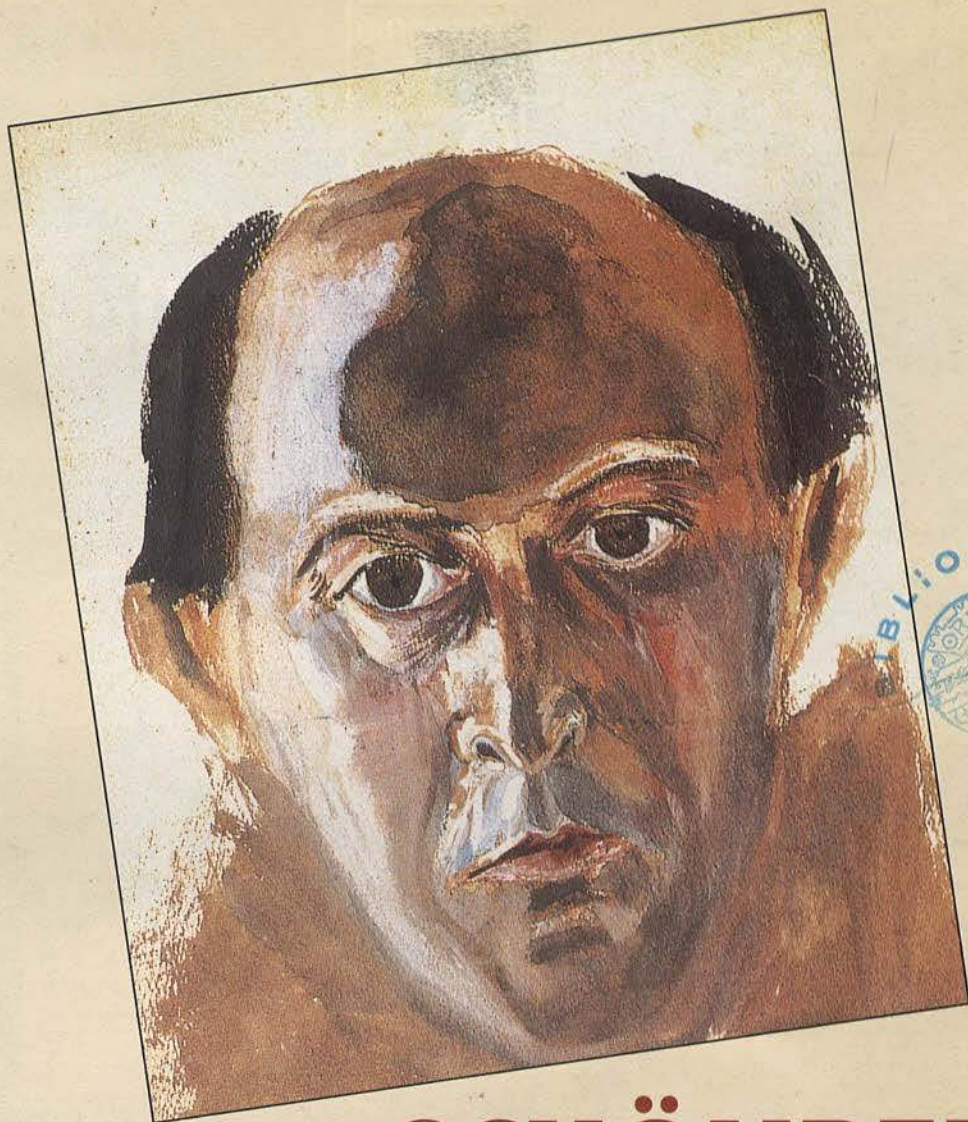


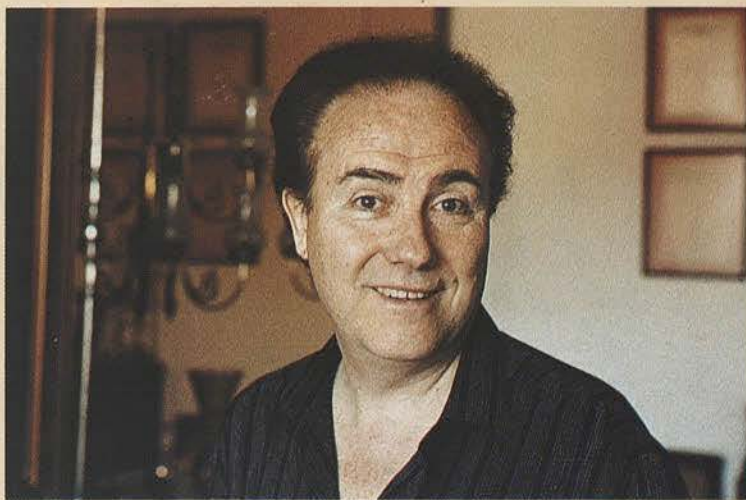


SCHÖNBERG

pintor de si mateix

**EDUARD
GIMÉNEZ**

*Una
trajectòria
lírica
universal*



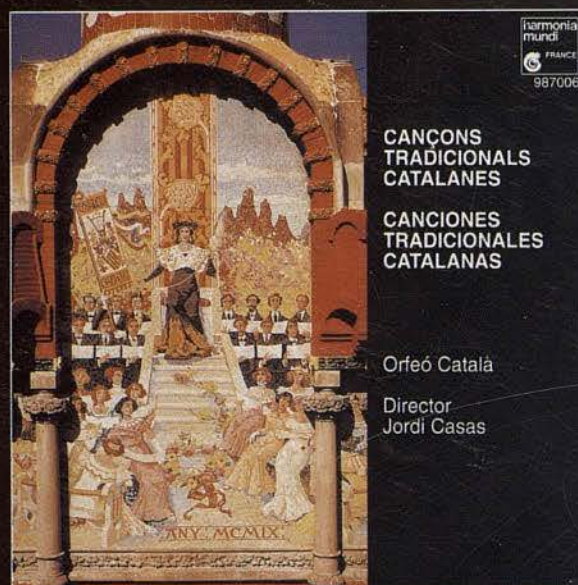
**EINSTEIN ON THE BEACH
VISITÀ EL LICEU**

Cent anys de tradició

• CONMEMORACIÓ •
DEL CENTENARI DE L'ORFEÓ CATALÀ



HMI 987005 CD



HMI 987006 CD
HMI 487006 MC



HMI 987004 CD

3 enregistraments
per a la història

3A ÈPOCA ANY IX
NÚM. 97, NOVEMBRE 1992

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

Maquetatge: L.R.
Secretaria de redacció: Teresa
Martínez
Fotografia: Pau Barceló

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

Preimpresió: Ormagraf, S.A.
Impressió: Sirven Gràfic, S.A.
Distribució: Distribarna, S.A.
Dipòsit legal: B-34.432/83

Consell Editorial: Fèlix Millet
(President), Montserrat Albet, Pere
Artigas, Josep Ma. Bricall, Josep
Ma. Busquets, Jordi Casas, Josep
Casanovas, Maria Ester-Sala,
Gregori Estrada, Joan Guinjoan,
Carles Guinovart, Manuel Ingla,
Jordi Maluquer, Oriol Martorell,
Xavier Montsalvatge, Lluís Oliva i
Xavier Turull.

Col·laboren en aquest número:
ÀNGELS ARNAUS, NONA AROLA I
VERA, PERE ARTÍS, JOAN CARLES
BLANCH, PERE BURÉS, JAUME
CARBONELL I GUBERNA, JOSEP
CASANOVAS, CESC, JAUME COMELLAS,
CARLES LOBO, CARME MARTÍNEZ,
TERESA MARTÍNEZ, LLUÍS MILLET,
MÒNICA MONTORIOL, MONTSE G.
OTZET, VICTÒRIA PALMA, DAVID PICÓ
S., MIQUEL PORTER I MOIX, JOSEP M.
SAPERAS I FRANCESC TAVERNA-BECH.

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

revista musical catalana

EDITORIAL
PANORAMA

TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

LLIBRES

- 5 Infraestructura musical
- 6 Sota l'esguard penetrant d'Arnold
Schönberg
per Nona Arola i Vera
- 8 Tous les matins du monde o la passió
amagada
per Miquel Porter i Moix
- 10 Benissanet: un museu per a la Ribera
per Joan Carles Blanch
- 18 Abbado i la Filharmònica de Viena,
un equip perfecte
per Josep Casanovas
- 19 Boulez, conductor genial de
l'InterContemporain
per Josep Casanovas
- 25 Canvis en l'ensenyament musical
- 26 Contraposició de sistemes pedagògics
amb una mateixa finalitat
per Pere Burés
- 29 L'escola privada en el sistema oficial
per Mònica Montoriol
- 31 L'escola privada amb programes propis
per Teresa Martínez
- 34 L'ensenyament privat en el context musical
de la Barcelona del segle XIX
per Jaume Carbonell i Guberna
- 36 L'àmbit legal
per Àngels Arnaus
- 37 Eduard Giménez. El bel canto català
internacional
per J.C. i T.M.
- 42 Catalunya Música proposa.
El cant dels ocells
per Victòria Palma
- 44 El monumental Requiem d'Hector Berlioz
per C.L.
- 45 Anna Bolena, un gran crític romàntic femení
al Liceu
per J.C.C.
- 47 Grans solistes al cicle Ibercamera
per RRM C
- 48 Euroconcert homenatjarà Monteverdi
i Mompou
per RRM C
- 53 per Cesc



GENERALITAT DE CATALUNYA

CAP A EUROPA

La Generalitat és conscient que els ciutadans de Catalunya no tenen prou informació sobre el procés d'unificació europea i el Tractat de Maastricht, i es proposa millorar aquest coneixement.

QUÈ ÉS MAASTRICHT?

(1. La Unió Política Europea)

El tractat de Maastricht crea una **veritable Unió Europea**.

L'acord polític crea la **ciutadania europea**: qualsevol ciutadà podrà votar en les eleccions europees i votar i ser elegit en les eleccions municipals del país on resideixi, encara que no en sigui súbdit.

Tot ciutadà de la CEE, en cas de trobar-se en un tercer país sense representació diplomàtica del país de què és súbdit, podrà acollir-se a la protecció de qualsevol membre de la Unió.

Europa es dota, a més, d'**estructures polítiques comunes** que la fan avançar en el camí de la Unió política, basada en el **principi de subsidiaritat**.

S'estableixen a més unes **estructures de defensa comuna** específicament europees.

La Unió es planteja la solidaritat amb els altres països europeus, especialment els de l'est d'Europa i, per lluitar contra els desequilibris en el món, preveu una **Política de Cooperació al Desenvolupament**.

I encara, molt important per a Catalunya, un **Comité de les Regions** vetllarà per fer sentir la veu d'aquestes en la presa de decisions de nivell europeu.



En qualsevol afer hi ha, molt sovint, aspectes que, de tan elementals, no són qüestionats; fins i tot, no és plantejada gairebé mai una hipòtesi que pugui contradir allò que l'elementalitat reclama.

És clar que, elemental, no és ací l'equivalent de simple o senzill. Més aviat aquell terme és pres amb la significació semàntica d'obvietat absoluta, de sentit comú.

Però s'esdevé, en no pas poques ocasions, que allò que és donat per sobreentès, es converteix –en reflexionar-hi– en prova irrefutable d'una mancança o d'un dèficit cultural o social.

També en l'àmbit musical es dona aquesta paradoxa de sobreentesos que no responen a la realitat. Com ara allò que afecta la coneixença de la infraestructura específicament musical de Catalunya.

No ens referim, ara, a si l'existent s'adiu a uns paràmetres idonis; fem esment, tan sols, de si és a l'abast dels professionals, dels afeccionats o dels polítics allò que, gràficament, podríem anomenar el "Mapa musical de Catalunya".

Sembla, d'entrada, que hauria de ser que sí... Però, a l'hora de la veritat, resulta que no... I l'obtenció de qualsevol dada exigeix una multiplicitat d'esforços, en haver d'accedir a fonts diversificades (si és que existeixen...).

Uns enunciat ben simples poden fer-nos adonar del complex entramat de factors que conformen la cul-

tura musical d'un país: centres docents, professorat, escoles, intèrprets, compositors, organitzadors, sales de concerts, teatres d'òpera, programacions i cicles, festivals, concursos, beques i ajuts, mànagers, ràdio, televisió, vídeo, segells discogràfics, comerços, patrocinadors, crítica, publicacions, musicologia, legislació, etc. (Evidentment, cadascun d'aquests epígrafs és susceptible de subdivisions internes que ajuden a establir-ne el perfil just.).

L'absència d'un corpus nacional global d'aquesta naturalesa –repetim-ho: *global* i *nacional*; perquè ens consta l'existència d'inventaris parcials o la d'altres no referits exclusivament (i, doncs, de forma no exhaustiva) a l'àmbit català– és més greu que no sembla.

Perquè, en definitiva, ¿com pot ser jutjada una idoneïtat infraestructural si és desconeguda la totalitat de la realitat existent? Més encara: ¿quins poden ser els criteris d'actuació política si no se sustenten en la fredor estadística d'unes xifres i en la relació amb d'altres factors connexos? ¿No-més el coneixement parcial, la intuïció o la pròpia experiència d'un petit segment de la realitat han de ser els eixos sobre els quals basculin les decisions a adoptar?

Sembla admès, de forma incontestada, que la solució d'un problema exigeix prèviament un plantejament òptim; i, la d'una malaltia, la determinació d'un diagnòstic correcte.

La nostra vida musical, de salut incerta (o, si més no, fortament descompensada), ¿com podrà tenir el correctiu o el tractament idoni si, abans, no n'hem pogut saber el pols real?

És per això que reclamem l'elaboració d'un "Mapa musical de Catalunya". Perquè, només amb la coneixença d'on som, sabrem on hem d'anar, per quins viaranyis i amb quines prioritats operatives.

Infraestructura musical

Sota l'esguard penetrant d'Arnold Schönberg

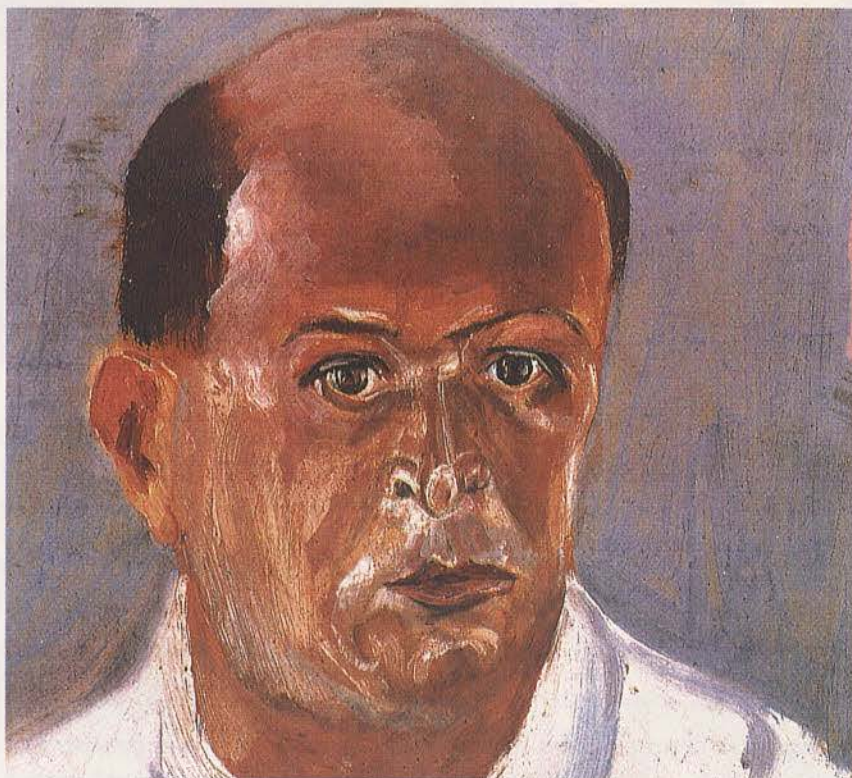
per NONA AROLA i VERA

Barcelona ha estat, aquests dies, una de les ciutats europees que ha tingut el privilegi de poder contemplar la mostra itinerant que recull l'obra pictòrica produïda per Arnold Schönberg, en especial tota la col·lecció de dibuixos i la llarga sèrie dels autoretrats.

"Reconèixer i expressar la visió percebuda! Aquesta és la meva creença!".¹ Efectivament, Arnold Schönberg pretenia, en els seus quadres, copsar l'ànima dels homes: idees i sentiments, en comptes de figures i objectes.

És sorprenent enfrontar-se així amb l'obra plàstica d'una de les persones més cabdals de la música del segle XX. L'home que, en dur fins al límit les velles teories musicals, sabé revolucionar-les i crear-ne de noves. Ja no és freqüent, als nostres dies, trobar una d'aquestes figures polifacètiques capaces d'expressar la seva creativitat en qualsevulla de les formes expressives de l'art i treure'n resultats vàlids. I, malgrat tot, si ens disposem a analitzar i valorar la producció pictòrica de Schönberg, no ens hem d'aturar en la forma, en la qualitat de la realització externa, sinó en el contingut més profund, en la força i l'energia que n'emanen. En la seva necessitat interna.

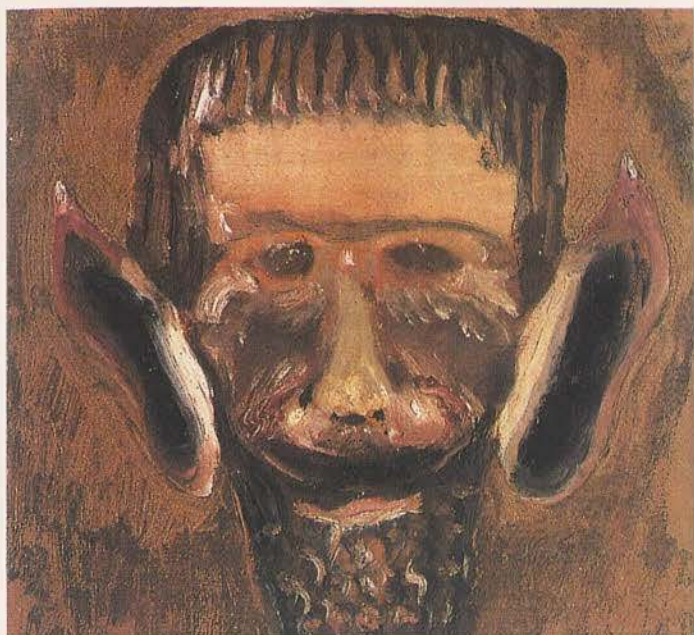
Tal com deia Kandinsky, la pintura de Schönberg és l'expressió exterior, en forma pictòrica, d'una impressió interior.² Veiem que en cadascun dels seus quadres l'íntim desig de l'artista



hi parla en la forma que li és més adient. Igual que fa en la seva música, també en la pintura Schönberg renuncia a allò superflu (i, conseqüentment, perjudicial) i va per la via directa a allò essencial (i, per tant, necessari). Tots els embelliments i les fineses pictòriques són deixades a un costat, sense ser tingudes en compte. Però això Schönberg ho podia fer perquè gaudia d'una posició privilegiada pel que fa a la pràctica d'aquesta art plàstica. A *Influències pictòriques*, del 1938, escriu: "He pintat esguards... És quelcom que només jo hauria pogut fer, perquè ha brollat de la meva natura en una forma totalment oposada a la d'un veritable pintor. Mai no he vist rostres, però —atès que he mirat els homes als ulls— he vist els seus esguards. Un pintor pot

copsar amb la mirada tot l'home sencer; jo, només la seva ànima".³

En aquestes paraules de Schönberg trobem la clau per gaudir i comprendre plenament la seva producció pictòrica. La força que pot arribar a aplegar per mitjà de la concisió —cosa que, per altra banda, també es dona en la seva música. Perquè, certament, els seus retrats no són simples fotografies d'un rostre, sinó radiografies d'una ànima, de les seves plenituds i dels seus abismes. El secret, potser, de la pintura de Schönberg és aquesta necessitat en la creació que s'hi endevina; mai no és supèrflua ni gratuïta, i justament per això pot aconseguir una expressivitat immediata, lliure de qualsevol altra finalitat que no sigui la pura manifestació de la interioritat, que



Un crític vist des del pinzell de Schönberg

s'ofereix gairebé al límit últim d'un procés de desmaterialització ben característic.

El total de la producció pictòrica de Schönberg ascendeix a un nombre prou elevat de quadres—malgrat el desconeixement que se'n té—que foren realitzats, principalment, entre els anys 1906-1907 i 1912, coincidint amb el període també més decisiu de la seva revolució musical, quan escriu *Die glückliche Hand* (*La mà feliç*). Actualment se'n conserven 70 olis i al voltant de 160 aquarel·les i dibuixos, la majoria integrants del Llegat Schönberg de Los Angeles. La primera i més important exposició va tenir lloc l'octubre de 1910, a la galeria vienesa d'Hugo Heller, on s'exposaren 40 quadres. Poc després, Kandinsky pren la iniciativa d'encetar una relació epistolar amb el compositor, arran de l'audició del seu *Quartet per a corda op. 10* i les *Peces per a piano op. 11*. És Schönberg mateix, en la seva resposta datada el 24 de gener de 1911, qui fa saber a Kandinsky la seva faceta de pintor. La correspondència entre tots dos es farà molt activa ben aviat i serà Kandinsky qui organitzarà la segona mostra dels quadres de Schönberg, en incloure'ls en la primera exposició del *Blauer Reiter*, a l'almanac de la qual també en reproduiria alguns, juntament amb el text de Schönberg *L'afini-*

tat amb el text.⁴ La tercera i última fou l'aportació de 23 quadres a l'exposició organitzada per Albert Paris von Gütersloh a Budapest, on s'exposaven també obres d'Egon Schiele, Anton Follig i Anton Faistauer.

Si entre tota la seva obra calgués destacar-ne una virtut, aquesta seria la total manca d'allò superflu. Schönberg camina directament cap a una meta, o dirigit per la seva meta, deixant de banda tot allò innecessari i tractant de fixar, només, aquells recursos que aleshores li semblen inevitables. Es tracta, simplement, d'una mena de recerca interna, en què la meta no és trobar la forma "correcta", sinó la mateixa recerca d'aquesta forma. En definitiva, res més que un profund autoconeixement, una completa autoanàlisi.

I justament, la part més important de la mostra que ara se'ns ha presentat a Barcelona (Fundació "la Caixa"), la col·lecció quasi infinita d'autoretrats, constitueixen com una mena d'obra única, cíclica i evolutiva. Desenes i desenes de dibuixos i pintures que tenen el tema de la successió variant d'instantànies del seu propi rostre. La necessitat de confirmar periòdicament a si mateix, potser, la pròpia existència o la supervivència d'un jo massa al límit del risc de la dissolució en el no-res. O potser l'ansia de catalogar tots els

possibles matisos d'un mateix. O la necessitat de recollir la infinita mutabilitat d'un esguard. La seva obra pictòrica resta fora de qualsevol possible catalogació dins d'una escola o d'un moviment. Cada quadre és únic i irrepetible, perquè al seu autor no li interessa aprofundir en allò que ja ha pogut trobar. Per això tampoc no té ni precursors ni seguidors. Tampoc no el preocupa la forma: "M'agradaria que es tingués en compte *el que dic*, no *com ho dic*. Només quan se n'hagin adonat, podran veure en això que és inimitable".⁵

Seguir el recorregut pictòric de Schönberg des dels seus retrats més convencionals fins a les seves més abstractes *Visions* és seguir també la seva evolució musical i artística, perquè cada quadre és expressió externa d'una impressió interna en forma pictòrica. Com diu Kandinsky, Schönberg no està insatisfet amb la seva tècnica pictòrica, sinó amb el seu desig intern, amb el seu esperit, del qual exigeix més d'allò que pot donar en cada moment. No és difícil avançar exteriorment. No és fàcil fer-ho interiorment. La pintura de Schönberg s'hauria de qualificar com la pintura del "només".

I és que ja ho deia Kandinsky: "En cada obra cal que quedi un lloc buit. Potser això no sigui una llei 'eterna', sinó una llei del 'demà'. Però sóc humil i em conformo amb 'demà'. Oh, sí!".⁶

NOTES

1. Primera carta de Schönberg a Kandinsky, 24 de gener de 1911.
2. Kandinsky, *Els quadres* (originàriament titulat *La pintura de Schönberg*), text recollit a la miscel·lània *Arnold Schönberg* editada per Alban Berg i altres a Munic, el 1912.
3. Nota manuscrita *Influències pictòriques*, 11 de febrer de 1938, impresa en el *Journal of the Arnold Schönberg Institute*, Los Angeles, vol. II, juny 78, pàg. 234.
4. Després publicat a *L'estil i la idea*, Arnold Schönberg, Londres, 1951.
5. Carta a Kandinsky, 28 de setembre de 1913.
6. Carta a Schönberg, 16 de novembre de 1911.

Tous les matins du monde o la passió amagada



per MIQUEL PORTER i MOIX

Tous les matins du monde sont sans retour. Aquesta frase, que dona títol a la pel·lícula d'Alain Corneau i al relat novel·lesc de Pascal Guignard en el qual es basa, sembla una obvietat. Efectivament, qualsevol dia viscut no es pot tirar enrera. Però d'aquesta obvietat, en pot sorgir una meditació de caràcter metafísic: què ens queda físicament del que hem viscut? Res més si no el record que el temps desdibuixarà. Més enllà de la física, de la fisiologia, hi ha, però, guanys i riqueses que l'ambició del diner, del poder o de la glòria no deixen capir.

En el món present, quan tot va dirigit al gaudi físic superficial i directe, a consumir cada vegada més, a reduir-ho gairebé tot a les seves versions *light*, sembla extraordinari que algú s'hagi atrevit a fer una cinta sobre (i amb) l'austeritat com a base. I aquesta aus-

teritat ha tingut l'encert d'expressar-la mitjançant la interiorització de la música. Poques vegades com en la present ocasió es pot parlar d'un film musical, puix que aquí el fet musical no hi és com a complement ni com a contrapunt sinó com a substància expressiva.

És més, en la present ocasió, la música ha precedit el relat i el film, i va ésser la substància motriu sobre la qual varen treballar el literat i el cineasta. La cinta va ésser interpretada per uns actors —magnífics en la seva capacitat de comunicar versemblança— que escoltaven contínuament les cintes prèviament gravades per Jordi Savall, que en feien la pròpia interiorització i que eren capaços de traduir-la amb una encertada economia del gest i de les mirades, amb l'austeritat que convenia. Sense escarafalls ni exageracions, amb la contenció que produeix concentració, amb la comprensió profunda que no necessita crits ni altisonàncies, el

relat avança visualment i rítmicament d'acord amb una voluntat d'introversió, d'anar al fons dels esperits.

És clar que per entrar en el si espiritual calen els sentits. En aquest aspecte, la pel·lícula és especialment explícita. El fred i la calor, la sequera i la humitat hi són presents amb una extraordinària precisió expressiva. I, és clar, també els colors i les llums, les asprors o fineses tàctils, les olors i els gustos... Els sentits són les portes obertes, però allò que interessa és l'interior a què condueixen.

Quan els tons i els timbres, els ritmes i les coloracions surten de la viola, allò que era a l'interior del músic surt i ens toca i ens penetra i fa sentir alguna cosa que s'escapa de la física.

La tríade que ha imaginat i portat a terme el film va prendre una opció ben clara, des d'un punt de vista estètic però també ètic: el barroc. Però no pas el barroc carregat de la Cort del Rei Sol —que també hi apareix, com a contrast—, sinó el barroc sever que va lligat a l'escola de Port Royal i al jansenisme. L'aprenentatge de la renúncia al que és superflu no és fàcil i encara menys fàcil resulta fer-ho entenedor a una societat malgastadora i pretensiosament opulenta com la que es viu avui a molts països europeus.

S'equivocaria de mig a mig aquell que volgués aprehendre aquesta cinta com si es tractés d'un documental, i també erraria el que la prengués com a film històric, en el sentit estricte del mot. Cert que *Monsieur de Sainte Colombe* va existir i també Ma-

rin Marais o el pintor Baugin. Però també és cert que, històricament, se'n sap ben poc, d'aquests personatges, fins al punt que no es coneixen amb certesa ni el nom de pila del primer ni el del tercer, a qui és probable que algú pugui confondre amb el seu coetani Lubin Baugin, pintor grandiloqüent i buit de temes religiosos. La història de la cinta, doncs, és el producte de la imaginació dels seus autors—Corneau, Quignard, Savall—, tot i algunes referències autèntiques a fets concrets. Som davant d'una obra de creació, però també davant d'un esforç per expressar una manera d'entendre el món i la vida. I no és pas sorprenent que uns homes del segle XX, cansats i fastiguejats de les pompes que els envolten, busquin en el passat unes figures i uns moments que els podrien ésser equivalents.

Quan era un adolescent i treballava a la llibreria del meu pare, vaig descobrir els llibres editats i impresos a l'Abadia de Port Royal i em van meravellar per la seva perfecció, dins una severa senzillesa. La tipografia de *La Bible* i les seves il·lustracions, tan diferents de les historiades i brillants formes d'altres llibres religiosos francesos de la mateixa època, em varen proporcionar una manera diferent de mirar. Veient aquesta cinta, aquelles velles emocions han tornat a la superfície. No es tracta d'una història dels fets, sinó d'una història de les passions interiors que potser mai no mostrarem a la superfície, ja que això ens les faria malbé, i que tot just deixarem aflorar amb un instrument, una pinzellada o un fil de veu i potser, no més, amb una mirada o un gest, lleu però ple.

A una de les sales del Musée du Louvre dedicada a la pintura francesa del segle XVII, hi ha una natura morta de Baugin anomenada "de l'escàquer", en la qual un mirall simbolitza la vista, un llaut l'oïda, uns clavells l'olfacte, una copa de vi i un pa el gust i uns jocs el tacte. La pintura de representació dels sentits era ja cosa



Savall i Alain Corneau

antiga, tant als Països Baixos com a França mateix, però la visió continguda i jansenista d'aquest quadre és, una vegada més, una temptativa de representar allò que s'amaga rera les aparences sensuais. Si els autors de la pel·lícula havien triat una manera de *sentir* la música, era natural que triessin una manera de *mirar-la*. És natural, doncs, que les referències i recreacions pictòriques de la cinta s'hagin fixat més en el trajecte que va de La Tour i els Le Nain fins al Chardin de *La Vendeuse* que no pas al que porta de Poussin i Le Lorrain a Watteau. El control de la llum, el prescindir d'angles exagerats es convertia en una imposició interna per al cineasta si volia ésser en consonància amb el que expressaven les músiques i les paraules. En declaracions públiques, Corneau ha fet saber la seva admiració per un film com *El saló de música* del bengalí Stajit Ray o per *La Petite Crònica d'Anna Magdalena Bach* de Jean Marie Straub, compartida pels seus principals col·laboradors a *Tous les matins du monde*. Però Corneau havia fet films policials, a la manera americana, encara que matisats per les lliçons de Jean Pierre Melville, i la dinàmica d'aquests films *polars* res no té a veure amb la que es podia desitjar per a una cinta com la que comentem. Així, va fixar la seva atenció sobre models japonesos—Mizogutxi, posem per cas—i va construir el film sobre plans molt llargs i immòbils però ritmats en el seu interior per a la distribució, l'economia del temps de muntatge. Aleshores, i sense saber-ho, es va remuntar a un tipus de cinema que ja s'havia practi-

cat a Europa fa molts anys, abans i durant la Guerra Europea, concretament a Rússia. En un lluminós article sobre "L'Estil Rus", un especialista actual, Iuri Tsvian, explica quines són les característiques d'aquest estil i, entre d'altres, la doble necessitat que els actors tinguin el temps de buidar-se en expressió i els espectadors de poder copsar-ho. És a dir, tot el contrari del nerviosisme dinàmic del cinema americà més tòpic, fet de predigerits que facin inútil l'esforç interior dels contempladors. Gràcies a aquesta íntima austeritat de mitjans, Jean Pierre Marielle, Anne Brochet i els altres actors de la cinta són carn de la passió interior i no ninots de l'acció exterior.

En el fons, la partida jugada pels constructors del film no és només la de fer-nos arribar la bellesa, sinó la de fer-nos-hi participar. A la cinta hi ha dues concepcions diferents del fet musical. Cosa ben difícil, per cert, perquè, com la pròpia pel·lícula mostra, el personatge de Sainte Colombe—que no es considera ni compositor i que dedica quinze hores diàries a unes obres—forçosament ha de xocar amb el delit de fama i prestigi, amb la concepció brillant però sovint frívola del seu deixeble. Dominat per la passió de la perfecta expressió, no pot ni vol considerar allò que fa com un ofici que pugui comprar-se, que es pugui pagar amb diners o que s'esvaeixi del seu interior en convertir-se en un text musical editat. El mal d'amor, la passió secreta fan que, amb la música, Sainte Colombe pugui assolir la presència fantasmàtica de la seva dona morta. Això, Marais no ho entendre fins que, essent vell, no entengui que les vanitats i les perfeccions mundanes són sovint les tombes de la passió creadora.

Expressar aquestes coses mitjançant un llenguatge filmic necessitava que els autors de la peça obressin amb mitjans i intencions adequades. I per una vegada, la relació entre la voluntat de fer cinema ha sonat des de l'interior i en forma de música, audiovisual.

Benissanet: un museu per a la Ribera

per JOAN CARLES BLANCH

No es tracta pas d'una iniciativa oficial ni d'una empresa feta de la nit al dia. En aquest cas la tasca és privada: un museu d'instruments musicals —obra del mestre Josep Serra—, amb més de 300 instruments i més de 30 anys de dedicació, és catalogat com el segon de Catalunya.

Benissanet és un poble tranquil de la Ribera d'Ebre. Em va costar poder contactar amb el senyor Serra. Havia estat a l'hospital i vaig haver d'esperar la seva convalescència per poder entre-
vistar-lo.

Vàrem quedar a les 12 del matí d'un diumenge. Tinc per costum arribar uns minuts abans al lloc convingut. Mentre tancava el cotxe, a pocs metres es va obrir una porta d'una casa; a la façana es podia llegir: Museu d'Instruments Musicals. Un senyor gran, estintolant-se en un bastó, tragué el cap i mirava a un costat i a l'altre de carrer: era el senyor Serra, fundador i propietari del museu; als seus 84 anys conserva el sentit de la puntualitat i una energia com si en tingués 20. Transmetent-me aquesta frescor i confiança dels homes del camp, em fa passar a la sala on hi ha els instruments.

En poc més de 60 m² hi ha més de 300 instruments, disposats en diverses vitrines: *Més que un museu sembla una botiga, un punt de venda*, em diu amb un somriure com si intentés dir-me que li sabia greu no poder disposar d'una millor col·locació: *Quan vaig començar estava molt bé, però ara s'ha quedat petit.*

Vàrem començar fent un repàs de tots els instruments. Les nine-



Josep Serra, creador del Museu de Benissanet

tes dels ulls del senyor Serra s'il·luminaven com si es tractés d'estels quan em mostrava un instrument amb una història singular: *Tinc un paper que diu que aquella cítara es va reparar l'any 1800. Aquella tenora, em van dir que la va tocar Pep Ventura...*

C.M./R.M.C.— Com va començar a interessar-se per reunir instruments musicals?

J.S.— *A causa de la meua tasca pedagògica passaven molts instruments per les meves mans, i els que em semblaven prou interessants, en un principi els venia al museu d'instruments de Barcelona. Més tard vaig pensar que també els podia col·leccionar jo i així vaig començar.*

C.M./R.M.C.— Quin any va començar?

J.S.— *A finals dels 50, principis dels 60.*

C.M./R.M.C.— Quin era el seu mètode de recerca d'instruments?

J.S.— *Com he dit abans, passaven molts instruments per les meves mans, els comprava i els deixava als meus deixebles. També molta gent que em coneixia em portava instruments de diversos indrets, o bé jo anava pels pobles a comprar-los.*

C.M./R.M.C.— Quins són els instruments més antics que té?

J.S.— *Unes flautes barroques, una cítara on un document que hi ha enganxat a la part del darrera certifica una reparació feta l'any*

1800; també hi ha un saxòfon amb la marca original del seu inventor, Adolf Sax, i uns clarinets del segle XVIII. També cal destacar un fliscorn baix del segle passat.

C.M./R.M.C.— I el més original?

J.S.— Un trombó en forma de peix i un altre amb el broquet de marfil.

C.M./R.M.C.— Rep algun tipus d'ajuda oficial?

J.S.— No, en absolut (amb expressió molt segura).

C.M./R.M.C.— Ha pensat a disposar d'un local més ampli?

J.S.— Sí, de lloc, no me'n falta, però tinc 84 anys i els meus fills són a Barcelona; per tant, no sé quin futur pot tenir el Museu.

C.M./R.M.C.— Algun organisme oficial s'ha interessat per la seva continuïtat?

J.S.— Sí, l'Ajuntament i la Generalitat hi estan interessats, però no s'acaben de decidir. Em sap molt mal que el Museu surti de casa, però si així es pot continuar, endavant. L'única condició que poso és que no surti del poble. Em pregunten: "En un poble tan petit, això?". Doncs mira, és l'afició d'un home a qui li ha agradat i hi ha dedicat molts anys, com també hauria pogut col·leccionar segells...

El senyor Serra és molt popular a la nostra comarca. Prova d'això són les nombroses plaques commemoratives, d'homenatges i agraïments a la seva tasca, que ha rebut durant els últims anys. La tasca musical que el senyor Serra ha dut a terme a la població de Benissanet i comarca ha estat molt important durant molt de temps.

C.M./R.M.C.— Vostè creu que el museu és suficientment conegut?

J.S.— M'han vingut a veure de molts diaris i revistes d'altres comarques, com també visiten el museu grups d'escolars dels mateixos indrets, però crec que no és suficientment conegut en aquesta comarca. L'únic lloc on es parla del Museu és al Butlletí del Consell Comarcal, editat per la Generalitat de Catalunya, i que



quasi ningú es mira.

C.M./R.M.C.— Això em fa reflexionar sobre la "planxa" que vaig fer amb el senyor Serra el primer dia que vaig parlar amb ell per telèfon: "...i de quin diari diu que és?". "No, no és un diari, és una revista, Catalunya Música/Revista Musical Catalana", li contesto jo: Ah, sí, jo en sóc subscriptor. Moltes vegades em preguntava com és que una revista d'aquest prestigi (gràcies) no s'ha interessat pel meu museu...

El museu es pot visitar, està obert al públic?

J.S.— Sí, com que ja estic jubilat, sempre estic aquí, escrivint música o fins ara donant alguna classe. Vénen excursionistes, jubilats i estudiants de tot Catalunya; m'ho comuniquen i quedem per a un dia.

C.M./R.M.C.— El museu que, segons el fulletó turístic del Consell Comarcal, és el segon de Catalunya, està fomat principalment per instruments de vent.

J.S.— Sí, em conec pràcticament totes les marques i models de clarinets, trombons, flautes, trompetes, baixos, etc. Quan portava els instruments al museu de Barcelona, el senyor Ricart, que era el director, em deia: "És que vostè ho sap tot", perquè jo sempre li deia: "Miri, veu aquell instrument que hi ha allí? Doncs

és marca tal, model tal". Pensem que he estat instrumentista de vent.

C.M./R.M.C.— Com veu el panorama musical a la nostra comarca?

J.S.— Jo crec que es continuarà i en sortiran bons músics. L'únic problema que hi veig és que hi falten professors, i fer venir un professor de fora encareix el cost de l'ensenyament. El que voldria dir és que estudiar música surt més car que estudiar una altra carrera, perquè tal com s'ensenya, quan s'ha acabat la carrera no se sap una quarta part de música i s'ha de continuar estudiant, especialment escoltant música, anar a concerts, veure diferents tècniques, perquè si un no escolta música no pot arribar a ésser bon músic.

Quan acabo de parlar amb el senyor Serra tinc clares dues coses. En primer lloc, que és un home carismàtic, bon músic i que ha lluitat molt per la difusió de la música a la Ribera d'Ebre, coneixedor del seu ofici, exigent, meticulós, perfeccionista i amb una visió clara de les coses. En segon lloc, que és un home preocupat pel futur del seu estimat i valuós museu.

Mentre Ajuntament per un costat i Generalitat per l'altre no aporten cap solució immediata i segura, van passant els dies sense cap decisió esperançadora. ¿Reaccionarien igual els senyors dirigents si, per exemple, es tractés d'un camp esportiu o una altra instal·lació amb igual poder de convocatòria? O bé passaria allò que va dir un famós locutor de ràdio referint-se al polèmic parc Busch-Tibidabo sobre les disputes entre Vila-seca i Salou: "En aquest país... Per això la Disney se'n va anar a París"... O podria ser perfectament que, mentre Ajuntament i Generalitat busquen sense presses una solució, els passi com a aquells dos xicots que es discutien per una bella damisella, la qual, cansada d'esperar, es va casar amb un tercer que passava per allí...



necessitem gent
amb un cor tan gran
com aquest.

La gent de Catalunya ha apreciat i practicat des de sempre la convivència, el civisme i la solidaritat. El nostre país té moltes associacions i entitats de voluntariat que treballen de valent per contribuir a fer una Catalunya de quali-

tat. Si tu també tens aquest esperit de solidaritat i vols dur a terme tasques de suport a persones disminuïdes, als avis, als infants o a entitats cíviques, socials, culturals, etc., fes-te voluntari. Pots ser de molt ajut. Només cal que els de-

diquis una part del teu temps i tota la teva il·lusió. Truca'ns o bé adreça't a l'Oficina del Ciutadà, c/ Calàbria, 129-131. Barcelona. T'informarem de tot el que vulguis saber i si ho desitges et posarem en con-

tacte amb aquelles entitats que ja estan fent voluntariat. Gent amb un cor tan gran com aquest és la que necessitem per construir un país més solidari i de qualitat. Dóna una mica del teu temps. De tot cor.



GENERALITAT DE CATALUNYA
Departament de Benestar Social
Institut Català del Voluntariat

MIKROKOSMOS

Concert domèstic
o els Goigs de Monseñor

Sense ser-ne col·leccionista, confesso que sento una debilitat pels goigs, un gènere literari-musical amb finalitats funcionals concretes, i amb exemples digníssims en els dos vessants que l'integren.

En allò que afecta la música, noms conspicus del nostre món musical no s'avergonyiren de conrear aquesta modalitat i hi aportaren mostres eloqüents.

Deu ser per aquesta flaca pel tema —i a remolc de l'actualitat— que un amic dilecte em fa arribar uns *Goigs de Josemaria Escrivá de Balaguer*, escrits i publicats abans de la beatificació recent.

A la taula familiar, el comentari del tema provoca l'augment del nivell sonor de la conversa, amb una tendència a transgredir els límits que la normalitat aconsella (tal com va succeir quan la televisió ens va aclaparar amb la parafernàlia romana arran de la beatificació de Monseñor).

Acabem el sopar i matem com podem la jugada dialèctica.

Havien arribat noves partitures. I mans destres juvenils, al piano, els donaven vida sonora, amb atenció activa de la família al complet. Durant una llarga estona, no és que ens trobéssim al Palau, però Déu n'hi do.

Un quadre idíl·lic, oi? Gairebé reclama un títol: "Concert domèstic", per exemple. Però la cosa s'embarbissa; perquè algú ha preguntat: "Com fan, aquells goigs?". Mentre els cantem, és improvisat un acompanyament sumari.

Una veu fa: "Llàstima de música tan bonica..." (Se sobreentén, en qui ho diu, la convicció d'una dicotomia entre la bondat de la música i la finalitat). I una altra, mig rogallosa: "Ondia, noi! Quina barra, de fer el que han fet, tots aquells senyors tan saviosos!".

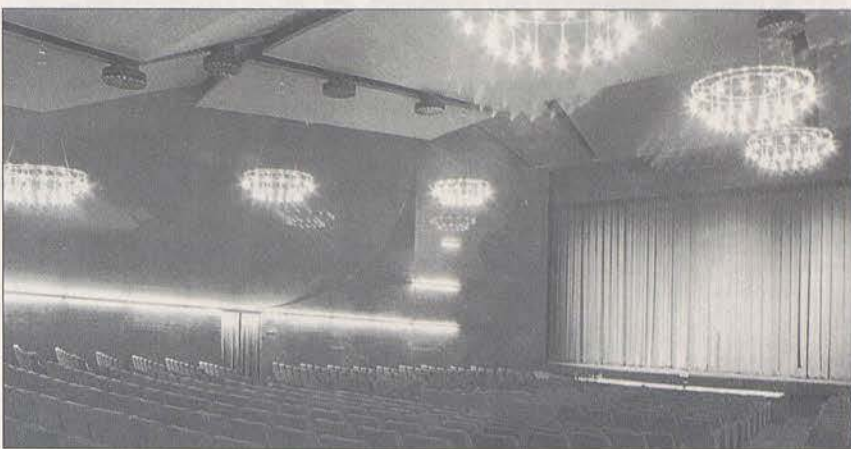
I ja hi som! Ja la tenim armada. De poc serveixen les admonicions prudentes de la mestressa i les crides a l'ordre del cap de casa. La sessió musical, tan plàcidament començada, gairebé acaba com el rosari de l'aurora.

La tempesta amainada i el galliner a joc, un fa la darrera pipa del dia (al tocadisc, Mozart) tot procurant comprendre les reaccions de la sang jove. I, de sobte, li ve a la memòria la dita del vell amic, sacerdot i poeta, cantor i torsimany del Montseny: "Sort que Déu és un bon home!".

I un s'hi agafa: "I tant! Sort que Déu és un bon home, que no fa cas (n'estic segur!) de les rucades dels pastors i les ovelles de la seva pleta, capaces d'esguerrant una vetllada musical casolana".

Pere Artís

Rubí estrena un nou teatre



Amb diferents actes de caire polivalent l'Ajuntament de Rubí ha obert les portes d'un nou teatre. Amb l'assistència de nombroses autoritats, gent del món de l'espectacle i representants locals i comarcals d'entitats de signe divers el dia 18 de setembre passat l'actuació de l'Esbart Dansaire de Rubí servia de punt de partida de les activitats d'aquest Teatre Municipal La Sala. Posteriorment, dins dels actes inaugurals, l'Orquestra Simfònica del Vallès i un espectacle de cinema per als infants i una obra de teatre han servit perquè els rubinencs coneguessin aquest nou espai polivalent que a partir d'ara l'Ajuntament posa al servei de la ciutat.

El projecte, amb un cost de més de 300 milions de pessetes i finançat per l'Ajuntament de Rubí, la Diputació de Barcelona i la Generalitat de Catalunya, és una obra projectada a l'estudi dels arquitectes Correa-Milà de Barcelona.

La Sala aprofita l'antic espai que ocupava el vell i obsolet Rubí Cinema, que l'Ajuntament va comprar i remodelar ja fa uns anys, però amb unes limitacions tècniques molt grans.

Ara, amb un aforament de 567 localitats, un espai escènic ampli i amb prestacions tècniques (de llum i de so) apreciables, aquest nou espai ofereix la possibilitat de representar-hi tota classe de muntatges de música, dansa, teatre i cinema.

El projecte dels arquitectes ha cuidat l'acústica, potser una mica seca, i el confort de l'espectador. Queden alguns aspectes tècnics a resoldre, però no dubtem que la competència dels responsables d'aquest teatre, units a la voluntat municipal de tenir un teatre orgull de la ciutat, hi trobaran una solució immediata.

Ens felicitem per aquest nou espai, al servei de la cultura de la ciutat de Rubí i de tota la seva comarca. ● Pere Burés i Camerino

Gran èxit de Xavier Benguerel a Sant Petersburg

El 17 de setembre passat va tenir lloc a la famosa sala de concerts Dimitri Xostakòvitx de Sant Petersburg l'audició del *Llibre Vermell* de Xavier Benguerel a càrrec de l'Orquestra Filharmònica de la ciutat russa, el Cor de la Capella de Minsk i la mezzosoprano Natalia Rudnjewa, dirigits per Leo Krämer.

L'obra va ser rebuda amb au-

tèntic interès i els aplaudiments, molt prolongats, van fer saludar diverses vegades el nostre compositor.

La TV russa va enregistrar el concert i, dintre de poc, serà emès per tot el territori rus.

Degut a l'èxit obtingut, ja es parla de presentar la temporada vinent el *Rèquiem* a la memòria de Salvador Espriu de Xavier Benguerel. ■

Seminari Europeu d'Etnomusicologia a València-2

El dies 10 al 13 de setembre tingué lloc a El Campello (Alacant) la segona edició de les sessions de treball del Seminari Europeu d'Etnomusicologia (SEEM) a València, organitzada per la Direcció General de Promoció Cultural de la Generalitat Valenciana, en col·laboració amb la Fundació Penya Segat. Aquest és el segon any que el SEEM i la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana tenen el coratge de brindar les possibilitats i un marc més que idoni per a l'intercanvi i la discussió científica. I parlem de coratge, perquè, en els temps que corren, apostar pel desenvolupament de les ciències humanes i socials en general, i les que afecten temes musicals en particular (sigui amb la metodologia que sigui), amb el rigor necessari, és una tasca per a la qual es requereixen fortes dosis de coratge.

La ponència d'obertura, la pronuncia el professor Jeremy Montagu, director de la Bate Collection de la Universitat d'Oxford: *Ethnomusicology and the global Mediterranean*. I les sessions de treball s'estructuraren en tres blocs temàtics: a) *Contrastos musicales en el Mediterrani: illes i continents, les costes, les planes interiors i muntanyes*; b) *Relació text-música en la cançó llarga o romanç*; d) *Canvis musicals en la nova música popular*.

Cadascun d'aquests temes comptà amb la defensa de comunicacions i aportacions dels diversos participants al Seminari, que anaven de la més rigorosa erudició, fins a la presentació de treballs i projectes de recerca de camp. Totes, però, reflex de l'estat de creixement de l'etnomusicologia com a ciència i activitat pro-

fessional al nostre país, cada cop més en concordança amb la resta d'Europa. I de ben segur que trobades com aquestes hi juguen un paper decisiu. La participació catalana va ser força nombrosa, provinent tant de l'àmbit universitari com d'altres centres d'investigació. De fet, la creació d'aquests Encontres del Mediterrani al País Valencià es va contemplar com a plataforma impulsora d'idees i iniciatives per tal de consolidar l'etnomusicologia com a disciplina científica al nostre país, en vistes a la preparació del Congrés Internacional del SEEM a Barcelona, previst per al setembre del proper any 1993. Les edicions del SEEM a València, però, han adquirit un nivell i un grau de consolidació que ultrapassa la condició merament preparatòria, i fan que s'hagin convertit ja en una cita obligada per a l'etnomusicologia europea, resultat d'una feina ben feta per part de l'equip d'organització (Maria Antònia Juan, secretària; Vicent Torrent, Josemi Sánchez i Josep Antoni Collado, secretaria tècnica; i Peter Crowe com a coordinador del SEEM). La taula rodona de cloenda es va centrar en la preparació de la propera edició del 1994.

Un dels actes complementaris del Congrés va ser un concert de Cant d'estil (música tradicional valenciana), a cura de Josep Aparicio i Teresa Segarra, amb rondalla mixta de corda i vent. Teresa Segarra i Josep Aparicio posseeixen una tècnica vocal excepcional, però també la gràcia necessària per transmetre i comunicar molt directament amb el públic. El concert va superar les previsions horàries i es perllongà "after hours" de manera informal. ● **Jaume Carbonell i Guberna**

Enregistraments per a Harmonia Mundi France dels grups musicals de l'Orfeó Català

La celebració del Centenari de l'Orfeó Català ha propiciat la sortida al mercat dels primers enregistraments comercials en disc compacte tant de l'Orfeó Català com del Cor de Cambra i de l'Orquestra de Cambra del Palau, tres conjunts que acrediten la innegable vitalitat cultural de la institució.

El contingut d'aquests tres discs respon a una temàtica monogràfica: harmonitzacions del cançoner tradicional (o de melodies que han esdevingut emblemàtiques), peces antològiques del repertori coral autòcton, degudes a Lluís Millet, Amadeu Vives, Enric Morera, Pau Casals, A. Pérez-Moya, J. Cumeillas Ribó, Nadal Puig, Eduard Toldrà i Salvador Mas, com no podia ser altrament en tractar-se d'una commemoració del Centenari de l'entitat, en el disc del Gran Cor de l'Orfeó Català (Harmonia Mundi France 987006); *Villanesques* de Francisco Guerrero, el gran polifonista del segle XVI, que constitueixen una novetat en el món discogràfic, en l'enregistrament del Cor de Cambra del PMC (Harmonia Mundi France 987005); i quatre obres presentades sota el lema "Colors d'Europa", que podrien respondre a l'epígraf de nacionalismes musicals tardans i inclouen dues obres catalanes (*Vistes al mar* d'Eduard Toldrà i *Concertino 1 + 13* de Xavier Montsalvatge) al costat de la *Holberg suite* de Grieg i de la *Suite per a cordes* de Janáček, pel que correspon a l'enregistrament de l'Orquestra de Cambra del Palau (Harmonia Mundi France 987004). Obviament, els tres conjunts són dirigits pels seus titulars, Jordi Casas i Gonçal Comellas.

A part del seu valor objectiu, que serà ressenyat en la secció discogràfica de la nostra Revista, cal remarcar, també, la dimensió representativa d'un determinat i puixant moment de la trajectòria de les nostres agrupacions, que assolixen aquests tres enregistraments, a part del prestigi del segell discogràfic que els ha gravat, editat i n'assumeix la distribució. ● **RRMC**

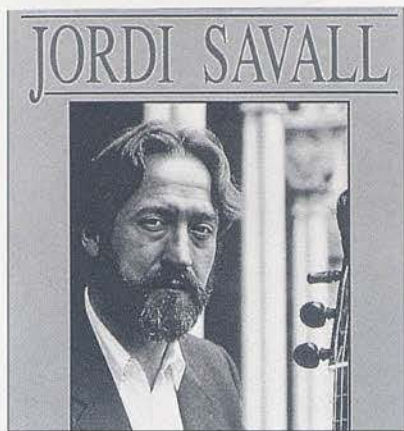
XII Seminari Internacional de Jazz

Dins el marc del Mercat de Música Viva de Vic, el Taller de Músics ha organitzat el XII Seminari Internacional de Jazz del 28 de setembre al 3 d'octubre. La finalitat d'aquest Seminari ha estat conèixer i aprofundir el llenguatge del jazz contemporani per mitjà de la visió personal d'artistes i creadors reconeguts, que contribueixen a l'evolució del jazz i la música actual, com Nathen Page (guitarra), Ed Thigpen (bateria i direcció del Seminari), Banny Wallace (saxòfon tenor), James Williams (piano) i Rufus Reid (contra-

baix). Aquests músics han compartit el seu propi estil amb els assistents al Seminari, el qual s'ha desenvolupat entorn de tres àrees bàsiques: *master classes*, *combos/improvisació* i *jam sessions*.

D'altra banda, el Taller de Músics també ha organitzat el II Seminari de Música Cubana, a la seva seu a Barcelona, del 29 d'octubre al 2 de novembre, a càrrec de Guillermo Céspedes, Chus Alonso i Héctor Lugo. La primera edició d'aquest Seminari es realitzà a principis d'aquest any. ■

Xè Congrés Mundial del Saxòfon a Pesaro (Italia)



Savall inaugura el VI Cicle de Música a la Universitat

Jordi Savall (viola de gamba), juntament amb Montserrat Figueras (soprano) i Rolf Lisle-vand (tiorba i guitarra), inauguraren el passat 23 d'octubre el VI Cicle de Música a la Universitat de Barcelona. El Cicle ofereix un total d'onze concerts amb la participació de l'Ensemble Tumata (el passat 29 d'octubre); el tenor Suso Mariategui i el pianista Edelmiro Arnaltes (24 de novembre) el Quintet de Vent Harmonia (3 de desembre); el Concert de Nadal a càrrec de tres formacions corals de la Universitat (17 de desembre); l'Aula de flauta travessera del Conservatori Municipal (21 de gener); l'Octet de vent amb cant tenor, del Conservatori (18 febrer); Quartet de corda i clarinet, del Conservatori (18 març); el Concert de Sant Jordi, a càrrec del Cor de la Universitat i la Coral de Biologia (23 d'abril); l'Aula de percussió del Conservatori (20 de maig); i el concert de cloenda on es representarà una òpera de cambra (mes de juny).

Tots els concerts tenen lloc al Paraninfo de la Universitat (Gran Via), excepte el concert de cloenda, que serà al pati de Lletres. L'entrada als concerts és gratuïta. El Cicle compta amb la col·laboració de l'Associació Catalana de Compositors i manté el seu lligam amb el Conservatori Municipal de Barcelona. ■

Durant els dies 3 al 7 de setembre passat Pesaro (ciutat natal de Rossini) va acollir la desena edició del Congrés Mundial de Saxofonistes. Entre els actes commemoratius del 200 aniversari del naixement de Rossini, 500 saxofonistes de diversos països van viure un congrés marcat per la sobredosi de concerts. El Teatre Rossini i la sala d'Actes Pedrotti del Conservatori oferien concerts d'una mitja hora de durada des de les 9 h. del matí fins a les 6 h. de la tarda. Més tard, a quarts de deu, cada vespre, i amb la participació de l'Orchestra Internazionale d'Itàlia i la direcció de Lu Jia, s'oferia un concert amb diferents saxofonistes solistes.

També el jazz hi va tenir cabuda i es va dedicar al gènere tot el dissabte dia 5. Sobretot, però, qui es va fer amo i senyor del Congrés va ser la música contemporània.

168 concerts i 96 estrenes mundials, amb innumbrables primeres audicions van contribuir, sens dubte, a la progressiva popularització d'aquest instrument en el que coneixem per música "clàssica". I no solament la seva popularització, sinó també la seva significació qualitativa pel que fa a les obres contemporànies que es van poder sentir. Per ordre de nombre de músics presents, a Pesaro ens vam reunir saxofonistes d'Itàlia, EUA, França, Japó, Holanda, Alemanya, Canadà, Espanya, Suècia, Rússia, Anglaterra, Àustria, Bèlgica, Noruega, Austràlia, Xina, Dinamarca, Irlanda, Ucraïna i Croàcia.

Entre algunes d'aquestes obres es van poder sentir originals de compositors tan importants com John Cage (per cert, una estrena pòstuma), Luciano Berio, Bruno Maderna, Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos, Alexander Glazunov, Franco Donatoni o Giacinto Scelsi, entre altres.

La presència catalana va estar assegurada pel Grup Inter-instrumental de Barcelona, de recent creació, que té entre els seus objectius col·laborar a ampliar els camps d'acció del saxòfon, interpretant obres de conjunts mixts amb la presència d'aquest instrument. Josep Maria Aparicio i Miquel Bofill van ser els dos saxofonistes catalans que formaven part d'aquesta formació juntament amb Quim Ollé (flauta), Alfons Bayonas i Oriol Romaní (clarinets), Anton Zupancic i Edith Maretzki (violins), Fernando Villegas (viola), Quim Alabau (violoncel) i Josep Mensa (contrabaix), amb Carles Lobo, que va dirigir el concert.

Al programa, hi figuraven tres estrenes mundials, tres encàrrecs del G.I.B. fetes expressament per a aquella ocasió. Es va interpretar, doncs, *Sextet* de Jesús Rodríguez-Picó, *...and sax make six*, de Jep Nuix i *Est enllà* de Carles Guinovart.

Un concert que va tenir una bona acollida i que es va poder fer gràcies a les col·laboracions del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i del Consorci Català per a l'exportació de Cultura (COPEC).

● RRM

Concerts d'orgue i oboè

Montserrat Torrent i Josep Julià han iniciat una col·laboració que els ha portat a fer una sèrie de concerts d'orgue i oboè per diverses ciutats de tot l'Estat.

El primer concert tingué lloc el passat 7 de juliol a El Escorial, dins el cicle de concerts

"Música en los Reales Sitios", on Montserrat Torrent va fer l'estrena mundial de l'obra del compositor Karl Popper, *Fuga en fa sostingut menor*. Durant el mes d'octubre, Montserrat Torrent i Josep Julià, han actuat a Cabrera de Mar, Ponferrada i Lleó. ■

CONVOCATÒRIES

II CONCURS DE PIANO "MÚSICA DEL SEGLE XX". Se celebrarà a Sitges del 23 al 25 d'abril de 1993. Hi poden participar tots els pianistes de qualsevol nacionalitat que no hagin complert els 36 anys d'edat el dia que conclou el termini d'inscripció. El premi, que inclou dues proves –eliminatòria i final–, és dotat amb 500.000 ptes. (primer premi) i dos recitals dins el cicle "Música del segle XX" la temporada 93-94. El segon premi és dotat amb 200.000 ptes. L'Associació Catalana de Compositors atorga també un premi de 50.000 ptes. a la millor interpretació d'una obra d'un membre d'aquesta entitat. Data límit d'inscripció: 21 de març de 1993. Per a més informació: Associació Catalana de Compositors. C/ Mestre Nicolau, 19, 5è. 08021 Barcelona. Tel.: 201 40 95. Fax: 209 40 57.

4t CERTAMEN DE COMPOSICIÓ PER A GRALLA. Convocat per l'Ajuntament de Valls. Hi poden participar tots els compositors que ho desitgin; les obres hauran de ser inèdites. S'estableixen dos premis de 70.000 ptes. –per a gralla a tres veus i a dues veus, respectivament– en la modalitat Composició per a Concert; i dos premis de 40.000 ptes. –per a gralla a tres veus i a dues veus, respectivament– en la modalitat Composició de Carrer. La proclamació de guanyadors es farà el dia 20 d'abril de 1993 a Valls. El lliurament de premis es farà durant els actes de la 5a Mostra Nacional de Música Popular i Tradicional (Festa Major de Sant Joan), a Valls. La data límit de presentació d'obres és el dia 26 de febrer de 1993. Més informació: Àrea de Serveis Culturals de l'Ajuntament de Valls. Plaça del Blat, 1. Valls.

AUDICOR, AULA DE DIRECCIÓ CORAL. Curset organitzat per l'Institut Joan Llongueres, coordinat pel Cor Madrigal i amb la col·laboració de la Federació Catalana d'Entitats Corals. Curset continuat que inclou tres nivells –A, B i C–, dirigit a músics, cantaires i directors. Per a més informació: Institut Joan Llongueres. C/ Sèneca, 22, 1r. 08006 Barcelona. Tel.: 217 18 94 (de 17,30 h a 20 h).

CURSOS DEL TALLER DE MÚSICS. Cursos de música moderna mitjançant un Programa d'Estudis basat en la metodologia desenvolupada a partir del jazz, amb una completa comprensió teòrica del llenguatge musical i l'experiència per a dur-la a la pràctica. L'ensenyament de l'instrument és individual, cosa que permet poder optar per un estil determinat de la música actual (jazz, blues, rock, pop, etc.). La Generalitat de Catalunya, mitjançant l'Institut Català de Noves

Professions (INCANOP) lliura un Diploma a tots els estudiants que obtinguin qualificació positiva en el Grau Mitjà i Superior. Estudis repartits en tres trimestres, el segon començarà el 18 de gener de 1993, i el tercer el 26 d'abril de 1993. Dins el curs 92-93 s'inicia un curs de Tècnic de So, subvencionat per la Direcció General d'Ocupació del Departament de Treball de la Generalitat i el Fons Social Europeu, dirigit a menors de 25 anys amb coneixements musicals. Informació: Taller de Músics. C/ Requesens, 1-3, baixos. 08001 Barcelona. Tel.: 329 56 67. Fax: 329 72 11.

BEQUES DE L'ASSOCIACIÓ PER A LA PROMOCIÓ DE JOVES INTÈRPRETS MUSICALS "SOFIA PUCHE". L'Associació Sofia Puche ofereix dues beques consistents cadascuna en: una borsa per participar en un Concurs Internacional de Piano, amb seu a Europa, i la celebració de dos recitals, previs a la participació en el Concurs. Els candidats han de tenir nacionalitat espanyola, tenir un màxim de 28 anys el dia 31 de desembre de 1991, i haver superat el 10è curs de piano. La data límit d'inscripció és el 15 de novembre de 1992. Per a més informació: Associació per a la Promoció de Joves Intèrprets Musicals, Sofia Puche. C/ Berlín, 3, àtic. 08006 Barcelona. Tel.: 201 04 96.

V CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ "GOFFREDO PETRASSI". Organitzat per l'Orquestra Simfònica de l'Emília-Romana "Arturo Toscanini" (OSER), és obert a tots els compositors de qualsevol nacionalitat, sense límit d'edat. Les obres han de ser inèdites, sense solista, d'una durada mínima de 12 minuts i una màxima de 30 minuts, i per a una formació com la que segueix: 14 violins I, 12 violins II, 10 violes, 8 violoncel·ls, 6 contrabaixos, 3 flautes (incloses una flauta en sol i un flautí), 3 oboès (inclòs un corn anglès), 3 clarinets (compresos un clarinet baix i un clarinet piccolo en mi bemoll), 3 fagots (inclòs un contrafagot), 5 trompes, 3 trompetes, 3 trombons, 1 tuba o una tuba baixa, timbal, 3 percussions, arpa, piano o celesta o clavicèmbal. Els premis són: Primer Premi de 15.000.000 de liras; Segon Premi de 10.000.000 de liras; i Tercer Premi de 6.000.000 de liras. La data límit de presentació de partitures és el 15 d'abril de 1993. Informació: Segreteria del Concorso Internazionale di Composizione "Goffredo Petrassi". c/o Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini". Piazzale Cesare Battisti, 15. I-43100 Parma. Itàlia.

V CONCURS INTERNACIONAL DE DIRECCIÓ D'ORQUESTRA "ARTURO TOSCANINI". Organitzat per l'OSER, hi poden participar tots els directors d'orquestra de qualsevol nacionalitat que no hagin superat els 32 anys d'edat el dia 1 de juny de 1993. El concurs acollirà tres fases: eliminatòria, semifinal i final. La prova eliminatòria consisteix en la direcció de dues o més obres (una escollida pel candidat i les altres pel Jurat) de les que segueixen: *Capriccio Italiano*, op. 45 de Txaikovski; *La flauta màgica*, obertura K. 620 de Mozart; *Guillem Tell*, obertura de Rossini; i *Euryanthe*, obertura op. 81 J. 291 de Von Weber. La prova semifinal consisteix en la direcció d'una o més obres, d'acord amb el Jurat, de les que segueixen: *Simfonia núm. 4 en Si bemoll major* op. 60 de Beethoven; *Simfonia núm. 2 en Re major* op. 73 de Brahms; *Totenfeier* (ed. Ricordi) de Mahler; *Tannhäuser*, obertura de Wagner; i *Simfonia núm. 4 ("Simfonia Stretta")* (ed. Ricordi) de Lokshin. Els premis són: Primer Premi de 15.000.000 de liras i dirigir almenys un concert de l'OSER la temporada següent; Segon Premi de 10.000.000 de liras; i Tercer Premi de 6.000.000 de liras (el segon i tercer premi també inclouen la direcció d'almenys un concert amb l'OSER en la seva activitat promocional). La data límit d'inscripció és el dia 15 de maig de 1993. Informació: Segreteria del Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra "Arturo Toscanini". c/o Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini". Piazzale Cesare Battisti, 15. I-43100 Parma. Itàlia.

CONCURS D'ESCENOGRAFIES. L'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell convoca un concurs de projectes d'escenografia per a l'òpera *La fada* d'Enric Morera, amb motiu del 50è aniversari de la seva mort. El concurs és obert a tots els escenògrafs. Les representacions d'aquesta òpera tindran lloc dins el V Cicle Òpera a Catalunya. La primera representació serà a finals de gener de 1993 al Teatre El Prado de Sitges –en commemoració del centenari de la seva estrena dins les Festes Modernistes de Sitges– i durant el mes de febrer prosseguirà pel circuit del Cicle. La data límit de presentació de projectes és el dia 20 de novembre de 1992. Els interessats poden dirigir-se a l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell on es facilitarà material informatiu sobre l'obra, dades tècniques i mides dels escenaris on es representarà. Informació: AAOS h. Plaça Sant Roc, 22, 2n. 1a. 08201 Sabadell. Tel.: 725 67 34/726 54 70. Fax: 727 35 21.

Manolos, Farrucos i companyia

per J.C.

L'editorial del número de gener d'enguany de la Revista es preguntava "quin tipus d'imatge es projectarà arreu, a través dels Jocs, pel que fa a la música". I posteriorment advertíem que en la resposta hom s'hi jugava "...la valoració universal de la seva idiosincràsia -la de la música catalana- i trets culturals més autèntics i genuïns". I encara insistíem que "en aquest afer, la música del país s'hi juga una cosa tan important com és l'explotació apropiada d'una oportunitat única i excepcional de projecció de la seva realitat i dels seus continguts més essencials i definitoris".

Ara, un cop passats els esdeveniments excepcionals, cal fer balanç de fins a quin punt tot allò que s'ha projectat arreu del món pel que fa a música ha tingut la idoneïtat mínima exigible i fins a quin punt una ocasió tan excepcional i irrepetible com la de la celebració dels Jocs Olímpics ha estat o no ben aprofitada com hauria estat convenient.

I en aquest punt retorno a aquell mateix comentari editorial i a un paràgraf concret. Així, publicàvem aleshores: "I en aquest sentit, posats a situar imatges clares com a exemples, tan poc satisfactoris poden resultar el recurs tòpic a la castanyola i a la pandereta, o al folklorisme fàcil i carrincló, com a l'internacionalisme incondicional i híbrid, conceptes tots ells que menen inequívocament al provincianisme més deplorable".

Una visió primera del que va ser l'aportació musical als fastos olímpics ofereix la imatge immediata de la confusió i de la manca d'uns mínims criteris di-

rectors o conductors. Exemples explícits del que s'acaba d'exposar és el poti-poti poutpurrístic de les intervencions dels grans divos de la lírica catalana i espanyola, o el fet que havent-hi en aquest grup tres catalanoparlants, l'únic text català que es va interpretar el cantés el canari Alfredo Kraus. També la imatge d'unes colles sardanistes ballant una sardana cantada, i a més amb acompanyament instrumental d'una orquestra simfònica i no d'una cobla. La figura d'una gran artista lírica com Montserrat Caballé cantant flamenc als actes dels Jocs Paralímpics constitueix un altre element digne de ser esmentat en aquest espectacle de la confusió en què es van convertir els diversos cerimonials olímpics. Element al qual caldria afegir la relativa representativitat de la molt protagonica música de Carles Santos, o la increïble barreja de components musicals de la cerimònia de clausura dels Jocs Paralímpics, els quals incloem en aquest tot que van ser les celebracions que ens ocupen.

Una altra consideració elemental que apareix en aquesta visió a què ens estem referint és la de l'entronització de la música d'arrel andalusista, i més concretament el flamenc, a categoria de representació quasi unívoca i obsessiva de les essències musicals que calia vendre. I en aquest concepte ampli de música d'arrel andalusista, cal situar-hi la rumba, que, es vulgui vendre com a catalana o no, en realitat no representa poc ni gaire la nostra música. El seu protagonisme exagerat, unit al que va assolir tot allò més autènticament flamenc, constitueix una incursió fàcil i tòpica

en aquell provincianisme que tant temíem i del qual sembla que mai no es pot escapar cap manifestació sorgida de la Pell de Brau amb ànim de projecció exterior. Aquest és un mal endèmic, que ni el context de modernor propi d'un esdeveniment tan obert i cosmopolita com són uns Jocs Olímpics de quasi el segle XXI no ha pogut evitar.

A la part oposada, quan hom va voler-se manifestar cosmopolita, universalista, etcètera, els resultats no van ser pas millors. En aquest sentit, la Gala Olímpica, que va tenir lloc en un Teatre del Liceu amb poc més de mitja entrada, va resultar un fracàs espectacular, agreujat per la falta de substància de l'obra d'encàrrec, la composició *Himno a la patria* del grec Mikis Theodorakis. Obra criticada sense gaires embuts pel director Eduardo Mata, a qui va correspondre el privilegi, és un dir, de la responsabilitat de l'estrena.

A aquesta panoràmica tan poc falaguera, caldria afegir-hi que cap de les manifestacions que van tenir lloc en el Festival de les Arts va tenir el caràcter d'esdeveniment particularment excepcional, ni per descomptat dotat d'uns mínims de creativitat o representatiu de res que correspongui a la realitat cultural del país.

Sovint els resultats finals són el fruit d'un marc conseqüencial específic. En aquest sentit, només voldríem advertir la manca d'experts explícitament musicals en els òrgans gestors de tota la parafernàlia olímpica. En aquestes condicions bàsiques difícilment es podria aspirar a res més del que es va aconseguir.



Abbado i la Filharmònica de Viena, un equip perfecte

per JOSEP CASANOVAS

Amb aquest elenc absolut s'iniciava, ja a mitjan setembre, la present temporada de Palau 100. En avinenteses semblants podem pensar que anirem a escoltar unes versions —ara la “Militar” de Haydn i la *Primera* de Mahler— d'una perfecció acadèmica que, per altra banda, ens sabem ja de memòria, tal com sovint ens ha passat amb tantes *Simfonies* de Brahms i *Quadres* de Mussorgski que haurem sentit al llarg de la nostra vida. Però no ha estat, una vegada més, així, i aquesta simbiosi orquestra-director ha tornat a operar amb tota la màgia de què és capaç un tàndem de personalitats que semblen fetes l'una per a l'altra. Els músics de Viena demostren trobar-se a gust amb els directors italians, que deuen satisfer —segurament— la tradicional vocació meridional dels austríacs, mentre que aquests reben de l'orquestra una benèfica formació de rigor clàssic, d'equilibri i de ponderació. La combinació sol resultar perfecta i així es va palesar en el concert que comentem. La *Simfonia núm. 100* de Haydn, la “Militar”, fou resolta per Abbado amb una lúcida penetració de l'estil exacte que reclama aquest compositor quan viu ja els darrers anys de la seva existència i del món del segle XVIII, amb una progressivitat de les formes, la transformació del “Minuet” i la perfecció dels “Presto” finals. Tot plegat, amb un sentit de l'elegància que caracteritza la Filharmònica vienesa, instrument amb tanta personalitat com ductilitat a l'instant de seguir la comanda del director de torn. Així, es va



fer una lectura precisa d'aquesta simfonia, lluny ja de les connotacions galants i rococó.

El punt de lirisme clar de Haydn va trobar en la *Primera* de Mahler un contrast força aparent. Amb aquesta obra es planteja sens dubte un problema interpretatiu agut perquè amb els seus cent anys d'existència i la gran distància que la separa de la *Cinquena* i, sobretot, de la *Sisena*, resta ara com un producte curiós, agradable, més simbolista encara que d'una Secessió que no s'havia produït encara. Tot un seguit de retòriques fàcils proposen altres tants perills per al director que sigui propens a la demagògia directa. Però, per altra banda, la partitura tampoc no pot ésser traïda i cal respectar totes aquestes referències a la paleta més dubtosa de Mahler. I aquí és on torna a entrar la referència a la senyorívola elegància dels vienesos i a la profunda solvència

artística d'Abbado. Una interpretació de Mahler, i sobretot d'aquesta *Primera* com la que vam escoltar, venia a representar com una realització de la quadratura del cercle. Tota la càrrega decadent d'aquest Mahler, els wagnerismes delirants i les melodies que fàcilment ultrapassen la frontera del bon gust foren curiosament realitzades per Abbado. Sempre amb el més sa dels lirismes d'origen meridional, controlat no obstant per l'ordre vienès esmentat. Tot el plantejament inicial del primer moviment, l'ascensió magnàmica, una autèntica cosmogonia sonora, esdevingué una de les realitats sonores més importants que hem vist sorgir davant dels nostres ulls. El mateix hem de dir de la suprema elegància del moviment lent o la discreta magnificència del final. En aquest instant, si hi ha un director indiscutible, pot ésser Abbado.

Boulez, conductor genial de l'InterContemporain

per JOSEP CASANOVAS

Novament Palau 100 ha ofert un notable concert en portar aquest gran conjunt de música contemporània, sota la direcció del seu president i fundador, Pierre Boulez, que ensem exercix com a cap de l'IR-CAM, l'institut de recerques contemporànies musicals que manté el govern francès. Quan encara recordem els esforços fets a casa nostra pels Milhaud, el Club 49, les Joventuts Musicals, Joan Guinjoan i, darrerament, l'Orquestra del Lliure (cada vegada amb una major qualitat i nivell d'execució) i la problemàtica que això ha creat durant els darrers decennis als compositors catalans, hem d'envejar sincerament l'existència d'un conjunt semblant al país veí. Sembla que la presidència esmentada de Boulez és exercida amb criteris més aviat dictatorials però, pel que hem pogut comprovar, amb resultats externs de gran efectivitat, només realitzables per un Institut com aquest, que té una nòmina d'intèrprets especialitzats, com els que ens han visitat.

El programa present, Stravinsky, Schönberg i el mateix Boulez, ha tornat a posar de manifest a tot el públic assistent al concert, no ja la gran diferència entre l'art contemporani i el de repertori —que en realitat no és tal, ni real— sinó el fet que aquell, l'art actual, no pot existir sense una execució molt acurada. En realitat, tampoc no es pot interpretar grollerament un Mozart o un Brahms, però allò que passa amb ells és el mateix que succeeix amb certes llengües que es poden

parlar de manera deficient sense que un es deixi de fer entendre, mentre que d'altres només poden fer-se entenedores amb un marge molt elevat de coneixements i pràctica. El mateix programa esmentat ens ho confirmava plenament, tot demostrant una de les constants més paleses de tota la música del nostre segle, la de la progressió extraordinària del fet sonor objectiu, de la tímbrica del so puntual quant a impacte estètic autosuficient. Tot això, ho poguérem confirmar una vegada més amb aquestes obres, com la *Kammersymphonie* de Schönberg —que aviat serà ja centenària!— i encara més amb aquests Stravinsky dels anys vint, de virtuosística instrumentació. Amb aquest tipus d'obres, la versió sorgeix mínimament arrodonida o roman inexistent. I no cal ja ni dir-ho quan, el que es tracta de realitzar, és una partitura com el *Marteu sans Maître* de Boulez, que serà l'exemple més viu de tota la literatura moderna del serialisme total, es a dir de la música elevada a la totalitat dels seus paràmetres sonors. Aquí es on cada mot ha d'ésser pronunciat i entonat amb una precisió absoluta per fer-se entenedor.

I això es el que fan habitualment els músics de l'InterContemporain, sobretot sota la fèrula del mateix Boulez. Aquest, no solament gaudeix d'una tècnica de direcció d'orquestra completa respecte de tota la producció contemporània, sinó que —per la seva posició preeminent quant a compositor remarcable i autèntic— està capacitat per exercir la direcció de tot aquest vast repertori amb un coneixement exhaustiu de les partitures i, per tant,



per poder extreure'n la més íntima musicalitat. Es nota perfectament quan un director dirigeix, fins i tot amb perfecta tècnica, uns "paràmetres" sonors davant d'uns músics àdhuc capacitats per fer una lectura de química pura, o bé quan aquesta mateixa direcció comporta una càrrega de musicalitat adherida i sincera. Automàticament, tot se'ns fa clar i entenedor. Podrem gaudir més o menys i fruir de la partitura, segons la nostra sensibilitat i el concepte que tinguem de la música, però amb seguretat tindrem l'evidència d'una obra d'art, d'una creació tal com l'ha concebut i creat l'autor. Això és el que va passar en l'esmentat concert, l'evidència i la claredat expositiva de tres autors distints, un Stravinsky avui entenedor per a tothom, un Schönberg de 1906, contemporani de Mahler i Strauss, esplèndida pedra angular que donaria pas al proper dodecatonisme, i, sobretot, aquest *Martell* de Boulez. Segurament és una altra obra ja depassada pels anys i els esdeveniments, però representa una fita històrica i irreplicable (i no pas digna de seguir, ja); i un exemple viu del terreny a què ens portà el serialisme dels anys cinquanta. Fa ja d'això quasi quaranta anys!

FESTIVAL D'ALACANT

Una òpera catalana per començar...

per F. TAVERNA-BECH

L'Any de Gràcia, òpera en un acte d'Albert Sardà i llibret de Pierre Danais—basat en la novel·la d'igual títol de Cristina Fernández Cubas—, va inaugurar, ben espectacularment per cert, la vuitena edició del Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant.

Si es té present que enguany al Liceu s'estrenà, per als afeccionats catalans, *The Duenna* de Robert Gerhard, una obra modèlica en tots els sentits, que, després, al Teatre Tívoli, Carles Santos ha donat a conèixer *Asdrúbila*, una magnífica creació operística, que a continuació, seguint l'ordre cronològic, Sardà obtenia un èxit singular amb l'estrena de la seva òpera *L'Any de Gràcia* a Alacant i que, ara, en els moments de la redacció d'aquest article, s'anuncien una sèrie de representacions de *Nascita di Horo*, l'òpera de Miquel Roger, pot afirmar-se que, líricament parlant, el país està vivint un bon clima, ja que, a més, també enguany Joan Guinjoan ha acabat la seva òpera sobre Gaudí. D'alguna manera, i sense triomfalismes, almenys pot afirmar-se que la creativitat musical a casa nostra segueix donant mostres de vitalitat, malgrat (sigui dit de pas), els Theodorakis i Sakamotos de torn.

Deixant de banda la constatació d'aquestes circumstàncies, i abans d'entrar en el comentari dels resultats assolits en aquesta primera temptativa lírico-teatral d'Albert Sardà, detallem que l'òpera va ser escrita per encàrrec

de la Fundación Caja Madrid per al VIII Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant, que la Fundació A.C.A. de Mallorca signà la producció, mentre que la direcció escènica es confià a un expert tan rellevant com Joan Lluís Bozzo, i que, l'escenografia, van realitzar-la Isabel Echarry i Diago Etcheverry. Quant a la interpretació musical, veritablement esplèndida, cal destacar la gran labor de Joan Cabero i Josep Pieres, únics cantants protagonistes de l'òpera, i l'espectacular intervenció dels actors Emili Ametller, David Sant i Xavier Calderer. Tots ells, així com el conjunt Música d'Avui de Mallorca, dirigits amb veritable coneixement i convicció per Joan Ensenyat, van contribuir al bon acolliment de l'obra. Amb tot, s'ha d'insistir en la interpretació del tenor Joan Cabero, encarnant la figura del naufrag Daniel, ja que en la seva veu, generosa en força i àgil en l'emissió melòdica, s'hi manifestà l'adequada tensió dramàtica i la capacitat física per estar en tot moment en plenitud de facultats; i que el baix Josep Pieres va exhibir unes facultats vocals rellevants en seguretat i en la notable bellesa del seu registre greu.

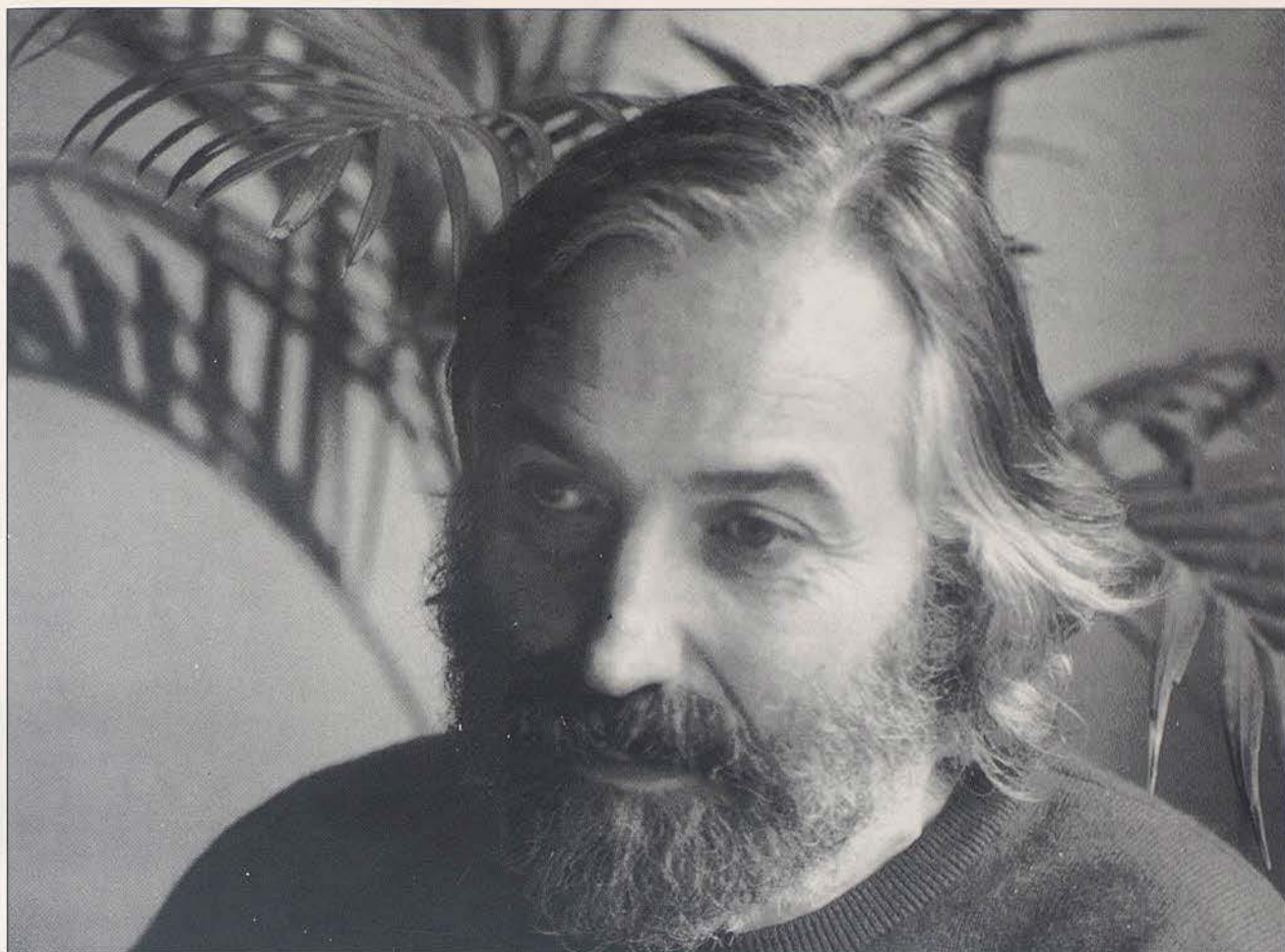
Certament, Albert Sardà i els seus col·laboradors d'A.C.A., van encertar plenament en confiar la direcció escènica a Joan Lluís Bozzo, ja que, tret d'algun excés en exigir un moviment constant als personatges, va ésser molt lúcid i intel·ligent per crear una atractiva realitat teatral que aprofundia en el drama, el qual es desenvolupa en una illa radioactiva i habitada, fins al

moment de l'arribada del naufrag, per un ramat de cabres contaminades i un pastor curt de gambals. L'espai escènic dissenyat pel tàndem Echarry-Etcheverry ambientà perfectament la narració, centrada en la relació d'amor i odi que es genera entre els dos personatges a través d'uns textos que, respectant la novel·la de Cristina Fernández Cubas, ha escrit magníficament Pierre Danais i ha traduït al català Albert Servitge.

Tot això va contribuir a l'èxit i a la bona acollida d'aquesta primera realització operística d'Albert Sardà, la qual va començar a prendre forma vers l'any 1985 i que ha compost definitivament d'una tirada entre finals de 1991 i fins a mitjan 1992.

Certament, la partitura pot considerar-se com un dels treballs més considerables dins del catàleg del compositor, ja que, respectant la tradició del gènere (Wagner, Strauss, Mussorgski i Puccini), ha sabut acoblar-la amb els plantejaments de signe més modern, com poden ser l'expressionisme schönberguian, les formulacions properes a Xostakòvitx, referències al minimalisme, al llenguatge aleatori i àdhuc a formes absolutament lliures. En aquesta amalgama, Sardà ha tingut el tacte de no incidir en contraposicions excessives i, en canvi, defugint actituds purament especulatives, ha mantingut un rigorós control dels elements sonors posats en joc, tot mantenint la coherència discursiva i a la vegada intensificant la força dramàtica de la línia lírica.

En un cert sentit, el desig d'ésser clar en l'expressió de caràcter



Albert Sardà

extravertit i d'allunyar-se de l'experiment va constituir la clau de l'èxit. ¿Fins on el mateix títol *-L'Any de Gràcia-* no es presentava ja com una positiva premonició?

Excessos i absències notables

Divuit concerts celebrats en el curs d'una setmana, resulten quasi un perill per a la sensibilitat de l'auditor i, fins a cert punt incideixen negativament en l'interès de les actuacions.

Aquesta va ser la característica de la vuitena edició del Festival Internacional de Música Contemporània que el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura organitzà a Alacant, amb la col·laboració de l'Ajuntament de la ciutat. El cicle es dedicà enguany a la música hispano-americana.

Ara bé, malgrat aquest caràcter i la setantena d'obres escoltades, diria que, al Festival, li han sobrat bastants noms i, en canvi, li han faltat obres de veritable significació dins de la història més recent de la música del món hispànic.

Així, després de l'èxit de l'òpera d'Albert Sardà, ja en la segona jornada, el Festival va oferir tres audicions: en la primera, al migdia, es va donar a conèixer la producció radiofònica *L'escalier des aveugles* de Luc Ferrari que, tret de l'excel·lent presa de so, no aportà res de nou. A la tarda, a l'església de Sant Nicolau de Bari, tingué lloc una de les actuacions més brillants del Festival. El Cor de la Comunitat de Madrid, dirigit per Miguel Groba, va fer un concert model·lic, tant per l'acurada tècnica de la interpretació -veus segures en l'afinació, infal·liblement impostades i equilibrades- com pel sentit musical. La poètica i emotiva *Ojos*

eran fugitivos de Pérez Maseda (estrena absoluta) va tenir una versió puntual i expressiva, com també la van assolir les bellíssimes *Lamentaciones de Jeremías* de Ginastera, els coloristes *Tres Epitafios* de Rodolfo Halffter i el *Romance del Rey Rodrigo* de Bautista.

A la nit, al Teatre Principal, es van presentar els grups Percunits A² i Ensemble Contemporáneo, ambdós d'Alacant, que, en total, venien a sumar una vintena d'executants, els quals, dirigits per Juan García Ivorra, van tenir una actuació altament entusiasta i també un xic descontrolada. En el programa figuraven, entre altres, la *Cantata para América Mágica* de Ginastera, amb una intervenció molt temperamental de la soprano Carole Farley, i també *Ionisation* de Varèse.

Suggestiva i dotada d'una sana nota humorística va resultar *Hoy comemos con Leonardo* de Polo-

nio, producció radiofònica basada en textos culinàries de Leonardo da Vinci. Sense història passà el recital del pianista Alfonso Montecino, mentre que, a la nit, l'Orquestra Nacional d'Espanya, dirigida per Josep Pons, va estrenar *Escenas borrascosas* de Lleonard Balada, que tingué com a solistes Adelaida Negri (soprano), Soraya Chávez (mezzo) i Emilio Sánchez (tenor). A continuació d'aquesta interessant partitura de Balada, es va interpretar una mena d'exercici curull de llocs comuns del veneçolà Ricardo Lorenz; el concert acabà amb els *Impromptus per a orquestra*, una partitura de Luis de Pablo on se sintetitzen una sèrie de problemes sonors. Josep Pons es va mostrar molt detallista; amb tot, però, reacció a donar joc i tensió al matís, així com al nervi discursiu.

De la tercera jornada, solament se'n pot destacar el segon concert de l'Orquestra Nacional, que —dirigida de manera més comunicativa per l'uruguaià José Serebrier— va interpretar el *Concert per a viola* de l'argentí Gerardo Gandini, una obra impressionant per la seva austeritat lírica i la riquesa dels jocs tímbrics. Tomás Tichauer va ser l'interpret idoni i emocionat d'aquesta partitura, que, curiosament, el mateix violista —amb el nostre conegut Franz— Paul Decker, havia estrenat l'any 1979. *Música Nocturna* de J. Ramón Encinar i *Tránsito* de González de Olavide, van ser les obres més interessants de la sessió. Així, la d'Encinar impressionà per la magistral concisió, mentre que Olavide, en la seva creació, manifestava un suggestiu accent èpic.

El concert del violinista mexicà Manuel Enríquez, amb acompanyament d'electrònica, tot i la sensible diferència en la qualitat de les obres, es convertí en una sessió musical veritablement oxigenant. Així, en la corrosiva i polèmica peça *Incomunicación* de Carlos Cruz de Castro, en la riquesa de colors dels *Juegos gráfico-musicales VI (versión B)* de Villa-Rojo, en el vital *Diálogo* del

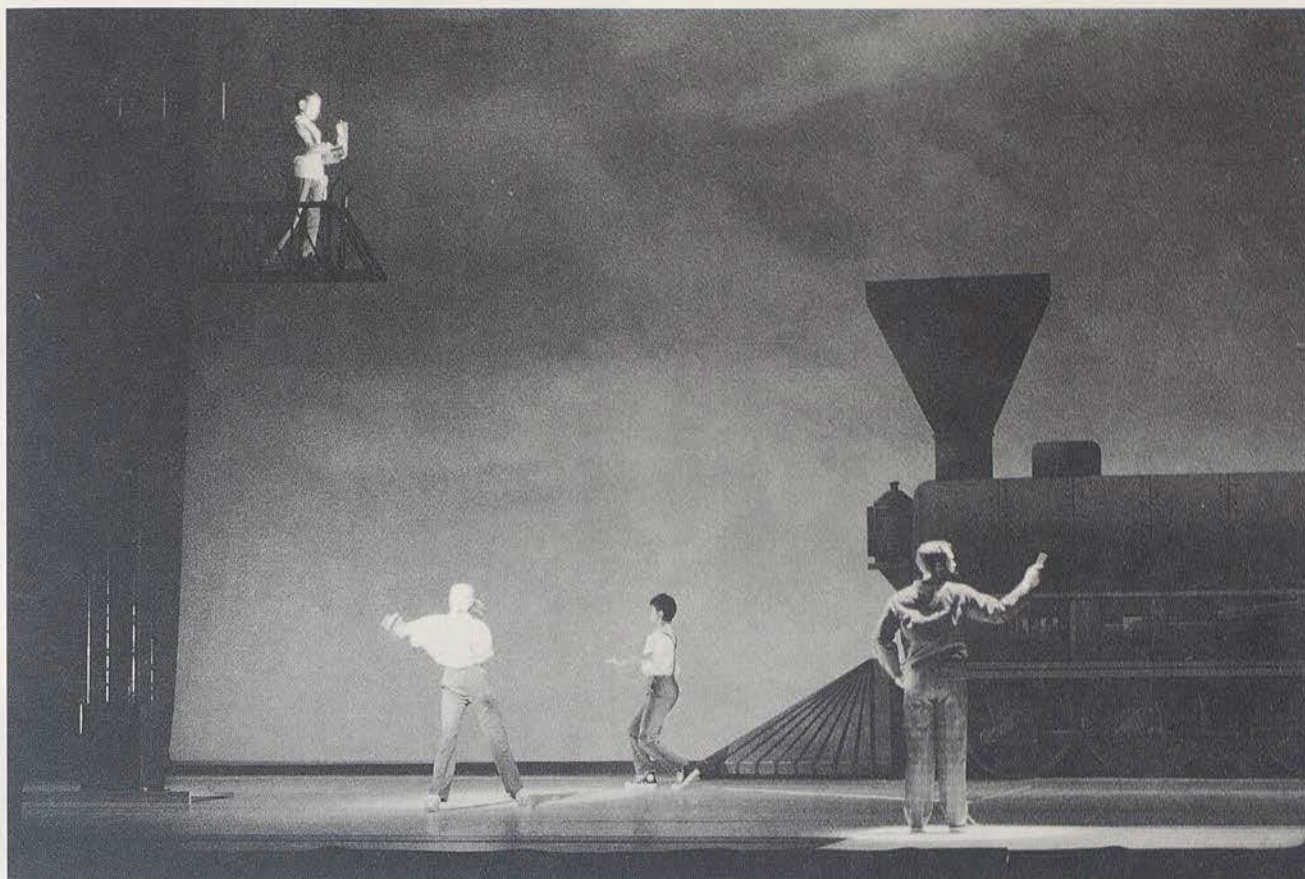
mateix Enríquez i en la personal bellesa de *Tierra Quebrada* de Beatriz Ferreyra, s'hi va percebre un toc vivencial i comunicatiu que solament pot assolir qui, com Enríquez, ha lluitat amb entusiasme per la nova música. Més que l'aspecte compositiu, el que va destacar en la sessió del conjunt que dirigí José Luis Temes va ser la qualitat interpretativa. D'aquesta manera, cal mencionar el gust exquisit i l'expressivitat de la soprano María José Sánchez en les poètiques *Cantigas del Rey*, la fermesa virtuosística de la clavecinista M. Teresa Chenlo per donar espectacularitat a les banals i acadèmiques *Indias olvidadas* de Cervetti, mentre que l'obra de més entitat creativa va ésser *Redes cristalinas* de J. Manuel López López amb remarcables troballes i bellesa tant en allò harmònic com en els jocs instrumentals.

Pot passar-se ben per alt el concert d'Alcides Lanza i la soprano Meg Sephard —una mena de Joan Baez d'escassa volada— que quasi va impacientar l'auditori amb una música pobra en continguts i imaginació. En canvi, la presentació del grup instrumental Divertimento Ensemble de Sandro Gorli va impressionar positivament, tant per la seva notable qualitat cambrística, com per l'entitat i coherència constructiva de les obres programades. Destaquem, així, l'excel·lent factura dodecafònica de *Concreción* de Juan Carlos Paz, el sentit poètic de *Canción* de L. de Pablo i la tensió expressiva del *Canto de las dos Naturalezas* de David del Puerto —ambdues partitures interpretades amb resultats puntuals per la soprano Maria Agrícola—, així com la variada i contrastada música de *Vitae* de Javier Santacreu i l'intel·ligent planteig de suggestiva màgia colorista de la partitura *Ars combinatoria* de Francisco Guerrero.

El Castell de Sta. Bàrbara, que presideix la ciutat, va ser l'escenari del recital de Montserrat Gascón i Xavier Coll —flauta i guitarra—, que impressionà per la seva per-

fecta conjunció i la claredat amb la qual punteu el seu fraseig. Del seu programa destacà l'expressiu i concís *Duet* de Joaquim Homs, la síntesi entre orientalisme i art sonor occidental que Joan Guinjoan realitza en *Màgic*, les suggestives i bellíssimes *Memorias del Viento* de María Escribano, al costat de composicions de tan considerable entitat estètica com *Quejío* de Carles Guinovart, *Solo a solo* de Claudio Prieto, *Melisma Furioso* de De Pablo i el *Duo concertant* (encàrrec del Festival) de Rodríguez-Picó. En el mateix lloc, i entre les dues actuacions de l'Orquestra Simfònica de València, se celebrà la sessió de música electroacústica protagonitzada pel Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del CDMC. De les cinc obres escoltades, cal mencionar, pel seu interès, les signades per Francisco Estévez, Eduardo Polonio i Daniel Zimbaldo.

Com a darrers concerts del Festival el públic alacantí va poder escoltar l'Orquestra Simfònica de València, conjunt d'alt i eficaç nivell. Manuel Galduf la dirigí en obres de molt relatiu interès de Rafael Aponte Ledée, Ramon Ramos —un notable concert per a violoncel que va tocar amb expressiu lirisme i força Maria Mircheva—, Miguel Ángel Coria i un substancial i bartokià *Concierto núm. 2 para cuerda* del brasiler Marlos Nobre. Finalment, en la sessió de clausura, Ernest Martínez Izquierdo va impressionar i entusiasmar la concurrència pel brillant i comunicatiu discurs, que revestí amb jocs de matís subtils i ben graduats, així com per la claredat expositiva del text sonor. Quant a les obres, cal citar la bellesa de l'inici del *Nocturno de Enero* de Carlos Fariñas i el joc de tensions i distensions amb què Bernstein estructura la seva lírica i sentimental *Segona Simfonia (The Age of Anxiety)*, obres que, sense la direcció entusiasta i precisa de Martínez Izquierdo, segurament no haurien captat tan intensament l'atenció del públic.



Einstein al Liceu

per DAVID PICÓ S.

E*instein on the beach* va ser el resultat de la col·laboració, l'any 1976, entre els dos màxims exponents de l'avantguarda artística nord-americana de la dècada dels setanta: Philip Glass i Robert Wilson. El primer era un brillant compositor de música minimalista, un moviment musical que llavors estava en plena efervescència. El segon era el dissenyador visual, en el camp del teatre, més innovador i prestigiós del moment. Un prestigi que arriba fins als nostres dies.

Einstein on the beach es va estrenar l'any 1977 al Festival d'Avinyó. La seva concepció innovadora va despertar grans polèmiques, però el seu èxit va ser inqüestionable. A partir de llavors, la polèmica i l'èxit –en

molts casos un èxit sorprenent i abassegador– han acompanyat sempre aquesta obra.

Finalment, amb quinze anys de retard i fora del context cultural i artístic original, ha arribat al Liceu *Einstein on the beach*, la primera i la més complexa de les “òperes” de Philip Glass. I ha arribat, és clar, envoltada d'expectació i polèmica.

Però, per què crea tanta polèmica? La resposta és previsible: perquè és una obra innovadora i, per tant, el seu contingut no ofereix allò que el públic espera, allò que per hàbit o per tradició el públic s'ha acostumat a rebre i que ha convertit en una exigència. L'oferta i la demanda, per tant, no coincideixen. És aleshores quan s'acusa *Einstein on the beach* de ser massa llarga (quatre hores i mitja sense interrupció), avorrida i incomprendible. Davant d'aquest fet, hi ha dues

actituds: indignar-se, cridar *fora!* i marxar del Liceu, o tenir l'interès de saber què és allò i quines són les claus per gaudir d'aquella nova oferta musical-teatral.

Què és *Einstein on the beach*? D'entrada, i aquest és el primer equívoc, no és una òpera, per molt que el seu espai natural siguin els teatres d'òpera. Tampoc no és un musical. Es tracta d'un espectacle musical-teatral amb les seves pròpies pautes. Les regles del joc no són les d'una òpera convencional. A més, són unes regles que requereixen un esforç considerable. D'aquí el desconcert i les protestes inicials d'un sector del públic del Liceu.

Els elements que determinen les regles del joc i, per tant, la novetat i l'originalitat de *Einstein on the beach*, són dos: l'element mínim i l'element repeti-

tiu, els elements bàsics del minimalisme.

Comencem pel primer. Tot, a *Einstein on the beach*, és manifestat en la seva mínima expressió. Tot és mínim. La música és elemental (una espècie d'“ostinato” més obstinat que mai), els gestos, l'acció, el decorat, els textos, el sentit, les escenes (de fet, només n'hi ha tres)... tot és esquemàtic, per desenvolupar. Però mínim, aquí, no vol dir breu. I no vol dir breu perquè el segon element és la repetició. Tot és mínim però tot es repeteix una vegada i una altra, acumulant-se i articulant-se progressivament. Aquests dos elements són els que provoquen la polèmica i la crítica. Una crítica basada, sobretot, en dos retrets. El primer argumenta que l'obra és massa lenta i, per tant, massa llarga i avorrida. El segon diu que és incompreensible. Intentarem respondre a aquestes dues qüestions.

Quatre hores i mitja d'òpera, objectivament, és molt de temps. Però Einstein, la figura protagonista d'aquesta obra, respondria que el temps és relatiu. Una persona pot estar en una sala d'espera durant vint minuts mirant el rellotge contínuament. Llavors, els vint minuts es faran molt llargs. En aquest cas el temps objectiu haurà marcat la seva vivència. Però també pot entretenir-se mirant els rostres de la gent i escoltant el que diuen. Llavors el temps se li farà molt més curt i haurà adquirit un valor específic propi, no de mera espera. En aquest cas la persona ha viscut el temps subjectiu, ha emmotllat el temps a partir de les seves vivències.

Einstein on the beach és objectivament llarga perquè permet la possibilitat de ser subjectivament emmotllable, com la contemplació d'un quadre. Les escenes no són un pròleg a res, no tenen continuïtat. Podríem dir que “no passa mai res”, exceptuant el temps. Un temps que passa per davant nostre mitjançant reiterats estímuls musicals i

visuals, que permeten que el cervell els pugi revisar tot imprimeixint el seu propi ritme, el ritme del temps subjectiu. Si no es fa aquest esforç, el temps objectiu pot fer-se insuportable. Però el públic, acostumat a les obres narrades en un temps real, objectiu, no entén o no accepta la nova proposta. Ara bé, perquè el públic pugui fer-se seu el temps, els elements objectius no poden tenir un gran pes, han de ser mínims, com partícules. Només així es pot refer la matèria sonora i visual. D'aquí la importància de la minimització de tots els elements. Però alhora ha de fluir el temps, no pot estancar-se. És llavors quan entenem el sentit de la repetició. La repetició és el ritme neutre que pot ser modificat subjectivament. La repetició, per tant, possibilita la variació, l'oscil·lació, l'evocació, la dilatació o la contracció, el matis subjectiu... De fet, si escoltéssim atentament durant deu hores una mateixa nota, no tardaríem a projectar-li els nostres propis registres sonors i no sentiríem el mateix al principi que al final.

Per viure el temps subjectiu cal concentració; si no, no es domina el temps i ell ens domina a nosaltres. Però, evidentment, és impossible estar quatre hores i mitja amb el mateix grau de concentració. Cal descansar per recuperar energies. Per aquesta raó la pausa —o les pauses— a *Einstein on the beach* no estan fixades, sinó que són també subjectives. Els seus autors saben perfectament que cada espectador es cansarà i desconnectarà en un moment diferent. Per tant, avisen que facin l'intermedi quan vulguin i que, fins i tot, és recomanable anar a sopar i tornar al cap d'una estoneta. I això és el que van fer molts dels espectadors del Liceu —alguns no van tornar. I aquest fet no va desvirtuar el ritme o la narració de l'obra perquè l'obra, globalment, no té ritme narratiu. El ritme depèn de l'espectador.

El segon retret és el de la inin-

tel·ligibilitat. Però això, actualment, ja no hauria de ser un retret per a ningú. Des de finals del segle passat, el sense-sentit, l'absurd, l'incongruent, allò significativament neutre, afiguratiu o enigmàtic forma part del nostre art més representatiu. *Einstein on the beach* no és una obra narrativa, amb un argument, on sols cal assimilar l'acció. A *Einstein on the beach* no hi ha una història inequívoca, sinó només certes evocacions, dades, símbols, acumulacions i elements dispersos que estan per articular. El significat és incert i en molts casos innecessari. Però l'obra dona els suficients elements, especialment els textos, per construir, si l'espectador ho vol, un sentit.

Amb tot això hem intentat contestar les dues preguntes inicials: què és *Einstein on the beach* i com es pot gaudir d'aquesta obra.

Quin és el resultat final? El resultat només pot ser oscil·lant. Hi ha moments que la concentració és difícil o simplement, per cansament o gana, impossible. Però els moments de concentració són d'una intensitat i singularitat inusitada. I molt més si tenim en compte l'extraordinària bellesa plàstica dels dissenys de Wilson, l'intel·ligent tractament de la llum, la interpretació acuradíssima dels actors-ballarins, i l'eficàcia de tots els músics, en especial del petit cor i del violinista que interpreta Einstein. Tot plegat va fer que els pocs espectadors que es van quedar fins al final aplaudissin *Einstein on the beach*, contrarestant les protestes i xiulets inicials.

Nosaltres també aplaudim la iniciativa de portar *Einstein* al Liceu, encara que sigui en cadira de rodes. No podem aplaudir, en canvi, el preu de les entrades. Un exemple: pagar tres mil vuit-centes cinquanta pessetes per un seient al cinquè pis, on una llàntia no et deixa veure res és més escandalós que cent representacions seguides de *Einstein on the beach*.

Alguna cosa es mou a l'ensenyament musical en aquest país, podríem dir tot parafrasejant una coneguda expressió literària. No és la primera vegada que abordem aquest tema a la Revista. Amb tota seguretat per la seva transcendència i també, òbviament, perquè des de fa un cert temps s'hi viu un procés convulsiu molt accentuat; esperem que sigui de conseqüències positives. O que ho acabi essent.

Aquest moment convulsiu al·ludit, en tot cas, és fill o conseqüència d'una situació prèvia, l'actual, profundament insatisfactòria i que, per tant, convé modificar no sols substancialment —cosa que equivaldria a dir manteniment amb millora dins de la línia actual— sinó radicalment, i això suposa un canvi diametral —si convé— de l'orientació ara dominant.

La posada en marxa d'una eina tan important com la LOGSE se situa al bell mig d'un centre d'expectatives molt importants, ja que suposa un fet tan important

com la immersió dels ensenyaments musicals en el procés educatiu general. Aspiració sentida i manifestada per experts des de fa temps i concepte que conté una càrrega de lògica poc menys que aclaparadora.

Tanmateix sorgeixen, o poden sorgir, problemes en el camí de la consecució d'uns ideals més o

menys indiscutibles. I és, en aquest aspecte, que hom no pot ser absolutament optimista. El camí vers l'ideal, en un context de desert d'una autèntica proclivitat social envers la música i també d'una escassetat

de recursos —humans i econòmics— més que notable, pot malmetre, almenys a curt termini, bona part de la càrrega falaguera dels canvis en curs.

Mentrestant, conceptes tan fonamentals com “titulació”, “professionalització”, “diletantisme”, etcètera, entren en joc amb les seves parcel·les problemàtiques concretes a la recerca del seu lloc en un futur sistema docent que, tot just, es disposa a arrencar. Molt a tentines, tot sigui dit.

Canvis en l'ensenyament musical



Contraposició de sistemes pedagògics amb una mateixa finalitat

per PERE BURÉS

Algunes vegades, per sort cada vegada menys, en acabar un concert poc reeixit he sentit el següent comentari: "Han tocat moltes notes, però hem sentit molt poca música".

Efectivament, la música en la seva més pura essència s'ha d'entendre com aquella capacitat del compositor, del director o de l'interpret per fer arribar vocalment o instrumentalment unes sensacions, uns estats d'ànim concrets: joies, tristeses, malenconies...

Els diferents esquemes rítmics, la construcció de les melodies, les seves harmonies, les cadències, el volum i la combinació de les veus i dels instruments, s'han de pensar i s'han d'interpretar amb uns criteris que sobrepassin la fredor d'unes relacions matemàtiques que evidentment existeixen; i si volem fer les coses ben fetes, tampoc no podem oblidar que un bon músic ha de conèixer la relació de doble o meitat entre dos valors rítmics, el nombre de vibracions per segon que calen per fer sonar una nota d'un determinat índex acústic, la interdependència de les diferents tonalitats a partir de la xarxa que l'interval de cinquena justa condiciona les seves tòniques...

Si som grans coneixedors d'aquests termes tècnics, però ens falta la sensibilitat per desenvolupar la part més humana de la música: aquella capacitat

del fort i el fluix, el ràpid i el lent, els accents, els lligats... hauríem de convenir que la nostra formació musical és francament deficient.

La tecnologia actual, utilitzant la fredor matemàtica que relaciona els aspectes rítmics i melòdics de la música, ens ofereix programes informàtics potents que ens permeten unes manipulacions i transformacions increïbles i absolutament impensables fa només uns quants anys. Curiosament, però, els creadors d'aquests programes inclouen en l'apartat dels seqüenciadors una funció anomenada "Humanize". La seva missió: provocar, a voluntat de l'usuari, un desencaixament programable que imiti, igual que en una bona interpretació, les matisacions d'interpretació que hem considerat imprescindibles per a una bona transmissió de la música.

Aquesta necessitat de fer de la música alguna cosa més que una matèria assimilable només amb l'estudi d'uns determinats llibres de text, ha portat els pedagogs i els mestres de música a experimentar diferents sistemes d'ensenyament per ajudar i complementar aquella part més matemàtica de la música, que tot i que és imprescindible conèixer-la, necessita d'un complement més abstracte, més creatiu i més difícil de transmetre a l'estudiant. Els programes vigents als Conservatoris de Música de tot Espanya han estat en els últims plans d'estudi incomplets i insuficients, i han provocat en molts casos la necessitat per part dels professors de música de suplir, moltes vegades a tall individual o en

petits grups de treball, aquelles mancances que es consideraven bàsiques per al bon ensenyament de la música. A Catalunya, l'acció complementària dels mestres de música als programes oficials vigents ha estat tradicionalment molt important. Per això, conjuntament amb el País Basc, el nostre desfasament envers la resta de països europeus tradicionalment capdavaners en pedagogia musical ha estat menor. De totes maneres, també hem patit la precarietat dels esquemes imposats en l'ensenyament de la música, i les perspectives actuals, a pesar de la posada en marxa de la LOGSE, no indiquen, almenys a curt termini, un canvi espectacular en els resultats obtinguts a nivell col·lectiu en l'educació musical de la nostra societat. Si bé és cert que cada vegada més les escoles i els conservatoris de música són plens d'alumnes que adquireixen un bagatge musical que les últimes generacions no van tenir l'oportunitat de conèixer, cal que pensem que aquesta acció és minoritària davant la falta d'estudis musicals en els plans d'educació de l'EGB, i d'un professorat especialitzat que ho ensenyi. I també cal que tinguem clar que, la casa, cal començar-la pels fonaments, no per la teulada, i que els resultats arribaran després d'uns anys d'haver sembrat.

Kodály, Dalcroze, Martenot, Suzuki, Ireneu Segarra, Llongueras, Lambert, Alfonso, Zamacois... Heus ací una relació de cognoms que, possiblement, molts dels estudiants de música hauran sentit alguna vegada. N'hem esmentat alguns..., la llista és molt llarga, infinita..., impossible de confeccionar. La feina del mestre de música és artesanal. Cal una educació puntual per cada alumne, mai la mateixa. Cada mestre, doncs, esdevé un creador de pedagogia musical en adaptar unes directrius determinades a cada cas concret.

Realment el mètode fet servir és a mans del mes-

tre. Així, doncs, aquest convergeix en genial o mediocre qualsevol programa d'educació musical que qualsevol d'aquests grans pedagogs hagi pogut desenvolupar.

És realment difícil decidir quin és el millor sistema pedagògic per a l'ensenyament de la música. Possiblement, aquest seria un compendi de moltes escoles i sistemes. Hi ha aspectes puntuals resolts de diferent manera i amb uns resultats, almenys sobre el paper, que poden ser molt diferents en funció del sistema adoptat. El ritme, l'afinació, la improvisació, l'emissió de la veu, el cant coral, l'adaptació de l'instrument, etc., poden ser aspectes tractats de diferent manera segons el sistema pedagògic utilitzat.

Zoltán Kodály i Béla Bartók van fer una tasca pedagògica molt important a Hongria. Van recórrer tot el país recollint les cançons i les danses populars. Aquest material els va servir de base per elaborar un mètode per a l'ensenyament de la música als nens hongaresos. La metodologia d'aquests grans músics és seguida totalment o parcialment per moltes de les escoles de música. La visita a l'Institut Kodály de Kecskemét és obligada per als especialistes de música inquiets i amb ganes "d'estar al dia". El mètode del monjo de Montserrat P. Ireneu Segarra és una experiència d'ensenyament de la música pensada i estructurada "en català". A part d'una important aportació personal del seu creador, la filosofia de fons en què es basa és molt pròxima al sistema hongarès.

Com aquesta iniciativa que hem esmentat breument, n'hi ha moltes altres amb esquemes d'ensenyament basats en els principals mètodes que s'utilitzen arreu del món, en un intent clar de donar les solucions més idònies als problemes que presenta l'ensenyament musical.

Podríem dir que cadascuna d'aquestes tendèn-

catalunya música / revista musical catalana

C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
 Carrer _____ Telèfon _____
 Població _____ Dte. _____
 Província _____ Professió _____
 Desitjo subscriure'm a partir del número ☐ Faré efectiu l'import mitjançant
 amb la quota anual de 3.750 ptes. ☐ taló bancari adjunt.
 semestral de 2.100 ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu comptellibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, pel pagament de la meua subscripció a "CATALUNYA MÚSICA/REVISTA MUSICAL CATALANA".
 Titular _____ Banc/Caixa _____ Núm. compte _____
 Agència _____ Adreça agència _____ Núm.llibreta _____
 Població _____ Signatura _____

cies i sistemes d'ensenyament tenen unes escoles que el segueixen. Així, doncs, caldria considerar moltes de les Escoles de Música existents en l'actualitat com els promotors de diferents sistemes pedagògics de l'ensenyament musical.

Crec remarcable considerar, com hem dit anteriorment, que tots els mètodes són bons i per això totes les iniciatives que es porten a terme, respectables. Llàstima potser que aquestes iniciatives no sempre tinguin el suport de l'oficialitat dels estudis i calgui en molts casos un treball de reconversió o d'adaptació a uns programes de Conservatori determinats. Cal esmentar també l'esforç important d'aquests Centres per adaptar als seus programes d'estudis les tendències més actualitzades de la pedagogia musical i els canvis espectaculars que últimament hi està havent.

La consideració final a l'exposició que hem fet seria constatar la riquesa i la diversitat de possibilitats que tenim a Catalunya de sistemes d'ensenyament i d'escoles de música on poder-ne aprendre.

Cada Escola esdevé un punt especialitzat en una tendència determinada. Segueix una filosofia pròxima a un determinat pedagog, i aporta la seva experiència, el material complementari adaptat a unes necessitats socials determinades que ells mateixos han elaborat i, sobretot, la il·lusió de col·laborar en la creació d'una societat amb una base de

coneixements musicals cada vegada millors. No oblidem que la música proporciona aquella base de sensibilitat personal que ajuda a ser millors, i que encara que la nostra dedicació professional no sigui en el camp de la música, aquesta ens proporcionarà una plenitud d'esperit que farà que la nostra aportació per a una societat millor sigui més gran.

Per tot això, el nostre suport més decidit a totes les iniciatives destinades a millorar l'ensenyament musical. A Catalunya són moltes les persones i escoles que treballen en aquest camp i cal que se'ls doni el reconeixement que aquesta tasca val.

Moltes vegades, utilitzar determinats sistemes d'ensenyament musical pioners o no reconeguts en els programes oficials vigents ocasionen a qui els porten a la pràctica una sensació d'aïllament o de solitud, de "fer la guerra pel seu compte".

Voldria acabar amb el desig de continuïtat per a tots els centres i totes les individualitats que creuen en una pedagogia musical moderna i coherent. Desitjar també la sensibilitat i màxima col·laboració possible per part dels estaments oficials i dels responsables de la programació musical del nostre país. Totes aquestes iniciatives que hem comentat en aquest escrit són un patrimoni del qual ens hem de sentir orgullosos i que hem de mantenir en bé del futur musical de tothom qui vulgui endinsar-se en el món màgic i fascinant de la música.

Pere Artís i Benach Lluís Millet i Loras



LLIBRE DEL CENTENARI

Articles introductoris:

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

FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ - PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
EDITORIAL BARCINO

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

L'escola privada en el sistema oficial

per MÓNICA MONTORIOL

L'ensenyament privat de la música és una alternativa a l'allau d'alumnes que es concentren a les portes dels conservatoris. Davant d'un ensenyament massificat sorgeix l'escola privada, que molt sovint absorbeix les places que no caben a l'escola municipal. D'altres vegades, és una tria voluntària; una alternativa d'escola diferent. L'ensenyament privat de la música és una realitat palpable a la nostra societat, que s'organitza i funciona amb uns paràmetres propis. Per conèixer el funcionament, la dinàmica, i, en definitiva, el perquè del seu sorgiment i desenvolupament posterior, hem parlat amb diferents responsables d'escoles privades de música. Dins d'aquest ventall, hem seleccionat aquelles escoles que tenen el qualificatiu de "reconegudes", és a dir que tenen un reconeixement per part de la Generalitat de Catalunya. Així mateix, estan adscrites a un conservatori, fet que els permet de poder examinar els seus alumnes i poder expedir notes només en el grau elemental. Per fer el pas de grau, els alumnes s'han d'examinar al conservatori davant d'un tribunal mixt, format per professors del conservatori i de l'escola corresponent. A part, doncs, de conèixer el seu funcionament intern, també hem volgut recollir en aquest article les opinions que tenen els responsables de cada escola respecte a l'entrada en vigor de la nova Llei d'Ordenació General del Sistema Educatiu (LOGSE). La llei preveu, entre d'altres coses, la introducció obligatòria de l'assignatura de música als plans d'estudis primaris i secundaris.

Entre les escoles amb què hem parlat hi ha l'Escola de Música del Palau, l'escola Luthier, Ars Nova i Diaula. Totes elles reuneixen unes característiques semblants. El factor comú, i que de forma unànime van destacar els responsables o professors de cada centre és el tractament personalitzat que l'alumne rep en una escola privada. Aquesta característica, la van remarcar com a essencial i diferenciadora del tipus d'ensenyament del conservatori. Fins i tot, Àlicia Alcalay, de l'Escola Luthier, va remarcar que en una escola privada s'afalagava l'alumne.

Les responsables de l'escola Diaula van explicar que el ritme de treball venia marcat per *les necessitats de cada alumne*. En certa manera, i tal com va apuntar Àlicia Alcalay, *les escoles privades cobreixen les places de la gent que no cap al conservatori*.

Així mateix, i com un altre factor cohesionador entre aquestes quatre escoles, els alumnes han de

fer una prova per poder entrar, però només per conèixer-ne el nivell; se'ls accepta a tots. Però, com a escoles privades, topen amb una dificultat: l'econòmica. En aquest sentit, Raquel Millàs, d'Ars Nova, va afirmar que els pares havien de *subvencionar l'escola privada*, tot i apuntar que les taxes del conservatori són *cada vegada més altes*. En relació amb aquest mateix tema, les responsables de Diaula, Eulàlia Antones i M. Àngels Arnaus, van lamentar que l'escola privada fos *tan cara, perquè no podia estar a l'abast de tothom*. Un altre desavantatge que van remarcar tant Àlicia Alcalay, de l'escola Luthier, com Mariona Vila, de l'Escola de Música del Palau, va ser la falta de diners per *pagar adequadament els professors*.

Però, tot i aquesta línia d'actuació comuna, hem observat que hi ha escoles que segueixen una metodologia musical més semblant a la del conservatori, i d'altres que aposten per sistemes pedagògics alternatius. En la primera definició, hi trobem les escoles Luthier i Ars Nova, i en l'altra l'escola Diaula i l'Escola de Música del Palau. Les dues primeres, tot i tenir trajectòries diferents, s'ajusten més a l'ensenyament del conservatori, i, a més, totes dues abracen des del grau elemental al superior. L'altre grup inclou les escoles Diaula i l'Escola de Música del Palau, que tot i ser reconegudes, i per tant, s'han d'ajustar als programes del conservatori, han optat per metodologies diverses. Així, Diaula aposta pel sistema francès Martenot; i l'Escola de Música del Palau va començar aplicant el mètode Ireneu Segarra. Actualment (i amb l'intent d'abreujar el període discent dels alumnes), no el segueix tot i haver allargat els cinc anys de solfeig a vuit.

Problemes d'infraestructura

L'escola Luthier va néixer de mà d'Àlicia Alcalay l'any 1979, però no va estar totalment legalitzada fins al 1983. L'escola ha anat guanyant prestigi, gràcies sobretot a allò que la directora del centre va anomenar "cursets magistrals". Són cursos especialitzats, amb figures reconegudes a tot el món; uns seminaris de durada entre tres i cinc dies.

L'escola Luthier aplega un total de 33 professors i uns 370 alumnes. L'ensenyament musical comença als tres anys i mig i s'allarga indefinidament; fins al grau superior, perfeccionament o especialització.

Els cursos de solfeig, els plantegen igual que al conservatori; l'únic que varia és l'edat en què els nens poden començar a fer servir un instrument.

A l'escola Luthier és a partir dels 5-6 anys, i al conservatori no és fins als 8 anys. Però l'exigència que s'ha marcat Alicia Alcalay amb l'escola és la d'ofereir *un ensenyament seriós per despertar interès per la música i així mateix tenir inquietuds de voler fer coses*. A tall d'exemple, la directora del centre va destacar activitats com audicions per a les escoles, l'organització de concerts, etc.

En relació amb l'aplicació de la LOGSE, Alicia Alcalay va manifestar que era *positiva*, perquè *així hi haurà més gent que estudiarà música*. De tota manera, i tant per a la directora del centre com per al coordinador Miguel Javaloy *cal mirar si es disposa de la infraestructura necessària*.

Atenció a l'alumne dotat

L'any 1948 la pianista Maria Canals va fundar l'escola Ars Nova, però no seria fins l'any 1965 que passaria a ser reconeguda. Un cop engegat el projecte, Maria Canals es va marcar dues fites més: la intenció d'aconseguir un nivell artístic de formació i la idea de *crear escola*. Actualment, l'escola compta amb uns 400 alumnes i al voltant d'una vintena de professors. El prestigi de l'escola, segons que va explicar la professora de grau superior de Piano i de Música de Cambra, Raquel Millàs, *es deu a la figura i a la carrera professional i pedagògica de Maria Canals*. En aquest sentit, Raquel Millàs va recordar que des de feia 39 anys es venia celebrant el Concurs Internacional Maria Canals. El concurs va ser creat per Maria Canals i el seu marit, el crític musical Rossend Llates. A tot això, la professora d'Ars Nova va afegir que *la principal i més important publicitat de l'escola ve dels mateixos alumnes*.

L'escola inclou l'ensenyament des del grau elemental fins al superior. Això ho va explicar Raquel Millàs: *els nens poden entrar a partir dels 4-5 anys fins que es poden especialitzar*. En aquest sentit, la professora de grau superior va reconèixer que es tenia una especial atenció amb l'alumne dotat: *l'alumne que despunta requereix un seguiment precís perquè desenvolupi totes les seves possibilitats i no es trobi limitat*.

En relació amb la introducció de l'assignatura de música a l'escola d'EGB, reforma que preveu la LOGSE, Raquel Millàs va manifestar que *qualsevol reforma es feia amb la intenció que fos positiva i servís per millorar*. Tot i això, la professora d'Ars Nova va apuntar que es necessitaven *molts mitjans per dur a terme aquest canvi*.

La música viva com a centre

Fa 14 anys que funciona, però només en fa dos que és escola reconeguda. Per a les responsables

del centre, M. Àngels Arnaus i Eulàlia Antonés, el fet de ser escola reconeguda els aporta una millora de tipus econòmic: *hi ha la possibilitat d'algun ajut o subvenció per a material o despeses*. És un centre que, segons les responsables de Diaula, *està pensat com a elemental*. Per tant, els nens entren als 5 anys i fan part del grau mitjà fins al curs d'harmonia i en alguns casos fins a sisè de piano. En total apleguen uns 200 alumnes i quasi uns 30 professors.

Quant a la metodologia musical que segueixen, les responsables de l'escola es van referir al sistema Martenot. Aquesta metodologia d'origen francès, segons M. Àngels Arnaus, és *una filosofia d'una manera d'ensenyar i té com a primera idea fer la música viva, que formi part de la vida quotidiana*. A partir d'aquí, s'ha buscat la manera d'aplicar aquesta filosofia. Eulàlia Antonés ho va resumir així: *tenir uns espais físics per poder gaudir de la música, promocionar els concerts i els intercanvis, intentar apropar la música a l'àmbit familiar amb activitats i una coral de pares, poder formar part d'un Cor juvenil, etc.* Una de les activitats que van esmentar més satisfactòriament va ser l'Orquestra Juvenil. Les responsables de Diaula la van qualificar com a *conjunt singular* per la diversitat d'instruments que la integren.

En relació amb la LOGSE, M. Àngels Arnaus va criticar durament l'aplicació de la llei pel que fa referència a la selecció del professorat: *la LOGSE ha tret el professional de la música i l'ha canviat pel mestre amb coneixements musicals*. Davant d'això, la responsable de Diaula va qualificar la reforma educativa de *ser un pas enrera*.

Un futur difícil per a la LOGSE

L'Escola de Música del Palau reuneix aproximadament un total de 230 alumnes repartits entre uns 20 professors. La directora de l'escola, Mariona Vila, va parlar dels orígens d'aquesta institució: *en un principi l'escola es regia pel mètode Ireneu Segarra*. Actualment s'ha prescindit d'aquest sistema, fet que permet, segons que va explicar Mariona Vila, *compaginar el solfeig amb d'altres assignatures, com el cant coral, o la composició, etc.* L'Escola de Música del Palau incorpora a les seves aules nens des dels tres anys fins a l'equivalent del cinquè de solfeig.

Quant a la tria del professorat, la directora de l'escola va destacar especialment que calia *estimar i respectar els nens, ser músic en actiu, i tenir una tècnica pedagògica bàsica*. Davant la pregunta de l'aplicació de la LOGSE, Mariona Vila es va mostrar una mica pessimista: *Té una aplicació difícil; primer de tot, per problemes econòmics, i després, per desconeixement*.

L'escola privada amb programes propis

per TERESA MARTÍNEZ

L'ensenyament musical privat al nostre país compta amb un protagonisme relevant, en constituir una alternativa clara a l'ensenyament musical públic o oficial. Són moltes les escoles privades de música que ofereixen sistemes pedagògics propis segons el seu reconeixement institucional. Així, trobem escoles reconegudes i autoritzades —aquelles que atorguen títols de grau elemental i mitjà, o que preparen per als exàmens oficials als conservatoris— i aquelles que podríem anomenar “lliures” —les que atorguen diplomes propis que no tenen cap reconeixement oficial.

D'aquest darrer tipus d'escoles ens ocuparem al llarg d'aquest escrit, el qual il·lustrarem amb l'exemple de tres escoles privades de la ciutat de Barcelona: l'Acadèmia Marshall, el Centre Internacional d'Estudis Musicals i l'Escola de Música de Barcelona. També parlarem de l'experiència, única a Catalunya i a l'Estat espanyol, d'integrament d'ensenyament musical a l'EGB i al BUP de l'Escola Virtèlia.

L'alternativa pedagògica

Què ofereix l'ensenyament musical privat de les escoles “lliures”? En principi un tracte més personal i familiar amb l'alumne, el contacte amb l'instrument des del primer dia i un sistema de qualificacions flexible. L'altra cara de la moneda, tal i com ja s'ha apuntat abans, és que el tipus de titulacions que atorguen no té cap reconeixement oficial a l'Estat. Tots aquests aspectes són ampliat i comentats pels principals responsables de les escoles abans esmentades, juntament amb la filosofia de cada centre.

El Centre Internacional d'Estudis Musicals, dirigit per Marçal Gols —violinista, director d'orquestra, pedagog reconegut i ex-director del Conservatori Municipal de Barcelona de 1983 a 1988—, admet alumnes a partir dels 3 anys d'edat. Juntament amb la part teòrica, els instruments que desenvolupa són, bàsicament, el piano, el violí i el violoncel. El seu programa d'estudis s'estructura de tal forma que en deu cursos l'alumne està perfectament capacitat per enfrontar-se a una selecció que li permeti d'accedir a un grau superior. Els exàmens consisteixen en tocar davant els pares. I, a més, ofereix, al alumnes més petits, la possibilitat d'aprendre mitjançant el mètode Suzuki impartit per professors titulars i autoritzats per impartir-lo (aquest mètode es pot adquirir a qualsevol lloc). El



Centre, que funciona des de fa quatre anys, compta amb una desena de professors, una seixantena d'alumnes i ofereix classes especials per a adults. També imparteix cursos de nivell superior, per als qui volen millorar els seus coneixements i que ja són professionals, amb la col·laboració d'Agustín León Ara i Santiago Juan —violí—, Marçal Cervera —violoncel— i Edith Fischer —piano.

Segons Marçal Gols, *el nen ha d'agafar l'instrument des del primer dia, cal que el toqui, que el conegui i que s'hi habitui. És important que es comenci des de molt petit, que estimi la música i que vagi fent. La qüestió és que, posant els mínims indispensables i comptant amb un bon guiatge, es deixi anar fent. Si arriba el moment d'escollir de cara a un futur professional, se'l prepara per a tal fi.* Marçal Gols defensa un ensenyament oficial que només contempli el grau superior o professional i al qual s'accedeixi mitjançant un sistema de selecció; on s'hagi estudiat abans d'aquest pas, és completament lliure. Gols diu que *parlar de professionalitat amb nois i noies de vuit, nou, deu o dotze anys no és lògic. I els títols? L'únic títol que jo puc comprendre és el que faculta per a exercir com a professional. I encara podríem discutir-ho, perquè a l'hora de fer una prova per formar part d'una orquestra, posem per cas, et diran que toquis, que toquis bé. De fet, jo no discuteixo les titulacions, sinó que discuteixo les titulacions amb la canalla, això sí.* Gols parla de la “titulitis”, que, a l'hora de la veritat, no té cap importància: *Quan tu tens l'aval que has estudiat a un centre, aleshores potser hi hagi algú que pensi que per força ho has de fer bé, perquè, si no, no t'haurien donat el passaport. Qui té prestigi és el centre en si, no el títol. Per això conclou dient: Jo puc garantir que un alumne que acabi el nostre*

Jo puc garantir que un alumne que acabi el nostre programa sabrà tocar molt bé l'instrument i sabrà llegir tot el que li posin al davant, i que podrà presentar-se a unes proves que, evidentment, passarà.

Si hi ha un parell d'adjectius que defineixin l'Acadèmia Marshall són tradició i personalitat. L'Acadèmia Marshall fou fundada per Enric Granados ara fa uns noranta anys. Els seus ensenyaments (sobretot la tècnica dels pedals) foren recollits, en forma de manual, pel seu deixeble Frank Marshall (nom del qual pren nom l'escola), i deixeble d'aquest fou Alicia de Larrocha. Així, doncs, tres noms il·lustres avalen aquest centre. L'evolució del seu sistema d'ensenyament, des de la seva fundació fins avui dia, ha anat marcat pels dos adjectius anteriors. Montserrat Santacana —professora dels cursos superiors de piano i cap d'estudis de la branca teòrica de l'Acadèmia— ens explica que *una de les coses que tot el professorat hem tingut molt en compte és mantenir tot el que el mestre Granados va deixar, i que va transmetre a Marshall, Marshall a Larrocha i ella als que impartim classes actualment. És a dir, conservar al màxim tot l'ensenyament que hem rebut, el qual també és molt important dins l'escola pianística catalana i espanyola.*

L'Acadèmia Marshall admet alumnes de qualsevol edat (la més normal és a partir dels sis anys), compta amb un planter de vint professors —els quals tots han d'haver estat alumnes de l'Acadèmia com a condició obligatòria— i té una mitjana de cent quaranta alumnes. La base del seu ensenyament gira a l'entorn del piano, i és donada una gran importància a la música de cambra. El cant (amb Montserrat Aparici), el violí (amb Xavier Turull i Xavier Calvo) i la flauta (amb Anton Serra) també hi tenen cabuda. També s'imparteixen curssets específics que compten, entre d'altres, amb Narcís Bonet i Isabel Rocha. Pel que fa als exàmens, Alicia Torra —filla d'Alicia de Larrocha i membre de la gerència de l'Acadèmia— diu que *en principi no se suspèn ningú, perquè ningú no es presenta a un examen per al qual la seva professora cregui que encara no està preparat. Nosaltres treiem el trauma del suspens. Aquest aspecte, el corrobora Montserrat Santacana dient que com més preparats van, menys trauma tenen, i el normal és que hi vagin molt preparats. I una cosa que sí que s'exigeix és que han de presentar pràcticament tot el programa de memòria, aspecte que es treballa molt.*

Com dèiem abans, el seu sistema pedagògic és molt concret, i amb un accent marcat en la tècnica dels pedals. Montserrat Santacana explica que *nosaltres comencem a donar al màxim a l'alumne: tot el que considerem part important en el piano i la interpretació, i que comença per una posició de la mà i del braç, per exemple. Això comportarà una sonoritat molt especial, que és el que més ens defi-*

neix. Després vindrà la netedat de la tècnica, i després els pedals. Al darrera d'això hi ha una musicalitat a fons del que s'estudia, una coneixença de les obres i les èpoques... Es tracta d'aconseguir una interpretació i sonoritat plena de l'obra, amb uns matisos complets, amb una fidelitat a l'autor i una netedat, pulcritud i profunditat de l'obra.

Pel que fa a les titulacions, els seus diplomes tampoc no tenen reconeixement oficial, però si repassem alguns noms d'ex-alumnes (com Rosa Sabater i Albert Giménez-Atenelle, a part de Frank Marshall i Alicia de Larrocha), no creiem que aquest aspecte sigui preocupant.

Per la seva banda, l'Escola de Música de Barcelona —que l'any passat complí els deu anys de vida—, dirigida conjuntament per Lluís i Gerard Claret i Albert Giménez-Atenelle (Trio de Barcelona), nasqué amb clares finalitats professionals. Giménez-Atenelle diu: *Aquest aspecte fou des del primer moment la nostra fita —sempre parla en nom del Trio—: formar completament un músic i deixar-lo en condicions competitives respecte al seu instrument i coneixements musicals.* L'Escola admet alumnes a partir dels quatre anys i posa l'edat límit dels onze anys, aproximadament, per començar els estudis des de zero. L'Escola compta també amb una secció d'adults, que no és subjecta a cap rendiment, per lògica de funcionament, però als quals es garanteixen els coneixements. Una trentena de professors imparteixen les diferents àrees, i compten amb la col·laboració de Bernard Greenhouse, György Sebök i Janos Starker per als cursos específics.

Pel que fa a les titulacions, des de de fa un parell d'anys l'Escola de Música de Barcelona és vinculada a la Universitat Autònoma de Barcelona, que atorga un diploma d'estudis, i amb la Guildhall School of Music and Drama de Londres, que, mitjançant un acord, atorga el seu títol als estudiants de l'Escola. Aquests dos reconeixements tampoc no tenen cap valor a l'Estat espanyol. *Aquest país ha heretat molt el tema dels títols —explica Giménez-Atenelle. Hi ha hagut una època en què els títols eren la cosa més important i passaven al davant dels coneixements. Això ha canviat. Nosaltres, com a escola privada, no podíem atorgar títols vàlids a l'Estat i no en donàvem. Però ara sí, perquè es tracta de dues titulacions que ja no són tant paper mullat. El títol de la Guildhall obre portes, és un passaport, és un títol que té el mateix valor que un d'un conservatori oficial espanyol quant a aspectes pràctics. Amb aquest títol es pot treballar a qualsevol lloc d'Europa, i si es convalida amb Espanya, també hi pots treballar. Llavors estem a un nivell diferent de títol: és vàlid arreu, útil i té prestigi. El títol de la Universitat també és molt important com a reconeixement de la qualitat d'ensenyament que impartim.*

Pel que fa als exàmens, aquests adquireixen rellevància quan es tracta de passar de grau, encara

que no es tracta de proves a una sola carta. *Malgrat tot, a mida que ha anat creixent l'Escola ha sorgit la necessitat d'establir uns controls mínims i uns comptes que s'han d'anar rendint als pares dels alumnes. Si no fos així no podríem ser compatibles amb el reconeixement de la Universitat Autònoma*, apunta Giménez-Atenelle. Tots els professors han estat alumnes de l'Escola, raó indispensable per no produir contradiccions i seguir la lògica del seu ensenyament.

De tots els aspectes exposats fins ara, i en termes generals, se'n poden extreure algunes conclusions. Aquestes escoles ofereixen un ensenyament menys rígid, i adequat segons les intencions de l'alumne —és a dir, es contemplen els vessants amateur i professional—; la cura pels coneixements supera la finalitat d'obtenció d'un títol concret; el contacte amb l'instrument es produeix des del primer moment; es pot accedir als estudis des d'una edat més jove; els pares formen una part important de l'engranatge perquè, fins a una certa edat, són els qui decideixen sobre els seus fills; i perquè es tracta de fer música sense angoixes, d'estimar-la, de fer-la perquè sí, i si un s'hi vol dedicar professionalment també ho pot fer amb totes les garanties. Perquè en definitiva, "molts són els cridats i pocs els escollits".

Estimar la música, crear públics

Tal i com apuntàvem al principi d'aquest escrit, l'Escola Virtèlia de Barcelona, amb cinquanta anys d'història, és l'única a Catalunya i a l'Estat que ofereix la integració de la música a l'ensenyament ordinari o convencional. La seva experiència arrencà fa nou anys, amb els permisos oficials pertinents, i ha aconseguit que la música tingui la mateixa importància que la resta d'assignatures.

Aquesta experiència inspirada en models europeus segons la de l'actual director permet que, a qui té interès per la música, no li calgui assistir a un conservatori o a una escola privada musical i ho faci dins l'horari lectiu de la seva pròpia escola. L'actual director de l'escola, Francesc Llongueras —fill del fundador, Josep Jordi Llongueras, músic i pedagog de gran experiència— apunta que *la normalització de la música vol dir que comença a l'escola i d'una manera natural, que l'alumne pensi que estudiar música és com estudiar matemàtiques o ciències*.

La possibilitat d'apuntar-se a l'experiència és optativa. Des del preescolar fins al quart curs d'EGB la música és assignatura obligatòria. A la resta de cursos, fins al tercer de BUP, és on es pot optar per la música integrada (els que no agafen l'opció també tenen la música com a assignatura però de manera menys intensa) la qual cosa comportarà unes poques hores de més que la resta d'alumnes dins l'horari lectiu. Actualment, de cinquè

d'EGB a tercer de BUP, hi ha uns vuitanta alumnes que han optat per la modalitat musical. Francesc Llongueras afirma que *podem comprovar i demostrar que els alumnes que fan l'activitat musical complementària dins l'horari escolar són persones millor preparades per a una vida humanística i obtenen millors resultats acadèmics*. Les assignatures musicals (tant a la branca obligatòria com a l'optativa) comprenen aspectes com el cant coral, el llenguatge musical i l'expressió corporal, així com la música de cambra i dos instruments.

Francesc Llongueras explica que *ara ens trobem en un moment en què tenim una planificació molt lligada a les assignatures normals, molt estructurada, de tal manera que podem dir que un alumne que estudia qualsevol curs d'EGB o BUP surt amb una preparació musical sense haver de deixar o cedir, pràcticament, en l'ensenyament normal. Per tant, no pretenem, en absolut, fer músics, només pretenem fer persones amb una sensibilitat musical, però fins al punt que aquesta representi que quan sigui gran pugui tocar un o dos instruments, i que pugui conèixer la música i gaudir-ne, i sàpiga expressar-se musicalment*. D'aquesta manera, els alumnes que no opten per l'integrament musical també estan impregnats de música. Llongueras apunta: *Crec que això els fa ser públic, cosa que és molt important, i diria que l'experiència en si va encaminada a aquesta finalitat: a fer públic, no ha fer músics. Perquè, segons el meu criteri, tot el públic hauria de poder tocar un instrument, tocar a casa seva... Això és un fenomen que ha de passar, tal com ja passa a la resta d'Europa, i aquesta és la finalitat estricta*.

Paral·lelament a l'escola convencional, des de 1987 existeix l'Escola de Música Virtèlia —que no té res a veure amb l'experiència—, que funciona com una escola privada de música normal. Aquesta escola atorga el grau elemental oficial i prepara per als exàmens al conservatori. L'escola té dues àrees: la clàssica (de la qual és responsable el mateix Francesc Llongueras) i la de jazz (dirigida per Toni Xuclà, amb Francesc Burrull, Quim Soler i Lluís Martínez com a professors, entre d'altres). A part d'assistir-hi alumnes que no tenen res a veure amb l'escola convencional, es dona el cas d'alumnes que no han optat per l'experiència de l'escola i d'alumnes que fan les dues "escoles". L'àrea de jazz fa possible, d'altra banda, que a l'ensenyament musical integrat s'introdueixi la música moderna.

La primera, i més ràpida, conclusió que poden treure de l'experiència d'integració musical a l'ensenyament convencional de l'Escola Virtèlia és que aquesta s'ha avançat als reglaments de la LOGSE, i ha demostrat que és possible, bé que amb molts esforços, sobretot de caire econòmic. Francesc Llongueras coincideix a dir, igual que els altres entrevistats d'aquest escrit, que la LOGSE és una llei molt bona, però que la seva aplicació necessita molta inversió, cosa que farà molt difícil que l'escola públi-

Aspectes de l'ensenyament privat en el context musical de la Barcelona del segle XIX

per JAUME CARBONELL i GUBERNA

Durant el segle XIX, i entrat el XX, la vida musical a Barcelona dins l'àmbit quotidià i familiar burgès es movia dins el binomi format per l'òpera i el piano. L'òpera, principal activitat musical ciutadana, en proporcionava els repertoris; el piano, instrument romàntic, burgès, i casolà per excel·lència, n'era el mitjà. Al voltant d'aquest ben avingut matrimoni s'establien una sèrie de fenòmens i circumstàncies condicionants, formant un complex teixit de relacions, en el qual la fabricació i venda d'instruments, la producció musical, i l'ensenyament particular, jugaven un paper determinant.

Ens és difícil de situar, ara per ara, el moment en què es pot considerar com l'inici de l'ensenyament privat o particular a la Barcelona moderna. Però el fenomen associatiu, tan propi del segle, hi intervingué directament, com veiem en aquest testimoni de l'any 1845: *Es digno de elogio el afán y laboriosidad con que algunos jóvenes aficionados al arte musical, y en su mayor parte artesanos o hijos de tales, ahorran cada semana una parte de sus escasos gananciales, para atender a la compra de instrumentos, y sostener una especie de academia en la cual se instruyen mutuamente y dan además pequeños conciertos. El viernes último debió tener lugar una de estas funciones, en una casa de la calle de la Palma, y una orquesta de más de veinte músicos debió tocar las piezas que marca el siguiente programa que hemos visto impreso. Primera parte: Sinfonía de la ópera Il Nuovo Figaro; Vals de La Aurora, de J. Labitzky; Sinfonía de la ópera Il Burgomaestro. Segunda parte: Pot-purri de aires característicos españoles, de R.D. Carnicer; Vals Il Ritorno, de D.F. Roquer; Galop Infernal.*¹

En la línia d'aquestes associacions populars cal situar les Societats Corals que amb Josep Anselm Clavé aniran estenent cultura i pràctica musical arreu del país, a partir d'aquests anys de mitjan segle (1850);² o bé societats com el Casino de la Barceloneta, que comptava amb una acadèmia de cant.³

ACADEMIA
— DE —
BELLICANTO
Y DECLAMACIÓN LÍRICA
DIRECTOR: LUIS PIPÓ-CONTI
Cantante de Sus Altezas Reales los Príncipes
Don Luis Fernando de Baviera
— Y —
Doña Paz de Borbón
Infanta de España
CLASES ESPECIALES PARA SEÑORITAS
108
C/la, 20, 3.º--BARCELONA-GRACIA

També en aquesta època tenim notícia d'acadèmies particulars, regentades, dirigides i protagonitzades per músics de més o menys renom que comptaven amb un alumnat-clientela format principalment, per nens i sobretot nenes de la bona societat, que adquirien habilitats musicals per tal d'amenitzar reunions socials i de família. La majoria de famílies burgeses o de classe mitjana mínima situades tenien un piano al saló de casa. Aquesta era l'única forma de fer arribar la música als moments més animats de les vetlles; motiu de reunió familiar i de vida social; i a més, clau de l'aprenentatge i introducció a la música dels més petits de la casa.

Així s'entén l'abundància d'anuncis de professors de música apareguts tant a la premsa diària com a la més especialitzada, per tal de satisfer les necessitats musicals del moment. És el cas del pro-

fessor Josep Viñas, que anunciava l'obertura d'un curs al Col·legi de Nostra Senyora de les Mercès, al carrer de Casp, 71, principal, destinat a senyoretes que volguessin adquirir coneixements de solfeig, vocalització, cant, i piano. Les matrícules, calia formalitzar-les a casa del professor.⁴

Al voltant d'aquest fenomen hi havia un nombre més o menys elevat de músics que treballaven per poder assortir amb èxit la gran demanda de peces per a piano, cant i piano, violí i piano, etc. per al consum privat. Atesa aquesta gran activitat que per aquest camp musical es requeria, el primer de gener de 1873⁵ es constitueix a Barcelona l'*Asociación de Pianistas Compositores de Barcelona*, amb l'objectiu de publicar i vendre peces per a piano escrites o arranjades pels membres socis de l'entitat. Aquestes es publicaven per blocs i s'integraven en una col·lecció anomenada, "*Vergel Armónico de los Pianistas, Colección de piezas fáciles*". Observant els primers 28 títols que formen el primer volum de la col·lecció, ens adonem novament de la importància de l'òpera en la vida musical i concertística de l'època. Aquesta entitat era molt vinculada a l'ensenyament, lligada a les acadèmies de piano dels professors particulars que n'eren socis.⁶

Però el fruit d'aquestes acadèmies també havia d'ésser gaudit pel gran públic, fora de la intimitat de la llar burgesa. Era força freqüent que aquestes acadèmies fessin una mena de festival de fi de curs públic, en el qual intervenien els alumnes més destacats, el professor, i segons la influència i renom d'aquest, algun solista destacat de pas per Barcelona. Per un costat, aquests festivals suposaven molt més que un simple concert públic. Per al professor o l'acadèmia en qüestió implicava un mitjà de propaganda inigualable; per tant, de l'èxit d'aquests concerts depenia el futur del negoci. Per altra banda, cal no oblidar, com ja hem indicat al començament, el negoci de la construcció i venda de pianos, que juntament amb el de l'edició i distribució de partitures, creixia paral·lelament al de l'ensenyament. Era un veritable cicle que s'autoalimentava, i en el qual tampoc no mancava el ressò periodístic.

De totes les fàbriques de pianos de Barcelona, potser la més reconeguda (va ser la proveïdora de pianos de la Societat Filharmònica per als concerts que Liszt oferí durant la seva estada a Barcelona el 1845), i la que més es va valer de l'ensenyament com a mitjà de propaganda fou la de Josep Bernareggi, que periòdicament organitzava concerts per mostrar a la potencial clientela els nous models sortits dels tallers. L'activitat de la fàbrica Bernareggi en aquest sentit va ser força intensa. Solament a títol de mostra proposarem alguns exemples d'aquesta activitat pedagògicocomercial corresponents a l'any 1874: el diumenge dia 8 de febrer a les 12 del migdia, s'anunciava al saló de la fàbrica el certamen que proporcionava anual-

ment l'ocasió d'apreciar els avenços dels deixebles del mestre Joan Baptista Pujol. El concurs en qüestió comptava amb peces obligades, d'estudi, i lliures; un jurat format per altres professors de la ciutat, i un esplèndid banquet de final de festa que es perllongà fins a les 9 del vespre.⁷ El diumenge 16 de maig del mateix any, a les tres de la tarda, la sala Bernareggi oferia un concert a benefici del professor de clarinet, Sr. Salvatori, dirigit per ell mateix, i en el qual participaven col·legues, deixebles, i instruments sortits dels tallers de la casa,⁸ cosa que denota una complicitat no gens amagada, ans al contrari, car per a músics i públic era considerat un veritable privilegi poder tocar i escoltar els pianos que recentment havien estat guardonats amb la Medalla d'Or de l'Exposició Nacional de Madrid.

Però també centres pedagògics tan prestigiats com el Conservatori del Liceu organitzaven demostracions de les fites assolides, amb intervenció de professorat i alumnes, ja que la competència era abundosa, i en un moment en què la pràctica de la música era entesa com un espectacle en tots els aspectes que es poden atribuir al mot, calia remarcar aquesta espectacularitat, fent-ne, justament, bandera de reclam per part de tots els elements que intervenien en aquest procés d'espectacularització del fenomen musical: compositors (arranjadors), fabricants, editors, i professors.

NOTES

1. *Diario de Barcelona*, 19-1-1845, pàg. 242-243. Hem volgut incloure el programa per deixar constància que el grup en qüestió no tenia res a veure amb altres formacions de tipus rondalla tan típiques d'aquesta època i d'aquest ambient associatiu.

2. Sobre aquest tema podeu veure: Carbonell i Guberna, Jaume: *Les Societats Corals de Clavé*, capítol del llibre *Associacions, cultura i societat civil a Catalunya*, Edicions El Medol, Tarragona, 1991.

3. *Diario de Barcelona*, 8-5-1854, pàg. 1755.

4. *La España Musical*, núm. 428, Barcelona, 26-9-1874.

5. El fet que l'esmentada associació no s'hagi constituït fins aquesta data no vol dir que anteriorment no s'hagués donat aquesta pràctica. Pensem que la vida musical a Barcelona no s'organitza de forma estructurada (premsa, associacions grups estables...) fins ben entrada la segona meitat del segle XIX.

6. Per a més informació sobre l'*Asociación de Pianistas Compositores* consulteu les pàgines de *La España Musical* dels anys 1873-1874.

7. *La España Musical*, núm. 395, Barcelona, 7-2-1874, pàg. 8. *La España Musical*, núm. 396, Barcelona, 14-2-1874, pàg. 1-2. No entrarem aquí en detalls relacionats amb els programes ni els intèrprets dels concerts en qüestió, car això formaria part d'un treball més extens sobre el tema.

8. *La España Musical*, núm. 408, Barcelona, 9-5-1874, pàg. 7. *La España Musical*, núm. 409, Barcelona, 16-5-1874, pàg. 8.

L'àmbit legal

per ÀNGELS ARNAUS

La transcendència de la nova proposta educativa i la magnitud dels seus processos d'adequació, convida a reflexionar, definir i organitzar el futur d'aquest col·lectiu.

Catalunya, per la seva inquietud pedagògica i l'esforç individualitzat de molts, presenta una gran diversitat de centres d'ensenyament musical ubicats dins d'un mapa espontani, no planificat per les administracions i veritablement descompensat.

Fins ara, els estudis professionals de música han estat centrats en els conservatoris, centres autoritzats, centres reconeguts, un bon nombre d'alumnat lliure preparat per professors particulars i alguna experiència puntual d'escoles integrades i de batxillerat musical.

Faré un petit aclariment del significat dels termes autoritzat, reconegut i integrat per ajudar a aclarir una mica confusions que a vegades es presenten.

Els "Centres Autoritzats" es reglamenten pel decret 1987/1964 com a centres no oficials d'ensenyaments artístics i estan adscrits a un conservatori on, al final de cada curs i grau, un professor del centre pot formar part del tribunal examinador.

Els "Centres Reconeguts" es classifiquen pel mateix decret que els anteriors, estan també adscrits a un centre oficial, però poden efectuar els exàmens de cada curs ells mateixos i constituir un tribunal mixt només a les proves finals de grau.

Tant els centres autoritzats com els reconeguts, per aconseguir la seva classificació, han de reunir unes condicions d'infraestructura i currícula que garanteixen, en certa manera, un nivell i un rigor.

La diferència entre aquests dos tipus de centres radica en el nombre de professors titulats que tenen cada un (un mínim de 2 professors titulats per als centres autoritzats i de 6 per als centres reconeguts). Les "Escoles Integrades" són escoles d'ensenyament obligatori amb dedicació especial a l'ensenyament de la música, dedicació que cobreix els currícula dels ensenyaments reglats del grau elemental i part del grau mitjà, segons els casos. Tenen una classificació acadèmica específica però amb uns requisits semblants als dos tipus de centres anteriorment esmentats.

Després trobem altres tipus d'escoles de música privades o dependents de les administracions locals, que es manifesten com a aplicació de metodologies específiques o motivats per uns criteris pedagògics que condueixen a una formació musical no professionalitzadora.



La llei orgànica 1/1990, del 3 d'octubre, d'ordenació general del sistema educatiu distribueix l'ensenyament musical reglat en:

- Centres de grau elemental
- Centres de grau mitjà o professionals
- Centres de grau superior.

Els centres públics d'ensenyament musical reglat rebran el nom de Conservatoris, i els centres privats el genèric d'Autoritzats.

La LOGSE ens presenta una nova perspectiva dins l'àmbit educatiu: la creació d'escoles de música. En el seu article 39.5 preveu que en aquestes escoles els alumnes podran cursar estudis que no els conduiran a l'obtenció de títols amb validesa acadèmica.

La finalitat d'aquestes escoles de música és la de proporcionar una formació musical a un gran nombre de població, creant afeccionats a la música i desvetllant camins professionalitzadors. Preveu també la nova llei la possibilitat de conuiu en un mateix local centres de les dues vies, l'amateur i la professional.

El fet que una única prova doni pas a l'accés de grau mitjà, sense l'obligatorietat de ser cursat en centres oficials tot l'espai anterior, permet una flexibilitat de treball a cada centre i la possibilitat de respectar el ritme d'evolució de cada alumne, així com una avaluació formativa que ens conduirà a una fórmula molt més interessant i justa.

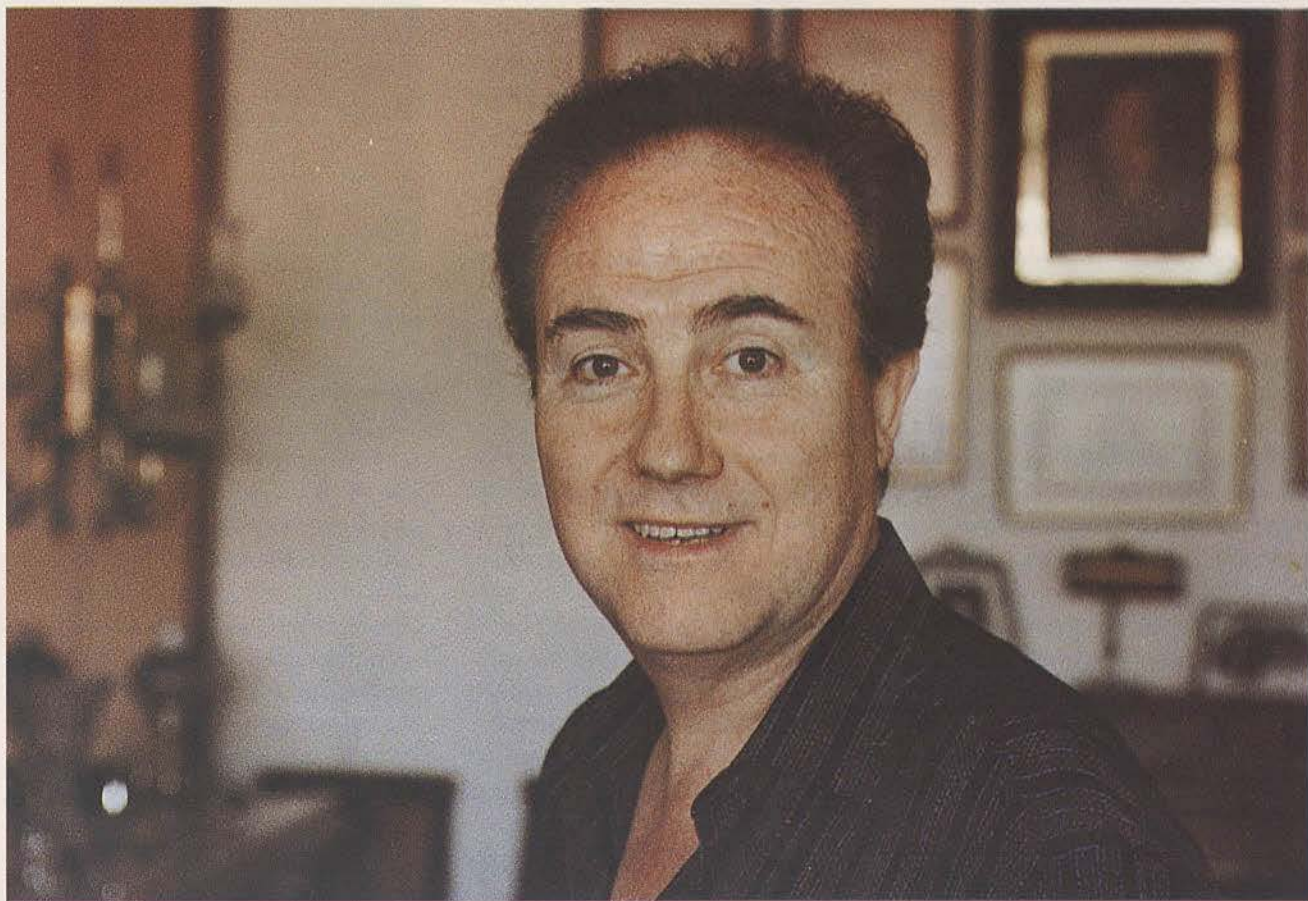
Uns centres i uns altres hauran de tenir, per al seu funcionament, els requeriments mínims que estableix el reial decret anteriorment esmentat, requeriments mínims que en aquest moments estan lluny de les possibilitats d'adequació a nivell d'espais físics i pressupostaris, fonamentalment. Això fa pensar també en com resoldrà l'administració la regulació dels centres ja classificats.

Tot aquest esforç, tant pedagògic com econòmic i d'infraestructura, resultaria força més eficaç si gaudís de l'estudi seriós de redistribució del mapa d'ensenyaments musicals, donaria igualtat d'oportunitats als alumnes tot apropant-lo als barris i poblacions petites i allunyades.

En definitiva, posaria l'educació musical a l'abast de la població.

EDUARD GIMÉNEZ

El *bel canto* català internacional



per J.C. i T.M.

Aquest any 1992 ha estat any de celebració per al tenor de Mataró Eduard Giménez: 25 anys de carrera internacional. Si bé va debutar a Mataró el 1963 amb *Lucia di Lammermoor*, i després va cantar al Palau de la Música aquesta òpera i *La Traviata*, en el pla internacional ho féu a la ciutat italiana de Reggio Emilia amb *L'elisir d'amore*, el febrer de 1967, després d'haver estat seleccionat al Concurs Internacional de Cant Acchille Peri d'aquesta ciutat.

Des d'aleshores la seva activitat artística l'ha dut als més grans teatres operístics del món, a participar a diferents festivals —com el Rossini Opera Festival de Pesaro, on estrenà *Il viaggio a Reims*— i a cantar sota la direcció de grans mestres com Abbado, Prêtre, Mackerras, Bartoletti, Erede i Ros-Marbà. Giménez ha participat en diferents enregistraments i ha estat guardonat amb diferents premis. La seva darrera visita a Barcelona, al Liceu, fou la passada temporada amb *La Cenerentola*, una producció de l'Òpera de Dresden.

El seu repertori comprèn vint-

i-tres autors i cinquanta títols.

Encetem aquesta conversa amb Eduard Giménez (i en companyia del fotògraf Pau Barceló) al saló del seu pis barceloní —el seu domicili oficial és a Milà—, a Pedralbes, en una magnífica tarda de primavera. La personalitat oberta i el caràcter afable del tenor fa que ens sentim com a casa.

—Hi ha antecedents musicals a la seva família?

—Bé, d'antecedents, n'hi ha un. La meua tia Mercè, germana de la meua mare, havia estudiat cant i havia fet algunes sarsueles amb grups d'aficionats. Tenia una veu molt maca de tiple.

—Aleshores l'ambient no li era estrany.

—De fet, no hi havia un ambient pròpiament dit, però tampoc m'era estrany del tot. En realitat, quan vaig començar a estudiar cant als 18 anys, la meua tia ja no actuava. No l'he sentida mai en viu, sinó en disc.

—Va estudiar alguna disciplina que no fos relacionada amb la música i el cant?

—Sí. Anava a Canet de Mar a fer el peritatge tèxtil a l'Escola Tècnica de Teixits de Punt. Però a mi el que m'agradava de debò era cantar. Cantava ranxeres i sarsuela amb els amics, fèiem duos, d'una forma natural.

—Algú li havia dit que tenia una bona veu?

—Els meus amics m'ho deien, i al meu germà també li agradava molt. Ell era amic del germà del mestre Blancafort, que coneixia el doctor Colomer Pujol i fou el qui em contactà amb ell. Vaig anar a Barcelona a fer una audició amb Colomer i hi vaig cantar "Una furtiva lacrima". Però em vaig quedar a mig camí, no vaig arribar a la tonalitat normal i vaig pensar que allò no funcionava.

—Què va passar?

—Aquesta ària, l'havia escoltat desenes de vegades a casa meua, amb una gramola antiga que teníem i que estava trencada. Tenia discos antics de Caruso, Fleta, Lázaro... Me'ls escoltava... Tenia la "furtiva lacrima" cantada per Gigli, i a més, com que tenia la gramola espatllada, la feia anar amb el dit fins que se'm va acudir que es podia arreglar. És clar, allò anava a una velocitat "còmoda", perquè jo podia cantar amb ell... I el dia de l'audició, doncs va passar el que he dit.

—Així, es va desenganyar.

—No és que fos un desengany. Vaig pensar: és el doctor Colomer! La seva dona, la Carme Bracons, em va dir que tenia una veu molt maca i molt agradable, i que podia estudiar cant i fer una carrera. Però no els coneixia i vaig creure que ho deia perquè

sí. Així, vaig estar un any sense acostar-m'hi més.

—Com hi va continuar?

—A Mataró hi havia un amic del meu pare, en Domènec, que havia dirigit sarsueles allà i que tocava el piano. Anava a casa seva i cantàvem i m'ensenyava com ho feien els grans cantants amb els discos que ell tenia. Llavors vaig pensar d'anar a estudiar cant perquè em va animar força. Aleshores vaig conèixer el mestre Sabater, el pare de Rosa Sabater. I així vaig començar amb Sabater, en Colomer i la Carme Bracons.

—Quins records té d'aquests tres mestres?

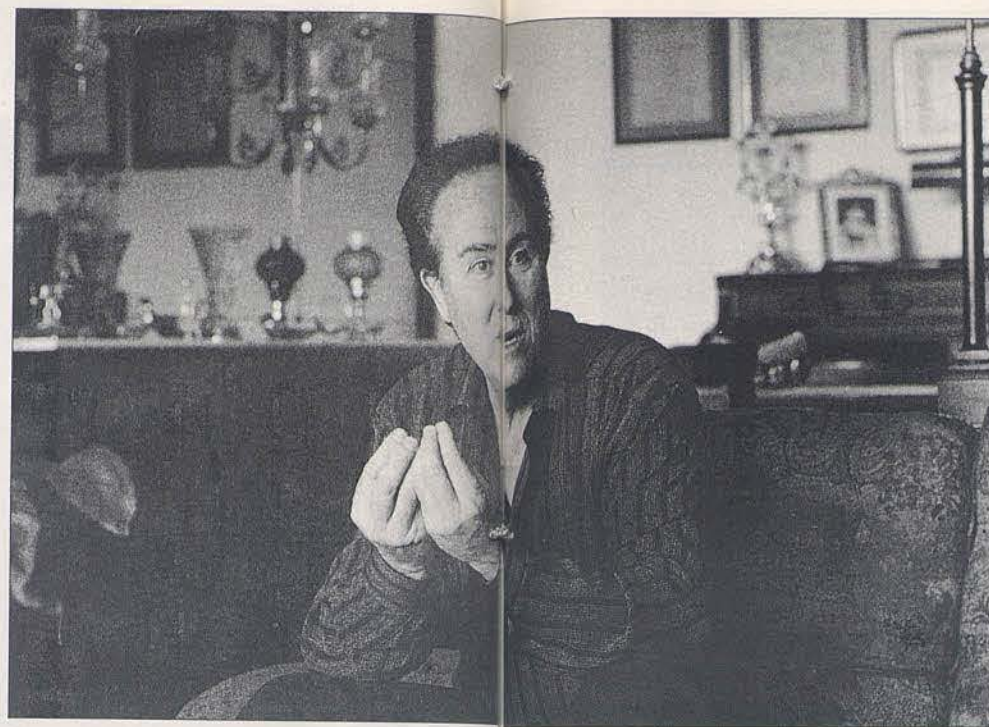
—El mestre Sabater tenia una gran personalitat, així com el matrimoni Colomer. Ell tocava el piano i ella m'ensenyava cant. Eren bellíssimes persones. Recordo una anècdota amb el doctor Colomer. Un dia hi vaig portar un magnetòfon d'aquells tan grans i enregistràvem la feina que fèiem. Una vegada, quan ens ho escoltàvem, va dir: ep!, aquí el mestre s'ha equivocat! Era molt simpàtic i agradable.

—Quina activitat més tingué durant aquest any d'impasse?

—Abans de començar a estudiar cant havia acabat la milícia universitària a Castillejos i després vaig anar a Saragossa a fer les pràctiques. Tenia uns 20 anys. És a dir, als 20 anys fou quan vaig començar a estudiar seriosament. Cap als 23 anys fou quan vaig debutar a Mataró, amb Lucía di Lammermoor, amb la companyia de Catalina Barceló i Josep Simorra, que aleshores ja era un bon cantant i un bon sastre.

—Llavors ja va pensar que podia dedicar-s'hi professionalment.

—Encara no el tenia molt clar, aquest aspecte. Jo només sabia que allò de cantar era el que en realitat m'agradava. Després d'haver après el repertori i la tècnica amb el mestre Sabater i la Carme Bracons, i de debutar a Mataró i al Palau, vaig fer una audició amb el Sr. Pàmies del Liceu. Li vaig agradar i em va con-



tractar per fer un petit paper a La fanciulla del West. En Pàmies em va aconseguir una borsa d'estudis, mitjançant contactes amb la Diputació i Ajuntament de Barcelona i la Caixa Laietana de Mataró, per anar a estudiar amb el mestre Vladimir Badiali a Milà —el mestre de Jaume Aragall, també a Milà. I també vaig comptar amb el suport econòmic dels meus pares. La Caixa Laietana em va mantenir fins que vaig debutar a Itàlia.

—El seu debut italià es produí immediatament?

—Jo vaig arribar a Milà el 1965 i el debut fou al cap d'un any i mig. Vaig presentar-me al Concurs Internacional de Cant Achille Peri, a Reggio Emilia, on en aquella edició cercaven cantants per a L'elisir d'amore, de tall que no sabia. El concurs consisteix en el fet que amb els cantants premiats, o millor dit, escollits, munten una òpera. Tenia bronquitis, i hi vaig cantar "Una furtiva lacrima" de L'elisir d'amore, i una ària de Don Pasquale. Amb la bronquitis vaig pensar que em despatxarien al carrer, però em digueren que no em preocupés i que tornés l'endemà. Hi vaig tornar i només em demanaren l'ària de Don Pasquale. Em van escollir, i el premi

era debutar. Això passava el desembre de 1966, i el febrer de 1967 debutava amb els companys de concurs. Recordo que hi havia l'Enzo Dara. I això passava també a Reggio Emilia, molt a prop de Mòdena, la ciutat d'en Pavarotti i la Freni. Aquella és una regió on agrada molt l'òpera i hi ha molts teatres, a Ferrara, Parma... L'elisir d'amore es representà a tota la regió.

—Quins fruits li donaren aquestes representacions?

—A un d'aquells teatres hi havia el sobrintendent de la Scala. Al cap de tres mesos em cridava per ser el doble de Di Stefano, a la Scala, amb L'elisir d'amore. Afortunadament no vaig cantar, vaig fer de cover, perquè cantar a la Scala era una mica...

—Per què? Potser era psicològic?

—No. Perquè considero que encara no estava preparat per a la Scala. Si hagués tingut uns assaigs... La cosa que més em va impressionar és que els que feien de cover escoltaven les funcions per si de cas, però quasi mai cantaven. De vegades els que canten es posen malalts i criden a un altre, i els cover no canten.

—Quina experiència en va treure?

—Bé. Fou l'oportunitat d'acce-

dir a la Scala. Però en una de les funcions Di Stefano va dir que no continuava. Van venir a buscar-me, i vinga!, a esperar el segon acte. Afortunadament, Di Stefano va sortir. En el moment de cantar "Una furtiva lacrima" torna a dir que no pot cantar —eren els seus darrers anys i el teatre estava ple de gom a gom— i em demanen que la canti. Imagina't. Jo estava a baix, als camerinos de les dones, em van vestir com ell i a esperar el camí cap al patíbul! Quan em va veure vestit com ell... va sortir corrents a cantar! Vaig donar gràcies a Déu, perquè l'escàndol hauria estat gran. Al cap de tres mesos vaig debutar a la Scala amb la mateixa òpera.

—Mentant, anava estudiant.

—Sí, continuava amb Badiali. Aquell 1967, el desembre, vaig fer altres coses per Itàlia: L'elisir d'amore, Il barbiere di Siviglia... Vaig fer una audició, sense saber ben bé per què, i als tres dies signava un contracte per cantar Maria Stuarda, amb Montserrat Caballé i Shirley Verrett, al Carnegie Hall de Nova York.

—És a dir, es va atrevir a anar a Nova York i en canvi mig any abans a la Scala...

—Bé, sí que m'hauria atrevit a la Scala. El que dic és que no hagués estat gaire bo per a mi fer-ho, perquè no hi van haver assaigs. Les funcions de Nova York sí que foren assajades.

—Aquest salt devia ser un cop molt important.

—I tant! Imagina't, un que acaba de debutar i que el cridin per anar als Estats Units per cantar amb la Caballé i la Verrett... Era el moment de màxim esplendor de la Caballé. Després hem fet junts aquesta obra al Liceu i a altres teatres... Certament, fou un pas molt important.

—Suposo que seria el moment de pensar en aspectes més financers, de comptar amb un agent... d'aspectes que potser abans no tenia en consideració.

—Sí, et passen moltes coses, i si tens un bon agent... De fet,

aquestes coses et vénen al darerera. Sempre hi ha persones a les quals agrades i ja et cerquen i s'ofereixen per treballar amb tu. En aquella època vaig tenir la sort de comptar amb un bon agent que m'introduís. Però, vaja, a Itàlia era molt normal que els mateixos directores de teatre anessin a escoltar en directe i ja triaven sobre el terreny. De fet, l'operació de Nova York fou feta per un americà de la Columbia que estava a Itàlia. Ell va ser el meu agent als Estats Units durant uns anys.

—Els cantants, certament, tenen una vida "agitada": han de ser industrials i administradors d'ells mateixos, cantar, produir, triar, estudiar...

—Sí, és tot això. Però passa com a qualsevol músic: has de preparar les obres, fer exercici, fer una vida regular i actuar. Jo faig una vida molt regular, cosa que m'ha permès fer 25 anys de carrera internacional amb el mateix repertori i sense canviar de tessitura.

—Tornant una mica enrera, quina diferència d'ensenyament hi ha entre Bracons, Sabater i Badiali? Què va anar a aprendre amb el mestre Badiali?

—Crec que amb Badiali vaig anar a aprendre la preparació per sortir al teatre, per "estar" al teatre. Pel que fa a la tècnica vocal, també la vaig perfeccionar. Les bases importants ja les tenia de Barcelona, i a Milà es van desenvolupar.

—Potser un aspecte que no va estudiar fou l'actitud teatral.

—Amb això també vaig tenir molta sort. Potser sí que hi ha quelcom d'innat, però gairebé sempre he tingut la sort de comptar amb molt bons registres. Al debut de Reggio Emilia vam estar assajant amb un gran regista, el marit de Carla Fracci. Vam fer un L'elisir d'amore de "cine", preciós. Això és una mica el segell del Nemorino que faig, crec que és fill d'allà. D'altra banda, crec que és un dels avantatges de començar bé, perquè si comences de qualsevol manera,

potser, la carrera, la continues de qualsevol manera. A part que m'agrada molt el teatre, m'agrada actuar. Si no tens bons directors d'escena, difícilment pots rendir.

—A Itàlia hi ha certs problemes sindicals amb els cantants estrangers. És cert?

—N'hi ha hagut, però jo mai n'he tingut, de problemes, perquè se m'ha considerat italià, sobretot al principi, en ser format allà i cantar a grans teatres. Els problemes vénen als teatres petits, perquè, és clar, ser estranger suposa treure feina als autòctons. Llavors, on debuten els italians?

—Vostè ha cantat més vegades a la Scala que al Liceu.

—Bé. Potser he fet més representacions a la Scala. Al Liceu he fet més títols, i fent memòria n'he fet moltes, d'òperes, però, de funcions, n'hauré fet unes 65. En canvi, a la Scala hi ha hagut anys que he fet entre 12 i 15 funcions.

—Arribat a aquest nivell, havent cantat als millors teatres d'arreu del món, què s'ha de fer més?

—De moment mantenir-se, continuar... Crec que cada vegada que cantes és una nova il·lusió que tens i has de fer-ho el millor que saps. Tu dius: debutar a un lloc... Debutar és una experiència frapant, no saps com reaccionarà el públic, perquè no et coneix. Ara he fet La Cenerentola a Dresden, on no havia cantat mai.

—Li falta cantar al Metropolitan de Nova York...

—Sí, em falta aquest i molts d'altres... Però de grans teatres m falten aquest i el Covent Garden de Londres. Vaig estar a punt de debutar al Metropolitan però no fou possible a causa d'una defunció. Em van contractar per fer Falstaff, però el director va morir sense haver signat els contractes.

—A part dels teatres hi ha la seva participació a festivals, com el Rossini de Pesaro. Aquest és important.



—Sí, aquesta és una fita important no només pel caràcter del festival, sinó també perquè em va donar l'oportunitat de cantar amb Claudio Abbado. Era el 1984. Allà vaig estrenar l'òpera rossiniana Il viaggio a Reims. Rossini la va escriure com una cantata i pensant en els millors cantants de l'època. Va escriure l'obra pensant en ells, per a cada un una peça i un número de lluitament per a tots: sopranos, baixos, tenors, mezzos... Hi ha uns vuit solistes importants a l'obra. Em va agradar i satisfer molt que em cridessin per fer aquesta obra i que m'incloguessin dins els vuit millors cantants rossinians. Es va fer amb Abbado i Mauro Ronconi, amb qui ja havia treballat en Els troians a la Scala. Fou l'oportunitat de conèixer Abbado, amb qui després ja he tingut molta col·laboració, i l'oportunitat de debutar en aquest festival rossinià.

—Es parla de dos tipus de director: el director operista que co-

neix molt bé la veu i el director simfònic que s'apunta a l'òpera sense conèixer la veu, amb els consegüents problemes. Vostè hi creu, en aquesta teoria?

—Crec que el director d'orquestra que es dedica a l'òpera... És molt difícil perquè l'òpera sembla fàcil i és molt complicada. S'ha d'estar per moltes coses: per l'orquestra, pel cor i pels solistes. És molt difícil dirigir òpera i és molt diferent de l'orquestra. Hi ha molts directors que es desentenien del que passa a l'escenari i ets tu qui l'has de seguir i no al revés. Encara que, avui dia, n'hi ha molts que dominen els dos terrenys.

—Vostè és un belcantista. Rossini, Donizetti i Bellini deuen ser els tres pilars bàsics de la seva carrera, oi?

—Rossini i Donizetti, sí; Bellini, no. Mozart també sí. Ara que, com a base, i el que més he fet és Rossini.

—De l'estilística belcantista no és el mateix cantar una ària del Il

trovatore, per exemple, que una ària del Romanticisme més de "sang i fetge". Com s'arriba a dominar aquest estil? Quins són els seus trets?

—Crec que s'ha de buscar i aconseguir tècnicament allò de la pintura: dibuixar una cosa i que no es vegin les pinzellades... que hi siguin però que no es vegin. Com? A base d'un estudi, d'estudiar molt i de mirar d'interpretar allò que el compositor volia.

—En canvi, en l'altre repertori, per exemple *La bohème* o *Turandot*, sí que interessen les pinzellades... és a dir, el bel canto necessita un esforç i una intel·ligència.

—Sí, perquè el nostre camp és diferent del verisme. Crec que aquest arriba de seguida al gran públic perquè et posen la pell de gallina i fan notes impressionants... El bel canto és diferent. És anar fent una escriptura molt fina, molt fina, i això arriba menys. S'ha d'estar més preparat, per seguir aquest tipus de repertori. A propòsit d'això, l'altre dia comentàvem amb un mestre: quina llàstima que a Espanya no s'ensenyi bé la música des de petits, no per dedicar-se a la música, sinó per anar preparats als concerts, per saber què s'escolta. És molt difícil que el públic compregui el que estem fent nosaltres. L'altre repertori és més fàcil per al públic. D'altra banda, diré que amb *La Cenerentola* mateix estem cantant amb una tessitura altíssima tota l'estona i fem unes floritures i unes agilitats que difícilment arriben si no s'està preparat.

—Potser vostè haurà lamentat alguna vegada no tenir una veu més dramàtica.

—No. M'hauria agradat fer algunes obres que no faig, però no ho lamento.

—Hi ha cantants que, a veu més dramàtica, més caxet.

—No. Crec que és la popularitat.

—Si vostè hagués cantat *Tosca*, per exemple...

—Si *Eduard Giménez* hagués cantat *Tosca* seria segurament

dels cuers. En canvi, *Eduard Giménez* cantant el repertori adient a ell és dels primers en el seu repertori. Que és el que jo sempre penso: és millor ser dels primers amb un repertori que un dels cuers.

—Mozart és un compositor a part?

—Sí.

—Dóna satisfaccions a part? En quin sentit és especial? Hi ha més música en Mozart que en els altres?

—Jo crec que sí.

—Es gaudeix més fent Mozart?

—Jo hi gaudeixo molt. Ara, hi ha qui diu que mai no faria Mozart perquè és una "coseta" que, a la que te n'adones, veus que és una "gran cosa". És molt i molt difícil Mozart i cantar bé Mozart. Perquè té un tipus d'escriptura molt difícil encara que sembla fàcil.

—Què ha fet de Mozart?

—Don Giovanni, Così fan tutte, *Il Re pastore* i *Le nozze di Figaro*. També he fet algunes misses. El que no he fet i m'agradaria fer és el Mozart alemany, com *La flauta màgica* i *El rapte del serrall*.

—I per què no ho ha fet?

—Perquè mai no m'ho han demanat.

—Canviant de tema. Què opina del diapasó? No troba que l'estan pujant massa?

—Això és un tema... Cada vegada els instruments són més evolucionats, els pots anar pujant i no es trenquen. Què passa aleshores? Com més brilla la música més maco és. Potser sí, però la veu no la pots anar fent pujar. Llavors, el que antigament cantava i deien que havia fet un do natural, avui dia és com un re be-moll. És a dir, s'està gairebé mig to per sobre del que es cantava abans. Aleshores diuen: és que no surten més cantants... És que cada vegada és més difícil, sobretot en el repertori que és més agut. I per a l'altre repertori també. Crec que hi ha massa orquestració, els instruments gairebé estan doblats, i fins i tot triplicats, respecte a l'obra original.

—Hi ha directors que això no ho entenen?

—En el meu repertori ho entenen prou, cosa que no vol dir que toquin fort, que ja és una altra cosa.

—Això és un problema.

—Sí. Cantes contra tots. El so ja depèn dels directors.

—Però en general no hi ha massa comprensió.

—Bé, l'òpera va néixer en teatres més petits, amb orquestres més reduïdes i amb diapasons més baixos. Però tot ha evolucionat i haurem de veure fins a quin punt evolucionaran els cantants. Les cordes humanes resisteixen fins a un cert punt. Les cordes dels instruments són més fortes.

—Quan no ha de cantar professionalment, canta?

—No, no canto. Estudio. És una de les coses que no he deixat de fer mai. Estudio contínuament i quan treballo també.

—Quantes funcions fa per any?

—Això depèn molt de les produccions que es fan, perquè de vegades algunes requereixen més temps d'assaigs. Hi ha anys que en faig 50, i d'altres que en faig entre 55 i 60... Mai no he passat de les 60, perquè crec que més ja són moltes, i si hi afegim els assaigs, ja en surten més.

—Suposo que això fa que valori més altres coses a part del cant.

—Sí. Jo valoro molt estar amb la meva família.

—Ha pogut mantenir una vida professional intensa amb una vida familiar plena?

—Sí... Però la família es sacrifica una mica. T'estàs molt de temps fora de casa. Les meves filles em pregunten: ja tornes a marxar? Això és l'únic que es fa un xic pesat, estar fora de casa.

—A part de la família, quins interessos i aficions té?

—M'agrada llegir, jugar al bridge i practicar el tennis. També m'agrada el futbol i el bàsquet. El telèfon és una eina indispensable per estar connectat de qualsevol esdeveniment quan no sóc a casa.

—Continua tenint relació amb Mataró?

—I tant! Allà hi tinc la mare.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

"El cant dels ocells"

per VICTÒRIA PALMA

El maig de l'any 1930 l'entitat barcelonina "Conferentia Club" organitzà, al saló de festes de l'Hotel Ritz, una conferència de l'eminent musicòleg M.G. Jean-Aubry, director de la revista anglesa de crítica musical "The Chesterian". El tema de la conferència fou "Els animals en la música", i se centrà en la importància que ha tingut, per a la història de la música, la relació de l'art dels sons amb els animals.

Jean-Aubry digué que, citant només tres exemples de la mitologia grega, en tindríem prou per demostrar-ho. En primer lloc, esmentà la invenció de la lira per Mercuri, el qual, després de robar els bous a Apol·lo, el déu grec de la música, arrancà les banyes a un d'ells i, juntant-los a la closca d'una tortuga, construí el primer dels instruments de corda. En segon lloc, recordà la llegenda d'Orfeu qui, segons el conferenciant, fou un compositor amb geni, perquè, tot i que no agradava a tothom, la seva música deixava submises les feres. En darrer lloc parlà de les divinitats musicals (sirenes, tritons, sàtirs...), que eren, segon ell, l'exemple més clar de la confluència entre la humanitat i la bestialitat.



Pau Casals

El conferenciant continuà fent referència a l'esperit dels compositors de finals del segle XV i principis del XVI, que volien expressar els seus sentiments i passions fixant-se en el cant dels ocells. Es tractava, en opinió de Jean-Aubry, d'"imitar" l'ocell en la música. Segons els astròlegs, "la música està sota el signe de l'ocell". Ja entrat el segle XVIII, aquest procés s'enriqueix i ja no es tracta d'una simple imitació, sinó que és la mateixa música la que té un origen animal. Per a Jean-Aubry, els trinats, els ornaments, les vocalitzacions de la veu humana, no són més que el desig de l'home de rivalitzar en virtuosisme i expressivitat amb la naturalesa. Ja a l'època romàntica es produeix un retrocés en aquest sentit, tot i que hi ha músics (Schubert, Schumann, Liszt) que compongueren obres basades en la vida dels animals. Richard Wagner, sobretot, estava obsessionat per temes inspirats en animals: el cigne de *Lohengrin*, els coloms de *Parsifal*, els ocells i dracs de *Sigfrid*, el cavall de les *Valquíries*, etc... La conferència d'Aubry es tancà amb un

concert integrat per obres en les quals els animals han servit de tema d'inspiració, ja sigui sentimental, descriptiu, humorístic...

En aquest mateix sentit, Catalunya Música ha volgut preparar un monogràfic en el qual els ocells hagin estat, en un sentit o altre, font d'inspiració del compositor. Del dia 23 al 27 de novembre i dins l'espai monogràfic, "El cant dels ocells" podrem gaudir del ballet *L'ocell de foc*, d'Igor Stravinsky; de la romança per a violí i orquestra, *L'ascensió de l'alosa*, de Ralph Vaughan-Williams, del *Concert per a flauta núm. 3*, "Il cardelino", d'Antonio Vivaldi; del *Concert per a orgue i orquestra núm. 13*, "El cucut i el rossinyol", de Georg Frideric Händel; de *L'ocell de pedra*, de Joan Massià i, no caldria sinó, del tradicional *El cant dels ocells* popularitzat pel gran violoncel·lista català Pau Casals.

En totes aquestes obres i en altres que Catalunya Música ha programat, hi ha sempre viva la presència del vol i del cant del ocells, que han inspirat la creativitat de grans compositors de la història de la música.

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provença, 287 - Fax: Tel. 2155314
(08037 - BARCELONA (Espanya))

Sempre
al servei
del
món musical

L'alliberament europeu de Ralph Vaughan-Williams

per CARLES LOBO

Anglaterra ha estat un dels països europeus més tancats a les noves tendències de la música del nostre segle. Sobretot durant la primera meitat del XX. Ralph Vaughan-Williams n'és potser el màxim exponent, potser el més impermeable a les possibles influències franceses o germàniques dels impressionistes o dels expressionistes.

Durant el llarg regnat victorià (1837-1901) la burgesia saxona va anar guanyant terreny a l'activitat cultural provinient del poder quasi exclusiu de l'economia.

El segle XIX fou una època durant la qual els compositors anglesos van dirigir les seves mirades al que estava passant a la resta del continent, sobretot a la zona austrogermànica. Però, després de la mort de la reina Victòria, el país, que ja arrossegava una crisi econòmica, va començar a perdre aquells valors que havien caracteritzat el poder de la *middle-class*. Així va ser com els compositors, per poder satisfer les necessitats estètiques del seu públic, van haver de buscar nous estímuls en la vida camperola i abandonar l'afecte devot a la cultura urbana que havia professat l'època victoriana. I si a finals del XIX els responsables de la creació d'una música nacional anglesa, dels quals destaquem Edward Elgar i Frederick Delius, no van poder escapar a les influències de compositors com ara Mendelssohn o Brahms,

a partir del canvi de segle calia mirar-se més el melic per recrear un altre cop aquell segell tan necessari, inconfusiblement anglès. Però, malgrat aquest "retorn al passat", encara quedaven inherents a l'escepticisme anglès una certa tendència wagneriana o Straussiana, sobretot en el camp simfònic (tractament harmònic, gruix orquestral, grans dimensions, melodisme ampli i tractament tardoromàntic del material).

Ralph Vaughan-Williams va ser el més gran exponent d'aquesta nova estètica anglesa. Un dels més impermeables compositors a la nova música de la resta d'Europa, malgrat que va estudiar amb Max Bruch a Berlín i Maurice Ravel a París. En la seva música, el cant popular i el folklore es van convertir, no solament en matèria primera, sinó en l'embrió inicial d'un lèxic musical. Aquell "retorn al passat" també es tradueix en Vaughan-Williams en la recuperació de la música anglesa dels segles XVI i XVII. De la gran quantitat d'obres que formen el seu opus particular, potser el cicle de les seves nou simfonies sobresurten clarament. Hi apareix el caràcter romàntic del compositor, potser acostant-se una mica a Brahms.

De les nou, quatre porten títol: *Sea*, la primera; *London*, la segona; *Pastoral*, la tercera i *Antàrtica*, la setena. Les números 4, 5 i 6 tenen un caràcter bàsicament programàtic, i probablement les dues últimes són les que es podrien inscriure entre allò que co-



Ralph Vaughan-Williams

neixem com a "música pura".

La vuitena que aquí ens ocupa data del 1953, és a dir que Vaughan-Williams ja tenia 81 anys. Una obra de plena maduresa, que recupera el gust per combinacions estranyes d'instruments, sobretot de la percussió, tal com ja havia fet en els seus primers anys de compositor. Si la novena és introvertida, contemplativa i absorbent, la vuitena sembla un moment d'eufòria abans del cant del cigne.

Dedicada a Sir John Barbiroli, la *Vuitena simfonia* de Ralph Vaughan-Williams es va estrenar a Manchester el 2 de maig del 1956 i aquesta temporada la podrem sentir al Palau de la Música Catalana.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA 1992-93
Sinfonia núm. 8, en re menor, de Ralph Vaughan-Williams
James Loughrant, director
Orquestra Ciutat de Barcelona
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Dissabte, 14 de novembre, 21 h.
Diumenge, 15 de novembre, 11 h.

El monumental *Requiem* d'Hector Berlioz

per C.L.

La gran *Missa de Morts* que ens disposem a comentar trenca amb la tradició del gènere explotada en èpoques immediatament anteriors.

Berlioz, tot i no oblidar l'esperit litúrgic dels textos de la *Missa* de difunts, i compondre amb una certa austeritat que contrasta amb l'intens romanticisme que caracteritza la seva producció, deixa que la grandiositat de l'ocasió a què va destinada l'obra imposi certes llibertats, sobretot al tractament dels textos.

Així, Berlioz no s'atura a retocar text, a suprimir frases, a canviar-ne l'ordre, si és que la música o els sentiments ho demanen. Al "Rex tremendae" per exemple, el cor omet les dues darreres paraules de la frase "voca me cum benedictis" com espantat davant el Judici Final.

Una altra de les innovacions d'aquesta gran obra del XIX francès és la no participació del típic, fins aleshores, quartet vocal de solistes. Un gran cor davant d'una enorme orquestra, deixa que sigui un sol tenor al "sanctus" qui plani per sobre de tots. El *Requiem* va ser un primer encàrrec del Ministre de l'Interior, el Comte Gasparin, per commemorar les víctimes de la Revolució del juliol de 1830.

Per motius polítics i amb el ministre retirat del seu càrrec, la comanda es va anul·lar i no es va poder estrenar l'obra, que Berlioz ja havia acabat i en el termini de temps previst (tres mesos!). Aquest fet i l'ambient anti-Berlioz que es respirava a França no preveïen la possibilitat d'estrenar el *Requiem*.

Finalment, però, l'ocasió no es va fer esperar. L'excusa va ser la



Hector Berlioz

cerimònia als Invàlids, en record del general Damrémont, caigut a la presa de Constantina a Algèria.

El marc, com ja hem dit, havia de ser Les Invalides, un marc extraordinàriament gran, que presentava no pocs problemes acústics.

Berlioz, inhabitualment per l'època, era un primmirat en els afers de l'acústica de les sales on s'havien d'interpretar les seves obres. Segons ell (i amb raó) als grans espais "se sent la música però no es pot vibrar". Per això va imaginar un *Requiem* amb un gran desplegament de músics en escena. Centenars de cantaires pel cor, una corda fornida per 100 instrumentistes, la fusta amb 20 individus, 4 petites orquestres de metall i 8 parelles de timbals.

Entre aquest gran desplegament de mitjans, l'auster romanticisme de la música de Berlioz, els profunds sentiments de glòria nacional i la forta impressió que les possibilitats dramàtiques dels

textos del *Requiem* van imprimir en l'esperit del jove compositor (Berlioz: *M'ha estat difícil dominar-me. En un principi aquest Poema de la Prosa dels Morts m'ha enverinat i exaltat de tal manera que res de lúcid no es presentava al meu esperit, el meu cap bullia i tenia vertígens. Ara l'erupció està controlada, la lava ha desaparegut del seu llit i, amb l'ajut de Déu, tot anirà bé*), fan que l'obra sobresurti amb tots els honors no solament d'entre la producció de Berlioz sinó de tota la música del segle XIX. El mateix Berlioz en diu: *Si estigués amenaçat de veure cremada la meua obra sencera, menys una sola partitura, seria per a la Gran Missa de difunts que demanaria clemència*".

II TEMPORADA DE CONCERTS
PALAU 100
Requiem d'Hector Berlioz
ORQUESTRA I COR NACIONAL DE
BORDEAUX-AQUITAINE
ALAIN LOMBARD, director
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Diumenge, 29 de novembre, 21 h.

Anna Bolena, un gran crit romàntic femení al Liceu

per J.C.C.

Quan la nit del pròxim dia 9 de novembre la soprano Edita Gruberova pronuncii amb tota la força de la seva ben modulada i ben projectada veu la frase "Cielo a miei lunghi spasimi", amb tota probabilitat els assistents a la representació estaran a punt de caure en un cert estat de paroxisme entusiàstic desbordat. Serà la fi d'una escena de grandiosa intensitat, que s'escau òbviament amb el final de l'obra, i que només es pot concebre en el si d'una òpera d'un tan manifest caràcter tràgico-romàntic com és *Anna Bolena*.

Aquesta òpera correspon a una tipologia de composicions líriques força individualitzades a la història del gènere i que té en Donizetti i Bellini dos dels seus representants més conspicus.

Estrenada l'any 1830 a Milà i el 1831 a París, va comptar amb el privilegi de la interpretació d'una artista tan idònia per al paper central com la soprano Giuditta Pasta. Es tracta d'un tipus de cantant amb unes expansives dots actorals, capaç de donar virtualitat, i fins i tot grandesa, a l'esgarip tràgic més exagerat i fins i tot guinyolesc. Capaç de convertir en matèria creïble l'espasme anímic més forassenyat i el clímax passional més irracional. Gràcies a aquest tipus de cantants, aquesta òpera i d'altres properes formalment i morfològicament han pogut mantenir un protagonisme concret a les cartelleres i hi han tingut unes no menys concretes dosis de justificació. Són cantants



Edita Gruberova

capaces de vestir de grandesa les Lucies di Lammermoor, Lucrezies Borgies, Maries Stuardes, Sonnambules, Beatrius de Tenda, etcètera que nodreixen un període molt definit de la història a través de títols, quasi tots identificadors dels personatges centrals, que inexorablement compten amb escenes d'una corprenedora intensitat dramàtica, gairebé sempre situada també en el moment conclusiu de la representació. Això entre d'altres ingredients més o menys particulars.

Per això no ha de sorprendre que la reincorporació de *Anna Bolena* a les programacions dels grans teatres d'òpera, després de

quasi mig segle d'absència, es produís amb Maria Callas, en una versió memorable a la Scala de Milà l'any 1957, a més, comptant amb una producció escènica de gran categoria, signada no gensmenys que per Luchino Visconti. Des d'aleshores aquest títol ha reprès el seu protagonisme arreu del món.

Per descomptat, aquesta òpera és força més que una escena final memorable o una referència definitiva d'un tipus d'obra. És, en primer lloc, el primer títol important de l'opus de Donizetti; després vindrien *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, etcètera. I és

també en bona mesura l'obra amb què trenca amb el model rossinià i en la qual el compositor es mostra ja definitivament personal.

Donizetti va portar l'expressió dels sentiments personals a un pla superior pel que fa a la intensitat tràgica del que ho havia fet Bellini. En aquest sentit és més genuïnament romàntic i per tant esdevé pont ideal vers el moment de la gran òpera romàntica que va tenir Verdi com a centre... Naturalment, ens estem referint al Donizetti de les òperes no bufes.

Gaetano Donizetti va partir d'un llibret de Felice Romani, un gran especialista, autor de nou de les deu òperes que va compondre Vincenzo Bellini. L'excepció va ser *Il pirata*. L'argument se centra en els fets històrics derivats de les relacions entre la protagonista, esposa del mític rei anglès Enric VIII, i l'amant d'aquest, Joanna Seymour. Triangle amorós complicat, o enriquit, per la presència de dos amants platònics de la reina, Smenton i Lord Percy, així com també per una galeria de personatges relativament secundaris com Lord Rochefort, germà de la reina, i Sir Harvey. L'argument és força simple i la resolució és totalment esperable. Tot està en funció d'aquest gran moment final, de l'explosió dramàtica sobredimensionada, marcada per un context maniqueu significat, o ponderat a l'alça per l'actitud de la protagonista, capaç en el moment de ser ajusticiada de perdonar el rei i la seva amant, sens dubte els dos dolents de la "pel·lícula".



Richard Bonynghe

Estructurada en dos actes, no falta en aquesta obra ni conjunts brillants, ni finals d'acte d'una considerable espectacularitat pel que fa al tractament dels conjunts vocals. Tot està al servei de la veu, sigui solista, conjunt o cor. La veu rep un tractament rigorós segons un material temàtic i melòdic molt elaborat que per una part permet un treball fluid fins i tot en els moments de major dificultat tècnica i per l'altra forneix nombroses oportunitats de lluïment als intèrprets. En aquest cas, molt circumscrites a la protagonista i també a la mezzosoprano -Joana- i al baix -Enric VIII-, mentre que el tenor -Lord Percy- ocupa un lloc més secundari.

Moments especialment dignes d'atenció d'*Anna Bolena* són el duo de soprano i mezzosoprano del principi del segon acte i el final del primer amb la intervenció del cor i de tots els solistes. També cal fer esment al trio del segon acte entre Enric VIII, Anna i Lord Percy. Com també és preceptiu, l'obra comença amb una obertura, en aquest cas força extensa i brillant, que "encara" remet vagament al món rossinià.

Els responsables artístics del Teatre del Liceu han entès molt bé les característiques de l'obra i per tant l'exigència fonamental d'una gran intèrpret i han confiat el paper a una artista de la categoria d'Edita Gruberova. La seva presència a l'escenari del Liceu comptarà amb el factor favo-

rable addicional, no exempt d'un cert morbo, que aquesta serà la primera vegada que aquesta artista incorpora el paper de la dissortada reina d'Anglaterra. Això afegeix clímax d'esdeveniment a la representació. Amb ella hi ha un quadre d'intèrprets de considerable vàlua, com és el cas d'Eugenie Grunewald en el paper de Joanna Seymour, Albert Dohmen en el d'Enric VIII, el barceloní Stefano Palatchi en el de Lord Rochefort, el tenor Fernando de la Mora en el de Lord Percy, la mezzosoprano Itxaro Mentxaka, en el de Smenton -personatge masculí interpretat per una veu femenina- i finalment Antoni Comas en el paper de Sir Harvey.

Un altre punt fort de la versió que ens ocupa és la direcció musical, encomanada a un músic de l'autoritat de Richard Bonynghe. Pocs com ell són capaços actualment de servir de forma més idònia obres com *Anna Bolena*. Pocs com ell se senten tan íntimament identificats amb el món del *belcantisme* més genuí, i saben servir i cuidar la línia de cant com ho fa ell.

Amb aquesta producció, el Teatre del Liceu posa fi al seu ambiciós projecte de tres títols vinculats al mateix nucli argumental d'arrel històrica. Cicle que integren també les produccions de *Roberto Devereux* i *Maria Stuarda*. L'escenografia i el vestuari són del barceloní Ramon Berenguer Ivars, i la direcció d'escena serà a cura d'un ben conegut realitzador, sovint polèmic, l'italià Giancarlo del Monaco. Aquesta producció ha estat possible gràcies al recurs, feliçment cada vegada més protagonista a la vida musical barcelonina, de l'esponsorització. En aquest cas, concretament, ha estat de la firma automobilística Seat. Assenyalem finalment que Christine Weidinger, una altra artista important, substituirà Edita Gruberova en la representació del dia 29 de novembre, la darrera de les sis representacions previstes.



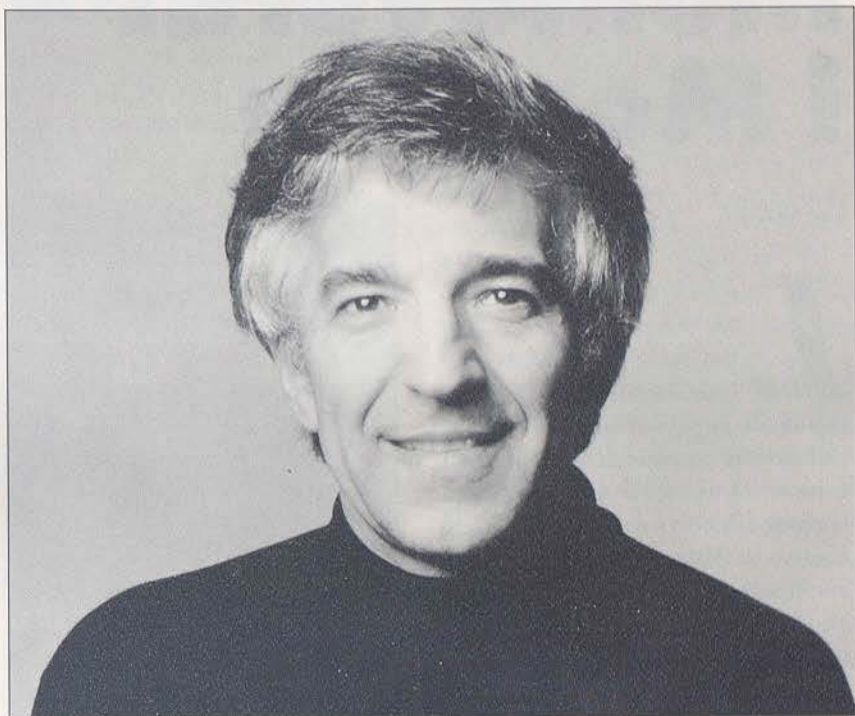
Grans solistes al cicle Ibercamera

per RRMC

La presència d'un estol de solistes de gran relleu constitueix la nota més destacada de la programació de la temporada d'enguany d'Ibercamera. Una temporada que va tenir un inici de gran impacte en un marc tan insòlit i magnífic com és la flamant Sala Oval del Palau Nacional de Montjuïc amb l'actuació de la Royal Philharmonic Orchestra, dirigida per Mstislav Rostropòvitx. Dins del mateix mes d'octubre ha tingut lloc un altre concert important, aquest ja al Palau de la Música Catalana, amb l'actuació de l'English Chamber Orchestra amb el Cor de València, dirigits per Leopold Hager.

La temporada es clourà el dia 16 de juny amb un concert de la vital pianista portuguesa Maria Joao Pires, una de les nombroses figures solistes que oferirà el cicle. Juntament amb ella hom podrà gaudir d'altres quatre recitals de piano, que protagonitzaran: Vladimir Ashkenazy –en solitari– en una actuació que tindrà lloc el dia 30 de novembre; Alexis Weissenberg, que oferirà un programa Schubert i Brahms el dia 16 de desembre; André Watts, que actuarà el dia 23 de març, i Zoltan Kocsis, que completa l'important apartat dedicat al virtuosisme pianístic del nivell més privilegiat.

Altres solistes destacats són la violinista Anne-Sophie Mutter, que actuarà el dia 12 de març acompanyada al piano per Philip Moll; l'esplèndida soprano nord-americana de color Barbara Hendricks, a qui acompanyarà al piano Staffan Scheja en el seu recital del 16 de març, i Gidon Kremer, que actuarà el dia 10 de



Vladimir Ashkenazy

maig amb la Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

Pel que fa al capítol de formacions orquestrals, destaca la presència de la Nordeutscher Rundfunk Hamburg, dirigida pel britànic John Eliot Gardiner, amb Maria João Pires com a solista d'excepció del *Concert per a piano en la major* de Schumann al bell mig d'un programa monogràfic dedicat a aquest compositor, serà el 17 de novembre. Esmentem també l'actuació de la Rotterdam Philharmonic Orchestra dirigida per un director tan interessant com Jeffrey Tate amb Bruno Leonardo Gelber com a solista del *Concert per a piano núm. 2* de Brahms.

També cal fer esment d'una nova presència del director Lorin Maazel al capdavant de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera el 7 de novembre.

Una proposta d'un interès especial és la versió de *La Passió segons sant Joan* a càrrec de l'Orquestra i el Cor Bach de Berlín, dirigits per Karl Hochreither. Serà el dia 5 d'abril. Per la seva part, Gennady Rozhdestvensky dirigirà el dia 10 de maig la Royal Stockholm Orchestra, amb el violinista Gidon Kremer, en un programa no gens corrent, integrat per obres de Berwald, Albéniz, Xostakòvitx i Ravel. El tenor alemany Peter Schreier, cada dia més actiu com a director, dirigirà la Neues Berliner Kammerorchester el dia 25 de gener, per completar així l'apartat orquestral. La programació del cicle Ibercamera inclou també un concert a càrrec del Quartet Accardo, que tindrà lloc el dia 2 de febrer, actuació amb la qual s'introdueix l'expressió més autèntica de la música de cambra.

Euroconcert homenatjarà Monteverdi i Mompou

per RRM

La felicitat proclivitat del cicle Euroconcert a fer propostes imaginatives, i amb unes dosis específiques de creativitat pel que fa a política de producció, es concretarà en el nou cicle —el vuitè— en sengles concerts evocadors de les figures de Monteverdi i de Frederic Mompou. Pel que fa al primer en l'avinentsa del 350 aniversari de la seva mort i pel que respecte a Mompou en complir-se el 1993 el centenari del seu naixement.

Una vegada més la proposta d'Euroconcert es centra en deu concerts que es desenrotllaran entre el pròxim 26 de novembre i el 19 de maig i que mantenen la línia personal d'aquesta iniciativa d'un tipus d'oferta caracteritzada, bàsicament, pel petit i mitjà format, per una concreta proclivitat per la música pre-clàssica, per oferir actuacions sovint noves a casa nostra i per uns programes quasi sempre pensats en funció de criteris concrets i d'una considerable validesa.

En aquest sentit cal remarcar que vuit dels conjunts que actuaran en aquest cicle debuten enguany a Barcelona. Es tracta del Cor del Patriarcat de Moscou, que oferirà el concert previ al cicle que tindrà lloc, com és habitual, al Monestir de Pedralbes; Les Cuivres Français; Il Fondamento; Oetet de Salzburg; Kammerchor de Stuttgart i Ensemble Baroque de Nice.

Pel que fa a programes, dins



A dalt, Claudio Monteverdi.
A baix, Frederic Mompou

d'una línia general de considerable interès, cal remarcar el primer, en el qual el New London Consort oferirà un programa de cants festius dels goliards —*Carmina Burana*—, col·lecció de 18 cants del còdex medieval del monestir de Benedictbeuern; el programa titulat "Els metalls de l'Europa barroca" que interpre-

tarà Les Cuivres Français; l'oratori *Israel in Egypt* de Händel, que interpretarà el Kammerchor i el Barockorchester Stuttgart; l'oratori *Der Tot Jesu* que oferirà l'Orquestra i Cor Il Fondamento; el programa Mompou —cançons i temes de piano— a cura de Carme Bustamante i Josep Colom; i, finalment, un variat programa Monteverdi que inclou el cabdal *Lamento d'Arianna*, que clourà el cicle en interpretació de la Coral Sant Jordi i l'Ensemble de Nice.

Per descomptat, no faltará una enèsima interpretació de *Les quatre estacions* vivaldianes a cura, no faltaria sinó, de l'Musici, conjunt poc menys que titular del cicle, on sempre gaudeix d'una gran acceptació.

Pel que fa a solistes destacats cal parlar de la soprano Nancy Argenta —intèrpret de *Israel in Egypt*—; el contratenor James Bowman, que actua a la producció esmentada; del flautista empordanès Vicenç Prat i dels esmentats Josep Colom i Carme Bustamante.

El cicle Euroconcert té un pressupost de 55 milions, el 60 per cent del qual correspon a intèrprets, percentatge que es correspon molt exactament amb el d'ingressos per abonaments i localitats. Aquest cicle ha mantingut una trajectòria ascendent i així, en l'edició passada, va comptar amb 1.102 abonats i una mitjana d'assistència del 89 per cent. La Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona ofereixen uns ajuts d'un total de 20 milions de pessetes, equivalent al 36 per cent del pressupost.

Enguany els preus han sofert un increment que els ha portat a guarismes que van entre les 7.200 i 1.800 pessetes, les localitats més cares i més barates dels concerts més importants, a les 4.500 i 1.000 pessetes dels concerts de menor format. Es manté la disponibilitat de localitats per a estudiants, amb un preu d'abonament global de 5.000 pessetes, fet d'una significació i importància que no cal ponderar.

Nova temporada de concerts a l'Institut Francès de Barcelona

per C. MARTÍNEZ

L'Institut Francès de Barcelona ha inaugurat —en la seva actual línia d'afortunat dinamisme— un cicle de concerts de cambra¹ que, un dijous al mes, permetrà al públic barceloní descobrir o retrobar compositors francesos més o menys “clàssics”, interpretats per artistes de talent reconegut.

El cicle ens arriba en bon moment, quan pràcticament ha desaparegut la temporada de “la Caixa” i els concerts de música de cambra minven de manera preocupant a les nostres sales. Els objectius de la proposta són diversos: 1) enriquir l'oferta cultural de la ciutat; 2) dinamitzar les relacions musicals Catalunya-França; 3) apropar als melòmans barcelonins un repertori francès de cambra tan interessant i atractiu com poc conegut i gairebé absent de les nostres temporades; i 4) propiciar la presentació a casa nostra d'excel·lents intèrprets francesos que no tenen accés habitual a les sales barcelonines, sense negligir la participació de músics catalans.

Aquest primer cicle dedica una especial atenció al gran Olivier Messiaen (mort el passat mes d'abril, a punt de fer els 85 anys); al Grup dels Sis (enguany s'ha celebrat el centenari de tres dels seus integrants: Arthur Honegger, Darius Milhaud i Germaine Tailleferre), i a Claude Debussy (el proper 25 de març es compliran 75 anys de la seva mort).² Obrí el foc, el passat 15 d'octubre, l'Ensemble Carl Stamitz, amb un programa que reuní composicions del Grup dels Sis i el quar-

tet *Pour la fin du temps* de Messiaen. El proper concert serà el 5 de novembre: sota l'epígraf “Le violoncelle poétique”, escoltarem les sonates per a violoncel i piano de Debussy, Poulenc i Franck —aquesta darrera més coneguda en la seva versió per a violí. Marie-Volcy Pelletier —assistent de solista a l'OCB— i Kristin Okerlund en seran les intèrprets. Tancarà l'any el concert “Trois cents ans de guitare française”, ofert per Pierre Laniau, jove guitarrista del qual acaba d'aparèixer un disc compacte (EMI) amb versions adaptades per ell mateix de peces pianístiques d'Erik Satie. D'aquesta gravació, en tindrem una mostra en el seu programa barceloní (10 de desembre), que completarà amb obres de Pollet, Besson, Carpentier, Méhul, Dufour, Doisy Lintant, Porro, Reverdy i Ohana.

Obrirà el segon trimestre (21 de gener) el concert titulat “Autour de Marin Marais”, a càrrec de tres intèrprets catalans: Pere Ros i Clara Hernández, violes de gamba, i Albert Romaní, clavecí, ens oferiran un programa molt a la moda —*Tous les matins du monde*—, integrat per obres de Couperin, Sainte-Colombe, D'Anglebert i del mateix Marais. El 25 de febrer descobrirem “L'exotisme dans le piano français”, a través d'un atractiu programa en què figuren obres d'influència extraeuropea de Debussy —*Six Épigrapes Antiques*, *I Llibre de Preludis*— i Milhaud —*Saudades do Brasil*, *Le Boeuf sur le Toit*—, interpretades pel brasiler Luiz de Moura Castro, amb Carme Martínez a les peces per a quatre mans. El 18 de

març, el Trio Controverse (Henry Vaudé, flautes; Martine Flaisier, arpa electroacústica, i Florent Fabre, percussió) ens farà conèixer “La Harpe Bleue, un instrument pour le XXIème. siècle”. Efectivament: entusiasmat per aquest nou instrument —la presentació del qual fou l'esdeveniment principal del darrer Congrés Mundial de l'Arpa 1990 de Paris-Sèvres, així com també del Saló Musicora 1991—, aquest trio de joves músics ha decidit passejar pel món aquesta innovació instrumental i dotar-la d'un repertori propi. A l'Institut escoltarem les obres que li han dedicat Paulet, Wolff, Decoust, Crouzier i Escaich.

El tercer i darrer trimestre s'obrirà, el 22 d'abril, amb un homenatge pianístic a Olivier Messiaen, integrat per una selecció dels *Vingt Régards sur l'Enfant Jésus*. En serà l'intèrpret Mélisande Chauveau, que acaba d'enregistrar aquesta obra per a la casa Forlane. Seguirà, el 20 de maig, un recital a càrrec d'Eva Buffoni, soprano, i Catherine Cournot, pianista de l'Orquestra de Ràdio France, en el qual sentirem algunes de les més belles melodies de Duparc, Debussy, Ravel i Poulenc. Tancarà el cicle, el 10 de juny, el prestigiós Quartet Arpeggione, amb obres de Bacri, Ibert i Ravel.

Informació: Institut Francès, carrer de Moià, 8, 08006 Barcelona. Telèfon: 209 59 11.

NOTES

1. Amb el suport de l'Ajuntament de Barcelona.
2. Programació establerta amb la cooperació de Carme Martínez i Carme Passolas (Escola de Música Juan Pedro Carrero).

Dues figures de l'Escola Bolera: Roseta Mauri i Joan Magriñà

per MONTSE G. OTZET

Organitzat pel Departament de Música de l'INAEM del Ministeri de Cultura, i sota el patrocini de Madrid Capital Europea de la Cultura, tindrà lloc del 16 al 22 d'aquest mes de novembre a Madrid un Encontre Internacional amb la temàtica "La Escuela Bolera".

Dirigit a ballarins, professionals, mestres, crítics, investigadors i públic en general, l'Encontre acull una sèrie de manifestacions que inclouen actes teòrics, espectacles, classes magistrals i una exposició.

L'Encontre Internacional integrada en el seu programa dues classes magistrals a càrrec d'Àngel Pericet, membre de la saga de ballarins sevillans que conserven i transmeten la riquesa de les danses de l'escola bolera, i de la ballarina Mariemma, important exponent d'aquest gènere de ball.

Sota els títols "Reconstrucción de las Boleras madrileñas a principios del Siglo XIX" i "Baile i Coreografía de la Escuela Bolera" tindran lloc dues taules rodones en què participaran, entre d'altres, Javier Suárez, María Encina Cortizo, Pilar López, María de Ávila, Antonio Ruiz i José de Udaeta.

La Sala de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acollirà l'exposició "La Escuela Bolera", que ofereix una sèrie de peces i gravats de l'Escola Bolera

Espanyola, que és la més antiga de les manifestacions de ballet espanyol tradicional, i conserva els seus codis, estils i repertori propis, amb una importància bàsica en el desenvolupament de la dansa acadèmica des dels temps del Romanticisme en el segle XIX, i amb una clara difusió a Europa i Amèrica.

Les diferents manifestacions programades a l'Encontre de l'Escola Bolera permetran aprofundir la seva història, els documents i balls originals: els llegendaris artistes i virtuoses del gènere, la fascinant història de Fanny Elssler, l'aventura espanyola de Màrius Petipa, la ruta internacional de "La Cachucha", la labor de la saga dels Pericet, i la sembra de l'estil espanyol des de Copenhaguen a Sant Petersburg passant per Londres, Nàpols i París.

Dos ballarins catalans de l'Escola Bolera

Roseta Mauri i Joan Magriñà tenen un lloc propi en l'apartat teòric de l'Encontre Internacional, pel fet d'haver estat importants figures de la dansa i notables intèrprets de l'Escola Bolera.

Per a la majoria d'historiadors, Roseta Mauri va néixer a Reus el 15 de setembre de 1850. Filla de Pere Mauri, ballarí del cos de ball del Gran Teatre del Liceu, Roseta va ser una nena prodigi, tenaç i temperamental,

que va rebre les primeres lliçons de dansa del seu pare, i tenia una gran facilitat per ballar diferents estils de dansa: jotes, sevillanes, fandangos, "ball pla", "ball rodó" i balls de l'escola bolera.

Al'edat de 12 anys té l'oportunitat de rebre lliçons de dansa acadèmica del ballarí belga Henri Dervine, i el 1865 figura per primera vegada en la secció de ball del Teatre Principal de Barcelona, teatre al qual tornarà, després d'haver ballat al Liceu, amb la categoria de "primera ballarina d'ambdós gèneres", és a dir, de ball espanyol i estranger, com en aquell temps es denominava la dansa acadèmica.

En aquella època Roseta Mauri intervingué en òperes, sarsueles i comèdies i interpretà les peces de ball: *La Feria de Sevilla*, *La Peri*, *La Aldeana*, *Danzas de Flora*, *El Carnaval Parisièn*, *El genio del amor*, *La perla de Sevilla*, *El Corsario*, entre d'altres.

Arran d'haver llegit en el "Diario de Barcelona", el 1870, l'èxit que obtingué el pintor Marià Fortuny, també de Reus, a París, als Mauri se'ls ocorregué de provar sort a la capital francesa, on Roseta va prendre classes amb la famosa mestra de l'òpera, *madame Dominique*.

De retorn a Barcelona s'incorporà al Teatre Principal, on ballà *La hija del aire*, un primer intent formal d'introduir als espectacles barcelonins alguna cosa nova basada de manera especial en la coreografia. Aquesta actuació, juntament amb la que fa de *Flama o la filla del foc*,

Graziela i *La Torera* li serveixen per obtenir un contracte per anar a actuar a Milà com a estrella del ballet *Somni del Visir*.

A Barcelona obté grans èxits amb les obres: *El descendiente de Barba Azul*, *La mariposa* en l'òpera *Editta di Belcourt*, *Brahama*, *El pont del diable* i *Les Naiades*, i, després de culminar els seus èxits professionals en ciutats com Pàdua, Torí, Viena, Roma i Berlín, Roseta Mauri balla per última vegada a Barcelona el 21 de maig de 1877, abans de marxar a Milà contractada pel Teatre Alla Scala, i on obtingué un contracte per ballar a l'Òpera de París.

A la capital francesa, la ballarina catalana seduí ràpidament el públic, i conseqüentment sorgiren els "mauristes". La seva primera aparició a l'escenari de l'Òpera va ser en *Polyeucte*, i la primera actuació com a primera ballarina de l'Òpera va ser en l'òpera *Yedda*.

La Korrigane va ser un ballet que Carlos Truinet ideà exclusivament per a la ballarina, i en què un dels moments més brillants s'esdevé en la interpretació de la dansa *La sabotière*, en què la protagonista ballava al ritme de vals-masurca amb esclòps.

En el tercer acte de *Francesca de Rimini* la Mauri balla una dansa d'inspiració espanyola, *La Sevillana*, vestida amb mantó de Manila i amb l'aparença d'una gitana del barri de Triana. És innegable que la seva formació de dansa bolera, ple d'estil i gràcia, l'ajudà a interpretar tots aquests tipus de personatges.

A París es converteix en la favorita del públic i, el 1885, estrenà l'obra *Le Cid* en un paper fet a la seva mida. Roseta Mauri, amb vestuari de línia bolera, va fer gala d'un extraordinari estil espanyol.

Posteriorment estrena *Les Deux Pigeons*, *La Tempestad*, *Le Rêve*, i obté un extraordinari èxit amb la reposició de *Sylvia*, de Leo Delibes, abans d'interpretar la seva última creació, *L'Etoile*, estrenada l'any 1897.



Roseta Mauri

Retirada de l'escena, Roseta Mauri va continuar lligada a l'Òpera de París com a professora de la Classe Superior de Perfeccionament de la Dansa.

La ballarina morí el 3 de desembre de 1923, i el seu nom ha quedat esculpit a la rotunda del Teatre de l'Òpera de París.

L'encant de Roseta Mauri inspirà pintors i escultors, i famós és el quadre d'Edgar Degas, titulat *Ballarina dalt l'escena*, on Roseta apareix com una papallona enmig d'altres ballarines.

Joan Magriñà està considerat el successor del moviment dansaire del Gran Teatre del Liceu del segle XIX, i els balls d'escola bolera van continuar la seva tradició a Barcelona, gràcies al treball que el "mestre" desenvolupà com a ballarí i coreògraf.

Alumne de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica, de Joan Llongueras, i del mestre Teodor Wasilief, Magriñà s'inicià en l'aprenentatge de l'escola bolera amb el mestre Coronas, que per començar li ensenyà un *bolero liso*. La compenetració entre ells va ser tan forta que es pot afirmar que Magriñà va heretar el seu estil i la seva escola, i es convertí en el seu continuador i successor. El mestre Coronas li va fer veure la

necessitat d'una disciplina total també en el ball espanyol.

Hi ha uns fets en la vida de Joan Magriñà que són importants d'esmentar, com és la seva participació, el 1926, en *El burgès gentilhome* que oferí en el Teatre Íntim d'Adrià Gual i on també participà Pau Casals amb la seva orquestra.

És innegable que la seva decisió d'oferir recitals amb el simple acompanyament d'un pianista li va ampliar l'horitzó i li va permetre desenvolupar-se com a coreògraf. El primer recital, l'oferí a Vilanova i la Geltrú, la seva ciutat natal, i, la presentació a Barcelona, la realitzà en el Teatre Urquinaona, el 1932. Aquesta actuació va ser catalogada de fet insòlit, que passà als annals barcelonins per ser la primera vegada que a Barcelona es mostrava un espectacle basat en dansa i interpretat per un sol ballarí.

Acompanyat al piano pel mestre Juli Pons, Magriñà interpretà, entre d'altres, la famosa *Polca de l'equilibrista*, amb música de Blancafort i figurins i decorats de Grau Sala, en el qual ballava sobre sabatilles de punta.

Es comenta que Magriñà, a més a més de Diaghilev, va rebre propostes per incorporar-se a les companyies d'Anna Paulova i de ballar amb "La Argentina", i una resposta de la seva negació es pot trobar en les paraules del seu amic, Sebastià Gasch: "Joan Magriñà és un gran ballarí que, si no existís el casolanisme insubornable del caràcter català, avui seria tan cèlebre com un Serge Lifar, per exemple". I és el mateix Magriñà qui confessà, fa uns quants anys, a Jaume Comellas, actual director de "Catalunya Música/Revista Musical Catalana": "Sempre he estat molt nostàlgic. Quan surto de casa ja penso en la tornada. Sempre m'ha costat anar-me'n. ¿Potser això m'ha impedit ser una figura internacional? No sé el que hauria estat. Però estic molt satisfet de com m'han anat les coses".

Les seves actuacions estaven integrades per coreografies prò-

pies, amb llenguatge acadèmic, i una part de l'espectacle la dedicava a la dansa espanyola i al ball flamenc. Amb *Bolero 1830* demostrà que les lliçons rebudes del mestre Coronas havien donat un bon resultat.

El 1936 culmina una nova faceta: la de mestre de ball, i presenta les seves alumnes al teatre de l'Orfeó Gracienc de Barcelona. En una entrevista publicada el 1979, en la revista "Dansa-79", Magriñà diu: "Me'n vaig anar a l'estranger a aprendre. Sempre vaig tenir molta il·lusió de poder dur el ball de fora cap al meu país i que les meves alumnes poguessin interpretar ballets que abans eren exclusius dels russos".

El 1939 s'incorporà al Gran Teatre del Liceu com a estrella i mestre de ball, i fins al 1977, any del seu comiat del coliseu barceloní, Magriñà ha coreografiat per al cos de ball més de 150 òperes i al voltant de 20 ballets.

Finalitzada la guerra espanyola perfecciona els seus estudis de flamenc amb el famós Juan Sánchez, "El Estampío", i també estudià balls d'escola bolera amb els germans Ángel, Conchita i Luisa Pericet, principalment: *panaderos*, *sevillanes*, *boleros*, *boleros amb cachucha*, *olé de la curra* i *trípili*.

En una entrevista de Xavier Bagà, publicada a "Por la Danza", Magriñà comenta: "A Madrid vaig veure ballar els Pericet i em van agradar molt. D'ells en va interessar sobretot l'estil, perquè Coronas era molt acadèmic i tècnicament em va ajudar molt, però a Madrid l'estil dels Pericet era just el que l'escola bolera requereix: braços, el caient, la forma de moure el cap... ¿Què vaig fer?, vaig unir la tècnica de Coronas i l'estil de Pericet. He de dir que l'escola bolera que es balla ara té influència catalana, i no ho dic per la meua escola, sinó per la de Moragas, perquè Coronas va ser deixeble d'ell, i jo de Coronas".

El 1944 Magriñà és nomenat catedràtic de dansa de l'Institut

del Teatre de Barcelona i afegeix el nou treball docent a les classes de dansa que imparteix al Conservatori del Liceu i en el seu estudi privat del carrer de Petritxol. Es calcula que el "mestre" ha impartit classes de dansa al voltant de 3.000 alumnes.

El 1951 funda els Ballets de Barcelona, en què els papers estel·lars anaven a càrrec de les ballarines Rosita Segovia, María de Ávila, Maruja Blanco, Jesús Garín i Aurora Pons. Gran part de la companyia, integrada per uns 30 ballarins, procedia de l'estudi particular de Magriñà, i la majoria d'ells tenien una formació semblant, tant de tècnica clàssica com de ball espanyol.

El repertori de la companyia incloïa, entre d'altres, obres com: *Les Sílides*; *La muerte burlada*; *El Diablo Cojuelo* que incloïa la dansa bolera, "la cachucha"; *El Amor Brujo*; *Festa Major*; *La Revoltosa*; *La Moza y el Estudiante*, i *Tapices de Goya*, una policromia del segle XVIII, integrada per set quadres, dos dels quals, "La Vendimia" i "Baile de San Antonio de la Florida", corresponien a l'escola bolera.

Els Ballets de Barcelona, on Magriñà assumí els rols de mestre de ball, coreògraf i primer ballarí, realitzen gires per Espanya i actuen tres setmanes al Teatro Español de Madrid, on amb *Tapices de Goya* obtenen un èxit clamorós i el fervor d'un públic que admira la interpretació de l'escola bolera "a l'estil català", és a dir, amb el refinament de línia clàssica que aportà Magriñà.

Per problemes econòmics, i acceptant la proposta de l'empresari Joan Antoni Pàmies, els Ballets de Barcelona s'integren al Liceu i es converteixen en el Ballet Estable d'aquest gran teatre, malgrat que mai, per problemes econòmics i voluntat política, no van rebre el tracte de companyia estable, perquè la companyia només era contractada per participar en les òperes, i poques han estat les ocasions que ha figurat amb una programació pròpia.

Desgraciadament, Magriñà va perdre la batalla d'aconseguir que el Liceu tingués una companyia de ballet veritablement estable i reconeguda. Durant anys tot ha quedat reduït a falses promeses per part dels polítics i a unes esperances frustrades, i encara avui el Gran Teatre del Liceu continua sense tenir un Ballet propi.

El 1957 Magriñà va "penjar les sabatilles", però continua com a coreògraf del Liceu, i amb la seva tasca com a mestre de ball en el Conservatori, en l'Institut del Teatre, i en el seu estudi privat.

Cal apuntar que tot aquest monopoli va crear uns detractors que l'acusen d'haver manipulat la dansa en el Liceu, de no intentar que els corrents de dansa internacional entressin al coliseu barceloní, ni de permetre la presència d'altres coreògrafs. A favor del "mestre" hi ha qui confessa que Joan Magriñà resultà molt còmode a l'empresari Pàmies, com una persona assequible i de bon caràcter per resoldre les parts coreogràfiques de les òperes, i així no haver de posar-se a buscar altres professionals de la dansa.

Mai no podrem saber què ens hauria ofert la història, en el cas que al Liceu haguessin entrat "nous aires dansaires", però és innegable el valor de Joan Magriñà en la història de la dansa de Catalunya i també en la d'Espanya: un home senzill i entranyable que aconseguí el cim artístic per la seva qualitat com a intèrpret i com a bon successor de les estrelles de la dansa del Liceu de finals del segle XIX.

Bibliografia:

- "La Dansarina Roseta Mauri". F. Canyameres i J. Iglesias.
- "Joan Magriñà, dansa viva". Xavier Garcia.
- "Ballet y Baile Español". Alfons Puig Claramunt.
- "Història de la Dansa a Catalunya". Pilar Llorens.
- "Dansa-79" i "Por la Danza". Revistes especialitzades.



CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

Aquesta nova secció de la Revista ha estat pensada amb la finalitat de cercar la participació lúdica dels nostres lectors.

Entre les persones que hagin respost correctament les preguntes que tot seguit formulem, serà sortejat mensualment un lot de discos compactes.

Complimenteu la butlleta inferior i envieu-la a: Catalunya Música/Revista Musical Catalana (Concurs). C/ Sant Francesc de Paula, 2. 08003 Barcelona. Cal fer-ho abans del dia 15 de cada mes.

PREGUNTES:

- Quin d'aquests compositors és autor de la sintonia de la Cadena SER?
A) Frederic Mompou. B) Eduard Toldrà. C) Manuel Valls.
- Quina de les proposicions següents és falsa?
A) Montserrat Caballé debutà al Liceu l'any 1962.
B) Alicia de Larrocha tenia 5 anys quan oferí el seu primer recital públic a Barcelona.
C) Victòria dels Àngels actuà per primera vegada al Palau l'any 1944.
D) L'estrena mundial d'*Atlàntida* de Falla fou a Cadis, ciutat nadiua del compositor.
E) L'Orquestra Filharmònica de Berlín participà en els concerts inaugurals del Palau l'any 1908.
- El Gran Teatre del Liceu fou destruït per un terrible incendi l'any
A) 1858
B) 1861
C) 1862
- Al llarg de la història, l'òpera més representada al Liceu ha estat
A) Il barbiere di Siviglia
B) Lucia di Lammermoor
C) Tosca
D) Il Trovatore
E) Aida
- Quin és el cantant o grup de pop-rock que ha venut el major nombre de còpies d'un mateix àlbum?
A) Bob Dylan
B) The Beatles
C) Michael Jackson
D) Elvis Presley
E) Stewie Wonder

BUTLLETA DE RESPOSTA (novembre 1992)

- | | | | | |
|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 1 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | | |
| 2 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ | E) ☐ |
| 3 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | | |
| 4 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ | E) ☐ |
| 5 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ | E) ☐ |

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:

NICOLA MATTEIS:
Ayres for the Violin.
Suites and Sonatas

The Arcadian Academy.
Nicholas McGegan.
Harmonia Mundi
France - 907067

El 19 de novembre de 1674 John Evelyn arribà a casa ple d'entusiasme venint d'un concert privat a Londres, i escrigué al seu diari: "He sentit aquest prodigiós Violí, el Signor Nicholao (amb d'altres excel·lents músics), a qui probablement cap mortal no hagi mai superat en aquest instrument. Tenia un cop d'arc dolcíssim i el feia parlar com la veu humana, o bé com un conjunt d'instruments quan ell volia. Va fer meravelles en una nota; era també un compositor excepcional... res s'apropava al violí en les mans de Nicholas: semblava tan 'esperitat' i va tocar coses tan encisadores sobre un *ground* que ens va deixar a tots atònits".

En aquest enregistrament molts de nosaltres descobrirem probablement un compositor de gran talent, i que en molts aspectes, tant interpretatius com formals, anava avançat als seus contemporanis i compatriotes italians. Matteis neix a Nàpols i apareix en l'escena anglesa el 1670. Roger North, amic d'ell i considerat el primer crític musical anglès, ens diu que Matteis era extremament orgullós i que en un primer període es

negava a tocar per als altres. Més tard i obligat per assumptes econòmics, començà a tocar el violí en concerts públics. El seu èxit fou tan aclaparador que ben aviat es féu ric, i es va comprar una gran mansió, tot vivint luxuriósament. Això el va portar a una decadència de salut de la qual morí més tard.

Com a detall tècnic, Nicola Matteis és conegut com el primer violinista a Anglaterra en agafar l'arquet amb el polze a la vara en comptes de posar-lo a les cerres. North ens detalla precisament que el sosteniment del seu arc era com si vingués del cel, i ens explica el seu estil eminentment eloqüent.

En aquest compacte sentim diverses suites i sonates, que resulten de recopilacions fetes pel compositor atenent principalment a la tonalitat. Les seves publicacions dels *Ayres for the Violin* van aparèixer esglaonadament el 1676, 1685 i 1687. Era normal que a l'època les seves obres no es poguessin tocar, atès el grau de dificultat que contenien, cosa que evidentment no succeeix en aquesta versió de l'Arcadian Academy, en la qual es poden escoltar unes interpretacions plenes de força i originalitat de les obres de Matteis. És curiós, destacable i digne de comentari que tot i que la majoria dels membres d'aquest grup de San Francisco es dediquen a la interpretació de tota classe de música, brodin a la perfecció el repertori barroc. *Chapeau!*

● Josep M. Saperas



BEETHOVEN:
Els 5
Concerts per
a piano i
orquestra

Krystian Zimerman.
Orquestra Filharmònica
de Viena. Leonard
Bernstein, director
(núms. 3-5). Deutsche
Grammophon, 435 467-2

És lícit de preguntar-se si una nova versió discogràfica d'aquesta superba sèrie pot aportar encara alguna cosa de nou (a part de la constatació de la progressió ascendent de les tècniques d'enregistrament), després dels precedents il·lustres i àdhuc de mítica dimensió històrica que són sempre a l'abast dels discòfils. Afortunadament, però, el curs de la interpretació musical resta sempre obert, cada figura de relleu és irreplicable i la seva concurrència en el món musical no es pot mesurar amb els criteris d'un "rècord" esportiu.

En aquest cas, cal dir que Krystian Zimerman aporta uns valors personals de prou entitat per justificar l'interès d'una represa discogràfica d'un cicle pianístic ben conegut. La seva versió palesa una inusual energia inte-

rior, no pas canalitzada cap a un excessiu vessant espectacular sinó adequada a una sàvia dosificació dels recursos expressius que conformen l'entramat intern dels cinc concerts beethovenians, amb un balanç equilibrat i realista entre l'element pianístic i el simfònic (afavorit pel fet de tractar-se d'un enregistrament en viu, modalitat cada dia més freqüent per preservar l'esponaneïtat de la interpretació). En aquest sentit, el tarannà pianístic de Zimerman mostra una sensibilitat molt refinada envers la pulsació en els passatges intimistes (particularment en els dos primers concerts i en el quart), sense depassar un concepte eminentment clàssic, regit per una infal·lible musicalitat, sense concessions espectaculars en els moments de més amplitud sonora del *Concert de l'Emperador*, amb el concurs inestimable de la maduresa estilística de la Filharmònica de Viena, alhora esperonada per l'expeditiva personalitat de Leonard Bernstein, que concerta els tres darrers concerts, mentre que els dos primers s'adiuen a una estreta identificació gairebé cambrística amb el pianista-director. ●

LL.M.

RAMEAU:
Pygmalion.
Nélée &
Myrthis.
Actes de
ballet.

Les Arts Florissants.
William Christie.
Harmonia Mundi
France 901381

Ens trobem en aquest enregistrament davant d'un producte de gran qualitat estètica. Els aires i les formes franceses barroques van influir tant en el posterior desenvolupament musical que, per entendre bé el procés, ens caldrà sempre una atenció especial a aquesta música.

Pygmalion i *Nélée & Myrthis* pertanyen al gènere dels "actes de ballet", gènere diferent de l'òpera ballet en la seva constitució i llargada. Així com l'òpera ballet tenia de 3 a 5 actes, l'"acte de ballet" constava normalment d'un sol acte amb obertura, encara que no sempre fou així. A vegades podia ser un extret d'una òpera ballet (*ballet détaché*), o simplement una entrada nova a una òpera ballet ja existent. La darrera possibilitat d'"acte de ballet" era una integració en un mateix espectacle dels "fragments" que havien tingut més èxit en altres òperes, tot formant un poti-poti de compositors diferents i dels seus *traits* més famosos. L'"acte de ballet" es convertí així en un instrument de primera qualitat posat al servei del mercat cultural barroc.

Pygmalion fou el primer "acte de ballet" autònom de Rameau, i la primera interpretació

tingué lloc el 27 d'agost de 1748 a càrrec de l'Académie Royale de Musique. La història és ben coneguda: Pigmalión s'enamora de l'estàtua que ell mateix ha creat. Aquesta, gràcies a l'amor del seu creador i a la *charme* de la dansa, pren vida. Aquest argument provoca a Rameau una gran inspiració i compon una música en íntima relació contextual. Des dels cops de l'escultor, simbolitzats per ràpides notes repetides, fins a la sarabanda en fa menor que finalment fa tornar a la vida la seva creació i que gairebé podríem qualificar de sensual, Rameau ens delecta amb un gran plat musical d'acord, també cal dir-ho, amb l'argument més adient per posar-hi música.

En *Nélée & Myrthis* (acte *détaché*) Rameau demostra una certa influència italiana en certs números, i a més es fa palès el seu gran talent d'orquestrador i contrapuntista. En aquest "acte de ballet", la tonalitat evoca freqüentment emoció i estat d'ànim, i la juxtaposició de diferents tonalitats contribueix enormement a l'estructura dramàtica. Es diu que Diderot admirava el seu estil i la seva habilitat de distingir entre tendre, voluptuós, impassible i lasciu.

La interpretació de Les Arts Florissants és sens dubte de gran talent estètic, especialment pel que fa a les veus, i és un clar exemple de música interpretada per músics de la mateixa nacionalitat que el compositor, amb tot el que això comporta. ●J.M.S.

BRUCKNER:
Simfonia
núm. 8.

Chicago Symphony
Orchestra.
Dir. Georg Solti.
Decca digital
430 228-2 D.II.

Gravació el mes de novembre de 1990 en una audició "en viu" en la gran sala de la Filharmonia de St. Petersburg. Versió presumiblement definitiva d'una de les menys prodigades partitures del compositor, enfront de les conegudes *Tercera*, *Cinquena*, *Setena* o *Novena simfonies*. Es tracta, en efecte, d'una obra difícil, gairebé revessa per les complicacions tonals amb què fou concebuda i per la llegenda amb què s'acompanyen les successives versions del mateix compositor en les quals va refer parts substancials i establí encara a darrera hora importants talls que la deixaren "reduïda" a la respectable durada de 75 minuts. Es tracta, de fet, de la versió feta el 1955 per Leopold Nowak, que respecta aquelles darreres decisions de Bruckner. Com a exemple d'una de les més wagnerianes simfonies del compositor ara és acollida per Solti amb consciència clara d'aquesta paternitat. Fa una profunda anàlisi sobretot de l'arquitectura harmònica que se serveix del vell esclat del metall de Chicago, desenvolupat, com és proverbial, fins a la perfecció pel director. Els corals brucknerians, igualables, reben aquí

una realització de luxe amb el compacte empaquetament de Solti. Hi ha un equilibri sonor prodigiós com a fruit d'una dosificació exquisida del so. Quant a les cordes i la secció de fusta, és una de les realitzacions de Solti que sorprenen amb una impregnació més europea, qui sap si per l'anècdota de la gravació feta a les vores de Neva o pels anys de mestratge del director al capdavant de l'orquestra americana. El resultat és, en definitiva, el producte de l'assimilació total de la partitura per una lectura apassionada i fidel. Al marge de tot volem destacar encara la suprema estructura dialèctica que assoleix Solti en el llarg moviment lent, l'"Adagio", el més extens dels quatre i que en aquest cas esdevé com un llarg poema simfònic central que culmina la justificació de tota l'obra. Aquest és un dels instants més feliços del director. ●

Josep Casanovas

BRUCKNER:
Simfonia
núm. 7

The Cleveland
Orchestra sota la
direcció de Christoph
von Dohnanyi.
Decca digital
430 841-2 D.II

Enfront de la gravació que Solti acaba de publicar amb la *Vuitena* de les simfonies de Bruckner, aquesta apareix com una nova versió de la *Setena*, una de les més divulgades. Per a la seva producció, Cleveland ha escollit un director encara no conegut al nostre país però

que forma ja entre els més importants del moment internacional. Es tracta d'un director, nèt ja del conegut compositor Ernst v.D., d'ascendència hongaresa i avui de nacionalitat alemanya, que ha fet una carrera que en cert sentit pot comparar-se a la de Solti. En efecte, al marge de l'esmentada ascendència, hi ha una mateixa carrera iniciada i seguida llargament "a l'alemanya" en la pràctica dels teatres d'òpera centreuropeus i anglesos. Sexagenari ja, és posseïdor d'una tècnica i capacitat d'anàlisi excepcionals. És requerit per als muntatges més revessos, com el de l'òpera de Schönberg *Moses und Aron*. La present *Setena* de Bruckner és fruit d'un tractament minuciós de la partitura, feta amb un propòsit de versatilitat clara. Es destaca clarament la preferència pel lirisme simfònic convencional, defugint sistemàticament el colossalisme brucknerià. No hi manquen, efectivament, els habituals corals amb el seu caire espectacular, però estem en presència d'una lectura que més aviat ens acostia als cànons celibidachians. Atenció, doncs, al docte i sensible muntatge de Dohnanyi, que no deixa racó de Bruckner sense explorar i realitzar satisfactoriament. Cada retorn als temes del compositor és amorosament reprès i recomençat amb una nova empenta fins a bastir una simfonia d'una rara transparència. Amb versions d'aquest tipus es consumarà sens dubte una aproximació definitiva a Bruckner, sense que les seves dimensions colossals siguin ja un impediment per seguir apassionadament el decurs dels seus desenvolupaments. ● J.C.P.



HAYDN:
Quartets de
corda op. 54
i op. 55
(Tost-
Quartette)

Amadeus Quartet,
Deutsche Grammophon,
437 134-2

Aquestes dues sèries, de tres quartets cada una, datades l'any 1788, acrediten la total maduresa creadora que Haydn havia assolit en aquella època, la qual, en aquest cas, es manifesta a través d'un mitjà instrumental, el quartet de corda, impermeable a qualsevol element extern i que, per tant, no més pot traduir les essències més pures de la música, un fet que no impedeix que aquests dos *opus* haydnians responguin a formes i estils d'escriptura molt diversificats i mostrin, doncs, una gran varietat de concepció, en un fabulós exercici d'estil. És interessant de constatar, d'altra banda, que

dos anys abans s'havien publicat els sis quartets de Mozart "dedicats a Haydn", els quals, d'acord amb aquesta dedicatòria, denoten la influència del patriarca austríac; ara, però, és Haydn qui, per la seva banda, sembla acusar rebut d'aquesta dedicatòria, en deixar sentir, aquí i allà, alguns girs melòdics i cromatismes harmònics de clar llinatge mozartià.

La interpretació del Quartet Amadeus —un dels conjunts del seu gènere que han fet època—, enregistrada els anys 1971 i 1972, respon a l'aurèola clàssica que aquesta agrupació s'ha forjat; hom no hi pot detectar, aparentment, una recerca sistemàtica i asèptica de detalls de fraseig i articulació, ni, tampoc, d'efectes rebuscats, però es beneficia del solatge d'una llarga familiaritat amb l'estil clàssic i el balanç quartetístic. És —podríem dir— una interpretació de veterans, però no pas mancada de saviesa, d'esperit i d'energia. ● L.L.M.

FRANZ
SCHUBERT:
Schwanengesang
i cinc Lieder.

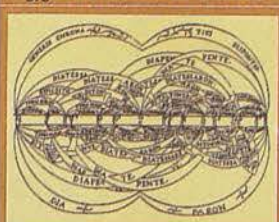
Brigitte Fassbaender;
al piano Aribert
Reimann,
Deutsche Grammophon
Stereo 429
766-2 C.II. Digital

Estem en presència d'un "quasi" cicle de *Lieder* de Schubert, ja que si la *Bella Molinera* o el *Viatge d'hivern* estan concebuts com a tals pel compositor, aquest *Cant del Cigne* sorgeix en canvi com un producte pòstum prou ocasional a cura de l'editor Haslinger. Són, per tant, catorze poemes de Seidl, Rellstab i Heine que integren un plausible "programa" de concert tenint en comú únicament referències estilístiques de gran dramatisme i sobrietat. Considerat o no com un literal cant de cigne, és a dir com un testament estètic, hi trobarem un sentit de plenitud que Brigitte Fassbaender recull amb una intel·ligència d'artista refinadíssima. La seva calidesa lírica sembla haver assolit un instant de perfecció que fa d'aquesta darrera gravació un testimoni excepcional. Hom hi trobarà exemples coneguts com la *Serenata*, el *Doble*, *Tardor* o la *Filla del pescador*. Finalment s'hi afegeixen per completar el compacte cinc *Lieder* en què, com el cicle inicial, es compta amb una actuació de l'acompanyant Aribert Reimann de considerable qualitat, equilibri absolut i presència sensible en els freqüents episodis de mà esquerra que comporta el programa. ● J.C.P.

**ARMENGAUD,
Jean Pierre:
Erik Satie.
Una
biografia
para el
piano.**

Parsifal ediciones.
Barcelona, 1991.

J. Javier Goldàraz Gainza



AFINACION Y TEMPERAMENTO
EN LA MÚSICA OCCIDENTAL

Alianza Música

**GOLDÁRAZ
GAINZA,
J. Javier:
Afinación y
tempera-
mento en la
música
occidental.**

Alianza Editorial S.A.
(Colección Alianza
Música). Madrid, 1992.

Jean Pierre Armengaud
Erik Satie
Una biografía para piano



Es tracta de la versió en llengua castellana de la biografia de Satie publicada el 1988 per la Librairie Séguier de París, l'aparició de la qual omple un buit en la nostra musicografia i aporta una visió de l'obra pianística del singular compositor francès, contemplada des del prisma d'un intèrpret, però no pas tancada a les consideracions purament estètiques ni a les dades biogràfiques, riques en components anecdòtics i pintorescos, que sovint han monopolitzat la imatge del compositor.

Ja la introducció de l'obra inclou una preciosa síntesi d'aquests tres aspectes i situa de manera original l'obra de Satie, amb apassionament però amb objectivitat, en la circumstància de la seva època i situació, per concretar-los, en el decurs del llibre, compulsats amb la realitat d'una obra que, al mateix temps, és contemplada des del punt de vista de la seva interpretació pianística.

Armengaud remarca l'essencial ambivalència de l'obra de Satie, del seu univers al mateix temps irònic i desesperat, d'una banda desinhibit i ple de desconcertants trets humorístics i, de l'altra, d'una autèntica actitud

revolucionària, al nivell estètic i ètic, en tant que reflecteix una aventura humana marginal i intenta inserir-la en una utopia artística. Una ambivalència que es manifesta, *a posteriori*, en la mateixa dualitat de judicis contradictoris que l'obra de Satie ha merescut per part de la posteritat: precursor del dadaisme (amb la tècnica surrealista de l'absurd, per mitjà de l'aparellament de textos literaris i musicals inconnexos) i d'un cert i remot minimalisme, reconegut amb complaença per John Cage, Satie ha estat, en canvi, objecte de menyspreu pels defensors d'un pensament musical autònom i racionalitzat (Boulez).

Aquesta monografia emmarca en el context cultural propi la valoració objectiva de la música de Satie, a partir de la realitat de la seva obra pianística, entre les dues esmentades actituds que podrien determinar la clau de la seva valoració, i aporta, al mateix temps, una reflexió necessària no solament a l'entorn d'una música concreta sinó també de les qüestions estètiques fonamentals que són a la base de la seva gènesi. ● LL.M.

El problema de l'afinació de l'escala musical, des dels temps remots de l'antiguitat clàssica, ha estat objecte de llargues discussions teòriques, multiplicades fins a l'excés des del moment en què incidiren de manera directa en la pràctica, per la mateixa evolució històrica del llenguatge musical, amb la lògica implicació en el terreny de la construcció i afinació dels instruments de sons fixos. En qualsevol cas, si bé, en general, la pràctica musical ha precedit les formulacions teòriques corresponents, no podem minimitzar l'abast cultural dels seus fonaments filosòfics previs, si pensem que, de sempre, l'art musical ha estat profundament imbricat en una determinada concepció del món.

D'altra banda, cal dir que l'acceptació general de l'axioma de la nostra escala temperada (una solució de compromís per permetre l'execució musical a partir del moment en què l'expansió de la tonalitat clàssica havia arribat a uns límits extrems) suposa una simplificació que sacrifica la puresa harmònica natural de certs intervals com les possibilitats expressives de l'element

melòdic. En aquest sentit, la cada dia més freqüent adopció de sistemes històrics d'afinació, de resultes de l'aparellament de les investigacions musicològiques i les escoles d'interpretació, ha posat a l'abast de les experiències auditives del públic musical una realitat sonora que semblava superada i relegada a l'oblit; és per això que és oportú el contingut d'aquest volum, que proposa, de la manera menys àrida que permet la matèria tractada, els fonaments teòrics i les adequacions pràctiques que sustenten tant les temptatives històriques com les formes actuals dels sistemes d'afinació.

Cal dir, finalment, que aquest llibre (que exposa una problemàtica que va preocupar durant segles els músics i teòrics) no és un mètode pràctic per a l'afinació d'instruments, sinó una exposició teòrica de la gènesi històrica dels diversos sistemes d'afinació i de les necessitats pràctiques que van intentar solucionar. En aquest sentit, proporciona una informació d'interès als afeccionats i professionals que vulguin ampliar la seva cultura musical. ● LL.M.

Concerts de Marata

1992

Octubre, 25 **ORATORIUM, Escola i Aula de Gregorià** Cant gregorià
Joan M. Aragonès i Rebollar, *director*

Novembre, 8 **Sarah Carrère**, *kora* Música i cants senegalesos

1993

Gener, 17 **Queralt Roca**, *clarinet*
 Albert Gumí, *clarinet i corno di bassetto*

Obres de C.Ph.E. Bach,
 F.J. Haydn, I. Muller,
 W. Schnneider, A. Frank,
 S. Dikener, T. Borràs,
 E. Martínez, A. Gumí
 i H. Booth

Febrer, 28 **Anton Serra**, *flauta travessera* Obres de G. Tartini,
Stanislav Stepánek, *violí* J.Ch. Bach i L.v. Beethoven
Santi Burgos, *viola*

Abril, 18 **Claudi Arimany**, *flauta travessera*
Stéphanie Lecomte, *arpa*

Obres de J.S. Bach,
W.A. Mozart, L. Spohr,
G. Rossini, G.Cr. Wagenseil,
F. Mendelssohn, G. Donizetti,
G. Fauré i F. Doppler

Lloc: Parròquia de Santa Coloma de Marata

Les Franqueses del Vallès

Hora: A les 10 h. del matí

Adreça: Concerts de Marata

Apartat 151

08400 GRANOLLERS

Tel.-Fax: 849 31 04

Per fi, com el primer dia



L'any 1910 es va acabar de construir un dels edificis més singulars de Barcelona: la casa Milà o, com se la coneix popularment, La Pedrera, obra de l'arquitecte Antoni Gaudí.

Des d'aleshores han passat vuitanta anys. Ara, gràcies al patrocini de CAIXA DE CATALUNYA, en col·laboració amb altres organismes públics, se n'ha fet una fidel i acurada restauració, amb la qual cosa ha recuperat totalment el seu aspecte i bellesa inicials.

I ens ha quedat, per fi, com el primer dia. Perquè la Pedrera s'ho mereixia: perquè és un dels edificis més significatius del modernisme a Catalunya i de l'arquitectura mundial; i perquè ha estat declarat recentment Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO. Felicitats.

CAIXA DE CATALUNYA

