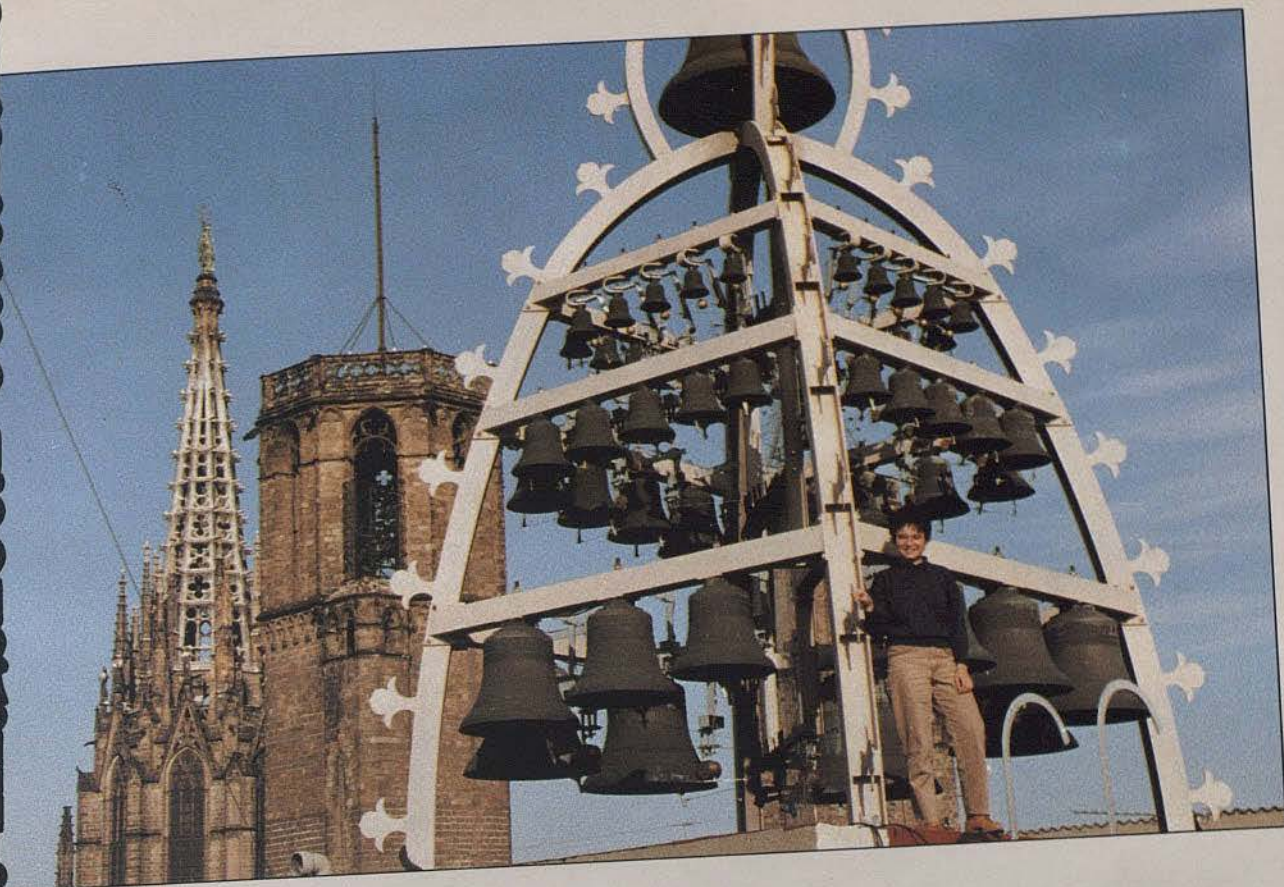




EL CARILLÓ, L'AUTÈNTICA MÚSICA DE CARRER

**SALVADOR
MAS**

*La coherència
del discurs*



**LUIGI BOCCHERINI
I L'ESPERIT DEL SEU TEMPS**

TORROELLA DE MONTGRÍ (COSTA BRAVA)

X CURSOS INTERNACIONALS DE MÚSICA

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

Membre de l'Associació Europea de Festivals

JULIOL-AGOST 1993

CURS EUROPEU DE PIANO

12 - 19 de juliol

Joaquín Achúcarro

Solista internacional,
professor de la Dallas University, professor de l'Accademia
Musicale Chigiana de Siena

Aquilles Delle-Vigne

Solista internacional, professor del Conservatori de Rotterdam,
professor de l'École Normale Alfred Cortot de Paris

Sergei Dorensky

Solista internacional, professor del Conservatori
Txaikovski de Moscou, professor del Mozarteum de Salzburg.

Germaine Mounier

Professora del Conservatori de Música de Paris,
professora del Mozarteum de Salzburg.

CURS DE CANT

5 - 11 d'agost

Jaume Aragall, tenor

Solista internacional.

CURS DE TÈCNICA I D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

15 - 28 d'agost

Rodney Friend, violí

Solista internacional,
concertino de la London Philharmonic i de la New York Philharmonic,
professor sènior del Royal College of Music de Londres.

Timothy Hugh, violoncel

Solista internacional, 1r Premi del Concurs Txaikovski de Moscou,
professor del Royal College of Music de Londres

Yonty Solomon, piano

Solista internacional,
professor sènior del Royal College of Music de Londres.

Shigenori Kudo, flauta

Solista internacional,
professor de l'École Normale Alfred Cortot de Paris.

Alvaro Pierri, guitarra

Solista internacional, 1r Premi del Concurs de Guitarra de Paris,
professor de la McGill University de Montreal.

Xavier Joaquín, percussió

Solista internacional,
professor del Conservatori Superior de Música de Barcelona.

The Solomon Trio

(Rodney Friend-Tim Hugh-Yonty Solomon)

Curs especial per a sonates i trios.

CONVOCATÒRIA DE BEQUES ATORGADES PER LA FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

- Per participar en el Curs, la FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA atorgarà 50 beques que inclouran les despeses de matrícula del Curs (mitja beca), o les de matrícula i estada en un hotel a pensió completa (beca sencera).
- Els interessats hauran d'enviar a la FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA ("La Pedrera", Passeig de Gràcia, 92, 3r, 1a - 08008 Barcelona) un detallat curriculum vitae, demostració de mèrits, cartes de presentació, etc, i un enregistrament en cinta cassette de dues obres, d'una

- durada mínima de 5 minuts cada una, que pertanyin a dos períodes musicals diferents
- El termini de lliurament d'aquesta documentació acabarà el proper 30 d'abril.
- La decisió del Jurat es comunicarà als interessats a partir del 16 de juny.
- La data límit d'inscripció per a tots els alumnes i per a qualsevol curs és el 15 de juny.

Organització i informació



Joventuts
Musicals
de Torroella
de Montgrí

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

Col·labora



The British Council

J. JORQUERA

S.A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

KAWAI



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Patrocina



Ajuntament de
Torroella de Montgrí

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



CONSELL COMARCAL
DEL BAIX EMPORDÀ



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació de Girona

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 101, MARÇ 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,
MERCÈ CAMPS DE GISPert,
XAVIER CASANOVAS-DANÈS,
JOSEP CASANOVAS, MARÇAL CERVERA,
CESC, JAUME COMELLAS, CARLES LOBO,
CARME MARTÍNEZ, TERESA MARTÍNEZ,
LLUÍS MILLET, MÒNICA MONTORIOL,
MONTSE G. OTZET, VICTÒRIA PALMA,
JOSEP M. SAPERAS, FRANCESC
TAVERNA-BECH I JOAN VIVES.

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

revista musical catalana

EDITORIAL

- 5 Recuperació d'un llegat sonor

PANORAMA



- 6 El carilló: un concertisme instrumental
poc conegut
per Helena Bayo i Mònica Montoriol
- 11 Josep Henríquez. La guitarra a la Xina
per Teresa Martínez
- 15 Mikrokosmos: Emili Vendrell, en el record
per Pere Artís
- 18 Del seu affm. Sr. Joaquim Garrigosa
per Jaume Comellas
- 19 Un gran metall barroc
per Josep Casanovas
- 20 El triomf de Valentina Vaduva
per Xavier Casanovas-Danès
- 22 Compositors de Sabadell
per F.T.-B.
- 23 Luigi Boccherini 1743-1805

TEMA



MUSICALIA



- 24 Boccherini i el seu entorn
per Joan Vives
- 28 Boccherini i el violoncel
per Marçal Cervera
- 31 Salvador Mas, profund, obert, sincer
i anticonvencional
per Carme Martínez
- 40 Catalunya Música proposa.
La música iberoamericana a Barcelona
per Victòria Palma
- 41 André Watts: a la recerca
d'una sonoritat diferent
per Carles Lobo
- 44 Adolf Ventas. Una música arrelada
a la tradició
per C.L.
- 45 La mort i la infantesa de Jesús
en sengles oratoris
per J.C.
- 46 El Tricicle dirigeix una òpera
per a escolars
per Teresa Martínez
- 48 Carmen vista per Núria Espert al Liceu
per Jaume Comellas
- 50 Rudolf Nureiev. Geni de la dansa
per Montse G. Otzet
- 52 Qüestionari informal. Txiki Begiristain
per Mercè Camps de Gispert
- 54 per Cesc

SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

55

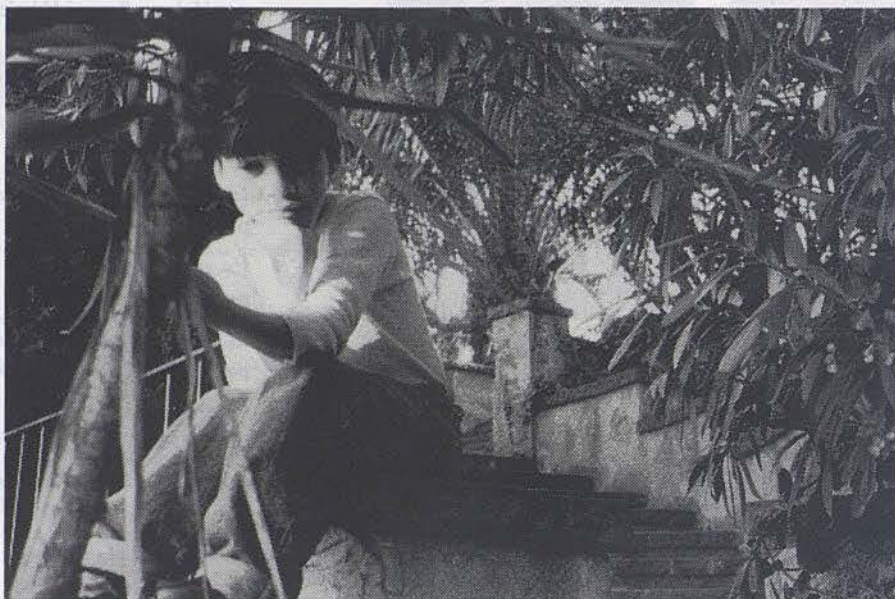
56

X CURSOS INTERNACIONALS



GENERALITAT DE CATALUNYA

Departament de Benestar Social



Joan, Centre residencial (Barcelona)

S'ESTIMARIA MÉS VIURE EN UN PIS.

En Joan viu en aquesta casa tan bonica. De fet, ha crescut aquí envoltat de pins i d'un entorn molt agradable. Aquest és un dels 175 centres d'Atenció a la Infància que la Generalitat té arreu de Catalunya, amb molts nens i nenes que, a hores d'ara, es troben apartats dels seus pares, tot i que sigui momentàniament.

En aquestes cases els nens estan ben atesos. Mengen bé, des de biberons fins a hamburgueses amb ceba, perquè n'hi ha de totes les edats. Els donen vestit, calçat, atenció sanitària, joguines, material esportiu, educació i afecte.

Disposen de bones instal·lacions. Van a classe.

Un equip humà extraordinari de tècnics i educadors els atenen tot el dia i, fins i tot, a la nit vetllen

per donar-los tota l'ajuda que poden, en aquests moments —molt sovint anys— difícils. Però, malgrat tot, aquests nens no són del tot feliços. Perquè no tenen allò que més s'estimen: **una família que els aculli**. I, en alguns casos, els serà molt difícil de trobar-la. Perquè ja no són nadons, o perquè tenen problemes físics o psíquics.

Però continuen tenint dret a creure en el futur.

Per això, en Joan canviaria ara mateix aquesta gran casa amb jardí per un simple pis, amb una família que el volgués acollir. Encara que fos temporalment. En nom seu, et demanem aquesta família.

És el darrer esforç que la Generalitat pot fer per ell. Però l'última paraula la tens tu.

Truca'ns, si us plau.

(900) 200 195

Direcció General
d'Atenció a la Infància

300 65 65

Creu Roja

Pla d'Acolliment Familiar.
Tu pots acollir-lo... o no.

E

l teixit cultural d'una societat és fet, òbviament, no solament de les creacions d'un avui, sinó també de la disponibilitat d'aquelles altres que han superat l'indefugible i saludable sedàs temporal.

Això, en totes les arts. En el musical, però, s'hi accentua un tret diferenciador quant a la generalitzada viabilitat d'ús d'un patrimoni comú: el fet que un aspecte importantíssim del consum musical, el de la reproducció sonora per mitjans tècnics, experimenta contínuament unes fortes mutacions que, sovint, arraconen productes d'un interès innegable.

I, d'altres factors ajudant-hi (des de l'estratègia comercial que imposa modes, fins a l'evolució sociològica que condiciona la vigència d'estètiques i estils), pot produir-se –i, de fet, així s'esdevé– la desaparició dels circuits habituals d'un corpus sonor de vàlua innegable.

Amb la qual cosa, el panorama cultural resta mutilat en una parcel·la –variable, quant a intensitat, però certa quant a mancança.

D'ací que calgui salutar com un fet positiu totes aquelles iniciatives que possibilitin la disponibilitat –plena o selectiva– a què a l'inici fèiem menció.

Aquestes breus reflexions són suggerides per l'anunci –a hores d'ara, ja una realitat en curs– de la recuperació, per part d'un segell discogràfic, d'una gran part del fons de les antigues editores Edigsa i Concèntric.

Siguin quins siguin els paràmetres sota els quals hom vulgui considerar el projecte –des dels purament mercantils (ben legítims, altrament) fins als estrictament estètics, tot passant pels de components nostàlgics– el fet inqüestinoable és que, duent-lo a la pràctica, es recupera un fet cultural incontestable.

Un fet cultural musical i, en molts casos, literari. Dos matisos que en aquestes mateixes pàgines han estat estudiats i comentats a bastament perquè ens calgui ara fer-nos forts en la validesa de l'asseveració.

Certament, per a un cert segment social, retrobar vells i estimats enregistraments d'unes obres i uns noms pot significar, a més d'un gaudi artístic, un intent de superar la fugacitat temporal (de tota evidència, una pretensió destinada a la fallida més contundent).

Però, en canvi, per a un sector majoritari, predominantment jove, el projecte en curs pot esdevenir una troballa autèntica, que complementi i matisi una actitud –activa o receptiva– potser excessivament parcial o esquemàtica; pot significar, també, un nou impuls per a cada opció particular, perquè és dels contraris o complementaris que sorgeix la síntesi enriquidora.

Aquesta síntesi, en definitiva, pot ser el magnífic resultat d'una operació que, si bé parteix d'un passat, té un contingut prou substantiu, no tan sols per obtenir la convalidació del present sinó també per projectar-se fructíferament al futur.

Recuperació d'un llegat sonor

El carilló: un concertisme instrumental poc conegut

per HELENA BAYO
i MÓNICA MONTORIOL

És el primer diumenge d'un mes qualsevol d'hivern. El fred no priva a la gent de sortir al carrer. El centre de la Ciutat Comtal s'omple de vianants; no tenen pressa. Les campanes de la catedral toquen anunciant el migdia. Pocs minuts després, des del Palau de la Generalitat, respon el carilló.

Ningú no sembla adonar-se de tot el que auditivament passa al seu voltant. Només alguns, entre els qui passegen, s'aturen i, protegits pel portal d'una botiga d'espelmes i ciris, es deixen portar pel so del carilló: *Hem vingut a sentir l'únic carilló que tenim, però sembla que ningú no l'escolti.*

Un home de mitjana edat que està atent al so del carilló es queixa de la indiferència de la gent: *quan es va estrenar el nou carilló se'n va parlar molt de temps; ara ja no se'n parla.* La seva dona explica que quan van anar de viatge a Holanda els van fer molta propaganda dels seus carillons, però que aquí –va matisar– la gent no n'estava informada. I va afegir: *Només sabem que la carillonista és una dona.*

L'afirmació no és del tot precisa: són dues les dones que es fan càrrec del carilló del Palau de la Generalitat. La mestra, Maria Dolors Coll, i la qui va ser la seva alumna Anna Maria Re-

verté. Actualment la distinció entre mestra i alumna ja ha deixat de tenir vigència, ja que totes dues assumeixen el càrrec de carillonistes del Palau de la Generalitat.

L'Anna Maria va parlar dels seus primers records abans de posar-se a estudiar amb la Maria Dolors Coll: *Jo vivia al mateix barri gòtic i sentia molt les campanes, però no m'imaginava com es tocaven. El meu avi em deia*

Falten escoles de carillonistes a casa nostra

que era una senyora, qui les tocava. La Maria Dolors Coll es va fer carillonista ara ja fa molt de temps. Era professora de piano i tocava el petit carillonet de tretze campanes a la torre gòtica del Pati dels Tarongers, que formava una sola escala cromàtica d'octava. La limitació a una sola octava del carilló elèctric, segons la Maria Dolors permetia poc lluïment.

L'Anna Maria es va introduir en el món del carilló gràcies a un fet casual. Per aquella època l'Anna Maria estudiava piano i de forma totalment fortuïta va llegir un reportatge a "El Noticiero Universal" sobre el carilló

fet per la Maria Dolors Coll. Després d'explicar en què consistia el carilló, com es tocava i en definitiva com funcionava, la carillonista del Palau de la Generalitat va acabar fent una invitació a qui volgués i estigués interessat en el carilló, i es va oferir a més a més a instruir-lo en el maneig de l'instrument. L'Anna Maria comenta divertida que va ser l'única que va respondre de tot Barcelona. I així es va iniciar la carrera de carillonista per a l'Anna Maria.

Les escoles per estudiar el carilló no existeixen com a tals a l'Estat espanyol, i per aquest motiu la Maria Dolors Coll va haver de sortir a l'estranger per formar-se. Primer a la Reial Escola de Carilló Jef Denyn de Malines, a Bèlgica, i després a l'Escola Holandesa de Carilló d'Amersfoort. En aquest últim centre també va estudiar l'Anna Maria, però amb la diferència que aquesta era una alumna avantatjada: *vaig tenir molta sort de poder començar a estudiar aquí amb la Maria Dolors Coll; tota la meua base està feta amb ella.*

Un carilló definitiu per al Palau de la Generalitat

Després de molts tràmits es va instal·lar el carilló definitiu al Palau de la Generalitat. Per ser un carilló autèntic, l'instrument ha de constar de més de 22 campanes, i en aquest cas el del Palau de la Generalitat en té 49, amb un



Carilló del Palau de la Generalitat de Catalunya

pes total de gairebé 5.000 quilos. Les campanes estan situades en relació amb el seu pes. Així, la campana més gran, anomenada Catalunya, està al capdamunt del carilló, i a sota mateix seu la segueixen quatre campanes més amb el nom de les quatre províncies catalanes. Totes les campanes van ser construïdes per la casa Petit i Fritsen d'Aarle-Rixtel (Holanda). La Maria Dolors Coll és la responsable de la instal·lació del carilló definitiu i fins i tot va visitar la fàbrica on van construir les campanes: *vaig veure com les estaven acabant i com ja directament de fàbrica surten afinades. Tenen un torn que es gradua i quan arriba al punt exacte es para. Abans ho feien a mà, amb l'orella. Ara són aparells especialitzats els que s'utilitzen i surten de fàbrica amb el to exacte.* Després, un cop col·locades les campanes al seu lloc definitiu, només cal ajustar

un per un els cables abans de tocar, perquè les contraccions o dilatacions pel fred o la calor poden fer variar el punt òptim de percussió.

La inauguració oficial del carilló del Palau va ser el 21 de desembre de 1976, coincidint amb l'esdeveniment històric del restabliment de la Generalitat de Catalunya. A partir de llavors l'activitat del carilló ha estat canalitzada a oferir dos petits concerts diaris en directe, de no més de cinc minuts: un a les dotze del migdia i l'altre a les sis de la tarda. La resta de les hores el carilló està programat automàticament. La diferència essencial entre el concert no programat i el programat és la manera com pica el batall: en el primer cas el batall pica la campana des de dins, i en l'altre cas des de fora. Cada primer diumenge de mes es fa un concert de carilló en el qual és permesa l'entrada de

públic al Pati dels Tarongers. Aquests concerts tenen molta més durada i fins i tot es fan programes concrets per a aquests dies. I com a concerts excepcionals hi ha el del dia de Sant Esteve i el de Reis. En aquestes dates assenyalades també es permet l'entrada al Pati dels Tarongers, on l'acústica és excel·lent. Fora del recinte pròpiament del Palau, els llocs de més bona audició són el carrer del Bisbe Iruja, el claustre de la catedral o algun dels angles de la plaça de Sant Jaume.

Fent música amb els punys

La Maria Dolors es posa uns protectors a les mans, col·loca la partitura i tanca els punys. Deixa anar el pes adequat amb la mà tancada sobre la tecla i aquest moviment es transforma en un

so. Amb els peus fa anar els pedals, i la llargada del banc li permet desplaçar-se d'un lloc a l'altre lliscant per la seva superfície. Toca una cançó popular catalana. A continuació l'Anna Maria es prepara per interpretar una *suite* escrita expressament per a carilló: *Coloris* del belga Géo Clément. Quan acaba es gira cap a nosaltres i ens diu: *Què? No us imaginàveu que amb les campanes es pogués fer tanta cosa, oi? Pots tocar una fuga, si vols... això depèn del virtuosisme del qui toca. Entre mans i peus ja tens quatre veus i pots anar augmentant.*

Per accedir al lloc on està situat el carilló cal recórrer passadissos, sales, travessar el Pati dels Tarongers –lloc de pas obligat– i enfilear escales per arribar al capdamunt del Palau de la Generalitat. Allà dalt, una petita habitació enmig d'un immens terrat guarda el carilló. Les parets estan adornades amb cartells en color d'altres carillons d'arreu del món.

El carilló consta de dues parts: el teclat i les campanes. El teclat situat a l'interior de la petita sala està connectat amb les campanes mitjançant uns cables que travessen el sostre de l'habitació. L'inconvenient d'aquesta situació privilegiada dalt de tot del Palau és l'aïllament de les intèrprets amb el seu públic. Així ho va explicar Anna Maria Reverté: *quan estàs tocant has de pensar que t'escolta molta gent, o que molta potser no t'escoltarà, però una part sí. A més a més mai no saps per a qui toques... Amb el carilló s'ha de transmetre molt lluny, o sigui que els matisos s'han d'exagerar molt més perquè arribi al carrer. L'expressió ha de ser molt exagerada. Mentre toques se sent molt diferent que si ho escoltes des del carrer.*

Hi ha també una taula i uns fitxers on guarden partitures i obres per interpretar amb el carilló.

– Veient el llistat d'obres que toqueu hem observat que hi ha



Maria Dolors Coll davant el teclat del carilló

originals, arranjaments... Les obres transcrits del piano com les arranjo?

– Bé, amb el carilló tenim diferències evidents amb el piano. Per una banda, amb el carilló tenim quatre octaves, i en canvi en el piano n'hi ha vuit, tot i que normalment s'utilitzen bastant les octaves centrals. I després hi ha dues qüestions més: la mecànica de l'instrument, que com que és diferent t'has d'acoblar al que després podrà fer, i en segon lloc la ressonància de la campana. Amb el piano, potser estaràs repetint en un acord diverses notes i amb el carilló has d'aprofitar el que et donen els harmònics. Se senten molt més amb el carilló i llavors et permet suprimir algunes notes i aprofitar-ho per a altres coses que et puguin anar millor per tocar. A més a més s'ha de tenir en compte que el carilló

està transportat a la 4^a de do a fa. Tot és per aprofitar les campanes més grans. Tenim més de 3.000 partitures aquí, entre originals i arranjaments. Ara estem fent una revisió partitura per partitura i fitxa per fitxa...; no s'acaba mai. És un material únic a Espanya. Tot el que hem pogut aconseguir és comprant-ho a l'estranger.

– Hi ha intercanvi de partitures amb altres països?

– Anna Maria: Sí, sobretot amb les associacions. Estem subscrites a diverses i tot el que és nou ens va arribant... A nosaltres també ens en demanen, perquè ens dediquem, és clar, a fer arranjaments de música catalana i espanyola... A fora els crida molt l'atenció. Tenen moltíssim d'èxit!

– Teniu dues obres de Mompou arranjades. És un autor que



Anna Maria Reverté executant una peça amb els dits i el puny

es presta molt per interpretar amb el carilló?

– Maria Dolors: *Sí, tota la música de Mompou té una ressonància de campanes que va molt bé.*

– En fareu més de Mompou?

– Sí.

– Toqueu alguna vegada a quatre mans?

– Sí, a vegades sí. Tocar a quatre mans és més extraordinari.

– Teniu gaire repertori a quatre mans?

– Sí que n'hi ha. Justament l'última vegada que vaig tocar fora va ser a Bruges, on vàrem anar les dues perquè hi havia un Festival a Quatre Mans i ens vàrem reunir dos ibèrics, dos francesos, dos belgues i dos holandesos... Imagina't si hi ha repertori!

– Amb el pedal sempre feu els baixos?

– Anna Maria: *Sempre. És la mà esquerra del piano.*

– Com ho feu per tocar el legato?

– Aquí no pots mantenir la mà baixada, no aguantaria res. Al contrari, el que fa és el so més lleig; l'has de deixar anar. O sigui que ha de ser un atac curt i ràpid. El picat haurà de ser molt més curt. Si vols fer un so més llarg, el moviment més ampli. És una mica la sensibilitat a l'hora de percutir. Has d'escollar molt per fer la següent nota en relació amb la que has fet anteriorment. El mateix que amb el piano, igual.

– Quant al volum, anirà en funció de si prems més o menys fort...

– Sí, sí. Has d'ajudar molt amb el recorregut que té. Les teclades tenen molt recorregut, i això et permet fer menor o major in-

tensitat si toques de més avall o de més amunt.

– Les ressonàncies, com les amortiu?

– Anna Maria: *S'amorteixen soles, perquè com que normalment està a llocs alts, el que ho sent ja ho sent apagat.*

– El teclat del carilló té dos nivells: el superior, que equivaldria a les tecles negres del piano, i l'inferior a les blanques...

– Anna Maria: *Jo sempre dic que és com el piano però a l'engròs. Els martellets del piano són més petits. Evidentment, en el carilló per tocar amb els punys necessitem tecles més grans.*

– Toqueu de vegades amb protectors?

– Depèn del pes del carilló. Aquest, per exemple, fa cinc tones totes les campanes juntes, però el de Berlín en fa 48; llavors

és clar... tot i que hi ha els contrapesos que amorteixen molt, és molt més dur de tocar.

– Maria Dolors: *En comptes de ser les teclades rodones com el nostre carilló, el carilló de Berlín les té rectangulars, i l'Anna Maria quan el va provar es va llagar.*

– Com us repartiu la feina?

– Mira, normalment venim les dues al matí perquè hi ha coses a fer..., s'han de fer els programes..., però normalment hi és l'Anna Maria tot el dia i a totes les hores..., tota l'altra feina ens la combinem.

– El carilló sempre ha estat estretament vinculat a les festes o funcions religioses?

– Maria Dolors: *Sí, però ara ja no tant. Una cosa són les campanes de dol, aquestes sí que tenen un sentit religiós..., però el carilló s'ha perfeccionat de tal manera que és un instrument musical. A Holanda, a Bèlgica... fan concerts, de la mateixa*

Himnes nacionals al so de carillons

manera que hi ha una funció d'una coral. També, el carilló té un ús bastant protocol·lari. Quan el president de la Generalitat rep visites..., sobretot durant els Jocs Olímpics es tocava l'himne del país del convidat. Ens avisaven just al moment que pujaven per l'escala i es començava a tocar. De vegades també interpretàvem alguna cançó popular del seu país. Això de tocar els himnes normalment es fa amb les bandes i quan se sent amb campanes sobta molt. És una cosa molt característica.

– Teniu intenció de crear escola?

– Maria Dolors: *Sí, entra dins*

dels nostres projectes a llarg termini.

– Es pot animar la gent perquè l'estudiï?

– *El que passa és que hi ha molta gent interessada que ha vingut a veure aquest instrument. Però, tenim un problema: que el carilló està situat al barri gòtic i llavors les limitacions per tocar són moltes. Primer pels veïns i després pel mateix Palau, perquè hi ha oficines, etc. També ens sap greu animar gent i que després no puguin tocar. Per tenir un nivell es necessiten realment moltes hores amb les campanes, tres com a mínim. Llavors, és clar, la creació d'una escola passa per posar el carilló en un parc, en un lloc que no pugui molestar, i a partir d'aquí vindria tot seguit: fer alumnes i crear carillons nous.*

– Hi ha possibilitats d'això?

– Maria Dolors: *Tot és possible!*

VIII CONCURS DE PIANO

PREMI CIUTAT DE BERGA

Dies 1, 2, 8 i 9 de maig de 1993

Categories:

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

Organització:

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

Amb el patrocini de



CAIXA DE MANRESA

OBRA SOCIAL

JOSEP HENRÍQUEZ

La guitarra a la Xina

per TERESA MARTÍNEZ

El guitarrista català Josep Henríquez (deixeble dels mestres Gracià Tarragó i Eduard Sainz de la Maza i membre del Quartet Tarragó de guitarra durant sis anys) ha estat el primer professor espanyol que ha inaugurat una càtedra de guitarra a la Xina.

Mitjançant un conveni entre l'Institut de Cooperació per al Desenvolupament, juntament amb el Ministeri d'Afers Exteriors del Govern espanyol i el Govern Xinès s'ha impulsat la creació d'aquesta càtedra de guitarra al Conservatori Central de Pequín, feliç idea encarregada a Josep Henríquez en aquest primer contacte. L'experiència tingué lloc durant tot el mes d'octubre de l'any passat a Pequín com a seminari, en el qual van participar guitarristes d'arreu de la Xina.

Josep Henríquez ens explica com ha estat aquesta experiència (que tindrà continuïtat amb altres guitarristes espanyols) i com és l'ambient musical pel que fa a la guitarra, i en general, el món musical a aquest país de l'Orient.

El seminari xinès aplegà uns quinze guitarristes d'arreu del país, però n'haguessin pogut ser més, assenyala Henríquez, perquè al concert final que vaig oferir varen venir molts guitarristes als quals no van deixar participar al seminari. I crec que les raons d'aquest fet foren polítiques més que no pas altra cosa. L'únic professor de guitarra de la Xina fou qui seleccionà els alumnes del seminari, i després vaig veure que molts dels qui no van participar, sobretot de Pequín, tocaven millor. Bé, això és llarg i complicat d'explicar, però podem fer-nos una idea de com funcionen



les coses a la Xina. Al final, aquests que no van anar al seminari em van fer llàstima i els vaig donar classes privades a l'hotel sense cobrar res, és clar, perquè el seu interès era importantíssim i una oportunitat única per a ells.

Així, el seminari despertà molt d'interès a tots els nivells i els mateixos guitarristes sol·licitaren a Henríquez la possibilitat d'ampliar coneixements al marge del seminari. Em demanaven ferventment si podien tocar amb mi un parell de dies o tres, si els podia donar més classes... El fet és que ells són autodidactes i no tenen escola. Els vaig ensenyar tècnica, des de la pulsació i col·locació de la guitarra fins a la interpretació, aspecte aquest que vam treballar molt a fons. Com a guitarristes són autodidactes i no tenen cultura musical.

— Potser seria més adient dir que no tenen cultura musical occidental, ja que deuen tenir la seva cultura musical molt particular i que nosaltres no entenem.

— Bé... però m'atreiria a dir que tampoc no tenen cultura de la seva pròpia música, perquè no

tenen possibilitats d'escoltar música. Jo escoltava la ràdio i la música clàssica era present durant una mitja hora a la matinal i barrejada amb música popular xinesa... Es pot dir que els guitarristes xinesos només escolten la música de guitarra a través d'enregistraments que s'intercanvien entre ells i que els arriben del Japó. Allà és molt difícil aconseguir discos, i ja no diguem partitures. No tenen cap informació. Ells em preguntaven pel repertori de guitarra i jo els deia que existia. Els vaig mostrar el meu programa de la carrera de guitarra per als conservatoris, que és molt complet i progressiu, i que conté més de mil obres. Van quedar bocabadats de veure que hi ha un repertori tan ampli. I és que la gent pensa que avui dia la guitarra no té "literatura", però el cert és que té molta obra. S'han fet moltes transcripcions ben fetes i s'han compost molts concerts per a guitarra i orquestra.

Tot plegat, però, ha estat una experiència molt positiva per a totes dues bandes. Henríquez, però, la valora més positivament per als xinesos. Ells mai no havien tingut la possibilitat de treballar amb un professor tan a prop. Han après moltes coses i han preguntat moltes coses, també. Han explicat els seus problemes, que són molts, i jo he tingut la sort d'ajudar-los.

— Normalment els orientals són molt bons tècnicament, però realment entenen la música que toquen?

— En el cas que he conegut, haig de dir que la tècnica no era del tot òptima, pel seu autodidactisme, però es veu que s'han passat moltíssimes hores amb la guitarra. I la part interpretativa s'ha hagut de treballar molt per-

què la tècnica és fàcil de corregir, però la interpretació costa més. A més, com a tot arreu, hi ha persones que tenen intuïció musical i d'altres que no... però els xinesos, com la resta d'orientals, encara que tinguin la intuïció, els costa entendre la interpretació i crec que és per la seva cultura diferent a la nostra.

– El mateix li pot passar a un occidental que volgués tocar instruments orientals?

– Potser sí... encara que crec que el nostre bagatge és molt ampli. Crec que a nosaltres ens costaria menys entendre la seva música que no a l'inrevés, sobretot la música espanyola i llatinoamericana, que són de molt sentiment i molta intuïció. I això també passa amb la veu. Hi ha gent que tècnicament és molt bona però per a mi és més important la música que la tècnica, encara que jo la continuo treballant per no tenir problemes d'interpretació. Els orientals han treballat molt tècnicament i per sentir més la música han de venir a Europa, a viure l'ambient.

– Fins a quin punt els orientals estan obligats a aprendre la nostra cultura i nosaltres aprendre la seva?

– Com he dit abans, el bagatge de la música occidental és molt més ampli que el de la música oriental. Si ens fixem en les melodies orientals, aquestes estan compostes de quatre o cinc notes i sobre elles fan variacions. Si agafem qualsevol cançó catalana o espanyola tenim una melodia completa, és tota una cançó. A partir d'aquí ja és tot un altre concepte. A la música occidental es juga molt amb la dinàmica, i a l'oriental amb els efectes.

– Tornant a la càtedra de guitarra. Quina continuïtat tindrà?

– Bé, aquí rau el problema d'establir qui ocuparà una càtedra establerta a la Xina. D'Espanya hi aniran dos o tres professors més, però el problema és que a la Xina no hi ha cap professor amb una categoria i uns coneixements adients per desenvolupar una escola important de guitarra.

Aquest cas que ens acaba d'apuntar Josep Henríquez es complica a l'hora d'establir la possibilitat que els músics xinesos puguin anar a Europa a estudiar música. La seva situació econòmica i política els impedeix viatjar i el sistema de beques, tant per part de la Xina com d'Espanya, està seriosament afectat per la crisi econòmica. Com a contrapartida, el sistema d'ensenyament musical xinès és envejable. Les possibilitats són enormes: es poden dedicar a la música, amb l'ensenyament convencional integrat i en residències especials al mateix conservatori de forma gratuïta, de manera completa i intensa. Però les condicions ambientals són molt pobres, diu Josep Henríquez. Al conservatori feia molt de fred, els alumnes tocaven amb l'abric posat, no hi havia calefacció, ni tampoc hi havia llum suficient... Pel que fa a la vida concertística, aquesta és molt pobre, en el sentit que l'activitat musical és precària en qualitat i les possibilitats que grans formacions i intèrprets actuïn a la Xina són pràcticament nul·les.

– Li agradaria tornar a la Xina?

– Sí. Sempre m'ha agradat molt ajudar la gent. Tothom espera que hi torni però ho veig difícil, per la qüestió econòmica oficial. I tampoc sé qui hi anirà després de mi.

D'altra banda, i després de tractar de l'experiència xinesa, no podem deixar de parlar de l'activitat pròpia de Josep Henríquez, intèrpret molt actiu i reconegut fora de les nostres fronteres. Com hem dit abans, Henríquez fou deixeble dels mestres García Tarragó i Sainz de la Maza al Conservatori Superior Municipal de Barcelona. Ell formà part, durant sis anys, del primer nucli del Quartet Tarragó de guitarres amb Jordi Codina, Manuel Calve i Laura Aymerich. Professor del Conservatori de Granollers, Henríquez ha actuat amb diferents orquestres, com la San Diego Symphony Orchestra (de Califòrnia) i la Sonnergilensy

Symphony Orchestra, de Dinamarca. Les seves gires l'han portat des d'Alaska a Sibèria, passant per la Xina, i també ha actuat a diferents escenaris, com el Teatre Txaiovski de Moscou, l'Albert Hall de Londres, i a la seu de la UNESCO, a París. Des de fa tres anys Henríquez interpreta amb una guitarra de 8 cordes. Cada vegada estic més convençut que la guitarra de 8 cordes és la guitarra del futur, diu Henríquez. Perquè li pots afegir dos baixos més que, a més, ajuden a la ressonància dels harmònics. I, a part d'això, són dues cordes que ajuden molt a tocar les versions de la música barroca amb més fidelitat, i la seva afinació es pot variar segons la peça, cosa que dóna més possibilitats a la interpretació. I també perquè, en principi, és un instrument que té una altra qualitat de so, i encara que és més difícil de tocar, la compensació és molt grata.

Josep Henríquez està a favor de l'amplificació acústica de la guitarra en les orquestres simfòniques, perquè, malauradament, és un instrument que no té molta potència i encara que toquis fort és necessària la seva amplificació. Jo la faig servir, però segons la meua experiència és molt important que la sala de concerts compti amb un bon equip de megafonia. I fins fa falta comptar amb un petit amplificador perquè els mateixos músics de l'orquestra sentin el que toques.

Com també apuntàvem abans, el repertori de guitarra espanyola és força extens, més del que la gent es pot imaginar, assenyala Henríquez. Ell mateix també en compon. Sempre he dit que no em considero compositor, però m'agrada molt compondre, i ho faig per un sentiment interior, és com una obligació moral... Jo em considero artista i com a tal crec que haig de donar més fruit que no pas només la faceta concertística. Moltes vegades estic estudiant i em ve una inspiració, escric, desenvolupo el tema... És

una satisfacció diferent. Quan fas un concert és un plaer saber que el públic agraeix la feina que fas en solitud i que l'has demostrat en un moment. Però, en canvi, quan componc una obra i l'acabo és una satisfacció que dius: això realment queda i faig un altre tipus d'aportació al món de la guitarra. I sempre deixo clar que componc el que sento.

Finalment, parlem de la poca activitat concertística que hi ha al país respecte de la guitarra espanyola, fet que és realment paradoxal. Josep Henríquez diu que som al país de la guitarra però que està associada a la idea de "guitarra i pandereta". Malauradament no hi ha el respecte que s'hauria de tenir per aquest instrument, i dir que és l'instrument "nacional" és una idea del tot obsoleta. Sempre he lluitat per reivindicar-la, perquè la guitarra ha demostrat, i està demostrant-ho, que és un instrument molt seriós, que té moltes

possibilitats, que és polifònic; s'hi poden fer tantes coses!... i no està considerat. Henríquez continua dient que és molt difícil que les societats filharmòniques, els festivals, etc. contractin un guitarrista. I jo em pregunto per què. Crec que és un concepte d'incultura, de por, moltes vegades, perquè també s'ha de dir que, possiblement, els guitarristes són els instrumentistes que més aviat toquen en públic, i això és un problema. Avui dia hi ha una gran competència i per fer un concert has de confeccionar un programa molt difícil i atractiu, i quan estàs estudiant pots confeccionar el programa que estudies per a l'examen final de carrera... i aquí rau el problema.

Josep Henríquez és molt conegut a Alemanya, on interpreta molt sovint. Segons el guitarrista català, a Alemanya, i també a Anglaterra, la guitarra és un instrument molt valorat pels melòmans

i existeix una gran afició i un respecte molt gran als conservatoris. Malgrat tot, a casa nostra la guitarra està ben introduïda als conservatoris i gràcies a això els mateixos guitarristes organitzen concerts, seminaris i d'altres activitats, assenyala Henríquez. Però fa falta canviar la mentalitat de la gent, dels organitzadors i contractadors pel que fa a l'instrument. Vaig actuar l'any passat a la Sala Eduard Toldrà del Conservatori Municipal, en un concert organitzat per la Societat Guitarrística de Catalunya, però el cas és que feia més de tres anys que no actuava a Barcelona. Cada any faig al voltant de 50 actuacions, repartides principalment entre els Estats Units, Centramèrica, Sud-amèrica i Alemanya, per dues o tres a Espanya, i normalment de gira amb orquestres estrangeres. Definitivament, s'ha de canviar la mentalitat "folklòrica" de la guitarra espanyola.



GRAN TEATRE DEL LICEU

**Convocatòria de places per a
l'Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu**

17 juny 1993 **1 violí tutti**
19 juny 1993 **1 trombó tutti**

Informació i inscripcions
Consorci del Gran Teatre del Liceu (Departament Musical)
Sant Pau, 1 bis, 08001 - Barcelona
Tel.: (93) 318 91 22 - 318 92 77. Fax: (93) 302 29 79



Andorra

CONSELLERIA DE TURISME
I ESPORTS

4 de març, a les 22, 30 h.

Centre de Congressos
d'Andorra la Vella

TEATRE

«Degustació», pel Talleret de Salt

6 de març, a les 21,30 h.

Auditori Nacional a Ordino

CONCERT

«La mediterrània a Andorra»

Nena Venetsanou, Josep Tero

i la participació del cantautor andorrà, X. Dalleres

20 de març, a les 21,30 h.

Auditori Nacional a Ordino

CONCERT

Presentació de l'Orquestra Nacional de Cambra d'Andorra

Programa:

«Adagio» de **Samuel Barber**

«Divertimento en re major» de **Wolfgang A. Mozart**

«Les quatre estacions» d'**Antonio Vivaldi**

27 de març, a les 22 h.

Sala Parroquial de La Massana

TEATRE

27 de març, a les 22,30 h.

Auditori Claror al Centre
Cultural Lauredià

«Lazarillo de Tormes», per la companyia de Rafael Álvarez «El Brujo»

1 d'abril, a les 22,30 h.

Sala d'Actes d'Andorra la Vella

TEATRE

«Pretèrit Perfecte», per Pretèrit Perfecte

3 d'abril, a les 21,30 h.

Auditori Nacional a Ordino

CONCERT

STUPENDAMS. Grup vocal «a cappella» format per set noies.

Interpreten temes i versions de **Marley, George Michael, Erythmics**, etc.

17 d'abril, a les 22,30 h.

Auditori Claror al Centre
Cultural Lauredià

TEATRE

«Bones Festes», per Tamzin Townsend

18 d'abril, a les 18,30 h.

Església Parroquial de La Massana

CONCERT

Recital a càrrec de la Coral St. Antoni

6 de maig, a les 22,30 h.

Sala d'Actes d'Andorra la Vella

TEATRE

«Clàssics», per Jango Edwards

10 de maig, a les 21,30 h.

Auditori Nacional a Ordino

CONCERT

Orquestra Nacional de Cambra d'Andorra

15 de maig, a les 18,30 h.

Església Parroquial de La Massana

CONCERT

Concert a càrrec dels Petits Cantors

15 de maig, a les 22,30 h.

Auditori Claror al Centre
Cultural Lauredià

«Sabó-Sabó», per Pep Bou

Andorra

EL PAÍS DELS PIRINEUS

MIKROKOSMOS

Emili Vendrell,
en el record

"—I, doncs, xicot: t'agrada cantar? Com te dius?"

Jo estava mort de por: aquella nit de 1961 era el meu primer assaig a l'Orfeó Català. En Carles—Carles Pascual, conserge de la casa, home bo i coneixedor de tots els secrets de l'entitat—m'havia indicat la sala a la qual em corresponia d'anar. I em vaig trobar assegut al costat d'Emili Vendrell i esforçant-me per arribar als sol i als la de la fuga del "Gloria" de la Missa Solemnis de Beethoven, llavors en estudi.

En un descans, i endevinant el meu encongiment, Emili Vendrell inicià la conversa, amb la pregunta abans indicada.

I jo, esmaperdut, no me'n sabia avenir que aquell a qui admirava—gràcies a uns enregistraments antics—fos d'un tracte tan franc i planer, i que formés disciplinadament com un cantaire més als rengles dels tenors (aviat, i per boca d'ell mateix, coneixeria l'habitual facècia de distinció—a l'hora dels assaigs—entre homes i tenors!).

Intimàrem bastant, durant una co-neixença que no passà d'uns mesos; i sempre em sorprengué el to optimista i vital del seu tarannà.

Al cap d'un any, l'acomiadàvem amb llàgrimes als ulls, en un enterrament en què L'Emigrant prenia dimensions simbòliques.

Més endavant, dèries de lletraferit i afanyos investigadors em portaren a conèixer la seva trajectòria vital, en la qual sempre se m'hi ha fet patent el tremp de catalanitat.

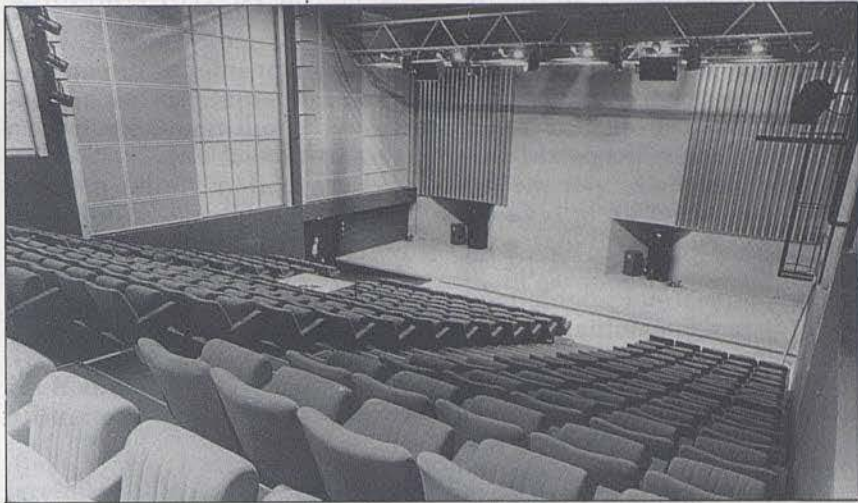
No és pas perquè sí que, tot i haver estat un intèrpret conspicu del gènere líric en parla castellana, fou objecte de represàlies en la postguerra infame.

Nascut musicalment a l'emparrat de l'Orfeó, sentí una veneració pel vell Millet (tal com testimonià en el seu llibre *El mestre Millet i jo*); i a l'Orfeó retornà els darrers anys de la seva vida. I, com l'Orfeó, i amb trets propis, esdevingué un símbol.

En paral·lel al simbolisme, però, hi ha una dimensió artística de vàlua inqüestionable; amb un matís únic i distintiu en la tècnica vocal i en la intel·ligibilitat textual de les versions.

En l'escaïença del centenari del seu naixement (13 de gener), és just de recordar la figura d'Emili Vendrell des d'aquestes pàgines (en les quals, el 1987, en l'avinentsa del 25è aniversari de la mort, ja publicàrem un magistral article de Semproni). I d'advocar per la recuperació sonora, amb el rigor que permet la tecnologia actual, d'un llegat artístic immarcescible.

Pere Artís

Inauguració de l'auditori
del Conservatori de Perpinyà

L'auditori "Isaac Albéniz"

El propassat dijous 28 de gener va tenir lloc la inauguració de l'auditori "Isaac Albéniz", del Conservatori Nacional de Música de Perpinyà, amb l'assistència de diverses autoritats franceses, com el director general de música del Ministeri de Cultura, Mr. Thierry Leroy, el delegat regional d'Afers Culturals de Llenguadoc-Rosselló i l'alcalde d'aquella capital.

Aquest auditori disposa del que es pot anomenar com a "acústica variable", gràcies a una sèrie d'accessoris acústics col·locats al voltant de la sala, els quals poden permetre de disposar de diverses reverberacions en funció de les necessitats de la música que s'hi realitzi (estils diversos, volum sonor, etc...).

Per al solemne acte inaugural,

aquest Conservatori va convidar al Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, el qual, sota la direcció de Jordi Casas, va interpretar obres de Falla, Taltabull, Hindemith, Halffter, Montsalvatge i Britten. A més del repertori programat, el Cor va oferir alguna peça més per tal d'agrair els aplaudiments amb què el públic va premiar la seva actuació.

El Conservatori de Perpinyà té una vitalitat extraordinària i, a més de la seva funció docent, porta a terme una sèrie de manifestacions musicals de signe molt divers, per tal de dinamitzar la vida musical dels seus voltants. Entre aquests actes que organitza cal remarcar el festival anomenat *Aujourd'hui Musiques*, que compta amb un notable prestigi en l'àmbit de la música contemporània. ■

Festival de música catalana i espanyola
a Itàlia

Sota el nom de "España hoy-Catalunya avui", l'entitat italiana Octandre Musica Attuale—el director artístic de la qual és Albert García Demestres—ha organitzat entre el 24 de març i el 29 d'abril aquesta mostra de música espanyola i catalana a diverses ciutats italianes.

El concert de presentació del Festival tingué lloc el propassat 27 de febrer de Bolonya amb l'Orquestra del Teatre Comunale d'aquesta ciutat, dirigida per Ernest Martínez Izquierdo; s'interpretaren obres de Tomás Marco, Manuel de Falla, Albert García Demestres i Cristóbal Halffter.

El Festival es desenvolupa a les ciutats de Bolonya (16 concerts), Mòdena (8 concerts), Brescia (3 concerts) i Roma, Torí i Ancona (un concert a cada ciutat).

Al llarg del Festival es podran escoltar composicions de David Pa-

drós, Joan Guinjoan, Robert Gerhard, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Albert García Demestres, Albert Llanas, Agustí Charles, Jep Nuix, Jesús Rodríguez Picó, Joaquim Homs, Salvador Brotons i Ernest Martínez Izquierdo, entre d'altres.

Entre les formacions que hi participen, majoritàriament italianes, podem destacar Barcelona 216, Quartet Arnold, Ensemble Nova Soncronic, Giovane Quarteto Italiano, Ensemble Sueno de Alabastro Octandre, l'Orquestra del Conservatori de Bolonya i l'Ensemble Musicattuale. Com a solistes hi participen, entre d'altres, Fàtima Miranda, Llorenç Barber i Corrado Cananici.

El Festival es completa amb una sèrie de conferències a càrrec de compositors i musicòlegs (com Xavier Bonastre), així com també una mostra de videoart. ■

Cartes al director

Sr. Director

És una llàstima que, tot aprofitant l'estada a la nostra ciutat, el jove pianista Evgeni Kissin no hagi tingut l'oportunitat de rebre una classe magistral de la Carme Martínez, perquè segons es desprèn de la seva entrevista ("Kissin o el diàleg impossible", del número de gener), aquest noi sembla tenir el futur mal encaminat.

Segons comenta l'entrevistadora, Kissin a més de "manances musicals", palesa unes considerables incapacitats 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"). Per acabar-ho d'adobar, interpreta obres "no massa complexes des del punt de vista psicològic" (?), tot evitant "el repertori més complex, més de maduresa".

Doncs ho té ben fomat el pobre Evgeni: perquè els problemes musicals potser el temps (allò que diuen "maduresa") els resoldrà, però abans haurà de replantejar-se seriosament la seva garratibada tècnica i sobretot rellegir Jung i potser Freud (imprescindibles per superar les "complexitats psicològiques" d'algunes obres musicals).

La condemna no és, afortunadament per a Kissin, unànime: a Nova York comparen el seu debut al Carnegie Hall amb el que molts anys abans va fer el mític Horowitz; la seva versió de la *Sonata núm. 6* de Prokofiev (una obra immadura, és clar) va ser qualificada per la prestigiosa i moderada revista anglesa "Gramophone" com "una de les grans interpretacions dels nostres temps"; Allan Kozinn al "New York Times" remarcava que les interpretacions de Kissin "mai degeneraren en l'anònim exercici mecànic que sovint sentim a tants pianistes soviètics"; el seu darrer disc (que conté obres de tan aclaparadora immaduresa com la *Fantasia Wanderer* de Schubert i l'*opus 116* de J. Brahms) ha rebut no menys mostres d'entusiasme de la crítica.

A Catalunya, però, no ens deixem enredar com els incauts

ignorants britànics i nord-americans: el Kissin és "poc més que un ex-nen prodigi, (...) un jove amb problemes de comunicació i dominat pels tics nerviosos (...) amb una certa manca de substància".

Per acabar, una darrera qüestió: si el diàleg amb l'incomunicatiu, nerviós i insubstancial Kissin era realment impossible, ¿calia publicar una entrevista?

Jordi Masó
pianista

Sr. Director

Sóc una lectora força assídua de la seva Revista, el contingut de la qual em satisfà en termes generals, encara que no plenament. I això darrer va de forma particular pel que fa a la vivor informativa, que trobo escassa. Crec que faria falta una mica més d'atenció al fet puntual, a la notícia immediata i del moment, encara que reconec que la periodicitat mensual de la publicació pot dificultar aquesta forma de procedir.

En tot cas, el motiu d'aquesta carta rau en l'article titulat "Manolos, Farrucos i companyia" publicat en el número de novembre. Segons la meua modesta opinió de simple aficionada atenta al fet musical, es tracta d'un article molt oportú, perquè de fet expressa una opinió que compartim molts i que tanmateix no he vist que hagi transcendit ni poc ni molt als mitjans de comunicació. L'espectacle de les cerimònies festives olímpiques va ser, hi estic totalment d'acord, un cerimonial de la confusió, i en aquest cerimonial la música va ocupar un lloc especialment lamentable. Crec necessari que des de l'autoritat d'una publicació com la seva siguin dites i constatades opinions com les que es manifesten en l'esmentat article, perquè així la història no pugui ser escrita de forma unidireccional.

Agraïda per l'atenció que vulgui dispensar a aquesta carta.

Núria Barberà i Guitart
BarcelonaNou premi de
composició per
a Charles

El compositor Agustí Charles Soler obtingué el primer premi del I Concurs de Composició per a Guitarra -convocat per l'Institut Internacional de la Guitarra i Centre d'Estudis Flamencs de Còrdova, mitjançant Guitarra'91 Festival de Còrdova- amb l'obra *Sombra oscura*. El premi fou dotat amb 1.000.000 de ptes. i implica l'edició de l'obra i la seva execució a càrrec d'un eminent solista dins el marc del Festival de Còrdova Guitarra'93.

L'obra finalista d'aquesta edició del Concurs fou *Alcor* de José Manuel Fernández García. ■

Servei públic

Amb aquest títol inaugurarem una secció nascuda d'acord amb el seu significat. Es tracta d'un espai dedicat a acollir ofertes o demandes de tot tipus relacionades amb l'activitat musical, al marge de cap connotació publicitària o comercial. Hom publicarà ofertes i demandes de classes particulars, de compra i venda d'instruments musicals, peticions o crides a formar part de cors o formacions instrumentals o vocals, propostes d'activitats o relacions socials vinculades a la música -viatges, sortides, etc. Les insercions, obligatòriament curtes i sintètiques, seran gratuïtes, i en tot cas CM/RMC no assumeix cap mena de responsabilitat pel que fa a establir a través d'aquesta secció relacions entre els seus beneficiaris.

EL COR DE CAMBRA DE BARCELONA BUSCA CANTANTS. El Cor de Cambra de Barcelona, que dirigeix Manuel Valdivieso, s'adreça a cantants i estudiants de cant que vulguin incorporar-se a aquest cor com a reforç per a projectes immediats. Es demana un nivell mitjà de tècnica vocal, lectura fluida i experiència en cors de dimensió reduïda. Cal adreçar-se a la Secretaria del Cor (telèfon: 201 97 15) o a la Direcció del Cor (telèfon: 322 98 92).

Recitals dels Amics de l'Òpera de l'Hospitalet

En aquesta cinquena temporada de les activitats dels Amics de l'Òpera de l'Hospitalet de Llobregat, que suposa el seu 5è. aniversari, s'han vingut realitzant una sèrie de concerts mensuals. Així, podem esmentar el recital ofert el passat 31 de gener a càrrec de la soprano Núria Corderas i el tenor Daniel Muñoz, acompanyats al piano per l'argentí Ossias Wilensky, amb obres de Mòrera, Toldrà, Mompou, Scarlatti, Respighi, Tosti, Strauss, Boiro, Verdi i Puccini. Mirant enrera, el passat 29 de novembre s'ofertí un concert de piano a quatre mans a càrrec de M. Carme Vilà Sanmiquel i Mercè Molero; i el passat 25 d'octubre la soprano de 21 anys Ruth Nadal i el tenor de 26 anys Jordi Galofré, acompanyats al piano per Ossias Wilensky, oferiren un programa compost per diverses àries d'òpera francesa i italiana (en duo i per separat) de Massenet, Gounoud, Bizet, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Bellini i Puccini. Aquest passat febrer oferiren el recital la soprano M. Carmen Montoya i el baríton Àngel Odena, també acompanyats per Wilensky. Tots aquests recitals tenen lloc a l'auditori del Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" de l'Hospitalet. ■

Premi jazzístic per a Jorge Rossy

El jazzman barceloní de 27 anys Jorge Rossy, que viu i treballa als Estats Units, fou guardonat el passat mes d'octubre amb el segon premi del Concurs Internacional de Bateria de Jazz organitzat per la prestigiosa institució Thelonius Monk Institute of Jazz, que tingué lloc al Lincoln Center de Nova York. El guanyador del primer premi fou Harold Summey, de 28 anys, membre de la Banda de l'US Navy. El tercer guardonat fou Tony Jefferson, que compartí premi amb Alvester Garnett. Tots aquests guardonats són naturals dels Estats Units.

Entre els membres del Jurat hi havia figures del jazz com Jack De Johnette, Roy Haynes, Dave Weckl, Jeff "Tain" Watts, Alan Dawson i Ed Shaughnessy. Entre els estaments de la institució organitzadora del Concurs figuren l'actor Bill Cosby (president d'honor), Thelonius S. Monk Jr. (president), l'actor Clint Eastwood i Martin Luther King III. ■

CONVOCATÒRIES

4t. CONCURS DE COMPOSICIÓ PER A JOVES. Convocat per l'Escola de Música de Sant Joan de Vilatorrada, es compon de tres categories. A) IV Premi Sant Joan de Vilatorrada de Composició Musical per a Joves fins a 25 anys. Edat límit, 25 anys, i cal acreditar nacionalitat o residència als Països Catalans. Premi de 100.000 ptes. i estrena de l'obra en la propera temporada de concerts d'hivern, i dos premis de 50.000 ptes. La instrumentació de l'obra ha de ser: trio, amb piano obligatori i els altres dos instruments a escollir entre flauta, clarinet en si bemoll, violí o violoncel. B) IV Concurs de Composició Musical per a Joves fins a 18 anys. Edat límit, 18 anys, i acreditació de nacionalitat o residència als Països Catalans. Tres premis: 30.000, 15.000 i 5.000 ptes. en material didàctic (el primer premi inclou l'estrena de l'obra). La instrumentació de l'obra ha de ser: duet, amb piano obligatori i un altre instrument a escollir entre flauta, clarinet en si bemoll, violí o violoncel. C) Premis de Creació Musical per a Joves Estudiants de Música de Sant Joan de Vilatorrada. Hi poden participar tots els estudiants de música que acreditin viure a la població i cursar el nivell musical que correspongui. S'atorgaran sis diplomes i la instrumentació de l'obra és lliure.

Les obres han de tenir una durada màxima de 20 minuts en les tres categories. Data límit de presentació d'obres: 31 de maig. Informació: 4t. Concurs de Composició Musical per a Joves. Escola Municipal de Música. Mas Sant Joan. 08250 Sant Joan de Vilatorrada (Barcelona).

III PÒDIUMS-CONCERTS DE GRUPS DE CAMBRA I JOVES INTÈRPRETS. Organitzat per l'Escola de Música de Sant Joan de Vilatorrada. Hi poden participar tots els joves músics d'edat no superior als 30 anys. La participació pot ser individual o en grup i només es podrà participar en una sola modalitat. Es convoca una prova selectiva, el dia 3 d'abril, per tal de seleccionar un intèrpret solista, un grup de cambra de més de dos components, i un duet (un dels dos instruments ha de ser el piano). Per a la prova cal que els intèrprets preparin dues obres de diferent estil. Els duets de cant i piano hauran de portar obres de 20 minuts de durada total. El jurat serà compost per Albert Sardà, Néstor Eidler, Joan Plaja, Àngel Soler i Margarida Sabartés. La data límit d'inscripcions és el dia 20 de març. Informació: Escola Municipal de Música. Mas Sant Joan. 08250 Sant Joan de Vilatorrada (Barcelona). Tel. 872 47 25.

CURSOS D'ESPECIALITZACIÓ MUSICAL. Organitzats per la Universitat d'Alcalá de Henares (Madrid). Curs de Teoria Analítica: "La música culta turca y árabe: relaciones modales con el flamenco", impartit per F. Javier Sánchez González, del 15 al 29 d'abril (data límit d'inscripció: 13 d'abril). Curs de Pedagogia Instrumental: "Prácticas de pedagogía pianística: procedimientos y estrategias del profesor", impartit per Rita Wagner, del 27 al 29 de març (data límit d'inscripció: 25 de març). Per a més informació: Aula de Música Universitat d'Alcalá de Henares. Aula 3 Facultat de Ciències. Ctra. de Barcelona, km 33,600. Campus Universitari. 28871 Alcalá de Henares (Madrid). Tel. (91) 885 49 14.

CONVOCATÒRIA D'AJUTS PER A MÚSICS JOVES. Convocats per la Fundació "la Caixa", Servei de Música, en diferents categories, com: participar al Curs Europeu de Música, participar en un cicle de concerts de música de cambra per Espanya o com a intercanvi a l'estranger, ajut per realitzar una gravació fonogràfica, realització de pràctiques com a comentaristes per a la presentació de concerts al públic, o realització de pràctiques en la gestió cultural aplicada a un servei de música. Els aspirants han de tenir nacionalitat espanyola i haver nascut amb posterioritat al dia 1 de gener de 1963.

La data límit d'inscripcions acaba el dia 30 d'abril. Per a més informació i les condicions necessàries per optar als ajuts: Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Passeig de Sant Joan, 108, 08037 Barcelona. Tel. 458 89 07 (de dimarts a dissabte, d'11 a 20 h). O bé al Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa". Via Laietana, 56. 08003 Barcelona. Tel. 317 57 57 (de dilluns a divendres, de 10 a 14 h i de 16 a 20 h).

CURSET DE L'ESCOLA DE CANÇÓ. Curssets de cançons i danses adreçats a persones professionals de l'educació (no cal saber solfeig). Dies 6, 13 i 20 de març, de 10 a 13 h, curset de cançons i danses de 0 a 12 anys. Dies 27 de març, 17 i 24 d'abril, de 10 a 13 h, curset de cançons i danses de 0 a 12 anys. Dies 8, 15 i 22 de maig, de 10 a 13 h, curset de cançons i danses de 0 a 12 anys. Dia 29 de maig, de 11 a 13 h, curset de cançons per a colònies i campaments. Dia 5 de juny, de 11 a 13 h, curset de cançons per a colònies i campaments. Aquests dos darrers cursets es repetiran el dia 12 de juny, de 10 a 12 h el primer, i de 12 a 14 h el segon. Per a més informació: L'Escola de Cançó. C/Sant Narcís, 37. 08030 Barcelona. Tel.: 274 11 32 - 284 06 70.

Sisena edició de Tradicionàrius

El cicle de música tradicional i popular Tradicionàrius ha arribat enguany a la seva sisena edició, essent "normalitat", "consolidació" i "reconeixement" els tres adjectius que el defineixen a hores d'ara. Més d'una vintena de grups, de tots els Països Catalans i per primera vegada de la Vall d'Aran, componen aquesta sisena cita que començà el passat gener i es clourà aquest mes de març. Com ja és habitual, la cita té lloc al Centre Cívic l'Artesà de Gràcia principalment, al qual s'afegeixen els indrets del barri gracienc: plaça Rius i Taulet i plaça de la Virreina, a més del Pati Manning, al barri antic, on tenen lloc els cursos, i xerrades, tallers, fires, concerts i un espai gastronòmic.

Com a principals novetats podem destacar la nova activitat "Dijous extraordinàrius", al bar de l'Artesà, una proposta de petit format en la línia del cafè concert que respon a la demanda expansiva que va demanant el públic de Tradicionàrius; i la creació d'un departament d'a-

tenció a promotors. D'altra banda, enguany es reforça l'oficina de premsa, i continua per segon any l'activitat "La Pedrera", a la plaça de la Virreina, activitat que ofereix als ensenyants de música el vessant pedagògic de la música popular i tradicional i en la qual participen també els menuts.

Enguany s'ha retut homenatge a l'acordionista diatònic Josep Jordana, "El Comare" de Toloriu, dins la Festa de l'Acordió Diatònic (el passat 12 de febrer), instrument inclòs dins els tallers i que hom ha pogut conèixer partint del nivell zero. D'altra banda, també enguany s'editarà un disc recopilatori de tots els discos que s'han editat fins ara sobre Tradicionàrius en commemoració del cinquè aniversari del cicle. El cicle d'enguany ha tingut un pressupost de 9 milions de pessetes, que han estat coberts per la Generalitat, l'Ajuntament de Barcelona, els promotors particulars i els mateixos músics, que no han cobrat el seus caixets. ■

Nou espai musical radiofònic

El passat desembre començà l'emissió del programa radiofònic "Et sona?" que setmanalment, i durant una hora d'emissió, dona a conèixer, al llarg de l'any, els nous grups musicals catalans.

Aquest programa arriba a tot Catalunya a través de les 170 emissores de l'Associació d'Emissores Municipals de Catalunya (EMUC).

"Et sona?", produït i realitzat per l'EMUC, és una iniciativa de la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE) i té com a finalitat promoure la creació artística en l'àmbit de la música per donar a conèixer el treball de grups i solistes d'arreu de Catalunya.

Cada programa presenta grups novells inèdits, o del tot desconeguts, que són seleccionats a partir de les maquetes rebudes i la informació que faciliten les mateixes emissores municipals. ■

Del seu affm.

Sr. JOAQUIM GARRIGOSA

Coordinador d'Actuacions en Matèria d'Ensenyaments Artístics i Musicals (o quelcom semblant)

Estimat amic:

M'acaben d'anunciar que ha deixat la plaça de docent al Conservatori de Música de Vilaseca per ocupar un càrrec important a la burocràcia de la màxima institució de govern, un lloc el títol del qual m'excuso a l'avançada si no l'he escrit correctament. I me n'he felicitat. Me n'he felicitat en nom de la música catalana, perquè considero que l'elecció de la seva persona per part del nou conseller d'Ensenyament, el senyor Pujals, constitueix un gran encert. I crec que ho dic amb coneixement de causa.

Vostè ha estat sempre un home de música. Va formar-se a la privilegiada escola montserratina, on, enmig de companys de gran nivell, la seva categoria va emergir amb claredat i a més va ser un solista de l'Escolania de record perdurable com em reportava un dia en Josep Pons. Després ha desenrotllat una substantial tasca com a pedagog i a més ha sabut transcendir aquesta simple i per altra part tan important condició, tot implicant-se en la seva realitat més profunda amb una gran intel·ligència i inquietud.

No s'ha reclus hermèticament a les aules amb els alumnes; i els llibres, les partitures i els tractats no li han impedit la visió de les problemàtiques, tan greus, que viu el seu món. La seva actitud activa i lúcida s'ha fet notar en el camí de creació de propostes sempre constructives i amarades de sapiència.

Ara s'ha —o l'han— posat a l'altra banda de la parada. Insisteixo que em sembla un encert. Però permeti que hi

posi uns punts suspensius... I no és que dubti de la seva capacitat, honestat ni coneixements. Crec que no fa falta que ho ratifiqui. Els escrits que sobre la matèria li hem publicat m'alliberen d'insistències.

La cosa va per un altre costat. Els meus dubtes se situen en el pla de la consideració de la praxi política que —home de carrer que sóc, només— per a mi sovint obeeix a una lògica inexplicable. Una lògica que manté vegades privilegia elements que tenen poc a veure amb l'eficàcia, la racionalitat, la profunditat en el tractament dels temes i amb la visió àmplia i a llarg termini. Damunt les seves espalles pot arribar a recolzar bona part de la responsabilitat de capgirar diametralment la situació de l'ensenyament musical a casa nostra. Tasca enorme que porta decennis d'espera i que cada dia es complica més. Dotar de racionalitat, solvència i autoritat el sistema educatiu musical del país, fer que els aspirants a professionals no hagin de lluitar en condicions d'inferioritat respecte als d'altres latituds i aconseguir una millora substancial del nivell mitjà de coneixements i sensibilitat musical de la societat catalana, m'apareixen com a objectius tan urgents i irrenunciables com gegantins.

Amic Joaquim Garrigosa, pot comptar amb el meu més sincer i ampli vot de confiança. Tanmateix, tampoc no seré massa rigorós a l'hora de demanar-li comptes. Perquè temo que els imperatius d'aquella lògica de la praxi política a què em referia abans podria convertir algun dia aquesta tasca en una cosa injusta. I tant de bo m'equivoqui.

Del seu affm. Jaume Comellas.●

Un gran metall barroc

per JOSEP CASANOVAS

Una vegada més ens cal fer avinent al lector la fluctuant realitat del moment actual en matèria d'execució i interpretació de la música barroca. Assistim avui dia a qualsevol concert d'una formació d'aquesta especialitat i no ens és ja possible de saber abans d'hora què és allò que escoltarem. Sense excepció tothom proclama actualment la utilització d'instruments originals d'època i assegura ser-ne un especialista. Fins que no estem asseguts a la nostra butaca del Palau no comencem a copsar quin és el grau d'asèpsia que mostra el conjunt de torn, d'autenticitat en aquesta dotació instrumental —inclosos els arcs genuïns per a les cordes— o el nivell de sofisticació en el joc sonor, els atacs i el vibrat. Es tracta d'un joc perillós per als promotors de concerts i per al mateix públic. Si aquest es refereix a bons afeccionats advertits, pot crear fàcilment desencísos; si es tracta encara de desconexors d'aquesta problemàtica actual, generarà com a mínim confusió.

I una vegada més han estat aquestes reflexions i aquests sentiments els que ens va provocar d'antuvi el concert que comentem de l'English Bach Festival Baroque Orchestra. Bach i Händel, per un conjunt del qual ens constava el segell d'autenticitat, eren tota una promesa d'una audició important; però aviat es començaren a veure detalls sospitosos, com els instruments convencionals, com els violoncel·lats sostinguts entre les cames dels executants i com un repertori bigarrat de tota mena d'arcs i de formes d'empunyar-los. És a dir, tot un repertori d'aprofitaments, de recursos individuals que feien sospitosa aquella pretesa i vantada autenticitat. Tot plegat seguit d'una interpretació més aviat discutible de la *Suite en do major* de Bach, carregada de bones intencions de fer una música transcendent però sense un segell clar quant a estil i fins i tot de qualitat mínima exigible en els portadors d'una ti-

tularitat tan sonora. Seguida del bellíssim *Concert per a oboè i violí* del mateix compositor que presentava el director Christopher Irons com a solista i Anthony Robson, un important especialista del primer d'aquests dos instruments.

I quan tots pensàvem que continuàrem assistint a un concert de signe dispers i de relativa transcendència, arribà de cop la segona part amb una mena d'antologia de les *suites* de la *Música Aquàtica* de Händel en què les debilitats de les cordes eren compensades per una total solidesa, fins i tot clar virtuosisme, d'una notabilíssima secció de vent, de fustes i metalls. Tota una secció inqüestionablement "d'època" quant a oboès, corn anglès, trompetes, corns i una flauta, sense pistons els metalls. No sé si tot el públic va ésser conscient de l'extraordinària classe d'aquests especialistes del metall, però passaran molts anys abans de tornar a retrobar-ne uns altres de millors. Sembla pràcticament impossible de fer totes aquestes agilitats amb un simple tub de metall sense cap pistó ni vàlvula mecànica, tal com pertany ja a la llegenda de la interpretació musical dels segles passats; aquesta possibilitat semblava que era a l'abast d'aquests solistes dels quals es diria que es manifesten encara més segurs amb aquests corns que no amb els sofisticats actuals. I per tant, aquí sí que tothom va poder copsar fins a quin punt una partitura pot arribar a transfigurar-se, prenent uns colors inèdits que les trompes i trompetes actuals no són capaces de mostrar-nos. És per tant una qüestió de color com també d'afinació tonal, no cromàtica ni temperada. Escèptics per tant amb Bach, ens férem admiradors decidits d'aquest Händel, el compositor que no en va ésser tingut pels britànics mateix com un músic nacional.

Com serà, no obstant això, la propera interpretació que escoltarem en el repertori barroc? Això resta encara —de moment— com una moderna incògnita que trigarà temps a desvetllar-se.

Admirable eqüanimitat

per F. TAVERNA-BECH

Veritablement suggestiva va resultar l'audició que Euroconcert oferí del popular oratori *Israel a Egipte* de Händel. Allunyant-se dels grans desplegaments de mitjans, la versió escoltada es limità a un cor de proporcions cambrístiques i a un conjunt instrumental d'igual signe, amb la qual cosa la música, si no manifestà aquella impressionant eloqüència dramàtica, en canvi posà en relleu, amb especial lluminositat, el seu innegable signe poètic, així com la seva emotivitat purament humana, és a dir, sense expressions èpiques.

La lectura d'aquest gran quadre sonor de Händel tingué en aquesta ocasió en el Cor de Cambra i Orquestra Barroca de Stuttgart, especialment, i també en la labor del contratenor Daniel Taylor, els dos elements perquè la música adquirís l'expressió justa i eqüànime per no caure en excessos d'efecte melodramàtic. Amb tot, destacar cantant i cor no ha de significar que l'equilibrada col·laboració de l'orquestra, així com la del tenor Christopher Pégardien i en un pla menys rellevant les intervencions de les dues sopranos, no contribuïssin a l'admirable nivell qualitatiu de la traducció; certament, en tots ells, també la música de Händel deixà brillar en matisades coloracions el seu prodigiós teixit, on melodia i harmonia es conjuguen amb veritable virtuosisme per explicar, no solament els episodis de la narració, sinó també per fer reviure el sentir espiritual d'una col·lectivitat, en aquest cas la del poble d'Israel. Fins a un cert punt, doncs, el director Frieder Bernius va donar en tot moment el caràcter precís, ni massa apassionat, ni massa distant, a l'oratori händelià, controlant el desenvolupament del discurs, obrint camins per on cantants i instrumentistes poguessin donar el millor de si mateixos.

El triomf de Valentina Vaduva



Valentina Vaduva a *La gazza ladra* (Foto: Bofill)

per X. CASANOVAS-DANÉS

Després d'un començament de temporada inquietant, l'oferta del Liceu ha entrat en una fase de confortable estabilitat. Després d'un *Lohengrin* més conjuntat que no pas brillant, ha pujat a l'escenari amb característiques d'exhumació *La gazza ladra* de Rossini, una òpera "semiseriosa" que no s'escoltava a Barcelona des de l'any 1867.

La producció procedia del Festival de Pesaro, massa petita per a l'escenari del Liceu. Esquemàtica i pràcticament monocroma, tenia el mèrit de fer convergir l'atenció sobre la trama, que, basada en un fet real, narra la condemna d'una serventa acusada d'un robatori del qual una garsa havia estat la causa. La direcció d'escena de Hampe era molt encertada i els moviments col·lectius resultaven fluides i pertinents. La direcció musical era del jove Paolo Olmi, sempre per da-

vant dels solistes en qüestió de *tempo*. Un aspecte controvertible: la mania de compactar les escenes en blocs insuportablement llargs. Si no és en les condicions de llibertat d'un Philip Glass, quasi dues hores de música, encara que sigui de Rossini, fan de mal escoltar.

La troballa, la va constituir la soprano romanesa Leontina Vaduva, guanyadora del Segon Premi del Concurs Viñas l'any 1985 i destinada a convertir-se en una primera figura, si no comet errors de "casting". La veu és fresca, la tècnica és sòlida i la projecció molt valenta, la qual cosa li atorga una dimensió més gran de la real. Al seu costat el tenor *acutíssim* William Matteuzzi (en un paper molt desagraït), el baríton Alberto Rinaldi i el baix Giovanni Furlanetto ho van tenir difícil per destacar: tothom esperava amb candeletes les aparicions de la dissortada Ninetta, tan intel·ligentment interpretada per Vaduva, una cantant/actriu que voldríem aplaudir sovint al Liceu.

La difícil simplicitat

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Qualsevol afeccionat un xic iniciat en la música sap que el repertori simfònic de Mozart i Haydn és la millor base perquè els conjunts orquestrals assoleixin graus òptims quant a equilibri i fusió de la seva sonoritat, així com per conferir el relleu degut a la configuració tímbrica de les partitures. Igualment en Mozart i Haydn, l'orquestra troba el camí per transformar-se en el conjunt més precís i eficaç per resoldre amb èxit qualsevol problema d'ordre tècnic i virtuosístic. Ara bé, malament aniríem si, en aquests dos grans compositors austríacs, solament ens limitéssim a considerar aquests aspectes; certament, hi ha quelcom més en la seva música que, malgrat la seva aparença de simplicitat, de lleugeresa de pensament i d'espon-taneïtat, aprofundeix en l'esperit de l'època, reflexionant-hi i també emocionant-se amb les vivències que ambdós compositors van tenint en el curs de les seves existències.

Veritablement, d'aquest fons emocional i d'aquesta preocupació per cenyir-se puntualment al text i donar-ne la més fidel traducció del *Cinquè concert per a violí i orquestra* de Mozart, el jove violinista Frank Peter Zimmermann en va ésser un exponent brillant. No hi hagué artifici en la seva interpretació i sí, en canvi, una naturalitat absoluta per expressar el caràcter sentimental de la partitura, sense apassionaments. En definitiva, Zimmermann va revelar-se com un notabilíssim intèrpret mozartià. Qualitat que va resultar difícil, per no dir impossible, de captar en les traduccions que García Navarro dirigí a l'orquestra barcelonina, ja que malgrat el sentit vitalista de la lectura i un afany per respectar el caràcter del discurs mozartià, sempre hi predominà una actitud excessivament eclèctica i un cert gust per impac-tar amb una dicció més propera a la filigrana que no pas a la veritable comunicació.

La Scotto, triomf a les propines



Renata Scotto i Edelmiro Arnaltes al piano

per X.C.-D.

La soprano Renata Scotto ha cantat poc a Barcelona. Dues òperes al Liceu (una llunyana *Sonnambula* i, amb Domingo, una *Fedora* més recent) i un parell d'àries i cançons en un macroconcert al Palau Sant Jordi amb Alfredo Kraus no han afavorit aquell caliu que crea fidelitats entre els operòfils, que tenen, però, ben present la soprano genovesa gràcies a una ben nodrida discografia en els sectors del *bel canto* i el verisme.

Scotto no ha tingut mai una veu particularment bella. Era càndida al començament de la carrera i dúctil en l'apogeu, però sempre mancada d'un timbre que la fes inconfusible. Potser per aquesta raó la soprano ha intensificat sempre el fraseig fins al punt de ser considerada, amb Raina Kabaivanska, hereva de predecessors tan egrègies com Renata Tebaldi i Magda

Olivero. I, sortosament, el pas del temps no minva aquesta elegància suprema de la paraula, com es va poder comprovar en el recital del cicle PalauCent.

Actualment, la veu palesa el seu deteriorament perquè Scotto la força massa, sobretot la mitja veu, en la qual tan punyent resultava el patetisme de la seva dicció. Però això és una dada històrica, malgrat que la cantant encara es defensava amb ardidesa. Mal servida pel pianisme vacil·lant d'Edelmiro Arnaltes, va cantar amb plausibilitat cançons de Bellini i Rossini, l'extensa cantata de Haydn *Ariadna auf Naxos* i, sense cap gràcia, tres *lieder* de Mahler (un d'ells, l'esplèndid *Um Mitternacht*). Però va ser en els Puccini de les propines, juntament amb cançons de Tosti i Obradors i la histrionica ària de *La Périchole* d'Offenbach on es va fer aplaudir amb un fervor que s'afegia al respecte que els "òperafers" sempre li deurem.

Skrowaczewski va enlairar el llistó de l'OCB

per X.C.D.

L'Orquestra Ciutat de Barcelona ha estat dirigida en dos programes pel polonès Stanislaw Skrowaczewski, la tasca del qual ha enlairat la categoria de la formació un graó per sobre del habitual, atorgant-li una "insolència" que s'afegia a un nivell tècnic ja considerable. Skrowaczewski és un director rigorós, poc flexible en els aspectes formals i rítmics i en el fraseig; imprevisible, en canvi, en l'establiment de la planificació sonora i en els contrastos dinàmics. El seu gest és ampli, bé que autoritari i, molt sovint, simètric. En el primer programa, Skrowaczewski va fer una lectura corprendedora de la *Segona simfonia* de Schumann, que bandejava la temptació de fer-la riallera, com si la volgués empeltada dels símptomes d'angoixa que, a l'època en què va ser escrita, començaven a tenallar la ment del compositor. Abans va dirigir uns extractes del ballet *Medea* de Samuel Barber i la violinista alemanya Christiane Edinger en l'exigent *Concert núm. 2* de Karol Szymanowski (1882-1937), que és una obra d'una gran densitat orquestral, que no deixa surar l'instrument protagonista fins a la segona meitat, quan la forma i la tonalitat es fan molt més amenes en retrobar el caliu de la música popular.

En el segon programa, unes *Sis peces per a orquestra*, Op. 6 de Webern bastides més per la via de l'estructura que no pas per la de la subtilsassa tímbrica, en la millor forma en què l'OCB podia plasmar-les; una banal *Fantasia per a trombó i orquestra* del nord-americà Paul Creston (nascut el 1906), molt arriscada per al solista, Miguel Rivera, primer faristol de l'Orquestra, valent en la defensa d'una partícula difícil i poc agraïda. A la segona part, el director va obtenir, en *Així parlà Zarathustra* de R. Strauss, un virtuosisme directament proporcional a l'entrega dels músics i, en conseqüència, una versió convincent, alhora que radicalment impregnada de la dialèctica nietzscheana, més intel·lectual pel contingut que contundent per la magnitud de la forma.

Compositors de Sabadell

per F.T.-B.

Sembla que Sabadell té un nucli de compositors amb una certa empena per conscienciar la regidoria de cultura municipal perquè doni suport a la seva activitat creadora. Així, han obtingut que cada any l'Ajuntament d'aquesta ciutat encarregui una obra simfònica a un compositor sabadellenc, la qual és estrenada per l'Orquestra Simfònica del Vallès; i ara ha sorgit la iniciativa, amb el suport igualment del Municipi, d'enregistrar un disc compacte amb obres de cambra sabadellenques cada dos anys.

El prestigiós Trio de Cordes de París va ésser el conjunt escollit per al primer compacte i les obres escollides van ésser sengles *Trios* de Llorenç Balsach, Josep M. Pladevall, i Benet Casabancas, a més de *Preludi, fantasia i dansa* de Josep Lluís Guzmán i *Tres peces per a trio de corda* de Pere Casas. Per presentar aquesta producció, es va celebrar a l'Auditori de la Caixa de Sabadell un recital en el qual els músics parisenços, a més d'aquestes partitures, van interpretar una *Fuga en re menor* de J.S. Bach en transcripció per a quartet de corda de Mozart.

Veritablement, va ésser un concert interessant, que va permetre de contrastar cinc temperaments creatius de ben distinta concepció estètica; i també de veure com el Trio parisenç s'identificava amb més o menys convicció amb les obres interpretades. Així, en la coherència i riquesa del discurs sonor de la partitura de Casas va ser on els intèrprets van exhibir la seva inqüestionable categoria, la qual també va brillar en el Trio de Casabancas, molt addicte als motlles schönbergians i a una complexitat d'escriptura difícil de seguir en una única audició. Segurament, el cansament lògic i justificat que produeix una gravació en estudi, va incidir en les versions fredes i distants que es van escoltar de la música de signe tradicional de Guzmán, del constructivisme que manifesta el Trio de Pladevall, en certs moments inclinat a una certa retòrica en reiterar l'exposició d'un material no sempre interessant, o bé, per últim, el lirisme planer de contorns naïfs de l'obra de Balsach.

Magdalena Martínez amb el públic a favor

per X.C.-D.

En la novena convocatòria d'aquesta temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona hi havia tres punts d'interès: escoltar el director txec Zdeněk Kossler dirigint una simfonia, la *Sisena*, del seu compatriota Antonín Dvořák, aplaudir Magdalena Martínez, flauta solista de l'Orquestra, i descobrir el *Concert per a aquest instrument* de Carl Heinrich Reinecke, un compositor alemany mort a principis de segle que va escriure música concertant per a diversos instruments, generalment molt valorada (recordo un esplèndid *Concert per a piano*, interpretat per l'OCB en l'època de Salvador Mas).

Compositor, director i flautista van estar al nivell de les expectatives. El risc, en el cas de Magdalena Martínez, era mínim, perquè tothom coneix l'alt nivell d'exigència que presideix la seva carrera. En aquest sentit, també recordo, durant l'etapa Decker, la seva brillant prestació en el vistós *Concert* de Jacques Ibert. Després d'un començament una mica apagat, va tocar amb gran amplitud la partícula, afavorint la musicalitat per sobre del virtuosisme. Altra vegada, la flautista valenciana va ser llargament aplaudida en el frontispici de l'hemicicle que és el seu lloc habitual de treball.

Kossler, després de dirigir una versió hipertròfica de l'obertura *L'arpa màgica* de Schubert (vinculada definitivament a la partitura de *Rosamunda*), es va redimir amb *escreix* en la *Sisena* de Dvořák, que va sonar clara de perfils, juvenil, fins i tot una mica estel·losa en prescindir de qualsevol èmfasi melòdic. El treball dut a terme amb l'Orquestra fou evident, perquè la lectura va assolir, a més d'un gran interès estètic, un alt nivell tècnic.

Breus consideracions a la reposició de La fada

La recuperació de l'òpera *La fada* d'Enric Morera a càrrec d'Amics de l'Òpera de Sabadell, em porta a fer unes breus reflexions.

Reflexió primera: Salvador Mas tenia tota la raó en les seves polèmiques opinions sobre la música "transcendental" d'Enric Morera. I la proposta que ens ocupa ho ha posat en evidència —i no és que fes falta— d'una forma concloent. Com és sabut, a la primera part de la sessió hom va oferir un seguit de sardanes i música de tall popular d'aquest compositor, en la qual es manifesta un alè d'originalitat i creativitat i una frescor i nervi personal del tot gratificants. Tanmateix, la partitura de *La fada* és bàsicament un exercici imitatiu —de l'òpera wagneriana, per descomptat— mancat de nervi i geni.

Reflexió segona: Amb tot, una òpera com l'esmentada, per la seva significació i per la importància de l'autor, mereixia una fi molt més gloriosa que la que li ha pogut atorgar la insuficiència de recursos —de producció i imaginatius— posats en joc pels esforços Amics de l'Òpera de Sabadell. I aquí que cadascú assumeixi la seva parcel·la de responsabilitat. Recordem que aquest era un projecte destinat a agombar-se dins dels "soi-disant" fastos culturals olímpics en els quals tanta energia financera es va malmetre inútilment. En un altre ordre de coses potser no resultaria desavinent que instàncies líriques nacionals més poderoses que les que ens ocupen es dignessin preocupar-se també de la lírica autòctona.

Reflexió tercera: Actuar és important. Entre d'altres factors elementals perquè si no s'actua no es pot fer res... bé o malament. Tanmateix, allò que és indiscutiblement important és actuar bé. Sobretot quan hom assumeix responsabilitats específiques tan sensibles i transcendents com la de la recuperació d'aquest títol emblemàtic del modernisme català.

A vegades la inacció pot resultar molt més eficaç, i per descomptat digne, que no l'acció, tan carregada de bones intencions com es vulgui, però poc meditada. No cal insistir en que aquest és un exemple força ideal del que ens ocupa.

Reflexió quarta: El millor que es pot fer ara, crec, és matar el tema, evitar acarnissaments inútils i a la fi "reflexionar" seriosament per situar, entre tots, les coses en el seu lloc més exacte. ● J.C.C.

Les oscil·lacions de les preferències de la programació musical —en les sales de concert i els catàlegs discogràfics— admeten lectures que poden ser interpretades de diverses maneres: d'una banda, la inèrcia del públic sembla actuar com un factor d'estancament; de l'altra, una certa fatiga per la reiteració de les mateixes obres porta una necessitat de renovació del repertori, particularment visible en les produccions discogràfiques.

En aquest sentit, el segle XVIII ha estat

especialment privilegiat: els esforços dels musicòlegs, l'ampliació fins al classicisme del camp d'acció dels artistes especialitzats en la interpretació històrica de la música pretèrita i la inquietud de nous i excel·lents grups d'aquesta tendència, que necessiten fer-se un lloc entre els seus col·legues consagrats per mitjà de la dedi-

cació a dominis inexplorats, han possibilitat l'exhumació del repertori d'una època compresa entre l'esgotament del barroc i la consolidació de l'estil clàssic, que ara veiem extraordinàriament ric i valuós; i que depassa —en quantitat, varietat de tendències i qualitat— l'interès d'una simple curiositat històrica.

Luigi Boccherini 1743-1805

La celebració del 250 aniversari del naixement de Luigi Boccherini (1743-1805) hauria de propiciar el rebuig del tòpic d'un músic amable i superficial, no més conegut per un famós "Minuet" i

per un *Concert per a violoncel* apòcrif. La transcendència global de la seva obra de compositor —tan extensa quantitativa-ment com original i valuosa des del punt de vista formal, instrumental, melòdic i expressiu— és prou clara perquè aquesta efemèrides obri les portes a un autèntic redescobriment de la seva veritable dimensió.

Boccherini i el seu entorn

per JOAN VIVES

L'Europa occidental d'ara fa 250 anys començava a ser testimoni de l'agonia del que havia estat una de les etapes més esplendoroses de la història de la música: el barroc.

Feia 2 anys que Antonio Vivaldi havia mort sol i oblidat a Viena. A Johann Sebastian Bach només li quedaven 7 anys de vida i a Händel li'n quedaven 16. Franz Joseph Haydn tenia 11 anys i a Mozart li'n faltaven 13 per néixer. L'orquestra de Mannheim ja portava 3 anys funcionant de forma regular..., els mateixos que feia que el compositor austríac Georg Mathias Monn¹ (1717-1750) havia escrit la primera simfonia dividida en 4 moviments.

A Itàlia ja havia quallat la impressió que l'òpera era el gènere que més interessava els melòmans, sobretot a partir de la irrupció de l'òpera bufa napolitana.

Enmig d'aquesta situació, el 1743, concretament el 18 de febrer, naixia a la ciutat italiana de Lucca² Luigi Boccherini.

En aquest breu repàs del context boccherinià és important veure alguns factors.

La seva primera formació, la va rebre del seu pare, que era contrabaixista, de l'abat Vanucci al seminari de Lucca i després a Roma amb el mestre Constanzi. Aviat tindrà l'oportunitat de mostrar-se com a virtuós del seu instrument: el violoncel. I així voltarà per diferents ciutats italianes fins a arribar a tocar al Teatre Imperial de Viena, on va rebre els elogis del mateix Gluck. Amb 22 anys (1765) entrarà a tocar a l'orquestra de Sammartini.

Sammartini, l'*Empfindsamkeit* i altres tempestes

No hi ha dubte que aquests primers 25 anys de la vida de Boccherini guarden en ells mateixos l'essència i el secret del perquè Boccherini se'ns mostra com un compositor italià atípic, interessat per la música instrumental en un país abocat a l'òpera i coneixedor dels nous corrents galants sorgits en terres germàniques, dels quals farà ús sovint en la seva música.

A partir del 1740 i sota el mecenatge del duc Carl Theodor, elector del palatinat, Mannheim es convertí en una ciutat de referència obligada quan es parlava d'actualitat musical. La força renovadora sorgida d'aquell nucli geogràfic se centrava en la seva cèlebre orquestra formada majoritàriament per músics bohemis que, a més de ser intèrprets ex-

cel·lents, també eren compositors. Això va permetre consolidar molt aviat la seva fama d'orquestra d'elit i divulgar uns procediments particulars d'escriptura orquestral, que consistien en noves fórmules de tractament dinàmic de l'orquestra, com ara l'ús del nou i sorprenent *crescendo*, així com també la progressiva eliminació del baix continu, substituït, per exemple, pel reforçament de la secció de vent a l'orquestra. Aquí, podem afegir-hi altres "sorpreses" de gran força expressiva, com ara cops orquestrals, emulacions d'arpegis amb tota la secció de corda, etcètera.

Però a Alemanya hi havia un altre nucli de referència obligada: Berlín. A la cort de la capital prusiana trobem també una mena d'escola de compositors-virtuosos que sota el suport de Frederic el Gran, el rei flautista, es convertiran, d'alguna manera, en el vaixell insígnia, almenys durant un temps, de l'anomenat *Empfindsamkeit*, paraula alemanya amb la qual es fa referència a un corrent de gran sentimentalisme i força expressiva sorgit dins de l'entorn galant germànic. Els compositors berlinesos van ser bàsicament Frantisek Benda, el flautista Johann Joachim Quantz³ i sobretot el segon dels fills compositors de Johann Sebastian Bach..., Carl Philipp Emmanuel. L'historiador anglès del XVIII Charles Burney ens fa una significativa descripció de C. Ph. E. Bach tocant el clavecí: "Tocava fins a les 11 de la nit. Durant aquest temps se sentia tan animat i 'posseït', que no solament tocava, sinó que semblava transportat. La seva mirada es quedava fixa, el seu llavi inferior caigut i llàgrimes d'emoció queien pel seu rostre...".

Una descripció apassionada que pot quedar confirmada per moltes de les seves composicions, algunes de les quals ens porten a parlar del *Sturm und Drang*, corrent pre-romàntic que sovint els especialistes han volgut veure com l'últim graó, el d'expressivitat més intensa i arrauxada de l'esmentat *Empfindsamkeit*. Aquesta expressió, *Sturm und Drang*, ve del món literari⁴ i en música es presenta de forma sobtada i passatgera. Només alguns autors en donen mostres puntuals: a part de Carl Philipp Emmanuel Bach, trobem F. J. Haydn (simfonies *La Passió*, *Els adéus*), W. A. Mozart (*Simfonia núm. 25 en sol menor*) o el mateix Luigi Boccherini (*Simfonia nella casa del diavolo*, escrites totes al voltant del 1770... curiosament l'any de naixement de Beethoven).

El tercer gran element que ben segur va marcar la formació rebuda per Boccherini durant la primera etapa de la seva vida, va ser el fet de treballar a l'orquestra del cèlebre simfonista italià Giovanni



Luigi Boccherini

Battista Sammartini (1701-1775). Encara que sovint ha estat considerat un compositor superficial, no hi ha dubte que el seu paper de pioner de la reduïda tradició simfònica italiana i sobretot la important influència que va deixar al darrera seu el fan mereixedor de reconeixement. Sammartini va ser un veritable pioner de la simfonia clàssica, antecessor fins i tot dels grans germànics i en particular austríacs.⁵

Un quartet pioner

Tots els elements descrits queden reflectits en un moment o altre a la música de Boccherini. En tot cas caldria afegir-hi, encara que potser en menor mesura, totes les aportacions fetes pels grans compositors de l'anomenada primera Escola de Viena (particularment Haydn).

Durant alguns anys (principalment 1766-1767), Boccherini va tocar en l'anomenat Quartetto Toscano..., un dels primers quartets de corda, en el sentit "clàssic" de la paraula, que hi va haver a Europa. El formaven Petro Nardini i Filippo Man-

fredi (violins), Giuseppe Cambini (viola) i Boccherini (violoncel).

Després vindrien les seves aparicions exitoses al cèlebre cicle de concerts públics parisencs... Concerts Spirituels, fundats al voltant del 1725 de cara a la interpretació de música sacra, però que aviat es varen convertir en un cicle de música de tot tipus en què el repertori i els intèrprets italians apareixien sovint i amb èxit.

Va ser a París on l'ambaixador espanyol va proposar a Boccherini d'anar a Espanya. Era el 1768. El compositor italià, amb 25 anys, es va disposar a iniciar la segona gran etapa de la seva vida.

L'Espanya de Boccherini

El mateix percentatge de temps que Franz Joseph Haydn va passar treballant al servei dels prínceps Esterhazy, Boccherini el va dedicar a l'aristocràcia espanyola. És un detall que sovint s'oblida, però que resulta cabdal per comprendre alguns dels elements més importants de l'estètica de la seva música i de l'ètica de Boccherini com a compositor.

Durant aquells 37 anys espanyols, compresos entre el 1768 i el 1805, en què va morir, Boccherini va poder viure primer el govern del rei Carles III, el monarca per excel·lència de la il·luminació, que malgrat la seva poca afició al fet musical, es va mostrar sensible a d'altres vessants de l'art i la cultura. Després vindria la gestió atzarosa i aventurera del seu fill Carles IV, amb una bona dosi d'inflació, depreciació econòmica i inici d'una divisió política i social del país, tot plegat barrejat amb els nous aires revolucionaris que venien de França.

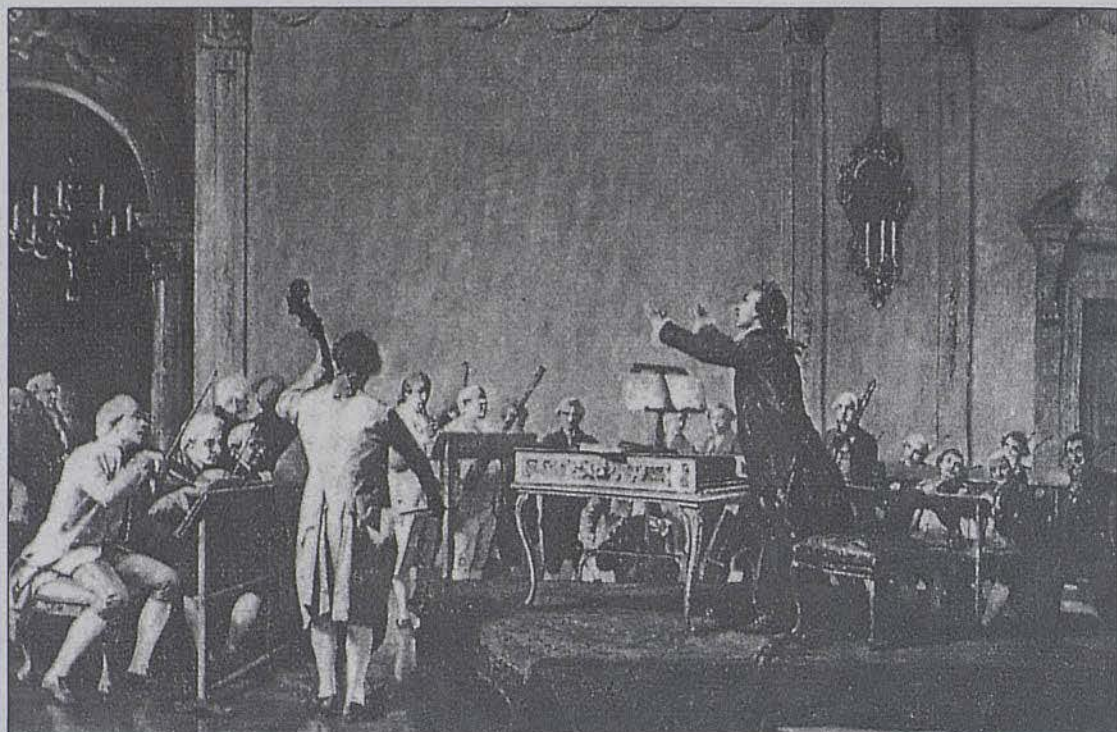
La inestabilitat anava espantant cada cop més els mecenes que, de mica en mica, anaven deixant de ser-ho. No obstant això, Boccherini va comptar amb el suport més o menys gran de la família reial.

Espanya era una nació rica però socialment immòbil, allunyada de les grans rutes que havien de seguir els compositors i intèrprets per aconseguir el reconeixement internacional. Espanya, aquell segle XVIII, va ser terra de "carreres solitàries" (com l'italià Domenico Scarlatti i l'olotí Pare Antoni Soler) o bé de compositors que n'havien de marxar per cercar les rutes abans esmentades i que sempre passaven per Viena, París, i Londres, o almenys una (com ara el valencià Martín i Soler).

El procés d'adopció

Boccherini, amb 25 anys, va arribar a Madrid, juntament amb el seu amic el violinista Manfredi, després d'haver parlat amb l'ambaixador espanyol a París. La promesa d'una terra sense grans figures i, per tant, sense competència professional, segurament va temptar el compositor. L'atzar va voler que el primer dels dos amics a trobar ocupació fos Manfredi.

L'orquestra
de cambra
del segle
XVIII



Ben segur que la forma de fer música a Espanya i de ballar-la (quan calgués) el va sorprendre pel seu caràcter tan rústic i particular. Almenys així ho testimonia una curiosa anècdota que l'escriptor anglès William Beckford (1760-1844) narra en les seves memòries. Va ser en una recepció a Madrid a la qual també va assistir Boccherini. Tot de cop el compositor es va girar i li va comentar en veu baixa: "...Si dansen i toquen d'aquesta manera tan ridícula, jo no podré introduir mai un estil decent en el món musical d'aquest país, fita que m'atrau d'arribar a aconseguir. Per qui se senten atrets?, pel diable?..."

Del que no hi ha dubte és que finalment Boccherini no va poder resistir la temptació de sentir-se atret per tota una sèrie d'elements propis de la tradició musical i del folklore popular castellà. I així ho va reflectir en algunes de les seves pàgines cambrístiques més cèlebres... (*Quartet la Tiranna*, *Quintet del fandango*, diferents versions sobre la *Ritirata di Madrid*...) algunes de les quals van arribar a publicar-se fora d'Espanya. Fet que per altra banda no ens ha de sorprendre si tenim present que Boccherini va ser un compositor prestigiós a la seva època. Segurament molt més del que ho és en els nostres dies.

Un prestigi que queda plenament demostrat per la gran quantitat d'obres que va publicar en vida, o fins i tot pels anys (1787-1797) en què va ser compositor de cambra del rei Frederic Guillem II de Prússia, fill de Frederic el Gran (el rei flautista), i que comptava entre les seves grans aficions tocar el violoncel. Era llaminer poder disposar de les composicions de qui, ben segur, era un dels violoncel·listes més prestigiosos del moment a Europa, que a part componia dins d'una estètica molt propera a l'*Empfindsamkeit* que també coneixien a Berlín.

Boccherini, malgrat tot, va continuar vivint a Espanya ja que les seves obligacions amb Prússia es limitaven a escriure i enviar-hi els quartets i quintets oportuns.

El 1799, la pèrdua de la pensió prussiana arran de la mort del rei que hem esmentat, al costat d'una situació general de gran declivi, varen deixar el veterà Boccherini en una situació de modesta subsistència. L'adveniment a Espanya dels aires imperials de Napoleó, a part de les relacions mantingudes amb l'editor parisenc Pleyel (sovint qualificades de parasitàries arran d'un cert abús per part de l'editor) el varen convertir en el que poc després qualificarien d'afrancesat, un adjectiu que com ja sabem li hauria estat molt contraproductiu en cas d'haver viscut fins a la restauració monàrquica que va seguir a la Guerra del Francès.

Però això no va ser així. Boccherini va morir a Madrid el 28 de maig de 1805, just en un moment en què la inestabilitat dels antics règims al costat de l'esclat definitiu de la tempesta expressiva del romanticisme estaven apagant la "il·luminació" del segle recent acabat.

"La música sense sentiments és insignificant"

Sovint s'ha dit que, d'alguna manera, el romanticisme havia començat el 1789 amb l'esclat de la Revolució Francesa. Musicalment, però, l'anunci ja es venia fent d'abans, encara que de manera puntual i aparentment inconnexa amb corrents expressius com el ja dit *Sturm und Drang*.

En una carta escrita a Madrid el 8 de juliol de 1799 i dirigida a Marie-Joseph Chénier, germà del cèlebre poeta, i home vinculat al règim revolucio-

nari francès, Boccherini fa una de les seves declaracions estètiques més antològiques i que alhora són el fruit de la reflexió d'un compositor madur..., la confessió de la seva veritable filosofia musical a les portes del romanticisme:

"...Jo sé molt bé que la música està feta per parlar al cor de l'home, i m'esforço per aconseguir-ho sempre que puc. La música sense sentiments i sense passions és insignificant..."

En la mateixa carta, Boccherini, que en la seva persona unifica alhora el creador i el virtuós, es mostra totalment respectuós amb la tasca del compositor quan diu:

"...És necessari que els intèrprets siguin propers a l'autor, ja que han de sentir tot allò que ell ha indicat, estudiar en definitiva l'esperit de l'autor..."

D'aquí les molèsties que sovint es pren, en indicar als seus manuscrits tota mena de detalls, com ara lligats, dinàmiques, i altres efectes, reforçats amb un vocabulari que va més enllà del que era habitual en altres autors, usant expressions com *soave*, *dolce*, *strascinando*, *a contr'arco*, *al ponte*, *con smorfia*, i d'altres...

Haydn

El paral·lelisme amb Franz Joseph Haydn sovint ha estat inevitable. La contemporaneïtat i alguns elements estilístics comuns han fet que s'hagi especulat sobre el gran de relació professional d'aquests dos genis.

Segons que sembla, Haydn i Boccherini no es van arribar a conèixer personalment. Sí que, en canvi, van tenir l'oportunitat de disposar de composicions mútues. Aquest fet, més la dosi de llibertat creativa de què disposaven als seus respectius llocs de treball, segur que van ser elements que els varen permetre desenvolupar un estil propi, no sotmès excessivament a les consabudes lleis de l'oferta i la demanda, i... per què no... amb alguns préstecs en forma de noves idees.

Aquest paral·lelisme Haydn-Boccherini ja era plantejat a la seva època. En aquest sentit és prou interessant un article que va aparèixer publicat al "Allgemeine Musikalische Zeitung" el dia 21 d'agost de 1805, quasi dos mesos després de la mort de Boccherini. Aquí en tenim uns fragments:

"...A diferència de la major part dels seus compatriotes, va evolucionar d'acord amb les èpoques i amb el desenvolupament de l'art de la música a Alemanya. (De Haydn) va assimilar en la seva pròpia obra tot el que va poder sense negar la seva pròpia personalitat. Itàlia el considera a la mateixa alçada de Haydn en el terreny de la música de cambra; a Espanya, on va passar la major part de la seva vida creativa, el prefereixen més a ell que al mestre germànic, considerat (Haydn) excessivament erudit. A França, sense voler col·locar-lo en la mateixa si-

tuació que Haydn, li tenen molta estima; mentre que a Alemanya, amb la seva actual preferència per tot allò que és més difícil, més artificios, més erudit, semblen conèixer-lo encara molt poc. Boccherini es va distingir en la causa de la música instrumental italiana i espanyola, havent estat el primer a escriure quartets per a corda, en els quals cada instrument té assignada una part important. De qualsevol forma, va ser el primer a aconseguir allà (Espanya) èxit dins d'aquest tipus de música. Boccherini va crear allà tota una revolta amb la seva música de cambra. Indubtablement, abans que Haydn, la música del qual causava una certa aprensió al públic..."

250 anys després del seu naixement

Un dels factors més atractius de la producció d'aquest clàssic és la seva capacitat de sintetitzar, en una producció en general poc coneguda en el nostre temps, la pràctica totalitat d'elements estètics més importants del moment en què va viure. L'*Empfindsamkeit*, el *Sturm und Drang*, les novetats en el tractament orquestral de l'escola de Mannheim, el simfonisme pioner de Sammartini, l'impuls del quintet de corda (potser també hauríem d'incloure el quartet), la transparència de l'estil clàssic més genuí..., tot plegat aportacions que, barrejades amb una òptica personal, sovint tenyida d'elements sorgits de la música popular, han forjat la talla d'un compositor, potser poc innovador, però sí de gran qualitat... i a qui la posteritat ha fet la injustícia de només fer-lo popular per un minuet⁷ "de pastisseria", bonic, dolç, refinat, però que no aconsegueix mostrar-nos el veritable esplendor d'aquest espanyol d'adopció que va ser Luigi Boccherini.

Notes

1. Un dels pioners de l'anomenada primera Escola de Viena, en la qual també trobarem poc després Haydn i Mozart.

2. La mateixa ciutat on 115 anys després havia de néixer un dels últims grans compositors operístics italians: Giacomo Puccini.

3. Professor de flauta del rei i autor d'un cèlebre i antològic tractat dedicat a la flauta travessera (*Essai*, 1752).

4. Del drama de Klinger *Der Wirwarr oder Sturm und Drang* (*Confusió o tempesta i violència*), 1776.

5. Sammartini és considerat fins i tot l'introducció del segon tema, en to de dominant, al primer moviment de les simfonies.

6. Il·luminisme.

7. Pertanyent al *Quintet per a corda op. 11 núm. 5*, de 1771, escrit els primers anys d'estada a Madrid.

Boccherini i el violoncel

per MARÇAL CERVERA

Encara avui conegut pel gran públic de manera molt parcial, és innegable que Luigi Boccherini va ser un dels compositors de música instrumental més brillants, originals i prolífics de la seva generació. Personalment, m'interessa la seva contemporaneïtat amb Haydn, pel parentiu o les diferències d'estil que hi pugui haver entre els dos compositors: Boccherini va néixer el 1743, Haydn el 1732; Boccherini va morir el 1805, Haydn el 1809. A més, se sap que Haydn apreciava molt Boccherini; no sé si van arribar a trobar-se personalment, però en tot cas Haydn coneixia la seva música de cambra. I si la posteritat ha atorgat a Haydn un paper decisiu en la consolidació de la forma clàssica del quartet de corda, cal puntualitzar que els quartets i quintets de Boccherini posseeixen també una dimensió innovadora notable.

Boccherini era un instrumentista: als 13 anys ja es va presentar en públic com a violoncel·lista; de 1757 a 1761 viu a Roma i després fa gires amb el violinista Manfredi per Itàlia del nord, Viena i Alemanya; el 1767 els dos són a París, on apareixen les primeres publicacions de trios i quartets. Allí, l'ambaixador d'Espanya els invita a anar a aquest país, on Boccherini restà fins a la fi dels seus dies, al servei de l'infant Lluís, germà de Carles III. No sé què devia passar en la seva vida, ja que, durant la seva etapa de la Península Ibèrica, va viure en un aïllament progressiu. Malgrat això, era una figura famosa a tot Europa, com ho prova el fet que, més tard, Frederic-Guillem II li va concedir el títol honorífic de Compositor de la Cort de Prússia; i, fins i tot, va mantenir un contacte regular amb diverses personalitats musicals i particularment amb els editors parisencs, cosa que ha possibilitat la posterior descoberta d'obres fins al moment pràcticament desconegudes.

Em sembla significatiu de saber en quina època va conrear unes certes formes, uns certs gèneres de composició: en termes generals, en els anys de joventut, quan feia la carrera de violoncel·lista, els concerts i les sonates; la part més transcendent de la seva producció, la música de cambra més rellevant i una part de les simfonies, és de l'època de Madrid. És allí que apareixen les obres que aporten, formalment i musicalment, un contingut més interessant i personal.

En l'aspecte estrictament violoncel·lístic, evidentment va aportar novetats. El seu tractament del violoncel és molt més àgil, molt més refinat, que

el dels seus predecessors i contemporanis. També és molt més ornamentat, en l'aspecte melòdic, que, per exemple, el de Haydn i el dels compositors de l'escola de Mannheim, de la qual es diu que va rebre una certa influència. Explota més del que s'havia fet fins aleshores el registre agut de l'instrument, amb passatges de gran agilitat. En tot cas, aquesta agilitat –aquest virtuosisme– no és gratuïta i va unida a un estil musical molt peculiar.

Algú ha remarcat el paral·lisme entre les respectives aportacions de Paganini, per al violí, i de Boccherini, per al violoncel. De manera general, la comparació és vàlida. I, curiosament, també Paganini va escriure bastants obres de música de cambra –menys conegudes que els *Concerts de violí* o els *Capricis* per a violí sol–, algunes d'elles veritablement genials, altres més superficials. La producció dels dos compositors-instrumentistes italians comprèn moltes obres de circumstàncies, al costat d'altres d'un valor musical extraordinari: els dos eren professionals que practicaven el seu ofici de la manera que solia fer-se a la seva època, que comportava sovint escriure a tota pressa, per a una ocasió o un concert concrets, música d'èxit assegurat per al públic.

Com ja he dit, encara avui Boccherini és un compositor mal conegut, malgrat que la situació, tot i no ser encara òptima, ha millorat respecte de temps passats. Per exemple, fa uns pocs anys l'editor Zanibon de Pàdua va emprendre l'edició integral, en versió original, dels *Concerts de violoncel*. Fins ara n'ha editat almenys onze, alguns dels quals ja s'havien publicat anteriorment i es tocaven en públic amb certa freqüència. Fins a finals dels anys quaranta, però, només era conegut el *Concert en si bemoll*, en una versió del violoncel·lista i pedagog alemany de l'època romàntica Friedrich Grzymacher. Aquest va comprendre que seria una llàstima que no es toqués Boccherini; el problema era que, aleshores, el gran públic no sentia cap interès envers aquella música; per això va fer la pròpia versió d'aquella obra, que era, en realitat, un concert de Grzymacher sobre temes de Boccherini, procedents de diverses composicions. D'altra banda, aquesta versió d'estil romàntic, en el seu gènere, està tan ben feta i és tan violoncel·lística que de seguida va captivar tots els violoncel·listes de l'època. Evidentment, en temps de Casals, no se'n coneixia cap altra, ni tampoc quan Tortelier era jove. És la versió que va tocar Casals i a la qual també restaren fidels Fournier, Cassadó i Tortelier. Quan es van

començar a conèixer els originals, cap als anys cinquanta, Tortelier, com Cassadó, va continuar tocant la versió de Grzymacher: era el "Concert de Boccherini", per a ells tan entranyable, amb el qual havien viscut la joventut!

Altres violoncel·listes es van passar a la versió original; recordo que Maurice Gendron ja la va enregistrar; i no diguem, més tard, figures com Anner Bylsma, que professa aquell purisme, aquell culte a la fidelitat a l'esperit de l'època anterior al romanticisme que va sorgir, sobretot després de la Segona Guerra Mundial, com a reacció a la fatiga produïda pel *pathos* del romanticisme. Aquest moviment ha possibilitat el descobriment de nous concerts que s'han editat en versions originals impecables, i hi hem pogut veure d'on havia tret Grzymacher els temes per fer la seva versió. Avui es toquen, també, amb una certa freqüència, a part del *Concert en si bemoll*, els *Concerts en sol major* i en *re major*: són obres absolutament delicioses. De tota manera, hem de reconèixer que gràcies a aquella versió apòcrifa no solament van perdurar d'alguna manera les obres en ell contingudes, sinó que fins i tot, potser, el mateix nom de Boccherini no va ser oblidat, ja que, en aquella època, tampoc hi havia qui toqués gaire música de cambra del compositor.

Aquest procés de redescobriment de l'obra de Boccherini també s'ha centrat, paral·lelament –si ens limitem als gèneres d'alguna manera relacionats amb el violoncel–, en les sonates i els quintets de corda. Quan jo era jove, només es coneixien sis sonates per a violoncel, les publicades per Piatti (un altre violoncel·lista de la segona meitat del segle passat que va fer moltes edicions d'obres antigues, especialment italianes), escollides d'entre tot el que va veure a la biblioteca de Milà. Són sonates per a violoncel amb baix, que es poden tocar amb un clavicèmbal, amb un altre violoncel o, fins i tot, amb un contrabaix (Boccherini les havia tocat amb el seu pare, que era contrabaixista), obres de joventut que tenen alguns moviments molt graciosos, molt bells, al costat, de vegades, d'altres més superficials, que donen un cert desequilibri a l'obra. Abans es creia que només existien sis sonates, de la mateixa manera que es va creure durant molt de temps que només hi havia un concert de violoncel. Ara coneixem, almenys, disset sonates, editades o que es poden consultar fàcilment en manuscrits; i constantment van apareixent edicions noves. I és curiós que el primer i tercer temps d'una d'aquestes sonates presenten els temes del primer i tercer temps de la versió de Grzymacher del *Concert en si bemoll*, amb algunes variants. Alguna vegada Boccherini també es repetia, com havia fet Bach quan utilitzava obres pròpies per a composicions posteriors.

Ara bé, en el terreny de la música de cambra,

possiblement l'aportació més interessant de Boccherini va ser la creació de la formació del quintet de corda amb dos violoncels (també n'havia escrit alguns amb dues violes). És clar que, com a bon violoncel·lista, volia donar un relleu especial al seu instrument (també algunes simfonies tenen dues parts de violoncel). Aquesta formació –la del quintet de corda amb dos violoncels– va ser creada, de fet, per Boccherini, encara que un contemporani i rival del compositor, Giovanni Giuseppe Cambini, també havia escrit una gran quantitat de quintets anàlegs. (Crec també interessant d'esmentar que, un temps més tard, Schubert es va inspirar en aquesta formació de cambra virtualment creada per Boccherini, per escriure una de les obres cimebres de tot el repertori de música de cambra, el *Quintet en do*.) En els de Boccherini, els dos violoncels –particularment el primer– tenen un paper reial, sobirà; i el fet que un sostingui el baix dona ocasió perquè l'altre pugui desenvolupar una part eminentment solística, tan important –o sovint més– com la del primer violí.

Boccherini en va escriure al voltant de cent trenta o cent quaranta, la majoria descoberts a partir dels anys cinquanta, perquè abans eren pràcticament desconeguts. Només uns pocs estaven editats, com el que conté el famós "Minuet" o un altre amb un "Rondo" que s'havia fet famós com a peça de violoncel. Fins que uns músics italians (la violinista Pina Carminelli i el violoncel·lista Arturo Bonucci) van descobrir, a París, uns manuscrits o unes edicions d'època d'aquests quintets, que van obrir una perspectiva de gran interès, quantitativament i qualitativament. Amb la finalitat de difondre aquest repertori van crear, a Roma, el Quintet Boccherini i van fer una selecció, molt extensa, dels quintets més valuosos. En el temps que jo vaig formar part del Quintet Boccherini recordo haver-ne tocat una vintena i penso que eren d'un valor extraordinari –des del punt de vista de l'escriptura instrumental i també pel seu contingut expressiu i formal–, que estaven al nivell més alt de la seva època, comparable al d'un Haydn. N'hi ha prou de sentir aquestes obres per superar el tòpic, avui encara corrent, que considera Boccherini com un compositor únicament amable i superficial.

Finalment, doncs, crec que Boccherini és encara –malgrat els esforços dels musicòlegs i dels intèrprets que s'interessen per la seva obra més transcendent– un músic a descobrir per part del gran públic. Massa sovint es parla d'ell només com un compositor galant, amable, decoratiu, i hi ha molt més que tot això, com han pogut veure els melòmans que han sentit alguns dels seus quintets més substancials. Tant de bo que la celebració del 250 aniversari del seu naixement serveixi per desfer aquest malentès!

MEMBRES D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

La llista de Membres d'Honor de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana** s'ha enriquit amb la renovació, en un cas, i amb la incorporació, en un altre, de dues firmes, **Telefònica** i **El Corte Inglés**, que han apostat decididament pel suport a la cultura catalana.



El Sr. Josep M. Canals i Cabiró, Director General de **Telefònica**, i el Sr. Fèlix Millet, President de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**, signen el protocol de col·laboració.

La renovació per segon any de la presència de **Telefònica** és una demostració de la seva sensibilitat per al foment de la música.



El Sr. Àngel Montesinos Vicente, Director de **El Corte Inglés** a Catalunya, i el Sr. Fèlix Millet, President de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**, en l'acte de signatura de l'acord de patrocini.

La incorporació a la Fundació de **El Corte Inglés** és una prova incontestable de l'interès d'aquesta empresa pel fet musical.

SALVADOR MAS



catalunya música
101
revista musical catalana

profund, obert, sincer i anticonvencional

per CARME MARTÍNEZ

L'activitat professional de Salvador Mas, vell i ben conegut —malgrat la seva joventut— del públic del nostre país, no pot anar per millor camí. Últimament ha signat un contracte com a director titular de l'Orquestra Simfònica de Düsseldorf i del Cor del Musikverein de la mateixa ciutat, càrrec que exercirà a partir del curs 93-94. Amb aquesta "excusa" —no crec que calgui un motiu per conversar amb una personalitat sempre interessant com Mas— l'hem anat a trobar i hem man-

tingut la següent conversa.

—Vostè va estudiar a l'Escolania de Montserrat...

—Sí, durant sis anys.

—M'agradaria saber quina importància, quina influència van exercir aquests anys d'estudi en la seva carrera posterior.

—Van ser absolutament decisius. Jo crec que els músics s'han de fer des de petits. Em costa de creure en una carrera musical començada de gran, la considero gairebé impossible, perquè ser músic forma part, diguem-ne, de la personalitat. La musicalitat no consisteix en una sèrie de coneixements que s'adquireixen de

més a més. Es poden perfeccionar unes tècniques, però la personalitat musical s'ha de formar des de petit. I, evidentment, l'Escolania de Montserrat és, era sobretot en aquella època, la millor escola de música de tot Espanya, a part de la més antiga d'Europa. A Montserrat hi havia l'única possibilitat, al meu entendre, de poder aprendre música de petit en un ambient realment apropiat.

—Vostè ha estudiat tres instruments de tecla: el piano, el clavicèmbal i l'orgue. Pensa que l'interès pels instruments polifònics era ja un interès per l'orquestra?

—Segurament. Difícilment es pot ser un músic complet, tocant només un instrument melòdic que no sigui polifònic. Considero que és una mancança important el fet de no tenir la possibilitat d'entendre la música —fixi's bé com ho dic: d'entendre la música— com una manifestació polifònica. Els instruments de tecla ens ofereixen aquesta possibilitat.

—I el clavicèmbal no el va dur pel camí de la música antiga?

—No, tot i que jo vaig ser membre d'Ars Musicae, que dirigia el malaguanyat Enric Gispert. Ars Musicae era un conjunt de música antiga, això que ara està tan de moda per tot arreu, que va tenir la virtut de néixer abans que no ho fos, de moda. Va néixer l'any 35... Pensi que va ser el segon conjunt de música antiga que es fundà a Europa. El primer, a Basilea, i el segon a Barcelona.

—En aquella època ja tenia clar que no seguiria el camí d'altres companys de generació, com ara Savall?

—Bé, jo sóc una miqueta més jove que en Jordi Savall. Precisament, el meu primer concert amb aquest grup va ser substituït Montserrat Torrent, la meua mestra d'orgue; vaig haver d'improvisar uns baixos continus d'Ortiz, em sembla; i el meu partner era un xicot, en aquell moment bastant desconegut, que es deia Jordi Savall... Va ser a la Capella Reial de Santa Àgueda. Em sembla que vam tocar Ortiz i Cabezón, no me'n recordo bé.

—Total, que vostè sempre ha tingut clar que seria director d'orquestra.

—No, no. Això ha vingut de mica en mica. Ser director d'orquestra és una manifestació més de ser músic. Jo no vull pas ser director d'orquestra i després músic, sinó que sóc músic i, després, faig de director d'orquestra, que és molt diferent. Però sóc —fixi's que no parlo de fer, sinó de ser— músic. I faig de director.

—En tot cas, vostè no ha tornat en la línia d'Ars Musicae.

—Ah, és clar! Després, passa que hom s'ha d'especialitzar, per moltes raons. Perquè no es pot abastar tot, evidentment.

—Vostè va ser nomenat, quan era molt jove, director de l'OCB...

—Sí, l'any 78.

—...i, més tard, de l'Orfeo Català. Segueix de prop l'evolució d'ambdues formacions?

—Sí, segueixo de prop ambdues formacions, com a ciutadà, pels diaris, i com a amic d'alguns dels seus membres.

—En tot cas, vostè és convidat gairebé cada temporada a dirigir l'orquestra. Què en pensa, del procés que s'ha produït des de la seva època?

Una orquestra al cor de la Comunitat Europea

—En el moment en què jo vaig agafar l'orquestra, la situació era catastròfica. Totes les mesures per millorar-la artísticament que s'hagin pres després —que s'havien d'haver pres abans, evidentment— necessàriament havien d'haver estat en bé de l'orquestra. Aquell galimaties no podia continuar, perquè era realment impresentable, tot el que passava per allà dins.

—Actualment, vostè és el director de la Limburgs Symphonie Orkest, de Maastricht. Com és la vida musical d'aquesta ciutat?

—Ui, ui, això ja és sociologia... És una ciutat, capital de la província del Limburg neerlandès, ideal, perquè té 100.000 habitants; és la mesura on encara poden funcionar les coses. La vida musical d'allà es concentra bàsicament en l'orquestra. Hi ha un Conservatori que funciona molt bé, sobretot pel que fa al cant: últimament n'han sortit

bons cantants, que han aconseguit premis internacionals. L'orquestra és molt desperta, molt àgil, molt simpàtica, molt versàtil, flexible... En els últims anys, sota la meua direcció, ha passat de ser una orquestra mediocre a ser la millor orquestra regional dels Països Baixos.

—I aquesta orquestra té cap aspiració europea, comunitària? Ho dic pel fet de ser a la ciutat del famós tractat...

—Bé, el que sí que hi ha des de fa alguns anys és la voluntat d'aglutinar els esforços econòmics i també culturals d'aquesta regió, l'EUREGIO, que agafa territori d'Alemanya, Països Baixos i Bèlgica. Concretament, es tracta de lligar les ciutats d'Aquisgrà, Maastricht i Lieja. Aquest triangle constituïria una regió que vol desenvolupar-se molt conscientment, perquè s'han adonat que, gràcies a la seva situació, poden esdevenir un centre econòmic i de comunicacions important. Les fronteres, en aquest moment, tot i que malauradament són encara al cervell, ja no hi són físicament. Hi ha, doncs, gent intel·ligent que vol que aquest territori es consolidi com una regió que no tingui res a veure amb l'Haia, amb Brussel·les o amb Bonn. Que sigui una regió amb vitalitat pròpia.

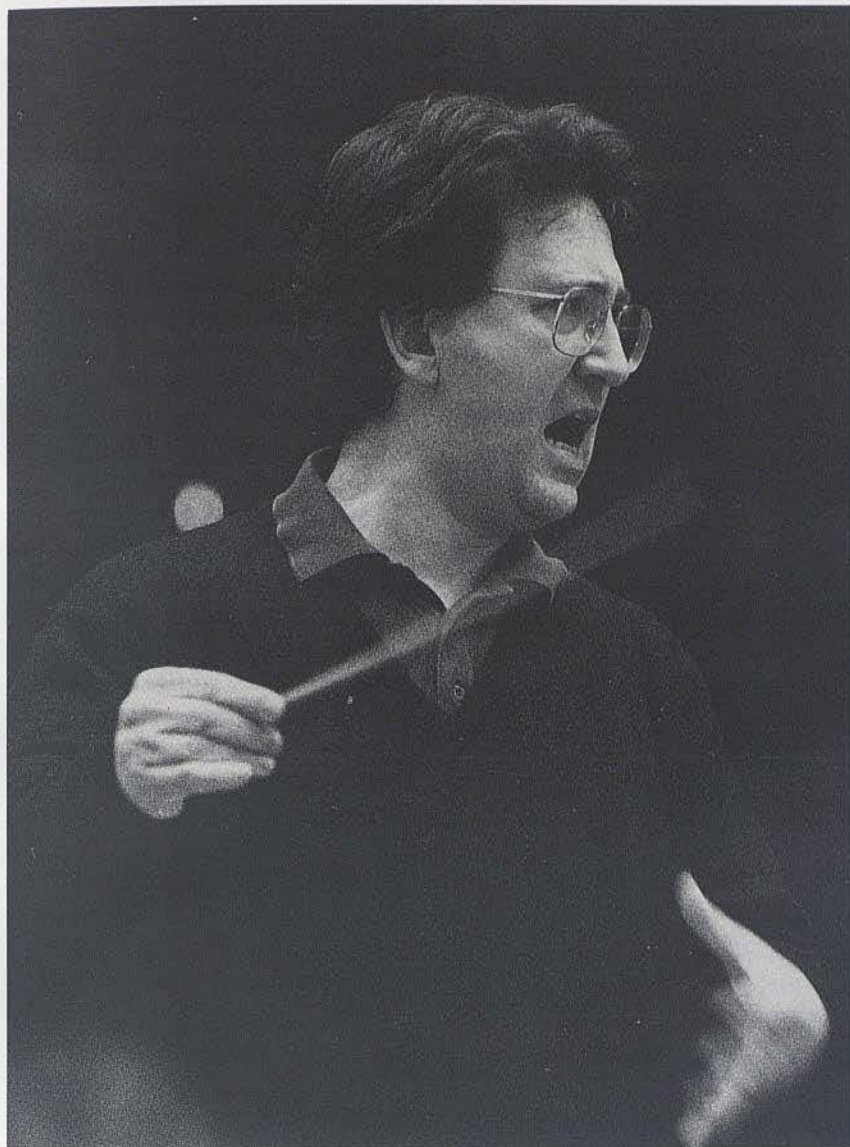
—M'està parlant de l'Europa de les regions...

—En aquest cas seria interestatal. I això crec que és molt interessant. Hi ha projectes de treballar junts, nosaltres, els de Maastricht, a Aquisgrà i a Lieja; el que passa és que Lieja és una ciutat que sempre està en crisi econòmica, que fa fallida. I, de moment, els qui tirem més del carro som els alemanys i nosaltres.

—Crec que acaba de signar com a director de l'Orquestra de Düsseldorf i del Cor del Musikverein...

—Sí, efectivament.

—Exercirà les seves funcions a partir del curs que ve. Quins plans té, per a l'orquestra? Vol ampliar la plantilla, per exemple?



—No! Tinc la plantilla més gran. Tinc 130 músics...

—No cal, no. I vol fer-los treballar especialment algun repertori?

—Sí, sí. Hi ha un repertori que vull treballar molt especialment, perquè és un escàndol, el que està passant actualment, amb la música simfònica... Vull treballar a fons el classicisme.

—Perdó?

—El classicisme —repeteix més fort—. Sembla que ja està tot fet, en aquest terreny, i precisament el que més necessiten les orquestres actuals és el conreu del classicisme. La base de tot el desenvolupament posterior, el moll de l'os de tota la música. Sí, vull treballar Haydn, Mozart i Beethoven. Haydn especialment. És una vergonya el que passa amb aquest compositor...

Succeir Mendelssohn i Schumann

—Troba que el repertori que s'ha treballat fins ara és massa grandiloqüent?

—Bé, l'orquestra, com la majoria d'orquestres actuals, ha conreat més aviat un repertori de molt espetec i poca profunditat. D'altra banda, li haig de dir que fer-me càrrec del cor del Musikverein de Düsseldorf em fa també una il·lusió enorme i m'omple de satisfacció. Ha de pensar només en dos dels seus directors anteriors: Felix Mendelssohn i Robert Schumann...

—L'orquestra depèn econòmicament de l'Estat?

—A l'Alemanya del Nord i Westfàlia, capital Düsseldorf, el sosteniment de les institucions culturals, la música inclosa, és tradicionalment municipal. A d'altres llocs d'Alemanya depèn dels respectius länder, però.

—Suposo que compten també amb espònsors privats.

—Evidentment, però això ja és una altra cosa. A Düsseldorf, tenim la concentració de japonesos més gran de tot Europa, hi ha molta indústria i molt comerç; per exemple, la Thyssen... Evidentment, moltes coses s'han de fer amb espònsors de la indústria, de caixes d'estalvi, bancs, etcètera.

—Per cert: crec que és la mateixa orquestra, els músics mateix, els qui l'han sol·licitat com a director...

—Sí. Com ho sap, això?

—M'ho han dit... Això se sap, i el fet és molt important. Poder dir que l'han, pràcticament, vingut a buscar... A més, això li suposa poder encetar la feina amb més facilitats, amb una confiança i una autoritat especials; sap que compta, d'entrada, amb el suport dels músics.

—Miri, jo he procurat d'ésser independent. I vull continuar essent-ho. Gràcies a Déu, puc treballar pràcticament sense agents. A Alemanya i a Holanda, per exemple, no hi tinc agents. Això em permet de ser més independent. Vull dir que tot el que tinc m'ho he fet jo. Aquest contracte ha vingut fruit d'una casualitat: un director es va posar malalt i vaig haver de substituir-lo i de salvar el programa amb aquesta orquestra; un programa, a més, molt difícil i inusual. Aleshores, vull continuar amb aquesta independència, perquè em sembla que és l'única manera de continuar essent decent en el món de la música.

—Hom diu que vostè és un músic de trajectòria germànica.

—Això és una beneiteria. Aquesta és una de les ximpleries que s'han dit des del dia que he

posat els peus a Barcelona.

—Però no em dirà que no s'ha entès sempre molt bé amb les orquestres alemanyes, per exemple.

—Jo m'entenc amb totes les orquestres que toquin bé.

—Llavors, caldria dir que el que vostè s'estima són certes qualitats que posseeixen, entre d'altres, les orquestres alemanyes que tant ha dirigit.

—És clar. Perquè la vida m'ha anat per aquí. Però jo no sóc germànic. Això ho han dit des del primer dia certs crítics d'aquest país. Aquesta gent que, com que no tenen orelles i no saben música, no tenen ni idea de què va, i han de refiar-se d'aspectes externs, com ara una biografia, per posar una etiqueta, viure tranquils, continuar pontificant i pensant que saben alguna cosa. Jo no tinc res de germànic. Res, en absolut. Evidentment, com qualsevol persona responsable, m'agrada de viure en un lloc on es pugui treballar seriosament. M'agrada de treballar en un ambient on hi hagi una disciplina de treball, però això no vol pas dir que sigui germànic. Perquè a Holanda no ho són pas, de germànics, i també hi treballo de gust.

—En tot cas, podem dir que vostè treballa més de gust en uns llocs que no pas en uns altres?

—No, no, perdó. Això està mal plantejat. Jo treballo arreu de gust sempre que hi hagi disciplina i serietat. Si la gent d'un país determinat no vol tenir disciplina, no vol treballar a fons, evidentment, amb mi que no hi comptin. Però no és per qüestió de germanisme o no germanisme. Això és una ximpleria com una casa de pagès. És una "llu-fa" que m'han penjat aquí a Barcelona des del primer moment.

—Bé, doncs la hi despenjo...

—Sí, per favor. Vivim en el món dels clixés i de les banalitats.

—Vostè va estudiar amb Hans Swarowsky, que va ser professor d'una bona part dels grans directors d'avui; però erec que no es considera pas hereu de la seva tradició interpretativa...

El mestratge de Swarowsky i la gran tradició vienesa

—Swarowsky ens va donar un bany cultural enorme, però la música ja l'havies de portar tu. Si no portaves la música, et quedaves sense res. Aprenies coses exteriors, tenies informació sobre processos compositius, sobre anàlisi, sobre estil. Però música, no me'n va ensenyar, a mi.

—Només la tècnica de la direcció?

—No, ni la tècnica, tampoc. Més aviat estilística i anàlisi. Tanmateix, això comporta un rerafons, no formulat, però un rerafons estètic considerable. Pensi que ell era amic de Richard Strauss, que havia estudiat amb Anton Webern i amb Arnold Schönberg... Havia estudiat, d'altra banda, amb Freud, coneixia Karl Kraus, Kafka, Brecht... Això, evidentment, pesa. Ara, ho remarco: la seva personalitat concreta es concentrava més en unes anàlisis, en una visió cultural del fet musical, que no pas en la música en si.

—A vostè sempre l'ha atret Celibidache...

—Em fa l'efecte que "l'heretge" Celibidache és atractiu per a tothom que tingui una miqueta de sensibilitat musical. És un home que és fora dels clixés que s'ha muntat la gent que no sap música i volen remenar les cireres; i, a més, lluita aferrissadament per

conservar també la seva independència de criteri, d'actuació. Evidentment, és un home polèmic; a més, un home, personalment, molt contradictori, molt difícil. I que encara li han fet la vida més difícil. Jo, com a músic, no puc deixar de reconèixer en ell un artista excepcional, absolutament excepcional. Excepcional, no només en el sentit que és molt bo, sinó que és únic. És únic fins i tot pels plantejaments, perquè és un home fora de la falsa ortodòxia imperant.

—Quins altres directors l'interessaven? Potser no precisament Toscanini, pel que m'acaba de dir.

—Toscanini també m'interessa, per la seva radicalitat i, també, si vol, com a contrast amb Furtwängler, l'opositor de Toscanini. M'interessaven també Klemperer, el vell Kleiber, Busch...

—Quin és el seu repertori?

—Faig des de Bach fins a la música contemporània.

—I la música francesa?

—Molt, molt. No tant com voldria, però és un dels meus febles.

—De totes maneres, no en fa gaire, de música contemporània...

—Molt poca.

—Per què?

—Principalment, perquè el tipus d'orquestres que he hagut de dirigir no es dedicaven a la música contemporània, perquè són orquestres que no són riques. I què vol dir, això? Que si toques sin música contemporània no tindrien ningú, de públic, i a la llarga s'arruïnarien. Aleshores, han de fer un repertori més assequible, per a tothom. És clar. No he fet gaire música contemporània per això: doncs perquè no n'he tingut ocasió, per un cantó, i perquè no m'he volgut especialitzar, per un altre. I no m'he volgut especialitzar en aquest terreny per diverses raons. Per qüestions de gust i per conviccions teòriques i estètiques. I no em faci dir res més, que se m'enfadaran tots els compositors catalans en actiu.

Reconèixer en Celibidache un músic excepcional

—Ja m'ho penso... ¿Alguna vegada ha hagut de fer concessions, dirigint obres que no l'interessaven o que no li convenien, per qüestions de carrera?

—No, per qüestions de carrera, descartat. Primera, perquè no hi crec, en això de fer carrera. Segona, per raons d'un cert compromís, algunes vegades he hagut de fer estrenes d'obres que eren veritables desastres, o veritables ximpleries. Així, que alguna vegada m'ha tocat fer això. Però poc... Tractant-se de primeres audicions tampoc no m'ha semblat tan malament, perquè, al cap i a la fi, s'han de donar a conèixer, també, les obres que es fan avui dia. I que després quedin oblidades, que és el destí de la majoria d'aquestes obres.

—Vostè pensa que els concursos són...

—Dolents. No serveixen per a res.

—Si encara no li ho he dit! En parlava amb Bruno Gelber, i ell em deia que, per a un pianista, poden ser una manera de mostrar-se en públic com a artista. Però, per a un director, és ben diferent...

—Bé, bé. Exactament. Doncs continuem. Per a un instrumentista, poden tenir un cert sentit, en la mesura que el poden col·locar a la roda dels circuits internacionals. Ara bé, per a un director és impossible. De concursos de direcció jo també n'he fet, n'he guanyat..., i són una pura enganyifa. És un escàndol. Primer: perquè, en el jurat, hi seu gent que és ignorant de música. Segon: si són músics, tampoc no saben de què va la direcció d'orquestra. El que sí que hi ha són especialistes en imatge i ximpleries d'aquestes, que miren la possibilitat de fer negoci amb la persona que és allà fent el pallasso. Després, passa que és impossible de jutjar els directors d'orquestra en un concurs. Per què? Doncs, perquè un director dóna un resultat artístic després d'un temps de treballar. No és arribar, posar-se al davant de l'orquestra i presentar una nova

versió de la Cinquena de Beethoven. És impossible, no? Miri, vivim en una època en la qual allò que realment compta és eminentment visual. Es dóna valor a coses tan ridícules com la imatge i es mira el televisor en comptes de viure. La música no hi té res a veure, amb tot això..., o no hi hauria de tenir res a veure, amb aquesta progressiva cretinització general. Desgraciadament, molts directors famosos han entrat en aquest circuit, i així van les coses... No es pot escoltar res, pràcticament, que valgui realment la pena en el camp simfònic.



—Troba que la seva carrera..., bé, la seva trajectòria artística, es desenvolupa de manera satisfactòria?

—És difícil de dir, perquè és clar, posats a somiar, oi, tothom hauria d'estar dirigint la Filharmònica de Berlín... La veritat és que no em puc queixar. Per a mi allò més important, en aquesta carrera, com en moltes altres, deu ser allò de no haver-ho de fer tot, per necessitat de menjar. I, en aquest cas, em van molt bé les coses, és clar. És més, quan és una orquestra qui et ve a buscar, és molt diferent d'anar a pidolar. O fer pidolar uns agents, que a més després s'embutxaquen tants per cents i tot el que poden. Pensi que aquesta orquestra que

m'ha vingut a buscar, ha hagut de fer una revolució interna. Perquè els que decideixen són els polítics, no l'orquestra pròpiament. I els polítics tenien, com sempre, els seus compromisos i els seus candidats. Entén? Els noms, les cases de discos...

—Estava donat, el lloc?

—És clar. I l'orquestra, de fet, per primera vegada ha dit "no, no passem per aquí, volem en Salvador Mas". És a això, que em refereixo, quan dic que vull ser independent i poder dir no.

—Passant a uns altres temes: com treballa una obra, com l'estudia?

—Llegint.

—Sí, però... la treballa al piano? O només té el piano com a recurs?

—Bàsicament sempre és així llegint, sí. Tanmateix, en alguns casos d'una certa complexitat harmònica, per exemple, puc provar en el piano el passatge, algun acord...

—I quan llegeix, ja sap on hi haurà problemes, quins seran els punts conflictius en la feina amb l'orquestra?

—Miri, això es va sabent amb el temps. És evident que si hom llegeix i sap que el passatge és difícil tècnicament, hi haurà problemes. Si els violins van, per exemple, per la prima, en una posició molt aguda, molt de pressa, sap que allà hi haurà més dificultats que en la primera posició. De tota manera, aquests passatges se solucionen d'una manera relativament fàcil amb les orquestres bones. O sigui, aquest no és el punt conflictiu que potser volia dir vostè. El punt conflictiu és el simfònic pròpiament dit. És a dir: el tempo...

—Justament, ara volia anar per aquí.

—...I la continuïtat simfònica dels diferents grups, i els balanços... Això es fa amb els anys. I sobretot amb un òrgan que se'n diu orelles. Que ningú no t'enganyia com funciona.

—Però això s'ha de tenir. Es pot treballar, es pot polir, com un diamant en brut, però...

—Exactament. S'ha de cultivar cada dia: escoltar, saber llegir... Per un cantó, els directors hem de saber llegir, hem d'aprendre de llegir què hi ha en les partitures, cosa que és molt, molt més difícil del que la gent es pensa. Illegir vol dir entendre.

—És clar. Perdoni que l'interrompi, però, quan hom treballa amb orquestres que tenen una tradició interpretativa concreta, és molt difícil poder dir "aquest ritardando s'ha fet per tradició sempre, però no hi és escrit".

—Dit d'una manera gairebé irònica, seria aprendre de rellegir. I l'altra cosa seria aprendre d'escoltar. Sembla que és molt senzill, oi? Doncs és el més difícil que hi ha.

—Parlant del tempo, Celibidache deia que no és un punt de partida, sinó el resultat d'unes contingències: l'acústica de la sala, la quantitat de so...

—Això que succeeix en aquest moment, cal veure quin pes té. Per tant, s'ha d'adequar el tempo a això. A aquesta massa sonora que tinc en el ja, en l'ara.

—Com veu, doncs, un instrument com el metrònom?

—El metrònom és un instrument orientatiu; perquè quan un compositor ha tingut la idea d'escriure un metrònom, jo me l'haig de prendre seriosament... De la mateixa manera que quan m'ha escrit un Do, o m'ha escrit allegro vivace i una indicació metrònica, jo m'ho haig de llegir i tenir-ho en compte. Qualsevol cosa que em digués a l'orella el senyor Beethoven, me l'hauria de prendre seriosament.

—Però els metrònoms de Beethoven...

—Aleshores —deixi'm acabar— jo m'ho prenc seriosament: és una orientació més. Ara, jo, com a bon músic, no aniré a dirigir amb un cronòmetre, amb un metrònom als dits; sinó que jo tinc una idea del que m'ha demanat el compositor. Ja està. Llavors, a la pràctica, haig d'adequar aquest tempo, més o menys ideal, a la realitat; és a dir, quan es materialitza, aleshores em veig

obligat a adaptar-lo. El metrònom és una indicació més, una informació més, doncs. Però jo sé que no pot ser mai absoluta, que no hi ha un tempo únic, de cada obra; perquè això, ja dic, depèn d'una sèrie de coordenades que no les determino jo. Sinó que les determina, per un cantó, l'acústica, i, per un altre, la música en si, la música mateix que està sonant ara. Per això dic que cal tenir orelles, que cal escoltar, perquè el tempo s'acaba trobant, gràcies a aquest sentit de l'oïda.

—Vostè treballa la part gestual de l'obra? Hi ha un cert menyspreu pel gest, però el gest és l'únic que té el director per comunicar-se amb l'orquestra durant el concert...

—Durant el concert i als assaigs.

—I no ho treballa?

—I tant, que ho treballo! Ho he treballat, vaja. El que passa és que jo ja tinc una tècnica feta. Ara, ja no ho treballo. Ara bé, el

El gest només és un dels components de la direcció d'orquestra

gest no és la direcció d'orquestra, sinó que és un dels components de la direcció. El que passa és que jo haig de tenir una tècnica, per fer-me entendre. I una tècnica com més refinada millor. Haig de tenir un gest per fer començar una orquestra alhora en un tempo determinat. Per mantenir-la alhora. Per fer-la accelerar, retardar. Per tocar fort, per tocar piano. Per tocar legato o staccato, etc. En fi, hi ha un repertori de gests que jo haig de tenir, que, sense dir res, els músics puguin captar.

—Hom diu que la tècnica de la direcció és relativament simple, relativament assequible... Això sembla una porta oberta per la

qual s'introdueixen al món de la direcció una bona quantitat d'"intrusos"...

—Ja hi som. Bé, sap què passa? Tot el món de la música és molt complex. I una de les característiques de la música és que tot i ser una mena de llenguatge, aquest no és verbal. Aleshores, quan hem de verbalitzar qualsevol dels fenòmens musicals, o bé no en sabem prou, o hem de fer servir una colla de paraules complicades; aleshores, tampoc no ens entenem. Què comporta això? Doncs que una quantitat enorme d'amateurs, de diletants, estan aquí al mig, agafen conceptes d'aquí i d'allà i es fan uns embolics com una casa de pagès. Concretament, sobre el gest: que si és senzill. És clar, molts directors han dit: el gest en si, és molt simple. Es tracta de portar el compàs perquè l'orquestra vagi alhora. Això és com si digués que parlar és molt fàcil, que és dir consonants i vocals. És clar, en el moment que dic això, dic una veritat, però no dic tota la veritat. He dit una simplificació gairebé grotesca, oi? Perquè, és clar, d'això a llegir un poema de Carner, hi ha una distància enorme. Bé, aleshores, el gest del director és molt simple, sí, és saber marcar un, dos, tres, quatre, amb la qual cosa ja hem dit això: consonants i vocals. Però hi ha alguna cosa més que això. És a dir, hi ha una colla de nuances entremig, que són precisament les que fan que tant en el cas del parlar com el de la direcció, ambdues esdevinguin en determinades circumstàncies activitats artístiques.

—Llàstima que aquestes nuances, que aquests matisos, la majoria del públic no els capti.

—És que el públic veu més que no sent, i sent més que no escolta.

—És veritat, el públic va a sentir l'obra... I com que l'obra és tan interessant, tan bona, com que convenç de tal manera, hom deixa de banda la qualitat interpretativa...

—Això ho deia sempre Swarowsky, i tenia tota la raó. Deia:



El director amb Alicia de Larrocha a Berlín

"si en serà de bo, Beethoven, que malgrat els directors d'orquestra encara s'aguanta avui dia en els programes!". I és veritat. És la pura veritat. I el mateix passa amb tants i tants compositors; amb Verdi, per exemple.

—Parlant de Verdi: per què vostè, que ha treballat tant amb les veus, no dirigeix òpera?

—El que passa és que la carrera va per un cantó, de vegades, que un no escull d'entrada i hi ha el perill, amb el temps, de quedar classificat en un determinat repertori.

—Que té quelcom, en contra de l'òpera? Perquè Leopold Hager em va dir que havia deixat de dirigir-ne perquè n'estava tip, d'aquest món.

—No, en principi no tinc res en contra. Amb la qual cosa he dit una veritat a mitges. Perquè vull dir amb això que no tinc res en contra de l'òpera, però sí que estic en contra de com funciona normalment. Ara bé: si m'ho demanen i em deixen triar, si em

deixen temps per assajar i em deixen seguir la producció des del començament, si m'entenc amb el régisseur i podem fer una versió que respecti l'obra, llavors sí. Però si és per anar en contra de l'obra, doncs no m'interessa. Per tant, no estic en contra de l'òpera, sinó de l'òpera tal com funciona avui dia normalment.

—Crec que a vostè no li agrada considerar-se intèrpret.

—L'intèrpret pressuposa que hi ha algú que no entén un llenguatge. Aquest parla txec, vostè parla català; necessiten un intèrpret. Jo no sóc això. Jo faig música. O intento de fer música. Que poques vegades surt, és veritat. Surten notes, però música no. La intenció hi és, però, per descomptat.

—Vostè ha estudiat filologia romànica. Com incideix, això, en les seves interpretacions? Ha tingut alguna influència en la seva formació com a músic?

—Potser sí, que m'ha influït, en

la dèria de cercar sempre el rigor del text. M'interessa molt que l'edició i el material d'orquestra siguin autèntics; que siguin al més a prop possible de la voluntat del compositor.

—És necessària, la cultura, per a un músic? Un instrumentista, un director d'escassa cultura poden oferir interpretacions genials purament intuïtives?

—La paraula genial, la reservem per als genis, per a aquells que han creat quelcom, per als compositors: els qui han robat el foc dels déus a l'Olimp i l'han baixat als homes. Aquests serien els genis, aquest és el sentit de la paraula. Nosaltres només som músics. Les versions que podem fer de les obres d'aquells poden ser més o menys interessants, més o menys bones o encertades, es poden apropar més o menys al geni del seu creador. Parlar d'intèrprets genials és evidentment una manera de parlar, que, tanmateix, força el sentit de les paraules i ens allunya del sen-



Salvador Mas dirigint l'OCB al Schauspielhaus de Berlín

tit original. Una persona sense cultura, pot fer bona música? Jo li diria que l'art és un camí eminentment paradoxal. I a mi em costa d'imaginar que un ruc pugui fer bona música. Ara, qui sap? Potser sí. Una persona pot ser basta de maneres, però potser té dins seu un pòsit d'innocència i de netedat que no sap manifestar enfora, a la vida normal; que en música potser sí que manifestaria. En principi, no ho excloc. De vegades també veiem que a persones molt cultes se'ls fa molt difícil de fer bona música. Les dues coses es poden donar, i de fet es donen, més que no sembla.

—Quin grau de variabilitat té el seu concepte d'una obra determinada, en el moment del concert? Vostè és dels que "sorprenen" els músics?

—Sí que ens podem sorprendre, no només jo, també els músics, quan fem música, però no voluntàriament. Pot donar-se, sí, que ens passi alguna cosa, que ens

emocionem.

—Com utilitza el temps, el dia del concert? Què fa? Té cap ritual?

—Bé, generalment tinc assaig general; i després, miro de no parlar, de no distreure'm. M'estic per casa tranquil·lament fent coses, altres coses. Miro de no dispersar-me. I faig el meu ioga particular, que és la migdiada...

—En què pensa que ha canviat el *métier* des de Toscanini i Furtwängler fins ara? Hi ha una tornada al text, potser?

—És difícil de dir... Crec que bàsicament s'ha especialitzat molt i que s'ha tornat molt més materialista i cínic en general. Evidentment hi ha una tornada al text, però potser sense ànima.

—Hom diu que el director és un "divo", però antigament Déu n'hi do...

—Sí, és veritat, sembla que això s'acaba. Però també val a dir que abans eren més artistes, i ara són menys interessants, menys creatius.

—Ara són més aviat jet-set, no? Tot el dia a l'avió...

—Sí, sí, malauradament sí. Fer carrera i guanyar molts diners, vet aquí. Jo hi estic totalment en contra.

—Ara, hom passa menys temps amb les orquestres...

—Miri, tot porta a una superficialitat culpable, diguem-ho així. Perquè no s'aprofundeix res, ni es treballa amb les orquestres a fons; aquestes cada vegada exigeixen més d'entrada, perquè amb un sol cop de batuta ja soni tot perfecte. Perfecte per fora, no per dintre... És a dir, tot porta a una superficialitat, a un desvergonyiment de voler fer diners com sigui, com sigui. I d'això, se'n diu fer carrera. I a última hora, qui surt perdent amb tot això és la música i el públic. Actualment, el nivell musical crec jo que és bastant, bastant mediocre. Pertot. Fins i tot a Europa.

—Això vol dir que als EUA és pitjor?

—Espantós. La vacuïtat total. Ara, això sí, brillantor per fora, la que vulgui. Potència sonora, no ve d'aquí, com més millor. Els tempi ràpids, perquè s'ha de tenir temperament; aquesta és una de les paraules d'avui dia.

—I ha de cabre tot al disc...

—Sí, exactament. Una de les paraules d'avui dia, que fan servir aquesta colla de gent que en diuen crítics, és això que en diuen "temperament". I el temperament, segons aquesta gent, es tradueix a córrer. Com més ràpid, més difícil sembla, més... temperament. Més olímpic! En fi, tota la colla d'estupideses en voga.

—La manca de temps es fa més evident, suposo, quan hi ha un solista, no? Com viu vostè aquesta col·laboració?

—Jo m'ho passo molt bé treballant amb solistes. M'agrada de treballar amb gent que tingui alguna cosa a dir. Ara, no sempre passa així. Moltes vegades et trobes amb solistes que són pura mecànica, pura superficialitat, focs d'artifici, atletisme i res més. Però bé, el món és així i s'ha de tirar

endavant. El que sempre s'ha d'exigir d'un solista és un nivell tècnic i musical mínim per poder-se entendre amb l'orquestra.

—Vostè és professor de direcció al Conservatori de Barcelona...

—Tinc una càtedra especial, sí.

—N'està content, de com s'hi desenvolupa la seva feina?

—Estic esperançant perquè veig que malgrat el desordre de la casa i del país en general hi ha alguns alumnes que tenen molt de nas, molta intuïció, que poden arribar a fer alguna cosa si se'ls donen els mitjans. Ara, de la manera que vénen preparats..., és ben bé típic d'aquest país, també: la sabata i l'espardenya. Unes grans intuïcions i uns coneixements "coixos". I això fa patir.

—Què prova de transmetre als seus alumnes, doncs?

—Fer-los obrir els ulls i les orelles. Que pensin. Que aprenguin a anar al fons en una partitura, en una obra. I que, amb el temps, siguin capaços de posar-se al davant d'una orquestra amb les orelles ben obertes, ben despertades, per poder fer música.

—No m'agradaria acabar sense comentar —i perdoni'm— el que podríem ja gairebé anomenar com a "afer Morera"... El més greu d'aquesta història és, al meu parer, que les reaccions que s'han produït en certs sectors són mostra, una mostra més, d'un cert provincianisme cultural...

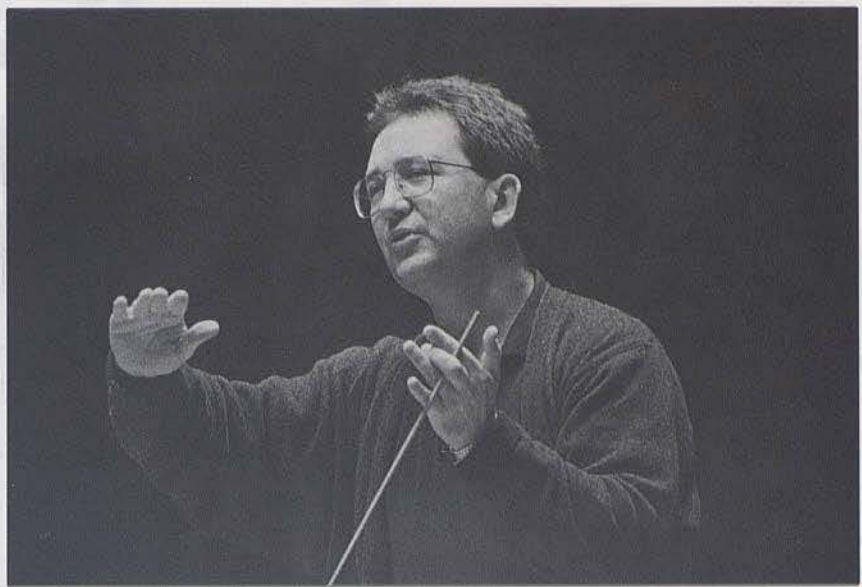
—Total.

—Vull dir que hem passat, aquí a Catalunya, molts anys sense poder manifestar, per raons evidents, el talent que deïem tenir, que no sé si el teníem...

—Ara ho ha dit!

—I ara, hem passat a la contrària, em temo: a un proteccionisme desmesurat envers tot allò que és català, simplement pel fet de ser-ho.

—El que passa és que estem vivint en una època molt estúpida. N'hi ha que s'estan mirant el melic cada dia... I no és això, la cultura. Una de les proves de la maduresa d'una societat, de la cultura d'una societat, és que pugui parlar del seu passat sense



Morera, Pahissa, Manén, Granados Pau Casals...

histerismes; que cada generació pugui posar el seu passat en un ordre, sota el seu punt de vista, no? De fet, el cas de Morera és un cas típic de tots aquests compositors de la primera meitat del segle XX. No és pas Morera sol. Hi ha Pahissa. I Manén. I Granados. I Pau Casals. Fins i tot el cas Pedrell. Tots aquest pateixen el mateix mal...

—Perdoni: parlem de Pau Casals com a compositor, no?

—Sí, és clar. Com a compositor, i simfònic. Tots aquests compositors pateixen del mateix mal. Tots pateixen de voler fer simfonisme i no en saben. No en saben, vet aquí. Són gent que tenen uns altres mèrits en la història de la música d'aquest país, com pot ser el conreu de la música popular, de la sardana, del que vulgui. Però, a la que es posen a fer música pretesament simfònica, fan el ridícul. I aquest és el problema del senyor Morera. A més, tant els familiars d'aquest senyor com algun crític de via estreta, volent-me atacar, m'han

vingut a donar la raó. Al final m'han hagut de donar la raó; sense dir-ho, però me l'han donada: "Oh! el genial compositor de sardanes...". Exactament! De sardanes! De sardanes, sí! Ara, quan es posa a fer música simfònica és un desastre. I en Granados és un gran compositor, per al piano i el cant, però res més. I què me'n diu, de El Pessebre de Casals? Coneix alguna obra més tronada que El Pessebre? Ho sento, això és així. I s'ha de dir! Miri, de Muntaner ens ve el famós eslògan —cito de memòria—: "puix parla en català, Déu li don glòria", i en Joan Fuster se'n fotia, i deia: "puix parla en català, vegem què diu!". No? Doncs és el mateix, aplicat a la música. Si és català, no té per què ser bo. Si és català, escoltem a veure què diu. I si ens agrada, molt bé, i si no, fora! Aquest és el criteri que hauríem de tenir.

—Si no vol dir res més...

—No, si d'aquest tema em pot anar estirant de la llengua i aniran sortint coses... (rient), i tot-hom se m'enfadarà, ai las!

Però aquí ho vam deixar, per aquesta vegada... Pel que fa a mi, i a manera de punt i final, no puc més que admirar i estimar en allò que val la sinceritat i la claredat de Salvador Mas. I desitjar-li que per molts anys pugui continuar dient NO.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA *La música iberoamericana a Barcelona*

per VICTÒRIA PALMA

El maig de 1929 va ser un mes important per a Barcelona i Sevilla. Aquestes dues ciutats es convertiren en el centre d'atenció dels continents europeu i americà, gràcies a la celebració de les seves respectives exposicions internacionals.

L'Exposició Iberoamericana s'inaugurà a Sevilla el 9 de maig d'aquell any. Hi estigueren representats vint-i-dos països hispanoamericans, a més de Portugal, Brasil i els Estats Units. El dia 19 del mateix mes s'inaugurà a Barcelona l'Exposició Internacional. Malgrat que no hi foren presents els països americans, el compositor i violinista Màrius Mateu, nascut a Barcelona l'any 1889, i que havia tingut l'ocasió, durant les seves gires per Amèrica Llatina, de conèixer un bon nombre de compositors, proposà a la Diputació Provincial de Barcelona el patrocini de quatre festivals simfònics dedicats a compositors iberoamericans. El Palau Nacional de l'Exposició va acollir aquest cicle musical.

L'octubre de 1929 Joaquín Turina, en un article publicat a la revista "Música. Ilustración Iberoamericana", defensava l'interès del moviment musical americà, com ho posava de manifest la celebració dels concerts als quals m'he referit.

El Primer Festival Iberoamericà va acollir el compositor brasiler Enrique Oswald (1852-1931), que va presentar la seva obra *Sinfonia en do*, dirigida pel mestre Pau Casals, i els argentins Carlos Pedrell (1878-1941), *Pastorales*, nebot de Felip Pedrell; Carlos López Buchardo (1881-1948), *Escenas argentinas*; Montserrat Campmany, *Visión Simfónica*, i Alberto

Williams (1862-1952), *Poema de las campanas*. Campmany ja era coneguda pel públic català per una composició que uns anys abans havia estrenat l'Orquestra Casals. Les obres dels argentins foren dirigides per Màrius Mateu.

Tots els compositors, les obres dels quals s'interpretaren en aquests festivals, estigueren presents a Barcelona. Al Segon Festival, hi assistiren l'uruguaià Eduardo Fabini (1882-1950) amb l'obra *Obertura de la Isla de los Ceibos* i el poema simfònic *Campo*, ambdues dirigides pel mestre Lamote de Grignon; el peruà Teodoro Valcárcel (1891), *Suite Incaica*; el guatemalenc Alfredo Wyld, *Impresiones*, i els mexicans Manuel Ponce (1882-1948), *Chapultepec*, i José Rolón (1883-1945), *El festín de los Enanos*. Aquesta part del festival va ser dirigida per l'esmentat Màrius Mateu.

La millor audició del Tercer Festival fou el *Concert per a piano i orquestra, en Re M*, del xilè Enrique Soro (1884-1954). El mexicà E. Mejía, *Final de la Suite mejicana*; el xilè Humberto Allende (1885-1959), *Voces de la calle*, i els cubans Carlos Lavin (1883-1962), *Tres cantos Araucanos*; Alejandro García Caturla, *Tres danzas cubanas*, i Enrique Sánchez de Fuentes (1874-1944), amb el seu poema *Anacaona*, per a soprano, cor, piano i orquestra, van presentar obres amb un marcat caràcter folklorista i primitiu. L'Orfeó de Sants, dirigit pel seu mestre Antoni Pérez-Moya, juntament amb el pianista Vallribera i la soprano Assumpta Pera, van interpretar la darrera obra del programa. El mestre Mateu va dirigir l'Orquestra que s'havia format per a aquest Festival.

La música brasilera va ser la protagonista del quart i darrer fes-

tival. Els compositors Alberto Nepomuceno (1864-1920), *O Caratuja* i *Suite Brasileira*; Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948), *Suite sinfónica*, i Héctor Villa-Lobos (1887-1959), *Amazonas*, *Tres poemas Indígenas* i *Choros*, van servir per presentar al públic les característiques de la música brasilera, així com també els elements folkloristes i les sonoritats dels instruments primitius. Villa-Lobos, que ja era molt conegut entre el públic que omplia la sala, va ser el més aplaudit, sobretot en presentar-se a dirigir les seves pròpies obres. La darrera va ser interpretada per la soprano Mercedes Strobel, l'Orfeó Gracienc, dirigit pel mestre Joan Balcells, i l'Orquestra formada amb motiu d'aquests festivals. Màrius Mateu va tancar també aquest cicle de concerts ocupant, un cop més, la direcció de l'orquestra.

Molts d'aquests compositors, en l'actualitat i al nostre país, han quedat només com els autors que el 1929 vingueren a Barcelona per presentar al públic català la seva obra.

Aquest mes, dels dies 15 al 19 de març, a l'espai monogràfic de les 13.00 hem volgut preparar un programa que "vagi de música llatinoamericana". Així, doncs, podrem escoltar música del compositor argentí Astor Piazzolla (1921), del brasiler Enrique Oswald (1852-1931), del xilè Juan Orrego-Salas (1919), el veneçolà Antonio Lauro (1917-1986), i també dels compositors més coneguts a casa nostra, com Héctor Villa-Lobos, Manuel Ponce, i Alberto Ginastera (1916), entre d'altres.

L'objectiu de Catalunya Música és d'acostar als nostres oients uns compositors que en la seva major part no acostumen a ser presents en els ambients musicals del nostre país, malgrat la seva vàlua.

André Watts: a la recerca d'una sonoritat diferent



André Watts

per CARLES LOBO

En una època en què la televisió al nostre país està perdent els azimuts de vertader servei social que hauria de fer, cal comentar que de tant en tant, en altres indrets del planeta i en altres temps, algú ha d'agrair a la petita pantalla un gran favor. Aquest és el cas del pianista de color americà, nascut a Nuremberg el 1946 fill d'un militar nord-americà i d'una pianista hongaresa: André Watts.

Va ser precisament, doncs, per mitjà d'un programa de televisió i de la mà de Leonard Bernstein que Watts, amb 16 anys, es llança a la fama i a la carrera pianística. Més tard va ser el primer intèrpret que aparegué en la primera emissió televisiva d'un concert sencer en hores de màxima audiència.

Watts, que ja ha visitat Barcelona i l'Estat espanyol en diverses ocasions, és un d'aquells intèrprets apassionats del seu instrument que prefereix escollir progra-

mes de concert que li assegurin una ràpida i eficaç comunicació amb el públic, abans d'aventurar-se a oferir obres "difícils de pair".

Així és com aquest mes de març ens visitarà dins la temporada d'Ibercamera amb una proposta, si no atrevida, curiosa o fora del que estem habituats.

A part de la *Sonata D.840* de Schubert i la *Sonata von der Strasse, 1-10-1905* de Janacek, la resta d'obres que hi sentirà el públic són transcripcions per al piano de cèlebres compositors d'obres d'altres autors no menys celebrats. Així, el concert de Watts s'obrirà amb els *Tres preludis corals* de Bach-Bussoni i s'acabarà amb un bloc de cinc peces d'un dels transcriptors més importants de la història d'aquest gènere: Franz Liszt.

I en la varietat hi ha el gust. Podrem escoltar *Soirée de Vienne* de Schubert-Liszt, *My Joys* de Chopin-Liszt, *On Wings of Song* de Mendelssohn-Liszt, *Reminiscèn-*

cies de Bocanegra de Verdi-Liszt i *Reminiscències de Don Giovanni* de Mozart-Liszt.

Convinguem que el piano de Liszt s'inscriu precisament en el gran virtuosisme, en l'ampliació de les seves possibilitats tímbriques i tècniques en l'aspecte simfònic del tractament del seu llenguatge, i recordem el que Watts deia en la seva visita a Barcelona l'any 1988: "...la raó per la qual continuo tocant el piano és l'esperança d'arribar a aconseguir una sonoritat més potent i vibrant del que encara imagino que pot tenir"; l'elecció del programa ens fa llançar la pregunta: André Watts, als seus 47 anys, ha arribat a trobar aquesta força sonora del piano?

IX TEMPORADA IBERCAMERA
Palau de la Música Catalana
André Watts, piano
Dimarts 23 de març, 21 h

Dues "G" contemporànies a l'OCB: Guinovart i Ginastera

per C.L.

La proposta que més ens ha cridat l'atenció de l'oferta de l'Orquestra Ciutat de Barcelona per a aquest mes de març han estat les dues obres dels dos compositors del nostre segle esmentats en el títol de l'article.

La tradició musical a l'Argentina durant el segle passat troba el seu punt àlgid en la figura de Julián Aguirre (1869-1924). Després d'ell són molts els compositors que han contribuït al desenvolupament modern de la música del subcontinent americà, entre els quals sobresurt Juan Carlos Paz (1901-1971), responsable de la introducció del dodecafonisme schöbergià a l'Argentina. Però qui ha transcendit amb més eficàcia les fronteres locals ha estat sens dubte Alberto Ginastera, nascut a Buenos Aires el 1916.

Sense abandonar les característiques que definirien la música argentina (profund color nacionalista, romanticisme fora d'època i una voluntat d'apropar-se a la música de l'Europa occidental), Alberto Ginastera ha aconseguit un llenguatge personal aportant a la música del seu país elements innovadors que procedeixen d'una pràctica i un profund coneixement dodecafònic.

La seva trajectòria, però, s'inicià amb obres amb influència sobretot dels grans clàssics (els seus contemporanis, d'altra banda) del nostre segle: Stravinsky, Bartók, Schönberg.

L'obra que ara ens ocupa de Ginastera és el segon *Concert per a violoncel i orquestra*, catalogat amb el núm. d'*opus* 50 i estrenat al Teatro Colón de Buenos Aires amb Aurora Nátola-Ginastera com a solista, l'Orquestra Filharmònica de Buenos Aires i el director Stanislav Wislocki. Per fer-ne el comentari transcriurem un fragment d'una de les crítiques internacionals que van elogiar unànimement aquesta obra del 1980, tot considerant-la un dels millors treballs del compositor. Jorge d'Urbano diu al "Clarín" el 8 de juliol de 1981: "...des del misteriós so del violoncel fins al



Carles Guinovart

furor dionisiac de l'orquestra, tot és un càntic a l'esperança i a l'amor. És, a més, una resposta vital al pessimisme. Sobretot als tres primers fragments, animats per una força abassegadora en què no se sap què és el que s'ha d'admirar més, si la magnífica funcionalitat de l'instrument, convertit en eix del problema, o la presència constant de l'orquestra que deixa pas, cada cop que és necessari, a aquest rei que és el violoncel". Potser a les acaballes dels nostre segle podríem fer èmfasi en la recuperació dels tres valors que defineixen l'obra segons el crític: esperança, amor, i lluita contra el pessimisme.

L'altra "G" que ens agradaria comentar de la temporada de l'OCB d'aquest mes de març és el nostre compatriota Carles Guinovart, de qui s'interpretarà la seva *Simfonia en dos moviments*.

El més sorprenent potser de l'existència d'aquests vint minuts de música simfònica escrits entre els anys 1976-77 és l'origen motivador. Es tracta d'un encàrrec particular, d'una mena de mecenatge

rememorant aquells temps en què algú, enamorat de la música, dedicava els seus diners a dinamitzar la producció contemporània. A Carles Guinovart, l'encàrrec li va venir d'un grup d'arquitectes de Barcelona. Ells eren T. Rovira, R. Tarradas, J. M. Casanovas, J. Lluís Canosa, J. Carles Cardenal, P. Llimona, X. Ruiz i D. Blojot i esposa.

Després de plantejar-se com s'ha d'escriure una simfonia en l'actualitat (de fa 17 anys!), Guinovart arriba a la conclusió que s'ha d'aconseguir un equilibri entre les grans possibilitats que ha conferit l'extraordinària especulació tímbrica al llarg del segle XX i que per tant ofereix la possibilitat d'escol·lir curosament el material bàsic, i les necessitats de la pròpia expressivitat.

Així doncs —comenta l'autor— la *Simfonia no renuncia a una certa aparositat amb un primer moviment que passa per diverses fases per aconseguir un món de contrastos amb diferents tractaments de la matèria instrumental: un primer estadi (Lento oníric) de sonoritats subtils; una segona secció (Tempo giusto) de caràcter més rítmic i contrapuntístic, i en tercer lloc (Allegro agitato e vigoroso) el moment més abrupte, tens i agitat del moviment... Dintre de la mateixa línia de contrastos, el segon moviment (Passacaglia tímbrico e disperso) és, per contraposició, completament descarnat. Es tracta d'un desplaçament de l'interès instrumental al camp subtil de la percussió....*

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Palau de la Música Catalana
Simfonia en dos moviments de Carles Guinovart
Meir Minsky, director
Divendres 5 de març, 21 h
Dissabte 6 de març, 17 h
Diumenge 7 de març, 11 h

Concert per a violoncel i orquestra
núm. 2 op. 50 d'Alberto Ginastera
Aurora Nátola-Ginastera, violoncel
Vaclav Neumann, director
Divendres 12 de març, 21 h
Dissabte 13 de març, 17 h
Diumenge 14 de març, 11 h

Descobrir l'obra de Kabalevski en família

per C. LOBO

En la gran activitat musical soviètica durant un segle XX ple de canvis socio-polítics, hi sobresurten dues grans figures inequívokes: Prokofiev i Xostakòvitx. A gran distància, i basant-nos en el que ens ha arribat a Occident fins als nostres dies (cal encara recuperar alguns autors que no han pogut transcendir llurs fronteres), situarem noms com el del comunicatiu Khatxaturian, o el del més gran simfonista soviètic del XX Miaskovski, o Shebalin, o el del més polític que músic Khrennikov, i per fi el del que avui ens ocupa, Dmitri Kabalevski.

Nascut el 1904 a Sant Petersburg, Kabalevski estava destinat a realitzar una carrera més científica que musical (matemàtiques i econòmiques). Però ja de ben petit va demostrar uns enormes dots artístics, que la seva família no va voler ofegar. Kabalevski pintava, escrivia i, sobretot, tocava el piano amb bon talent. Als 18 anys, i després de matricular-se a escoles de ciència i economia, el nostre protagonista es decideix per la carrera musical. Primer el piano i més tard la composició.

Les seves primeres obres (per a piano), destinades als seus joves alumnes, s'inscriurien (i ja mai no abandonarien) en la tradició postromàntica (com les de Glazunov, Glier o del seu mestre de composició Miaskovski) clarament diferenciada de les postures més modernes (i fins i tot "futuristes") de Shebalin, Roslavec o Popov.

Una de les activitats que Kabalevski feia de jove per guanyar-se la vida va ser acompanyar amb el piano les sessions de projeccions de pel·lícules mudes. Més tard, amb l'arribada del cinema sonor, l'opus de Kabalevski (com el de tants altres compositors contemporanis seus) s'enriqueix de bandes sonores. Un gènere, aquest, en què l'exaltació patriòtica i l'evocació dels grans herois soviètics esdevenen les grans muses; el resultat és una gran producció de cantates (cinematogràfiques): recordem ara *La nostra Gran Pàtria* (1942) del mateix Kabalevski.



Dmitri Kabalevski

Les *suites* instrumentals de bandes sonores precisament, així com d'òperes, ballets i de música d'escena esdevingueren una de les fórmules predilectes per al gènere orquestral cap als anys trenta a la Unió Soviètica. Aquest fet venia donat per criteris polítics del règim, que convertien l'art en una eficaç eina de propaganda cultural i social. Com també ho va ser la introducció de cançons en les estructures simfòniques (*Rèquiem en memòria de Lenin*, del 1933, del mateix Kabalevski, per exemple).

Si alguns compositors soviètics van haver de comprometre's musicalment, sigui en un sentit o en altre, per tal de no traïr les seves pròpies conviccions, d'altres com Kabalevski trobaven en les posicions més neutrals la tranquil·litat personal per poder compondre al seu gust. De totes maneres, Kabalevski no refusà les preses de posició públiques. Per exemple, en els moments en què les tensions entre l'Associació de Músics Proletaris i l'Associació de Música Contemporània estaven al seu punt més alt, Kabalevski escriu el *Poema de llui-*

ta, simpatitzant amb els ideals proletaris dels primers, incorporant-hi melodies revolucionàries; i, per altra banda, al mateix temps, col·labora amb la publicació d'articles als periòdics i butlletins de l'AMC.

La carrera de Kabalevski va ser certament reeixida, encara que a Occident ha transcendit més la seva producció instrumental que no pas la vocal.

Ara tenim una bona oportunitat d'acostar-nos una mica més al perfil de Dmitri Kabalevski gràcies a la segona sessió dedicada a la música del segle XX dels nous Itineraris Musicals Familiars que ha organitzat la Fundació "la Caixa".

ITINERARIS MUSICALS FAMILIARS
"El segle XX (II)"
Breus exposicions de l'obra de Kabalevski

Jove Orquestra Catalana
Francesc Llongueres, director
Comentaris de Jaume Amatller

Centre Cultural Fundació "la Caixa"
Dissabte, 27 de març, 13 h.

Adolf Ventas

Una música arrelada a la tradició

per C.L.

En el ventall més o menys prolífic de la composició actual a Catalunya s'obliden sovint alguns autors que si bé no s'inscriuen estrictament dins dels preceptes de l'avantguardisme més immediat, sí que arriben directament a la sensibilitat d'un públic no gens reduït i, per tant, amb prou presència com per deixar-ne constància.

Un d'aquests compositors és Adolf Ventas, més conegut potser per la seva dedicació pedagògica al Conservatori Superior de Música del carrer del Bruc de Barcelona i la seva presència durant molts anys a les files de la Banda Municipal de la Ciutat Comtal. Com a compositor ha dedicat gran part de la seva atenció a modernitzar la inexistent Escola Moderna del Saxòfon enriquint amb nombrosos mètodes pedagògics els estudis d'aquest instrument. Sense les obligacions oficials al Conservatori i a la Banda, ara, en la seva jubilació, Adolf Ventas dedica el seu dilatat temps quotidià a aquelles tasques musicals que més li vénen de gust, entre les quals la composició.

En la seva lluita interna per comprendre els camins avantguardistes del llenguatge musical, Adolf Ventas se sent més a gust creant

una música conservadora pel que fa al tractament de la forma, la melodia i l'harmonia. El seu gran ofici, una innata i extraordinària intuïció i sobretot una emotivitat epidèrmica confereixen a la seva música un cert caire clarament romàntic. I com Paganini amb el violí, Adolf Ventas se serveix del gran virtuosisme per eixamplar les possibilitats tècniques i interpretatives del seu instrument: el saxòfon.

Aquest mes de març podrem acostar-nos una mica més a la seva personalitat si assistim a la primera audició barcelonina del seu *Concert d'Amposta, per a saxo alt i Banda*.

El vaig escriure basant-me en els records que tinc de la meua ciutat natal, Amposta... i l'hi he dedicat, ens diu l'autor. Jo vaig marxar d'Amposta quant tenia 13 anys i vaig estar molts anys sense anar-hi. Naturalment, en tornar-hi em vaig trobar una Amposta totalment transformada, una Amposta modernitzada... Jo recordo quan era petit, que anàvem al riu a jugar i quan el meu pare em renyava perquè no volia que hi anéssim... Recordo quan els pagesos passaven per sota de casa a la matinalda amb els seus carros cap a la feina...

En descobrir el gran canvi de la ciutat, se'm ocorregué escriure una obra que reflectís les meves sensacions actuals, xocants amb els meus records d'infantesa. Així, el primer moviment es titula "Iniciativa i decisió", en homenatge als homes emprenedors que han contribuït amb la seva feina pacient al gran canvi de la ciutat. El títol del segon moviment, un andante, el vaig titular "Meditació a la vora del riu", perquè en trobar-me ara amb els canvis que ha sofert la plaça del Riu (abans hi havia unes escales que permetien baixar al riu i ara hi ha un mirador i una barana que ho impedeixen) vaig assegurar-me en un dels



Adolf Ventas

bancs i vaig pensar que seria bo deixar volar la imaginació i somniar una mica en els temps perduts ajudats pel vent estiuenc que mou les fulles dels arbres i el repic de les campanes.

El tercer temps és "Treball-repos-treball i final"... que reflecteix el treball dels pagesos, que abans passaven per davant de casa amb carros i cavalls i ara ho fan amb màquines modernes, en què el virtuosisme del solista, contraposat amb fórmules rítmiques insistents del gruix orquestral donen una inequívoca sensació d'infernàl mecanisme trencat només pel repòs dels pagesos a la nit, però retornant l'endemà, com qualsevol mortal "a la feina". El concert s'acaba amb un record del tema del primer moviment, que confereix a l'obra un caràcter unitari, meditatiu i programàtic.

El mateix Adolf Ventas (com a solista) n'assegurà l'estrena a Amposta el Dijous Sant de l'any 1991 amb la banda de la Lira.

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA
Cicle de concerts 1992-1993
Adolf Ventas, saxòfon
Albert Argudo, director
Obres de: Verdi, Palau, Ventas, Groba, Chapí, Giménez, Bretón
Centre Cívic Cotxeres de Sants
Diumenge 28 de març, 11,30 h

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provença, 287 - Fax i Tel: 2155334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Edició ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica



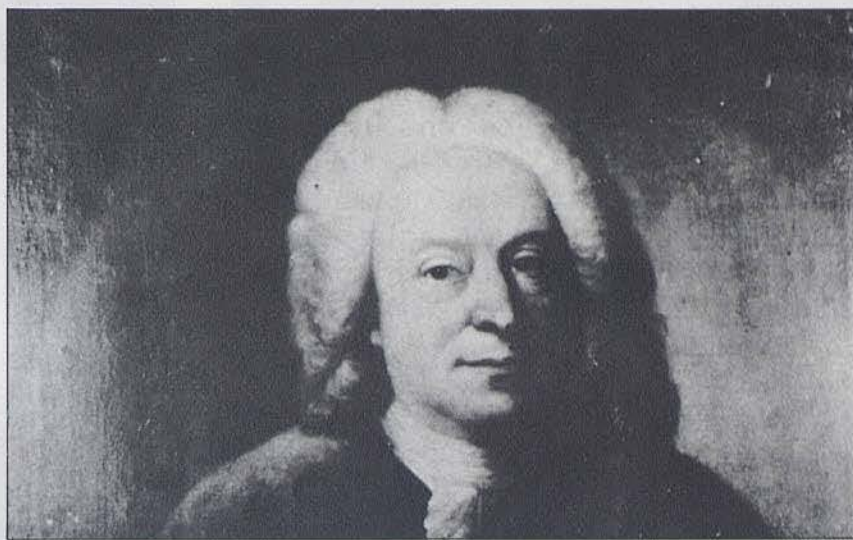
La mort i la infantesa de Jesús en sengles oratoris

per J.C.

En la línia d'oferir propostes inusuals i d'un interès incontestable, Euroconcert ens ofereix l'oportunitat de conèixer l'obra de Johann Christoph Friedrich Bach. Era fill de Johann Sebastian i Maria Magdalena i va ser el tercer membre de la nissaga que es va dedicar a la música després de Carl Philip Emmanuel i Johann Christian.

Nascut a Leipzig el 1732, va morir l'any 1795. Però des del 1750 va servir com a músic el príncep Wilhelm de Schaumburg-Lippe a Bückenburg i després el seu successor, fins a la seva mort. Per això és conegut com el Bach de Bückenburg.

La cort on va servir el principi estava molt influïda per la música italiana, ja que n'eren responsables musicals Angelo Colonna i Giovanni Battista Serini. Bach no va poder defugir tampoc aquesta influència en bona part de la seva producció. Des del 1759 va assumir la direcció musical i això li va permetre obrir les portes al repertori germànic, amb autors com Stamitz, Holzbauer, Gluck o Rolle. La relació amb Johann Gottfried Herder va resultar especialment enriquidora per a ell, i en van sorgir oratoris com *Die Kindheit Jesu*, *Die Auferweckung Lazarus*, *Der*



Johann Christoph Bach

Fremdling auf Golgotha i diverses cantates.

L'obra de Johann Christoph Friedrich Bach no ha aconseguit el reconeixement de la història. Fluctuant pel que fa a influències, en tot cas destaquen els oratoris, de concepció clàssica, formalment no innovadors però amarats d'una vena dramàtica notable, que justifica la seva exhumació més enllà de la simple curiositat. El concert, a més, ofereix l'al·licient de l'actuació del conjunt Il Fondamento sota la direcció de Paul Dombrecht, una de les personalitats més rellevants de la música preclàssica de les noves generacions. Ha protagonitzat diverses iniciatives d'un considerable interès, entre les quals i en un lloc especialment important la creació de Il Fondamento. Aquesta formació integrada per joves entre 25 i 30 anys d'edat, ha desenrotllat una important tasca, especialment en la recuperació i descoberta d'obres desconegudes o oblidades.

Cicle Euroconcert
Palau de la Música Catalana
Orquestra i Cor Il Fondamento
Paul Dombrecht, director
Oratoris de Johann Christoph F. Bach
Dia 24 de març

Crida als col·laboradors joves

Catalunya Música / Revista Musical Catalana invita a col·laborar els estudiants, universitaris, etc. de fins a 25 anys, interessats en la temàtica musical, amb un treball de tema lliure (crítica, assaig, reportatge, etc.).

Els originals, d'una extensió de 6 a 12 fulls holandesos, mecanografiats a doble espai, hauran de ser enviats, amb tres còpies signades, amb el nom i adreça de l'autor a CM / RMC c/ Sant Francesc de Paula 2, 08003 Barcelona, abans del 31 de juliol.

El Consell de Direcció de CM/RMC premiarà un treball amb 50.000.- ptes., el qual serà publicat en el número d'octubre.

El Tricicle dirigeix una òpera per a escolars

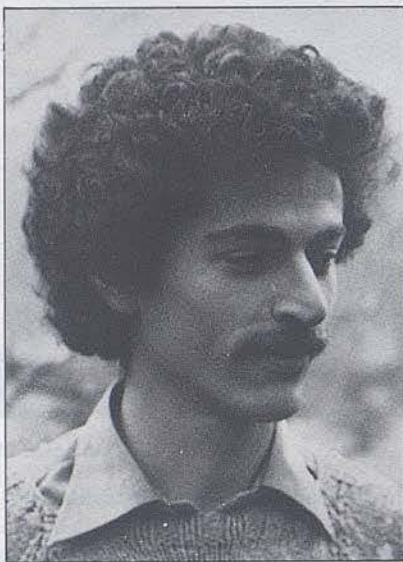
per TERESA MARTÍNEZ

Des d'aquest 2 de març i fins al 4 de juny, els escolars catalans a partir dels 13 anys, aproximadament, tenen l'oportunitat de descobrir l'òpera amb *El barber de Sevilla*, de Rossini, en una versió en català adaptada i dirigida pel grup teatral El Tricicle, al Teatre Victòria de Barcelona en horari de tardes.

El fet de muntar una òpera per a nens era un vell projecte dels membres del Tricicle –Carles Sans, Paco Mir i Joan Gràcia– des que van veure un parell d'experiències d'aquest tipus, a l'Argentina i Dinamarca, quan hi eren en gira artística ara fa uns anys. Aquesta versió adaptada redueix les quasi tres hores de durada de la versió original de l'òpera de Rossini a una hora i mitja; l'orquestra es converteix en un trio –flauta, piano i contrabaix–, el text ha estat traduït al català, i s'hi ha incorporat un narrador, que a més d'introduir l'auditori al món operístic, encadena les diferents escenes. Carles Sans ens explica com s'ha plantejat i com és aquest *Barber*.

– Com s'ha plantejat aquest muntatge? Com una eina pedagògica o com un espectacle destinat a omplir un espai cultural del públic juvenil?

– És un muntatge dirigit a orientar l'escolar cap al món de l'òpera, per tal que descobreixi que es tracta d'un gènere no tan temible ni terrible com de vegades pensa que és. Sabem que el noi, per naturalesa, tendeix cap a un altre tipus de música, fantàstica tota, però que deixa o relega l'òpera com una afició o un gust de quan ja s'és una persona madura. I en el pitjor dels casos, en el seu recorregut musical, moltes vegades molts joves se'n desinteressen completament i per sempre més, i d'altres tenen una informació o cultura operística deficient. Per tant, si creiem que el noi comença a veure òpera



Albert Romani és el director musical d'aquest muntatge

des de molt jove i en treu una impressió bona, positiva i divertida, crec que ja hi ha un primer pas per perdre el neguit respecte al gènere operístic. Així, aquesta versió s'ha fet des d'aquest punt de vista. Nosaltres, –Carles Sans parla en nom del Tricicle– com a amants de l'òpera, vam decidir d'impulsar aquest projecte després d'haver-lo vist en pràctica estant de gira per l'estranger.

– Per què *El barber de Sevilla* i no un altre títol?

– Perquè és una de les obres cabdals de l'òpera bufa. Té moltes possibilitats. Nosaltres, com a Tricicle, com a grup professional de l'humor, hem vist moltes possibilitats d'aconseguir gags... Perquè hi ha d'altres òperes molt interessants però que ja són més tragicòmiques, i aquesta ens ha semblat ideal per a les nostres finalitats.

– Això vol dir que és un muntatge en què es reconeixrà un segell Tricicle?

– En principi, el que nosaltres tampoc no volem, és desfigurar en excés el que és l'estructura de Beaumarchais –autor de l'obra original en què es basa l'òpera de Rossini– i la música de Rossini. Sabem que podríem transformar El

barber de Sevilla en una cosa divertida però molt allunyada, i això no ens interessa, precisament perquè som conscients que va encaminat a una certa educació del noi. Ara bé, hem reforçat la pròpia comicitat de l'obra amb gags que, fins i tot, en algun moment són d'una certa anacronia.

A la fitxa tècnica d'aquest muntatge –que és una producció aliena al Tricicle (ells hi figuren com a contractats)– el grup teatral és el responsable de l'adaptació i la direcció artística. La direcció musical corre a càrrec d'Albert Romani (clavecinista i adaptador d'òperes en versió de cambra com *Così fan tutte* i *Les noces de Figaro* de Mozart, i *Il matrimonio segreto* de Cimarosa) i la traducció de l'obra al català corre a càrrec de Miquel Desclos (poeta i traductor, entre d'altres, de *La història d'un soldat* que es va presentar al Teatre Lliure).

El Tricicle, però, s'ha repartit la feina. Així, Joan Gràcia és el responsable del disseny del vestuari, Paco Mir s'encarrega de l'aspecte textual, i Carles Sans assumeix la direcció dels intèrprets pròpiament dita.

– La versió que heu muntat es manté fidel a l'original pel que fa al vestuari i a la localització de l'acció?

– Sí, mantenim l'original. Perquè, a més, pensem que té un encant molt especial. Si haguéssim traslladat l'acció al moment actual s'hauria perdut l'encant de la Sevilla del segle XVIII. Per tant, ho conservem. Però això no vol dir que en un moment determinat surti un element que no correspongui a l'època, però sempre justificant-lo com un gag molt concret. Però, vaja, en cap moment la Rosina i en Bartolo van amb cotxe...

– Malgrat tot, havíeu discutit la possibilitat de traslladar l'època?

– No. Des del primer moment ho vam respectar.

La fitxa artística d'aquest *Barber* la componen Vicenç Esteve (titular) i Àngel Odena (substitut) en



Almaviva sota el balcó de Rosina



Rossini torna a l'actualitat de la mà de El Tricicle

el paper de Figaro; Àngels Civit (titular) i Teresa de la Torre (substituta) en el paper de Rosina; Enric Arquimbau (titular) com a Basilio; Francesc Bas (titular) i Lluís Vilamajor (substitut) com a Almaviva; Jordi Ricart (titular) com a Bartolo; i Pere Sagristà és el narrador. El trio musical, el formen Albert Romaní i Manuel Valdivieso (titular i substitut, respectivament) al piano; Joan Carles Sentís, flauta; i Eduard Altaba al contrabaix. El quadre tècnic, el completen el tècnic de llum Joan Jorba i el maquinista i regidor Claret Cassanyes.

— A l'hora d'escollir, suposo que heu valorat especialment l'aspecte interpretatiu dels cantants.

— Bé, aquí hi ha una de les dificultats més grans, perquè dins el món de la lírica no hi ha una tradició actoral massa gran. Per tant, un dels treballs més intensos ha estat el de la dramatització i la interpretació, sobretot. I no una interpretació estàndard com se sol utilitzar a les òperes, sinó una interpretació més pròxima al món del teatre. Aquest és un dels reptes

que assumeixo jo personalment, i els cantants també perquè per a ells suposa una gran oportunitat d'apropar-se al món del teatre.

— L'autoria de Miquel DescLOT en la traducció al català ha estat un fitxatge expressament interessat?

— Sí, perquè teníem l'antecedent de La història d'un soldat al Lliure. Ha treballat força i molt bé.

— Ha utilitzat un català actual o bé un vocabulari d'època?

— S'ha hagut de tenir cura d'un cert vocabulari del segle XVIII, però al mateix temps sense anar-se'n per les branques per tal que el noi entengui a la primera allò que li expliquen.

— Com creieu que reaccionarà la crítica?

— No en tinc ni idea. Tinc un cert recel a pensar que els més puristes es posin les mans al cap. Jo els recordaria en aquest moment que el dia que s'estrenà El barber de Sevilla els crítics es van posar les mans al cap, que el públic es va indignar i que el mateix Rossini va haver de marxar del teatre. Nosaltres creiem que els puristes poden

esverar-se perquè hem retallat l'obra... però han d'entendre que es tracta d'una versió.

Com apuntàvem abans, aquestes representacions de *El barber de Sevilla* per a escolars tenen lloc al Teatre Victòria de Barcelona en horari de tarda (al mateix espai on El Tricicle representa el seu *Terrífic*). En total, seran 50 representacions i, de moment, hi ha més de 15.000 escolars apuntats per assistir-hi. També s'està pensant en la possibilitat de fer funcions els diumenges a la tarda perquè els pares puguin venir amb els fills, apunta Carles Sans.

Acabem la conversa amb Carles Sans amb una pregunta òbvia, però que volem fer.

— Els membres del Tricicle són aficionats a l'òpera?

— Sí. La llàstima és que viatgem tant que sempre ens perdem les bones òperes. Alguna vegada hem intentat agafar entrades per a la temporada però ens hem trobat amb actuacions. És molt fotut... Ara, de videoteca i discoteca operística, en tenim força!

Carmen vista per Núria Espert al Liceu

per JAUME COMELLAS

La versió que s'ofereix al Teatre del Liceu de l'òpera *Carmen* conté tots els ingredients per convertir-se en un dels fets més rellevants, si no el que més, de l'actual temporada operística.

El primer d'aquests ingredients, per descomptat, és l'envergadura i categoria de l'obra. El segon, la proposta de muntatge escènic, signat per l'actriu i dramaturga catalana Núria Espert. Altres components són la interpretació, el vestuari i, és clar, el clímax previ que ha provocat la història del muntatge d'ençà de la seva estrena londinenca al Covent Garden i el posterior pas pel sevillà Teatro de la Maestranza.

Se n'ha escrit molt sobre aquesta òpera. Les anàlisis de tots els aspectes del seu contingut han arribat pràcticament a l'exhaustivitat. Molt probablement aquest és un dels títols de la història de l'òpera més objecte d'estudi i també de mitificació. Prop de 120 anys després de la seva estrena, *Carmen* encara manté —oïmes referma dia a dia— una capacitat d'atenció i també de seducció excepcionals. I això és així, bàsicament, per un fet tan elemental com que aquesta òpera és un dels productes del gènere més absolutament perfectes que s'hagin creat mai. I potser no caldria dir ja res més. *Carmen* és la resultant d'una confluència inusual d'encerts sobre la base, a més, d'un personatge d'una potència anímica única. Un personatge que va crear Merimée en una narració literàriament no excepcional en si mateixa, però al centre de la qual regnava aquest tipus fascinant que sí que ho és, excepcional. Els llibretistes, per la seva part, van saber extreure un material intel·ligent i eficaç amb el qual Georges Bizet va crear un autèntic monument de la lí-

rica. És la confluència d'encerts a què al·ludíem.

Podríem estendre'ns molt sobre el personatge central i sobre Don José i també Escamillo, que completen un triangle passional potentíssim. La temptació de "fer literatura" més o menys genial resulta quasi irreprimible a l'hora de tractar d'un tema tan ric com aquest. Però l'exercici pot resultar reiteratiu, perquè en realitat Carmen és un personatge que ha esdevingut patrimoni universal. Hi

valors "humans" d'una gran autenticitat. En això rau el gran poder de fascinació del personatge. Carmen és un ésser de carn i os. No és cap estereotip ni cap mite literari o històric llunyà.

Ben altrament, és una figura d'una plena coherència psicològica que actua coherentment —valgui la redundància— en funció de les circumstàncies i els avatars que li pertoca de viure i dels personatges amb què es relaciona. Tampoc no és un tipus li-

terari romàntic, sinó que com a tal més aviat es troba inserit en el món de la novel·la realista en línia amb l'obra de Balzac i Stendhal. La seva fi tràgica no és la pròpia d'una figura romàntica dominada per la passió. Carmen no és vençuda per la seva passió, sinó la que desperta en els altres. Sobretot en el dissortat Don José. Ella és víctima no del seu descontrol anímic i passional, sinó de l'excés de consciència del seu control sobre les passions dels altres. Ella domina la seva passió d'una forma precisa i implacable, però no pot —i tampoc no vol— dominar la dels altres, fet que, en última instància, comporta també un resultat tràgic.

Si Carmen és un ésser socialment marginal —una gitana rodamón— i en el pla moral convencionalment suspecta, Don José al principi és una persona amb un rol social privilegiat —mili-

tar de carrera—, representant de l'ortodòxia moral més rotunda, que a partir del moment en què coneix Carmen, entra en un procés de degradació —social i moral— implacable la progressió del qual contemplem amb un detall ben explícit. Mentre Carmen eleva i engrandeix progressivament la seva figura, Don José s'enfonsa tot malmetent el seu patrimoni humà.

La reacció final d'assassinar la seva estimada, no deixa de tenir un cert caràcter de grandesa, dins la bestialitat i irracionalitat. No es pot



Kathleen Kuhlmann és Carmen
(Foto: Bofill)

ha tantes Carmen com coneixedors del personatge. Tots tenim la nostra parcel·la personal, patrimonial i sentimental d'aquesta figura gegantina, i tots la valorem segons la nostra pròpia subjectivitat. I a ningú no deixa indiferent. Aquesta és la seva grandesa.

A *Carmen*, Bizet va revelar la *bêtise humaine* en la seva infinita i terrible varietat, com ha assenyalat molt encertadament Henry Lang. Però aquesta "bestialitat" del personatge, tanmateix no ens resulta estranya. Hi trobem, paradoxalment, uns

parlar de venjança sinó més aviat d'intent últim de fer manifest un alè de dignitat davant el fet evident de la total degradació a mans de Carmen. El seu gest, malgrat tot, té quelcom d'alliberador, dins la repugnància que inevitablement ha de provocar considerat en termes de pura racionalitat.

Els altres personatges —fins i tot Escamillo— no deixen de ser comparsses i agents secundaris de la tragèdia. El seu mèrit, o la seva justificació, és el de la seva lògica interna com a tipus humans. Sense aquesta condició de "normalitat" humana i de contrastos tan ben dibuixats —Micaela de Carmen i Escamillo de Don José—, la peripècia dels dos grans protagonistes centrals perdria força i capacitat de convicció.

Bizet va treballar segons un llibret esplèndid de Meilhac i Halévy, basat en la novel·la de Merimée. El compositor francès havia demostrat una clara predisposició per tractar temes exòtics. Recordem les òperes *La fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872) i *El pescador de perles* (1863). A *Carmen* va tenir l'encert de no escriure una música "espanyola" en el sentit més genuí de l'expressió. L'espanyolisme de la seva partitura és molt estilitzat i d'una còmoda comprensió universal. Al mateix temps va estar molt atent als components populars de la trama argumental. A la partitura hi ha una clara dimensió destranscendentalitzadora. La música és transcendent sense deixar de ser mai neta i popular. O de servir els trets populars amb una gran convicció i conseqüència. I això no solament li atorga un encant especial, sinó que constitueix un encert notable en la línia de fidelitat a la vena realista que presideix l'obra. Tanmateix, es tracta d'una composició enormement elaborada. El seu colorisme, la seva vitalitat, la seva capacitat tan exacta per transmetre l'ànima dels personatges és el fruit d'un procés intel·lectual savi i acuradíssim. Hi ha també una gran inventiva temàtica en funció de la riquesa de la peripècia i de la complexitat psicològica dels personatges i de les situacions que viuen.

Carmen va ser una òpera admirada per Nietzsche —que valorava els seus trets passionals— i per Brahms. I també per Txaikowski, que va pronosticar lúcidament que assoliria una gran popularitat malgrat el fracàs de la seva estrena. Fracàs que va acabar de fer més tristos els tres dar-



Espanyolisme a dojo en el muntatge de Núria Espert

ters mesos de vida que li van quedar al seu autor.

Caldrà veure fins a quin punt es compleixen les expectatives que ha desvetllat la versió dramàtica que n'ha fet Núria Espert. Davant d'un títol com aquest hom té la sensació que ja tot ha estat inventat i, per això, el fet que es pretengui donar un nou pas endavant, comporta unes bones dosis d'expectació. I tothom sap que l'artista de l'Hospitalet no té res d'acomodatícia, sinó tot el contrari. En aquest cas s'ha assegurat les espatlles buscant la col·laboració de gran anomenada, com és el cas de l'escenògraf Gerardo Vera, la coreògrafa Cristina Hoyos i la dissenyadora de vestuari italiana Franca Squarciapino. Fins i tot hi apareix la figura inusual d'un "director de moviment".

Com és sabut, aquest muntatge és una coproducció del Teatre del Liceu i el Covent Garden, i l'estrena barcelonina compta amb el suport del Grupo Tabacalera.

Un personatge com el de *Carmen* exigeix, per descomptat, una interpretació important. En aquest cas serà Kathleen Kuhlmann, a qui vam tenir

ocasió de veure al Liceu en una notable interpretació de *La Cenerentola*. A part del fet intrínsec que es tracta d'una gran artista, es fa difícil extreure uns possibles resultats atesa l'envergadura —no cal insistir-hi— d'un paper com aquest i l'exigència d'una molt exacta capacitat per donar bé el tipus. En tres de les cinc representacions serà substituïda per Victòria Vergara, a qui vam tenir oportunitat de conèixer amb motiu de l'estrena de *Cristóbal Colón* de Leonard Balada. Don José serà Neil Schicoff, un excel·lent tenor, capaç d'oferir una interpretació a l'altura del personatge, i el sobredimensionat baix islandès Kristinn Sigmundsson, intèrpret com la Kuhlmann de *La Cenerentola*, incorporará —amb gran distanciament a l'ideal físic— el paper del torejador Escamillo. Adrienne Piezonka i l'anglesa —excel·lent cantant— Susan Chicott compartiran el paper de Micaela. Uwe Mund serà el responsable global d'aquesta versió. És possible que hagi tingut oportunitat de treballar a fons i en condicions còmodes de temps, fet que pot ajudar decisivament a aconseguir un resultat final important.

RUDOLF NUREIEV

Geni de la dansa

per MONTSE G. OTZET

Rudolf Nureiev ha estat en vida un mite de la dansa que creixerà després de la seva mort, comparat al que ha representat la Callas per a l'òpera.

Aquest home, del qual hem pogut veure recentment al Gran Teatre del Liceu l'últim treball coreogràfic, *La Bayadère*, ha inscrit el seu nom amb lletres d'or a la història de la dansa pel fet d'haver estat un cas únic en la interpretació de l'art de Terpsícore.

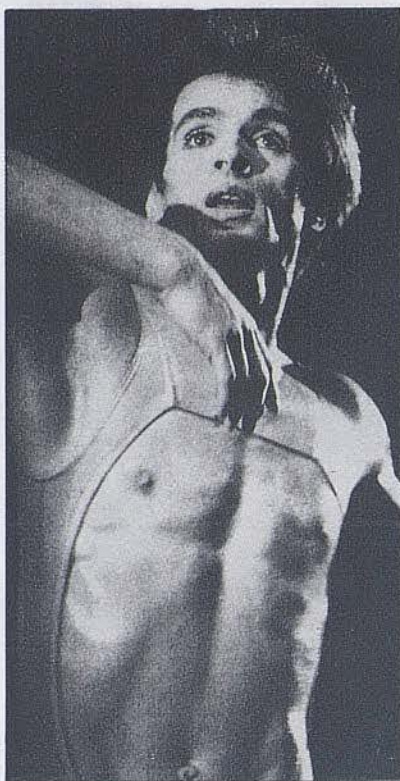
El 19 de maig de 1961 el públic que assistia al Teatre de l'Òpera de París va presenciar l'actuació d'un jove tàrtar, ballarí del Ballet Kírov de Leningrad, que immediatament provocà l'admiració dels assistents. Aquell dia Occident va conèixer l'existència d'un ésser extraordinari que canviaria el concepte de l'home com a ballarí, i que dies més tard sol·licitaria asil polític.

Malgrat que la deserció tingué lloc de manera aparentment tranquil·la, Nureiev confessà que: "Aquell va ser el salt més llarg i sense alè de la meua carrera".

Irene Lidova, escriptora i crítica de dansa, descriu la impressió que causà a Nureiev aquella nit a París després del seu triomf en la variació de *La Bayadère*:

"Donava la sensació de creuar l'escena volant, àgil com una pantera. Aquesta qualitat felina era un dels seus atributs. Aterrava amb lentitud, després s'enlairava de nou amb fogositat, animat per una exaltació contagiosa. Desprenia un magnetisme sensual, que sabia transmetre als espectadors.

"La dansa de Nureiev no té res de femení. Tot al contrari, sempre ha estat impregnada d'una



El geni Nureiev

triomfant virilitat. En els seus ballets els personatges prenen vida, estimen, pateixen, totalment abandonats a l'acció. Home de teatre hàbil, Nureiev sap tenir el seu públic sense alè, l'embruixa, el subjuga, l'enlluerna".

Rudolf Nureiev ha contribuït a fer prendre a la dansa una popularitat i una dimensió totalment insòlites en un art de minories, alhora que va obrir nous horitzons als ballarins, tot alliberant-los de la simple condició de *partenaires* a què es trobaven relegats.

Malgrat que la *jet set* se'l va rifar, Nureiev ha estat un rebel que ha anat sol per la vida, "naixem, vivim i morim sols" confessà un dia, però en la seva trajectòria artística el tàrtar tingué la sort de trobar una extraordinària dona, Margot Fonteyn.

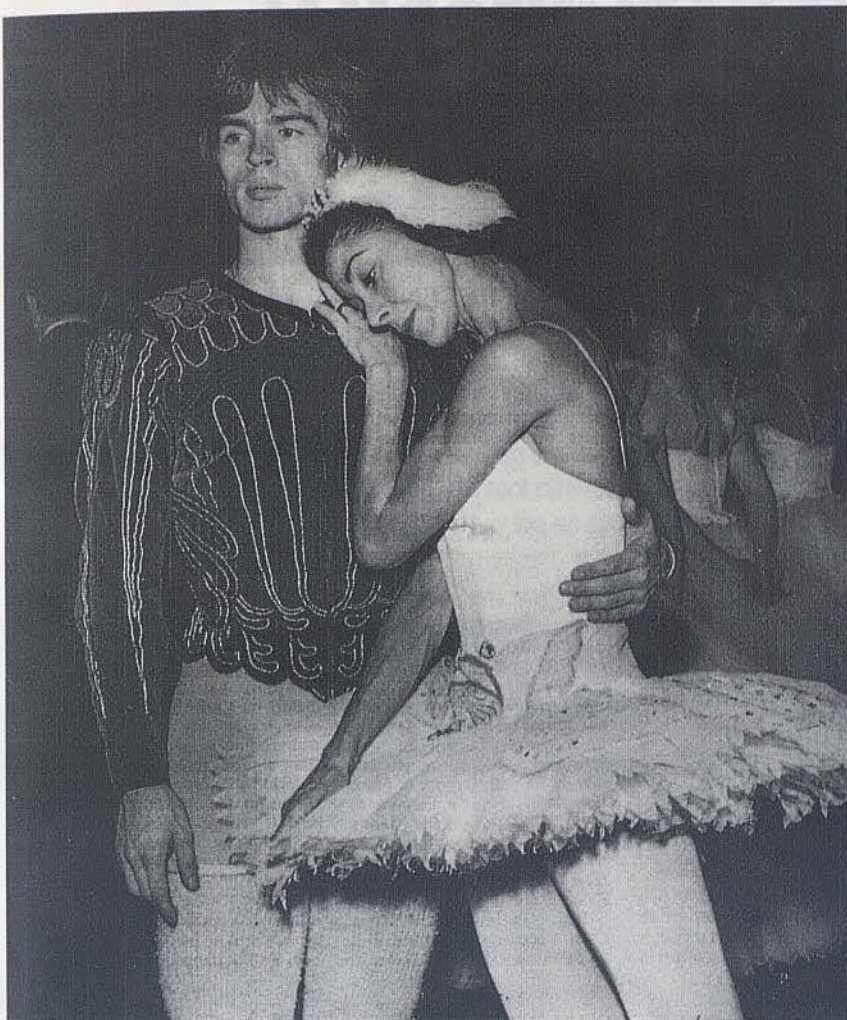
La màgica trobada es produí llavors que la Fonteyn tenia 42

anys i Nureiev només 23. Va ser ella qui va telefonar-li a Copenhaguen per sol·licitar-li que accedís a actuar gratuïtament en una gala en benefici de la Royal Academy of Dancing, i també qui ideà la manera de despistar la premsa londinenca hostatjant Nureiev a l'ambaixada panamenya i al seu propi domicili. Aquella nit Nureiev interpretà el solo que Frederick Ashton va crear per a ell, *Poema Tràgic* de Scriabin, i tres mesos després, el febrer de 1962, la parella de ballarins va fer la seva primera aparició conjunta, i interpretà *Giselle*, amb The Royal Ballet. D'aquesta manera es va produir la unió professional de dos ballarins que quedarà com un dels esdeveniments més explosius de la història de la dansa.

Margot Fonteyn i Rudolf Nureiev van ballar junts durant més de deu anys, i la combinació d'ambdues personalitats despertava l'emoció d'un públic fervorós que omplia els teatres d'arreu del món per veure'ls actuar.

El públic de Barcelona no va ser menys, i aquella nit calorosa de juliol de 1968 ha quedat a la ment de molts barcelonins després de veure l'emotiva interpretació que els dos "monstres" de la dansa van fer de *Giselle*, i del deliri que van provocar en l'execució de l'espectacular pas a dos *El Corsari*.

Llavors que Margot Fonteyn es mantingué més apartada de l'escena, The Royal Ballet va donar l'esquena al ballarí, al geni que va romandre a la companyia entre el 1962 i 1976, i que encimbellà el ballet anglès a un primer pla internacional. En aquells dies Nureiev comentà a Sydney Edward: "El Covent Garden té una muntanya de ballarins i ballarines. I l'únic que puc fer és seure i esperar".



Nureiev-Fonteyn, una parella mítica del ballet clàssic

Però aquest despit va ser el detonant perquè Nureiev no es quedés estancat en el rol de príncep de ballets de repertori, i propicià que el ballarí es convertís en intèrpret dels millors coreògrafs de dansa moderna i contemporània. "He decidit que seguiré la coreografia de tots els coreògrafs moderns que tenen interès en el que jo faig. Tinc curiositat per veure allò que són capaços de fer per a mi".

D'aquesta manera Nureiev interpretà obres de coreògrafs com Glen Tetley, George Balanchine, José Limón, Hans van Manen, Rudy van Dantzig, Paul Taylor, entre d'altres, i també va ser font d'inspiració per a Roland Petit, que va coreografiar per a ell *Paradis Perdu* i *Extasi*; per a Martha Graham, que li dedicà *Lucifer*, i per a Maurice Béjart, que el 1971 ideà l'obra que ha estat la prefe-

rida de Nureiev, *Chants d'un compagnon errant* amb música de Gustav Mahler.

Però els intransigents de la *modern dance* li van retreure que per ser un bon intèrpret d'aquest moviment calia un determinat concepte de vida que ell no tenia. En resposta, Nureiev deia: "Crec que no hi ha dansa d'avantguarda sense un coneixement profund de les tècniques acadèmiques".

Al llarg de la seva vida Rudolf Nureiev s'ha dedicat a muntar versions d'obres clàssiques per a grans companyies, com *El llac dels cignes*, *Raymonda*, *La bella dorment*, *La Bayadère*, entre d'altres, i també a coreografiar obres de creació pròpia, com *Washington Square* i *Cendrillon* que, en general, han rebut dures crítiques per causa del barroquisme i dificultats gratuïtes que aportava Nureiev, que no dubtà

a guarnir i subratllar el rol que ell interpretava.

El 1982 va ser nomenat director de l'Òpera de París, i malgrat que la polèmica també va ser present en aquest període que durà fins al 1989, llavors que el van obligar a cessar el seu càrrec, Nureiev va obrir les portes de l'Òpera a joves coreògrafs, i donà un impuls i gran popularitat a la *troupe* francesa.

El director de l'Òpera de París, Pierre Bergé, que havia tingut fortes topades amb l'artista, confessà després de la seva mort: "La dansa es divideix entre un abans i un després de Nureiev".

De signe Peixos, Rudolf Hame-tovich Nureiev va viure la vida al límit. "Els Peixos són sensuals. Enamorats de l'amor, lleials i deslleials, bons i dolents, perduts en llacs i oceans verds. Els homes són com els peixos, es troben i se separen", digué un dia l'home que va demostrar una gran passió pel mar, la música, els homes, les roses, les obres d'art, per indrets com Barcelona, que citava com "una ciutat fascinant", i per Gaudí, essent les paraules del mateix Nureiev les que descriuen la sensació que va rebre davant de la Sagrada Família: "Em vaig sentir petrificat; aquestes campanes esquincadores, aquest espectacle de pedra; vaig sentir un desig de saltar, de ballar: quin ballet hauria pogut fer allà!".

Quan li preguntaven sobre la seva existència deia: "Considero la meua vida com una progressió lògica: d'un petit poble a l'escola, d'allà a Occident, al món sencer. I després, qui sap? Potser sigui Ícar i voli fins al Sol".

Allà on et trobis, gràcies, Nureiev.

Bibliografia

- Nureiev. By Rudolf Nureiev. Edited by Alexander Bland. Hodder and Stoughton in Great Britain.
- Rudolf Nureiev. Direcció de Gerard Mannoni per Editions de Presse Technique-l'Avant-Scene. París.
- The Concise Oxford Dictionary of Ballet. Horst Koegler.

QÜESTIONARI INFORMAL

Txiki Begiristain: jugador del F.C. Barcelona

Després d'anar als vestidors del Barça durant dos dies consecutius, i d'esperar en total unes quatre hores, vaig aconseguir parlar una estona amb el Txiki. Però he de dir que l'espera valia la pena. Em vaig trobar davant d'un Txiki amigable i molt interessat en la música, i tot i que li agrada més la música moderna, ja que es declara enamorat del rock i de Bruce Springsteen especialment, la influència del seu germà, que és ballarí de ballet clàssic, va fer que comencés a conèixer i estimar més a fons la música clàssica. Aquest carismàtic jugador del Barça afirma que no pot viure sense música.

per **MERCÈ CAMPS DE GISPERT**

– *Relació amb la música?*

– La meua relació amb la música és important. Escolto molta música i la música em dona molt. Crec que ens compenetrem molt bé.

– *Fet musical més llunyà en el record?*

– El concert de Dire Straits que vaig veure a Baiona, em sembla que va ser el 1982, no ho sé exactament, però sí recordo que em va marcar molt, va fer que a partir de llavors continués anant a tots els concerts en directe. Em va agradar molt aquella experiència.

– *Fet musical més recent en el record?*

– El concert de Bruce a París aquest estiu.

– *Podríeu viure sense música?*

– No, no. La necessito. Potser perquè sempre he viscut lluny del camp de futbol i quan anava a entrenar o tornava a casa sempre tenia una mitja hora amb cotxe. En aquells moments sempre m'acompanyava la música.

– *De quina música podríeu prescindir, i de quina no?*

– Prescindiria de l'àcid, i no ho faria del rock.

– *Beatles o Rolling Stones?*

– He viscut més l'època dels Rolling Stones. Dels Beatles he escoltat molt però no he viscut el moment, tot i que potser encara continua. De tota manera, m'apassionaven més els Rollings.



Begiristain, que afirma que no pot viure sense música, és un fervent admirador de Bruce Springsteen

– *Raimon, Serrat, M. del Mar Bonet, Els Pets o Sau?*

– Jo crec que el més conegut fins i tot quan estava fora era Serrat. De M. del Mar Bonet l'únic que conec és el que ha fet de música clàssica per al Ballet Nacional. Nacho Duato l'ha utilitzada per fer unes coreografies. Jo he vist el ballet i per això conec alguna cosa de M. del Mar Bonet.

– *Michael Jackson, Madonna, Prince, Mecano o Luz Casal?*

– Prince. Pel que he sentit és un dels compositors que va avançat al temps. Michael Jackson és més espectacular, però m'agrada més la música de Prince.

– *Bach, Monteverdi o Vivaldi?*

– Vivaldi. Considero que potser és el més alegre.

– *Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler o Bruckner?*

– La veritat és que la música clàssica m'agrada però no en sóc cap especialista. (Sembla que es va espantar amb tants noms, tot i que abans el vaig avisar...). Potser pel que he vist al Liceu de Beethoven, recordo més aquest compositor.

– *Bellini, Verdi, Wagner o Puccini?*

– Home, l'òpera! (Ja torna a respirar tranquil...). Sí que he vist òpera i m'agrada l'òpera, en-

cara que no la segueixo molt. Potser escolliria Verdi.

- Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?

- Els oratoris m'agraden molt.

- Fet musical no plaent?

- El rap, amb tots els respectes, m'agradaria que desaparegués. Potser el heavy, tampoc m'agrada massa però entenc que té els seus afeccionats, però a mi no m'agrada.

- Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

- De Bruce tinc un concert en directe que va fer a Torí, és un disc pirata i m'agrada molt. El Messies de Händel, aquest també el guardaria perquè va ser el que em va iniciar a la música clàssica. I després alguna cosa de música basca..., un cantautor que es diu Benito Erertxundi.

- Un instrument?

- La guitarra elèctrica.

- Una música per morir?

- El Messies de Händel, l'al·leluia quedaria molt "maco".

- Una música per estimar?

- Qualsevol balada. Jo crec que una obra instrumental amb piano seria perfecta.

- Un compositor?

- Andreas Vollenweider.

- Un intèrpret?

- Benito Erertxundi.

- Un esdeveniment musical viscut?

- El primer concert de Bruce, que va ser a Montpeller el 1985. Vaig anar de Sant Sebastià a Montpeller amb l'Agustí Gori. Ens vam fer una bona pallissa amb cotxe, però valia la pena perquè el Bruce només el coneixia en disc i en vídeo; va ser una experiència inoblidable.

- La música és per ser escoltada amb els ulls clucs?

- Depèn de la música. Jo crec que hi ha música que s'ha de veure, sentir-la, viure-la, sobretot el directe. Però també hi ha música, sobretot la clàssica, que sí és agradable escoltar-la amb els ulls clucs, perquè escoltar música t'ajuda sobretot a pensar en altres coses.

- Una experiència musical que us agradaria viure?

- M'agradaria haver viscut el concert d'Amnistia Internacional a Barcelona. Jo ja havia fitxat pel Barça, però per compromisos del futbol no vaig poder assistir-hi i em va saber molt greu.

- Fet sonor no musical que us atreu especialment?

- El soroll de la tempesta, el soroll de la pluja quan cau.

- Fet sonor no musical que re-

butgeu especialment?

- El timbre de la porta quan estic descansant a casa o fent la migdiada. M'és completament insuportable, i també el telèfon.

- La música és una sensació visceral, una vivència sentimental o un incentiu intel·lectual?

- Jo crec que és un incentiu a moure't, a disfrutar, a viure, no diria intel·lectual. La música que jo trió m'ajuda a viure o m'ajuda a disfrutar de la vida.

- Escoltar música..., sol o acompanyat?

- Si vaig a escoltar música prefereixo fer-ho sol. Perquè si estic amb una altra persona m'agrada dialogar. Em sentiria incòmode escoltant música amb una altra persona, sense poder parlar, sense poder comentar. I quan comences a comentar deixes d'escoltar música.

- Una música que mai no us hagi abandonat?

- Bruce. És un amor que mai no es perdrà.

Després de l'entrevista vaig arribar a la conclusió que el Txiki no és només un bon jugador de futbol, sinó que és una persona amb qui et podries passar hores i hores parlant de qualsevol altre tema (això sí, quan ho aconseguixes...).

catunya música / revista musical catalana

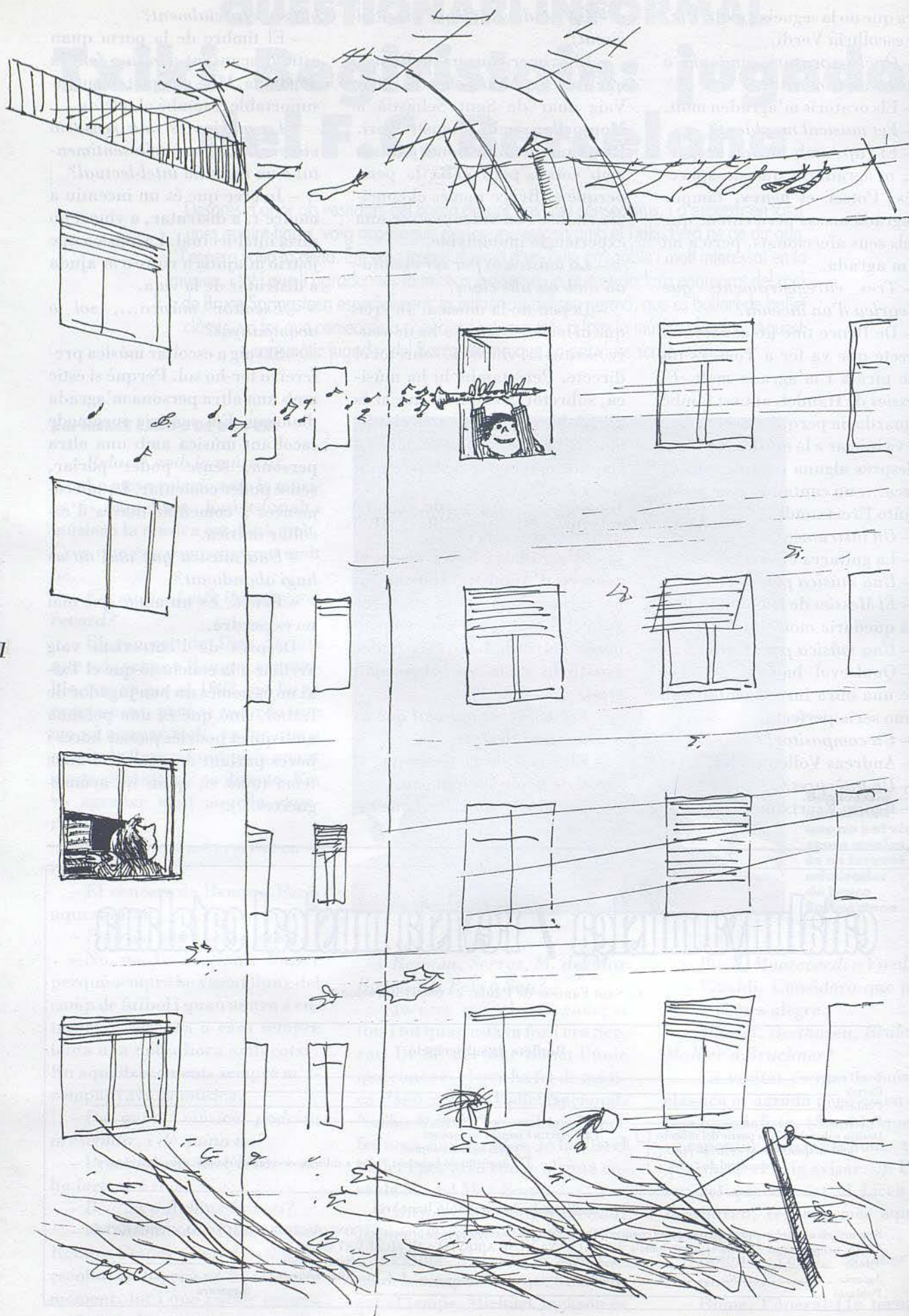
C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

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/libreta 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 _____



CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS
Consell de Cent, 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:

- Amb quina obra lírica debutà Emili Vendrell?
A) El giravolt de maig B) Don Joan de Serrallonga C) Cançó d'amor i de guerra
- L'última representació de *La gazza ladra* amb anterioritat a les darreres sessions al Liceu fou la temporada
A) 1856-57 B) 1866-67 C) 1902-03
- En quina òpera de Mozart se citen temes de l'òpera de Vicent Martin i Soler *Una cosa rara*?
A) Così fan tutte B) Lucio Silla C) Don Giovanni
- D'aquests quatre directors, un és titular d'una orquestra estrangera. Qui és?
A) Víctor Pablo Pérez B) López Cobos C) Edmon Colomer D) Ros-Marbà
- Quin és l'autèntic nom de la cantant de rock Tina Turner?
A) Linda Sue Jackson B) Lea Turner C) Annie Mae Bullock D) Christina Davis

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 febrer 1993.

- B) 1970.
- B) 1968.
- B) Acapulco.
- C) Barcelona.
- B) Los Sirex.

Han estat guanyadors: Josep Castanyer i Bachs (Girona) i Josep Maria Grosso i García (Barcelona)

BUTLLETA DE RESPOSTA
(març 1993)

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

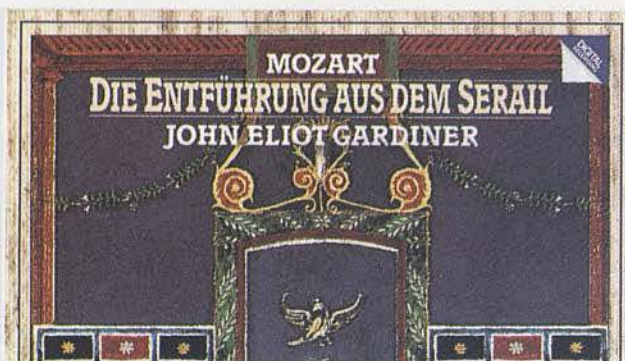
Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



MOZART: Die Entführung aus dem Serail

Stanford Olsen, Luba Orgonasova, Cyndia Sieden, Uwe Peper, Cornelius Hauptmann, The Monteverdi Choir, The English Baroque Solists, John Eliot Gardiner, director. Archiv Produktion, 435 857-2

L'època en què Mozart va escriure *El rapte en el serrall* fou, potser, la més feliç de la seva vida, que en aquest moment era plena de presagis favorables. Acabava d'alliberar-se del jou del seu protector episcopal salzburguès, que ell considerava un tirà, per esdevenir, a Viena, un artista lliure i l'únic artífex de la seva felicitat. Mozart era, als seus vint-i-sis anys, un promès venturós que, si no havia pogut unir-se a Aloysia Weber, la seva gran passió de Mannheim, oblidava, en els braços de Constance —la germana d'Aloysa— que el seu pare no aprovava el matrimoni ni havia reaccionat amb violència davant de la decisió precipitada del seu fill. La joia de la jove parella allunyà momentàniament el presagi de les decepcions que Viena i la seva cort preparaven a l'infant prodigi d'altres temps, des que esdevindria un home madur fins a la data de la seva mort, el 5 de desembre de 1791, després de llargues lluites contra la malaltia i la misèria.

Ara, el 1782, el jove salzburguès acabat d'arribar a la capital assoleix gran èxits amb els seus *Concerts*, però la seva inclina-

ció profunda, després dels triomfs de Milà, el mena cap al teatre. També en aquest terreny li somriu la sort i el seu "Singspiel" alemany, *Un rapte en el serrall*, estrenat el 16 de juliol d'aquest any a Burgtheater, mereix el suport incondicional del públic vienès. ¿Hem de considerar la profunditat dels sentiments que anima la música d'aquesta òpera com una conseqüència de les circumstàncies personals propícies del compositor en aquest moment o bé, d'una manera més general, l'hem d'atribuir al temperament apassionat d'un jove Werther de l'època del "Sturm und Drang"? Les dues coses són certes, ja que el jove compositor, que havia trobat uns accents tan eloqüents per plasmar l'amor de Belmonte i Constance, i, fins i tot, l'acceptació de la mort per part d'aquesta, hauria pogut dir, com el Werther de Goethe: "El meu cor és la font de tota força, de tota benedicció i de tota misèria". Poques vegades Mozart ha cantat l'esponente de la seva capacitat amorosa com en aquesta òpera "turca", d'altra banda ja tenyida d'una filosofia humana, essencialment feta de bondat i saviesa, que reprendrà, nou anys més tard, en el sublim conte de *La flauta màgica*.

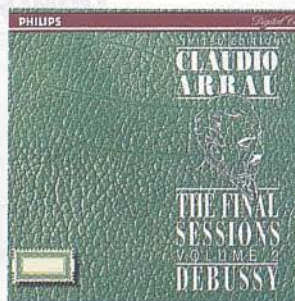
John Eliot Gardiner i els seus grups estables, instrumentals i corals, ens presenten una versió excel·lent que equilibra, com és habitual en les seves versions del repertori clàssic, la fidelitat històrica (perceptible en les peculiaritats tímbriques i en el perfecte balanç dels diversos grups instrumentals) amb una vivacitat remarcable,

no pas gratuïta sinó regida per una musicalitat natural absoluta, més propera a la claredat que al *pathos* abusiu. Stanford Olsen dona vida a un Belmonte d'una línia vocal de gran nitidesa i perfecció, potser massa químicament pura en l'aspecte expressiu; en canvi, la Constance de Luba Orgonasova no és menys perfecta tècnicament, però manifesta un major engatjament personal amb el personatge, sense perjudici de la nitidesa absoluta en els passatges de coloratura; l'adequació al tarannà del personatge també és convincent en la Blonde de Cyndia Sieden i en els papers de caràcter, més convencionals, de Pedrillo (Uwe Peper) i Osmin (Cornelius Hauptmann). Finalment, una menció a la impecable i brillant intervenció dels instruments concertants en l'ària tan singular, "Martern aller Arten". En definitiva, una versió molt acutal i absolutament recomanable!

● Lluís Millet

CLAUDIO ARRAU The final sessions

Volum 1.-Schubert: *Piano Sonata en sol D. 894. Moments musicals* D. 780.-Philips Digital Classics 432 987-2.
Volum 2.-Debussy: *Suite bergamasque, Pour le piano; Sarabanda, La Plus que lente i Vals romantique*. Philips Digital Classics 434 626-2.



Claudio Arrau ha estat un dels prodigiosos pianistes del nostre segle que ha estat en actiu durant més de setanta anys i que recentment ens ha deixat

sense mostrar la menor defallença fins als darrers instants. Backhaus, Horowitz, Gieseking, Kempff i Rubinstein foren amb Arrau els darrers representants d'una generació d'escola bàsicament germànica i per això aquestes últimes interpretacions del xilè pertanyen a la regió del mite, de la llegenda. ¿Com tocava Arrau gairebé als seus noranta anys en aquestes darreres actuacions públiques, el 1990 i 1991? El volum de Schubert s'enregistrà el novembre de 1990 i el de Debussy el gener i març de 1991. Es tracta, per tant, de testimonis de versions històriques i irrepetibles, sobre tot pel sentit generacional que hem esmentat. Pel que pertoca al volum de Schubert, es tracta de les versions serioses, nord-alemanyes, que recorden els grans intèrprets com Kempff o Backhaus. Potser no es tracta precisament de les interpretacions actualment vigents en el marc internacional, que prefereixen un Schubert més vienès, més sofisticat, en el bon sentit del terme. Les versions d'Arrau són profundes, beethovenianes, gairebé, que cerquen la dimensió més transcendent. Si aquí no dubtem sobre una qualificació mínima absoluta de 8, respecte del volum de Debussy cal aplicar el 10 més resolt. Val a dir que el repertori concret que inclou aquesta edició fa referència a obres del període més romàntic i tradicional del compositor, és a dir menys "impressionista" pur, amb menys arabescos i arpegis. Es tracta, doncs, del Debussy del fraseig lent i reposat només a l'abast d'uns pocs privilegiats. Els qui vulguin gaudir d'una versió definitiva de la *Suite Bergamasque* es poden confiar sense reserves a aquesta, que podria ésser el paradigma perfecte del que representa històricament la partitura amb tota exactitud. ● Josep Casanovas

HUGO WOLF: Italienisches Liederbuch (Cançoner Italià)

Irmgard Seefried i
Dietrich Fischer Dieskau.
Pianos: Erik Werba i Jörg
Demus. Deutsche
Grammophon 435.752-2.
Compacte. Sèrie
Dokumente.

Reedició en compacte del "clàssic" que s'edità per primera vegada el 1958 per aquests dos grans artistes, en aquell temps en el punt màxim de facultats i èxits. Dos cantants que fa ja més de trenta anys estan en un instant de superba joventut i eren coneixedors absoluts de la producció d'Hugo Wolf. La Seefried gaudeix de l'acompanyament del seu fidel Erik Werba, mentre que Fischer Dieskau té el de Jörg Demus. El caràcter no "seriat" d'aquest cançoner, sinó el de simple recull sense nexa conductor interior com un dels cicles schubertians, fa que tant l'ordre de les cançons com l'atribució a cantant femení o masculí sigui una qüestió opinable, en especial quan en el recital complet es cerca precisament el contrast de tímbrics. En aquesta edició concreta es deixa a l'especialització de Werba l'elecció de l'ordre i l'atribució en el cas de dubte o indiferència.

Per a molts afeccionats, la presència dels dos cantants llavors joves els retrotraurà també a uns anys en els quals feren coneixença amb els artistes de l'escola austríaca, malgrat els seus orígens alemanys, en aquest cas. Sobretot en la Seefried, residien aquelles destreses interpretatives de coqueteria vienesa, de feminitat que durant molts anys la feren estar al nivell d'una Schwarzkopf, una Stich-Randall o d'una Evelyn Lear. El mateix Fischer Dieskau apareix en aquesta gravació com a por-

tador d'un estil masculí que respon igualment a una època d'or, quan enregistra Albán Berg sota la direcció de Karl Böhm i estava tan lluny encara de les darreres versions de -diguem-ne- maduresa, immerses en un excessiu narcisisme. Aquella sana manera de fer recitals amb l'encís vienès per a Wolf i Schubert és encara sortosament en aquesta reedició documental. Els acompanyants pianístics, modèlics i dignes d'estudi per a les joves generacions. ● **J. C.P.**



MOZART: Sonates per a piano, K. 279, K. 280, K. 311 i K. 576.

Maria João Pires.
Deutsche Grammophon.
435 882-2.

Una mostra perfectament representativa de la literatura mozartiana per a piano sol, que deixa veure l'íntima i miraculosa penetració del compositor amb l'instrument de teclat, en un procés que va dels dinou anys (K. 279, en do major) al penúltim any de la vida del compositor (K. 576, en re major) i que no representa canvis estilístics substancials, llevat de la maduresa d'un equilibri estructural més experimentat, d'una major aridesa en els processos modulatoris o en els recursos tècnics de les seccions de desenvolupament, qualitats que mai no deixen de banda la característica es-

pontaneïtat del gènere, ni la puntual troballa expressiva, ja tan habitual a les sonates primerenques (per exemple, a l'inefable "Adagio" en ritme sicilià de la Sonata en fa major, K. 280) com en les més darreres sonates.

La pianista portuguesa Maria João Pires, ben coneguda i apreciada pel nostre públic, ha acreditat una justificada fama de pianista mozartiana, si bé, òbviament, el seu repertori no es limita al terreny mozartini, en aquest domini, tampoc no és una estilista, en el sentit més professional i restrictiu del terme, sinó que s'encara a l'obra mozartiana, sobre el piano modern, amb unes premisses interpretatives genèricament musicals i des d'un bagatge pianístic essencialment personal. La nitidesa del seu *touché*, que respecta les proporcions sonores pròpies de l'època, s'adiu perfectament amb les característiques de la literatura per al teclat del divuit, i la vivor dels seus recursos expressius, que remarquen la petita dinàmica de la frase musical, deixa intacta la unitat del discurs sense perjudici de la més directa comunicabilitat. ● **Ll. M.**



J.C. BACH: 6 Simfonies op. 18.

Stuttgarter
Kammerorchester, Karl
Münchinger, director.
DECCA, 433 730-2

La confluència de dos factors -l'activitat dels músics i investigadors i la necessitat d'ampliació del

repertori per als concerts i produccions discogràfiques- ha obert nous horitzons als melòmans, als quals s'ofereix en els darrers temps un ventall considerable d'opcions, sobre un conjunt d'obres abans relativament rares, les quals són ara fàcilment a l'abast de la seva consideració. El panorama, tan divers com interessant, del segle XVIII -que configura un esglai molt il·lustratiu per comprendre el pas del barroc tardà al classicisme de Haydn i Mozart- ha estat particularment beneficiat per aquest procés, en el qual els descendents immediats del vell Joan Sebastià Bach (especialment Carl Philip Emanuel i Johann Christian) comparteixen, des de les seves particulars estètiques, un paper significatiu.

L'estil de Johann Christian, el Bach de Londres, influència decisivament el jove Mozart i la qualitat de les seves simfonies de l'op. 18 (des del prisma de la seva configuració formal, del seu atractiu melodisme cantable i de la seva configuració instrumental) avala l'oportunitat d'aquesta influència.

La qualitat clàssica de l'enregistrament, del 1972, de Karl Münchinger amb la seva Orquestra de Cambra de Stuttgart (un conjunt que marcà l'estil d'una època i que avui ens sembla més vigent en el repertori clàssic i pre-clàssic que en el seu concepte del barroc) encara ens aporta un model que s'escolta amb interès i que reflecteix la maduresa d'aquest veterà director alemany ja desaparegut, que ens proposa el paradigma d'una concepció clàssica que defuig els extrems i manté un balanç impecable dels valors expressius i instrumentals d'aquesta música. L'enregistrament conserva una qualitat absolutament suficient, a l'altura de l'interès, no merament històric, d'aquest repertori. ● **A. M.**

GUSTAV MAHLER Simfonia núm. 8

Orquestra Filharmonia sota la direcció de Giuseppe Sinopoli. Philharmonia Chorus i The Southend Boys Choir. Solistes vocals: Cheryl Studer, Angela Maria Blasi, Sumi Jo, Waltraud Meier, Kazuko Nagai, Keith Lewis, Thomas Allen, Hans Sotin. Disc: Deutsche Grammophon. 2 C.D. Digitalstereo 435 433-2.

Comencen a arribar les grans produccions de Sinopoli, director darrerament afavorit per les importants editorials i al qual s'albira un notable futur immediat. Teníem Sinopoli per un conductor bàsicament espectacular, de remarcable ofici però potser més "conductor" que director de gran personalitat creadora, però aquesta rara simfonia-oratori-poema simfònic ens ha semblat prou interessant per revisar aquella creença inicial. Probablement es tracta en realitat d'una mera entelèquia que ha arribat a les sales de concert més per la seva anècdota multitudinària quant a intèrprets, els "mil", que per un interès excessivament real; però el segell Mahler hi és present. Afinitats operístiques que es contraposen, per altra banda, amb un tractament de les veus solistes que no és estrictament escènic ni tampoc poemàtico-simfònic com podien ser les primeres simfonies amb veu del compositor. Més aviat es tracta d'un tractament, segons comentaristes autoritzats, netament instrumental. Sinopoli no ho tenia per tant gens fàcil ni clar per bastir una producció bàsica per a una editorial com la que és autora de la versió que comentem. Diríem que les dues parts de la "simfonia" en qüestió han estat enfocades pel director sota dues òptiques que ens semblen distintes. La

primera part, la del Veni Creator Spiritus, és sens dubte de caire simfònic i la creació de Sinopoli és espectacular, wagneriana i sonora. La segona part, la que és bastida sobre textos de la segona part del *Faust* de Goethe, ens ha semblat en canvi obertament operística, tal com altrament semblen indicar les contínues referències del mateix compositor, que reclamaria un mínim de sentit escènic. En tot cas, en aquesta nova versió ens sembla tenir-la present en uns personatges que hi entren i surten i que actuen en diverses profunditats. L'elenc actuant és jove en quasi la seva totalitat i pertany a una generació actual de primeres figures. Tres sopranos ben conegudes resolen dificultats extremes en la regió aguda: Cheryl Studer, Angela Maria Blasi (atenció a aquestes dues) i Sumi Jo. De les contralts no calen especials referències perquè les encapçala Waltraud Meier, seguida de Kazuko Nagai. Un baix ben conegut com Hans Sotin sembla avalar la tesi operística enfront dels dos oratoristes del moment, el tenor Keith Lewis i el baríton Thomas Allen. ● J.C.P.

HAYDN: Simfonies núms. 100 i 104 ("Militar" i "Londres").

Orchestra of the 18th Century. Frans Brüggen, director. PHILIPS. Digital Classics. 434 096-2

Cal considerar l'arquètipica dimensió gegantina de les millors simfonies de Haydn (com és el cas de les dues que omplen aquest disc compacte), injustament relegades en l'escala de la popularitat per la suggestió del fenomen mozartian. En aquest cas, la realització de Frans Brüg-

gen amb la seva Orquestra del Segle XVIII (un conjunt d'autèntica elit entre els de les seves característiques i en el qual l'especialització no és sinònim de rutina), és a l'altura de la representativitat d'aquest repertori i aconsegueix un punt àlgid d'equilibri entre l'objectivitat dissecada d'algunes versions anomenades històriques i aquell tremp personal que confereix un hàbit de superior categoria a les versions que podem considerar autènticament transcendents.

La musicalitat que Brüggen transmet al seu conjunt posseeix, certament, una lleu marca d'austeritat (més patent en els enregistraments que en una audició en viu), no pas fruit d'una sequedat interior sinó del rigor i la serenitat d'una concepció interioritzada no pas mancada de flama, substància, vitalitat i profunditat. Tot això sense comptar aquell equilibri col·lectiu de les famílies instrumentals propi de les execucions amb instruments històrics, els quals, en aquest cas, exhibeixen també una perfecta entonació i una precisió superior en els atacs dels instruments d'alè i en el fraseig de la corda. En suma, una versió de referència, absolutament recomanable. ● L. M.

Music from the time of Elizabeth I

The Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
Editions de L'Oiseau-Lyre

Aquest enregistrament format per obres del voltant del període de la reina Isabel I d'Anglaterra (1558-1603) s'inclou dins de la reedició de vells títols en formats nous. La gravació del disc s'esdevingué el 1978 i encara que la música enregistrada és molt més anti-

ga, els quinze anys d'antiguitat se'ns fan més que evidents. En escoltar-lo ens adonem que la interpretació de la música antiga ha evolucionat llargament pel que fa a aspectes estètics, i això ho podem interpretar des de dos punts de vista; el primer és que el *revival* de la música antiga és encara tan relativament jove que en qüestió d'uns quants anys la moda canvia, i el que es creia com a bo passa a ser antiquat. El vessant positiu serà, doncs, que amb aquests canvis cada cop gaudim de versions més acurades i professionals que s'allunyen de l'*amateurisme* dels primers anys.

La veritat és que en els primers anys i per comparació amb la música clàssica i romàntica, la música barroca s'interpretava sovint amb un cert aire naïf, que la feia més simple i assequible, però que al mateix temps donava una imatge falsa al cent per cent. És la posició en què sembla trobar-se Hogwood el 1978. Les obres instrumentals són excessivament conservadores a nivell expressiu i la manca de varietat les col·loca molt lluny de les possibles millors interpretacions.

Pel que fa a les obres vocals, l'elecció d'un repertori mixt format tant per obres cultes com populars, fa que la claredat estilística no estigui sempre assegurada. Hogwood opta en moltes de les obres populars per les típiques versions de taverna, les quals converteixen la música en un mitjà expressiu de caire més aviat folklòric encara que molt entroncat amb la tradició musical anglesa de l'època tractada.

Per finalitzar, sols cal afegir que criticar una versió de l'any 78 em sembla avui dia un xic buit de contingut i sentit. En tot cas hauríem de preguntar-nos sobre la utilitat de les reedicions d'interpretacions antigues sota una aparença de novetat. ● Josep M. Saperas

LA FADA

Enric Morera

ÒPERA A CATALUNYA
AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

1993. Vè. Cicle



Primera part

Música simfònica, coral i dansa d'Enric Morera



Segona part

La fada

Òpera en un Acte

Música d'Enric Morera

Lletre de Jaume Massó i Torrents

**Rosa Nonell, Conrad Gaspà, Rosa Mateu, Àngel Òdena,
Josep Pieres, Joan Ribalta i Ramon Pujol**

Director d'escena **Miquel Górriz**

Escenografia i vestuari **Jordi B. Llahí**

Coreografia **Joan Tena**

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS • COR DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Director **Josep Ferré**

Producció **Amics de l'Òpera de Sabadell**

Direcció General **Mirna Lacambra**

Lloc

SITGES, Teatre Prado - 30 de gener

SABADELL, Teatre La Faràndula - 3 i 5 de febrer

REUS, Teatre Fortuny - 9 de febrer

LLEIDA, Teatre Principal - 11 de febrer

MATARÓ, Teatre Monumental - 6 de març

Amb el patrocini de

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

 Banc Sabadell

Ajuntament  de Sabadell

 
TELEVISIÓ DE CATALUNYA, SA

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

