



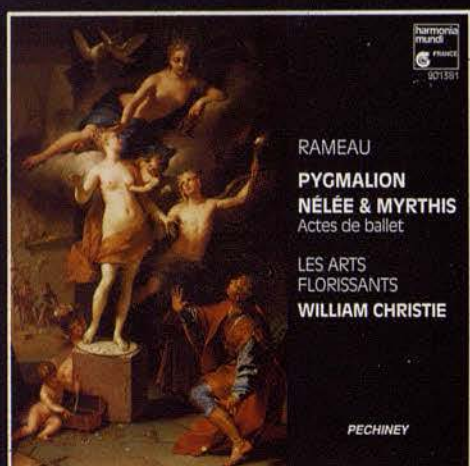
MARÇ 1992

89



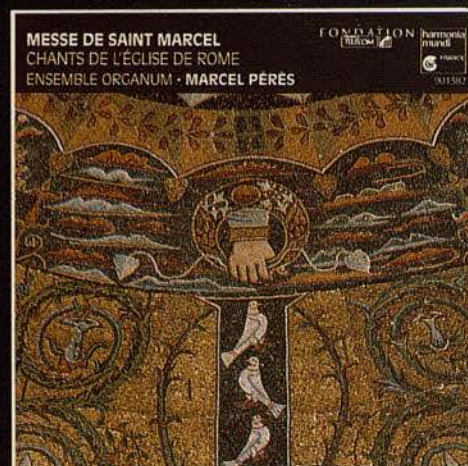
**NOVA PRODUCCIÓ
PER A "LA TRAVIATA"
AL LICEU**

**ELS CONCURSOS
A DISCUSSIÓ**



HMC 901381 CD HMC 401381 MC

El llamado "Acto-Ballet" en dos obras:
Pygmalion y *Nélée et Myrthis*,
ésta última en primera grabación mundial



HMC 901382 CD HMC 401382 MC

Después de los "*Cantos de la Iglesia de Roma*"
(HMC 901218), el descubrimiento de dos nuevas
obras maestras



HMC 901390 CD HMC 401390 MC

Una obra clave del siglo XX junto a la
Sinfonía de Cámara n° 1 transcrita por
Anton Webern



HMU 907047 CD HMU 407047 MC

Un programa con obras poco comunes
del más célebre compositor español
de órgano

3A ÈPOCA ANY IX
NÚM. 89, MARÇ 1992

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

Maquetatge: F. S.

Secretaria de redacció: **Teresa Martínez**

Fotografia: **Pau Barceló**

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

Preimpresió: **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, JAUME
CARBONELL I GUBERNA, JOSEP
CASANOVAS, CESC, JAUME COMELLAS,
MONIQUE DESCHAUSSEES, GABRIEL
FERRÉ I PUIG, CARLOS GERVILLA,
RICARD GILI, CARLES LOBO, TERESA
MARTÍNEZ, LLUÍS MILLET, AGUSTÍ
MONTELLÀ, MÒNICA MONTORIOL,
MONTSE G. OTZET, ORIOL PÉREZ I
TREVIÑO I FRANCESC TAVERNA-BECH.

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

Portada: esbòs de vestuari
per a *La Traviata* de
Ramon B. Ivars.

revista musical catalana

EDITORIAL PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO LLIBRES DISCOS

- 5** "Tutto" per "Una furtiva lacrima"
- 6** La Casa-Museu Pau Casals. Un centre evocador i dinamitzador del Vendrell per **Jaume Carbonell i Guberna**
- 10** Claudi Arimany. La veu solista catalana de flauta per **Jaume Conellas**
- 12** Adéu a la Cova del Drac (1965-1991) per **Ricard Gili**
- 18** Activitat musical a Reus. Actualitat i perspectives per **Gabriel Ferré i Puig**
- 22** La complexa adscripció nacionalista de La Dueña per **Josep Casanovas**
- 24** La Capella Simfònica de l'Estat Rus i l'Orfeó Català per **J. Casanovas**
- 25** Dos Concerts de negro spirituals per **Ricard Gili**
- 27** Els concursos internacionals en el camí de la professionalitat
- 28** Una visió crítica dels concursos per **Monique Deschaussées**
- 30** Instrumentistes: un camí no ideal cap a la professionalitat per **Teresa Martínez**
- 35** Cantants: una experiència important però no decisiva per **Mònica Montoriol**
- 39** Heinz Hölfiger. La veu universal de l'oboè per **J.C.**
- 45** L'OCB interpreta Memoràlia d'Homs per **Carles Lobo**
- 45** El virtuosisme infernal de Gaspard de la nuit per **C.L.**
- 47** Joaquín Rodrigo: 90 anys de culte a la tradició per **Carles Lobo**
- 50** La Traviata. L'adéu als anys de galera de Verdi per **J.C.**
- 52** Ballet d'Euskadi. A la consolidació d'un important espai propi per **Montse G. Otzet**
- 54** per **Cesc**



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

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

L'allau d'expectació provocada per les actuacions del tenor italià Luciano Pavarotti el proper mes de maig creiem que exigeix unes consideracions mínimes.

Els mitjans de comunicació s'han fet ressò dels esforços quasi numantins de desenes d'afeccionats –a la música?, a la lírica?, a què?– enderiats i entossudits a adquirir com fos, i al preu de l'esforç que fos, el dret de gaudir d'uns minuts de presència del cantant italià. Una vegada més, i és la segona en poc temps, l'actuació a Barcelona d'aquest tenor de Mòdena ha superat tota mena d'expectatives respecte a l'adhesió a casa nostra a la seva figura. I en aquest sentit, el matís de la repetició dels esdeveniments no fa sinó reforçar-ne la importància.

Davant de fets com aquests, hom es troba superat a l'hora endegar una anàlisi objectiva, perquè és conscient que superen els límits més generosos dels viaranyos racionals. No es tracta de considerar els fets en si, sinó –també– de relativitzar-los en la seva relació a diversos paràmetres que incideixen en el context. Paràmetres, per exemple, del tipus que Barcelona és una plaça sovintejadament molt ben servida de grans figures de la lírica, en força casos de nivell de qualitat només discutiblement no parells als del tenor de Mòdena. Paràmetres, també, com el fet que, en realitat, tot l'aldarull que promou ara la seva presència es concentra pràcticament en uns minuts comptats de la seva actuació. Concretament, els que dura l'arxiconeguda ària “Una furtiva lacrima” de l'òpera *L'elisir d'amore*, que interpreta el personatge Nemorino, incorporat en aquesta ocasió per Pavarotti.

A partir d'aquí, hom ha de recórrer, per justificar o per explicar-se tot allò que pugui ser justificat o explicat, a elements o factors molt específics, com són, en primer lloc, la supremacia quasi màgica que, com a instrument musical, té la veu sobre cap altre instrument, i que històricament li ha atorgat unes dosis de capacitat catàrtica excepcionals.

Però, en última instància i, en definitiva, per damunt de tot, hi ha la força d'uns imperatius comunicacionals i mercadològics, d'una eficàcia implacable, que actuen en una perfecta relació d'osmosi. Imperatius que, agradi o no, resulten nuclearment determinants a l'hora d'entendre fets com els que ens ocupen.

Fets que, en definitiva, no tenen res de representatius pel que fa a la identificació precisa d'una autèntica sensibilitat cultural i més específicament musical.

“Tutto” per “Una furtiva lacrima”

LA CASA-MUSEU PAU CASALS

Un centre evocador i dinamitzador al Vendrell



Fotos: Bassó

per JAUME CARBONELL i GUBERNA

No creiem que sigui necessari -ni aquest el moment- de considerar la valuosa aportació que el mestre Pau Casals representa per a la música catalana a tots els nivells. Cal solament esmentar la seva personalitat artística i ètica, d'incidència decisiva en el panorama creatiu del seu moment, que serví per portar el nom i la música de Cata-

lunya al coneixement del món i que posà alhora els fonaments pedagògics com a difusor d'una determinada cultura musical a Catalunya. L'Orquestra Pau Casals o l'Associació Obrera de Concerts, fundades el 1920 i el 1925 respectivament, així com els Festivals de Prada, iniciats el 1950 -algunes de les concrecions en praxi musical del treball difusor de Pau Casals-, han constituït no tan sols un servei a la música i a la cultura, sinó també un

servei al país, un conjunt de referències bàsiques de la nostra història contemporània.

De la mateixa manera que anem exposant breument el tarannà musical i la voluntat de projecció del patrimoni cultural que mantingué sempre el mestre Pau Casals, podem corroborar, en el cas de la Casa-Museu a què ens referim en aquest article, com respon als mateixos paràmetres: la Fundació Pau Casals, entitat rectora i

propiciadora del funcionament del Museu, fou explícita voluntat testamentària del mestre. L'objectiu era complir dues funcions bàsiques; per una banda, la recopilació i la conservació d'objectes personals, records i patrimoni del músic; per una altra, de nou la constant preocupació de Casals per la difusió de la música clàssica. El primer d'aquests punts, el veurem concretat en el Museu; el segon s'aconsegueix gràcies a la tasca de la Fundació, per mitjà de l'organització de concerts tant al Vendrell com a Barcelona, amb la creació d'una beca d'ampliació d'estudis per a joves violoncel·listes, amb la construcció de l'Auditori Pau Casals a Sant Salvador del Vendrell (tema aquest que tornarem a comentar més endavant), etcètera.

El Museu en si, la Casa-Museu Pau Casals, és ubicat a la casa que fou d'estiueig del músic des del 1911 (construïda el 1909 i ampliada el 1931), i s'inaugurà el 1974, sota el patronatge de la Fundació Pau Casals, a la població de Sant Salvador del Vendrell. El Museu s'organitza en diverses sales d'exposició permanent del fons de les col·leccions, en les quals es juga amb objectes, material gràfic, documentació i fins i tot retalls de premsa, cosa que permet una lectura aprofundida, parcial i general alhora, del món de Pau Casals. Trobem també en algunes sales la reproducció escenogràfica d'ambients lligats a les vivències íntimes del mestre. El recorregut és cronològic, de forma que a cada sala i a cada vitrina es tracta exhaustivament un període de la vida de Pau Casals. A més, el Museu compta amb la col·lecció d'art recollida pel músic, amb interès propi, afegit al fet de servir alhora de referència per completar la informació sobre Casals i la seva època.

El Museu compta també amb un arxiu zelosament guardat, amb documentació valuosa i abundant sobre el músic i la seva



Fotos: Bassó

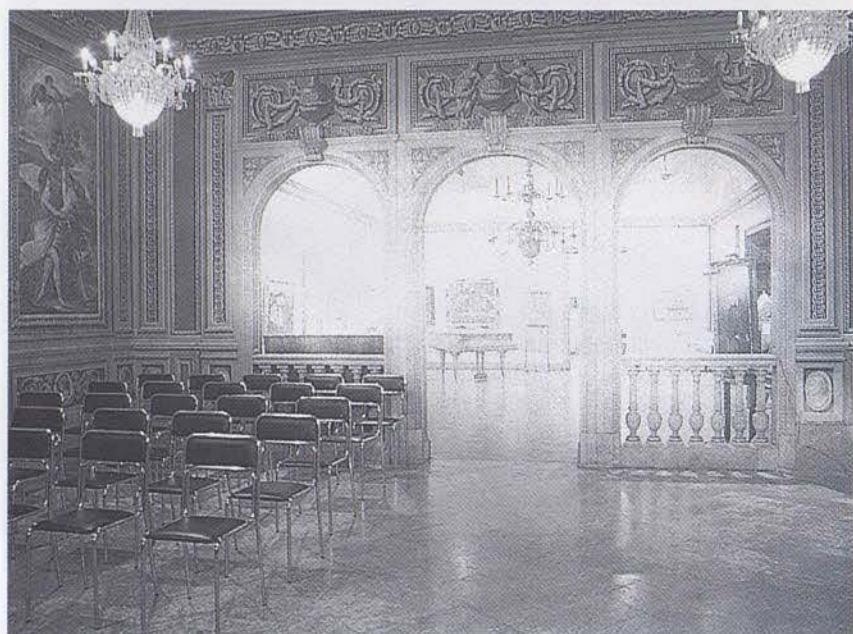
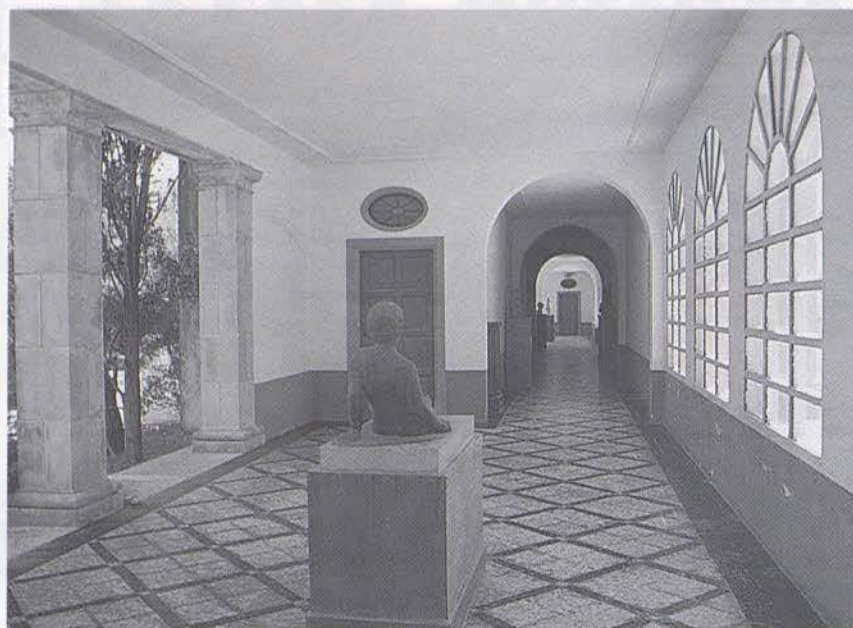
obra, i que es vol dirigir especialment als estudiosos i investigadors, els quals, per tal d'accedir-hi, han de concertar la visita i obtenir el permís de la Fundació; resta, doncs, tancat al públic en general. Creiem que aquesta seria la clau de la importància d'aquesta institució de cara al futur: ser un veritable i preciós centre de documentació de la música catalana del nostre segle.

Podem trobar al Museu un servei d'àudio-visuals, concretat en una sala per a aquesta activitat, així com material per a la venda (vídeos i cintes magnetofòniques). Es poden adquirir igualment fotografies i llibres referents al contingut del Museu i al músic.

El Museu resta obert al públic de forma regular, mentre que els grups i les escoles han de concertar les visites prèviament.

Pel que fa al contingut, del qual ja hem fet algun esment, un dels aspectes complementaris

que crida més l'atenció és la important col·lecció d'art (pintura i escultura) que s'hi conserva, i que fou aplegada per Pau Casals tot al llarg de la seva vida. Segons ens explicava el senyor Joan-Anton Maragall, de la Fundació, Pau Casals era un gran amant de les arts plàstiques, però no hi entenia massa, i es deixava aconsellar, alhora que la compra era signe o mostra d'amistat amb l'artista. L'obra d'art per a Pau Casals tenia un valor sentimental, evocador d'uns records viscuts i d'una relació personal. Entre les pintures conservades a les sales 9 i 11, hi trobem un bon nombre de dibuixos de Ramon Casas (sala 9), amb un esbós de la pintura *L'automòbil*, realitzada per Casas per a la Rotonda del Cercle del Liceu de Barcelona. Hi trobem també obres de Martí Alsina, Joaquim Mir, Rusiñol, Zuloaga, Ricard Canals, Oleguer Junyent, Francesc Labarta, Opisso, Sunyer o Joan Vila Puig,



Fotos: Bassó

entre d'altres, fins a un total de 66 peces. La sala 10 és la reconstrucció d'un saló del palau dels marquesos de Moià, al carrer de la Portaferrissa, de Barcelona. Pau Casals comprà les nou pintures murals i el sostre, realitzades per Francesc Pla el 1790, i féu construir un saló de les mateixes dimensions d'aquell d'on provenien. En aquesta sala hi ha poc mobiliari i es fa servir normalment, i de forma permanent, per a l'exhibició del material audiovisual del Museu.

La secció escultòrica és al jardí i a la galeria que dona a la platja. Novament trobem els noms més representatius del món artístic de la primera meitat

del nostre segle: Llimona, Clarà, Querol, entre d'altres, formen la col·lecció de 12 escultures; n'és potser la més espectacular per les seves dimensions, l'*Apol·lo* de marbre realitzat el 1934 per Josep Clarà, que presideix el jardí interior.

La sala 9 conjuga les dues formes d'organització del patrimoni, és a dir, l'artístic, l'històric i l'etnogràfic. Al centre de l'absis format per la col·lecció de dibuixos de Ramon Casas hi ha la coneguda "carabasseta": el primer instrument de corda que tocà Pau Casals. És certament una de les formes d'instrument tradicional més interessant, i pocs exemplars han pogut arri-

bar als nostres dies. És conservada dins d'una vitrina i dignificada amb un drap de vellut vermell, que dificulta l'observació de detalls de la seva construcció. A la mateixa sala trobem també altres instruments d'interès, com ara el primer mig violoncel que comprà el pare de Pau Casals per al seu fill, al carrer Ample de Barcelona, el 1888, o una viola de gamba construïda el 1762 al taller d'Antonio Galiano, així com el piano que féu servir a Prada per a la composició de *El Pessebre*. Entre altres elements, hi ha una vitrina que conté diversos objectes de ceràmica popular, esmalt, etc.

Les sales 5, 6, 7 i 8 són reconstruccions de diverses estances utilitzades per Pau Casals al llarg de la seva vida, amb molt bona part del mobiliari i d'objectes diversos conservats. Són objectes que no figuren detallats al catàleg-guia del Museu, però que són molt interessants des del punt de vista etnogràfic. A la sala 7, menjador de la casa, destaquen una gramola i un aparell de ràdio, dos bodegons i altres pintures, i força elements de ceràmica popular: pots, rajoles, plats blaus, plats d'ús domèstic, també amb decoració policroma del segle XIX.

El pas a la sala 8, sala d'estar, ens és barrat per un cordó. Des del llindar, hi podem distingir, malgrat la distància i la poca llum, un piano, un harmònim, fragments d'un retaule barroc i una vitrina amb la col·lecció, rica i completa, de figures de pessebre del vell Matines, que malauradament no podem apreciar en detall. Hi ha també un dibuix d'un castell dels Xiquets de Valls i una imatge d'una Dolorosa vestida, de grans dimensions, a més del mobiliari propi d'una sala d'aquestes característiques.

Les sales 5 i 6 són els dormitoris de Molig i de Sant Salvador.

La sala 13 és l'anomenada dels objectes personals. S'hi conserven objectes tan íntims com les pipes que utilitzava el mestre, estris d'escriure, cordes dels instruments (també hi ha objectes

personals a la sala 1), una gralla en record de "Les Matinades" del Vendrell, així com altres obsequis: corbates, batutes, etc.

La resta de les sales contenen els documents i el material necessari, degudament ordenat i envitrinat, per veure i entendre la vida i l'obra del músic detall a detall. El recorregut biogràfic, l'iniciem a la sala 1 amb els primers documents (1883-1889), les primeres partitures i manuscrits. A través del recorregut per les diferents sales i vitrines anem trobant els moments íntims i personals, i també els de més significació col·lectiva, que formaren la trajectòria artística i personal del mestre. Les estades a París i a Madrid, l'amistat amb la família reial espanyola, la seva relació amb altres músics. A través de la correspondència podem anar veient i vivint la vida de Pau Casals, complementant-la amb les imatges i els objectes que

s'hi apleguen. Com és de suposar, també s'hi conserven els programes dels concerts que realitzà.

No podem acabar sense dedicar unes ratlles a l'Auditori Pau Casals, segons projecte de l'arquitecte Jordi Bonet i Armengol. L'Auditori, situat enfront del Museu, determina el conjunt com a centre d'atenció musical del Vendrell, a Sant Salvador i completa la perspectiva sobre el passat (el Museu) amb l'activitat del present (el desenvolupament musical a l'Auditori). La tradició i el futur, sempre sobre el camí de la història. Aquest auditori mostra, certament, una sonoritat excepcional; com a senyera, s'ha centrat en l'organització, principalment, dels cicles de Concerts de Primavera i del Festival Internacional de Música Pau Casals, per on han passat solistes i formacions que han prestigiat el Festival, l'Auditori i l'obra, en defini-

tiva, de la Fundació, tal com fou la voluntat de Pau Casals.

La direcció actual de l'Auditori s'ha proposat aprofitar aquest marc favorable per tal d'eixamplar les activitats musicals i culturals de l'Auditori i el seu entorn, per arribar a fer de Sant Salvador un punt de referència imprescindible en el mapa cultural català.

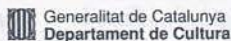
Definitivament, la presència de Pau Casals ha marcat la vida de Sant Salvador i del Vendrell, d'una gent que se senten i se saben hereus de la seva obra i que fan seva l'obligació de perpetuar-la i difondre-la, sigui a través de l'Associació Musical Pau Casals, del l'Escola de Música que també porta el nom del mestre, o de l'estima pel Museu. Pocs deuen ser els museus que, com aquest, visquin tan integrats i amb tanta consonància amb la població, fins amb la seva intimitat quotidiana, des de la vetlla d'un patrimoni.

XXXVIII CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

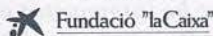
Membre de la «Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique»

Del 23 de març al 7 d'abril de 1992
PIANO - GUITARRA

Patrocinat per



Col·labora



150 concursants inscrits, dels països:

Alemanya, Àfrica del Sud, Armènia, Austràlia, Àustria, Azerbaidjan, Bielorússia, Bulgària, Canadà, Corea, Cuba, Espanya, EUA, França, Grècia, Hongria, Irlanda, Islàndia, Itàlia, Iugoslàvia, Japó, Letònia, Lituània, Nova Zelanda, Perú, Polònia, Romania, Rússia, Suècia, Txecoslovàquia, Ucraïna, Uruguai, Xina (R.P.), Xipre.

PROVES ELIMINATÒRIES

CASAL DEL METGE

Del 23 de març al 3 d'abril (inclòs)

PROVA FINAL

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Diumenge, 5 d'abril, a les 17.30 h.

CONCERT DE CLAUSURA I ENTREGA DE RECOMPENSES

SALÓ DE CENT DE L'EXCEL·LENTÍSSIM AJUNTAMENT DE BARCELONA

Dimarts, 7 d'abril, a les 19.00 h.

CLAUDI ARIMANY

La veu solista catalana de flauta

per JAUME COMELLAS

El flautista granollerí Claudi Arimany s'ha convertit en la que podríem considerar veu solista catalana de flauta. Ell és el protagonista obligat de bona part de les manifestacions concertístiques que tenen el centre en aquest instrument, gràcies a un prestigi assolit a través d'un historial substantiu i obert a perspectives àmplies.

De temperament extrovertit, li agrada més parlar del seu futur que del seu passat; dels projectes que omplen cada dia més la seva agenda que no d'uns anys "de galera", per altra part no excessivament problemàtics.

Sense antecedents artístics en el seu àmbit familiar, es va iniciar a la música de forma natural, sense cap predisposició ni molt menys planificació específica. A l'escola s'ensenyava música i ell n'estudiava juntament amb la resta de companys, sense aleshores pretensions ulteriors. De mica en mica, s'hi va anar ficant sense abandonar mai els que aleshores eren els seus estudis principals i en els quals va arribar a cursar uns anys d'ESADE, carrera que va abandonar a la meitat quan, a la fi, la música havia envaït, quasi sense adonar-se'n, bona part de les hores i les energies del jove estudiant.

Solfeig amb aquella columna central de la música granollerina que va ser el mestre Josep Maria Ruera i flauta amb Salvador Gratacòs marquen fites significatives, però no definitives, del seu aprenentatge fins a arribar a un moment clau. Els cursos d'estiu professats amb Alain Marion a

Niça i en la branca de música de cambra amb Georgy Sébok a Suïssa.

L'any 1980 es desplaça a París, on estudia durant dos anys al Conservatori Hèctor Berlioz amb Raymon Guiot. Dos anys closos amb el Premi Extraordinari aconseguit per unanimitat del jurat. Aquest serà el punt de partida d'una carrera professional que, des d'aleshores, no ha parat de desenrotllar-se sobre la base d'una decidida i pràcticament excloent dedicació a l'activitat solista.

—He tingut poc rodatge com a membre d'una orquestra. No m'hi sento, no va amb la meua personalitat. No sóc gaire "bon creient". No m'ho he plantejat, cosa que no vol pas dir que no ho faci mai. A més, ho considero una activitat molt difícil i molt dura. I sovint poc reconeguda.

Reblarà el clau de les seves conviccions en el paràgraf següent en què es referma en la primacia del solista a l'hora de la valoració del fet concertístic, fins i tot per damunt de la figura del director.

—Fa poc he interpretat el Concert per a flauta de Carl Nielsen amb la Simfònica de Palma. És un dels grans concerts del segle XX. I t'adones que tot i que la part solista és molt difícil, també ho són les parts de fagot, trombó i clarinet. Hi ha molts diàlegs amb diversos instruments i les seves parts són realment difícils. Però a la fi allò que dona personalitat musical d'un concert és el solista, no el director.

Reconegut amb tots els seus mestres, situa, però, en un lloc d'honor la figura de Jean Pierre Rampal, amb qui ha tingut oportunitat de treballar nombroses

vegades i de qui diu que és el flautista que més li agrada. Després ampliarà el testimoniatge de la seva estima. El fet d'optar decididament i exclusiva per la via solista ofereix, juntament amb l'avantatge fonamental de la llibertat d'acció, alguna contrapartida no gens insignificant.

—Fer-se una carrera —i aquesta paraula no m'acaba d'agradar— un mateix sempre és difícil. Depens de representants per als quals també resulta difícil vendre música. Tot i que les possibilitats últimament s'han eixamplat molt, sempre són petites. El meu procés ha estat laboriós i lent. En aquesta feina mai no s'acaba d'aprendre. Jo treballo força aquí, però també a fora. Fora tens més facilitats, per exemple, per enregistrar discos. Aquí és molt difícil. Només en els primers quatre mesos de l'any passat vaig enregistrar-ne dos. Això, aquí, és impossible. Treballo per a una firma alemanya. El primer va ser gravat a Varsòvia amb l'orquestra de cambra d'aquesta ciutat. Comprèn quatre concerts per a flauta i orquestra de François Devienne i és el primer de la integral d'aquests concerts, que comprendrà quatre CD que comprenen els tretze concerts d'aquest compositor. És la primera vegada que s'enregistren i per a mi és un projecte molt important. El segon disc que vaig enregistrar aleshores comprèn els concerts per a flauta i orquestra de Mozart. Ho vaig gravar amb la famosa Orquestra de Cambra de Moscou i sortirà per Ensayo. És el meu primer disc amb un segell d'aquí.

Feta aquesta digressió en la parcel·la discogràfica, parcel·la a la qual Claudi Arimany ha



Jean Pierre Rampal i Claudi Arimany, amb l'Orquestra Josef Suk de Praga, al Festival de Llivia l'estiu de l'any passat

prestat una atenció especial, reprenem el diàleg en el seguiment de la seva trajectòria professional, en la qual se li fa difícil de trobar alguna fita especialment decisiva. Amb prou feines li arranquem el seu debut al Palau de la Música Catalana amb la interpretació, juntament amb Madrona Elias, de la integral de l'obra de Bach per a flauta i orquestra. També el concert celebrat a la Sala Txaiovski amb l'Orquestra Nacional de l'URSS i el que va fer més recentment, el març de l'any passat, amb la mateixa formació i amb la qual va enregistrar els *Concerts en Re i en Sol* de Mozart.

El salt de l'Atlàntic, concretat en dos concerts que van tenir lloc l'any passat a Detroit i Chicago, també constitueixen per a ell referències importants de la seva carrera.

—*En guardo un record molt bo. Vaig tenir crítiques molt favorables. Confio tornar-hi aviat.*

Per a Claudi Arimany la flauta és un instrument que ocupa ja un lloc destacat entre els solistes. I remet a la tasca endegada per l'esmentat Rampal en aquest sentit: en el de donar protagonisme universal a l'instrument.

—*És Rampal qui ho va aconseguir, recorda Arimany. Ell és el primer gran instrumentista de*

vent famós arreu del món. I això tots els solistes de vent li ho hem d'agrair. Va aconseguir que la flauta entrés, juntament amb el violí, el piano i el violoncel, a formar part dels grans instruments solistes, en igualtat de condicions. Ell va ser el qui va donar el gran tomb. S'ho va proposar des del primer moment i ho va aconseguir gràcies a la seva manera d'interpretar i també gràcies a la seva personalitat.

A Claudi Arimany, li agrada la vida de rodamón que comporta la seva professió i la seva manera concreta de viure-la...

—*Estableixes contacte amb músics que tenen una visió diferent de les coses i tot plegat enriqueix.*

—*La flauta, té problemes de repertori?*

—*Després del violí i del piano és l'instrument que compta amb un repertori més ampli. Una altra cosa és que tot tingui una gran qualitat i que sigui ben conegut. Per altra part, resta molta cosa per editar.*

—*Compta també amb un repertori contemporani?*

—*Sí, perquè és un instrument molt dúctil. I això és justament el que busquen molts compositors.*

Sobre la interpretació de música pre-clàssica amb instruments moderns, observa:

—*A mi això no em crea cap mena de càrrec de consciència. La flauta és un instrument antiquíssim, que sempre ha estat sotmès a processos d'evolució. El model actual data de mitjan del segle passat, en què es va aconseguir trobar allò que es buscava. Per altra part, és evident que és millor fer música amb un instrument que pot tocar més notes que no amb un que en pot tocar menys. Tot això dels instruments antics és una cosa interessant, però no per aquest motiu s'ha de limitar el repertori. Hi ha tantes coses que han canviat, que l'instrument és només una anècdota. L'instrument és un mitjà, no un fi. La música, la fan els músics, no els instruments.*

La conversa s'ha produït en el to més distès possible. En aquest to que afavoreix, sobretot, el caràcter i la humanitat absolutament lliure i relaxada de l'interlocutor, no gens donat a afeixugar conceptes amb elucubracions deliberadament transcendents o amb frases pretensioses per a l'antologia. En aquest to que fa possible també la seva concepció podríem dir "esportiva", no gens formalista ni enervant de les coses, que té l'interlocutor. En aquest to, encara, propi d'un artista que, si bé viu amb satisfacció els importants atots superats en la seva per altra part puixant carrera, toca de peus a terra i no pretén de cap de les maneres estirar més el braç que la mànega a l'hora de l'autoconsideració personal. En aquest to, a la fi, que permet una força dilatada i còmoda relació personal i una àmplia gamma de complicitats.

La personalitat de Claudi Arimany, en tot cas, no quedaria suficientment perfilada si oblidéssim un detall ben significatiu. En el seu currículum no figura ni tan sols un discret títol acadèmic. Ni, per descomptat, sembla importar-li gens ni mica. Una altra riulla franca de les que ha prodirat al llarg de la conversa ho confirma plenament.

Adéu a La Cova del Drac (1965-1991)

per RICARD GILI

Aquesta fi de 1991, als aficionats al jazz ens ha arribat la notícia del tancament de La Cova del Drac, el local de Barcelona que des de fa més anys oferia regularment actuacions de música de jazz. La raó del tancament sembla que és la impossibilitat, per manca de col·laboració dels veïns de l'immoble, d'efectuar les reformes que la normativa de seguretat actual exigeix.

Cal que ens avancem a dir que el propietari de l'establiment ha anunciat l'obertura, d'aquí a poc temps, d'un nou local de les mateixes característiques, el qual portarà també el nom de La Cova del Drac.

És obligat, però, fer una mica d'història del que ha estat aquest local en la vida cultural barcelonina i, en particular, en l'ambient del jazz, en els darrers vint-i-cinc anys. Reculem, doncs, en el temps.

Ens trobem a mitjan dels anys seixanta. Fa poc temps que ha sorgit el fenomen de la Nova Cançó, el qual ha tingut una bona acollida en molts estaments de la societat catalana. Alguns dels promotors d'aquest moviment, com Ermengol Passola i Josep M. Espinàs, organitzen una societat (HACSA) com a instrument de suport i promoció dels nous cantants. Sorgeix així l'editora discogràfica Concèntric que, a l'igual que EDIGSA, es dedica exclusivament a l'edició de discos en català. Els projectes d'aquesta societat, però, no s'acaben aquí. Amb molt bon criteri, consideren que convé introduir la cançó en la vida quotidiana dels catalans i no limitar-la només als recitals aïllats, que sovint agafen el caire tirant a seriós, una mica encarcerat, de la litúrgia reivindicativa. Per popularitzar la cançó en tots els sectors de la so-

cietat catalana, no només en aquells més conscients, cal donar-li també un to més informal, més frívol. D'aquí sorgeix la idea de crear un local nocturn on hi hagi, naturalment, cançó catalana, però també ball i espectacle. Així neix La Cova del Drac el 1965.

No cal insistir en les peripècies per les quals passà aquest local durant aquells anys difícils. Les coaccions, amenaces de tancament i, en alguna ocasió, el tancament efectiu, foren dificultats que només l'entusiasme i l'abnegació dels promotors de la Cova pogueren superar.

Malgrat aquests entrebancs, la tasca diària anà fent forat i, així, la cançó comença, en certa mesura, a "normalitzar-se".

Amb el temps, la plataforma cultural de la Cova s'anà eixamplant. Així, acollí exposicions de pintura, inclogué el "teatre de cabaret" en la seva programació i, també, obrí les portes a la música de jazz.

En aquell moment vaig viure molt de prop aquesta entrada del jazz en La Cova del Drac.

El meu pare, l'arquitecte Joaquim Gili i Moros, gran aficionat al jazz, organitzava des de començaments dels anys seixanta unes audicions comentades de discos amb la finalitat de donar a conèixer aquesta música. Aquestes sessions, que es feien els diumenges al matí a casa nostra, s'anomenaven audicions de La Locomotora Negra, atesa l'altra gran afecció del meu pare: el ferrocarril. Va arribar un moment, però, que a casa ja no hi cabíem. Aleshores el meu pare, soci d'HACSA i amic personal d'Ermengol Passola, comentà a aquest la possibilitat de celebrar les sessions de La Locomotora Negra a la Cova del Drac. La proposta fou ben rebuda i, d'aquesta manera, la tardor del 1966 tingué lloc la primera audició

matinal de discos de jazz a la Cova.

A part de les audicions de discos, s'organitzaven algunes sessions excepcionals amb l'actuació de músics en viu, com la que va protagonitzar el trio del pianista francès Jimmy Rena. Més tard, l'any 1971, en un d'aquests concerts matinals, es presentà per primera vegada en públic l'orquestra de La Locomotora Negra.

De tota manera, en aquella època, el monopoli del jazz en viu a les nits barcelonines el tenia el Jamboree, aquella mítica cava situada en un racó de la Plaça Reial. Durant aquells anys poguérem conèixer personalment i fer amistat amb els *jazzmen* de gran categoria que allí actuaven: Bill Coleman, Hal Singer, Albert Nicholas, Guy Lafitte, etc. Ara bé, el 1969 el Jamboree tancà les seves portes, i es produí, així, un buit important en la vida jazzística de Barcelona.

Després de rumiar-ho un temps, Joaquim Gili proposà al senyor Ramon Tordera (que s'havia convertit en el propietari de la Cova en desfer-se la societat HACSA) la possibilitat d'intentar omplir aquest buit deixat pel Jamboree en desaparèixer. Ramon Tordera l'acceptà. Nasqueren així les Nits de Jazz de La Cova del Drac. Una setmana al mes hi hauria jazz a la Cova, protagonitzat per un solista de talla internacional i acompanyat per músics del país.

La primera actuació fou la del saxofonista negre nord-americà Hal Singer, el mes de febrer de 1972. Durant aquell any i els següents actuaren a La Cova del Drac grans figures del jazz, com Bill Coleman, Benny Waters, Albert Nicholas, Guy Lafitte, Memphis Slim, etc. Cal fer esment de la meritòria feina d'acompanyament que dugueren a terme alguns dels nostres millors



Darrer concert oficial a la Cova del Drac, el passat 31 de desembre, amb el grup de Tete Montoliu (al piano)

jazzmen, com el pianista Lleó Borrell, el bateria Josep Farreres, i aquell excel·lent contrabaixista suís resident a Castelldefels, Eric Peter.

De tota manera, no era sempre fàcil trobar músics disponibles per acompanyar els solistes que actuaven a la Cova. Recordo que en una ocasió el veterà saxofonista Benny Waters hagué d'afrentar una sessió amb l'únic acompanyament de bateria i contrabaix, per manca de pianista. Donant mostres d'un gran professionalisme i de comprensió de les nostres dificultats, efectuà una actuació memorable, multiplicant els seus solos, tant al saxo tenor com al saxo alt i al clarinet, sense concedir-se ni un respir.

Com a sessió memorable, recordo una actuació de Bill Coleman, a la qual s'afegí de forma espontània el saxofonista Pony Poindexter. S'organitzà aleshores una formidable *jam session* en què els dos solistes rivalitzaren, no tan sols en el domini dels instruments respectius, sinó, sobretot, en uns diàlegs vocals en *scat* que, pel seu humor i el seu *swing*, feren esclatar d'entusiasme els aficionats allí presents.

En aquest punt, cal dir que La Cova del Drac, com a cava de jazz, tingué, tant aleshores com en els anys següents, un caràcter més aviat atípic. No responia a la imatge que la gent habitualment es fa d'un club de jazz. En això

era tot el contrari del Jamboree, el qual, amb la seva arquitectura de voltes baixes, la molt escassa il·luminació i aquell públic heterogeni, propi de les nits de la Rambla barcelonina, donava molt més la imatge estereotipada que hom té d'una cava de jazz.

La Cova del Drac, en canvi, amb la seva decoració i mobiliari inspirats en els cafès de principis de segle, la disposició del públic al voltant de l'escenari, i la mateixa qualitat d'aquest públic, tenia un to més formal i, a vegades, una mica rígid. No obstant això, sempre fou d'agrair el silenci que generalment regnava durant les actuacions. De vegades era el mateix públic el que feia callar els esporàdics xerraires que aixecaven massa la veu. En general, per al públic de la Cova, la música era allò primer. Em sembla que els músics la valoraren, aquesta actitud.

Quan el meu pare, cap al 1975, es retirà d'aquestes activitats tan mogudes, La Cova del Drac seguí oferint, amb més o menys regularitat, actuacions de músics importants. Fou l'època en què les nits de jazz eren animades regularment per un conjunt anomenat The Preachers (Els Predicadors) que dirigia el veterà bateria Josep Farreres, el qual, voltat de músics locals, aconseguia comunicar al públic el seu entusiasme i amor per a aquesta música.

A finals dels setanta la programació de músics de jazz a La Co-

va del Drac agafa una nova empena gràcies a la col·laboració que ofereix l'associació dels Amics del Jazz. S'inicia aleshores una nova etapa, tan brillant, o més, que la de les Nits de Jazz originals. Des de 1979, i al llarg dels anys vuitanta, passa per La Cova del Drac una molt important quantitat de solistes i conjunts de la més gran categoria. En aquesta època actuaren successivament els trompetes Wallace Davenport, Harry "Sweets" Edison, Joe Newman, Irving Stokes, Bill Berry; els saxofonistes Buddy Tate, Eddie "Lockjaw" Davis, Billy Mitchell, Clifford Scott, Teddy Edwards, Percy France, Jimmy Powell, Earl Warren, Guy Lafitte, Hal Singer, Spike Robinson; els trombonistes Al Grey, Gene "Mighty Flea" Connors, Lou Blackburn; els pianistes Red Richards, Ralph Sutton, Sir Charles Thompson, Randy Wetson, Cliff Smalls; els organistes Wild Bill Davis, Lonnie Smith; els guitarristes John Collins, Dicky Thompson, Melvin Sparks, Nathan Page, Raphaël Fays; els contrabaixistes Jimmy Woode, Leonard Gaskin; els bateries Oliver Jackson, Michael Silva, George Green; les cantants Carrie Smith, Adrienne West, Liz Mc Comb, Clementine Jones, i, naturalment, músics locals com Tete Montoliu, Benjamin Leon, La Locomotora Negra, els grups de Terrassa, etc.

Aquesta llista resulta impressionant i situa La Cova del Drac, durant aquesta època, al nivell de les millors caves de jazz europees.

Darrerament, a part de les actuacions de músics internacionals, se celebraven setmanalment *jam sessions*, en les quals qualsevol músic podia actuar de manera espontània, i unes altres sessions dedicades a l'estil New Orleans, que tenien un públic fidel i entusiasta.

Aquesta és, resumida, la història de La Cova del Drac com a cava de jazz al llarg de tots aquests anys. Esperem que amb l'obertura del nou local aquesta història es pugui perllongar encara molt més.

Concurs permanent de joves intèrprets

Joventuts Musicals d'Espanya convoca per als dies 23, 24, 25 i 26 d'abril, a la ciutat de Cadis, el seu Concurs permanent de joves intèrprets en les fases següents: violí, viola, violoncel i contrabaix; guitarra, *vihuela*, llaüt i resta d'instruments d'aquesta família, i arpa. S'estableix un primer premi dotat amb 200.000 pessetes i la participació en el concert de guardonats a l'Auditori Nacional de Música de Madrid, així com una gira de concerts. També s'atorgarà un segon premi dotat amb 100.000 ptes., i diferents beques d'estudis dotades amb 50.000 ptes.

Els participants han de tenir 25 anys el 31 de desembre de 1992. La data límit per a inscriure's és el dia 26 de març.

També s'anuncia una convocatòria extraordinària preparatòria al Concurs Europeu que se celebrarà a Espanya el novembre d'aquest any. Els instruments que inclou aquesta convocatòria són violí i flauta, i s'estableixen dues categories de participants: categoria infantil -nascuts el 1975 o després-, i categoria juvenil -nascuts entre 1971 i 1974.

D'altra banda, el passat mes de novembre se celebrà una altra edició del Concurs permanent de joves intèrprets a Bilbao, dedicat a les especialitats de música de cambra i cant. El jurat, presidit per Xavier Montsalvatge, atorgà els premis següents: Fase de cant: dos segons premis per a Olga Pitarch Mampel i Anna Cors Borrell. Fase de música de cambra: primer premi per a Asier Polo Bilbao (violoncel) i Alfonso Rodríguez de Maribona (piano); dos segons premis per a Ana Briones Rodríguez (flauta) i Luis Rodríguez Martínez (piano), i per al Quartet de Saxòfons de Còrdova. La beca d'estudis fou atorgada a Pablo de Naverán Urrutia (violoncel). ■

Bastià i Bastiana, o un bell exercici d'alta escola



No sempre els grans hipercensurats i hipervalorats forneixen les manifestacions musicals més irrenunciabls. En un sentit ben oposat, a vegades propostes de petit format protagonitzades per artistes no encimbellats, o més concretament en aquest cas "encara" no encimbellats, poden oferir resultats altament reconfortants.

Les representacions que està oferint l'Aula d'Òpera del Conservatori Superior del Liceu de l'òpera *Bastià i Bastiana*, constitueix dins de les limitacions pròpies d'un món escassíssim de recursos, una proposta d'un considerable interès i d'uns resultats absolutament esplèndids.

Hom parteix d'una partitura molt simple, composta per Mozart essent encara un infant preadolescent, centrada en una facècia amorosa entre dos joves camperols enamorats, amb el contrapunt d'un tercer personatge que fa de savi mitjancer en el conflicte. Tot és senzill, clar i transparent i al mateix temps farcit de gràcia i d'ingenuïtat.

La versió que comentem tenia el segell explícit d'un treball "escolar" en el sentit que els seus protagonistes són joves estudiants de cant, encara que en fase

avançada, dirigits en la part musical per la responsable de l'Aula d'Òpera del Liceu, Carme Bustamante. En tot cas, la dimensió escolar va quedar transcendida en el nivell de treball d'alta escola. De versió important en si mateixa, d'una total idoneïtat entre objectius i resultats. I en aquest concepte d'idoneïtat cal situar no solament la cabdal parcel·la vocal sinó també l'escènica, responsabilitat del jove director d'escena, Joan Antoni Sánchez, que va fer el miracle de, amb molt escassos recursos de producció, bastir un muntatge ric en matisos i subtils.

Tot plegat va arrodonir un producte d'una gran validesa dins de la seva deliberada manca de pretensió. De coherència interna, de fluïdesa i de conseqüència. Res no hi era de més ni de menys; tot obeïa a una concepció global fidelment seguida. I en aquest sentit del treball lligat i al mateix temps mancat d'afany exhibicionistes, també hi havia lloc per a la mostració no deliberada, però inevitable, dels detalls d'excepcionalitat creativa individualitzats en l'aportació de la soprano Rosa Mateu, un nom que cal retenir inevitablement. ● Jaume Comellas

MIKROKOSMOS En la mort de Daniel Gautier

El Palau de la Música Catalana està de dol. Sobtadament, ens ha deixat, el proppassat 23 de gener, fulminat per una crisi cardíaca, Daniel Gautier.

Al gran públic, aquest nom, probablement, no li dirà res. Però els qui freqüentem el Palau per raons vocacionals o professionals, i molt principalment els intèrprets habituals, sentim i senten la punyida d'una mort inesperada: la d'un home bo, amatent sempre al servei exigít per la seva condició de tècnic de llums de la sala de concerts, amic lleial i franc.

No. Els projectes, no reïxen només per la capacitat de lideratge d'uns directius, ni per la correcció d'una planificació global. Reïxen, també, per la disposició personal dels qui han de traslladar en fets una opció acordada; una disposició que, quan és aplicada a alguna cosa profundament estimada, va sovint més enllà d'allò que, estrictament, li correspon.

Aquesta disposició singular, Daniel Gautier la tingué en grau eminent; i l'exercí generosament durant trenta anys com a tècnic electricista, a les mans del qual era dipositada una part no pas petita de la bona imatge del Palau —en allò que afecta la normalitat de les sessions de la sala.

Daniel Gautier (en Daniel, com era anomenat col·loquialment) fou pres, com tants d'altres, per l'aura del Palau. I no hi escatimà esforços, al seu servei.

Els seus sòlids coneixements professionals, enriquits per una dilatada experiència, eren doblats d'unes insòlites habilitats que deixaven admirats els profans. I des del seu quadre de comandament al darrere de l'hemicicle, en les sessions públiques, i en tots els treballs de manteniment, vetllà sempre perquè tot anés llis; i ho aconseguí.

Amic dels seus amics, respectuós sempre amb tothom, es complaia en el caliu de l'amistat, amb aquells detalls que pinten la bonhomia d'una persona: l'interès pels altres, els acudits de bona llei o (quan s'esqueia) la demostració de les seves habilitats culinàries...

Daniel Gautier es féu estimar. En acomiadar la seva despulla, tots —amics, companys de treball, representants qualificats dels organitzadors musicals i dels intèrprets— érem conscients que dèiem l'adéu terrenal a un home íntegre i honest; a un home bo, que ha deixat una petja exemplar.

Pere Artís

Cursos de Wouter Möller al Conservatori Municipal

Organitzat pel Departament de Música Antiga del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, el conegut violoncel·lista holandès i especialista en violoncel barroc Wouter Möller va impartir un curs de violoncel en aquest centre, els dies 13, 14 i 15 del passat mes de gener, un curs que tindrà continuïtat els dies 6, 7 i 8 del proper mes d'abril.

Wouter Möller és actualment membre de l'Amsterdam Fortepiano Trio i violoncel solista de la cèlebre Orquestra del Segle XVIII, que dirigeix Franz Brüngen. Ha format part de conjunts tan importants com el Quadre Hottetere o el Quartet Esterhazy, ha realitzat innumbrables enregistraments discogràfics, i ha estat distingit amb el Premi Edison per la seva gravació dels *Trios* de Haydn. És especialista en la interpretació de les *Suites* per a violoncel sol de J.S. Bach i ha donat concerts per tot el món, com a solista amb orquestra o, especialment, amb el clavecinista Bob van Asperen. Realitza activitats docents al Conservatori d'Amsterdam i a la Universitat de Salamanca. Darrerament ha gravat per a Emi Internacional les *Sonates* de violoncel de Vivaldi i els *Concerts* de Boccherini.

En aquests cursos (centrats en les *Suites* per a violoncel sol de Bach), Möller ha acreditat uns dots pedagògics notables i una visió àmplia dels problemes interpretatius inherents a la música antiga.

—*Instruments originals versus instruments moderns?*

—*Evidentment, no és el mateix un Steinway que un clavicèmbal; darrerament ha aparegut un interès generalitzat pels instruments originals, però això no vol dir pas que els instruments moderns no siguin bons; és clar que*

són bons! Però un tipus especial de música pot ser (dic, solament, "pot ser") més interessant si s'interpreta amb instruments originals. Per exemple, penso que els Concerts per a clavicèmbal de Bach són més interessants tocats amb un clavicèmbal que amb un piano; però hi ha pianistes (un exponent del que dic és Glen Gould) que poden ser més interessants que un clavicèmbal·lista sense cap idea. La interpretació depèn de la idea de la música que aporta, de quina cosa volia dir el compositor. Amb l'instrument original tenim més facilitat per arribar a aconseguir expressar la voluntat de l'autor i encertar, a més, el color veritable. Però amb un instrument modern hom pot arribar també a obtenir aquest color, aquesta idea de la música. Jo mateix vaig tenir una educació amb el violoncel modern.

—*Quins violoncel·listes admira més?*

—*Sempre responc el mateix: Boccherini; perquè ha estat l'únic violoncel·lista que ha escrit música interessant; els seus Quintets de corda són d'una qualitat extraordinària. Entre altres intèrprets que m'agraden, destaca Pau Casals, per la seva reintroducció de les Suites de violoncel sol de Bach. En l'intèrpret, la tècnica és molt important, però la tècnica no serveix absolutament de res si s'obliden les intencions del compositor. Casals va trobar una interpretació molt acurada de les idees de Bach.*

El proper "stage" de Wouter Möller al Conservatori (6, 7 i 8 d'abril) serà dedicat a la música violoncel·lística de Boccherini. El curs és dedicat als alumnes oficials d'aquest centre, però també és obert a estudiants de violoncel d'altra procedència. ● Carlos Gervilla

Càtedres P. Vallribera i Lamote de Grignon al Conservatori del Liceu

Aquest curs 1991-92 es caracteritza per la consolidació de la línia pedagògica que segueix el Conservatori Superior de Música del Liceu un cop estructurada la nova Junta Directiva que es formà ja fa més d'un any (amb Manuel Vallribera com a president i Anna M. Albors com a directora).

La seva línia pedagògica es pot resumir en dos grans blocs: incidir en el llenguatge musical des dels inicis i treballar a fons la música de cambra. A aquests dos objectius principals, s'hi afegeix la tasca de limitar, en el futur, el nombre d'alumnes oficials (mesura que, ara per ara, no afecta els qui es troben en cursos avançats) amb la finalitat de millorar la mitjana de temps entre professor i alumne. Així, aquest curs compta amb uns 2.000 alumnes oficials (un 10 % menys de nous alumnes), una vuitantena de professors i una dotzena d'escoles de música filials a tot Catalunya.

Cal destacar, també, l'existència de les càtedres d'instruments de pua, d'arpa i d'instruments de cobla. El Conservatori del Liceu té també una orquestra de cambra, dirigida per Jaume Francesch, i formacions corals. D'altra banda, és previst que el mes d'abril es presenti una cobla amb la finalitat de potenciar les audicions de música genuïnament catalana per a aquest tipus de formació orquestral.

També, el passat febrer, el Conservatori del Liceu adjudicà la càtedra del mestre Pere Vallribera a la pianista Anna M. Cardona (professora titular d'una càtedra de piano d'aquest Conservatori), i la càtedra de Joan Lamote de Grignon a la pianista Anna M. Albors (directora del Conservatori). ■

Nova política musical de la Fundació "la Caixa"

Un cicle de quatre concerts relacionats amb l'exposició de pintura dedicada a Modest Urgell inicia la nova política musical de la Fundació la Caixa.

Els trets principals se centren en la realització de cicles vinculats a algunes de les exposicions de plàstica que promou l'esmentada Fundació, i l'increment de les activitats formatives, tant per a intèrprets com per a públic en general. Al mateix temps, es mantindrà el Festival de Música Antiga, que enguany assoleix la quinzena edició i que s'inserirà dins del Festival de les Arts i també el Festival de Flamenc, que es disposa a viure la seva catorzena convocatòria. Per altra part, es diversificaran els marcs d'actuació alleugerint així el protagonisme central que assolía Barcelona dins del bloc de l'activitat musical de la Fundació la Caixa.

Pel que fa a l'activitat formativa, en el número anterior ja es va informar del Programa de Música 1992 endegat juntament amb la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana. Així mateix, s'anuncia la celebració del

III Stage Internacional de Música de Cambra. També s'anuncia la creació d'un nou stage, que tindrà lloc a Santiago de Compostel·la, dedicat a la música barroca i que dirigirà Helmuth Rilling. Aquest stage es realitzarà en col·laboració amb el Ministeri de Cultura i l'Ajuntament de l'esmentada ciutat gallega.

El Festival de Música Antiga tindrà lloc a la Basílica de Santa Maria del Pi i entre els intèrprets més destacats cal assenyalar el *Sequentia Köln* i l'Ensemble Organum.

Hom manté la tradició dels concerts de Setmana Santa amb la versió de la *Passió segons sant Mateu* de Bach, i de Nadal amb *El Messies* de Händel. El primer, a cura del Collegium Vocale i la Chapelle Royale dirigits per Philippe Herreweghe, i el segon, en una versió del Cor de València i la Scottish Chamber Orchestra dirigits per Antoni Ros-Marbà. Assenyalem, finalment, el patrocini de la versió de l'òpera de Vivaldi *L'Olimpiade*, dirigida per René Clemencic, que s'oferirà dins del Festival de les Arts. ■

Curs de Composició i Instrumentació per a Cobla

El Conservatori de Música de Girona desenvolupa des del passat febrer i fins al proper mes de maig el Curs de Composició i Instrumentació per a Cobla, sota la direcció de Joan Lluís Moraleda. Pel que respecta a la composició de música per a cobla en concret, a tot Catalunya no hi ha cap lloc on els estudiants puguin rebre uns mínims coneixements d'aquesta especialitat. Atesa aquesta situació i el fet que evidència, el Conservatori de Giro-

na hi vol donar un impuls per mitjà d'aquest Curs. Aquest Conservatori té una llarga trajectòria de treball per a la cobla. Ja en els anys seixanta, el claustre de professors comptava amb un professor de tenora i tible; des de llavors, s'hi han incorporat professors instrumentistes de les més acreditades cobles gironines.

Aquest Curs és dirigit a alumnes amb un nivell de 2n. curs d'harmonia i s'imparteix en un total de set sessions. ■

Ressons a cinc ciutats catalanes

Enguan, la segona edició del cicle estable de cançó catalana que organitza el Centre de Promoció Musical Ressons (del Departament de Cultura de la Generalitat), dirigit per Ramon Muntaner, es desenvolupa simultàniament a cinc ciutats catalanes durant cinc dies. El cicle començà el passat 13 de febrer a Girona, Vic, Manresa, Figueres i Sabadell i acaba aquest 12 de març. Els recitals, els ofereixen Joan Amèric, Joan Isaac, Ovidi Montllor, Tomeu Penya i Rosa Zaragoza.

D'aquesta manera es compleix l'objectiu d'arribar a diferents punts de Catalunya i no només monopolitzar el cicle de cançó a la ciutat de Barcelona. En properes edicions és previst d'ampliar el nombre de ciutats que poden acollir el cicle i també és previst condicionar l'antic local de la Filмотeca, a Barcelona, per convertir-lo en un espai que acolleixi futures programacions estables de cançó, així com activitats escolars orientades a aquest terreny musical. D'altra banda, és en carter a el projecte de trobar un lloc adequat per a desenvolupar un cicle de rock.

La temporada passada, Ressons organitzà el cicle Dijous al Regina al qual assistiren un total de 8.156 espectadors. ■

VII Concurs de Piano de Berga

El Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill" convoca el VII Concurs de Piano Ciutat de Berga al qual poden participar els pianistes nascuts als Països Catalans —o qui hi portin residint més d'un any— amb una edat no superior als 29 anys el dia 31 de desembre de 1991. El concurs es divideix en tres categories: A, fins a 28 anys; B, fins a 19 anys; i C, fins a 13 anys. Cada categoria té estipulat tres

II Pòdiums- Concerts de Música de Cambra i Joves Intèrprets

L'Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada convoca els II Pòdiums-Concerts de Música de Cambra i Joves Intèrprets, en els quals poden participar tots els joves músics d'edat no superior als 30 anys. La participació pot ser individual o bé de grups de cambra.

Es convoca una prova per tal de seleccionar: 2 intèrprets solistes, 2 grups de cambra de més de dos components, i 2 duets de piano. Els seleccionats faran un concert a l'Escola de Música. La remuneració del concerts serà de 20.000 ptes., a les quals s'afegiran 10.000 ptes. sempre que s'interpreti una obra d'un compositor que pertanyi a l'Associació Catalana de Compositors i hagi estat escrita després del 1950.

La prova selectiva es realitzarà el dia 14 de març i cal que els intèrprets preparin dues obres de diferents èpoques.

El jurat serà compost per Albert Sardà, Lluís Claret, Angel Soler, Josep Padró i M. Dolors Aldea. La data límit d'inscripció és el dia 7 de març.

Per a més informació i inscripcions: Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada. C/ Alzines, s/n. Mas Sant Joan. 08250 Sant Joan de Vilatorrada. Tel.: 872 47 25. ■

premis, més un de l'Associació Catalana de Compositors i un del Centre Musical "L'Espill". La quantitat del premis oscil·la entre les 200.000 i les 10.000 pessetes. El Jurat és compost per: Antoni Besses (president), Angels Alabert, Anna M. Cardona, Liliana Maffiotte, Montserrat Perayre, i com a president d'honor l'Alcalde de Berga, Jaume Farguella. El termini d'inscripció s'acaba el 30 de març. Per a més informació: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill". Concurs de Piano. c/Ciutat 16, 1r. pis. 08600 Berga. T.: 821 39 53. ■

Concurs de joves intèrprets organitzat per Paper de Música

Amb la finalitat de promoure les activitats dels joves intèrprets, Paper de Música de Capellades convoca una nova edició d'un concurs (sota la presidència d'honor de la senyora Marta Ferrusola) destinat a guardonar solistes o grups de cambra en vista a posteriors actuacions en festivals i cicles de concerts (els organitzadors dels quals seran presents als concerts de presentació del guanyador).

Les bases principals del certamen són: 1) El concurs és adreçat a solistes i a grups de cambra. Els solistes hauran de ser nats a partir de 1967; quant als grups de cambra, cal que la mitjana d'edat no superi els trenta anys. 2) El concurs constarà de dues fases i començarà la segona setmana del proper mes d'abril a Barcelona; els concursants que passin a la prova final seran convocats a una única sessió, que tindrà lloc el dia 13 d'abril a la Sala Paper de Música de Capellades. 3) El termini d'inscripció finalitzarà el dia 25 de març. 4) Atès que Paper de Música ha promocionat en convocatòries anteriors una soprano, un duo de clarinets i un trio de violí, violoncel i piano, en aquesta nova edició queden excloses aquestes modalitats. 5) El guanyador del concurs es compromet a oferir tres audicions consecutives, no remunerades, del mateix concert a la Sala Paper de Música. 6) Es compromet, durant un any, a participar, amb caràcter remunerat, en tots els festivals i cicles de concerts que el sol·licitin, a partir de la presentació inicial. 7) El jurat serà presidit per Antoni Ros-Marbà i integrat, juntament amb ell, per Claudi Arimany, Elías Arizcuren, Josep M. Colom, Benet Casabancas i Enriqueta Tarrés; actuarà en qualitat de secretària, Gemma Romanyà.

Per a tota classe d'informació complementària, els interessats poden adreçar-se a: Paper de Música, c/ del Fossar, 2, 08786 Capellades, tel. 801 20 11. (de 12 a 14 h. i de 16 a 18 h.) ●

Activitat musical a Reus Actualitat i perspectives

per GABRIEL FERRÉ I PUIG

La ciutat de Reus és protagonista d'un seguit d'esdeveniments que obren noves perspectives per al fet musical a les comarques meridionals del Principat de Catalunya i que confirmen la seva capitalitat cultural. Em refereixo, concretament, a tres realitzacions: la nova seu de la Delegació a Reus del Conservatori Professional de Música de la Diputació de Tarragona, la creació de l'orquestra de cambra Camerata XXI i la instal·lació de la fonoteca-videoteca del Centre de Lectura de Reus.

De fet, a banda d'aquests tres aspectes nous, a Reus es desenvolupa amb constància una activitat musical que abraça tant l'ensenyament com l'audició.

Pel que fa a l'ensenyament, cal destacar la intensa activitat que desenvolupa l'Escola de Música del Centre de Lectura de Reus, dirigida per Antoni Colom i afiliada al Conservatori de Granollers. La seva atenció especial a la renovació pedagògica i, doncs, a centrar la finalitat dels estudis a saber fer música i a saber gaudir-ne amb criteri propi fa dir al director, amb to crític evident, que *"molta gent va a un concert sense cap criteri musical i amb les mans a punt per aplaudir"* i que *"per viure la música i fruit-ne s'ha d'entendre i això no s'ha potenciat en els ensenyaments tradicionals"*. Per això l'escola opta per un plantejament diferent: no es tracta, només, de desxifrar

partitures sinó que l'alumne entengui el llenguatge i el fet musical globalment. El Centre de Lectura, a través de la Secció de Música i de la mateixa Escola, també acull formacions musicals diverses: el Cor Mestral, la Coral de Colors o el grup Concertare, que interpreta repertori barroc i clàssic amb instruments històrics.

La ciutat posseeix, a més, dues filials del Conservatori del Liceu; i perquè la música és un fet divers també hi ha una escola de música moderna, Actua músics, dirigida per Pere Bayona i convalidada amb el Taller de Músics de Barcelona, que ofereix un mètode per aprendre les tècniques de la música actual (blues, funky, rock, jazz, pop i salsa) i que compta amb una àrea de noves tecnologies i d'infants.

Encara en l'àmbit de l'ensenyament, cal esmentar l'activitat de la Cooperativa de Música a l'Escola, SCL, la qual, en conveni amb la Regidoria d'Ensenyament de l'Ajuntament de Reus, dona classes de música als alumnes del cicle inicial de primària de les escoles públiques de la ciutat, en espera que la posada en pràctica de la LOGSE normalitzi aquesta situació.

El Premi Ciutat de Reus de Cançó per a Infants és una actuació de l'Institut Municipal d'Acció Cultural (IMAC) de Reus, de la qual cal fer esment especial pel seu valor pedagògic atès que, amb l'edició d'un cançonet que conté les millors obres presentades en cada convocatòria i la posterior distribució a les escoles de

música i corals infantils, constitueix una doble aportació a favor de la creació i la formació musicals.

En un altre ordre, cal esmentar la música folklòrica, que té en el Centre de Documentació sobre Cultura Popular/Carrutxa (amb l'Arxiu de Cançonet i Música Tradicional i les Trobades de Música Tradicional), en la cobla Reus i en les diverses colles de grallers locals (de les quals destaquem l'Escola de Grallers de la Colla Castellera Xiquets de Reus) els seus representants més significats.

I quant a la programació de concerts, cal dir que gràcies a l'activitat de l'Associació de Concerts, de l'IMAC, del Teatre Fortuny —el qual ha impulsat la creació i el desenvolupament de l'Escola d'Òpera—, del Teatre Bartrina del Centre de Lectura, de l'Associació per la Música Creativa i Actual (AMCA) i mitjançant la valuosa tasca de l'organista Josep M. Mas Bonet —des de l'església prioral de Sant Pere— el públic d'aquestes comarques pot assistir amb certa regularitat a manifestacions musicals de nivell prou digne i de qualitat diversa.

Vist, doncs, a grans trets el panorama, recuperem i ampliem les notícies amb què iniciàvem la nostra informació.

Certament, la inauguració recent de la rehabilitació de cal Bofarull, el gran casal del segle XVIII que compta amb un excel·lent saló noble amb frescos de Pere Pau Montanyà, era llargament esperada per molts motius. Un



La sala de Teatre Fortuny de Reus vista des de l'escenari

d'aquests és que properament s'hi ha d'ubicar la Delegació a Reus del Conservatori Professional de Música de la Diputació de Tarragona. Les noves aules, situades a les antigues golfes, són espais ben dissenyats i acollidors, on es podran desenvolupar còmodament les tasques musicals docents. Alhora, s'hi ha instal·lat un auditori especialment adient per a audicions de música de cambra. Tot i aquestes millores, manquen encara algunes qüestions pendents per poder parlar d'un Conservatori plenament consolidat: la manca de recursos humans i de mitjans econòmics en són algunes, de les causes. Com també n'és una altra de paral·lela: la falta del necessari reconeixement d'una major capacitat de gestió autònoma del centre de Reus.

D'altra banda, l'orquestra de cambra Camerata XXI neix gràcies a la iniciativa d'un col·lectiu de mestres de música per crear una institució de naturalesa eminentment pedagògica. La institució té el suport infraestructural del Centre de Lectura i l'ajut econòmic de l'IMAC. L'agrupació musical, dirigida per Xavier Bal·lester, és, de fet, la primera for-

mació instrumental estable semi-professional de les comarques meridionals i té un doble objectiu: d'una banda, el pedagògic i formatiu, i, d'altra banda, l'artístic i cultural. L'orquestra estarà integrada per professors i s'anirà ampliant amb els estudiants que cursen el grau professional de música, que hi entraran en qualitat de becaris. En el futur, amb la realització de concerts l'agrupació pot arribar a aconseguir uns ingressos propis que la farien més autosuficient. Ara, el conveni signat entre els tres ens garanteix la posada en marxa i la continuïtat de la seva tasca. L'excel·lent concert de presentació pública oficial que ens va oferir per la Diada de Reis al Teatre Bartrina ens fa ser optimistes sobre el seu futur.

Finalment, la fonoteca-videoteca del Centre de Lectura de Reus posarà la tècnica al servei de la música i s'hi podrà escoltar i veure tota mena de música. Aquest nou servei de l'entitat s'obrirà durant aquest any, un cop enllestides les obres de rehabilitació de les sales i instal·lats els aparells d'àudio i vídeo. El funcionament de la fonoteca-videoteca es regirà pels mateixos cri-

teris que els de la biblioteca i hemeroteca de l'entitat. Amb aquest nou servei, la ciutat comptarà per primer cop amb la possibilitat de consultar mitjançant procediments de reproducció moderns la música que desitgi. Programacions paral·leles i cicles d'audicions comentades seran altres activitats que s'hi anuncien.

Certament, aquestes noves realitzacions, impulsades des de la societat civil o des de l'Administració, poden contribuir enormement a enriquir l'activitat musical a la ciutat i a les comarques properes. Però és evident que, si hom no posa l'èmfasi en la formació musical i en la seva qualitat, en les infraestructures culturals i en tot allò que ajudi a l'aixecament des de la base del nivell de la cultura musical de la població, de poc servirà el foment indiscriminat que hom vulgui emprendre a favor del fet musical.

Estem massa avesats a actuacions que amaguen, al darrera d'un vistós castell de focs d'artifici, una considerable manca de contingut. I el teixit musical i cultural del país no s'ho pot permetre. Si volem vertebrar també des de comarques, des de Reus, des del Baix Camp, una activitat musical realment viva i profitosa, no ens hem de deixar impressionar gratuïtament pel so de cornetes i timbals o de bombo i plateret. Realitzacions com les que felicement hem anunciat aquí marquen un camí en principi ben pensat, arrelat en una actitud reflexiva, que pot permetre, potser, començar a construir l'arquitectura del fet musical des dels fonaments, no des de la façana d'una política cultural centralista i efectista. Perquè el Baix Camp pugui continuar donant músics i musicòlegs tan prestigiosos al país, als Països Catalans, com Mateu Fletxa el Vell i el Jove, Higiní Anglès o Joan Guinjoan cal que la societat civil segueixi viva i amatent i que l'Administració d'aquestes terres sàpiga crear les condicions necessàries per fer-ho possible: amb formació, infraestructures i públic informat i crític.

7.500 cantaires aplegats al "Catalunya Canta"

per P.A.

Sota aquest lema, i organitzada per la Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC) en commemoració del trentè aniversari de la creació del Secretariat dels Orfeons de Catalunya, el proppassat 19 de gener tingué lloc al Palau Sant Jordi de Barcelona una magna manifestació coral.

Hi participaren, per primer cop en la història del moviment coral en actes semblants, agrupacions pertanyents a totes les branques en què funcionalment és organitzat el cant coral al nostre país, amb un total de 7.500 cantaires.

Col·laboraren a l'acte, també, la Cobla Sant Jordi i l'Orquestra Gèrminans (aquesta darrera, sota la direcció d'Isabel Costes). La presentació, fou a càrrec de Sílvia Còppulo.

El concert fou presidit pel Molt Honorable President del Parlament de Catalunya, Joaquim Xicoy, per l'Honorable Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Joan Guitart, pel president de la FCEC, Lluís Gómez, pel president d'Europa Cantat, Marcel Corneloup, i pel vice-president de la International Federation for Choral Music, Claude Tagger; en lloc preferent, hi assistiren, també, personalitats significades del món coral català i peninsular i representants d'instàncies polítiques i culturals catalanes.

Després de la introducció musical a càrrec de la Cobla Sant Jordi (*La santa espina* de Morera), el Cor multitudinari integrat pels milers d'intèrprets enardí els assistents amb unes vibrants versions per a Cor i cobla (degudes a Prenafeta) de *El cant de la senyera* de Millet (dir.: Lluís Virgili), *Marinada* de Pérez Moya (dir.: Àngel Colomer) i *Suite catalana* —obres de Pérez Moya, Cumellas Ribó, Oltra, Ribó i Morera— (dir.: Ramon Noguera).

A continuació, el president de la FCEC, Lluís Gómez, glossà el lema de la jornada, "Catalunya Canta", i remarcà el valor artístic i de

projecció nacional i internacional del cant coral, tot fent vots per un major expandiment i potenciació de la realitat present.

Les seves paraules foren contrapuntades per les de Marcel Corneloup i Claude Tagger, els quals expressaren la seva profunda admiració pels resultats artístics assolits i per la vitalitat que l'acte demostrava.

La part central fou vertebrada en actuacions particulars de la Federació de Cors de Clavé, de les Corals Juvenils de Catalunya, de les Delegacions Territorials de la FCEC i del Secretariat de Corals Infants de Catalunya; es succeïren en la direcció Isabel Costes (en totes les obres —la majoria— que tenien el suport instrumental de l'Orquestra Gèrminans), Miquel García, Poire Vallvé, Conxita García, Josep Viader i Pere Sellarès. El programa comprenia cançons tradicionals catalanes i composicions originals (E. Grieg, F. Vila, Z. Kodály, J. Sade-rra, R. Martínez Valls, E. Morera, Raimon, A. Guinovart, A. Nicolau i W.A. Mozart).

El concert finalitzà amb la interpretació col·lectiva, amb l'acompanyament de l'Orquestra Gèrminans, del *Al·leluia* de Händel, sota la direcció d'Oriol Martorell, el qual conduí també l'himne nacional *Els segadors*, cantat per tot el públic assistent.

Fins aquí, la menció de les dades. Més enllà, però, s'imposa una reflexió. Sense renunciar, en un futur, a una glossa més extensa sobre el moment actual del cant coral, ací voldríem deixar constància d'uns simples enunciats, tots ells suggeridors de consideracions ulteriors:

- La constatació de la puixança numèrica del moviment coral. Mai —ni en les èpoques més mitificades de la Germanor dels Orfeons de Catalunya o del resistencialisme substitutori— no havia estat assolida una participació com la de "Catalunya Canta".
- La possibilitat d'integrar en un organisme unitari totes les associacions que tenen el cant coral com a base; una possibilitat de transcendència innegable en or-

dre a una vertebració coherent enriquidora.

- La manifestació pública d'un digníssim nivell artístic (admeses totes les limitacions inherents a un acte d'aquesta naturalesa i a un recinte com el Palau Sant Jordi).

- La puixança palpable, numèricament i en voluntat participativa, de les corporacions joves.

- L'existència d'un esplet de directores solvents, d'un divers espectre generacional (que ha assolit de superar possibles ruptures cronològiques), de notables condicions pedagògiques en ordre a guiar col·lectius generals o específics (infants i joves).

- La realitat d'uns moviments infantil i juvenil que són més, molt més, que esperances.

- La validesa del fet coral com a manifestació exclusivament musical.

- Les possibilitats immenses que pot encloure un moviment coral seriós, coherent i vertebrat (possibilitats musicals, formatives, humanes, cíviques, etc.).

"Catalunya Canta" podria ser un punt d'inflexió profunda del moviment coral del nostre país, a tots nivells, sobre la base d'una reflexió seriosa: des de la projecció futura partint d'allò existent, fins a les reivindicacions de major suport institucional (¿és prou valorada, la tasca coral, pels responsables culturals i polítics del país?), tot passant pel convenciment que allò que hom té entre mans cal que sigui conegut (quina oportunitat desaproveitada, aquest "Catalunya Canta" —pràcticament, ni anunciat ni comentat als mitjans de comunicació—, per fer una bona promoció del fet coral!)

Rectifico: no és que "Catalunya Canta" pugui ser un punt d'inflexió; caldria que ho fos! Perquè cal estar amatents als signes dels temps; i, per molts motius, no som pas pocs els qui creiem que el cant coral és en una cruïlla decisiva; i que les opcions que hom adopti, o les omissions de què hom es faci còmplice, hauran de condicionar decisivament el present i el futur d'una faceta transcendent del panorama musical i cultural de Catalunya.

La veu, un instrument perenne?

per JAUME COMELLAS

Després d'haver escoltat el recital que van oferir la soprano Victòria dels Àngels i el tenor Nicolai Gedda el passat 26 de gener, es presenta de forma particularment viva la qüestió sobre la temporalitat o la intemporalitat de l'instrument veu.

Hom parteix, en aquest cas, del fet objectiu que entre els dos insignes artistes sumaven quasi 90 anys de dedicació professional. La soprano catalana va debutar l'any 1945 al mateix Palau i la primera actuació pública de Gedda se situa l'any 1952. Són guarismes, doncs, d'una rotunditat tan absoluta que afavoreixen l'establiment d'hipòtesis o consideracions amb un elevat grau de fiabilitat.

Cal insistir, d'antuvi, en les excel·lències del recital. En l'esplendidesa pel que fa a elegància, sentit expressiu i musicalitat de la versió de set temes de Musorgski que va fer Nicolai Gedda.

O en la capacitat per arribar als nivells d'allò sublim en la interpretació de cançons tradicionals catalanes de Victòria dels Àngels. I també cal parlar dels duos, primer sobre temes de Schumann i posteriorment sobre repertori francès, en els quals



ambdós artistes tenen una privilegiada tradició de fidelitat en el més elevat nivell de categoria interpretativa. La seva versió de *Le trébouchet* d'Hector Berlioz quedarà en el record dels assistents com uns moments d'una plenitud expressiva inigualable.

Manifestacions com aquestes, inviten, si més no, a posar en qüestió determinats tòpics sobre els límits del que podríem anomenar "ús artístic de l'instrument veu". Tòpics recolzats, en bona mesura, en la consideració dels lligams immediats, excloents i conseqüencials de la veu en la seva dimensió física i "atlètica". Consideració que, immediatament, desplaça a un lloc secundari altres aspectes fonamentals de l'ofici de cantar. Justament els que tenen relació amb la parcel·la expressiva. Per tant, la més intrínsecament creativa de l'ofici en qüestió.

No pretenc caure en la bajana-

da de negar la importància, tan i tan elemental, de la component física del fet cantar. Tanmateix, crec que hi ha una excessivament protagonista tradició d'insistència en aquesta component, alimentada sobretot des del camp de l'òpera en el qual juga un paper elementalment important. Però l'òpera només és una de les possibilitats formals d'expressió artística de la veu. I, en tot cas, també aquí el sobredimensionament de la consideració del matís físic ha portat a resultats valoratius equivocats.

En aquest context, hom ha bandejat més del que seria necessari un món de valors d'una validesa absoluta, que han maldat víctimes de l'esmentada tradició. I que en estar vinculats, com s'ha apuntat, a la dimensió més genuïnament creativa, han provocat, per via tàcita, uns buits més que lamentables. L'extraordinària actuació de Victòria dels Àngels i Nicolai Gedda constitueix, així, una impecable lliçó d'estètica musical. Un discurs farcit de rigor, que situa les coses en el seu lloc més precís i que estableix la decisiva divisió entre cantar i crear. I aquí, en el terreny de la creació, en el de la transcendència, és on s'ensorren estrepitosament els tòpics sobre els límits temporals de l'Ofici -així, en majúscules- de cantar.

8^e CONCURS MUNDIAL

MADAME BUTTERFLY

PER A JOVES CANTANTS LÍRICS DE TOTES LES CATEGORIES VOCALS

Amb la col·laboració de

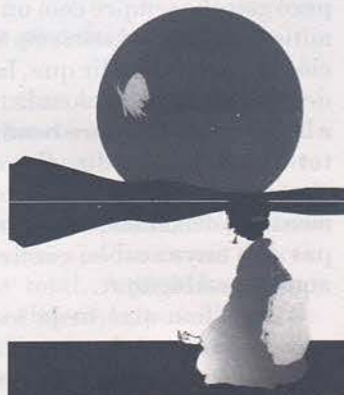


Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Barcelona, 29 d'abril / 7 de maig 1992



Concert dels Finalistes

Gran Teatre del Liceu

7 de maig

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL
GRAN TEATRE DEL LICEU

Director: Enrique Ricci

OFICINA BARCELONA

c/ Mallorca 101, 1r 1a. 08029. BARCELONA
Tel. 454 54 75 Fax 451 32 25

La complexa adscripció nacionalista de *La Dueña*



per JOSEP CASANOVAS

I La partitura

Per fi hem tingut la possibilitat d'escoltar aquesta òpera de Gerhard, inexplicablement inèdita fins ara en la versió teatral completa i només divulgada, fa anys, per una audició radiofònica efímera. Estem tan acostumats al compositor posterior als anys cinquanta i, en un altre sentit, a les partitures anteriors a la guerra civil espanyola, que sempre s'havia creat, fins i tot, una certa temença per tot allò que es podria trobar en les obres d'aquest primer període anglès, durant la dècada dels quaranta. Amb tota la confiança que calia també retre a Gerhard, àdhuc per aquest període, restava una certa recança basada en uns anys en què el compositor hauria pogut explotar més a la lleugera tota la temàtica espanyola. Coneixíem, només, la suite del ballet *Don Quixot*; però una òpera de dues hores de durada era una incògnita real. Al cap i a la fi sempre hi havia la realitat del

canvi tan radical operat a partir dels esmentats cinquanta.

Però, finalment, podem donar fe que estem en presència d'una obra, no solament important, sinó literalment cabdal en tota la literatura musical actual. Si des de la seva creació han passat ja més de quaranta anys, no són tants els que el separen dels de la seva adscripció a l'escola de Pedrell, que durà fins al 1922. Es pot endevinar ja, per tant, que ens cal al·ludir, en gran part, a una major o menor presència pedrelliana en aquesta òpera. De Pedrell, se'n parla sovint, sobretot arran de les obres dels seus deixebles, però gairebé sempre com un ideal mític inassolit en la seva formulació genuïna. Val a dir que, la seva definició d'ideal nacionalista per a la música, no sempre resulta del tot clara, per no dir, fins i tot, contradictòria. I són, precisament, els deixebles, els qui amb el pas dels anys acaben confirmant aquesta ambigüitat.

Així, s'han aixecat ja les primeres veus en defensa i admiració del pretès missatge nacionalista en *La Dueña*. Gerhard no

oblidà mai les referències temàtiques que va aprendre de Pedrell; però ens sembla que allò que fa en *La Dueña* no és més que una intensificació d'aquesta actitud. És a dir, al llarg i a l'ample de totes les extenses dues hores que comporta l'audició, les referències de temàtica hispànica hi són constants, però bigarrades. Un estudi, que demanaria l'extensió d'una tesi doctoral, podria classificar totes aquestes referències en folklòriques, històriques, autòctones o ultramarines, etc...; però és ben cert que es tracta d'una sèrie de reminiscències bàsicament heterogènies. Es tracta, per tant, d'un fenomen més semblant al Falla del *Concert* que no al del *Tricorni*; però d'un *Concert* elevat a una potència quantiosa. En línies generals, i de forma provisional, diríem que les referències més episòdiques són les de caràcter folklòric (fandangos, seguidillas) o històric (tonadillas del segle XVIII). Però hi ha, en canvi, unes altres apel·lacions que empra més extensament per bastir escenes senceres; llavors es tracta del record textual de la

Simfonia espanyola de Lalo o, per dues vegades molt patents al primer i tercer actes, a estereotips ultramarins. Llavors Gerhard arriba fins i tot a "havanejar" descaradament. Com en l'altre estereotip "espanyol" amb què es clou l'escena final. En resum, una sèrie de referències, com apuntàvem, bigarrades, sense una unitat de propòsit estilístic per aquesta banda. Penso que, la intensitat d'aquestes, segueix essent més accidental i d'una gran habilitat oportunista que no pas un model a prendre com una fita en aquella evolució del nacionalisme que, abans de *La Dueña*, havia esbossat ja Salazar.

Diria, com una hipòtesi absolutament provisional i particular, que el gran model de Gerhard ha estat ara el *Concert* de Falla; només que projectat, com deia, a tres actes d'òpera, sense que aquesta darrera sigui susceptible d'ésser presa com un model de nacionalisme evolucionat en si mateixa. El que passa és que, en *La Dueña*, hi ha molt més que aquesta sola temàtica, i aquí sí que es pot parlar d'allò més inesperat, que fins i tot trenca amb la idea anterior de la brusca conversió a la fe dodecatònica de 1950. Perquè tota *La Dueña* és "ja" una òpera que està pensada i escrita en llenguatge de Schönberg i Berg. Hi ha molt, ja, de *Moses und Aron*, i de la mateixa *Lulú*; només que dins d'una harmonia tonal. És a dir, accepta i utilitza plenament la forma i el desenrotllament serials sense fer atonalisme pur.

Això comporta dues fórmules compositives bàsiques. Per una banda, el recitatiu melòdic absolutament reeixit i original, acompanyat sense treva per una orquestra glossadora omnipresent. Per una altra, la creació d'espais de grans frescos orquestrals (generalment, els esmentats obstinats rítmics d'aire ultramarí colorístic) sobre els quals emergeixen els grans concertants o algunes de les millors pàgines líriques a solo. Això obliga a insistir en aquesta gran veritat de *La Dueña*; la de la seva orquestra omnipresent, protagonista absoluta de tota l'obra. Es tracta d'una orquestració i instrumentació

formidables, al nivell màxim del llenguatge simfònic occidental de la darrera postguerra. Hi podem identificar, ja, tota la tímbrica de les darreres simfonies de l'autor, singularment per les sonoritats de la percussió i del metall. Efectivament, una audició comparada amb el model singularíssim del *Rake's Progress* de Stravinsky s'inclinarà sens dubte en favor de Gerhard.

Aquesta presència constant i abassegadora de l'orquestra (és a dir, simplement, de la música), en Gerhard significa una exhibició important d'idees musicals, un repertori inacabable de reeixides intuïcions que brollen sense treva. És, doncs, un pont d'enllaç clar respecte de la pretesa nova concepció dels anys cinquanta. És la proclamació d'un estil propi i molt personal que resolvia, abans d'hora, la futura crisi del docecatonisme pur.

Aquestes solucions que empra Gerhard porten, doncs, a un llenguatge personalíssim i singular que, curiosament, passen epistòdicament per altres remembrances, com poden ésser, fins i tot, les ravelianes. Hi ha molt de la seva orquestra en el rerafons i en el tractament dels ritmes més cadenciosos. Tot realitzat sempre amb un bon gust exquisit, que, potser, s'interromp en l'escena final, que rendeix tribut a un quasi descarat efectisme.

En suma: una òpera importantíssima, cabdal, més en relació amb tot el panorama de la música del segle XX que respecte d'una troballa autèntica en el camp del nacionalisme musical, altrament depassat, ja. Obra per a ésser obligatòriament escoltada amb una perspectiva global, bàsicament orquestral.

II. La producció

Dos noms importants comparteixen també el protagonisme de l'esdeveniment. Antoni Ros Marbà en una direcció orquestral memorable i José Carlos Plaza en l'escènica, d'un encert pràcticament total. Aquest ha copsat magistralment la possibilitat de convertir una òpera de caire expressionista en una representació gairebé popular, de vivacitat

total, tal com, per altra banda, exposa exactament la partitura. Res més oposat a qualsevol hierarquia que no afavoreix gens un compositor actual. Si la partitura significa una creació original sense precedents, també s'esdevé el mateix amb l'espectacle creat per Plaza, exactament situat en una Sevilla post-barroca. Qualsevol excés en el moviment escènic, tampoc no podrà ser-li atribuït ja que, tal com s'ha apuntat, és la mateixa partitura la que el marca amb algunes lleus incursions en el camp de la sarsuela gran.

Ros Marbà ha assumit la partitura totalment i intensiva i n'ha fet una creació literalment històrica, com només ell podia fer, segurament, en aquest instant. Cal ser un expert director d'òpera per poder menar sense defallença aquestes més de dues hores d'una música imparable. Qualsevol nova producció no podrà prescindir d'ell en un futur.

Tots els protagonistes anglesos de la producció estrenada a Madrid, encapçalats per la magnífica Felicity Palmer, han estat també presents ara al Liceu en aquesta versió original, que el sistema modern de sobretítulat resol a la perfecció per a l'espectador.

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

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

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

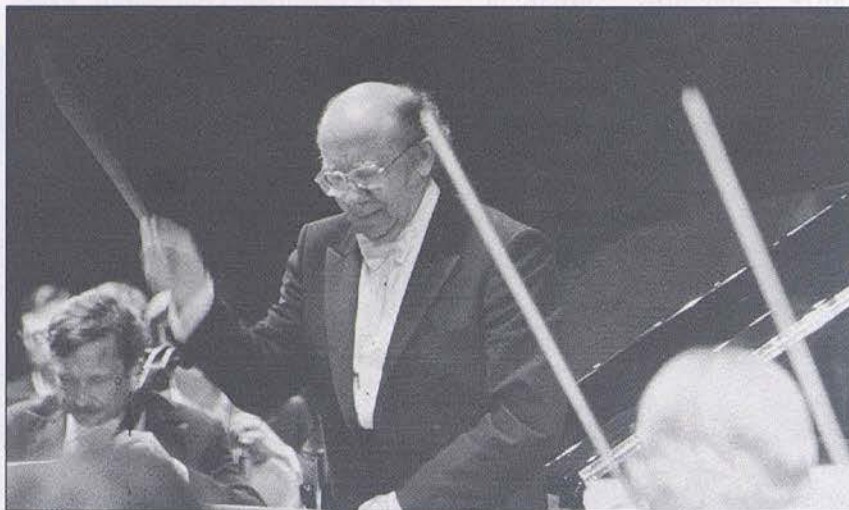
Sempre
al servei
del
món musical

La Capella Simfònica de l'Estat rus i l'Orfeó Català

per J. CASANOVAS

S embla que, a partir d'ara, ens visitaran aquestes noves "capelles" simfòniques que, amb algunes excepcions per tradició i assentament local, com en el cas de Leningrad-Sant Petersburg, estan succeint les diverses plantilles estatals del règim soviètic. Amb el seu aire encara més entristit que abans, aquestes orquestres ens comencen a recordar uns anys en què freqüentaven Barcelona els conjunts de cambra txecs, sovint il·lustres, que es llogaven a bon preu a l'Occident. Ara hem pogut escoltar, sota una nova denominació, la clàssica Filharmònica Soviètica que, sense especials mereixements al marge de la seva classe habitual, ens proporciona reflexions quant a tres aspectes notables: el programa interpretat, la direcció i la col·laboració amb l'Orfeó Català.

Quant a la programació, un primer contacte sorprenent amb la *Simfonia núm. 1* de Saint-Saëns, que porta el significatiu núm. 2 d'opus. Elecció veritablement inesperada, que encaixa —no obstant— de forma admirable amb l'esperit de l'exposició d'uns anys ja remots, que l'Orfeó ens mostra actualment al seu *foyer*. En realitat, molt abans ja de les dates que mostren aquells esgrogueïts documents fundacionals, havia estat ja escrita aquesta *Simfonia* per un Saint-Saëns de 18 anys, el 1853. Primera manifestació d'un compositor que materialment està encara treballant al Conservatori de París amb Halévy i cursant el piano amb Stamaty, deixeble directe de Mendelssohn. Som encara en els temps de Berlioz i Liszt, que restaran admirats en l'estrena d'aquesta partitura el 1855. Una música curiosa, remota, estranyament premonitòria de molts dels esdeveniments de la França



Gennady Rozhdestvenski

de la segona meitat del segle diu. Per la data de la composició i l'edat de l'autor, l'interès formal de la *Simfonia* en qüestió és molt limitat, amb un nivell acadèmic gairebé rutinari; però resulta, en canvi, molt interessant i sorprèn agradablement per una orquestració inesperada. Aquesta és aprimorada, flonja i quasi iridiscent. Amb uns materials temàtics tan superficials, insubstancials, i uns desenvolupaments sense significació especial, obté una textura sonora literalment avançada. És la manifestació clara de l'eclosió d'un missatge personal important.

Rozhdestvenski va fer-ne una de les seves clàssiques lectures, en les quals destaca una informació precisa, amb el seu gest tan avariciós com exacte. Són lectures estranyes, plenes sempre de molt contingut fenomenològic, amb una tècnica que sembla més adient a les partitures actuals. Això fa que amb ell tinguem sovint, com ara, la sensació que s'inhibeixi d'un intent de perspectiva estructural de la simfonia. Potser el "*Scherzo*" prengué una especial intenció en aquest sentit, sobretot el moviment final, amb una inevitable fuga acadèmica que acusava el manual de Cherubini, amb el

qual estudiava Saint-Saëns el contrapunt. Una partitura, doncs, ben curiosa, expressada amb un afecte sincer i honest.

Quant al *Stabat Mater* de Poulenc, en què els intèrprets esmentats havien de col·laborar amb l'Orfeó Català, hem d'anotar un cert desencís. Aquí sí que no podem amagar la impressió que la "lectura" orquestral quedava reduïda al sentit més directe del terme. Això, combinat amb el fet que la tasca de compaginació de les dues agrupacions degué fer-se de manera superficial, féu que tot prengué aquell cos tan característic que l'experiència ens mostra com una concreció sòlida per part dels components, però executada, diríem, més aviat a la defensiva. Les composicions de Poulenc de caire religiós d'aquests anys mostren una personalitat difícil, distant de les més fresques o iròniques. Hi és present, com en tots els compositors francesos, la tradició més alta, un sentiment religiós sincer, que tant ens recorda, fins i tot, el nostre Mompou. El resultat de tot això fou que l'orquestra va romandre en un darrer terme molt gris, mentre que l'Orfeó palesava l'exhaustiva labor de Jordi Casas. La soprano Susan Roberts, quasi insignificant.

Dos concerts de negro-spirituals

per RICARD GILI

El passat dia 18 de desembre, el temple de Santa Maria del Mar es tornà a omplir tot donant cabuda a un concert de música vocal negro-americana. El conjunt Los Angeles Jubilee Singers ens oferí un programa nodrit bàsicament de negro-spirituals i, com a complement, algunes composicions de Duke Ellington.

L'acte estava organitzat per la Comissió Amèrica i Catalunya, la finalitat de la qual és fomentar el coneixement mutu entre aquestes dues cultures. D'acord amb aquesta finalitat, l'organització d'un concert de cants espirituals negres, interpretats per un conjunt negre americà d'anomenada, pot semblar una idea absolutament encertada. Doncs bé, malgrat les aparences, és ben cert que aquest concert contribuï molt poc al coneixement de la música negro-americana; és més, als assistents poc informats els donà una idea absolutament falsa d'allò que és aquesta música. L'error rau, evidentment, en l'elecció del conjunt, és a dir, Los Angeles Jubilee Singers. Aquest grup, malgrat que interpreta negro-spirituals i temes de jazz, ho fa d'una manera absolutament acadèmica, edulcorada i al gust del públic blanc americà. No volem dir, amb això, que els seus intèrprets no siguin cantants amb una excel·lent preparació, que les harmonitzacions no tinguin riquesa i que la feina del conjunt no sigui molt acurada. El problema és que aquests cantants han abandonat completament els procediments vocals, rítmics i expressius propis del poble negre nord-americà. El que fan és una total mistificació de l'autèntica música negro-americana. És com



Los Angeles Jubilee Singers oferí bàsicament negro-spirituals

si per donar a conèixer als americans la música catalana els oferíssim un concert de sardanes interpretades, no per una cobla, si no per un conjunt de corda (amb músics catalans, això sí!), executant ensucrats arranjaments del mestre August Algueró (que també és català).

Fou, realment, una oportunitat perduda. Esperem que en el futur els senyors de la Comissió Amèrica i Catalunya s'assessorin amb més bon criteri.

Contrastant totalment amb aquest concert, el dia 30 de desembre, a l'església parroquial de Santa Coloma de Gramenet, actuaren els Johnny Thompson Singers, un altre conjunt que interpreta negro-spirituals. Fou un acte modest, amb pretensions d'abast estrictament local, que aconseguí, però, omplir el temple de Santa Coloma, on, per cert, des de fa alguns anys es vénen organitzant concerts de jazz, blues i spirituals amb molt bon criteri en l'elecció dels intèrprets. Els Johnny Thompson Singers són ben bé tot el contrari de Los Angeles Jubilee Singers. Interpreten la música religiosa dels negres americans en la seya forma més pura i autèntica. És un quintet format per tres dones i dos homes. El líder del conjunt, Johnny Thompson, canta i, a la vegada, acompanya al piano. El ritme ve reforçat per les panderetes que dos dels components del grup fan

anar amb gran habilitat i *swing*.

L'emoció, la força expressiva i el *swing* que contínuament es desprèn de les interpretacions d'aquest conjunt són realment remarcables.

Entre altres temes, escrits en la seva majoria per Johnny Thompson, varem poder gaudir de la interpretació d'algunes cançons nadalenques —la data ho feia obligat— com *Silent Night* (Santa Nit) i una original versió del *Adeste fideles* que, tot i fer-nos evident l'enorme distància que hi ha entre la música religiosa negra i la nostra, ens demostra, també, la irresistible força comunicativa que pot tenir aquella per a la sensibilitat europea.

De tota manera, el moment culminant del concert es produí quan, en un *gospel* de caire molt rítmic, la cantant Nora Fisher passà a un primer pla i, portada per l'excitació de la interpretació, baixà al passadís central, on continuà cantant i ballant amb un fervor, un *swing* i un entusiasme que impressionaren l'auditori. Hem assistit a bastants concerts de spirituals i *gospels* de gran nivell. Poques vegades, però, hem gaudit d'uns moments en què la negritud es manifestés d'una manera més autèntica i rotunda. Com a exemple del que és la música vocal negro-americana no es pot demanar més. Els qui hi érem no oblidarem mai la lliçó!



CATALUNYA NECESSITA EL TEU VOT.



GENERALITAT DE CATALUNYA

Moltes vegades la perpetuació d'unes inèrcies pot portar a la pèrdua de referència de l'origen motor i també dels autèntics objectius.

A l'hora de considerar el fet concurs musical, hom tem que es produeixi una cosa semblant. La dilatada història d'alguns d'ells, i també la considerable proliferació d'aquest tipus de manifestació arreu del món, sembla que hagi servit per fer perdre l'autèntica referència dels seus valors més essencials. Del seu origen i justificació i dels seus objectius més genuïns.

El tema que proposem aquí no pretén altra cosa que donar una visió global, i al més àmplia possible, d'aquest fet. Vol ser, per tant, una mena de punt i a part reflexiu que permeti allunyar-nos del remolí o de l'ull de l'huracà que devora principis i idees en el seu ímpetu imparable.

L'evolució en els últims anys del concepte concurs, i sobretot la de l'entorn i la dinàmica de promoció musical, ha provo-

cat que molts valors considerats com a molt segurs trontollin profundament i que, en definitiva, s'obrin vies prou solvents al qüestionament del fet concurs. La voracitat dels mecanismes de promoció de nous valors i el cada dia més abassegador joc d'interessos mercantils que envolten el progressivament més engreixat negoci musical, són elements que incideixen en el si dels concursos i arrisquen

de malmetre o pertorbar profundament els seus valors més autèntics: en definitiva, l'afavoriment de la promoció professional dels artistes. Hem estructurat aquest tema en dos aspectes molt diferenciats. Per una part, hem donat veu als protagonistes

Els concursos musicals en el camí de la professionalitat

més directes dels concursos —participants i organitzadors— i, per l'altra, a una figura senyera de la pedagogia. Són dos mons o dues visions no necessàriament contraposades, que permeten il·luminar zones no sempre clares del món que ens ocupa. Així mateix, les opinions de destacats membres de jurats ajuden a completar una visió, pensem que suficient, sobre el tema de referència. Cadascú establirà les pròpies conclusions.

Visió crítica dels concursos

per MONIQUE DESCHAUSSEES

(Publicat al llibre *El intérprete y la música*. Libros de Música Rialp)

Entre els terrenys perillosos, n'hi ha un el poder de destrucció del qual no valorem en la seva justa mesura: el dels concursos internacionals.

La seva creació es basa en una bona intenció: ajudar els artistes joves perquè donin les primeres passes d'una carrera difícil. Al principi, quan eren poc nombrosos, potser assoliren el seu objectiu; i diu "potser" perquè la realitat ens obliga a revisar determinades dades i circumstàncies per concloure que cap títol —fins i tot el més prestigiós— no pot mantenir molt temps un artista en un nivell alt si l'artista no duu a terme, paral·lelament, una evolució artística, humana i espiritual. Ha de ser més sol·licitat als quaranta anys que als vint! Tanmateix, un gran nombre de primers premis dels concursos més famosos han desaparegut de l'escena internacional amb força rapidesa, malgrat que havien iniciat una carrera prometedora. Un premi internacional pot ajudar a destacar, a sobresortir, però no a mantenir-se; per això sovint alimenten il·lusions entre els llorejats, que desemboquen en decepcions dramàtiques.

Per altra part, la proliferació d'aquests concursos, que es propaguen amb la celeritat d'una epidèmia, contribueix a devaluar el valor inicial que haurien pogut tenir. Com sol esdevenir sempre, la quantitat perjudica la qualitat; la seva multiplicació no ha operat un increment semblant del nombre d'artistes veritables, per la senzilla raó que no es poden fabricar, mitjançant comanda, éssers excepcionals dotats d'una sensibilitat profunda, d'una fina percepció i d'una capacitat real de creació.

Què és el que ha succeït? Els concursos esmentats han obert les portes a una munió d'instrumentistes d'alt nivell tècnic que, dissortadament, no tenen gran cosa a dir i que confonen art i esport en allò que tenen de competitiu. Però arriben a conquerir els mercats perquè sempre hi ha qui els contracta, amb la seguretat que no fallaran, que cap gra de sorra no farà xerricar la màquina. La sobrevaloració tècnica, de què ja hem parlat, troba en ells la seva més atractiva motivació per estar presents en la competició i, així, ens donen ocasió d'assistir a curses de Fórmula-1 en les quals els nervis ben temperats i la resistència física s'imposen al do musical i a l'expressió de l'ànima. La música no surt engrandida d'aquests fets, sinó morta, perquè l'assassinen en la seva mateixa essència. La caricatura de la velocitat i de la força reunides assoleix, d'aquesta manera, el paroxisme.



La il·lusió de guanyar pot estroncar-se en un futur no llunyà

No és gens evident que, al final d'aquests concursos, se'ns descobreixi un músic autèntic, un futur mestre. Per un Radu Lupu o un Murray Perahia que sorgeixen, quants robots oficialitzats! Els qui posseeixen autèntica fusta d'artista solen ser eliminats abans de la final perquè la seva sensibilitat els fa més vulnerables i el seu sistema nerviós difícilment suporta una atmosfera depriment de competició. L'eliminació natural, com a Esparta, fa la seva elecció; perquè els concursos, que duren dues setmanes, o més, en un ambient que no té res a veure amb l'art, seleccionen els qui estan entrenats per a les maratons, els qui tenen un sistema físic, nerviós i psíquic capaç de resistir les pressions més inhumanes. L'interpret que té possibilitat de commoure, fins i tot d'impressionar, destacarà sens dubte en els primers dies, però no aguantarà gaire temps un ambient tan divorciat del que suposa el ferment de la música i de la vida.

Aquests concursos representen, doncs, un perill considerable, i encara més per a aquells artistes potencials que constaten que, per "arribar", és indispensable tocar al més ràpid i al més fort possible. Entren, així, en un mecanisme que els fa perdre de vista la meta i l'ideal que s'havien fixat.

Molts joves que haurien pogut desenvolupar-se harmoniosament i madurar a un ritme normal són víctimes d'aquestes màquines de triturar els talents i la música. Si decideixen continuar aquest camí —que, eventualment, pot ajudar-los, però que allò més segur és que els cremi— és urgent posar-los en guàrdia contra els perills que els esperen i ajudar-los a protegir els valors essencials que permeten fer brollar els veritables artistes.

Estar en possessió de premis internacionals no és un criteri segur en el camp musical, creatiu, imaginatiu i artístic. És, solament, indicatiu d'un cert nivell tècnic... I com que n'hi ha a milers, arreu del planeta, que blasmen de tenir-ne un, o diversos, d'aquests guardons, això no prova absolutament res, excepte un anivellament operat gràcies a la tècnica. L'esnobisme i l'aberració consistents a atorgar a aquests concursos internacionals més valor del que tenen en realitat haurien d'acabar d'una vegada,

perquè la idea inicial s'ha desviat de llurs objectius: ha traït la música i ha desencadenat conseqüències desastroses. Tinguem el coratge de denunciar-les.

És, en efecte, impensable i inacceptable que un empresari exigeixi a un artista un historial de premis internacionals com a condició per contractar-lo. L'únic criteri aplicable hauria de ser que l'escolti, sense conèixer el seu "currículum"; i que el jutgi en funció d'allò que escolti, de l'opinió que li mereixi la seva execució. Aquests premis constitueixen un parapet darrera del qual es protegeixen els responsables: en el supòsit de contestació sobre el valor d'un intèrpret, sempre podran esgrimir-los com a justificació...

Un dels més grans mestres de la nostra època comparava aquests concursos internacionals amb els concursos de bellesa; *miss França*, *miss Anglaterra*, *miss Itàlia*... Les candidates es presenten en bikini perquè els mesurin llurs formes: l'altura, el contorn, el pit, la cintura... ¿Mereix realment la recompensa l'elegida afortunada? ¿Potser se sotmeten a aquestes exhibicions les noies més boniques de França, d'Anglaterra o d'Itàlia? ¿No és cert que sovint es queden a casa? I aquest mestre conclou que "els veritables músics, els futurs grans artistes romanen en el seu propi ambient madurant en el respecte i l'autenticitat de la música i d'ells mateixos".

Considero que els concursos internacionals, tal com proliferen en l'actualitat, han signat la pena de mort de la música.

Com més sensible és una persona, més gran és la seva capacitat creativa i menys podrà defensar les seves possibilitats en competicions que són als antípodes del seu art. Caldria revisar d'arrel la mateixa fórmula d'aquests concursos: després d'una severa eliminatòria que tingués com a objectiu avaluar el nivell tècnic i instrumental dels candidats, l'únic criteri de judici hauria de fonamentar-se sobre la música en la seva mateixa essència: talent musical, sentit creatiu, capacitat de *commoure*, respecte a l'estil, als *tempi*, bellesa sonora, i que la tècnica només es tingui en compte per situar-la en el lloc que li correspon com a mitjà d'expressió. Del quadre precedent, és fàcil endevinar que l'estil és, una vegada més, la víctima primera d'aquest gènere de competició, fet que resulta indignant; perquè la música és un llenguatge i cada obra té el seu llenguatge propi. ¿Com poden atorgar-se premis internacionals i els títols més aduladors a tècnics que no tenen la menor idea de l'estil i, per tant, tampoc no tenen la menor idea d'allò que toquen i d'allò que han de transmetre? És com fer concursar màquines d'escriure! Això és inconcebible. Als concursos essentats (i el mateix s'esdevé en d'altres de nivell inferior) es pot tocar música de Scarlatti com si fos de Chabrier, o de Chopin com si fos de Rachmaninov, o de Schumann com si l'hagués escrit Prokofiev: no té cap importància, absolutament cap. Ha arribat el moment de donar el crit d'alarma, si volem que la música no s'enfonsi en una mena de terrorisme. Pa-

tir la influència d'una època fins a tal aberració incita a llançar un SOS amb urgència.

Seria la gran ocasió perquè els països civilitzats d'Europa, d'Amèrica o d'Àsia unissin els seus esforços per sortir d'aquest camí infernal i tornar a donar la seva oportunitat als qui encara creuen en el valor i en el poder lluminós de la música. Seria un gran moment per crear fundacions la finalitat de les quals consistís a ajudar els joves músics que demostrassin un elevat nivell instrumental i un autèntic valor humà que els impedís de convertir-se en bèsties o en autòmats: la paraula *MÀQUINA* i la *MORT* són en camí de substituir la *MÚSICA* i la *VIDA*.

Dissortadament per a les víctimes d'aquesta situació, un retorn a la normalitat els pot semblar un miratge. El constant encalç tècnic que imposen els concursos té un efecte de *boomerang* dramàtic damunt de molts joves que ho assumeixen sense reserves, sense cap respecte per les lleis físiques més elementals. La competició genera víctimes, efectivament, perquè la ignorància física amb què treballen la major part dels instrumentistes provoca greus trastorns musculars i dels tendons. La inevitable seqüela de tendinitis, epicondilitis i inflamacions de diversa índole fan la seva aparició, fins al punt de frenar i aturar definitivament moltes carreres. Aquests pianistes vénen a veure'm, més o menys afectats, preguntant-se si és normal que s'hagi de patir tant per tocar un instrument a un nivell alt, i si és inevitable haver de posar-se injeccions als tendons...

En dos llibres anteriors m'he ocupat d'aquestes qüestions i dels mitjans per evitar aquestes proves desagradables a joves pletòrics de fe i d'entusiasme. Quan, a l'arribada de cada alumne nou, veig la meua casa convertida en un hospital, sento que callar és una covardia a què, per descomptat, no em sotmetré. Perquè és perfectament assolible un nivell tècnic impressionant sense haver de pagar el tribut d'algun perjudici físic. Si imposo als meus alumnes que arribin a encadenar els *Estudis* de Chopin —dues o tres vegades seguides si ho desitgen—, sense el menor esforç és per demostrar que es poden tocar fàcilment i amb alegria obres que exigeixen un gran domini físic.

No obstant això, convé saber que l'entrenament realitzat sense conèixer profundament una tècnica física prèvia condueix freqüentment al desastre.

¿Quants premis internacionals han acabat acoïllint-se a un lloc de professor en un conservatori perquè no van poder assumir la carrera de concertista o, simplement, perquè no podien tocar el seu instrument! ¿Quants amb un braç inutilitzable! ¿Quants instrumentistes s'orienten vers la direcció d'orquestra per motius no sempre ponderats! Si les escoles de música més importants es transformen en viviers de tendinitis en apropar-se als concursos internacionals, i si aquests maten la música i la vida, cal pensar urgentment en altres mitjans per ajudar els joves i per salvar el seu futur, com a homes i com a artistes.

Instrumentistes: un camí no ideal cap a la professionalitat

per TERESA MARTINEZ

És evident que existeixen moltes opinions respecte al fet de si guanyar un concurs internacional de música ajuda el llorejat a fer el salt definitiu cap allò que diem una carrera professional a nivell mundial. Però, ¿què representa, realment, guanyar un concurs internacional de música, en aquest cas, d'interpretació?

Per intentar oferir un ventall d'opinions sobre els elements que envolten els concursos internacionals hem parlat amb diferents persones directament relacionades amb el món de la música, que coneixen prou bé el tema i que són ben coneguts de tots nosaltres. I per avançar un xic, podem dir que la majoria dels consultats coincideixen prou a l'hora de manifestar-se sobre els diferents aspectes que els hem plantejat. Però mirem quins són els seus matisos.

Catapulta immediata

Podem establir que la paraula clau que determina una carrera professional en la interpretació musical és *començar*. I sembla que guanyar un concurs internacional ajuda actualment, si més no, a *començar*; a obrir el camí, un camí que pot continuar feliçment, o no.

Aquesta via no és l'única, però. Efectivament, hi ha alternatives que, en tot cas, no són de resultat tan immediat com guanyar un concurs internacional.

La pianista i pedagoga Maria Canals –creadora i impulsora, juntament amb el seu marit Rossend Llates, del Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals, creat l'any 1954 (el primer concurs internacional de música que existí a l'Estat)– opina: *Per experiència, avui dia, a un músic jove que no tingui cap recompensa en cap concurs internacional, encara que sigui un segon o tercer premi o, fins i tot, una medalla, és molt difícil que se'l prengui seriosament, almenys de manera immediata. Hi ha un buit que s'ha de passar: el començar, i els concursos ajuden a passar-lo.* Maria Canals afegeix un element que s'ha de tenir en compte: *Hi ha un factor molt important en la vida, que és el tracte personal, el caràcter. Si es té un caràcter difícil, no s'arriba enlloc. I si no es té un valor real, a més a més, ja no es pot iniciar una carrera important musicalment.*

Miquel Farré, pianista i pedagog –guanyador de la primera edició del Concurs Canals, juntament

amb Maria Neus Miró (aleshores es distingia la categoria masculina i femenina)–, manifesta: *En realitat, el concurs és una plataforma immediata de llançament a escala mundial, sobretot per al guanyador del primer premi. Perquè guanyar un primer premi comporta una sèrie de prestacions a centres musicals importants a tot el món. És clar, sempre que es tracti d'un concurs acreditat. Però el concurs tampoc no és cap garantia de continuïtat d'una carrera com a intèrpret. Hi ha grans intèrprets que no han guanyat mai un concurs... Però mentre no hi hagi fórmules alternatives als concursos, aquests són vàlids.*

Miquel Farré continua el seu raonament dient: *L'ideal seria que hi haguessin més oportunitats per als músics joves. Això vol dir lligar una sèrie d'aspectes que inclourien, entre d'altres, que els públics estiguessin disposats a escoltar els joves intèrprets. Així, considero els concursos com una espècie de mal menor, perquè veig que el preu que es paga és molt elevat. La gent està molt imbuïda per l'afany de competir, l'afany d'impactar costi el que costi, perquè, en el fons, el que guanya és el que impacta més.*

La competició

Miquel Farré ens introdueix, amb les seves darres paraules, a un aspecte important dels concursos: la *competició*. Manuel Capdevila, profund coneixedor dels concursos musicals –un dels principals responsables del Concurs Permanent de Joves Intèrprets de Joventuts Musicals d'Espanya–, es confessa *un enemic dels concursos*, però matisa: *Sóc enemic de tot allò que representa competició. En tots els aspectes de la vida, crec que la competició és una cosa nefasta. Però, ja que els concursos existeixen, hem de trobar-hi els aspectes positius.* Manuel Capdevila els anomena: *Per a mi, els aspectes més positius d'un concurs són que obliga el jove participant a treballar i a preparar un programa seriosament, i a conviure amb una colla de músics de la seva mateixa especialitat. Si, a més a més, guanya, fantàstic. Però allò important és participar, participar i preparar-se bé.*

Per la seva banda, Maria Canals veu l'aspecte competitiu així: *Crec que la persona que viu aïllada és molt difícil que pugui arribar massa lluny. En el terreny musical, l'instrumentista es passa bona part de la seva vida havent d'actuar davant de la gent, de comunicar allò que és capaç de fer i de sentir. Com a pedagoga, recordo l'època en què es parlava d'eliminar els exàmens i penso que si no existissin s'haurien d'inventar. Quan a l'acadèmia*

que dirigeixo s'acosten els exàmens trimestrals, els alumnes més joves estudien el doble del normal quinze dies abans, amb el mateix temps del que disposen normalment. Això és un estímul. Per tant, no veig malament la competició en la música.

Si competir estimula i l'estímul és un element positiu, el contacte amb altres aspirants també ho és. Així ho corrobora la musicòloga Montserrat Albet, membre del jurat del Concurs Canals des de fa aproximadament 12 anys: *En un concurs internacional, els concursants entren en contacte amb les diferents escoles mundials, tot i que les millors s'assemblen molt, bé que hi ha una gran diversitat. El jove músic que hi participa, encara que no guanyi, té contacte amb col·legues de tot el món. Això també és una experiència enriquidora, tant a nivell musical com humà, i és un gran avantatge dels concursos.*

Tots aquests estímuls també són vàlids per als aspirants de les categories "júnior". Què representa per a un concursant de 12 anys guanyar un concurs? Miquel Farré opina: *Significa, efectivament, un estímul per continuar, mentre no perdi el món de vista. No s'ha de deixar enlluernar, ni el guanyador ni els pares.*

Jurats justos

Parlar de la justícia dels jurats en els concursos internacionals fa sospitar, inevitablement, en les possibles injustícies i imparcialitats que es poden cometre. Apuntant aquesta possibilitat, el rebuig d'aquesta teoria és àmpliament general. El compositor Xavier Montsalvatge—participant en nombrosos jurats d'interpretació (i composició), com el Premi Internacional de Piano de Santander i el Concurs Permanent de Joves Intèrprets de Jovenuts Musicals—explica: *S'ha parlat molt d'aquest tema, però la gent és molt noble. En els concursos internacionals d'interpretació es dona el cas que si un concursant és deixeble d'un membre del jurat, aquest no vota. Són concursos prou sincers. Xavier Montsalvatge continua dient: És clar que és difícil que es coincideixi en els gustos, però això s'observa més en els concursos de composició. En els d'interpretació hi ha més coincidència. Molts premis s'atorguen per unanimitat.*

Per la seva banda, Maria Canals, que ja implantà des del primer Concurs Canals el nombre de jurats a set persones (abans que existís la Federació Mundial de Concursos de Música—es creà l'any 1957 i el Canals hi ingressà l'any següent—), recorda que foren set perquè no hi haguessin maniobres ni injustícies, que aquest no era el cas, en previsió de possibles problemes. Des del primer concurs utilitzem el sistema de votació per xifres, que es donen abans que els membres del jurat puguin parlar entre ells. Són xifres secretes i signades. Segons el nostre reglament, si hom puntua molt per sota o per sobre de la mitjana general, el president del jurat té la facultat de demanar explicacions, que poden convèncer o no. Maria Canals continua explicant: *He assistit a 59 ju-*

rats a l'estranger i la veritat és que mai no he vist una situació descarada.

Montserrat Albet confessa: *En els concursos als quals he estat com a jurat no he vist mai cap anomalia, ni he sentit mai cap pressió a favor d'un o altre. Segons la meua experiència, concretament, el sistema de votació del Concurs Canals em dona molta pau perquè sé que si m'equivoco és tan poca la diferència amb els altres vots que no perjudica els resultats.*

Manuel Capdevila generalitza més i manifesta: *No tots els concursos són iguals. Hi ha concursos internacionals coneguts que no tenen cap prestigi i el jurat està influenciat. Màfia? No necessàriament, però n'hi pot haver.*

Miquel Farré opina: *Forçosament hem de creure en l'honestedat d'un jurat; si no, aleshores, seria absurd participar en un concurs. Malgrat tot, Miquel Farré manifesta: Cada vegada detesto més ser membre d'un jurat, perquè crec que és una tasca ingrata. Però també crec que, com a servei, s'ha de fer sense inhibicions, objectivament, si un creu que pot donar una opinió professional. I és ingrat en el sentit que cada vegada m'agrada menys veure la gent competir; allò que m'agrada és veure la gent fent música. L'art no és cap ciència exacta i amb tota honestedat pots emetre un veredict que no serà ben rebut, cosa amb la qual ja comptes. Com més elevat és el nivell d'un concurs, més es presta a la controvèrsia.*

Basant-nos en l'honestedat del jurat, introduïm una qüestió prou matisable en última instància: guanya el concurs el millor o qui ho fa millor? Maria Canals opina: *Guanya el candidat que arriba al nivell degut. Un concurs comença amb la primera nota i acaba amb l'última, i et deixes emportar per la darrera impressió. El que ha tingut la sort de ser millor al final, guanya.*

Montserrat Albet diu: *Almenys, jo no dic el millor, sinó el que està millor. Això és important.*

Finalment, Miquel Farré manifesta: *Crec que és impossible quantificar el terme "millor". En el fons, simplement, guanya el candidat que ha obtingut més vots. Guanyar o perdre són termes més esportius que artístics, és molt relatiu.*

Tècnica i musicalitat

Tècnica i musicalitat formen part de l'execució musical i són elements que es jutgen en un concurs. Aquests dos termes són difícils de separar a priori, però: un pot destacar més que l'altre? Si més no, l'experiència dels consultats ens dona un ventall d'opinions a tenir en compte.

Xavier Montsalvatge diu: *Es valoren les dues coses. La tècnica es valora, però, en definitiva, es dona molt valor, a l'hora de jutjar, a la musicalitat. Perquè es vota sobre una base de concursants que ja tenen una tècnica molt bona o acceptable. Llavors, el que decanta el concurs és la musicalitat, l'esperit que es dona a cada obra.*

Maria Canals explicita: *En el concurs que es persegueix la musicalitat, la tècnica hi ha de ser. Perquè la tècnica és un mitjà; si no la tens, no es pot fer res. Sense una tècnica, avui dia no es pot fer res de positiu dins la música. Ara, mai no ha de ser l'objectiu final. El que pensi això, mai no serà un artista ni mai guanyarà un concurs acreditat. Sense una gran sensibilitat musical, crec que no es pot arribar a ser ni un gran intèrpret ni un gran pedagog. Si un músic no posseeix una bona tècnica, mai no arribarà del tot a la meta desitjada. Tot està complementat.*

Per la seva banda, Montserrat Albet és contundent: *No els dissocio mai. Si no hi ha una gran tècnica, el sentiment musical cau. I si només hi ha tècnica, no m'interessa.*

D'altra banda, podem lligar la tècnica i la musicalitat amb l'aspecte pedagògic. Cosa que desemboca a esbrinar si, efectivament, existeix la figura del professor especialitzat a preparar alumnes per concursar. I si, per contra, existeixen els alumnes especialitzats a participar en concursos, i guanyar-los. La figura del professor és molt important.

Manuel Capdevila explica: *Alumnes especialitzats a participar en concursos, n'hi ha molts. De guanyar-los, ja és més excepcional. Professors especialitzats? No ho sé. Però sí que hi ha professors especialistes perquè els seus deixebles no guanyin concursos, cosa, però, que no es produeix d'una manera deliberada. El que passa és que molts concursants són eliminats perquè no han tocat un repertori adequat.*

Miquel Farré diu: *En realitat, el professor ha d'aconseguir imbuir al deixeble respecte a la qualitat de la música, al marge dels concursos. Professors especialistes a preparar alumnes per concursar, n'hi ha. Però jo diria que l'autèntic professor és el que prepara el deixeble perquè sigui un músic d'acord amb la capacitat que tingui. A la vida s'ha de concursar per a tot.*

Xavier Montsalvatge manifesta que coneix poc aquest tema, però: *Sí que tinc aquesta sensació. Quan un professor té un alumne que va a un concurs, ell sap el tarannà del concurs i l'enfoca cap aquí. Ara bé, si això es produeix d'una manera mecànica, és un aspecte negatiu.*

També, i per acabar, encetem la qüestió següent: per què, per regla general, els músics del país no es presenten als concursos internacionals del país i prefereixen anar a l'estranger? És, potser, una qüestió pedagògica? Sembla que no. És una qüestió que afecta més l'ego personal que no pas una altra cosa. Maria Canals ho té molt clar: *Hi ha casos i casos. Existeix la mentalitat equivocada que qui no guanya el primer premi fa el ridícul. I això no té res a veure amb la realitat. La gent s'hauria de mentalitzar que el fet de passar la primera prova ja és una cosa molt important i molt difícil. El ridícul no el fa ningú, perquè presentar-se a un concurs internacional vol dir que aquesta persona és seriosa i ha treballat molt, passi el que passi. Anar a un concurs demostra un espe-*

rit de voler anar endavant i un esperit de treball.

Per a Montserrat Albet també és molt clar: *Es té por de concursar a casa i fer el ridícul. Es presenten a l'estranger essent igual de bons, i guanyen. Fer el ridícul a casa és pitjor. Ja ho crec! No es té confiança, però suposo que això passa arreu.*

Protagonistes

Aquí volem recollir el testimoniatge de tres persones que han guanyat i/o participat en concursos internacionals de música. Es tracta del violinista Gonçal Comellas, el jove pianista de 26 anys Llorenç Reboud, i el director Salvador Mas. Ells ens exposen diferents aspectes que envolten l'ambient que recollim en aquest article segons la seva pròpia experiència.

Gonçal Comellas, nascut el 1945, guanyà als 13 anys (un any després que començés a estudiar el violí) el Concurs de Joventuts Musicals, a Barcelona. Als 16 anys guanyà el desaparegut Concurs Eduard Bocquet, a Badalona. S'afegeixen a la llista molts d'altres a nivell nacional. A nivell internacional, en destaca el primer premi de violí i el premi del públic al Concurs Carl Flesch de Londres, el 1972. També ha estat premiat als concursos Jacques Thibaud, a París (1975); Reina Elisabeth, a Brussel·les (1976); i Viña del Mar, a Xile.

Per a Gonçal Comellas guanyar un concurs als 13 anys significà: *Desenvolupar un treball molt concret, disciplinat i enfocat. A aquella edat jo no decidia res, decidia el meu mestre, amb gran criteri, a més. Guanyar el concurs serví també per donar-me a conèixer.* Encara que guanyar el Concurs Carl Flesch no li obrí les portes, professionalment, perquè ja havia fet molts concerts pràcticament a tot Espanya, sí que li obrí les portes a l'estranger: *D'aquí s'inicià una col·laboració, que durà molts anys i encara dura, amb Yehudi Menuhin, una relació que ha estat valuosíssima.* Comellas afegeix: *Guanyar el Carl Flesch fou per a mi una gran satisfacció; mentiria si digués el contrari. Va tenir una importància, no decisiva, però sí que fou un reconeixement al meu treball. Però no crec que guanyar un concurs sigui un fet determinant en la carrera d'un veritable músic. La carrera es guanya a pols, i de públic en públic.*

Gonçal Comellas assenyala: *No estic en contra dels concursos, però no hi estic especialment a favor, malgrat l'experiència viscuda. Perquè els concursos no són, i s'ha demostrat en moltes ocasions i en molts llocs, entorns on es jutgi d'una manera positiva les diferents facetes de l'artista. Entren en joc molts criteris, alguns dubtosos, i és molt difícil que aquests criteris s'unifiquin en el talent musical del concursant, cosa que per a mi té molta importància.* Comellas no nega que guanyar un concurs internacional sigui una via ràpida per ser considerat, sinó que, matisa, és un altre tema: *El guanyador d'un concurs important pot ser un magnífic violinista i pot ser un pessim músic. I pot*



Maria Canals, en primer terme, en l'entrega del 3r. premi de la branca Piano-Júniors del XXX Concurs Canals, el 1984. L'Alcalde de Barcelona en fa el lliurament

ser que el que no l'hagi guanyat sigui, des del punt de vista artístic, molt més interessant que el guanyador. I això passa; i crec que en aquests moments els concursos van una mica de baixa. És una opinió personal, és clar. Però vull insistir que guanyar un concurs no determina la qualitat musical de l'interpret, ni tan sols la carrera. Però, almenys, momentàniament, o d'una manera més o menys pròxima, fa que el guanyador sigui conegut. A la llarga, el públic jutja millor que un jurat.

Gonçal Comellas continua dient: *Quan un jove té veritable talent, crec que aquest, en principi, sobrepassa per si sol. Naturalment, hi ha factors que determinen que el reconeixement d'aquest artista vingui més tard o més d'hora. Però jo no calibro la qualitat d'un intèrpret per la quantitat de persones que el coneixen. No és aquest, el veritable baròmetre de la qualitat; és la capacitat d'emocionar, el talent musical i artístic.*

Per la seva banda, el jove pianista Llorenç Reboud començà a participar en concursos fa 6 anys i ha obtingut diversos guardons a nivell estatal (Vilafranca del Penedès, 1r. premi; Albacete, 3r. premi; Granada, 2n. premi; Concurs Permanent de Joves Intèrprets, 2n. premi...). Fa dos anys es presentà al Concurs Internacional de Piano de Santander, on no passà de la prova de currículum. Llorenç Reboud explica: *Aquest concurs és un dels més prestigiosos del món. El sistema de pre-selecció passa per una prova de currículum i una prova de vídeo. Si les superes, accedeixes al concurs. Ara tinc en previsió de tornar-hi, i ja hi*

he fet la inscripció. Espero que podré concursar.

Malgrat que no té una experiència directa en els concursos internacionals, Llorenç Reboud està en condicions d'opinar sobre els aspectes que els envolten. Si més no, els seus raonaments resulten prou enriquidors. Llorenç Reboud manifesta: *En els concursos, el sentit esportiu és gairebé salvatge. És inevitable passar per aquesta competició, la qual crec que és relativament justa i relativament lògica. Llorenç Reboud considera l'aspecte competitiu positiu fins al punt que no arribi a ser una obsessió en alguns aspectes, com poden ser la tècnica i la competició en si mateixos. Perquè no té res d'altruista i d'artístic ser un monstre de la competició i anar pel món amb agressivitat i amb neguit. Això no servirà per esdevenir un artista. I continua el raonament dient: Concursar pot servir per formar-te professionalment en certs aspectes. Per exemple, tenir un rigor a l'hora de tocar a un nivell determinat i ser capaç de muntar obres ràpidament, cosa molt important en la carrera professional. T'acostumes al que és la pressió, aspecte que et trobaràs a la vida professional, sobretot en el sentit d'anar ràpid i de tenir sempre un cert nivell. Crec que els concursos són positius. Segur que concursar fa pujar el nivell de moltes maneres i també permet veure com toquen els aspirants d'altres països i les diferents tendències.*

Pel que respecta als jurats, Llorenç Reboud diu: *Tothom té la seva opinió, depèn de qui guanya i de qui no. Però, en general, un concurs no és gran si el jurat no és gran. Un concurs és prestigiós pel nivell*



Montserrat Albet



Salvador Mas

dels que concursen i pel jurat que té. Pel que fa al possible predomini de la tècnica sobre la musicalitat a l'hora de jutjar, Llorenç Reboud és contundent: Avui dia, només amb tècnica no vas enlloc, no es guanya cap concurs internacional. El que sí pot passar és que es perdi una mica el caràcter individual, la cosa genial, perquè en un concurs es tracta d'agradar tothom i no desagradar ningú.

Llorenç Reboud creu que la por al ridícul existeix pel fet de no concursar als certàmens del propi país: *Passa molt i és una bestiesa. Tothom té aquesta por, que no acabo d'entendre. Crec que, si vas a un concurs, t'has d'acostumar a tocar tal com ets tu mateix a qualsevol lloc. S'ha d'oblidar l'orgull personal. No importa. Si t'eliminen aquí, guanyaràs allà. Amb tot això, Llorenç Reboud diu: Tenir accés al públic d'una manera normal, i com més públic millor, s'aconsegueix a base de concursos. És per això que són un ajut, una obertura molt important i la via més ràpida per començar una carrera com a solista, però no l'única. Després, mantenir-te o no, ja és una altra història.*

I continua dient: *Hi ha alternatives professionals que no donen el mateix. Per exemple, tocar grans concerts amb orquestra; no crec que avui dia hi hagi cap més alternativa que guanyar un concurs, a part de ser el protegit d'una personalitat o ser bastant excepcional. Però si no et coneix ningú, no hi alternativa per a un alt nivell.*

Llorenç Reboud es planteja el fet de concursar en un concurs internacional així: *Arriba un mo-*

ment que és quasi una obligació intentar-ho, perquè hi ha persones que no ho fan i sempre queda el regust de no haver-ho fet. És com un repte personal: si ho puc intentar, ho haig de fer. Abans o després pots guanyar un premi. D'altra banda, una cosa que sol passar, i sobretot als pianistes, és que si no vas de solista et consideres un fracassat. És una postura absolutament ridícula, perquè hi ha moltes maneres de fer música i desenvolupar-se musicalment i personalment sense ser solista i sense haver guanyat cap concurs. Hi ha com una ansietat pels concursos, cosa no gaire sana. No ha de ser una dèria, sinó una cosa a més a més de les que fas, que estàs obligat més o menys a fer i que és positiu que facis. Però no ha d'obsessionar ningú.

Finalment, hem volgut deixar per al final l'opinió de Salvador Mas, guanyador del II Concurs Internacional de Direcció Swarowsky, a Viena. La seva opinió trenca amb tot el que s'ha dit fins ara. I és aquesta: *Tots els concursos del món són nefastos i impossibles, encara que els d'instruments són més discutibles. Per exemple, no es pot valorar la labor d'un director davant un jurat. Els jurats acostumen a ser pitjors jutges que el públic, i els seus criteris es basen a veure qui és més "guapo" i no qui en sap més.*

Bé, tot són opinions, però totes tenen el seu valor i ens han ajudat a fer-nos una àmplia idea dels elements que es barregen en els concursos internacionals de música.

Cantants: una experiència important però no decisiva

per MÒNICA MONTORIOL

Durant la primera Generalitat, l'abril de 1931, el doctor Vilardell, gendre del tenor Francesc Viñas i gran aficionat a la música, juntament amb Ventura Gassol, destacat polític català i encarregat de la cartera de Cultura, va voler dur a terme un projecte que facilités la sortida professional dels joves cantants. El projecte no tiraria endavant perquè la guerra estroncava una idea que va néixer del mateix Francesc Viñas. El tenor d'origen moianès va treballar en una cereria d'uns parents, i anava al Liceu per encendre els ciris del teatre. Després vindrien alguns professors de cant equivocats que van dificultar i endarrerir molt la seva carrera. Més endavant va entrar al Conservatori del Liceu, on va estudiar amb Gonçal Tintorer. Donar una oportunitat als joves era la idea que el tenor wagnerià volia transmetre i desenvolupar, però no seria fins anys després de la Guerra Civil Espanyola, i de la mà —una vegada més— del doctor Vilardell, que es materialitzaria aquest tímid projecte embrionari de Francesc Viñas. L'any 1962 va sorgir, al cap de gairebé trenta anys de la mort de Francesc Viñas, el concurs que portaria el seu nom. Ara ha celebrat la XXIX edició, i darrera el concurs hi ha noms com Maria Vilardell i Miquel Lerín, néta i besnét, respectivament, del gran tenor. Però la finalitat primera que va sorgir de Francesc Viñas s'ha ampliat, segons que va explicar Miquel Lerín: “S'han creat cursos d'interpretació, premis al marge dels oficials i borses d'estudi”.

La qüestió financera del concurs, la mou la néta de Francesc Viñas, Maria Vilardell. L'engranatge del concurs gira al voltant d'uns dos-cents col·laboradors, que, segons Miquel Lerín, “treballen per amor a l'art, sense cap mena de benefici”. El principal problema que afronten com un repte, cada any, és la qüestió financera, tot i comptar amb la col·laboració de diverses institucions, entre les quals hi ha la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació... Ara, a molts mesos de marge de la propera edició del Concurs Viñas, ja podem avançar una primícia: Joan Sutherland hi participará com a membre del jurat.

Com és el Concurs Francesc Viñas?

Per als organitzadors, i en aquest cas per a Miquel Lerín, el Concurs suposa una manera de fer-se conèixer, però el principal al·licient que va remar-

car el besnét de Francesc Viñas és l'estreta relació amb el Liceu: “*El Concurs, sense el Liceu, no existiria*”. Així mateix, va destacar la importància que té per als cantants enfrontar-se a l'escenari del Liceu; sobretot, va matisar, “*pel ressò popular que això suposa*”. En aquest mateix sentit, Jordi Maluquer, President de la Comissió Artística del Liceu i membre del jurat, va afirmar que participar en un concurs com el Viñas és una ocasió per al cantant “*per veure el seu propi nivell i per veure si queda ben classificat*”.

Per a aquells que van patir en la seva pròpia pell els nervis del Concurs, com és el cas de la cantant uruguaiana Raquel Pierotti —guanyadora el 1980 del segon premi oficial—, el Concurs és sempre “*una oportunitat*”, ja que “*econòmicament pot servir per pagar-se les lliçons, per fer viatges, per fer audicions...*”. Però per a Iñaki Fresán, guanyador el 1987 del tercer Premi Oficial Francesc Viñas i el Premi al Millor Intèrpret de Mozart, l'experiència no li va suposar un canvi considerable en la seva trajectòria artística: “*En el meu cas, no puc parlar d'un abans i d'un després del Concurs; només recordo haver passat molts nervis a cada nova convocatòria*”. Així mateix, el cantant navarrès va ser molt rotund en la seva resposta sobre les ofertes després del Concurs: “*Només vaig fer el paper de Fígaro a l'Òpera de Sabadell i després no vaig tenir cap oferta del Liceu*”.

Al marge de les opinions i experiències pròpies dels protagonistes del Concurs, hem volgut també incloure en aquest article els comentaris de la soprano Enriqueta Tarrés, ja que considerem interessants les aportacions que hi pugui fer. La soprano catalana no va participar mai al Concurs Viñas, ja que, quan ella començava a fer els primers passos en el món del cant, aquest encara no existia. De tota manera, la seva trajectòria professional inclou premis a diversos concursos, com el de Tolosa de Llenguadoc, l'Isabel Castelo, i el Joan Marc. Amb aquests premis en la seva carta de presentació, Enriqueta Tarrés va afirmar: “*El Concurs és un camí, una ajuda*”, però també que calia “*fer audicions i invertir els diners guanyats a estudiar*”. Així mateix, va apuntar que tot i poder-se produir “*algun tipus de favoritisme per part del jurat*”, els concursos “*sempre són positius*”, ja que són “*una bona manera d'avesar-se a experiències semblants*”.

Prestigi del Concurs

Per fer una radiografia més aproximada del Concurs Francesc Viñas era imprescindible considerar el seu prestigi. Així, i arribats a aquest punt,

hi va haver coincidència en la resposta: tots van considerar que, el prestigi, el dona la serietat. Una serietat que, per a Jordi Maluquer, President de la Comissió Artística del Liceu i membre del jurat, s'inscriu en la trajectòria mateix del Concurs i en els resultats. De la mateixa manera, Miquel Lerín va destacar que s'havia guanyat prestigi amb els anys: *"Ha augmentat el nombre de participants i els resultats són satisfactoris, quan en teatres d'òpera veus gent que ha passat pel Concurs"*. Lerín també va considerar que el prestigi venia, en bona part, *"pel contacte humà"* i perquè *"s'intenta que els participants puguin aprofundir la tècnica del cant"*.

En opinió d'Enriqueta Tarrés, el Concurs Viñas té un gran prestigi perquè *"és reconegut a fora"*. I per reafirmar aquest comentari i a tall d'exemple, la soprano va explicar la seva experiència quan residia fora de Catalunya: *"Quan era a l'estranger molta gent em deia, perquè sabien que era espanyola, que vindrien a participar al Viñas"*.

Des del vessant dels intèrprets mateix, i segons la cantant uruguaiana Raquel Pierotti, el principal atractiu del Concurs i la seva popularitat se centra en els premis: *"El Concurs ofereix premis molt interessants... és una manera d'obrir-se pas..."*.

Com avalua el jurat?

Un total d'unes deu persones, aproximadament, avaluen i jutgen les interpretacions dels diferents participants. Cada any el jurat del Concurs Viñas és diferent, tot i mantenir alguns membres invariables, com és el cas de la soprano Magda Olivero —que presideix el jurat—, del musicòleg i conferenciant Emilio Núñez, de l'ex-director del Teatre Nacional del San Carlos de Lisboa, José Manuel Serra Formigal, i del President de la Comissió Artística del Liceu, Jordi Maluquer. S'intenta, segons Miquel Lerín, *"fer una barreja de gent a partir de la qual els cantants puguin treure algun benefici"*. Així, entre els membres del jurat hi ha un director de cant, un crític musical, un cantant reconegut i normalment retirat, un empresari... Una diversitat de personalitats que, en paraules de Jordi Maluquer, *"permet que cada membre del jurat sigui parcial quant a la seva pròpia manera de pensar"*, i així *"el resultat és sempre un equilibri"*. Les preferències personals de Jordi Maluquer tendeixen a fer-lo partidari, doncs, d'un jurat nombrós.

Però la difícil tasca de triar i escollir els intèrprets que han de lluir els guardons davant del públic del Liceu el dia de gala és sempre arriscat. Alguns ho justifiquen qualificant el cant de ser *"totalment subjectiu"*, com va afirmar Miquel Lerín. Però l'opinió de Jordi Maluquer, que per segon any consecutiu repeteix com a jurat, és molt més metòdica: *"De la primera a la segona fase es busca el criteri de l'aprovat, que tinguin una bona veu...; i de la segona prova a la final es trien aquelles persones que es pensa que podrien debutar i fer un bon paper al cap de quinze dies si fos necessa-*



Un moment del desenvolupament del Concurs de Cant Francesc Viñas al Palau de la Música Catalana, el 1990

ri...". És el cas, per exemple, dels premis que atorga l'Òpera de Sabadell, que dona l'oportunitat de debutar al qui obtingui el premi durant la temporada corresponent a l'edició.

A l'hora de jutjar, però sense un pes clarament remarcable en la decisió final, el públic pot decantar la balança del possible candidat a merèixer la medalla del triomf. En la prova final, d'una manera especial, i durant qualsevol edició d'un Concurs Viñas, el públic hi diu la seva: ovaciona aquell que creu que ha de guanyar i l'aplaudeix enèrgicament... Per a Jordi Maluquer això és un fet habitual que pot resoldre, de vegades, si un participant ha de passar o no a la fase següent: *"El públic influeix indirectament..., però la decisió final sempre la tenim nosaltres..."*. Enriqueta Tarrés va ser molt més agosarada en la seva resposta, tot manifestant que *"encara que el jurat aprovi una cosa, el públic ja s'encarregarà de suspendre'l si no els agrada"*.

Però de vegades el jurat pot jutjar desafortunadament, o el públic pot ser pot comprensiu, i fins i tot el mateix intèrpret pot no estar encertat, no tenir el dia... En qualsevol cas, però, sempre hi ha qui en surt perjudicat, d'alguna manera. És el cas,

per exemple, del tenor català Josep Carreras, que va ser eliminat en una de les edicions del Concurs Viñas. Davant d'això, Miquel Lerín va haver de reconèixer que *"el jurat no és infal·lible"*.

Els protagonistes

Entre els noms d'aquells que han passat pel Concurs Viñas i han aconseguit algun primer o segon premi, hi ha les soviètiques Elena Obratzova (1970) i Natàlia Troitskaya (1980), Marion Vernet Moore (1979), Helga Müller Molinari (1973), Raquel Pierotti i Enedina Lloris (1983), en la categoria femenina. En les veus masculines destaquen Vicenç Sardinero (1965) i Dalmau González, Iñaki Fresán, Ionel Pantea (1967) i Samuel Cook (1985).

Però intentar definir, classificar o fer una tipologia dels guanyadors del Concurs Viñas no pot arribar a ser mai una ciència exacta. Amb l'intent, doncs, de fer-ne només una aproximació, es va plantejar si l'experiència i la maduresa eren factors determinants per aconseguir algun premi. Enriqueta Tarrés va contestar així a la pregunta: *"L'experiència sempre és bona, però em fa l'efecte que si una persona té unes bones condicions i en*

sap... encara que no tingui experiència... Perquè, si no, on ha de fer els primers passos?". Per a Miquel Lerín, l'experiència no és una *"norma estricta"* i depèn molt de *"la personalitat dels cantants"*. A la mateixa conclusió va arribar Jordi Maluquer i va posar com a exemple la guanyadora d'aquest any: *"...La coreana Sung-Eun Kim era la primera vegada que es presentava a un concurs..."*.

Sobre el país d'origen dels participants, la majoria va coincidir a afirmar que els participants més preparats eren els procedents dels països de l'Est i d'Alemanya. Segons Jordi Maluquer, *"la gent dels països de l'Est i d'Alemanya són professionals que vénen a buscar el premi"*. De la mateixa manera, Miquel Lerín va afirmar que *"els intèrprets d'aquests països només estudien cant"* i que, en canvi, *"els d'aquí han d'estudiar i treballar"*. Raquel Pierotti va destacar especialment el nivell de preparació dels intèrprets soviètics: *"La competència era bastant forta, i molt temuda perquè sempre enviaven als concursos els més preparats"*.

A l'hora de fer una descripció més detallada de les qualitats que ha de tenir un bon intèrpret, Raquel Pierotti va distingir el vessant oral i l'interpretatiu: *"El professional, a part de tenir una bona veu, ha de saber moure's a l'escenari, ha de tenir una preparació escènica"*. Per a Miquel Lerín, la definició d'un bon cantant passa primer per l'aproximació a la paraula òpera: *"L'òpera és un espectacle total"*, i, per tant, *"el cantant ha de ser complet vocalment, estilísticament i escènicament"*. Però a part de totes aquestes consideracions, sembla que en el món del cant no apareix la gran figura. Així ho va explicar Miquel Lerín: *"Aquest any hi havia un bon nivell, però és difícil trobar un cantant realment excepcional"*.

Com recorden l'experiència?... Jordi Maluquer va qualificar de *"positiva"* la seva segona participació com a jurat, perquè segons que va apuntar *"el nivell general era més bo i això és més estimulant..."*.

Per a Raquel Pierotti va suposar *"una gran satisfacció, personalment i professionalment"*, tot i que ja havia debutat al seu país d'origen, l'Uruguai, el 1974. Allà, però, tenia poques oportunitats de cantar i el 1979 va venir a Barcelona: *"Vaig participar-hi dos anys seguits... el 1979 i el 1980... El primer any vaig guanyar el Premi Plácido Domingo i l'any següent el segon premi..."*. A partir d'aquí i amb el contacte amb d'altres persones, va començar la seva carrera...

Un dels altres protagonistes del concurs, el navarrès Iñaki Fresán no va ser tan entusiasta amb el record: *"Vaig aconseguir el tercer premi Viñas, el Premi al Millor Intèrpret de Mozart, que atorgava l'Òpera de Sabadell i un Premi Especial de l'Institut Britànic... que era una beca per estudiar anglès... Això era el 1987, durant la 25ª edició del Concurs... Estic una mica dolgut pel concurs... el Palau de la Música i el Liceu són dos móns diferents dividits per la Rambla..."*.

TORROELLA DE MONTGRÍ (COSTA BRAVA)

IX CURSOS INTERNACIONALS DE MÚSICA

XII Festival Internacional de Música

JULIOL-AGOST 1992

CURS DE CANT

12 - 19 de juliol

Jaume Aragall

CURS D'INTERPRETACIÓ (instrument, música de cambra i orquestra)

14 - 30 d'agost

Professors del Royal College i invitats

Rodney Friend, violí
Jae Park, violí
Roger Best, viola
Tim Hugh, violoncel
Yonty Solomon, piano
Alvaro Pierri, guitarra
Xavier Joaquín, percussió
John Foster, director de l'orquestra

i la participació de
The Royal College String Ensemble,
música de cambra

CURS EUROPEU DE PIANO

18 - 25 d'agost

Aquilles Delle-Vigne,
Conservatori de Rotterdam,
École Normale de Musique de Paris

Carlota Garriga,
Acadèmia Marshall de Barcelona

Carla Giudici,
Conservatori de Santa Cecília de Roma

Maria Golia,
Conservatori de Turí

Alfredo Speranza,
Escola Rimini

Oxana Yablonskaya,
Juillard School de Nova York

CONVOCATÒRIA DE BEQUES ATORGADES PER LA FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

• La FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA atorgarà 80 beques per participar en els cursos. Els interessats hauran d'enviar a la FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA ("La Pedrera", Passeig de Gràcia, 92, 3r, 1a - 08008 Barcelona) un detallat currículum personal i acadèmic i un enregistrament en cinta cassette de dues obres pertanyents a dos períodes musicals diferents, d'una durada mínima de 5 minuts cada una.

- El termini de lliurament d'aquesta documentació acabarà el proper 30 d'abril.
- La decisió del jurat es comunicarà als interessats abans del 30 de maig.
- El plaç d'inscripció per a tots els alumnes acaba el 15 de juny.

Organització i informació



Joventuts
Musicals
de Torroella
de Montgrí

Apartat 70
17257 Torroella de Montgrí
Tel. (972) 75 83 96
Fax (972) 76 06 48

Col·laboren

The British Council
J. JORQUERA
S.A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

KAWAI

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Patrocinen

Ajuntament de
Torroella de Montgrí

CONSELL COMARCAL
DEL BAIX EMPORDÀ

Diputació de Girona

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

HEINZ HÖLLIGER

La veu universal de l'oboè



L'oboè, instrument d'un acusat protagonisme en el si del *tutti* orquestral, no ha assolit encara un reconeixement generalitzat en la seva faceta solista. Un dels músics que més ha lluitat per trencar amb aquesta inèrcia ha estat l'oboïsta suís Heinz Hölliger, músic d'una enorme categoria i apòstol convençut de l'instrument de so més semblant a la veu humana.

per J.C.

La seva presència al Palau de la Música Catalana, en un concert del cicle Palau 100, apareixia com una oportunitat privilegiada per parlar amb un músic de trets molt particularitzats, d'un enor-

me bagatge, o, com es diu ara, "back-ground" i d'un sentit renaixentista de la música en la seva triple condició de solista, director i compositor i, finalment, però no en última instància, com a valedor d'un instrument tan poc habitualment centre d'atenció com és l'oboè.

La conversa no va ser fàcil del tot. Temari llarg contra temps curt va constituir un elemental i inicial problema, al qual es va afegir un cert nerviosisme —qui sap, però, si estat natural del músic— i un domini de l'idioma francès força tancat, factor al qual s'afegia la seva proclivitat a fugir

sempre de respostes tòpiques o esperables; la seva vocació de jugar a l'inesperat i a la paradoxa en alguns casos menys plausible.

D'antuvi assenyala que ell no va escollir l'instrument oboè.

—Va ser l'instrument que em va elegir a mi. No al revés. De jove, ja em sentia atret per la dimensió física de l'oboè. Per aquest fet: que el seu so sigui tan proper a la veu; per la seva relació amb la persona pel que fa a la respiració. És l'únic instrument que té un tipus de so així. Tanmateix, l'elecció de l'instrument no té massa importància. L'instrument només és un mitjà per fer música. També he estudiat piano. Ho vaig fer al Conservatori de París.

—Per què va anar a París a estudiar?

—No ho sé ben bé. Potser perquè a Suïssa estava de moda anar a estudiar a París. Però, especialment, hi vaig anar per la cosa del piano. Bé, una mica per tot, però per res d'especial.

—L'esclatxa temàtica o la justificació de l'elecció de París en el fet Escola no sembla haver resultat tampoc determinant.

—No hi crec, en el concepte "escoles" referit a la música. Actualment, tot s'intercomunica. No es pot parlar d'escoles, sinó de caràcters. No ho sé, potser sí que arribaré a formar part d'alguna escola. Potser de l'escola de la vida, que és la millor escola.

Com es pot veure, el gust per la paradoxa es manifesta ja des de l'inici de la conversa i reapareixerà posteriorment. Inevitablement, hom havia de tractar el tema de l'escàs protagonisme de l'oboè dins del concertisme.

—Bé, això de la falta de presència de l'oboè en el camp del concertisme podia ser veritat fa vint o potser trenta anys. Però, ara, ja no és tan segur. Jo podria oferir tres vegades més de concerts dels que dono ara. És evident que no hi ha el repertori del piano; no tenim els tres Concerts de Rachmaninov, per exemple. Però, tanmateix, l'oboè té un repertori considerable, sobretot pel que fa al període preclàssic i també contemporani. En el clàssic, hi havia el Concert de

Beethoven, que es va perdre.

—Per què no hi ha repertori clàssic i romàntic?

—L'oboè va exercir poca atracció sobre els romàntics. Durant el segle XIX, el gran protagonista, entre els instruments de vent, el va assolir el clarinet, les possibilitats del qual, pel que fa al color, van ser molt explorades. I també les seves característiques dinàmiques. L'oboè, potser pel seu timbre tan ben dibuixat i per la seva claredat, no va ser objecte d'una atenció especial, encara que sí que va jugar un paper important en les orquestres. Però, a la fi, jo crec que moltes vegades el tema del repertori ha depès de les relacions personals entre intèrprets i compositors. Per exemple, Weber tenia un gran amic, que era clarinetista; es deia Perlman. Mozart era amic d'un altre, Stadler. En els anys del classicisme i del romanticisme, hi havia pocs oboïstes d'una gran personalitat. I no parlem, en aquests anys, de la flauta. En el nostre segle, l'oboè va tenir una figura autènticament decisiva per a l'instrument.

Es tracta de Leon Goossens, germà del director d'orquestra Eugène Goossens. Dissortadament, no hi havia massa gust i el mateix germà de l'oboïsta no va fer gran cosa per a l'oboè pel que fa a afavorir l'increment del repertori. Però, a la fi, gràcies a Leon Goossens en aquest segle s'han escrit moltes obres per a oboè. Hi ha el Quintet de Britten o el Quartet de Vaughan Williams. Goossens va ser un gran instrumentista en els anys trenta i quaranta. Però, dissortadament, no va poder aconseguir que molts altres compositors escrivissin per al seu instrument. Imaginem-nos què hauria passat si ho haguessin fet músics com Schönberg, Stravinsky o Berg.

Hölliger, en el seu vessant de compositor, ha escrit, per descomptat, obres per a l'oboè.

—Jo mateix tinc necessitat de repertori. I escric obres atenent, per una part, aquesta necessitat i, per l'altra, el mateix impuls vital creatiu. I he animat que altres compositors prestessin aten-



ció a l'instrument. Hi ha obres importants de Stephan Wolpe, de Nikos Scalotas... També ha escrit per a oboè Zimmermann. El seu Concert és de 1952, just quan jo començava a tocar. També cal esmentar, entre la producció contemporània, els tres Concerts de Bruno Maderna escrits per a mi. I també els de Martinu, Milhaud i Elliott Carter. Un altre músic que ha escrit per a oboè és S. Veress, que resideix a Suïssa d'ençà de 1940. És un compositor dodecatònic, que va ser professor de Ligeti i de, pràcticament, tots els compositors suïssos actuals. Es pot considerar com un dels compositors suïssos més importants dels últims anys. També han compost per a l'oboè Henze, Lutoslawsky i Frank Martin, que va escriure un doble concert per a oboè i arpa dedicat a mi i a la meua esposa. Berio i Schnitzke són altres músics importants que han prestat atenció a l'oboè. I encara n'hi ha d'altres. També hi ha molta música de cambra. Almenys, hi

ha un centenar d'obres per a oboè escrites en els últims anys.

—Vostè ha parlat d'un important repertori per a oboè, previ al classicisme i al romanticisme. Fins a quin punt està d'acord en la seva interpretació amb instruments originals?

—És un tema que m'interessa. D'antuvi, penso que hi ha molts instrumentistes que interpreten aquest repertori sense sentir-lo. Els instruments antics són importants per estudiar el color, l'articulació, el fraseig, el destacat, l'ús de la llengüeta. Però, a la fi, l'instrument no té personalitat en si mateix. És al cervell, on hi ha la música. Hi ha una mania, avui: sembla que es vulgui negar que el temps passa. I jo penso que el temps no es pot recuperar. El temps passa, el portem dins. Crec que la idea nostàlgica del culte al passat té arrels feixistes, des del punt de vista filosòfic. Tanmateix, hi ha molts músics que interpreten música antiga de forma creativa que estan molt oberts a la música contemporà-

nia. John Elliot Gardiner, que interpreta molta música antiga, ha tingut una gran influència sobre la manera de tocar dels músics contemporanis. I al mateix temps, una altra paradoxa: molts d'ells han recuperat un sentit de la llibertat, de tipus romàntic. És el cas, per exemple, de Gustav Leonhardt.

—La dedicació a la composició, a quins fets o circumstàncies respon?

—En primer lloc, componc no necessàriament pel fet d'eixamplar el repertori d'oboè. De fet, vaig començar a compondre abans de tocar aquest instrument. Escric música simplement perquè en tinc necessitat i, per tant, forma part de la meua naturalesa com a músic. No és en funció de l'instrument, que m'interessa compondre, sinó del fet de fer música.

El tema de l'artista d'avui inserit en el seu moment, va obrir una quasi darrera parcel·la temàtica, en el moment en què el rellotge i l'avís de l'inici de l'as-

saig feien la conversa particularment nerviosa.

—La meua música forma part del meu temps i acusa tota la meua experiència personal. Totes les meves vivències. Vostè parla de si vivim un moment de crisi de les avantguardes. Fer música avantguardista no és, en si mateix, cap criteri vàlid. Un té oportunitat d'expressar-se amb tots els llenguatges possibles. Però, a la fi, ha d'expressar-se mitjançant un llenguatge, el seu. Ja que parla del vessant especulatiu, aquest ha tingut un paper determinant en la història de la creació musical. No cal sinó recordar els referents numèrics en l'obra del mateix Bach. De fet, tota la música és intrínsecament especulativa. A mi, per exemple, m'interessa molt la càbala i la música forma part no sols de la matemàtica sinó també de l'astrologia. La música serial no és més especulativa que tota l'altra música. La música neoclàssica que sembla imposar-se avui és més especulativa que la serial. Per a mi aquests neo-corrents que ho estan envaint tot són els que trenquen amb l'autèntica tradició.

En una ampliació a corre-cuita de conceptes, Heinz Hölliger es refereix al minimalisme com a expressió última de l'avantguardisme.

—El minimalisme no pretén aportar conceptes o idees. És, simplement, una música de moblament, decorativa i prou. I la prova és que els seus circuits de promoció són els mateixos de la música rock o pop. Anem a una estetització de la música, al marge d'un autèntic missatge.

Acabem l'entrevista parlant de la darrera faceta de la seva dimensió musical, la de director.

—Primerament, només vaig voler dirigir les meves obres. He estat empès a dirigir. Constitueix una altra faceta, una altra manera de fer música. Només faig el repertori que m'interessa realment. I puc permetre-m'ho. Faig molta música contemporània, però no només aquest tipus de música. No modifico en l'activitat de director els meus principis o la meua visió global del fet música.

Don Pasquale, un nou pas endavant d'Òpera a Catalunya

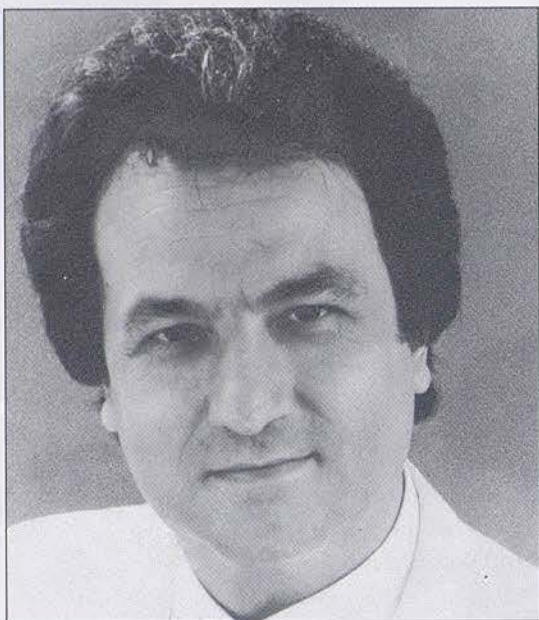
per ORIOL PÉREZ i TREVIÑO

No recordo el personatge (o potser no va existir mai) que pronuncià la cèlebre frase que deia que "amb l'esforç tot s'assolia". Una frase de tal naturalesa, pot ser aplicada en molts dels àmbits de la nostra vida quotidiana, àmbits, fins i tot, musicals com el cas del projecte d'Òpera a Catalunya.

Un projecte que s'encetà amb un propòsit clar i concís: la descentralització de l'òpera dels cercles barcelonins, fent que aquest meravellós art total (deixeu-me ser "wagnerià" per uns moments) arribés a ciutats prou grans i importants, les quals, per elles mateixes, no eren capaces de produir aquest tipus d'espectacle. El festival que, primer, s'inicià a Sabadell i, després, es convertí en Òpera a Catalunya, ha deixat de ser l'esforç constant d'un grup d'amics (els Amics de l'Òpera de Sabadell) i s'ha convertit en un espectacle d'allò més digne i sense res a envejar a altres temporades que es produeixen a diferents localitats de l'Estat espanyol.

Un bon exemple per avalar aquest procés constant d'esforç, ha estat la producció que s'ha presentat del *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti. En l'esmentada producció se'ns ha mostrat un espectacle extraordinari, ric i que té poca cosa a veure amb les primeres produccions que realitzà l'esmentada campanya d'Òpera a Catalunya.

Un fet extraordinari, que ja s'ha vist en l'equip de solistes vo-



Enric Serra

cals, els quals han mantingut entre ells un equilibri grandios i que, tal vegada, han deixat el divisme de costat per contribuir a la configuració d'un treball rodó.

Així, ens hem trobat un Enric Serra fent un *Don Pasquale* correcte vocalment, però excel·lent en la creació del personatge amb el qual se'ns ha mostrat, novament, que Enric Serra és un gran creador de personatges "buffos" (recordem la creació que realitzà en la temporada 88-89 al Liceu del Comte Robinson de *Il matrimonio segreto* de Cimarosa). No menys brillant ha estat el *Doctor Malatesta* del baríton Santos Ariño, ple d'intencionalitat i de vivesa en la creació d'aquest personatge, vertader "enredador" de la trama argumental.

Si les aportacions de Serra i Ariño ja eren d'esperar, sorprenents foren les del tenor Josep Bros (Ernesto) i Sung-Eun Kim (Norina). El primer va mostrar transparència, frescor i homogeneïtat en la veu i realitzà una ver-

sió que s'adequava d'allò més bé a la línia vocal del personatge. D'ací el bon gust i expressivitat que mostrà. Formidable i de bon esperar el cas de Sung-Eun Kim, que va mostrar un instrument cristal·lí, no per això petit, amb una coloratura exquisida, a més de mostrar-se, en tot moment, molt musical i elegant a dalt l'escenari.

El Cor del Amics de l'Òpera de Sabadell i l'Orquestra Simfònica del Vallès varen complir bé el seu paper, encara que es va trobar a faltar en l'Orquestra una major transparència textural per tal d'adequar-se a la frescor belcantista dels cantants. Ara bé, l'Orquestra fou en tot moment elegant i atenta a les ordres d'Ivan Anguelov.

Bé el professor Alier, un notari ple d'humor, humor que no s'escapava ni a la direcció escènica de Pau Monterde, que trasllada l'acció a la Roma de 1992. I és que, ben mirat, els entramats romàntics encara perviuen en els nostres dies.

Grans programes i preus baixos a València

per FRANCISCO BUENO

La celebració del primer semestre del 92 al Palau de la Música de València, pel que fa a la sala A (gran sala simfònica, amb una cabuda gairebé de 2.000 espectadors), presenta canvis importants respecte a anys i temporades anteriors. En primer lloc, aquesta és la primera temporada directament organitzada pel nou director de l'Auditori, Manuel Ángel Conejero, nomenat per la nova coalició municipal de dreta (AP-UV), triomfadora als passats comicis locals a la ciutat de València. (Recordem, sobre això, que el Palau de la Música de València pertany a l'Ajuntament de la ciutat). Manuel Ángel Conejero ja havia governat anteriorment l'Auditori, des de la seua inauguració (1987) fins a 1990.

Sempre amb el suport econòmic de "Música 92" (entitat de la Generalitat Valenciana, la qual aporta el 50 % del pressupost del Palau), el Palau manté idèntics preus respecte al darrer any 1991: 3.000 pesetes la localitat més cara. Tan sols una excepció: el concert d'abonament núm. 38, amb la presència del pianista Radu Lupu, l'Acadèmia de St. Martin-in-the-Fields i els Cors, els quals interpretaran el Concert núm. 5 per a piano i orquestra, "Emperador", i la *Simfonia* núm. 9, ambdues obres de Beethoven. Naturalment, estem parlant dels 40 concerts d'abonament. La resta dels concerts i recitals són tots gratuïts (la gran majoria tenen lloc a la sala B; per a grups i orquestres de cambra). Així, resulta curiós comprovar que el passat 1991, en què Zubin Mehta i la Filharmòni-



Zubin Mehta

ca d'Israel executaven el mateix concert a Barcelona i València, mentre que la localitat més cara costava a Barcelona 15.000 pessetes, a València només 3.000. ¡Era la mateixa orquestra, director i obres interpretades!

Una altra característica d'aquesta temporada, fins ara atípica, és la repetida presència de diverses agrupacions. Així, els Virtuòsos de Moscou hi actuaren en 4 ocasions durant el febrer i el març (25, 26 i 27 de febrer, 1 de març); Sir Neville Marriner i la seua Acadèmia de Saint Martin-in-the-Fields ho faran en 5 ocasions el mes de maig, per tal d'oferir la integral de les simfonies i els concerts per a piano de Beethoven. Eliahu Inbal i l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt també repetiran, per interpretar una part de la integral de les simfonies de Mahler.

Resulta curiós comprovar que, a més d'aquestes integrals dedicades a Beethoven i Mahler,

Rossini no tinga la dedicació que es mereix en aquesta llarga temporada. L'Any Rossini passarà amb més pena que glòria, ja que tan sols l'execució de la *Petita Missa Solemne* (Orquestra de València), la *Sonata* núm. 3 "per archi" (I Solisti Veneti) i el *Stabat Mater* (Orquestra de València) formen l'homenatge al "cigne de Pesaro". (Cal dir que el Teatre Principal de València ja ha representat la seua òpera *La Ventafocs*, els passats 22, 24 i 26 de gener; i —per la seua part— el Teatre Principal d'Alacant representà el 23 del passat febrer *La cambiale di matrimonio*.)

Altres agrupacions de vàlua que ens visitaran són la Filharmònica della Scala, amb Wolfgang Sawallisch, i la Philharmonia Orchestra, amb l'experimentat Charles Dutoit. Aquestes dues formacions —a més— tenen l'atractiu d'executar programes inusuals dintre dels seus repertoris.

Dos Stravinsky al Palau de la Música

per CARLES LOBO

Al llarg del mes de març podrem sentir dues obres diferents d'un dels compositors més carismàtics, importants i influents del nostre segle.

La primera a entrar en escena és el *Scherzo fantàstic, op.3*: una obra d'un Stravinsky jove, de 26 anys (1908), que interpretarà l'Orquestra Ciutat de Barcelona els dies 6, 7 i 8. Escrita el mateix any que els *Focs d'artifici, op.4*, aquest *Scherzo* es va escenificar en una adaptació coreogràfica per a la qual es va prendre com a fil conductor *La vida de les abelles*, del poeta, assagista i dramaturg belga Maurice Maeterlink (1862-1949), autor també de *Pelléas et Mélisande* que va musicar Claude Debussy. Així va ser com Stravinsky va anomenar l'obra *Les abelles* i en parlava així en una carta a Nicolai Rimski-Korsakov: "A *Les abelles* l'harmo-



nia serà intensa, semblant al mal de queixal, però s'haurà d'alternar immediatament amb una harmonia agradable, semblant a la cocaïna".

L'any 1931 trobem Stravinsky a Niça. Ja havia escrit dues obres concertants per al piano, que segurament no arriben al gran nivell de les de Prokofiev, Bartók o Ravel. Ara el compositor rus es vol "divertir" amb un concert per a violí. És un suggeriment de W. Stecker, de l'Editorial Schott, i Stravinsky dedicaria l'obra al violinista Samuel Doushchine, que va col·laborar molt en la composició de l'obra. Aquest tre-

ball en comú és del tot evident, perquè Stravinsky explota totes les possibilitats de l'instrument; de fet, és com si en tingués un llistat i s'hagués vist obligat a seguir-lo al peu de la lletra.

El resultat és una obra certament virtuosa per al solista, però amb una gran càrrega de bon humor i (amb permís del mateix Stravinsky) amb grans dosis "romàntiques" a les dues àries centrals.

Ens trobem amb una obra de textures que recorden *La història del soldat* (1918) o *Pulcinella* (1919): ambient atmosfèric com de petit teatre local de varietats, però amb aquell segell tan personal de Stravinsky.

Temporada Orquestra Ciutat de Barcelona
Palau de la Música Catalana
Garrik Ohlsson, piano
García Navarro, director
Divendres, 6 de març, 21 h.
Dissabte, 7 de març, 19 h.
Diumenge, 8 de març, 11 h.
Temporada Palau 100—Cicle Amadeu Vives—
Palau de la Música Catalana
Chantal Juillet, violí
Orquestra Philharmonia
Charles Dutoit, director
Dilluns, 9 de març, 21 h.

Khatxaturian i Oistrakh, units pel Concert per a violí

per C.L.

...I així és. Aram Khatxaturian era amic del cèlebre violinista David Oistrakh.

El primer era d'Armènia i el segon d'Odessa. Les dues nacionalitats són presents al concert per a violí que Khatxaturian dedica al seu amic David. Un concert brillant, que segueix el camí "no innovador" del compositor, que traspuja la música popular de les nacionalitats respectives, i que es va estrenar el 16 de novembre de 1940 a Moscou amb el mateix Oistrakh com a solista. Aquest és, sens dubte, un concert que s'inclou amb plens poders al repertori de les grans obres del gènere, tot i que Khatxaturian dubtava sincerament que ell fos capaç de millorar o, encara, d'i-

gualar els concerts emblemàtics com el de Mendelssohn, Brahms o Txaikovski.

Però "les idees i els temes em venien al cap tan generosament que vaig tenir molta feina a col·locar-los en un ordre lògic". Satisfet, pel que sembla, del resultat, Khatxaturian el va compondre després d'aconseguir el renom internacional amb el *Concert per a piano* escrit tan sols 4 anys abans i amb el mateix èxit que el de violí.

Per tant, aquesta obra de 1940 se suma en el temps a les que han fet més cèlebre el compositor armeni. A més del concert per a piano que hem esmentat, recordem el conegudíssim ballet *Gayaneh*, que inclou la no menys popular "Dansa del sabre", escrit el 1942, i l'altre ballet, *Spartacus*, una mica més posterior, de 1955.

En sentir el *Concert per a violí*, cal que reflexionem sobre el fet que l'autor tenia 37 anys en compondre'l, però que, de fet, feia pocs anys que es dedicava a la composició.

No va ser fins l'any 1925 que va ser admès com a alumne d'aquesta assignatura a l'Acadèmia Gnesin de Música; per tant, són 12, els anys que separen els principis compositius i el seu *Concert per a violí i orquestra*, que aquí ens ocupa.

Temporada Orquestra Ciutat de Barcelona
Rosa Fain, violí
Dimitri Kitajenko, director
Orquestra Ciutat de Barcelona
Khatxaturian: *Concert per a violí i orquestra*
Shostakòvitx: *Simfonia núm. 5, op.47*
Palau de la Música Catalana
Dissabte, 28 de març, 19 h.
Diumenge, 29 de març, 11 h.

L'OCB interpreta *Memoràlia* d'Homs

per CARLES LOBO

Joaquim Homs ja ha arribat a aquella edat en què "la presència de la memòria més remota, s'incrementa respecte a la més immediata en contemplar el passat des d'una perspectiva més àmplia".

Aquesta memòria de temps passats ha fet que Homs escrivís quatre obres basant-se en materials escrits fa molt temps.

La primera va ser *Biofonia* (1982); la segona, *Rhums*; la tercera, *Memoràlia*, que aquí presentem; i la quarta, *Derivacions* (1991) (comentada en aquesta mateixa secció de la "Revista", núm. 78).

Per tant, cal que ens situem als primers anys compositius d'Homs, i per això ens remetrem a les seves pròpies paraules:

"Quan vaig tenir l'ocasió d'escollir les primeres obres de tendència atonal—cap als anys 1925 a 1928— em vaig sentir inclinat per aquesta perspectiva". A partir d'aleshores Homs va treballant en aquest camp fins a arribar al llenguatge serial i fins i tot sobrepassar-lo en la seva personalíssima manera de "dir" la música.

Quan dic "sobrepassar" el mot no s'ha d'entendre com a "superar", sinó en la completa assimilació del llenguatge musical tot reconvertint-lo en allò que l'íntima subjectivitat del creador reclama per a la seva obra.

Memoràlia és un mot que no existeix al diccionari, però Homs considera molt vàlid per donar a entendre què és el que persegueix a l'obra. Es tracta de 12 seqüències basades en breus citacions d'obres del mateix Homs dels

anys 1925-34-45-67 i 72: una mena de resum músico-autobiogràfic, que va des de les il·lusions juvenils, passa per les interrogacions de l'adolescent, per les adversitats viscudes i culmina amb la serenor de la plena maduresa, curulla de records passats. Homs justifica la possible diversitat de *Memoràlia* i ens comenta que "malgrat la varietat de circumstàncies que es reflecteixen en les diverses seqüències de l'obra, crec que sempre existeix entre elles una unitat profunda i evident que les relaciona íntimament, perquè són reflexos d'una mateixa vida".

Temporada Orquestra Ciutat de Barcelona
Mathieu Papa Diamandia, piano
Manuel Galduf, director
Divendres, 20 de març, 21 h.
Dissabte, 21 de març, 19 h.
Diumenge, 22 de març, 11 h.

El virtuosisme infernal de *Gaspard de la nuit*

per C.L.

Va ser Ricard Viñes qui va introduir Ravel en la lectura dels poemes en prosa inclosos a *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand. Bertrand fou un poeta relativament desconegut del romanticisme francès l'obra del qual avança la de Baudelaire. Bertrand va morir el 1841 i els seus amics es van fer càrrec de publicar el recull de poemes 11 anys després.

Després de llegir-los, Ravel decideix posar-hi música, ja que ell sent els sentiments i les sensacions amb música i no amb paraules; si no, deia, seria poeta.

"Gaspard ha tingut alguna cosa a veure amb el dimoni", diu Ravel; i, realment, aquesta obra exhala un tuf infernal que talla la respiració.

Amb una allau de sonoritats riques, un domini enorme de la pa-

leta de colors, i una intensitat melòdica colpidora, Ravel aconsegueix evocar esplèndidament la sensació de veure el cos d'un penjat al capvespre, els esglais de la nit, i la presència aterridora del dimoni mateix. El que acabem de dir correspon als poemes segon i tercer del *Gaspard de la nuit*: "Le Gibet" (la forca) i "Scarbo". Potser no passa el mateix amb el primer dels poemes, "Ondine", en què Ravel descriu els reflexos de la lluna en unes gotes d'aigua relliscant vidre avall.

L'ambient general de *Gaspard de la nuit* xoca de front amb l'obra immediatament anterior, *Ma mère l'oye*, en què Ravel evoca la placidesa del món infantil envoltat de les joguines dels nens Minnie i Juan, fills dels seus amics Ida i Cipa.

I, per acabar, cal potser subratllar el tòpic que caracteritza aquesta pàgina pianística de Ra-

vel. Un tòpic, per altra banda, que situa *Gaspard* al nivell més alt del repertori del piano en el segle XX. Ens referim a l'"infernal" virtuosisme que es requereix per poder-la interpretar. I és que el mateix Ravel defineix l'obra com una pàgina "de virtuosisme transcendent, encara més difícil que *Islamey*". *Islamey* és una fantasia oriental de Balakórev considerada com una de les obres més difícils, tènicament, per al piano, és a dir, el terror dels pianistes.

Andrei Gavrilov ens oferirà aquest *Gaspard de la nuit* de Ravel, escrit el 1908, quan Ravel tenia 33 anys, el mateix any de la mort del seu pare.

Temporada Palau 100
Cicle Lluís Millet
Concert núm. 8
Andrei Gavrilov, piano
Obres de Schubert, Ravel i Prokofiev
Palau de la Música Catalana
Dimarts, 31 de març, 21 h.

escola de pedagogia musical

MÈTODE
IRENEU SEGARRA

CURSOS PER A LA FORMACIÓ DE PROFESSORS ESPECIALISTES DE MÚSICA

- Educació Infantil
- Educació Primària
- Educació Secundària
- Escoles de Música i Conservatoris

Cursos
adaptats a la nova
Llei de la
Reforma Educativa
(LOGSE)

Informació:
c/ Portal Nou, 13
08221 Terrassa.
Telèfon (93) 783 79 72,
de 9 a 13 hores

La Vuitena de Dvorák o el retorn al nacionalisme pur

per CARLES LOBO

La Simfonia núm. 8 d'Antonin Dvorák ve a ser un retorn a la música nacionalista per excel·lència, que el compositor txe reflecteix a les *Simfonies* núm. 3, 5 i 6.

I és que la divisa de Dvorák era "Déu i Pàtria"; i no es pogué estar de ser txe en la gran majoria de les seves obres, encara que estiguessin escrites lluny de casa seva o que anessin destinades a altres ciutats.

En el cas de la *Simfonia* núm. 8 s'escau una curiosa contradicció. Sovint se l'anomena "anglesa" i aquesta és, precisament, una de les pàgines més "txes" de l'autor.

El sobrenom d'"anglesa" no ha prosperat (sortosament!) i, per tant, es fa difícil caure en l'engany del mot. Aquell qualificatiu li ve per haver estat publicada per l'editor anglès Novello, després d'haver partit peres amb l'habitual, Simrok.

Escrita a la seva residència d'estiu de Vysoká, la calma de l'entorn i el contacte amb la natura dona com a fruit una simfonia brillant i amb una gran dosi de pau espiritual.

Fins i tot l'inhabitual sol major de la tonalitat es contraposa a la més profunda *Setena simfonia*, i transmet l'optimisme propi d'aquest color harmònic al qual els romàntics eren mol poc aficionats.

A més, cal tenir en compte que Dvorák, al moment de compondre-la, estava al cim àlgid de la seva creativitat, gaudia d'una molt bona acceptació al seu país i a l'estranger, i, per altra banda, les desgràcies personals i familiars que havia hagut de passar i que li provocaren greus crisis emocionals, ja havien estat superades.



El mateix Dvorák en va dirigir l'estrena a Praga el 1890 i un any després la dirigia a la Universitat de Cambridge juntament amb el seu *Stabat Mater*, amb motiu del seu nomenament com a doctor *honoris causa* per aquesta Universitat.

Dvorák va dedicar la *Vuitena* a l'Acadèmia Bohèmia de l'Emperador Francesc Josep pel seu encoratjament en la promoció de l'art i la literatura.

I així és com, sense cap altra pretensió que la d'oferir a l'Acadèmia una obra genuïnament nacionalista i amable, el geni de Dvorák (personalíssim i intransferible) dona a la història de la música aquesta simfonia, que podrem sentir dues vegades aquest mes de març.

Temporada Orquestra Simfònica del Vallès
Teatre La Faràndula de Sabadell
José Ortí, trompeta
Max Bragado, director
R. Wagner: *Idil·li de Siegfried*
J.N. Hummel: *Concert per a trompeta i orquestra*
A. Dvorák: *Simfonia* núm. 8, op. 88
Divendres, 13 de març, 21,30 h.

Temporada Orquestra Ciutat de Barcelona
Palau de la Música Catalana
Garrick Ohlsson, piano
García Navarro, director
Stravinsky: *Scherzo fantàstic*
Beethoven: *Concert per a piano i orquestra* núm. 5, op. 73
A. Dvorák: *Simfonia* núm. 8, op. 88
Divendres, 6 de març, 21 h.
Dissabte, 7 de març, 19 h.
Diumenge, 8 de març, 11 h.

Joaquín Rodrigo: 90 anys de culte a la tradició

per CARLES LOBO

Després de la II Guerra Mundial, els camins de la música emprenen rumbos que es van allunyant uns dels altres, molt diferenciats, sobretot, per la personalitat pròpia de cada individualitat creadora. Això es deu al fet que la guerra va trencar tota possibilitat de continuïtat en el desenvolupament lliure i natural del nostre llenguatge artístic.

Hi va haver compositors que es van sentir més atrets per les noves perspectives avantguardistes recollides i elaborades a l'Escola de Darmstadt, per exemple. Són autors que escriuen la història de la música coneguda com a música contemporània (Boulez, Nono, Ligeti, Berio, Stockhausen, etc.). D'altra banda, molts d'aquells la formació dels quals es va realitzar bàsicament a l'època d'entreguerres, dins del marc de la continuïtat estètica, no van voler abandonar el llenguatge conservador i no es van deixar embriuar pels nous conceptes compositoris que anaven naixent.

No es prengui el comentari introductori d'aquest article pel vessant pejoratiu; és a dir, personalment crec que el desgavell produït per la guerra va oferir (si m'és permès dir-ho) aquest petit avantatge: la plena llibertat individual de crear sense pressions de cap naturalesa, només amb la voluntat d'oferir a la música els pilars necessaris per a la seva continuïtat; i aquest és un fet que, a la llarga, ha enriquit el nostre art.

Centrem-nos ara en els compositors que, d'alguna manera, van continuar el que s'havia produït



El mestre Rodrigo amb García Asensio a l'Auditori Nacional de Madrid (concert inaugural, octubre 1991)

abans del conflicte bèl·lic. Els unia el desig d'aprofundir allò que ells creien que no s'havia expressat encara. Alguns van ser englobats com a membres d'una generació amb aspectes comuns; d'altres, no, malgrat que en fossin contemporanis.

El que sí que és cert, també, és que avui dia el gust generalitzat tendeix de mica en mica a retrobar-se amb aquests exemplars poc aprofundits fins ara. S'estan revalorant les obres de Michael Tippett, William Walton i Benjamin Britten a Anglaterra; de Frank Martin a Suïssa; d'Henri Dutilleux, Jacques Ibert, Jean

Françaix, Maurice Ohanna a França; de Hans Eisler, Harald Genzmer i, evidentment, Carl Orff, a Alemanya.

A l'Estat espanyol, cal sumar-hi que, abans de la II Guerra Mundial, Espanya va patir la Civil i que els fruits, pel que fa a la música, van ser del tot manipulats. Només alguns compositors, amb tenacitat, van poder treure el nas a Europa i saber què era el que estava passant. Van ser els grans herois de la creació musical. I si la seva música s'adeia perfectament al tipus de gust i als criteris estètics del règim del general Franco, aquests composi-

tors van tenir la sort de poder esplaïar-se a bastament.

De mica en mica, amb aquesta llarga introducció històrica, aquest article va tancant-se fins a retrobar el seu objectiu. El nom del qual, per si sol, torna a obrir lluminosament la porta al comentari musical: Joaquín Rodrigo.

Rodrigo ha estat, potser, el compositor que amb més encert ha traçat la continuïtat de la música nacionalista establerta per Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Enric Granados. Ell encarna l'esperit castís, el pintoresquisme, el folklorisme "oficial" dels primers anys de la postguerra. Però la qualitat de les seves obres, l'enorme bagatge cultural i la mundologia, la gran sensibilitat humana, i la gran categoria personal que posseeix Rodrigo, l'han fet traspassar amb tots els honors les fronteres culturals i geogràfiques de la península.

Natural de Sagunt (València), Rodrigo va néixer el 22 de novembre (dia de Santa Cecília, precisament) de 1901, i per tant, ara n'estem celebrant el 90è. aniversari. Una epidèmia de diftèria li va atacar la vista i als 3 anys el petit Rodrigo es va quedar cec.

Establert a València des dels 4 anys, Rodrigo va tenir ocasió de començar els estudis musicals i de viure l'ambient cultural de la capital del Túria. I, sobretot, va tenir la sort de ser deixeble d'un gran pedagog que ensenyava a l'escola de cecs de València: Francesc Antich. Un home ben preparat i que estava al dia de les novetats musicals. Els seus gustos anaven molt per endavant dels comuns i Rodrigo va poder beure, per tant, d'una font d'informació absolutament privilegiada.

Rodrigo recorda el seu professor Antich amb aquestes paraules: "...Aquell mestre silenciós, ungit de vertadera modèstia, sabia ensenyar l'art com a cosa viva, sense castigar-nos amb normes estrictes i, el que és més important, sense forçar la nostra personalitat".

Però la moda era anar-se'n a París. I Rodrigo volia també traslladar-se a la capital musical europea d'aquells temps.

Abans, però, ja va compondre les seves primeres obres, que el mostraven com una jove, però ferma, promesa.

A París va ser deixeble de Paul Dukas, que de seguida va endevinar el rar talent d'aquell jove valencià de 26 anys.

A la capital francesa, Rodrigo no es va deixar perdre res del riquíssim món cultural i va saber guanyar-se l'amistat de Ravel, Roussel, Poulenc, Ibert i dels seus compatriotes Ricard Viñes, Manuel de Falla, Frederic Mompou i Emili Pujol.

Allí va ser també on Rodrigo va conèixer la pianista turca Victoria Kahmi, amb qui es va casar després d'una bona temporada de profunda amistat. La Kahmi va ser, a més, una bona musa per a Rodrigo: escrivia els textos

La faceta "arcaica" de l'obra de Rodrigo no és façana sinó un aspecte vital

que després ell musicaria, interpretava les obres que ell componia... en resum: un matrimoni perfecte.

D'aquesta unió, en va néixer una filla, que seria també una de les persones més significatives de la felicitat del compositor. La filla, Cecília, es va casar amb un dels violinistes més prestigiosos de l'actualitat musical a l'Estat espanyol, Agustín León Ara.

Malgrat la seva estada a París entre 1927 i 1934, Rodrigo pertany de ple a la Generació del 27. Representa, en certa manera, la síntesi dels gustos generalitzats i reunits en aquesta generació.

El nacionalisme de Rodrigo es basa en un clar neoclassicisme, que ell defineix com "neocasticisme". Les muses inspiradores es troben quasi sempre en l'antiguitat, en el Renaixement, i només cal veure alguns dels títols de les seves obres: *Concierto en modo Galante*, *Concierto Madrigal*,

peces "cavalleresques", *Fantasia para un gentilhomme* (en la qual treballa sobre temes de Gaspar Sanz), *Cuatro madrigales amatorios*, *Ausencias de Dulcinea*, *Cantiga*, *Romance*, *Coplas*, *Folías* i un llarg etcètera que aquí no cabria.

Aquesta faceta "arcaica" de l'obra de Rodrigo (en la qual trobaríem un paralelisme amb la de Britten, per exemple) no és una "façana" sinó que es tracta d'un aspecte vital.

No el molesta que el tractin d'"antic", perquè és una necessitat innata en ell. Rodrigo busca en l'antiguitat i en el folklorisme aquell caràcter nacional únic que irradia tota la seva producció. I potser el gran mèrit o el gran secret de l'èxit de la seva obra rau en el fet que ha sabut combinar l'"antic" amb el "modern", en un encaix perfecte amb allò que el públic del segle XX vol i necessita sentir; i ho ha fet sense regalar ni vendre res de la seva personalitat.

La seva estètica es podria resumir, per tant, com una estètica que parteix del respecte a la tradició tonal i formal, amb l'amalgama d'elements populars i cultes, un color viu i humorístic, amb influències stravinskianes, de la música francesa i, sobretot, de Falla.

Aquí cal fer referència, potser, a un aspecte caracterològic que ve a subratllar el bon "savoir faire" de Rodrigo. Parlem d'allò que Gerardo Diego anomenava "el paisatge acústic". L'enorme talent que posseeix per captar les imatges (no oblidem que Joaquín Rodrigo és invident). Aquesta capacitat li ha permès, curiosament, posar música a pel·lícules, obres de teatre i de ballet, que ell mai no podria veure amb els ulls, però que ha sabut veure amb una gran "imaginació fotogràfica". És, potser, a la inversa del camí que fem els qui posem el sentit de la vista: la música ens suggereix sovint "imatges sonores" que, a vegades, són imatges geogràfiques o escèniques, que extraïem del nostre subconscient i de la nostra experiència personal. El cas de Rodrigo és vertaderament extraordinari i sorpre-

nent; tal com sorprès es va quedar Manuel Machado quan va dir: "però tu... hi veus, Rodrigo!". Es defineix així el gran poder visual que estimula la seva música, i és que sembla talment com si Rodrigo captés la imatge a través de les orelles.

El catàleg de Rodrigo és bastant ampli; unes 160 obres catalogades, massa relegades totes elles per la que li va oferir el salt a la celebritat internacional: El *Concierto de Aranjuez*.

Com la majoria dels compositors del 27, no s'endinsa en el món de la simfonia ni de l'òpera; i quan treballa la forma sonata ho fa allunyant-se dels esquemes clàssics acadèmics vienesos i s'acosta més als barrocs de Scarlatti.

De totes maneres, el món simfònic, l'ha atacat a bastament en més d'una quinzena d'obres per a orquestra sola, a més dels molts concerts (tretze) per a diversos instruments solistes (sobretot la guitarra) i la veu. A la veu, Rodrigo hi ha dedicat moltes pàgines. Sumem-hi, a les orquestrals, els cors *a cappella*, veu i acompanyament instrumental. També obres per a orquestra de cambra, per a petites combinacions instrumentals, per a instrument sol, per a banda, per a ballet, per a l'escena, i bandes sonores per a pel·lícules.

Una obra en molts aspectes encara per descobrir, si tenim en compte que (com en la majoria de compositors, amb raríssimes excepcions) només s'acostuma a

programar en concerts i a immortalitzar amb enregistraments discogràfics una part del seu catàleg.

La Sociedad General de Autores de España ha llançat una iniciativa ambiciosa, que han recollit favorablement el Ministerio de Cultura i la Sociedad Estatal Quinto Centenario: organitzar un gran homenatge a Joaquín Rodrigo en el seu 90è. aniversari.

S'han organitzat "Concerts Rodrigo" a Madrid, Mèxic, Puerto Rico, Berlín, València, Moscou, Munic, Viena, Barcelona, Londres, Nova York, Cincinnati, Buenos Aires i Sevilla. (Curiosament, a París, on Rodrigo va trobar tot allò que el va ajudar definitivament a ser qui és, ... no).

Hem enumerat les ciutats per les quals passarà aquest homenatge segons l'ordre cronològic de concerts. Aquest mes de març es farà a Viena (el dia 6) a Barcelona (el 12) i a Londres (el 20).

Els protagonistes del concert a Barcelona (dia 12, a les 21 h. al Palau de la Música Catalana), seran l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, sota la direcció del seu titular, Josep Pons, i l'estel·lar col·laboració de Victòria dels Àngels i el Duo Assad de guitarres.

Al programa, hi figura, a la primera part, *Música para un jardín*, de l'any 1957, que es va estrenar el febrer de 1958 al Teatre Ruzafa de València amb l'Orquestra Municipal de València sota la direcció de José Iturbi; una obra que inclou l'adaptació or-

questral de les *Deux berceuses* per a piano. Seguirà la participació de Victòria dels Àngels amb *Tríptic de Mossèn Cinto*. Rodrigo el va escriure l'any 1935 amb textos de Jacint Verdaguer. Es va estrenar al Palau el 1946, precisament per Victòria dels Àngels (a qui va dirigir) i a honor de Lluís Millet, amb l'Orquestra Filharmònica de Barcelona i la direcció de Joan Pich Santasusana.

Després, Victòria dels Àngels i l'Orquestra del Lliure acabaran la primera part amb *Tres villancicos* del 1952, amb textos de l'esposa de l'autor, Victoria Kahmi, de Lope de Vega i un anònim.

A la segona part del concert l'Orquestra començarà amb els *Tres viejos aires de danza*, datats el 1929, que ens transportaran al món arcaic tan característic de Rodrigo. I el concert homenatge s'acabarà amb la invitació d'un nou solista. Ara són dos, de fet. El Duo Assad de guitarres interpretarà amb l'Orquestra del Lliure el *Concierto Madrigal* per a dues guitarres i orquestra; una obra escrita l'any 69 i estrenada al Hollywood Bowl de Los Angeles el 1970 amb Angel i Pepe Romero, la Simfònica de Los Angeles i la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos.

Aquesta és una obra basada en un projecte que es deia *Concierto para una virreina de España* iniciat per encàrrec del duo Ida Presti (a la memòria de la qual Rodrigo escriu l'obra definitiva) i Alexandre Lagoya.

VII CONCURS DE PIANO PREMI CIUTAT DE BERGA

Dies 2, 3, 9 i 10 de maig de 1992

Categories:

- A. Fins a 28 anys
- B. Fins a 19 anys
- C. Fins a 13 anys

Organització:

CENTRE D'ESTUDIS MUSICALS DEL BERGUEDÀ «L'ESPILL»
c/ Ciutat, 16, 1r. - 08600 Berga - Tel. (93) 821 39 53

Amb el patrocini de



CAIXA DE MANRESA
OBRA CULTURAL

La Traviata, l'adéu als anys de galera de Verdi

per J.C.

Només una ment tan racional i lúcida com la de Giuseppe Verdi hauria pogut reaccionar de la manera que ell ho va fer després del rotund fracàs que va sofrir l'estrena de *La Traviata* el dia 6 de març de 1853 al teatre La Fenice de Venècia. Així, va escriure al seu amic Mariani, director de l'Òpera de Gènova: "*La Traviata ha estat un fracàs, i allò que és pitjor: el públic va riure. I bé, què vol que li digui? No m'inquieta. O joestic equivocat o ells s'equivoquen. Per la meua part, no crec que ahir a la nit es vagi dir l'última paraula sobre La Traviata. Tornarem a veure-la, i aleshores en parlarem! Mentrestant, estimat Mariani, anoti un fiasco*".

Verdi no sols es mostrava lúcida, sinó fins i tot finament irònic. I, de fet, el seu escepticisme davant del fracàs inicial tenia la seva base. Tot just catorze mesos més tard, la reposició d'aquesta obra, a pocs metres de La Fenice, al Teatre San Benedetto de Venècia que dirigia Antonio Gallo, va situar plenament les coses en el seu lloc. El seu èxit espectacular va resultar totalment representatiu d'una carrera absolutament triomfal que ha fet, d'aquesta òpera, l'obra més generalment estimada pel gran públic operístic entre tot l'opus verdian; i de la seva arxifamosa escena del brindis, el "*Libbiamo*", el portal d'entrada de milers d'afecionats al món de la lírica.

Les causes del pessim acolliment inicial, cal trobar-les —sembla ser— en la versió vocal amb una Violetta encomanada a la so-

prano Fanny Salvini-Donatelli, massa incapaç de fer front a una partitura molt difícil, que exigeix passar de les agilitats pròpies d'una soprano lleugera, al primer acte, als trets més propis quasi de soprano dramàtica, al final de l'obra. Aquesta circumstància de la mala interpretació, no sols de la soprano sinó també de la resta de l'elenc, va pesar tant, que fins i tot un crític, per descomptat perspicaç i independent, es va negar a valorar l'obra tot esperant d'escoltar-la ben cantada.

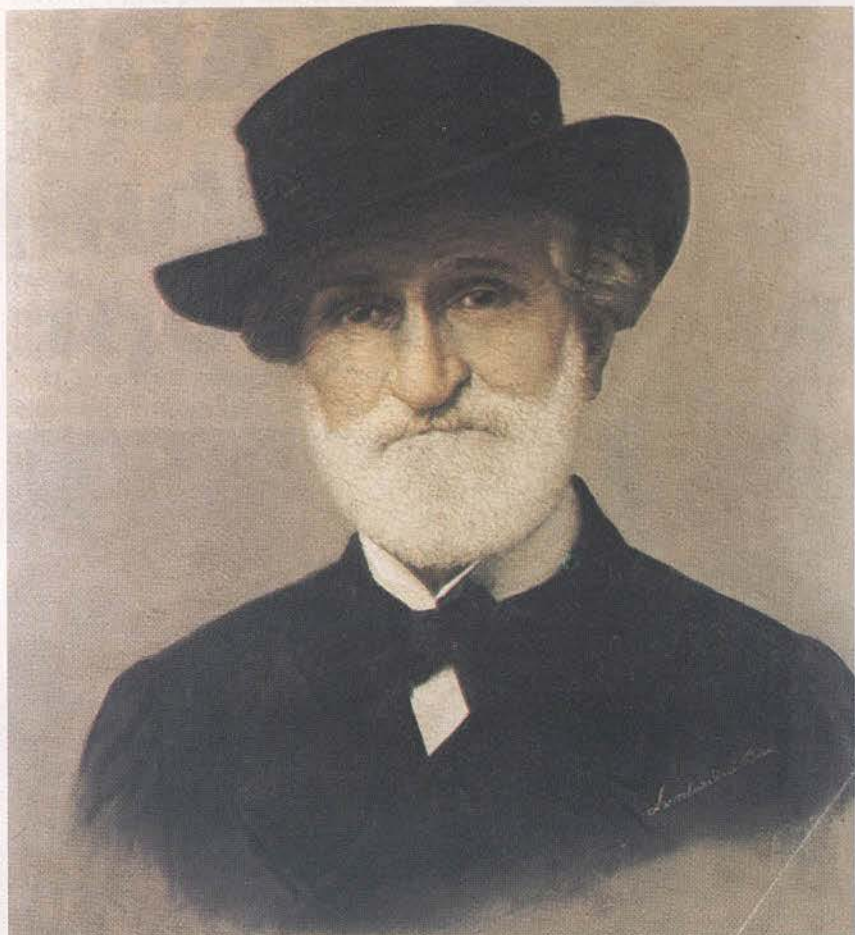
La Traviata clou la trilogia que forma amb *Rigoletto* (1851) i *Il Trovatore* estrenada el gener de 1853. Aquí s'acaben els "anys de galera de Verdi" i, com ha estat escrit encertadament, amb aquestes obres comença a tenir accés a la grandesa.

Un mèrit inicial del compositor va ser veure de forma quasi instantània les grans possibilitats del text d'Alexandre Dumas fill, *La dama de les Camèlies*, quasi totalment coetani de l'òpera. Dumas va publicar la novel·la el 1849 i la versió teatral el 1852. Es tracta d'un dels pocs casos en què s'ha produït aquesta circumstància, en la història de l'òpera. Un altre de ben famós és el de *Les noces de Figaro* de Mozart. Per altra part, aquesta era la primera vegada que Verdi abordava un tema del seu temps. A més, ho va fer tot mantenint una quasi total fidelitat al material literari original. De fet, el llibret de Piave no modifica res de mínimament substant de l'obra de Dumas. Hom manté la vertebració convencional del teatre burgès en: primer acte-presentació del tema, segon acte-esclat de conflicte i tercer acte-resolució.

Violetta esdevé una rèplica fidel de Marguerite Gautier i tot es mou, en definitiva, dins del context precís del famós argument de Dumas que va recórrer tres gèneres: novel·la, obra teatral i òpera. I encara més ençà, cinema.

Verdi va haver de fer front, no solament a una obra d'acció contemporània, sinó també a un argument que apuntava unes línies d'actuació poc afalagadores per a la moral burgesa. Aquest, en tot cas, no havia de resultar un problema particular per a una ment oberta i liberal com la del compositor. Dumas, en el seu text, ofereix en bona mesura una visió complaent sobre aspectes no convencionals, com són l'amor al marge de la relació matrimonial consolidada, o sobre la capacitat de redempció "només" per la via de l'amor en si mateix. Violetta, en principi, és un ésser amoral que, tanmateix, l'obra redimeix com a tal, gràcies, no ho oblidem (i això pot considerar-se un pas endavant en termes ideològics), a la seva capacitat d'estimar; a la seva assumpció de la puresa de l'amor. Al text de Dumas, un cop morta la protagonista, es diu, més o menys literalment: "*Com que ha estimat molt, molt li serà perdonat*". Sembla poc seriós aplicar a l'obra els criteris estrictes de la moral burgesa, segons els quals la mort de la protagonista seria el càstig a la seva existència pecadora.

La mirada de Dumas, i més particularment de Verdi, és d'una gran simpatia envers la seva protagonista. Per a ella la descoberta de l'amor pur de la mà d'Alfredo es converteix en una font d'enriquiment i també d'alliberament personal. Alliberament personal impedit, de fet,



Giuseppe Verdi

per les convencions de la moral burgesa, el cinisme de la qual queda ben explícit a l'obra. En aquest sentit, el segon paper en importància, pel que fa al contingut global, és el de Germont, pare del jove enamorat, que és qui imposa la ruptura de les relacions entre Violetta i Alfredo per causa dels seus interessos socials. Concretament, el casament d'una filla seva, que es veuria perjudicat per la imatge que oferiria la seva família en saber-se que un germà de la núvia manté relacions amb una persona de les característiques humanes de Violetta. El sacrifici d'aquesta salvarà en bona mesura la felicitat de la germana, que en certa mesura ve a constituir una contraimatge de la protagonista.

L'ordre social restarà salvat, però en l'ànim de l'espectador quedarà un regust de rebel·lia davant les convencions inhumanes i anorreadores de tot bri de llibertat humana pròpies de la moral burgesa. Amb *La Traviata* s'obren, en bona mesura, les

vies de la justificació moral de la rebel·lió contra les convencions socials i també sexuals del moment, i en aquest sentit cal considerar-la com un text progressista.

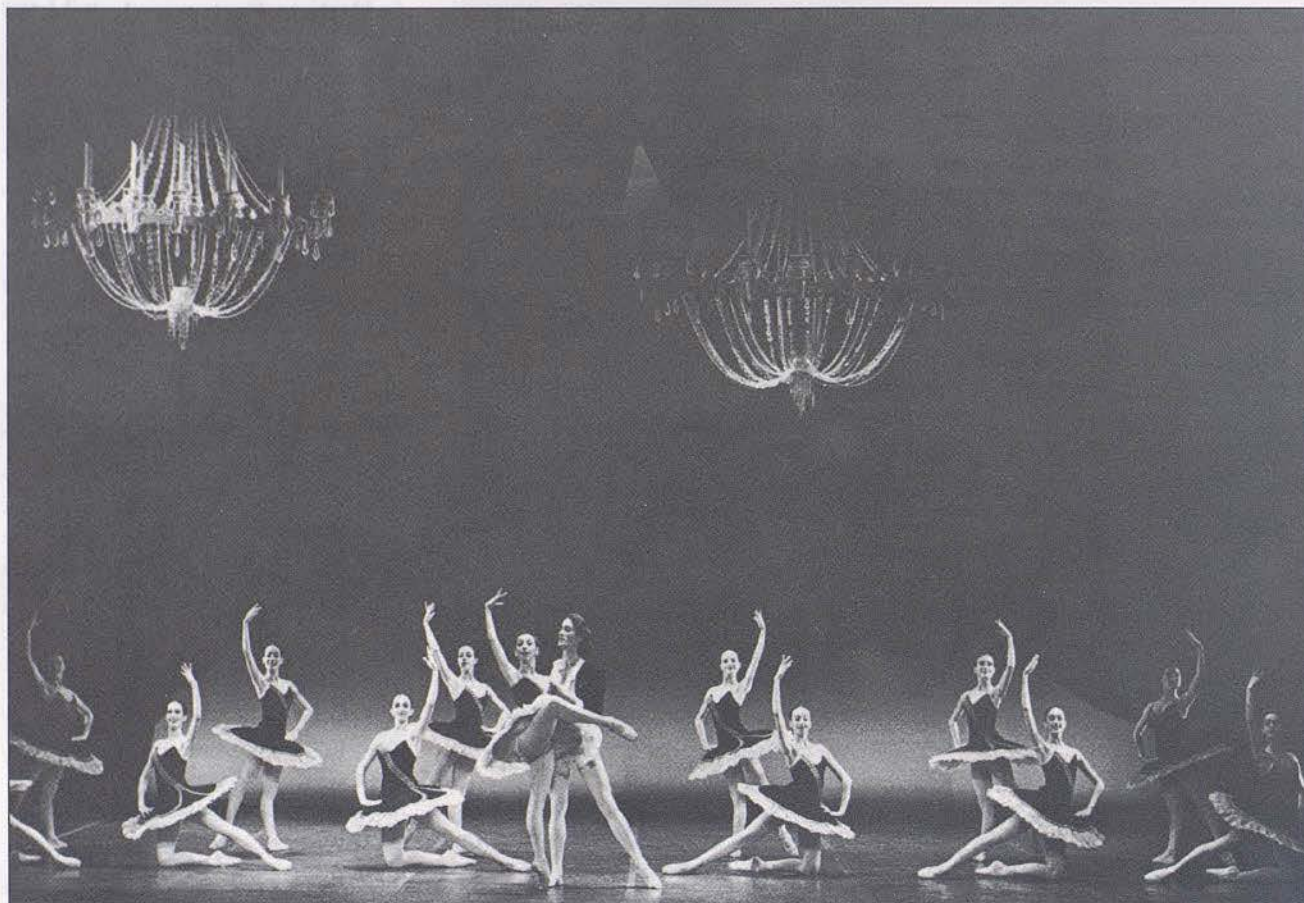
Com a músic, Verdi va saber atorgar al text de Dumas tota la veritat musical que calia. La partitura és d'una absoluta exactitud pel que fa a l'explicitació dramàtica. Verdi defuig el tractament heroic, perquè en realitat el tema no ho requereix. No es pot parlar de grans àries en el sentit convencional de l'expressió i sí d'un profund sentit dramàtic de la música. El to íntim i col·loquial, no exempt d'empremta passional quan cal, domina al llarg d'aquesta obra esplèndida, que, al mateix temps, posseeix condicions idònies per a esdevenir un espectacle d'un gran atractiu, en tots els sentits. *La Traviata* constitueix definitivament una de les més exactes mostres de correspondència entre literatura i música i demostra fins a quin punt el compositor es

va identificar amb el seu contingut. En aquest sentit, resulta il·lustradora la resposta que va donar poc temps després de la seva estrena a la pregunta sobre quina era la seva òpera preferida: "Si jo fos un professional, diria *Rigoletto*, però si fos un aficionat m'agradaria més que no pas cap *La Traviata*", va dir l'aleshores encara jove músic.

El Liceu estrenarà producció escènica de la mà de l'escenògrafa Kathrin Kegler, amb direcció d'escena de Helmut Politxa. Són dos noms "segurs" en el context de l'ofici, fet que pressuposa garanties plenes pel que fa a aquest apartat. El vestuari serà dissenyat pel barceloní Ramon Ivars, artista d'una dilatada i així mateix solvent trajectòria. Per a aquesta oportunitat hom ha escollit un repartiment que fuig de l'habitual luxe de noms propi de la casa. En tot cas es tracta d'artistes tots ells de vàlua reconeguda, en alguns casos feliçment contrastada a casa nostra, com són la soprano Verónica Villarroel o el tenor Fernando de la Mora, aquest compartint el paper d'Alfredo amb Keith Olsen, artista que debuta al Liceu. El paper de Germont serà compartit per Franz Grundheber i Barry Mora. Tots ells seran els responsables de donar vida a moments tan esperats com el "Libbiamo", que inicia el tenor al primer acte, el duo "Un dia Felice" o l'ària tan difícil de Violetta, així mateix al primer acte, "Ah, fors'è lui". O de l'ària, ja al segon acte "De miei bollenti spiriti" d'Alfredo, l'impressionant duo de Germont i Violetta "Non sapete quale affeto" o l'ària de baríton "Di Provenza la mare", números situats tots ells al segon acte. I, encara, l'ària "Addio al passato" de Violetta o el duo commovedor de Violetta i Alfredo "Oh, mia Violetta, Parigi o cara". Tot un autèntic festival líric amant amb atractives intervencions corals, que conduirà Uwe Mund alternant amb Randall Behr. Una vegada més funcionarà el sobretítulat, aquesta vegada potser menys imprescindible que en altres ocasions.

BALLET D'EUSKADI

A la consolidació d'un important espai propi



per MONTSE G. OTZET

Encara no fa uns tres anys, mentre a Madrid el Ballet Lírico Nacional travessava un nou període de crisi sota el mandat de Maia Plissetskaya, a punt de finalitzar per donar pas al nou director artístic, Nacho Duato, i mentre a Barcelona "continuava no passant res de res" quant a una possible voluntat, per tant de les institucions, de formar una companyia de ballet de Catalunya, a Bilbao tingué lloc la presentació del Ballet

d'Euskadi, una companyia de dansa formada gràcies a la voluntat i el treball del seu director, Rafael Martí, i a l'ajut econòmic del Govern Basc.

El Ballet d'Euskadi ha actuat en la present temporada de dansa de la Caixa de Terrassa, i això ha permès de constatar la vàlua d'aquesta jove companyia, que dins el seu període inicial deixa ja entreveure, de cara a un futur immediat, unes qualitats artístiques que cal tenir en consideració.

Rafael Martí va néixer a Reus, i deu la seva formació de ballarí a les ensenyances i els consells re-

buts per part de Maria de Àvila. Posteriorment va estudiar amb mestres de l'escola russa, com Luppov i Litvinov, i va desenvolupar la seva carrera artística en companyies i teatres de la República Federal Alemanya i sobretot a Itàlia, on va treballar amb artistes de la talla d'un Paolo Bortoluzzi i Carla Fracci.

Fa deu anys, Rafael Martí deixà de ballar, i juntament amb la seva dona, la també ballarina Àngels Sautiño, es va instal·lar a Bilbao, on van obrir una escola de dansa privada.

—Després de pensar-ho força, vaig decidir obrir la meua pròpia

escola, i així poder dur a terme les meves idees, perquè si m'hagués instal·lat com a coreògraf en qualsevol teatre del món hauria d'oïr les ordres d'un altre director.

Malgrat que sóc català, em vaig establir al País Basc perquè la meua dona és bilbaïna i perquè Bilbao em va agradar molt com a ciutat i lloc on iniciar una nova etapa artística.

L'escola va generar els ballarins que integraren el llavors anomenat Jove Ballet de Bilbao, una companyia de caràcter amateur que al cap de sis anys es convertiria en l'actual Ballet d'Euskadi, que està integrat per una vintena de joves ballarins.

—Jo sóc del parer que per poder sol·licitar una subvenció a qualsevol institució, primer s'ha de presentar un treball fet. Al llarg de sis anys, l'Àngels i jo vàrem fer la tasca de formar ballarins, i després va arribar el moment de demanar ajuda econòmica per poder demostrar allò que aquests ballarins eren capaços de fer, de ballar.

Fa tres anys que el Ballet d'Euskadi rep subvenció del Govern Basc, i si bé la primera aportació econòmica que va obtenir oscil·là al voltant d'un milió i mig de pessetes, actualment percep cinquanta milions, una quantitat irrisòria si es té en compte que els primers programes de la companyia estaven formats per ballets de repertori, com *Don Quixot*, en versió íntegra, *Giselle*, i *Treanous*.

A més de l'ajut econòmic, el Govern Basc ha posat a disposició del Ballet d'Euskadi unes instal·lacions d'uns 1.500 m², dotades de sales d'assaig, cuina, menjador, etc., on els ballarins passen la major part de la seva vida, dins un horari que va des de les 10 del matí fins a les 8 del vespre.

—És molt important que una companyia tingui el seu germen en una escola, perquè és l'única manera d'aconseguir que els components del grup tinguin un estil uníson. Sempre dic que si una companyia no té darrera seu una escola, la companyia va una mica coixa.



Lògicament, s'hi poden integrar altres ballarins, però la part forta d'un ballet ha de tenir un estil característic, el que rep i li dona la seva pròpia escola.

Com a estímul per als joves ballarins bascs, el Govern del país atorga unes beques de dansa, a part que el Ballet d'Euskadi està sempre disposat a concertar audicions privades per a tot ballarí, espanyol o estranger, que ho sol·liciti.

Sota el títol "Així som nosaltres" el Ballet d'Euskadi presentà a Terrassa un programa integrat per *Don Quixot*, obra de repertori de Màrius Petipa i Alekxander Gorski amb música de Ludwig Minkus, de la qual van oferir la introducció i el famós pas a dos.

Amb música del mateix compositor, la companyia va interpretar, *Descans* i *Seguidilla*, ambdues amb coreografia de Rafael Martí, i la popular *Paquita*, també obra del coreògraf francès Petipa, de qui també van representar *Variacions*, sobre una composició musical de Riccardo Drigo.

Pas a Set de Leo Delibes; *Treanous* de Txaiovski; el pas a dos *Aigües de Primavera*, del coreògraf Asaf Messerer, i *Elkar*, inspirat en el Concert núm. 2 de Rachmaninov, van completar el programa.

—A part que jo he treballat amb mestres russos, penso que l'estil que dona l'escola de dansa acadèmica russa és la millor per la seva espectacularitat, la llibertat que dona al moviment, i la

possibilitat que ofereix de poder expressar els sentiments.

Una espectacularitat que el públic de Terrassa va poder constatar en les aptituds tècniques dels ballarins, i de manera més rellevant de l'elenc femení, que va fer gala d'impressionants extensions i elevacions de cames, i d'un control tècnic, fins i tot en els fragments coreogràfics de més gran dificultat tècnica, digne d'admiració.

De cara al futur, Rafael Martí comenta amb to força desolador:

—Figurava que el 92 havia de ser l'any de poder donar a conèixer els artistes del país, però sembla que la cosa, almenys en el que fa referència a la dansa, no va per aquí, i que no se'ns donarà la possibilitat de fer conèixer el nostre treball.

La il·lusió, la tinc posada en un projecte que inclou una gira per l'estranger, però no en vull parlar gaire, perquè diuen que fer-ho porta mala sort.

Rafael Martí, que es confessa admirador del coreògraf nord-americà Jerome Robbins, esmenta com a necessitats prioritàries per al Ballet d'Euskadi:

—Tenir més divulgació, perquè malgrat que hem actuat a Valladolid, Oviedo, Sant Sebastià, Segòvia, Palma de Mallorca, Madrid, etc., encara no se'ns coneix prou.

Però la necessitat prioritària és, sens dubte, poder disposar d'una ajuda econòmica més quantitativa. Això permetrà que el Ballet d'Euskadi pugui anar endavant.



Adorno, Theodor W.: Alban Berg

Alianza Editorial

Pocs intel·lectuals, per no dir cap altre, han conegut millor la figura i obra del compositor Alban Berg, que Theodor W. Adorno.

És per això que el llibre que comentem adquireix un interès elevadíssim. Adorno no sols va ser un dels filòsofs més importants de la dita Escola de Frankfurt sinó també un musicòleg profund, que en aquest terreny compta amb importants aportacions.

El llibre que ens ocupa constitueix un aplec de treballs diversos el nucli principal dels quals és l'anàlisi que fa de la part més significativa de l'opus del compositor vienès. Aquesta part central de l'obra va precedida per dos capítols així mateix substancials, titulats "Tono" i "Recuerdo", que situen un tot de consideracions personals i subjectives de l'autor del llibre a redós de les seves vivències i, tal com indica un dels dos títols esmentats, records de la seva relació amb el compositor. Relació que va ser particularment estreta durant anys, ja que Adorno va ser deixeble de Berg pel que fa a la seva faceta musical.

En aquests apartats, Adorno defuig el tractament merament biogràfic per endinsar-se en la consideració de la rica personalitat de Berg, abordada de forma profunda al mateix temps que el seu llenguatge

mostra una absoluta admiració per qui fou el seu mestre. El text d'Adorno, en aquest sentit, traïx una gran identificació amb el seu mestre tant pel que fa a la faceta personal com pel que es refereix a l'estrictament creatiu.

D'aquesta manera el lector té oportunitat d'entrar en coneixement d'aspectes essencials i gens o poc coneguts de la personalitat de Berg i de fer-ho de la forma més aprofundida i autoritzada possible. En aquest sentit, l'aportació d'Adorno és d'un elevadíssim interès, malgrat que el seu llenguatge, sovint poc planer, faci la lectura una mica feixuga.

Pel que fa a la part més extensa de l'obra, com hem assenyalat dedicada a analitzar la parcel·la més significativa de l'opus de Berg, hom contempla un recorregut presidit també aquí pel coneixement profund de la matèria, la qual cosa atorga a aquestes anàlisis una incontestable autoritat. Són visions especialment riques i originals que permeten aconse-

guir una imatge completa i complexa de l'obra d'un dels creadors musicals més importants d'aquest segle.

Aquest llibre esdevé en definitiva una eina de gran utilitat per a les persones que preten guin tenir un coneixement especialment ric de la figura de Berg. No és ni molt menys un llibre de divulgació pròpiament dit i per tant va adreçat a un tipus de lector mínimament selectiu que hi trobarà al·licients imprescindibles per al coneixement de la figura humana i artística d'Alban Berg.

● J.C.

Deschaussées, Monique: El intérprete y la música

Col·lecció Libros de
Música Rialp

La coneguda pedagoga francesa Monique Deschaussées ofereix en el llibre que ens ocupa un ampli recull d'opinions sobre un tema que coneix amb una gran profunditat: el

de la interpretació pianística. Es tracta d'un volum inconcebible sense la disposició, per part de l'autora, d'un bagatge amplíssim, no sols teòric sinó també vivencial.

Les reflexions de Monique Deschaussées estan dictades, per una part, pel coneixement, diríem científic; i per l'altra, i això és molt important, per un solatge espès i saborós fet de la seva dilatada experiència o, si es vol, vivència.

La senyora Deschaussées analitza tots els factors que integren la problemàtica de la interpretació, començant pels de naturalesa més intrínsecament subjectiva —capítol "El intérprete frente a sí mismo"—. Després situa l'exigència d'un coneixement històric del material que ha d'interpretar —"El intérprete frente a la partitura"—, i avança en consideracions de naturalesa formal: la forma musical, el ritme, etcètera. També d'altres contextos com la vida sensible i psíquica de la música, la mort de la música, etcètera. També opina sobre aspectes com els concursos d'interpretació, els discos, etcètera.

El llibre de Monique Deschaussées té el mèrit final de la seva sinceritat i llibertat. Els judicis de l'autora són directes, no busquen refugis retòrics i, ben altrament, es dirigeixen al moll de l'os dels aspectes sobre els quals opina. Això, juntament amb la seva autoritat, atorga al llibre la categoria d'obra de referència absolutament fiable. ● J.C.

**Homs,
Joaquim:
Robert
Gerhard i la
seva obra.**

Biblioteca de Catalunya,
1991. 246 pàgines.
3.200 ptes.

Dins la limitada bibliografia sobre músics catalans, hi havia un buit flagrant: la inexistència d'un llibre que estudiés la figura i l'obra de Robert Gerhard, compositor nascut a Valls i que avui és considerat com una de les figures importants de l'art dels sons del nostre segle.

Temps enrera hi hagué el projecte, desgraciadament no realitzat, d'editar una biografia del compositor escrita per qui va ésser el seu

deixeble i amic, Joaquim Homs. Amb tot, el manuscrit d'Homs, traduït al castellà, va ésser publicat l'any 1987 per la col·lecció "Ethos-Musica" de la Universitat d'Oviedo. Aquesta edició va ésser presentada pel Departament de Cultura de la Generalitat; tanmateix, però la seva difusió, pràcticament, resultà nul·la. Ha calgut esperar fins a 1991 (quan la versió original, o sigui la catalana, semblava gairebé condemnada al silenci), per tenir l'agradable sorpresa de poder llegir la biografia de Gerhard en català, tal com la va concebre Joaquim Homs.

Certament cal agrair mot especialment a la Biblioteca de Catalunya

i a la seva Secció de Música, així com a l'Institut d'Estudis Vallencs, la publicació de l'original d'Homs, que és acompanyat d'una interessantíssima sèrie d'articles que Gerhard va escriure per a la revista "Mirador"; a més s'hi ha ampliat la documentació gràfica i, finalment, s'hi inclouen el índexs cronològic i alfabètic de les obres. Igualment, l'edició del llibre es beneficia d'una acurada impressió i un disseny immillorable.

En certa manera, *Robert Gerhard i la seva obra* és un llibre imprescindible per conèixer el compositor d'obres tan significatives com *La pesta*, *Collages*, *Libra*, etc., ja que Homs, testimoni directe i únic dei-

xeble de Gerhard, ha escrit un text que, tot apartant-se de la freda exposició científica i erudita, narra l'emoció viscuda en les seves converses amb Gerhard, descobrint-nos el creador personal, l'artista arrelat i coneixedor profund del curs de la història de l'art musical, dotat, també, d'una sensibilitat excepcional per captar la bellesa i la màgia de tot allò que ens envolta i que fecunda l'obra artística.

En definitiva, llegir el llibre d'Homs significa apropar-se a l'esperit i al pensament de Gerhard i rebre, a través dels seus escrits tan intel·ligents i vitals, una veritable i profunda lliçó d'estètica. ● F. Taverna-Bech

C O L L E C C I O N

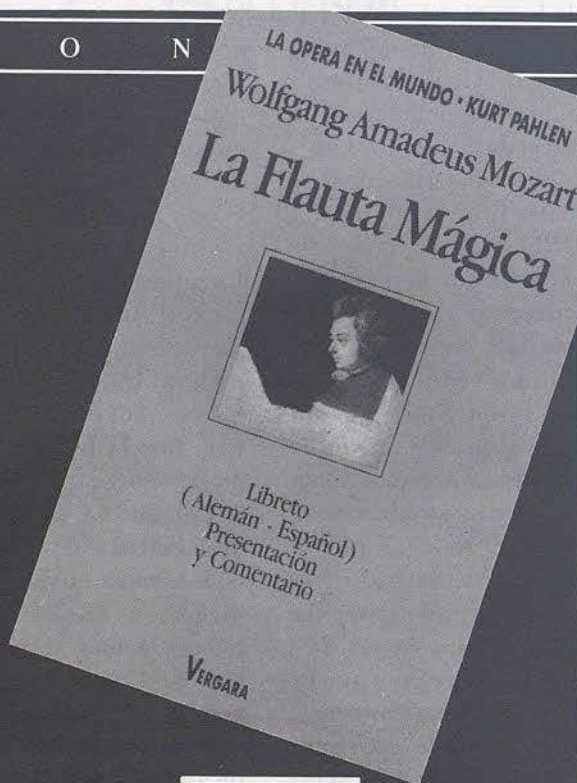
La ópera en el mundo.

La Flauta Mágica Wolfgang Amadeus Mozart

- Dirigida por KURT PAHLEN.
- Libreto original y argumento de la ópera.
- Biografía y creación completa del autor.
- Teoría operística y discografía recomendada.

OTROS TITULOS PUBLICADOS

OTELLO LA TRAVIATA
RIGOLETTO CARMEN
LA BOHÈME - TOSCA - AIDA



Javier Vergara Editor

BRITTEN: War Requiem, Sinfonia da Requiem, Ballad of Heroes.

Heather Harper, Phillip Langridge, Martin Hill, John Shirley-Quirk, Choristers of St. Paul's Cathedral, London Symphony Orchestra & Chorus, Richard Hickox, director, CHANDOS Digital, CHAN 8983/34.



quiem és una punyent evocació simfònica, exclusivament instrumental, dels lemes dels tres moviments ("Lacrymosa", "Dies Irae" i "Requiem aeternam"), particularment il·lustrativa per posar en evidència la influència d'elements tardoromàntics, particularment mahlerians, sobre l'estil orquestral del compositor britànic.

Finalment, el *War Requiem* aprofundeix la via oberta en la *Sinfonia*, amb uns mitjans materials infinitament més complexos i una maduresa compositiva superior i absoluta. Malgrat que l'estil de Britten ha evolucionat considerablement després de la composició d'aquest superb fresc sonor, l'impacte que produeix una audició del *War Requiem* torna supèrflua qualsevol consideració sobre els elements relativament convencionals i bàsicament eclèctics del llenguatge musical adoptat pel compositor, que resten a segon terme, ofegats pel poder de convicció de la inoïda personalitat d'un compositor que es pot permetre el luxe d'ignorar modes contingents sense deixar de representar el seu temps. La tradicional inèrcia del públic

musical s'equivoca quan encara manifesta una certa reticència en abordar aquesta obra monumental, que imposa un missatge encara absolutament vigent amb una contundència irrefutable.

La versió discogràfica de referència històrica d'aquest *War Requiem* és, sens dubte, la de Decca, dirigida pel mateix compositor, que de cap manera resta mèrits i atractiu a la dirigida per Richard Hickox, un director que el públic de Barcelona coneix preferentment en interpretacions vocal-orquestrals del clàssicisme vienès, el qual, en aquesta ocasió, es manifesta com un concertador precís i apassionat, dominador dels grans mitjans, que juga amb una gran espectacularitat amb les dinàmiques extremes dels diversos grups vocals i instrumentals. Entre els solistes vocals, cal remarcar la versió emocionant de Heather Harper (que havia estrenat l'obra amb el mateix compositor, si bé la seva part estava dedicada a Galina Vishnevskaya, que s'incorporà a la segona audició) i la convicció de dos excel·lents cantants britànics, substancialment familiaritzats amb l'obra de Britten (Peter Langridge i John Shirley-Quirk). I, finalment, una menció elogiosa als elements cambrístics instrumentals i, molt especialment, a l'eloqüència vocal i la musicalitat dels cors infantils. ● **Lluís Millet**

Recital

Obrs de: Ferdinando Carulli, Friedrich Kuhlau, Ferran Sor, Jacques Ibert, Heitor Villa-Lobos, Joan Albert Amargós, Carles Guinovart, Joaquim Homs i Joan Guinjoan. Intèrprets: Montserrat Gascon, Anna, Xavier Coll, guitarra. Audio-Visuals de Sarria, S.A.



Des d'aquestes línies aplaudim aquest document que presentem. Dos intèrprets catalans plenament fincats a l'activitat musical i professional de Catalunya, i d'una manera absolutament autònoma, s'han llençat a l'aventura d'autoproduir-se el disc. Han comptat, però, amb una subvenció del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració de Jovenuts Musicals de Barcelona.

Aquest és un document ple d'encerts, fet amb molta intel·ligència pel que fa a la proposta de programa, la qualitat de les interpretacions, el disseny de portada, el llibret explicatiu, etc. Cal subratllar també la qualitat de so. Aquest és un aspecte importantíssim sense el qual no podríem fer-nos la idea de l'elegància del so que ens ofereixen Montserrat Gascon i Xavier Coll amb els instruments res-

Les tres obres d'aquest enregistrament mostren un eloqüent testimoni musical del visceral pacifisme de Benjamin Britten, com a reacció enfront de l'horror que li inspiraren les confrontacions bèl·liques del nostre segle. Des del punt de vista de la seva representativitat estilística es corresponen, respectivament, a tres estadis de l'evolució creadora del compositor, materialitzats els anys 1939, 1941 i 1962.

Ballad of Heroes —escrita per a saludar els herois combatents anglesos de la guerra civil espanyola, entre els quals el poeta Wystan Auden, qui, abans de partir cap a la península, estampà en una pàgina de la partitura de Britten el vers "It's farewell to the drawing room's civilised cry" (És l'adéu al crit civilitzat dels salons)—és només un acurat treball acadèmic que, en aquesta ocasió, ha estat portat per primera vegada al món fonogràfic.

La *Sinfonia da Re-*

pectius. En resum: tots i cada un dels detalls són cuidats amb molt bon criteri.

Si ens parem uns moments en el contingut del disc ens adonarem que "el disc que presentem té el caràcter de mostra antològica i succinta de l'anomenada música íntima" (extret del llibret explicatiu). Antològica perquè abraça quasi dos segles de música per a flauta i guitarra i íntima perquè des de les obres originals que es van escriure a principi del segle XIX destinades als concerts particulars als salons europeus, fins al bloc d'obres de compositors catalans, l'ambient general del disc ens embolcalla amb intimitat i ens convida a l'assossegament. No vol dir això que hi manqui personalitat: no ens estalvia en cap moment l'esforç mental (tan enriquidor) per a identificar-nos plenament amb les obres del contingut, algunes no gens fàcils quant a la seva comprensió però amb un profund missatge musical.

I, finalment, "Montserrat Gascon i Xavier Coll han resolt òptimament la problemàtica interpretativa de la música de cambra en els seus diversos estils, tendències i èpoques. Així ho demostra el variat repertori d'aquest disc compacte, on podem apreciar unes versions plenes de saviesa pel que fa a l'estil i que tenen la remarcable qualitat de crear una extraordinària força comunicativa amb el públic més exigent." (Joan Guinjoan. Extret del llibret explicatiu.) ● C. Lobo

MANUEL DE FALLA: El sombrero de tres picos. Concert per a clavicèmbal

Maria Lluïsa Muntada, soprano. Tony Millán clavicèmbal. Joven Orquesta Nacional de España. Edmon Colomer, director. Audivis-Valois, V 4642.

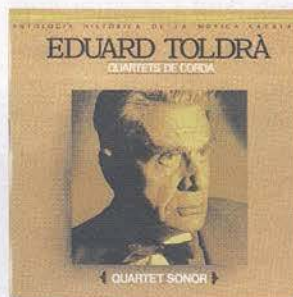
El fet que una orquestra de formació de l'Estat espanyol pugui fer front a una coneguda peça de repertori —que compta amb il·lustres precedents discogràfics, entre els quals les versions històriques d'Ataúlfo Argenta (i també a la, malauradament poc coneguda, inefablement poètica, comunicativa i musical d'Eduard Toldrà amb l'Orquestra Nacional Francesa)— amb una total solvència i brillantor i, fins i tot, amb bones perspectives de difusió internacional, és altament positiu i esperançador. A part d'un nivell general notable en temperament i musicalitat, hom pot restar, en aquesta versió, agradablement sorprès per l'altíssima qualitat individual d'algunes intervencions instrumentals, particularment dels instruments de fusta i de metall. I, més enllà d'aquests trets generals positius, hem de constatar que la imatge sonora que transmet la JONDE en aquesta ocasió acusa també una no gens menyspreable personalitat pròpia, un fet indubtablement atribuïble als bons oficis directorials i pedagògics d'Edmon Colomer. ● Agustí Montellà

● La col·lecció discogràfica que ha iniciat recentment l'Associació Catalana de Compositors s'ha enriquit amb tres nous enregistraments que menen aquesta col·lecció al número cinc. El primer, seguint l'ordre numèric, és interpretat pel Quintet de Vent Acadèmia de Praga i comprèn obres de Josep Soler, Alejandro Civilotti, Àngel Cerdà, Albert Sardà, Joan Anton Moreno, David Padrós i Albert Llanas. El segon —volum IV— compta amb la interpretació d'Oriol Romaní —clarinet— i Àngel Soler —piano— i l'integren obres de Joan Guinjoan, Carles Gumí, Xavier Montsalvatge, Joaquim Homs, Carlota Garriga, Josep Soler, Jesús Rodríguez Picó i Josep Maria Ruera. Finalment, el tercer Disc compacte és a cura de Multimúsica i inclou obres de Gabriel Brncic, Eduardo Polonio i Claudio Zulián.

L'edició d'aquests discos és a cura d'Àudiovisuals de Sarrià i la col·lecció compta amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i de la SGAE.

Cal destacar la importància d'aquesta col·lecció que permet recollir un cabdal aplec d'obra perfectament representatiu de la producció musical catalana contemporània.

● Cinc nous Disc compactes enriqueixen la nova edició de l'Antologia Històrica de la Música



Catalana. Aquesta magna obra continua així fent el seu curs de la mà de l'empresa PDI, que n'és l'editora. Els nous enregistraments comprenen un ampli ventall d'èpoques i estils. Així hi ha un CD dedicat a música de piano amb obres d'Enric Granados, Mompou, Gerhard, Ricard Viñes, Xavier Montsalvatge i Salvador Pueyo. L'obra d'Eduard Toldrà és representada pel *Quartet en do menor* i pel quartet *Vistes al mar* en interpretació del Quartet Sonor. El tenor Jeffrey Thomas, el baríton Paul Hillier i Luis Gàsser —viola de mà— interpreten obres per a viola de mà sola i veu de Luis del Milà. Un enregistrament recull un aplec de *Madrigals* i la *Missa pro Defunctis* de Brudieu en interpretació de la Coral Sant Jordi dirigida per Oriol Martorell i la Capella Clàssica Polifònica dirigida per Enric Ribó. L'esmentada Coral Sant Jordi acompanyada per orquestra de cambra amb l'oboïsta Domènec Segú ofereixen en un darrer Disc compacte, el *Magnificat*, per a solistes i doble cor i orquestra, de Josep Antoni Martí, i *Responsoris*, per a contralt, cor i baix continu de Narcís Casanoves. En definitiva, un conjunt de noves aportacions d'un interès indiscutible fins a tot al marge de la seva consideració global en el si del tot que és l'Antologia.

XIIè. CICLE DE CONCERTS DE PRIMAVERA

A l'Auditori Municipal de CERVERA
del 12 d'abril al 7 de juny de 1992

ABRIL

Diumenge, 12
19 h.

ORQUESTRA JUVENIL DE MISKOLC (Hongria)
MAGDOLNA NÀDASSY, *directora*

Música
hongaresa

Diumenge, 26
19 h.

MARÇAL CERVERA, *violoncel*
SOFIA PUCHE, *piano*

Beethoven,
Fauré

MAIG

Diumenge, 3
19 h.

JOVE ORQUESTRA DE CAMBRA DE CERVERA J. Ch. Bach,
MANUEL VALDIVIESO, *director* Elgar,
Telemann

Diumenge, 17
19 h.

DOMINIQUE GERRER, *piano*
ROGER ALBIN, *violoncel*

Beethoven,
Mendelssohn,
Debussy

Diumenge, 31
19 h.

COR DE CAMBRA DE BARCELONA
MANUEL VALDIVIESO, *director*

Brudieu,
Fletxa, el Vell

JUNY

Diumenge, 7
19 h.

JOSEFINA RIGOLFAS, *piano*
JORDI VILAPRINYÓ, *piano*

Mozart,
Busoni,
Brahms,
Montsalvatge,
Gershwin



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



DISSABTE
NIT

TEMPORADA D'ÒPERA AL CANAL 33



ABONAMENT

Envii aquesta butlleta a l'apartat de correus 30105, 08080 de Barcelona i entrarà en el sorteig setmanal de 10 compact discs de l'òpera que s'emet, cedits per DECCA, PHILLIPS, RCA i DEUSTCHE, i 10 vídeos de l'òpera emesa, cedits per SELECTA VISION, S.A.

NOM

ADREÇA

TEL.

POBLACIÓ

Els guanyadors es faran saber al final de cada emissió.



PASSIÓ PER LA MÚSICA