseguir: 49 anys després, any de la Coronació del nou sobirà, William Boyce, recordant l'anterior del 1727 va declarar que aquesta havia estat "la primera gran execució musical".

L'orquestra al servei del Rei constava de 24 músics d'instruments de corda i un gran efectiu de Trompetes Reials amb els seus propis timbalers. Händel va demanar de contractar músics de reforç fins a completar una or-



Claudi Arimany

questra de 57 instrumentistes. Pel que fa al cor, no sabem avui dia el nombre exacte d'elements, però si hem de fer cas de les anotacions de Händel a les partitures originals podem aventurar que comptava amb un efectiu d'almenys 50 veus. Realment, tot un desplegament sonor per a una gran ocasió.

Al concert que comentem sentirem tres d'aquests *Himnes* que Händel va escriure per al nomenament reial de Jordi II i Carolina.

El primer que figura al programa és *Zadok the priest* ("Zadok, el sacerdot"). Un himne amb una única part, que compta amb la participació de les trompetes i els timbals, el text del qual desitja llarga vida al Rei, desitjada per tot el poble. Aquest himne es va interpretar al moment de la Unció.

El segon himne del programa és *Let thy hand be strenghtened* ("Deixa que la meua mà sigui enfortida"). És l'únic dels quatre *Himnes de la Coronació* de Händel on no intervenen les trompe-

tes ni la percussió. Es va interpretar just al moment del Reconeixement, moment de la presentació del Rei als súbdits i just després que haguessin "sonat les trompetes reials i haguessin batut els timbals". Aquest és un himne en tres parts, que podria seguir la forma tripartida ràpid-lent-ràpid, però, evidentment, adaptada al caràcter d'un himne: gloria-assossegament-Alel·luia. Per fi el tercer que sentirem *My heart is inditing* ("El meu cor està pensatiu") és dividit en quatre parts. Només a la primera i a l'última apareixen les trompetes i les timbales. És una mena de pregària, que exalta la joia interior que hom sent a causa de l'alegria que provoca tenir un nou mantell reial.

PALAU 100 -Cicle Amadeu Vives-
(Concert num. 5)
Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana
Cor Trinity College de Cambridge
Claudi Arimany, flauta
Richard Marlow, director
Suites nums. 2 i 3 de J.S. Bach
Tres Himnes de la Coronació de G.F. Händel
Palau de la Música Catalana
dimecres, 11 desembre 1991

Concert monogràfic Joan Guinjoan a Ibercamera

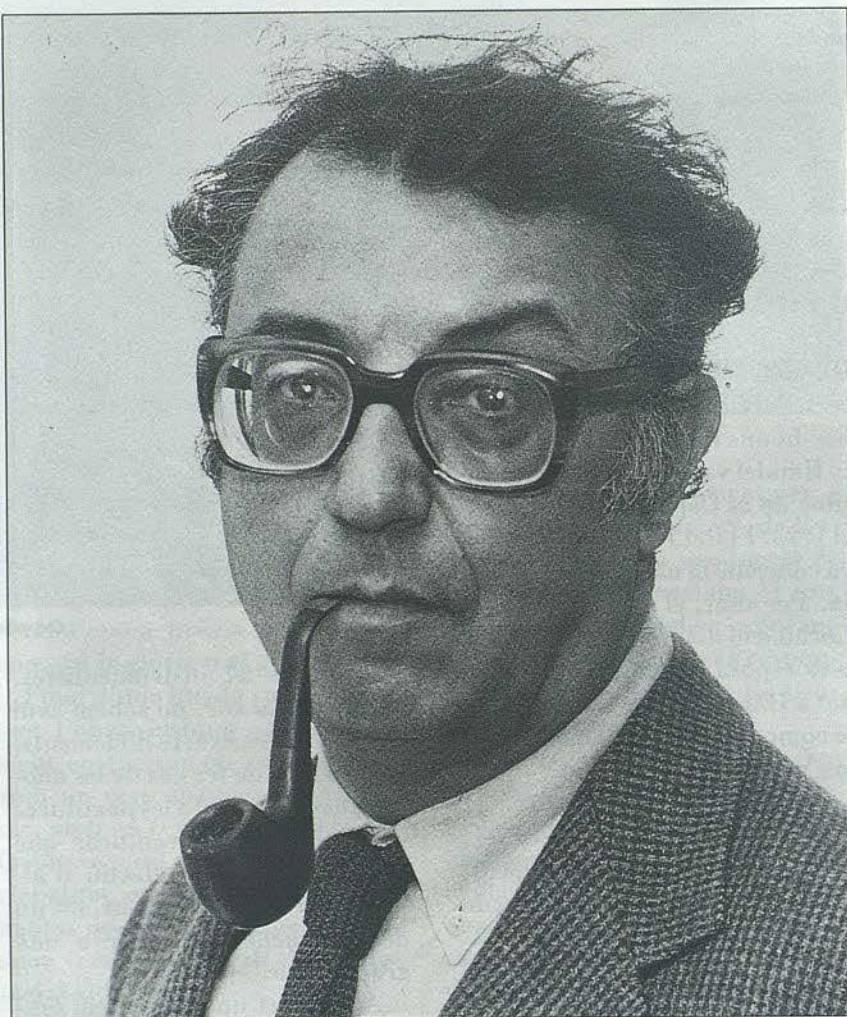
per CARLES LOBO

El dia 28 de novembre Joan Guinjoan va celebrar el seu seixantè aniversari. El 19 de novembre es va fer l'acte solemne del seu ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi, on va pronunciar una conferència sota el títol "El compositor davant el moment actual", que va ser contestada pel compositor i acadèmic Joaquim Homs, i durant la qual Guinjoan va oferir un petit recital de piano amb obres de Couperin, Rameau, Schumann i d'ell mateix. En una paraula: Guinjoan ha estat actualitat. Un bon reconeixement de la seva carrera amb motiu del seu aniversari.

Ibercamera també s'ha volgut sumar a l'esdeveniment incloent a la seva programació particular un concert monogràfic.

El concert s'ha confiat al Trio Barcelona, una formació instrumental d'un gran prestigi internacional. Lluís Claret, Gerard Claret i Albert Giménez Atenelle oferiran un programa amb tres obres per a instrument solista (una per a cada un dels membres del trio) i acabaran el regal d'aniversari amb el *Passim Trio*.

Joan Guinjoan ens comenta que si haguéssim de caracteritzar el caire de les seves obres per a un sol instrument, aquestes entrarien en allò que ell mateix anomena "Humanisme instrumental", és a dir, són obres que segueixen el concepte romàntic de voler valorar i potenciar les possibilitats tècniques i expressives dels instruments. D'alguna manera, és el que van fer Berlioz amb l'or-



Joan Guinjoan

questra, Paganini amb el violí o Liszt amb el piano. Joan Guinjoan no vol experimentar, en cap moment, amb aquestes possibilitats, sinó que treballa amb allò que l'instrument dóna de si sense preparació ni trucatges. D'ací es desprèn, lògicament, que Guinjoan treballi molt de prop amb els intèrprets abans d'escriure una obra concreta.

Les tres obres per a instrument solista seran *Tensió*, per a violí, *Divagant*, per a piano i *Cadença*, per a violoncel. *Tensió* és una obra que obeeix a un estat d'ànim intern del compositor. Uns pro-

cessos ambientals molt diversos es van succeir en aquesta obra, dedicada a Adèle Auriol i estrenada per ella mateixa en un enregistrament discogràfic. *Divagant*, per a piano, és un encàrrec de Rafael Orozco per a ser estrenada al Palau de la Música Catalana durant un dels Dimecres Musicals de Ràdio Nacional. Això era el 1979. Aquell procés d'humanització instrumental a què ens referíem més amunt, troba a *Divagant* la seva màxima expressió romàntica però adequada al llenguatge actual. Guinjoan ho aconsegueix amb un gran des-

doblament virtuosístic i deixant molta llibertat d'acció a l'interpret per resoldre els diferents interrogants que s'hi plantegen.

La *Cadença* és el principi de la *Música per a violoncel i orquestra* revisada el 1980, escrita, però, el 1975.

Aquesta obra s'havia d'haver estrenat durant el 13 Festival de Música de Barcelona que, al concert núm. 8, es va haver de suspendre, i per tant la composició no es va poder estrenar. Ara s'ha inclòs al disc de la col·lecció de l'Associació Catalana de Compositors. Guinjoan va arranjar la cadència inicial per a convertir-la en una obra autònoma. És una pàgina carregada de sentit, molt virtuosa que, fins i tot, i com a anècdota molt significativa, s'ha programat com a obra obligada al Premi Extraordinari de Final d'Estudis al Conservatori Superior Nacional de Música de París.

I finalment el Trio Barcelona clourà, com ja hem dit, el recital Guinjoan amb el *Passim Trio*, per a violí, violoncel i piano. És un encàrrec del Trio Barcelona, que la va estrenar l'octubre de 1988 durant una emissió radiofònica per a 25 emissores de diferents països d'Europa.

L'obra és basada en el cèlebre tema del "Dies Irae" i tot el seu contingut hi fa referència, segons que suggereix el títol en llatí, *Passim*.

Guinjoan hi combina elements musicals aliens als propis (escriptura modal, procediments microtonals, àmplia gamma d'estils que "amb una adequada combinació intervàlica aconsegueixen una constant mutació del discurs musical").

Una experiència que, segons el mateix compositor, ha donat un resultat absolutament satisfactori: "N'estic molt content, de com em va sortir *Passim Trio*".

Ibercamera
Concert Homenatge Joan Guinjoan
Trio Barcelona
Obres de Joan Guinjoan
Sala d'Actes Fundació Tàpies
Dilluns, 16 desembre 1991- 21 hores

Cercós i Pedrell a la temporada de l'OCB

per C.L.

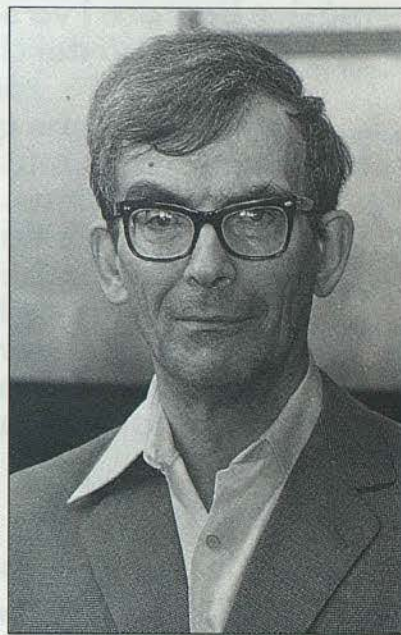
Aquest mes de desembre tindrem l'oportunitat de sentir dues obres de compositors catalans a la temporada 91/92 de l'OCB al Palau de la Música Catalana.

Primer serà la primera audició de la *Suite* de Josep Cercós. Cercós va néixer a Barcelona el 1925 i va morir el 1989. És un de tants deixebles que va tenir el mestre Cristòfor Taltabull en composició, però també va rebre consells de personalitats tan importants com Luigi Nono o Hermann Scherchen. La seva tasca activa a favor de l'activitat musical a Catalunya i el seu compromís amb el temps que li va tocar de viure, tingué el contrapunt del Premi Ciutat de Barcelona per la seva obra *Escenes simfòniques*. Això passava el 1986.

Després d'haver passat per una etapa creativa que es pot inscriure en el postromanticisme, Cercós s'interessa per l'escriptura serial fins que, per fi, de totes les seves anàlisis i experiències, aconsegueix un llenguatge personal amb voluntat clara de girar la mirada i fer l'ullet als seus inicis romàntics.

L'altre compositor català que sentirem per l'OCB aquest mes de desembre serà Felip Pedrell, de qui podrem sentir *El cant de la muntanya*. És un concert d'aniversari, ja que s'escau el 150è del seu naixement.

A Felip Pedrell, el recordem bàsicament com a insigne musicòleg, més que no pas com a compositor. No solament se'l pot considerar el pare de la musicologia a Catalunya sinó que, estudiant profundament la nostra música popular i deixant-s'hi influir, el que Pedrell va fer va ser establir



Josép Cercós

clarament l'"isme" del caràcter nacional a la producció musical.

El cant de la muntanya és una de les 200 obres que s'inclou dins del seu catàleg. Una obra per a orquestra escrita el 1877, un any en el qual Pedrell era a Roma per a estudiar els documents i llibres a les Biblioteques italianes en matèries com la història, la musicologia, el folklore i la música antiga, sobretot la del segle XVI.

Després es va traslladar a París abans de retornar a Catalunya. La gran majoria d'obres escrites durant aquells anys de viatge es van estrenar a Madrid el 1881.

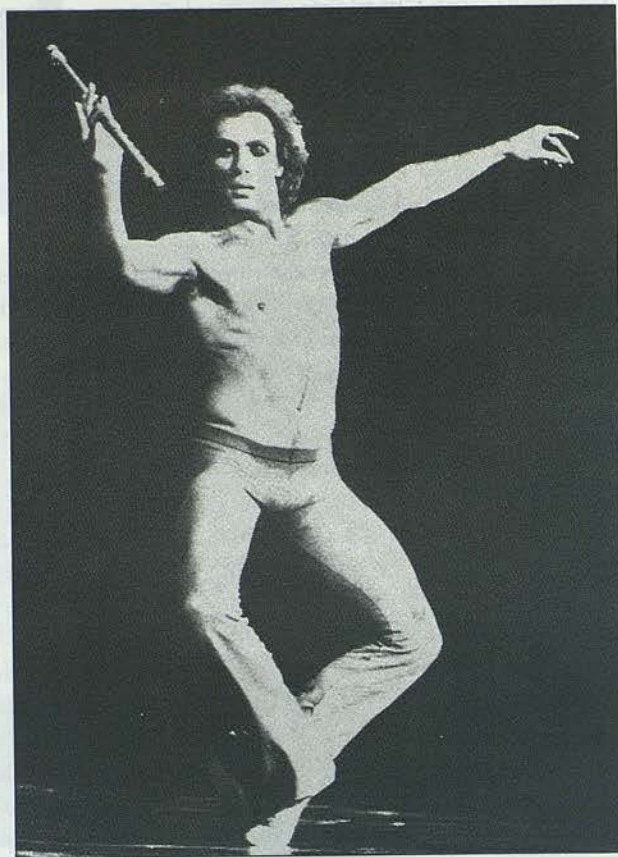
Palau de la Música Catalana
Orquestra Ciutat de Barcelona
Odón Alonso, director
Suite Josep Cercós
divendres, 13 desembre, 21 hores
dissabte, 14 desembre, 19 hores
diumenge, 15 desembre, 11 hores
Rafael Frühbeck de Burgos, director
El cant de la muntanya de Felip Pedrell
divendres, 20 desembre, 21 hores
dissabte, 21 desembre, 19 hores
diumenge, 22 desembre, 11 hores

Mozart i la dansa

El dia 5 d'aquest mes de desembre es compleixen dos-cents anys de la mort de Wolfgang Amadeus Mozart, el genial músic que glorificà la música barroca i va ser pioner en la transició del classicisme al romanticisme.

Aquell home que ha sabut introduir la seva música entre les nostres aficions, tenia com a pròpies, el billar, les bitlles, l'equitació i també la dansa. El protagonisme de la seva obra musical a la història del Ballet és objecte tot seguit d'una consideració puntual.

**Jorge Donn
a *La Flûte enchantée*,
segons el
Ballet del Segle XX
de Maurice Béjart**



per MONTSE G. OTZET

Del segle XVIII cal destacar dues danses, el minuet i la contradansa, la influència de les quals conduïren Mozart a comprendre'n un bon nombre, i a incorporar aquestes melodies en algunes de les seves obres.

El minuet és una dansa específicament francesa, el nom de la qual deriva dels "pas menu" que la componen. El seu origen procedeix de Poitou, i va ser la dansa més popular de la cort de Lluís XIV abans de fincar-se per tot Europa com la dansa principal de l'aristocràcia, prèvia a la revolució de 1789.

En el segle XVIII també hi hagué una altra dansa que assolí una gran popularitat: la contradansa. De procedència anglesa, era una dansa alegre i lliure quant a la seva composició de cercles i voltes, i era executada per un nombre indeterminat de parelles.

En la producció de Mozart,

fent referència a balls populars i de cort, es troben diversitat de minuets, de danses alemanyes, de contradances i també una gavota en si bemoll major que compondré el 1778.

En aquella època, el ballet, que tenia el seu bressol a França, on Lluís XIV, el Rei Sol, fundà a París, el 1661, l'"Academie Royale de Danse", generà una de les seves figures més notables: Jean Georges Noverre, el coreògraf francès considerat com el gran reformador de la dansa del segle XVIII, que constata les nocions del "ballet d'action", integrat per escenes ballades i d'altres amb parts formades per pantomima, i que ens deixà la important obra *Lettres sur la danse*.

Va ser l'antiga arxiduquessa vienesa Maria Antonieta, convertida en reina de França, qui imposà Noverre a l'Òpera de París com a mestre de ball, on romandrà fins a 1781. És en aquesta època que Noverre estrenà *Les Petits Riends* amb música de Mozart, que en aquell temps també

vivia a París, i que sembla no haver estat considerat pel fet que el seu nom no figura en el cartell de l'Òpera.

Les Petits Riends és una obra que Mozart compogué per encàrrec, destinada a un ballet *divertissement* en tres escenes, que era utilitzat com a intermediet de les òperes que es representaven, i que fou estrenat a l'Òpera de París l'11 de juny de 1778. La partitura de Mozart va ser trobada a la biblioteca de l'Òpera el 1872, i ha estat novament coreografiada per Frederick Ashton en una versió que estrenà el Ballet Rambert el 1928, i per Ninette de Valois, que la coreografià per al Vic-Wells Ballet, el 1931.

El ballet *divertissement* de l'òpera de Mozart *Lucio Silla* va ser coreografiat el 1772, per Giuseppe Salomoni i per Charles Le Pique. Aquest últim, alumne de Noverre, ha passat a formar part de la història de la dansa per coreografies com: *Didone Abbandonata*, *La Belle Arsene* i *Les Amours de Bayard*, entre d'altres.

La música més notable que ha escrit Mozart per a ballet ha estat *Idomeneo*, que va ser coreografiada per Peter Legrand i estrenada el 1781.

El 1928 es va descobrir a Graz, Àustria, un manuscrit titulat *Die Rekrutierung, Oder Die Liebesprobe* que s'atribueix a Mozart, si bé A. Einstein ha manifestat el seu convenciment que l'obra pertany a diversos compositors de menor categoria musical.

El 1930, H.J. Fürstenau va fer la primera producció coreogràfica de la música, l'estrena de la qual tingué lloc a Karlsruhe. Posteriorment, el 1936, Mikhaïl Fokine en va fer una versió sota el títol de *L'Épreuve d'amour* que va ser estrenada a Monte-Carlo pels Ballets Russos de René Blum.

Coreògrafs inspirats en Mozart

Molts coreògrafs actuals s'han inspirat en la música de Mozart per a crear els seus ballets, i com a exemple citaré els més representatius.

En l'apartat de coreògrafs menys populars però no per això menys notables, cal citar John Cranko, que fou director del Ballet de Stuttgart, que morí tràgicament en un accident d'aviació l'any 1973, i que ha estat un dels homes que més ha influït altres coreògrafs de centreuropa. El 1966 el Ballet de Stuttgart estrenà la seva coreografia *Mozart Concerto* amb música del *Concert en do major per a flauta i arpa*, K.299.

El nord-americà Michael Smuin, vinculat al Ballet de San Francisco, coreografià el 1968 per a l'American Ballet Theater la peça orquestral *Cassation en sol major*, K.63 de Mozart que s'estrenà sota el títol de *Gartenfest*.

Gerald Arpino és un altre coreògraf nord-americà que s'inspira en la música de Mozart, el *Concert per a piano i orquestra núm. 21 en do major*, K. 467, per a crear la peça *Secret Places*, que el Joffrey Ballet estrenà a Nova York l'any 1968.

Sis anys més tard, l'holandès Hans Van Manen coreografià per al Ballet Nacional Holandès, *Quintet*, integrat per tres "Adagio" de la *Serenade en si bemoll major*, K. 361, *Serenade en si bemoll major per a instruments de vent*, K. 375, i *Adagio en cànon en fa major per a 2 trompes i fagot*, K. 410, de Mozart.

En un altre apartat d'artistes que han marcat una gran evolució dins el món coreogràfic i que han rebut la inspiració de la música de Mozart per a crear alguna coreografia, citaré George Balanchine i Maurice Béjart.

L'escriptor Bernard Taper, manifesta que cada vegada que Balanchine muntava un ballet, el coreògraf confessava que freqüentment estava "en contacte" amb el compositor de la música, i que enmig d'un assaig comentava: "Acabo de tenir un diàleg amb Mendelssohn. Està encantat del que estem fent". Un cop el ballet estava acabat i rebia les felicitacions, Balanchine acostumava a dir: "Mendelssohn m'ha ajudat..." O Txaikovski, o Mozart,... De tots els compositors feia el mateix comentari, i estava profundament convençut que es beneficiava d'una intervenció divina dels compositors que ell admirava.

Balanchine comença a utilitzar la música de Mozart a l'obra titulada *Mozartiana*, que la sublim ballarina Tamara Toumanova va estrenar a París l'any 1933.

Posteriorment, el coreògraf produí diverses coreografies amb música de Mozart. Tres anys més tard de l'estrena de *Mozartiana* l'American Ballet estrenà *Magic*, i l'any 1942 el Ballet del Teatre Colón de Buenos Aires estrenà una nova obra de Balanchine denominada *Concerto*.

El New York City Ballet, companyia de la qual Balanchine era el director artístic, estrenà també obres seves amb música de Mozart, com per exemple *Une Plaisanterie Musicali* i *Carole*, un ballet sobre el *Divertimento en si bemoll major*, K. 287 de Mozart, l'estrena del qual tingué lloc l'any 1952 al New York City Center. Aquell dia, Balanchine ma-

nifestà un cop més el fervor que sentia pel compositor, admiració que queda reflectida en un altre comentari de Bernard Taper. Després de l'estrena, un dels seus amics el buscava entre els bastidors del teatre per a felicitar-lo i se sorprengué de trobar-lo sol en un racó, totalment absent. "Quina música", repetia, incapaç de prestar atenció als compliments que li prodigava el seu admirador sobre les meravelles de la seva coreografia".

Maurice Béjart, l'home que ha revolucionat la dansa en la dècada dels anys seixanta i setanta, i que ha fet possible l'apropament d'aquest art al gran públic, no ha demostrat cap desinterès per Mozart, malgrat que en la seva obra coreogràfica són presents, de manera més constant, altres compositors com Webern, Wagner, Berlioz, Boulez, Henry o Strauss.

El valor que Béjart donà a la música no tan sols es percep en cada una de les seves obres, sinó que sempre es ratificà en les seves opinions: "És en l'estudi i en l'aprofundiment de les lleis de la composició musical que un coreògraf podrà trobar una estructura, punt de partida d'una arquitectura coreogràfica". "La música és l'únic art que pot tenir relacions, que no siguin d'una estètica superficial, amb la dansa".

Al llarg de la seva productiva carrera coreogràfica, Béjart ha creat dues obres amb música de Mozart, que han estat programades al Gran Teatre del Liceu de Barcelona: *Ah! Vous dirais-je Maman* i *Seraphita*. L'any 1973, la seva companyia, Ballet Sègle XX, presentà *Ah! Vous dirais-je Maman*, una obra estrenada un any abans a Jerusalem i que meresqué aquest comentari de Xavier Monsalvatge: "L'obra compleix la missió del "sketch-divertissement". Una pianista, en escena, interpreta unes conegudes variacions de Mozart sobre el tema que dona nom a aquest intermediet mentre una ballarina -Suzanne Farrell- interpreta amb gràcia deliberadament ingènua cada un dels fragments musicals, com unes breus intervencions pantomímiques de la



Figurins per a personatges del ballet *Les Petits Riends*, sobre música de Mozart, representat per primer cop a l'Òpera de París el 1778

mateixa pianista i d'un dels ballarins".

Dos anys mes tard, la companyia actuà de nou al Liceu, i presentà *Seraphita*, una obra estrenada l'any 1974 que fa referència a una part de la immensa *Comèdia Humana* de Balzac, i l'argument de la qual es basava en l'estudi del filòsof suec Swedenborg, que afirmà la presència d'àngels entre els habitants de la terra.

Sobre aquesta obra diu Béjart: "Degut al fet que sempre havia somniat de mostrar un ésser androgin en escena, em seduï una novel·la poc coneguda de Balzac, *Seraphita*. Seduït és la paraula.../... *Seraphita* explica la història d'una parella, Wilfrid i Minna, que s'enamoren del mateix ésser, en qui Wilfrid veu una dona i Minna un home. Wilfrid parla de *Seraphita*, però Minna evoca *Seraphitus*. Serà necessari que els dos hagin estimat el mateix ésser perquè es puguin estimar quan aquest mor. Vaig treballar amb músiques de Mozart, amb cors amb veus infantils".

Posteriorment Béjart ha creat amb música de Mozart *Varia-*

tions Don Giovanni, estrenada l'any 1979 a Brussel·les i *La Flûte Enchantée*, estrenada a la mateixa ciutat dos anys més tard, també per la companyia del Ballet Segle XX.

En resposta a la pregunta que li formulà Gerard Mannoni: "Vostè ha abordat Mozart tant en ballet com en òpera; ¿són dues maneres de fer totalment diferents?", Béjart contesta: "Si existeixen diferències, les marca el mateix autor, i en aquest cas, la música dramatitzada. Per tant, les diferències vénen dels mateixos subjectes. M'agrada molt *La Flauta Màgica*. Potser és una de les òperes que prefereixo de Mozart, tant musicalment com escènicament. Mentre Mozart sempre ha posat en escena uns éssers humans turbulents i complexos, en *La Flauta Màgica* ha posat en escena el contrari, de les idees, dels principis, de les abstraccions. Mentre que és impossible fer un ballet de *Tosca* perquè és l'enfrontament d'un home i una dona en coses que van més enllà del fet quotidià, en *La Flauta* els éssers són més pròxims al món del

ballet que al de l'òpera. Ells són màgics i en el ballet habita la màgia. Són les abstraccions líriques, la idea del bé, del mal, de la justícia que en el ballet prenen més força que en el teatre o que en l'òpera. En *Don Giovanni*, jo he introduït molts temes que em són personals.

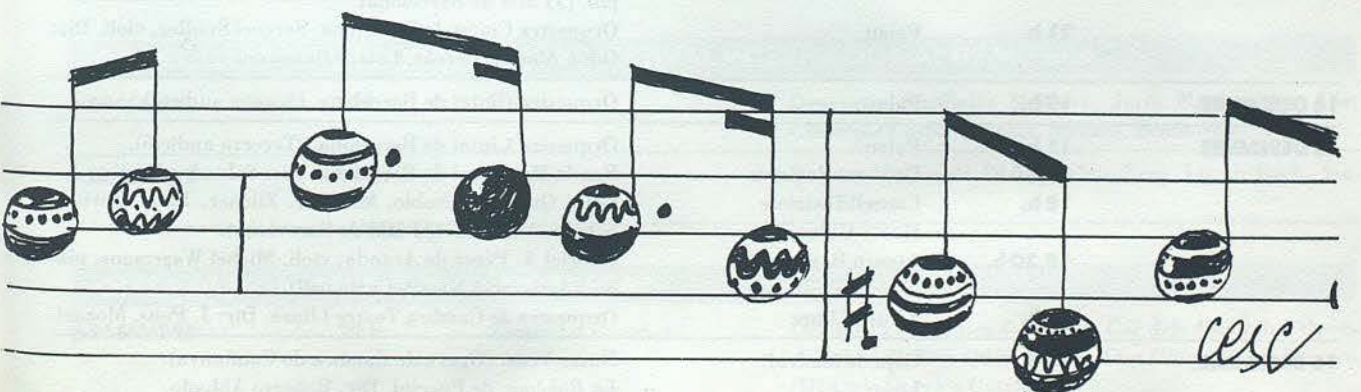
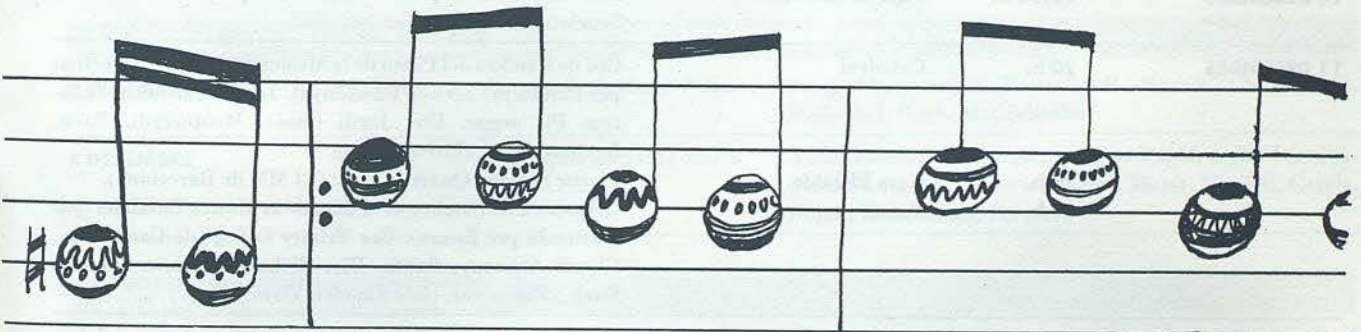
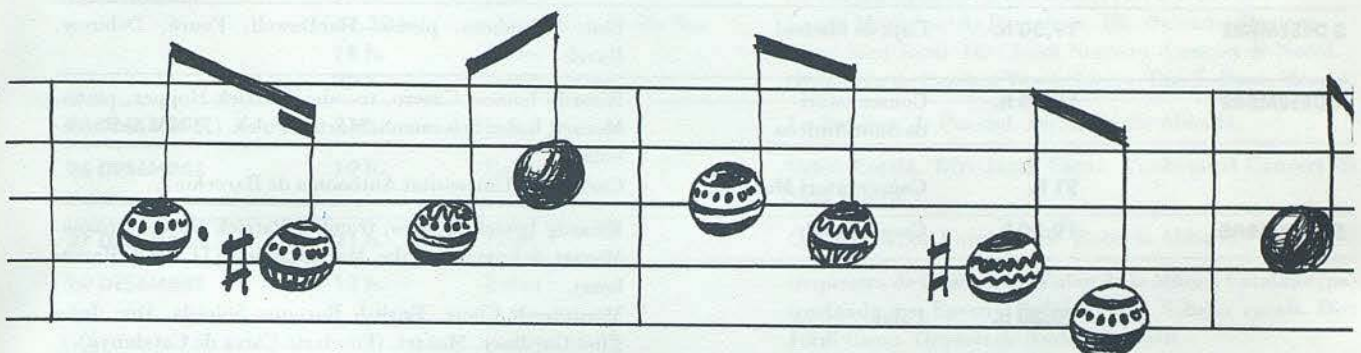
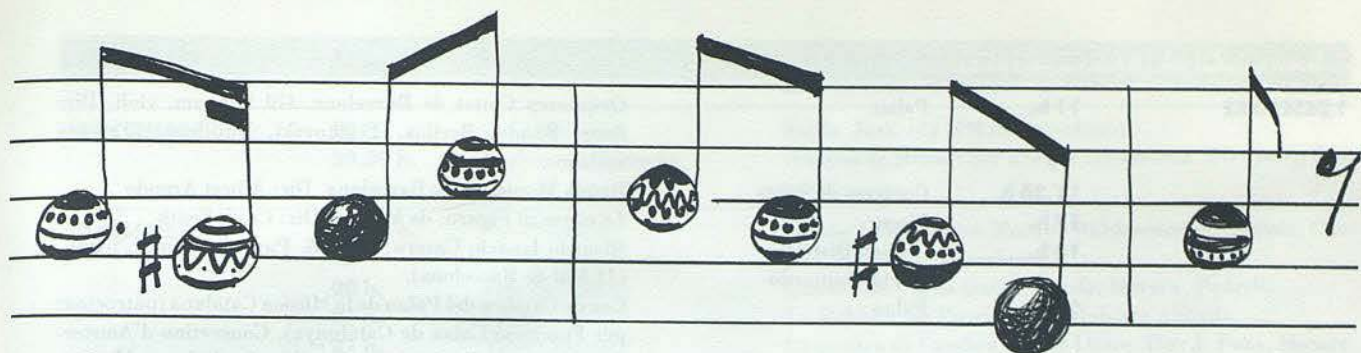
En *La Flauta*, jo he seguit escrupolosament la ideologia, l'estètica i el tractat de Mozart.

Aquestes dues grans obres poden ser tractades i apropiades de maneres diferents, i tan veritable pot ser un com l'altre tracte".

Bibliografia:

- "La Danza en el mito y en la Historia" Luis Bonilla. Biblioteca Nueva. Madrid.
- "The Concise Oxford Dictionary of Ballet" Horst Koegler. Oxford University Press. London.
- "Dictionnaire de Danse" Jacques Baril. Editions du Seuil. Paris.
- "Balanchine" Bernard Taper. Editions Jean Claude Lattes. França.
- "Maurice Béjart" L'Avant-Scene Ballet/Danse. Paris.
- "Un instante en la vida ajena". Maurice Béjart. Emecé Editores. Buenos Aires.

SCHERZANDO



calanuya música 86 revista musical catalana

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 DESEMBRE	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Gil Shaham, violí. Dir: Serge Baudo. Berlioz, Txaikovski, Dutilleux. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Albert Argudo.
	17 h.	Liceu	<i>Le nozze di Figaro</i> , de Mozart. Dir: Craig Smith.
	18 h.	Consell Districte Horta-Guinardó	Ricardo Ignacio Casero, trombó. Patrick Hopper, piano. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya). Concertino d'Amsterdam. Lucy van Dael, concertino. Dir: Jordi Casas. Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya).
2 DESEMBRE	21 h.	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Cor del Gran Teatre del Liceu (dir: Romano Gandolfi). Dir: Xavier Güell. Mozart. (JJ MM de Barcelona).
	22 h.	Teatre Tívoli	Carles Santos, piano. (III Festival de Tardor).
3 DESEMBRE	19,30 h.	Caja de Madrid	Lluís Avendaño, piano. MacDowell, Fauré, Debussy, Ravel.
4 DESEMBRE	19,30 h.	Conservatori de Sant Andreu	Ricardo Ignacio Casero, trombó. Patrick Hopper, piano. Mozart, Rabe, Schumann, Martin, Sulek. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Conservatori Municipal	Coral de la Universitat Autònoma de Barcelona.
5 DESEMBRE	19,30 h.	Casa Elizalde	Ricardo Ignacio Casero, trombó, Patrick Hopper, piano. Mozart, Schumann, Rabe, Martin, Sulek. (JJ MM de Barcelona).
	20,30 h.	Palau	Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Dir: John Eliot Gardiner. Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya).
	21 h.	Liceu	<i>Requiem</i> , de Mozart. Dir: Uwe Mund.
8 DESEMBRE	11,30 h.	Sant Andreu Teatre	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Albert Argudo.
9 DESEMBRE	21 h.	Palau	Katia i Marielle Labèque, piano. Albéniz, Ravel, Infante. (Ibercamera).
10 DESEMBRE	19,30 h.	Caja de Madrid	Ludovica Mosca, piano. Manel Camp. piano. Rameau, Scarlatti, Camp, Corea.
11 DESEMBRE	20 h.	Catedral	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya). Jordi Domènech, Francesc Pi, orgue. Dir: Jordi Casas. Monteverdi, Bach, Brahms, Wolf. (Euroconcert).
	20 h.	Casa Elizalde	Vicenç Solsona Quartet. Jazz. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per Epsom). Cor Trinity College de Cambridge. Claudi Arimany, flauta. Dir: Richard Marlow. Händel, Bach. (Palaucet, cicle Amadeu Vives).
12 DESEMBRE	20 h.	Saló de Cent	Joël Pitchon, violí. Volcy Pelletier, violoncel. Àngel Soler, piano. Schubert, Montsalvatge.
	21 h.	Palau	Les Musiciens du Louvre. Dir: Marc Minkowski. Rameau, Mondonville, Auvergne, Corrette. (Euroconcert).
	21 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: J. Pons. Mozart.
13 DESEMBRE	19,30 h.	Casa Elizalde	Montse Cases, piano. Mozart, Rakhmaninov, Albéniz, Chopin. (JJ MM de Barcelona).
	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Serguei Stadler, violí. Dir: Odón Alonso. Cercós, Lalo, Schumann.
14 DESEMBRE	19 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
15 DESEMBRE	11 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició).
	11,30 h.	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Salvador Brotons.
	18 h.	Consell Districte Horta-Guinardó	Grup Queentet. Noble, Milhaud, Zilcher, Finzi, Seyber, Schell, Amargós. (JJ MM de Barcelona).
	18,30 h.	Ateneu Barcelonès	Gabriel A. Pérez de Aranda, violí. Michel Wagemans, piano. (Associació Massià-Carbonell).
	22 h.	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: J. Pons. Mozart.
16 DESEMBRE	19 h.	Caja de Madrid	Noves Veus. (Òpera de Cambra de Catalunya).
	21 h.	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir: Roberto Abbado.

17 DESEMBRE	21 h.	Palau	Drottningholms Barockensemble d'Estocolm. Kammerchor Eric Ericson. <i>El Messies</i> , de Händel. (Fundació La Caixa).
18 DESEMBRE	20 h. 20,30 h.	Casa Elizalde Església de Pompeia	Saida. Jazz. (JJ MM de Barcelona). Sonates de Mozart per a orgue i orquestra. Dir: Josep Guinart.
19 DESEMBRE	19,30 h. 20 h. 21 h. 21 h.	Casa Elizalde Saló de Cent Liceu Teatre Lliure	Montse Cases, piano. Mozart, Rahkmaninov, Albéniz, Chopin. (JJ MM de Barcelona). Quartet de Corda Gaudí. Cerdà, Morera, Pedrell. <i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir: Roberto Abbado. Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: J. Pons. Mozart.
20 DESEMBRE	21 h.	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir: Rafael Frühbeck de Burgos. Pedrell, Debussy, Beethoven.
21 DESEMBRE	19 h. 21 h.	Palau Liceu	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició). <i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir: Roberto Abbado.
22 DESEMBRE	11 h. 11,30 h. 18 h. 22 h.	Palau Centre Cívic Poble Nou Palau Teatre Lliure	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició). Banda Municipal de Barcelona. Dir: Salvador Brotons. Coral Sant Jordi. Dir: Jordi Noguera. Concert de Nadal. Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: J. Pons. Mozart.
23 DESEMBRE	21 h.	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir: Roberto Abbado.
26 DESEMBRE	19 h.	Palau	Orfeó Català. Dir: Jordi Casas. Tradicional Concert de Sant Esteve.
27 DESEMBRE	21 h.	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir: Roberto Abbado.
29 DESEMBRE	11 h. 17 h.	Palau Liceu	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinada per Epson). Orfeó Català. Solistes vocals. Dir: Jordi Casas. <i>Oratori de Nadal</i> , de Bach. <i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir: Roberto Abbado.

BERGA (BERGUEDA)

26 DESEMBRE	12 h.	Església de Sant Francesc	Grups i formacions de L'Espill. Concert de Nadal.
-------------	-------	---------------------------	---

LA BISBAL DEL Penedès (BAIX Penedès) - II TARDORAL D'ORGUE AL Penedès

6 DESEMBRE	18,30 h.	Parròquia de Santa Maria	Josep Mata, orgue. Frescobaldi, Manalt, Clerambault, Pachelbel, Bach, Mendelssohn.
8 DESEMBRE	18,30 h.	Parròquia de Santa Maria	Antics Escolans de Montserrat. Pere Pagès, orgue. Dir: Joaquim Garrigosa. Gregorià, Callus, Muset, Nicolau, Casals, Roma, Rodamilans, Ferrer.

CIUTAT DE PALMA (MALLORCA)

10 DESEMBRE	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Coral Universitària (dir: Joan Company). Dir: Luís Remartínez. Mozart.
20 DESEMBRE	20,30 h.	Auditori	Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma". Cor Studium (dir: C. Ponseti). Dir: Luís Remartínez. <i>El Messies</i> , de Händel.

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL) - XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

1 DESEMBRE	19 h.	Museu	Orquestra Simfònica Moldava. Jordi Masó, piano. Dir: Gheorghe Costin. Mozart, Strauss, Beethoven.
8 DESEMBRE	19 h.	Museu	Quintet Moravi de Praga. Schoenberg, Ligeti, Bach, Stamiz, Mozart.

OLESA DE MONTSERRAT (BAIX LLOBREGAT)

6 DESEMBRE	22 h.	Teatre La Passió	Orquestra Simfònica del Vallès. Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Dir: Odón Alonso. <i>Don Giovanni</i> , de Mozart. (III Cicle Òpera a Catalunya).
------------	-------	------------------	--

REUS (BAIX CAMP)

2 DESEMBRE	22 h.	Teatre Fortuny	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya). Concertino d'Amsterdam. Lucy van Dael, concertino. Dir: Jordi Casas. Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya).
15 DESEMBRE	19,30 h.	Església Prioral de Sant Pere	Conjunt de corda. Josep M. Mas i Bonet, orgue. Dir: Joan Casals. Sonates da chiesa, de Mozart.
17 DESEMBRE	22 h.	Teatre Fortuny	Los Angeles Jubilee Singers. Dir: Albert McNeil.
28 DESEMBRE	22 h.	Teatre Fortuny	Orquestra de Friburg. Cristian Florea, violoncel i director.

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

12 DESEMBRE	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrasa	Orquestra Simfònica de la Ràdio i Televisió de l'URSS. Dir: Alexander Mikhaylov. Mozart, Rahkmaninov, Txaikovski, Rimsky Korsakov. (Fundació Caixa de Terrasa)
14 DESEMBRE	21 h.	Centre Cultural Caixa de Terrasa	Estrelles soviètiques de la dansa. (Fundació Caixa de Terrasa).

VALÈNCIA (PAÍS VALENCIÀ)

1 DESEMBRE	19,30 h.	Palau de la Música	Barbara Hamilton. Brenno Ambrosini.
2 DESEMBRE	19,15 h.	Palau de la Música	Julian Bream, guitarra
5 DESEMBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Cor de València. Orquestra de València. Enedina Lloris, soprano. Cynthia Clarey, mezzo-soprano. Manfred Sojenk, baix. Dir: Manuel Galduf. Mozart.
9 DESEMBRE	19,15 h.	Palau de la Música	Margaret Price, soprano.
10 DESEMBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Quartet Martín i Soler. M. Esther Guzmán, guitarra. Boccherini.
14 DESEMBRE	11,30 h.	Palau de la Música	Quartet Martín i Soler. M. Esther Guzmán, guitarra. Boccherini.
15 DESEMBRE	19,30 h.	Palau de la Música	Orquestra i Cors de Lituània. Dir: Saulius Sondasckis. <i>Missa en si menor</i> , de Bach.
16 DESEMBRE	19,15 h.	Palau de la Música	Nonet Txec.
17 DESEMBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Félix Ayo, violí. Emma Jiménez, clave. Maria Mircheva, violoncel. Bach, Haendel.
18 DESEMBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Félix Ayo, violí. Emma Jiménez, clave. Maria Mircheva, violoncel. Bach, Haendel.
20 DESEMBRE	20,15 h.	Palau de la Música	Cor de València. Orquestra de València. Dir: Francisco J. Perales. <i>El Messies</i> , de Haendel.
21 DESEMBRE	19,30 h.	Palau de la Música	Orfeó Universitari de València.
22 DESEMBRE	19,30 h.	Palau de la Música	Cor de València. Orquestra de València. Dir: Francisco J. Perales. <i>El Messies</i> , de Haendel.

EL VENDRELL (BAIX PENEDES)

15 DESEMBRE	12 h.	Auditori Pau Casals	Àngel Odena, baríton. Jorge Romero, piano. Brahms, Schumann, Verdi, Mozart, Gershwin.
29 DESEMBRE	12 h.	Auditori Pau Casals	Concert en record del naixement de Pau Casals. Josep Pázos, violoncel. Frank Moll, piano. Fauré, Brahms, Kodály, Mompou, Martinu.

VIC (OSONA)

4 DESEMBRE	22 h.	Teatre Atlàntida	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya). Concertino d'Amsterdam. Lucy van Dael, concertino. Dir: Jordi Casas. Mozart. (Fundació Caixa de Catalunya).
------------	-------	------------------	---



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

V É N E N F E S T E S

IL·LUSIONA'T



AQUEST NADAL, EL CANAL 33 VA DE ROCK.

