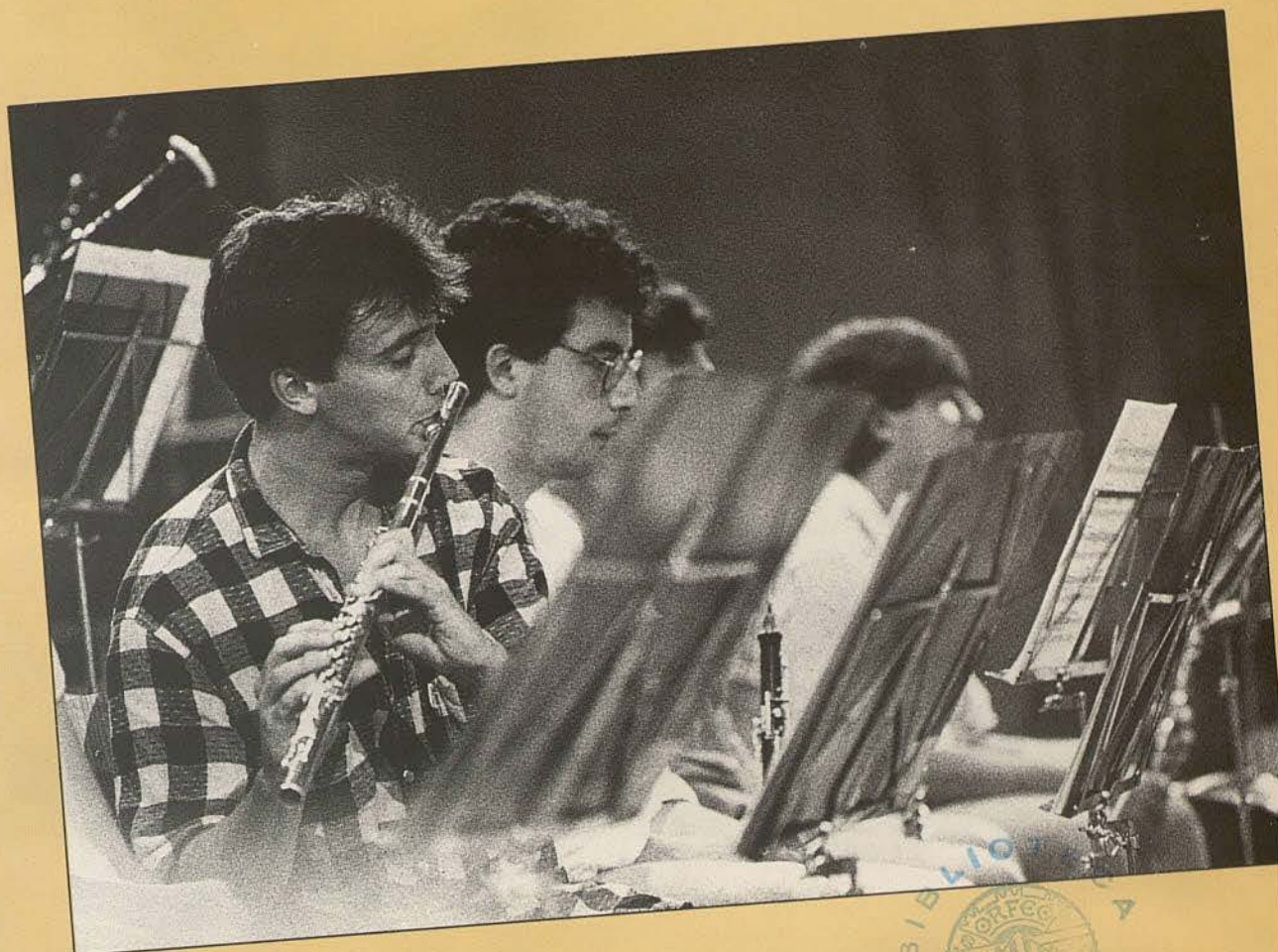


catalunya música revista musical catalana

NÚM. 99 PREU: 425 PTES

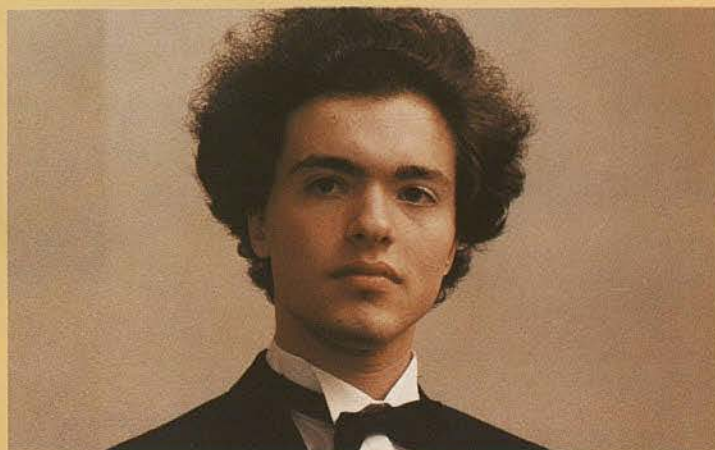
GENER 1993



JOVE ORQUESTRA, PEDAGOGIA I PROFESSIÓ

KISSIN

*l'últim
geni
jove*



GRAVADOR: UN OFICI PERDUT



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?

(2. La Unió Econòmica i Monetària)

El tractat de Maastricht crea, a més de la Unió Política, una **Unió Econòmica i Monetària**.

La Unió Econòmica i Monetària, servida per una **moneda única** i per un **Banc Central Europeu**, reforça la capacitat perquè la Unió Europea sigui competitiva a nivell internacional.

Hi ha una sèrie de mecanismes que asseguraran l'equilibri entre els diversos components i sectors de la Unió:

- La **Carta Social Europea** promou la millora de les condicions de vida i de treball de la mà d'obra i afavoreix la seva igualtat dins el progrés.
- El **Fons de Cohesió Econòmica i Social** mira de reduir la separació entre els nivells de desenvolupament de les diverses regions i l'endarreriment de les menys afavorides, compreses també les zones rurals, i presta una atenció especial als sectors industrials en crisi i a l'ajut als treballadors afectats (Fons Social Europeu). Hi pren, a més, una rellevància especial la protecció del medi ambient i les xarxes de comunicació transeuropees.



99

catalunya música

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 99, GENER 1993

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

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

Col·laboren en aquest número:
**PERE ARTÍS, HELENA BAYO, FRANCISCO
BUENO, XAVIER CASANOVAS-DANÉS,
JOSEP CASANOVAS, CESC, JAUME
COMELLAS, M. LLUÏSA CORTADA,
RICARD GILI, CARLES LOBO, CARME
MARTÍNEZ, TERESA MARTÍNEZ, LLUÍS
MILLET, AGUSTÍ MONTELLÀ, MÒNICA
MONTORIOL, JORDI MORA, VICTÒRIA
PALMA, JORDI PUNTAS, JOSEP M.
SAPERAS, FRANCESC TAVERNA-BECH i
JOSEP M. VILAR.**

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

SUMARI

revista musical catalana

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



CONCURS

SCHERZANDO

DISCOS



- 5** *Posar fre als caixets desorbitats*
- 6** *Joaquim Guerin. El darrer gravador manual de partitures*
per Helena Bayo i Teresa Martínez
- 11** *Joan Enric Lluna. En un moment dolç de la seva carrera*
per Francisco Bueno
- 13** *Mikrokosmos: "Estimats Reis d'Orient..."*
per Pere Artís
- 17** *Del seu affm. Sr. Enric Morera.*
per Jaume Comellas
- 18** *El centenari del Conservatori de Sabadell*
per Josep M. Vilar
- 21** *Un protagonista il·lustre*
per F. Taverna-Bech
- 22** *Un Rossini religiós de cambra*
per Xavier Casanovas-Danés
- 24** *Intent de recreació d'un estil*
per Josep Casanovas
- 25** *Jove orquestra, eina professional*
- 26** *Joves orquestres: conceptes i funcions generals*
per Jordi Mora
- 30** *Des de quaranta anys d'experiència privilegiada.*
Opinions recollides per Ll. M.
- 33** *La voluntat de crear professionals de la música*
per Mònica Montoriol
- 38** *Entre els estudis i la professió*
per Teresa Martínez
- 40** *Evgueni Kissin o el diàleg impossible*
per Carme Martínez
- 46** *Catalunya Música proposa.*
Des del Liceu en directe
per Victòria Palma
- 47** *El nacionalisme polonès de Szymanowski*
per Carles Lobo
- 50** *La gazza ladra torna al Liceu al cap de 122 anys d'absència*
per Jaume Comellas
- 52** *XXIVè. Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Mostra dels estils actuals del jazz*
per Ricard Gili
- 54** **per Cesc**
- 55**
- 56**

Cicle de Concerts de Valls

Programació 1993

Dissabte,
9 gener
Centre de Lectura
10 h. vespre

DUO BOZZA
Andreas Evers, *flauta*
Stephan Schäfer, *guitarra*

G.F. Händel, F. Carulli,
G. Fauré, C.P.E. Bach
i I. Ibert

Dissabte,
6 febrer
Centre de Lectura
10 h. vespre

DUO DE PERCUSSIÓ
Ignasi Vila
Ramon Torremilans

B. Molenhof, M. Miki,
G. Burton, M. Glenworth,
D. Malanska, D. Samuels
i D. Friedman

Dissabte,
5 març
Centre de Lectura
10 h. vespre

Olvido Lanza, violí
Eugènia Gassull, piano

Programa a determinar

Dissabte,
8 maig
Centre de Lectura
10 h. vespre

Vicent Oliver, trompeta
Lluís Avendaño, piano

H. Purcell, J.S. Bach,
G. Tartini, J.B.G. Neruda,
D. Scarlatti i J.N. Hummel

Centre de Lectura
C./ de la Cort, 44
43800 VALLS

Organitza

Joventuts Musicals de Valls (Alt Camp)



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Una reunió celebrada recentment al Palau de la Música Catalana, amb la presència de representants de la majoria d'auditoris i teatres d'òpera de tot l'Estat, ha servit, entre d'altres coses, per posar en evidència la necessitat de posar fre a l'espiral inflacionista dels emoluments de les grans figures de la música i d'una manera especial de les de la lírica.

Aquest és un tema condemnat a esclatar, atès que la problemàtica ha arribat a uns nivells de gravetat insostenibles. Una sèrie de fets diversos ha portat a un estat de desori, dia a dia més insostenible, del qual n'estan resultant víctimes, especialment, els teatres i auditoris d'una importància secundària en el context universal, entre els quals s'hi troben tots els de l'Estat.

En un marc contextual complex, s'hi han congriat fets tan explícits com l'increment desmesurat de protagonisme públic de les grans figures, els comportaments exhibicionistes de polítics hiperpreocupats per aprofitar el potencial d'imatge que ofereixen aquestes grans figures, gestors amb afanys de notorietat, i finalment, un clima de competència entre teatres, esforçats en la tasca d'aconseguir els favors dels noms més encimbellats.

Tot això ha estat hàbilment explotat per artistes i pel seu entorn d'agents, empresaris, etc., que han pogut treure un profit excepcional d'una situació no menys excepcional.

Algunes figures han usat i abusat fins a l'escreix de les circumstàncies i, si cal, han justificat, fins i tot en termes patriòtics, el seu comportament, tot exigint guarismes monetaris siderals a teatres i auditoris patris mentre que s'acomodaven a xifres en alguns casos increïblement més moderades davant dels grans àmbits operístics i concertístics internacionals. I a més, cuirassant els engreixats ingressos, sovint aconseguits gràcies al contribuent patri, en els tòpics paradisos fiscals.

Ara sembla que es vol posar fre a aquesta situació. I una de les millors maneres d'aconseguir-ho és coordinant polítiques de contractació i evitant de caure en els paranys en els quals tan alegrement ha anat a raure alguna vegada, qui més qui menys, tothom. De moment s'ha posat en marxa una dinàmica d'intercanvi d'informació que pot resultar molt valuosa de cara a assolir una situació de transparència i homogeneïtzació de criteris.

La cultura és un bé i un servei públic i entre tots –institucions que la financien, gestors, destinataris i artistes– han de servir aquesta realitat. I amb això no es pretén negar el dret a la retribució justa, i si cal generosa, de la praxi musical. Però sí l'exageració insultant i ofensiva.

Posar fre als caixets desorbitats

JOAQUIM GUERIN

El darrer gravador manual de partitures



per HELENA BAYO i TERESA MARTÍNEZ

Avui dia les noves tecnologies milloren els processos industrials i hi atorguen un caràcter de modernitat i operativitat. Però també han desplaçat i han fet desaparèixer oficis, sobretot de tipus manual i artesanal. Si hi ha una màquina de nova tecnologia que domina qualsevol terreny laboral, incloent-hi la cultura i l'art, aquesta és l'ordinador. De fet, ja no podem imaginar-nos cap gestió sense la col·laboració d'aquest estri tan útil. I un dels oficis que han quedat desplaçats per l'ordinador és el de gravador manual de partitures, un ofici cent per cent manual, cent per cent artesanal. Per això hem volgut rescatar-lo en la memòria de Joaquim Guerin, el darrer gravador manual de partitures de tot l'Estat.

Joaquim Guerin, barceloní de 67 anys, és, ara per ara, el darrer gravador manual de partitures de l'Estat. Des que el 1941, amb 16 anys, entrà d'aprenent a l'editorial Boileau de Barcelona, tot compaginant els estudis al Conservatori del Liceu i l'ofici, sempre ha estat vinculat a l'editorial. Joaquim Guerin estudià violí i violoncel, i com a intèrpret podem destacar la seva participació al Liceu i al quartet Ars Nova. *El meu pare, que era catedràtic al Conservatori, coneixia la família Boileau i així vaig començar l'ofici juntament amb el meu germà gran. Aleshores treballava a Boileau als matins i a les tardes estudiava al Conservatori. Quan vaig acabar la carrera musical vaig decidir-me per la gravació.*

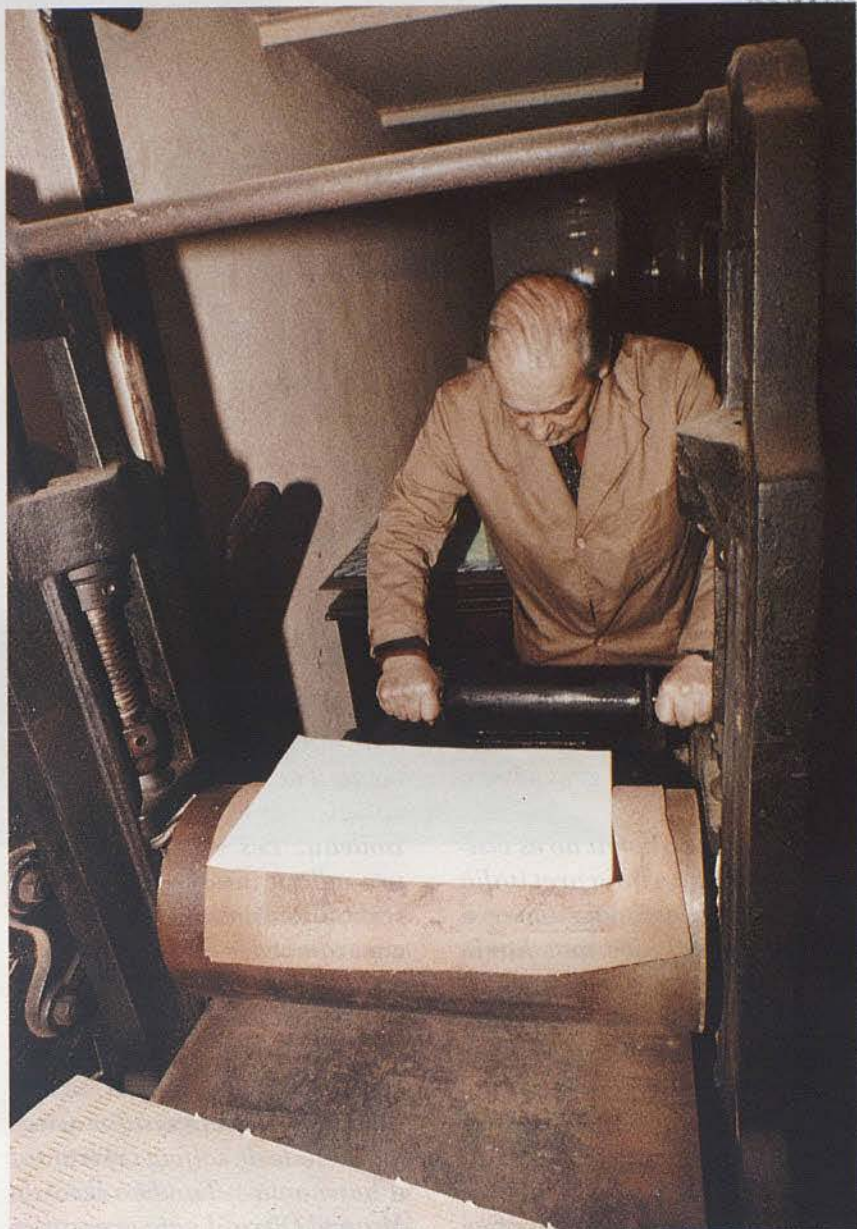
Joaquim Guerin ens rep al seu taller, als baixos de Boileau, un habitacle minúscul ple d'estrís de gravació —burils, punxons, planxes de metall...— i que és presidit per dues làmines amb les imatges de Rossini i Liszt. Ens fa una demostració del seu ofici, manual totalment.

— És del tot imprescindible tenir coneixements musicals per a desenvolupar aquest ofici?

— Sí, almenys cal tenir-ne nocions, perquè pots trobar-te amb textos i partitures complicats que has de saber repartir correctament, i això vol dir que els valors han d'encaixar. Certament, s'ha de dominar el tema. Per exemple, les partitures de Wagner o Txaikovski, i no diguem la música contemporània, són força complexes.

— A part del coneixement musical, en què consistia l'aprenentatge de l'ofici?

— Primer es comença fent pals com a l'escola, com si fos cal·ligrafia. Vaig començar fent línies rectes amb els burils i a fer centenars de barres per



Entintant la planxa al torn manual

tal que en quedessin tres o quatre completament rectes. I també feiem pràctiques amb les lletres copiant pàgines de diari i... vinga a clavar a la planxa!

L'any 1941 hi treballaven sis operaris, al taller de gravació, però abans de la guerra civil n'eren molts més perquè hi havia força feina amb els cuplets i les cançonetes. La postguerra significà la crisi per a tothom i els músics ho van passar molt malament, fins a la creació de l'Orquestra Municipal, que recollí músics de la Banda Municipal i de l'Orquestra Pau Casals, explica Guerin fent memòria.

— En aquella època, quants tallers de gravadors hi havia a Espanya?

— No n'hi havia cap altre, érem els únics. Si hi havia alguna feina la feiem aquí, perquè Boileau era l'única editorial que feia gravat. Paral·lelament també hi havia les feines de copistes de partitures o de símilgravat de partitures, però això ja és una altra qüestió.

— Així doncs, competidors espanyols no n'hi havia. I d'estrangers sí?

— Tampoc. A França editaven els seus mètodes pedagògics musicals. A Alemanya i els Estats Units també. Cada país



Joaquim Guerin reafermant el clavat amb el martell

feia les seves pròpies edicions.

– Alguna vegada ha visitat el taller d'algun altre gravador a Europa?

– No. Normalment no es visiten. Recordo un intèrpret italià d'oboè, amb qui vaig tocar a l'Institut Britànic, que havia treballat per a l'editorial Ricordi italiana. Vaig preguntar-li com treballaven i va dir que mai no havia vist el taller. Però no crec que el sistema fos gaire diferent del nostre. Tinc una revista de l'any 1900 amb fotos d'un taller francès i on explica el procés. Era el mateix que el nostre.

– Vostè ha estat mestre d'altres gravadors?

– Sí. Però no van resistir la feina i ho van deixar.

– És a dir, que després de vostè ja no hi ha ningú més.

– No, ningú més. I a altres països no crec que en quedi ningú més. A Espanya només en sabem el meu germà, que és més gran que jo, i jo mateix.

– Les partitures que gravava, eren normalment originals o bé li arribaven per mitjà d'un copista?

– Sempre que ha estat disponible un original, jo el gravava directament, sobretot si eren de músics d'aquí, com ara en Mo-

rera o mossèn Higiní Anglès, a qui havia conegut personalment. Tots els seus temes musicològics els ha gravat i imprès Boileau. Les seves obres sempre m'han interessat molt, pel treball continuat amb ell, així com també les de Querol i mossèn Llorens.

– Amb quins compositors, ha tingut tracte personal?

– Recordo Zamacois, a qui havia fet la impressió musical del mètode de solfeig i el tractat d'harmonia. També recordo Manuel Oltra. I vaig gravar les partitures de guitarra de Tarragó, de Sors, Torrent... En aquella època vaig fer moltes obres de pedagogia, perquè d'obres musicals importants se'n feien poques, excepte les de Mompou, i aquestes s'editaven a França.

– Els mateixos compositors rectificaven sovint la primera prova que es corregia?

– Més que això, de vegades, un cop feta la feina, el compositor s'havia descuidat alguna cosa i s'havia d'incloure després. Nosaltres els dèiem que repassessin bé perquè encara que un acord estigués equivoccat, el mateix compositor el donava per bo. I és que ho tenia tan ficat a dins que ni se n'ado-

nava. Alguns eren molt meticulosos i d'altres no tant.

– Quins compositors es destacaven, doncs, per la netedat de la seva escriptura i quins no tant?

– Manuel Oltra és polít i meticulós. Zamacois tot el contrari. De vegades escrivia la meitat i tu havies de desenvolupar la resta. Recordo que una vegada em van portar de l'antiga Acadèmia Granados un manuscrit fet per Frank Marshall i era un veritable miracle entendre'l.

– Es pot arribar a conèixer la personalitat d'un compositor per la gravació de la seva música?

– Més que res es veu si en sap o no en sap, de música. Perquè també hi ha hagut molts als quals ha interessat editar i ells mateixos s'han pagat l'edició. N'hi havia de bons i de no tan bons. Però els que editava la mateixa editorial Boileau ja eren músics reconeguts.

– En alguna ocasió ha hagut d'arreglar l'escriptura per exigències tipogràfiques?

– Sí. Nosaltres arreglàvem coses, com posar cues amunt o avall. Però els matisos d'interpretació no els podíem tocar. Per exemple, si alguna vegada algun gravador ho havia fet amb una obra d'Anglès, ell deia: ep!, no feu el savi!

– Era aleatori el nombre de pentagrames per a cada full?

– Repartir una obra és una feina difícil, perquè has de saber el nombre de fulls que ocuparà i has d'anar comptant notes per fer la repartició, i anar temptejant perquè quedi quadrat. Aquest aspecte és el darrer que s'aprèn a l'ofici. No pots fer-ho bé fins que no has fet moltes obres, i la pràctica et diu el que cabrà i no cabrà. Nosaltres sempre acabàvem l'última pàgina amb pentagrames fins a peu de pàgina. Si mirem edicions de qualsevol editorial del món, veurem que no es deixa-



La taula de treball de Guerín amb els burils i punxons

ven espais blancs al final de l'obra. En canvi ara, amb els ordinadors, sí que es deixen blancs. També s'ha de tenir en compte, sempre que es pugui, repartir de forma que resulti còmode per tombar els fulls de la partitura a l'hora d'interpretar. Així, per exemple, es mira de deixar pauses al final del full, però quan aquestes pauses no hi són, no pots fer-hi res. Això passa molt sovint amb les peces per a piano. Amb d'altres instruments, com ara la flauta, si hi caben 24 pentagrames en dos fulls, potser ja és suficient per acabar el moviment sense tombar cap full.

Fa una estona que Joaquim Guerín ha esmentat l'ordinador. Des de fa ja uns quants anys, l'ordinador ha substituït la gravació manual. Un cop més la màquina ha suplantat l'home i, com a conseqüència, la seva feina. Podem suposar una lluita home-màquina, però en el cas de Joaquim Guerín aquest "canvi" no ha estat dramàtic.

— Com veu vostè l'ordinador?

— Francament, la màquina és més perfecta en el sentit que alguna vegada jo podia deixar alguna cosa més torçada... i la màquina és matemàtica. Segons el meu parer, però, el gravat a mà deixa una petjada més personal.

— Llavors, vostè no veu la màquina com un element que l'hagi desplaçat laboralment.

— No. És el progrés. Aquest és un ofici difícil, i ara, amb l'ordinador, és més net i ràpid. Encara que conec una mica el seu procés, mai no he treballat amb l'ordinador. De fet, ja fa temps que Boileau treballa amb els millors sistemes d'edició existents al mercat, i jo, com que estic jubilat, no n'he sortit perjudicat.

— La feina de gravador donava al mateix gravador una importància especial dins la cadena d'edició?

— No. El gravador era un més de la cadena. De fet, la gent no acostumava a tenir present com es feia la música gràficament. Per això moltes

vegades venien estudiants del Conservatori al taller per conèixer aquest aspecte que, a la fi, és el que dona a la música la seva representació gràfica.

— Llavors, qui s'emporta el prestigi d'una edició?

— El prestigi d'una edició s'engloba dins el prestigi de l'editorial i no en una peça concreta del procés.

— Quant de temps podia trigar a fer una edició?

— Depèn. Per exemple, havíem fet Les cantigues a Santa Maria, d'Alfons X el Savi, i vàrem trigar aproximadament un any. En canvi, d'altres obres menys llargues o complexes es trigava menys. Tot el procés es vigilava molt perquè no apareguessin errates i poder oferir un producte de qualitat.

— Recorda alguna anècdota a propòsit d'això?

— Sí. Recordo una que em van explicar abans d'entrar d'aprenent. Era el cas d'una edició a punt de sortir en la qual la paraula "sonata" apareixia com "sotana".



El procés de gravació manual

La gravació manual de partitures, en la qual ha treballat Joaquim Guerin des dels seus inicis en l'ofici fins al sistema *offset* actual, té com a suport una planxa —de 29 cm per 20 cm, i 2 mm. de gruix— sorgida d'un aliatge de plom, antimoni i estany (el plom és dur, l'antimoni tou, i l'estany els lliga; si la planxa fos només de plom, les notes i lletres s'ensorrarien a l'hora de clavar-les). Normalment les planxes es feien al taller fonent els metalls en una petita caldera i modelant-les en un motlle (de fet, la mateixa planxa es pot fondre i tornar a fer servir).

Un cop feta la planxa, comença la gravació—que es fa a l'inrevés, és a dir, de dreta a esquerra— nota a nota, lletra a lletra, ratlla a ratlla, a pols, amb els estris propis: burils, regles, compassos, martells, punxons (o tipus, notes i lletres en relleu), pautes de pentagrama (com els tipus, cinc línies en relleu), etc. Un cop gravada la planxa, aquesta es tinta amb un rodet entintat. Es posa un paper sobre la planxa tintada i tot plegat es passa per un torn manual. Així s'obté la prova de partitura "en negatiu" (notes en blanc i fons de paper en color). La prova es corregeix, si hi ha errates aquestes es corregeixen a la planxa original (s'allisa l'errata i es torna a clavar). Es treu una altra prova de paper per tornar a revisar. Un cop tot és correcte, es procedeix a la impressió traslladant el relleu "cap endins" de la planxa a una altra planxa, d'un suport de metall del tipus del zenc, d'on s'obté un relleu "cap enfora". Abans d'aquest sistema s'utilitzava la litografia.

JOAN ENRIC LLUNA

en un moment dolç de la seva carrera

per FRANCISCO BUENO

Conscients de la importància d'aquest intèrpret en el present i el futur, «Catalunya Música/Revista Musical Catalana» tingué una conversa amb Joan Enric Lluna. La conversa està justificada pel seu dilatat currículum, tot i tenir una relativa curta edat (va néixer el 1962, a València), pel seu quefer artístic actual i els projectes en el futur. La seua trajectòria és eloqüent: va obtenir el Premi d'Honor al Conservatori Superior de Música de València, el 1981. Posteriorment, fou becat per a estudiar al Conservatori d'Anvers (Bèlgica), on aconseguí la màxima distinció, el 1986. Allí estudià amb W. Boeykens. I amb Anthony Pay, estudià a Londres, al Guildhall School of Music.

El 1987 guanyà el Primer Premi del Concurs Internacional de Joventuts Musicals a Belgrad, i el Primer Premi a la International Young Concert Artists Competition, celebrada al Royal Tunbridge Wells (Regne Unit). Des d'eixe moment, ha actuat com a solista en festivals com el de Dubrovnik (ex-Iugoslàvia) o a París, i a les més prestigioses sales de concerts de Londres (Wigmore Hall, Barbican Hall, Purcell Room), Madrid, Barcelona, València, Edimburg, etc.

També l'han acompanyat importants orquestres: l'Orquestra de Cambra de Praga (ja esmentada per la seua actuació al nostre Palau), la Filharmònica de Belgrad, la Junior Guildhall String Ensemble, la JONDE, les Simfòniques de Tenerife, Astúries i València; i, fins i tot, ha estat dirigit per importants directors, com



Ros-Marbà, Edmon Colomer i Mathias Aesbacher, entre altres.

Ha rebut també nombrosos guardons espanyols. Potser el més important siga el del Concurs Permanente de Juventudes Musicales, el 1983. Membre convidat de l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields, la London Symphony Orchestra, el Nash Ensemble de Londres i la Chamber Orchestra of Europe, Joan Enric Lluna no ha oblidat, tampoc, el magisteri del seu instrument i dels grups de cambra. Així, ha impartit cursos per tot Espanya i ha estat professor al Junior Department de la Guildhall School of Music de Londres.

Tampoc no ha descurat el món de la discografia: per al segell Novallis ha enregistrat la *Simfonia concertant K. 297 b*, de Mozart, amb l'English Chamber Orchestra, dirigida per Leopold Hager. Per al segell Harmonia Mundi ha enregistrat el *Concierto para clave y cinco instrumentos*, de Manuel de Falla, dirigit per Edmon Colomer. Així mateix, ha realitzat gravacions per a la BBC, Ràdio 3 de Londres, RNE, Radio 2, Catalunya Ràdio, etc.

Durant la nostra conversa li preguntàrem pel seu moment artístic actual: *És molt important per a mi, perquè estic entrant en el cercle de músics més distingits.*



Joan Enric Lluna amb l'Orquestra de Cambra de Praga

És un moment, aquest, en què jo pateix molta tensió i il·lusió; pel fet de realitzar coses que sempre he ensomiat: grans directors d'orquestra que treballen amb mi, excel·lents repertoris...

Precisament sobre els directors, li preguntarem a propòsit de quins han estat els que més han contribuït a millorar-lo:

– La veritat és que això depèn del management i de l'interès que els grans directors tenen per mi.

– Quan li preguntarem sobre el panorama del clarinet, el seu instrument, a Espanya, va respondre el següent:

– Hi ha una deformació, a Espanya, dels instruments de vent. A València, per exemple, es considera un instrument de banda. Així mateix, es té un desconeixement general del repertori. A Anglaterra, hi ha una gran quantitat de clarinetistes, que no tenen prejudicis. Això ve donat, entre altres coses, perquè el nivell cultural és més alt; fet, aquest, molt important. Ara bé: aquest panorama està canviant sensiblement. Actualment els estudiants més joves són més

inquiets, viatgen molt per Europa i, fins i tot, consumeixen més música. Jo crec que la realitat musical actual és superior a la de fa vint anys. Esperem que els polítics o les iniciatives privades donen suport a aquesta nova realitat. Pel que fa a València, particularment, cal racionalitzar la tradició –massa localista– de les bandes de música. És molt lloable la incorporació d'instrumentistes de corda a eixes bandes, perquè això suposa un autèntic planter de músics. De tota manera, i parlant d'Espanya en general, fa falta elevar la música a la vida quotidiana a través dels mitjans de comunicació. Avui per avui, la música està molt lluny de la joventut.

A la nostra pregunta de quins són els seus compositors preferits, Joan Enric Lluna ens comenta:

– Mozart va escriure una obra mestra: el seu Concert per a clarinet. Així mateix, m'agrada molt la literatura clarinetística de Brahms (Sonates i Quintet per a clarinet), Debussy, Alban Berg,

Stravinsky, Spohr i Weber. És una llàstima que Falla i Schubert no hagen escrit específicament per a clarinet. Confesse que és una de les meues frustracions. En eixa línia, jo sóc partidari de les transcripcions, sempre que estiguen fetes amb bon gust, per tal de suplir certes mancances de la literatura clarinetística en el passat.

Per últim, li preguntarem pel seu futur:

– A mig termini, el meu futur és incert. M'agradaria tornar a Espanya. Però la temptació de romandre a Londres és molt gran, perquè l'oferta hi és superior. M'interessa la pedagogia, encara que crec que sóc massa jove per a eixa tasca. En aquest moment, prefereix viure la música com a intèrpret. Això sí, jo gaudeix amb els alumnes que tinc ja per tot Espanya.

I nosaltres hem gaudit i gaudim amb l'amistat que ens uneix, en el passat i el present, i amb el seu quefer musical. Conscients, com dèiem al començament d'aquesta entrevista, que estem davant d'un excel·lent i jove intèr-

MIKROKOSMOS

"Estimats Reis d'Orient..."

Mai, fins ara, des d'aquest "Mikro-kosmos", no m'he adreçat a les Vostres Majestats en la commemoració de la vostra Festa (i això que n'hi ha hagut ja cinc ocasions). Sempre he superat la temptació d'escriure-us la carta preceptiva.

Però aquest any, Majestats, trenco la norma abstencionista i us escric respectuosament per fer-vos una única petició.

Abans de fer-vos-la, però, i perquè us situeu una mica, em cal dir-vos que, tot plegat, ho tenim molt pelut. Després de l'esclat olímpic i d'oferir-nos en espectacle a tot el món, hem despertat del somni i ens han acarat a la realitat; una realitat feta de paraules de pronúncia difícil (com ara Maastricht), de disposicions del senyor Solchaga (sabeu qui és, oi?), de recessió pressupostària, de cinturons que s'han d'estrener, de projectes de compliment incert, etc. (i tot això, amb el reratons de picabaralles dels polítics de tots colors, de les quals molts ja tenim la pipa plena...).

Aquesta situació afecta tots els àmbits. També el cultural. I l'específicament musical: equipaments paralitzats (auditori), redefinició de propostes artístiques (pràcticament, de tots els organitzadors), cicles que no es faran si no hi ha un patrocinador (no em feu dir noms, perquè no puc), incertesa en el funcionament de col·lectius importants (grups *amateurs* i semiprofessionals), desaparició de retransmissions radiofòniques que complien una funció de primer ordre (representacions operístiques, concerts de l'OCB), dificultats creixents dels mitjans de difusió musical (nosaltres mateixos, sense anar més lluny), etc.

Potser sí que ens havíem acostumat a estirar més el braç que la màniga. Potser sí que ens calia un correctiu.

Allò més greu, però, des del meu modest punt de vista, és el clima de psicosis que s'ha afegit a les dificultats reals. I això no és bo; perquè la nostra societat s'està convertint en una vall de clams jeremiacs esterilitzadors.

Per tot això, Majestats, en la Festa dels Reis d'enguany només us demano una cosa; no pas que ens solucioneu els problemes, sinó un do més subtil: optimisme. I, com a afegit, que cadascú sàpiga estar al seu lloc, i que tots procurem potenciar els signes positius.

Res més. Em penso que no és demanar molt, oi? Però, per si creguéssiu que és massa, matiso la meua sol·licitud amb un manlleu a la *Tirallonga dels monosil·labs* del nostre gran Pere Quart; i afegeixo a la meua petició: "Ei, si pot ser".

Pere Artís



Joan Sutherland

Joan Sutherland i Elena Obratzsova, protagonistes del concurs Francesc Viñas

La soprano australiana Joan Sutherland i la mezzosoprano soviètica Elena Obratzsova van donar relleu a la XXX edició del Concurs Francesc Viñas de Cant. La sessió inaugural va comptar amb la lectura del pregó a càrrec de l'administrador del Teatre del Liceu, Josep Maria Busquets, i un recital de l'esmentada Elena Obratzsova, que va tenir una entusiàstica acollida. Per la seva part, Joan Sutherland va ser homenatjada al Saló dels Miralls on va tenir lloc una sessió d'"Una tarda amb...", presentada per l'administrador artístic del Teatre del Liceu, Albin Hansenröth. Amb una participació rècord que va superar els 200 participants, el jurat presidit per la que fou gran cantant Magda d'Olivero va tenir una tasca especialment difícil. Altres components del mateix eren el baríton català Manuel Ausensi, el president de la Comissió Artística del Teatre del Liceu, Jordi Maluquer i Joan Sutherland, entre d'altres.

A l'apartat masculí va quedar desert el primer premi mentre el segon fou per al belga Werner van Mechelen. El tercer premi fou compartit per Oscar Sámamo -Mèxic- i Andrei Grigoriev -Rússia-.

La lituana Violeta Urmana va aconseguir el primer premi en la categoria femenina, mentre que el segon fou per a l'italiana Maria Costanza Nocentini, i el tercer fou compartit per Akemi Sakamoto -Japó- i per la canària Yolanda Auyanet. ■

Música catalana a Madrid

Dins el cicle "Música española" organitzat el 1992 per l'Asociación Española de Música de Cámara a l'Ateneo de Madrid, tingué lloc, el 5 de desembre passat, un recital de música de compositors catalans del segle XX, a càrrec del clarinetista Oriol Romaní i la pianista Mary Ruiz-Casaux.

Era la primera vegada que s'escoltaven a Madrid *Escenes d'infants* (1964) de Joan Guinjoan, *Reflexos eivissencs* (1986) de Carlota Garriga i *Tres Rhumbs per a clarinet sol, sobre textos de Paul Valéry* (1991) de Joaquim Homs, obres dedicades a Oriol Romaní, i

Trípic (1988) de Carles Gumí. Completaren el programa: *Invenció* (1963) de Joaquim Homs, *Meditació* (1920 aproximadament) de Josep Maria Riera i *Self-paràfrasi* (1970) de Xavier Montsalvatge.

Mary Ruiz-Casaux és filla i continuadora de l'obra del seu pare, el mestre Juan Ruiz-Casaux, figura cabdal del violoncel i de la música de cambra al Madrid de la primera meitat del nostre segle. En els darrers anys ha col·laborat amb el clarinetista català en diversos cicles de l'Asociación Española de Música de Cámara. ■



El Trio Novalis, guanyador del Concurs Alavedra

Els dies 13, 14 i 15 de novembre es va celebrar la primera edició del concurs de música de cambra Montserrat Alavedra "Premi Caixa d'Estalvis de Terrassa" convocat per Caixa de Terrassa i Amics de les Arts i Joventuts Musicals.

El primer premi va ser per al Trio Novalis, de Barcelona, integrat per Antonio Ruiz, piano; Olvido Lanza, violí i Lito Iglesias, violoncel. En la final del concurs van interpretar el *Trio en fa major, opus 65* de Dvorák. El Trio Novalis va obtenir un premi de 500.000 pessetes i la contractació de tres concerts per part de l'Obra Social i Cultural de la Caixa de Terrassa.

El segon premi del concurs, dotat amb 300.000 pessetes, va ser per al quartet de flautes de bec Extramundi, integrat per Bárbara Sela, de Madrid; Guillermo Peñalver, de Sevilla; Ernesto Schmied, de Navarra, i Fernando Paz, de Múrcia.

El tercer premi, dotat amb 150.000 pessetes, va ser concedit ex-aequo al quintet de vent Francesc Cuesta, de València, i al Trio d'Egara, de Terrassa. El quintet va-

lencià és integrat per Bernardo Rios, trompa; Julio Pallàs, fagot; José Cerveró, clarinet; Jesús Fuster, oboè, i José M. Saez, flauta. Per la seva part, el grup terrassenc és format per Víctor M. Parra, violí; Scot-Steven Buzza, viola, Lluís Heras, violoncel. Al concurs hi participaren un total de nou grups de cambra.

El jurat del concurs fou integrat per cinc professors de gran prestigi. El president fou el professor Xavier Turull, violinista i compositor, ex-director del Conservatori Superior de Música de Barcelona. En qualitat de vocals, formaren part del jurat els professors Miquel Farré, pianista i pedagog; Carles Guinovart, compositor i pedagog; Joan-Lluís Moraleda, compositor i director i Xavier Joaquín, percussionista i pedagog. Actuà com a secretari Joaquim Cardellach, secretari general de les Joventuts Musicals d'Espanya.

El Montserrat Alavedra "Premi Caixa d'Estalvis de Terrassa", de periodicitat biennal, té per finalitat fomentar la interpretació, estimular la formació de nous conjunts i oferir noves possibilitats de promoció als músics joves. Així, segons que estableixen les bases, la mitjana d'edat dels components d'un conjunt no pot superar els 30 anys. En aquesta primera edició, la majoria de participants han estat en la franja de 19 a 21 anys. ■

Ha mort el compositor Mauricio Ohana

Acaba de morir a París el compositor francès d'origen espanyol Mauricio Ohana. Nascut el 1911 a Casablanca (Marroc), va ser deixeble, entre d'altres, de Frank Marshall, i va esdevenir un pianista notable. La seva obra compositiva va estar molt influïda per Falla, de l'obra del qual va ser un intèrpret destacat. En aquest sentit cal esmentar com una de les seves composicions més destacades *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*, per a baríton, recitador, cor i orquestra, datada el 1950 i que va enregistrar l'any 1954 Ataúlfo Argenta. Les seves molt assumides filies andalusistes el van portar a pugar en el *cante jondo*. En general es va mostrar molt procliu a les arrels musicals ibèriques, com ho testimonien obres com *El Quijote* i *Fuenteovejuna* i el seu *Concert per a guitarra i orquestra* (1950). L'any 1988 va estrenar l'òpera *La Celestina* a l'Òpera de París amb muntatge escènic de Jorge Lavelli i direcció musical d'Arturo Tamayo. ■

Únic concert de la Filharmònica de Transsilvània a Catalunya

L'Orquestra Filharmònica Estatal de Transsilvània de Cluj (Romania), dirigida pel romanès Cristian Florea, oferí de manera extraordinària el seu únic concert a Catalunya el passat 15 de novembre al nou pavelló esportiu d'Esparreguera. D'aquesta manera l'Orquestra finalitzava la seva gira espanyola, que l'ha dut a les ciutats de Vitòria, Avilès, Logronyo, Plasència, Càceres, Huelva, Granada i Úbeda.

Per a aquest concert, l'Orquestra oferí un programa força interessant i inusual: la *Cinquena simfonia* de Mahler (que Cristian Florea dirigí de memòria) i el *Bolero* de Ravel. També, i de forma desinteressada, el reconegut violinista romanès Stephan Ruha interpretà com a solista de l'Orquestra l'obra *Tzigane* de Ravel, peça de màxima dificultat per al seu instrument. Stephan Ruha (nascut el 1932) és considerat un dels violinistes més dotats de la seva generació. El seu virtuosisme es reafirmà el 1958 quan fou guardonat amb el primer premi del Concurs Txai-kovski de Moscou i amb el primer premi del Concurs George Enescu de Bucarest, tots dos el mateix any. L'any següent rep el segon premi del Concurs Jacques Thibaut, a França, a més d'innombrables premis, diplomes i mencions de diferents concursos internacionals a Itàlia, Suïssa, al Canadà i als Estats Units. Des de fa 30 anys, Ruha és al capdavant de la càtedra de violí al Conservatori de Cluj, on actua força sovint amb l'Orquestra. Actualment és considerat com un dels millors intèrprets de Paganini i dels concerts romàntics de Laló i Brahms.

El concert d'Esparreguera, al qual assistí nombrós públic de la població i dels voltants, acabà amb un bis, amb interpretació de *La valse* també de Ravel. L'Orquestra Filharmònica Estatal de Transsilvània de Cluj fou fundada l'any 1955. Des del 1965 l'Orquestra organitza el seu propi festival anual, Tardor Musical de Cluj, que representa un dels esdeveniments musicals més importants de Romania. La Filharmònica de Transsilvània (anomenada originàriament Filharmònica de Cluj) és una de les orquestres més sol·licitades d'Europa. Des de fa més de deu anys ofereix amb freqüència concerts a tot Europa, dirigida per grans mestres internacionals i també amb l'acolliment de grans solistes, i compta amb més de 65 enregistraments discogràfics propis. ■

Desè aniversari de L'Espill, de Berga

El dia 8 de novembre de 1992 passarà, sens dubte, a la història musical de Berga per haver rebut per primera vegada en els seus 101 anys una entitat musical tan representativa com l'Orfeó Català, dirigit per Jordi Casas. Indestriablement a aquesta excepcional visita, hi anirà lligat el nom del Centre d'Estudis Musicals del Berguedà-L'Espill, que va voler fer d'aquesta presència dels hereus de Lluís Millet l'acte insígnia del desè aniversari —el mateix dia del concert, per ser exactes— de la fundació d'aquesta escola de música.

Però darrera d'aquesta màgica tarda del diumenge 8 de novembre, hi havia un difícil camí començat a teixir el 8 de novembre de 1982, just quan el Berguedà sofria la més important inundació del segle. Les destrosses, la desolació i les cares de cansament dels centenars d'afectats directes i de tota la població en general no va igualar pas la decidida i ferma voluntat d'un grup de músics renovadors, encapçalats per la directora Montserrat Perayre, que volien canviar el panorama de l'educació musical a la ciutat i la comarca, i que, tot i pressentir les dificultats que la decisió havia de comportar, van decidir fer front al futur i apostar pels nous mètodes i sistemes de pedagogia musical. D'aquesta manera, amb la incertesa i l'emoció de tota aventura que s'inicia, L'Espill va començar a reflectir música des del carrer Major de Berga.

Els passos de consolidació i creixement van anar venint a poc a poc, però sense aturar-se. El 30 de setembre de 1983 el Departament d'Ensenyament de la Generalitat va autoritzar el Centre d'Estudis Musicals del Berguedà-L'Espill. El 3 de desembre de 1987 L'Espill va ser classificat com a centre no oficial reconegut d'ensenyaments musicals en el grau ele-

mental. De dotze professors fundadors el 1982, L'Espill ha passat a tenir-ne 19, amb una mitjana d'uns 170 alumnes per curs (i cal tenir en compte que a Berga hi ha una escola municipal de música).

Des dels seus inicis L'Espill va optar per ensenyar música amb el Mètode del Pare Ireneu Segarra de Montserrat; i, cal remarcar, amb bons resultats assolits, confirmats pel nou disseny curricular de la LOGSE, amb idèntics eixos fonamentals.

Juntament amb la línia clàssica s'ha treballat des dels inicis en la música moderna i jazz, i els darrers anys s'ha desenvolupat l'àrea d'informàtica musical, atenta als corrents més actuals del tractament del so.

Aquest centre, des dels seus inicis, sempre ha tingut clara la vocació de promoció i difusió musical a la ciutat i la comarca, amb l'organització de diversos cicles de concerts en el seu propi auditori o bé en altres mars quan ha calgut.

De cara a l'exterior, més enllà de les fronteres comarcals, L'Espill s'ha donat a conèixer per la creació el 1986 del Concurs de Piano Premi Ciutat de Berga, que aquest 1993 celebrarà la vuitena edició, dedicada a Rosa Sabater, en memòria dels 10 anys de la seva mort (en altres ocasions ha estat dedicat a Montsalvatge, Mompou, Blacafort, Pueyo, Olaf Sabater, Albéniz, Granados, i el pare Soler).

Retornant als inicis, direm que el desè aniversari del Centre d'Estudis Musicals del Berguedà-L'Espill ha comptat amb un cicle extraordinari de concerts, encapçalats pel de l'Orfeó Català, però acompanyats de l'actuació dels professors de l'escola, de la pianista Liliana Maffiotte i de 12 grups de música pop i rock formats per instrumentistes molts d'ells sorgits de L'Espill. A més, gairebé 500 alumnes de la ciutat i comarca han participat en un concurs escolar de dibuix amb la música com a centre d'interès, que s'ha vist complementat per una exposició dedicada als deu anys de L'Espill. ● Jordi Puntas Calveras

Anna Ricci projecta la trilogia músico-teatral de Brossa

La mezzo-soprano catalana Anna Ricci, que ha rebut recentment el Premi Nacional de Música de la Generalitat 1992, prepara per a aquest 1993 la posada en escena de la *Trilogia del teatre musical* del poeta Joan Brossa, que es presentarà el mes d'octubre (en un teatre de Barcelona i un de Madrid, segons el projecte de la cantant) sota la direcció de Ramon Simó i amb la intervenció del pianista i compositor Carles Santos.

Anna Ricci ha interpretat durant els darrers 25 anys les tres peces de Brossa que ara aplegarà. La primera, el 1966, amb *Suite bufa*, amb música de Josep Maria Merles Quadreny. La segona, *Concert irregular*, es va fer el 1968 amb música de Carles Santos. La tercera, *Brossiana*, es representà el 1991 al Mercat de les Flors (i al Festival de Tardor de Madrid), amb diferents partitures de compositors, entre ells John Cage.

D'altra banda, Anna Ricci actua el passat 25 de novembre a València, dins les Jornades Internacionals de la Dona i la Cultura Mediterrània, i hi interpretarà obres de Toldrà, Montsalvatge, Mompou i Joan Comellas, entre d'altres, a més de sis cançons de la compositora valenciana Matilde Salvador. ■

Jordi Maluquer, administrador en funcions del Liceu

Jordi Maluquer és el nou Administrador del Gran Teatre del Liceu, després de la dimissió d'aquest càrrec de Josep Maria Busquets. El nomenament és provisional, fins que es reuneixin, possiblement el mes de gener, les màximes instàncies responsables de la gestió del teatre barceloní. Jordi Maluquer fins ara ocupava el càrrec de president de la Comissió Artística. Anteriorment havia estat Director General de Promoció Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat i director i gerent del diari Avui. També havia exercit la crítica musical al desaparegut diari El Correo Catalán. ■

Neix l'Associació Catalana de l'Orgue

El propassat 3 d'octubre tingué lloc a Barcelona l'assemblea extraordinària de la recent creada Associació Catalana de l'Orgue, i va quedar constituïda la primera Junta Directiva, formada per: Joan Casals (president); Jordi Figueres (secretari); Jordi Gorina (tresorer) i Bernat Ballbé, Llorenç Bergadà, Albert Blacafort, Josep Maria Escalona i Ignasi Torras (vocals).

L'Associació, creada el març de 1992, pretén aglutinar tots els elements que configuren el món de l'orgue arreu de Catalunya. Els seus objectius principals són la restauració i el manteniment dels orgues catalans, així com també la màxima difusió de l'orgue tant en els aspectes musicals, pedagògics i en els mitjans de comunicació com en l'assessorament i divulgació de les activitats que es puguin desenvolupar al voltant de l'instrument. ■

"Els diumenges al Palau" nou cicle de concertisme



Pierre Cao

La Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana inicia aquesta temporada, a partir d'aquest gener, un nou cicle de concerts amb la finalitat d'apropar al gran públic les seves formacions musicals pròpies: Orfeó Català, Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana i Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana.

El cicle, anomenat "Els diumenges al Palau", consta de 10 concerts, que tenen lloc els diumenges a la tarda a la sala principal del Palau. D'aquesta manera es vol reprendre una llarga tradició lligada a aquesta sala de concerts i omplir un buit en la programació de música clàssica els caps de setmana a Barcelona. D'altra banda, la conveniència de dia i hora permet apropar

també la música clàssica a sectors concrets de la població, com són els estudiants i la tercera edat, com també a les persones residents fora de la Ciutat Comtal (en aquest sentit s'ha establert una xarxa de relacions amb les regidories de Cultura de les principals ciutats catalanes).

Així, tenint en compte el sector de públic al qual es dirigeix aquest cicle, la programació ofereix un repertori popular i variat, amb la participació de solistes i directors d'alt nivell, com Gonçal Comellas, Edmon Colomer, Tamas Vásáry, Pierre Cao i Philippe Huttenlocher, entre d'altres, i una relació de preus molt assequible (de 400 a 1.200 ptes.). Podeu trobar la relació d'aquests concerts a la nostra secció Concerts. ■

Premis estatals de música per a Montsalvatge

El compositor català Xavier Montsalvatge, del qual s'ha celebrat recentment el seu 80è. aniversari, obtingué el passat novembre el X Premi de Composició Musical Reina Sofia, atorgat per la Fundació Ferrer Salat, i el segon Premi de la Fundació Guerrero de Música Espanyola, dotat amb 10 milions de pessetes. Aquest darrer premi, que li fou entregat durant la primera quin-

zena del passat desembre a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, és considerat com el *Cervantes de la música* i la màxima recompensa a la que pot aspirar un músic espanyol.

Xavier Montsalvatge suma aquests premis a molts d'altres, entre els quals destaquen el Premi Oscar Esplà (per l'obra *Partita* 1958), el Premi d'Honor de la Música Catalana i el Premi Nacional de Música 1990. ■

Carta al director

Sr. Director:

Referent a l'article "L'escola privada en el sistema oficial" de Mònica Montoriol, publicat a la seva revista núm. 97 del mes de novembre de 1992, lamentem que els nostres comentaris hagin estat repetidament malentesos o trets de context. Per tant, voldríem indicar les observacions següents:

1 - "Alicia Alcalay, de l'Escola Luthier, va remarcar que en una escola privada s'afalagava l'alumne".

-En cap moment de l'entrevista es va dir que s'afalagava l'alumne, i considerem que hi ha una notable diferència entre donar un tracte personalitzat i humà, si es vol, a "afalagar" l'alumne, la qual cosa va en contra dels principis més elementals de pedagogia musical.

2 - Més endavant es diu: *tal com va apuntar Alicia Alcalay, les escoles privades cobreixen les places de la gent que no hi cap al conservatori*.

-L'alumne que ve a l'Escola Luthier no ho fa perquè no càpi-ga al conservatori, sinó perquè vol estudiar amb un professor determinat o perquè busca un tracte més personalitzat.

3 - Es diu que *l'Escola Luthier ha anat guanyant prestigi, gràcies sobretot a allò que la directora del centre va anomenar "cursets magistrals"*.

-Cal matisar que el prestigi de l'escola no ve donat solament pels "cursets", sinó també i sobretot pels seus professors, que dia rera dia pugen el nivell de l'Escola.

4 - I per últim, es va manifestar en relació amb l'aplicació de la LOGSE, *que era positiva, perquè així hi haurà més gent que estudiarà música*.

-S'ha d'aclarir que és perquè la LOGSE obliga per fi a incloure l'assignatura de música a les escoles d'EGB.

Agraint la seva atenció, el saludem molt cordialment.

Alicia Alcalay Rosés
Directora Escola Luthier
Barcelona

Important temporada de la Simfònica de Balears

Dotze concerts integren la temporada 1992-93 de l'Orquestra Simfònica de Balears-Ciutat de Palma. Temporada que va començar el passat 15 d'octubre i acabarà el dia 11 de març.

La meitat dels sis programes seran dirigits pel seu titular, Luis Remartínez, i la resta compta amb la presència de directors invitats del relleu de Víctor Pablo Pérez, Jacques Bodmer, Joan Company i Fabiano Mónica, entre d'altres. Destaca l'elevat nombre de concerts amb protagonisme coral —quatre—, amb la participació de solistes vocals de la categoria dels barcelonins Joan Cabero, Josep Bros i Eulàlia Salbanyà i d'altres noms tan prestigiosos com els del tenor Aldo Baldin i Maria Oran. Els con-

junts corals que hi intervenen són els mallorquins Capella Mallorquina, Cor de Cambra Stadium, Coral de Porreras, Coral S'Alzinar i Coral Universitària. Pel que fa a solistes instrumentals cal destacar el pianista Miquel Farré, i el violinista Angel Jesús García.

Cal fer esment del contingut dels programes, en els quals figuren, ultra obres del gran repertori universal, títols tan interessants com *Missa solemne de Santa Cecília* de Gounoud, *Doble concert per a violí i violoncel* de Brahms, els *Tangos simfònics* de Piazzola i l'estrena de *Concert per a piano i orquestra* de B. Julià i la de *Música per a orquestra* de Prohens. Els concerts tenen lloc a l'Auditori de Palma. ■

CONVOCATÒRIES

DIPLOMA EN TEORIA DE LA MÚSICA I LES NOVES TECNOLOGIES. Curs organitzat pel Departament d'Història de l'Art i Phonos Fundació Privada a la Universitat de Barcelona, de febrer a juny de 1993. Dirigeixen el Curs Xosé Aviñoa i Xavier Serra. S'atorgarà un Diploma en Teoria de la Música i les Noves Tecnologies. Matèries i professorat: Aproximació a l'obra d'un autor: J.M. Mestres Quadreny (Lluís Gàsser i J.M. Mestres Quadreny); Teoria i tècnica de la música actual (I i II) (Gabriel Brncic); L'ordinador dins la música: passat, present i futur (Xavier Serra); Estètica multimèdia (Claudio Zulián); producció i reproductibilitat en la música del segle XX (I i II) (Xosé Aviñoa); Teoria de la música i les noves tecnologies, taula rodona (amb els professors anteriors i Oriol Martorell). Informació: Departament d'Història de l'Art. Maria Bagur. C/ Baldri Reixach s/n. Barcelona. Tel.: 440 92 00-31 31 (dilluns, dimecres, dijous i divendres de 8 h a 14 h, dimarts de 15 h a 21 h).

Del seu affmm.

Sr. ENRIC MORERA I VIURA Compositor polèmic

Estimat amic:

Vaia quin enrenou s'ha produït a redós de la seva persona. Qui ho havia de dir, al cap de 50 anys del seu traspàs. O millor dit per causa de commemorar-se aquest esdeveniment. Vostè ha anat més enllà d'aquella dita de "geni i figura...". I així, ara, quan mig segle d'absència hauria d'haver esborrat la memòria dels seus trets caracterològics més cantelluts i idealitzat els seus elevats valors positius, tan afectivament ficats a la memòria popular, un incident que se'm fa difícil de qualificar ha esguerrat la festa.

Amb el meu més digne respecte m'apresso a manifestar-li que com més hi penso, menys ho entenc. Vostè ja sap que em refereixo a la prohibició d'interpretar una obra seva com a homenatge en un concert de la temporada de l'OCB per causa d'unes declaracions de qui l'havia de dirigir, el competent i mai acomodaticí Salvador Mas.

I li manifesto que no entenc gran cosa, perquè penso que la prohibició ve llastrada en origen. La llibertat d'expressió és un dret reconegut universalment. I vostè, d'això, en deu saber un pou, car en el seu moment el va exercir de forma generosa —probablement no sempre indiscutible— i sovint sense gaire embuts ni pèls a la llengua... Ni a la ploma. La història ha perpetuat aquesta proclivitat seva, per exemple en un document tan significatiu com els seus "Moments viscuts" que de forma tan oportuna han reaparegut gràcies a la benemèrita Llibreria Millà.

Penso, molt sincerament, que la commemoració del cinquanta aniversari del seu traspàs ha sofert greuges molt més seriosos i transcendents que el que ens ocupa, pels quals, tanmateix no s'ha mogut ni un alè d'aire. Fets que enuncio, conscient, però, que me n'oblidaré uns quants. Greuges que atempten

(aquest sí) greument contra l'alta consideració que ha de merèixer la seva persona. Per raó de proximitat començo pel fet mateix que en un cicle com el de l'OCB, li oferí només uns quants minuts d'obra seva i encara al bell mig d'un programa en el qual la seva música i les seves filies, més o menys havien de donar-se puntades de peu. Dit així de forma ben entenedora: ¿hauria costat tant oferir un programa monogràfic? O si més no que la seva o les seves obres haguessin anat acompanyades per exemple per una composició del "seu" Wagner i per què no, aquells "Mestres cantaires" que tan l'entusiasmaven? I posats en aquesta tessitura, cal parlar també del buit total o quasi total que li han fet la resta dels grans cicles de concerts. Però encara hi ha més. El que hauria hagut de ser "l'any Morera" s'ha escolat sense que s'hagi confegit, que sàpiga jo, cap estudi profund o cap revisió o treball rigorós sobre la seva obra. I sense que el Conservatori Municipal, aquell del qual vostè va ser sots-director, es dignés promoure cap manifestació mínimament rellevant en honor de vostè. Aquelles diatribes tan dures i també tan lúcides que li va dedicar en els "Moments..." continuen tenint, ja ho veu, una validesa aclaparadora.

Aquests són per a mi motius de tristesa profunda i no una opinió personal ficada a les acaballes d'una entrevista. Per això li reitero que no entenc res.

Mentrestant, em diuen que la cosa se salvarà —és un dir— gràcies a la intercessió del titular de l'OCB, a qui ara sembla que urgeix "vendre" una imatge "nostrada" incapaç de sentir realment de cap de les maneres, tot proposant la interpretació, a la fi, d'una obra seva. Si tot plegat acaba aquí, cregui'm, estimat i respectat senyor Morera, i li ho dic amb el màxim respecte possible, encara ho entendre menys. Del seu affm. Jaume Comellas ●

El centenari del Conservatori de Sabadell



per JOSEP M. VILAR

Des de mitjan mes de novembre fins al 19 de desembre passats el Conservatori Professional Municipal de Música de Sabadell ha viscut uns dies de gran activitat amb motiu de la celebració del seu primer centenari. Entre aquests actes són de destacar els concerts que els diversos grups instrumentals i vocals (Coral de Cambra del Conservatori, Orquestra Eduard Toldrà i grups de música de cam-

bra) d'aquest centre docent han ofert a les diferents seus que el Conservatori té als diversos barris de la ciutat, així com també el concert ofert pels alumnes que han obtingut recentment premis d'honor i mencions honorífiques de final de grau i les activitats dedicades concretament a l'aprofundiment de l'ensenyament del piano —unes jornades sobre l'ensenyament del piano i un curs d'interpretació— dirigides pel professor György Nador.

Però, sobretot, creiem que en aquesta celebració destaquen

dues iniciatives que es vinculen de forma especial amb aquest girar la vista enrera a què convida qualsevol aniversari institucional: d'una banda, el concert —amb participació d'alumnes de l'Escola de Música— íntegrament dedicat a obres escrites per aquells que en un moment o altre de la seva història foren directors de l'Escola, amb la particularitat que gairebé tots ells van deixar una producció musical més o menys important, parcialment escrita amb finalitats pedagògiques, i que afortunadament s'ha

conservat; de l'altra, també és destacable l'edició d'un llibre que vol constituir un resum representatiu dels trets definidors, l'evolució i els canvis que aquesta institució docent —que es presenta com una de les més antigues del país, amb una història ininterrompuda fins als nostres dies— ha sofert al llarg d'aquests més de cent anys d'història.

Perquè, en realitat, l'ensenyament municipalitzat de la música a la vila de Sabadell és força anterior, ja que ara fa exactament un segle va tenir lloc, per primera vegada, la convocatòria d'unes oposicions obertes a la plaça de professor municipal de música de Sabadell, fet que, tradicionalment, ha estat considerat com a data fundacional de l'Escola. Però el govern de la ciutat ja havia estat intervenint de forma decisiva en la vida de les dues institucions musicals més importants de la ciutat, com eren la capella de música de l'església parroquial de Sant Feliu i la banda que inicialment havia pertangut a l'exèrcit.

Per uns mecanismes en què seria interessant d'aprofundir pel que tenen de poc freqüents i de significatius en el lent desplaçament que —tot al llarg del segle XIX— la música sofreix des dels centres religiosos, nobles i militars cap als civils, des de la dècada del 1830 i durant uns 50 anys, el municipi va anar absorbint aquestes entitats musicals amb les seves estructures docents, que haurien de donar lloc, directament, a l'Escola Municipal de Música.

De fet, però, l'acció endegada pel consistori aquells darrers mesos de 1891 no consistia en una simple substitució del mestre de música que es feia per uns camins diferents dels que havien vingut essent habituals, sinó que representava una actuació de molt més gran volada en la mesura que es redactaven no sols les bases per a la provisió de la plaça que constitueixen el gèrm de l'estructuració de l'escola —recollint, sens dubte, elements ja presents en

l'etapa anterior de l'escola—, sinó que es preveu la redacció d'un primer reglament de règim interior del centre que hauria de confectionar el propi mestre.

Tot i que mossèn Miquel Ferrer i Ramonatxo era una persona ben estimada a la població i la seva tasca docent prou reconeguda, el primer director de l'escola fou Eusebi Bosch, que, ja a partir de l'any següent, dirigí un equip integrat per quatre professors, ja que a més d'ell mateix hi impartien docència un altre professor de piano i solfeig, un de violí i corda en general i un de clarinet i vent, també en general.

D'ençà de llavors, i vist des de la nostra perspectiva, destaca el continuat creixement de l'Escola, des dels quatre professors inicials que atenien a la cinquante-

Un projecte regula l'evolució del Conservatori en el futur

na d'alumnes que l'Ajuntament havia fixat com a màxim possible, fins als 46 que hauran d'impartir docència a un nombre màxim de 1.569 alumnes el curs 2001-2002, quan hagi entrat plenament en vigència el magne *projecte de centre* elaborat per l'equip directiu durant el 1989-90 i que regula de forma totalment mil·limetrada l'evolució de l'Escola per als propers anys.

A aquest augment quantitatiu d'alumnat i professorat va correspondre, també, un lent increment en les especialitats que s'hi podien cursar, evolució que, vista des dels nostres dies presenta punts de reflexió ben interessants, com la continuada preeminència del piano per sobre de la resta d'instruments, la irrupció de la guitarra i l'acordió als anys 60, o la importància del clarinet i del violí en els temps en què els

quintets i les cobles-orquestres de reduïdes dimensions eren el principal vehicle de la difusió musical.

L'únic pun d'inflexió en aquest creixement el marca el període de la guerra civil, quan n'era director Josep Masllovet (1913-1946). Amb tot, la institució mai no va paraitzar les seves activitats.

Constitueix, també, un altre punt interessant d'aquesta història l'admissió de noies a les aules —separades dels nois, és clar—, que no va tenir lloc fins l'any 1909, com a primera actuació del segon director del centre, Ciprià Cabané (1909-1913), pare d'Adolf Cabané, que també hauria de dirigir l'Escola de Música —succeint Mateu Rifà (1946-1950)— fins a l'any 1981.

Quant a l'oficialitat dels estudis que l'Escola Municipal de Música de Sabadell ha impartit, és interessant d'esmentar que ja el 1931 va esdevenir filial del Conservatori del Liceu de Barcelona, i d'aquesta manera esdevenia part integrant del Conservatori esmentat. Però, de fet, el reconeixement com a Conservatori de Grau Elemental no li va arribar fins l'any 1958. Posteriorment, el 1981, rebé l'autorització per impartir alguns ensenyaments de grau professional, i a partir del curs 1987-88 esdevingué Conservatori Professional de Música de Sabadell, essent director Josep Colomé, que havia substituït en el càrrec Miquel Martí.

De llavors ençà, sota la direcció d'Adolf Pla i, posteriorment, de Josep M. Pladevall, el Conservatori ha endegat una nova etapa de creixement absolutament planificat que ha comportat una intel·ligent política de descentralització als diferents barris de la ciutat, una incidència cada vegada més gran en els "Plans de música" sabadellencs, i una presència notable i compromesa en el moviment de renovació global que estan experimentant els conservatoris arreu de les comarques de Catalunya.



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

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

Un protagonista il·lustre

Un jove valor a seguir



per F. TAVERNA - BECH

Es ben cert que la presència de figures tan conegudes com Alicia de Larrocha, Victòria dels Àngels i Lluís Claret podien afavorir la nodrida aflluència de públic que registrà el Palau amb motiu de l'homenatge que l'Orquestra Ciutat de Barcelona oferia a Xavier Montsalvatge. Amb tot, la presència de moltes personalitats de la vida cultural i política del país va posar de relleu que, malgrat la fama dels intèrprets, eren molts els que varen anar al concert per aplaudir l'autor d'obres tan modèliques com les *Cançons Negres*, el *Concerto breve* per a piano o bé *Laberint*, *Reflexus* i *Madrigal*. En aquesta darrera, per fi, vàrem escoltar la melodia de *El cant dels ocells* correctament accentuada! i, veritablement, tret del fraseig tan ben puntuat de Victòria dels Àngels, o la pulsació, tan matemàtica-

ment ajustada al matís d'Alicia de Larrocha, el concert, en el vessant interpretatiu no va resultar gaire entusiasmador. Efectivament, a excepció d'aquests aspectes que s'acaben de citar, caldria destacar segurament la puixant bellesa del so violoncel·lístic de Lluís Claret -col·laborador desinteressat a l'homenatge- i la puntual labor del conjunt orquestral, dirigit amb més professionalitat que entusiasme per García Navarro. Ara bé, el que sí cal destacar i elogiar és la inspiració musical de Montsalvatge, la seva exemplar llibertat estètica en la creació d'una obra personal que, amb sincera i tensa emoció comunicativa, constitueix una veritable aportació al nostre patrimoni no solament musical sinó també cultural. Es va ovacionar el compositor amb evident entusiasme, ja que la seva obra manifesta aquella imaginació i expressió que solament posseeixen els veritables artistes.

per X.C. - D.

El jove pianista Albert Giménez afronta els anys capitals per afermar la seva carrera. Les dues parts del seu recital per a Joventuts Musicals, a la Casa Elizalde de Barcelona, ho testimonien sense embulls: d'una banda, les *Peces*, op. 118 de Brahms i la intricada *Sonata núm. 1* de l'argentinista Ginastera palesen un bon gust i unes condicions tècniques ja més que estimables. En canvi, la *Sonata núm. 32*, op. 111 de Beethoven, obra ferrenya i conflictiva, demostra la immaduresa actual dels conceptes, un fet que resulta perfectament assumible quan l'interpret, com ell, només té vint anys. En obres d'aquest calibre no valen la memorització, els mestratges i els consells: només la seva freqüentació i la seva interiorització progressiva en el decurs de molts anys pot abocar a lectures que interessin més enllà de la perfecció en l'estricta encaadenament de les notes.

Albert Giménez, fill d'un pianista de tan renom com és Giménez-Atenelle, té al seu favor una musicalitat innata que el du a compensar les dinàmiques i a afavorir el *legato*, traduïda en unes versions que fluctuen entre la compostura i l'extroversió. Tal com se'l va escoltar a la Casa Elizalde, encara li manca aquella qualitat "narrativa" i antiacadèmica que tan sols el temps i l'experiència pot atorgar a aquells artistes amb facultats i que treballin de valent. Pel que fa als esculls d'ordre tècnic, la impactant *Sonata* de Ginastera va deixar ben clar quin és l'estàndard actual de Giménez, que ara estudia a Londres, on segueix cursos a la prestigiosa Guildhall School. És dipositari de la confiança de tots els qui l'han escoltat, la qual cosa suposa el millor estímul per continuar endavant en la consecució de la maduresa interpretativa.

Un Rossini religiós de cambra

Màgia simfònica

per F.T.-B.



D'esquerra a dreta: Obratzsova, Ricciarelli, Surjan i Bros

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

El cicle PalauCent va retre homenatge a la figura de Rossini amb motiu del seu bicentenari programant la sempre atractiva *Petite Messe Solennelle*, escrita per satisfer la comtessa Pillet-Will, esposa d'un banquer acabat que volia solemnitzar la consagració d'un oratori privat. En conseqüència, atesa la capacitat reduïda del recinte on s'estrenava l'obra, el compositor va preveure uns contingents limitats: un cor de cambra, quatre solistes, dos pianos i un harmònim (aleshores, recentment implantat). Ell mateix en va fer una versió orquestrada, que no s'interpreta perquè és desfavorablement comparable amb l'original. El que sí que es fa habitualment és prescindir del segon piano, que té una comesa de feble subratllat harmònic (fet que, d'altra banda, succeeix sovint amb l'harmònim).

L'obra resulta curiosa perquè convenç en relació indirectament proporcional amb les expectatives de transcendència que s'hi dipositen. Qui, en aquesta *Missa*, esperi trobar profunditat de pensament o arravatament místic s'haurà de decebre. Però, un cop acceptats uns condicionants connectats amb l'estètica *Second Empire* de compositors influents com Meyerbeer,

aquesta obra tardana de Rossini desprèn un encís especial que va molt més enllà del seu *pompierisme*.

El Cor de Cambra del Palau de la Música, dirigit per Jordi Casas i amb un predomini de les sopranos i tenors, va ser l'autèntic protagonista de la nit, amb una versió que volia extreure'n tota l'emotivitat possible. El pianista Àngel Soler va tocar la *Missa*, de dalt a baix, sense defalliment i amb un notori bon gust, mentre que l'harmònim d'Oscar P. Boada va resultar una mica cridaner.

Del quartet vocal va destacar amb llum pròpia Josep Bros, un tenor barceloní jove, que afronta un futur molt prometedor (una setmana després feia un inesperat debut liceístic en *Anna Bolena* com a *cover* del tenor indisposat). Té una veu lírica densament timbrada, valenta a l'agut, però que s'expressa en una línia de cant que, ara per ara, resulta massa tensa. Si aconsegueix amorosir-la, Bros farà un gran pas de cara a la seva carrera internacional. Katia Ricciarelli, en millor forma vocal que al recent recital al Liceu, va cantar amb un excés de *pathos* i Elena Obratzsova va cantar pendent de col·locar de tant en tant els seus greus espectaculars. Giorgio Surjan, amb una veu molt corpòria, va confondre l'estil de la *Missa* de Rossini amb la intensitat pròpia dels barítons verdians.

En l'interval de gairebé un any, el director Lorin Maazel ha passat tres vegades per la sala del Palau i certament l'èxit de públic que suscita la seva presència no decau, com tampoc va a menys l'entusiasme que manifesta el nostre públic davant les seves actuacions. Certament, la batuta de Maazel és una mena de vareta màgica capaç de crear un meravellós món sonor en el qual la matisació, l'empastament dels distints timbres instrumentals i, entre altres aspectes, el curs de la música adquireix la diafanitat més absoluta. Igualment, de la batuta i del gest de Maazel flueix la força de convicció per impulsar els músics a la intervenció més comunicativa i brillant. Veritablement, aquesta vegada Maazel va galvanitzar l'Orquestra de Ràdio Baviera perquè la música simfònica de Richard Strauss es convertís en la més brillant apoteosi sonora i perquè, d'alguna manera, en les seves harmonies, inflexions melòdiques i pulsacions rítmiques, es posés de manifest en tota la seva capacitat de suggestió el món straussià, que, en aquesta ocasió, anava des de l'èpica mítica i l'èxtasi de la contemplació de l'univers (*Zarathustra*), al joc sensual i lleuger de la comedieta vienesa (*Cavaller de la Rosa*), passant per la virulència, no exempta de crueltat, de la picaresca medieval (*Till Eulenspiegel*). Maazel, amb un gest veritablement inspirador, va portar els músics alemanys a una entesa total amb la seva concepció de l'obra de Strauss, és a dir d'accentuats caràcters expressionistes, així com també revestida d'un sentit de culminació d'un procés històric que iniciant-se en la vella escola de Mannheim arriba al seu clímax en el simfonisme postromàntic.

Sobretot Edita Gruberova

per X.C.-D.

En un dels programes culminants de la temporada, el Liceu ha presentat una producció pròpia (patrocinada per SEAT) de l'òpera *Anna Bolena* de Donizetti, tercera entrega del cicle d'òperes anomenat "Tudor", que té per protagonistes tres reines angleses (a les altres dues, *Roberto Devereux* i *Maria Stuarda*, hi apareix Isabel I).

La nova producció de Ramon B. Ivars, un homenatge a la inauguració del Liceu amb aquesta òpera l'any 1847, és digna i visualment grata, però juga amb elements emprats massa vegades per suscitar una reacció d'interès. S'hi fa un recurs constant a la tècnica distanciadora del "teatre dins el teatre", amb les llotges de prosceni minuciosament reproduïdes, en un joc especular, dintre de l'escenari. Una particularitat: l'espectador acaba virtualment situat al fons de l'escenari, contemplant la part posterior de la mateixa tramoia que abans ha vist pel davant, amb un *trompe-l'oeil* dels cinc pisos del Liceu en perspectiva frontal, com a fons.

Un altre recurs poc original és la indefinició del moment històric en què es desenvolupa l'acció, que vol donar un relleu intemporal; el factor negatiu va ser la direcció d'escena de Gianfranco Del Monaco, amb una part de la massa coral ubicada a les falses llotges, que no va encertar a col·locar i moure la que tenia per integrar a l'acció; tampoc, a materialitzar les precisions del llibret, ara a l'abast de tothom gràcies a la sobretitulació (en una dramàtúrgia que no es vol absurda, resulta xocant escoltar un personatge que diu emfàticament, amb uns guants de pell, quan l'amant se li llança al peus: "he sentit les seves llàgrimes roentes a la meua mà"...)

Sortosament, els altres ingredients de l'espectacle eren de tot un altre ordre. D'una banda, la direcció escrupolosa i relaxada de Richard Bonyngue, que, a partir de la segona funció, va comandar una orquestra molt precisa i de so ufanós. De l'altra, la majoria dels cantants. Òptima la prestació estel·lar



Edita Gruberova
(Foto: Bofill)

d'Edita Gruberova, que, amb uns mitjans vocals limitats per satisfer la vocalitat de la protagonista (just a l'escena "Giudici, ad Anna?"), supleix la limitació del registre greu (no s'oblidi que les sopranos que han perfilat "Bolena" han estat Callas i Gencer...) amb la tècnica, a part d'una caracterització elegíaca i una involucració professionalíssima (amb la connivència amatent del director en uns temps "ralentits", tot s'ha de dir). La nord-americana Eugenie Grunewald va compondre una Seymour de luxe, però es va revelar més com una robusta soprano dramàtica que com una mezzo-soprano genuïna. Josep Bros, substitut del mexicà Fernando de la Mora, va cantar la primera funció amb entrega i un *trac* que fa comprensible determinats problemes que és ben segur que el jove tenor barceloní té dominats. De la Mora va agradar força a la segona funció, com Stefano Palatchi, amb una plenitud vocal que li permetria cantar l'Enrico molt millor de com ho va fer l'alemany Albert Dohmen, un cantant de tècnica matussera. La resta del repartiment va intervenir amb correcció.

Dubtes

per F.T.-B

Estudi simfònic és una obra de tall acadèmic molt ben escrita instrumentalment que reflecteix una interessant síntesi entre dodecafonisme i neoclassicisme de l'holandès Hendrik Andriesen, que va iniciar el quart concert de la IX Temporada d'Ibercàmera. A continuació el nombrós públic va poder escoltar la *Segona simfonia en si bemoll* de Franz Schubert, partitura en què es detecten idees que, bastants anys més tard, donarien cos a una de les millors obres d'aquest compositor vienès, la *Novena simfonia*.

En la interpretació d'aquestes dues partitures l'orquestra holandesa va posar de manifest una notable qualitat, ja sigui en la precisió de les seves lectures, com també en l'equilibri i la bellesa del seu so. Veritablement, els músics de Rotterdam van resultar un conjunt de remarcable eficàcia per donar vida a les versions concebudes pel director anglès Jeffrey Tate. Del seu gest, enèrgic i desprovist d'efectes gratuïts, la música va fluir amb considerables accents de vitalisme, a la vegada que el seu discurs, certament eloqüent, proclamava autèntic rigor en la traducció dels pentagrames.

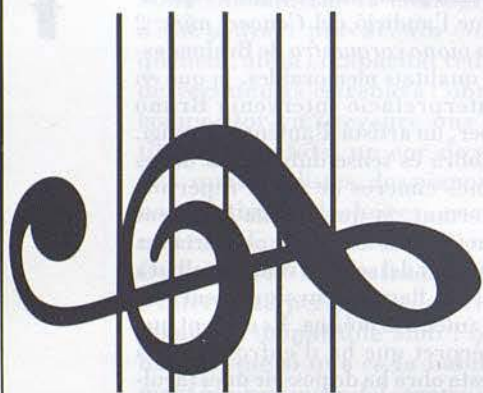
Amb aquests antecedents s'esperava que l'audició del *Concert núm. 2 per a piano i orquestra* de Brahms assolís qualitats memorables, ja que en la interpretació intervenia Bruno Gelber, un artista d'autèntic prestigi.

L'obra és sense dubtes una de les pàgines cimeres de tot el repertori concertant, ja que en ella l'element virtuosístic no solament proporciona el lluíment del solista, sinó que alhora tot el seu llarg desenvolupament respira autèntica música. És evident que l'interpret que ha d'enfrontar-se a aquesta obra ha de posseir unes facultats excepcionals per poder dialogar en igualtat de condicions amb una part orquestral d'important complexitat. I, certament, per la vigorosa plenitud del seu so, pel seu mecanisme àgil i segur, com també per l'excepcionalitat de la seva personalitat artística, Gelber és un pianista ben idoni per a aquesta partitura. Tanmateix, el resultat no va ésser el que s'esperava. Un cert confusióisme en la dicció de les frases, la duresa del so i la precipitació dels *tempi* van desdibuixar la fesomia de l'obra; amb tot, cal reconèixer que el piano, com a instrument, tampoc no va ser el que desitgen tots els virtuoses.

CASA EDITORIAL DE MUSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Fax. y Tel.: 2155334
08037 - BARCELONA (España)

Des del 1904
al servei del món musical,
actualitzant dia a dia
el seu catàleg



Edició ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica

Intent de recreació d'un estil

Per J. CASANOVAS

En unes declaracions fetes a la premsa abans del concert de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de l'Alemanya del Nord, el seu director John Eliot Gardiner justificava l'elecció d'un programa integrat exclusivament per obres de Schumann en l'interès per la recerca d'un estil interpretatiu inèdit per a aquest compositor. Assistirem, doncs, al concert, doblement interessats per la fe que tenim en Eliot Gardiner i per l'envit puntual que se'ns proposava. Sembla arribat un temps en el qual també ha tocat el torn de revisar els principis puntuals de la música romàntica. Aquest ha estat el cas del mateix Brahms, al qual hem vist ressorgir en dues direccions molt positives, la de la suavització de les línies de les cordes cap a un contorn de lluminós classicisme i la de la potenciació i aprofundiment del pes específic dels instruments de vent. Estem parlant, sobretot, de les partitures orquestrals romàntiques.

Esperàvem, per tant, quina era la personal visió d'Eliot respecte d'un Schumann que estima maltractat fins ara en les versions orquestrals. La nostra aposta hauria estat per la direcció de tímbrica refinada, que també s'ha implantat en el Mendelssohn de les boïroses llegendes; però aquella aposta no es va confirmar en absolut perquè, tot al contrari, assistirem a un Schumann convencionalment romàntic, exaltat, dramàtic. No en va Eliot va encapçalar el programa amb l'obertura del *Manfred* schumannianà, que esdevingué de forts trets literaris, expressionistes i dramàtics. Tot al contrari del que hauria pogut sorgir, per tant, en mans de la transparència d'un Abbado actual; sense res a veure, per altra banda, amb el Mozart de tan feliç memòria del mateix director.

Val a dir que el conjunt protagonista era el de l'esmentada Simfònica de la Norddeutscher Rundfunk, de la Ràdio de l'Alemanya del Nord, que mostrà bona part de les virtuts d'aquestes orquestres disciplinades i ben forjades, però sense massa interès especial. És un conjunt que podríem dir de batalla, per fer feina dura i constant, sense debilitats, però sense una personalitat concreta. La

major part de les indicacions estilístiques del director eren fidelment seguides i realitzades pels músics però amb duresa de contorns. Aquest fenomen es superposà amb més intensitat que altres vegades a l'abrusadora acústica que planteja l'actual escenari del Palau, fins a l'extrem de fer l'audició francament atabaladora. I al cap i a la fi, és el mateix resultat que s'obtingué de la *Simfonia Renana* que cloïa la segona part. No es pot dir que Eliot Gardiner estigui mancat d'idees d'una musicalitat respectable i ben intencionada, des del seu punt de vista del que podria ésser el Schumann simfònic, però és evident que segons quin tipus de director —a la manera d'un Celibidache— hauria reclamat un discurs musical una mica més distès per a instants de represa de l'alè, de respiració.

I encara hi ha la consideració del que era el punt central de l'atractiu del programa, el del *Concert per a piano* a cura de Maria Joao Pires. Aquesta pianista és, sens dubte, una artista predilecta d'Ibercamera i enguany és possible que aquest concert d'orquestra hagi estat organitzat amb el pensament centrat en ella. Però, després de la sorpresa de l'esmentat *Manfred*, es va veure fins a quin punt l'èxit segur no depassaria una cota de discreció. Concert assajat i muntat per dues potències musicals prou fortes com distintes entre si per no deixar assolir la perfecció. El *Concert* de Schumann de Pires és (com tot el que ella està actualment fent) refinat, hipersensible, ple de sonoritats moroses. Una intimitat semblant exigeix únicament un tipus molt concret d'orquestra de sonoritat transparent, com la mateixa Filharmònica de Viena o la del Concertgebouw. Sobta, en canvi, la tímbrica gruixuda del conjunt alemany de torn, al qual tampoc no es pot atribuir del tot el desequilibri acústic que crea l'actual escenari del Palau, tan projectat sobre la platea. En resum, sengles lectures excel·lents, sinceres, honestes i ben intencionades, però que, sumades, no passaven del notable. Tot (com l'intent mateix d'Eliot Gardiner, d'una recreació schumanniana), reeixit només fins al límit mateix de la transcendència que la mateixa orquestra no era capaç de crear.

El concepte de jove orquestra és relativament nou. Es tracta d'una figura que ha aparegut en els anys immediats anteriors i que en bona mesura encara no està ben definit. Com, derivadament, tampoc no ho estan els seus objectius i finalitats.

Fent una destil·lació conceptual força en el límit, podríem assenyalar que el seu origen rau en l'exigència de cobertura d'una necessitat no exactament nova però sí manifestada de forma més viva en els últims temps. Es tracta de l'evidència del buit de formació que existeix entre les capacitats atorgades mitjançant un procés acadèmic i les que exigeix una plena de-

dicació professional. Aquesta distància, que per descomptat ha existit sempre, ha trobat formes d'atenció molt diverses, i sovint al marge de cap figura estructurada. En bona mesura era allò, que cadascú solucionava el seu problema a la seva manera i segons les seves possibilitats. Eren respostes individuals que, bé o malament, complien la seva funció.

La jove orquestra –en el sentit més exacte– incideix en aquest context i aporta unes línies

de cobertura de la problemàtica d'unes possibilitats molt concretes i d'una plena coherència. No es tracta, per descomptat, de cap resposta de valor absolut i ideal, però sí d'una forma farcida de valors positius indiscutibles.

Ens trobem en uns moments de dura competitivitat i de constant superació de nivells qualitatius. I això fa que la distància entre formació acadèmica i exigències profes-

sionals cada cop s'accentui, incapaç el sistema educatiu de proporcionar solucions més satisfactòries i posades al dia de les que ha vingut oferint tradicionalment. És per això, i per tot plegat, que la forma “jove orquestra” compleix una funció d'una gran

importància en la tasca de completar el pas vers una plena i fluida professionalització dels instrumentistes.

Una altra cosa molt diferent és que el concepte sigui mal interpretat o mal entès i que aquestes formacions siguin considerades com a punts d'arribada. Aquest és un risc important, no pas absent del nostre horitzó, que podria tenir conseqüències absolutament contradictòries i negatives.

Jove orquestra, eina professional

Joves orquestres: concepte i funcions generals

per JORDI MORA

Dintre del món de la música clàssica hi ha un sector que té, o podria tenir, un valor i pes primordial pel que afecta no només al fet de la divulgació musical, sinó al fet mateix de la formació professional: les joves orquestres. El fet d'haver fet els meus estudis superiors a Alemanya com a director em va permetre de dirigir molt sovint orquestres joves (vaig ser titular durant deu anys de l'Orquestra Simfònica de Joves de Munic), la qual cosa ha estat decisiva per a la meua posterior carrera professional. Amb una Jove Orquestra es triga més temps a treballar la "matèria primera" que amb una professional; però, finalment, és pot sovint aprofundir més, gràcies al temps molt més extens d'assaigs de què es disposa.

Es difícil de donar una explicació exacta de què és una jove orquestra, ja que les variants existents entre formacions d'aquest tipus són molt nombroses. Començarem, però, per intentar trobar característiques comunes.

Definició i diferències amb altres tipus d'orquestra

Una jove orquestra és aquella que està composta per individus entre unes edats d'uns 13 a uns 25 anys; la seva activitat no és remunerada i l'objectiu de la seva activitat és gaudir i conèixer directament obres de l'increïblement ric repertori orquestral.

D'aquesta forma queda ben clar i definit què separa una jove orquestra d'una professional: el simple fet que el treball fet en la primera no és recompensat amb diners, i sí que ho és la feina feta en la segona. El fet de donar a vegades un ajut econòmic es limita a cobrir despeses (viatges i allotjaments quan es fan estades de treballs o concerts, que el jove no pot pagar de la seva butxaca). També hi ha joves orquestres en les quals és possible que el jove integrant fins i tot hagi de pagar una quota, normalment mensual, per poder cobrir despeses general com director, partitures, locals, etc.

La diferència amb el tercer tipus d'orquestra, l'orquestra "amateur" (molt divulgada als països germànics, pràcticament inexistent als països llatins) és evidentment el fet que en aquestes orquestres l'edat és il·limitada; encara que pot ser que hi

participin un gran nombre de joves, fins i tot majoria, mai no serà una jove orquestra si alguns dels participants són d'edat adulta.

La diferència amb l'últim tipus d'orquestra, l'orquestra infantil, és ja més subtil. En general, es pot dir que aquests tipus d'orquestres estan vinculades a una activitat escolar, cosa que no és el cas de les joves orquestres, exceptuant aquelles que estan vinculades a una universitat en concret (cas molt comú als Estats Units, per exemple, on les orquestres d'estudiants que es formen no són necessàriament de facultats d'estudis musicals).

Aspectes bàsics d'una jove orquestra

a) Pedagògic

La pedagogia més gran és aquella que ensenya a gaudir d'allò que un aprèn; l'aspecte vivencial és, per tant, el més important. Això encara té més importància si es tracta d'alguna de les arts aplicades. En el cas de la música, en concret, és catastròfic separar, encara que només sigui una mica, "aprendre" música de "fer" música. Això encara és més dramàtic en l'infant o el jove: en aquestes edats, quan senten que allò que aprenen no els porta a una satisfacció vivencial immediata, ho abandonen, i amb raó. Aquest és, sovint, el cas general, encara que s'ha de dir que es comencen a fer intents seriosos de canvi de l'ensenyament oficial als països llatins com França, Espanya i Amèrica del Sud. És absurd fer estudiar a un infant un any de solfeig abans de "permetre-li" començar amb l'instrument. A milers es poden comptar en el nostre país els qui han abandonat els estudis musicals, per això o per aspectes similars.

¿I què té a veure tot això amb el tema de les joves orquestres? Simplement, que en els països on l'ensenyament musical es basa a no separar (o a fer-ho al menys possible) l'aprendre del fer —com pot ser Alemanya, Holanda, Anglaterra, Estats Units, Rússia (països on, per exemple, el solfeig és inexistent: s'aprèn a llegir música tocant directament amb l'instrument), i en general a tots els països no llatins (amb excepció de Veneçuela, cas que tractaré individualment més tard) que cultivin la cultura musical— hi ha un nombre exorbitant (com pot ser a



Anglaterra, Alemanya o Estats Units) de joves orquestres arreu del país. Això té una explicació fàcil: tocar en una jove orquestra és la millor manera de motivar l'interès musical, ja que els resultats globals d'una orquestra són molt més grans que les possibilitats individuals de cada un dels qui la formen.

La motivació que dona tocar amb una jove orquestra té repercussions secundàries però importantíssimes en la formació musical general de l'estudiant:

- Motiva a l'estudi personal en saber, per exemple, que d'ací a dos mesos es farà un concert. Com a membre d'una orquestra, el fet de fer un concert més o menys decent és ja possible després de dos o tres anys (o fins i tot menys) d'haver començat l'instrument, cosa impensable en música de cambra i encara molt menys com a solista.

- Crea la infraestructura ideal per practicar la música de cambra en quasi totes les seves formacions possibles; aquest gènere és un factor educatiu decisiu per a tot aquell qui es vulgui formar musicalment d'una manera seriosa i profunda.

- Es comença a conèixer "des de dintre" el gran repertori simfònic, fet decisiu per als qui volen arribar a entendre mínimament els grans compositors.

- Una jove orquestra dona una possibilitat única de poder ésser acompanyat com a solista.

- Una jove orquestra dona, amb un director d'orquestra en etapa d'estudi, una oportunitat in-

substituïble de practicar, i això ho puc dir com a experiència personal directa (en el moment en què una orquestra professional em va contractar per primera vegada ja "tenia a la butxaca" tres *Suites* de Bach, dues *Simfonies* de Brahms, dues de Schumann, cinc de Beethoven, entre altres).

- Ofereix la possibilitat de donar a conèixer un repertori a un públic poc habituat a escoltar concerts o amb poques possibilitats de poder-ho fer.

He de dir un aspecte pedagògic molt important: la meua experiència amb orquestres joves m'ha mostrat que és important fer-los tocar primordialment obres de gran qualitat musical. Hi ha obres que "t'ajuden a tocar" i altres que "les has d'arrossegar" perquè arribin a sonar. Com que l'aspecte pedagògic per excel·lència és la motivació, no hi ha dubte que les del primer grup esmentat tenen preferència. Amb altres paraules: com més principiant s'és, més important és tocar peces dels grans compositors, ja que el resultat assolit tocant aquestes obres és superior al nivell personal. Tocar decentment una peça senzilla de Mozart, Bach o Schumann té un valor musical i, conseqüentment, motivador immensament més gran que tocar obres de "preparació", i ja no diguem que tocar escales i arpegis (és molt difícil tocar una melodia, per exemple, amb segones ascendents o descendents de forma musical, si abans no s'ha "practicat" dotzenes de vegades com una escala, o sigui d'una forma purament mecànica).

El repertori comú d'una jove orquestra és nor-

malment basat en obres de gran qualitat i això fa que estudiar qualsevol de les parts, fins i tot alguna veu aparentment avorrida, es faci pensant en el resultat final que s'aconseguirà quan es toquin totes alhora. Naturalment, el resultat obtingut per una jove orquestra regional, de les moltes que hi ha a Alemanya per exemple, amb la *Cinquena simfonia* de Beethoven no és el mateix que l'aconseguit per la Filharmònica de Viena; però pensar així és absurd, ja que el resultat idoni és aquell que arriba al màxim dintre de les estructures i possibilitats dels participants en un moment donat, i sempre és millorable. El gran pianista Rubinstein ja ho va dir: "he començat a descobrir Mozart als 65 anys", i això que de molt jove ja tocava moltes de les seves obres.

b) Social

Per al jovent l'aspecte de fer alguna cosa "en comú" és de primordial importància, especialment si surt bé o si es veuen uns resultats ràpids i evidents. Participar en una jove orquestra és una cosa més que especial, sobretot en vigília de concert, i encara més durant una gira: l'orquestra crea la comunitat i la música potencia, a vegades a nivells inimaginables, sentiments de totes menes, tot accelerant considerablement el procés de maduració.

Si el director sap tractar psicològicament la situació (quant a frenar els "divos" i animar els qui els desvaloren), tocar amb una orquestra es transforma en una possibilitat extraordinària per posar el coneixement individual al servei d'alguna cosa en comú d'una manera directa i pràctica.

c) Professional

El 90 % dels músics que es volen dedicar a la música professionalment i volen fer-ho realitzant música (o sigui no només l'ensenyament) tenen com a camí factible i realista entrar en una orquestra professional. Poder tocar en una jove orquestra preliminarment dona una pràctica insubstituïble.

Situació i estructura actual de les joves orquestres

És impossible donar una informació detallada sobre aquest tema, ja que les varietats són immenses. Em concentraré en les més importants:

Es poden dividir *grosso modo* en tres: aquelles en què els participants es dediquen en un futur a la música professionalment; aquelles en què hi ha una barreja; i per fi les que es formen per exercir l'activitat orquestral des d'un punt de vista purament d'interès músico-cultural.

Dins del primer grup hi ha les joves orquestres estatals. Aquestes són representades pels millors

estudiants del país, escollits prèviament per concurs, i són evidentment les que tenen més alta qualitat musical. Aquests tipus d'orquestres es troben uns cops l'any i fan sessions intensives de diversos dies de treball amb concert o concerts finals. Sovint fan venir professors d'arreu del món per completar la feina. A Alemanya hi ha dues orquestres d'aquestes: la Junge Deutsche Philharmonie i la Bundes

Jugendorchester. Aquestes orquestres conviden normalment un director "amb nom" diferent per a cada període de treball. A Itàlia i a França un tipus d'aquest és inexistent i a Espanya tenim la gran sort de tenir-ne una, la JON-

DE, dirigida des del seu començament per Edmon Colomer i en la qual s'ha aconseguit una virtut difícil de trobar en el nostre país, però decisiva en assumptes culturals: continuïtat. Aquests tipus d'orquestra canvien de formació en períodes d'un a tres anys aproximadament, fet que fa difícil un millorament sistemàtic a llarg termini (fet inevitable a quasi totes les joves orquestres). Després hi ha les joves orquestres a nivell regional (Orquestra de Joves de Baviera, Baden-Württemberg, etc.) amb característiques similars a les estatals i encara pràcticament inexistent en el nostre país (una idea futurista: Jove Orquestra Simfònica de Catalunya).

Dintre del segon grup, hi ha el tipus que fa la formació i té una forma de treball més flexible que en els anteriors: és l'orquestra de joves d'una ciutat en concret. A Anglaterra està molt prodigada; en general, les joves orquestres d'aquest país tenen un nivell considerable de qualitat i tècnica. A Munic n'hi ha dues: la Münchner Jugend-orchester i la Junge Münchner Symphoniker. La primera es dedica a fer pocs programes, però ben treballats, i la segona, al revés. Aquestes orquestres, a diferència de les regionals i estatals, no han estat creades directament per mitjans oficials sinó per iniciatives privades; després de tenir una certa estructura, són ajudades parcialment per la ciutat o empreses privades. A Barcelona hi ha una orquestra d'estructura similar, de nom Gèrminans.

Un tipus de jove orquestra similar, però més institucional, són les joves orquestres de Joventuts Musicals. Això canvia molt segons el lloc. A Catalunya funciona un sistema des de fa temps, dirigit per Francesc Llongueres, on també els músics cobren alguna cosa periòdicament; la seva estructura se situa més aviat entre una jove orquestra i una professional (a Madrid, l'encarregada de Joventuts Musicals, Isabel Farabella, considera millor gastar-se els diners portant solistes ja consagrats professionalment).

Les orquestres dels conservatoris tenen una gran importància, ja que preparen els estudiants



més directament de cara a la professió. Als països nòrdics i als Estats Units, és inconcebible un Conservatori Superior que no tingui orquestra. Per sort, la creació d'orquestres de conservatoris en el nostre país va en augment (tot desmarcant l'Orquestra del Conservatori de Cervera, centre que, per sort, ja fa temps que es dedica més a "anar al gra" que a seguir rigorosament un pla d'estudis). També al Conservatori Superior de Barcelona s'estan fent iniciatives serioses i pràctiques des que Salvador Mas ha esdevingut professor de direcció orquestral.

Tornant als Estats Units, és interessant de saber que només a la Universitat de Música d'Indiana hi ha quatre orquestres simfòniques.

Especialment dintre del món universitari és on es troben les orquestres del tercer tipus: els membres, en són només perquè els ve de gust. A Alemanya, per exemple, és molt comú trobar orquestres formades exclusivament per estudiants de medicina, i a l'igual que als Estats Units, cada universitat té la seva orquestra formada exclusivament per joves que toquen bé, però que no es volen dedicar a la música.

Finalment, s'han d'esmentar les joves orquestres creades esporàdicament durant els nombrosos cursos internacionals que es fan arreu del món. Un dels festivals més importants és el de Schleswig-Holstein, on, no només s'han fet concerts amb directors com Bernstein o Celibidache, sinó que es complementen amb cursos de direcció.

La Fundació d'Orquestres de Joves de Veneçuela, un cas únic al món

El cas de Veneçuela és tan peculiar que mereix un capítol a part, ja que, en ser un país llatí, el moviment d'orquestres de joves creat allà és la prova més directa que llença per terra l'actitud absurda que "als països nòrdics hi ha tantes joves orquestres pel fet que la mentalitat és diferent a la dels llatins".

L'any 1975, l'actual Ministre de cultura, José Antonio Abreu, va proposar-se "con la riqueza del petróleo, invadir el país con orquestas juveniles". Va crear la primera jove orquestra a Caracas i amb un suport estatal molt fort va crear la Fundación del Estado para las Orquestas Nacionales Juveniles. Aquesta Fundació, completament independent dels conservatoris del país, presta o paga l'instrument als infants que comencen a fer música, els paga les classes i crea la infraestructura necessària en una determinada ciutat o poble per a la formació d'una nova jove orquestra. Els infants o joves aprenen l'instrument amb la motivació i finalitat primordial de tocar a l'orquestra. Un cop estigui formada l'orquestra, la resta (cambra, solistes, directors, etc.) ve amb més facilitat. Resultat: en 17 anys s'han creat 72 joves orquestres regionals (de 14 a 25 anys) amb les seves corresponents orquestres infantils (de 7 a 14 anys) i pre-escolars (de 4 a 7 anys); el nombre de joves involucrats en el moviment es calcula en 30.000. El nivell de les tres o quatre millors ha esdevingut tan alt (obres simfòniques de Brahms, Txaikovski, Stravinsky, Mahler, etc.) que s'han transformat en orquestres professionals. Dos d'elles van venir de gira per Espanya: la Simón Bolívar de Caracas i la Simfónica de Lara, que jo mateix vaig dirigir dintre del cicle de l'Orquestra Nacional d'Espanya a l'Auditori de Madrid (una part del programa, *Maties, el pintor* de P. Hindemith, una de les obres més difícils del repertori orquestral). Un deu per cent d'aquestes orquestres toquen el gran repertori simfònic, i fan una mitjana d'un programa cada quinze dies. Per poder treballar al màxim tenen assaig diari i els donen una espècie de beca-sou que situa aquestes orquestres en una zona entre jove orquestra i orquestra professional.

Naturalment, s'han necessitat i es necessiten molts diners per mantenir i ampliar tantes joves orquestres; però, ¡quantes vegades hi ha diners i es malversen!

Finalment, podria resumir la importància de les joves orquestres en general dient que aquestes agrupacions són una autèntica cultura musical "des de baix". El camí és lent; però, amb el temps, els resultats músico-culturals són simplement incalculables.

Des de quaranta anys d'experiència privilegiada

Opinions recollides per Ll. M.

El violoncel·lista català Marçal Cervera ha acumulat, en la seva trajectòria professional, una experiència tan diversa i copiosa (des dels primers faristols d'orquestrs centreuropees, com a solista i intèrpret de música de cambra i com a professor i pedagog, a Lausana, Colònia, Freiburg i, darrerament, també a Barcelona) que el seu punt de vista sobre la problemàtica que, directament o indirectament, es desprèn del tema que tractem és màximament qualificat i interessant.

— Per parlar d'aquests problemes, des de la meua experiència, he de dir que vaig marxar molt jove de Barcelona i, quan vaig arribar a Suïssa per integrar-me a la vida professional, el 1948, el nivell de formació als conservatoris era baix; o sigui que els estudiants brillants que en sortien accedien fàcilment a orquestres com les de la Suisse Romande o la de Winterthur, per exemple; els altres, ni pensar-ho; aleshores, les orquestres suïsses estaven plenes d'estrangers; allò que ara està passant aquí, a Suïssa, era un fet habitual: quan vaig entrar a l'Orquestra de Winterthur, erem dos terços d'estrangers. No cal dir que les circumstàncies polítiques dels anys posteriors a la guerra feien que Suïssa fos un terreny molt buscat: allí, a diferència d'Alemanya, posem per cas, les cases tenien sostre.

— I no existia cap orquestra de formació?

— Pràcticament no. Edmond de Stouz va crear l'Orquestra de Cambra de Zuric, que feia una mica aquesta funció; jo mateix n'havia format part, però la gent no s'hi quedava gaire temps i entrava de seguida en conjunts professionals; de fet, o eres encara estudiant o t'integraves directament a la professió, amb tota la duresa que això comportava. El mateix passava al nostre país, on hi havia, en aquell temps, poques sortides: la Nacional de Espanya, la Municipal de Barcelona i poca cosa més...

— Darrerament, les orquestres de joves han proliferat de manera espectacular!

— Aquí n'hi ha unes quantes, també; i encara no veig ben bé fins a quin punt són un esglaó per passar a la pràctica professional. Alguns músics que han estat a la JONDE han entrat al cap de poc temps en orquestres professionals del país; era l'objectiu principal de la JONDE i suposo i espero que continua essent-ho, encara que la seva manera de treballar no respon al que després serà la pràc-

tica habitual: pel que jo he conegut, es treballen unes obres determinades amb gran minuciositat —com si es tractés de muntar un quartet— però, si bé el resultat és excel·lent, després, quan els instrumentistes es troben a l'Orquestra Nacional o a la de RTVE, les pàgines desfilen a tota velocitat... I bé, sempre que això acumuli una experiència positiva i serveixi per tenir un accés més fàcil a la professionalitat, benvingut sigui.

— Existeixen diferències amb les de l'Europa central?

— En els anys que he passat i he ensenyat a Alemanya he sentit moltes orquestres joves. Una d'elles, la Junge Deutsche Philharmonie, és de primera categoria, comparable a la de les millors orquestres professionals. Pràcticament tots els seus membres vénen de les Hochschulen alemanyes; no hi entra tothom qui vol, les proves d'admissió són molt fortes; el nivell de la seva activitat és realment professional, però la participació no és remunerada; reben el suport de diverses institucions i els diners que generen amb els concerts són autogestionats pels components de l'orquestra per contractar els millors directors per als seus "stages"; molts s'ofereixen a dirigir-la: ho va fer Bernstein, i ho han fet, entre altres, Barenboim i Abbado...

És evident que aquesta gent tenen grans possibilitats d'accedir als millors conjunts del país, com la Filharmònica de Berlín i les orquestres de la ràdio, per exemple, en les quals existeix una competència ferotge (per a una sola plaça sovint hi ha més de seixanta aspirants, dels quals només 15 o 16 són seleccionats per fer oposicions); només el fet d'haver format part de la Junge Deutsche Philharmonie ja és un passaport per ser cridat; i penso que és un cas similar al d'altres de les moltes orquestres joves alemanyes, com la de l'Orquestra de Joves de Munic que dirigeix Jordi Mora, que compta també amb instrumentistes de primera fila.

— Però les autèntiques orquestres de formació haurien d'estar radicades als mateixos Conservatoris...

— A Alemanya, amb el nivell que tots sabem, és així. Puc posar un exemple que conec bé, el de la Hochschule de Freiburg (una ciutat de 140.000 habitants, més els 25.000 estudiants de música o universitaris), que compta amb una orquestra d'alumnes de nivell virtualment professional; dóna concerts esplèndids i, a part de treballar amb el di-



Marçal Cervera

rector titular de l'escola, els mateixos deixebles gestionen dos "stages" semestrals, amb directors invitats de prestigi. A més –i crec que és també el cas d'altres ciutats alemanyes– existeix un conveni entre la Hochschule i l'orquestra de la ciutat, segons el qual un nombre determinat d'estudiants, amb unes oposicions prèvies, poden passar un temps –entre un i dos anys– treballant a l'orquestra de la ciutat en règim de pràctiques i una remuneració inferior a la dels professionals titulars. D'aquesta manera, l'experiència d'allò que serà en un futur la pràctica professional és viscuda en tota la seva realitat.

– No és el cas del nostre país, o d'altres països europeus.

– Puc citar el cas de Suïssa. Des que hi vaig aterrar per primera vegada les coses han canviat molt i avui, per exemple, els Conservatoris de Ginebra o de Basilea –per citar només els dos amb els quals he tingut més contacte darrerament– tenen un nivell equivalent al dels millors centres d'ensenyament musical d'Europa, cosa que no era el cas abans; però jo no he sentit ni a Ginebra ni a Basilea una orquestra d'estudiants que es pugui comparar ni de molt lluny amb les alemanyes. A nivell individual, sí; però no han desenvolupat aquest nivell de formació orquestral.

– Aquest nivell de cultura orquestral està, doncs, estretament lligat a un determinat tipus d'ensenyament?

– Sí, em sembla que és això. El caràcter alemany està sempre predisposat cap al conjunt (música de cambra, orquestra), mentre que el llatí pensa més en el nivell individual. És una qüestió de mentalització. La mateixa manera d'articular els estudis en una Hochschule alemanya respon a una mentalitat determinada: uns estudis especials per als que es volen dedicar a la professió de músics d'orquestra, uns altres per a l'ensenyament privat, per a l'ensenyament a les escoles, per als concertistes... En el nostre país, jo no conec uns estudis específicament orientats als músics d'orquestra.

– I, per això, estarem sempre en condicions d'inferioritat?

– Per la meua experiència, l'essencial és aprendre a tocar bé. Un bon instrumentista sempre té possibilitats i probabilitats de ser admès en una bona orquestra. Aquella estructuració dels estudis em sembla molt bona, però, en qualsevol cas, a la base hi ha un factor essencial, la bona formació tècnica i musical. És evident que aquestes estructures de formació ajuden, però qui és bon instrumentista i bon músic en poc temps serà un bon lector a vista i assimilarà el "métier" de músic d'orquestra.

– Però molts instrumentistes joves del nostre país se senten desorientats, impotents i desmoralitzats davant la dificultat d'accedir a bons llocs de treball, precisament en un moment en què constantment s'estan creant noves orquestres.



Jove Orquestra Europea

Les qualitats dels nostres joves instrumentistes són sovint mal utilitzades

— En general, crec sincerament que la gent d'aquí sovint és més dotada, té més talent i condicions innates que a Alemanya, per exemple; però aquesta facilitat és, sovint, mal utilitzada. També és una qüestió de mentalització. Avui cal treballar molt, no sols per ser solista sinó també per poder tocar en una bona orquestra. A Alemanya, tothom sap que si no és molt bo no tindrà feina i això, aquí, no sempre es té assumit; encara n'hi ha molts que pensen: "sempre sortirà alguna cosa... sempre hi haurà un bolo"; i no s'han adonat que això està canviant molt de pressa i que es produeix el fenomen que es produïa a Suïssa fa quaranta anys: que no hi havia prou elements suficientment preparats per cobrir les necessitats del país. És en certa manera el que passa amb els estrangers que vénen a les nostres orquestres. Jo he viscut algun cas de deixebles meus que, després de fer oposicions en algunes de les orquestres noves que es creen al país, tornen decebuts, dient que no han agafat ningú del país, que volen fer una orquestra només amb músics estrangers. Jo aleshores intento que comprenguin que no estan preparats per respondre a l'exigència que avui es demana. Alguns encara no han comprès on és el llistó d'aquesta exigència. I això és una cosa irreversible, pels canvis polítics i socials que hi ha hagut al món.

— Malgrat tot això, podem veure les coses amb una certa esperança, amb un optimisme relatiu?

— En tot cas, jo crec, malgrat tot, que avui ja s'ofereixen, aquí, unes possibilitats per a l'estudi superiors a les de temps passats, sense comptar les oportunitats que tenen els estudiants dotats i actius de fer uns anys d'estudi a l'estranger. És evident, però, que cal una mica de temps perquè es vegin resultats. De totes maneres, els que intentem, aquí, fer una labor que pugui quedar, que sigui útil, en aquesta tasca, voldríem que els joves veiessin clar de què va realment. D'altra banda, és un dret lògic i legítim que la gent pugui tenir l'oportunitat de viure a la seva terra, fent la tasca que es proposa fer; però tothom ha d'entendre l'exigència que això comporta, i aquesta exigència forçosament ha pujat molt des del moment en què hi ha la competència d'una possible entrada d'estrangers. Finalment, voldria dir que el fet que bona gent d'aquí s'hagi vist obligada a anar a fer camí per fora, ja no és nou, ja és una cosa vella, ja n'hi ha uns quants; però allò que és ridícul i és una paradoxa és que els bons elements d'aquí hagin hagut de sortir del país per desenvolupar la seva vocació; mentre ara la gent bona (o menys bona) de fora vinguin aquí, això és trist, absurd!

La voluntat de crear professionals de la música

per MÓNICA MONTORIOL

Estretament vinculat al terme de jove orquestra sovint trobem relacionat el nom d'una població catalana, o si més no d'una comarca. És una realitat palpable: són iniciatives de poblacions, de persones concretes i, ara i cada vegada més, de conservatoris que s'aventuren a crear la seva pròpia orquestra. En qualsevol cas, però, l'orquestra jove té una finalitat única i que és comuna a totes: la de donar una primera oportunitat perquè el jove estudiant pugui tocar en una formació. Els matisos arriben quan es parla dels diferents sistemes de funcionament intern, dels criteris de selecció dels alumnes, dels horaris o distribució dels assaigs, etc. Però el cert és que la voluntat dels impulsors d'aquests projectes és la de fer de pont o de pas intermedi entre la finalització dels estudis de música i la professionalització. El pont fa de primera pràctica, de primera experiència en el món orquestral, que ja pot servir com a plataforma de llançament o d'estímul cap a noves propostes.

Però, d'altra banda i en alguns casos, el pont pot arribar a ser l'única experiència per al jove estudiant. Així, i com a conseqüència, el pont s'acaba convertint en una finalitat, que ve molt sovint condicionada per la mateixa evolució de l'orquestra o per la dificultat que troba el jove a poder accedir a alguna orquestra professional. L'orquestra, que neix amb una finalitat formativa i com a pas previ cap a la professionalització pot conduir el jove a no buscar altres propostes, precisament quan la mateixa orquestra assumeix el paper de professional. Així, doncs, fins a quin punt una orquestra es pot acabar convertint en un "pont" sense sortida? O bé: és l'orquestra l'única alternativa per al jove intèrpret? ¿L'orquestra pot convertir-se en un fet rutinari?

Per entendre el sorgiment i desenvolupament previ i en alguns casos desintegració de joves orquestres, hem parlat amb diferents responsables o persones vinculades d'alguna manera a formacions orquestrals. En el territori català hi ha aquelles orquestres que existeixen en la mesura que hi ha darrera seu un conservatori; són els casos de l'Orquestra del Conservatori de Cervera i la de Vic. D'un altre tipus són les orquestres que neixen per iniciatives de persones concretes o d'entitats: la Jove Orquestra del Maresme i l'Orquestra Simfònica del Vallès. Com un cas totalment únic i d'àmbit estatal



Ferran Sala amb joves músics de la JONDE

hi ha la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). La seva història i recorregut tenen una personalitat pròpia i unes característiques molt concretes de funcionament que en fan objecte d'estudi a part.

Orquestra de Cambra de Cervera

Des de l'any 1986 funciona una jove orquestra vinculada estretament al Conservatori d'aquesta població catalana. L'Orquestra del Conservatori de Cervera, tal i com abans s'anomenava, va estar dirigida per Josep Maria Alpiste i més tard per Narcís Saladrigas. Actualment la jove formació ha passat a dir-se Orquestra de Cambra de Cervera, i la direcció recau en mans de Manel Valdivieso. En paraules de l'actual director, l'orquestra es podria definir com *una formació estable amb joves de no més de 23 anys*. Però Cervera compta a més a més amb dues orquestres més: una per a nens i una altra per a nois. Segons Valdivieso, i tenint en compte les tres formacions orquestrals, Cervera no deixa de ser una població afortunada: *és un cas excepcional, fins i tot parlaria de fita*.

El primer objectiu que es va plantejar Manel Valdivieso i els responsables del conservatori va ser el de *planificar el futur que interessava per a l'or-*

questra i per als joves. Aquesta fita es traduiria segons Valdivieso a *oferir en el cercle més immediat tot el que un jove aniria a buscar a fora*, i per tant la possibilitat de poder tocar en una orquestra des del mateix lloc on s'estudia. Un cop establerts els mitjans, Valdivieso va remarcar, però, que el jove estudiant havia de trobar en aquella activitat alguna finalitat: *els ha de ser fàcil, els ha d'estimular i els ha d'enriquir*. Fins i tot Valdivieso es va atrevir a plantejar que *si el treball de formació es mantenia, l'orquestra podia acabar essent professional*.

De tota manera, va apuntar que pel fet de convertir-se en professional, l'orquestra no deixaria d'estar vinculada al conservatori per tal de continuar el treball pedagògic i tècnic. Però, bàsicament i per a Valdivieso *el jove ha de tenir una formació completa* que es traduiria, segons les seves paraules, en el fet de *tenir un nivell suficient per accedir a qualsevol orquestra del país i sobretot adquirir experiència com a músic d'orquestra*. Sobre la formació, Valdivieso va tornar a insistir en la necessitat del jove de *tenir un nivell comparable a qualsevol músic d'Europa i més encara quan les orquestres del país tenen una majoria de músics estrangers*. En definitiva, i segons el director de l'Orquestra de Cambra de Cervera, *el màxim interès és que tota la inversió de diners i de temps sigui òptimament aprofitable*.

Jove Orquestra del Maresme, experiència fallida

Aquesta jove formació musical actualment ja no funciona. La seva creació data de l'any 1988 i existeix fins al juliol de 1992. El director artístic de la jove orquestra, Jordi Colomer, va explicar que la iniciativa i la idea embrionària van sortir de Joan Devesa, el president del Casal de Llanerres. Colomer va qualificar Joan Devesa com *una persona amb molta inquietud cultural no solament cap a la música sinó cap a tot tipus d'arts*. De tota manera, la idea original de Joan Devesa de fer una orquestra per als joves de la comarca no es va poder tirar endavant tal i com es va concebre. Així ho va explicar Jordi Colomer: *era molt complicat, perquè la comarca no té cap conservatori professional, i es va decidir fer una orquestra mixta amb joves de la comarca i de fora de la comarca*.

A partir d'aquesta voluntat de tirar endavant una orquestra per a joves es va donar forma al projecte. Així, i fent un recorregut pels dos primers anys de funcionament, Colomer va parlar de les dificultats d'organitzar l'orquestra: *hi havia un desequilibri de nivell entre la corda i el vent*, fet que va suposar *fer un treball paral·lel de música de cambra adreçat bàsicament als instrumentistes de*

vent. Amb aquesta primera dificultat resolta Colomer va reconèixer que es va aconseguir *un nivell força òptim a partir del tercer i quart curs*.

Quant al repertori escollit, el director artístic va explicar que *sempre s'havia adequat a les possibilitats de l'orquestra*.

Així i durant els primers dos anys, Colomer va destacar que el repertori es va basar alternativament en *instrumentacions pròpies i en obres originals per a orquestra*. Els dos anys següents, i després d'unes millores qualitatives i quantitatives, Jordi Colomer va afirmar que el repertori era *original per a orquestra i d'un gran interès musical*.

A tall d'exemple, el director de la jove formació va destacar obres com el *Quart i Cinquè concert de Brandenburg*, el *Concert per a guitarra* de Villa-Lobos o el *Concert en sol major per a violí i orquestra* de Haydn. Però, malgrat la superació d'aquestes dificultats artístiques va arribar un moment en què les de tipus econòmic van ser insostenibles. Per a Colomer, l'orquestra ja es va formar amb *una certa precarietat infraestructural*, que es va anar agreujant a mesura que l'orquestra va anar creixent: *teníem ganes de fer música de més qualitat però feien falta més professors especialitzats d'instruments, calia fer assaigs parcials, etc.* Colomer va resumir així la situació: *l'orquestra necessitava un pressupost de 4 milions de pessetes i només comptàvem amb la meitat de les aportacions*. Tot i les petites subvencions que rebien d'alguns consistoris de la comarca o de la Generalitat de Catalunya, el director de l'Orquestra del Maresme va reconèixer que la principal font d'ingressos provenia dels caixets dels concerts.

Finalment, i com a conclusió, Colomer va lamentar *la falta de més orquestres per a joves dins l'àmbit del conservatori*. Així, i en paraules del director de l'Orquestra del Maresme, *els conservatoris haurien de tenir com a mínim dues orquestres; una de cambra i una de simfònica*.

Entre l'Orquestra del Conservatori de Vic i la Simfònica del Vallès

Fill de la plana de Vic, del poble de Taradell, Pere Serra té una curiosa trajectòria en el món de la música: primer de tot, ultra els estudis bàsics de violí, i de ben jovenet, va començar a tocar la trompeta, que després va substituir per la tenora. El pas d'un instrument a l'altre li va proporcionar entrar dins el món de les cobles sardanistes i el millor del cas va ser quan el van cridar per tocar a la Principal de la Bisbal. Però paral·lelament a aquest fet, es va presentar a unes oposicions al Liceu per a violí, que finalment no va aconseguir. Quan ja gairebé



Edmon Colomer dirigint un assaig de la JONDE

tenia un peu a la cobla sardanista, el van cridar al Liceu durant un any. Això era el 1966 i aquell mateix any es va començar a parlar de la creació de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. La sort li va venir de cara i hi va poder entrar. Tot plegat, ara i avui fa 25 anys que Pere Serra pertany a aquesta formació orquestral professional. I també fa un quart de segle que és professor al Conservatori de Vic. Però de fet, i pel tema que ens ocupa, Serra compta a més a més amb dues experiències amb orquestres de joves. Així, i per l'excel·lència de les seves vivències i també pel fet de tractar-se de dues orquestres de característiques dissemblants hem recollit les seves opinions. Una de les formacions és l'Orquestra del Conservatori de Vic i l'altra l'Orquestra Simfònica del Vallès.

La codirecció de la jove orquestra va estar repartida entre Pere Serra i Joaquim Maideu, director del conservatori vigatà. Actualment, i en paraules de Serra, *l'orquestra està aturada*.

Després de l'experiència de més de tres anys a l'orquestra, Serra en va fer un balanç positiu: *és molt enriquidor com a professor perquè et replanteix situacions que com a professional havies perdut de vista*. De tota manera, el violinista de l'OCB va lamentar que s'hagués hagut de suspendre l'activitat de la jove orquestra, però va reconèixer que *no havia perdut la il·lusió* i que estava *disposat a tornar-hi en qualsevol moment*. Pel que fa a les causes del cessament de l'Orquestra del Conservatori de Vic, Pere Serra va manifestar que un dels problemes era la manca d'un sistema pedagògic coherent, perquè, segons que va explicar, *la música encara no és*

una prioritat com a carrera musical i això treu hores d'estudi. La falta d'alumnes, i la falta d'assaig van ser les causes principals de poder continuar amb l'orquestra. Afegit a tot això, Serra va destacar també la progressiva manca de sortides professionals per als joves músics. A tall d'exemple va recordar que quan formava part del Trio Bartók va arribar a fer *dos-cents concerts en set o vuit anys, cosa que avui dia és impensable*.

Però per a Serra el pas per una orquestra jove és *imprescindible per completar la formació de qual-sevol estudiant*. En aquest sentit, el músic de l'OCB va destacar que un dels elements formatius més importants era *el contacte amb el públic*, ja que així *el jove perd la por i s'acaba trobant a ell mateix*. A l'hora d'enumerar les qualitats que havia de tenir el jove intèrpret, Serra en va destacar tres: *el treball, la disciplina i l'autocrítica*. Sobre aquest últim aspecte el professor del Conservatori vigatà va sentenciar: *en el moment en què l'alumne fa autocrítica, ja no és necessari el professor*.

Amb una trajectòria ben diferent, però també de la mà en part de Pere Serra es va crear una altra orquestra de joves, l'Orquestra Simfònica del Vallès, de la qual va se concertino. De tota manera, Serra va afirmar que *actualment hi estava totalment desvinculat*.

Segons el concertino de l'OCB, l'orquestra responia al concepte convencional del que s'entén com a orquestra de joves: *estava pensada per donar una sortida a l'estudiant que acaba els estudis de música*. Per tant, i en paraules de Serra, *l'orquestra tenia una clara funció pedagògica*. Però paral·



Pere Serra dirigint l'Orquestra de Cambra del Conservatori de Vic



Manel Valdivieso

l'elament a aquest primer objectiu, Serra va destacar que segons la seva opinió l'Orquestra Simfònica del Vallès hauria hagut de *funcionar com a subsidiària de l'OCB*, amb la finalitat, segons que va remarcar, de *crear un cicle*. Per a Serra, això hauria suposat que el jove que hagués aconseguit *un cert nivell* hauria pogut *accedir a l'orquestra professional*, i d'aquesta manera *donar l'oportunitat a un altre estudiant per poder accedir a l'Orquestra Simfònica del Vallès*. Però la mateixa evolució de l'orquestra la portaria a fer un canvi de rumb. Pere Serra ho va explicar així: *hi va haver una crisi que va conduir l'orquestra a independitzar-se dels Amics de l'Òpera de Sabadell*. A partir d'aquell moment, l'Orquestra Simfònica del Vallès va passar a ser una societat anònima, i segons el violinista de l'OCB també van canviar els criteris de funcionament: *es va plantejar la necessitat de professionalitzar-se*. I això comporta *deixar de banda els principis pedagògics o la finalitat inicial, en benefici de nous horitzons en el pla professional*.

Joven Orquesta Nacional de España

A finals de 1983 va néixer la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), com una proposta

del Ministeri de Cultura. Edmon Colomer va assumir el càrrec de director artístic de la jove formació. La idea, segons Colomer, era la de *donar una oportunitat als joves que volen ser músics professionals*. Partint d'aquest objectiu inicial i per articular el projecte, Colomer va reconèixer que va adaptar *els models d'orquestres joves ja existents a Europa* i així va néixer el que s'han passat a anomenar "encuentros". Aquestes trobades, en paraules del director artístic de la JONDE, *constitueixen el nucli central de les activitats de l'orquestra*. Els "encuentros" són períodes intensius entre 8 i 15 dies com a màxim, que es realitzen de 3 a 5 vegades l'any a diferents llocs d'Espanya. Per a cada trobada es preparen uns programes concrets i es convoquen professors de prestigi d'arreu del món. Quant a les activitats que es duen a terme en els "encuentros", Colomer ho va resumir així: *l'activitat central és l'assaig d'orquestra, després hi ha els assaigs parcials, o per seccions, i finalment una activitat voluntària que és la lliçó d'instrument*. Però, per dur a terme aquest gran desplegament de gent –només els joves de l'orquestra ja són 110–, i per la diversitat d'actes que es desenvolupen, el titular de la JONDE va afirmar que *era molt difícil trobar llocs adequats i que disposessin tant de sales per poder assajar com d'allotjament*.

Les trobades tenen una última part, de conclusió, que Colomer va resumir en aquestes paraules: *l'objectiu últim d'aquesta preparació integral és el concert públic*. Els concerts segueixen un circuit que varia a cada trobada. Moltes ciutats espanyoles i algunes d'estrangeres han vist el fruit d'aquestes jornades intensíssimes.

El salt cap a la professionalitat

Tot i apuntar que la jove orquestra assumia el paper de fer de *pont entre el conservatori i la vida professional*, Colomer va afirmar que *aquesta funció l'hauria d'assumir el mateix conservatori*, i així la JONDE podria fer un treball orquestral a nivell superior. En definitiva, però, Colomer va reconèixer que la jove orquestra responia, *ni més ni menys, a la realitat d'Espanya*.

Per accedir a la JONDE cal superar unes proves d'accés que es duen a terme dues vegades l'any: a la tardor i a la primavera. Un cop passa l'examen, tal com va explicar Colomer, *el jove té dret a pertànyer a l'orquestra per un període de tres anys com a màxim*. En relació amb la pregunta sobre què aprèn un jove al llarg d'aquests tres anys, Colomer va parlar de l'autocrítica: *el jove normalment està aïllat del món de la música i a l'orquestra entra en contacte amb més músics, amb altres professors i així pot conèixer les seves possibilitats*. Juntament amb aquest aspecte, el titular de la JONDE va destacar també la possibilitat del jove d'adquirir *una experiència viva i així potenciar la qualitat per poder arribar a ser un músic professional*. Finalment, i com un altre element formatiu important, Colomer va destacar la necessitat del jove de participar en *un grup de cambra*. Sobre aquesta qüestió va manifestar que era *fonamental per a qualsevol músic*, perquè *el solista és l'excepció dins del món de la música*.

Un cop finalitzat l'aprenentatge i els estudis a la JONDE, els joves, segons Colomer, trien entre tres camins: *continuar estudiant, que potser és el camí més recomanable, dedicar-se a l'ensenyament o entrar dins d'una orquestra professional*. Després de quasi deu anys de funcionament, Colomer va fer un balanç positiu de la JONDE: *ha anat creixent de mica en mica i amb un èxit que es deu principalment al plantejament de base i no al treball d'una sola persona*.

Edmon Colomer: "la Jove Orquestra només és un testimoni"

Amb aquestes paraules Edmon Colomer va introduir el tema del que vindria a ser la continuació

del projecte de la JONDE, però *consolidat i ampliat*. Es tracta de crear *una escola universitària de música amb seu permanent a Cuenca*. D'aquesta manera, per a Colomer *la jove orquestra quedarà integrada en aquesta seu i serà l'activitat central de l'escola*. Així mateix, el director va manifestar que se substituiria l'actual programa de la jove orquestra per *un treball permanent durant tres o quatre anys*. Colomer, que es va mostrar molt entusiasmada pel projecte, va explicar que l'escola es posaria en funcionament d'aquí a tres anys. Quant al professorat que configurarà la nova escola de música, el director artístic va parlar de fer una fórmula mixta: *hi haurà un professorat fix i un altre de visitant continuament*.

Ferran Sala, pedagog de la JONDE

La JONDE deu gran part del seu prestigi al professorat de qualitat que ha passat pels seus "encuentros". La llista és llarga, però entre els seus membres trobem la figura del contrabaixista Ferran Sala. La seva experiència com a pedagog a la JONDE es remunta als orígens d'aquesta formació orquestral. Des d'aquesta perspectiva com a professor, Sala va parlar del paper decisiu de la JONDE en la formació del jove intèrpret, tot manifestant que era *un vehicle per aprendre l'ofici de músic*. En aquest sentit, el contrabaixista català va explicar una experiència personal: *l'any 1947, quan tenia 22 anys i feia molt poc que estava com a músic a l'Orquestra Municipal de Barcelona, vam haver de fer un assaig general de la Setena simfonia de Beethoven; vaig haver de tocar a vista una cosa totalment desconeguda*. Per evitar fets com aquests, Sala va tornar a incidir en la importància de la JONDE com a *pràctica per a qualsevol jove*.

Quant a la seva tasca com a professor, Ferran Sala va parlar de la necessitat per part del jove intèrpret de *saber escoltar els altres i de ser observador*, per tal d'*unificar criteris, com el ritme, els cops d'arc, les digitacions, etc.* Un altre aspecte que va destacar el contrabaixista català va ser el de *saber afinar*, ja que va apuntar que era *molt diferent afinar tot sol o amb el conjunt de l'orquestra*. Paral·lelament al treball dels assaigs parcials i generals, Sala també es dedica a fer classes d'instrument en els mateixos "encuentros". Sobre aquestes classes, el professor de contrabaix va explicar que incideix en la part tècnica: *com s'agafa l'arc, com es col·loquen els dits, etc.*

Després de tants anys com a professor de la JONDE, Ferran Sala va afirmar que estava satisfet d'haver conegut tanta gent i de saber que els alumnes havien quedat contents amb les seves lliçons.

Entre els estudis i la professió

per TERESA MARTÍNEZ

Per a un jove músic, que és a punt d'acabar els estudis o bé que acaba de concloure'ls, resulta gairebé imprescindible participar en l'experiència de formar part d'una jove orquestra. Les joves orquestres compleixen una tasca pedagògica bàsica, la de posar en pràctica l'aprenentatge adquirit al conservatori o l'escola de música. Aquesta formació, com apuntàvem, és bàsica per diverses raons: participar en la dinàmica d'una orquestra convencional (en molts casos aquest és el primer contacte del músic amb una orquestra), i en la dinàmica d'uns assaigs i d'un repertori; contactar i rebre les directrius de bons professors i directors d'arreu; i viure en un ambient en què tothom té els mateixos interessos, cimentats, és clar, en la música i la interpretació.

Aquestes raons són l'arrel de la pròpia experiència de tres músics que ens han expressat les seves opinions i que han format part de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya (JONDE): Jordi Salicrú (violí, 26 anys), Jesús Espinosa (contrabaix, 32 anys) i Josep Manuel Villarreal (violí, 29 anys), actualment membres de l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Són opinions personalitzades majoritàriament, i inevitablement, en la mateixa JONDE. Aquests tres músics coincideixen a definir la JONDE com una formació molt bona, de gran nivell, amb bons professors i amb un repertori adient per a jove orquestra, i com una experiència molt ben enfocada, amb períodes de treball curts i intensos.

El salt al món professional

Malgrat tot, però, el suposat pont que representa una jove orquestra entre els estudis i una orquestra professional és més discutit. Per a Jordi Salicrú (que romangué a la JONDE durant un any i mig des de la seva creació el 1983, i que després ingressà a l'OCB, amb 18 anys, durant dos anys) una jove or-

questra hauria de ser aquest pont, però no sé fins a quin punt ho acaba essent. Crec que l'objectiu principal és la formació com a músic, perquè cada vegada que interpretes t'hi jugues molt. En tot cas, sí que suposa un pas a la professionalització, però quan entres al món professional et trobes amb sorpreses i el canvi és molt fort. D'aquesta manera, Salicrú reivindica apropar més l'experiència de jove orquestra a la realitat professional tenint cura d'alguns aspectes com la *lectura vista*, per exemple, i d'altres aspectes que fessin el pas més assequible, assenyala el músic.

Jesús Espinosa (que participà a la JONDE en el seu segon període, amb 24 anys, i que ha estat membre, entre d'altres, de l'Orquestra Nacional d'Espanya, la Simfònica de Madrid i l'Orquestra de Cambra Reina Sofia) reconeix que el seu salt a la professionalitat fou *progressivament dur*. La JONDE fou per a mi una experiència fantàsticament enfocada, però et dóna una realitat diferent del món professional. El meu salt a la professionalitat em produí una frustració en molts sentits. El fet de ser funcionari em donava la sensació de tenir, en comptes d'un instrument entre les mans, una màquina d'escriure, sobretot pensant en tot l'esforç que havia hagut de fer per arribar a ser músic. Espinosa deixa clar, però, que el problema no rau en la jove orquestra, perquè si aquesta es proposés imitar una orquestra professional em semblaria molt trist. La cosa lògica seria que l'ambient professional fos més artístic. Però aquest no és un problema exclusiu d'Espanya, sinó que passa a la majoria d'orquestrats. I és que la rutina quotidiana és nefasta... Llavors pots plantejar-te què és ser músic, i potser és una altra cosa.

Per la seva banda, Josep Manuel Villarreal (que entrà a la JONDE en el tercer període, amb 22 anys, i que hi restà durant tres anys) creu que la JONDE és un bon enllaç cap al món professional i gairebé exclusiu, perquè a l'Estat hi ha poques joves orquestres amb els mitjans amb què compta la JONDE. Crec que seria bo que un jove músic participés en diferents joves orquestres. Villarreal ens

parla d'il·lusió i d'edat a l'hora de plantejar el salt al món professional. *Crec que com més es trigui a arribar al món professional, millor. La il·lusió en un jove músic és un aspecte constant i és difícil mantenir aquest sentiment quan la teva feina arriba a ser rutinària, com una feina qualsevol, i això passa a totes les orquestres.*

Després de repassar les opinions dels tres músics, podem extreure diferents conclusions i formular algunes qüestions, discutibles o no. En primer lloc, la JONDE suposa, ara per ara, l'única jove orquestra a Espanya amb recursos suficients com per poder representar el pont entre els estudis i el món professional. En segon lloc, una jove orquestra no suposa, al cent per cent, l'aprenentatge professional, sinó la posada en pràctica del que s'ha estudiat, cosa que afavoreix, doncs, una definició més precisa sobre quina (o quines) funció concreta hauria de desenvolupar una jove orquestra. En tercer lloc, podem qüestionar la realitat professional d'una orquestra professional, realitat comuna a la majoria de formacions d'arreu (podríem parlar de la categoria artística d'una orquestra?). I en quart lloc, podem qüestionar diferents elements, alguns relacionats amb una realitat que afecta tot ésser humà: la necessitat de "guanyar-se la vida", i que són: la il·lusió és patrimoni de la joventut?; podem establir una edat òptima per començar a ser músic professional?; és més adient que un músic passi per diferents formacions musicals sense tenir la seguretat que ho podrà fer?; seria lògic que el pas a la professionalitat fos una conseqüència immediata del pas per una jove orquestra? A aquesta darrera pregunta, Espinosa contesta: *si parlem de la lògica de viure com a manutenció, sí; si parlem de la lògica artística, no.*

L'experiència estrangera

Arribada l'hora de les comparacions (odioses, com sovint es diu), no podem deixar de banda l'experiència estrangera de Jesús Espinosa i Josep Manuel Villarreal durant tres anys a Viena. Ambdós coincideixen a dir que l'experiència a nivell humà és un dels aspectes més positius i interessants. Pel que fa a l'ensenyament de l'instrument, tots dos manifesten que a Viena pots trobar-te bons professors i de no tan bons, com a Espanya. *Però la cosa interessant és el gran ambient musical, diu Espinosa, que pots anar cada dia a concert i a l'òpera per un preu mòdic i de peu, i tenir l'oportunitat de veu-*

re grans solistes i directors gairebé diàriament i de la categoria d'Abbado, Karajan, Bernstein... Pel que fa a l'aspecte musical, centrant-nos en les joves orquestres, aquestes no poden comparar-se amb la JONDE, perquè segons Espinosa, els plantejaments són diferents. Allà cada conservatori i esco-

la té la seva pròpia jove orquestra en la qual és obligatori de participar. Les joves orquestres tenen diferents nivells i l'alumne passa per tots fent concert i òpera. A més, funcionen de manera continuada i no per períodes com la JONDE. Per tant, crec que en aquest cas les comparacions no són possibles.

Encara que, segons Villarreal, el ritme de treball d'una jove orquestra austríaca és similar al de la JONDE, *aquesta darrera té més mitjans, és més espectacular, potser és excessiu i tot si pensem que hauria de ser la punta de l'iceberg.* D'altra banda, els sistemes d'ensenyament són diferents i per començar, els estudis de música són universitaris, apunta Villarreal. Però això ja és un altre tema.

Tampoc no podem deixar de preguntar als tres músics què opinen sobre la nombrosa presència de músics estrangers a les formacions orquestrals espanyoles. Tots tres coincideixen a qualificar de competència ferotge aquesta presència, competència que els nostres músics espanyols gairebé no poden afrontar, ni aquí ni fora de les nostres fronteres. I tots tres troben l'arrel del problema en el sistema d'ensenyament musical espanyol.

Salicrú opina que *és injust que estiguem pagant un sistema d'ensenyament erroni i que no t'ajuda en res. Crec que no es pot oferir un ensenyament mediocre i després exigir-te unes possibilitats increïbles a l'hora d'ingressar en una orquestra i no poder competir a altres països.* Per la seva banda, Espinosa és partidari de la presència de músics estrangers a les nostres orquestres. Per a ell, però, *es produí un error en política cultural quan fa uns anys, amb la creació de nous auditoris i noves orquestres, cosa que em sembla molt positiva, es cobriren les places de les noves orquestres amb músics estrangers en comptes d'haver omplert els conservatoris de "bons" músics estrangers -perquè també n'hi ha de dolents-. Així, haguéssim tingut, en uns anys, músics espanyols preparats per defensar-se davant la competència dels músics estrangers. Crec que està molt bé comptar amb músics estrangers a les orquestres, perquè és un enriquiment personal i artístic.*

La qüestió queda, doncs, oberta a la reflexió.

EVGUENI KISSIN

o el diàleg impossible



per CARMÉ MARTÍNEZ

No tinc més remei que començar demanant disculpes a l'amable lector: de primer, perquè el que ve a continuació es podria qualificar més com a exercici literari que no pas com a entrevista; i, segon, perquè, per primera vegada en gairebé deu anys d'activitat periodística, em sento del tot incapaç d'esbossar aquí un retrat afalagador o, si més no, discretament neutre, del meu interlocutor (?). Crec que, en tot cas, les circumstàncies em justifiquen.

Veuran: l'entrevista havia de tenir lloc a l'Hotel Ritz, l'endemà del recital-presentació de Kissin al Palau de la Música amb un programa integrat per obres de Schumann i Liszt. Només arribar, la seva acompanyant (de l'empresa Ibermúsica) ja em va informar que el pianista no s'havia llevat gaire comunicatiu, tot i que, content com estava del bon acolliment del públic, segurament s'aniria de seguida. La cosa em feia mala espina, amb franquesa —l'experiència em diu que un entrevistat apàtic és molt difícil de reanimar—; però la realitat

va superar qualsevol recel. Un Kissin indiferent i desganat va encaixar la meua mà amb la mateixa manca de convicció que mostraria més tard davant les meves preguntes. Un altre company de la premsa —que amb més sort o amb més traça que jo va aconseguir de Kissin algunes respostes de, oh meravella, fins i tot quatre o cinc línies— parlava d'inseguretat i desconfiança, de timidesa i nerviosisme, de monosíl·labs i llargs silencis. Ho subscric punt per punt. Kissin em va semblar —sento haver de dir-ho— un jove amb problemes de comunicació i dominat

pels tics nerviosos. Quant als seus silencis, no els crec fruit de la reflexió o la concentració, sinó més aviat la manifestació clara d'una certa manca de substància. És una llàstima que la intel·ligència privilegiada i precoç que va aconsellar ingressar Kissin a l'Escola Gnessin de Moscou per a nens prodigi —intel·ligència que, quedí clar, no li nego en absolut— no s'hagi traduït, almenys aquest cop, en una conversa interessant.

El que tampoc no es pot negar és que, fins ara, la carrera —no sé ben bé si artística o bé diguem-ne cursa d'obstacles— de Kissin ha estat francament brillant. Segons el programa de mà, començà a tocar el piano i a improvisar quan només tenia dos anys; als sis va ingressar a l'esmentada Escola Gnessin, i quatre anys més tard va debutar en públic amb el *Concert K.466* de Mozart. Als dotze anys ja interpretava els dos *Concerts* de Chopin, actuava per tot l'antiga URSS amb les orquestres més importants i amb els millors directors. Segueixen actuacions a Europa, al Japó, el debut amb la Filharmonica de Berlín i Karajan tocant el *Concert* del Txai-kovski... i dues pàgines més de currículum; el qual conclou recordant-nos que, el passat 25 de febrer, Kissin va actuar en directe a la cerimònia de lliurament dels premis Grammy, i que l'acte, televisat, va poder ser vist per 1.800 milions de persones de 87 països de tot el món. Però, passem a l'entrevista.

— Ahir, el públic va premiar les seves interpretacions amb grans ovacions... Aquest recital suposava la seva presentació a Barcelona. Durant el concert, quina era la seva sensació més forta? El plaer d'interpretar, de comunicar? O el *trac*, l'ansietat, el sentiment de responsabilitat davant el compromís?

— Què vol dir, "sensació més forta"?



— A veure, per exemple: se sentia còmode?

— Absolutament.

— Com en qualsevol altre concert?

— Sí, és clar.

— No experimenta mai el *trac*?

— Què vol dir, amb *trac*?

— Vull dir si no es posa nerviós per la responsabilitat.

— Sí, el normal.

— En què pensa, normalment, mentre toca? ¿En la música, en qüestions tècniques? Visualitza imatges?

— Penso en la música. Durant el concert no tinc res més en què pensar. En la música i en el que haig de fer.

— Se sentia còmode amb el piano d'ahir?

— Sí.

— Quines condicions ha de tenir un piano per tal d'agradar-li?

— Que no em destorbi per fer el que haig de fer. Amb això ja està bé.

— Té preferències per alguna marca en especial? Bösendorfer, Steinway, Yamaha...

— Entre els pianos moderns prefereixo definitivament els Steinway. M'agraden els vells Bechstein igualment.

— Parlem, si li sembla, de repertori. Ahir va interpretar un programa que trobo molt apropiat per a un jove pianista com vostè: obres de joventut de Schumann —les *Variacions Abegg* i la *Fantasia op. 17*— juntament amb transcripcions i peces de virtuosisme de Liszt. És a dir, un programa brillant i no

massa complex des del punt de vista psicològic, elaborat, crec, amb prou intel·ligència. És vostè qui tria el seu repertori? O és la seva professora?

– Tots dos.

– Ho fan plegats?

– Sí, tots dos.

– Em sembla que, fins ara, vostè ha evitat el repertori més complex, més de maduresa: Brahms, el darrer Liszt, les darreres sonates de Beethoven. És cert?

– He tocat Brahms.

– Els Concerts?

– I he començat a estudiar algunes de les darreres obres per a piano.

– Pensa introduir aviat més obres de maduresa en el seu repertori? El darrer Liszt, per exemple?

– Què vol dir, amb el “darrer” Liszt?

– Em refereixo a les obres que va escriure cap al final de la seva vida, en què avança l'impressionisme, com ara *Nuages Gris*, *R. Wagner-Venezia*, *La lugubre gondola*..., i també alguns dels *Anys de pelegrinatge*...

– Els *Anys de pelegrinatge* no són de les últimes obres de Liszt.

– No íntegrament, però... (Que consti: el tercer i darrer volum d'*Anys de pelegrinatge* va ser escrit entre 1867 i 1877, i acabat, per tant, només vuit anys abans de la mort de Liszt, el 1885. Ja em diran si d'això no se'n diu “darreres obres”, especialment en un cas com el de Liszt, que va viure –i gairebé compondre, tenint en compte la seva precocitat– durant més de setanta anys... Insisteixo:) ...les peces relacionades amb la *Villa d'Este*, per exemple, sí que ho són, i suposen ja un canvi total en l'estil de Liszt... Pensa acarar-les?

– Ara no.

– Pensa que ha de ser més gran, comptar amb més experiències, més vivències..., en definitiva, que ha d'estar més madur, per interpretar aquestes obres?

– No. Simplement no he pensat encara a interpretar aquestes peces en particular.

– I Ravel? Toca Ravel? Pensa que li convindria.

– No encara. Després d'un silenci, afegeix:

Un amic meu té una dita que em sembla molt encertada –i dispensin si la troben una mica bèstia–: segons ell, “el títol de dona ve amb el... (bé, amb la part més representativa de l'anatomia femenina), però el de senyora cal guanyar-se'l”. Aquesta dita podria aplicar-se fàcilment, amb els canvis de rigor, al cas que ens ocupa. El títol de pianista, en el seu sentit més elemental –al qual els francesos fan referència quan parlen de *pianoter* en comptes de *jouer*–, ve, sens dubte, amb l'excursionista però mecànica virtuositat de Kissin que, això sí, deixa bocabadada una bona part del públic. Tot i així, l'enlluernament cedeix aviat, deixant al descobert mancances tant musicals –que es van fer especialment paleses a la *Fantasia op. 17* i al *Nocturn op. 62 núm. 3* de Liszt– com tècniques –el garratibament del seu canell bloqueja sovint l'energia provinent dels músculs de braç i esquena, i afecta la qualitat i l'amplitud del so. Kissin toca, i saluda en acabar cada peça, com un autòmat de rostre inexpressiu, com un “pianista de factoria” (l'expressió no explícitament referida a ell és de Vladimir Ashkenazy) per al qual la interpretació és poc més que la repetició maquinal d'un discurs après que no arriba a fer seu. Aquest Peter Pan del piano sembla haver-se fet gran sense voler, com si sospités en el seu fur intern que un alt coeficient intel·lectual durant la infantesa no és prou mèrit per guanyar-se, ja adult, els títols de músic i d'artista. Ara com ara, Kissin és poc més que un ex-nen prodigi.

– Bé, Ravel trobo que és quelcom completament fora del corrent. Així que intentaré interpretar-lo diferentment; però no estic segur de fer-ho amb encert. Perquè és quelcom completament diferent.

– I Bartók?

– No.

– Els compositors russos ocupen un lloc d'honor en el seu repertori, especialment Txai-kovski... Vostè va obtenir fama internacional quan va de-

butar, el 31 de desembre del 88, amb la Filharmònica de Berlín i Herbert von Karajan, justament amb la interpretació del *Concert* de Txai-kovski. Com el va conèixer, Karajan?

– El meu agent a Alemanya li va donar algunes gravacions meves; quan les va escoltar, va acceptar conèixer-me. Vaig anar a Salzburg, vaig tocar per a ell i em va contractar per a aquest concert. La primera obra que em va suggerir era el

Segon concert de Brahms, però un mes després va canviar-lo pel de Txai-kovski. Desgraciadament, aquesta és l'única obra que vam tocar junts.

– No es va sentir una mica “ofegat”, dominat, per la personalitat poderosa de Karajan? Li sembla que va tenir prou llibertat per defensar la seva interpretació, per triar els seus *tempi*...?

– Bé, no em vaig sentir “ofegat” sota la personalitat de Karajan, com vostè diu. Però vaig haver d'acceptar algunes de les seves idees, particularment pel que fa als *tempi*.

– M'agradaria parlar dels seus inicis. Vostè va començar a tocar, segons que he llegit, quan només tenia dos anys. Per què aquest instrument i no pas un altre?

Silenci. Insisteixo:

– Hi havia un piano a casa seva?

– Sí.

– Recorda quelcom dels seus primers contactes amb aquell piano?

– És clar que no.

– I mai no va pensar que podia tocar un altre instrument?

– No veritablement. La meva mare és professora de piano, la meva germana, deu anys més gran que jo, estudiava piano quan jo era un nadó. Així que va ser molt natural per a



mi. Va venir per si sol. Teníem molta música de piano a casa. Només calia escoltar.

– Molta gent diu que els nens que, com vostè, posseeixen un talent precoç, perden una mica la seva infantesa... (Per primer cop i últim, no s'il·lusionin, Kissin reacciona vivament.)

– És el que pensava la meva mare. Per això no volia que jo fos músic. Perquè tenia l'experiència de la meva germana...

– I vostè, què en pensa? Té la sensació d'haver perdut quelcom? ¿O pensa que la seva infantesa ha estat més rica que la dels altres nens?

– Només penso que he fet el que volia fer.

– Com es van desenvolupar els seus estudis? Com va conèixer la seva professora, Anna Pavlovna Kantor?

– Bé, teníem una amiga en comú... Que era també profes-

La permanent companyia de la professora particular

sora de piano, però no treballava amb nens. Ella ens va recomanar l'un a l'altre.

– Vostè no ha estudiat mai al Conservatori de Moscou; només a l'Institut Gnessin, amb Anna Kantor. Quants anys ha treballat amb ella?

– Quants anys... Quinze.

– I què en destacaria, del seu ensenyament? La part tècnica, les idees sobre interpretació?

– Ella em va ensenyar absolutament tot el que puc fer ara. No sé què és el més important. Probablement completar el meu desenvolupament de ma-

nera harmònica. Però les altres coses són igualment importants.

– Encara estudia amb ella?

– Sí.

– La seva carrera va començar quan encara era un nen... Probablement, el problema principal és, en casos com el seu, que hom perd aviat la companyia, els consells, d'un professor; massa aviat, diria jo. Vostè sembla haver trobat la solució per perllongar la seva condició d'estudiant: ha tirat endavant la carrera conservant al seu costat Anna Kantor, que l'acompanya en tots els seus viatges... És així?

– Què vaig perdre?... –respon, distret.

(Francament, començo a preguntar-me si és possible que això m'estigui passant a mi de veritat. Confesso que, entre els tics i les respostes telegràfiques,

Un rostre adolescent una mica torturat al servei d'una energia damunt el piano autènticament excepcional



sóc jo qui perd... el fil de la conversa!)

Repeteix la pregunta, i afegeixo:

– Ha estat difícil per a vostè conciliar la condició d'estudiant amb la carrera de pianista?

– Per a mi no ha estat difícil en absolut. No entenc per què hauria de ser difícil.

– Bé, per exemple –començo a impacientar-me–: no tots els professors estan disposats a passar deu anys de la seva vida anant al darrera d'un sol alumne. La seva professora es dedica a vostè exclusivament. Imagino que vostè no és compatible amb altres deixebles.

– Ara no. Però abans en va tenir.

– Passem a un altre tema. Crec que no li agraden els concursos. Hom diu, però, que són necessaris per posar les bases d'una carrera sòlida. Hi està d'acord?

– Probablement sí. Jo vaig començar la meva carrera amb deu anys. Quan en tenia tretze, la meva professora i jo vam considerar la possibilitat de presentar-me al Concurs Chopin de Varsòvia. Però ho vam deixar córrer.

– Quins són els principis bà-



sics de la seva tècnica?

Silenci.

– Com utilitza el pes del braç? Com el combina amb l'acció dels dits?

Un altre silenci.

– No té la sensació d'haver après uns determinats principis tècnics? Pensa que la tècnica és quelcom inconscient?

– Sí, això crec.

– I com treballa cada nova obra? La llegeix, l'analitza fora del piano?

– No... En realitat, ja conec les peces abans de començar a estudiar-les.

– Coneix la música abans d'estudiar-la? Com? Imagino que llegint mentalment la partitura, abans de seure al piano i treballar-la físicament.

– No...

– L'escolta, llavors?

– Sí...

(No m'ho crec!)

– Vol dir que considera que coneix una obra perquè l'ha sentida en la interpretació d'altres pianistes?

– Sí.

– I quins són els pianistes del passat i del present que li agraden? Glenn Gould, potser?

– Sí, i dels joves Kristian Zimmermann. Del passat, n'hi ha molts.

– I els grans russos? Richter, per exemple. L'ha conegut personalment?

– Sí, molt breument.

– I els directors? Crec que acaba d'enregistrar un disc amb Giulini.

– Sí.

– Ha estat una bona experiència?

– Sí. No només musicalment, sinó també personalment. He disfrutat molt treballant amb ell. És un home meravellós.

– Vostè manté una estreta relació amb Vladimir Spivakov i els Virtuosi de Moscou, i ha col·laborat amb ells sovint, fins i tot en gravacions. Pensen Spivakov i vostè en tocar pròximament en duo?

– Sí, ens agradaria. Però és

Un futbolista incipient poc convençut

diffícil trobar el temps per assajar junts. És probable que ho fem.

– Acostuma a llegir el que escriuen sobre vostè?

– De vegades sí.

– I què en pensa, del que diuen? Hi està d'acord sovint? O troba les opinions més aviat equivocades?

– Depèn. De vegades estic d'acord, de vegades no.

– Se sent capaç de jutjar-se a vostè mateix? D'avaluar encertadament el que fa? O necessita algú que, des de fora, l'ajudi en aquesta interiorització?

– Bé, per a mi no és difícil jutjar-me, però algú més pot ajudar definitivament...

– Què l'interessa, a part de la música? Cinema, teatre, esport... Té temps per fer altres activitats?

– Sí, és clar.

– Li agrada practicar algun esport?

– Quan era petit jugava al futbol. Ara...

– No té temps?

– No tinc companys de joc.

– Molts pianistes diuen que la natació els ajuda físicament i mentalment: desenvolupa la musculatura harmònicament, relaxa i flexibilitza el cos...

– Potser sí...

Calen comentaris? Jo crec que no. Només voldria dir una cosa: tant de bo no em torni a trobar en una situació com aquesta fins d'aquí a —almenys— deu anys més.

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)

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA *Des del Liceu en directe*

per VICTÒRIA PALMA

Catalunya Música, sempre amatent a oferir als seus oients els grans esdeveniments operístics que tenen lloc al Gran Teatre del Liceu, oferirà sis de les set òperes de la programació d'aquesta temporada.

Cinc: *Lohengrin*, *Carmen*, *Il trovatore*, *L'Orfeo* i *Così fan tutte*, en directe, i una altra, *Anna Bolena*, enregistrada prèviament.

El wagnerisme s'introduí a Barcelona entre el 1862 i 1882, mitjançant les interpretacions de diversos fragments de les òperes *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Rienzi* i *Tristany i Isolda*, que precediren la posada en escena, ara ja en versió escènica i musical íntegra, de *Lohengrin*. L'òpera fou dirigida pel mestre Goula, el 17 de maig de 1882, al Teatre Principal. Alfonsina Jané, estudiosa del moviment wagnerià a Barcelona, ha escrit en relació amb aquell autèntic esdeveniment musical: "Sembla que el públic s'entusiasmà i demanà la repetició de dos preludis i de fragments de duos". Els crítics de l'època coincidiren en el fet que la interpretació va ser bona, bé que lamenten la poca qualitat del cor i de l'escenografia. Aquella representació serví per fer pedagogia sobre l'obra del gran músic germànic, que ja aleshores gaudia de grans simpaties entre el públic barceloní. Així, doncs, l'estrena a Barcelona de *Lohengrin* coincidí amb l'estrena, a Bayreuth, el mateix any, de *Parsifal*, i encara no un any després s'esdevingué la mort de Wagner, que es produí a Venècia el 15 de febrer de 1883. La seva mort impedí que el gran creador pogués acomplir el seu desig de visitar la capital catalana. Aquesta és la primera de les òperes que Catalunya Música oferí en directe, el passat dia 23 de desembre, des del Gran Tea-



FOTO: F. CATALÀ-ROCA

tre del Liceu barceloní.

La darrera serà *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart, que s'havia estrenat al Teatre de la Santa Creu, a Barcelona, el 12 de novembre de 1798, en ocasió de celebrar-se l'aniversari del monarca aleshores regnant a Espanya, Carles IV. Com ha escrit el gran estudiós de la història de l'òpera a Barcelona, el professor Roger Alier, l'estrena barcelonina de l'òpera de Mozart tingué lloc "Molt abans que no pas a la majoria de les capitals europees, fins i tot de les més obertes als corrents musicals". Fou interpretada per una companyia italiana, la qual captà bé l'esperit italianitzant de l'obra. Si hem de creure els crítics de l'època, l'òpera mozartiana no fou rebuda amb gaire entusiasme pel públic barceloní, fins al punt que en algunes representacions s'interpretà no-

més el primer acte, aquell que aconseguí un major suport dels espectadors. L'obra va ser anunciada amb un subtítol, *La scuola degli amanti*, i la seva estrena estigué, amb tota seguretat, impulsada pel capità general Agustín de Lancaster y Carvajal.

La gravació d'*Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti, serà oferta per Catalunya Música el 17 de gener. La resta de les obres ho seran en directe: *Carmen*, de Georges Bizet, el 24 de març; *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi, el 30 d'abril; *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi, el 31 de maig, i finalment, la ja esmentada *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart, el 22 de juny.

D'aquesta manera Catalunya Música seguirà fidel a la seva trajectòria d'apropar als seus oients els esdeveniments musicals que tenen lloc al Gran Teatre del Liceu.

El nacionalisme polonès de Szymanowski

per CARLES LOBO

Aquest mes de gener la temporada de l'OCB ens obsequia amb una obra d'un compositor inhabitual a les nostres sales de concerts i és un d'aquells noms a descobrir pel nostre públic.

Així, doncs, cal aprofitar aquesta oportunitat d'apropar-nos a la figura del polonès Karol Szymanowski (1882-1937).

L'evolució de les tendències nacionalistes que a principis del segle XX contestaven als romàntics centreuropeus, es va gestar precisament a les mateixes zones geogràfiques on el Romanticisme es va desenvolupar més àmpliament. Les regions perifèriques havien de seguir aquell camí que els marcaven les potències hegemòniques veïnes. Polònia (com Hongria o Txecoslovàquia) maldava per buscar a principis del segle XX una identitat cultural pròpia que l'ajudés a superar el provincianisme i l'endarreriment cultural. I ho havia de fer malgrat els poderosíssims tres veïns que l'ofegaven: Rússia, Alemanya i l'imperi dels Habsburg.

La forta pressió que havien de patir els polonesos va afavorir una tendència a l'independentisme, particularment viva al canvi de segle que va originar moviments com la Jove Polònia Musical fundat per Grzegorz Fitelberg, Ludomir Rózycki, Apolinary Szeluto i Karol Szymanowski.

Szymanowski va ser quasi l'únic que va treballar amb eficàcia en favor de l'actualització i modernització d'un llenguatge cultural propi polonès.

En la seva primera època compositiva, Szymanowski va sentir la influència de compositors com Strauss (*Segona simfonia*, op 19 del 1909), per centrar-se més tard en les noves aportacions debussyanianes i scriabinianes (*Mascaretes*, *Metopas*, del 1916 i 1915 respectivament) amb una forta fascinació per les cultures orientals (*Tercera simfonia*, "El Cant de la Nit", del



Karol Szymanowski

1916). Durant aquestes dues primeres etapes, Szymanowski, amb un llenguatge molt personal, va contribuir quasi imperceptiblement a les avantguardes europees (va ser director del Conservatori de Varsòvia i el primer rector d'aquest centre en la nova etapa, quan es va convertir en l'Acadèmia de Música, i en la qual va crear escola amb un planter de deixebles absolutament fidels).

Més tard, i a causa del delicat estat de salut, Szymanowski havia de passar llargues temporades a les muntanyes de la regió de l'Alt Tatra. Allà va descobrir i estudiar profundament la música popular polonesa, que marcaria definitivament el caràcter musical de les seves composicions.

Les limitacions dels cants populars van obligar Szymanowski a abandonar les incipientes incur-

sions a l'atonalisme. Un retorn a l'antiguitat, a l'arcaisme, al "clasicisme" marcaren la seva darrera època compositiva, tot fent l'ullet a les obres "neoclàssiques" de Stravinsky. Aquí s'inscriu l'última de les seves grans obres, el *Segon concert per a violí i orquestra*, escrit el 1933, quatre anys abans de morir i precisament la que podrem sentir el Palau de la Música Catalana aquest mes de gener.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Obres de Barber, Szymanowski i Schumann

Christiane Edinger, violí
Orquestra Ciutat de Barcelona

Stanislav Skrowaczewski, director

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Divendres, 22 de gener, 21 h.

Dissabte, 23 de gener de 19 h.

Diumenge, 24 gener, 11 h.

Orquestra del Lliure: Concert 3+1

per C.L.

Després de les seves dues primeres produccions, els membres de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure ens proposen ara un concert d'aquells que no tenen un comú denominador definitori.

Aquest més de gener el Lliure ens ofereix un programa de concert més convencional amb obres d'autors vivents i tan dispersos com Joan Guinjoan, Josep Soler, Luis de Pablo i Feliu Gasull: tres compositors de la vella fornada (Guinjoan, de Pablo i Soler) i un de la nova (Gasull); tres de catalans (Guinjoan, Soler i Gasull) i un forà (de Pablo); tres obres escrites per a l'orquestra del Lliure (Soler, de Pablo i Gasull) i una que no (Guinjoan). Potser, i tal com diu el títol del comentari, aquest podria ser el *Concert 3+1*.

Tal com ens agrada fer en aquestes ocasions, ara deixarem que siguin els mateixos compositors els qui amb els seus propis mots ens introdueixin les seves obres, que podrem sentir en les versions de l'orquestra del Lliure.

MAGMA (per a 16 solistes) de Joan Guinjoan.

La idea i el títol em van ser suggerits per una pintura d'August Puig a qui va dedicada l'obra. Matèria en plena ebullició; sonoritats flotants i domini d'aquesta matèria. Heus ací una descripció a grans trets de la composició les imatges de la qual em serviren per realitzar l'estructura de la seva morfologia. Des d'aquest punt de vista Magma està dividida en tres seccions que se succeeixen sense interrupció —a part de petites zones de repòs. Malgrat que no ho sembli, no he volgut escriure en cap moment una música descriptiva en el sentit tradicional de la paraula: a través de les imatges exposades he procurat compondre una obra preferentment subjectiva i he prescindit dels procediments aleatoris.

Magma es va estrenar al Palau de la Música Catalana pel grup Diabolus in Musica, sota la direcció del mateix compositor, durant l'e-

dició del 1971 del Festival Internacional de Música de Barcelona, i des d'aleshores no s'ha tornat a interpretar mai a la nostra ciutat. Per tant, aquesta serà com una mena de reestrena; una segona audició després de 22 anys de la seva estrena efectiva.

PARAÍSO Y TRES DANZAS MACABRAS, de Luis de Pablo.

Escrita entre 1991 i 1992 el títol prové d'un comentari de Colom referit al Nou Món: més enllà del Tròpic de Capricorn hi ha el més bell estatge, ja que és la part més noble del món, és a dir el Paradís Terrenal.

Com Guinjoan, també comenta ara: *la música no busca descriure, sinó més aviat acompanyar les imatges que suggereix el text. Per altra banda les Danses Macabres no necessiten explicacions, ja que les trobem cada vegada que dues cultures molt diferenciades s'enfronten. La meua música no és de protesta, és una ofrena, un record, una meditació en què la ironia no és exclosa. Les seves parts, interpretades sense interrupció segueixen aquest ordre: Paradís, Primera transició, Primera dansa, Segona transició, Segona dansa, Tercera transició, Tercera dansa.*

MAHLER-LIEDER, de Josep Soler.

Una obra escrita per a flauta, oboè, 2 clarinets, fagot, 2 trompes, trompeta, trombó, piano, arpa, 2 percussions, guitarra, 3 violins I, 3 violins II, 3 violes, 2 violoncel·ls i contrabaix, l'any 1992.

Els Mahler-lieder van ser escrits sobre uns textos de Gustav Mahler, compostos l'estiu de 1910, poc abans de morir. Es tracta d'un cicle de sis bellíssims poemes dedicats a la seva muller, Alma, que fins ara han estat pràcticament desconeguts. N'he escollit dos: "Les ombres de la nit..." i "Oh tu, la meua lira, tu el meu cant de tempesta..." Els Mahler-lieder han estat escrits per a la soprano lírica Virgínia Parramon i per a l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure que dirigeix Josep Pons.

CANT DE BENVINGUDA, de Feliu Gasull.

Aquesta obra ha estat escrita paral·lelament al procés de gestació de la meua filla Llorença a qui, juntament amb la meua dona Maria Rosa, l'he dedicat. Les seves diferents parts volen ser un cant a la formació d'un infant a les entranyes de la seva mare, amb tot el que comporta de màgic i meravellós aquest procés.

La primera part és un Preludi per a cor a cappella escrit sobre el text del poema "Punta de dia" d'un dels poetes que sempre he admirat més: Gabriel Ferrater. Les altres tres parts neixen de poemes de Joan Vinyoli, un dels més grans poetes del nostre segle, poc conegut, la poesia del qual m'ha embriuat fins al fons de la meua ànima i que he descobert recentment. Així, la segona part és el Cant Primer per a guitarra solista, cor i orquestra. El text és el del poema de Vinyoli "Vàrem emprendre el llarg camí...". L'obra continua amb el Cant Segon, una mena d'interludi per a baríton i guitarra, també sobre text de Joan Vinyoli. El Cant Final, que conclou l'obra és la més desenvolupada. Escrita per a veu i guitarra solista, cor i orquestra, reprèn la poesia de Vinyoli amb el text dels Cants d'Avelone que imagino d'aquesta manera: primer la mare explica la felicitat que se sent en engendrar un fill i vol traspasar aquest sentiment a l'infant. Després és el nen qui, des de les entranyes maternals, descriu el que encara no coneix. Segueix una cadència (amb contraccions) molt dolça de la guitarra que porta a un cluster final: el naixement del fill. La secció enllaça amb una Coda (Cant de Benvinguda) i s'acaba amb una cançó de bressol. Feliu Gasull ens comenta que aquesta obra es va poder estrenar aquest estiu passat al Festival Castell de Peralada gràcies a l'interès que hi va posar Luis Polanco. És una obra escrita per a l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, ja que van ser alguns del seus membres (Jaume Cortadelles, Josep Pons i Lluís Vidal) els qui van encoratjar Gasull a escriure-la després de llegir-ne els primers esborranys.

TEMPORADA DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA TEATRE LLIURE

Maria del Mar Bonet i Virgínia Parramon, solistes

Josep Pons, director

Dies i horaris a consultar en cartellera

Stravinsky a Amèrica, "neoclassicisme" pre-dodecatònic

per C. L.

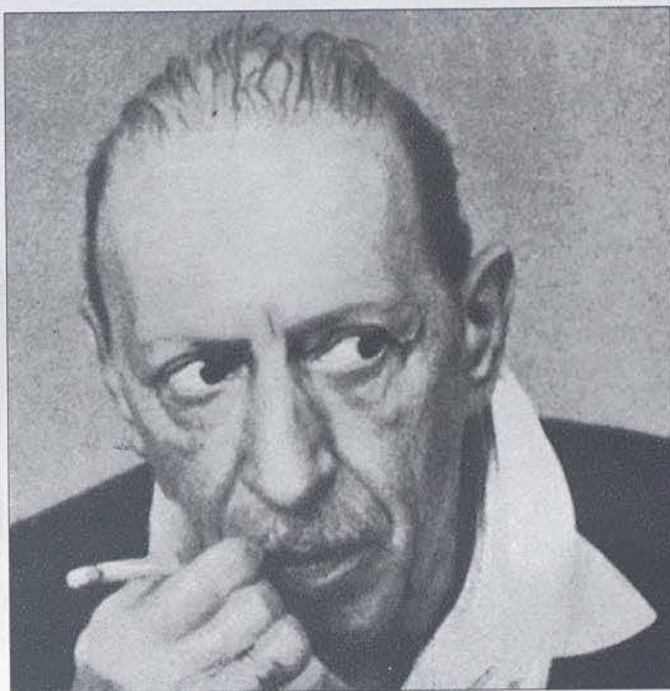
L'esclat de la Segona Guerra Mundial va foragitar Stravinsky d'Europa. Va decidir establir-se als EUA. Però, de fet Stravinsky ja havia arribat al Nou Món el 1939. Aquell va ser l'any de les cèlebres lliçons llegides a la Universitat de Harvard que, anys més tard (1942), es van publicar sota el títol de *Poètica musical*.

L'emigració de grans compositors europeus a Amèrica va ser constant en la dècada dels anys 30: des d'Arnold Schönberg, que hi va arribar el 1933, fins al 1941, en què ho va fer Bohuslav Martinu, homes com Weil, Hindemith, Krenek, Milhaud o Bartók havien de seguir el mateix camí.

Stravinsky, com hem dit, ho va fer el 1939 i no va aconseguir la nacionalitat americana fins al 1945. Els dos compositors immigrants que probablement van influir més els compositors americans de l'època foren Schönberg i Stravinsky. Eren uns moments en què la realitat americana vivia un cert eclecticisme i els compositors anaven a la recerca de pares espirituals.

Schönberg els aportava el nou sistema dodecatònic (que Stravinsky no va poder defugir i el va adoptar cap als anys 50) i Stravinsky els ofería, en canvi, les limitacions que comportava la composició dins el marc estricte de l'anomenat "neoclassicisme".

Aquest va ser precisament l'estil que caracteritza les obres de la primera dècada stravinskyana als EUA. Van ser anys d'ambientació americana per al compositor rus, durant els quals va haver de vigilar els seus ingressos, controlar els seus editors, aconseguir protegir les seves obres.



Igor Stravinsky

Stravinsky havia de pagar el seu tribut a la nova pàtria, i va compondre obres destinades als gèneres típicament americans: el circ (*Circus Polka*, del 1942) i al jazz (*Ebony Concerto*, del 1946).

Després de 10 anys, Stravinsky torna a tenir interès per a la música religiosa: des del 1930, any de la *Simfonia de Salms*, només havia escrit tres cors *a cappella*. Va ser el 1944 que va compondre la cantata *Babel* i la cèlebre *Mass* (una de les poques obres del període americà, que Stravinsky escriuria sense la motivació d'un encàrrec).

També va tractar el gènere simfònic amb obres com la *Simfonia en do major*, la *Simfonia en tres moviments* i l'obra que aquí ens ocupa: el *Concerto en re major per a cordes* del 1946.

Aquesta també fou fruit d'un encàrrec. Una comanda que li arribava d'Europa després de 10 anys de no rebre'n cap. Va ser una obra destinada a Paul Sa-

cher i la seva Orquestra de Cambra de Basilea.

Aquí Stravinsky es va sentir estimulat, un cop més, per les limitacions que li imposava una orquestra de corda reduïda: s'adeia perfectament a les seves intencions de fer una música simple, clara i lluminosa, en la qual s'havia de jugar amb la riquesa rítmica i melòdica, amb les combinacions tímbriques, amb les dinàmiques i la diversificació contrastada de plans sonors.

"Vivace (attacca)", "Arioso", "Andantino" i "Rondó Allegro" són els tres moviments d'aquest *Concert en re major per a cordes*, que ja ens anuncien una estructura que segueix l'esquema del concert clàssic.

TEMPORADA DE DANSA I MÚSICA
Concert en re major per a cordes d'Igor Stravinsky
Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa
Dijous, 28 gener de 1993, 21 h.

La gazza ladra torna al Liceu al cap de 122 anys d'absència



La gazza ladra

per J.C.

Va ser la temporada 1866-67 l'última en què els afeccionats liceïstes van tenir l'oportunitat d'escoltar *La gazza ladra*, l'òpera de Rossini que torna al nostre teatre d'òpera a partir de finals d'aquest mes de gener. Cal afegir, per a més inri, que abans només s'havia ofert la temporada 1850-51.

Per als qui, d'aquesta òpera, només coneguin la força popularitzada obertura, el seu contacte pot constituir una més que gratificant trobada. Amb tota seguretat seran molts els qui se sorprendran que una òpera tan sòlida musicalment i amb un llibret tan inusualment ben confegit hagi romàs tants anys absent de la cartellera liceística. Es tracta d'un de tants misteris que

ofereix el món de la música, i d'una manera particular el de l'òpera, i que té molt a veure amb factors d'arrel extramusical, com són interessos econòmics, modes, sadollament del repertori d'acolliment segur, etcètera. Per això cal saludar amb els millors pronunciaments aquest retorn al cap de quasi un segle i quart d'una composició tan valuosa com la que ens ocupa.

La gazza ladra va ser estrenada al Teatro alla Scala de Milà el dia 31 de maig de 1817. Rossini es trobava al llindar dels només 25 anys d'edat i ja havia escrit la seva obra més important: *Il barbiere di Siviglia* (1816) ultra títols de la rellevància de *Tancredi* (1813), *L'italiana in Algeri* (1813), *Il turco in Italia* (1814), *Elisabetha regina d'Inghilterra* (1815), *Othello* (1816) i *La Cenerentola*, estrenada

el mes de gener de 1817, quatre mesos abans de *La gazza ladra*. Era una època d'una activitat frenètica, amb títols escrits sovint amb una impressionant escassetat de temps —*Il barbiere...* va ser composta en tres setmanes. En aquells moments, igualment com el que s'esdevé ara, els compositors percebien uns emoluments molt inferiors als dels grans cantants i Rossini es veia obligat a treballar amb intensitat per recompondre la maldestra economia familiar, aleshores encara vinculada als seus pares.

Feia poc que havia estat contractat pel cèlebre empresari del Teatro San Carlo de Nàpols, Barbaia, fet que l'obligava a produir pràcticament a termini fix i al mateix temps no l'impedia de compondre obres per a altres teatres, com és el

cas d'aquesta *Gazza ladra* estrenada, com hem vist, i a més amb força èxit, a la mateixa Scala de Milà.

L'argument és basat en uns fets reals, els que protagonitza a l'escena la jove minyona Ninetta, condemnada a mort, acusada de robar els coberts de plata dels seus amos, els quals, en realitat, eren sostrets per una garsa cleptòmana. A Rossini, el va atreure en gran manera aquesta història i així ho va fer avinent a la seva mare en un carta: "...l'argument és bellíssim...". I, per altra part, Gherardini va saber confegir un llibret especialment remarcable per la naturalitat i claredat amb què és tractada aquesta història d'arrel tragicòmica i de trama argumental força complexa. Cal fer esment que l'obra es desenrotlla en un ambient rural, fet raríssim en l'òpera del moment, circumstància que va causar no poca sorpresa entre els espectadors i crítics d'aquella època. És un ambient molt tancat i de caciquisme presidit per la figura del Podestà -alcalde- que marca l'existència dels seus súbdits. L'obra té el mèrit de retratar amb força precisió aquest marc, el qual -en bona mesura- esdevé un protagonista passiu, però tanmateix no exempt de transcendència.

Rossini va insistir a tornar a compondre una òpera semiseriosa, en línia, salvant les diferències, de la immediatament anterior *La Cenerentola*, i defugint, per tant, ni

que fos momentàniament, el model *buffo* i també el propi de l'òpera tràgica. En aquest sentit destaca a *La gazza ladra* el mestriol equilibri aconseguit pel compositor, per una banda, en deslliurar-se de les exageracions dels motlles de l'òpera *buffa* i, per l'altra, en evitar de caure en l'encartonament propi del model d'òpera seriosa o tràgica que imperava a l'època. *La gazza ladra* esdevé així una mostra inusualment reeixida d'òpera realista i objectiva, amb uns personatges molt ben dibuixats, en què el compositor prescindeix, si cal, dels convencionals duos, trios i altres formes de conjunts per intensificar els trets expressius de caire realista del contingut de l'obra. Fins i tot s'ha parlat d'una dimensió protoverista i alguns han volgut veure en Ninetta un personatge quasi puccinià. La pregària que pronuncia a l'inici del segon acte, d'una gran emotivitat, emmarcada per una marxa fúnebre i sense el recurs d'ornamentacions, constitueix una referència molt vàlida pel que fa a la constatació que acabem de fer.

A l'apartat instrumental, el gran moment de l'obra és la bellíssima obertura, plena d'idees noves i sorprenents, des dels inicials tocs de tambor. És una de les parcel·les instrumentals de Rossini més prodigades en concerts simfònics.

Ninetta és, d'alguna manera, l'*alter ego* de la Cenerentola, la noia innocent perseguida, a qui fins i tot abandona el seu pare, Fer-

dinando, i de qui s'enamora Ginetto, fill del terratinent Fabrizio Vingradito, afeccionat a la beguda. En aquest context, adquireix un gran relleu, tal com s'ha apuntat abans, la figura de Il Podestà que, juntament amb un aplec de tipus secundaris -Pippo, interpretat per una mezzo-soprano, Isacco, Antonio, Giorgio, Ernesto i Il Pretore-, completen un quadre ric agomolador de la peripècia d'aquesta Ninetta, personatge molt important en la nodrida col·lecció de grans tipus femenins rossinians.

La versió escènica que arriba al Liceu compta amb la garantia bàsica de la seva procedència. Es tracta del Festival de Pesaro, la gran referència en el tractament de l'obra del seu fill més il·lustre, presentada l'any 1989 i signada per un creador tan prestigiós com Michael Hampe. Pel que fa a veus caldrà esperar què pot donar un nom no conegut a casa nostra, Leontina Voduva, en qui recaurà la responsabilitat màxima en el seu paper central de Ninetta. Al seu voltant, noms tan consolidats i coneguts com els d'Enric Serra, Josep Ruiz, Rosa Maria Ysàs, Vicenç Esteve, Manuel Garrido i l'incombustible Piero di Palma, als quals cal afegir els d'Alberto Rinaldi, William Matteuzzi, Giovanni Furlanetto i Marcello Lippi, sota la direcció d'una batuta, la de Paolo Olmi, que va conduir la darrera versió liceística de *Il barbiere di Siviglia* la temporada passada.

catalunya música / revista musical catalana

C/ Sant Fancese de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____ Telèfon _____
Carrer _____
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 compte/llibreta 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 _____

XXIVè FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE BARCELONA

Mostra dels estils actuals del jazz

per RICARD GILI

En la crònica que vàrem fer en aquestes mateixes pàgines del Festival de Jazz de Barcelona de l'any passat, lamentàvem la total absència de concerts dedicats a l'anomenat "jazz clàssic". Era, per a nosaltres, una absència inexplicable, que ens negava l'oportunitat de tenir un contacte directe amb les fonts del jazz i amb els grans representants dels estils originals, els quals, per llei de vida, cada any que passa són més escassos.

Sortosament, en l'edició del Festival d'enguany aquest defecte s'ha corregit en bona part. Les actuacions de Lionel Hampton & His Golden Men of Jazz, de l'orquestra de Duke Ellington sota la direcció del seu fill Mercer, i del Modern Jazz Quartet, que, amb el pas del temps i el desplaçament dels estils, gairebé podem qualificar de "clàssic", han omplert aquest buit del qual ens queixàvem en l'edició del Festival de l'any passat.

La resta de la programació, seguint un criteri eclèctic que, per a un Festival com el de Barcelona és, potser, l'únic criteri possible, ens ha ofert representants dels estils considerats actuals (funk, jazz-rock, fusion, etc...).

Cal dir d'entrada que, deixant a part el concert dels Brecker Brothers, que avui es troben en el seu moment de màxima cotització, les actuacions que han despertat més expectació i que han atret un major nombre d'aficionats, han estat les dedicades als representants dels estils



Lionel Hampton

més clàssics i que hem esmentat més amunt.

Segurament, molts recordarem aquest Festival del 1992 pel concert de Lionel Hampton. Podríem dir ben bé que en aquesta ocasió s'aplegaren en el Palau de la Música tres generacions d'aficionats. Els qui descobriren Hampton en els llegendaris concerts dels anys cinquanta al cine Windsor, els qui el poguérem veure per primer cop en directe al Palau dels Esports i al Palau de la Música durant els anys seixanta i setanta, i, finalment, els qui l'han conegut més recentment (al Festival d'Andorra) o que el veien ara per primera vegada.

De tota manera, donava la sensació que, tant els més joves com els més vells, eren conscients que estaven davant d'una oportunitat única, potser l'última, per gaudir en directe de la música d'un dels genis de la història del jazz.

Efectivament, el concert es desenvolupà en una atmosfera d'autèntica devoció, de respecte i d'estima per Lionel Hampton.

Aquest, amb els seus vuitanta anys i havent sofert darrerament seriosos problemes de salut, plantejà la seva actuació de manera molt intel·ligent. S'envoltà d'una secció rítmica de gran solidesa (Junior Mance al piano, Jimmy Woode al contrabaix, i Bobby Durham a la bateria) i d'un grapat de solistes de qualitat (Clark Terry i Harry "Sweets" Edison, trompetes, Al Grey, trombó, Benny Golson i Andy McGhee, saxos). No intentà guanyar-se el públic amb les demostracions de força, de virtuosisme i de ritme gairebé brutal a què ens tenia acostumats. Les seves condicions físiques actuals no li ho permeten. Però va saber recórrer a les seves inesgotables qualitats de *jazzman*, a la seva musicalitat, al seu *swing* i a aquesta capacitat de comunicació amb l'auditori, que pocs han assolit.

D'altra banda, donà als seus músics el suficient espai perquè es poguessin expressar amb tota llibertat. Poguérem així gaudir de magnífics solos com els d'Al Grey ("Saint James Infirma-

ry"), Clark Terry ("Willow weep for me" i en un dels blues interpretats), Benny Golson ("I remember Clifford"), Andy Me Ghee ("Flyin' Home"), Junior Mance ("Willow weep for me"). Harry "Sweets" Edison ("Lester leaps in"), etc... No podem oblidar, tampoc, l'electritzant duo de bateries entre Bobby Durham (excel·lent) i Lionel Hampton, sorprenent pel domini, la força i la plenitud en la percussió que encara conserva.

En conjunt, el concert fou com una reunió de vells amics que es troben pel pur plaer de tocar plegats i de fer passar una bona estona als que hi han estat convidats. Tractant-se de música de jazz, no es pot demanar més.

L'orquestra de Duke Ellington, dirigida pel seu fill Mercer, té l'avantatge i l'inconvenient del nom que porta. Si no portés aquest nom no atrauria tant públic, però tampoc se li exigiria tant.

En termes absoluts, podem dir que, actualment, és una orquestra d'innegable categoria a la qual perjudiquen les inevitables comparacions amb aquella històrica formació que ens enlluernava en vida del Duke.

Tanmateix, és ben gratificant tornar a escoltar en viu i amb una execució acurada els arranjaments originals d'Ellington, rics, subtils, plens de color i d'efectes sorprenents.

Pel que fa als solistes, la seva qualitat i adequació a l'esperit de la música ellingtoniana és ben variable. Destacaríem el trompeta Barry Lee Hall (supervivent de l'època Ellington), que en els seus millors moments, per la plenitud del seu so i l'accent dramàtic que dona al seu fraseig, ens recorda el gran Cootie Williams; el saxo tenor Shellie Overton, capaç de tocar amb un bell so càlid, però excessivament mecànic en els *tempi* ràpids; el saxo alt Sayyid Al-Kabyr, el qual, deixant de banda algunes excentricitats, pot construir solos molt atractius; i el saxo baríton Charlie Young, que obté d'aquest difícil instrument



Michel Camilo

un so d'una amplitud i d'una qualitat propers als del seu il·lustre predecessor, l'inoblidable Harry Carney.

L'esforç de Mercer Ellington per mantenir dempeus aquesta orquestra és molt digne i mereix el nostre reconeixement.

L'actuació del Modern Jazz Quartet (amb Mickey Roker a la bateria, en el lloc habitual de Connie Kay) ens féu adonar de fins a quin punt el pas del temps pot convertir en ridícules anti-gues polèmiques sagnants.

En els anys cinquanta, els defensors del "jazz fred" i "progressiu" trobaven en el Modern Jazz Quartet un dels màxims exponents d'aquella evolució que, apartant el jazz de la seva condició de música popular i gairebé folklòrica, l'elevava a un status superior, el de música culta, digna i en sintonia amb les lleis del progrés.

Enfront d'aquests, els puristes del jazz atacaven el Modern Jazz Quartet per la seva decantació cap a les formes i l'esperit de la música clàssica i per la seva manca de calor interpretatiu i de *swing*.

Sentit avui, el Modern Jazz Quartet, amb un bon bateria com Mickey Roker (molt superior al seu predecessor pel que fa al *swing*), és un conjunt absolutament convencional que, només per certes incursions en l'art de la fuga, ens fa recordar que en un temps fou considerat un grup

d'avantguarda.

És simplement un conjunt de bons músics, perfectament conjuntats, que toquen un jazz correcte, una mica encarcerat i evaporat.

Sentint aquesta música és difícil que els joves d'ara puguin entendre aquelles terribles polèmiques. El temps ho cura quasi tot, i, si més no, el seu pas ens porta una bona dosi d'ironia, sovint necessària.

Dels altres concerts, destacariem la precisió i la riquesa de so de la Big Band de la Ràdio danesa i el calor interpretatiu del pianista Michel Camilo, encara que, com a aficionats al jazz, preferiríem que conreés amb més freqüència els ritmes propis del *swing* i no tant els antillans.

The Brecker Brother's Band, un dels èxits de públic del Festival, és el tipus de conjunt que fa que, avui, el Modern Jazz Quartet pugi esser considerat com un conjunt "clàssic". Val a dir que són músics solvents, a diferència de molts avantguardistes que hem pogut sentir en aquests darrers anys.

Finalment, volem fer esment de dos dels solistes que portava Lester Bowie en el seu conjunt: el trombonista Frank Lacy i el saxo tenor James Carter. Ambdós són una prova que, entre els joves músics negres, n'hi ha que no han oblidat la pròpia tradició musical. Desgraciadament, en el conjunt de Lester Bowie, en el qual els intents, plens de bona voluntat, d'entroncar amb la tradició musical negro-americana, alternen amb aquest gust per l'excentricitat del líder, és difícil que músics com els que hem esmentat puguin donar el millor del seu talent. Esperem poder-los escoltar en circumstàncies millors.

Felicitem-nos pel que dèiem al començament d'aquest article i esperem que l'organització del Festival, encoratjada per l'èxit d'enguany, mantingui i, si pot ser, augmenti la programació de jazz clàssic en els futurs festivals.

Cal adonar-se dels propis errors tant com dels propis errors.

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

 Consell de Cert. 341
 Tel. (93) 215 31 21
 08007 Barcelona

Aquesta 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.

PREGUNTES:

- Qui va dirigir la primera execució que va tenir lloc al segle XIX de la *Passió segons sant Mateu* de J.S. Bach?
A) Hans Richter. B) Hans von Bülow. C) Felix Mendelssohn.
- Qui és l'autor del llibret de l'òpera modernista d'Enric Granados *La fada*?
A) A. Guimerà. B) J. Massó i Torrents. C) J. Pous i Pagès.
- Quin tenor va estrenar l'òpera *Il piccolo Marat* el 1921?
A) Lari-Volpi. B) Hipòlit Làzaro. C) Beniamino Gigli.
- Quin any va tenir lloc, a París, l'estrena de *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinsky?
A) 1921. B) 1913. C) 1910.
- En quina mena d'accident morí el cantant de color nord-americà Otis Redding?
A) Aviació. B) Automobilístic. C) Naval. D) Nuclear.

Empleneu 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.

Solucions al Concurs de desembre 1992.

- B) 1971.
- B) M. A. Charpentier.
- B) Davant la Verge.
- A) Miguel Fleta.
- B) 1977.

Han estat guanyadors: Lluís Torné i Brufau (Barcelona) i Josep F. Pagès i Busom (Sitges).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(gener 1993)

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

Nom i cognoms:

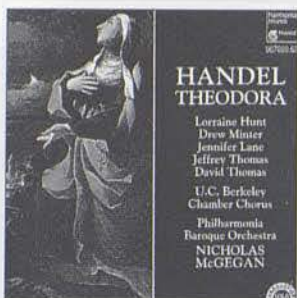
Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:





HÄNDEL: Theodora

U.C. Berkeley Chamber
Chorus - Philharmonia
Baroque Orchestra
Nicholas McGegan -
HARMONIA MUNDI
FRANCE, 907060.62

Theodora fou l'oratori més estimat per Händel i el compongué quan ja tenia 64 anys, tot just després de *Salomon* i *Susanna*. S'estrenà el 16 de març de 1750 i no tingué gaire èxit; el compositor confià a dos músics amics seus que el dia de l'estrena "hi havia lloc fins per a ballar-hi", però afegí que "no hi fa res, la música va sonar millor". L'oratori fou representat només tres vegades, i una altra posteriorment al 1755, tot convertint-se en el menys representat de Händel. Morell, el llibretista, preveia el fracàs així: "els jueus no hi vindran perquè és una història cristiana, i les dames perquè es tracta d'una dona virtuosa".

En *Theodora*, Händel compon una música que sovint transcendeix les banalitats del llibret i, tot rebutjant virtuosismes buits, es concentra enormement a "construir" uns personatges els quals viuen molt intensament el drama. En aquest sentit caldria no oblidar que Händel, i ja no cal dir Bach, són dos autors dels pocs compositors que s'escapen sovint de

la superficialitat de l'època.

L'encadenament dels números fa que el fil de la història, lluny de trencar-se, ens captivi fortament i ens faci submergir en la més que sublim exquisidesa expressiva de la seva música: Händel intenta comunicar "passions" i ho aconsegueix de manera clara i rotunda.

La versió de McGegan encerta de ple a destacar els millors moments de la partitura, encara que, en la meua opinió, la seva interpretació del continu fa que els recitatius i fins i tot algunes de les àries no tinguin el suport de baix que la música barroca tant necessita, especialment pel que fa a la seva força estructural i expressiva. Malgrat això, el millor Händel ens espera en aquest enregistrament. ●

Josep M. Saperas

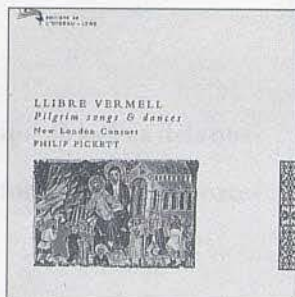
MENDELSSOHN: Elies. Oratori op. 70, complet

Orquestra i Cors de l'Academy of St. Martin-in-the Fields. Director: Sir Neville Marriner. Director dels cors: Laszlo Heltay. Solistes vocals: Yvonne Kenny, Lynne Dawson, Anne Sofie von Otter, Jean Rigby, Anthony Rolfe Johnson, Kim Begley, Thomas Allen, John Connell i Jamie Hopkins. Philips Digital Recording; dos compactes núm. 432.984-2.

Enregistrament recent de l'oratori més popular a Anglaterra després de les grans produccions de J. S. Bach i Händel d'aquest mateix gènere. Si el primer oratori mendelssohnià, *Paulus*, responia més

aviat a la tradició de Bach, aquest *Elies*, fruit d'una comanda formal dels anglesos al compositor, encarna en canvi l'esperit händelià d'un *Messies*. És per això que la partitura que ara comentem sembla ésser un patrimoni especialment confiat als conjunts britànics. Neville Marriner l'ha treballat a fons, com a especialista en els seus precedents barrocs. La seva creació en els discos que comentem és recent i acumula una rica experiència assolida al llarg ja d'uns quants anys amb l'obra i els dos conjunts, instrumental i coral. La versió concreta referida es troba actualment en un punt just d'equilibri entre les més oposades tendències extremes al respecte, la netament romàntica i la més austera d'arrels barroques. Sense que aquí es plantegi en els termes més estrictes la temàtica del purisme actual, sí que es pot afirmar que Marriner té en compte la necessitat de recuperar un nivell històric, fins i tot per a aquestes produccions romàntiques de la primera meitat del segle XIX. Ho té present sobretot per a una oratori com aquest, que mostra un contingut literari de primera magnitud i especial transcendència, que ratlla l'acció escènica. *Elies*, la Reina, la Vídua i *Abdies* són personatges d'una gran força, absolutament perfilats, que mereixen una representació intensa i total. Perfecta, la seva encarnació per aquests excel·lents cantants que hi ha a Anglaterra sempre a punt per a aquestes avinenteses. Són Thomas Allen, Anthony Rolfe

Johnson, Yvonne Kenny, Jean Rigby i la ben coneguda també Anne Sofie von Otter. ● J. Casanovas

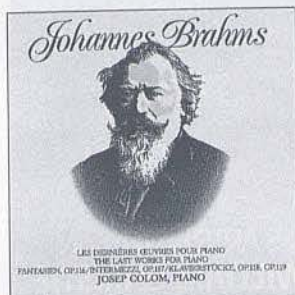


Llibre Vermell (Cants i danses dels pelegrins del Santuari de la Verge de Montserrat).

New London Consort;
dir: Philip Pickett.
Editions de L'Oiseau-Lyre
433.186-2.

Un notable conjunt d'especialistes, d'altra banda ben conegut pel públic de Barcelona, emprenen la interpretació de les deu peces del *Llibre Vermell de Montserrat* (una col·lecció l'interès i representativitat de la qual, no tan sols per a la música catalana, és al mateix nivell que la seva colpidora bellesa intrínseca) amb criteris anàlegs als que adopten per a la literatura corresponent de l'àmbit centroeuropeu. Es tracta, doncs, d'una interpretació, si podem dir-ho així, d'acadèmia, en la qual no es trasllueix el fervor popular i comunicatiu d'altres versions de referència —particularment la de l'Hespèrion XX de Jordi Savall— però que, al marge de criteris particulars, aporta una com-

petència prou considerable per servir les finalitats de divulgació d'un corpus musical, tan atractiu des del punt de vista estètic com de l'històric, que no hauria de faltar en cap discoteca. ● A. M.



JOHANNES BRAHMS: Les darreres obres per a piano.

Josep Colom, piano.
Le Chant du Monde.
LDC 2781091.

Enregistrament recent, corresponent a la integral de l'obra de piano de Brahms que el segell Le Chant du Monde ha confiat al pianista català Josep Colom i que ha merescut elogis superlatius i absolutament justificats per part de la crítica internacional. L'atractiu i el valor absolut del seu contingut musical (*Fantasies*, op. 116; *Intermezzi*, op. 117; *Klavierstücke*, op. 118 i 119) són a l'altura de la qualitat de la interpretació, tant des del punt de vista pianístic com del musical. Colom s'ha enfrontat al personal romanticisme del teclat brahmsià, a la vegada poètic, dens i moderadament distant, amb una versió d'una admirable transparència, que transmet la imatge d'una facilitat

innata i d'un domini absolut de la pulsació i dels recursos tècnics, sense exagerar el "pathos" expressiu però sense caure en la fredor mecànica. En resum, una realització que ha de contribuir, indubtablement, a créixer el prestigi internacional de Colom, servida, d'altra banda, per mitjà d'una gravació nítida, equilibrada i que reflecteix les pròpies qualitats de la interpretació. ● Ll. M.

MOZART: Concerts per a violí núms. 3 i 5, K. 216 i 219; Adagio en mi major K. 261 i Rondó en do major K. 373.

Joshua Bell, violí; English Chamber Orchestra.
Peter Maag, director.
DECCA, 436 376 2.

Obres d'extrema joventut plenament circumscrites en el marc de l'estil galant, redimit de qualsevol estereotip per un enginy formal instintiu d'una subtilitat inòcua i per la irresistible qualitat cordial d'una temàtica inusualment bella, els dos concerts de violí de Mozart que recull aquest enregistrament (el "menor" i no pas menys deliciós en sol major, contraposat al més conegut en la major, el "ture") rivalitzen en atractiu i fàcil profunditat, al costat de dues breus composicions en un moviment que posen de manifest la dimensió teatral de la

inspiració melòdica mozartiana.

El joveníssim Joshua Bell (nascut el 1967), que s'havia acreditat com un violinista particularment familiaritzat amb el concertisme virtuosístic romàntic i postromàntic (com podem veure en els seus enregistraments per a DECCA dels *Concerts* de Txaikovski, Bruch, Mendelssohn, Wieniawski, Saint-Saëns o de la *Simfonia espanyola* de Lalo) passa ara, amb Mozart, l'examen del domini dels recursos musicals i violinístics més purs amb alta qualificació. No fa cap concessió a la sensibleria ni a l'amanerament i preserva una puresa d'estil impecable, però defuig, també, la rutina d'una versió purament mecànica per la virtut d'una fluida musicalitat, d'un fraseig lineal de gran noblesa i d'una sonoritat de puresa remarcable, homogènia en tots els registres de l'instrument. El seu Mozart és, doncs, encisador.

Cal també reconèixer la part que pertoca (en la consecució d'aquest paradigma mozartià eminentment clàssic i equidistant de qualsevol extremisme) a la veterania de l'English Chamber Orchestra —que no es limita, en aquest cas, a una professionalitat rutinària— i a l'acció exemplar del director Peter Maag, reputat especialista mozartià, que concerta un acompanyament exemplar en equilibri, subtilitat i transparència, adientment assumit en l'aspecte tècnic de la gravació. ● Ll. M.

BIBLIOTECA



MÚSICA CATALANA I:

Obres per a orgue d'Antoni Martí i Coll, Pere Alberch Vila, Joan B. Cabanilles, Antoni Soler, Gabriel Menalt, Joan Baseya, Narcís Casanoves, Antonio de Cabezón, etc.; Josep M. Mas i Bonet, als orgues de Montblanc i Sa Poble. Col·lecció "El òrgano histórico español". Auvidis-Valois V. 4651.

MÚSICA CATALANA II:

Obres de Carles Baguer i Antoni Soler. Montserrat Torrent a l'orgue de Maó. Col·lecció "El òrgano histórico español". Auvidis-Valois V. 4652.

L'esmentada col·lecció ha desenvolupat l'excel·lent idea d'enregistrar una substancial antologia, interpretada sobre els orgues històrics coetanis.

Jordi Mas i Bonet ha escollit una selecció d'autors ibèrics dels segles XVI, XVII i XVIII, utilitzant els orgues de Montblanc i Sa Poble (Menorca). Recomanem

escoltar amb detall la diferenciació sonora d'ambdós instruments.

La interpretació és una mostra d'equilibri en sentit conceptual i empra una registració que podríem qualificar de clàssica i que cerca més la qualitat que no pas l'excentricitat sonora. Personalment, destacaria la *Batalla del cinquè to* de Martín i Coll (s. XVII), la sobrietat sonora de les versions de Cabezon i el virtuosisme de les *Gallardes del vuitè to* de Cabanilles, així com la superba interpretació de la *Batalla imperial*, amb la qual fineix el disc compacte.

Montserrat Torrent és la intèrpret del segon disc de la sèrie "Música catalana", el qual inclou dos autors catalans del segle XVIII, el barceloní Carles Baguer i l'olotí Antoni Soler. La nostra organista, en la maduresa de la seva carrera, ens ofereix unes versions plenes de matisos i de llum mediterrània, en les quals es podria destacar una lleugeresa no pas merament mecànica sinó espiritual i conceptual.

Del P. Antoni Soler, autor situat a la cruïlla entre l'estil galant i el primer classicisme, hem de remarcar la *Sonata en mi bemoll major*, probablement escrita per a l'orgue, ja que l'execució del seu pedal no és factible en un clavicèmbal o piano normals. La *Sonata núm. 25, en re dòric* i la *Sonata núm. 63, en fa major*, en tres moviments, ens indiquen l'evolució de l'autor cap a la sonata clàssica. En relació amb

el moviment final d'aquesta sonata, "Intentos" (fuga), voldríem citar Newman, quan qualifica les fugues finals d'algunes *Sonates* de Beethoven (op. 101, 106 i 110) com "unes magnífiques fallides beethovenianes". En el cas d'Antoni Soler es podrien justificar com a mostres pedagògiques destinades als seus deixebles; i això es podria traslladar, també al model que proposa la magnífica interpretació de Montserrat Torrent. ● M. Ll. Cortada

MONTÉCLAIR: Jephté. Tragédie lyrique.

Les Arts Florissants,
William Christie.
Harmonia Mundi France.
90142425

El gust estètic del segle XVIII es podria ben bé definir amb aquests dos principis: "cura per instruir" i "esforç en l'art de plaure". És clar que des del pròleg d'aquesta òpera aquests dos enunciats es fan d'allò més evident. És sabut que el llibretista va canviar el final perquè no fos tan truculent i fins i tot va afegir-hi una relació amorosa inexistente entre la filla de Jephté, Iphisa, i l'enemic d'Israel, Ammon.

L'obra s'estrenà el 28 de gener de 1732 i va tenir força èxit, fins al punt que Montéclair va haver de fer tres noves edicions en poc temps, això sí, canviant i adap-



tant tot el que fos necessari per complaure novament el públic. En aquesta versió, Christie es decanta per la primera de les edicions, ja que segons ell és la que millor conserva l'esperit original del compositor.

Montéclair la compon als 65 anys, i lluny d'ésser continuïsta, representa una gran novetat estètica postLullyniana, gràcies al tractament que fa de l'orquestra i la instrumentació. Utilitza en l'obra diferents nivells d'instrumentació tot posant-hi una especial cura en el color instrumental. En el començament de l'acte quart, hi compon un quintet de flautes de bec que no torna a aparèixer en tota l'òpera, tan sols per afegir-hi un color nou en un moment molt particular. Un altre dels moments brillants és, quan en l'episodi del partiment d'aigües del riu Jordà, hi fa entrar un quintet de corda i separa els violins i els baixos

entre les dues formacions orquestrals en què divideix el conjunt. Altres trets rellevants que demostren la creativitat d'aquest compositor són la utilització de l'orquestra en els recitatius i les indicacions detallades sobre els *tempos* i els matisos. Montéclair fou qui afegí a l'orquestra francesa el contrabaix, instrument que, diuen, portà amb ell després d'un dels seus viatges a Itàlia.

La versió de William Christie és, al meu parer, cent per cent transparent, i permet així apreciar clarament la direcció estètica i musical de l'obra. Encara que en un principi els grups instrumentals que dirigia Christie eren molt millorables, s'ha d'admetre que aquest gran especialista en veus domina cada cop més el llenguatge instrumental i, fin i tot, les *musettes* de Jephté sonen ben afinades. ● J.M.S.



GENERALITAT DE CATALUNYA

BASES $\frac{D \ 1892}{E \ 1992}$

CENT ANYS DE CATALANISME

MANRESA

EXPOSICIÓ

Una visió completa i suggestiva dels símbols, els fets i les personalitats que defineixen aquests cent anys de recuperació de la identitat nacional catalana.

27 de novembre de 1992 - 17 de gener de 1993

Reials Drassanes de Barcelona

Sala Marquès de Comillas (Museu Marítim)

Metro L. 3, autobusos 14, 18, 38, 57, 59, 64 i 91

Horari:

De dimarts a dissabte: de 10 matí a 8 vespre.

Diumenges: de 10 matí a 3 tarda.

Dilluns: de 3 a 8 tarda.

Visites comentades per a grups:

Cal concertar-les al telèfon 210 24 58 de dilluns a divendres

A l'Exposició es poden adquirir publicacions, pins i altres materials commemoratius, i conèixer els programes informàtics interactius sobre Història de Catalunya i el joc, per a ordinador, de les Bases de Manresa.



BASES DE 1892 MANRESA



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

