



PREU: 425 PTES

MARIN MARAIS

*recuperat gràcies
al cinema*

**DAVANT UNA DIFÍCIL
LLEI DE MECENATGE**

**UTO UGHI
UN VIRTUÓS
ABSOLUT**



catalunya música revista musical catalana



JUNY 1992

92

Mozart



harmonia
mundi
FRANCE
901393

MOZART
MESSE
EN UT MINEUR

Christiane Oelze
Jennifer Larmore
Scot Weir
Peter Kooy

La Chapelle Royale
Collegium Vocale
Orchestre
des Champs Élysées

PHILIPPE
HERREWEGHE

FONDATION
TELECOM

harmonia
mundi
FRANCE

HMC 901393 CD

HMC 401393 MC

Primera grabación de Philippe Herreweghe
con la Orchestre des Champs Élysées

TAMBIEN DISPONIBLE



harmonia
mundi
FRANCE
2901413.15

PHILIPPE
HERREWEGHE
portrait d'un artiste

HMX 2901413.15 3CD

PHILIPPE HERREWEGHE
Retrato de un artista

22 extractos u obras integrales
de Josquin Desprez, Lassus, Monteverdi,
Bach, Charpentier, Rameau, Mendelssohn,
Brahms, Fauré, Schoenberg, ...

25 solistas
Ensemble Orchestral de Paris
Ensemble Musique Oblique

La Chapelle Royale
Collegium Vocale

3 CD
a precio
especial

3a EPOCA ANY IX
NÚM. 92, JUNY 1992

Consell de Direcció:
Pere Artís (editor), **Pere Burés**
(coordinació amb Catalunya
Músicas), **Jaume Comellas** (direcció
periodística) i **Lluís Millet** (direcció
musical)

Secretaria de redacció: **Teresa
Martínez**
Fotografia: **Pau Barceló**

Publicitat: **Art-Co/ 2000, S.L.**
Trafalgar, 4-11è B i C
Tel. 2683500

Preimpressió: **Ormograf, S.A.**
Impressió: **Sirven Gràfic, S.A.**
Distribució: **Distribarna, S.A.**
Dipòsit legal: B-34.432/83

Consell Editorial: **Fèlix Millet**
(President), **Montserrat Albet**, **Pere
Artigas**, **Joep 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, **Josep Casanovas**, **Cesc**,
Jaume Comellas, **Carles Lobo**,
Carme Martínez, **Teresa Martínez**,
Fèlix Millet, **Lluís Millet**, **Agustí
Montellà**, **Mònica Monturiol**,
Montse G. Otzet, **Victòria Palma**,
David Picó, **Xavier Turull**, **Manuel
Valdivieso** i **Joan Vives**.

CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
Sant Francesc de Paula, 2
Tel. 268 10 00
08003 BARCELONA

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



- 5 Coordinació
- 6 El cinema recupera Marin Marais i Saint Lacombe
per **Joan Vives**
- 9 Xavier Joaquin, la veu de la percussió catalana
per **J.C.**
- 11 Mikrokosmos: Diàleg al vol
per **Pere Artís**
- 17 A l'hora de l'agraïment
per **Fèlix Millet**
- 19 Tres filharmòniques emblemàtiques
per **Josep Casanovas**
- 22 Lloança de la immortalitat d'Olivier Messiaen
per **Carles Guinovart**
- 23 L'ajut privat gratuït a punt de normativa
- 24 A cavall del liberalisme i de l'intervencionisme
per **Jaume Comellas**
- 26 Els promotors davant la llei
per **Teresa Martínez**
- 29 L'òptica política del mecenatge
per **T.M.**
- 32 La veu dels espònsors i de les fundacions
per **Mònica Monturiol**
- 36 Una visió històrica(*)
per **Manuel Valdivieso**
- 41 Uto Ughi, el virtuós total
per **Carme Martínez**
- 47 Catalunya Música Proposa: Pentagrama.
per **Victòria Palma**
- 48 Els Gurrelieder, un monument a la transició
per **Carles Lobo**
- 50 Coral Càrmina: 20 anys fent música
per **C.L.**
- 52 Wagner i Massenet a la cloenda operística del Liceu
per **J.C.**
- 54 Roseland Musical, una companyia de dansa per a
infants
per **Montse Ga. Otzet**
- 56 Scherzando
per **Cesc**
- 58 Discos



AUDITORIO DE GALICIA

INTERNATIONALE BACHAKADEMIE

Helmuth Rilling, director

Santiago de Compostela

5-12 de setembre de 1992

Johann Sebastian Bach:

Classes Magistral

Missa en Si menor BWV 232 (Kyrie i Gloria)

Magnificat BWV 243

Concerts

Passió segons Sant Joan BWV 245

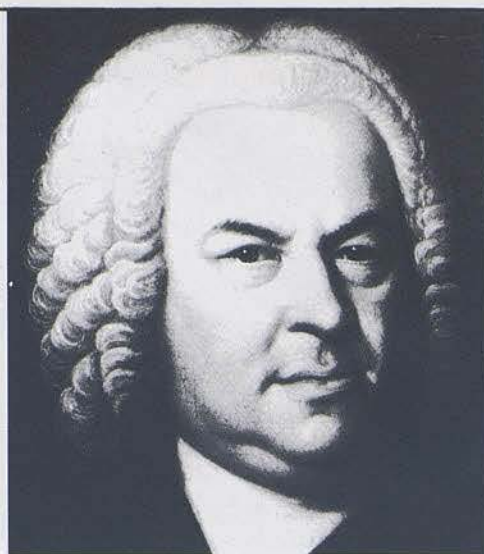
Missa en Si menor BWV 232



CONCELLO DE
SANTIAGO

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



Amb la direcció de Helmuth Rilling, curs sobre la interpretació de Bach per a joves directors, instrumentistes i cantants, a càrrec de professors de la Internationale Bachakademie Stuttgart.

Diàriament els alumnes participants oferiran concerts amb la col·laboració del Gächinger Kantorei Stuttgart i el Bach Collegium Stuttgart.

Informació:

Auditorio de Galicia
Avenida do Burgo das Nacións, s/n
Tel. (981) 57 41 52
15705 Santiago de Compostela

Dada d'inscripció:

Fins el 30 de juny de 1992



Fundació "la Caixa"

La vida musical de qualsevol ciutat pot ser avaluada per paràmetres diversos, la suma dels quals ens en donarà el perfil objectiu. I, dins d'aquella vida musical, allò que hom podria anomenar vida concertística (planerament: la celebració de concerts i recitals del signe més divers, les representacions operístiques, les manifestacions musicals de tota mena) té, al seu torn, uns paràmetres específics: entre altres, artístics (interès i varietat de la programació), econòmics (en termes mercantils, relació enraonada preu/producte), funcionals (idoneïtat espacial per a cada tipus d'acte) o temporals (distribució harmònica del fet musical en períodes adients).

A aquests darrers ens voldríem referir breument. Perquè hom té la impressió que no sempre han estat atesos degudament. O que no han estat tingudes en compte les mutacions experimentades pel món musical als darrers temps (sobretot, les de signe numèric).

Estadísticament, és fàcilment demostrable l'augment de les manifestacions musicals públiques; sobretot, si hom les compara amb les d'èpoques no massa pretèrites.

Això, que té una dimensió enormement positiva, reclama també una concreció pràctica a favor del públic, destinatari final: la coordinació.

Coordinació

I és aquesta coordinació la que, sovint, trobem a faltar en els nostres medis musicals.

Ja no és inusual l'acumulació d'actes de tota mena en uns mateixos dies i hores (i, al darrer mes de maig, aquesta circumstància ha tingut a Barcelona una exemplificació màxima). Amb tots els inconvenients que això suposa per a l'afeccionat, obligat (cada cop més) a una elecció forçosa per pura impossibilitat d'omnipresència.

No ignorem, en absolut, els condicionants de tot tipus, especialment logístics, amb què es troben els promotors i els organitzadors a l'hora de confegir els seus cicles respectius.

Però -aquests condicionants admesos- advoquem per una clara voluntat de coordinació, a fi que, fins on sigui possible, les nostres temporades de concerts -dins d'una sana competitivitat- permetin la màxima receptivitat del públic, derivada (en part) d'una estructuració global amb els mínims encavallaments.

Això vol dir, en una reducció final, una cosa: diàleg.

Un diàleg constructiu, que, al cap i a la fi, no fóra sinó a benefici de tots els implicats en el tema.

Això, tan aparentment senzill, és demanar molt?

El cinema recupera Marin Marais i Saint Lacombe

Sorgit entre el misteri del temps, l'esplendor del barroc francès, l'aura màgica del cinema i l'intimisme de la seva música...

SAINT COLOMBE, el virtuós sense nom.

Per JOAN VIVES

Novament el cinema està al darrera d'un petit fenomen musical esdevingut a principis d'any a França. Ens estem referint a l'estrena del film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde* en què els dos protagonistes de la ficció, situada a la segona meitat del s. XVII, són Marin Marais i Saint Colombe.

Ficció.? Evidentment no. En aquestes alçades tot melòman ha sentit parlar d'aquests dos virtuós de la viola de gamba que van viure sota el regnat de Lluís XIV, el Rei Sol.

El novel·lista Pascal Quignard, sobre qui es basa l'argument de la pel·lícula, proposa, mitjançant la relació documentada històricament d'aquests dos personatges, dues òptiques clarament contrastades a partir de la seva actitud davant la funció del músic i la música. Saint Colombe és un aristòcrata madur, introspectiu, decidit a fer música a la seva manera, defugint tot allò que li desagrada de les convencions musicals sorgides dels gustos i les modes del moment. Marin Marais, en canvi, és el jove músic que fascinat amb l'art del seu mestre decideix aprendre d'ell tots els seus secrets de veterà virtuós amb una gran fita... ser un dels *musiciens de roi* al palau més gran del món... Versailles.

Per a construir aquest sorprenent binomi, capaç de despertar l'interès de la gran quantitat de públic que ha assistit a la projecció de la pel·lícula a França, o que té projectat de fer-ho

quan s'estreni a casa nostra,(1) Quignard va partir d'uns fets reals. En particular sorgits al voltant de la quasi desconeguda existència de Saint Colombe; virtuós de la viola de gamba de la segona meitat del s. XVII a qui fa només un parell d'anys només coneixien els gambistes i alguns afeccionats a la música antiga. I encara avui pràcticament no surt a cap diccionari biogràfic musical.

La primera notícia que alguns de nosaltres vàrem tenir de Saint Colombe va ser arran del disc enregistrat el 1976 per Jordi Savall i Wieland Kuijken interpretant mitja desena dels seus concerts per a dues violes de gamba... únic testimoni conservat avui del seu vessant creatiu. Però... qui era Saint Colombe?

El virtuós sense nom

Hem sentit parlar d'ell com del *Sieur de Saint Colombe*, però de fet no en coneixem ni la data de naixement, ni la de mort, i ni tan sols el seu nom. Sabem simplement que era un aristòcrata, segurament desvinculat del *Coin de roi* i dels cercles de moda al París de la seva època. La seva gran passió era tocar la viola de gamba, instrument del qual va arribar a ésser-ne un virtuós il·lustre tot i que sempre va voler mantenir la seva condició d'*amateur*, qualificatiu que aquí hem d'entendre només com a sinònim de "no professional". Dit d'una altra manera: que feia música només per gust, no per necessitat pecuniària.

Un dels costums musicals que va proliferar molt en temps de Lluís XIV va ser el de fer concerts privats. En aquest sentit, mitjans de premsa escrita de l'època com el "*Mercur de France*" en donaven testimoni sovint a les seves pàgines. I és precisament per aquesta publi-

cació que hem sabut, per exemple, que Saint Colombe organitzava concerts familiars en què les seves dues filles i ell mateix tocaven el *Basse de viole*. (2)

Segurament també van ser aquestes vetllades musicals les que van propiciar la composició dels seus concerts per a dues violes.

La imatge d'home modest i sense ambició de Saint Colombe, que a més mai no va ostentar un càrrec oficial a la cort, encaixa de ple dins l'òptica amb que sovint a la nostra època mirem l'estatus de la viola de gamba a la segona meitat del s. XVII. Era l'època de la gran figura musical del segle a França, l'anomenat Rei Sol de la música... Jean Baptiste Lully (1632-1687), impulsor de la gran tradició dramàtica de la música francesa. Al seu voltant, quasi a la seva ombra, la resta de compositors intentaven subsistir. Els clavicinistes i els organistes continuaven el seu camí d'expansió. El gambistes, en canvi, eren encara els reis d'un instrument d'ànima aristocràtica que va trobar en la intimitat i el recolliment el seu millor àmbit de comunicació. Malauradament, el que no van trobar van ser les armes per lluitar contra la creixent imposició exercida per la família dels violins vinguda d'Itàlia.

Saint Colombe, que com ja hem dit gaudia del plaer de fer música totalment al seu gust, a casa seva i sense fer concessions als gustos de moda, mai no va publicar cap de les seves composicions, o almenys a la nostra època no en tenim cap notícia... componia per a ell mateix i pel seu entorn immediat, fet que fins i tot es desprèn d'alguns títols de les seves obres.

La seva veritable força estava en la forma de tocar. Anys després de la seva existència



Una seqüència del film *Tous les matins du monde*

Hubert le Blanc (3) explicava que Saint Colombe havia estat capaç d'imitar "els més bells ornaments de la veu".

El llegat

Durant molts anys, les úniques notícies que teníem de Saint Colombe eren gràcies a les referències que sobre ell van aparèixer a publicacions de l'època (com *El Mercure*), a la correspondència personal de membres de l'aristocràcia i fins i tot a diaris personals i alguns llibres de tipus costumista com l'anomenat *Le Parnasse français* escrit per Titon du Tillet (1667-1762) i publicat a París el 1732 en el qual hi ha una gran informació sobre la vida musical francesa de quasi un segle.

En el *Traité de la viole* (1687) Jean Rousseau (1614-1700) precisa que el seu mestre de viola, Saint Colombe -a qui dedica el tractat-, va ser el responsable d'introduir una setena corda a les sis que ja tenia la viola, tot permetent d'entendre la seva tessitura una quarta cap al registre greu (fins a un "la").

Davant d'aquesta afirmació era fàcilment deduïble que Saint Colombe hauria d'haver posat en pràctica aquesta aportació tan rellevant per la tècnica interpretativa i expressiva de la viola de gamba en alguna composició.

Va ser el 1966 quan el musicòleg Paul Hooreman va descobrir l'únic recull d'obres conservat de Saint Colombe. Es tracta d'una col·lecció manuscrita de 67 concerts per a dues *basse de viole* que s'havia conservat quasi miraculosament, després de passar per les mans de diversos col·leccionistes. Finalment el manuscrit va acabar a la biblioteca personal del cèlebre pianista suís Alfred Cortot (1877-1962) (4) on va ser trobat.

Cadascun d'aquests concerts, conservats actualment a la Biblioteca Nacional de París, està format per entre 2 i 5 moviments de dansa en forma de suite amb la tonalitat com a element unificador. Tots estan escrits per a 2 violes de gamba i són el testimoni de la gran imaginació i capacitat creativa de l'autor. A tall estadístic afegirem que les danses que més es

repeteixen són les *gavottes* (n'hi ha 26), després les *sarabandes* (22) i les *gigues* (20). En canvi només hi ha 12 minuets i 5 *courantes*.

No en sabem la data exacte de composició, com tampoc no sabem si van sorgir tot seguits o bé són la recopilació d'uns quants anys de treball. L'únic element clarificador és la inclusió d'unes transcripcions per a 2 violes de peces de Lully, compostes el 1687, un fet que serveix de referència.

L'àngel de la viola

La transcendència del llegat de Saint-Colombe no es limita només a un recull de pàgines perdudes durant moltes dècades, o a l'enriquiment de la tessitura i la capacitat expressiva de la viola de gamba. Seria injust no esmentar la importància del seu vessant de pedagog.

Entre els seus alumnes hi trobem al ja esmentat Jean Rousseau, autor d'un mètode per a la viola. També hi trobem Danoville, que el mateix any que el seu company, el 1687, va publicar una altre obra teòrica, el *Traité pour toucher le Dessus et Basse de viole*, on, en la mateixa línia que Rousseau, es preocupa de la posició de les mans, de l'ornamentació i de les diferents digitacions, incloses en forma de taules. En tot cas, una de les diferències del seu company és que Danoville dedica més lloances al seu mestre a qui arriba a qualificar d'*Orfeu del nostre temps*.

L'alumne de més talent de Saint Colombe va ser, amb tota seguretat, Marin Marais "...un incomparable virtuós parisenc de la viola, les composicions del qual són conegudes arreu..." (5) El destí de Marais va ser Versalles on va convertir-se en un dels protegits de Lully i a qui en alguna ocasió van anomenar "l'Àngel de la viola"... per la seva música i la forma de tocar-la.

Sembla que la relació directa professor-alumne entre Saint Colombe i Marin Marais no va durar un temps excessiu, però va ser intensa. Titon du Tillet ens

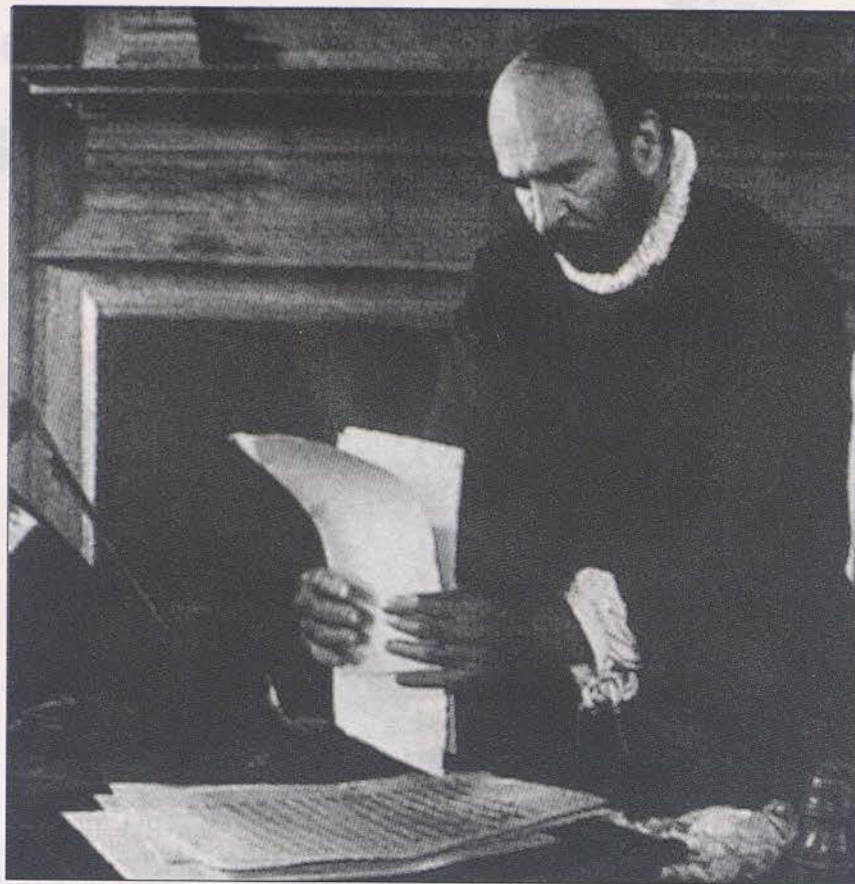
va deixar una descripció prou eloqüent de la relació d'aquests dos virtuoses. "...adonant-se que després de 6 mesos el seu alumne podia arribar a superar-lo va dir-li que ja no tenia res més per ensenyar-li. Marais, que estimava apassionadament la viola, va voler aprofitar encara més el saber del seu mestre. Com que gaudia d'una certa llibertat de moviment per la casa va aprofitar l'estiu, quan Saint Colombe estudiava al seu jardí, envoltat per planxes recolzades en unes branques que ell havia preparat per a poder-hi tocar la viola, amb més tranquil·litat. Marais s'hi apropava cautelosament per a poder escoltar el mestre i sentir com interpretava aquells passatges i aquells cops d'arc que els grans mestres prefereixen guardar-se com un tresor valuós. Això va durar poc, però, ja que aviat Saint Colombe, després d'adonar-se'n va anar a estudiar a la seva cambra per no ser escoltat per l'alumne."(6)

Culminació i mort

Del que no hi ha dubte és que Saint Colombe va ser l'antecessor d'una generació de virtuoses i compositors que, com s'ha comentat en alguna ocasió, van donar cartes de noblesa al *basse de viole*. Una generació on brillen amb llum pròpia al costat de Marais, Antoine de Forqueray (1671-1715) i Louis de Caix d'Hervelois (1670-1760).

Va ser precisament el fill de Forqueray, Jean Baptiste Antoine (1699-1782) qui, el 1747, en l'edició de les úniques 5 *Suites per a viola de gamba* conservades del seu pare, comentava amb to amarg que "la viola malgrat els seus avantatges estava caient en una espècie d'oblit".

La invasió *in crescendo* de la música italiana sobretot durant la primera meitat del s. XVIII va deixar *touché* un instrument com la viola de gamba a qui la tradició va voler convertir en un dels representants més genuïns de la gran tradició musical del barroc francès.



Una esplèndida recreació ambiental

Per aquelles dates s'esdevindria l'agonia de la viola de gamba i també la d'altres instruments, com la flauta de bec, destinats a morir amb l'època que havia representat el seu màxim esplendor...el barroc.

Tots els matins del món

Amb la mort de la viola de gamba també va desaparèixer l'ombra deixada per personatges com Saint Colombe. Però no ha estat una desaparició per sempre. Després d'un oblit de més de dos segles la seva música resorgeix amb un magnetisme especial. El magnetisme que ens fa reviure la màgia i l'esplendor d'un temps de sonoritats fascinants, que encara avui, poden moure, com cap altre, la nostra ànima.

En aquest sentit el film *Tous les matins du monde* ple d'aquesta màgia ha fet possible el prodigi. Un d'aquells prodigis, quasi impensables, dels quals ja en tenim altres testimo-

nis, alguns prou recents. Si, com aquest, són capaços de divulgar el fet musical i recuperar una part, per petita que sigui, del patrimoni musical universal... que sigui així durant tots els matins del món i si cal incloent-hi les tardes i vespres. Per a fenòmens com aquests qualsevol hora es bona.

Veritat?

NOTES

1. L'estrena aquí està prevista pels volts de juny.
2. Nom en francès del membre greu de la família de les violes de gamba.
3. *Defense de la basse de viole*, 1740
4. A part de ser autor d'obres de caràcter pedagògic pel piano i amic de Debussy, va formar part d'un cèlebre trio amb Jacques Thibaud (violí) i Pau Casals (violoncel).
5. Citat per Johann Gottfried Walther, *Musikalisches lexicon*, 1732
6. Precisament d'aquesta petita crònica sorgirà la base de l'argument del film *Tous les matins du monde*.

Xavier Joaquín, la veu de la percussió catalana



per JAUME COMELLAS

La recent concessió del Premi Nacional de Música al percussionista Xavier Joaquín ha significat el reconeixement a una trajectòria força individualitzada en el si de la música catalana. Una trajectòria feta de lúcida tossuderia al servei d'un instrument marginal des del punt de vista del gran protagonisme concertístic, el qual aquest músic serveix amb un lliurament i una devoció que voreja l'apostolat.

Per a Xavier Joaquín, el premi ve a ser com el colofó, "a un període de 20 anys de professionalitat en la qual juga un paper important la meua tasca docent, que ha tingut com a fruits -entre d'altres- els premis

internacionals aconseguits recentment per alumnes meus".

Per al percussionista barceloní això obeeix a la necessitat que ell ha sentit de posar la percussió al dia a casa nostra. I ho especifica "Per no haver-hi res, aquí no hi havia ni aula. Tot això va començar ja el 1975 al Centre d'Estudis Musicals i després el 1979 passo al Conservatori. Ja amb més calma he anat treballant i així han sorgit noves generacions de percussionistes que han assolit un nivell notable".

Aquesta tasca pedagògica ha anat paral·lela a la d'interpret, centrada bàsicament en els 14 anys -del 1972 al 1986- que va ser membre de l'Orquestra Ciutat de Barcelona; anys, que afirma van ser una experiència per-

sonal molt enriquidora. Però després, en alliberar-se de l'absorbent dinàmica de l'orquestra ha pogut diversificar i enriquir la seva dedicació a la interpretació.

Mentrestant va doctorar-se a Würzburg -any 1982- amb el seu gran mestre Siegfried Fink. I, per descomptat, ha actuat com a solista en diferents formacions i ha possibilitat l'estrena de nombroses obres, en el que ha estat una actitud especialment sensible a la música contemporània, la qual, per altra part, ofereix moltes possibilitats a la percussió. En aquest sentit, Xavier Joaquín remarca el fet que d'aquesta relació permanent i afectiva amb la música contemporània ha sorgit una

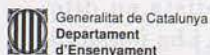
escola de pedagogia musical

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



pla
de Formació
permanent

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

dinàmica que fa que diversos compositors catalans componguin obres per a ell. L'últim a fer-ho ha estat Josep Soler. Justament en el concert celebrat el passat 18 de maig al Nick Havana Xavier Joaquín va presentar obres de compositors catalans. El concert que havia estat enregistrat prèviament amb la col·laboració de Catalunya Música, i el disc corresponent, editat per Audiovisuals de Sarrià, va ser presentat en aquest mateix concert. Aquest mes de juny té previst començar l'enregistrament d'un altre disc format per solos de percussió de compositors contemporanis ja consolidats com és el cas del nostre Joan Guinjoan, de qui interpretarà la seva obra *Tension relax*, i Xenakis i Stockhausen. És un disc de característiques insòlites en el nostre mercat en tractar-se de solos de percussió. Es presentarà passat l'estiu.

La creació del grup Percussionistes de Barcelona, format per alumnes meus, ha constituït, i constitueix, una altra parcel·la de dedicació, ben vinculada a la seva vocació docent, en la qual ha esmerçat moltes energies.

"Va néixer el 1978 a partir del meu criteri que els músics han de fer música de cambra. La finalitat del grup és bàsicament formativa, però a la fi l'evolució del grup l'ha portat a un nivell plenament professional. Els seus components són percussionistes formats íntegrament per mi".

Xavier Joaquín creu que ara es pot parlar d'una escola de percussió a Catalunya, "que personalitzo jo. Quan vaig acabar la carrera el 1972 tenia la inquietud de continuar treballant. Curiosament, en una edició del Festival de Barcelona va actuar Siegfried Fink amb el seu grup. A través de Joventuts Musicals vaig poder entrar en contacte amb ell i això ha resultat molt important per a mi. Des d'aleshores el meu impuls el dec a ell i als seus consells. Jo sempre dic als meus deixebles que tinguin sempre un professor. No es trac-



ta només d'estudiar en el sentit estricte, sinó de mantenir un contacte, d'aprendre, en definitiva".

El proper pas de la carrera de Xavier Joaquín pot portar-lo a ser professor de la Hochschule de Würzburg a proposta de l'esmentat Siegfried Fink. Això, segons ell, "em ve a refermar que el músic ha de tenir un contacte permanent amb un docent. I jo el tinc amb ell. Ens anem trobant, m'invita a donar concerts, he estat convidat com a membre del jurat del concurs de Ràdio Múnic per segona vegada; un concurs en el qual vaig ser finalista el 1977".

Tornem encara al Xavier Joaquín pedagog, en aquesta dimensió tan vocacional seva. "Enguany tindrà lloc la posada en marxa de la reforma de l'ensenyament musical. Estic esperant que això pugui ser important per a la docència musical a casa nostra. I espero que pugui continuar treballant en la formació de noves generacions de músics des del nou context que sorgeixi."

MIKROKOSMOS

Diàleg al vol

Les *Vespro* de Monteverdi acaba- des (quina audició memorable, la del dia 4 d'abril), baixàvem, la meua esposa i jo, les escales d'amfiteatre del Palau.

Un grup de joves ens precedia; entusiastes, vibrants, comentaven el concert. I l'apassionament amb què parlaven dos d'ells (una noia i un noi d'uns setze o disset anys) em va permetre de captar, de forma gairebé literal, un fragment de la conversa; aquest:

-Per cantar bé això, s'ha de tenir fe, s'ha de ser creient!

-No necessàriament... Per sobre de tot, s'ha de ser un bon músic!

-Això és veritat. Però no n'hi ha prou...

-Ah, no?

-No. Jo he dit: per cantar bé!

-I què entens, per cantar bé?

-Per a mi, cantar bé vol dir no solament ser fidel a les exigències tècniques i musicals de la partitura, sinó també donar al text tota la significació que reclama; en les *Vespres*, una dimensió de signe religiós.

-Així, tu preferiries un solista creient, encara que fos mediocre, a un solista ateu, però musicalment de primera fila.

-No és ben bé això... El que vull dir és que, tractant-se d'obres religioses, i en igualtat de condicions musicals, ho farà millor qui creu que no pas qui és ateu...

El minyó no cedia davant l'argumentació dialèctica de la noia.

-Així, et veus en cor d'endevinar quin dels solistes que acabem de sentir és creient i quin no? O penses que tots són creients? Perquè tots ho han fet molt bé, oi?

La noia deixà anar un ambigu:

-Doncs, mira...

seguit d'un estimulanti inici:

...jo crec que, dels que acabem de sentir, en...

Lamentablement ja érem a baix, on els esperaven altres joves de la colla. I no vaig gosar seguir-los (i me'n moria de ganes!) per saber cap on derivava la conversa; estic convençut, però, que el tema els va donar ocasió de llarga discussió amistosa.

Aquella conversa captada al vol (no invento res!) fou el repicó final d'una vetllada memorable. En sortir al carrer, a la percaça d'un taxi, la ciutat ens semblà més bella...

I un pensa que, amb jovent així, capaç de discutir sobre un tema no gens banal, el futur ha de ser forçosament millor.

Pere Artís

Rebuig de l'aplicació de la reforma d'ensenyaments

Una quarantena d'estudiants de Pedagogia Especialitzada del Conservatori Superior Municipal de Barcelona, han adreçat un escrit al Conseller d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya en el qual manifesten la seva disconformitat per l'entrada en vigor de la reforma d'ensenyaments musicals de Catalunya. Després de reconèixer la necessitat de la reforma s'assenyala que és del tot precipitat posar-la en marxa quan a pocs mesos de la seva aplicació, *no són enllestits els dissenys curriculars, així com els currículums específics de les diferents assignatures*. També s'adverteix que hom no ha previst els mecanismes que facilitin el finançament dels importants increments pressupostaris que comportarà la reforma en qüestió. De forma semblant, es denuncia que *no s'ha presentat encara un pla de formació de professorat, del tot imprescindible si es vol garantir-ne l'èxit. Hi ha molts pro*

fessionals -precisa l'escrit- que encara no han sentit parlar dels nous plantejaments i exigències de la llei i difícilment podran, d'aquesta manera, posar-la en pràctica.

Altres aspectes de l'escrit es refereixen a l'absència de previsió geogràfica de distribució de centres i a la discriminació que representa per a Catalunya el fet que *al nostre país no existeixi cap centre del qual s'igui titular l'Administració Educativa, a diferència de la resta de comunitats autònomes*. El document manifesta, en el seu sisè i últim punt, la nostra més gran decepció pel desenvolupament de les "Jornades sobre l'ensenyament musical a Catalunya" celebrades recentment a Sant Cugat que, lluny d'aclarir una mica totes aquestes qüestions, van posar en evidència la manca de previsió i planificació pper part del Departament d'Ensenyament que, potser cal recordar-ho, té competències exclusives..

Veredict del XIII Concurs Joan Massià

Convocat per l'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Cabonell que presideix Joan Tusell, amb la finalitat de mantenir viu el record dels dos il·lustres pedagogs catalans i de divulgar, entre els joves intèrprets, l'obra compositiva del mestre Joan Massià, l'esmentat concurs, enguany destinat a pianistes, va tenir lloc a Barcelona el passat mes d'abril. Després de les proves corresponents, el jurat qualificador, format per Joan Pich Santasusana, en qualitat de president, i per Montserrat Albet, Miquel Farré, Joan Massià i Salvador Pueyo, acordà per unanimitat concedir el Premi Associació Massià-Carbonell a Daniel Ligorio i Ferrándiz i Premi Núria Borés al millor intèrpret de les obres de Joan Massià a Pere Cardús i Puig.

Concerts d'Anna Ricci de música espanyola contemporània



Josep Casanovas

La mezzo-soprano catalana Anna Ricci va oferir dos recitals de música contemporània espanyola corresponent al període 1950-1990, que van tenir lloc a l'Institut del Teatre els dies 28 i 29 d'abril passat. Aquest cicle va ser presentat per Josep Casanovas, crític de "CM/RMC" i va estar dedicat especialment a membres del Cercle Manuel de Falla -Àngel Cerdà, Jordi Giró, Manuel Valls, Joan Comellas, Josep Cercós, Josep Casanovas i Josep Ma. Mestres Quadrenyultra, també, Rodolfo Halffter i Luis de Pablo. En el primer concert, la mezzo-soprano barcelonina va ser acompanyada al piano per Àngel Soler. En el segon va comptar amb la col·laboració de la soprano Meritxell Olaya, de Jordi Rossinyol -gui-

tarra- i del Grup de Cambra Solistes de l'OCB, tots ells dirigits per Ernest Martínez Izquierdo.

És previst de portar aquests concerts a Madrid. L'any vinent s'oferirà una retrospectiva dels anys 60, promoguda també per Anna Ricci però sense la seva intervenció com a intèrpret i deixant pas a artistes joves.

El cicle ha comptat amb la col·laboració de l'Associació Catalana de Compositors, l'Ajuntament de Barcelona, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Ministeri de Cultura, l'OCB, Catalunya Música i Jorquera Pianos. Catalunya Música i Ràdio 2 cuiden de l'enregistrament, respectivament, dels concerts de Barcelona i de Madrid.

Èxit del cor i orquestra del Liceu a Sevilla

La participació del Cor i l'Orquestra titulars del Gran Teatre del Liceu, als concerts inaugurals celebrats al Teatro La Maestranza de Sevilla amb motiu de l'Exposició Universal que se celebra en aquesta ciutat, han constituït sengles èxits remarcables per a aquestes formacions. L'Orquestra, dirigida pel seu titular Uwe Mund, va participar en un concert en el qual va acompanyar la soprano Nikki Li Hartliep, que havia substituït Margaret Price, i al mateix temps va oferir diversos fragments del gran repertori operístic. Per la seva part, el Cor del Liceu, dirigit pel seu titular Romano Gandolfi, i, amb el suport d'un grup instrumental, va interpretar la *Petite Messe solennelle* de Rossini i *Les noces* de Stravinsky. Les veus solistes van ser les de la soprano Ana María González, les mezzo-soprano Anna di Mauro i Bernardette Manca Di Nissa, el baix Albert Dohmen i el tenor Dalmau González. La crítica sevillana, així com també corresponents estrangers a la ciutat sevillana, va destacar especialment la tasca de l'Orquestra i del Cor liceista i dels seus directors amb una unanimitat total, extensiva, encara que en menor mesura, als solistes vocals, entre els quals van destacar especialment els esmentats Ana María González i Dalmau González. Així mateix es va destacar l'aportació de les masses artístiques estables del Liceu a la producció de *Carmen* -un dels esdeveniments estrella dels actes culturals de l'Expo- dirigida per Plácido Domingo.

AKELARRE en clau de Sol

La revista setmanal de la música clàssica



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

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

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

Sempre
al servei
del
món musical



Victòria dels Àngels Premi Pau Casals

La soprano barcelonina Victòria dels Àngels ha estat guardonada amb el Premi Pau Casals, atorgat per primera vegada i instituït i convocat per Olimpíada Cultural. El premi està dotat amb cinc milions de pessetes i un trofeu que reprodueix una escultura de Joan Miró.

El jurat va estar presidit per Lluís Claret, el qual va remarcar la importància d'atorgar un guardó d'aquestes característiques a una artista de la projecció i reconeixement universal de la soprano catalana, fet amb el qual hom contribueix a honorar la memòria de Pau Casals, de qui justament Victòria dels Àngels va ser molt bona amiga personal.

Aquest guardó serà lliurat en un acte que tindrà lloc en data encara no determinada, prèvia a l'inici dels Jocs Olímpics.

Com és sabut, Victòria dels Àngels clourà la temporada liceística actual en un retorn d'una alta significació emotiva, ultra artística. El concert tindrà lloc el 24 de juliol i la cantant actuarà acompanyada al piano per Manuel García Morante.

Marilyn Horne i Arleen Auger a la programació olímpica del Liceu



Marilyn Horne

Un recital de Marilyn Horne i Arleen Auger, que tindrà lloc el dia 31 de juliol, constituirà una de les manifestacions més importants de la titulada "Programació Olímpica" que tindrà lloc al Teatre del Liceu. Les dues grans cantants estaran acompanyades per l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu dirigida per Randall Behr i el programa estarà dedicat a àries i duos de Rossini.

Un altre esdeveniment destacat serà el recital que oferiran el tenor barceloní Jaume Aragall i la soprano italiana Miriam Gauci -amb qui va compartir el repartiment de la darrera versió de *La Bohème* al Liceu-. Aquest recital tindrà lloc el dia 29 de juliol amb l'acompanyament de l'Orquestra Simfònica del Teatre del Liceu sota la direcció de Romano Gandolfi i el programa és format per àries i duos d'òpera.

En el terreny líric cal destacar així mateix el recital que oferirà la mezzosoprano italiana Cecilia Bartoli el dia 28 de

juliol acompanyada al piano per Gyorgy Fisher.

La "Programació Olímpica" liceística, l'obrirà un altre esdeveniment destacat i d'una importància especial. Es tracta de l'actuació de l'Esbart Dansaire de Rubí, la formació més important dedicada al ballet català que, acompanyada per la cobla La Principal del Llobregat, oferirà un programa de danses tradicionals catalanes.

El dia 27 de juliol l'Orquestra Simfònica i el Cor del Teatre del Liceu, dirigits per Uwe Mund, interpretaran un programa integrat per obres de compositors catalans contemporanis i el dia 30 de juliol la Filharmònica i el Cor Estatal de Minsk, dirigits per Leo Krämer, interpretaran l'oratori de Xavier Benguerel *El Llibre Vermell*.

Completarà el cicle l'actuació del Ballet Líric Nacional (3-8 d'agost) dirigit per Nacho Duato, que oferirà dos programes diferents basats en coreografies de l'esmentat coreògraf.

41

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

19 de Junio al 5 de Julio de 1992

FECHA DATE	HORA TIME	LUGAR VENUE	INTERPRETES / COMPAÑIAS / ORQUESTAS SOLOISTS / COMPANIES / ORCHESTRAS	PROGRAMA PROGRAM
Viernes 19 de Junio	23'00	Teatro del Generalife	Les Grands Ballets Canadiens Estrella Estévez, Soprano Orquesta Ciudad de Granada , Richard Hoenich, Director <i>En colaboración con la Sociedad Estatal del V Centenario y Ministerio de Cultura</i> <i>Patrocinado por</i>	House/Sessions, Agitato, Kudelka/Prokofiev, Désir, Massine/Picasso/Falla, El Sombrero de tres picos. (Estrenos en Europa)
Sábado 20 de Junio	11'30	Iglesia de la Magdalena	Ton Koopman y Tini Mathot , Organo doble	Solista, Seis Sonatas
	22'30	Palacio de Carlos V	I Solisti Veneti , Claudio Scimone, Director	Obras de Vivaldi, Turina, De Pablo y Boccherini
	23'00	Teatro del Generalife	Les Grands Ballets Canadiens Estrella Estévez, Soprano Orquesta Ciudad de Granada Richard Hoenich, Director <i>En colaboración con la Sociedad Estatal del V Centenario y Ministerio de Cultura</i> <i>Patrocinado por</i>	House/Sessions, Agitato, Kudelka/Prokofiev, Désir, Massine/Picasso/Falla, El Sombrero de tres picos. (Estrenos en Europa)
Domingo 21 de Junio	22'30	Palacio de Carlos V	I Solisti Veneti , Claudio Scimone, Director	Obras Rossini, Tartini, Vivaldi, Rolla, Pasculli y Bottesini
	23'00	Colegio del Ave María	Carmen Linares , Cantadora y su Grupo <i>Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo</i>	Obras de Falla, García-Lorca y Cante Jondo
Lunes 22 de Junio	22'30	Palacio de Carlos V	Ensemble, Cora y Orquesta Musicatize Lionel Peintre, Barítono, Rodolfo de Souza, Recitador, Jean Marc Aymes, Clavicembalo, Roland Hayrabedian, Director <i>En Colaboración con AFAA, FNAC, Comité National pour la Célébration du Cinquième Centenaire de la Rencontre des deux Mondes Méridiano y Arenal de Maiz</i>	Debussy, Trois chansons, Ohana, Swan Song, Nuit de Pouchkine, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías
	23'00	Colegio del Ave María	Familia Habichuela , Una dinastía Flamenca <i>Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo</i>	
Martes 23 de Junio	22'30	Museo Arqueológico	Frank Braley , Piano	Obras de Haydn, Debussy, Beethoven y Rachmaninov
	23'00	Colegio del Ave María	Manolete , Bailar y Grupo de Arte Flamenco <i>Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo</i>	
Miércoles 24 de Junio	22'30	Museo Arqueológico	Trio Wanderer	Mendelssohn, Trio n°2 op. 66, Saint-Saëns, Trio n°2 op. 62, Haydn, Trio XV 21
	23'00	Colegio del Ave María	Gerardo Nuñez y Mario Cortés , Guitarra en concierto Adrián y Joaquín Cortés , Bailaores <i>Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo</i>	
Jueves 25 de Junio	23'00	Teatro del Generalife	Ballet Lírico Nacional , Nacho Duato, Director Artístico Grupo de Percusión de la Orquesta Ciudad de Granada (*) M^o del Mar Bonet y su Grupo (**) <i>Patrocinado por</i>	Roriz/Emiliano, Trece gestos de un cuerpo Kylian/Chávez, Stamping Ground (*) Duato/Bonet, Arenal (**)
	23'00	Palacio de Carlos V	Enrique Morente , Voz Flamenca Antonio Robledo , Piano Orquesta Ciudad de Granada , Andrée Presser, Director <i>Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo</i>	Robledo/Morente, Alegro Soleá para Orquesta de Cuerda, Piano y Voz Flamenca, Robledo/Morente, Fantasia de Cante Jondo para Voz Flamenca y Orquesta
Viernes 26 de Junio	12'00	Museo Arqueológico	Alta Mysica	La música en los reinos cristianos del occidente medieval y cancionero musical judeo-español
	23'00	Teatro del Generalife	Ballet Lírico Nacional , Nacho Duato, Director Artístico Grupo de Percusión de la Orquesta Ciudad de Granada (*) M^o del Mar Bonet y su Grupo (**) <i>Patrocinado por</i>	Roriz/Emiliano, Trece gestos de un cuerpo Kylian/Chávez, Stamping Ground (*) Duato/Bonet, Arenal (**)
Sábado 27 de Junio	22'30	Museo Arqueológico	Esti Keinan Ofri y Grupo	Cancionero y Romancero Sefardi
	22'30	Palacio de Carlos V	Orquesta Kirov del Teatro Mariinsky de San Petersburgo Georges Pretre, Director	Rossini, Obertura de Guillermo Tell, Mussorgsky, Una Noche en el Monte Pelado, Borodin, Danzas Polonizas de El Príncipe Igor, Mussorgsky/Ravel, Cuadros de una Exposición

41

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

19 de Junio al 5 de Julio de 1992

FECHA	HORA	LUGAR	INTERPRETES / COMPAÑIAS / ORQUESTAS	PROGRAMA
DATE	TIME	VENUE	SOLOISTS / COMPANIES / ORCHESTRAS	PROGRAM
Domingo 28 de Junio	11'30	Iglesia de la Magdalena	Orfeón Donostiarra , José A. Sáinz, Director Susan Chilcott, Lola Casariego, Joan Cabero, Enrique Baquerizo, Josu Oquiñena, Piano, Jordi Vergés, Organo <i>Conmemoración Bicentenario del nacimiento de G. Rossini</i>	Rossini, <i>Pequeña Misa Solemne</i>
	22'30	Palacio de Carlos V	Orquesta Kirov del Teatro Marijnsky de San Petersburgo Valeri Guergiev, Director	Rimsky-Korsakov, <i>Capricho Español</i> , Shostakovich, <i>Sinfonía nº 6 op. 54</i> , Tchaikovsky, <i>Sinfonía nº 6, en Re menor, op. 74. "Patética"</i>
Lunes 29 de Junio	20'30	Palacio de Congresos	Orfeón Donostiarra , José A. Sáinz, Director Enriqueta Tarrés, Carmelo Martínez, Mabel Pereinstein, Jorge Antón, Alfonso Echeverría, Gabriel Moreno, José Ruiz, Orquesta Sinfónica de Euskadi M. A. Gómez Martínez, Director	Guridi, <i>Diez Melodías Vascas</i> , Falla, <i>La Vida Breve</i>
	22'30	A. Manuel de Falla	Victoria de los Angeles , Soprano Geoffrey Parsons, Piano	Obras de Rodrigo, Montsalvatge y a determinar
Martes 30 de Junio	12'00	Catedral de Granada	José Ortí, Trompeta Maite Iriarte, Organo	Obras de Purcell, J. S. Bach, Händel, Viviani, Widor y Torelli
	22'30	Plaza de las Pasiegas	Coro de Valencia , Francisco J. Perales, Director Orquesta Ciudad de Granada , Nicolás Kraemer, Director Susan Chilcott, Carolyn Watkinson, Nigel Robson, Estrella Estévez, Nigel Short, Willard White, Huw Priddy, Jamie McDougal, Silvia Tre, Joaquín Martí, Tomás Puch, José Carlos Plaza, Dirección Escénica, Pedro Moreno, Escenografía y figurines, José Luis Rodríguez, Iluminación <i>Producción del Palau de la Música de Valencia y Area de Música del IVAECM</i>	Monteverdi, <i>Orfeo</i>
Miércoles 1 de Julio	20'30	Palacio de Congresos	Orquesta Sinfónica de Sevilla , Vjekoslav Sutej, Director	Turina, <i>Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra</i> , Ravel, <i>Daphnis et Chloé (segunda suite)</i> , Prokofiev, <i>Romeo y Julieta (1ª y 2ª Suite)</i>
	22'30	Plaza de las Pasiegas	Mismo Reparto del día 30 de junio	Monteverdi, <i>Orfeo</i>
Jueves 2 de Julio	22'30	Palacio de Carlos V	Gundula Janowitz, Soprano Charles Spencer, Piano	Lieder de Mozart, Schubert, Brahms y Strauss.
Viernes 3 de Julio	22'30	Palacio de Carlos V	Academy of Ancient Music , Christopher Hogwood, Director	Obras de Montesardo, Playford, Telemann, Corelli y Händel
	23'00	Teatro del Generalife	Mikhail Baryshnikov Productions Inc. Presenta White Oak Dance Project <i>Patrocinado por The British Council</i>	Graham/Horst, <i>El Penitente</i> , Monk, <i>Break</i> , Clarke/Mendelssohn, <i>Nocturne</i> , Morris/Tcherephine, <i>Ten Suggestions</i> , Morris/Cavalli, <i>Canonic 3/4 Studies</i> .
Sábado 4 de Julio	12'00	Catedral de Granada	Jennifer Bate, Organo	Obras de Correa de Arauxo, Scarlatti, Händel, Bach, Bate
	22'30	Palacio de Carlos V	Academy of Ancient Music , Christopher Hogwood, Director <i>Patrocinado por The British Council</i>	Obras de Händel, Albinoni, Boyce y Marcelo
	23'00	Teatro del Generalife	Mikhail Baryshnikov Productions Inc. Presenta White Oak Dance Project <i>Patrocinado por The British Council</i>	Morris/Haydn, <i>A Lake</i> , Dudley/Mendelssohn, <i>Armónica</i> <i>Breakdown</i> , Lubovitch/Mozart, <i>duet from Concerto Six</i> <i>Twenty-Two</i> , Lubovitch/Paul, <i>Waiting for the sunrise</i>
Domingo 5 de Julio	20'30	Palacio de Congresos	Orquesta Ciudad de Granada , Salvador Mas, Director Lena Lootens, Soprano	Monasterio, <i>Adios a la Alhambra</i> , Chapi, <i>Los Gnomes de la Alhambra</i> , Bretón, <i>En la Alhambra</i> . Mahler, <i>Sinfonía nº 4 en Sol mayor</i>
	22'30	Palacio de Carlos V	Orquesta de Schleswig-Holstein , Lorin Maazel, Director Ingolf Turban, Violin	Chabrier, <i>España</i> , Paganini, <i>Concierto nº 2 op. 7</i> , Dvorak, <i>Sinfonía nº 9 op. 95 "Del Nuevo Mundo"</i>

Venta de localidades e información: Centro Cultural Gran Capitán. C/ Gran Capitán, 24. 18002 Granada.
Apartado de Correos 64. 18080 Granada. Teléfono 206847. Fax 206812.
Esta programación podrá ser susceptible de cambios.



JUNTA DE ANDALUCÍA



DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Convocatòries

PREMIS NACIONALS DE MÚSICA. Sisena convocatòria. Concedits pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Dotze categories: Premi honorífic a la trajectòria musical; premi a la composició; premi a l'edició de llibres de música; premi al promotor; premi a l'interpret de música clàssica; premi a l'interpret de música contemporània; premi a l'interpret de jazz; premi a l'interpret de pop-rock; premi a l'interpret de música lleugera; premi a la interpretació de música tradicional i popular. Sol·licituds mitjançant instància a la Direcció General de Promoció Cultural o a qualsevol dels serveis territorials del Departament de Cultura de la Generalitat.

XXI CURS INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSEP LLUÍS LOPÀTEGUI. Organitzat per Aula de Música 7. Del 6 al 16 de juliol a Sant Cugat del Vallès. Es concedeixen un nombre limitat de beques. Data límit d'inscripció: 5 de juliol. Informació: Aula de Música 7. Av. Diagonal, 237, 2n, 1a. 08009 Barcelona. Tel. 2074022

III CONCURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ DE GUITARRA CLÀSSICA. Convocat per l'Associació Belga Le Primitif de la Guitare, del 21 de setembre al 4 d'octubre a Bèlgica. Poden presentar-s'hi els guitarristes de qualsevol nacionalitat que no superin els 32 d'anys d'edat. S'atorguen 10 premis entre 200.000 i 10.000 francs belgues i quatre premis especials. Jurat: Rafel Iturri, Roberto Aussel, Renè Bartoli, Carlos Bonell, Leo Brouwer, Alexander Frauchi, Jesus Gonzales-Mohino, Godelieve Monden, Alberto Ponce, Konrad Ragossing, Victor van Puyenbroeck i Milan Zalenka. Informació: Primitif de la Guitare. Concours International. C/O Mr. Pierre Denis, Place du Chief-Lieu, 9, 6040 Charleroi-Jumet. Bèlgica.

CURSOS DE L' INSTITUT JOAN

LLONGUERAS. *Curs d'Educació Musical Willems: Curs de Sensibilització i Introducció al Mètode, del 26 al 29 d'agost. Curs d'Aplicació del Mètode en l'Educació Infantil i Primària, del 31 d'agost al 3 de setembre. professor: Jacques Chapuis. Informació: Institut Joan Llongueras, c/ Sèneca, 22, 08006 Barcelona. Tel. 217 1894*

X PREMI REINA SOFIA DE COMPOSICIÓ MUSICAL. Convocat per la Fundació Ferrer Salat i dotat amb 1.500.000 pessetes. La composició haurà d'atènyer-se a una plantilla orquestral normal, amb o sense solistes i amb o sense mitjans electroacústics. El gènere de l'obra és lliure. Data límit de presentació: 31 d'agost. Informació: Fundació Ferrer Salat. Gran Via de Carles III, 94. 08028 BARCELONA.

NOVÈ CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL DE GIRONA. Dirigit per Carles Guinovart. S'impartirà en les especialitats de piano, violí, violoncel, cant, guitarra, orgue, arpa, anàlisi musical, composició, pedagogia musical i tècnica de base de piano, violí i violoncel. Quadre de professors: Luiz de Moura Castro, Josep Maria Colom, Aquiles Delle Vigne, Carme Poch, Alfred Herzog, Vartan Manoogian, Elias Arizcuren, Josep Bassal, Manuel Guillén, Gabriella Ravazzi, José Tomàs, Andreas Arand, Maria Rosa Calvo-Manzano, Carl Schachter, Carles Guinovart, Jacques Chapuis, Agustí Coma, Lenian Benjamins i David Westfall. Informació general: Centre Cultural la Mercè; Pujada de la Mercè, 12, 17004 Girona. Tel. 972-419422. Inici del curs: 20 de juliol.

VIII PREMI DE CANÇÓ PER A INFANTS. Convocatòria d'àmbit internacional convocat per l'Institut Acció Cultural de Reus. Adreçat a persones vinculades a la creació i pedagogia musicals. S'estableixen els apartats: de 5 a 7 anys (cançó a una sola veu amb acompanyament instrumental); de 7 a 10 anys (polifonia a dues o tres veus amb o sense acompanya-

ment instrumental, i cànon); de 10 a 14 anys (polifonia a dues o tres veus amb o sense acompanyament instrumental i cànon). Jurat: Dolors Graupera, Albert Llanas, Xavier Sans Fortuny i Anton Colom (secretari). Termini de presentació d'obres: del dia 1 d'agost al 30 de setembre. Informació: Institut Municipal d'Acció Cultural. c/ sant Joan 27, Casa Rull. 43201 Reus.

I CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA BARROCA CIUDAD DE SEGOVIA. Tindrà lloc a aquesta ciutat del 5 al 15 d'agost. Hi seran impartides assignatures de cant (Charles Brett), flauta de bec (Mariano Martín), violí i música de cambra (Isabel Serrano), clavicèmbal i baix continu (Rinaldo Alessandrini), pianoforte (Patrick Cohen), guitarra, llaüt i tiorba (Gerardo Arriaga, violoncel i viola de gamba (Philippe Foulon), dansa (Barbara Sparti) i construcció d'instruments (Carlos González i José Ángel Espejo). Paral·lelament se celebraran tres cursos monogràfics sobre "Interpretació de la música per a flauta del segle XIII", "Rossini: el darrer divuitesc" i "Ornamentació per a teclat en la família Bach", professats respectivament per Jorge Caryevski, Andrés Ruiz Tarazona i Maria Lluïsa Cortada. Completarà el curs un programa de nou concerts a càrrec dels professors del curs. Informació: Asociación de Música Barroca, c/ del Acuerdo, 17, 1a. 28015 Madrid. Tel. i Fax 91-523 1397

IV CONCURS INTERNACIONAL DE CANT JULIÁN GAYARRRE. Del 26 de setembre al 5 d'octubre a Pamplona. President d'honor: Josep Carreras. Obert a totes les cantants nascudes entre el dia 1 de gener de 1960 i el 31 de desembre de 1974, i a tots els cantants nascuts entre el dia 1 de gener de 1957 i el 31 de desembre de 1972. Premis oficials de 1.000.000, 600.000 i 400.000 pessetes tant per a veus masculines com femenines. Diversos premis especials i borses d'estudi. Data límit d'inscripció: 31 de juliol Informació. Concurs Internacional de Cant Julián Gayarre. Dirección General de Cultura. Pamplona.

A l'hora de l'agraïment



Montserrat Caballé, amb el president de la Generalitat i amb el de l'Orfeo Català.



Josep Carreras, en el seu recital en homenatge a l'Orfeo Català

per FÈLIX MILLET

Camí dels cent primers números de la revista, el lector atent i fidel trobarà per primera vegada el meu nom en la relació de col·laboradors. L'excepcionalitat del fet obeeix, forçosament, a una motivació també excepcional. No podia ser altrament.

Quan aparegui aquest article farà pocs dies que un recital de la gran soprano Montserrat Caballé, coronat amb la interpretació de *El cant dels ocells* i *El cant de la senyera* amb l'Orfeo Català, haurà posat fi oficialment als actes commemoratius del primer centenari d'aquesta entitat que m'honoro presidir.

Han estat exactament nou

mesos atapeïts d'activitat; de manifestacions plenes sempre d'una alta significació i sovint també d'una gran entitat artística i cultural, com són, entre d'altres, el recital esmentat; com va ser el que unes setmanes abans va oferir el gran tenor Josep Carreras; o bé el cicle de conferències o la inauguració a Montserrat el mes de setembre dels actes commemoratius durant una jornada festiva de grata memòria.

El resultat tan feliç de la celebració -extensa en el seu cicle anyal de durada i intensa en contingut- ha estat possible gràcies a la confluència de nombrosos factors positius que s'han congregat a redós de l'Orfeo i que a la fi no podien sinó abocar a la realitat que ara contemplem legíti-

mament satisfets.

En primer lloc cal parlar forçosament del pes de l'Orfeo Català; de la transcendència de la seva història; de com la seva obra rica i complexa forma part del sentiment i de l'ànima del poble català en allò que constitueix una identificació constantment consolidada.

En un segon lloc, molt important, cal tenir present que l'Orfeo Català ha arribat als seus cent anys d'existència en un moment de gran potència creativa. Ha estat un punt d'arribada que l'entitat ha pogut viure en un context vital com en poques altres oportunitats de la seva complexa història s'ha produït. Sense entrar en valoracions subjectives, que no m'estaria bé de pregonar, hi ha l'evidència d'unes realitats i



Acte inaugural del Centenari de l'Orfeó Català

d'uns arguments objectius que felixment són els que són. Tot allò que es mou en el si de la seu de l'Orfeó, al Palau de la Música Catalana, gaudeix d'una salut privilegiada, com és el cas, en primer lloc, del cor de l'Orfeó, i derivadament de l'esplèndida realitat dels grups de planter -juvenili i infants-.

Les formacions novelles -Cor i Orquestra de cambra- estan demostrant dia a dia la validesa de la fórmula que les inspira, mentre que en un altre ordre de coses la posada en marxa del cicle de gran concertisme Palau 100 i la creació de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana obren noves expectatives cara a un futur falaguer en el pla dels objectius més ambiciosos, per altra part plenament coherents amb l'esperit que ha

presidit sempre l'actuació de l'Orfeó Català. Esmento finalment la publicació que acull aquest escrit, la bona marxa de la qual ha estat revitalitzada amb el feliç maridatge amb Catalunya Música.

Un altre factor decisiu de l'èxit dels actes commemoratius del centenari de l'Orfeó ha estat, sens dubte, la col·laboració que tota la societat civil catalana ha ofert a l'Orfeó Català. Ha estat com una allau impetuosa i exultant que ha sadollat amb escreix les expectatives més optimistes. Totes les instàncies socials han estat amants a la representativitat històrica, cultural i social de l'efemèride en allò que ha constituït una demostració de sensibilitat excepcional que en honorar l'Orfeó Català, ho han fet a si

mateixes.

Des de les institucions de govern, en un capteniment sensible i generós, a les entitats gremials i professionals, passant per entitats diverses, així com també particulars a títol individual, tot el teixit d'això que respon a la moderna accepció de societat civil, ha acompanyat l'Orfeó en aquest any excepcional, fet que em satisfà testimoniar i agrair amb el meu millor ànim.

I en aquest context vull destacar, especialment, l'actitud de professionals de la música, per la significació específica del seu gest. La història de l'Orfeó Català està farcida de mostres d'estima per part de grans noms de la música universal. El gran metge-missioner-músic Albert Schweitzer en constitueix una referència cabdal i definitiva. I junt amb ell, altres grans artistes que, amb la seva paraula, la seva música i el seu gest, van testimoniar en el seu moment el seu afecte per l'entitat. El mestre Pau Casals ocupa un lloc de privilegi junt també amb Blanca Selva, Isaac Albéniz, Enric Granados, Wanda Landowska, Richard Strauss i molts d'altres.

Al cap de cent anys d'existència, noves grans figures, com és el cas dels nostres Montserrat Caballé i Josep Carreras, mantenen la torxa de l'alta consideració de l'entitat per part de músics excepcionals, fet que m'honora reconèixer amb tots els pronunciaments al mateix temps que em plau situar-los, perquè així correspon legítimament, en la tradició i en la línia de continuïtat dels seus il·lustres antecessors en tal tipus d'actitud.

En l'abraçada d'agraïment a tots ells i a tots els altres professionals que igualment han fet costat a l'Orfeó Català en aquests mesos entranyables que acabem de viure tots, vull incloure, en nom de l'Orfeó Català, el meu profund reconeixement a totes les instàncies que ens han fet costat amb una predisposició, una generositat i un ànim que formen part ja dels fets més vius i immarcescibles de la història de l'entitat.

Tres filharmòniques emblemàtiques

per JOSEP CASANOVAS

Els esdeveniments culturals i olímpics d'enguany han fet confluïr també a Barcelona un gran nombre d'orquestrs simfòniques, totes entre les més importants a escala mundial. Sant Petersburg (Leningrad), Berlín i Israel, les hem escoltades en un breu interval de dies, tal comensem fer encara amb Filadèlfia, després de cloure's la present edició de la revista. Són grans conjunts que obliquen a una reflexió comparada de la seva significació quant a exponents d'unes respectives cultures. Quan es tracta d'institucions d'una personalitat tan consolidada, s'hi amaguen pobles i races, paisatges i llums. Potser l'exemple més clar del que acabem d'apuntar pot ésser precisament la primera de les orquestrs esmentades que hem escoltat, la de Sant Petersburg, fins ara Leningrad. La clau secreta que s'amagava darrera resta actualment al descobert amb el precipitat canvi de denominació. La ciutat soviètica que ha estat servant durant setanta-cinc anys un rostre tradicional genuí únic, ha estat dissimulant la permanència d'uns vells aromes en les seves fantàstiques perspectives urbanes i les misterioses nits blanques. És curiós de constatar com aquesta personalitat tan fortament distintiva mai no va ésser negada ni rebutjada durant els anys de la revolució, ans al contrari, acceptada i aviciada com un fill preferit. Una manifestació ben clara de tot això és evidentment aquesta Filharmònica, que durant tots aquests anys darrers hem anat sentint com una mostra d'art exaltadament romàntic, gairebé reaccionari. Sempre retornaven a uns Txaikovski emblemàtics que



La Filharmònica de Berlín al Teatre del Liceu

ara han tornat una vegada més com a programa exclusiu, la *Primera* i la *Sisena* simfonies. És tan perfecta la seva interpretació d'aquest compositor, tan autèntica volem dir més aviat, que avui dia no podem evitar una certa esgarripança, com d'un dolç anacronisme. Fins i tot en aquest cas present, un director com Yuri Temirkanov, de clara afectació, s'encarregava d'insistir encara més a fer destacar aquest aspecte d'un compositor envoltat com d'una litúrgia remota. Si existeix una versió genuïna de Txaikovski, deu ésser forçosament aquesta dels filharmònics de Sant Petersburg, versió, però, que només podem acceptar venint directament de les seves mans perquè té la virtut de referir exactament tota aquella anècdota personal i l'estereotip cultural que venim esmentant. Són lectures que venint d'un altre conjunt podríem trobar segurament afectades i efectistes però que en aquest cas resulten realitzades amb una

convicció i una escola tal, en definitiva, que no poden més que provocar una admiració decidida. Continuem trobant sempre les mateixes cordes dolces, aptes per als matisos més infinitesimals, acostumades a apianar un pianíssim o a fer que qualsevol frase musical sigui un objecte sonor de profunda evolució dinàmica. Res no resta mai en un sol pla sinó que existeix sempre una dimensió interna pròpia, al servei, és clar, d'aquesta litúrgia txaikovskiana que venim esmentant. Anotem encara experiències úniques, com la del fagot solista de la *Sisena simfonia*, de sonoritat misteriosa i potent, amb un vibrat i bellesa sonora inaudites.

També la circumstància cultural del país, i segurament també la pròpia circumstància alemanya, àdhuc l'absència de Karajan, han fet que enguany tornés a "tocar" visita dels filharmònics berlinesos. Actualment n'és titular Abbado, però troba en Barenboim el director ideal per a una

gira de les dimensions com la present, tan intensa i dura. Aquest conjunt és ja tan conegut de tots, fins i tot "al natural" (malgrat les seves visites més aviat comptades), que no admet ja una presentació especial si no és la que fa recordar la formació tan densa i sòlida dels seus components. Escola unànime, acadèmia implacable, perfecció individual, tot elevat a la més alta potència i, sobretot, la mateixa evidència de sempre, la d'una dedicació absoluta en cada instant de les execucions. Ací els escenaris són ja uns altres ben diferents dels de les glaçades ribes del Neva. Som ara en contacte amb les disciplines prussianes aliades amb un no menys important focus cultural. Per altra banda, el curt nombre de directors titulars que durant aquests llargs cent anys de vida ha tingut l'orquestra berlinesa no ha estat incompatible amb la constitució d'una personalitat molt profunda. No en va es parla dels "Filharmònics" com d'un monstruós conjunt de cambra al qual només poden accedir membres i directors molt escollits i contrastats.

Aquesta actuació amb Barenboim ha arribat evidentment en un moment especialment interessant de l'Orquestra, necessitada d'una renovació ja evident atenent els darrers anys de decadència de Karajan a qui tot-hom venia fent el retret de visibles amaneraments. Barenboim és un director interessant, probablement molt més important quant a música integral que com a conductor pròpiament dit, però que conjuga admirablement amb aquests grans conjunts de forta tradició i personalitat. No és una batuta espectacular, però mostra en canvi una visible assimilació total de la partitura de torn. Voldria només circumscriure'm a la *Novena* de Bruckner, que recordarem llargament. Obra tan monumental com misteriosa entre les del compositor, planteja al director reptes gegantins que només hem trobat resolts pels més grans mestres, i ara i aquí pel geni de Barenboim. Bruckner té internament pro-



Zubin Mehta

fundes imbricacions harmòniques i temàtiques, sobretot aquesta *Novena*, que el fan especialment atractiu als seus coneixedors, però que a l'oient, gairebé sempre ocasional i sense massa experiència, apareixen com un teixit alternat de grans corals i cànons d'èpiques resonàncies wagnerianes amb innumbrables passatges contrastants d'aparença retòrica, per no dir repetitiva. Així, si el responsable de la versió es limita a exercitar uns dots de "conductor", ens trobarem en el cas freqüent del resultat espectacular sense arribar a justificar aquelles "divines longituds" que sovint se'ns faran tedioses. Amb Bruckner es veu de seguida qui l'ha assumit en la seva totalitat i l'ha estudiat amb un afecte sincer, tot descobrint els seus dubtes, les versions successives i la raó de ser d'aquestes longituds extremes.

Aquí hem vist el Barenboim de les grans produccions wagnerianes que es movia en l'interior d'aquest Bruckner com ho fa amb una *Sonata* de Beethoven, amb un coneixement exhaustiu i,

per tant, amb el domini total del més breu instant sonor. I és clar, ha trobat en els berlinesos aquesta adhesió total de què parlàvem, capaç d'assolir els cims de la versió absoluta, digna de la gravació directa. No ha estat solament la realització esclatant sinó l'actualització total dels *Feierlich* i dels *misteriosos* brucknerians, dels clarsobscurs, de la justificació del més lleu passatge de pont, aparentment anodí. Per aquest Bruckner calia un director i un conjunt totals, absoluts. De l'orquestra era ben sabuda la seva qualitat, per al director l'obra ha representat com un doctorat *honoris causa*. I encara una sorpresa, la del *Concert per a piano* núm. 1 de Beethoven amb que a les poques hores de l'esforç titànic d'aquell Bruckner a iniciava novament Barenboim el segon programa barceloní; i diem sorpresa perquè el que humanament hagués pogut convertir-se en una perdonable lectura de tràmit tornà a ser una de les interpretacions més inspirades del pianista. Aquí hi hagué un segon moviment memorable.

Poques sorpreses reservava en canvi la Filharmònica d'Israel sota la batuta de Zubin Mehta. Llevat del començament del seu programa, les curioses sis *Peces per a orquestra* de Webern, belles, aforístiques, veritable antítesi al Bruckner que havíem escoltat feia escassament vint-i-quatre hores, la resta, una *Júpiter* i una *Quarta* de Brahms, tot es produí dintre del marge d'èxit personal i espectacular del conductor (matisem amb tota intenció el títol). De Mehta fa ja anys que coneixem a fons les interpretacions de gran nivell d'aquest tipus de programes, d'un nivell però, de fórmula estàndard, sense sorpreses, sense descobrir-hi mai res de nou. Tot, com la mateixa orquestra quan ell la dirigeix, de molta qualitat, fins i tot esclatant, però sense el misteri del nou Brahms en el protagonisme del vent recentment descobert o retrobat o com a mínim amb un cert segell d'autor, de director genuí creador.

La inefable atracció dels pols

per DAVID PICÓ

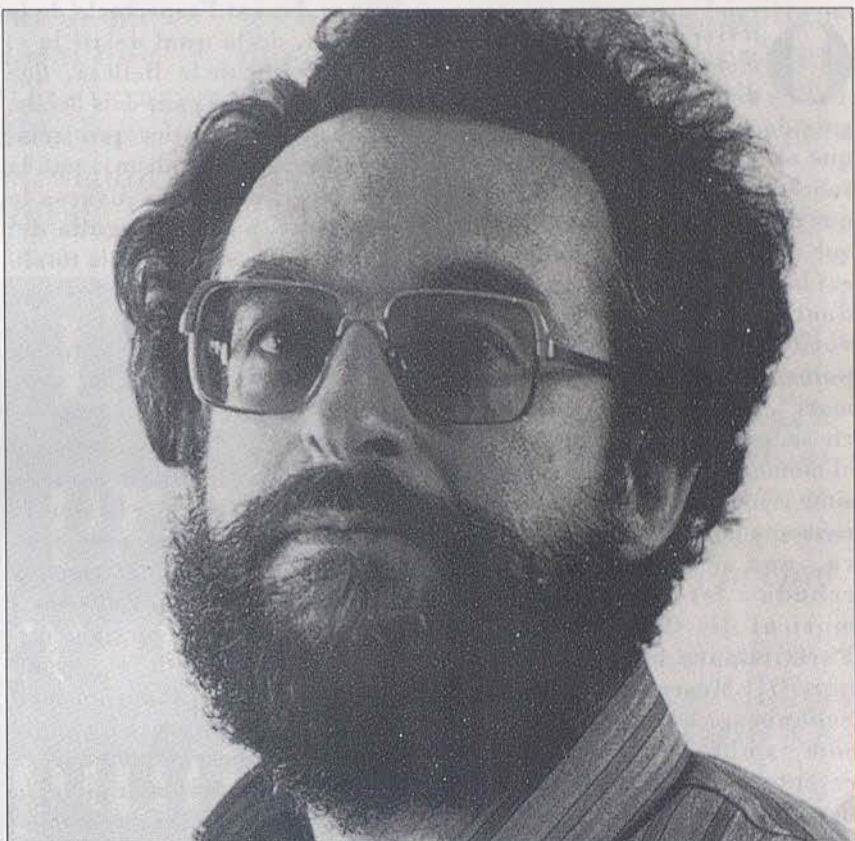
El vincle d'Orient amb Occident sembla que hagi d'anar signat sempre per l'inevitable *made in Japan* o *made in Korea*. Fabricat al Japó, sí, però escrit en anglès. En l'àmbit comercial ambdós mons semblen condemnats a entendre's. Però...i musicalment? Aquest va ser l'eix central dels concerts que formen l'últim programa fins ara de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure sota el títol *Orient/Occident*.

El concert va començar amb l'obra del japonès Toru Takemitsu, *Rain Coming* (1982): una obra de tall occidental, continguda i que recull la influència d'Olivier Messiaen. La segona obra va ser la del també japonès Hiroaki Zakoji, *Concert per a violoncel i orquestra* (1985). Una obra d'arrels orientals, cosida de matisos i amb un incisiu predomini de la percussió.

El tercer compositor va ser el malaguanyat Olivier Messiaen, que moria en un hospital de París precisament quan aquesta sèrie de concerts arribava al seu meridià.

L'obra escollida de Messiaen va ser una de les seves magnífiques "pàgines orquestrals ornitològiques": *Oiseaux exotiques* (1956). Aquesta obra, vital i plena de color, està influenciada pel cant de diversos ocells exòtics i per ritmes orientals, essencialment l'anomenat "Deci Tālas".

El quart compositor va ser un altre nom il·lustre del segle XX: Giacinto Scelsi i la seva obra *Pranam II* (1973). Aquesta composició, impecable, creà un flux musical continu, com fils finíssims perfectament tramats a partir d'una articulació rítmica minuciosa i un tractament tím-



David Padrós

bric variat i acuradíssim.

El cinquè compositor va ser l'igualadenc David Padrós, un músic interessat de sempre per la música i la cultura oriental. La seva obra *Ketjak* (1991) va rebre l'ovació de la nit, no tan sols perquè és un compositor reconegut i de casa, sinó perquè amb la seva peça per a dos pianos i quatre mans, demostrava, un cop més, el seu amplíssim coneixement d'aquest instrument. A més, la seva obra, eminentment rítmica i d'execució espectacular, va aixecar l'ànim del públic.

L'obra del coreà Isang Yung, *Impression* (1986), complexa, irregular i força occidentalitzada, va tancar el concert.

Un concert realment brillant, tant pel que fa a la qualitat de les obres -especialment Messiaen

i Scelsi- com pel que fa a la interpretació de l'Orquestra del Lliure, perfectament dirigida per Josep Pons.

Només un retret: aquesta sèrie de concerts va resultar una mostra massa minsa per a un tema tan suggestiu com el d'Orient-Occident. Primer, perquè, a partir de les obres escollides, l'intercanvi d'influències mútues era significatiu però no suficientment explícit. Segon, perquè la representació d'Orient es veia limitada al Japó i Corea, i per la part d'Occident, encara que semblava un tòpic dir-ho, es trobaven a faltar noms com ara el de John Cage. Potser un tema tan ambiciós com aquest mereixia un tractament més ampli i profund. Però menys dona una pedra, aquí i al Japó.

Lloança de la immortalitat d'Olivier Messiaen

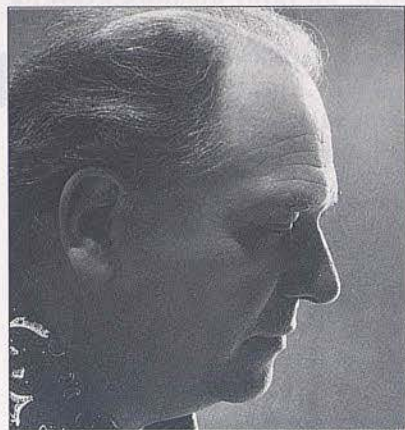
per CARLES GUINOVAR

Olivier Messiaen no ha mort, viu en la memòria dels qui varem tenir el goig de conèixer-lo. És veritat que els grans artistes no moren, sobreviuen en l'alenada contínua que desprèn la seva obra. La llavor, el seu potencial, ha fertilitzat la terra i admirem ara el producte del seu treball. S'equivocà Boulez en titular el seu polèmic escrit "Schönberg est mort", per bé que volgués referir-se, cap als anys cinquanta -en el moment del decés del compositor vienès- al fet que s'inaugurava una nova època de postguerra, una actitud progressista rebuda a les classes d'anàlisi musical del Conservatori de París, impartides precisament per O. Messiaen. Bé sigui Schönberg, bé sigui Messiaen, som també nosaltres -com a receptors d'un misteri que ens neguiteja- els qui amb la nostra auscultació musical som capaços de donar-los vida més enllà de la mort.

El millor homenatge a la seva memòria és ara el de la voluntat de conèixer, el d'aprofundir la seva aportació artística, perquè el mot "conèixer" és "un pou sense fons", una paraula riquíssima que mai no s'acaba, un concepte d'aprehensió que arriba fins als confins de la puresa de l'amor. Conèixer Messiaen no és només escoltar alguna de les pàgines més remarcables de la seva producció sinó penetrar pregonament el seu univers. La música, de vegades sublim, que sorgeix d'aquest univers meravellós no és res més que la manifestació, per l'Art, d'una concepció espiritual del món, una actitud filosòfica davant la vida. (1) Una concepció que es manifesta en un sentir religiós que ens el fa veure com un teòleg de la música (un fenomen, aquest, ben rar en el nostre temps); en

un esperit ardent capaç d'inflamar-se davant l'espectacle de la Natura, de la qual destil·la el seu concepte de la Bellesa, que el fa estudiar el cant dels ocells, uns cants enigmàtics que amaren (concert naturalista) amb la seva xerradissa més diversa la sonoritat, a la part aguda del piano, de pràcticament la totalitat de la seva obra, com si el cant de l'ocell arribés a formar part d'aquesta seva litúrgia. Música còsmica (*Des Canyons aux Étoiles*) al cap i a la fi. Però la música de Messiaen és un art que arriba amb una certa facilitat al cor dels qui estimen la música, perquè malgrat la complexitat del seu llenguatge, la seva expressió és pura, directa i concisa. Això no vol dir que l'originalitat del seu estil fos unànimement acceptada des del primer moment. Si pensem que, al final de la Guerra -quan encara no havia fet quaranta anys- tenia en el seu haver obres tan substancials i definidores d'un estil propi inconfusible com les *Trois petites liturgies de la Présence divine*, els *Vingt Régards sur l'Enfant-Jésus* o el *Quatuor pour la fin du Temps*, comprendrem que aquesta prompta floració hagués deixat perplex més d'un contemporani i que sorgissin bàndols a favor i en contra.

Tota aquesta coherència creativa havia de trobar el millor esperit de comunicació en la vocació pedagògica que desenrotllà a les classes d'Anàlisi Musical al Conservatori de París i a les quals, durant un temps, vaig tenir el goig d'assistir. El mètode d'anàlisi de Messiaen, aquell que els seus deixebles també propaguen, és un mètode re-creatiu que consisteix a intentar de posar-se "en la pell del compositor" i de retrobar el seu procés creatiu, trobant una explicació coherent als camins empresos, a les virtualitats dels elements posats en joc. A les classes hi



havia sempre un clima d'intercanvi i de diàleg, a l'altre extrem d'un ensenyament petrificat (com diria Harry Halbreich) tipus "ex-càtedra". Grans noms de la composició actual com Pierre Boulez, K. Stockhausen, I. Xenakis, G. Amy, etc. van sorgir d'aquelles classes. L'erudició del seu ensenyament podia anar des dels neumes del Cant gregorià a les estructures rítmiques de *La consagració de la primavera* de Stravinsky, tot passant pel fraseig mozartià, els "Deci-Tàlas" hindús o la simetria implícita en la Natura i les seves conseqüències per a l'art, etc.

Evidentment Olivier Messiaen no ha mort!; més aviat, invertint els termes, podem dir que la seva obra immortal és motiu de vida per a nosaltres; el seu hàbit vivificador, com una certa Pentecosta, té la capacitat de transformar-nos. Com la música de Bach, també la de Messiaen ens condueix cap a la metafísica, cap a l'emanació cristiana que situa la vida de l'esperit en el més enllà, estat definitiu vers el qual tot el seu art, tot el seu ésser, ha sospirat. La seva ànsia d'eternitat ha vençut ja el temps històric, l'anhel d'entrada en una altra dimensió s'ha realitzat!

(1) Vegeu l'article que vaig publicar en el núm. 50 (desembre de 1988) d'aquesta "Revista" amb motiu del 80 aniversari del compositor on s'hi tracten, amb més detall, diferents aspectes del seu univers sonor. Aquell article pot complementar molt bé el present recordatori.

El tema que proposem en aquest número és d'una absoluta actualitat. Sembla que a la fi, després d'un molt dilatat espai de temps farcit de temptatives, dubtes, consideracions i estudis, el legislador estatal es disposa a entrar de ple en la confecció d'un marc legal que reguli tot allò que es refereix a l'aportació voluntària a diferents camps de l'activitat pública, siguin aquests de tipus social o cultural.

D'aquesta manera sembla que s'entra, doncs, en una fase operativa pel que fa a adaptar la llei a noves realitats. O si es vol, a nous models de relacions socials. Ens trobem en un moment en què cada dia sembla fer-se més evident la necessitat d'una presència activa de la societat civil en la responsabilitat de parcel·les importants de la vida social.

L'aparell institucional, víctima de vicis propis i de dificultats, o macro-dificultats, de difícil superació, contempla impotent com sorgeixen buits en l'atenció d'exigències socials quotidianes, algunes vingudes de lluny i d'altres producte de l'empenta dels nous temps.

Davant d'aquesta nova realitat, el poder públic no pot justificar ni la permanència i crostificació d'aquells buits ni, en un altre ordre de coses, impedir la satisfacció d'aquests buits per part de la iniciativa privada.

A partir d'aquesta realitat cal situar les bases legals del nou marc de relacions entre la societat civil i la institucional, procés que, com hem apuntat abans, sembla haver entrat en la recta final.

Aquest tema, l'hem abordat sobretot basant-nos en opinions implicades, ja sigui des de l'òptica dels receptors de les conseqüències del nou marc legal, ja sigui des de la dels creadors d'aquest nou marc.

Un article introductori ens per-

metrà mostrar la complexitat i transcendència del tema i les profundes implicacions ideològiques, polítiques, culturals i econòmiques que comporta.

Això justifica el procés tan dilatat de confecció d'aquest marc legal, la polèmica desfermada i l'atenció amb què és seguit per polítics i per afectats.

Estem a les portes d'un esdeveniment legislatiu que pot obrir unes expectatives molt falagueres per a la vida cultural del país. En l'embat tenen molt a guanyar i a perdre àmbits importants de la vida social i cultural del país.

I en aquest sentit el món de la cultura és un dels que apareix en un terme més privilegiat pel que fa a la transcendència de l'afectació de la nova legislació.

I, per descomptat, la música no escapa a aquesta consideració, en ser una activitat especialment mancada de capacitat d'autosuficiència.

L'ajut privat gratuit a punt de normativa

A cavall del liberalisme i de l'intervencionisme

per JAUME COMELLAS

El tema del protagonisme de la iniciativa privada en actuacions públiques, o que afecten el camp d'actuació de les institucions públiques, resulta d'una enorme importància, ja que de fet constitueix una referència molt exactament indicativa de la situació de les relacions entre això que avui s'anomena, de forma ben acceptada, societat civil, i els estaments institucionals públics.

Aquesta realitat avui dia i a casa nostra es mou en un marc bàsic que contempla aquests tres fets cabdals: a) crisi de la societat del benestar; b) crisi dels corrents estatalistes-intervencionistes; c) protagonisme creixent dels postulats liberals-capitalistes.

A partir d'aquesta panoràmica, prou incontestable en els seus trets genèrics, cal no renunciar a posicionaments mínimament crítics, si hom vol evitar de caure en el risc de l'acceptació sense reserves d'aquests pressupòsits. Es tracta, en definitiva, de veure si és lícit d'acceptar cegament i com a quelcom d'una virtualitat immaculada, els valors més genuïns del model de societat liberal-capitalista a què ens empenyen els vents actuals impeniosament.

El tractament que el futur -i sembla ja molt proper- marc legal de l'Estat espanyol atorgarà a aquest tema per mitjà d'un procés legislatiu inusualment dilatat, ha de resultar il·luminador de la voluntat de les institucions de govern estatal pel que fa al decantament vers uns tipus d'opcions o uns altres, en la parcel·la al·ludida de les relacions entre societat civil i estament públic. De fet, aquesta dilatació del procés demostra fins a quin punt el tema és important i com s'hi juguen elements d'arrel funcional, política i també ideològica molt importants, que han de preocupar lògicament els responsables de la seva concreció o de l'establiment de les seves bases.

En aquest punt cal recordar que si bé la societat del benestar està en crisi, en si mateixa no és un valor a què calgui renunciar. I sobretot cal no renunciar a la conformació d'una societat progressivament més equilibrada pel que fa al gaudi del seu patrimoni global, per part de tots els seus sectors i instàncies. A partir d'aquest moment situaré aquest concepte com a objectiu principal i justificador de l'actuació pública, tant de la iniciativa privada com de la institucional. Aquella, a més, considerada tant en la tradicional forma de fundació com en la moderna d'esponsorització.

Igualment cal tenir present que la crisi del

model intervencionista-estatalista no ha de pressuposar necessàriament l'absència total de valors positius -d'uns certs i concrets valors, almenys- i que per tant cal considerar atentament a l'hora de l'optimització de resultats.

Finalment s'ha de valorar també el fet que el protagonisme abassegador (en aquests moments a casa nostra) del model liberal-capitalista, no l'allibera totalment de contradiccions prou perceptibles com perquè hagin de ser menystingudes olímpicament.

Com es pot veure, la tasca del legislador no pot resultar fàcil, fins i tot al marge de la faramalla del sempre complex joc de pressions polítiques pròpies del sistema parlamentari, que obre les portes a postures més o menys interessades i per tant pertorbadores d'un debat transparent i eficaç. Però siguin quines siguin les condicions marc del procés legislatiu, el legislador té l'obligació indefugible d'assolir resultats ideals o allò que vindria a ser el mateix: discernir la veritat autèntica amagada en una xarxa de components de diversa índole, sovint contradictoris i de resultant vectorial última poc menys que impossible.

Resultant última que d'antuvi ha de contemplar: a) l'existència de sectors i parcel·les d'actuació en el camp de la societat del benestar i en el del reequilibrament social, que de moment no són ateses per part de la iniciativa pública ni es veu la possibilitat que ho siguin a un termini mitjà o llunyà, i que la societat civil, per la seva part, no pot permetre, impunement, que es perpetuïn; b) l'objectiu principal de les institucions públiques és aconseguir un funcionament idealment equilibrat i just de la societat de què és administradora per mandat de la mateixa societat mitjançant procés electoral parlamentari; c) el dret a la llibertat d'acció de la societat civil pel que fa a l'ús dels seus recursos patrimonials, sempre que aquest ús no conculqui el camp del dret comú; en definitiva que no siguin il·lícits.

Aquest darrer punt resulta fonamental en el context en què ens trobem. La pregunta és, fins a quin punt l'aparell estatal té dret o no a limitar, condicionar, orientar, o afavorir l'actuació patrimonial pública de la iniciativa privada. La introducció dins la problemàtica general del factor "alliberament d'efectius fiscals" comporta un àmbit dialèctic absolutament decisiu a l'hora de considerar aquesta problemàtica.

En aquest estat de coses, a l'estat se li presenten dues opcions bàsiques. O bé afavorir o tolerar la plena llibertat d'actuació, o entrar en vies intervencionistes més o menys intensives. Portar l'opció



primera a les últimes conseqüències pot suposar quelcom tan rotundament transcendent com que es produeixi l'exoneració d'ingressos a les arques de l'estat, en benefici d'iniciatives que poden estar no idealment d'acord amb els objectius reequilibradors indicats propis de la funció de la iniciativa privada en el camp públic. Fins i tot aquestes iniciatives poden arribar a resultar contraposades a aquests objectius, i encara més, ser de dubtosa licitud.

Per altra part, maximitzar una actitud en la línia intervencionista pot significar, primer, que l'estat és posseïdor de la veritat absoluta respecte del destí de tots els recursos patrimonials -públics i privats- i consegüentment sobre les exigències, necessitats, prioritats, etcètera, de la societat. I, per tant, que té el dret absolut de dirigir o condicionar decisivament els alliberaments patrimonials, ja sigui via fiscalitat o donació patrimonial directa. Aquesta possessió de la veritat li vindria atorgada, en un estat democràtic, per la voluntat popular expressada a les urnes. Argument teòricament impecable però a la pràctica no poc discutible. Al mateix temps, un posicionament intervencionista radical significa l'anul·lació de la capacitat de discerniment de la societat civil respecte de la seva actuació pública al servei de la societat de la qual és membre.

Com es pot veure, siguin quines siguin les opcions a emprendre pel poder públic -liberal o intervencionista-, totes les sortides estan farcides de contradiccions. I tanmateix cal donar una res-

posta i no perpetuar l'estat actual d'indefinició que es viu a l'Estat espanyol respecte del tema.

En el cas que l'actuació de la societat civil no comportés alliberaments patrimonials de tipus fiscal -aquesta és, com és ben sabut, la situació de la problemàtica en aquests moments-, ens trobaríem en un context marcat per una banda per la manca d'incentius addicionals per a l'actuació de la societat civil en la tasca reequilibradora indicada, i per l'altra per l'aigualliment de la justificació intervencionista de l'estat, ja que no hi ha béns comuns o socials -de naturalesa fiscal- en joc. Queda clar que l'horitzó del procés legislatiu en curs és trencar la inèrcia no incentivadora de l'actuació de la societat civil pròpia del context normatiu actual. Però, òbviament, per a això cal que prèviament el poder polític accepti que el destí dels efectius patrimonials fiscals alliberats serà més òptim -socialment- en la utilització que li oferirà la iniciativa privada que no ho seria en la que li atorgaria la iniciativa institucional. Dit pla i net, això suposa l'acceptació per part de l'estat que hi ha parcel·les d'actuació pública que poden ser ateses més eficaçment des de la iniciativa privada que des de la institucional. Reconeixement amb una càrrega política i ideològica no gens menyspreable, com és fàcil de suposar.

En definitiva, es tracta d'anar vers una optimització màxima dels recursos públics i privats en benefici de la societat, globalment considerada. Però com es pot veure, els camins que hi porten són rotundament envitricollats.

Els promotors davant la llei

per TERESA MARTÍNEZ

Els promotors de concerts també tenen quelcom a dir sobre la futura Llei de mecenatge com a receptors directes dels ajuts privats i indirectes dels beneficis dels seus esponsoritzadors. Per esbrinar les seves opinions hem contactat amb els responsables d'Ibercamera, Euroconcert i Joventuts Musicals de Barcelona, així com també amb Olimpíada Cultural, la qual hem deixat per al final perquè es tracta d'una entitat de caràcter diferent a les altres.

Jurídicament Ibercamera és una empresa privada, societat anònima, dedicada a l'organització de temporades de concerts i *management* d'intèrprets i, en termes fiscals, no gaudeix de beneficis específics per la feina que fa. Per la seva banda, Euroconcert també és una empresa privada, societat limitada, que concentra la seva tasca en tres punts bàsics: organització de temporades de concerts i concerts aïllats a Barcelona, agència d'intèrprets i organització d'activitats musicals per a tercers. Finalment, Joventuts Musicals de Barcelona és una associació cultural sense finalitat de lucre, declarada d'interès públic i exempta d'IVA (és a dir, no és necessari cobrar l'impost en els rebuts dels socis).

Com dèiem abans, la futura llei de mecenatge no els afecta tan directament perquè a qui afecta en primer terme és a aquelles empreses i persones que aporten diners per esponsoritzar-los i, per tant, són aquestes les que gaudeixen, o, més ben dit, podrien gaudir, dels beneficis fiscals.

Els responsables consultats de les empreses esmentades -Josep Maria Prat, director d'Ibercamera; Antoni Sàbat, director d'Euroconcert; i Joan Millà, president de Joventuts Musicals de Barcelona- coincideixen a dir que la Llei de mecenatge arriba tard. *Ben segur que aquesta llei arriba tard, com tantes altres accions*, diu Antoni Sàbat. *Massa tard? Si és positiva i eficaç el retard serà compensat per la validesa consegüent. Però si la seva repercussió fos negativa, seria a més de tardana, nefasta.*

Josep Maria Prat opina: *A mi em sembla que la llei arriba tard perquè crear una Llei de mecenatge en un moment de recessió econòmica general, ho trobo fora de temps.*

Joan Millà per la seva part afirma: *D'arribar tard, sempre s'arriba tard, perquè és una llei que ja hauria d'haver existit des de fa temps. I, des del meu punt de vista, crec que el nostre Estat té un govern molt recaptador.*

Punt de vista que també comparteix Josep Maria Prat i que Antoni Sàbat matisa: *La "definició" de la política econòmica de l'Estat ja ens és donada per la pròpia política. En tot cas, la "sofrim" sense necessitat de definir-la. Una veritable política*

"econòmica" no hauria de defraudar mai una acció cultural viva.

Malgrat tot hi ha un acord bàsic i quasi unànim sobre la conveniència d'una legislació sobre el tema; Joan Millà, diu: *La llei és necessària perquè hi ha gent, empreses, etc. que donarien diners per a activitats culturals i no ho fan perquè no hi ha cap correspondència social i pensen que els llencen. I també cal regular les activitats actuals de les fundacions i altres entitats.*

Antoni Sàbat creu que la llei és: *necessària, urgent i imprescindible.* Per la seva banda, Josep Maria Prat diu: *Jo tinc una visió molt escèptica de la Llei de mecenatge, perquè, com deia abans, arriba tard i perquè també sóc escèptic respecte de la voluntat de mecenatge de les empreses.*

Encara que l'actual avantprojecte de llei (recordeu que és un avantprojecte i que fins que esdevingui llei sofrirà diversos canvis) no gaudeix, de moment, de la flexibilitat fiscal esperada, el fet de comptar amb una llei de mecenatge, animarà el panorama cultural actual? Tindran els promotors musicals més competència entre ells?

Josep Maria Prat diu: *No, la música és deficitària i la competència no em fa por. I, d'altra banda, parlar de cultura sí que em fa por. Jo considero que estic al servei de l'art. Cultura és un concepte abstracte, amplíssim, que comporta confusió. Estem al servei de l'art a través dels artistes i no vull sortir d'aquests marges. I com es concreta aquest servei? En el servei dels artistes que ofereixen art al públic.*

Antoni Sàbat opina que: *En el supòsit que originés noves activitats culturals, caldria aplaudir aquest increment, basat en la professionalitat i en els mateixos resultats culturals. En un país tan pobre culturalment però amb possibilitats i necessitat d'enriquir-se, l'oferta cultural hauria d'anar en consonància amb el millorament de la qualitat de viure i de convidaure.*

Comptar amb una llei de mecenatge fa pensar que, finalment, la cultura passarà d'estar en mans de l'Estat a estar en mans del poble. *La dicotomia Estat-poble per a la cultura és idèntica a la de l'ordre polític* -diu Antoni Sàbat-. *Els conceptes Estat i Poble sofreixen evolucions constants d'ençà del segle XVIII. A aquesta mutació general cal aplicar la nostra condició específica de Catalunya. Després de l'estrall del franquisme, per anihilar la nostra personalitat, la situació actual encara no és prou òptima. Les competències plenes -i els mitjans econòmics, per tant- no estan en mans de la Generalitat. Persisteix en molts casos una permanent i acomodaticia ambigüitat. Un model ideal? El que es desprèn de la mateixa convivència cívica.*

Josep Maria Prat diu: *Trobo tan inconvenient*

EUROCONCERT



deixar l'activitat cultural en mans de l'Estat com deixar-la en mans dels possibles beneficis que tinguin les empreses privades. A més, l'Estat, que està absolutament a l'ordre dels canvis polítics, no té memòria, perquè no segueix trajectòries. A més, en aquest moment el món de la música està en una gran crisi a nivell mundial. Aquí estem sota els efectes hipnòtics del 92 i no sabem ben bé què és el que està passant a fora.

Per la seva banda Joan Millà manifesta la seva confiança en allò que és la "societat civil": La història demostra que la societat civil ha fet molta feina. Crec que la societat civil al nostre país (i a Europa) és de les que ha tirat endavant el país. Per tant, si la cultura queda només en mans de l'Estat, malament.

Tot aquest argument ens deixa caure en la temptació de parlar de la situació als Estats Units, lloc on el liberalisme econòmic és total i la cultura i l'acció social estan en mans de la societat (allà, totes les donacions tenen un benefici fiscal del 100%). Així, hem preguntat a Ibercamera i Euroconcert si la seva activitat actual seria possible si visquessin als Estats Units.

A mi em sembla que si fos als Estats Units no hauria programat Ibercamera, perquè Ibercamera existeix perquè també existeix el públic de Barcelona, afirma Josep Maria Prat. He conegut molts públics i també el dels Estats Units i haig de dir que no em motiva. El públic de Barcelona m'agrada molt i, encara que aquell sigui un país econòmicament liberal, no faria Ibercamera.

Antoni Sàbat diu: El sistema capitalista dels

Estats Units no solament afavoreix els beneficis fiscals d'empreses i particulars, sinó que possibilita tota classe d'activitat cultural. Malgrat que no representa la utopia ni el desideràtum, faria possible, òbviament, una activitat com la d'Euroconcert.

Com veiem, dos arguments ben diferents que ens fan passar, encara que de manera una mica forçada, al capítol de subvencions oficials.

Juventuts Musicals de Barcelona rep subvenció oficial únicament per algunes activitats puntuals, no com a associació. Ibercamera rep ajuts de l'Ajuntament de Barcelona i de la Generalitat, que suposen el 20 % del seu pressupost total de la temporada. Aquest és un ajut necessari -diu Josep Maria Prat-. Si no el tinguéssim, el preu de les localitats seria més alt. Malgrat aquest ajut, la temporada té pèrdues cada any, que són cobertes per la resta de l'activitat del despatx. Per això ja estem en tràmits de constituir una associació que separi les tasques de la temporada de concerts de les de management d'intèrprets. Nosaltres pensem que el model correcte de funcionament és aquell que approximi al màxim el cost de les coses amb el que el públic pugui pagar. Em sembla perillós que el percentatge de subvenció o esponsorització sigui superior al percentatge d'ingrés que aporta el públic, perquè la cultura, finalment, és un negoci, és un fet, l'art passa... és una cosa que està entre l'emissor-artista i el receptor-públic, i s'ha d'aconseguir que la relació sigui el més fluida possible. L'única força d'Ibercamera és el seu públic, i si estés esponsoritzada en un 80 %, jo crec que no existiria.

Per la seva banda, Euroconcert rep ajut oficial de l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat, que representa el 36 % del pressupost total de la temporada que acaba de finalitzar, i un percentatge que no arriba a l'1'5 % del total del mecenatge privat. Antoni Sàbat diu: És evident que cal pagar allò que entenem per "cultura" i, en el nostre cas concret, la música. Però no més que altres serveis vitals. La cultura no pot ser elitista -per raons de preu- ni "programada". Euroconcert aposta, sempre en un joc de resultats incerts, per una línia d'alta qualitat. L'ajut públic o la conjunció del públic i privat, pot ser, l'instrument idoni per potenciar, amb criteris prioritaris de qualitat i d'exigència, l'activitat musical. I, ben concretament, per què no?, la iniciativa d'Euroconcert més que no pas altres faramalles.

L'Olimpíada Cultural i els spònsors

Olimpíada Cultural és una societat anònima instrumental del COOB'92, que s'encarrega d'organitzar les activitats culturals entorn dels Jocs Olímpics de Barcelona. Aquesta és un tasca que s'especifica en els estatuts del Comitè Olímpic Internacional (COI)

en els quals, mitjançant la Carta Olímpica, es diu que les ciutats que acullen uns Jocs tenen l'obligació d'organitzar una sèrie d'activitats culturals durant els Jocs. La societat és presidida per l'alcalde de Barcelona i president del COOB, Pasqual Maragall, i té, com a directora executiva, Margarida Obiols. En l'equip directiu són representades totes les institucions vinculades als Jocs tant a nivell nacional com estatal.

Barcelona, però, quan va presentar la seva candidatura com a seu dels Jocs de la XXV Olimpíada féu una proposta original: fer activitats culturals no solament durant els Jocs, sinó també durant els 4 anys d'olimpíada (es a dir, d'uns Jocs fins que comencen els següents); les quals activitats no havien de ser forçosament relacionades amb els Jocs sinó oferint un ampli ventall de possibilitats que servissin per reforçar tota la dinàmica generada al voltant de la ciutat.

Així, des del 1988 fins avui s'han vingut realitzant a Barcelona tot un seguit de manifestacions: exposicions (com la del Quadrat d'Or), congressos, debats... i les tres edicions del Festival de Tardor. Aquestes manifestacions culminaran amb el Festival de les Arts, que durant dos mesos i mig omplirà la ciutat d'activitats culturals com a contrapunt de les manifestacions esportives.

Després dels Jocs, Olimpíada Cultural desapareixerà com a entitat; per tant, no hi haurà actes culturals amb el seu segell. Malgrat tot, algunes propostes com el Festival de Tardor i la senyalització històrico-cultural de la ciutat poden tenir continuïtat mitjançant un acord amb les administracions.

Parlant de diners, Olimpíada Cultural es nodreix econòmicament d'aquesta manera: un pressupost total per als quatre anys d'uns 5.200 milions de pessetes, dels quals 3.600 milions provenen del pressupost comercial del COOB (que representa el 2 % del total) i 1.600 milions provinents de taquillatge, comercialització de productes, etc. de la mateixa Olimpíada Cultural. Les administracions han col·laborat en infraestructura (locals, teatres...), és a dir que en comptes d'aportar recursos líquids han "estalviat" a Olimpíada Cultural els diners d'infraestructura. Això ha representat el 5 % del pressupost total. La resta de recursos ha vingut de l'esponsorització empresarial.

Aquest darrer capítol ha comptat amb certes dificultats perquè a part d'entendre que avui dia ja és difícil trobar un espònsor, Olimpíada Cultural s'ha trobat amb un handicap: com a societat instrumental del COOB no ha pogut recórrer a empreses de la competència que ja esponsoritzen oficialment el COOB. Així, ha hagut d'aconseguir col·laboracions a diversos nivells, des de grans empreses que han aportat quantitats significatives, a petites empreses que han aportat petites quantitats per fer, per exemple, un catàleg. El

iber:Camera

darrer cas ha estat freqüent, cosa que ha portat dificultats per trobar dos o tres patrocinadors que en conjunt fessin un paquet global. A part dels beneficis fiscals que els patrocinadors hagin pogut aconseguir pel fet d'esponsoritzar (segons les disposicions actuals), altres factors com la situació de la política internacional i la recessió econòmica han fet més difícil trobar-los: quan les coses van mal dades el primer que es retalla és la cultura. És evident, però, que si els beneficis fiscals de què parlàvem fossin més amplis, les empreses aportarien més diners a la cultura. D'altra banda és lògic preguntar-se si, amb més recursos, el que hauria estat, hauria estat diferent. De fet, el programa que s'ha fet i que s'està fent està aconseguint pràcticament els seus objectius, tal com assenyalen fonts d'Olimpíada Cultural. Si la situació abans descrita hagués estat més folgada, s'hauria treballat amb més tranquil·litat i potser les programacions haurien estat diferents. Una cosa que sí que hauria estat diferent és conèixer més la "marca" Olimpíada Cultural, ja que en publicitat s'ha destinat pràcticament un pressupost zero.

També aquesta situació de dificultat ha fet que la proposta definitiva del Festival Olímpic de les Arts en el vessant d'espectacles no s'hagi pogut conèixer amb molta antelació: a partir d'una primera proposta d'avantprograma, aquest ha hagut de transformar-se segons les possibilitats econòmiques fins gairebé el darrer moment. Què vol dir això? Vol dir que la proposta final serà diferent de la inicial i que s'ha hagut de fer una tasca d'afinació, és a dir, no prendre partit pel més barat sinó prendre partit per aconseguir una proposta al gust popular general.

Per la seva banda, Margarida Obiols ha manifestat que la Llei de mecenatge és necessària per impulsar l'activitat cultural i que tot el que finalment arriba, mai és tard si arriba.

L'òptica política del mecenatge

per TERESA MARTÍNEZ

L'objecte d'aquest article és veure les opinions i consideracions polítiques entorn el fet cultural partint de l'avantprojecte de la Llei d'incentius fiscals a la participació privada en activitats d'interès general, dita popularment Llei de mecenatge. Abans volem recordar que es tracta d'un avantprojecte que esdevindrà projecte discutit al Congrés dels Diputats i al Senat, fent-hi les modificacions de contingut que calguin i després, llei. També volem destacar que, segons darreres notícies de fonts del Partit dels Socialistes de Catalunya, molt probablement a hores d'ara el projecte de llei ja haurà estat presentat al Congrés (els articles d'aquest Tema han estat escrits al mes de maig).

Els polítics que ens han donat el seu parer són: Francesc Homs-diputat al Parlament espanyol per Convergència i Unió (CiU), per Barcelona; Jordi Font-Secretari de Cultura del Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) i Coordinador de l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona; i Roc Fuentes-diputat al Parlament de Catalunya per Iniciativa per Catalunya (IC) i ex-senador a Madrid.

Com veurem, és necessària una llei d'aquestes característiques a fi de regular fiscalment la canalització dels recursos privats cap a activitats culturals i socials d'interès comú, amb la contrapartida d'uns beneficis fiscals atractius. Però també cal regular, a més de la tasca de fundacions i la tasca de l'esponsorització, tot el que afecta a associacions i entitats no lucratives, donacions a través d'herències, i tot el que fa referència als impostos. Tot ha de tenir en compte, però, la realitat autonòmica de cada comunitat (a Catalunya tenim una Llei de fundacions que les regula jurídicament) en matèria de cultura. Es tracta de fomentar el mecenatge i de fer participar la societat més activament en el terreny cultural. Les crítiques a l'avantprojecte, el model de política cultural que cal implantar, els plantejaments dels ministeris de Cultura i d'Economia i Hisenda enfront del mecenatge, i les actuacions polítiques de CiU, PSC i IU són comentats pels tres polítics.

Consideracions bàsicament unànimes

L'any 1982, a la primera legislatura del PSOE (1982-86), CiU presenta al Congrés dels Diputats una proposició de llei amb un projecte de règim fiscal de les entitats sense afany de lucre. El projecte fou desestimat. Per tal de tornar a insistir en el tema, CiU es planteja que aquesta iniciativa ha

d'anar recolzada no només pel partit sinó pel Parlament de Catalunya. El Parlament català elabora una nova proposició de llei que, un cop aprovada per unanimitat, torna a presentar-se al Congrés i torna a ser desestimada. Com a conseqüència d'això -explica Francesc Homs-, CiU, mitjançant una interpel·lació al Congrés, exigeix al Govern l'elaboració d'una Llei de mecenatge, una Llei de fundacions o una Llei de foment de les entitats sense afany de lucre. Estic parlant del període 1986-89. Malgrat tot, vam notar una actitud més oberta per part del grup socialista. Després, al debat d'investidura de l'actual legislatura, el 1989, Miquel Roca plantejà directament a Felipe González la necessitat d'elaborar una Llei de mecenatge. González li contestà amb un compromís de presentar la llei durant aquest mandat. Això ja és un pas endavant, que fa pensar que la llei ja s'acosta.

El compromís també fou assumit pel Ministeri de Cultura amb la voluntat de presentar la llei el darrer any, però, encara que existeix l'avantprojecte, el projecte no ha estat presentat a hores d'ara. Nosaltres creiem que, avui dia, aquesta és una de les vint mesures, per dir una xifra baixa, que falten al país. S'han fet moltes coses d'ençà de la constitució i la instauració de la democràcia, però aquesta, un marc fiscal i una normativa que fomenti la funció del mecenatge, és una mancança important. I el compromís polític de CiU és continuar, exigir i plantejar la conveniència i la necessitat d'abordar aquestes mesures, diu Francesc Homs.

Jordi Font explica que, el PSC, està implicat en diverses actuacions de les que fa el Govern central i en aquest tema també. Hem estat promovent i aportant des de Catalunya propostes en relació a les iniciatives legislatives que contemplant no només el fet genèric del mecenatge pel que fa a fundacions i esponsoritzacions sinó també pel que fa a l'associacionisme no lucratiu. Jordi Font continua dient: Nosaltres hem tingut contacte amb la coordinadora catalana de fundacions i ens hem fet ressò a Madrid d'aquesta realitat que, proporcionalment, és més patent a Catalunya que a la resta de l'Estat. En aquest terreny hem insistit, sobretot, al Ministeri de Cultura.

Per la seva banda, IC també ha fet diverses actuacions al Congrés dels Diputats reclamant la Llei de mecenatge i Roc Fuentes, com a senador, també va reclamar-la al Senat en ocasió del debat sobre la Llei de l'impost de la renda de les persones físiques i del patrimoni.

Roc Fuentes explica que: Nosaltres creiem que és molt urgent que es tiri endavant aquesta llei. IC treballa des de Catalunya i en contacte amb

**Jordi Font**

Izquierda Unida a fi que la llei compleixi les finalitats de ser avançada, ambiciosa i finalista, que vagi a cobrir molt clarament la funció de potenciar les activitats culturals amb una finalitat última d'un ús i servei públic per part de les entitats privades.

Davant l'actual avantprojecte, Francesc Homs considera que els seus plantejaments són insuficients. *Es dona un pas molt tímid. Pràcticament reflecteix el que hi ha ara i poca cosa més. Amb aquest avantprojecte no s'impulsa la funció de les fundacions ni la funció de mecenatge. No es regula bé el que són els estímuls d'aportacions de recursos al camp de la cultura.*

Actualment el benefici fiscal a l'impost de la renda per donacions i activitats d'entitats amb finalitats no lucratives i d'interès social és del 10%, tal i com s'estableix a la llei de pressupostos de 1992. *Un percentatge acceptable? -diu Francesc Homs-. Jo entenc que el Govern central no vulgui començar amb uns estímuls importants, però des del 100%, que és el màxim, es pot arribar a un 20 o 25%, que són els percentatges més baixos als països de la CEE.*

Per a Roc Fuentes l'actual avantprojecte resulta absolutament insuficient i insignificant sota la

**Francesc Homs**

nostra perspectiva. No va al fons de la qüestió i s'ha de modificar substancialment. Jo penso que des del mateix Ministeri de Cultura es considera insuficient.

Jordi Font apunta que: *Sabem que el Ministeri de Cultura ha estat treballant molt enèrgicament en aquesta direcció d'incentivar la canalització de recursos privats cap a l'activitat d'interès cultural o social des de fa molt de temps. Però hi ha hagut un ralentiment del tema perquè hi ha hagut dos enfocaments diferents de la qüestió: d'una banda els plantejaments que es feien des dels mòbils de la política cultural, i de l'altra els mòbils des de la política hisendística.*

Aquesta òptica diferent entre els dos ministeris ha fet, efectivament, retardar l'aparició de la llei. Sembla que Hisenda es mostra reticent a afavorir un marc fiscal ampli per qüestions recaptatòries. Els polítics ens ho expliquen.

Roc Fuentes considera que: *Un projecte més ambiciós que l'actual pot comportar certes reduccions d'ingressos a Hisenda però, en qualsevol cas, parlem de xifres considerades petites. Hisenda ha d'intentar perfeccionar els seus mecanismes per fer sortir a la llum pública el diner negre i el frau fiscal, que sí que representen*

quanties importants. I l'argument de dir que per un cantó no es recapta tant però que per l'altre no hi ha tantes despeses, resulta un debat fals. Perquè si la llei pot representar una reducció d'ingressos, és cert que la pràctica ha demostrat que un sistema de mecenatge ben establert és potenciador de les activitats culturals de tot tipus i això, en si mateix, ja té un valor.

Francesc Homs afirma: *Jo ja estic disposat a entendre que, parlant d'aspectes de tipus recaptatori i pressupostari, el Govern no es vulgui comprometre a donar tants incentius perquè això li pot fer caure certa activitat, cosa que nosaltres no sostenim. Si el Govern fes una política d'incentius fiscals molt agosarada i molt positiva, probablement quedaria alliberat d'altres obligacions de destinar recursos. D'altra banda, els poders públics perden la possibilitat de control de l'activitat cultural. Però aquí parlem d'un tema que és l'expressió d'un model de política cultural radicalment diferent. No és un problema de percentatges sinó que es tracta d'optar decididament per un model de política cultural o un altre. I a l'avantprojecte no s'hi opta, es manté.*

Jordi Font diu: *El Govern central no és un govern que aposti per un model totalment liberal, perquè si això implica un capgirament total del sistema vol dir que, potser, deixaran d'haver-hi escoles i hospitals públics... Jo crec que la llei contemplarà les garanties generals perquè això no passi. Es tracta de crear condicions rigoroses però que permetin realment consolidar el règim de fundacions i promoure el règim de fundacions i esponsorització en benefici de la vida social i cultural.*

És evident que amb una Llei de mecenatge prou ampla i satisfactòria, el model de política cultural ha de canviar; fins i tot es qüestiona l'existència del Ministeri de Cultura tal com està estructurat en l'actualitat.

Nosaltres creiem -explica Roc Fuentes- que el Ministeri de Cultura no hauria d'existir amb la seva estructura i funcions actuals perquè les competències en cultura estan traspassades a les Comunitats Autònomes. Hauria d'haver-hi, dins la presidència del Govern, una direcció general de coordinació cultural i no un ministeri sencer que, el que fa, és desvirtuar la realitat de les competències de cultura a les Autonomies.

Crec que en un Estat de les Autonomies, tal com ara tenim, el Ministeri de Cultura ha d'aprimar-se en la seva complexitat burocràtica i administrativa, perquè les Autonomies tenen competències plenes en cultura -explica Jordi Font. Les competències que li queden, al Ministeri, són molt generals i, per tant, hauria d'aprimar-se en un procés raonable.

Per la seva banda, Francesc Homs explica com hauria de ser el nou model de política cultural: *Seria aquell model en què la política cultural no*



Roc Fuentes

és un patrimoni dels poders públics, i no només amb diners públics s'ha de fomentar la cultura. Les administracions públiques han de fer les infraestructures, l'esquelet pel qual s'ha d'expressar la societat en les seves dimensions culturals. Però el foment de l'activitat cultural ha de ser una funció que hauria de descansar més en la iniciativa de la societat.

Jordi Font defensa el poder públic amb aquestes paraules: *Crec que hi ha hagut, al marge de la llei, una campanya que ha tendit a desdibuixar la primera exigència de totes: tot reivindicant la necessitat d'incentivar la canalització de diner privat cap a la cultura, la promoció, la democratització de la cultura ha de ser un imperatiu i una obligació dels poders públics i democràtics, sobretot d'àmbit superior. Això és vital. La cultura no es pot deixar només en mans del mercat. I és important per a les cultures nacionals, com la catalana, perquè no s'extingeixin davant l'hegemonia cultural anglosaxona, que és la que domina el mercat a nivell internacional. I com fer-ho? Actuant de manera concertada. Per exemple, després d'afirmar que qui ha de governar Catalunya és el Govern català, immediatament s'ha de dir: però els governs d'àmbit superior (estatals o europeus) han de tenir previsions en matèria de cultura, de manera concertada sobre la base de prioritats marcades pel Govern català. I aquest és el plantejament actual del Ministeri de Cultura. El plantejament autàrquic, com el dels Estats Units o el Regne Unit, és senzillament suïcida.*

La veu dels espònsors i de les fundacions

per MÓNICA MONTORIOL

La comunitat autònoma catalana té una Llei de Fundacions que regula jurídicament les actuacions d'aquestes entitats amb finalitats no lucratives. D'aquesta manera les fundacions tenen un reconeixement i una instrumentació com a personalitat jurídica, unes formes de procedir, de constitució i de dissolució; en definitiva, unes normes de funcionament.

Si definim una fundació com una institució o entitat jurídica sense finalitat de lucre -entès com una forma de no enriquir-se-, cal parlar, doncs, d'una nova manera de canalitzar els recursos d'iniciativa privada cap a una funció col·lectiva pública, cultural i social. Així, les fundacions, per constituir-se han de presentar uns estatuts que han de ser aprovats per l'Administració. Per tant, i en l'àmbit estrictament jurídic, les fundacions catalanes tenen una regulació específica. Però aquesta llei, regulada per la Generalitat de Catalunya no inclou cap qüestió de tipus fiscal: aquesta competència és d'abast estatal.

La polèmica ha sorgit en parlar dels diners. Les fundacions tenen obligacions tributàries en relació amb l'activitat que desenvolupen, impostos directes i indirectes i, així mateix, les donacions també tenen un tractament fiscal específic. La Llei de mecenatge ha arribat en forma d'avantprojecte, però per a la majoria arriba massa tard. Només amb l'avantprojecte ja ha sorgit la polèmica i les opinions sobre la seva repercussió en cada camp concret són variades.

Per tot plegat, i com a col·lectiu que sembla més afectat directament per la nova llei, hem volgut recollir els comentaris de dues fundacions catalanes de característiques diferents: la Fundació la Caixa i la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música Catalana. L'article tenia previst també incloure les opinions de la Fundació Caixa de Catalunya, però el portaveu d'aquesta entitat va declinar d'opinar assenyalant que *la llei no afecta les fundacions*.

La Fundació la Caixa va néixer l'any 1990 de la fusió de dues entitats d'estalvi: la Caixa de Pensions i la Caixa de Barcelona, integrant així dues tradicions diferents. De moment, i en opinió del director del Departament de Programes Culturals de la Fundació la Caixa, Lluís Ramallo,

la nova fundació ha pres una línia coherent d'actuació, centrant les activitats al voltant de tres àrees: l'educativa, la cultural i la social. L'àrea educativa està encaminada a la recerca, i segons Lluís Ramallo és una de les activitats més importants; l'àrea cultural es desdobla en dos grans vessants: la ciència i l'art; finalment la social posa una especial atenció a temes relacionats amb la tercera edat. El pressupost que destina la Fundació la Caixa per a aquestes activitats és el màxim establert per la Llei de caixes de la Generalitat de Catalunya: el 50%. De tota manera, segons Lluís Ramallo hi ha hagut algun petit canvi en la política sobre pressupostos, i així es financien els projectes que la Fundació és capaç de presentar.

El nou marc legal hauria de constituir un estímul per a la qualitat de la tasca de les fundacions

Entrant ja en la qüestió de la nova Llei de mecenatge, el responsable de les activitats culturals de "la Caixa" va afirmar que calia anar molt amb compte, perquè *només són esborranys*, però va manifestar ser partidari d'una llei que *sigui un estímul per a la qualitat de la tasca fundacional*. D'altra banda, Lluís Ramallo va reconèixer que la llei no seria perfecta, tot i afirmar que *té molta confiança en l'actual ministre de Cultura*. Les reivindicacions més importants que va destacar el director de les activitats culturals de la Fundació la Caixa van ser de tipus fiscal. Així, Lluís Ramallo va proposar *reduir els impostos ja que menys impostos suposaria poder fer més activitats*.

En la seva definició de fundació, Ramallo va remarcar especialment *la coherència intel·lectual de l'empresa fundacional*, basada, segons que va matisar, *en uns programes concrets amb una visió a llarg i mig termini*. En aquest mateix sentit, va diferenciar també el paper desenvolupat per les fundacions respecte de les empreses patrocinadores: *el mecenatge es fa en funció i des de la base del pressupost de publicitat d'una empresa*. Aquesta diferència, i segons el director del Departament de Programes Cultural de la Caixa, *no sembla quedar clara als esborranys d'aquesta*

lleí. De tota manera, Ramallo va defensar en tot moment la creació d'una Llei de mecenatge, perquè, va dir, el diàleg que hi ha hagut ha de servir per fer una llei millor. Així, i amb la llei aprovada, Lluís Ramallo va apuntar que les fundacions tindran un marc estable, però que després caldrà que les fundacions facin un esforç molt gran de reconversió.

sembla que hi ha posicions diferents entre els ministeris de Cultura i d'Hisenda respecte del tractament fiscal

L'octubre de 1991 va néixer la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, amb la finalitat, segons va explicar el seu President, Fèlix Millet, *de promoure activitats al Palau de la Música Catalana*. Aquesta línia d'actuació es traduiria, en paraules de Fèlix Millet, *en la consolidació d'una programació estable al Palau de la Música i en la promoció de les produccions del Cor gran, del Cor de Cambra, dels cicles propis*. La Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, contràriament al tipus de finançament que té la Fundació la Caixa, es nodreix dels socis, els Amics del Palau, i de l'aportació de disset empreses. Fèlix Millet va explicar que, d'aquesta manera, *la fundació té autonomia d'actuació, en cas necessari, sense haver de dependre de l'Administració*.

Les aportacions dels socis, en paraules del president de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, *arriben a les 5.000 pessetes com a mínim per temporada, i, en el cas de les empreses, als 10 milions com a màxim*. Paral·lelament, i a partir d'aquestes aportacions econòmiques a la Fundació, tant les empreses com els socis n'extreuen unes contraprestacions. Així ho va explicar el senyor Fèlix Millet: *les empreses tenen quatre localitats fixes en totes les actuacions del Palau, spots gratuïts per televisió, poden disposar del Palau una vegada l'any sense haver de pagar res, disposen de vitrines per a la seva publicitat, etc.* En la mateixa línia, el president va enumerar les contraprestacions dels socis: *l'assistència als concerts de l'Orfeó, un descompte del 50% en el preu de la subscripció de Catalunya Música/Revista Musical Catalana i la possibilitat d'assistir als assaigs generals*. De tota manera, Fèlix Millet va reconèixer que l'assistència als assaigs encara no és una pràctica gaire habitual.

Entrant en la qüestió específica de la futura Llei de mecenatge, el president de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, va manifestar que era una llei que estava creant una polèmica important entre el Ministeri de



Cultura i el d'Economia i Finances, i va acusar aquest últim ministeri de ser molt reacció quant a la concessió de beneficis fiscals. En aquest sentit, Fèlix Millet va manifestar que la llei establia uns avantatges molt petits a les empreses, i que per això preveia que la llei que sortís seria una cosa aigualida. Enfront d'aquesta llei aigualida, el senyor Millet va parlar d'una Llei específica per a fundacions, que, segons ell, hauria de ser molt concreta, d'una gran exigència quant a la seva constitució, per evitar el frau i la murrieria; però a partir del compliment d'aquests requisits, amb l'atorgament de grans exempcions fiscals. Aquesta exigència quant a la concessió de beneficis fiscals per a qualsevol empresa que faci un donatiu, és un dels factors imprescindibles a tenir en compte pel president de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, que va afirmar que si no hi ha finançament privat, les institucions no podran mantenir uns nivells correctes d'activitat musical i cultural. Així, i especificant molt més, Fèlix Millet va afirmar que les empreses tenen interès a finançar activitats per la imatge que vénen i d'aquesta manera l'Administració s'estalviaria molts diners de remodelar edificis o patrocinar concerts. De tota manera, Fèlix Millet va advertir que no totes les fundacions tenen els requisits imprescindibles: més del 30% de les fundacions que hi ha són fic-

tícies. Finalment, el president de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana va prestar una atenció especial a la necessitat de crear afició a la música clàssica entre els infants i els joves, i va recordar que a la ciutat de Barcelona no hi ha més de 50.000 persones aficionades a la música clàssica.

El Ministeri de Cultura no té sentit en el marc constitucional espanyol i en aquests moments constitueix un instrument d'intervencionisme

Des d'una perspectiva que contempla l'experiència de la posada en marxa de dues fundacions, hem cregut adequat d'incloure les opinions d'Armand Carabén. Armand Carabén és economista, gerent de la Fundació del Gran Teatre del Liceu i col·laborador en el sorgiment de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana. Així, i fent un repàs general de la situació de les fundacions al nostre país, l'economista català va definir com hauria de ser el mecenatge: *una possibilitat d'ampliar les alternatives, les accions publicitàries i de relacions públiques que tenen les empreses al seu abast*. En definitiva, i en paraules d'Armand Carabén, *el mecenatge concebut generosament*. Un cop definit el concepte de mecenatge, Carabén va centrar el seu discurs fent una clara i contundent acusació contra el Ministeri de Cultura, el qual va qualificar de *ser un instrument d'intervencionisme*. En aquest sentit, el gerent de la Fundació del Liceu va culpar el Ministeri de Cultura de no concedir importants desgravacions en la futura Llei de mecenatge perquè, segons que va manifestar, *el Ministeri de Cultura ho vol controlar tot*. Per a Armand Carabén aquest ministeri s'hauria de suprimir, ja que *el diner públic sempre tindrà criteris selectius*. Com a contrapartida, l'economista català va proposar basar-se en el model nord-americà: *als Estats Units les fundacions tenen un tractament fiscal favorable, i l'Estat ha renunciat a favor de la iniciativa privada*.

La nova Llei de mecenatge pot constituir un pas enrera des del punt de vista del tractament fiscal a les donacions

En el marc estricte de la Llei de mecenatge, Armand Carabén va apuntar que res no havia canviat: *l'empresa generosa que dona uns diners continua tenint els mateixos beneficis que tenia fins ara*. Aquests beneficis són l'estalvi del 35% de l'impost de societats, però les limitacions es concreten en el fet que les donacions no poden supe-

rar el 10% de la base imposable. En definitiva, i segons el senyor Carabén, *la Llei de mecenatge és un pas enrera*. Fins i tot, el gerent de la Fundació Gran Teatre del Liceu va fer referència a l'actual situació d'aquesta entitat tot manifestant que actualment el patronat del Liceu necessita ampliar-se però està esperant de veure com es resol la Llei.

L'empresa elèctrica ENHER va iniciar les seves activitats en benefici de la cultura remodelant les esglésies de Taüll i il·luminant la Seu de Lleida. A partir d'aquests primers passos d'acostament de la cultura a la societat, ENHER va engegar una política d'esponsorització i de col·laboració en activitats de tipus cultural, social i, esporàdicament, de tipus esportiu.

Així, darrera els Cicles de Concerts d'Orgue de la catedral de Barcelona, o del Festival Granados de Lleida, o del cicle de teatre a Granollers Tardor, o la Marató de Mataró hi ha el segell de l'empresa ENHER. Per parlar de l'esponsorització i de les repercussions de la futura Llei de mecenatge hem inclòs les opinions del cap del Departament de Relacions Externes, Ramon Roca, i del cap del Departament Fiscal, Jorge Ramón Caus. La política d'esponsorització de l'empresa segons que va explicar Ramon Roca, *es mou en funció de les set àrees de distribució: Tarragona, Lleida-Aragó, Girona, Baix Llobregat, Maresme, Vallès i Barcelona i gira entorn dels 60 o 70 milions de pessetes*.

A partir d'aquestes àrees fixen unes activitats a les quals destinen una quantitat determinada de diners. Les activitats, tal com va afirmar el cap del Departament de Relacions Externes, *estan pensades per a una majoria i no per a un nombre limitat de persones*, i va posar com a exemple l'esponsorització del Cicle de Concerts d'Orgue, que té les entrades gratuïtes. En relació a la futura Llei de mecenatge, Jorge Ramón Caus va manifestar que la llei *afectava poc l'empresa ENHER*, però va subratllar que *no és una gran llei en exempcions fiscals*. L'única aportació, segons va destacar el Cap del Departament Fiscal d'ENHER, *és que el tipus de gravamen, fixat en el 95 %, hagi baixat a un 20 %*. Els dos responsables de l'empresa elèctrica van estar d'acord a determinar que, *amb més ajudes en desgravacions fiscals es tindrien més avantatges i s'ampliarien les esponsoritzacions*.

A part de la seva tasca com a empresa esponsoritzadora, ENHER fa donacions a fundacions com la Gala-Dalí (l'any 1991), la Miró (pagant l'assegurança de les pintures durant un any), al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, a la Universitat Politècnica i a la Universitat Central. I també fa col·laboracions puntuals, ja sigui en la remodelació de l'obelisc entre l'avinguda Diagonal i el Passeig de Gràcia, o en les obres de remodelació de l'església de Sant Jaume.



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

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

Una visió històrica^(*)

per MANUEL VALDIVIESO

Allarg de la història les formes d'expressió han anat canviant seguint un flux de direcció sempre incerta però d'imperiositat inevitable. Perquè les formes d'expressió només serveixen el seu objectiu mentre són acceptades en general com a marc vàlid per a l'expressió -d'una idea, un gest, una mirada, una sensació en definitiva. És així que a entorns canviant, a objectes quotidians o comuns nous es corresponen nous marcs per al diàleg entre l'artista i el seu públic, noves formes (externes) d'expressió. També és canviant la forma de l'expressió, la seva forma interna i pròpia, la jerarquia entre els elements, físics o intel·lectuals, que en constitueixen la realitat, que ens la fan visible, identificable i també classificable entre les formes d'expressió. Aquesta forma interna de l'expressió és el que anomenem generalment estil, en contraposició al contingut de l'expressió que fóra la necessitat íntima primera, causa de la creació i, per tant, causa també de la seva forma interna. Però no responsable, o almenys no d'una manera absoluta, del marc (la forma externa), que ve parcialment "dirigit" (1) pel nostre esdevenir històric. Fins a quin punt la paraula escrita com a poema no conté potencialment la seva música? Qui podria dir en quin moment la poesia del Dant, o les *cudernetas* de l'Arcipreste, o els sonets de Shakespeare deixen de ser solament text i la seva música interna adquireix una forma recognizable com a tal? És que no tenen ja internament aquesta "forma musical"? Potser hauríem de dir, amb Schönberg, que aquestes poesies "tenen" ja la seva pròpia música, i que als músics, per fer-ho bé, només els cal saber-la trobar (2). Són textos amb una musicalitat nascuda d'ells mateixos. Així, en musicar textos com aquests, o qualsevol text ja escrit i amb una forta personalitat, si bé la forma d'expressió restarà en funció del moment històric i estètic de l'art, la forma interna d'aquesta música partirà d'unes "obligacions" inherents a les paraules, a la pròpia música del text. Trencar aquest equilibri entre el visible i el real però no visible, significaria mancar a la naturalesa artística del text, que es manifesta també musicalment en l'ordenació i el so de les paraules. És clar, però, que no parlem d'un equilibri superficial (com hauria estat possible *El Cant de la Terra*, altrament?), sinó de la personalitat i el caràcter intrínsec del text, de les paraules no com a ens aïllats, sinó una rera l'altra, significats concrets organitzats en favor d'un significat global. És en aquest sentit que el text escrit més antigament posseeix sobre el més actual un avantatge

musical important: pot ser que el seu contingut intel·lectual hagi perdut força o vigor, o capacitat d'impressionar la ment de l'oient(3), pot ser que la seva forma externa, temps enllà símbol participant d'una jerarquia pròpia, no sigui per a nosaltres res més que "una forma"; però la forma interna continuarà essent viva com ho era aleshores, i conservarà per tant, a més d'altres qualitats, la musicalitat que li és pròpia, la significació de l'ordre en què estan escrites les paraules, i no de les paraules en si mateixes. Stravinsky es refereix a aquesta qüestió en una ocasió parlant sobre la propera composició de l'*Oedipus Rex*: " *Sempre he pensat que per les coses que es refereixen al sublim s'imposa un llenguatge especial, i no el quotidià. Així vaig començar a preguntar-me quina llengua seria la més adequada per a l'obra projectada, i em vaig quedar amb el llatí. A més d'això tindria l'avantatge de treballar amb una matèria no morta, sinó petrificada, convertida en monument i, per tant, immune a tota trivialització. (...) Com havia pressentit, els fets i les figures de la gran tragèdia s'encarnaven meravellosament en aquesta llengua i adquirien, gràcies a ella, una plàstica monumental, un aire sobirà, perfectament proporcional a la majestuositat que caracteritzava l'antiga llegenda. Quina alegria compondre música sobre un llenguatge convencional, quasi ritual, d'un nivell tan alt que s'imposava per ell mateix: ja no et sents dominat per la frase, per la paraula en el seu significat estret. Preses en un motlle immutable que n'assegura suficientment el valor expressiu, les paraules no requereixen cap més comentari. Així el text esdevé per al compositor una matèria únicament fonètica. Podrà descompondre'l com vulgui i centrar tota l'atenció en l'element primitiu que la compon, és a dir, la síl·laba. No és aquesta la manera de tractar el text adoptada pels mestres de l'estil sever? Aquesta va ser durant segles l'actitud de l'Església envers la música, i així li va impedir de caure en el sentimentalisme i, per tant, en l'individualisme*".

Prenem el relleu de Stravinsky i pensem en "els mestres de l'estil sever" a què es refereix estenent la llista fins a Bach: Dufay, Ockeghem, Josquin, Taverner, Lassus, Palestrina, Monteverdi, Schutz, Buxtehude, Bach mateix... Tots ells han tractat els mateixos textos, la majoria en llatí, però alguns ja en la seva pròpia llengua, i en tots veiem un sentit de la religiositat diferent (4). Diferència que no podent-se manifestar en el text (vegeu nota 4) es manifesta en la forma externa amb una diversitat tan gran que es fa difícil relacionar-los.

Mai, però, no és traït el caràcter ni la personalitat que escauen a cada text, i així veiem que la



J.S. Bach

Déploration sur la mort d'Ockeghem de Josquin és una obra tan especial entre els seus motets (5) com ho és qualsevol dels 6 motets dins l'obra de J. S. Bach (recordem que també són obres escrites per a cerimònies funeràries). Així doncs, el problema de l'equilibri formal és el punt final de la discussió sobre música i paraula: fins a quin punt es complementen o un dels dos es sobreposa, i, sobretot, quin és el resultat musical en cada un dels casos. No podem limitar-nos a veure el tema des d'un punt de vista romàntic, sinó que hem de discernir com, no ja el text en si, sinó el fet de voler escollir un text determina o predispone la forma i el contingut de l'obra musicalment parlant, és a dir com a ens viu i actiu. Fem una mirada ara general i ràpida sobre el curs històric aplicat a aquesta qüestió.

Els compositors i els músics en general fins a la segona meitat del s. XVIII veuen limitada la difusió de la seva obra al context per al qual ha estat escrita, context que té només tres variants: a) la música de la cort, obres amb textos profans, generalment curtes i amb mescla de l'element vocal i l'instrumental; b) la música de l'església, majoritàriament per a grups vocals, amb intervencions instrumentals gairebé limitades a l'orgue (6) i textos de la litúrgia o paral·lels; c) els concerts privats, inexistents fora de la cort fins a finals del XVI, però que quan comencen a funcionar (ni que sigui en cercles reduïts) esdevenen, si bé sense continuïtat, el motor de canvis cabdals (parlem, és



Monteverdi

clar, de la Camerata Bardi). Aquestes tres circumstàncies ens porten a algunes conclusions: en primer lloc, fins a l'aparició de l'òpera, només s'escolten obres relativament llargues a l'església, i aquest és un tema molt important perquè és en plantejar la creació d'una obra de durada mitjana que l'equilibri entre el text i el seu tractament musical en les diferents seccions adquireix una rellevància més significativa; d'aquest equilibri n'han de sorgir les primeres inquietuds formals a grans trets, la unificació de diferents seccions o de tota l'obra en un mateix tema (7), l'establiment de fragments a solo (duets en una obra a 4 veus, com passa en la majoria de misses de Josquin, com la *Pange Lingua*), o sigui de textures diferents, i finalment també la caracterització de fragments importants del text amb canvis mètrics que ajudin a incrementar o relaxar la tensió.

L'actitud de l'Església davant la música, com ens fa notar Stravinsky, és de bandejar l'individualisme *dirigint* uns textos determinats a un públic determinat; (8) no és estrany, doncs, que quan els cortesans de Venècia cerquen una font nova, vagin a parar a l'extrem oposat i atorguin a la paraula en si mateixa tot el pes del significat (i no només del signe com suggeria Stravinsky), assumint doncs el risc de desfigurar la forma interna pròpia del text, la seva personalitat i significat global, però afavorint-ne a la vegada un cert distanciament des de la situació de l'interpret, i creant així la consciència d'un segon nivell de percep-

ció (9). No és estrany tampoc que els esforços d'aquests grups es dirigissin inicialment a la música profana, pel mateix sentit d'oposició que comentàvem abans.

L'entorn històric determina igualment aspectes que "forçaran" al seu torn un canvi en els "mares" d'expressió: el virtuosisme, per exemple, farà la seva primera aparició de bracet amb l'humanisme, potser no encara com a objectiu (que arribarà malauradament a ser-ho), però sí com a recurs de llenguatge (l'ària de l'*Orfeo* de Monteverdi de l'arribada als inferns és escrita en 2 versions, segons les possibilitats virtuosístiques de l'interpret: la diferència entre les 2 versions és extraordinària, fins al punt que la versió més senzilla atura realment el ritme dramàtic de l'òpera en un passatge que, precisament, és cabdal en aquest sentit). Així és ja l'individu sol que ha d'afrontar el públic i convèncer-lo. Aquesta és la paraula clau, cal convèncer, fer canviar, emocionar i remoure (no com abans, en què tot el que se'n explicava es podia ja preveure a l'avançada). D'aquí a la unió entre drama i música no hi ha ni un pas: ja som a l'òpera. Arribats aquí, el canvi idiomàtic que ha de produir-se en el llenguatge musical és enorme, cal trobar nous recursos, sons diferents (mesclar les famílies instrumentals en grups més grans), ritmes i efectes nous (*stile concitato*), etc. La claredat d'allò que es vol expressar (forma senzilla, òbvia, fins al punt que arribi a ser part del significat de les paraules concretes (10)) en contraposició al text que es pressuposa ja entès i que permet doncs una forma externa i interna més elaborada en els motets de l'època anterior.

Totes les novetats apuntades s'estendran ràpidament a la resta de gèneres (també als motets i oratoris) de la mà genial de Monteverdi. Ell és probablement l'autèntic responsable que uns canvis tan decisius trobin el seu lloc en l'esdevenir estilístic que ens ha de dur finalment a l'esplendorós equilibri de Bach. Tots dos saben fondre en llurs obres els aspectes antitètics *a priori*: el figuralisme o madrigalisme i els *quasi recitats* amb polifonia de gran qualitat amb una conducció de les veus acuradíssima (11).

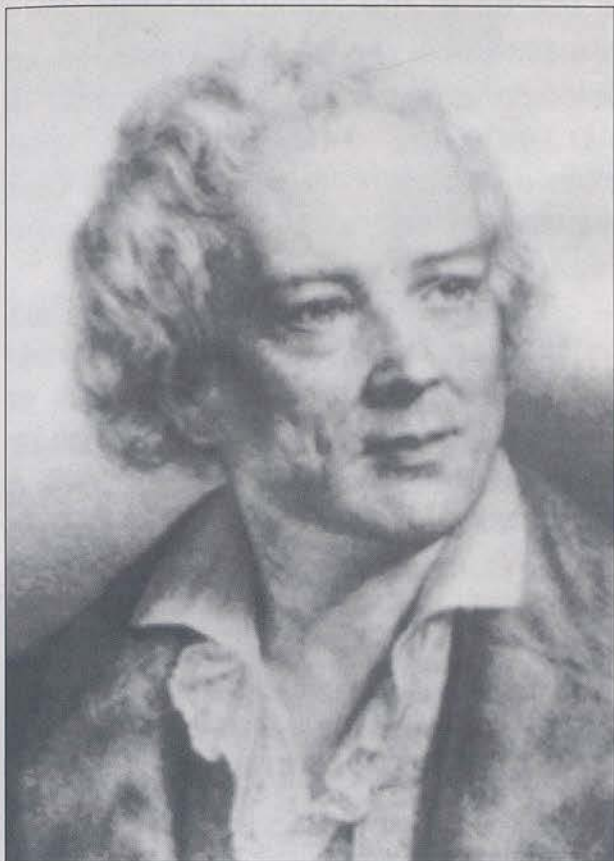
Tot això sembla apuntar, doncs, a una solució transitòria: no només el contingut es limita al text en ell mateix (i encara a les paraules concretes!), sinó que la forma externa (el marc) esdevé un reflex d'aquest text; la victòria de la paraula és absoluta. En el primer barroc es produeix doncs una difuminació dels elements bàsics -forma, formants i contingut- per aconseguir una immediatesa que només la paraula posseeix (12). Proximitat que sembla voler alliberar la música de la seva responsabilitat com a llenguatge creador de formes vives i canviants; deixa de banda l'ambigüitat natural dels elements de la forma interna per posar-los al servei del significat concret d'una

paraula: una dissonància esdevé dolor, un color harmònic sobtat és tragèdia o esperança, la guerra es baralla amb ella mateixa en les indesxifrables figures del *concitato*. Entrat ja el s. XIX, quan el problema es torni a plantejar en els mateixos termes enfront de l'individualisme romàntic, no hi haurà solucions tan clares, ni tan sols solucions. Esporuguits pel problema -plantejat ja al darrer moviment de la *Novena simfonia* de Beethoven-, les formes es multiplicaran, incapaces d'assumir la conjunció. Naixerà el poema simfònic, la música programàtica de ribets dramàtics però exclusivament instrumental (Mendelssohn, Liszt...) que tantes obres mestres ha deixat en el seu esforç de trobament estètic; i també a la inversa, la veu esdevindrà un instrument narrador (o un narrador instrumental) que serveixi de motiu per a una nova expansió de les possibilitats dels mares d'expressió i la seva forma interna (en els cicles de *lieder* de Schubert i especialment de Schumann). Només Wagner tindrà el coratge d'enfrontar obertament la lluita. I en el seu titànic intent de trobar una solució equilibrada marcarà la música i la dramàturgia musical de manera decisiva fins als nostres dies (13). No és estrany, doncs, que la seva música sigui dramàtica en el sentit propi del mot, i que els seus textos "cantin per si mateixos" (14).

Però ens estem allunyant del nostre fil conductor. Ens hem quedat al naixement de l'òpera i en l'evolució del llenguatge musical de Monteverdi a Bach. És el moment, doncs, de dirigir la mirada a un il·lustre, però ignorat, contemporani de Bach. Un compositor d'òperes en qui es troben la tradició del llenguatge formal per a l'escena i el tractament acurat de les parts vocals; algú, per tant, enfrontat directament amb la recerca de l'equilibri necessari entre els elements purament musicals amb l'estructura i significats d'un text per a l'assoliment d'una forma equilibrada.

Ch. W. Gluck (1714-1787) és un compositor considerat menor per atzars del destí, però les seves òperes beuen directament de les òperes i oratoris de Monteverdi i Carissimi, naturalment a través d'un altre gran personatge: G. F. Händel.

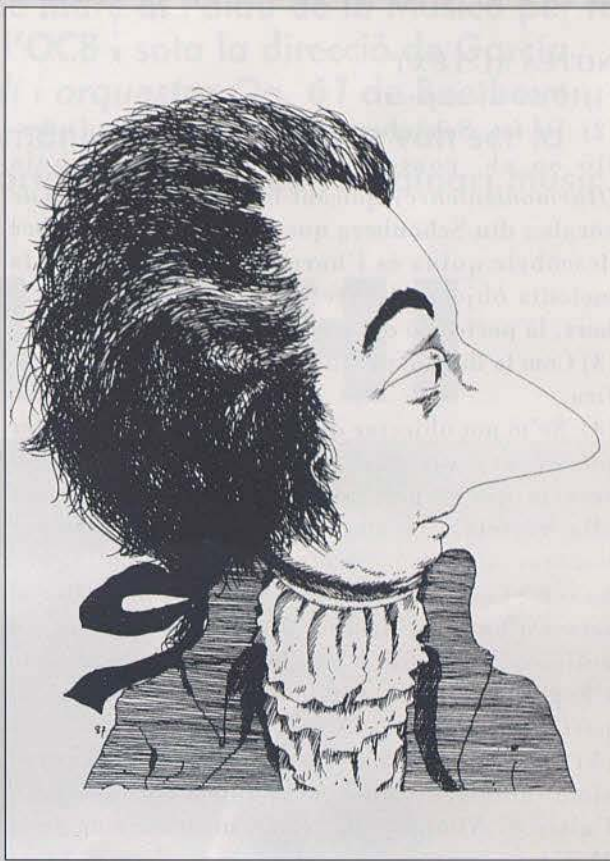
Amb Gluck s'obre una època nova i brillant per a l'òpera. Amb la recuperació del contrapunt estricte com a mitjà d'expressió pur experimentat en Bach i Händel (i sobretot a través de les obres escèniques d'aquest darrer) de nou sembla que l'equilibri entre els plans de contingut global i significat concret retrobarà el seu lloc en una obra organitzada com un ens actiu des del seu començament. Dit en altres paraules, la forma de les diferents seccions d'una òpera i d'aquesta en conjunt serà novament un objectiu en ell mateix, paral·lel (això sí) a la descripció de cada detall. Un altre cop els elements de la forma interna esdevenen els definidors d'un estil, emmarcats en una forma externa també regenerada. Especialment significatives des del punt de vista



Ch. W. Gluck

estructural són les intervencions corals, disposades estratègicament com a punts d'inflexió de l'acció dramàtica i de les grans seccions musicals; el cor hi actua sovint com a vigilant o narrador, i la seva versatilitat és aprofitada per provocar canvis d'escena, de situació, o en el caràcter de la música (15). De nou els termes (paraula i música) es mouen en el marc formal i de contingut, i sense perdre elements de l'etapa anterior (com el virtuosisme, que ha restat com a quasi imprescindible fins als nostres dies), tenen conjuntament un paper important en el pla estructural de l'obra i en el seu disseny final segons l'estil.

Però si parlem de la importància del pla estructural en la distribució de les àries, recitats i conjunts, si esmentem l'interès en la coherència temàtica (recuperada dels polifonistes del XVI) i tonal, si descobrim relacions subtils entre els diferents personatges, si pensem a establir-hi un lligam a través exclusivament de paràmetres musicals (no escènics ni dialèctics), ¿de qui estem parlant sinó de Mozart? No és el nostre objectiu ara de glossar les seves obres vocals. Sí que ho és, en canvi, situar aquestes obres en un punt d'inflexió de la història de la música amb paraula, o de la paraula explicada amb música. Les òperes de Mozart (sobretot l'anomenada trilogia italiana: *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* i *Don Giovanni*) representen un punt culminant en la recerca de l'equilibri entre la música i l'argument (no pas



W.A. Mozart

paraula), equilibri decisiu entre la forma global de l'obra i la seva forma interna - que és la manera concreta d'explicar l'argument. És una troballa posada directament al servei de la pròpia coherència de la música que és aquí, més que en cap altre cas, un ens viu que empeny els seus personatges a situacions forçades, divertides o inversemblants, per resoldre-les tot seguit amb un gest d'autoritat (final del 1r. acte a *Don Giovanni*) o amb un repete musicalment encara més gran (final del 2n acte a *Le Nozze di Figaro*). El pla tonal, la distribució dels *tempi* i la caracterització musical dels personatges fa capaç la música escrita per a un text concret, d'esdevenir aparentment el motor primigeni de l'obra, sobre el qual s'han bastit tots els altres elements.

Traç de geni descrit amb una naturalitat única. La música, o millor l'organització musical de l'obra, és l'autèntic contingut, i d'aquesta manera la seva simbiosi tant amb la forma global com amb el llenguatge estilístic és immillorable. Paraula, situació escènica i esdevenir musical assoleixen un equilibri que malauradament només a cavall de l'estil clàssic fou possible (gràcies al seu punt constant de distanciament i d'ironia). El següent esglaó, la història l'haurà de pujar amb molt més d'esforç traumàtic, i el decorat en què es produirà condicionarà tota la música occidental durant gairebé un segle, igual com els cortesans venecians canviaren el seu entorn obrint camins nous per a l'individu.

NOTES AL TEXT

- (1) Però no imposat.
- (2) De fet, Schönberg es refereix a aquesta qüestió en el context del tractat d'harmonia (*Harmonielehre*) aplicant-lo a l'harmonització de corals; diu Schönberg que l'alumne ha de saber descobrir quina és l'harmonia connatural a la melodia objecte del treball; un cop això descobert, la perfecció del treball està garantida.
- (3) Com la llum impressiona una pel·lícula fotogràfica.
- (4) Se'm pot objectar que la religiositat és un afer purament individual, però això no és totalment cert, ja que els preceptes de l'Església són, segons ella mateixa, eterns; i els textos utilitzats per honorar aquests preceptes (traduïts o no) també ho són; i en definitiva la funció del compositor al servei d'una catedral no és de manifestar la seva religiositat, sinó d'exaltar els preceptes de l'Església, encara que fent això també realitzi part d'allò altre.
- (5) Aquesta obra té dos textos que es canten simultàniament: un és el rèquiem tradicional, i l'altre és *Nymphes de Bois*, un poema de Jean Molinet. Juntament amb el motet/cancó *In te Domine*, són les úniques obres de la producció de Josquin que, enquadrades en contextos litúrgics, no són escrites en llatí, sinó en francès i en italià respectivament.
- (6) Aquesta intervenció de l'orgue, de primer quasi inexistent, anirà creixent en importància i desenvolupament propi fins a esdevenir la part principal de la música litúrgica en temps de Buxtehude i Bach.
- (7) Recordem que la majoria de misses dels mestres polifonistes del s. XV a XVII estan escrites sobre temes (religiosos o populars) coneguts que apareixen com a *incipit* de cada secció, sempre amb alguna petita variació rítmica o contrapuntística, posant de manifest ja l'interès per la coherència i pel plantejament musical de l'obra sencera com a unitat.
- (8) Caldrà la Reforma protestant per alleugerir una mica aquest lligam, però mai de manera suficient com per alliberar realment l'obra musical de la seva "obligació".
- (9) Dir en aquest punt que els Josquin, Lassus o Victoria no han parat atenció als trets particulars dels mots (al so de les paraules) fóra ridícul, quan fins han aconseguit homogeneïtzar música i text, però és cert que el que en aquests és un recurs sonor supeditat a l'estil, en aquells passa a primer pla. Estèticament diríem que es vol invertir l'equilibri entre el contingut global i el significat particular (en termes musicals i semàntics).
- (10) Com al madrigal *Hor ch'el ciel e la terra* de C. Monteverdi.
- (11) El tractament que tots dos donaren al text en



Palestrina

les seves obres ha merescut nombrosos estudis, als quals ens remetem (Leo Schrade, Denis Arnold, Albert Schweitzer, Nikolaus Harnoncourt, Manfred Bukofzer o Richard Donington, entre altres).

(12) Immediatesa que avui, perduts en el laberint d'ambigües simbologies i llenguatges extraviats en els signes, no pot sinó semblar-nos propera a la ingenuïtat, però que plantejada sòbriament assoleix la claredat de la descripció clàssica.

(13) Si aquesta afirmació ens sembla avui exagerada, girem la vista enrera fins al moment en què el llenguatge musical troba la seva cruïlla més important, i preguntem-nos quines són les fonts de la música de Mahler i de Schönberg, o del sentit dramàtic d'Alban Berg i del progrés de la instrumentació que Stravinsky i els impressionistes francesos començaren a culminar.

(14) Thomas Mann: *Richard Wagner y la música*, ed. Plaza y Janés; Barcelona 1986.

(15) Aquesta doble funció dramàtica i musical del cor que té el seu origen en les tragèdies gregues, és ja enunciat en alguns dels oratoris de Giacomo Carissimi (com *Jephte*) i sobretot en els de Händel (entre els quals *Solomon* és un dels exemples més interessants).

(*) Aquest article havia d'haver estat publicat en el Tema del número anterior de CM/RMC però va ser impossible per causa de problemes d'espai.

Uto Ughi va visitar-nos el passat mes de març al Palau de la Música per tal d'interpretar, dins la temporada de l'OCB i sota la direcció de García Navarro, el conegut *Concert per a violí i orquestra Op. 61* de Beethoven.

Grans ovacions del públic i elogis unànimes de la crítica van ser la merescuda resposta a l'actuació important d'aquest extraordinari músic.

UTO UGHI



per CARME MARTÍNEZ

Mha citat a l'Hotel Colon, a les tres en punt. Quan arribo (a les tres en punt), m'identifico a recepció i passo a un dels salons, on l'espero pacientment durant més d'un quart d'hora. Estranyada, em passejo amunt i avall: no hi és. Només alguns turistes japonesos, empresaris anglesos (això em semblen)... i un senyor relativament jove (i molt atractiu) que llegeix un llibre d'història, en castellà, sobre Carles V. Ell em

mira, jo el miro..., i decideixo que no pot ser ell. Noves passejades. De sobte, el senyor del llibre d'història s'aixeca i va cap a recepció, on intercanvia alguns mots amb l'encarregat. A continuació, veig que -somrient- ve cap a mi, m'allarga la mà i em diu, senzillament: "*Bona tarda... Uto Ughi*".

La veritat és que em quedo esbalaïda. M'esperava un senyor gran, de gairebé seixanta anys.... No deia el currículum que havia

començat les seves gires europees en els anys cinquanta? No m'esperava en absolut que parlés el castellà amb correcció total...

-És que com que el veia llegint un llibre en castellà... -m'excuso.

-Ah, sí... *L'acabo de comprar. M'interessa la història...* -respon tímidament, mentre jo desplego els meus estris per tal de començar l'entrevista. Una de les més simpàtiques que recordo, per cert.

-En quin moment la música va començar a existir per a vostè?

-Tota la meua vida... Bé, des dels quatre anys; perquè el meu pare no era músic professional, era advocat... Però era molt amic del primer violí de l'Orquestra della Scala quan Toscanini n'era el director, i aquest violinista venia tots els diumenges per fer música de cambra a casa. Així que jo he escoltat música des de la primera infancia. Després, el primer mestre important que vaig tenir fou Enesco, a París. Vaig estudiar dos anys amb ell. A continuació em vaig diplomar a Ginebra, vaig perfeccionar-me a Viena... Una mica per tot arreu.

-Vostè ha estat un nen prodigi... Als set anys es presentà per primer cop en públic interpretant la Xacona de la Partita núm. 2 de Bach i alguns Capriccis de Paganini. Com va viure el pas adolescent de nen molt dotat a adult professional? Va ser traumàtic, va travessar crisis?

-Bé, primer cal entendre què significa "nen prodigi". Jo no em considero nen prodigi pel fet d'haver tocat de molt jove. Hi ha, en aquest cas, molts nens prodigi al Japó, ara. Hi ha milers de nens prodigi que tenen tres anys i toquen el violí. Alguns d'ells són molt particularment dotats, tenen molt talent. El trànsit entre la infància i la joventut va ser bastant normal, crec jo, perquè no tocava més de vint o trenta concerts a l'any, en aquella època. Crisis? Això sempre! La vida és un viatge interessant, en el qual hom travessa crisis, períodes de més o menys felicitat, millor o pitjor qualitat de vida. La crisi pot arribar en qualsevol moment de la vida, no només quan s'és jove.

-No pensa que, en general, hom comença la carrera massa aviat? Als setze, disset anys, s'està preparat per encetar una carrera de solista? No es més aviat l'edat d'estudiar, de fer stages?

-Depèn del talent de cadascú. Miri, per exemple, Yehudi Menuhin, el gran violinista rus,

va començar la seva carrera a l'edat de dotze anys. Ell tocava millor quan era jove que molts adults... Depèn de la personalitat, del talent...

-Sí, i és formidable (imagino) ésser entre els més grans... Però hom perd coses...

-No... Hom pot perdre una mica de llibertat, però hom guanya una altra cosa: poder transmetre quelcom d'un mateix. Un artista ha de transmetre sempre, a qualsevol edat.

-Em comentava abans que va estudiar amb Enesco, entre d'altres... Es considera pertanyent a alguna escola concreta?

-No en particular. No, perquè miri, el violí va néixer a Itàlia. Paganini, Tartini, Corelli, Vivaldi, tota l'escola dels grans violinistes italians dels segles XVII i XVIII... Després França, amb l'escola de Wieniawski, Vieuxtemps, Isaye... Després, l'escola russa d'Auer, amb Heifetz, Milstein, tots els jueus... Jo no pertanyo a cap i pertanyo a totes. He viscut en molts països per tal d'absorbir les arrels més interessants de cada un d'ells.

-I, considera que totes aquestes escoles continuen existint en estat pur? En tot cas, penso que vostè no creu massa en les escoles, sinó en la personalitat individual.

-Sí, crec més en el talent i la personalitat individuals. Cert, quan hi ha un bon mestre que té la sort de tenir bons alumnes, és fantàstic, però una gran escola no existeix sense talents. És el talent, la personalitat dels individus el que fa l'escola.

-El seu repertori és el reflex exacte del seu gust o és, més aviat, el fruit de certes contingències?

-Miri, el repertori del violí no és pas tan il·limitat com per fer discriminacions... Tenim el gran repertori romàntic, clàssic, del setecent: Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Bach... El piano, però, té molt més repertori, molta més varietat... El violí, veritablement interessant, tindrà..., una mica més que el cello, això sí... Però no tant com per dir "això ho vull tocar, això no". Hi ha autors

que em són més afins, seguint el gust del moment.

-Hi ha modes, pel que fa al repertori?

-Jo crec que les grans capolavore sempre han estat estimades pel públic. Algunes han estat descobertes una mica tard, per exemple, les Sonates i les Partites de Bach... Bé, es coneixien, però hom pensava que no eren obres molt interessants musicalment. Això, naturalment, era una bogeria, ja que, justament, el més interessant d'aquestes obres és la profunditat, la fondària... i hom pensava que només eren exercicis per a la tècnica! Fins i tot un gran músic com Schumann no va comprendre el que Bach havia volgut dir, perquè va escriure un acompanyament per al piano d'aquestes Sonates

que arruïnava totalment el seu caràcter. Hom pensava que aquestes obres per a violí sol no eren autosuficients... El primer a entendre-ho, el primer que va començar a tocar-les en públic, va ser Joachim, al final del segle XIX. Per això, les obres... Depèn, hi ha un destí per a cada obra. Algunes poden romandre ocultes durant dos-cents anys i després ser apreciades i populars.

-El que vull dir, també, és que ara hi ha una moda segons la qual tots els pianistes es dediquen a ressuscitar les transcripcions complicades i carregades de Busoni, de Gottschalk... El piano romàntic a ultrança... El repertori equivalent violinístic, també s'ha posat de moda? És ben acceptat?

-Bé, hi ha crítics que no volen



acceptar la peça virtuosística, perquè diuen que representa un deteriorament del gust; que és música superficial, que no és música gran. Això és estúpid! Perquè Sarasate, per exemple, era un gran compositor, un gran violinista, i ell coneixia tots els recursos del violí, tots els matisos de sonoritat que, de vegades, els grans compositors no coneixen. Perquè cal conèixer l'instrument molt bé. Vostè ha parlat de Busoni, de les seves transcripcions; ell coneixia el piano. Sarasate, Paganini, Wieniawski, coneixien el violí, coneixien totes les possibilitats del seu instrument. Jo crec que els crítics són, de vegades, prou esnobs. Només volen grans noms: Schumann, Bach, Beethoven, Bartók, Stravinsky, Schönberg. Sarasate, Wieniawski, Vieuxtemps

no són res per a ells. Això és un esnobisme.

-L'interessa la música contemporània? La toca?

-Miri, a mi el que m'interessa és conèixer-la. Perquè és un deure conèixer el període musical en què vivim. No vull dir que aquesta música em plagui... Jo toco Bartók, Stravinsky, Prokofiev, Shostakòvitx..., els grans del nostre segle. Però el que passa és que els contemporanis escriuen molt malament per al violí. Les obres no tenen melodia, no tenen res. El violí és un instrument melòdic. Si una composició no té melodia, el violí no existeix, esdevé un instrument de percussió, comprèn?

-Sí, vol dir que els compositors d'ara no han copsat la veritable naturalesa de l'instrument...

-El violí pertany a la lírica, al

cant, al segle passat més que no al present. Tampoc el seu timbre, la seva qualitat de so, no s'han fet per a la música contemporània. La música d'avui no és per als Stradivarius i Guarneri, que tenen una qualitat de so molt noble, sensual, prop de la veu humana. La música contemporània és soroll, pauses, experiments electrònics, una tecnologia desenvolupada. Però no té res a veure amb el violí.

-Vostè toca un violí Guarneri del Gesu de 1744, de so càlid i timbre obscur, potser un dels més bells Guarneri que existeixen. I tots els violinistes veritablement grans posseeixen violins de la mateixa època. Això vol dir que l'època daurada de l'instrument, des del punt de vista de la factura, ja ha passat?

-El que passa és que Guarneri i Stradivarius eren grandí genis. Hi ha luthiers moderns que fan violins molt bons, també; cal veure si es desenvoluparan correctament...

-Llavors, pensa que l'instrument té un futur?

-Espero que sí! Si no, seria la fi dels violinistes...

-El que vull dir és si el violí, en tant que instrument, pot encara conèixer una evolució.

-No, evolucionar és impossible, perquè una veu més maca, més bella, més rodona, més noble que Stradivarius... Jo espero que algú ho podrà igualar. Si no, és la fi del violí, perquè aquells instruments no duraran eternament. Els preus són tan absurds: un milió de dòlars per un violí..., és impossible per a algú que comença la seva carrera.

-Com acaba cada obra? Quin és el seu procés d'estudi?

-Haig de conèixer tota la seva estructura. Per estructura entenc l'anatomia; veure les parts d'orquestra, de cada instrument, la forma, cal conèixer una mica la composició. Jo vaig estudiar composició durant cinc anys. No sóc compositor, però en vaig estudiar, m'interessava molt. Quan un afronta una partitura nova, cal que tingui un mínim de coneixements de

composició. I després, no per tal d'imitar, sinó per informació, cal escoltar moltes interpretacions diferents, en discos o en la realitat; simplement per informació cultural. Finalment, cadascú té la seva personalitat, la seva pròpia idea del que farà.

-Quin valor dóna a les indicacions de l'autor? Absolut, relatiu?

-Les indicacions són sempre between the lines, i són relatives. Un forte de Beethoven, un forte de Bach i un forte de Brahms són molt diferents, segons l'època, segons l'acústica de la sala... Hom pot tocar pianissimo en una sala d'acústica perfecta; però si l'acústica no és tan bona i hom toca pianissimo, ningú no ho escoltarà.

-Quina es la seva idea del tempo? És un element fix o variable?

-Variable, però..., no de grans variacions, perquè hi ha una

tradició. Cadascú tria el tempo que més li convé... (somriu). Això és subjectiu. Però hi ha una tradició, hi ha metrònoms indicats pels compositors; ara, això tampoc no és segur. Per exemple, Beethoven utilitzava metrònoms que són absurds, molt més ràpids del que es pot tocar en realitat.

-Llavors, en lloc de tempo, potser hauríem de parlar de perspectiva rítmica...

-Sí, bravo; això mateix. -Com combina intel·lecte i inspiració en les seves interpretacions?

-Ha de ser tot una cosa sola. L'intel·lecte segueix la inspiració, la inspiració segueix l'intel·lecte; és a dir, són interdependents.

-Sí, però, fins a quin punt es deixa portar per la inspiració del moment? Fins a quin punt intenta fixar la interpretació?

-Hom pot dir que un es fixa

una idea; però aquesta idea pot evolucionar o involucionar, pot progressar o regressar... Cal tenir dubtes, sempre, perquè sempre hom troba quelcom per millorar, per evolucionar; també hom pot cometre faltes, no som perfectes, som éssers humans. Però, de totes maneres, cada cosa que hom fa cal que sigui posada en discussió perquè no hi ha absolut; l'absolut no existeix en música.

-I, què passa pel seu cap durant el concert? Dubtes?

-No, no, en el concert un fa el que sent en el moment, segons el seu instint, sense pensar si és correcte o no. Després, un analitza, mentalment; quan se'n va a dormir, no pot dormir perquè es diu a si mateix: "per què he fet allò, o allò altre?" Per això, gravar-se és molt útil, perquè de vegades hom pensa haver fet quelcom, quan en realitat no s'ha fet. El problema, per a

l'interpret, és que res no és fix, res no és definit, res no és segur. De vegades, hom pot tocar molt bé, unes altres menys bé; depèn de l'atmosfera, de l'acústica, del mal de cap que hom té..., de molts factors!

-Experimenta la sensació del trac?

-El trac.. De vegades, quan estàs cansat, quan tens la consciència de no estar ben preparat, en forma físicament..., llavors et poses nerviós. Però cal que hi hagi una disciplina tan forta, tan gran, que aquest "trac" quedi dominat; cal un domini tècnic sobre els nervis.

-Els èxits, els progressos en la carrera, et fan més o menys nerviós? A mesura que s'avança, hom té més o menys por?

-És una bona pregunta. Jo penso que com més avances, més et fas conscient dels teus propis límits. Però jo passava més nervis quan era jove que

ara.

-Com se sent, dins l'estructura del concert tradicional?

-Miri, el que jo sento és un desig de comunicar. L'art és un llenguatge que necessita un públic. Un no pot tocar en una església... Hom pot fer discos també per comunicar-se. Però el fet de tenir al davant un públic atent, concentrat, dóna una força fantàstica a l'interpret. Si el públic, en canvi, està desconcentrat, no transmet res. Ara, si té concentració, transmet una força... És una transmissió de pensament entre el públic i l'interpret, que és molt exaltant.

-Vostè capta això?

-A mi em sembla que sí. Sí, sí, en general, sí.

-I si manca aquesta concentració a la sala?

-Quan no hi és, és molt més difícil concentrar-se, emocionar-se un mateix. Per exemple, els millors discos que jo he escoltat són gravacions públiques. La interpretació té un caliu, una vida, que en un estudi (com un laboratori de química) no té. És fred, és mort. Llavors, l'art necessita sempre una comunicació.

-Així, vostè prefereix les gravacions en viu...

-Sí, fins i tot quan hi ha errors tècnics. Són la prova de la veritat. Perquè, avui dia, un disc es pot repetir tantes vegades... Pot fer-se tot artificial; pot ser perfecte amb un interpret que no és perfecte. La prova de la veritat és la gravació en viu.

-Vostè ha actuat amb els millors directors, amb les millors orquestres... Per exemple, amb els directors, les seves relacions són, en general, bones?

-En general, amb els bons músics, sí. Amb els que jo considero bons músics. Perquè un vertader músic admet la possibilitat d'una opinió diferent a la seva. Qui no admet això, és estret de mires. Un músic elàstic, intel·ligent, és sempre obert a noves idees. Llavors, és molt fàcil comunicar-se. Quan hom és lògic i conseqüent.

-Em podria citar algun director amb el qual treballi especial-



ment a gust?

-Bé, sí, Zubin Mehta, Sawallisch, Prêtre... Ara gravaré dos discos amb Sawallisch i Zubin Mehta, el mes que ve. Són músics molt, molt oberts, eclèctics.

-I amb els músics d'orquestra, especialment els violinistes? Troba enveges, hostilitat?

-Pot ser que això existeixi. Però si un aconsegueix transmetre música en el sentit vertader, profund de la paraula, l'orquestra ho sent: s'estableix una col·laboració molt estreta i les coses van bé. Mai no he trobat una enveja, obstacles, boicot, mai. Solament amb les orquestres dolentes (riu). A Itàlia hi ha bones orquestres, però també n'hi ha de menys bones...

La pedagogia, una assignatura quasi pendent

-Sempre m'ha semblat que el violí és un instrument que demana una posició difícil, antinatural..., molt més que el violoncel. Vostè ha experimentat problemes físics, dolors d'esquena, tendinitis, etc.?

-Sempre. Bé, tendinitis no. Però sí artrosi. M'haig de fer massatges, i practicar gimnàstica, estiraments, com si fos un esportista. Cal tenir una regla de vida, una disciplina molt estricta.

-Vostè és pedagog? Té alumnes?

-Fins ara no, perquè m'agrada fer vacances a l'estiu. Però aquest estiu donaré classes durant tres setmanes a l'agost a Siena, a l'Acadèmia Chigiana; el lloc on vaig conèixer dos dels més grans músics d'aquest segle, Casals i Segovia. Els vaig conèixer molt bé personalment, perquè ells ensenyaven a Siena quan jo era jove.

-Què és per a vostè la pedagogia?

-Crec que, com deia Aristòtil, la diferència entre un que sap i un altre que no sap és la capacitat d'ensenyar, de transmetre. Un que sap quelcom ha de saber transmetre-ho, ensenyar-ho..., analitzar-ho per poder ense-



nyar-ho als altres.

-Dedueixo d'això que em diu que vostè creu fermament en la pedagogia.

-Penso que és un deure (sense fer moralisme) transmetre el que hom coneix als altres.

-Què en pensa, de les noves generacions de violinistes? N'hi ha, d'interessants?

-He escoltat violinistes russos i japonesos molt, molt bons. Tenen una disciplina increïble. El Japó té l'Escola Suzuki, on els nens comencen molt aviat a tocar; algun d'ells s'ha desenvolupat molt i toquen molt bé. A Rússia, a Israel, també hi ha grans talents.

-Per anar acabant: vostè està satisfet de com s'ha desenvolupat la seva carrera?

-És una bona pregunta, també. Si vostè vol dir si m'hauria agradat fer més coses, tocar més..., jo no puc fer més de cinquanta o seixanta concerts per any.

-Com Pollini. Ell em va dir el mateix.

-Ah, sí? És lògic, perquè per tocar bé cal estudiar, meditar, reflexionar... Si hom toca com un robot, com un autòmat, hom toca per alienació. Llavors, hom esdevé una màquina que toca, no pas un intèrpret. Però si un toca amb molta emoció, amb molta intensitat, no pot tocar més de cinquanta, seixanta cops per any. Després d'un concert, jo només dormo tres hores. Fins a les cinc de la matinada no m'adormo, perquè estic

massa cansat. Així, que per a mi no és possible... Vostè ha conegut Pollini?

-Sí, sí, li vaig fer una entrevista, fa anys, en la seva penúltima visita a Barcelona...

-Va tocar bé? -s'interessa.

-Fantàstic!

-És clar... Un, si vol, pot guanyar molts més diners. Però, per a mi, és impossible, seria viure com un autòmat, viuria malament. A mi m'agrada tocar prou per tocar bé, no pas per guanyar diners.

-Es tan difícil accedir al mercat discogràfic com diuen?

-De vegades, és una màfia. Llavors, cal... En alguns casos és una màfia.

-I, n'està satisfet, de la seva discografia?

-No sé..., no sé. Miri, els discos són una conseqüència. No han de ser una condició. Jo he gravat vint, vint-i-cinc discos en tota la meua vida. Millor gravar poc però bé que molt i malament.

-I pot gravar el que veritablement vol?

-Ara sí. Acabo de gravar totes les Sonates i Partites de Bach per a la RCA americana. És una obra que m'agrada molt i que he estudiat durant anys. Anys de disciplina, d'estudi, d'aprofundiment, de refinament, per gravar aquesta obra. Ho he fet fa dos mesos. Ara, haig de gravar Schumann, tot Schumann, amb Sawallisch, i un programa francès (Lalo, Chausson...) amb Georges Prêtre.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Pentagrama



Beethoven

per VICTÒRIA PALMA

Cada dijous, de tres a quatre del migdia, Catalunya Música fa arribar als nostres oients una manera diferent d'escoltar la música.

Pere Burés i Àlex Robles són els responsables del guió i la realització del programa de divulgació musical *Pentagrama*. Un espai dirigit al públic interessat en la lectura pedagògica de la música i que pretén fer més entenedora l'audició d'una obra de les de gran repertori. Els mitjans, tant se val!: el parlar d'una princesa, la megafonia d'una estació de tren, la fressa de la pluja, la veu dels animals....tots els efectes especials que calguin són útils per acostar l'oient a la comprensió d'una obra determinada.

Pentagrama oferirà el dia 4 de juny la *Simfonia* núm. 6,

"*Pastoral*" de Ludwig van Beethoven; el 25 de juny la *Guia d'orquestra per a joves*, de Benjamin Britten i el 2 de juliol el poema simfònic *El Moldava*, de Bedrich Smetana. Dos programes més mereixen, per les seves característiques, una atenció especial.

L'espai de l'11 de juny *Què és. Qui ho va escriure?*, destinat a treure de l'anonimat aquelles obres que hem sentit tantes i tantes vegades en spots publicitaris, sintonies de programes de ràdio i televisió i de les quals desconexem l'autor.

Qui no recorda, en aquest sentit, *La Dansa de les hores*, de l'òpera *La Gioconda*, d'Amilcare Ponchielli, que acompanyava l'anunci publicitari d'una famosa marca de sopes, o l'ària *O mio bambino caro*, de l'òpera *Gianni Schichi*, de Giacomo Puccini, que promocionava perfums per a

senyores?

Malgrat que, com s'ha dit sovint, una imatge val sempre més que mil paraules, en darrer terme hem de recórrer sempre al llenguatge -i la música ho és- per fer possible que aquesta imatge ens arribi nítida i entenedora.

I finalment, el 18 de juny hem volgut dedicar un programa a una de les festes populars catalanes més significatives, la Patum de Berga, que, com digué el gran folklorista Joan Amades, *constitueix un espectacle teatral popular veritablement notable i, amb tota probabilitat, únic*. Confio que aquest programa ajudarà, a través de la música, a la comprensió de tot el sentit que té aquesta festa eucarística més que centenària.

Aquesta és la proposta que Catalunya Música us fa en el programa *Pentagrama*. No falteu a la cita.

Els "Gurrelieder", un monument a una transició

per CARLES LOBO

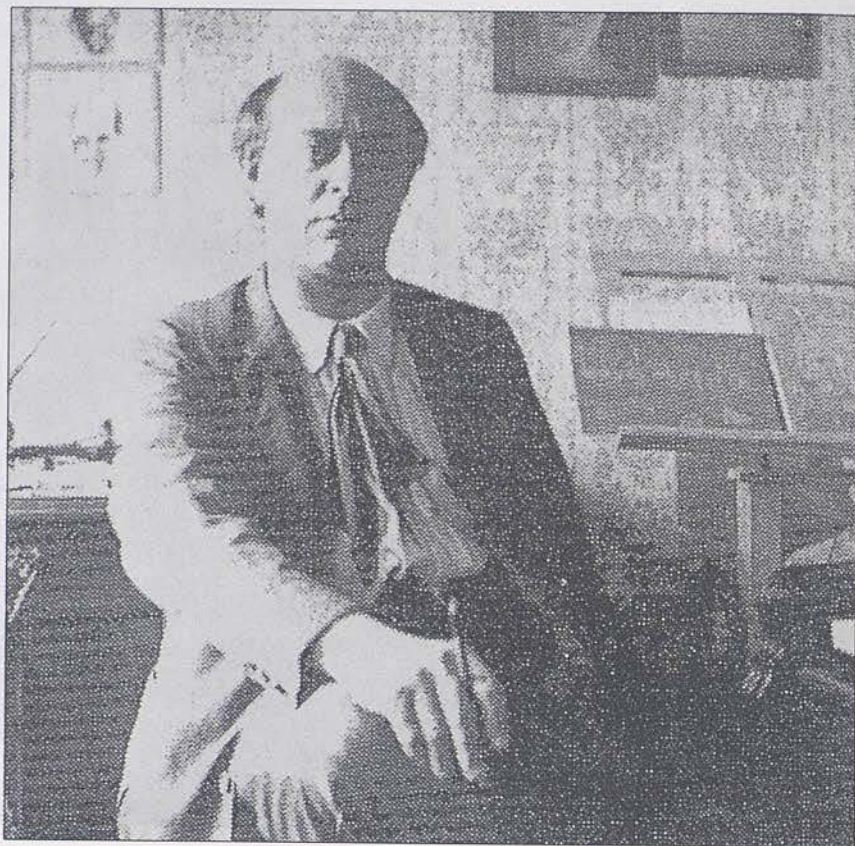
De la llegenda medieval (amb fonaments històrics) que explica els encara avui escandalosos amors secrets d'un rei amb una jove, Jens Peter Jacobsen en fa una lectura romàntica i nocturna que ens acostaria més als ambients d'un Quasimodo a Notre Dame i les seves relacions.

Jacobsen (1847-1885) és un autor danès a qui Rilke considerava el seu pare espiritual (*era el meu company d'esperit i la seva ànima la tinc sempre present*, ens diu Rilke). En l'obra *En cactus springer ud*, Jacobsen explica les lectures d'uns manuscrits que fan cinc joves mentre esperen la floració nocturna d'un cactus raríssim.

Un d'aquests manuscrits parla de la llegenda del castell danès de Gurre. La història dels amors entre el rei Waldemar IV de Dinamarca amb la petita Tove. La reina Helwig, gelosa, mata la noia. El rei, ple de desesperació, discuteix amb Déu en un enfrontament filosòfic entre reis (*Senyor, jo també sóc un cap, es queixa Waldemar*). Aleshores un vent de tempesta acompanya el despertar dels herois morts, que comencen la seva cacera infernal durant la qual van apareixent diferents personatges de la tradició germànica, la veu de Tove i el bufó Klaus, que caricaturitza Waldemar.

Aquest es revela contra Déu, la gran cacera s'acaba, arriba l'alba, i el rei, amb un monòleg que precedeix el gran final, analitza les relacions entre ell mateix i el món; un monòleg que el portarà a la determinació final de la reconciliació amb el món, i l'empenyarà a dur una nova vida.

Aquest és l'argument literari que Arnold Schönberg va fer servir per a una de les seves obres més impressionants pertanyents a l'època neo-romàntica, anterior al



Arnold Schönberg

seu mètode serial. Els *Gurrelieder* comencen allà on acaben *El cant de la terra* de Mahler, *Kullervo* de Sibelius o l'esgotat romanticisme wagnerià.

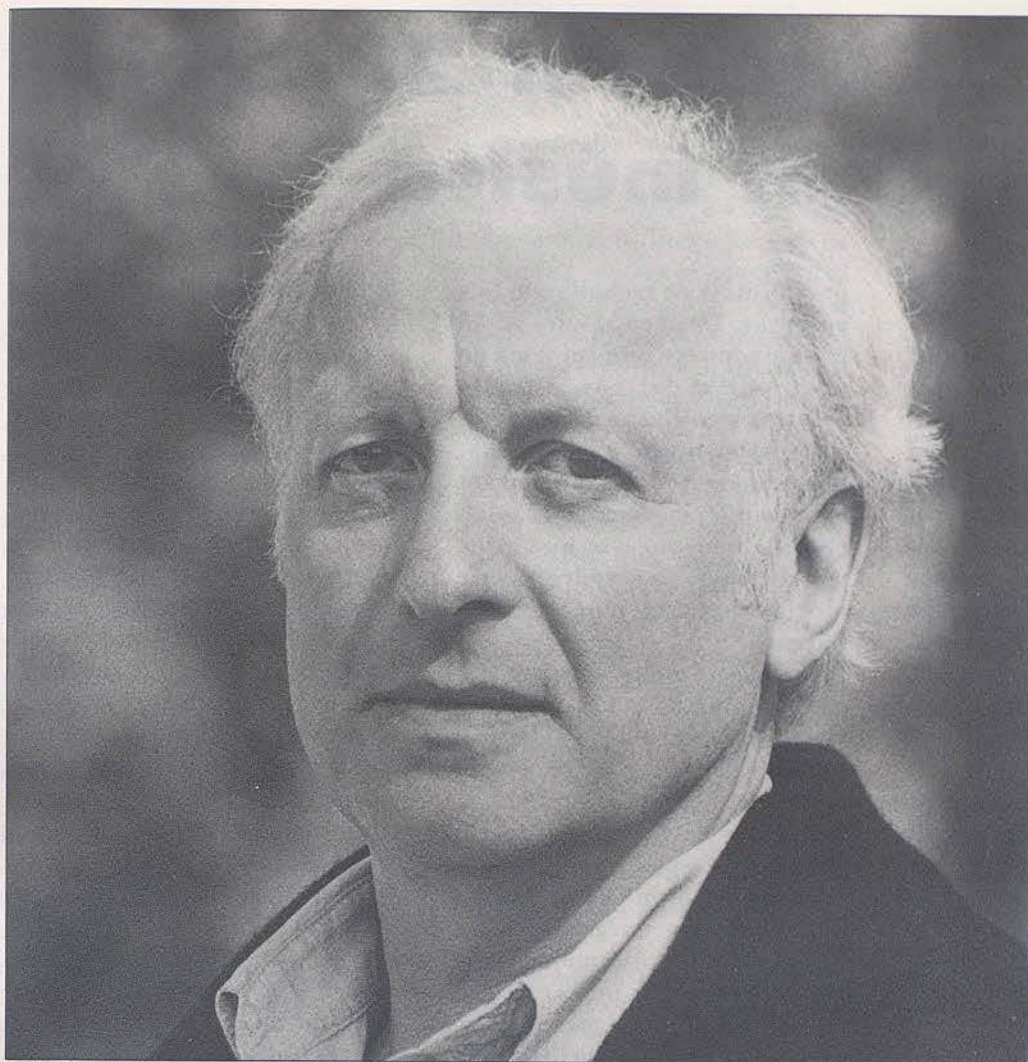
No podem oblidar que malgrat que els *Gurrelieder* datin dels anys 1900 i 1901, la instrumentació de la tercera part es va realitzar 9 anys més tard. Aleshores Schönberg ja és plenament conscient de la seva evolució i, malgrat que no vol retocar res de la instrumentació original, al final de l'obra fa servir elements estilísticament molt diferenciats. Per exemple al monòleg del rei Waldemar, en el qual per primera vegada Schönberg usa el discurs parlat que més tard inclouria de manera molt natural a *L'Oda a Napoleó*, a *El supervivent de Varsòvia* i a *Pierrot lunaire*.

Schönberg diu: *Cal fer notar que la tercera part és d'un estil totalment diferent de les altres*

dues. No he tingut la intenció de dissimular-ho, sinó tot el contrari, és lògic que deu anys més tard jo instrumenti d'una altra manera. En passar-ho a net només he tornat a treballar alguns passatges. Tota la resta -àdhuc algunes coses que hauria volgut canviar-ha estat conservat en el seu estat inicial. Ara em seria impossible retrobar aquell estil, i tot coneixedor competent podrà trobar fàcilment els quatre o cinc passatges modificats. Aquestes modificacions m'han donat més feina que, aleshores, tota l'obra sencera.

Schönberg va rebutjar la versió escènica

Malgrat que els *Gurrelieder* s'hagin ofert en versió escenificada, Schönberg es mostrà del tot contrari, en principi, a portar



Gerd Albrecht és un director d'un prestigi considerable que dirigirà la Philharmonischer Staatsorchester i el cor de l'Hamburgische Staatsoper en la versió dels *Gurrelieder* d'Arnold Schönberg.

l'obra al teatre, ...sempre he manifestat reserves serioses (a l'escenificació dels *Gurrelieder*) -diu Schönberg- perquè es tracta d'una música èpica, àdhuc lírica, abans que teatral. Escric d'una manera molt diferent. Veritablement seria impossible que un personatge cantés la seva ària fins al final i l'altre estigués al seu costat mirant al buit. Tampoc la música no aconseguiria produir ni la desena part de l'efecte que, en l'altre cas, produeix sempre. (Extret d'una carta a Ingebor Ruvina del 22 de novembre de 1948). Per tant, aquesta és una obra concertant que per les seves dimensions i efectius instrumentals necessaris ultrapassa l'oratori tradicional.

Contemporània de la *Quarta simfonia* de Mahler, de *Pelléas et Mélisande* de Debussy i de la *Interpretació dels somnis* de Freud, els *Gurrelieder* segueixen la tradició wagneriana i s'ins-

criuen de ple en el monumentalisme dels postromàntics del canvi de segle.

Un gegantisme que es troba bàsicament en la plantilla orquestral necessària per a la seva interpretació. Cal una orquestra amb 8 flautes, 3 oboès, 2 corns anglesos, 5 clarinets i 2 baixos, 3 fagots i 2 contrafagots, 10 trompes, 6 trompetes i 1 de baixa, 7 trombons (entre contralts, tenors, baixos i contrabaixos), una secció de percussió extensíssima, 4 arpes, celesta i corda a dojo.

Pel que fa als efectius vocals, Schönberg inclou cinc solistes --soprano, mezzo-soprano, dos tenors i baix-, tres cors d'homes a 4 veus i un cor mixt a 8.

Després de moltes dificultats, de moltes discussions amb el director Franz Schreker (a qui en principi Schönberg considerava absolutament inútil per fer-se càrrec de l'estrena, però amb qui més tard es va reconciliar i es van

fer bons amics), els *Gurrelieder* d'Arnold Schönberg es van oferir per primera vegada i amb molt èxit a Viena el 23 de febrer de 1913.

Una obra, per tant, que cada vegada que s'interpreta constitueix un gran esdeveniment, per descomptat per la gran dificultat que comporta la seva producció.

TEMPORADA GRAN TEATRE DEL LICEU

Gurrelieder, d'Arnold Schönberg
Linda Plech, Gabriele Schnart, René Kollo, Altud Mutt, Heinz Kruse, Cristoph Bantzer
Philharmonischer Staatsorchester i cor de l'Hamburgische Staatsoper.

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu.

Direcció: Gerd Albrecht.

Dilluns, 15 de juny, 21 h.

Dimarts, 16 de juny, 21 h.

Coral Càrmina: 20 anys fent música

per CARLES LOBO

Segurament tothom té algun conegut que canta o ha cantat en una coral. A Catalunya, no cal dir-ho, l'afició a cantar en una coral és tan generalitzada que ha esdevingut un moviment de gran importància i transcendència. Algunes d'aquestes corals, sigui per les raons que sigui, tot i mantenint la condició d'amateurs, han assolit un nivell de qualitat molt alt, acostant-se fins i tot al d'un cor professional. Aquest seria el cas de la Coral Càrmina. Serveixi, doncs, aquesta breu introducció, per presentar el que vol aquest article: acostar la Coral Càrmina al lector, aprofitant l'ocasió del seu vintè aniversari.

Fent memòria

A bans de fer història, de recordar les primers passes de la Coral Càrmina, cal fer pre-història. Hem demanat a Jordi Casas que en fes memòria: *Un conegut meu dels Lluïsos de Gràcia em va comentar que la coral on cantava es quedava sense director. Era un grup que havia nascut a la parròquia de Sant Ildefons (Barcelona) per cantar la litúrgia i que dirigia mossèn Taulé. Aquest grup assajava a part un altre tipus de repertori, ja sota la direcció de Dídac Faig; però aquest, per qüestions d'estudis, es va veure obligat a deixar-ho. Als cantaires, els feia il·lusió continuar i va ser quan van demanar-me si em voldria fer càrrec de la direcció. Som a primers de l'any 1972. Eren cinc cantaires per corda i feien un sol assaig setmanal; un assaig curt i per tant insuficient. A Jordi Casas li va semblar que hi havia*

possibilitats de treballar-hi i va acceptar. De cara al curs 72-73 es va proposar una reforma en profunditat del cor. Aquella reforma significava allargar els assaigs, fer-ne dos a la setmana, no permetre que es fumés durant els assaigs, i demanar als cantaires que dediquessin una mica més de temps a aprendre a llegir música: havia nascut la Coral Càrmina.

Jordi Casas també es va preocupar d'engruixir els efectius vocals de la coral. Per fi la presentació es va fer al concert de Nadal, el desembre de 1972, a Sant Felip Neri.

A partir d'aquell moment Jordi Casas va dirigir la Coral Càrmina durant 15 anys llargs. Hi ha fet un treball rigorós i molt intens fins a aconseguir un cor d'una qualitat cada cop més important. No cal ara fer una llista dels concerts de la Coral, ni dels molts viatges a l'estranger, o dels seus enregistraments discogràfics. La seva trajectòria no és gens menyspreable i aquesta és la raó que justifica aquest comentari. En tot cas, el que hem fet és demanar a Jordi Casas que ens recordés aquells objectius que han estat significatius per a la Coral; aquelles activitats que sobresurten d'una història i que salten a la memòria tan bon punt s'hi para atenció: *Pel que fa als directors invitats que hagin treballat amb el cor, n'hi ha de dues menes: els invitats en les produccions amb altres cors o amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona (o altres formacions) i els directors invitats a treballar directament només amb nosaltres. La idea va sorgir al moment de plantejar la possibilitat d'assistir a un dels encontres internacionals de l'Europa Cantat. Els elevats costos del viatge, en aquella ocasió era a Anglaterra i la inseguretat que valgués*

la pena l'esforc, em va fer pensar que seria molt més productiu fer al revés: invitar un director reconegut a treballar a casa nostra. Així fou com el primer que va acceptar no va ser altre que el cèlebre Jürgen Jürgens, el director del Monteverdi Choir i considerat com una de les grans autoritats mundials en la interpretació de la música antiga. L'experiència va ser tan interessant i fructífera que vam decidir repetir-la amb un altre director. Va ser el contratenor anglès Grayston Burgess, que dirigia el Purcell Consort. La tercera va ser un director que vaig conèixer per referències de Salvador Mas: Gunter Theuring, catedràtic de direcció coral a Viena. Després es van intentar altres invitacions, algunes impossibles, fins que l'última va ser adreçada a Laszlo Heltay, amb qui vam treballar música anglesa de tots els temps.

Van ser quatre directors amb els quals es van treballar repertoris diferents i amb un estil radicalment diferenciat. No cal comentar, per la seva evidència, el que aquestes quatre experiències van comportar per a la Coral: un enriquiment global extraordinari.

També hem demanat a Jordi Casas que recordés aquelles produccions significatives, aquelles obres que, per les raons que sigui, hagin comportat un gran esforç a la Coral i el resultat de les quals es recordés com una d'aquelles batalles guanyades amb suor i llàgrimes. *Potser la primera que recordo que va ser important per motius d'entusiasme va ser la primera vegada que vam col·laborar amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Ja hi havia un circuit de col·laboracions que eren amb el Cor Madrigal, la Coral Sant Jordi, la Capella Clàssica i la Coral Canti-*

ga, fins que vam aconseguir introduir-nos-hi. Encara recordo aquell concert, al Prat de Llobregat, quan just abans de sortir a cantar jo encara llegia la carta que vaig rebre de l'Antoni Ros-Marbà demanant-nos si volíem cantar juntament amb la Coral Cantiga, el Cor Madrigal i la Coral Sant Jordi el Rèquiem de Guerra de Britten. Altres col·laboracions que recordo amb il·lusió van ser les que vam fer amb el Cor Madrigal que dirigia Manuel Cabero, amb qui m'unia una gran amistat i una gran afinitat musical. Per exemple, quan ens vam proposar de fer els Sis Motets de Bach. Més tard els vam fer la Càrmina sola, amb un conjunt d'instruments antics amb Sergi Casademunt, Jordi Argelaga, Pep Borràs, les germanes Hernández, etc. És a dir, riu Jordi Casas, el equipo médico habitual; els vam oferir en tretze ocasions amb motiu del tricentenari del naixement de Bach. Una altra aventura apassionant que ara recordo és quan vam fer Les Noces de Stravinsky. Es van fer amb el Grup Instrumental Català en concert homenatge a Frederic Mompou sota la direcció de Joan Lluís Moraleda. Érem la Càrmina sols i enfrontar-nos amb aquesta pàgina de Stravinsky va ser un repte impressionant que va marcar una nova fita de la Coral

La crisi: a la recerca de nous directors

Res no és per sempre. A Jordi Casas li ofereixen d'anar a Madrid a dirigir el Cor de RTVE i la Coral Càrmina pot trontollar. És lògic, després de 15 anys de treballar amb el mateix director titular. Busquen algú que conegui profundament el Cor des dels seus principis i que hagi estat protagonista directe de l'etapa de transició. Es posen en contacte amb Jordi Casso, que ha estat president de la Coral, a més de cantaire, és clar, i per tant artífex en l'època de crisi.

Jordi Casso va ser-ne el president des del 1986 fins a l'any 90, any en què va prendre el relleu

l'actual president de la Coral Manuel Romaní; i per tant, la transició (pel que fa als nous directors musicals de la coral) la va haver de viure molt directament. En realitat va ser una transició molt llarga perquè hi va haver de tot. A partir del febrer del 1987 Jordi Casas va agafar la direcció del Cor de RTVE mentre encara dirigia la Coral Càrmina amb l'ajuda de Manuel Valdivieso com a sots-director. Evidentment era una situació inestable que no es podia aguantar massa temps. Va durar fins que Jordi Casas acceptà la direcció de l'Orfeó Català i va deixar definitivament la Coral. Aquí passem de la transició a la crisi, ja que havíem de buscar un nou director i després de 15 anys de treballar amb Jordi Casas no estàvem segurs de poder-nos-en sortir. Aleshores vam tenir la gran sort de poder comptar amb Josep Pons) tot i que només seria per dos anys.

Els dos programes més importants que es van treballar durant els "anys Pons" van ser, per una banda, un programa "a cappella" d'autors romàntics i postromàntics i la producció pròpia de la Missa en si menor de J.S. Bach que van interpretar per tot Catalunya i València amb un total de set concerts. Josep Pons va dirigir el Cor des del 1988 fins a acabar el curs 89-90. Dos anys molt bons durant els quals els ànims del Cor van re florir, perquè els cantaires es van adonar que sí que era possible el canvi de direcció i també progressar musicalment. Aleshores la Coral s'enfrontà amb un nou canvi.

El Consell es posà en contacte i contractà un ex-cantaire, Francesc Guillèn, que estava a Basilea estudiant direcció de cor i d'orquestra amb l'ànim de tornar a Barcelona i especialitzar-se en la preparació de corals. Aquesta nova etapa no va quallar: Francesc Guillèn deixa la Coral a mig curs 90-91. Josep Vila, que aleshores n'era el director adjunt, va agafar el relleu fins que la Coral el va confirmar com a director titular.

El futur

Realment no m'ho esperava. Aquest ha estat un dels grans reptes professionals de la meua vida com a músic.... Així és com Josep Vila ens comenta com va viure el moment en què la Coral Càrmina posava la confiança en ell i el convertia en el director titular. Cal esperar ara que sigui per molts anys, ja que massa canvis i sovintejats no ajuden mai a formar un cor que bàsicament, cal recordar-ho, no és professional.

Fins ara, ens comenta Josep Vila, he hagut de complir amb els compromisos que la Coral tenia. El primer concert que dirigiré amb un programa absolutament preparat per mi serà el pròxim 13 de juny a Sant Felip Neri (lloc del primer concert de la Coral) i serà un programa romàntic a cappella.

Comentant els objectius que s'ha plantejat per a la nova etapa de la Coral, Josep Vila ens diu: el que més voldria és aconseguir una gran unitat tímbrica, no solament de tota la Coral en conjunt, sinó internament de cada corda. Per altra banda, cal aconseguir aquell punt òptim de poder arribar al dia d'un concert amb la seguretat que cada un dels cantaires en gaudirà al màxim. És a dir, no anar als concerts amb els programes, no ja poc treballats, sinó absolutament poc interioritzats; en definitiva, no és un cor professional i la gent hi ve a disfrutar, fent música. També cal que la Coral es doni a conèixer en altres àmbits on possiblement no ha estat tan present. Com a cor col·laborador de l'OCB ha passat que ens hem tancat una mica i no hem tingut prou cura de dedicar-nos a altres públics i altres repertoris.

CORAL CÀRMINA. Concert de celebració XX aniversari. Direcció: Josep Vila. Obres de Mendelsshon, Brahms, Bruckner, Wolf i Reger. Dissabte, 13 de juny de 1992. Església de Sant Felip Neri.

Wagner i Massenet a la cloenda operística del Liceu

per J.C.C.

Un títol menor de Richard Wagner i un títol major de Jules Massenet posaran colofó a la temporada operística oficial del Liceu, no pas a la simfònica i de recitals, a la qual encara esperen nous esdeveniments. Això sense comptar la programació "olímpica" que allargarà fins a límits temporals d'excepció la campanya d'enguany.

Tannhäuser serà l'encarregat de salvar l'honor wagnerià del cicle actual. Honor antany molt més extensament servit, com ho testimonia la memòria d'uns anys encara recents en què l'obra de Wagner formava un apartat específic en el conjunt de la programació liceística, potser per perpetuar la tradició conspícua barcelonina pel que fa a veneració de la música d'aquest compositor.

Estrenada a Dresden el 1845, *Tannhäuser* o *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf dem Wartburg* (Tannhäuser i el concurs públic de cantants de Wartburg) segons el seu títol original, constitueix pràcticament el darrer pas del compositor vers la concreció de la seva personalitat com a autor de drames musicals. El seu és un recorregut que abraça, a grans trets, en aquest camí, *Rienzi* (1841), *El vaixell fantasma* (1841) i l'obra que ara ens disposem a gaudir. Amb *Lohengrin* (1850) es desfermarà ja amb puixança el Wagner més autèntic, mentre que l'illa que representa *Els mestres cantaires* (1868), per les seves característiques més pròpies del model d'òpera tradicional, no resulta tal illa perquè, en realitat, va ser generada immediatament després de l'estrena de l'obra que ens ocupa.

Tannhäuser esdevé així una obra de transició, d'un final de transició més exactament, ja que s'hi hi prefiguren de forma molt clara alguns dels elements més representatius del Wagner més

representatius, valgui la redundància. En primer lloc, el fet de pouar en la tradició èpica germànica per trobar el substrat literari de l'argument. A *Tannhäuser*, Wagner juga amb temes, o línies temàtiques, que després desenrotllarà i enriquirà en obres posteriors com són la contraposició de l'amor mundà i sensual a l'espiritual o la redempció del pecat per causa de l'amor pur. Així mateix, en aquesta òpera apareixen de forma clara els referents religiosos d'arrel cristiana dels quals està impregnada la seva producció posterior. Encara que, en algun cas, sigui de forma deliberadament críptica o el·líptica.

En el pla musical, el compositor avança en el tractament del "leit motiv", com a enunciadore de situacions i estats anímics, i en la configuració de l'estructura interna global, prescindint del número tancat, encara que hi apareguin dues àries situades dins del concepte tòpic. Són "Dich teure Halle" amb la qual Elizabeth saluda, feliç, l'arribada de l'heroi, i "O du mein Holder", cantada per Wolfram, que ve a anunciar el retorn de Tannhäuser de Roma.

Tannhäuser va ser un personatge real, un trobador de qui es conserven alguns textos. El seu nom va ser relacionat el segle XVI amb la llegenda de Venusberg (muntanya de Venus) on se suposava que Venus havia instal·lat la seva cort i on destruïa les ànimes dels homes que queien a les seves mans. El poeta abandona aquest lloc per trobar l'amor pur en la seva figura més tòpicament cristiana, la Verge Maria i, en una traslació d'imatges, en la seva estimada Elizabeth.

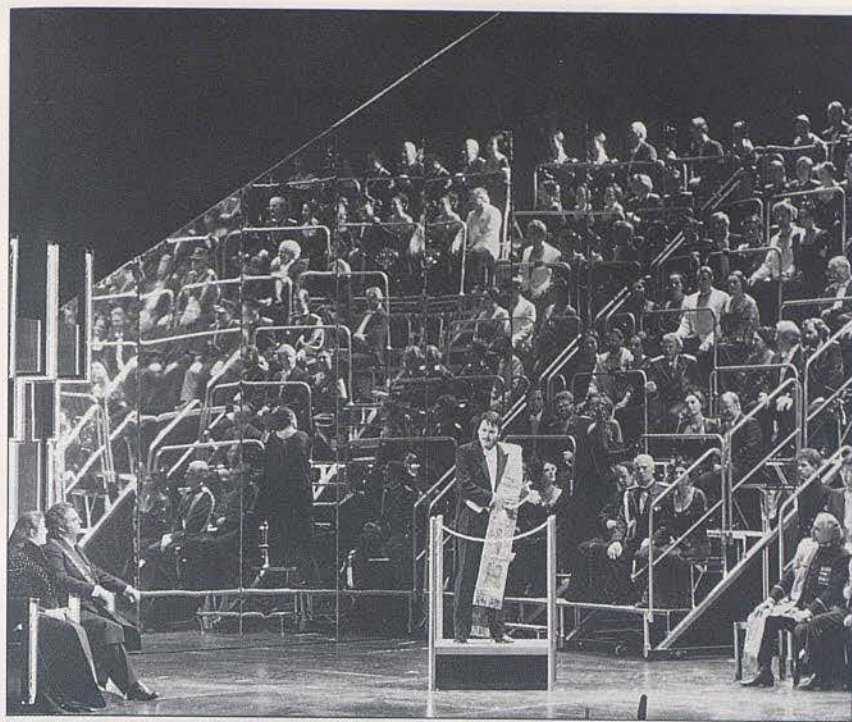
El retorn al seu àmbit real coincideix amb un concurs de trobadors -tema reprès, com és ben sabut, a *Els mestres cantaires*- i en el qual Tannhäuser defensa convençudament l'amor sensual.

Per alliberar-se del pecat d'aquest pronunciament públic, ha de peregrinar a Roma per tal que el Papa el perdoni, la qual cosa no aconseguirà i, al seu retorn, vençut pel fracàs, es troba amb els cerimonials fúnebres per la mort d'Elizabeth, la qual havia estat resant tot el temps per la seva salvació. El seu amic Wolfram li recorda que la intervenció d'ella ha aconseguit el seu perdó i Tannhäuser cau mort damunt del seu fèretre mentre el bàcul del Papa floreix com a símbol que s'ha consumat la redempció de l'heroi.

Tannhäuser és una de les obres de major intensitat lírica de Wagner. El seu preludi és una de les seves parcel·les simfòniques més conegudes i s'hi sintetitza pràcticament tot el contingut. Hi apareixen representats els dos extrems del concepte fonamental de l'amor que centren el drama, el primer -amor pur- significat pel *Cant dels pelegrins*, una de les parcel·les més grandioses de tot l'opus wagnerià. A aquest tema, s'hi oposarà l'expressió desenfrenada de l'amor sensual, però el retorn del tema del *Cant dels pelegrins* anuncia el final que realment tindrà l'obra. O sigui, el triomf de l'amor pur sobre el sensual i venúsic.

Pel que fa al dibuix dels personatges, la figura del protagonista predomina de forma quasi total amb un contrapunt, excessivament feble, per part d'Elizabeth, un personatge poc elaborat. En realitat Elizabeth és una sola part d'un gran personatge femení. L'altra és Venus, el crit de la qual, ja a les acaballes de l'obra, "Mir verboten" (Perdut per a mi) decanta el seu final. Un final més acomodatic i convencional que el de la llegenda origen de l'òpera ja que en aquesta el protagonista torna al món de la sensualitat.

Tannhäuser arriba al Liceu en una producció de l'Hamburgische Staatsoper, companyia que



La producció de *Tannhäuser* que veurem al Liceu

visita Barcelona sponsoritzada per la firma aèria Ibèria sota la direcció de Gerd Albrecht. Es tracta d'una batuta d'una gran autoritat que sembla garantir el bon resultat artístic. Veus com la de René Kollo, Linda Plech, Hans Sotin, Harald Stamm i Kristin Sigmundson -a qui acabem de veure a *La cenerentola*- garanteixen uns resultats, en principi, plenament satisfactoris.

Werther, un tipus literari creat per Goethe i cantat per Jules Massenet

Enguany fa exactament cent anys que Jules Massenet va aconseguir estrenar, al Teatre de l'Òpera Imperial de Viena, la seva òpera més important juntament amb *Manon*; títol que la precedeix vuit anys pel que fa a l'estrena. El compositor francès gaudia ja d'un considerable prestigi, fet que no l'impedí de tenir dificultats per portar al seu país una obra inspirada en el text literari de Goethe, *Les desventures del jove Werther*.

Hom ha volgut trobar en aquesta òpera influències wagnerianes. L'any 1886 Massenet havia visitat Bayreuth i l'havia entusiasmat l'obra de l'autor de *Tannhäuser*. Hi siguin més o menys manifestes -sobretot pel clímax tràgic que ho embolcalla tot- la gran realitat és que aquesta obra significa el cim operístic del compositor francès.

Massenet va ser, sobretot, un gran melodista. Però un melodista rigorós, aliè a la superficialitat i a la gratuïtat. La seva, és una melodia íntimament implicada en l'animitat dels personatges i en el substrat poètic i tràgic de les situacions. I fins i tot les supera en intensitat. Paul Henry Lang ha escrit molt encertadament que la melodia supera les històries. Res, doncs, més lluny de la frivolitat i de l'"épater le bourgeois". Per molt que la seva música vagi tenir, i ha tingut sempre, una acceptació massiva.

Igualment que en l'òpera comentada abans, el protagonista és un personatge msculí. El jove poeta Werther -un gran tipus romàntic- sent una atracció amorosa incontenible per una jove noia casada, que aquesta no pot acceptar, encara que el correspon íntimament. L'obra no insis-

teix en el component de les convencions socials sinó en el drama íntim dels dos personatges, impossibilitats, de fet, per una situació més que no pas per una convenció social, de desenrotllar el seu amor. Charlotte està lligada per un pacte al qual és fidel; no exactament per una feixuga faramalla de condicionaments socials. Aquests són implícits a l'obra, si es vol, però no apareixen com a determinants. El drama és a l'interior dels personatges. Hom diria que si Charlotte no fos casada, probablement la història no tindria un final massa diferent. Aquest és un fet absolutament transcendent i atorga grandesa a l'obra i als seus personatges.

Des de la bella obertura al final, una escena absolutament mestri-vola pel que fa a la capacitat de creació de tensió i clima ambiental, l'obra avança implacable, perfectament ben lligada, amb moments cimers com l'escena final del tercer acte, quan Charlotte preveu el desenllaç, passant per l'apassionada declaració d'amor que respon a l'ària "Pourquoi me réveiller"-un crit d'una intensitat aclaparadora- tot es mou en un àmbit d'una plena coherència entre mitjans i objectius. Aquesta ària, per la seva intensitat dramàtica, ha creat més d'un problema emotiu a algun cantant, com recordava no fa gaire Jaume Aragall.

El jove Werther serà el veterà Alfredo Kraus, que incorporarà així un dels personatges que més satisfaccions li ha ofert, mentre que la mezzo-soprano sud-americana Martha Senn tornarà a l'escenari liceístic per incorporar el difícil personatge de Charlotte. Glòria Fabuel serà la juvenil i vital Sophie -un contrapunt rialler en el context dens de l'obra- i Enric Serra completarà el quadre d'honor d'un repartiment dirigit per Gian-Paolo Sanzogno. La producció, sponsoritzada per la firma d'assegurances Winterthur, és co-produïda amb el Teatro Comunale de Bologna i és obra del bon especialista Hugo de Ana, les produccions del qual han estat generalment ben acollides al Liceu.

Roseland Musical, una companyia de dansa per a infants

per MONTSE Ga. OTZET

L'any 1983, per iniciativa de Marta Almirall, neix Roseland Musical, una companyia que acaba de tornar d'una gira als Estats Units, on ha aconseguit un important èxit amb el seu espectacle *Flit Flit*, una obra creada dins del gènere comèdia musical.

Hem fet més de vint actuacions, entre els festivals internacionals de Filadèlfia, Wilkes Barre i Pittsburg i haig de dir que ha estat una experiència fantàstica perquè la resposta dels americans ha estat molt gratificant. Tenir contractes per actuar als Estats Units ens feia molta il·lusió però també ens tenia una mica amoïnats pel fet de representar una comèdia musical en un país de la qual són els reis, i també pel fet d'haver d'escenificar-la en anglès. Sortosament tot ha anat molt bé, fins al punt que portem propostes per actuar a altres festivals americans, comenta la Marta Almirall.

Com altres ballarins catalans, Marta Almirall s'inicià en la dansa a Barcelona, però no va esperar gaire a agafar la maleta i anar a l'estranger per completar la seva formació artística. Després d'un any a París, en va passar dos a Nova York, on va quedar seduïda per la comèdia musical, amb la convicció que era un bon llenguatge per comunicar-se amb tota mena de públic.

De retorn a Barcelona va obrir una escola de dansa amb el nom de Roseland Musical en record d'aquell saló novaiorquès que cada dia s'omplia de parelles que es movien al ritme dels balls de saló i pel qual la Marta sentia

una predilecció especial.

En el meu estudi de dansa vàrem fer uns espectacles de final de curs molt divertits que van tenir molt èxit. Això ens va motivar, a mi i a l'Elisabeth Ferrer, també coreògrafa de Roseland Musical, així com a altres companys, a crear una companyia de comèdia musical destinada als nens, perquè ens agraden i perquè creiem que el món infantil és fascinant, ple d'imaginació i entusiasme.

El 1984, Roseland Musical estrenà el seu primer espectacle, *Ballaven i Ballen*, un recorregut per la història de la dansa, i del qual es van arribar a fer més de cent representacions.

La companyia Roseland Musical va participar en la pel·lícula *Lola* i en la sèrie televisiva *Kiu i els seus amics*, ambdues dirigides per Bigas Luna. Arran d'aquesta col·laboració es va formar un equip de professionals que implantaria un estil propi als futurs espectacles de la companyia.

Va ser una sort el fet de conèixer David Cirici i Manuel Pagan i que s'impliquessin en la creació dels nous espectacles. És innegable que els guions de David Cirici i la música de Manuel Pagan són una part molt important dels nostres espectacles. La seva habilitat creativa, juntament amb les nostres coreografies i els dissenys de vestuari i escenografia d'Inés Batlló, ha fet que Roseland obtingués un estil molt propi.

Aquest equip de professionals va crear *Blau Marí*, un espectacle per a cinc ballarins i un actor, que s'estrenà l'any 1987 al teatre La Faràndula de Sabadell i que encara ara es

representa per causa del reclam dels programadors.

La història de Chang, un nen xinès que salva el seu poble d'un emperador malvat i que inicia un viatge al fons del mar a la recerca d'un tresor, captiva el públic infantil, que es queda bocabatat davant l'aparició d'una sandàlia màgica, d'un cranc que controla el temps i el mar i d'uns musclos que ballen claqué.

Sobre *Blau Marí* la crítica ha dit: "L'espectacle està molt treballat i ofereix tot tipus de tècniques d'enlluernament -mai del tot gratuïtes pel seu mateix caràcter màgic- incloent-hi la llum negra. La música, composta especialment per a l'espectacle, acompanya la dansa i subratlla el caràcter dels diferents personatges. El text, d'altra banda, està escrit en vers, cosa que contribueix al to poètic de la faula, remarcant per una mampara gegant que, des del fons de l'escenari, va girant per donar els diferents ambients on transcorre l'acció". (Marta Abril, "Diari de Barcelona").

"Se trata de una propuesta para el público infantil, pero el tratamiento, el rigor y los mismos resultados la hace abierta a todo tipo de espectadores. Por otra parte, este sorprendente buen trabajo -sorprendente frente a la habitual desatención en que se mueve el teatro infantil- valora el empeño de esta compañía, que quiere trabajar preferentemente la comedia musical infantil". (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico").

Marta Almirall comenta: *Des que vam formar la companyia, la meua ambició era fer uns espectacles per a nens amb el mateix rigor i criteri que per als adults. Volem tractar els nens*



Flit-Flit, una producció de Roseland Musical (foto: Carme Masia)

com a persones i no com si fossin éssers intel·lectualment disminuïts als quals se'ls fa contents amb quatre draps i dues cadires. Roseland Musical inverteix molt en els seus muntatges, en el guió, en la música, en el vestuari, l'escenografia, els llums, etc. i això ha fet que ens costés més temps introduir-nos en el camp infantil, perquè el nostre cachet, en un començament resultava car als programadors d'espectacles infantils; però ha valgut la pena mantenir el nostre criteri perquè ara estem recollint els fruits.

El mes de març del 1990, Roseland Musical estrena al Jove Teatre Regina de Barcelona la seva tercera producció, l'esmentada *Flit Flit*. En aquesta ocasió el mateix equip de professionals que ideà *Blau Marí* s'inspirà en una vella marca d'insecticida per crear una obra en què els protagonistes són uns personatges casolans i familiars: els insectes domèstics. Mantenint el gènere de comèdia musical, a *Flit Flit*, el tracte musical i la coreografia alternen amb fragments narratius, amb diàlegs i monòlegs

escrits en vers.

A la manera dels antics bestiaris, es tracta de donar personalitat, de descriure i d'apropar els insectes domèstics a les actituds humanes. Escarabats marginats, mosquits amb un cert aire d'aviadors japonesos de la Segona Guerra Mundial, arnes que aprecien la bona vida són, entre d'altres, els insectes que comparteixen l'escena amb el protagonista de l'obra, un cuc que s'arrossega abans de convertir-se en una esplèndida papallona.

Abans de ser representada als Estats Units, *Flit Flit* s'ha pogut veure a teatres de Catalunya, de l'Estat espanyol i de França i en aquesta ocasió la crítica també ha aplaudit el muntatge de Roseland Musical. "Flit Flit és un deliciós i insòlit espectacle cuidat fins a l'últim detall, posat en escena amb absoluta professionalitat i que deixa l'espectador, gran i petit, constantment bocabadat. És un continu de troballes brillants, de bellesa visual, d'efectes ben aconseguits". (Ferran Llaveria. "Avui").

"La obra se desenvolupa con un ritmo ágil i con grandes dosis

de ilusión. Flit Flit es una obra ingeniosa y amena que posee tres ingredientes esenciales: fantasía, humor y buen baile". (Carmen del Val "El País").

Vull dir que la dansa de Catalunya, l'existència dels grups i els èxits que aquests obtenen tant aquí com a l'estranger, és gràcies al voluntarisme personal, perquè les institucions donen escàs suport a la cultura i això en dansa és perillós perquè la nostra vida professional és molt curta si la comparem amb la de qualsevol altre ciutadà com, per exemple, la d'un metge, d'un lampista i fins i tot la d'altres artistes que no han d'utilitzar el seu cos com a eina de treball, denuncia la Marta Almirall, que conclou parlant del futur de Roseland Musical: per a la propera temporada actuarem pel país i, continuant amb el forat obert a l'estranger, tenim contractes per anar a actuar a Holanda i també a Alemanya. Tot això serà abans de l'estrena del nou espectacle, que tindrà lloc a Barcelona cap al març o abril de l'any vinent i que estarà inspirat en el món dels sentits.



Harlow, Robinson: Prokofiev. La música y los músicos

Javier Verrgara, editor. Buenos Aires/Madrid/Mèxico/Santiago de Xile 1988



Cardús i Rosell Conrad: El violí i l'arquet peça a peça



L'oportunitat de la Lrecensió d'aquesta biografia de Harlow Robinson (professor de llengua i literatura eslavas a la Universitat de l'Estat de Nova York i assagista prolífic sobre temes literaris i musicals) rau en el fet que aquest any s'escau el centenari del naixement del compositor, una efemèride que ha passat relativament desapercibuda als nostres mitjans musicals, sens dubte -i al marge de preferències personals- una ignorància no pas merescuda. La crònica de l'aventura humana del compositor, que morí (curiosament) a Moscou, el 5 de març de 1953, menys d'una hora abans que el dictador Stalin, el dirigisme estètic del qual influí notòriament en l'activitat creadora de la seva vida, adquireix en aquests moments un interès particular, després dels recents esdeveniments ocorreguts en l'escena soviètica. En efecte, la vida i l'obra de Prokofiev representen el difícil equilibri d'una personalitat dramàtica-ment dividida entre dos models de societat, en un intent de síntesi per a la qual no havia arribat encara el moment històric. Robinson ens presenta un relat minuciós i exhaustivament docu-

mentat de les diverses etapes de la vida del compositor a la Rússia pre-revolucionària i ladelis inicis de la nova societat, l'aventura americana, l'esnobisme de la societat parisenc dels anys daurats (amb la rivalitat de Stravinsky, sota el mantell intermitentment protector de Diaghilev i Kussevitzki) i, finalment, el lliure retorn del fill prodig a les fonts de la seva infantesa, no pas per interessos polítics, sinó per una forta necessitat interior que li féu acceptar les incomoditats, les dificultats i les proves d'una època particularment dramàtica. Al mateix temps, dedueix els trets del seu caràcter, sense amagar-ne les llums i les ombres, i el relaciona amb la seva obra musical, molt més nombrosa i complexa del que podem sentir habitualment, de la qual ens proposa una descripció entenedora, absolutament exacta, però d'un llenguatge tècnic no pas intel·ligible.

Hem de confessar que aquesta biografia ens ha merescut molt més que un interès rutinari: el mateix incentiu que és susceptible d'oferir tant als melòmans com als estudiants i músics professionals

Lluís Millet

H

eus ací un llibre que ha vingut a omplir un buit existent a casa nostra. La producció d'obres relacionades amb la temàtica dels instruments de corda, fins ara s'havia vist mancada de qualsevol altra amb un contingut semblant, i així, els interessats a adquirir coneixements sobre l'estructura i la resposta sonora de la família dels violins havien de recórrer a obres estrangeres, d'altra banda prou escasses.

El text de *El violí i l'arquet, peça a peça*, referit en principi d'una manera especial al violí, és, però, immediatament assimilable a les violes, violoncels i contrabaixos, només diferents, pràcticament, quant a llurs dimensions i mesures.

Amb una explicació ben encadenada, el llibre ens mostra l'extens i complex procés que es desplega des de la vibració de les cordes fins a produir en cadascú de nosaltres la sensació del so. Això es completa amb una anàlisi del conjunt de qualitats que els sons manifesten, i un estudi sobre els "harmònics" en què es posen al descobert els fenòmens vibratoris que els fan sorgir.

Més enllà hi trobem una exposició dels trets bàsics de l'instrument i, tal com ens indica el títol de l'obra, un detall aprofundit de

totes les peces que el formen, com són, quin paper hi fan i de quina manera influeixen en la sonoritat. També hi tenen el seu tractament singularitzat, les cordes mateix, i les lleis físiques que regulen el seu comportament.

La part referent a l'arquet inclou una especificació molt definida de cadascun dels seus elements i exigències, i en descriure l'adequat maneig i conducció de l'arc, permet de fer-se ben bé càrrec de com influeix d'una manera determinant en les qualitats de so de l'instrument.

Per acabar, el llibre conté algunes recomanacions interessants per al cas que hom vulgui escollir un bon violí.

Es tracta d'una obra escrita amb un llenguatge senzill i didàctic, molt recomanable per als estudiants d'instruments de corda, professors, ensenyants i escoles de música, com a llibre de text, i àdhuc per a tots els afeccionats que vulguin conèixer els secrets de la sonoritat en general, i particularment la dels instruments de la família dels violins.

Xavier Turull

MESSE DE SANT MARCEL. *Chants de l'Église de Rome.*

Ensemble
Organum. Marcel
Pérès. Fondation
France Telecom.
Harmonia Mundi,
901382. Disc com-
pacte, Digital

L'Ensemble Organum de Marcel Pérès, un dels conjunts especialitzats en la investigació i la interpretació de la música medieval que ha fet més impacte en la darrera dècada, conjunja d'una manera altament original la pràctica de la musicologia amb la de la interpretació musical. Cada nova producció ofereix un interessant testimoni musical viu d'un programa anyal previst d'investigació. En aquest cas, l'objecte ha estat el repertori de l'Església romana d'entre els segles VII i XIII, un repertori, doncs, anterior a l'anomenat cant gregorià.

Sense pronunciar-nos sobre les discussions científiques que aquesta investigació ha provocat -un terreny pràcticament vedat per als no especialistes- considerem aquí l'impacte estètic del contingut sonor d'aquest enregistrament, malgrat que la seva funció originària no tenia estrictament una intencionalitat estètica. Hem de remarcar, en aquest sentit, la fonda austeritat, el hieratisme estàtic d'aquest repertori en relació al comparativament major hedonisme i fluïdesa del

repertori gregorià, una circumstància que manifesta una forta influència d'elements modals i expressius (i àdhuc psicològics) orientals i, al mateix temps, assumeix un sentit "modern", precisament pel seu primitivisme. En tot cas aquest document és molt interessant amb vistes a intuir la genealogia profunda de la nostra música occidental i, òbviament, per als que, des de diversos punts de mira, senten afinitats pels temes medievals.

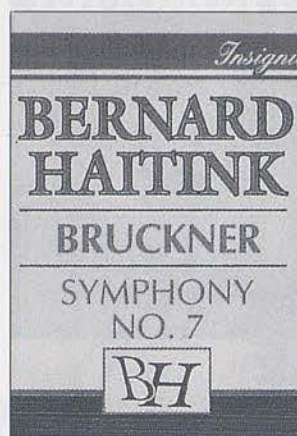
Esmement, finalment, la presència de dos cantants catalans a l'Ensemble Organum: Josep Benet i Josep Cabré.

Agustí Montellà

ANTON BRUCKNER: *Simfonia núm. 7.*

Royal Concertgebouw
Orchestra,
Amsterdam. Bernard
Haitink, director.
PHILIPS, CD 434
155 - 2 MC. Digitally
remastered.

Es tracta d'un enregistrament de 1978, recentment reeditat en la sèrie Philips Classics Productions, que no ha perdut actualitat, ja que la qualitat estel·lar de l'Orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam -com se sap, un conjunt d'inusual magnificència i personalitat i amb un molt antic solatge brucknerià- resta vigent. Com també ho és la reputació de les interpretacions de Hai-



tink en el repertori tardoromàntic i, més concretament, el seu renom de director brucknerià.

L'experiència de l'audició d'aquesta versió de la *Setena* de Bruckner és, certament, curiosa. D'entrada, hom creu assistir a una realització objectiva, a una impecable interpretació d'ofici, però en el decurs de l'obra assistim a la construcció de les línies mestres d'un imponent edifici orgànic, minuciosament articulats en la dosificació dels seus clímax dinàmics i expressius. No es tracta d'una versió de concepte subjectiu i hiperexpressiu, sinó de la cristal·litat d'una percepció intel·ligent del conjunt arquitectònic de l'obra, que regeix la dimensió impactant de la versió. No cal lloar la rodonesa de l'equilibri instrumental de les diverses seccions de la imatge sonora que ofereix l'Orquestra del Concertgebouw, ni l'innegable domini de Haitink en aquest sentit. La qualitat tècnica de l'enregistrament resta absolutament vàlida en aquesta reedició de 1992.

Lluís Millet

VIVALDI: *Le Quattro stagioni.*

L'Europa Galante.
Fabio Biondi, violí
director. Opus
Pröduction, OPS
56-0120 Disc com-
pacte digital.

El violinista sicilià Fabio Biondi pertany al mercat comú dels intèrprets europeus especialistes en música antiga; col·laborador destacat de conjunts com la Chapelle Royale, Clemencic Consort, Hesperion XX, la Capella Reial de Catalunya i Musica Antiqua Wien, li ha arribat, també, de fundar el seu propi conjunt, l'Europa Galante, el qual en aquest enregistrament amb instruments originals (1991) de les celeberrimes *Les quatre estacions* vivaldianes, es mostra brillant, virtuós, flexible, extrovertit i ple de fantasia; les mateixes qualitats que acredita Fabio Biondi, en una versió d'impecable bondat tècnica i sonora, excepcionalment dinàmica i comunicativa, que ressalta els trets descriptius de l'obra amb una llibertat espontaneïtat escaients al seu caràcter autèntic i preserva el seu tarannà llatí i meridional que, al cap i a la fi, es correspon, per sobre de qualsevol altra consideració, amb els seus trets essencials.

Versió fortament actual, ocupa un lloc antològic entre els innombrables i plurals enregistraments d'aquest divulgat cicle vivaldià, un fet refrendat pel Diapason d'Or 1991 que li fou concedit.

Ll.M.

Del 2 de juliol al 29 d'agost

ELS
ORGUES
DE
CATALUNYA

JULIOL

BARCELONA Església de Sant Sever	Dijous, 2	19 h.	MONTSERRAT TORRENT, <i>orgue</i> ASSUMPTA MATEU, <i>soprano</i>	Cabezón, Mudarra, Antonio, Rodríguez Coelho, Cabanilles, Muffat, Bach
TORREDEMBARRA Església Parroquial	Dissabte, 4	22 h.	BERNAT BAILBÉ, <i>orgue</i> SCALA ARETINA, <i>quartet vocal</i>	Baseya, Pau Pujol, Iribèria, Fray de San Agustín, Perandreu, Gas, Menalt, Mariner, Ferrer, Valls
L'ALEIXAR Església Parroquial	Dimarts, 7	22 h.	NEIL COWLEY, <i>orgue</i> MIREIA HERNÁNDEZ, <i>clavecí</i>	Giussani, Frescobaldi, Bach, A. Soler, Ximénez, Blanco
IGUALADA Basílica de Santa Maria	Dijous, 9	22 h.	MIQUEL GONZÁLEZ, <i>orgue</i>	Bach, A. Massana, Lidón, Mompou, J. L. Krebs.
BERGA Església Parroquial	Dissabte, 11	22 h.	BERNAT BAILBÉ, <i>orgue</i> SCALA ARETINA, <i>quartet vocal</i>	Baseya, Pau Pujol, Iribèria, Fray de San Agustín, Perandreu, Gas, Menalt, Mariner, Ferrer, Valls
CASTELLÓ D'EMPÚRIES Catedral	Dimarts, 14	22 h.	MARIA TERESA MARTÍNEZ, <i>orgue</i>	Frescobaldi, Clérambault, Pachelbel, Kerll, Böhm, Couperin
TALARN Església Parroquial	Dijous, 16	22 h.	P. ROBERT DE LA RIBA, <i>orgue</i>	Cabanilles, Pachelbel, Walond, Casanovas, A. Soler, Bach, Haydn, R. de la Riba
IGUALADA Basílica de Santa Maria	Dissabte, 18	22 h.	BERNAT BAILBÉ, <i>orgue</i> SCALA ARETINA, <i>quartet vocal</i>	Baseya, Pau Pujol, Iribèria, Fray de San Agustín, Perandreu, Gas, Menalt, Mariner, Ferrer, Valls
MONTBLANC Església de Santa Maria	Dimarts, 21	22 h.	P. ROBERT DE LA RIBA, <i>orgue</i>	Cabanilles, Walther, A. Soler, Ferrer, Bach, Mozart, R. de la Riba
TALARN Església Parroquial	Dijous, 23	22 h.	DONALD JOYCE, <i>orgue</i>	Bermudo, Conceição, Cabezón, Cabanilles, Bruna, Correa de Arauxo, Bellini, Correa Braga
BERGA Església Parroquial	Diumenge, 26	22 h.	DONALD JOYCE, <i>orgue</i>	Conceição, Cabezón, Bach, Reger, Petrali, Liszt
SITGES Església Parroquial	Dimarts, 28	22,30 h.	JOSEP VICENT GINER, <i>orgue</i>	Bruhns, Bach
TORREDEMBARRA Església Parroquial	Dijous, 30	22 h.	LLORENÇ BERGADÀ, <i>orgue</i>	T. de Santa Maria, Aguilera de Heredia, Bruna, Bach, Haydn, P. de Araujo

AGOST

MONTBLANC Església de Santa Maria	Dissabte, 1	22 h.	DONALD JOYCE, <i>orgue</i>	Bermudo, Conceição, Cabezón, Cabanilles, Bruna, Correa de Arauxo, A. Soler, Correa, Braga
CASTELLÓ D'EMPÚRIES Catedral	Dimarts, 4	22 h.	JORDI VERGÉS, <i>orgue</i> ALEXANDRE BAIGET, <i>trompeta barroca</i>	Correa de Arauxo, Bruna, Telemann, Boyvin, Viviani, Sweelinck, Cabanilles, Casanoves, Torelli, Purcell
TALARN Església Parroquial	Dijous, 6	22 h.	JORDI VERGÉS, <i>orgue</i> ALEXANDRE BAIGET, <i>trompeta barroca</i>	Cabezón, Valente, Correa de Arauxo, Purcell, Bruna, Vivaldi, Cabanilles, Casanoves, Viviani, Bach, Charpentier
L'ALEIXAR Església Parroquial	Dissabte, 8	22 h.	MATTHIAS EISENBERG, <i>orgue</i> CRISTIAN FLOREA, <i>violoncel</i>	Vivaldi, Casals, Bruch, Bach
MONTBLANC Església de Santa Maria	Dimarts, 11	22 h.	MATTHIAS EISENBERG, <i>orgue</i> CRISTIAN FLOREA, <i>violoncel</i>	Vivaldi, Casals, Bruch, Bach
MONTBRIÓ DEL CAMP Església Parroquial	Divendres, 14	22 h.	JORDI VERGÉS, <i>orgue</i> A. BAIGUET, <i>trompeta barroca</i>	Cabezón, Sweelinck, Correa de Arauxo, Telemann, Boyvin, Viviani, Cabanilles, Casanoves, Haendel, P. de Araujo
L'ALEIXAR Església Parroquial	Dissabte, 15	22 h.	LLORENÇ BERGADÀ, <i>orgue</i>	T. de Santa Maria, Aguilera de Heredia, Bruna, Bach, Haydn, P. de Araujo
SITGES Església Parroquial	Dimarts, 18	22,30 h.	ORQUESTRA PRO-ARTE MARIA TERESA MARTÍNEZ, <i>orgue</i> LLUÍS MILLET, <i>director</i>	Purcell, Haendel, C. Ph. E. Bach, A. Soler
TORREDEMBARRA Església Parroquial	Dijous, 20	22 h.	ORQUESTRA PRO-ARTE MARIA TERESA MARTÍNEZ, <i>orgue</i> LLUÍS MILLET, <i>director</i>	Purcell, Haendel, C. Ph. E. Bach, A. Soler
IGUALADA Basílica de Santa Maria	Dissabte, 22	22 h.	JOSEP VICENT GINER, <i>orgue</i>	Montsalvatge, Mendelssohn
SITGES Església Parroquial	Dimarts, 25	22,30 h.	MIQUEL GONZÁLEZ, <i>orgue</i>	Bach, A. Massana, Lidón, Mompou, J. L. Krebs
CASTELLÓ D'EMPÚRIES Catedral	Dijous, 27	22h.	MONTSERRAT TORRENT, <i>orgue</i> ASSUMPTA MATEU, <i>soprano</i>	Cabezón, Aguilera de Heredia, Mudarra, Antonio, Cabanilles, Couperin, Muffat, Bach
MONTBRIÓ DEL CAMP Església Parroquial	Dissabte, 29	22h.	MONTSERRAT TORRENT, <i>orgue</i>	Cabezón, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Bruna, Couperin, Bach

AQUESTA PRIMAVERA

Passeja per TV3



... i Enamora't !