



LIED CATALÀ

*Els poetes
i els músics*



**UNA VISIÓ
NO OPERÍSTICA
DE ROSSINI**

TRIO DE BARCELONA

Música de cambra i pedagogia

catallunya música revista musical catalana



ABRIL 1992

90

CONCERTS DE PRIMAVERA

A l'Auditori Pau Casals del VENDRELL
del 5 d'abril al 20 de juny de 1992

ABRIL

Diumenge, 5
12 h.

JOVE ORQUESTRA DE CAMBRA GÈRMINANS

Burgonye,
Townsend,
Vivaldi,
Ewazen,
L. Mozart

Cicle de compositors romàntics

Dissabte, 18
22 h.

SOLISTES DE
L'ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA
ALA VORONKOVA, *violí*
GUERASSIM VORONKOV, *piano*

Brahms,
Mendelssohn,
Paganini,
Wieniawski,
Glasunov

MAIG

Dissabte, 2
20 h.

QUINTET DE VENT HARMONIA

Reicha,
Lachner,
Danzi,
Nielsen

Dissabte, 16
22 h.

ANDREU GUASCH, *piano*

Chopin

JUNY

Dissabte, 6
22 h.

AGRUPACIÓ POLIFÒNICA DE VILAFRANCA
XAVIER CERVERA, *director*

Brahms,
Schubert,
Schumann

Dissabte, 20
22 h.

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

Schumann,
Schubert



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Patronat Municipal "Auditori Pau Casals"

Avd. Palfuriana, s/n • Sant Salvador
Telf. (977) 68 34 68
43700 EL VENDRELL

90

catalunya música

3A ÈPOCA ANY IX
NÚM. 90, ABRIL 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, HELENA BAYO, JAUME
CARBONELL I GUBERNA, JOSEP
CASANOVAS, CESC, JAUME COMELLAS,
EUGENI GASSULL, RICARD GILI, CARLES
LOBO, CARME MARTÍNEZ, TERESA
MARTÍNEZ, LLUÍS MILLET, AGUSTÍ
MONTELLÀ, XAVIER MONTSALVATGE,
MONTSE G. OTZET, DAVID PICÓ S.,
FRANCESC TAVERNA-BECH
I JOAN VIVES.

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

SUMARI

revista musical catalana

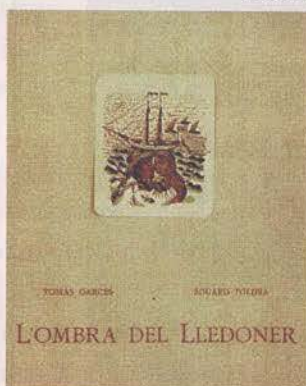


EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

DISCOS

- 5** *El Secretariat de Corals Infantils de Catalunya, un exemple fecund*
per Joan Vives
- 6** *L'altre Rossini*
per Joan Vives
- 11** *Mikrokosmos: Fèlix Millet i Maristany, in memoriam*
per Pere Artís
- 16** *50è. Aniversari de l'Orfeó Laudate. Cultura i música com a vocació*
per Teresa Martínez
- 18** *"Ovació de gola" per a Nyman*
per David Picó S.
- 20** *OCB, un horitzó poc clar*
per Francesc Taverna-Bech
- 23** *No oblidem Buck Clayton*
per Ricard Gili
- 25** *El lied, una important parcel·la de la música catalana*
- 26** *El lied català en la Renaixença i el Modernisme*
per Jaume Carbonell i Guberna
- 29** *"Concerts Blaus", un intent de divulgació del lied català*
per Jaume Carbonell i Guberna
- 31** *La cançó de cambra a Catalunya entre 1910-1930*
per Eugeni Gassull
- 34** *El lied català a l'acabament de la guerra civil*
per Josep Casanovas
- 37** *Record de tres grans liederistes catalans*
per Xavier Montsalvatge
- 40** *Trio de Barcelona. Música de cambra i pedagogia*
per Carme Martínez
- 46** *Glazunov, el rei destronat*
per Carles Lobo
- 49** *La Cenerentola, una "Ventafocs" sense màgia*
per J.C.
- 51** *Fins sempre, Miguel Montes*
per Montse G. Otzet
- 52** *Esbart Dansaire de Rubí. Contradiccions al voltant d'una gran realitat artística*
per Jaume Comellas
- 54** *per Cesc*
- 56**

XXX
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE LA PORTA FERRADA

MÚSICA, TEATRE I DANÇA

Juny, Juliol, Agost 1992
SANT FELIU DE GUÍXOLS
(COSTA BRAVA)

IV CURS
INTERNACIONAL
DE GUITARRA
MANUEL BARRUECO

DATES 3 a 11 juliol 1992

LLOC Monestir de Sant
Feliu de Guíxols

PROFESSOR Manuel Barrueco

ALUMNES Actius.

16 places limitades

CLASSES Dues per alumne

TERMINI D'INSCRIPCIÓ: 15 de Juny

Organització i informació:



JOVENTUTS MUSICALS DE
SANT FELIU DE GUÍXOLS
Tel. (972) 32 44 62; 82 00 51
Fax: (972) 82 01 19 Apartat 170.
17220 SANT FELIU DE GUÍXOLS

Patrocinen



AJUNTAMENT DE
SANT FELIU DE GUÍXOLS



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació de Girona



Universitat de les
Illes Balears

XVI CURS
INTERNACIONAL
DE CANT,
DIRECCIÓ CORAL
I DIRECCIÓ
ORQUESTRAL
A LES BALEARS

Palma, del 21 al 30
de juliol de 1992

Cant:

Nivells: A, B i C.
Professors: M. Cid,
M. Pueyo, E. Salbanyà i
E. Tarrès. Pianistes:
I. Furió, M. Furió, B. Jaume.

Direcció coral:

Nivells: A, B i C.
Professors: G. Baltés,
M. Cabero, J. Company. i F.
Marina.

Direcció orquestral:

Professor: Pierre Cao.
Orquestra
(Plantilla clàssica)

Universitat de les Illes Balears
Extensió Universitària.
c/ Miquel dels Sants Oliver, 2
07071 Palma de Mallorca
Informació: de 8 a 15 h.
Tel.: (971) 17 30 47 i 17 30 49.
Telefax: (971) 75 44 45



DIRECCIÓ GENERAL
DE JOVENTUT
GOVERN BALEAR

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

U

n cop més, s'ha produït allò que gairebé és un miracle: al Palau Sant Jordi de Barcelona, cinc mil infants de tot Catalunya han deixat testimoniatge exemplar d'il·lusió, d'esforç i de rigor, en la Trobada General del Secretariat de Corals Infants de Catalunya.

La d'enguany (15 de març) amb un relleu particular: la commemoració dels vint-i-cinc anys d'existència del Secretariat, la qual ha tingut un esclat brillantíssim en la Trobada de referència. Després de les versions de cançons tradicionals (dirigides per Carme Valls, M^a Dolors Bonal, M^a Teresa Giménez, Josep A. Casas i E. Anglada) i de l'estrena del cànon de la 25è Trobada (de M^a Àngels Anglada i Josep Baucells) dirigit per Oriol Martorell, tingué lloc la de la cantata *Cantijoc*, escrita per Josep Pons sobre un text de Ricard Creus, i dirigida pel mateix autor al capdavant del multitudinari cor infantil i de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure.

Vint-i-cinc anys és ja un període prou dilatat per valorar una tasca. I la del Secretariat té una dimensió d'exemplaritat de primer ordre.

Musicalment, per la sàvia adequació de la programació a cadascun dels estadis infantils, per l'equilibri deliberadament volgut entre la ratificació de la vàlua intrínseca del conreu del cançoner tradicional i l'experiència d'encarar-se a noves obres (i ací cal fer esment de les cantates escrites expressament per músics de la talla de Frederic Mompou, Ernest Cervera, Antoni Ros-Marbà, Enric Ribó i Josep Pons), per la incorporació constant de noves harmonitzacions i de noves composicions originals, per la difusió d'un repertori bàsic susceptible de ser interpretat col·lectivament, per l'edició de cançoners, etc.

Humanament, pel fet enriquidor de la coneixença d'altres veus i altres àmbits i per l'intercanvi recíproc en l'acolliment domiciliari.

Pedagògicament, per la constatació directa que el treball, pacient i fragmentari, de l'aprenentatge d'una obra extensa és imprescindible per a la consecució d'una realitat superior, assolida en l'assaig final i en el multitudinari concert públic.

Tot això, i moltes coses més, forma part de la labor meritíssima del Secretariat. Però, més que no pas tot això, ací escau de remarcar el paper que han exercit i que exerceixen organismes com aquest, nascuts molts d'ells en circumstàncies adverses per al país i per a la cultura catalana, i gràcies als quals han estat pal·liades moltes mancances en els àmbits més diversos (en el cas que ens ocupa, la sensibilització i l'educació musical infantil).

I escau de fer avinent que aquest paper de suplència ha estat i és exercit amb una donació exemplar per part dels capdavaners i de tots els col·laboradors, moguts tots ells per uns ideals que fan superar les mancances infraestructurals.

Però és el moment de preguntar-se, també, si no és hora, ja, de fer possible l'adequació funcional d'aquestes entitats a les circumstàncies del nostre avui, tan diferents d'aquelles en què van néixer.

Perquè potser és demanar massa que, una gran part de la tasca, hagi de ser feta, només, per pur voluntarisme.

Contràriament, potser és l'hora de reclamar —a les institucions públiques que correspongui— que, a l'hora de les prioritats en l'aplicació dels recursos que han de beneficiar la cultura (i beneficiar-la pot voler dir, molt sovint, l'ajut regular de funcionament corporatiu més que no pas el suport a un esdeveniment concret, per espectacular que sigui), siguin tingudes adientment en compte aquelles accions que, a més d'una eficàcia provada, porten en si un llevat de futur.

Com ara el Secretariat de Corals Infants de Catalunya.

El Secretariat de Corals Infants de Catalunya, un exemple fecund

L'altre Rossini

per JOAN VIVES

Només 3 mesos després de la mort, a Viena, de Wolfgang Amadeus Mozart, a la ciutat italiana de Pesaro, situada sobre l'Adriàtica, naixia l'home que va representar l'apoteosi final de l'òpera *buffa* italiana, sorgida en el segle XVIII.

No deixa de fer somriure saber que va veure la llum per primera vegada un 29 de febrer d'ara fa 200 anys; una peculiaritat que li va permetre celebrar amb gran cerimònia el 1864 (a París) el seu 18è aniversari, quan realment tenia 72 anys.

Il Cigno di Pesaro (el Cigne de Pesaro), així anomenaven Gioacchino Antonio Rossini, un personatge que ocupa una situació certament particular en la història de la música. El fet d'haver representat, en la seva pròpia persona, la lluita entre dues opcions formals dins l'àmbit operístic, cadascuna de les quals vinculada a una etapa estètica diferent, ens dona una dimensió de Rossini com la d'un compositor fronterer, aplegador de totes les aportacions del segle XVIII, en especial de l'escola napolitana i dels grans genis vienesos (Mozart i Haydn...) i alhora dels nous programes argumentals imposats pel Romanticisme.

Per sobre de tot s'ha considerat Rossini com un dels grans noms de l'òpera. Ell mateix va explicar a Richard Wagner, en una conversa famosa¹ dels dos compositors a París, que quan de jove havia visitat Beethoven a Viena, l'autor de *Fidelio* li havia dit: "*Benvolgut Rossini, no intenti escriure res que no siguin òperes bufes. Seria voler desafiar el destí intentar triomfar en un altre gènere...*". Wagner va respondre: "*Crec que estarem d'acord, mestre, que vàreu fer bé a no seguir al*



peu de la lletra el consell de Beethoven...". Rossini va replicar: "*...en realitat, sempre m'ha semblat que era més apte per a l'òpera bufa. Tota la vida m'han agradat més els temes còmics que els dramàtics...*".

Som davant de tota una declaració de principis, en què molts especialistes han buscat la justificació de l'abandonament prematur que Rossini va fer de l'òpera.² Una quarantena de títols en 20 anys (1810-1829), i després el silenci...

...El silenci? És fàcilment deduïble que un home com Rossini, malgrat ser un fervorós sibarita, amant de la indolència i adorador del *dolce far niente*, difícilment hauria pogut renunciar del tot al seu vessant creatiu. Evidentment, no ho va fer.

No va escriure més òpera, però sí que ens va deixar algunes obres sacres de gran bellesa i sobretot molta música de "Saló". Del "Saló Rossini".

Totes aquestes obres que integren la cara més oculta de la producció rossiniana són les que protagonitzen el present article, emmarcat en l'homenatge i per tant excusa immillorable, una ve-

gada més, per conèixer i, si escau, reivindicar tota la producció que configura... l'altre Rossini.

II Tedeschino

El pare de Rossini, Giuseppe, a part d'estar molt compromès amb els nous corrents republicans que es vivien aleshores a Itàlia, era inspector de carnisseries alhora que tocava la trompa a l'Orquestra Municipal de Pesaro. La seva mare, Anna, era la filla d'un forner que sovint cantava de solista amb la mateixa orquestra.

El 1802, en què la seva família s'havia instal·lat a la vila italiana de Lugo, Rossini va poder ampliar els seus petits coneixements musicals adquirits amb l'ajut d'una vella espineta, i tocant el violí a l'orquestra del seu pare. Va ser al palau de la família Malerbi on va iniciar els estudis de cant i de composició.

El 1804 la família torna a traslladar-se. Aquest cop cap a Bolonya. D'aquesta època daten les seves primeres composicions, que van ser algunes cançons i especialment les populars *Sis sonates per a corda* compostes a l'edat de 12 anys. Anys després el mateix Rossini va escriure sobre aquest manuscrit de joventut: "*Parts de primer violí, segon violí, violoncel i contrabaix per a 6 horribles sonates, que jo he compost a la casa de camp del meu amic i patró Agostino Triossi, en la meua edat més tendra, quan encara no havia rebut cap lliçó de baix xifrat. Totes van ser escrites i copiades en 3 dies i espantosament interpretades per Triossi al contrabaix. Morini tocava el primer violí, el seu germà tocava el violoncel i jo el segon violí. Si he de dir la veritat, jo era el pitjor de tots...*".

El 1805 cantarà de solista a l'ò-

pera *Camilla* de Ferdinando Paer (1771-1839). Va ser la seva única experiència professional com a cantant. L'any següent entrarà a estudiar al Liceo Musicale de Bolonya, on estudiarà cant, violoncel, piano i contrapunt. Aquí va estudiar amb el pare Stanislao Mattei, successor del mític pare Martini.

Si ha resultat d'alguna manera inevitable començar aquest article tot citant Mozart, no ha estat una banalitat. El pare Mattei anomenava Rossini, *il Tedeschino* (l'Alemanyet), per la seva gran afecció a devorar les partitures de Haydn i sobretot les de Mozart. S'entretenia agafant les melodies de les obres mozartianes i ell mateix n'escrivia un nou acompanyament.³

Durant l'estada al Conservatori, a part d'escriure —de mica en mica— les diferents àries que acabarien integrant *Demetrio e Polibio*,⁴ van sorgir tot un seguit d'obres pràcticament desconegudes als nostres dies: duets per a trompa (1806), 2 simfonies (1808, 1809), unes variacions per a diferents instruments obligats (1809), 3 misses (per a... Bolonya, 1808; Ravenna, 1808, i Rimini, 1809) i la cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo* per a tenor, cor i orquestra (1808), amb la qual va aconseguir un premi al Liceo bolonyès.

“Doneu-me una llista de roba per rentar i jo li posaré música”

El 1810 marca l'inici del que podem qualificar l'etapa operística de Rossini. Va ser el dia 3 de novembre de 1810 al Teatre San Moïses de Venècia amb l'estrena de l'òpera *La cambiale di matrimonio*.

Ja hem dit que aquesta etapa operística s'allargarà fins al 1829, moment en què estrenarà la seva última òpera. Seran dues dècades de treball intens. Itàlia s'havia convertit en una insaciable consumidora d'òperes. Calia compondre de pressa, ja que el públic italià exigia novetats i difi-



cilment tolerava una “reposició”.

Feta la llei... feta la trampa. Els compositors, a més d'escriure molt de pressa, no tenien cap recança d'autoplagiar-se fragments d'obres escrites amb anterioritat i de refregir-les degudament, a part d'utilitzar sempre un esquema inamovible a l'hora de distribuir les àries, els *concertanti*, els cors... D'altra manera no s'explica la composició de tot un *Barber de Sevilla* en 13 dies, o una mitjana de 2 o 3 estrenes l'any durant 20 anys seguits.

Els mateixos compositors *bel cantistes*⁵ feien ostentació de la seva capacitat d'escriure *presto*. Quan van comentar la proesa dels 13 dies del *Barbiere a Donizetti*, aquest va contestar: “Sempre havia sabut que Rossini era un gandul...”. En aquest sentit també és famosa la frase sorgida de la comicitat irònica inconfusi-

ble de Rossini “Doneu-me una llista de roba per rentar i jo li posaré música...”.

En canvi, Verdi, que en la seva etapa juvenil es va trobar en la mateixa situació, de gran recordava aquella etapa de treball intens com “els anys de galeres”.

Durant aquestes dues dècades operístiques, a més de la quarantena de títols que li han donat la dimensió de compositor universal, Rossini encara va ser capaç d'escriure altres obres:

- 12 cantates, entre les quals destaquen especialment *La morte de Didone* per a soprano, cor i orquestra (1812), *Il pianto delle muse in morte de Lord Byron* per a tenor, cor i orquestra⁶ (1824), d'altres de caràcter institucional (dedicades a reis, emperadors...), etc.

- Música d'escena per a la tragèdia *Edipo a Colono* de Sòfocles (abans del 1817).

● 2 himnes (*Inno dell'indipendenza*, 1815, perdut, i *De Itàlia i França*, 1825, en honor a Carles X).

● *La missa de Glòria* (Nàpols, 1820) i 3 fragments sacres.

● Algunes obres instrumentals (andante amb variacions per a instruments de vent, 1812; variacions sobre *I Palpiti* per a violí i arpa d'abans del 1822; pas-doble per a banda militar, 1822; un vals i una serenata, del 1823; duet, per a violoncel i contrabaix, 1824 *Rendez vous de Chasse* per a 4 trompes i orquestra, 1828, i una fantasia per a clarinet i piano el 1829).

● També una vintena d'àries i concertants de petites dimensions (entre els quals són coneguts *Il Carnevale di Venezia*, quartet vocal del 1821, *Canzonetta Spagnuola*, ària del 1821; *Dall'oriente l'astro del giorno* i *Ridiamo, cantiamo che tutto sen va*, quartets vocals de 1824, etc.).

Quan es parla de Rossini podem parlar d'un nen prodigi, sempre que prèviament s'oblidi Mozart. Però del que no hi ha dubte és de la seva capacitat de treball durant aquesta etapa.

Comença el silenci operístic

El dia 3 d'agost de 1829 es va estrenar a París l'òpera *Guillem Tell*. Prèviament Rossini havia negociat un contracte amb el govern francès arran del qual havia de rebre una pensió anual vitalícia amb independència de la seva activitat. Fins i tot es va parlar d'escriure 4 òperes més a una mitjana d'una per any.

Després del llançament de *Guillem Tell*, Rossini i la seva dona van tornar a Bolonya per passar-hi unes vacances. De fet, l'òpera següent estava prevista per al 1831. Segurament hauria estat un *Faust* basat en l'obra de Goethe, però mai no va acabar de rebre sencer el llibret.

El 1830 va rebre la notícia de la revolució que a França havia acabat amb la monarquia de Carles X i la corresponent sus-

pensió de tots els compromisos que aquest rei havia adquirit.

Rossini va tornar a París per negociar amb el nou govern el manteniment de la pensió vitalícia. Va ser aleshores quan va començar una etapa de poca creativitat la característica més important de la qual va ser el "silenci" operístic amb caràcter irrevocable.

Camille Saint-Saëns va justificar aquesta actitud tot dient: "*Va callar perquè ja no li quedava res per dir...*". Segurament, de seguida ens vindran al cap moltes interpretacions de la frase de Saint-Saëns. El que és cert és que el tòpic de justificar el seu adéu dient que un èxit més no hauria aportat res a la seva fama i, en canvi, un fracàs hauria estat desastrós no deixa de ser una argument molt imprecís i, potser, poc justificat.

Les causes, l'aprofundiment de les quals defuig la finalitat d'aquest article, les haurem de buscar, en tot cas, en una inestabilitat socio-política, en un canvi de gustos i modes, i també en una actitud estrictament personal inherent al seu caràcter i a la seva forma de ser...

De totes maneres, Rossini no va deixar de compondre. El 1831, durant un viatge a Espanya amb un amic seu, va rebre l'encàrrec del conseller d'estat Fernández Varela d'escriure un *Stabat Mater*. Ell va enllestir-ne només mitja partitura.⁸ Després va demanar al seu amic Giovanni Tadolini que acabés les altres parts. No va ser fins a 10 anys després que Rossini va posar la seva pròpia música a les parts esmentades, després de la gran insistència mostrada per l'editor parisenc Eugène Troupenas.

L'estrena del *Stabat Mater* es va fer al Theatre Italien de París el 7 de gener de 1842, i va ser acollit amb molt d'entusiasme. El mes de març Donizetti dirigia la primera interpretació italiana d'aquesta obra a Bolonya. El mateix Donizetti explicava que el públic va anar a aplaudir durant la nit sota la finestra de la casa on vivia Rossini.

Al·l'època en què va escriure els primers números del *Stabat Ma-*

ter,⁹ també va compondre les 10 cançons en italià que integren el recull anomenat *Soirées musicales*. Segurament es tractava de petites obres independents que Rossini va escriure per a amistats de l'alta societat, però que el 1835 l'editor Troupenas va publicar de forma conjunta.

Aquells anys van ser anys de malaltia per a Rossini. Per motius diversos, sovint segurament psicològics, el compositor va passar més de dues dècades amb la salut minvada. També van ser els anys en què la relació amb la seva dona Isabella Colbrand s'havien malmès. Olympe Pélissier va ser l'encarregada de tenir-ne cura i consolar-lo. Aquesta relació va acabar en casament el 1846, després de la mort d'Isabella.

Després d'un viatge per Bèlgica i Alemanya, on coneixerà Mendelssohn¹⁰ i Hiller, aquell 1836 deixarà París i anirà a Bolonya. L'Estat francès li havia tret la pensió i, a més, Rossini havia deixat de ser el compositor de moda. Els parisencs aleshores preferien Meyerbeer.

El 1839 viu a Nàpols per tornar a Bolonya l'any següent, on serà nomenat director de Liceo Musicale, entitat envellida a la qual Rossini donarà vida nova.

Entre el 1842 i 1843 tornem a trobar Rossini a París, però malgrat l'èxit de l'estrena del *Stabat Mater* i alguns reconeixements oficials, decideix tornar a Bolonya.

El 1848, amb Itàlia sacsejada per moviments revolucionaris, Rossini decideix anar a viure a Florència; tornarà a Bolonya el 1851 però només durant uns mesos.

Aquesta etapa (1830-1855) es va caracteritzar, com ja hem dit, per la poca dedicació a la composició musical. A part les obres ja esmentades, van sorgir algunes cantates, com *Giovanna d'Arc* per a soprano i piano (1832) o la cantata de *Pio Nono* per a solistes, cor i orquestra (1847).

També són d'aquesta època alguns cors amb caràcter d'homenatge o commemoratiu (300 aniversari del naixement de Tasso, *A la Guàrdia cívica de Bolonya*, etc.); obres sacres a part del *Sta-*



Caricatura de Rossini amb els seus intèrprets apareguda a "Le Miroir"

bat Mater, com els 3 cors religiosos (1844), i el *Tantum ergo* (1847). Finalment, obres menors, sovint d'esperit lúdic, en què a més de les *Soirées musicales* trobem cançons com *La passeggiata*, *La dichiarazione*, 2 nocturns vocals, *Nizza*, *L'ame délaissée*, i el recitatiu ritmat *Francesca da Rimini*.

En el terreny instrumental van sorgir 3 marxes militars per al casament del duc d'Orleans (1837), un *scherzo* per a piano (1843-50), unes variacions per a violí (*De Giovacchino Giovacchini sobre un tema de Rossini*, 1845) i la marxa/pas-doble en honor al sultà de Turquia (1852).

Els pecats d'una vellesa

Malalt, cansat, deprimit, Rossini se sent acabat. Olympe li proposarà de tornar a París. Així, el

1855 tots dos aniran cap a París, on establiran la seva residència. Rossini ja no va sortir més de França.

La seva salut va començar a millorar ràpidament. Aviat va tornar a la vida en societat. Per casa seva passava la crema cultural del París de la seva època.¹¹ Curiosament, aquella casa que ocupava¹² era el mateix indret on Mozart havia viscut durant la seva estada a París.

En una cèlebre caricatura de l'època en què Rossini apareix obès i amb barret, de la butxaca esquerra li surt un paper on es pot llegir:

*Estrany i fecund geni de renom popular
entre tots Rossini brilla en primera fila.
La crítica d'avui només li troba un defecte.
...que no fa res.*

Aquesta era la imatge que es tenia de Rossini. Pot ser significatiu que quan Jacques Offenbach va fer que interpretessin *Il Signor Bruschino*,¹³ Rossini s'hi va negar i va mostrar la seva disconformitat no assistint a cap representació. Una actitud segurament provocada pel fet que les òperes de joventut (1812), aleshores li semblaven anacròniques (1857).

Rossini, musicalment, estava en silenci. Només de cara a les seves amistats componia el que ell anomenava "Pecats de la meua vellesa", un recull de cançons i peces per a piano sol, plenes d'encant, originalitat, expressivitat, amb títols humorístics, sovint irònics, molts dels quals anticipen els de la producció d'Erik Satie (1866-1925).

Les péchés de ma vieillesse són un total de 150 títols breus repartits en 14 volums que mai no va voler que es publicuessin. Tot i que alguna d'aquestes pàgines ja va veure la llum durant el segle XIX, no va ser fins a la dècada del 1950 que la Fondazione Rossini va iniciar-ne la publicació, i així va permetre l'accés a un dels vessants més desconeguts, interessants i divertits del catàleg rossinià. Títols com *Prelude hygiénique du matin*, *Adieux a la vie*, *sur une seule note*, *Fausse couche de polkamazurka*, *Vals Torturée*, i d'altres no deixen de ser sorprenents...

Capítol a part mereix el popular *Duetto buffo per due gatti*, ja que no es tracta d'una obra original de Rossini, sinó de G. Berthold, que es va inspirar en un tema de l'òpera *Otello* de Rossini i en una *Katte Cavatine* del compositor danès C. E. F. Weyse (1774-1842).

Aquells pecats anaven destinats a l'anomenat "Saló Rossini". S'hi feien una mena de concerts privats, normalment els dissabtes al vespre, i sovint s'hi assistia per invitació. Fins i tot algunes vegades s'havien fet imprimir els programes de les obres que s'hi interpretarien. Sens dubte, aquells concerts del "Saló Rossini" eren un esdeveniment social amb prestigi.

Eduard Hanslick, el cèlebre crític vienès (conegut pel seu postulat antiwagnerià), hi havia assistit i en va fer una descripció en què es queixava d'algunes incomoditats: "...El calor que hi feia és difícil de descriure i la quantitat de gent tan elevada, que sempre s'havien de fer grans esforços per permetre que els cantants poguessin anar del seu seient cap al costat del piano..."

El 1860 es va produir la ja esmentada trobada amb Wagner, i el 1863 Rossini va començar la composició de l'altra gran obra sacra de la seva producció al costat del *Stabat Mater*; es tracta de la *Petite Messe Solennelle*. Rossini la va qualificar en certa ocasió com "l'últim pecat mortal de la meua vellesa". Es tracta d'una obra de gran bellesa escrita per a 4 solistes, cor, dos pianos i harmònim. L'estrena es va fer amb caràcter intimista a l'Hotel de Pille-Will. L'èxit va ser molt gran. El 1866 Rossini la va orquestrar i no es va publicar fins al 1869, un any després de la mort del compositor.

Una de les últimes coneixences que va fer Rossini va ser la de Franz Liszt. Després de sentir-lo tocar el piano va dir: "Aquest home és un dimoni".

Les últimes composicions de Rossini van ser un himne a Napoleó III el 1867 i la marxa *La corona d'Itàlia*, dedicada a Víctor Manuel II i escrita el 1868 en agraïment a un nomenament rebut.

Després d'una operació de fístula, Gioacchino Rossini va morir a París el dia 13 de novembre

de 1868. El dia 21 es va fer el funeral... Va semblar el funeral d'un emperador. Hi van assistir milers de persones i, a més, a diferents indrets de França i d'Itàlia li van retre homenatges l'un darrere l'altre.

Part de la seva herència, la va destinar a fer un Conservatori a la ciutat de Pesaro. Rossini va ser enterrat a París fins que, el 1897, el van traslladar al cementiri de la Santa Croce de Florència, on està enterrat al costat d'altres italians il·lustres, com Galileu, Miquel Àngel, Maquiavel i Cherubini...

Rossini o el bicentenari del 92

El 1991 vàrem parlar i escriure molt sobre el que ja s'ha definit com el bicentenari musical del segle. El fet és que el magnetisme d'aquella commemoració mozartiana no solament va escombrar (o gairebé) els altres aniversaris d'aquell any, sinó que també ha tret relleu als d'enguany.

La pregunta era: l'any 92 passarà el mateix amb Rossini que el 91 amb Mozart? La resposta, ja la sabem.

En tot cas, hi hem volgut fer la nostra contribució, tot parlant, com ja hem dit en un principi, del vessant menys conegut de Rossini..., el vessant extraoperístic, sempre encarrilat de manera fidel al desenvolupament cronològic de la seva existència. Si les òperes li han permès d'esdevenir

part integrant de qualsevol llibre d'història de la música com un dels indiscutibles del *bel canto*, algunes obres, com el *Stabat Mater* i *La petite messe solennelle*, ens donen una nova dimensió de la seva capacitat creativa... i, és clar, els "pecats de la meua vellesa" ens han permès apropar-nos a la dimensió irònica i refinada d'un geni en la més absoluta maduresa, capaç de riure's, fins i tot, d'ell mateix.

Si només comptéssim els anys de traspàs, tal com ell havia fet, ara estaríem celebrant el 50è aniversari del seu naixement.

Siguin 50 o siguin 200... tant li fa. Rossini es mereix, també, ser recordat.

NOTES

1. Narrada per Edmond Michotte, que va presentar Wagner a Rossini a la casa en què aquest últim vivia a París. Era el 1860. Wagner era a París per a la representació del seu *Tannhäuser*.
2. El 1829 Rossini va estrenar l'òpera *Guillem Tell* a París. A partir d'aleshores i fins a la seva mort el 1868 ja no va escriure cap òpera més.
3. De gran es referiria a Mozart tot dient que havia estat "...l'admiració de la meua joventut, la desesperació dels anys de maduresa i el consol de la meua vellesa..."
4. La seva primera òpera: un drama en dos actes que es va estrenar a Roma el 1812.
5. Bàsicament Rossini, Bellini i sobretot Donizetti.
6. Al'estrena el mateix Rossini va cantar la part solista.
7. Usat després com a final de la cèlebre obertura de l'òpera *Guillem Tell*.
8. Només les parts núm. 1, 5, 6, 7, 8 i 9.
9. Principis de la dècada de 1830.
10. Mendelssohn, en una carta a la seva germana i a la seva mare es mostrarà molt impressionat per la personalitat del compositor italià.
11. Auber, Gustave Doré, Meyerbeer, Alexandre Dumas, Ambroise Thomas, Delacroix, Verdi, Gounod i molts altres... entre els quals no faltaven cantants cèlebres de l'època...
12. Núm. 2 del carrer de Chaussée d'Antin.
13. Va ser al Teatre de les Bouffées Parisiens, on Offenbach estrenava habitualment les seves famoses operetes.

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

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

Sempre
al servei
del
món musical

AKELARRE en clau de Sol

La revista setmanal
de la música clàssica



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

MIKROKOSMOS Fèlix Millet i Maristany, in memoriam

S'ha complert, fa un parell de mesos, el vint-i-cinquè aniversari de la mort de Fèlix Millet i Maristany. I, sorprenentment (tot i ser tan enderriats en commemoracions més o menys justificades, prenent peu de fites temporales similars), l'efemèride no ha tingut, que jo sàpiga, cap ressò remarcable.

Quina estranya capacitat per a l'oblit, la nostra! Fins d'accions, o protagonistes, de signe transcendent!

Fèlix Millet, en una època esquerra, fou un dels homes providencials per al país; així ho resumien, lúcidament, unes paraules de Jordi Maluquer publicades a *El Ciervo* arran de la seva mort: "... Fèlix Millet va sentir la responsabilitat d'un país espiritualment enfonsat, i -per comptes de plànyer-ho- es va carregar amb molta part de la tasca sobre les seves espatlles i va treballar incansablement...".

En el camp estrictament musical, a més del suport constant a tota mena d'iniciatives, Fèlix Millet maldà estrènuament en dues línies d'acció: l'expansió i l'actualització del Palau i de l'Orfeó, i la creació d'una consciència comunitària entre les entitats corals, amb la fundació del Secretariat dels Orfeons de Catalunya.

En cap d'aquestes facetes no fou fàcil el camí de Fèlix Millet, tant per les reticències que trobà a qualsevol canvi com per la diversitat generacional i cultural dels qui s'esmerçaven en el conreu del cant coral.

I, malgrat tot, reeixí en la comesa; perquè, home de diàleg, valorava més els punts d'identitat que no pas els de divergència, en recerca sempre d'una unitat superadora d'opcions particulars, tot mantenint un savi equilibri entre el respecte als detentors dels antics esquemes funcionals i el suport decidit als impulsos renovadors de les joves generacions. Amb el seu capteniment assenyat, rigorós i amb visió de futur posà les bases de moltes de les realitats actuals.

És urgent de recuperar la memòria històrica de la trajectòria de tants homes que treballaren per al recobriment nacional i cívic, amb una fe increbtable en el futur, oberts a totes les expectatives; uns homes que portaren a la pràctica, sovint amb risc de tota mena, unes opcions que eren llevat per al demà.

Entre aquests homes, Fèlix Millet i Maristany hi ocupa un lloc preeminent. El seu, és un exemple plenament vàlid avui, vint-i-cinc anys després de la seva mort.

Pere Artís

8^è CONCURS MUNDIAL MADAME BUTTERFLY

PER A JOVES CANTANTS LÍRICS
Barcelona, 29 d'abril / 7 de maig 1992

2 de maig, de 16 a 21 h.

Auditori del Conservatori Superior Municipal
de Música de Barcelona

1^a Fase Semi-final

3 de maig, 17,30 h.

Teatre Principal

Concert de la 2^a Fase Semi-final

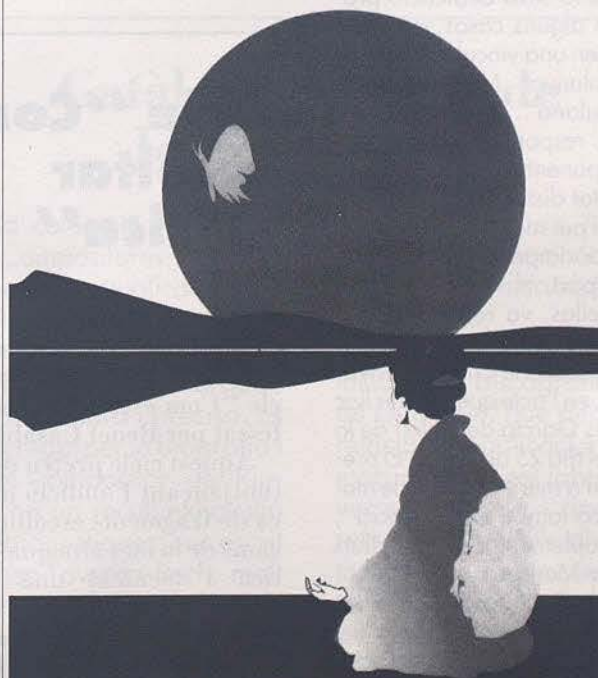
7 de maig, 21 h.

Gran Teatre del Liceu

Concert dels Finalistes

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

Amb la col·laboració de

Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El Festival Castell de Peralada presidit per Rossini

El compositor Gioacchino Rossini, de qui enguany es commemora el 200 aniversari del seu naixement, serà el centre de la programació del Festival Internacional Castell de Peralada que es prepara per a la seva sisena edició.

L'esmentada manifestació aquesta vegada retarda una mica l'època de celebració, probablement condicionada pels events olímpics, i tindrà lloc del 10 al 23 d'agost a l'imponent març que li dona el nom. La inauguració tindrà lloc amb un concert a cura de la soprano Mont-

serrat Caballé i el baix Ruggero Raimondi, que interpretaran obres de Rossini. D'aquest mateix compositor s'hi oferirà la seva òpera emblemàtica, *Il barbiere di Siviglia*, com també la seva cabdal composició religiosa *Stabat Mater*. Cal destacar així mateix la interpretació d'una composició del mateix Rossini, d'un considerable interès: les *Soirées Musicales*, conjunt de temes vocals escrits a la seva darrena època parisense, sobre textos de diversos escriptors. És una obra no massa coneguda i d'un encant excepcional que a Peralada s'oferirà completa. ■

Distincions del món de la música

En el curs de les últimes setmanes han coincidit diversos atorgaments d'importants guardons a persones vinculades al món de la música per causa de la seva dedicació professional. En alguns casos, aquestes persones tenen una vinculació estreta amb "Catalunya Música/Revista Musical Catalana". Així el fotògraf Pau Barceló, responsable de la parcel·la corresponent a la nostra publicació, ha estat distingit amb la Creu de Sant Jordi per mèrits de la seva dilatada trajectòria professional.

Per altra part, el nostre director, Jaume Comellas, va rebre el Premi Nacional de Periodisme que li va ser lliurat pel conseller de Cultura, senyor Joan Guitart, en l'acte que va tenir lloc al Saló Torres García del Palau de la Generalitat el dia 25 de febrer. El premi va ser com a mèrit per l'article titulat "La música també és un negoci", publicat al suplement Idees del diari "Regió 7" de Manresa.

La Creu de Sant Jordi també ha estat concedida a altres figures del món de la música. És el cas del cantautor de Catalunya Nord, Jordi Barre, la soprano Maria del Carme Bustamante, la cantautora, igual que Barre, de Catalunya Nord, Teresa Rebull i a Maria Vilardell i Viñas, promotora del Concurs d'Interpretació Vocal Francesc Viñas. Igualment ha merescut aquesta distinció, Albert Sans, que durant 35 anys ha estat director de l'Esbart Dansaire de Rubí, i

el ballarí Joan Tena. Finalment esmentem també el col·laborador d'aquesta revista i conegut estudiós del cinema, Miquel Porter i Moix. ■

Cicle "Com escoltar música"

Organitzat per Paper de Música de Capellades, s'ha iniciat (20 de març) el primer cicle "Com escoltar música" professat per Benet Casablanques.

Aquest cicle pretén de facilitar (mitjançant l'audició discogràfica de fragments escollits, en versions de la més alta qualitat artística i tècnica) una sèrie de conceptes bàsics i d'ordre general per a un millor coneixement de la música, de mà d'alguns dels compositors més grans i de les seves creacions més transcendents.

Després de la sessió inicial ("La música de Bach"), les que seguiran seran: "La música de Mozart" (24 d'abril), "La música de Beethoven" (15 de maig), "La música de Schumann" (19 de juny) i "La música de Wagner" (17 de juliol). ■

El Fòrum Samitier va homenatjar l'Orfeó Català

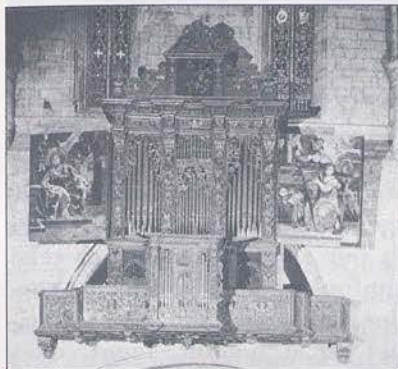
La celebració el passat 25 de febrer de la sessió del Fòrum Samitier dedicat a l'Orfeó Català va constituir un considerable èxit de públic que va omplir el Palau de la Música Catalana de gom a gom. Hi van intervenir l'ex-president del F.C. Barcelona, Agustí Montal; el president de l'Orfeó Català, Fèlix Millet; l'historiador Josep Benet; la cantant Núria Feliu; i actuant com a moderador el periodista Albert Viladot. El tema girava a l'entorn dels símbols de Catalunya amb l'inevitable protagonisme, com a tals, de dues entitats tan senyeres com l'Orfeó Català i el Futbol Club Barcelona. Entre anècdotes significatives, vivències personals entranyables i documentació científica, hom va mostrar els paral·lelismes existents entre les dues entitats pel que fa a llurs respectives imatges representatives del sentiment patriòtic popular, així com també esdeveniments significatius viscuts per ambdues entitats, de forma comuna. ■

El Cor de Cambra del Palau interpreta Monteverdi

El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, en col·laboració amb tres conjunts instrumentals especialistes en música antiga, els Sacqueboutiers de Toulouse, el Banchetto Musicale i Diatessaron, interpretarà les *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, el proper dissabte dia 4 d'abril a les 22 h. al Palau de la Música Catalana.

Aquesta obra, la més coneguda del seu autor, conjuntament amb les seves òperes, representa una fita importantíssima en la música vocal del primer barroc, i significa un compromís entre la pràctica tradicional de la polifonia i els nous corrents musicals més avançats que començaven a imperar al nord d'Itàlia. ■

XIII Curs Internacional d'Interpretació d'Orgue



Sota el títol "L'orgue a la Península Ibèrica" tindrà lloc a Montblanc i Torredembarra, del 6 al 18 de juliol, el XIII Curs Internacional d'Interpretació d'Orgue, impartit per Josep M. Mas i Bonet.

El programa inclou l'obra de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), *Libro de tientos... intitulado Facultad Orgánica* -transcripció de Santiago Kastner, Unión Musical Española, Madrid. Les sessions de treball tindran lloc una setmana a l'orgue de Montblanc i l'altra setmana al de Torredembarra. Com a activitats complementàries, es visitaran els orgues històrics de la regió, el taller d'un orguener i es faran concerts a Montblanc i Torredembarra, a càrrec dels participants al curs. També l'arquitecte-dissenyador del taller de l'orguener G. Grenzing, Simon Platt, oferirà una conferència il·lustrada sobre "Els mobles dels orgues ibèrics dels segles XVI i XVII".

El nombre de places del curs és limitat a 12 persones. El termini d'inscripció acaba el dia 25 de maig.

Per a informació i inscripcions: Secretariat del Curs d'Interpretació, M. Mas. Apartat de correus 531. 43200 Reus. Tarragona.
Tel.: (977) 77 37 99. ■

Estrena de la *Primera simfonia* de Rodríguez Picó

El pròxim dia 22 de maig tindrà lloc a Madrid l'estrena de la *Sinfonia número 1*, subtitulada "Americana", de Jesús Rodríguez Picó. Es tracta d'un encàrrec de l'Orquesta Nacional de España, formació que la interpretarà en un triple concert que forma part de la seva temporada, amb la direcció de Xavier Güell. Segons que ha manifestat el seu autor, es tracta d'una de les seves obres més ambicioses i la primera vegada que acara de debò una simfonia després de ja tenir en el conjunt del seu *opus* la forma de poema simfònic.

El subtítol "Americana" es justifica per dos factors. Per una part, el tipus d'elaboració del material, amb un cert barroquisme -superposició de diferents línies melòdiques- que fa referència al món literari que ha influït en el compositor -Miguel Ángel Asturias, Carpentier, Neruda...

En un segon pla, cal parlar de la utilització de temes melòdics precolombins, especialment peruans, que apareixen com a citacions intercalades en el si del discurs musical.

L'obra s'estructura en tres parts, una primera innominada, un interludi i el final. Per altra part, Jesús Rodríguez Picó està treballant en la composició del *Duo concertant* per a flauta i guitarra que li ha encarregat el Festival de Música Contemporània d'Alacant i que s'estrenarà en la propera edició d'aquest esdeveniment el mes de setembre a cura de Montserrat Gascón i Xavier Coll. En aquesta obra, Rodríguez Picó cerca de conjugar l'aplicació fluida de l'estètica compositiva moderna amb els referents virtuosístics propis del noucentisme per mitjà d'una formació que ofereix molts atractius per al compositor però també dificultats considerables. ■

Catàleg de l'obra de Joan Guinjoan

Dins la col·lecció "Catálogo de Compositores Españoles" acaba de ser publicat l'opuscle corresponent a Joan Guinjoan.

Es tracta d'un volum en el qual, de forma molt clara i precisa, es fa un recorregut per la biografia i l'obra del compositor de Riudoms. Hi ha un recull exhaustiu de dades biogràfiques, i un escrit de Francesc Taverna-Bech, molt concís i d'una rara capacitat de síntesi per explicar el conjunt de l'*opus* de Guinjoan. El volum continua amb el catàleg d'obres del compositor, estructurat en apartats amb explicació de dades essencials, com quina instància les ha encarregades, data d'estrena, interpretació, etcètera. Aquest recull inclou així mateix obres fora de catàleg i versions d'altres compositors sobre

obres de Guinjoan. A part s'ofereix una referència cronològica de les obres i també una altra d'alfabètica.

L'opuscle continua amb una relació de la discografia de l'obra de Guinjoan, que deixa pas a la relació de publicacions de Guinjoan -llibres, col·laboracions diverses, articles- i finalment una relació de treballs diversos relatius a la figura d'aquest compositor. El volum es clou amb una relació d'editors musicals vinculats a l'obra del compositor que ens ocupa. Cal dir que el text de Taverna-Bech, com també les dades biogràfiques, es publiquen en castellà i en anglès, la qual cosa acaba d'arrodonir el caràcter absolutament utilitari i de divulgació del volum, el qual, a més, gaudeix d'una àmplia distribució internacional. ■

Àmplia commemoració del cinquantenari Enric Morera

El dia 21 de maig, vigília del naixement del compositor Enric Morera, tindrà lloc al Palau de la Generalitat l'acte institucional amb motiu de la commemoració enguany del cinquantenari de la mort del compositor Enric Morera.

Aquesta commemoració ha servit per endegar una sèrie de manifestacions de diversa índole, destinades a homenatjar la figura del músic modernista barceloní.

S'ha constituït un Comitè d'Honor presidit pel president de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, i del qual formen part també els consellers de Cultura i d'Ensenyament, senyors Guitart i Laporte, la neta del compositor, Roser Junquera i Morera, com també altres personalitats. La Comissió Organitzadora és presidida pel director general de Promoció Cultural, Jaume Serrats Ollé.

La sèrie de manifestacions va començar el dia 20 de febrer amb un recital del tenor Joan Cabero acompanyat al piano per Manuel Cabero, que va tenir lloc al Paraninfo de la Universitat. Entre els diversos actes i iniciatives posats en marxa cal destacar la interpretació de la *Serenata per a violoncel solista i orquestra* de Morera que interpretarà la pròxima tardor la Joventut Percussionista de Barcelona dirigida pel mestre Colomer, la probable versió



de l'òpera *La fada* a càrrec dels Amics de l'Òpera de Sabadell, l'edició per part de la Universitat de Barcelona d'un volum amb l'edició crítica de *La santa espina*, les memòries del músic titula-
des *Moments viscuts* i el catàleg complet de l'obra de Morera, així com també un quadre cronològic. Per la seva part, l'Associació de Mestres Directors es proposa d'organitzar la primera convocatòria del Concurs de Sardanes Corals Enric Morera amb voluntat de continuïtat. Al mateix temps, institucionalment es posaran en marxa diverses iniciatives de cara a afavorir el protagonisme de l'obra de Morera en el conjunt de la programació musical catalana d'enguany, i diversos organismes, entre els quals la Federació Catalana d'Entitats Corals i la de Cors de Clavé, endegaran iniciatives per fer present la figura del compositor traspassat l'any 1942. ■

Carta al director

Tristament, en el darrer número de la "Revista Musical Catalana", hem pogut constatar, un cop més, la nul·la referència a les nostres activitats, en aquesta ocasió la V Mostra Catalana de Música Contemporània (40 estrenes, 14 concerts).

Circumstància molt trista en tractar-se d'una revista de música catalana.

Rep una cordial salutació.

Albert Sardà (President)
F. Taverna-Bech (Secretari)

Benet Casablanca, Premi Ciutat de Barcelona

El compositor sabadellenc Benet Casablanca ha estat guardonat amb el Premi Ciutat de Barcelona de Música per la seva obra *Adagio per a orquestra*. Aquesta composició va ser escrita a mitjan de l'any 1990 i és per a una formació gairebé simfònica, amb secció de cordes, flauta, *piccolo*, oboè, clarinet en si bemoll, fagot, dues trompes i *timpani*. L'estructura obeeix a la concepció tripartida -"Adagio", "Allegro", "Adagio"- i té una durada de vint minuts. Propera al gènere simfònic tant pel que fa a la naturalesa del seu material com al rigor del desenvolupament temàtic, *Adagio* s'inscriu en un grup de realitzacions caracteritzades per les notables proporcions formals, com és el cas de *Elegia en tres moviments* (1987), *Postulidi* i *Quartet de corda*, aquestes dues del 1991. La partitura és encapçalada per la inscripció, "The grey winds, the cold winds, are glowing", extreta de la *Chamber Music* de Joyce. El jurat del Premi Ciutat de Barcelona estava integrat per Xavier Montsalvatge, Joan Guinjoan, Josep Soler, Antoni Ros Marbà i Josep Pons. Benet Casablanca en aquest moment està preparant una obra per a violí i piano, que serà d'execució obligada en el Concurs Europeu de Joves Intèrprets, encàrrec fet per Joventuts Musicals d'Espanya.

D'altra banda, en l'apartat de música moderna i jazz el guardó ha estat per a Feliu Gasull per l'obra *Xaloc*; i la companyia de dansa Lanònima Imperial rebé el guardó en l'apartat Dansa pel muntatge *Afanya't a poc a poc*. En l'apartat Ràdio i Televisió el llorejat fou el programa del Canal 33 *Sputnik TV*, dirigit per Francesc Fàbregas. ■

Savall i Larrocha, premis internacionals



El músic i compositor Jordi Savall i la pianista Alicia de Larrocha han estat els dos catalans que han estat notícia pels guardons que han rebut el passat febrer. Jordi Savall fou guardonat amb el Premi Cesar (l'equivalent als Oscar cinematogràfics a França), a la millor música d'una pel·lícula francesa de l'any passat. Concretament, ha estat pel film *Tous les matins du monde*. A més a més, Savall fou també guardonat amb el Premi Diapasó d'Or 91,



atorgat per la revista francesa "Diapason", per l'enregistrament de l'obra del compositor anglès John Jenkins *Fantasia per a consort de violes*, amb el grup Hespèrion XX, que dirigeix.

Per la seva banda, Alicia de Larrocha rebé el Premi Grammy (34a. edició), de l'Acadèmia de les Arts i Ciències del Disc Nord-americana, a la millor solista clàssica sense orquestra, per les seves interpretacions d'obres d'Enric Granados. ■

Salvador Brotons, premi Reina Sofia

El compositor i director d'orquestra barceloní Salvador Brotons ha rebut el Premi Reina Sofia de composició, guardó creat per la Fundació Ferrer Salat.

Un jurat presidit per Antón García Abril i integrat també per José Peris, Claudio Prieto, Ángel Oliver i Miguel Ángel Coria va escollir l'obra titulada *Virtus, opus 53*. Aquesta obra ha estat definida per García Abril com un homenatge a les qualitats de l'home ideal, una obra simfònica —no una simfonia— en quatre moviments, lligada a la millor tradició, ben feta, amb un llenguatge actual moderat, feliç en el tractament harmònic, melòdic i rítmic; una música que hom espera que assoleixi una gran acceptació perquè és comunicativa.

Com és sabut, Salvador Brotons va dirigir l'Orquestra Ciutat de Barcelona en el primer concert d'enguany, amb considerable èxit, en un programa en el qual va interpretar les seves obres *Resplendor* i *Obstinació* i que van tenir un molt bon acolliment. Brotons està fincat als Estats Units, on duu a terme una cada dia més important tasca com a director i com a compositor. Actualment és titular de l'Oregon Sinfonietta, la Portland State University Orchestra i la Vancouver Symphony Orchestra. Igualment, és professor de contrapunt i literatura de la música a l'esmentada Universitat de Portland.

També premiat per Joventuts Musicals de Barcelona

L'obra de Salvador Brotons *Phaedo* ha aconseguit el primer premi del XIIè Concurs de Joves Compositors que cada any promou Joventuts Musicals de Barcelona. El jurat, l'integren Joan Albert Amargós, Xavier Boliart, Francesc Llongueras, Salvador Pueyo i Albert Sardà, i Miquel Badal en qualitat de secretari. En total s'hi van presentar quinze obres. La composició guanyadora s'estrenarà en un concert que formarà part del Congrés Mundial de la Federació Internacional de JJMM i que tindrà lloc entre el 23 de juny i el 3 de juliol. El concert se celebrarà al Teatre del Liceu, a cura de l'Orquestra Mundial de Joventuts Musicals.

III Concursos de Composició

L'Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada convoca tres premis de composició musical que es divideixen en les categories següents.

A. III Premi Sant Joan de Vilatorrada de Composició Musical, per a joves fins a 25 anys. Es requereix l'acreditació de nacionalitat o residència als Països Catalans. S'atorgarà un premi de 50.000 ptes. (concedit per l'Ajuntament d'aquesta localitat) i l'estrena de l'obra en el proper cicle de concerts d'hivern. La instrumentació és: trio, amb piano obligatori, i l'elecció dels altres dos instruments entre els següents: flauta, clarinet en si bemoll, violí o violoncel.

B. III Concurs de Composició, per a joves fins a 18 anys. Es requereix l'acreditació de nacionalitat o residència als Països Catalans. S'atorgaran tres premis, concedits per l'Associació Catalana de Compositors: 1r. premi, 30.000 ptes. en material didàctic

i estrena de l'obra en el proper cicle de concerts d'hivern; el 2n. i 3r. premi seran de 15.000 i 5.000 ptes. en material didàctic, respectivament. La instrumentació és: duet, amb piano obligatori i l'elecció de l'altre instrument entre: flauta, clarinet en si bemoll, violí o violoncel.

C. Premis de Creació Musical, per a joves estudiants de música de Sant Joan de Vilatorrada. Hi poden participar els estudiants de música que acreditin la seva residència en aquesta població i que cursen el nivell musical corresponent. Els premis consten de diversos diplomes i plaques, concedits per l'Escola de Música, i la instrumentació és lliure.

Totes les obres hauran de tenir una durada màxima de 20 minuts. La data límit de presentació d'originals és el dia 31 de maig.

Per a més informació: III Concurs de Composició Musical per a Joves. Escola Municipal de Música. Mas Sant Joan. 08250 Sant Joan de Vilatorrada. Barcelona. ■

50è ANIVERSARI ORFEÓ LAUDATE

Cultura i música com a vocació

per TERESA MARTÍNEZ

El món coral català té enguany un altre motiu de celebració: el 50è. aniversari de l'Orfeó Laudate. Aquesta formació nasqué el 1942, en un moment de clara vocació de fer cultura catalana i especialment difícil per a aquesta cultura: el de suportar les excel·lències de la censura franquista. Però aquests cinquanta anys no han fet sinó confirmar una trajectòria més que brillant, tant en el terreny musical com en el social.

Àngel Colomer, director fundador de l'Orfeó, ens explica quina ha estat aquesta trajectòria i, també, la seva experiència personal com a persona totalment vinculada a la música.

Podem trobar els orígens de l'Orfeó Laudate abans de la guerra civil. Àngel Colomer explica: "Jo, que vaig néixer l'any 1915, ja vaig participar en el moviment coral abans de la guerra civil, a la comunitat de Sant Felip Neri, a Gràcia. Allà fèiem concerts. Quan va arribar la guerra tot es va desfer, encara que alguna cosa sí que continuàvem fent. Jo vaig haver de treballar dur durant la guerra i després vaig ser castigat amb un desterrament de tres anys a La Corunya perquè no havia volgut passar-me als nacionals".

En tornar de La Corunya, Àngel Colomer, juntament amb els qui havien quedat del primer nucli i d'altres de Sant Felip Neri, van crear l'Orfeó Laudate. "El Laudate va instal·lar-se a la parròquia del Pilar, al carrer de Casanovas. Allà vàrem romandre uns quatre anys i oficialment ens deïem Orfeón Laudate de la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar". D'aquells anys, Àngel Colomer recorda, com deïem abans, la censura del règim:



L'Orfeó Laudate a Santa Maria del Mar l'any 1978

"Per a cada concert sempre havíem de recórrer a la censura, constantment. Als programes havíem de traduir els títols i les cançons al castellà i afegir allò de Viva Franco, Arriba España. Alguna vegada aconseguíem fer passar alguns títols en català. Però, és clar, sempre podíem cantar en català...". Les coses, però, van complicar-se una mica: "Al Pilar hi havia un grup que sempre es queixava que cantàvem en català, cosa que per a ells podia portar conseqüències «bèl·liques», ens deien. L'any 46 vam llogar un pis a la Casa David, del carrer d'Aribau, i hi vam estar uns 6 anys fins que vam tornar a marxar per qüestions econòmiques. Després d'estar a diversos llocs, l'Orfeó Laudate té la seva seu actual al carrer d'Enric Granados".

Des del principi, l'Orfeó Laudate enfocà estèticament i musicalment la seva activitat en la línia d'interpretar tot el possible en música coral simfònica i música popular catalana. Com a fites importants de l'Orfeó, Àngel Colomer recorda: "El primer con-

cert, el 1942, a l'Escola del Treball i, el 1944, al Palau, el concert de la Missa de la Coronació de Mozart, on Victòria dels Àngels va fer el seu primer concert públic".

El 1965 comença una activitat força important: les aules de pedagogia. "Fou quan començaven a venir els fills dels que havíem fundat el Laudate. Jo, aleshores, participava en molts simposis de didàctica musical a tot Europa i el mètode que més em va convèncer fou el de Karl Orff. Però vaig creure que el seu mètode resultaria massa monòton per a nosaltres. Vaig parlar amb ell telefònicament i va estar d'acord a aplicar el mètode a la nostra manera. Així vam començar la tasca pedagògica: creant unes aules en les quals seguíem una mica el que a mi em semblava decisiu de cada sistema pedagògic que havia conegut, de Kodály, Orff, Britten, Bartók... Aquestes aules, a partir dels 6 anys, són l'avantsala per ingressar, als 14 anys, a l'Orquestra de Joves Percussionistes de Catalunya, entitat creada en el si de l'Orfeó".



Àngel Colomer amb Victòria dels Àngels durant un assaig

Àngel Colomer explica que: *"amb les aules intentem que els joves s'integrin al món de la música mitjançant un joc amb la finalitat de formar part d'una orquestra amb un sistema molt senzill i lúdic a la vegada"*. L'Orquestra compta amb 40 instrumentistes d'instruments de percussió, en què gairebé són la majoria d'aquests instruments. Els joves poden romandre a l'Orquestra fins als 22 anys. Àngel Colomer diu: *"Els fem tocar una obertura de Beethoven, un concert de Vivaldi... i obres de compositors actuals. Tenim una obra dedicada expressament per a nosaltres de Josef Karai, un dels millors compositors hongaresos actuals. D'altra banda, no ens oblidem del vessant coral. Encara que participar a les aules i a l'Orquestra no implica formar part de l'Orfeó, sempre els fem cantar alguna cançó. Així comprovem com la majoria pot afinar en conjunt"*.

L'Orfeó Laudate ha participat en nombrosos festivals corals a tot Europa. Àngel Colomer explica que: *"De tots els festivals als quals hem assistit, el que m'ha convençut més és el Langollen a Gal·les. D'aquí sorgí la idea de fer el Festival de Cantonigròs, festival que avui dia té una importància cabdal i un excel·lent*

funcionament gràcies a la gestió del president de l'Orfeó, Josep M. Busquets."

Àngel Colomer és un home que ha viscut només per a la música. Ha estat professor de didàctica musical i música coral a diverses escoles i va estudiar també violoncel. Els seus inicis musicals comencen amb mossèn Antoni Batlle (abans que creés els Minyons Escoltes) i estudià música amb els mestres Comella, Salvat, Pujol i Tomàs. També fou cantaire de l'Orfeó Català durant 6 anys.

Àngel Colomer recorda de manera especial els tres anys a La Corunya, uns anys que avui dia són pura anècdota: *"Allà només fou un càstig el primer dia, per als catalans, perquè quan vàrem anar-hi ens llençaren pedres i tomàquets al carrer mentre ens deien rojos separatistas. La resta del temps ho vam passar molt bé. De seguida vàrem crear un cor a la caserna. Era un cor d'uns 80 cantaires i fèiem concerts al Teatre Rosalía de Castro i a Ràdio La Corunya, amb el locutor Mariñas. Allà cantàvem el que no podíem cantar a Catalunya. El teatre s'omplia de vídues de guerra i aquestes ploraven quan sentien La santa espina pensant que era un cant religiós. També cantàvem cançons com L'emi-*

grant i no passava res. Ans al contrari, el capità general de Galícia n'estava molt orgullós, de nosaltres, i ell deia de nosaltres mi coro. Quan cantàvem a la ràdio, companys catalans confinats a El Ferrol ens trucaven i ens deien: Visca Catalunya! Era massa compromès, però... el locutor Mariñas ho va denunciar i el capità general va venir a controlar una retransmissió, però no va trucar ningú... Un dia que també va venir, va fer un discurs de lloança de nosaltres. Però se li van barrejar els papers i va exclamar: «coño!, me he perdido». Es va sentir per antena... i li va quedar exactament aquest sobrenom".

Malgrat que la nissaga d'Àngel Colomer es dedica a la música (Edmon, Jordi i Enric), ell, amb 77 anys i una salut excel·lent, tem que la seva tasca a l'Orfeó —sobretot uessant pedagògic— no tingui continuïtat: *"En aquests moments em preocupa aquest aspecte. Jo voldria que la meva tasca tingués una continuïtat ferma perquè estic del tot convençut que això és necessari i important per a la tradició musical"*.

Aquest 8 d'abril al Palau (i el dia 10 al Palau de la Música de València) l'Orfeó Laudate ofereix el concert d'aniversari. La primera part del programa consta de l'estrena mundial de l'obra de Narcís Bonet —feta expressament per a l'ocasió— *Salm 150*, i de la *Simfonia de salms* de Stravinsky. La segona part consta de la *Harmoniemesse* de Haydn, amb la participació de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya (dirigida per Edmon Colomer, fill d'Àngel Colomer), amb la soprano M. Lluïsa Muntada, la contralt Montserrat Martorell, el tenor Dalmau Goyáez, el baix Luis Álvarez i Montserrat Torrent i Montserrat Soler (esposa d'Àngel Colomer i responsable de l'aspecte artístic de l'Orfeó, amb el seu espòs) a l'orgue. També hi participa, en les tasques de direcció, a més d'Àngel Colomer, el seu altre fill Jordi Colomer (director de l'Orquestra del Maresme).

"Ovació de gola" per a Nyman

per DAVID PICÓ S.

Michael Nyman no s'acaba de creure el seu èxit a l'Estat espanyol, i molt especialment a Barcelona. Tampoc no l'entén gaire. "No sé per què agrado tant a Espanya", va declarar poques hores abans del seu concert al Palau de la Música.

Nyman és actualment el compositor, sorgit del minimalisme, més exitós i popular arreu d'Europa (més que Wim Mertens o Philip Glass). Al nostre país, el seu èxit és encara més accentuat. Això ve donat per la trobada fructífera entre la música de Nyman i un públic, majoritàriament jove, que ha trobat en les composicions de Nyman un estil singular i assimilable de música que respon a les seves demandes de modernitat.

Per una part, per tant, la música de Michael Nyman: peces molt rítmiques, compactes, d'intensitat creixent i girs melòdics d'accentuat lirisme, que creen a l'oïdor un estat de tensió eufòrica d'efectes gratificants. Només cal deixar-se emportar per les onades sonores d'una melodia bàsica colpejada per l'efervescència d'un ritme canviant i dinàmic. Nyman, que va començar tocant la marimba en el grup de Steve Reich, ha conservat la predilecció pel ritme, però des d'un vessant molt menys hermètic que la del seu mestre. L'impacte immediat de les seves peces ha fet que moltes s'utilitzin com a sintonies de televisió, ràdio, o com a suport d'altres manifestacions artístiques. Qualsevol dia s'inventaran despertadors digitals amb música de Michael Nyman.

El segon aspecte que explica l'èxit del londinenc Nyman és el

seu públic. Un públic heterogeni que es pot dividir, a grans trets, en dos sectors: el consumidor de *pop-rock* selectiu que, esgotat de la manca d'idees imperant en el món del *pop*, busca nous estímuls musicals (minimalisme, *new age*, ritmes ètnics, etc.); i per altra banda, un sector de públic que vol assaborir el pastís de la "música culta", tastant el tall més digerible. La música de Nyman és terra de ningú, un solar que, com *squaters* musicals, han fet seu aquests dos grups de públic. Els uns busquen la nota més culta de la música popular, els altres busquen la nota més popular de la música culta. Ambdós es van trobar el passat 13 de febrer per escoltar Michael Nyman al Palau.

El concert tenia l'al·licient de la presència de la cantant i actriu alemanya Ute Lemper. Les seves apassionades interpretacions de temes de Kurt Weill i la seva imatge a mig camí de diva d'òpera, cabaretera sofisticada i nova Greta Garbo, l'han portat a gaudir d'un gran èxit al seu país, i a participar com a vocalista en l'últim treball i gira de Michael Nyman, anomenat *Songbook*.

El concert es dividia en dues parts. En la primera, Nyman i la seva banda de catorze músics van interpretar dues peces de la banda sonora de *Prospero's Book*, l'últim film de Peter Greenaway, i peces sobre textos de Mozart (cartes, etc.), Shakespeare (*La Tempesta*) i Rimbaud ("L'Orgie Parisienne"). En la segona part van interpretar sis peces sobre textos del poeta surrealista i expressionista alemany Paul Celan, que es va suïcidar l'any 1970 a París.

Els temes instrumentals van respondre als cànons típics de Nyman: intensitat, ritme i pinzellades d'emotivitat. Les peces cantades ja van ser una altra cosa. Ute Lemper va interpretar la

partitura de Nyman, plena de canvis bruscos en el registre de la veu, amb gran precisió. Aquestes peces, rígides i d'intensitat continguda, guanyaven en expressivitat i color gràcies als constants contrastos de modulació, però precisament per la seva dificultat d'interpretació, perdien tot el contingut passional, que és allò que millor domina Ute Lemper. Per tant, tot i que Lemper es va cenyir perfectament als paràmetres formalistes de l'obra de Nyman, la seva veu va quedar una mica desaproveitada. Per altra part, la presència de la veu resta a la música de Nyman una de les seves característiques principals: l'articulació. La música de Nyman és un tot, un flux articulat cèl·lula a cèl·lula. Amb la incorporació de la veu, aquesta actua com un instrument solista, adquireix tot el protagonisme i l'articulació s'esmicola. A més, el text cantat, a causa de les seves constants oscil·lacions, va ser pràcticament incompreensible, fins i tot per al públic que tenia com a llengua materna l'anglès o l'alemany (els idiomes en què va cantar Lemper). Gran part del públic buscava desesperadament un programa amb les traduccions, o si més no un paperet amb una mínima informació sobre el concert. Però ni programa, ni paperets ni estampetes de colors. Res de res! Per cert, una altra de les pífies de la nit va ser l'amplificació del so. No tan sols no calia —Nyman ja ho hauria de saber—, sinó que, a més, l'equalització va ser realment dolenta i ens va privar de saber quin és el veritable color de veu de Lemper.

El concert, per tant, va resultar entretingut i interessant, però amb llacunes. Malgrat això, tothom va aplaudir moltíssim. I aquest fet mereix una petita reflexió.



Michael Nyman és un compositor brillant i eficient, però la seva música, val a dir-ho, comença a ser un tòpic. No solament perquè ens la trobem acompanyant molts treballs aliens: films (de Greenaway), dansa contemporània (de la London Contemporary Dance Theater o del grup belga Plan K, entre d'altres), *performances* d'artistes plàstics (Paul Richards, Molly Davies); vídeos

(l'òpera-vídeo recollida en el disc *The Kiss*), i d'altres manifestacions artístiques amb més o menys pretensions de modernitat. És un tòpic, sobretot, perquè és previsible un autoplagi sistemàtic, tot i la innovació de la veu de Lempereur. Malgrat això, el públic aplaudeix Nyman com si la seva música fos la més nova i moderna. Aquest és un fet curiós que es repeteix en totes les manifestacions artístiques que fa una

o dues dècades eren innovadores (el minimalisme neix a mitjan dels seixanta), però que ara són previsible, familiars o comercials. Sense adonar-nos, aquell sector de públic que hauria de ser més innovador i exigent s'està convertint —s'ha convertit— en conservador. Tot allò que és modern-assequible ho aplaudeix, i els seus aplaudiments ja duren més de deu anys. Sembla que aquest públic també reclami el "seu art", el seu Liceu particular, un espai i un temps on cridar "bravo", on dir: "genial". La crítica i la reflexió, llavors, desapareixen.

Mentre els aplaudiments no cessen, Michael Nyman i els seus músics no acaben d'entendre res. "Però què hem fet?", semblen pensar. I fan un bis, i un altre, però el públic no en té prou. No volen esgotar aquell moment. I aplaudeixen. Volen més i premien Nyman amb una ovació de gala. O potser millor, amb una ovació de gola.

XÈ. CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL Girona, juliol de 1992

Centre Cultural La Mercè

Piano Luiz de Moura Castro
(nivell global: mitjà i superior) 20/7 a l'1/8
Professor col·laborador: Ma. Carme Poch
Professors invitats:
Aquilès Delle Vigne («Master Class»: F. Liszt)
Alfred Herzog (conferència sobre el piano en la música de cambra)
Josep Ma. Colom (monogràfic: J. Brahms)

Violí Vartan Manoogian
Manuel Guillén 20/7 a l'1/8

Violoncel Elías Arizcuren
Josep Bassal 20/7 a l'1/8

Cant Gabriella Ravazzi
(soprano) 22/7 a l'1/8

Guitarra José Tomás 27/7 a l'1/8

Orgue Andreas Arand 27/7 a l'1/8

Arpa Ma. Rosa Calvo-Manzano 13 al 18/7

Anàlisi musical Carl Schachter 20/7 a l'1/8

Composició Carles Guinovart 13 al 18/7

Pedagogia musical
Mètode «Willems»
Curs d'improvisació musical i instrumental
Jacques Chapuis 27/7 a l'1/8

Tècnica bàsica de piano
David Westfall (13 al 18/7)
(Grau elemental. Hi haurà una «Master Class» del Prof. Luiz de Moura el 17 de juliol).

Curset de tècnica bàsica de piano per a professors
Luiz de Moura (15 al 18/7, matí)
(Curset específic dirigit a professors de piano interessats en l'establiment de bases de la pedagogia per a principiants).

Tècnica bàsica de violí (13 al 18/7)
Vartan Manoogian
Professor col·laborador: Agustí Coma

Tècnica bàsica de violoncel (13 al 18/7)
Elías Arizcuren
Professor col·laborador: Lenian Benjamins

Premis Musicals Ciutat de Girona

- Premi «Xavier Montsalvatge» d'Interpretació Pianística de Música del segle XX
- Premi «Francesc Civil» de composició musical

Informació general

Centre Cultural la Mercè; Pujada de la Mercè, 12 - 17004 GIRONA. Tel. (972) 41 94 22, de 9 a 14 h. i de 17 a 19 h.

OCB, un horitzó poc clar

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Malgrat no haver pogut seguir plenament en tot el mes de febrer el desenvolupament de la temporada concertística de l'orquestra de la nostra ciutat i sense haver realitzat un examen acurat de la situació, es percep que el clima que envolta el conjunt simfònic no deixa de ser conflictiu. Veritablement seria desitjable que tot es reduís a una falsa alarma i que l'Orquestra Ciutat de Barcelona, ja assolit un nivell simfònic de considerable entitat, continués endavant en la trajectòria ascendent que ha mantingut en aquests darrers anys.

Cal preguntar-se si els constants canvis en els primers faristols o bé el pas de directors i solistes sense cap personalitat no significaran a la llarga la pèrdua de la possible personalitat de l'Orquestra, així com també l'adotzenament de la qualitat interpretativa. Cal que els responsables de l'activitat de l'Orquestra hi reflexionin i estableixin les mesures oportunes per conferir la qualitat autèntica i no s'accontentin amb solucions provisionals de caràcter efectista. La música i el fet d'escoltar-la en un concert, no pot ser mai un pur passatemps per divertir-se o excusa per fer vida de societat; és quelcom més important i que influeix en la nostra formació i projecció com a membres d'una entitat cívica i cultural. Cal recordar aquests aspectes, ja que en massa ocasions els concerts de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, com altrament succeeix en la majoria dels altres cicles musicals, són o semblen ser actes purament lúdics: s'escolta sense atenció, d'altra manera no s'aplaudirien versions que són solament focs d'artifici o que s'ofe-



Horacio Gutiérrez

reixen sense cap exigència a l'hora d'aprofundir el text. Amb tot, al final l'ovació sempre és entusiasta, especialment si l'obra o la interpretació acaba amb un *forte* estrident. Cal no deixar-se enganyar per aquests èxits que el nostre públic sembla atorgar de manera indiscriminada i generosa. En veritat, no sempre els concerts són excel·lents i, fins i tot en una mateixa vetllada, la interpretació memorable pot conviure amb la que solament és rutina.

Uns exemples sobre aquests alts i baixos que es produeixen en l'actual temporada poden ser: el concert absolutament oblidable ofert pel director Yoav Talmi i la pianista Imogen Cooper. L'obertura de *Fidelio* de Beethoven i la *Segona simfonia* de Brahms van ser exposades amb escassa força comunicativa, i el *Segon concert per a piano* de Brahms es convertí en pur pretext per al lluïment de certa habilitat virtuosística. Més gratificant, en canvi, va ser l'actuació de la pianista Carme

Vilà, encara que la seva lectura del *Concert núm. 27* de Mozart resultés una mica monòtona degut a uns *tempi* massa lents, ja que d'alguna manera la traducció manifestà vocació per a la pulcritud en el fraseig i cura per mantenir la regularitat en la pulsació. En aquest concert, actuava com a director el titular, García Navarro, músic que, com tots, tindrà les seves virtuts i els seus defectes. Dels dos vessants en vam tenir una bona prova. Així, en l'obra mozartiana, malgrat el seu elogiable criteri per clarificar l'obra i aplicar una tònica acompanyant correcta, no va semblar prou motivat pel text; en canvi, en la interpretació del *Tricorni* de Falla —versió integral— demostrà admirable talent per detallar, equilibrar i conferir lluïment a la partitura.

Aquesta alternança, entre estar inspirat i actuar per pur ofici, tornà a aparèixer en el darrer concert de febrer. Aquí va succeir, però, justament a la inversa: García Navarro ex-

cel·lí com a acompanyant d'Horacio Gutiérrez en el *Concert núm. 1* de Txaikovski i en canvi solament es mostrà respectuós i detallista en la *Sisena* de Beethoven.

Per acabar aquest comentari, escrit entre dubtes i preguntes sobre la situació de l'agrupació simfònica barcelonina, cal referir-se a l'actuació sensacional del pianista Horacio Gutiérrez. Ell ens va fer oblidar qualsevol possible retret sobre la insistència en el *Concert núm. 1 per a piano* de Txaikovski en detriment d'altres obres de major entitat estètica. Ell, Horacio Gutiérrez, ens va fer evident que la música de Txaikovski, al marge de probables artificis virtuosístics i expressions sentimentaloides, està del tot en la línia renovadora de l'art veritable. Fins un cert punt, en poques avinenteses s'ha escoltat aquesta popular pàgina concertant amb tanta força i facilitat per superar la potència dels *tutti* orquestrals, així com també amb la claredat i l'evanescència sonores, com ens ho va fer escoltar Horacio Gu-

Simfonisme i música cambrística a Palau 100

La *Sisena simfonia* de Shostakòvitx i l'oratori *Ivà el Terrible* de Prokofiev van constituir el programa del concert que van oferir l'Orquestra i els Cors del Teatre Bolshoi de Moscou. Fins a cert punt, la música d'ambdós compositors —malgrat la relativa novetat de l'audició de la partitura de Prokofiev— no suposava cap incògnita per als melòmans a l'hora de seguir i valorar la música, fins i tot diria que les dues obres podien ajudar a determinar el nivell artístic dels conjunts del Teatre Bolshoi. Tanmateix, però, la sala del Palau no acabà d'emplenar-se. Al marge d'aquesta circumstància que posa de manifest el conservadorisme en el qual es mou la nostra afecció musical, les dues creacions ofe-

rien l'interès d'escoltar la mena de música que imposaven els estaments oficials en els temps de Stalin. En definitiva, aleshores es sol·licitava dels compositors grans pintures simfòniques amb imponents desplegaments orquestrals i amb la inclusió d'evocadores melodies d'aura popular. Si aquest "art per al poble" no va representar cap mena de problema perquè Prokofiev mantingués la seva línia estètica, en canvi, a Shostakòvitx sí que li significà la caiguda en formalismes estèrils. Precisament va ser amb la *Cinquena simfonia* que Shostakòvitx es va fer perdonar per les autoritats governamentals les seves audàcies. Segurament a causa de la seva forma inusual, tres moviments disposats en ordre creixent quant a rapidesa dels *tempi*, la *Sisena simfonia* pogué i pot sorprendre els auditoris. Amb tot, en els aspectes harmònic i contrapuntístic, línia lírica i orquestral, l'obra segueix les directrius estètiques de la música soviètica oficial: gust per les masses sonores orquestrals de gran efecte, contrast entre delicadesa i gran densitat de la instrumentació, atenció constant vers la claredat formal, etc.

Quant a Prokofiev, tot i revelar unes mateixes característiques sembla que les directrius del "realisme social" no van constituir problema greu perquè el seu discurs aparentés una inspiració més lliure i espontània. Almenys, la descripció simfònica que realitzà de la història i els fets succeïts en el regnat d'Ivà el Terrible, hi podem trobar la convicció, o bé la fe sincera en els postulats recomanats pel govern de Stalin. Ara bé, potser aquesta mena d'elegància que posseeix la música de Prokofiev gairebé sempre deixa un cert regust de fredor, particularitat que no es manifesta en el cas de Shostakòvitx, ja que en aquest trobarem nombrosos passatges d'emoció veritable i sincera. En tot cas, l'audició de *Ivà el Terrible* resultà interessant, ja que la partitura, extreta de la música que realitzà Prokofiev per a la pel·lícula del mateix títol d'Eisenstein, té moltes de les virtuts que van con-

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

sagrar el compositor: domini dels recursos vocals i orquestrals, concisió en els desenvolupaments formals, vitalisme discursiu i espectacularitat.

Tant de Prokofiev com de Shostakòvitx es van oferir al Palau dues bones versions; potser l'única objecció seria que el recitat del text de *Ivàn el Terrible* es fes en rus i no es procurés, malgrat la inclusió en els programes generals de la traducció, de fer-ho en català. Amb tot, l'Orquestra del Teatre Bolshoi va mostrar un nivell instrumental —especialment la corda— de primer ordre, i no diguem el cor, el qual, des de les nostres perspectives, és totalment i absolutament envejable, ja sigui en qualitat i bellesa de les veus, en afinació i expressivitat. Igualment, els solistes vocals i el director Alexander Lazarev van assolir una actuació brillant.

Un altre concert força atractiu el va protagonitzar l'Orquestra



Alexander Lazarev

de Cambra del Palau de la Música Catalana, dirigida per Borís Belkin i amb la col·laboració especial dels violinistes *concertinos* del conjunt —Victòria Fernàndez i Víctor Parra. Veritablement, l'Orquestra continua en la seva trajectòria positiva, sigui perfeccionant la seva conjunció, com en l'empastament de la sonoritat. Més violinista que director, Borís Belkin va posar de manifest la seva considerable entitat virtuossística en els *Concerts núm. 4 i núm. 5* de Mozart; amb tot, la lectura va palesar certa manca d'emotivitat. En canvi, en les interpretacions dels *Concerts en re menor i la menor* de Bach i Vivaldi respectivament i ambdós per a dos violins, es va respirar una atmosfera més càlida, ja que tant Victòria Fernàndez en el de Bach i Víctor Parra en el de Vivaldi, van mostrar —a més d'ofici— estimables nivells d'emoció i entusiasme en les seves rèpliques a Belkin.

TEATRE MONUMENTAL

PRIMAVERA ■ MUSICAL

Dijous, 30 d'abril de 1992, 21 h.

I Musici

Antonio Vivaldi:
Les quatre estacions

Dissabte, 9 de maig de 1992, 21 h.

*Amics de l'Òpera de
Sabadell*

Giuseppe Verdi:
Nabucco
Amb J. Pons

Dijous, 14 de maig de 1992, 21 h.

*Orquestra Filharmònica
de Gdansk*

Ludwig von Beethoven:
Novena Simfonia
Orquestra de 70 músics, cor de 60 cantaires
i 4 solistes

Venda anticipada de localitats i reserves:

Patronat Municipal de Cultura de Mataró. c/ Sant Josep, 9 - Tel. 790 40 45



Patronat Municipal de Cultura
MATARÓ

No oblidem Buck Clayton

per RICARD GILI

Si el passat mes de setembre la notícia de la mort de Miles Davis va ocupar amplis espais als diaris i altres mitjans de comunicació, la desaparició, el mes de desembre, del també trompeta Buck Clayton només ha produït algunes breus notes de premsa que, evidentment, no han tingut cap ressò. Ens sembla una greu injustícia i, en la mesura en què puguem, voldríem contribuir a reparar-la. És una injustícia, a més, significativa, perquè ens mostra d'una manera ben clara l'escala de valors "oficial" que s'aplica des de fa més de trenta anys sobre els diversos músics i tendències que integren la música negro-americana o que giren al seu voltant.

Per una banda, els considerats com a músics seriosos, cultes, innovadors, entre els quals s'inclou Miles Davis. (En un article recent intentàvem perfilar la figura d'aquest "geni".) Per una altra, els representants, més o menys interessants, d'un llenguatge musical tradicional, és a dir, "passat de moda" i clarament superat pels progressos introduïts pels músics dits "moderns". A aquesta banda caldria situar, naturalment, Buck Clayton.

Per a qualsevol persona una mica sensibilitzada amb la música de jazz, aquests criteris representen una monstruositat. La majoria dels crítics, en canvi, o bé per ignorància, o bé per mala fe, continuen aplicant-los imperitorbablement, i fomenten així entre el gran públic la desorientació i la ignorància envers aquesta música, fet que, d'altra banda, tothom reconeix i del qual tothom es dol.

Per a aquest estament, format pels crítics i historiadors "oficials", Buck Clayton ha estat poca cosa més que un dels trompetes solistes, en la línia de Louis Armstrong, que integraven l'orquestra de Count Basie durant el període 1936-1943.

Limitar-se a aquesta síntesi és minimitzar la figura d'un dels trompetes i arranjadors més importants que ha tingut el jazz. La carrera musical de Buck Clayton s'estén des de començaments dels anys trenta fins a poques setmanes abans de la seva mort, a l'edat de vuitanta anys. Han estat cinquanta anys de dedicació absoluta a una música que ell estimà i a la qual donà sempre la seva empremta personal.

Nascut a Parsons, Kansas, el 12 de novembre de 1911, abans de complir els vint anys era ja músic professional. Tocà durant l'any 1932 en l'orquestra d'Earl Dancers i, a continuació, forma un grup amb el qual, entre el 1934 i 1936, actuaria a la Xina, bàsicament a Xangai, on l'havia cridat el pianista Teddy Weatherford. De retorn als Estats Units, el 1936, entra a l'orquestra de Count Basie i com a membre d'aquesta formació comença a ésser conegut per les seves qualitats com a solista i, també, per alguns dels seus arranjaments que l'orquestra interpretava.

Intervé, també, com a acompanyant, en les primeres sèries de discos que enregistrà la cantant Billie Holiday.

Un cop finalitza el seu servei militar (1943-1946), havent deixat ja l'orquestra de Count Basie, s'inicia, al nostre entendre, l'etapa més important de la carrera de Buck Clayton, precisament de la que menys es parla. Després d'actuar un any amb el Jazz At The Philharmonic, Buck Clayton, a part d'algun curt pe-

ríode en què treballa per a altres músics com Jimmy Rushing (1950) i Mezz Mezzrow (1953), actuarà sempre al capdavant dels seus propis conjunts, integrats sovint per *jazzmen* de categoria (Buddy Tate, Earl Warren, Dicky Wells, Jo Jones, Nat Pierce, etc.). Paral·lelament, organitza i dirigeix nombroses sessions d'enregistrament per a les cases Columbia i Vanguard, sessions en les quals assoleix sovint el clima de les autèntiques *jam-sessions*.

Després d'una primera gira per França, el 1949, tornaria a Europa en nombroses ocasions al llarg dels anys cinquanta i seixanta. En una d'aquestes ocasions, el 1961, vingué a Barcelona, i actuà al Windsor al capdavant del seu conjunt, en un concert organitzat pel Hot Club de Barcelona.

A partir de 1970 la seva activitat com a trompeta es veu reduïda per una malaltia als llavis. Des de feia uns deu anys havia abandonat completament la pràctica d'aquest instrument, de manera que, a partir d'aquest moment, la seva activitat se centrà en la composició, en l'arranjament i en la direcció d'una gran orquestra, de qualitat molt remarcable, la qual vàrem tenir el goig d'escoltar l'estiu passat en el marc del Festival de Jazz de la Costa Brava.

Al llarg d'aquesta dilatada carrera, la personalitat de Buck Clayton es pot analitzar en els seus dos vessants principals: el primer, com a trompeta solista; el segon, com a compositor-arranjador-director d'orquestra.

Com a trompeta, si bé Buck Clayton es pot situar dins de l'escola de Louis Armstrong, no és menys cert que ha estat un dels trompetes d'una personalitat



Buck Clayton, nascut el 12 de novembre a Parsons, Kansas, fou músic professional abans dels vint anys. Clayton ha esdevingut un dels trompetes d'una personalitat més acusada que ha donat el jazz

més acusada que ha donat el jazz. Només pel seu so dolç, càlid, perfectament controlat, és un músic totalment inconfusible. El seu *vibrato*, de gran sensibilitat, les seves inflexions, la manera àgil d'articular les frases, lluny de qualsevol rigidesa mecànica, donen al seu fraseig una emoció i un lirisme rarament igualats. D'altra banda, la seva imaginació és d'una gran riquesa. Els seus solos improvisats tenen sempre un to fresc, imprevist, però es desenvolupen amb una lògica i una naturalitat encantadores. Només per les seves grans qualitats com a trompeta podríem situar Buck Clayton entre els grans de la història del jazz.

Però això no és tot. De manera paral·lela a la seva activitat com a solista, i de manera exclusiva en els darrers anys, ha desenvolupat una molt important tasca com a compositor, arranjador i

director d'orquestra. Després de 1950, quan la majoria de les big bands que sorgiren a l'època *Swing* havien desaparegut, els petits conjunts que dirigí Buck Clayton foren algunes de les formacions que tingueren una personalitat més acusada i un més alt nivell de qualitat. Era molt típic en aquesta època, i actualment també, reunir un grapat de bons solistes i fer-los tocar plegats sense cap idea de conjunt, sense uns mínims arranjaments i sense ningú que els dirigís. Els resultats eren sovint irregulars i decebedors. En canvi, els conjunts dirigits per Buck Clayton tingueren sempre una gran homogeneïtat i una personalitat ben definida. En l'elecció dels músics, en la confecció dels arranjaments i en tot allò que un director pot fer per donar qualitat a cada interpretació (elecció del *tempo*, solistes adients, etc.), Buck Clayton

es revelà com un líder ple de talent.

Les seves composicions i els seus arranjaments tenen la mateixa frescor i inspiració dels seus solos improvisats.

La *big band* que dirigí a partir de 1985, integrada bàsicament per músics joves, molts d'ells blancs, ha estat una de les millors d'aquests darrers anys. Era emocionant veure com Buck Clayton, a l'edat de vuitanta anys, amb un estat físic absolutament precari, es revifava en situar-se al capdavant de la seva orquestra i com encomanava als seus músics aquell entusiasme i aquell amor per la seva música, el jazz, que mantingué sempre al llarg de la seva carrera.

El jazz li deu molt, a Buck Clayton. Esperem que, amb els anys, se li reconegui el lloc que de dret li correspon en la història d'aquesta música.

La història de la música catalana és tan complexa i difícil com la de l'esdevenir general del país; d'un país cruïlla d'influències culturals i que alhora ha viscut períodes de postració dilatats i anorreadors d'iniciatives i sobretot de continuïtats imprescindibles.

En aquest context de moments cimers esclatants i de buits extensos, l'aportació de Catalunya a la gran història universal de l'art d'Orfeu és feta de parcel·les en alguns casos no solament significatives, sinó també profundament substancials.

També, a vegades, originals i individualitzades, i, en d'altres, submeses a grans corrents o moviments universals als quals en tot cas hom ha inserit la força d'uns trets caracterològics propis i originals.

El *lied* català constitueix una parcel·la especialment satisfactòria en el conjunt de la presència musical catalana universal. Malgrat que el gran moviment romàntic va passar una mica al marge del país, coincidint en bona part amb els moments de màxima postració política, la recuperació iniciada amb la Renaixença a mitjan del segle passat va posar unes bases de les quals es

va nodrir també la música i, doncs, el *lied*, per les seves característiques específiques. Per una part, el fort component literari que entra en joc en el gènere, juntament amb tot allò que suposa de vindicatiu de l'element essencial des de la perspectiva de la recuperació nacional que és l'idioma. Per una altra part, la relativament senzilla conformació morfològica del gènere, i finalment, però no definitivament, també la dimensió popular pròpia del *lied*.

Podríem parlar encara de la llarga i rica tradició de la cançó popular, la disposició d'un estol d'intèrprets de gran categoria i idoneïtat i del substrat d'un esclat poètic sorgit en el període que ens ocupa, d'una riquesa privilegiada.

I com a colofó, la sensibilitat d'un

aplec de compositors que han sabut servir el gènere amb una gran fidelitat als seus trets més essencials.

Per tot plegat el *lied* pot ser considerat com una manifestació musical amb un protagonisme molt acusat en el conjunt de l'aportació musical catalana. Hom pot lluir amb plena satisfacció un vast conjunt d'obra d'un rigor i una qualitat globalment molt elevats que atorguen a l'aportació catalana al *lied* un protagonisme reconfortant.

El *lied*, una important parcel·la de la música catalana

El lied català en la Renaixença i el Modernisme

per JAUME CARBONELL i GUBERNA

Tot i que a aquestes alçades encara no disposem de massa estudis complets i rigorosos que ens aproximïn a les diverses pràctiques musicals que s'esdevingueren a Catalunya en el segle XIX, sí que sabem la passió del públic barceloní, com el d'altres ciutats europees del moment, per l'art del cant, això sí, en versió operística. També coneixem l'abast que tingué el piano en el camp de la música i la pràctica social en l'àmbit íntim de la llar, al si de les famílies burgeses o mínimament benestants, amb tota l'estructura del consum musical que això genera, des de les mateixes fàbriques de pianos (1), les acadèmies de música (2), fins a les editores de música impresa, amb l'activitat compositiva que això suposava (3).

Tot i l'expansió del gust pel piano i el cant a què ens referim, no sembla que això s'hagués reflectit directament en un afavoriment de la introducció i posterior desenvolupament del *lied* a casa nostra. És per això que haurem de fer una reflexió teòrica bàsica. Si per *lied* entenem la traducció literal alemanya (cançó), sí que, d'una forma o altra, hauríem d'agrupar sota aquest nom tot allò que fos cantat amb un acompanyament determinat, o fins i tot algunes petites formes purament instrumentals, sense lletra. És evident que aquesta ambigüïtat del terme no és gens operativa i per això ens hem de cenyir a certes limitacions formals.

Segons aquestes premisses i sense entrar a considerar llur discutibilitat, hem de dir que, en rigor a partir del material de què en aquest moment disposem, malgrat la bona disponibilitat dels barcelonins de mitjan segle XIX per al cant i el piano en la pràctica musical casolana, el *lied* no hi tenia massa cabuda (4).

És a partir dels anys vuitanta que comencem a notar una progressiva entrada del *lied* alemany a les llars burgeses catalanes a través dels àlbums musicals distribuïts per diverses publicacions especialitzades, en forma de fascicles col·leccionables (5).

Caldria reflexionar també sobre un altre aspecte teòric, i fins ideològic, que ens permetria situar l'origen del *lied* català en època molt més reculada. Fins a aquest moment, la historiografia tradicional ha situat l'inici del *liederisme* català el 1887, amb l'edició de les *Sis melodies per a cant i piano* de Francesc Alió, tot confirmant així la idea expressada anteriorment sobre la introducció del *lied* alemany en la pràctica musical quotidiana, més que no pas als programes de concerts públics.

Però què hem de dir de les *Seguidillas* de Ferran Sors, dotze peces per a veu i guitarra inspirades en temes andalusos? (6). Què hem de dir (i aquest cas seria més definitori que no pas l'anterior) dels més de cent *lieder* que Felip Pedrell creà entre 1857 i 1906? (7). L'extensa producció de *lieder* de Felip Pedrell inclou textos en català, castellà (els més abundosos, potser), italià i francès, essent molts dels textos italians, francesos i castellans (no pas tots) traduccions de poemes alemanys. Entre els *lieder* pedrellians amb text català, el primer que trobem data del 1867: *Resposta a la carta de Teresa*, núm. cat. 106 (8), amb text de J. Verger; i hauran de passar vit-i-set anys fins que el 1880 no compoingui *Jesús als pescadors*, amb text de Verdaguer, lament per a tenor, quartet de corda, piano i harmònim *ad libitum*, núm. cat. 181; i els cinc *lieder* per a cant i piano núm. cat. 183 amb textos de Francesc Matheu, Víctor Balaguer, i Armentgol i Careta i Vidal, així com també la col·lecció de dotze *lieder* *La Primavera*, núm. cat. 191, amb textos de F. Matheu. Pedrell va continuar fent *lieder* amb textos catalans, al costat de la sèrie *Aires de la terra del cantaor Silverio*, núm. cat. 215, o bé les dotze peces que formen la col·lecció "consolacions" amb text de T. Gautier, núm. cat. 162.

No deixa de ser inquietant que, el qui és considerat com un dels patriarques de la música catalana moderna, especialment pel que fa a l'òpera, no mereixi ni un simple record en parlar del *lied*. Ja sabem l'ambigüïtat del posicionament nacional/nacionalista de què autodefensivament fou artífex Pedrell en la seva obra creativa i musicològica; però aquest fet no li ha valgut cap arraconament en el camp de l'òpera, per exemple, ans al contrari, mentre que, pel que fa al capítol del *lied*, sembla que l'hem de tractar com si fos un precedent del que s'esdevingué a partir de la publicació de les *Sis melodies catalanes* d'Alió.

Una de les explicacions d'aquest fet exposat, la podem trobar en el camp sociològic: en la difusió musical del moment. Pel que coneixem, de moment, l'obra *liederística* de Pedrell no va transcendir excessivament al públic, entre altres coses perquè, com hem dit, el *lied* comença a ser tímidament habitual a les programacions concertístiques els darrers deu anys del segle XIX, i prou a remolc d'altres fenomenologies musicals esdevingudes en el camp de l'òpera, el cant coral i, per què no? la recerca musicològica.

Com hem apuntat, doncs, a mesura que va caient el segle s'accentua l'activitat en relació amb el *lied* i comencem a trobar aplecs de cançons que resulten premiats en diversos concursos, com el convocat per l'Associació Musical de Barcelona el 1899, en el

qual ja hi ha un premi al millor quartet de corda, que en aquesta edició restà desert, i un premi a la millor col·lecció de cançons catalanes, que fou concedit a Joan Lamote de Grignon, a més d'un accés-sit a S. Bartolí i Soler (9).

És també en aquesta època (des del 1898 si més no) que Joan Gay, amb la seva esposa Maria Pichot, organitza els primers concerts amb repertori principalment de *lieder*. L'evolució dels concerts Gay-Pichot és la mateixa que observem en el *lied* català. Per exemple, el 5 de maig de 1899 el matrimoni Gay, dins la sèrie de concerts que organitzen a l'Ateneu Barcelonès, Joan Gay interpretà diverses composicions de Schubert per a piano, i acompanyà la seva esposa cantant *lieder* del mateix autor (10). Posteriorment trobem aquests concerts traslladats al Saló Parés; el 6 de novembre de 1899, la primera part del concert la formen obres de Schumann i la segona composicions per a piano de J. Gay, cançons populars catalanes reciclades i convertides en *lieder* (aquí veiem el mestratge clar d'Alió i la seva escola) i cançons originals de Gay i Morera (11).

L'èxit de les esmentades sessions consolidà el gust per la cançó com a forma musical, que d'altra banda s'ajustava perfectament a les constants estètiques modernistes, a més que suposava un canvi en la condició social d'aquesta forma musical que ja no era producte de consum casolà, solament, sinó que podia ésser contemplat com a espectacle d'interès públic. Per no parlar de l'èxit del matrimoni Gay com a parella musical. En el comentari del concert que realitzaren al Saló Parés el 17 de març de 1900, el cronista afegeix, referint-se a Joan Gay i Maria Pichot: "quienes realizaron recientemente una excursión artística a la capital de Baleares con el principal objeto de dar a conocer música predominantemente melódica, incluyendo en ella la característica de nuestro principado" (12). Però allò més important és que aquest reconeixement i canvi de mentalitat o de pràctica del públic propicià la proliferació d'altres cicles de concerts per part d'altres empreses i sempre amb la inclusió de composicions catalanes, i com a conseqüència s'incentivà la composició. En efecte, l'Associació Musical, en els seus concerts a la Sala Estela incloïa en el programa del dia 1 de maig de 1900 un recital de cançons catalanes de Lamote de Grignon, cantades per "la joven soprano Srta. Cañizares ventajosamente conocida del público (...)" acompanyant-la al piano el mateix compositor (13).

Als concerts al Liceu també s'incloïen *lieder*, de la mateixa manera que d'altres associacions, com la Musical de Barcelona a la Sala Estela, programaven vetllades amb *lied* al programa, com ara el Círculo Artístico o la Societat Filharmònica, que comptà freqüentment amb la col·laboració de Maria Pichot de Gay. I hi hem d'afegir, a això, l'èxit que tingueren els concerts que realitzaren al Principal, el Novetats i el Saló Parés, el pianista i la cantant Engel i Jane Bathori, vinguts de París amb repertori variat de *lieder* de Schubert, Schumann, Franch i Saint-Saëns entre d'altres (14).

No hem d'oblidar, però, que, malgrat tot això, i malgrat que revistes especialitzades, com "La Música Ilustrada Hispano-Americana", procedissin a informar d'aquesta activitat i fins publicuessin treballs per entregues com el titulat "La música de canto íntima o de salón" (15), el centre d'atenció principal era l'òpera, encara en plena eufòria wagneriana.

Tal com ja hem dit, tota aquesta activitat concertística tenia un reflex en l'aspecte creatiu i, si la primera se'ns escapa en gran part per la manca de documentació existent en aquest moment, el segon, el vessant compositiu, no gaudeix d'una situació millor, ans al contrari, a causa de la dispersió i no localització de fons musical.

Sense pretendre aventurar-nos a confeccionar un catàleg complet i exhaustiu sobre el *lied* a Catalunya en el període que estem estudiant, pas imprescindible per realitzar qualsevol treball de recerca amb un mínim de rigor, però que ens ocuparia un espai del qual no podem disposar en aquesta ocasió, sí que podem, però, fer una breu repassada sobre els autors que en aquesta època van acostar-se al *lied*.

Hem parlat anteriorment de Francesc Sors, Felip Pedrell i de Francesc Alió, amb les seves emblemàtiques *Sis melodies per a cant i piano* publicades el 1887, inici, per a molts, de la tradició *liederista* catalana. Si tu fosses aquí, amb text de F. Matheu, *Cançó de l'estrella*, de Verdaguer; *Plor de la tórrora*, també de Verdaguer; *Cançó de l'oruga* d'Apel·les Mestres i *A una morta* d'Àngel Guimerà; precedides d'un pròleg, formen aquest primer recull de cançons d'Alió que, si més no, serà pauta i model per a compositors contemporanis i posteriors. Cal recordar que Alió també fou el pare de la *liederització* de la cançó popular, que tants seguidors ha tingut des de la publicació el 1891 de les *Cançons populars catalanes*.

Enric Morera realitzà prop de la quarantena de cançons a més a més de les conegudes *Cançons de carrer* amb text de Josep Maria de Sagarra. En el seu catàleg en trobem principalment amb text català, però també en castellà, francès i italià. Les més significatives són les que recolzen en textos d'I. Iglésias, com *Melangia*, *Gitanesca* de Guimerà, o *De bon matí* de T. Catasús, per esmentar-ne algunes de les més definitòries d'un estil i d'una manera de fer que ultrapassa els trets estrictament personals.

De Joan Gay, un altre dels grans noms del Modernisme musical català, del qual ja hem parlat com a dinamitzador i concertista, solament se'n coneixen vuit cançons: *Cançó de la Rosó* de l'opereta catalana *Cors Joves* amb text de J.M. Jordà; *Plor*, d'E. Fuentes; *Cançó de maig* d'A. Mestres; *Amb tu* de J. Massó i Torrents; *Plany de l'amor*, d'E. Marquina; *Muntanya avall*, de J.M. Guasch i *Cant de veremadores* d'E. Marquina, i publicades durant la primera desena de segle.

Apel·les Mestres és el típic cas d'artista polifacètic que també s'associa a la música i ho féu a través de la cançó amb textos propis. Les diverses col·leccions de cançons publicades a partir dels anys vint formen



Joan Gay retratat per Ramon Casas

un total de 90 cançons escrites entre el 1880 i 1932, i sense ordre cronològic. Tampoc totes les peces estan datades; per tant, cal entendre aquestes dates de forma aproximada. El text d'algunes d'aquestes cançons ha servit de base per a altres compositors per fer llurs propis *lieder*, com ara S. Bartolí, que amb *Les aigües d'aquesta font* guanyà el Premi Ciutat d'Olot l'any 1898. Josep Garcia Robles creà un bon nombre de cançons de gran vàlua i difusió amb textos de Matheu, Guanyabens, Verdaguer, de les quals destacaríem el lament *En la mort de Tomàs Padró* amb text d'E. Vidal i Valenciano.

Caldria també tenir en compte l'obra del qui fou crític de diverses publicacions, Joan Borràs de Palau, autor de nombroses cançons, com *Aimada*, *Les cireres* de J. Mas Abril o *Voreta de la mar* de J.M. Rabassa i Dalmau. Una de les grans autores de cançons fou Narcisa Freixas. El 1900 publicà el seu primer quadern de cançons amb textos de Maragall, Masriera, Verdaguer i Mestres. El 1904 guanyà un premi amb una altra col·lecció a la I Festa de la Música Catalana, i el 1908 un altre als Jocs Florals de Girona. Dirigides moltes d'elles als infants, també incidí en l'harmonització de cançons

populars. I amb ella caldria esmentar tota la generació de compositors joves que s'aplegaren al voltant de les Festes de la Música Catalana, com Manuel Borguñó i Pla, pedagog també com l'anterior i autor de gran nombre de cançons, com *No et sàpiga greu*, de F. Matheu, datada el 1907, o *Pirinenca* de Maragall, del mateix any, entre d'altres. Josep Cumeillas i Ribó s'inclouria també en aquest grup amb *L'esposa parla* de Maragall (1909) i *Trista* de Guimerà (1906). Joan B. Lambert, director el 1905 del Teatre Principal i amb una producció *liederística* força interessant, com *Serenata* de F. Casas i Amigó o *Les campanes* d'E. Guanyabéns. Sense oblidar la important obra de Joan Lamote de Grignon, autor de més de 150 *lieder*, alguns aplegats en la sèrie *Cançons catalanes* amb textos de Mestres, Casas i Amigó, i J.M. Rabassa, o el quadern *Violetes* amb lletres d'Apel·les Mestres, ni tampoc títols tan notables com *Ros ton cabell, blanc ton vestit*, o *Uns llavis de fresca rosada* de Jeroni Zanné.

De ben segur que encara podríem esmentar molts més noms, l'obra de molts dels quals caldria revisar per aclarir conceptes i redefinir algunes idees sobre la música d'aquest moment amb tota aquesta gran activitat, de la qual hem volgut apuntar les claus del seu estudi, ja que respon a un dels moments més brillants de la producció artística a Catalunya.

Notes:

1. Foren molt reeixits, durant la segona meitat del segle XIX, els concerts que organitzava la Fàbrica Bernareggi per tal de presentar al públic els seus nous models sortits dels tallers i els avenços tècnics en matèria de construcció i qualitat sonora.
2. Aquestes acadèmies privades organitzaven demostracions de fi de curs amb els alumnes més avantatjats, entre els quals trobem alguns noms de futurs músics de gran vàlua, sovint als mateixos locals d'audicions de les fàbriques de pianos, tot repartint-se així els efectes publicitaris sobre el públic.
3. Satisfer les necessitats musicals del públic volia dir, entre altres coses, distribuir a temps una reducció per a piano, cant i piano, o bé violí i piano, de l'òpera que en aquell moment s'havia estrenat al Liceu. Això implica una gran proliferació de música dedicats exclusivament a realitzar aquestes tasques i que l'1 de gener de 1873 constituïren a Barcelona l'Associació de Pianistes Compositores de Barcelona, per defensar llurs interessos.
4. Sempre tenint en compte que ens referim al tema amb limitacions pel que fa a documentació i que aquestes afirmacions han de tenir-se en compte com a hipòtesi, almenys de moment.
5. El dia 1 d'abril de 1883 es presentava al públic la revista "La Il·lustració Musical" que al seu primer número ja obsequiava els seus lectors amb algunes partitures per a cant i piano, entre les quals un *lied*: *L'elogi de les llàgrimes* (amb text italià) de Schubert.
6. Ferran Sors, *Seguidillas per a veu, guitarra o piano*, editades per Brian Jeffrey, a Tecla Editions Preachers Court Charterhouse, London 1976.
7. Per esmentar solament aquests dos casos, que no vol dir que siguin els únics.
8. Hem volgut utilitzar la numeració del catàleg proposada per Francesc Bonastre a *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*, Ediciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, Barcelona 1977.
- 9 al 15. Ressenyat a "La Música Il·lustrada Hispano-Americana".

Concert Blaus, un intent de divulgació del *lied* català

per JAUME CARBONELL I GUBERNA

Entre els anys 1926 i 1928, l'empresa promotora musical Concerts Blaus empenqué, sota els auspicis de l'associació Els Amics de la Poesia, un programa de difusió del *lied* català, centrant l'interès en el medi poètic. Hem de dir que durant aquests anys la cançó vivia els moments més daurats en tots els sentits, els concerts i recitals de *lieder* es feien amb una certa freqüència, però malgrat tot, la presència d'obres catalanes era força minsa. La tasca organitzada per Concerts Blaus es dirigia més a promoure la poesia catalana en un moment políticament difícil, en plena dictadura de Primo de Rivera, que no pas al foment de la composició i l'audició de *lieder*. Altres empreses, en la mateixa època (posem els anys vint, per fixar un espai cronològic concret), organitzaven recitals de cançó. Recordem, per dir-ne alguns exemples, el concert ofert al Palau el 21 de març de 1920, anunciat com a recital de cançons, per Emili Vendrell acompanyat pel pianista Antoni Mercader, amb un programa format eminentment per autors estrangers (Scarlatti, Bach, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Schumann, Franck, Duparc, Debussy) i solament les quatre darreres peces són de compositors catalans (Toldrà, Samper, Pujol i Pérez). Pensem també en la sèrie de recitals que féu la cantatriu nord-americana Alma Simpson, al Palau el març de 1924; els de Maria Barrientos, també al Palau, el març de 1925, igualment amb una presència poc més que anecdòtica de músics catalans. O també els recitals organitzats pels Amics de la Música el 1927, el divendres 18 de novembre, per exemple, amb l'actuació del trio vocal femení provinent de París i format per Malnory Marseillac, Marie-Louise Asso i Arlette Taskin, acompanyades al piano per M.J. Marseillac, i amb un programa eminentment francès.

Concerts Blaus s'havia proposat de donar un tomb al panorama concertístic del moment pel que fa a l'atenció a la cançó catalana, plantejant-s'ho com un deure, tal com ho expressaven en un programa-anunci de les sèries de concerts: "Tenim el deure de no menysprear amb l'oblit o la indiferència, els nostres millors artistes. Als pobles superiors, als pobles forts, se'ls estima i se'ls admira com a representats per excel·lència de la seva espiritualitat més elevada. Concerts Blaus s'ha proposat de fer més intensa la nostra devoció i el nostre entusiasme envers les més eminents figures de la nostra vida musical (...)”(1).

Així, el 28 de novembre de 1926 tenia lloc la primera sessió de "Els poetes i els músics", al Palau, dedicada a Tomàs Garcés. El programa, com es perpetuarà a la resta de sessions, inclourà recitals de cançons alternats amb recital de poemes, estre-

nes d'obres escrites expressament per a la sessió. En aquest cas, després de l'audició íntegra de *L'ombra del lledoner* s'estrenà *Camins de fada* de Toldrà, que acompanyà al piano la cantant Concepció Badia i d'Agustí. Seguiren sis poesies recitades per Adrià Gual i es cloqué la sessió amb l'estrena de sis cançons de diversos autors catalans, totes, és clar, amb text de Tomàs Garcés, i interpretades per Concepció Badia acompanyada en aquest cas per Josep Caminal. Com a reclam del públic s'anunciava l'assistència dels autors i el repartiment d'un llibret amb els textos de les cançons editat expressament per a la sessió. La crítica respongué favorablement però tampoc no podem dir que s'abogués fervorosament a promocionar l'acte. Els comentaris foren positius, però discrets (2).

La segona sessió, del dia 2 de gener de 1927, fou consagrada a Josep Maria de Sagarra, i mantingué l'estructura del programa que ja s'havia fet característic. La primera part, la formaren cinc cançons de músics catalans amb dues estrenes: *Cançó de pluja* de J. Català, i *Cançó de vela* de Toldrà. Foren interpretades per Mercè Plantada amb Frederic Longàs al piano. L'apartat de recital de poemes fou protagonitzat pel mateix autor, que recità set poesies pròpies. I la tercera part comprengué l'estrena de les *Cançons de carrer* de Morera, interpretades per Mercè Plantada, també, però amb acompanyament de guitarra, aquest cop per Sáinz de la Maza; i sis cançons de diversos autors, totes fetes expressament per a l'acte: *Invocació* de Pahissa, *Les garbes dormen al camp* de Zamacois, *A una nova amiga* de Morera, *Cançó de traguiners* de Longàs, *Cançó de capvespre* de Llongueras, i *Cançó de tempestat* de Pujol. És força interessant el comentari del crític de la "Revista Musical Catalana" quan es refereix a la reacció del públic vers les *Cançons de carrer*: "(...) l'acolliment que trobaren al Palau fou quelcom reservat. Són com un ressò del gust popular que imperava a casa nostra vers la segona meitat del segle passat. Els falta, certament, la malícia necessària per fer-les assequibles al públic d'avui, el qual no estigué d'acord aquesta vegada amb les intencions de l'autor" (3). És evident que Morera formava part d'una altra realitat estètica que d'alguna manera havia quedat obsoleta.

La tercera sessió fou dedicada a Josep Carner i tingué lloc el 23 de gener de 1927. Hi intervingueren la contralt Concepció Callao, Emili Vendrell i Pere Vallribera. Seguint l'estructura tradicional, la primera part, la integraren 8 cançons de diversos autors (Blancafort, Fontova, Mompuu, Llongueras, Gerhard, Toldrà i Pujol) (4) gairebé totes estrenes en aquell moment, interpretades per Concepció Callao. Una segona part, en què Carner fou rapso- de dels seus propis versos, i finalment, una nova tanda de cançons, aquest cop amb la participació d'Emili Vendrell.

ELS POETES I ELS MÚSICS

sots els auspicis de
"ELS AMICS DE LA POESIA"

La primera de les sessions de "ELS POETES I ELS MÚSICS" assolí un èxit que per molts fou una sorpresa. El dubte de si el nom d'un poeta gloriós, una mestres eminents i uns intèrprets de primera categoria, desvetllarien l'interès i l'entusiasme del nostre poble, quedà esvaït totalment amb aquella sessió Tòndra Garcés, que cal dir fou una bella festa. Els poetes que eren optimistes, entre els quals volien comptar-se CONCERTS BLAUS, estaven segurs de què el nostre poble, intel·ligent i profund, músics i simplement doctes, no mancarien a un acte, que és una exaltació de les més vives que act han estat fets per a la nostra gloriosa Poesia, en el seu doble aspecte literari i musical.

Aquest optimisme i la seva confirmació magnífica en la realitat, representa per a CONCERTS BLAUS la responsabilitat de seguir l'obra impresa. CONCERTS BLAUS continuen aquesta responsabilitat i es proposen prosseguir les sessions d'"ELS POETES I ELS MÚSICS" per a les quals compten amb els bons auspicis d'"ELS AMICS DE LA POESIA", perfeccionant-les i afegint-hi nous punts d'interès. La SEGONA SESSIÓ, que avui venim a anunciar, ens sembla que n'és la millor prova.

SEGONA SESSIÓ

JOSEP MARIA DE SAGARRA

amb la cooperació personal d'aquest gloriós poeta
i dels eminents artistes

Mercè Plantada, sopran
Frederic Longàs, pianista
Sainz de la Maza, guitarra

ESTRENA

del cicle "SIS CANçons DE CARRER" del mestre
ENRIC MORERA, amb acompanyament de guitarra, i de
les obres següents, escrites expressament per aquesta festa:

No senta, cor meu quina pluja tan fina.....	J. CATALÀ
Cançó de Maria dels Angels	
Cançó de traguiners	F. LONGÀS
Cançó	
Cançó de capvespre	J. LLONGUERAS
A una nova amiga.....	E. MORERA

La quarta sessió constituí tot un homenatge a Apel·les Mestres. No fou destacada per les estrenes de cançons que s'hi feren, però s'hi interpretaren els *Cinc madrigals* a la primera part amb la veu de Pilar Rufí, *Les gotes d'aigua*, i la *Cançó de taverna*, a la segona part per Emili Vendrell, cançons, aquestes, amb lletra i música del mateix Apel·les Mestres. Fet interessant, ja que sempre han estat poc freqüents als repertoris dels concerts. Estava previst que, el recital de poesies de la segona part, el realitzessin Ignasi Iglésias i el mateix Mestres, però la malaltia de l'un i l'afonia de l'altre feren que es confiés la lectura a Puig i Ferrater. A diferència de la sessió anterior, per a aquesta es seleccionaren compositors majoritàriament ja reconeguts: Sadurní, Vives, Alió i Granados, entre d'altres, car l'interès de l'empresa en aquest cas no era tant la presentació d'obres actuals, amb el que suposa de repte i de risc, sinó el reconeixement a la figura d'un artista que també se situava al marge de l'estètica vigent en aquell moment.

Amb aquesta sessió es posava fi a la primera sèrie i caldria esperar fins a la següent tardor per a les noves festes poètiques. Mentrestant, i segurament arran de l'èxit que tingueren aquestes, Concerts Blaus endegà un altre projecte dedicat a la cançó, però no des del punt de vista de la contemporaneïtat que suposa atendre textos de poetes actuals, sinó amb una visió més musical. I per assegurar l'èxit

es comptà amb la participació d'Emili Vendrell. "Les nostres cançons", com s'anomenà el cicle, volia ser un complement historicista d'"Els poetes i els músics" i en la primera sessió feta el 10 de març de 1927, formaven el programa obres de Pep Ventura, Clavé, Alió, Nicolau, Garreta, Millet, entre d'altres, mostra del moment eufòric que vivia el fet de la cançó en aquells moments (5). Malgrat tot, no hi hagué una segona sessió.

Arribada la tardor de 1927, el 13 de novembre tenia lloc la cinquena sessió d'aquesta nova sèrie, ara dedicada a Joan Maragall. També una sessió d'homenatge; en aquest cas l'Orfeó Català hi participà. La primera part, la formà l'audició de *Pirinenques* de Vicenç M. de Gibert interpretades per Mercè Plantada, acompanyada per l'autor. Seguirien una sèrie de cançons de diversos autors entre les quals s'estrenaren *Els núvols de Nadal* de Blancafort, *Diumenge* de Pérez Moya, i *Corpus* de Zamacois. El recital de poesies el duqué a terme Josep M. de Sagarra i finalment l'Orfeó Català interpretà *El cant de la senyera*, amb música de Lluís Millet i text de l'homenatjat.

La sisena sessió d'"Els poetes i els músics" fou dedicada a Verdager, el dia 15 de gener de 1928, i encara tenim constància que se'n prepararen una setena sessió dedicada a Caterina Arderiu i una vuitena a Àngel Guimerà; però, de moment, no n'hem pogut trobar cap rastre de documentació, de manera que tampoc no podem assegurar que es fessin.

Amb el material de què disposem i fent una mica de balanç, podem dir que, si bé la tendència inicial de les sessions, anava dirigida a la promoció dels poetes contemporanis i, per tant, també dels músics joves, com es veu en les tres primeres sessions, després notem una certa recessió i una tendència a optar per obres més reconegudes. L'actitud del públic pot ser un dels factors que hagin intervingut en aquest procés, i la participació de les primeres figures, com E. Vendrell o l'Orfeó Català, en pot ser una mostra força evident. En qualsevol cas, la campanya de Concerts Blaus i els Amics de la Poesia per al conreu i la difusió del *lied* català fou una de les iniciatives més encertades i que més bons resultats oferí, si tenim en compte la quantitat i la qualitat de les obres que presentà.

Concerts Blaus continuà oferint concerts de cambra al Palau de la Música Catalana. Foren força celebrats els del violinista Francesc Costa, el 1928, per esmentar-ne algun, però ben segur que haurà passat a la història justament per les sessions d'"Els poetes i els músics".

Notes:

1. Els programes dels concerts de Concerts Blaus són conservats a l'Arxiu-Biblioteca de l'Orfeó Català.
2. *Els poetes i els músics*. "Revista Musical Catalana", 1926, pàg. 311-312.
3. *Els poetes i els músics*. "Revista Musical Catalana", 1927, pàg. 30.
4. I no se'n hauria d'escapar el fet que l'empresa també apostà per músics joves en aquesta sessió.
5. Cal tenir present que el programa de mà era un quadern amb els textos de totes les cançons i que al peu de cada pàgina hi havia una banda publicitària de la casa discogràfica Odeon fent referència específica als discos enregistrats per Emili Vendrell.

La cançó de cambra a Catalunya entre 1910 i 1930

per EUGENI GASSULL

A bans d'endinsar-me en els comentaris d'allò que fou la cançó catalana entre els anys 1910 i 1930, m'ha semblat que fóra útil recordar quines eren les coordenades de referència i quin fou l'entorn musical en què iniciaren la seva creació artística els nostres compositors.

El 1865 Richard Wagner estrenava *Tristany i Isolda*. Aquesta, no és una dada més en la història de la música. L'aparició del *Tristany* plantejà una profunda reflexió per esbrinar quina havia d'ésser l'evolució futura del sistema musical que havia estat vigent durant els darrers 150 anys, és a dir, des de la instauració del sistema tonal amb el *Clave ben temperat* de Bach.

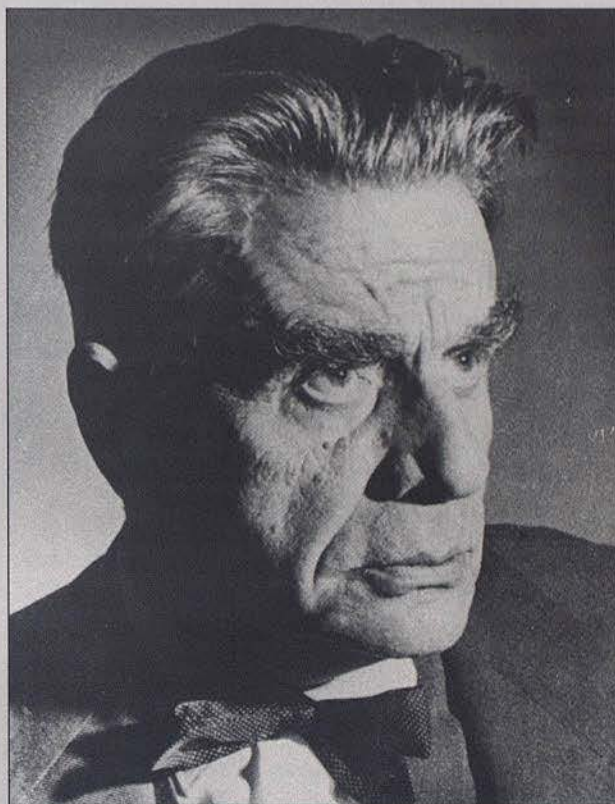
En efecte, el preludi del *Tristany*, ple d'evolucions cromàtiques i de passatges de difícil identificació tonal, va semblar que portava als límits els recursos que el sistema tonal oferia, i plantejava –en conseqüència– la necessitat d'un marcat punt d'inflexió, fins i tot una ruptura en la rica, però ordenada i ortodoxa, evolució precedent.

Ningú, en el món musical de l'època, no fou insensible al repte plantejat, encara que les respostes no fossin immediates. I les solucions aportades als problemes plantejats foren diverses.

D'una banda, cal esmentar el grup de compositors alemanys que decideixen de seguir adscrits a l'evolució tradicional, com ara Brahms (1833-1897) i Richard Strauss (1864-1949).

D'una altra, Debussy (1862-1918), que a França inicia allò que, posteriorment, serà conegut com a Impressionisme musical, llenguatge caracteritzat per una gran refinament tímbric i un enriquiment dels recursos harmònics, que transgredeixen sovint les regles considerades sagrades en els medis escolàstics. Una altra solució és l'aportada per Stravinsky (1882-1971), que utilitza un llenguatge molt personal, dur i cristal·lí, amb un ús de la polirítmia (ritmes diferents interposats) i amb incursions en la politonalitat (tonalitats diferents utilitzades conjuntament).

A Itàlia, on la forma musical imperant era l'òpera (Verdi, Puccini), no es reacciona quant a llenguatge musical i més aviat es produeix una evo-



Eduard Toldrà

lució d'aquella forma en la seva concepció teatral, en el tractament vocal i en l'enriquiment orquestral.

Cap d'aquestes respostes no suposa un canvi fonamental, una ruptura en el llenguatge musical utilitzat. Aquesta no vindria sinó de mà d'Arnold Schönberg (1879-1951) i dels seus deixebles Alban Berg (1885-1935) i, més radicalment encara, Anton Webern (1883-1945), en l'estètica coneguda com a Escola de Viena.

Schönberg abandona el sistema tonal i es llença decididament a la atonalitat, sistema que, en realitat, és un no-sistema; és a dir, mancat d'una organització dels elements sonors que confereixi al conjunt de l'obra musical un sentit d'unitat coherent. És per això que, després d'uns anys de profunda recerca, al voltant dels anys vint elabora el que és conegut com a sistema dodecafònic, en un intent d'organitzar la atonalitat.

Com a resum d'aquesta situació, voldria donar algunes referències concretes.

Richard Strauss estrena *El cavaller de la rosa*

el 1911 i segueix fidel a la seva línia la resta de la seva vida; el 1948, un any abans de la mort, escriu les *Quatre últimes cançons* per a soprano i orquestra, una de les obres cimeres de l'esperit postromàntic.

Debussy presenta a París, el 1902, *Pélleas et Mélisande*. Stravinsky estrena a la mateixa ciutat, el 1913, *La consagració de la primavera*.

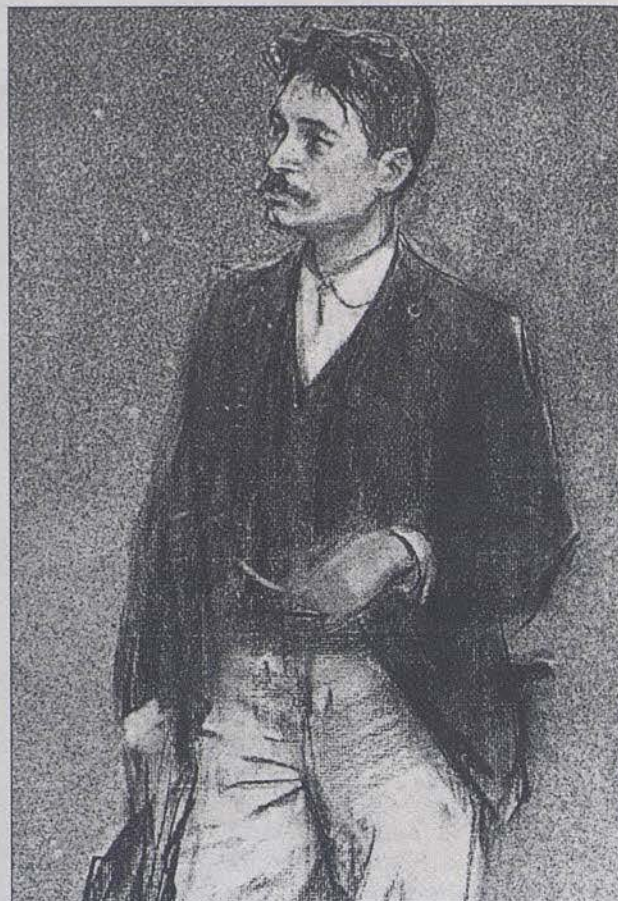
Verdi havia mort el 1901 i l'estrena de la seva darrera òpera, *Falstaff*, s'havia produït el 1893. Puccini, d'altra banda, havia assolit la seva consagració definitiva el 1898 amb l'estrena de *La Bohème* i Schönberg, el responsable de les transformacions més radicals, escriu el 1906 la *Simfonia de cambra*, el 1908 el *Segon Quartet de corda* i el 1912 el *Pierrot Lunaire*, obres, ja, d'un atonalisme clar, encara que sense l'ordre dodecafònic, que no arribaria fins al 1923.

Heus ací, doncs, el complex i ampli món, ple d'intents i de dubtes, al qual han de fer front els compositors catalans de l'inici del segle XX.

Si ens cenyim ja al món de la cançó de concert, motiu d'aquest comentari, dues grans línies són les que imperen en aquest moment: la gran tradició provinent de *lied* romàntic alemany, que comença amb Schubert i segueix amb Schumann, Brahms, Wolf i Mahler, i la francesa, que s'inicia amb Berlioz i és continuada per Fauré, Debussy i Ravel, principalment.

Els compositors catalans del període comprès entre 1910 i 1930 es decideixen clarament per la tradició germànica. Només Frederic Mompou (1893-1987) seguirà la línia francesa, però les seves obres vocals no es produiran fins després dels anys trenta. No pertany, per tant, quant a compositor de cançons, a aquest període.

Els autors més significatius d'aquesta època són Vives (1871-1932), Morera (1865-1942), Lamote de Grignon (1872-1949), Nicolau (1858-1933), Millet



Lluís Millet vist per Ramon Casas

(1867-1941), Pahissa (1880-1969) i Toldrà (1895-1962).

Cal recordar el pes enorme que en el món musical de l'època significaven els orfeons i els cors de Catalunya; una part de la producció de música vocal dels autors esmentats era dirigida a aquestes agrupacions.

Quant a la cançó de concert en concret, aquests autors van gaudir d'intèrprets remarcables per a la difusió de les seves obres; cal destacar els noms de

XÈ FESTIVAL DE MÚSICA DE PRIMAVERA DE VILA-SECA

Divendres, 1 de maig de 1992, 21 h.

COR SANT ESTEVE
CORAL ANTICS ESCOLANS DE MONTSERRAT
ORQUESTRA DE CAMBRA DEL
CONSERVATORI

Església Sant Esteve de Vila-seca

Dissabte, 9 de maig de 1992, 22 h.

TRIO HAYDN
Willy Freivogel, flauta; **Peter Thiemann**, violoncel;
Seon-Hee Myong, piano

Ermita de la Pineda

Dissabte, 16 de maig de 1992, 22 h.

WILLIAM WATERS, llaüt barroc

Ermita de la Pineda

Dissabte, 23 de maig de 1992, 22 h.

ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ

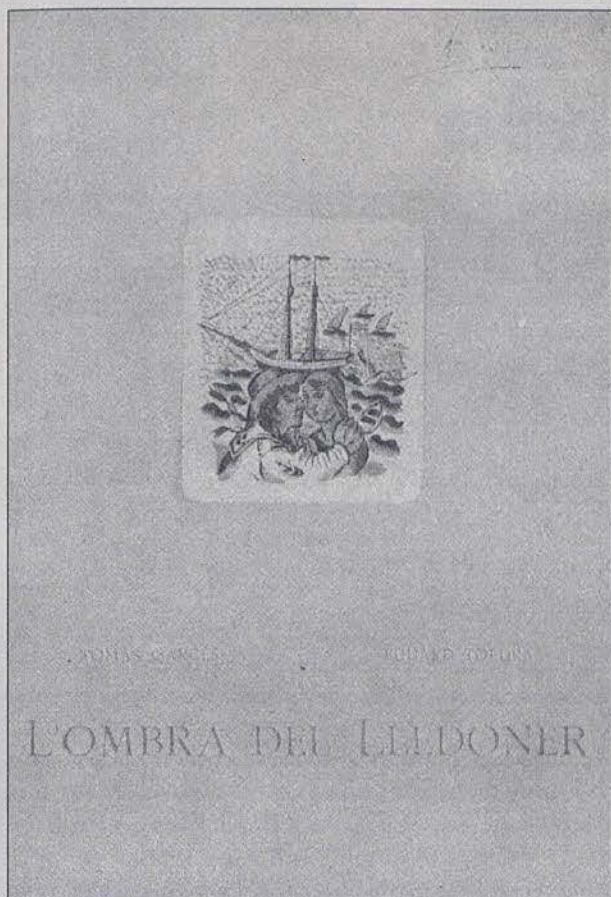
Església Sant Esteve de Vila-seca

Divendres, 29 de maig de 1992, 21 h.

ESCOLANIA DE MONTSERRAT

Església Sant Esteve de Vila-seca

Organitza: CONSERVATORI PROFESSIONAL MUNICIPAL DE MÚSICA DE VILA-SECA



Portada de l'edició de *L'ombra del lledoner*

Mercè Plantada i de Conxita Badia.

Aquestes intèrprets, i per significar una vegada més l'adhesió catalana d'aquest període a la tradició germànica del *lied*, sovint alternaven en els seus concerts la música autòctona catalana amb obres de Schubert, Schumann, etc., en excel·lents traduccions al català de Joaquim Pena. Quina llàstima que moltes d'aquestes traduccions siguin avui irre recuperables!

Voldria endinsar-me un xic més particularment en l'obra d'Eduard Toldrà, perquè és, penso, el personatge més representatiu de la cançó de concert d'aquesta època.

Toldrà va compondre una quarantena cançons, bàsicament sobre textos de poetes catalans (com ara Carner, Arderiu, Garcés, Sagarra, Salvat Papasseit, etc.). Sis, les va realitzar sobre textos d'autors clàssics castellans; i una, en gallec.

La major part d'aquesta producció va ser escrita entre els anys 1920 i 1930

Toldrà segueix, tal com ja s'ha esmentat, el corrent alemany però hi aporta unes característiques personals molt importants.

Les cançons de Toldrà són plenes d'un difícil equilibri entre espontaneïtat i profunditat, de la llum del Mediterrani, d'una intensa vida interior i d'un apassionament i una exuberància melòdica que en algunes ocasions –molt poques– fins i tot

l'ultrapassen. Tots aquests aspectes, però, embolcallats d'un perfum nacionalista, no folklòric, en el millor sentit del terme.

L'adequació dels textos a la melodia és perfecta, sense que existeixin contradiccions entre els accents prosòdics i els musicals. El tracte de la veu és òptim i el piano no juga mai un mer paper d'acompanyant. Es tracta d'una autèntica música de cambra.

Toldrà no va sentir la temptació de fer aventures fora del sistema tonal, la qual cosa no vol dir que no tingués inquietuds de recerca harmònica.

Per confirmar això que dic, no cal altra cosa que obrir la partitura de *Canticel* (1923), una cançó escrita sobre un text de Josep Carner, una obra de dinou compassos i d'un minut escàs de durada.

El text de Carner diu: *Per una vela en el mar blau daria un ceptre. / Per una vela en el mar blau / ceptre i palau. / Per l'ala lleu d'una virtut / mon goig daria / i el tros que em queda mig romput / de joventut. / Per una flor de romaní / l'amor daria. / Per una flor de romaní / l'amor doní.*

Toldrà tracta aquesta obra dividint-la en tres parts diferenciades. En la primera, el piano, amb un moviment suau, insinua l'oneig tranquil de la mar. La melodia flota amb una certa amplitud, però tot plegat està tenyit d'una profunda tristor. La tonalitat és menor i els mitjans utilitzats escassíssims, i un sol acord.

En la segona, en la qual el text incrementa la intensitat dramàtica, l'oneig del piano es fa més turbulent i pesant i l'harmonia s'omple d'evolucions cromàtiques; i, sense deixar les pautes rítmiques de la part anterior, augmenta en intensitat fins a arribar al clímax.

Sobtadament, una modulació subtil ens condueix a la tonalitat major i ens introdueix a la part final, tota plena de serenitat. El piano recupera la tranquil·litat inicial i la veu repeteix el motiu melòdic inicial, que –en ser ara en tonalitat major– canvia la tristor per una llum serena i plena de pau interior. Una coda final sublim posa fi a l'obra.

És impressionant que tot això pugui succeir –i de quina manera succeeix!– en dinou compassos. L'entusiasme que suscita no és sense fonament.

A voltes, l'afecte i la proximitat fan que no jutgem amb l'objectivitat suficient l'obra de les persones que tenim, o que hem tingut, a prop; i que confonguem glòries locals amb glòries universals.

No és aquest el cas d'Eduard Toldrà. Les seves, les nostres, cançons han donat la volta el món de mà dels nostres intèrprets, i han causat sempre sorpresa i satisfacció.

Un artista com Eduard Toldrà honora un país!

El lied català a l'acabament de la guerra civil

per JOSEP CASANOVAS

Han passat ja més de cinquanta anys d'aquells esdeveniments i mig segle és un període prou dilatat per pensar en una sèrie de generacions que han anat prenent el relleu en aquest camp. D'antuvi cal reflexionar com en aquells quaranta, sensiblement remots, una generació de músics de l'anterior desena, la dels de la pre-guerra, es trobava en plena maduresa creacional. Tots ells havien nascut a les darreries del segle passat i, per tant, llurs corbes vitals es trobaven sota signes absolutament favorables. Cal, per tant, partir d'aquell grup intergat per Eduard Toldrà, Frederic Mompou, Manuel Blancafort, Joan Massià, Robert Gerhard i Cristòfor Taltabull, entre d'altres. Per a tots ells, com per a la música catalana en general, foren uns temps d'extrema dificultat que, en relació amb el *lied*, es van veure encara més pertorbats per la repressió iniciada al final d'aquella trista guerra. Alguns encara no havien tornat dels seus exilis, altres seguien carreres didàctiques i feien només esporàdiques actuacions concertants, com era el cas de Toldrà i Massià. Un silenci absolut planava sobre totes les produccions que dataven de les generacions del romanticisme darrer, del Modernisme i del Noucentisme català. El mateix Nin restava a la penombra i els prohoms de l'Orfeó es veien obligats a una callada semi-clandestinitat. També és ben cert que la vida musical a Catalunya va tardar encara alguns anys a desvetllar-se i els recitals de cant de cambra eren llavors absolutament impensables.

Aquest llarg ostracisme va iniciar un acabament tímid amb la intervenció personal d'una cantant il·lustre d'aquella generació de la pre-guerra, Mercè Plantada. El 1945, acompanyada per Pere Vallribera, feia un recital a l'Ateneu Barcelonès amb melodies de Manén, Granados, Vives, Lamote de Grignon, incloent-hi *Damunt de tu només les flors* de Mompou, la *Cançó de passar cantant* de Toldrà i l'estrena de la *Canción de cuna para dormir a un negrito* de Montsalvatge. El protagonisme de Mercè Plantada fou, de moment, total i l'any següent, també a l'Ateneu, feia la primera audició absoluta de les *Cançons negres* de Montsalvatge. Poc després eren rebuts tots els compositors esmentats en un altre recital fet ara a l'Ateneu de Madrid. Simultàniament, retornava a la vida musical catalana

Conxita Badia, que durant llargs anys va ser la intèrpret exclusiva de Granados i d'un repertori romàntic que només ella era capaç de fer ressorgir: el dels vells Alió i Apel·les Mestres. Són ja llegenda viva els recitals, sovint informals, que Conxita va fer al Camarot Granados amb aquest contingut que, en part, fou recollit per la malaguanyada Montserrat Alavedra.

Aquests anys de l'Ateneu Barcelonès coincideixen ja amb una nova etapa significativa i renovadora quant al *lied* català; la del naixement del Cercle Manuel de Falla. Ens trobem a punt de l'inici d'una nova dècada, la dels cinquanta, i una nova generació s'incorporarà al relleu generacional a l'empara de l'Institut Francès de Barcelona sota la tutoria de Mr. Deffontaines, Paul Guinard i Josep Pascual. Precisament la circumstància que envoltava tots aquells joves aspirants a compositor afavoria singularment una producció d'obres per al piano sol o per a la veu acompanyada. Per altra banda, per al *lied*, el Cercle comptà sempre amb una musa pròpia, la sempre present Anna Ricci. Fou fidel als amics i, al cap i a la fi, va fer un gran servei a la música catalana. Durant molts anys tot el nou repertori líric de cambra va ser objecte d'estrena exclusiva a cura d'aquesta soprano. Seria injust no citar també Margarida Sabartés i Rosa M.^a Barbany, que també feren algunes audicions singulars.

Respecte a aquesta etapa concreta, cal dir que l'abundosa producció de *lied* rebé encara en principi les conseqüències de la repressió lingüística. Per altra banda, el Cercle Falla era un moviment adreçat primordialment a la recuperació d'un llarg període de temps perdut. La seducció inicial pels Sis francesos, per Bartók o Hindemith, l'atonalisme discret i el contrapunt lliure que professava el mentor oficial, Cristòfor Taltabull, eren en ells constants pols d'atracció que portaven al cultiu d'estils preferentment "internacionalistes". A desgrat del record literal del nom de Falla, sobretot de l'horitzó del *Concert* com a exemple preclar, no se sentí mai una necessitat urgent o primordial d'exercir un nacionalisme musical declarat. El pas dels anys va anar, però, corregint, sense demora, les mancances en l'ús de textos originals catalans. Tres audicions que podríem qualificar d'històriques es feren a l'Institut Francès de Barcelona el 1952, una prova de la capacitat creadora del Grup en aquell instants, sempre amb noves estrenes absolutes en els anys successius mentre el Cercle va conservar la seva cohesió.



Manuel Valls

Joan Comellas (1913), degà del Cercle, va escriure moltes melodies d'un encís directe amb el seu estil inconfusible d'aparent simplicitat "naïve". Els seus temes feien referència als trobadors, com Rudel o Ventadorn, també a les tonades antillanes en la línia de Montsalvatge, o a *Les Paraules Sagrades*, que revelen una poc coneguda faceta religiosa del compositor.

Manuel Valls (1920-1984) pot considerar-se fins i tot com un especialista significat en l'univers del *lied* i en especial amb lletra catalana original. Aviat va compondre les *Cançons de la roda del temps* amb un maridatge amb Espriu, que va seguir amb la *Primera història d'Esther* que conté una famosa cançó. Com molts de nosaltres, s'havia iniciat amb Machado (les *Seis canciones del Alto Duero* i amb altres poemes de Teixidor, Garcés i Perucho. En aquell pla internacionalista esmentat va arribar a ressons ultramarins amb les *Cançons Sefardites* que assoliren la categoria de ballet a Nova York.

Angel Cerdà (1924) era llavors, en canvi, un creador de signe marcadament nacionalista i tradicional-impressionista quan donava a conèixer una belles *Lletres asturianes* sobre poemes anònims d'aquella regió. Jordi Giró (1923) requeriria, per la seva banda, textos galants del segle XVII, mentre que Albert Blancafort (1928) elegiria els anònims francesos del segle XVIII. Un cicle evolutiu semblant seguiria l'autor del present comentari, Josep Casanovas (1924), que no es resistí a la poesia de Baudelaire, una vegada més Machado (*Canciones a Guiomar*), i un curiós *Homenatge* a Lope de Vega d'alenada serial, per acabar en Joan Perucho amb el *Joan Miró*.

Dos compositors sorgits també d'aquells anys, i que mereixen un tractament a part, són Josep Cercós (1925-1989) i Josep M.ª Mestres Quadreny (1929). El primer va viure els seus primers anys envoltat de boi-

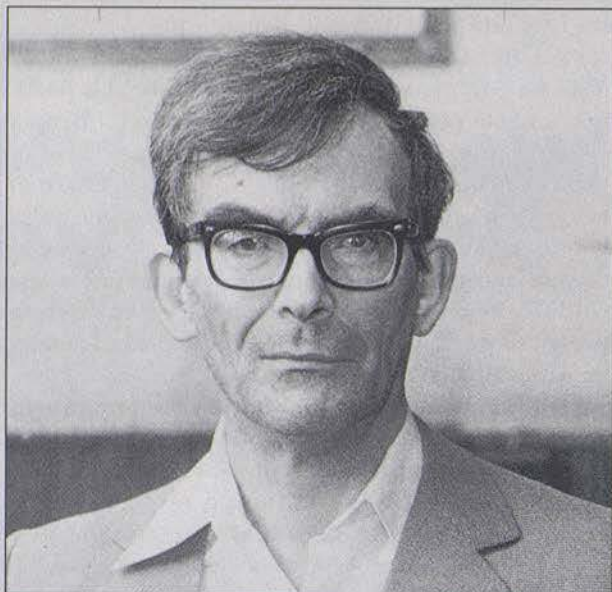
res romàntiques i sobretot germàniques. Va musicar textos intensos de Rilke i, més tard, ja evolucionat el seu estil cap a un despullament sarcàstic, els poetes més adients per a ell com Salvat Papasseit i Brossa. El seu traspàs prematur ha fet avinent tant la voluntària destrucció de molta obra pròpia com l'existència de partitures encara inèdites i desconegudes. Quant a Mestres Quadreny, agressiu, original i ple de geni, mostra un catàleg gairebé ocupat per la seva col·laboració amb Joan Brossa i, si s'escau, amb expressions purament fonètiques que dedicà a la mateixa Anna Ricci o a Jane Manning.

Gradualment, els pas dels anys va anar extingint aquella cohesió del Cercle i va exigir una volada pròpia a cadascun dels seus membres originals. Per això cal reprendre la continuïtat respecte de tres grans noms de la lírica catalana que fins ara ens hem limitat a esmentar, els de Mompou, Homs i Montsalvatge. El primer havia començat molt aviat, el 1915, una col·laboració amb *L'hora grisa*, sobre un text del seu company Manuel Blancafort, una *Cançoneta incerta* de Carner i les *Comptines*, les dues de 1926. El gran cop espectacular es va produir ja el 1942 amb el *Combat del somni*, tan conegut, amb el text de Janés. Les produccions successives el dugueren a J. Ramón Jiménez, Tomàs Garcés (*Cançó de fira*), a la coneguda *Aureana do Sil*, les *Melodies de Valéry*, que estrenà el 1972 Montserrat Alavedra, i les *Becquerianes*, que donà a conèixer Maria del Carme Bustamante. En aquesta cronologia avançada és l'instant de retre igualment tribut a la constant presència d'aquesta darrera soprano, sempre amatent i generosa en la divulgació del nou *lied* català.

Montsalvatge havia fet aquella entrada significativa amb les *Cançons negres* i va seguir amb unes altres *Cançons infantils* amb lletra de García Lorca, del qual anys després va musicar un sonet en homenatge a Manuel de Falla. Ha musicat també una bella cançó, *Amorosa*, de Tomàs Garcés i l'important *Sum Vermis* (1973) amb el text de Verdguer i les *Cinc Invocacions al Crucificat*, ambdues amb acompanyament instrumental.

Joaquim Homs és l'altra gran figura a qui la repressió exterior i un isolament interior no van deixar expandir fins passats uns quants anys de la postguerra, tot i que un gran nombre de poemes, singularment de Carner o *Cants sense paraules*, procedien ja dels anys trenta. Més tard es constituí en un dels més fidels musicadors d'Espriu, amb el *Cementiri de Sinera*, *Les hores* i el fonamental *El caminant i el mur*, estrenat el 1962 també per Anna Ricci. Segons marca la seva personalitat i l'evolució posterior, bona part d'aquesta i altra producció ha estat també adaptada pel mateix compositor per a acompanyaments de diverses formacions instrumentals de cambra, fent així encara més incisiva la seva força expressiva, tot i la severitat i caràcter punyent del teixit instrumental propi d'un dels promotors, o gairebé únic representant inicial, de les tendències serials al país.

En el temps present, i en relació directa amb l'anterior, no es pot deixar d'esmentar Robert



Josep Cercós

Gerhard, el mestre d'Homs, qui, com Taltabull, havia estat deixeble, encara, de Pedrell. Les circumstàncies, ara de tots conegudes, del seu exili han contribuït a una notable reserva envers les produccions líriques del compositor que es retro-treuen ja a dates notablement remotes. Cal retro-bar *L'infantament meravellós de Scherazada*, que va estrenar Conxita Badia el 1919, com també ho féu anys després amb les *14 Cançons populars catalanes* (1928), parcialment orquestrades, i els bellíssims *Set Haiku*. Dels anys inicials d'exili, d'aquella singular etapa del *Don Quixot* i de la famosa *Dueña*, resten per conèixer moltes melodies procedents del *Cançoner* de Pedrell i altres creacions del gènere de les tonadilles.

Queden ara per referir aquelles figures pertanyents a una generació lleugerament posterior a la del període del Cercle Falla i que, per tant, es projecten en uns anys que s'endinsen ja clarament en la segona meitat del segle. Joan Guinjoan és, sens dubte, un dels representants més destacats en aquest sentit. Compositor de gran domini de la massa orquestral i els conjunts de cambra, és igualment posseïdor de belles melodies que en principi acullen textos d'E. Roig i també d'Espriu, com es el cas del *Tríptic de Setmana Santa*. Amb la curiosa col·laboració amb Josep Maria Espinàs, estrena el 1977 *El Diari* per a una veu solista i un nodrit conjunt instrumental. Aquesta tendència, ja apuntada respecte de l'obra d'Homs, d'evadir-se del marc íntim del *lied* pròpiament dit amb l'acompanyament romàntic del piano sol, la veurem incessantment reiterada en ell i en altres compositors del moment. Perquè una altra obra cabdal de Guinjoan serà *Acta est Fabula*, que empra un text de Marc Aureli però que enfronta a la veu un altre complex conjunt instrumental.

Xavier Benguerel no ha estat tampoc un compositor especialment atret per aquell *lied* estricte, ja que ha preferit sempre les grans construccions en forma de cantata i oratori però, en canvi, és ben cert que aquest tipus d'obres i les mateixes escèniques han exigit un coneixement i un cultiu exquisits



Anna Ricci

de la veu, en especial durant els darrers anys, en què ha compaginat estructures més elàstiques respecte de la severitat serial inicial. Cal recordar sempre *Los Enigmas*, sobre Pablo Neruda, que enfronta la soprano a un conjunt experimental de guitarra i percussió, o les mateixes *Paraules de cada dia* (X. Benguerel) que una vegada més va estrenar Anna Ricci acompanyada pel conegut grup *Domaine Musical*.

Lleonard Balada, que també s'ha expandit en l'àmbit de l'escena, mostra alguns *lieder* de caire més aviat espanyol i estil internacional. En canvi Lluís Gàsser, com a especialista de l'instrument, ha assolit resultats notables amb la combinació de la veu i la guitarra, eventualment amb altres instruments. Sempre en aquesta simptomàtica evolució de l'acompanyament vocal, un *Plant de Nostra Senyora Dona Sancta Maria* de Carles Guinovart, amb un text de Ramon Llull, esdevé una altra obra experimental de conjunt. No cal ni dir el signe que presideix l'obra vocal de Lewin-Richter, que empra habitualment la veu sobre un fons de cinta magnetofònica.

Salvador Pueyo és una excepció digna d'esment enfront del que venim referint a les darreres línies ja que, sense renunciar a experiències reeixides en l'àmbit instrumental acompanyant, és autor de bells cicles de cançons d'estructura convencional amb textos de R. Darío i Neruda. Jesús Rodríguez Picó es mostrarà interessat per l'obra de Joyce. Albert Sardà va escriure fa uns anys un cicle de *Quatre cançons* de Rimbaud en l'esquema pur per a la veu i el piano.

Contemplem així una visió panoràmica del *lied* català que permet concloure que aquella vella i típicament romàntica forma de la veu lligada íntimament al piano va ressorgir sortosament durant els anys que següen a la terminació de la guerra espanyola, però va anar perdent de manera imparable la vitalitat que resultava incompatible amb els períodes més experimentals o els posteriors que vénen marcats per la indecisió en el camp de l'estètica musical.

Record de tres grans *liederistes* catalanes



Mercè Plantada amb Manolo Hugué

per XAVIER MONTSALVATGE

Les persones de la meua generació més o menys vinculades a la música, podrem dir que hem conegut una sèrie de cantants catalanes de veritable importància. Voldria dedicar un comentari a tres que, a part de semblar-me especialment rellevants, han tingut la bondat d'interessar-se per la meua obra vocal.

Encara que s'allunyen de l'objectiu que m'he proposat, al·ludiré, a manera de prefaci, a dos noms il·lustres antecedents gairebé històrics del nostre panorama líric. Em refereixo en primer lloc a Maria Barrientos, de la qual tant vaig sentir parlar en la meua joventut. La Barrientos en un moment donat era considerada com l'estrella internacional del nostre patrimoni artístic. Havia nascut a Barcelona el 1884 i morí en terres llunyanes i va mantenir sempre viu el seu amor a la nostra ciutat, on va fundar un premi dedicat al perfeccionament a l'estranger de les joves cantants, amb l'Escola Municipal de Música com a encarregada d'atorgar la recompensa.

La Barrientos tenia la fama de lluir una veu agíllissima reconeguda com a excepcional a tot Europa i Amèrica en el domini de l'òpera, però en els darrers anys de la seva vida va sentir-se atreta pel *lied*, i en va oferir versions d'una original riquesa colorística.

Conxita Supervia, barcelonina també, nascuda el 1895, morí a Londres amb 41 anys. La seva carrera a l'escena lírica va ésser triomfal. Recordo la seva veu de *mezzo*, captivadora. Encara que tinc

una idea vaga d'haver-la escoltat al Palau, posseïa algun dels discos que va enregistrar (que per dissort m'han desaparegut) en el transcurs de la seva dedicació a la música de cambra que va interpretar i amb la qual va ésser admirada aquí i arreu. El seu debut tingué lloc a Buenos Aires el 1909 i al Liceu el 1912. Féu interpretacions extraordinàries de *Carmen* de Bizet, del repertori italià i de *L'heure espagnole* de Ravel, però malgrat tot fou en la cançó on va donar-nos una idea més inequívoca del seu fogós temperament.

Mercè Plantada

Mercè Plantada fou la *liederista* per antonomàsia. Barcelonina, nascuda el 1892, va distingir-se des de molt jove per la seva manera de cantar espontània, franca, d'una catalanitat inconfusible, palesa en la seva dicció, en el timbre fervent amb què vocalitzava. Aquestes facultats unides a la seva esplèndida presència física feren d'ella un símbol que Eugeni d'Ors hauria qualificat —o tal vegada va definir— com "La Ben Plantada".

Essent ella tan catalana, era perfectament sensible a la música d'altres latituds. Recordo perfectament quan va intervenir en una de les primeres audicions (tal vegada la primera) a Barcelona de *El Amor Brujo* dirigit pel mateix Manuel de Falla i causà sensació quan va cantar al Liceu el *Chant du Pêcheur* i l'ària de *Le Rossignol*, la primera òpera de Stravinsky, també acompanya per l'autor al piano, que li va dedicar la partitura amb unes frases de lloança.

Les actuacions de Mercè Plantada, després del seu debut el 1913 a la benemèrita Associació de Música da Càmera, sovintejaven, habitualment acompanyada pels pianistes Blai Net i Frederic Longàs. Prenia part en l'audició de cantates i obres amb orquestra. Fou una intèrpret idònia per a les cançons d'Eduard Toldrà. En donà a conèixer diverses, i l'enyorat compositor li dedica la seva darrera obra per a cant i orquestra, *La rosa als llavis*, sobre poemes de Salvat Papasseit, escrita poc abans de produir-se la revolta militar el 18 de juliol de 1936. Per aquesta luctuosa circumstància, la partitura no va ésser estrenada fins després de la guerra civil, per Conxita Badia.

Podríem dir que la Plantada va donar la màxima prova de la seva personalitat quan va assumir el rol protagonista, el de l'anhelosa Rosaura "l'encisera", en estrenar-se el 27 d'octubre de 1928 al Palau l'òpera de Toldrà *El giravolt de maig* amb text de Josep Carner i decorat i figurins de Xavier Nogués. Crec que aquest va ser el punt culminant en l'activitat de la nostra cantant, el seu èxit més ampli i unànimement reconegut.

Després de la guerra mundial encara es va manifestar com una artista única en el seu estil, amb un poder de seducció directe i efusiu.

El 18 de març de 1945 em va proporcionar el goig de donar a l'Ateneu Barcelonès la primera audició absoluta de les meves *Cançons negres* amb Pere Vallribera al piano. Poc després les va cantar a l'Ateneu de Madrid en un cicle de música catalana contemporània que incloïa altres composicions de Toldrà, Blancafort, Suriñach i Mompou.

L'any 1949 ella va oferir-les per primera vegada en la versió simfònica amb l'Orquestra Municipal dirigida per Toldrà.

Passats uns anys va abandonar progressivament les actuacions públiques i es va dedicar a l'ensenyament com a professora del Conservatori del Liceu. Després minvà la seva proverbial i vital jovialitat fins a contraure una penosa i lenta malaltia, causa de la seva mort l'any 1976 a Vilafranca del Penedès.

Conxita Badia

En l'horitzó musical barceloní, des dels anys anteriors a la República fins als darrers de la dictadura franquista, la figura de Conxita Badia sobresortí de manera singular. Nasqué el 1897 i ja en la seva infantesa va sentir-se atreta per la música, pel cant i el piano (amb el temps esdevingué una notable pianista), inclinació que s'accentuà en la seva primera joventut. Abans de complir els 16 anys ja va cantar al Liceu un breu paper de conjunt. Poc després va conèixer Enric Granados, de qui esdevingué la seva deixeblla predilecta. Granados influí decisivament en la seva formació i la memòria del seu mestre, la conservà candent tota la seva vida.

Conxita va cantar sempre com si per a ella fos tan necessari com respirar. Donava a la veu una tal emoció palpitant, que qualsevol música, si tenia un cert valor, invariablement exaltava la seva sensibi-



Conxita Badia

litat. Això va fer que el repertori *liederista*, en tota la seva extensió, va dominar-lo amb una tècnica de gran llibertat i flexibilitat, però sempre impecable.

Si no m'equivoco, va ésser l'any 1933 quan la vaig admirar per primera vegada interpretant amb Robert Gerhard al piano la que era llavors una realització recent del compositor, la seva col·lecció de *Cinc cançons populars catalanes*. Ningú llevat d'ella podia estrenar-les, perquè, a més d'una soprano extraordinària, era la més inquieta i d'una constant curiositat per la música nova.

Del 1938 al 1946 va residir al Brasil momentàniament i la major part del seu exili a la República Argentina, on va tenir ocasió d'aprofundir i ampliar la seva amistat amb Manuel de Falla, a qui adorava.

En tornar d'Amèrica recordo l'entusiasme amb què ens va descobrir la figura preponderant d'Alberto Ginastera a través de la seva cadenciosa melodia *El árbol del olvido*. Ginastera més tard vindria a Catalunya per passar-hi algunes temporades. Conxita ens va acostar igualment els principals compositors de l'Amèrica Llatina: Guastavino, López Buchardo, Carlos Paz, Juan José Castro —que vàrem conèixer personalment a casa seva— i a Villa-Lobos, que també ens va donar ocasió de contraure una sincera amistat amb aquesta figura senyera i que poguéssim meravellar-nos de la seva conversa sempre fascinant.

Però Conxita continuava essent molt catalana i la seva veu semblava com si s'il·luminés en interpretar Toldrà (de qui va estrenar l'any 1947 *La rosa als llavis*), Mompou i sobretot Granados, del qual donà, amb les seves *Tonadillas*, versions d'una gràcia i un encant infinit, acompanyant-se ella mateixa al piano.



Victòria dels Àngels amb Eduard Toldrà

Jo vaig tenir la sort que literalment s'enamorés de les meves *Cançons negres*, la primera de les quals li vaig dedicar. Les va interpretar sovint, sempre amb la mateixa il·lusió.

Conxita Badia morí a Barcelona, on havia nascut, el 2 de maig de 1975. Fins pocs dies abans de la seva agonia encara intentava cantar, i fins que va perdre el coneixement no va deixar de demanar que algú cantés per ella.

Victòria dels Àngels

No crec que trobéssim al país una cantant que hagi superat Victòria dels Àngels a seguir, des del començament, la seva carrera amb més rigor i un ideal més determinant a la recerca de la perfecció, lliure de tota mena de concessions. Almenys a partir del moment en què Josep M. Llamaña —músic no professional però d'uns coneixements i una intuïció musical extraordinaris— va escoltar-la cantar com a alumna del Conservatori del Liceu. Era poc després d'acabada la nostra guerra i la jove soprano de 17 anys va ser immediatament assimilada —adoptant el nom artístic de Victòria dels Àngels— pel grup *Ars Musicae* que dirigia Llamaña i ajudada per una sèrie de benemèrits mecenes conscients que donaven suport a una futura artista de primera magnitud.

Ella no va tardar a demostrar-ho. Aconsellada pels seus benefactors i obeint el seu propi criteri, rebutjà sistemàticament tota actuació que s'allunyés de la línia de severitat i selectivitat consubstancial en la seva carrera, i els esdeveniments favorables al reconeixement dels seus valors s'accelerà vertiginosament.

El 1947 guanyà el famós Concurs Internacional de Ginebra; el 1949 marcà el seu debut a París amb l'òpera *Faust*, al Covent Garden de Londres amb *La Bohème* i a la Scala de Milà amb *Ariadne auf Naxos* de Strauss. Des d'un principi va cantar, naturalment, cada òpera en l'idioma original. Seguirien el Metropolitan de Nova York, els principals festivals i sales de concerts d'Europa, i finalment Bayreuth.

Després ja es va fer difícil seguir la seva projecció mundial, però cal remarcar que si bé la primera etapa fou presidida per l'activitat operística, mai no abandonà el cultiu del *lied*, fins al punt que la cançó de cambra, per si sola, ens ha donat sempre la idea de la infinita dimensió del seu talent.

És impossible referir-nos al cas Victòria com a *liederista* sense caure en el tòpic o el pleonasme. La seva veu càlida i persuasiva, la seva dicció clara, perfectament entenedora sigui quin sigui l'idioma en què s'expressa, té en la seva maduresa una renovada eloqüència i un refinament superior, enriquit per la seva experiència, el seu coneixement d'un repertori que presideixen els clàssics i els romàntics fins a arribar a la cançó catalana, popular i culta, que, sobretot darrerament, figura molt sovint en els seus programes.

La meua admiració per Victòria és doble, pel fet que m'ha distingit sempre amb la més deferent consideració. Quan les *Cançons negres* començaven a obrir-se camí, va donar-me la sorpresa que les pogués escoltar per primera vegada gravades en un disc (que recentment ha aparegut en compacte), amb l'Orquestra del Conservatori de París dirigida per Rafael Frühbeck. No vacil·lo a pensar que és la millor versió que s'ha fet de l'obra.

També Victòria em va honorar acceptant que li dediqués la meua *suite* de cançons *Hommage a Manolo Hugué* amb text francès del representatiu escultor, que va estrenar amb l'Orquestra de la RTVE l'any 1973. Victòria continua divulgant la meua música arreu del món.

En parlar d'ella, com de Mercè Plantada i Conxita Badia, no he resistit la temptació de referir-me directament al que han significat per a mi aquestes tres grans artistes. No voldria que el lector, per aquest fet, m'atribuís una vanitat, un sentiment que és contrari a la meua manera de ser.

Aclariment Voldria fer un petit aclariment, mitjançant aquesta nota, respecte a les meves declaracions dins l'article titulat "Cantants: una experiència important però no decisiva" (*Revista Musical Catalana* núm. 89, pàg. 35) signat per Mònica Montoriol, en què manifestò: "Només vaig fer el paper de Fígaro a l'Òpera de Sabadell i després no vaig tenir cap oferta del Liceu".

Davant aquesta opinió, voldria matisar que quan un estudiant es presenta a un concurs i obté, segons el judici del jurat, tres premis més o menys importants, té l'esperança de rebre una oferta encara que sigui per dir una frase tan simple com *La cena é pronta*. En el meu cas això no succeí. I, d'altra banda, entenc que el Liceu, o qualsevol altre teatre, no tingui necessàriament l'obligació de contractar qualsevol dels premiats, cosa que no queda prou clara en la interpretació de les meves declaracions.

Iñaki Fresán

TRIO DE BARCELONA



Música de cambra i pedagogia

per CARME MARTÍNEZ

Aquest darrer any ha estat important, molt important, per al Trio de Barcelona: Albert Giménez Attenelle, Gerard Claret i Lluís Claret han celebrat els deu anys de vida concertística i pedagògica en comú. Amb aquest motiu, hem mantingut amb ells una conversa distesa, informal, que provem de transcriure aquí amb la major naturalitat possible.

CM. – Voldríeu recordar com i quan es va fundar el Trio de Barcelona?

–Érem petitets... –bromeja en Gerard, mentre tots riem.

–Va, home, seriosament –intervé en Lluís–, que no acabarem mai. Va, tu, Gerard, tu ets el portaveu...

–És que ja fa tant de temps, que gairebé no ens en recordem! Deu fer com deu anys, igual que l'Escola...

–No, fa més temps que l'Escola... –intervé algú. I comença una discussió (amb traces d'esdevenir interminable) que talla, finalment, en Gerard, amb un argument incontestable:

–El primer concert del Trio va ser a La Paloma, el gener del 81. És a dir, ara fa onze anys. Bé, de fet, allà encara no ens presentàvem com a Trio estable. El començament oficial de la nostra carrera com a Trio de Barcelona va arribar amb la integral dels Trios de Beethoven.

CM. – Vau trobar molts problemes per fer-vos acceptar com a Trio?

–Home, problemes no, perquè ja érem coneguts individualment

–respon en Lluís.

CM. – Sí, justament per això us ho pregunto...

–Bé, és que has de pensar que, per sort o per desgràcia (sort per a nosaltres) –continua en Lluís–, som en un país on, pràcticament, no hi ha trios. Som l'únic trio estable de l'Estat espanyol, si exceptuem el Trio Mompou, que està gairebé íntegrament dedicat a la música contemporània, i el Trio de Madrid, de trajectòria una mica irregular.

–A més, vam tenir l'ocasió, en aquell moment, de donar a conèixer un repertori que aquí no s'havia fet gaire. Crec que, per totes dues raons, se'ns va acceptar molt bé –conclou l'Albert.

CM. – I per què vau triar el trio com a formació?

–Perquè érem tres! –responen entre rialles.

CM. – Sí, ja, però vull dir que vosaltres toqueu sovint amb Enrique Santiago, per exemple. ¿Bé us podíeu haver decantat pel quartet amb piano?...

–Sí, però el contacte amb Enrique Santiago va venir arran del curs d'estiu de la nostra escola, que llavors no es feia encara a Vic, sinó a la Gleva. Necessitàvem un professor de viola, i vam pensar en ell, perquè ja el coneixíem d'algun curs que havíem fet plegats a Granada, o alguna cosa així. Però la col·laboració amb Enrique Santiago es limitava al curs d'estiu; i, després, durant la temporada, feiem alguns concerts amb ell. Però eren coses molt puntuals –respon en Lluís.

–És que..., saps què passa? Que l'Enrique viu a Alemanya, i això és un inconvenient... –justifica l'Albert.

–Sí, perquè nosaltres tres no volem anar a viure a Alemanya –intervé, rient, en Gerard.

–I el fet de la distància geogràfica, a l'hora d'assajar és un problema, a l'hora de fer un concert és un problema... –continua Albert Giménez-. En fi, que els nostres concerts en quartet han estat ocasionals. De fet, també hem col·laborat amb uns altres violistes...

–Violistes o violadors? –s'interroga en Gerard.

CM. – Home, si voleu, ho podem discutir. Com s'ha de dir, a veure?

–Violista, no?

–No, violador. A mi m'agrada més violador –insisteix en Gerard, amb mal dissimulada serietat, entre un cor de rialles.

CM. – Bé, resumint: que vau fer un Trio perquè éreu tres, no perquè us vingués més de gust que un quartet o un quintet.

–Sí, però és que a l'hora de fer un grup de cambra tampoc no hi ha massa opcions –argumenta en Lluís-. O fas un trio, o fas un quartet, que són les dues agrupacions que compten amb un repertori més interessant.

–I el trio és una agrupació que ofereix moltes possibilitats –continua en Gerard-, perquè, tot conservant el trio com a nucli, tens el quartet amb piano, tens el

quintet amb piano, tens duets piano-violí i piano-violoncel... Tens un repertori en col·laboració amb instruments de vent, com el clarinet... El nucli del trio ofereix moltes possibilitats com a base de repertori.

–Haig de dir, però, que quan establim col·laboracions d'aquesta mena, ho fem amb la més gran seriositat –subratlla en Lluís-, ja que volem evitar a tot preu caure en els simples bolos. Però, en fi; tampoc no ho fem amb tanta freqüència... És més aviat a l'estiu, quan aprofitem la presència dels altres professors del Curs de Vic per muntar programes com el que es va poder escoltar la setmana passada a Catalunya Música, amb els Quintets de Schumann i Brahms.

CM. – Podríeu explicar una mica com és tocar en trio?

–Jo dono l'entrada! –salta en Gerard, entre rialles.

CM. – Ah! molt bé... Fins i tot quan comença el violoncel? –més rialles.

–I, de vegades, comencem trios diferents –continua en Lluís.

CM. – Bé, bé, seriosament...

–Sí, de veritat... –m'assegura en Lluís, mort de riure-. Una vegada, ell –assenyala l'Albert– va començar un trio, i jo un altre... Home, és clar, jo no dic mentides... Era un programa compost per dos trios, i a tots dos començaven el piano i el violoncel sols; el violí entrava més tard. I res, l'Albert va començar l'un, i jo l'altre...

CM. – I què, lligava bé?

–Home, no massa! Van haver-hi un parell de compassos de terra-bastall, i després ens vam tornar a trobar.

CM. – I qui va cedir?

–Doncs l'Albert, perquè era ell qui s'havia equivocat –assegura en Lluís.

–I jo no podia tocar, de tant com reia –intervé en Gerard.

CM. – Quins trios eren? Us en recordeu?

–Sí, home i tant! –en Lluís-. A la primera part teníem el Primer Trio de Mendelssohn, i a la segona el Dumky de Dvorák. Però gairebé no vas començar, eh? –es

dirigeix a l'Albert.

–No, vaig fer un acord suau, perquè, en veure el seu atac, que era tranquil... També va ser casualitat, perquè donar-se el cas que als dos trios del programa comencin sols el violoncel i el piano..., no és tan freqüent! –comenta l'Albert.

CM. – És clar, per això! Vosaltres dos us miràveu, tan convençuts...

–Sí, però com que jo li vaig donar una bona entrada –conclou en Lluís-, de seguida va endevinar que era el Mendelssohn. I, llavors, amb una mà anava tocant i amb l'altra anava canviant la partitura... Això va passar a Cadis.

CM. – I voleu dir que el públic se'n va adonar? Bé, sí, quan et van veure canviar la partitura...

–I sort que no hi havia girafull, perquè ben segur que li agafa un atac de cor... –recorda en Gerard.

–Bé, el que sí que es podria dir, gairebé com a titular –comenta en Lluís, tornant al fil de la conversa-, és que fa més o menys deu anys van començar moltes coses importants per a nosaltres: el Trio, l'Escola, el Curs de Vic...! I, mentre hi ets a dins, gairebé no n'ets conscient; però quan arriba una commemoració com aquesta i mires enrera, t'adones que, Déu n'hi do, les coses que han passat... i les que passaran!

CM. – Si no recordo malament, parlàvem dels problemes de tot tipus que presenta un trio: d'equilibri sonor, per exemple.

–I tant: mira, ell toca massa fort –exclama en Lluís, mentre que assenyala l'Albert tot rient-. No, seriosament, és el problema bàsic de lligar les cordes amb el piano. La majoria de les obres que es toquen, pertanyents al repertori clàssic i romàntic, estan escrites per a pianos que no sonaven com ara. I et trobes amb problemes d'equilibri, en aquest sentit. No és que els pianistes d'ara toquin fort, és que se les han de veure amb instruments molt potents i amb obres d'escriptura molt carregada. Beethoven, en els seus Trios, escriu moltes octaves a la mà esquerra, perquè no

més disposava de pianos que gairebé no sonaven; en un Steinway actual, una d'aquestes octaves sona tremenda...

—I, és clar, la feina del pianista per reduir tot això és tremenda, és molt delicada —conclou l'Albert.

—I, quant a l'equilibri de criteris, diguem que... —comença en Lluís.

—...que en un trio no pot haver-hi mai empat! —assegura en Gerard.

—Això, i llavors som sempre dos contra un, o tots tres d'acord... —conclou en Lluís.

CM. — I sempre sou vosaltres dos contra el pobre Albert? Ho dic per això d'ésser germans...

—No!, i ara... Al revés, just per això ens barallem més —respon en Lluís—. En un quartet sí que es dona més el cas que el primer violí és el cap, i els altres obeeixen...

—Oh, jo ja voldria manar, ja, però aquests dos no em deixen —es plany en Gerard.

—Perquè no ets el primer violí, perquè no n'hi ha dos! —li respon, tot rient, l'Albert.

—Sí, és clar... —reconeix en Gerard una mica recós.

—El que també cal dir d'un trio és que permet fer d'altres coses, és a dir, no demana un treball tan exclusiu com el que demana un quartet de corda. Si un instrumentista vol formar part, seriosament, d'un quartet de corda, pràcticament no pot fer res més. Nosaltres, però, tenim la nostra activitat com a solistes, com a professors... i el Trio ho permet perfectament —Lluís.

CM. — A més, el trio permet tocar d'una manera molt més solística i personalitzada...

—És clar, la manera de tocar és molt diferent. Un quartet, el formen quatre instruments de la mateixa família —responen tots d'acord.

CM. — Diríeu que és el repertori clàssico-romàntic el que més abordeu?

—El que més? Sí, sí, segurament. De fet és on hi ha el gruix del repertori per a trio... —respon l'Albert.

CM. — I contemporani? N'heu tocat molt, no?



—Home, sovint sí, però molt no... —explica en Lluís—. Hi ha dos tríos que són cabdals en el nostre repertori: el Trio de Brotons i el Trio de Guinjoan. Els hem tocat bastant, tant aquí com fora.

—És clar, tampoc hi ha tantes obres interessants, al repertori contemporani, per a trio —comenta l'Albert.

CM. — Quan parreu de repertori contemporani, voleu dir d'autors vius, no?

—Sí, sí. Com a segle XX, hem fet els Tríos de Ravel, Shostakóvitx...

CM. — Sembla que els compositors d'avui no escriuen massa música de cambra...

—Bé, per a quartet de corda sí que hi ha un repertori prou ampli —intervé en Gerard—, perquè qualsevol compositor que es preï ha de conèixer el món de les quatre veus de corda. Així que tots, especialment com a primers treballs, fan quartets. Tríos?, home, jo diria que aquí, últimament, i potser pel fet d'haver-hi un trio, perquè això funciona així, sembla que se'n fan més. En Guinjoan ens en va escriure un, que li vam estrenar ara fa uns tres o quatre anys, a Pedralbes, en el marc d'un concert retrans-

mès per la Unió Europea de Radiodifusió; es tractà, per tant, d'una estrena mundial.

CM. — Escolteu, què passa en aquest país, que la gent no hi va, als concerts de música de cambra?

—Bé, no és només en aquest país, perquè la música de cambra és sempre minoritària —Gerard—. Ara, hi ha països i països; però sempre és minoritària, de cara al gran consum, al gran públic.

CM. — I si, a sobre, es toca música contemporània...

—Home, l'ideal és, jo crec, no fer de la música contemporània un ghetto, sinó incloure una o dues obres contemporànies en un programa normal —opina en Lluís.

—Realment, és difícil que el concert de música contemporània a seques pugui congrega molta gent, excepte en el marc d'un festival de música contemporània que ja tingui el seu propi públic —apunta l'Albert.

—De totes maneres —conclou en Gerard—, jo crec que és millor incloure la música contemporània en un programa normal. Perquè mira, per exemple, el Trio de Guinjoan l'hem tocat, a França, en el marc de diversos festivals

clàssics, i l'han acceptat sempre molt bé.

CM. — Però, a veure: a mi el que m'agradaria és que analitzéssim junts el perquè d'aquesta manca de capacitat de congregació...

—La música de cambra, saps què passa?, que mai no és espectacular —comença l'Albert.

—¿Vols dir que no satisfà les exigències del star-system? Perquè hi ha, a la nostra professió, un gran culte a la personalitat individual...

—És clar, i cada vegada més! Ara, amb això de l'Expo, mira, han previst l'actuació de grans orquestres, de grans solistes, sobretot de grans cantants, però, de música de cambra, res. La música de cambra només funciona, de vegades, amb grans noms; i això, moltes vegades, no és música de cambra.

CM. — Jo crec que això és una gran manca de seriositat. Un gran divo del violí, o del piano, s'ajunta amb dos o tres amics, fan un parell d'assaigs, i, apa, a tocar...

—I la gent hi va perquè tots ells tenen una gran personalitat solística, però això no és... —Lluís.

CM. — Tot i així, hom podria pensar que aquestes manifesta-

cions tindrien un efecte positiu, en el sentit d'arrossegar la gent cap al terreny de la cambra.

—Si vingués un quartet que tingués el ressò d'un Isaac Stern, per exemple, si vingués el Juilliard, jo crec que estaria ple —aventura en Lluís.

—Bé, va venir una vegada el Juilliard i no hi havia gaire gent, eh? —li recorda el seu germà.

—Aquí, un dels quartets que han arrossegat molta gent ha estat el Melos, veus? —intervé l'Albert—. Sobretot en una certa època.

—Però tenien fetes moltes gravacions —apunta en Gerard—. Moltes, moltes. I això és un argument de pes.

CM. — Suposo que tots esteu d'acord que això és important, de cara a congrega un bon públic... Tots sabem que fer discs, aquí a Espanya, és complicat. Tot i que vosaltres enregistreu ara per a una casa francesa, Harmonia Mundi, ¿heu trobat molts problemes per fer-vos un espai en aquest camp? ¿Penseu que la vostra feina té prou ressò, en aquest sentit?

—Bé, en tot cas, nosaltres, del problema de la distribució dels discs, no ens en cuïdem, només els gravem —comença en Lluís.

—Sí, home, però això que diu ella és veritat, és difícil —talla en Gerard. Quan nosaltres vam voler gravar el primer disc, abans de poder-ho fer ja vam estar dos anys. Després, quan ho vam aconseguir, va haver de ser producció nostra.

CM. — És aquí on jo volia arribar: és que cal pagar-se els discos?

—Els dos primers sí, ens els vam pagar nosaltres; i això és ben corrent. El Trio Beaux Arts —explica en Gerard— va haver de produir els seus discos durant els primers cinc anys, fixa't. Durant els primers cinc anys ells es van pagar, no només els discos; també els viatges des dels Estats Units per venir a gravar a Europa un disc o dos l'any.

—I nosaltres encara hem tingut sort —continua en Lluís—, perquè hem pagat els dos primers i prou: el Ravel-Shostakóvitx, que el

vam gravar a Madrid, i el Triple concert de Beethoven, que ja va ser editat per Harmonia Mundi a França. El tercer, el dels tríos de Mendelssohn, ja ha estat produït per la mateixa Harmonia Mundi. Ara, el mes de maig, sortirà un disc Dvorák, amb el Dumky i el Trio en Fa menor; i és possible que el proper disc del Trio sigui un disc sobre segle XX, amb el Trio de Ravel com a obra, diguem, base, i els tríos de Guinjoan i Brotons. Cal dir que és molt important que la casa discogràfica ho hagi acceptat. Però, en fi, com que ja hem gravat diversos discos de repertori, diguem-ne clàssic, i hem tingut bones crítiques...

CM. — Tornant a la situació del nostre país: no trobeu que la manca de tradició pot ser-ne una mica la causa?

—Sí, sí. Pensa que ens ha costat molts anys aconseguir convèncer els alumnes d'aquí que fessin música de cambra. I costa molt més amb els alumnes d'aquí que amb els de fora.

—De fet, ens trobem, com tu has dit, en un país molt poc cambrístic —explica l'Albert—. Quantes orquestres de cambra hem tingut? Ara ve una, ara es desmunta i ve una altra...

—És que no tenim ni un sol quartet estable... —assenyala en Gerard—. I, en canvi, el nostre país ha produït gent molt important, musicalment, grans solistes.

—Hi ha hagut quartets que s'han fet i desfet, petites coses, sobretot després de la guerra; encara que no pas de gran nom, com els solistes. Des de llavors, hem entrat en un sot del qual encara no s'ha sortit —conclou l'Albert.

—Es tracta, de vegades, d'un problema de mentalitat —explica en Gerard—. Hi ha molts joves que comencen grups de cambra; però no sempre troben continuïtat. Aquest stage que organitza la Caixa a Torrebónica ha propiciat la creació de diversos grups de cambra: tres o quatre tríos, alguns grups de vent... I és que cal un ajut econòmic, un impuls com el d'aquest curs, on els orga-

nitzen concerts... És clar, els grups es formen perquè saben que trobaran concerts. El concert és un al·licient, i el factor econòmic n'és un altre. Però haig de dir que també hi ha un factor negatiu, en això: a la nostra època, els joves érem estudiants. Era molt més difícil guanyar-se la vida amb la música. I ara (almenys ens passa aquí amb els alumnes), tothom es comença a guanyar les garrofes fent bolos per aquí i per allà, i no estudien. Jo, quan parlo d'ajut econòmic, no vull dir que els nois vagin trobant bolos. Per exemple, a França, durant molts anys, no hi ha hagut quartets de corda. I ara n'hi ha dos o tres que funcionen (especialment l'Isäye). Per què? Doncs perquè hi va haver un senyor, que era director general de música, que va aconseguir que el ministeri, durant tres anys, pagués un sou a cada un dels membres d'aquests grups, només a canvi que estudiessin. Un sou que em sembla que era de dues-centes mil pessetes cada un. És clar, si aquí hi hagués una institució, pública o privada, que pagués així...

—Tornant al tema de la promoció de joves grups de cambra que s'intenta dur a terme aquí —Albert—, s'ha de dir que el factor econòmic anava lligat a una temporada de concerts que es feia cada any a Barcelona, on s'afavoria molt especialment la música de cambra, i que havia arribat a arrebregar un públic fidel; ara, aquesta temporada ha desaparegut. I és llàstima, perquè això era molt més important per al futur musical del país que determinats concerts que es fan al Palau i que manquen d'utilitat des d'aquest punt de vista.

CM. — ¿Cal, doncs, que hi hagi un polític, un cap de cultura, que arribi a comprendre que ha de mantenir durant un cert temps un grup de joves que no fan "res més" que estudiar?...

—Sí, però amb uns criteris molt clars de nivell i de manera de treballar, perquè no es tracta d'anar repartint diners entre orquestres de bolos, com ja s'ha fet. L'experiència de la JONDE, per

El darrer any ha estat molt important per als components del Trio de Barcelona: han celebrat deu anys de vida concertística i pedagògica en comú

exemple, és un bon precedent: ajuda la gent a tenir beques per estudiar a fora, etc.; ha creat un al·licient. La JONDE ha estat una fita important —respon en Lluís.

CM. — És que jo crec que els polítics fan un raonament invers: "com que els concerts de cambra no s'omplen, no invertim en això", mentre que el que cal fer és invertir-hi primer perquè després s'omplin, no?

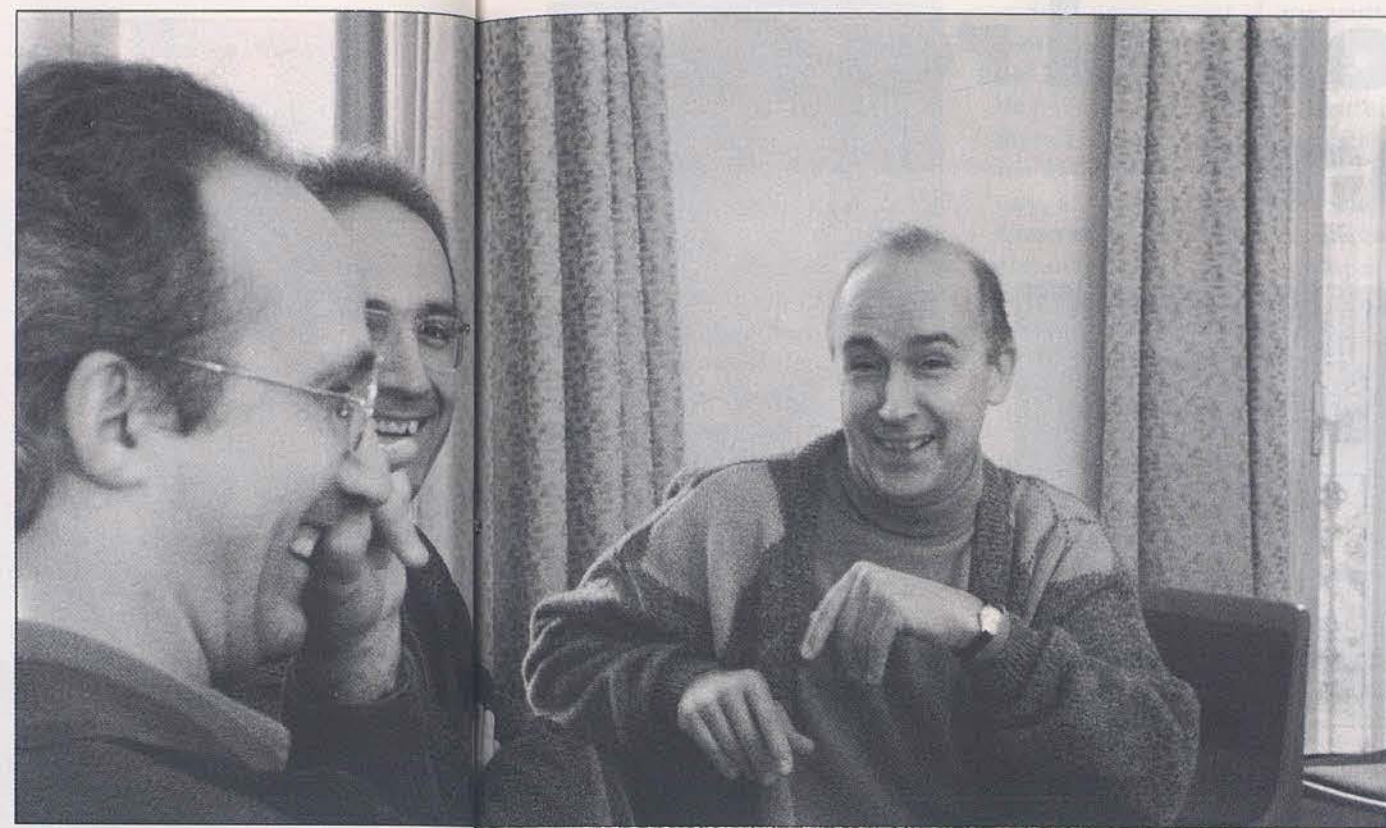
—El tema no interessa els polítics, perquè es tracta d'una qüestió a llarg termini —Lluís.

CM. — ...I les eleccions són cada quatre anys. Bé, canviem de tema: parlem de l'Escola. Què em podríeu dir, d'aquests deu anys?

—Torno a dir una mica el que he dit abans: mentre que estàs ficat en una feina, no te n'adones, del que va passant —respon en Lluís—. Però quan tens prou recull per analitzar-ho... Quan fas el balanç, perquè després de deu anys estàs obligat a fer-ho, veus que han passat coses molt importants, i que moltes de les fites s'han pogut aconseguir.

CM. — Per exemple?

—Jo crec que hi ha dues coses importants en aquest sentit —explica en Gerard—. Una és el conveni amb l'Autònoma, pel que suposa, gairebé històricament; l'altra, el conveni amb la Guildhall, més important des del punt de vista de funcionament de l'Escola. Això últim ja s'ha dut a terme, ja han sortit les primeres promocions titulades per la Guildhall. Ambdues coses són molt importants des del punt de vista del reconeixement oficial de l'Escola; perquè la nostra dificultat principal sempre ha estat el reconeixement oficial, que no l'hem obtingut. Moralment, sí, perquè si han de consultar-te quelcom, t'ho consulten; però a l'hora de reconèixer el treball acadèmic, no hi ha manera. Hem tingut converses amb el Departament d'Ensenyament de la Generalitat... Com que, en els



seus llibres, a la funcionària de torn no li sortíem en cap article, no sabien què fer —rialles—. I, com que no podia fer un article nou, sempre havíem d'anar a petar al Conservatori...

CM. — Però ara teniu el títol de la UAB.

—Bé, títol..., és un reconeixement oficiós de la UAB, però no és un títol reconegut a l'Estat espanyol, ni tan sols a Catalunya.

CM. — Però el de la Guildhall ara val a tot Europa...

—Sí, bé... Aquí està, que hem d'anar a buscar el títol anglès, nosaltres. És allò de Reus-París-Londres... —respon rient en Gerard.

CM. — Sincerament, ¿us ha costat molt fer que el centre funcionés?

—Costa molt. Costa cometre els mínims errors, que sempre en comets... Costa molts diners... —comença l'Albert.

—El que passa és que nosaltres veníem de... Nosaltres jugàvem amb avantatges, perquè veníem de l'experiència del Centre de Vallvidrera —continua en Lluís—, i, en tot cas, sabíem què no havíem de fer per no enfonsar el vaixell al cap de sis mesos. Vam ser molt prudents en començar, vam anar molt a poc a poc, des de

baix, amb poques despeses, amb ajuts d'amics... La noció d'Escola, la noció pedagògica conjunta (potser és això el que més ens diferencia dels conservatoris), ja hi eren des del començament, però.

CM. — Es produeix una interacció entre el vostre treball com a Trio i el funcionament de l'Escola?

—Sí, sí. El treball del Trio es reflecteix en l'Escola i, ara, el que passa a l'Escola repercuteix també en el Trio —Gerard.

CM. — A més, jo penso que la vostra activitat és un bon exemple, un bon model per als alumnes. Al Conservatori manquen, sovint, models de treball, de vida artística; els models que pot oferir, per exemple, una Juilliard...

—És que jo crec que al Conservatori tens més aviat la sensació d'estar fent classes particulars —opina l'Albert—. Aquí, l'ambient és totalment diferent.

—Bé, nosaltres, la Juilliard no la coneixem a fons —Lluís—, però el que intentem és no crear un ambient de massa competitivitat entre els alumnes; això, a la Juilliard, és quelcom terrible. Suposo que també pel fet de trobar-se als Estats Units, que és una societat enormement competitiva.

CM. — Però, de fet, la professió és competitiva...

—Sí, bé, una cosa és tenir l'ambició d'arribar, de fer-ho el millor possible, d'estudiar... —Gerard—. I això sí, és clar, evidentment. Si l'alumne no té ambició, no farà res. Però la competitivitat insana...

CM. — ¿Vols dir coses com ara trepitjar el del costat, o ficar-li l'arc a l'ull? —rialles.

—No, i que no sigui allò de "o ets el número u o res". Perquè allà, els que suporten aquella pressió i se'n surten, molt bé; però suposo que n'hi ha molts per sota que queden fets una autèntica hamburguesa... —bromeja en Gerard.

CM. — ¿Vosaltres superviseu el treball cambrístic dels alumnes de l'Escola?

CM. — No, tenim com a professor de cambra en Josep Pons. El que la gent treballa amb nosaltres és la qüestió solística, instrumental. Va haver-hi un any que no teníem professor de cambra, i ens vam haver de partir els grups; però era molt complicat.

CM. — ¿No heu treballat mai com a Trio amb un trio d'alumnes? A la Caixa van fer una experiència d'aquestes, i crec que va

anar bé...

—Vols dir tots tres a l'hora? No, no; això, per fer una sessió davant del públic, una mena de masterclass, pot estar bé, però... Crec que aquesta experiència és més comuna quan es tracta de quartets de corda.

CM. — El que trobo molt interessant de les masterclasses que organitzeu aquí és que el professor convidat dona classes del seu instrument i, a més, de cambra...

—Home, és que convidar Greinhouse i que no faci classes de cambra, és desapropiar-lo; i Detlef Hahn és habitualment professor de violí, però també ho és de cambra. Karl Engel i Gyorgy Sebok, el mateix... —explica en Lluís.

—El que nosaltres intentem aquí és que la gent faci cambra; per tant, també hem de donar els mitjans perquè es faci bé. És un gran estímul poder treballar la música de cambra amb gent tan sòlida i de tan gran experiència com aquests professors convidats —continua l'Albert.

—És molt important, en tot cas, poder comptar amb gent que posseeix tones d'experiència —conclou en Lluís.

Al final de la nostra conversa, em comenten que aquest estiu tocaran els tríos de Brotons i Guinjoan (entre d'altres) a diversos festivals de França, Bèlgica, Anglaterra...

CM. — ¿Trobeu interès, a l'estranger, per la música del nostre país? Us demanen molta música catalana? O el fet de tocar-la és més aviat iniciativa vostra?

—Normalment, no ens demanen un programa concret —respon en Lluís—. Ells contracten el Trio i ens demanen programes, propostes...

—Be, hi ha llocs on sí que ens han demanat quelcom concret. A França, per exemple, ens demanen música espanyola... Però no hi ha massa repertori espanyol de trio... Turina, Grados... I per tocar un Turina, val més tocar un català contemporani... Això és el que fem —conclou en Gerard.

Per molts anys! hi afegim nosaltres.

Glazunov, el rei destronat

per CARLES LOBO

Si quan escoltem la música d'Alexander Glazunov intentem situar el nostre punt de mira en un home que va viure el primer terç del segle XX, ens endurem una decepció. Glazunov va ser un compositor plenament arrelat al segle XIX. Totalment contrari als grans canvis, amb encara-ments constants a les novetats stravinskianes o prokofianes, arrelat profundament a la tradició txaikovskiana i com a molt a la de Rimski-Korsakov, el nostre home no va saber superar la nova Rússia postrevolucionària, es va mantenir conseqüent i aferrat al seu caràcter aristocràtic (ho era per herència i condició social) i es va rendir als compositors de la generació següent. "Tenia molt clar el que era important i el que era necessari, però al final de la seva vida, aquella concepció sana de l'existència semblava trencar-se sense remei. Tenia la sensació que tot allò on va dipositar els seus esforços (la cultura russa, el conservatori de Sant Petersburg) es reduïen al no-res. Era la seva tragèdia. Tots els seus valors i els seus criteris eren qüestionats. Quan va exiliar-se a París, Glazunov va continuar component, però no tenia la motivació del «per aquí» ni del «per què». No podia imaginar res de més horrible. Va ser la seva bancarrota total" (Dmitri Shostakòvitx).

Què se n'havia fet, d'aquell nen prodigi que amb 11 anys ja componia, que amb 17 ja havia escrit el primer quartet i la primera simfonia? ¿On era aquella esplèndida promesa que "no progressava dia a dia, sinó hora a hora" (N. Rimski-Korsakov)? En quin punt del camí personal s'havia quedat aquell caràcter



afable, aristocràtic i distingit, aquella gran energia per dirigir amb èxit el conservatori de St. Petersburg, aquelles enormes capacitats de gestió musical?

Avui dia no podem oblidar aquesta evolució personal (humana, intel·lectual, artística i sobretot física) encaminada al desastre i a la desesperació. Un Alexander Glazunov l'obra del qual (extensa i de gran qualitat) ha quedat com a testimoni d'un gran talent que en vida havia quedat obsolet.

El seu concert per a violí, que tindrem ocasió de sentir aquest mes a Barcelona, és una obra que s'inscriu entre el de Txaikovski i els de Prokofiev (1904). Una obra escrita en any abans que Glazunov prengués possessió de la plaça de director de Sant

Petersburg, i per tant, una obra escrita quan el compositor gaudia d'una salut immillorable i d'un gran prestigi, no solament entre els seus compatriotes, sinó al món sencer. Aquí Glazunov demostra la seva gran facilitat en el domini de gairebé tots els instruments. Fill de violinista (el seu pare) i pianista (la seva mare), el concert per a violí esdevé una pàgina remarcable i molt important del gènere. Els violinistes el valoren per una virtuositat absolutament adequada a les característiques de l'instrument. El primer moviment és una mena de temps lent anticipat amb una impressionant cadència que podria ser una obra independent per a violí sol. El segon moviment i últim, enllaçat amb l'anterior, demana un domini total de tota la paleta tècnica del violí, i el solista està acompanyat per una orquestració brillant i amb un joc tímbric absolutament clar i bell.

Temporada OCB
Palau de la Música Catalana.

Concert per a violí i orquestra op. 82.
Alexander Glazunov.
Raphael Oleg, violí.
García Navarro, director.

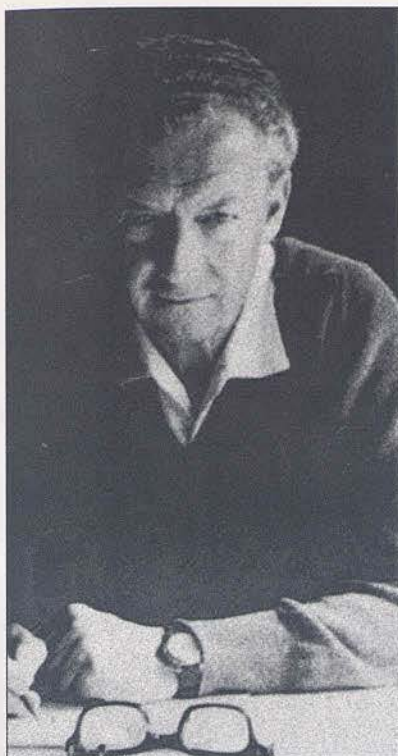
Dissabte, 11 d'abril, 17 h.
Diumenge, 12 d'abril, 11 h.

Britten, la tradició renovada

Benjamin Britten, el considerem un dels grans noms de la producció britànica d'entre les dues guerres mundials.

De totes maneres, Britten s'inscriu en aquella generació de compositors que d'alguna manera han

estat els continuadors dels preceptes immediatament anteriors. Britten no va seguir l'evolució del llenguatge musical que trencaria brutalment amb la tradició, aquella que apareixeria immediatament després de la segona guerra. Però és obvi que el significat de la seva música és absolutament vàlid i no gens menyspreable.



Britten ha estat el gran dinamitzador de l'activitat musical d'aquells intèrprets aficionats, *amateurs* vocacionals, i ha enriquit enormement el repertori infantil. Tenia aquell sentit especial per entendre el món dels infants i a ells va dedicar gran part del seu talent. Nens i *amateurs*, tant els uns com els altres poden realitzar la pràctica musical amb aquell instrument que tots tenim i fem servir: la veu. És per això que el seu vastíssim catàleg s'enriqueix d'obres vocals i música destinada i pensada precisament per a aquests dos sectors de la interpretació musical.

La seva producció instrumental, però, cal tenir-la present. Orquestra, cambra i per a instruments..., una cinquantena d'obres avalen la seva participació en la nostra història més recent. És un catàleg que Britten va anar forjant amb una constància germànica que el feia, com J. Haydn, dedicar cada dia unes hores a la composició.

El que potser sorprèn una mica de l'obra de Britten, és que a més de ser un director d'orquestra que va aprendre el seu ofici dirigint i dirigint, va ser també un notable pianista, amb una tècnica molt acurada, i que malgrat tot va escriure solament un únic concert per a piano.

Serà precisament el que sentirem aquest mes d'abril a Barcelona. Datat el 1938, un any després de passar per Barcelona, Britten mateix assegut al piano el va estrenar el 18 d'agost d'aquell mateix any, al Quenn's Hall Promenade Concert, i per cert amb un èxit esclatant que de seguida va traspasar les fronteres angleses.

Britten era molt aficionat a posar títols a les parts de les seves obres. I en el concert per a piano també ho féu. Així, l'estructura queda d'aquesta manera.

Un primer moviment, *Toccata (Allegro molto e con brio)*, segueix l'esquema d'una sonata molt desenvolupada. El piano introdueix una primera idea molt percussora i l'orquestra ho fa després i d'una manera molt més lírica.

El segon moviment, *Waltz (Allegretto)*, estableix d'entrada un ambient nostàlgic que condueix fins a una secció culminant, al trio central, per retornar després a reprendre el caire pensats del principi.

L'*Impromptu (Andante lento)* va ser primer un recitatiu i ària, que es modificà en la revisió de l'any 1945, i és una *passacaglia*. Basat en un tema original del mateix Britten de l'any 1938 escrit per a una sèrie de programes dramàtics per a la ràdio, al tercer moviment es nota la diferència de set anys que separen l'original de la versió definitiva. I ja al final, *March (Allegro moderato-sempre alla marcia)*, Britten ens fa memòria dels temes que ja s'han sentit en els moviments anteriors. El tractament del material sonor ens recorda una mica la ironia militar de compositors com ara Shostakòvitx.

Amb tot, una obra amable, simple, però que ocupa un lloc d'honor en el seu gènere.

Temporada OCB

Palau de la Música Catalana.
Albert Giménez, piano.
Gary Bertini, director.

B. Britten: Concert per a piano i orquestra núm. 13
Dissabte, 2 de maig, 19 h.
Diumenge, 3 de maig, 11 h.

Música amb àudio-visual a la Fundació Miró

Per C. LOBO

Des d'aquí ens remetem directament al núm. 88 de la revista "C.M./R.M.C.", la corresponent al mes de febrer d'aquest any 1992. A l'article "Música de cambra que sorgeix de l'Europa de l'Est" comentàvem una de les obres que va interpretar l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure en la seva producció corresponent. Aquesta obra és la que pretenem comentar ara: les *14 maneres de descriure la pluja* del compositor Hans Eisler.

Si en la presentació del concert de l'Orquestra del Lliure, el que imperava era donar una visió general de la producció de la música nacionalista dels països de l'Est pel que fa al segle XX, ara es tracta d'aprofundir una mica més la justificació de l'existència d'aquesta obra, d'interès molt evident. La idea de la producció va sorgir de Miquel Gaspà. Una idea tan original com arriscada, que calia realitzar amb altres participants.

Així és com Música XXI coprodueix les *14 maneres de descriure la pluja* amb *Cochlea*, l'Estudi d'Investigació Interdisciplinària fundat per l'artista visual Clara Garí i el compositor Josep Manuel Berenguer. I ara expliquem de què es tracta.

L'any 1940 la New School for Social Reserch de Nova York va demanar a Hans Eisler de dirigir unes investigacions encaminades a acostar els nous llenguatges

musicals a la cinematografia.

Regen (la pluja) és una pel·lícula del realitzador holandès Joris Ivens datada l'any 1929. Es tracta de diferents escenes documentals rodades a Amsterdam, amb càmera fixa, durant un dia de pluja.

Eisler va analitzar imatge per imatge la cinta de *Regen* i va establir una música que "extregui les seves motivacions del mateix esdeveniment cinematogràfic, en lloc de ser una música «feta per a» la pel·lícula" (paraules d'Eisler mateix). El compositor havia dit que, la música calia interpretar-la independentment de les imatges del film d'Ivens. I és per això que Música XXI no l'oferirà al mateix temps que la projecció.

Així, el programa serà d'aquesta manera: primer la música d'Eisler; després l'obra *14 objectes sonors* (estrena) de Josep Manuel Berenguer, que farà de pont "plujós" entre l'obra d'Eisler i

la projecció muda de la cinta d'Ivens, *Regen*. I el concert-espectacle s'acabarà amb l'estrena de l'obra *Arietta oblidada III* d'Albert Sardà. Una pàgina escrita sobre un poema de Paul Verlaine al qual el mateix Eisler es refereix quan comenta la seva obra. Una música per a un poema amb les imatges d'un vídeo realitzat per Clara Garí.

Música XXI, el grup instrumental impulsat per l'Associació Catalana de Compositors, i Cochlea, que fundaren Clara Garí i Josep Manuel Berenguer, coprodueixen aquesta idea original de Miquel Gaspà en una de les interessants ofertes que aquesta temporada ens ofereix el Cicle

Música a la Fundació Miró
Josep Manuel Berenguer, electrònica
Clara Garí, vídeo
Música XXI, grup instrumental
Miquel Gaspà, director
Coproducció Cochlea i Música XXI
Dijous, 23 d'abril, 20 h.

hem descobert tardanament i que és ja un punt de referència per a l'estudi de la música del nostre segle.

És un compositor que després de passar per l'inevitable serialisme es va endinsar a l'Orient, concretament a l'Índia, la Xina i el budisme Zen. D'ell sentirem l'obra *Pranam II*.

Pel que fa als compositors orientals, aquests fan servir les plantilles instrumentals habituals a Occident, sense renunciar mai, però, al que ja dèiem una mica més amunt: a la seva condició i herència orientals.

El primer lloc correspon a Isang Yun, coreà nascut el 1917, un home compromès políticament i que treballa per a la reconstrucció cultural coreana després de l'ocupació japonesa. Yun ha passat llargues temporades a Europa, estudiant i ampliant coneixements, fins al punt que les circumstàncies polítiques de Corea el van portar a prendre la nacionalitat alemanya el 1971.

El compositor japonès Hiroaki Zakoji va morir massa jove per poder ser prou conegut internacionalment. De totes maneres, ens ha deixat unes obres que inclouen plantilles instrumentals absolutament occidentals, com la que sentirem, el *Concert per a violoncel i orquestra*, com també per a grups folklòrics.

I ja per acabar, el tercer i últim oriental serà Toro Takemitsu, també japonès, nascut el 1930 a Tòquio. Takemitsu és ja un compositor molt conegut a Occident que ha experimentat diferents corrents: la música concreta, el serialisme, la improvisació lliure, música electroacústica, visual, aleatòria, etc. La seva producció no oblidia l'orientalisme inherent al compositor, i catalitza i transforma subjectivament els elements occidentals.

Orquestra de Cambra Teatre Lliure
Josep Pons, director.
Orient/Occident
Obres de Messiaen, Scelsi, Padrós, Yun, Takemitsu i Zakoji
Teatre Lliure de Barcelona
Dijous, 23 i 30 d'abril, 21 h.
Diumenge, 26 d'abril i 3 de maig, 22 h.

Orient-Occident, punt de reunió al Lliure

Aquesta vegada el que ens proposa l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure és una reflexió o, més ben dit, una descoberta dels possibles punts comuns entre els compositors occidentals que s'han deixat embriuar per la música oriental, i els que des d'Orient han expressat la seva música sota paràmetres més pròxims a nosaltres.

És evident que, per regla general, cada compositor no deixarà mai de banda, encara que ho intenti, tota una tradició musical i cultural, centenària per als uns i mil·lenària per als altres; ja sabem, per tant, que el producte sempre és subjectiu. D'altra banda serien uns "estudis a la manera de" i s'allunyarien substancialment del que entenem per obra d'art.

Si Debussy va ser un dels pri-

mers grans noms a descobrir les possibilitats de la música oriental, Olivier Messiaen va convertir aquests mateixos elements en punts de referència per als seguidors de la seva escola. Conseqüència del profund estudi dels modes grecs, la música oriental de Messiaen treballa l'aspecte rítmic ("llargues" i "breus") de la música hindú. I pel que fa al material melòdico-sonor a *Oiseaux exotiques* Messiaen passa al paper pautat el cant de les aus d'Indonèsia i del Pacífic.

Sense moure'ns d'Indonèsia, el compositor igualadí David Padrós ens remetrà amb la seva obra *Ketjak* als gamelans de Java, és a dir al tipus d'orquestra que, com aquí la cobla, acompanya les danses populars.

El tercer compositor occidental (i últim) serà l'italià Giacinto Scelsi, que ens transportarà al món hindú. És un autor al qual

La Cenerentola, una "ventafocs" sense màgia

per J.C.

Conten els historiadors que Gioacchino Rossini va tardar només 20 dies a compondre *La Cenerentola*, òpera estrenada al Teatro Valle de Roma el 25 de gener de 1817; fa, doncs, exactament 175 anys. Les presses van ser tan considerables que Rossini fins i tot va necessitar l'ajut d'un col·laborador, que va escriure l'ària d'Alidoro del primer acte "Vasto teatro e il mondo", d'una considerable bellesa —que encara sovint es canta— i que en tot cas després seria substituïda per "La delciel nell'arcano profondo" que el músic de Pesaro va compondre posteriorment.

Feia menys d'un any que Rossini havia estrenat la seva òpera cabdal, *Il barbiere di Siviglia*, i es va disposar a acceptar l'encàrrec de posar partitura a una de les tres-centes conegudes versions del conte de *La Ventafocs*: una tema que es té constància que el va atreure molt i al qual es va lliurar amb entusiasme.

En tot cas, ell va prescindir de la proposta més coneguda del conte, la de Perrault, amb la tòpica madrastra, la fada padrina, la carbassa que es transforma en carrossa, etcètera. Rossini va preferir una opció molt més realista i humana. Aquí no hi ha res de màgic o fantàstic. La "dolenta" de la pel·lícula aquí és un "dolent", el padrastre, per altra part, més que no un home malvat d'una peça, un infeliç arruïnat, víctima de la seva pusil·lanimitat i del capteniment ridícul i cínic de les seves filles. Així tot esdevé molt més versemblant. La història assoleix una dimensió de virtualitat, fet que atorga a l'obra



una riquesa superior en permetre un cert treball d'introspecció caracterològica, en línia amb els postulats més ortodoxos del model de l'òpera bufa i en el que ve a ser un discurs de pont de continuïtat que Rossini estableix amb Mozart.

Sense arribar als nivells de finura introspectiva del músic salzburguès, Rossini malda per establir uns perfils humans identificables, encara que en alguns casos aquests perfils siguin més que mínimament esquemàtics... En tot cas Rossini domina com ningú l'art de la situació, i en aquest sentit *La Cenerentola* esdevé una obra mestra. Un dels grans atractius, justament, d'aquesta òpera és l'entramat de situacions sobre les quals progressa l'acció, segons un argument que forneix al·licients específics. El joc de fregolisme i transvestisme, amb canvis constants de personalitat, és la base d'aquesta capacitat inusual de *La Cenerentola* per aconseguir un enfilall de "moments peculiars", amb el joc de confusió de personatges, de trobades insospitades, de converses que constantment permuten el seu sentit literal, etcètera.

El nucli argumental bàsic és tòpicament sabut. Però la fugida

del clixé tòpic en aquesta contextualització més humana i absent de fantasia, atorga nous matisos que juguen a favor de la dimensió teatral de l'obra. El lloc de la fada és ocupat aquí per un personatge curiós, Alidoro, mig filòsof, mig conseller, mentre que la figura de Dandini, personatge ambivalent que a vegades ocupa el lloc del príncep, ajuda així mateix a enriquir l'argument i a atorgar-li virtualitat dramàtica. Gràcies a la seva presència, o al fet que aquesta fa possible que el príncep passi per qui no és, es posaran més en evidència l'autenticitat dels sentiments amorosos de la protagonista. És un exemple significatiu d'aquesta dimensió que estem descrivint. Tot es mou, en definitiva, en un pla de credibilitat dramàtica, fet que atorga a l'obra un gruix i una categoria remarcables.

Rossini va posar al servei de la història tota la seva mestria de constructor de teatre musical. No és una obra de grans àries, i en tot cas cal observar com la mateixa protagonista només en té una, al final de l'obra; tampoc el paper del príncep, el tenor, no té un especial relleu individualitzat. És en els conjunts on es troba allò millor i més substant de l'o-

bra, però sense que sigui lícit menystenir moments solistes de gran bellesa. No és solament l'esmentada ària de Cenerentola "Nacqui allafano... Non piú mesta accanto al fuoco". Hi ha també les de Don Magnifico —el padastre— com la "Intendente", o la del príncep —"Sí, ritrobarla io giuro". Són moments de força relleu, però en tot cas no amaguen la importància cabdal i bàsicament definitiva a l'obra dels conjunts: dels duos, quartets, quintets, etcètera, alguns d'una extraordinària riquesa. És el cas del primerenc duo entre Angelina —la Cenerentola— i Ramiro —el príncep— en què ambdós s'enamoren. "Tutto e deserto... Un soave non so che" constitueix una mostra excepcional del talent de Rossini per crear un clima expressiu d'una plenitud total. En el mateix primer acte, el quintet "Signor una parola" que canten Magnifico, Angelina, Dandini, Ramiro i Alidoro és, així mateix, una parcel·la extraordi-

nàriament rica. O el consegüent duo —Ramiro-Dandini—: "Zito, zito, piano, piano". En el segon acte destaca l'esplèndid sextet de Ramiro, Dandini, Magnifico, Clorinda, Tisbe i Angelina: "Questo é un modo svilupatto". I naturalment, el conjunt darrer, després de l'ària d'Angelina, amb el final feliç inevitable. Aquests conjunts, per altra part, són enriquits amb aportacions corals d'una eficàcia absoluta.

Mostra d'òpera bufa no exempta d'uns mínims d'alè i de tensió dramàtica, *La Cenerentola* està vivint uns moments de reivindicació popular plenament justificada. Amb l'obra, a més es vindica un tipus de veu, *mezzo-soprano* lleugera, de repertori no precisament sobrat, que en aquesta òpera té ocasió de manifestar-se de forma pràcticament ideal.

En la versió que ens ocupa, aquest personatge serà interpretat per la *mezzo-soprano* Kathleen Kuhlmann, una artista que debuta al Liceu i que for-

ma part d'aquest conjunt d'artistes joves, de gran projecció, que últimament incorpora el nostre teatre a la seva nòmina, fins ara amb considerable èxit. Esperem, doncs, una nova grata sorpresa. L'acompanyaran Maurizio Comencini i Kristin Sigmundosen en els altres papers principals, mentre que la direcció musical serà a cura d'Arnold Östman, un altre nom nou, i la producció serà totalment de la Staatsopera de Berlín. I en dir totalment ens referim al fet d'incloure també l'orquestra i els cors, ja que els titulars del Liceu es trobaran a l'Expo de Sevilla, on oferiran la producció del mateix Liceu —que es presentarà a Barcelona la temporada vivent— de *Carmen*. Aquesta producció, o coproducció amb el Covent Garden, la signa Núria Espert. En tot cas, la presència de les masses estables de l'Òpera de Berlín afegeix al·licients addicionals a la proposta.

Pere Artís i Benach Lluís Millet i Loras



LLIBRE DEL CENTENARI

Articles introductoris:

Montserrat Albet, Joan Lluís Marfany, Enric Jardí,
Josep Ma. Ainaud de Lasarte i Josep Benet

FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ - PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
EDITORIAL BARCINO

Demaneu-lo a la vostra llibreria o a Editorial Barcino (Montseny, 9 - Tel. 218 68 88)

Fins sempre, Miguel Montes

per MONTSE G. OTZET

Ens va deixar l'últim dia de l'any.

Quan tothom estava eufòric per donar la benvinguda al 92, Miguel Montes, director de l'Escola de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona, se'n va anar sense fer soroll, després de patir, durant quasi un any i mig, una malaltia que el guanyà en el combat per la vida.

Per mitjà de Fabià Puigserver, Miguel Montes va entrar a l'Institut del Teatre, primer com a ajudant del llavors secretari, senyor Vallvé, abans que, el 1979, assumís la responsabilitat del Departament de Dansa.

A les seves mans tenia una escola plena de possibilitats, on s'aglutinaven uns joves alumnes que, anys més tard, esdevindrien ballarins i coreògrafs capdavanters de la dansa del nostre país.

A Miguel Montes, la vocació per la dansa li venia de petit, llavors que, a Sant Sebastià, ja imitava els passos de dansa que executava la seva germana. Posteriorment, a Madrid, estudià amb Hèctor Zaraspe, i són les paraules del mateix Montes, recollides d'una entrevista que li vaig fer l'any 83, les que diuen: *"En aquells temps no hi havia cap possibilitat per al món del ballet. Jo, per exemple, feia classes agafat al marc d'una finestra del Centre Asturià, amb les mans plenes de pols"*.

Després va entrar a ballar en el grup d'Ana Làzaro, que va haver d'abandonar per acabar la carrera que tenia mig interrompuda, d'enginyer industrial, si bé continuà prenent classes de dansa i viatjant a l'estranger per veure i conèixer tot allò de dansa que no arribava al nostre país.



Aquest aprenentatge, juntament amb el seu apassionament per la dansa, el van convertir en un home sensible envers la dansa acadèmica, i obert a tota mostra artística que impliqués investigació i avantguardisme.

La seva presència a l'Institut del Teatre en els darrers anys de la dècada dels setanta va ser vital per l'impuls que prengué la dansa contemporània, perquè ell va fer possible que aquesta assumís un caràcter independent i fos contemplada d'igual manera que la dansa clàssica i espanyola.

Durant aquells anys, Miguel Montes va tenir la sort de viure una de les èpoques més apassionants de la dansa a Barcelona: l'aparició de grups de dansa contemporània independents. Ell va saber veure aquell ímpetu i va valorar la força d'uns ballarins i coreògrafs que reclamaven un lloc on mostrar els seus treballs. Per aquest motiu, els posà a la seva disposició el petit però entranyable Teatre de l'Institut on, el

1977, tingué lloc la primera Mostra de Dansa, formada per cinc grups independents, de la qual es van anar celebrant més edicions, i arribà a convertir-se en un espai vital per als joves artistes de la dansa.

Entusiasta, però conscient de les dificultats que representava obrir nous camins en un país on la dansa quasi no té tradició, Miguel Montes va col·laborar, de manera incondicional, perquè la dansa estigués "viva" en la nostra ciutat i es pogués manifestar com qualsevol altre art contemporani.

El dia 4 de desembre de 1977 Miguel Montes publicà a "La Vanguardia": *"La dansa, avui, ha de guanyar dues batalles: retrobar un públic i una altra, encara més difícil, trobar la seva pròpia dimensió com a art compromès amb el seu temps. Ambdues són difícils, i m'atreveiria a dir que, en certa manera, conflictives. Quan s'han trencat les arrels és difícil que el fruit neixi en l'estació precisa. Quan el públic, vull dir tots els públics, confon la seva imatge de dansa assimilant-la al ballet més tradicional i no ha tingut l'oportunitat de seguir l'evolució d'aquest art, és problemàtic enfrontar-lo a uns corrents dels quals desconeix la direcció per desconèixer-ne l'origen. Tot està per fer, i tot ha de fer-se. No podem oblidar els ballets clàssics més tradicionals, un Llac dels ciganes o una Giselle, titllant-los d'antiquats, quan el nostre públic no els coneix, si no és un cert públic restringit; com tampoc no podem ni hem de desapropiar experiències actuals i compromeses de la dansa, titllant-les de modernes o d'excessives quan l'artista i creador viu i crea el seu treball en un moment concret de la història"*.

Per tot, gràcies, Miguel Montes.

ESBART DANSAIRE DE RUBÍ

Contradiccions al voltant d'una gran realitat artística

Les dificultats que troba l'Esbart Dansaire de Rubí per inserir-se de forma fluida en l'estructura de les programacions del món de l'espectacle del país, mostren un món de contradiccions, complex, que no té res a veure amb la potència i creativitat, tan contrastades i indiscutibles, d'aquesta formació.



per JAUME COMELLAS

Creat l'any 1923 pel sacerdot rubinenc pare Guardiet com una activitat d'esplai parroquial, quasi trenta anys més tard va canviar el seu rumb per emprendre una trajectòria centrada en dos elements fonamentals: l'assumpció del concepte d'espectacle dansant sobre la base de grans propostes globals de ballet, fet que suposa també el concepte de companyia; i la introducció d'una dinàmica de treball basada en el màxim rigor, tant pel que fa a la investigació com pel que es refereix a la formació dels ballarins i al nivell qualitatiu del grup.

L'Esbart Dansaire de Rubí va prendre la torxa encesa en el seu moment per l'Esbart Verdaguer (creat el 1945 per Manuel Cubelles, la tasca del qual fou continuada per Salvador Mello), que

va significar un autèntic capgirament dels esquemes tradicionals de funcionament dels esbarts. El conjunt rubinenc va iniciar aquesta trajectòria l'any 1952 de mà de Daniel Bas, un antic membre del "Verdaguer", a qui va succeir tres anys més tard Albert Sans, figura que marca, de fet, el procés de conversió del grup en la referència més cabdal del ballet popular català de les últimes dècades.

Una llarga conversa amb ell mateix, i amb el seu successor des de fa un any, Eduard Ventura, l'investigador i folklorista Isidre Rubio, el director musical Pere Burés i Joan Fosas, en bona mesura "ballarí estrella" —40 anys de dedicació— situa aquesta realitat artística.

Una fita clau del procés que ha portat l'Esbart de Rubí al lloc on és, fou la participació en el novè Cicle de Teatre Llatí l'any 1966 al Teatre Romea. Allà va oferir el ballet *Tossa 1914*, significativament,

amb coreografia de Salvador Mello, director de l'Esbart Verdaguer, grup que en aquest esdeveniment lliurava —encara que només fos de forma tàcita— el relleu al conjunt vallesà, que també va comptar amb l'ajut del director musical del mateix "Verdaguer", Josep Moreno Pallí.

A partir d'aquest moment l'Esbart Dansaire de Rubí pren consciència de les seves enormes possibilitats i també de la molta feina que queda per fer. Crítiques molt favorables, entre les quals una de Sebastià Gasch, confirmen la vàlua del grup i obren portes. L'Esbart esdevenia així una autèntica companyia de ballet per la categoria de la seva aportació artística, però al mateix temps mantenia una dinàmica de funcionament genuïna —*amateur*.

Enmig d'una trajectòria de dia en dia més consolidada, s'assolirà una altra fita rellevant. L'estrena el mes de maig del 1978 de

la coreografia de *El Llibre Vermell de Montserrat*, un treball autènticament gegantí que va significar l'assoliment de la plena maduresa del grup. Va ser, entre altres coses, el fruit d'intenses hores d'investigació d'Albert Sans amb el monjo montserratí Gregori Estrada, tot cercant la reconstrucció fidel dels balls dels pelegrins medievals de Montserrat. La presentació va tenir lloc dins del mateix monestir i posteriorment al Palau de la Música Catalana; les dues representacions constituïren sengles manifestacions d'una gran transcendència. Aquest treball va mereixer el reconeixement emocionat del gran compositor i pedagog musical alemany Carl Orff que, després de gaudir-ne al seu país, ja a les acaballes de la seva vida, va dir: "Guarden bé això. Nosaltres no tenim tresors com aquest".

Després, l'any 1980, l'Esbart de Rubí va actuar al Liceu en una de les últimes gestions de l'Empresa Pàmias, abans de la constitució del Consorci. Dos anys més tard hi oferia el ballet *Carnestoltes*, amb escenografia i figurins de Fabià Puigserver, traspasat recentment. Mentrestant el grup ha actuat arreu d'Europa —Gran Bretanya, França, Alemanya, Itàlia, Bèlgica, Bulgària, Unió Soviètica! Tot això, sense abandonar els lligams amb Rubí, ciutat a la qual dedica una atenció especial.

Tanmateix, l'Esbart no és objecte de cap atenció especial per part de les institucions del país, ni, en un altre nivell de consideració, pels programadors d'espectacles que es mouen a l'entorn del fet escènic. Mentre el país malda per dotar-se d'una estructura estable en parcel·les artístiques com la musical —concertística, operística i obertament popular— i també en el teatral, el ballet i de forma especial el més genuïnament representatiu de la cultura autòctona, resta al marge dels horitzons de la política cultural institucional.

En un país mínimament nor-

malitzat fóra inconcebible que un conjunt artístic com l'Esbart Dansaire de Rubí no comptés amb una estructura i amb una dinàmica de funcionament plenament professionals. I en canvi, aquí, el muntatge del seu últim espectacle, una vegada més molt ambiciós, no ha merescut de les més elevades instàncies del país cap altre suport institucional que l'atenció al cost de confecció d'uns programes publicitaris, mentre que l'Ajuntament de Rubí ha proveït més d'una tercera part dels sis milions del cost de la producció. L'esforç personal de les divuit parelles de ballarins i dels responsables artístics i de gestió de l'Esbart ha fet possible la resta —gairebé tot— d'aquest *Tres coreodanses i Espriu* amb coreografies d'Albert Sans, Eduard Ventura i Joan Fosas.

En un altre ordre de coses, els programadors d'espectacles mostren una manca de sensibilitat generalitzada davant les produccions del grup. És una ceguesa difícilment explicable en termes objectius i que pot obeir a una falsa consideració formal del treball de l'Esbart rubinenc. En aquest sentit, els seus mateixos responsables apunten el fet que el nom d'esbart comporta unes connotacions de tipus antropològic —aquest mot tan absurdament menystingut ara— i, derivadament, conceptes com "barretinisme", elements que ofeguen apriorísticament la visió precisa de la realitat d'una autèntica companyia de ballet. Treball de naturalesa i arrel folklòriques, sens dubte, però, tanmateix, amb una concepció d'alta volada qualitativa com a espectacle de dansa.

En aquest sentit, l'Esbart de Rubí troba més facilitats per "vendre" un segon programa de contingut més convencional, ja que pot ser inclòs en iniciatives al marge d'una genuïna programació d'espectacle i, per tant, en un context més festiu i lúdic. Però a l'hora de situar el producte intrínsec "ballet català" en un àmbit de normalitat o igualtat de

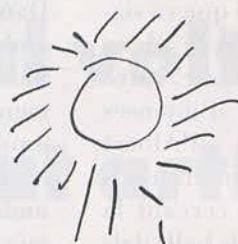
condicions amb altres espectacles de ballet, apareix la muralla insuperable de la incomprensió. Mentrestant, les nostres programacions —institucionals i també privades— acullen constantment propostes de ballet de tot tipus i d'arreu, molt sovint amb un component folklòric total. I, ben altrament, el grup de Rubí resta al marge de cap atenció malgrat "haver-ho provat tot". I, quan se'ls ofereix alguna cosa d'una certa envergadura o atractiu, es fa sovint en condicions vergonyants i de greuge clar.

Tampoc els mitjans audiovisuals, per la seva part, no mostren sensibilitats més acusades.

Significativament, mentre que l'Esbart actua de forma regular a l'estranger, pel que fa a la Pell de Brau mai no ha superat els límits del Principat i ni tan sols s'ha pogut donat a conèixer al País Valencià i a les Illes, tot i que els seus programes es nodreixen, en una bona mesura, de material autòcton d'aquestes terres.

Eduard Ventura ha pres el relleu d'Albert Sans. Antic ballari de l'esbart, amb una formació àmplia en el camp del ballet clàssic i jazz i de l'expressió corporal, pretén mantenir la línia de rigor i serietat del grup i, així mateix, de crear espectacles amb un component escènic elevat. No preveu fer revolucions ni trenca-dissa de conceptes bàsics, però sí aportar la seva personalitat i el seu bagatge. Tanmateix, no sembla albirar el desitjable pas cap a una professionalització del conjunt. Si Albert Sans ha hagut d'alliberar, durant 35 anys, enormes quantitats d'hores de la seva professió de carnisser, i Fosas, Rubio i Burés de les seves respectives, ell sembla que haurà de seguir fidel a la seva llibreria.

Potser la clau de tot, o una de les claus, sigui una discutible afirmació pronunciada fa un cert temps per una (aleshores) personalitat política del país: "Mentre hi hagi persones que dediquin els seus vespres, de deu a dotze de la nit, a una tasca com la que feu, el país anirà bé".



PHILIPPE HERREWEGHE

Retrato de un artista

**3 CD
A
PRECIO
ESPECIAL**



HMX 2901413.15 CD



CD 1

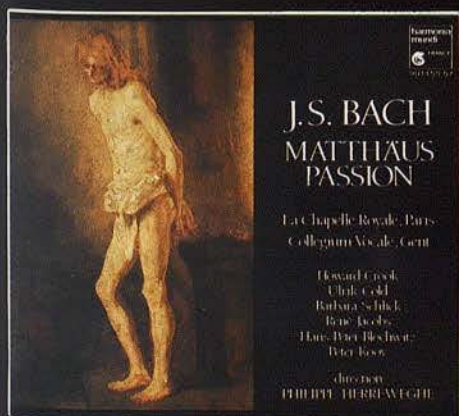
JOSQUIN DESPREZ
Ave Maria
LASSUS
Hieremiae Prophetiae,
Lamentationes
MONTEVERDI
Missa «In illo tempore»,
Vespro
della Beata Vergine
SCHÜTZ
Motets
SWV 587, 386 & 391

CD 2

J.S. BACH
Magnificat,
Matthäus-Passion
DUMONT
Memorate
CAMPRA
Requiem
CHARPENTIER
Miserere
RAMEAU
In convertendo
GILLES
Requiem

CD 3

MENDELSSOHN
Psaume 42,
Hymne
BRAHMS
Trois motets op. 110
BRUCKNER
Motets
FAURÉ
Requiem
SCHÖNBERG
Pierrot Lunaire,
II Teil



HMC 901155.57 CD
HMC 401155.57 MC

EN CONCIERTO

**MADRID 9-4-1992 Auditorio Nacional
BARCELONA 10-4-1992 Palau de la Música**

MOZART
Concerts per
a flauta
K.313-K.314
Andante
K.315 Rondó
K.Anh 184

Claudi Arimany, flauta.
 Moscow Chamber
 Orquestra, Director,
 Misha Rachlewsky,
 Ensayo Digital.

Quin interès ens ofereix aquesta versió dels *Concerts per a flauta* de Mozart? A primer cop d'ull, cap. No cal dir que no falten versions al mercat, alguna amb un alt nivell artístic. Així i tot, en aquest enregistrament convergeixen diferents aspectes d'interès per a l'oient.

Potser ens trobem al començament d'una proliferació de gravacions d'interprets dels països de l'Est. Nosaltres poca cosa hem de dir si el seu nivell interpretatiu és el que demostra la formació de la Moscow Chamber Orchestra, en què el rigor formal és contrapunt adequat a la inter-

pretació neta, fàcil i càlida, de vegades impetuosa i sibilant de C. Arimany.

El solista català se'ns revela imaginatiu, flexible, líric, i amb el suport escaient de Misha Rachlewsky; així, el conjunt té una riquesa i vigor que no decau en el decurs de la interpretació.

I si des del punt de vista musical la realització és irreprotxable, el mateix succeeix amb les característiques tècniques de l'enregistrament, sense descompensacions quantitatives quant als volums. En aquest aspecte és interessant saber que la gravació ha estat realitzada a la sala Txaiovski de Moscou, una sala llegendaria, amb una acústica perfecta. Ens explica el nostre flautista que en la gravació va voler que la proporció entre orquestra i solista fos exactament la mateixa que al natural. Escoltant els resultats ens adonem que ha estat un bon encert. ● Helena Bayo

● Un recital amb la integral de les *Variacions per a piano* de Johannes Brahms, interpretat pel pianista català Josep Colom (amb la col·laboració, en les obres a dos pianos, de Carmen Deleito), editat per Le Cahnt du Monde i distribuït per Harmonia Mundi, ha merescut, a França, les qualificacions més espectaculars i elogioses. Com a mostra del reconeixement de què ha estat objecte per part de la crítica especialitzada, reproduïm la valoració que en fa Patrice Peillon a la revista francesa "Le Monde de la Musique": "Josep Colom, assistit per Carmen Deleito, revela, variació rera variació, les fases d'aquesta metamorfosi de pianista en simfonista. Amb un «toucher» un sentit de la frase i de l'exactitud rítmica que fan justícia tant al tema més despullat com a la variació més virtuosística, construeix un univers d'una absoluta coherència, la bellesa del qual procedeix tant del rigor d'una intel·ligència sense pesantor com d'un tacte que concilia precisió i llibertat".

● Amb el títol de *Maria Callas, Life and Art*, EMI ha editat un disc làser vídeo que reproduïx una emissió produïda, entre altres, per la BBC. A part de nombrosos testimonis i d'informacions sobre la vida mundana de la gran cantant (entre altres, sobre l'episodi Onassis), que ocupaven una part substancial de l'emissió, hom hi pot veure i escoltar, també, alguns documents musicals apassionants, com la *Tosca* londinenca del 1964.

● A part dels múltiples guardons que ha merescut la pel·lícula *Tous les matins du monde*, alguns dels quals recauen directament en Jordi Savall (César 1992 a la millor música, Trophée de la Ville de Cannes, en el Premier Festival International de l'Audiovisuel Musical, Disc Classique d'Or R.T.L., Palmarès des Palmarès de la Nouvelle Académie du Disque, extensiu a la producció d'*Una cosa rara* de Vicenç Martín i Soler i a *Intermedios del Barroco Hispánico*, editats per Audivis/Astrée), també ha estat concedit el Diapason d'Or del mes de març a dues produccions de Jordi Savall amb el seu grup Hesperion XX: *El Cancionero de Palacio, 1474-1516* (Audivis/Astrée, E 8762). Aquests dos enregistraments són fets en una coproducció de l'esmentada firma discogràfica amb la Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario.

● Deutsche Grammophon ha posat al mercat un "coffret" de dotze discs compactes, que commemora oficialment el 150è aniversari de l'Orquestra Filharmònica de Viena, en aquest cas, amb la reedició d'un nombre important de gravacions històriques de la gran agrupació simfònica vienesa, exhumes del seu transcendental arxiu. Conté, entre altres, la *Missa solemnis* de Beethoven, dirigida per Clemens Krauss (1940), la *Novena* de Schubert conduïda per Knappertbusch (1957), la *Cinquena* de Bruckner de Schuricht (1963), la *Quarta* de Mahler en versió de Bruno Walter (1955), la *Segona* de Brahms (1945) i la *Novena* de Beethoven (1953) per Furtwängler, la *Simfonia domèstica* i el *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss dirigides pel mateix compositor (1944), la *Cinquena* de Beethoven i la *Inacabada* de Schubert per Klemperer (1968), la *Novena* de Bruckner per Karajan (1976) i *Pélleas et Mélisande* de Schönberg, sota la batuta de Karl Böhm (1963).

● L'enregistrament que a títol de promoció va fer el grup Diatessaron, subvencionat pel Departament de Cultura de la Generalitat, serà editat d'aquí a poc per la firma multinacional Emi-Classics, que el distribuirà tant al mercat estatal com a l'internacional. L'enregistrament conté exclusivament música barroca catalana.



Stage'92

Curset Europeu de
Música de Cambra

24 agost - 5 setembre 1992

Torrebonica - Terrassa (Barcelona)

El quart Stage Europeu de Música de Cambra forma part d'una àmplia iniciativa per a l'estímul de la música de cambra. El projecte va dirigit a joves músics que comencen la seva trajectòria professional i està obert a tots els grups de cambra.

FASES DEL PROGRAMA

1ª fase: STAGE'92 (24 agost - 5 setembre de 1992). Curs Europeu de Música de Cambra.

2ª fase: Gira de concerts per Espanya per als grups seleccionats, dintre la Temporada Mu-

sical 1993 de la Fundació "la Caixa".

3ª fase: Jornades i seminaris al voltant de la música de cambra dintre la Temporada Musical 1993.

PROFESSORS

ERIC HOLLIS, Director Artístic; CARLES RIERA, Tutor del curs; CHARLES TUNNELL, Violoncel; YIYA DÍAZ, Cos i música; BARBARA HAMILTON, Tècnica alexander; CHARLES ROSEN, Piano; BARRY GREEN, Contrabaix; PAVEL ROUWA, Mim; JOHN WOOLRICH, Compositor; ALBION ENSEMBLE, DELME STRING QUARTET, TRIO FONTENAY, TRIO DE PARIS.

BEQUES Per un import parcial: Músics espanyols fins a 29 anys.

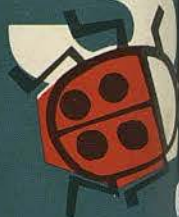
INFORMACIÓ Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Passeig de Sant Joan, 108 - 08037 Barcelona - Tel. (93) 258 89 07. Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa" - Tlf. (93) 317 57 57.



Fundació "laCaixa"

AQUESTA PRIMAVERA

Passeja per TV3



... i Enamora't!

PREU: 425 PTES