catalunya música revista musical catalana
MAIG 1993 NÚM. 103 PREU: 425 PTES

RICARD VIÑES (1875-1943)

BIBLIOTECA



El pianista català més universal

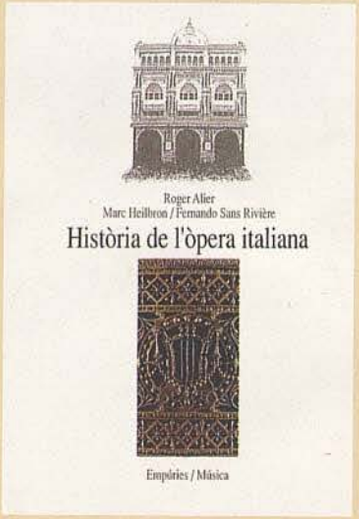


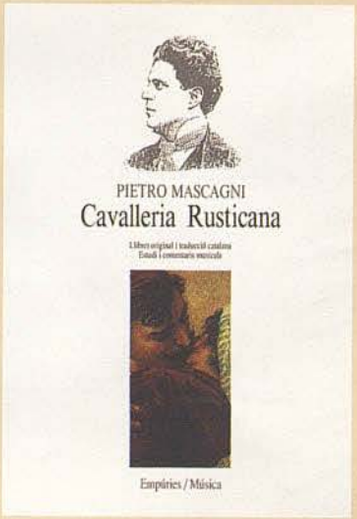
GERHARD GRENZING

L'orgueneria com a art

4t. i 5è. PIS, EL LICEU MÍTIC

NOVETAT







EMPÚRIES / MÚSICA

La col.lecció més completa de llibres i llibrets en català.
En preparació: Carmen • Madamme Butterfly
Lucia di Lammermoor • Hª de l´Opera alemanya
Diccionari discogràfic de Cantants i Directors

103

catalunya música

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 103. MAIG 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

Preimpressió: **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, MONTSERRAT BERGADÀ, MERCÈ CAMPS DE GISPERT, XAVIER CASANOVAS-DANÉS, JOSEP CASANOVAS, JAUME COMELLAS, RICARD GILI, NINA GUBISCH-VIÑES, CARLES LOBO, TERESA MARTÍNEZ, MÒNICA MONTORIOL, XAVIER MONTSALVATGE, MONTSE G. OTZET, VICTÒRIA PALMA, ORIOL PÉREZ I TREVIÑO, DAVID PICÓ S., JOSEP M. SAPERAS I FRANCESC TAVERNA-BECH.

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

SUMARI

revista musical catalana

BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

EDITORIAL

5 *Els "altres" concerts*

PANORAMA



6 *Els aficionats a les altures del Liceu. Una nit a l'òpera*
per Teresa Martínez i Mònica Montoriol

14 *Mikrokosmos: Paloma O'Shea o el senyoriu d'un mecenatge*
per Pere Artís

17 *Del seu affm.: Sra. Barbara Hendricks*
per Jaume Comellas

18 *Espectacularitat amb Mahler*
per F. Taverna-Bech

19 *Impressions sobre impressions*
per J. C.

20 *Elegància i poc contingut*
per X. Casanovas-Danés

21 *Els violins de l'Elvis, al Palau*
per David Picó S.

22 *Dizzy Gillespie. Les galtes del* be-bop
per Ricard Gili

TEMA

25 *Ricard Viñes, un nom a recuperar*



26 *El pianista compromès*
per Montserrat Bergadà

36 *L'amistat amb Debussy i Ravel*
per Nina Gubisch-Viñes

41 *Un veritable català universal*
per Xavier Montsalvatge

MUSICALIA

42 *Gerhard Grenzing. La poètica de l'orgueneria*
per Helena Bayo i J. C.



46 *Catalunya Música proposa. J'aime*
per Victòria Palma

47 *Música religiosa en la maduresa de Stravinsky*
per Carles Lobo

48 *El cicle Música del Segle XX canvia d'organitzador*
per C.L.

49 L'Orfeo *de Monteverdi en el llindar de la història de l'òpera*
per J.C.C.

50 El tricorn. *Col·laboració de Picasso amb els Ballets de Diaghilev*
per Montse G. Otzet

52 *Qüestionari informal. Josep Cuní*
per Mercè Camps de Gispert

SCHERZANDO 54 **per Cesc**

CONCURS 55

DISCOS 56

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 París

Sergei Dorensky
Solista internacional, professor del Conservatori Txaikovski de Moscou, professor del Mozarteum de Salzburg

Germaine Mounier
Professora del Conservatori de Música de París, 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 París

Alvaro Pierri, *guitarra*
Solista internacional, 1r Premi del Concurs de Guitarra de París, professor de la Magill 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 currículum 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

JM TdM
Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí
Apartat 70
17247 Torroella de Montgrí
Tel. (972) 75 83 96
Fax (972) 76 06 48

Col.labora

The British Council
KAWAI
JORQUERA PIANOS VICTOR JORQUERA
Institut de Batxillerat de Torroella de Montgrí
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Patrocina

Ajuntament de Torroella de Montgrí
MINISTERIO DE CULTURA
CONSELL COMARCAL DEL BAIX EMPORDÀ
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
Diputació de Girona
FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

Degut a un error de compaginació, en els darrers anuncis en premsa dels X Cursos Internacionals de Música, el nostre col.laborador **JORQUERA PIANOS-VÍCTOR JORQUERA**, apareixia sota el logotip i la denominació d'una empresa totalmente aliena. Lamentem les molèsties que això hagi pogut ocasionar.

Els "altres" concerts

El tòpic dels arbres que impedeixen veure el bosc és d'una virtualitat i validesa indiscutibles, que els fets quotidians ens recorden amb insistència tossuda.

En aquest cas ens referim als arbres, tan esvelts i poderosos, que constitueixen els esdeveniments musicals de gran relleu protagonitzats pels noms més encimbellats i en els marcs més sumptuaris. Arbres cada dia més alimentats i engreixats per una dinàmica comunicacional que potencia el seu protagonisme social, no sempre en justa correspondència amb la seva substantivitat més autèntica.

Tanmateix, la vida musical, de casa nostra i d'arreu, és molt més que això. Molt més que una colla de noms rutilants i afalagats. Molt més que unes manifestacions aparatoses i molt més també que els grans formats de produccions magnificents. Feliçment, cal anar més enllà d'aquest món enlluernador i potent per trobar també una altra vena, més amagada, més somorta, menys perceptible, però, tanmateix d'una importància indiscutible. Una vena que sovint flueix externament i que dóna uns senyals de vida d'una significació considerable.

En aquests moments estem constatant a casa nostra, no solament al melic català que és Barcelona, unes respostes importants per part del públic a cicles i concerts que es mouen ben al marge dels descrits al principi. Cicles com "Els diumenges al Palau", els que protagonitzen els solistes de l'OCB al Saló de Cent, els de Joventuts Musicals a la Casa Elizalde, per no esmentar el de la Banda Municipal, estan ajudant a vertebrar un conjunt d'activitat musicalment substant i que s'està obrint pas amb una força, no podem dir sorprenent, però sí molt satisfactòria.

No és la primera vegada que advertim que, un sistema musical poderós i saludable, exigeix una concreta complexitat de components i que la preeminència abassegadora d'una mena d'aquests, per molt espectacular i magnificent que sigui, a la llarga no ho pot ser tot. I amb això no pretenem pas negar la importància d'aquests tipus de manifestacions ni la seva dimensió o funció sovint de locomotora amb la capacitat d'esquer, incitació i al·licient de cara a mobilitzar altres formes d'actuar i també àmplies masses d'espectadors.

Per això, en definitiva, hem de saludar amb satisfacció que el nostre medi natural consolidi una línia d'actuació cada dia més madura amb l'horitzó posat en un ideal pluridisciplinar ben espès i ric, el qual, tanmateix, hem de reconèixer que encara queda llunyà.

ELS AFICIONATS A LES ALTURES DEL LICEU

Una nit a l'òpera

Evidentment no era la primera vegada que anàvem al Liceu, però sí la primera vegada que pujàvem a les altures del Teatre. Sempre s'ha dit que al 4t. i 5è. pis del Liceu hi ha "marro". Bé, hi ha molts tòpics respecte als pisos alts del Liceu i els seus habituals, els quals en part són certs pel que fa a la passió amb què es viu l'òpera i el compromís conscient a l'hora d'opinar sobre unes veus concretes. De fet, aquesta atmosfera i tipus de públic apassionat i compromès concentrat principalment als pisos alts respon a l'ambient que es pot trobar a qualsevol teatre d'òpera de llarga tradició, com pot ser el mateix Liceu o la Scala de Milà. Però no volem establir tòpics i sí volem aclarir que, d'aficionats compromesos, n'hi ha a totes les butaques del Teatre, que n'hi ha de joves i de no tan joves, i que actualment no té res a veure amb la butxaca el fet d'estar al 4t. o 5è. pis, sinó que respon a una qüestió de cor i de tradició personal o familiar, principalment.

Per conèixer com és l'ambient que es respira a les altures del Liceu vam assistir a quatre funcions: dues d'*Anna Bolena* i dues de *Lohengrin*. Sens dubte, l'elecció fou afortunada perquè, segons els aficionats que han parlat amb nosaltres, aquestes dues òperes són, juntament amb *Il trovatore*, els únics títols interessants de la temporada.

per TERESA MARTÍNEZ I MÒNICA MONTORIOL

Dia 9 de novembre de 1992. Dos quarts de 9 del vespre. La Rambla es col·lapsa. La Guàrdia Urbana organitza la comitiva de taxis i cotxes particulars que esperen descarregar els passatgers davant la porta principal del Liceu. Paral·lelament a aquest excitat moviment a la Rambla, un altre rebombori es produeix al carrer de Sant Pau, més enllà del número 1 bis. És l'altra entrada del Liceu, la que fa accedir al 4t. i 5è. pis. Les escales del carrer de Sant Pau s'omplen d'espectadors assidus, novells o inconstants. Tots s'enfilen fins als pisos superiors on la distància del sostre a la butaca és 20 vegades inferior que de la butaca a l'escenari. Estrena d'*Anna Bolena*, de Donizetti (torn B). Canten la soprano Edita Gruberova (Anna Bolena), Albert Dohmen (Enrico VIII), Eugenie Grunewald (Giovanna Seymour), Stefano Palatchi (Lord Rochefort), Itxaro Mentxaca (patge Smeton), Antoni Comas (Sir Harvey) i el tenor Fernando de la Mora, que per indisposició, és substituït per Josep Bros (Lord Riccardo Percey), que debuta al Liceu. Dirigeix l'orquestra Richard Bonynge.

Oh!, la Gruberova

Tres quarts de 9 del vespre. El guarda-roba, l'acomodador, el primer timbre d'avís..., es troba el lloc..., es té la primera perspectiva de l'escenari i de la resta del Teatre. Les cortines vermelles, la gran L, murmuris, comentaris..., el segon avís. Mires cap avall i veus el fossat dels músics i la platea en vertical. Repasses el programa..., l'últim avís... S'apaguen els llums..., surt el director..., primers aplaudiments de la nit... Comença la funció.

Hem parlat amb cinc aficionats a la veu humana com a instrument musical, que viuen l'òpera amb passió i gairebé com si fos una religió. Són assidus al 5è. pis de fa molts anys... Són Santi Vela (49 anys, arquitecte, fa 35 anys que va al Liceu), Vicenç Adell (51 anys, professor d'institut, fa 35 anys que va al Liceu), Joaquim Ulldemolins (28 anys, botiguer, fa 13 anys que va al Liceu), Imma Marchena (30 anys, treballa en un despatx, fa 10 anys que va al Liceu), i Jordi Llebot (38 anys, ATS, fa 22 anys que va al Liceu).

Fervents "caballistes" i "tebaldistes" per principis i convicció, podem dir que tots cinc pertanyen al sector d'aficionats més compromesos del Teatre. Posseeixen una memòria admirable que no dubten a utilitzar a l'hora de remembrar detalladament el primer cop que anaren al Liceu i qualsevol fita de la història del Teatre. Preo-



El sostre del Liceu és molt a prop del 4t. i 5è. pis

cupats constantment per la seva afició a la lírica, posseeixen també una extensíssima col·lecció de discos (compactes i de vinil) i vídeos operístics, és clar, i viatgen de tant en tant a altres teatres europeus i espanyols. Enyorats de les veus de "l'època Pàmies" i dels primers deu anys del Consorci, aquests aficionats encara s'indignen quan recorden i pateixen que les localitats de general al 4t. i 5è. pis han estat numerades.

Som al 5è. pis lateral (a l'esquerra mirant vers l'escenari), a primera fila. L'escenari es veu prou malament i si no et toca una làmpada al davant encara pots anar trampejant-ho (ens ha tocat la làmpada). És molt incòmode. Les cames, no les podem possar bé perquè hi ha una mínima distància entre la butaca i el que és el balcó, per entendre'ns, i és inevitable canviar de posició a cada moment. Això provoca un petit concert particular, perquè els seients són de fusta i no estan lubricats. A més, s'hi afegeix el soroll dels qui arriben tard.

– Vicenç: ***És una zona deixada de banda... La primera condició per no fer soroll és que un cop començada l'obra no entri ningú..., ho sento molt. Quan una persona es queda quatre cops al carrer, ja no fa tard.***

Si afegim a aquests sorolls les inevitables estossegades de tots els constipats del Teatre i els "xiiiiiits" dels qui els fan callar... El mal d'esquena, de cames i coll es pot anar pal·liant si et poses dempeus de tant en tant sense perill de caure, perquè al 5è. pis hi ha barana (al 4t. no). L'escenari, com dèiem, es veu "en picat", de la meitat en avall, i el sobretitulat es veu bé si no tens una làmpada davant... Però tots aquests inconvenients són oblidables quan sents les veus i la música. Efectivament, tal i com ens havien dit, l'acústica és excel·lent, al 5è. pis.

– Jordi: ***Jo havia estat a l'amfiteatre i puc dir que d'allà al 5è. pis la sonoritat canvia completament. Les veus grans, com la Marton o l'Obratzova, a baix se senten com sordes. La veu et sobrepassa per sobre de l'orquestra i les primeres files i passen cap amunt. I les veus petites tenen una sonoritat que no ho és. A dalt, la veu petita arriba i la veu gran té més sonoritat.***

– I l'acústica entre el 4t. i el 5è. pis també és diferent?

– Santi: ***No... és la mateixa. A ambdós pisos és extraordinària, més que a la platea.***

Són tres hores i mitja d'*Anna Bolena*. Els primers bravos de la nit (millot dit, els brams entusiastes), se'ls emporta la Gruberova a la segona ària. Aquests vénen principalment del 4t. i 5è. pis.

– Hi ha diferències entre l'aficionat del 4t. pis amb el del 5è. pis?

– Santi: ***Són dos grups molt diferenciats... Cadascú està orgullós de ser d'un pis o de l'altre. Habitualment no es barregen, però són tan aficionats, tan apassionats, tan lluitadors i tan compromesos els uns com els altres.***

– Les diferències, les marqueu vosaltres mateixos?

– Santi: ***Les diferències es fan... Jo vaig al 5è. pis perquè és infinitament més còmode... El 4t. pis queda molt baixet de sostre...***

Quan acaba el primer acte tots el cantants surten a saludar tres vegades. Tots aplaudeixen amb entusiasme, fins i tot els mateixos músics.

La gent que avui freqüenta el 5è. pis és molt variada (de fet, sempre ho és). Hi ha gent jove, madura i madureta. Homes i dones per un igual, i tots vestits correctament. És difícil fer una classificació, encara que, potser, es veu gent més jove que madura.

– Santi: ***Gràcies al senyor Milos Forman, que va fer la pel·lícula* Amadeus, *el dia que van fer el* Rèquiem *de Mozart, el desembre del 91, al Teatre del Liceu el 90% de la gent del 4t. i del 5è. pis eren adolescents que mai a la seva vida no havien sentit Mozart.***

– Imma: ***Sí, ara tothom parla d'òpera...***

– De quina manera vosaltres constateu aquesta moda?

– Jordi: ***Jo vaig començar a treballar en un hospital al mateix temps d'aficionar-me a l'òpera. Per a mi fou una afició molt forta des del principi. I a la feina, els metges i tothom, em deien: a tu t'agrada l'òpera?, doncs vaja!, allò!, quina merda!, això no hi ha qui ho aguanti!... Em posaven verd. I això va durar fins que s'ha posat de moda. Ara, tots els qui m'havien tirat l'òpera per terra i deien que jo estava guillat m'estan demanant entrades a dojo per al Liceu... Tinc tot l'hospital abonat: coronàries al 4t. pis, infermeres al 5è. pis...***

En l'entreacte (l'únic) pràcticament tothom surt al passadís a comentar de manera exclusiva la "jugada" del primer acte. Molts prenen possessió de la saleta on hi ha les màquines de les begudes, i molts s'han endut l'entrepà de casa embolicat amb el paper d'alumini. La saleta també és el "fumador". Hi ha cinc japonesos (tres noies i una parella).

Nosaltres parem l'orella, de la manera més dissimulada que podem, per sentir els comentaris dels aficionats. Unes senyores diuen: *–Avui sí que* disfruto... *perquè ja era hora!* (es refereix a la presència de la Gruberova, és clar). *–La Gruberova està fantàstica. –En Ricardo* –Josep Bros– *té una veu bonica però no massa educada.* Molts llegeixen àvidament el programa de mà.

Cadascú se sent orgullós de pertànyer al 4t. o 5è. pis

Un noi jove diu: *Divendres, dimecres, dissabte... hi tornaré.* Un home diu: *He vingut a veure la Gruberova. Molt bé, molt bé.* Una senyora diu: *La trobo una mica estrident* –la Gruberova– *però és fantàstica!*

– Per què era tan esperada la Gruberova? És que ja no en queden, de grans veus?

– Vicenç: ***Jo crec que, de veus, sempre n'hi ha. El que segurament no hi ha són mestres, i després... avui dia l'òpera està tan de moda que a tot arreu se'n fa i els cantants que surten en tres anys ja estan cremats, moltes vegades. Fan la carrera molt ràpidament i això en certa manera és negatiu.***

– Joaquim: ***Crec que el problema més greu és que s'ha trencat la gran tradició. Quan hi havia Maria Caniglia darrera vingué Renata Tebaldi i després la Freni. Hi havia una manera de fer que s'evolucionava. Qui és l'hereva d'aquestes dones?... L'òpera s'ha convertit en una moda, que és el pitjor que li podia passar, i la gent s'ha adonat que dóna diners. Hi ha cantants que abans de debutar en un escenari ja han enregistrat discos. Te'ls venen.***

En un grup de tres amics (creiem que són amics), un d'ells comenta: *Jo crec que encara pot estar millor* –la Gruberova, és clar–, *és la primera* (Anna Bolena)... Els altres són del mateix parer: *Pot donar més de si perquè avui és el primer dia.*

– Vicenç (ell era un dels tres): ***La segona i la cinquena van ser les millors. La tercera i la quarta les més fluixes. Sí, la quarta fou la més fluixa* (cap dels cinc no es va perdre ni una "Gruberova").**

Més enllà un sentencia: *La música és tan maca!*

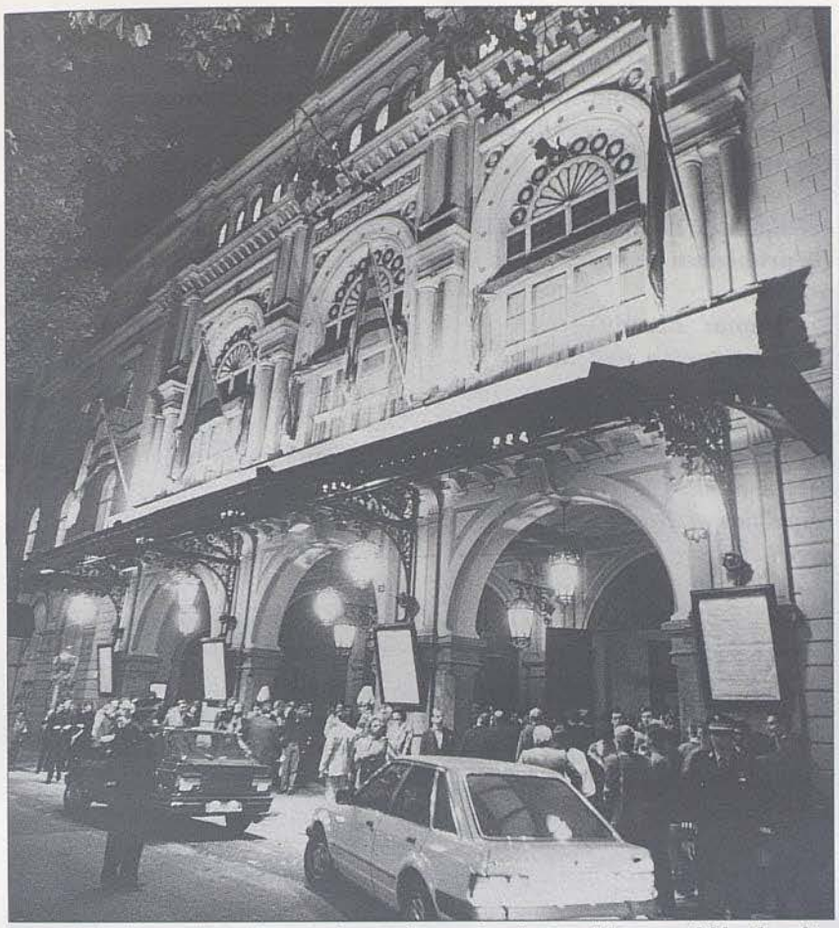
Som de retorn a la sala. El nostre veí de fila, un senyor madur que parla castellà amb un accent lleugerament andalús ens comenta: *La mezzo* –Grunewald– *és nueva, pero bien. Recuerdo la Gruberova en* Lucia... *es fantástica. Se la suponia en el Metropolitan haciendo* Semiramide, *pero está aquí.* Nosaltres insistim en el tema de la mezzo-soprano i ens diu: *Como hace el papel de mala parece que la gente no reacciona, pero lo hace muy bien.*

– És veritat que els aficionats del 4t. i 5è. pis són realment gent entesa en òpera, fanàtics de la veu, que sempre són els que protesten...?

– Joaquim: ***Tot això són tòpics... Sí, és cert, d'entrada, que la gent dels pisos alts és la més cridanera, però també és cert que als pisos alts es viu l'òpera amb més passió. Potser és perquè es requereix més sacrifici i això vol dir que hi ha un interès.***

– Vicenç: ***De gent entesa, n'hi ha a tot el Teatre. El que sí es pot dir és que la gent que va a general, que fa cues i que aguanta hores, realment ha de tenir afició. De vegades anar al Liceu és com una excursió d'alta muntanya.***

Comença el segon acte. Quan surt Bonynge rep bravos. L'òpera continua. Arriba l'hora de la mort d'Anna Bolena. És una ària



Sempre es fa necessari organitzar el trànsit a la Rambla quan hi ha funció al Liceu

molt emocionant que acaba amb la comdemnada estirada a terra amb la faldilla del vestit vermell escampada harmoniosament al voltant de la seva figura (des de dalt sembla una flor). I aquí el Liceu esclata. Els bravos són els més entusiastes de la nit, bravos que parteixen principalment, no caldria sinó, del 4t. i 5è. pis.

– Hi ha diferència de criteris, de tendències cap un o altre cantant, molt marcats entre els aficionats dels pisos alts?

– Santi: ***A la gent del 4t. i 5è. pis els agrada els grans cantants, i passa una mica de les escenografies... Bé, evidentment que ens agradaria tenir grans escenografies, però entre això i un gran cantant, tots dos pisos ens decantem pel gran cantant, sens dubte!***

Des d'un sector del 5è. pis un grup d'aficionats crida a tot pulmó: *Edita!*, *Edita!* La resta del Teatre aplaudeix.

– Vicenç: *L'*Anna Bolena ***s'ha omplert cada dia perquè hi havia una figura que sublimava l'espectacle, encara que la resta del repartiment no era gran cosa... Estic d'acord que no es pot basar una representació en una veu, però tenint en compte que avui dia n'hi ha poques, de veus, benvingudes les que encara queden.***

– Santi: ***Per a mi la Gruberova és avui dia la cantant més important del món..., avui, demà no ho sé. Avui és la més perfecta. Evidentment, si comparem Edita Gruberova amb Joan Sutherland... La Sutherland quan era gran era molt més gran que la Gruberova avui.***

El debutant Josep Bros també ha rebut bravos malgrat que se li ha trencat la veu.

– Com valores Josep Bros?

– Vicenç: ***Molt musical. Em va agradar molt com cantava, però crec que encara està una mica verd. Penso que un excessiu entusiasme pot ser negatiu. Si en Bros no fos una persona molt sensata com diuen que és, li podria fer mal un èxit, de sobte.***

– Santi: ***Magnífic... És un cantant a qui cal ajudar, i la gent que el porta farà molt bé d'ajudar-lo, perquè és un cantant que s'ho mereix...***

S'ha acabat. Aplaudiments i bravos per a tothom (no tan entusiastes com durant la representació), menys per a Albert Dohmen (Enrico), que rep una petita protesta des del 5è. pis.

– Podem parlar de grups d'influència entre els aficionats dels pisos alts?

– Vicenç: ***Jo diria que sempre han existit i que s'han polaritzat entorn de la devoció per un cantant concret. Un grup funciona sempre entorn d'un ídol. En els darrers temps hi ha hagut friccions entre grups que són més exigents i grups que voldrien que tot es trobés bé. Hi ha gent a qui han semblat malament les protestes. De fet, a nosaltres no ens ho regalen, sinó que paguem l'entrada com tothom.***

Des de l'extrem dret del 5è. pis cau un gran ram de flors (direcció Gruberova, és clar) que erra la trajectòria i cau al fossat dels músics. El violinista tocat el dóna a l'Edita. Mentre el Teatre es va buidant, els cantants surten a saludar vuit vegades. Només queden unes trenta persones a la sala aplaudint-los.

– D'aficionats, aficionats, n'hi ha per tota la sala...

– Santi: ***Sí, la gent està repartida. Però de gent que estimi realment l'òpera i la tingui com una passió, n'hi ha poca... No crec que passin de 50 o 60 persones... i al Teatre n'hi caben més de 3.000.***

Baixant les escales els comentaris sobre l'Edita són ben vius. Tothom està ben content.

La mateixa història

Dia 17 de novembre de 1992. Tercera funció d'*Anna Bolena* (torn A). Hi ha el mateix repartiment, només que Fernando de la Mora ha tornat (nosaltres encara no l'havíem vist). Som altre cop al 5è. pis, aquesta vegada just enfront d'on érem l'altre dia, és a dir, al lateral dret mirant a l'escenari.

Pel que fa a les reaccions del públic durant la funció, són una repetició de les del dia de l'estrena. Malgrat tot, avui notem més passió. Al 5è. pis hi ha més gent que el dia 9 i veiem que avui també hi ha molta més gent jove. A l'entreacte tothom està eufòric. Una dona no pot reprimir-se i exclama: *Avui sí que* disfruto.

Anem al lavabo de senyores, lògicament. Ara sabem que al lavabo de dones es poden escoltar comentaris ben sucosos: *– ...ni la Caballé en els millors temps ens havia fet* disfrutar *tant! – ...quina veu!... –...la representació no m'agrada... sembla el teatre... – ...estic feta un quatre...* Aquest darrer comentari fa que la conversa derivi cap a temes relacionats amb pròtesis, operacions, malalties i infeccions.

Abans de tornar a la sala fem una petita incursió al 4t. pis. Al passadís no hi gaire gent (n'hi ha més a les escales, encara que també a les escales es pot fumar...) i l'ambient no és gens eufòric. De fet, gairebé no parla ningú. Per cert, aquí, a la saleta del passadís, hi ha un bar amb barra i cambrer.

La funció ja ha acabat i es repeteix la història amb els bravos i les protestes al rei Enrico. Observem que hi ha gent que també hi era el dia de l'estrena. Ens decidim a abordar algú per demanar-li una entrevista.

– Perdona... Hem observat que tu hi eres, a l'estrena. Ets d'aquests que ve cada dia?

– *Mentre canti la Gruberova, sí.*

– Mira, estem fent un reportatge..., t'importaria parlar amb nosaltres...?

– *Amb molt de gust...*

Era en Vicenç.

Del *bel canto* al wagnerisme

Dia 14 de desembre de 1992. Estrena de *Lohengrin*, de Wagner (torn D). Canten els papers principals Hans Sotin (Heinrich), Thomas Sunnergardh (Lohengrin), Sue Patchel (Elsa), Bent Norup (Telarmund) i Eva Marton (Ortrud). Dirigeix l'orquestra Uwe Mund. L'obra té tres actes. Aquesta vegada l'interès està en Eva Marton.

Som altre cop al 5è. pis, just on érem el dia 17 i continuem amb els problemes de visió que ja coneixem.

– **Imma:** ***Els directors d'escena no pugen mai al 5è. pis. Només n'he vist un que ho hagi fet, en Mario Gas.***

– **Joaquim:** ***Entenc que des dels pisos alts no es pot pretendre veure fins el darrer teló de fons, però hi ha una sèrie de coses bàsiques que s'haurien de poder veure des de tots els punts del Teatre. Per exemple, el que em sembla delirant és que una part del Teatre no vegi Lohengrin quan arriba. No vull dir que es vegi el cigne o el joc de llums, sinó que has de poder veure el cantant quan comença a cantar.***

La sala està més o menys plena. Darrera nostre, a la segona fila, hi ha tres noies joves que ens fa l'efecte que són estrangeres (suposem que alemanyes). No pots evitar de distreure't una mica mirant les llotges del 2n. i 3r. pis que tenen les portes obertes i els llums encesos.

– **Vicenç:** ***El comportament dels qui ocupen aquestes llotges és escandalós. Entren, surten, donen cops de porta, riuen... No s'ha fet res per solucionar-ho. Deixen les portes obertes, entra llum a la sala... Això no passa a cap teatre del món.***

– **És potser la típica gent que va al Liceu per una qüestió social?**

– **Vicenç:** ***Molta gent va al Liceu perquè és el Liceu. Quan es facin les obres de reforma es veurà quanta gent es treu l'abonament per al Tívoli.***

Al final del primer acte els cantants reben uns aplaudiments no gaire efusius i Hans Sotin (Heinrich) rep tímids bravos. Al passadís no hi ha gaire entusiasme, encara que totes les opinions són favorables amb discreció. Una senyora creu que Sue Patchel *és molt seriosa.*

Al final del segon acte la cosa està més animada. Hi ha força bravos i aplaudiments per als bons (Elsa i Lohengrin) i per als dolents (Ortrud i Telarmund). Al passadís ha tornat l'alegria: *–Ella* –Elsa– *camina molt bé. Quina elegància! M'agrada, sí, m'agrada. –L'escenografia està bé. –A mi no m'agrada la posada en escena. I la barreja de vestits tampoc.* En general tothom està satisfet.

Al final de la funció tots reben molts aplaudiments, i bravos discrets per a Elsa, Heinrich i Telarmund, i molts, moltíssims, bravos per a Eva "Ortrud" Marton (però res a veure amb els de la Gruberova!).

– **Els *divos* ja s'han acabat?**

– **Santi:** ***En queden quatre o cinc... de sopranos: la Caballé, la Freni, la Marton, la Gruberova..., de baixos Samuel Ramey..., de tenors Pavarotti, Domingo, Carreras, Kraus..., de barítons no en queda cap...***

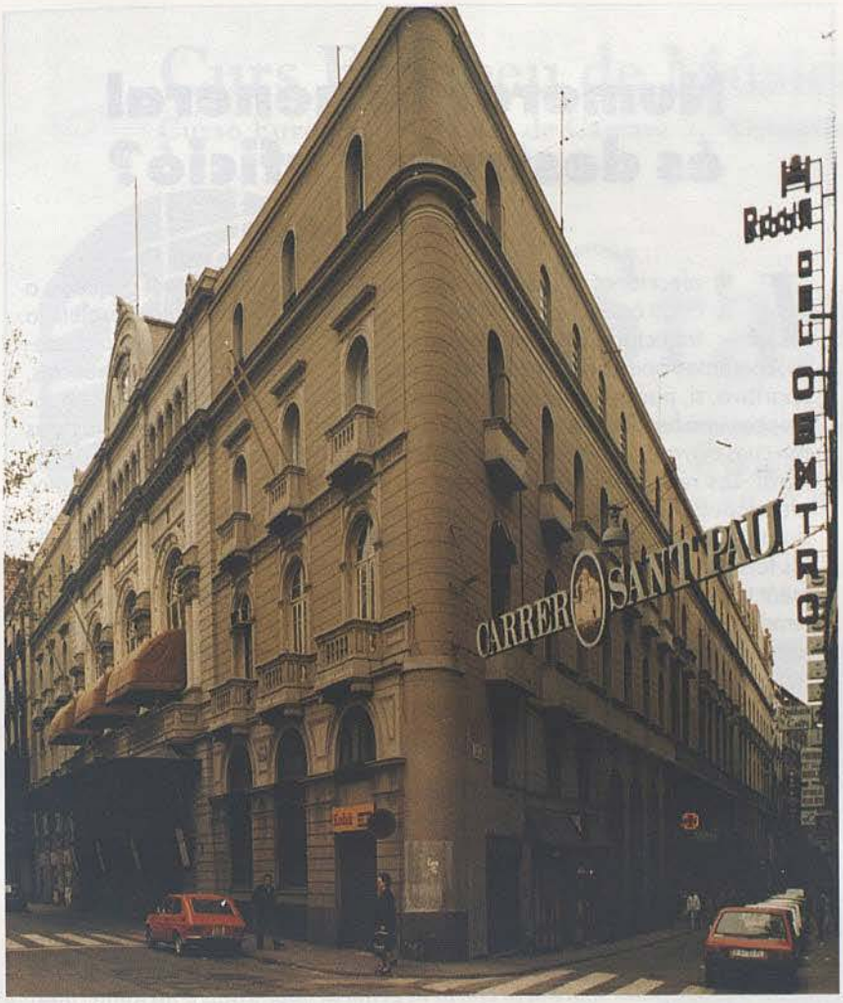
– **Què és per a tu un divo? Com el defineixes?**

– **Santi:** ***El terme* divo *està avui dia fora de lloc, no té sentit. Per a mi l'època dels* divos *és l'anterior..., l'època de la Tebaldi, de la Callas, de la Sutherland, en Corelli...***

– **Això vol dir que abans tot era millor?**

– **Santi:** ***No, no. El problema només és un: a partir d'un moment concret l'òpera fa un salt i es massifica perquè els vídeos, la premsa i els caixets es transformen... Què fa que un cantant sigui un* divo? *La publicitat..., perquè a Maria Callas la gent la coneix arran que s'embolica amb l'Onassis, no abans quan la Callas era realment extraordinària...***

Respecte a Thomas "Lohengrin" Sunnergardh el públic es divideix obertament: l'esbronquen i l'aplaudeixen. Els comentaris a la sortida són satisfactoris. Vam escoltar una conversa entre tres senyores madures a la cua del guarda-roba, entre somriures i rialles: *–L'Elsa, molt bé. –La Marton, estupenda, com*



Pel carrer de Sant Pau s'accedeix directament als pisos alts del Teatre

sempre. – El tenor (Lohengrin) *ha estat fabulós al tercer acte. – I el cor molt ben conjuntat. – I l'orquestra un 10! – No!, un 25! – ...i la claca* (referint-se a ella mateixa) *molt bé.*

– Joaquim: ***Ara els espectacles costen molt de preparar i jo no veig que el resultat sigui millor. Hi ha una cosa que em sembla evident i és que l'orquestra i el cor cada cop estan pitjor a nivell de material. L'orquestra s'està empobrint materialment i cada cop sona pitjor.***

– Imma: ***Fa sis anys el cor estava millor...***

– Jordi: ***Ara el cor i l'orquestra han entrat dins la tònica del funcionariat...***

Els comentaris continuen Rambla amunt. Unes senyores parlen de l'enfrontament que hem referit abans sobre Sunnegardh: *Sempre són els mateixos els qui protesten.*

– Aquests enfrontaments d'opinió són força freqüents i pujats de to?

– Vicenç: ***Sí... Sobretot de gent que vol reprimir els qui esbronquen... De vegades em plantejo si és l'herència del franquisme... Per a molta gent el fet de protestar es veu com una injúria. Per a molta gent al Liceu no es pot protestar. Una protesta sempre és opinable. Si en un teatre s'admet que es facin bravos que duren hores, que es llancin flors, papers i, fins i tot, coloms..., em sembla que l'artista que està disposat a tot això ho ha d'estar per rebre el contrari, entre d'altres coses perquè és un espectacle car i exigent i de vegades sents que t'han pres el pèl.***

Fora d'abonament

Dia 27 de desembre de 1992 (diumenge). Cinquena funció de *Lohengrin*, fora d'abonament. El repartiment és: Kurt Rydl (Heinrich) és substituït, Gösta Winbergh és Lohengrin, Mechthild Gessendarf (Elsa) és substituïda, Karl-Heinz Stryczek és Telarmund, i Joy McIntyre és Ortrud. Avui l'interès és el tenor Winbergh.

Som al 4t. pis, a la primera fila del lateral esquerre mirant a l'escenari. Hem tingut un petit problema amb les localitats. Trobem els seients ocupats. No pot ser que hagin venut una mateixa butaca dues vegades... Al final s'havien equivocat els altres, tenien els mateixos seients però al 5è. pis. La visió continua essent dolenta i reduïda (continua haventhi una làmpada) però és un xic millor que al 5è. pis.

– Com a amant de la veu, el fet de comptar amb una visibilitat dolenta es compensa amb comptar amb una acústica excel·lent, és així?

– Vicenç: ***Sentir una Gruberova, una Sutherland, una Tebaldi, una Caballé, un Domingo, un Kraus, un Carreras..., els cantants que han fet gran la història del Liceu... Em compensava anar a dalt i intentar poder veure el millor possible. Però jo, en el fons, hi vaig per l'espectacle musical. Per a mi, el concepte que tinc de l'òpera és que un drama poc creïble es converteixi en creïble i sublim mitjançant la màgia de la música i el talent d'un cantant.***

La comoditat ha millorat un xic però continuem sense saber com posar les cames (i això que sóm més aviat baixetes!). Per veure millor hem d'estar dempeus, però aquí no hi ha barana i la sensació d'estar penjada és incòmoda. Hem vist caure un parell de programes cap avall... Tenim la sensació que l'orquestra toca molt fort, que les veus no se senten amb claredat i que tot es trepitja i s'empastifa.

– Vicenç: ***L'acústica és molt millor al 5è. que al 4t. pis. El 4t. queda molt enxubat. Jo, al 4t. pis no hi sento bé, no sé..., potser és una fixació... El 5è. pis té algunes coses bones, com per exemple que és molt net de sostre. El sostre és molt alt i llavors***

la veu no ressona tant.

Al final del primer acte els aplaudiments són generals per a tots els cantants i se sent algun bravo amagat. No es nota gaire entusiasme. Al passadís la gent està molt calmada i no sentim cap comentari vers *Lohengrin*. Algú parla de mobles...

– Es pot parlar de diferències socials entre la gent del 4t. i 5è. pis?

– Vicenç: *No... Quan jo vaig començar a anar al Liceu es deia que la gent del 4t. volia fer veure que era més distingida que la del 5è. perquè s'acostaven més al 3r., i que la gent del 5è. no eren ni rics com els del 3r. ni llestos com els del 4t... Bé, tot això es deia abans i avui dia no té en absolut cap vigència. Però sempre s'ha dit que al 5è. pis hi ha més caliu...*

Hem trobat casualment una coneguda, l'Eulàlia, i ens ha explicat que és assídua del 4t. pis però que no és dels que repeteixen òperes ni funcions. Aquest *Lohengrin* li sembla, en general, correcte. Diu que el cor li sembla millor que en altres ocasions.

Acaba el segon acte amb aplaudiments i tímids bravos per a Elsa i Lohengrin. El cor rep molts aplaudiments. En aquest segon entreacte anem al lavabo. Per sort, la conversa que sentim es refereix a l'òpera:

– És el cinquè Lohengrin *i me'n falta un. – Jo he vingut pel tenor, com molta gent. – Sí, el tenor d'avui és millor que l'altre. – En general em sembla molt bé.*

Hi ha més ambient a les escales que al passadís. Pugem una estona al 5è. pis. Trobem l'Imma, en Joaquim i el Jordi. Ens diuen que l'Elsa que tocava avui era bona, que el tenor val la pena i que tothom ha vingut per ell. Remarquen que en ser una funció fora d'abonament no han vingut els habituals.

Al final de la funció el públic ofereix molts aplaudiments per a tots, molts bravos per a Winberg "Lohengrin" i Uwe Mund, i una tímida protesta per a McIntyre "Ortrud". Tots surten tres cops a saludar.

Numerar la general és destruir l'afició?

L'afeccionat del Gran Teatre del Liceu no és únicament el que va a cada òpera, a tots els torns i segueix amb una fidelitat absoluta la trajectòria del món operístic. L'afeccionat a l'òpera parla d'òpera, comenta l'òpera, escolta òpera a casa seva, parla d'òpera als entreactes, i parlava, sí, parlava d'òpera a les cues que es formaven hores abans de començar una funció per tal d'accedir a un bon lloc al 4t. i 5è. pis. Ara ja no es fan cues davant del Gran Teatre del Liceu. S'han numerat les localitats de general. Les reaccions de l'afeccionat no s'han fet esperar. Segons els cinc afeccionats, aquesta mesura fou una conseqüència dels aldarulls produïts durant l'òpera *La Traviata* i durant el recital de la soprano Katia Ricciarelli. Els fets van passar el 1991. Primer amb l'òpera, el març, que va ser fortament criticada i protestada pels afeccionats del Gran Teatre del Liceu. Poc temps després, a principis d'abril, la soprano Katia Ricciarelli, i ja quasi al final del seu recital (al 5è. bis), es va encarar amb el públic perquè alguns marxaven abans de finalitzar la seva actuació. El públic va reaccionar i es va produir una lluita dialèctica. La cantant va recriminar al públic la seva poca educació i la seva manca de respecte, i va acusar-lo de no estar a l'alçada del públic d'altres teatres.

A partir del moment en què es numera la general, els afeccionats del 4t. i del 5è. pis prenen un capteniment conjunt.

– Santi: *Quan es va numerar la general, jo, sentint-me indentificat amb la majoria d'afeccionats i per evitar un aldarull al despatx del Sr. Busquets, vaig anar a demanar a la direcció del Teatre que es repensés la decisió. El Sr. Busquets* –ex-administrador del Consorci del Gran Teatre del Liceu–, *va ser el primer a oferir la possibilitat de fer una enquesta en la qual la gent opinés sobre si preferia la general numerada o no numerada.*

A hores d'ara, la general continua numerada i l'enquesta no s'ha arribat a fer mai.

Amb aquesta mesura encara en vigència, per a Santi Vela s'està anant enrera.

– Santi: *Jo vaig al Teatre des de l'any 58, i la general mai no ha estat numerada. Sempre ha estat un lloc de trobada dels amics i ja sabem que a tots als teatres hi ha grups de pressió que són afeccionats a un cantant, els altres que són afeccionats a un altre cantant, però sempre han estat respectats. Al Teatre del Liceu, en el moment en què s'ha numerat la general s'ha fet l'animalada més gran de la història i considero que si no es resol aviat aquest problema, el Teatre del Liceu haurà entrat en el ritme de decadència de tants i tants teatres europeus, on l'opinió del públic no compta.*

Santi Vela creu que el rerafons polític que caracteritza la direcció del teatre és evident.

– Santi: *La meva opinió és que el Teatre del Liceu està entrant en un vessant perillosament polític i no gens interessat per la lírica. Em sembla que l'enfrontament entre els diferents partits polítics que componen el Consorci incideix negativament en el fet artístic del Teatre del Liceu.*

– Vosaltres éreu al Liceu el dia del recital de Katia Ricciarelli?

– Jordi: *Jo vaig marxar abans del tercer bis. Penso que durant el recital hi van haver molts motius per protestar-hi i aquí sorgeix el típic problema que sempre som uns quants els qui donem la cara. Aquell dia jo hauria protestat en molts moments, però no ho vaig fer.*

– Imma: *A més, tots pensem que en un recital no s'ha de protestar contra un cantant, perquè ja saps què vas a veure. Llavors, hi vas o no hi vas.*

– Joaquim: *Quan va començar la protesta jo era fora de la sala i me la vaig carregar sense obrir boca perquè unes senyores que em coneixen em van esbroncar pensant que jo havia participat en la protesta.*

Creiem que en aquest article hem donat una mínima visió de com es viu el fet operístic als pisos superiors del Gran Teatre del Liceu. No volem acabar, però, sense agrair al mateix Teatre les facilitats que ens han donat per poder assistir a les funcions.

Curs Europeu de Música de Cambra

Curso Europeo de Música de Camara European Chamber Music Course

Stage 93

Torrebonica . Barcelona
23 Agost - 5 Setembre 1993

PROFESSORS

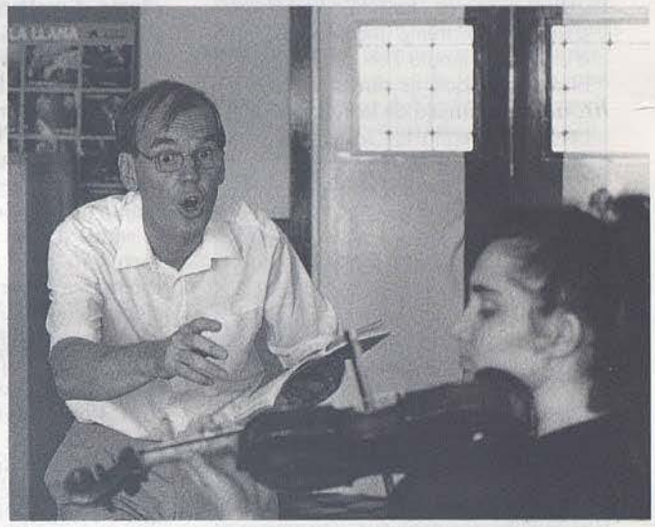
Volker Banfield, *piano,*
Hamburger Staatsschule für Theater und Musik
Dr. Thomas Gallia, *tècniques de gravació*
Sonart France
Nika Gimeno
Tècnica Alexander
Barry Green, *contrabaix*
Cincinnati Symphony Orchestra
Barbara Hamilton
Tècnica Alexander
Jesse Levine, *viola*
Yale School of Music
Josep Pons, *director*
Orquestra de Cambra Teatre Lliure
Román Revueltas, *violí*
Orquestra Ciutat de Barcelona
Pawel Rouba, *mim*
Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya
Charles Tunnell, *violoncel*
English Chamber Orchestra

Trio Fontenay
Endellion String Quartet
Netherlands Wind Ensemble

CONFERENCIANTS

Gabriel Jackson, escriptor i musicòleg
Delfí Colomé, escriptor i compositor
Miquel Desclot, poeta

Carles Riera, coordinador
Director del Conservatori de Granollers
Eric Hollis, director artístic
Guidhall School of Music & Drama



Informació :
Servei de Música
Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"
Passeig de Sant Joan, 108 08037 Barcelona
Tlf. 93-458 89 07

Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa'
Tlf. 93-317 57 57

Fundació "la Caixa"

EQUIP TRAMA Polifonia

MIKROKOSMOS

Paloma O'Shea: el senyoriu d'un mecenatge

No sempre *voler* és *poder*. Especialment quan fer virtual el *poder* reclama un solatge cultural d'improvisació impossible.

D'ací que, en ocasions, l'exercici del *voler* –sobretot quan hi són implicats aspectes econòmics, imprescindibles en qualsevol àmbit de la vida– esdevé un patetisme llastimós, que mostra les vergonyes de tants reis que es pensen vestir una túnica meravellosa; o bé deixa entreveure, en el pinxo de torn, com –en frase del gran Espriu– "els avis encara li fangaren".

Oh, sí! No és pas a l'abast de tothom atorgar el to adient a cada opció d'un *voler*!

Per això és tant d'admirar –i d'agrair!– el tremp inconfusible, fet d'elegància innata i de discreció pública, amb què la senyora Paloma O'Shea –per mitjà de la Fundació Albéniz– impregna les seves múltiples iniciatives a favor de la música.

Ja en l'acte de la presentació de la Fundació a Barcelona (1987) no fórem pas pocs els qui ens adonàrem que el capteniment de Paloma O'Shea era presidit per una indeclinable voluntat de servei, a la qual era supeditada tota altra consideració. I és des d'aquesta jerarquia de valors que hom s'explica l'existència d'allò que és inusual de trobar: la prioritat en la consecució de cada projecte concret, el refús d'un protagonisme innecessari, la discreció en tot allò que ateny els àmbits crematístics; en definitiva, una aura indefinible, que és conseqüència d'un solatge, no solament assumit, sinó també exercitat amb senzilla naturalitat.

I és aquesta aura la que atorga noblesa a tantes realitats: la consolidació del Concurs Internacional de Piano de Santander, el Projecte Albéniz, el Centenari Rubinstein, l'Escola Superior de Música Reina Sofia, el Programa de Preservació del Patrimoni en Paper, etc.; i, ara, la participació en l'Any Mompou, arran del centenari del naixement del compositor, amb un esplet de manifestacions de tot ordre.

En uns moments en què tot sembla moure's a remolc del prosaic *do ut des*, és més necessària que mai la valoració justa dels creadors d'art per part dels qui poden menar un mecenatge fructífer; i exercitar-lo sense arrogància, amb la certesa que els fruits són de rendiment segur.

Tal com ho fa, amb un senyoriu exemplar, Paloma O'Shea.

Pere Artís

Camerata XXI, una gran realitat orquestral al Baix Camp

En el procés de normalització, lent però imparable, que està vivint l'activitat musical a Catalunya, la Camerata XXI constitueix una iniciativa que hi ocupa un lloc cada dia més significat.

Estretament vinculada a aquesta entitat cabdal de les terres tarragonines que és el Centre de Lectura de Reus, aquest conjunt orquestral va néixer de la necessitat i exigència de comptar amb una formació que servís per canalitzar les energies d'una cada dia més nombrosa i substant oferta d'instrumentistes que malden per aconseguir una via normalitzada vers la professionalització.

A l'arrel de la iniciativa hi ha Xavier Fort, persona que havia col·laborat amb la JONDE. D'antuvi ell mateix destaca un doble vessant o un doble objectiu en la Camerata XXI: es tracta de l'estrictament pedagògic, en el sentit d'eina útil per completar la formació dels instrumentistes, i de l'artística, com a via cap a la professionalització. L'orquestra esdevé així un mitjà: forma els músics i prepara el pas cap a la praxi professional.

És des d'aquesta perspectiva que tant l'esmentat Centre de Lectura com l'Institut Municipal d'Acció Cultural van prestar el seu suport a aquesta formació des del primer moment i han fet possible la seva existència des que va ser constituïda el mes d'abril de 1991. L'Institut Municipal ofereix suport econòmic i el Centre de Lectura suport logístic; el grup s'aixopluga a les seves completes instal·lacions, hi té la seu i també és el marc de la majoria de les seves actuacions. L'esperada reforma del bell i actualment obsolet Teatre Bartrina del Centre de Lectura resta en l'horitzó com un al·licient més.

Els membres de la Camerata XXI bàsicament són estudiants de música en fase avançada del seu procés de formació. No compten amb la figura del director, i el lloc de *concertino* l'ocupa Xavier Blanch, segon violí també de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Compten amb personalitat jurídica pròpia i els components de la Camerata perceben els ingressos en forma de beques, les quals també es fan extensives específicament amb motiu de la participació en cursos; cursos que en alguns casos són promoguts per la mateixa formació, com és el cas dels impartits per Sergio Prieto i Yiya Díaz. També promouen jornades per a joves entre 8 i 18 anys d'edat de les comarques meridionals, cursos de música de cambra oberts a tothom i igualment col·laboren amb grups corals, promouen coproduccions, etcètera. En el pla de l'activitat concertística, la Camerata XXI ha actuat a diversos indrets de Catalunya, a més de Reus –Tarragona, Girona, Barcelona i a Castelló– i tenen pendents diversos concerts a l'estranger. Han institucionalitzat el concert de Reis al Teatre Bartrina, com a mostra també de la voluntat d'aquest espai d'esdevenir centre de producció, no sols de recepció de propostes.

La Camerata XXI actualment és l'única formació orquestral de les comarques tarragonines excepte les vinculades a conservatoris o bandes i també l'única amb una explícita voluntat professional. ■

Premi Ciutat de Barcelona a l'Orquestra del Lliure

L'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, dirigida per Josep Pons, ha estat guardonada amb el Premi de Música Ciutat de Barcelona 1992 per la seva tasca de difusió musical i per l'alt nivell assolit en la seva producció discogràfica.

El jurat que ha atorgat el Premi, per majoria, fou compost per Joan Guinjoan, Benet Casablancas, Josep Soler, Lluís Hidalgo i Angel Pereira, actuant com a secretària Montserrat Mascaró.

L'Orquestra de Cambra Teatre Lliure fou creada pel seu director, Josep Pons, amb Lluís Vidal i Jaume Cortadella, a partir d'una iniciativa de Fabià Puigserver. Formació estable i amb temporada de concerts també estable, està dedicada a la música del segle XX i hi han treballat nombrosos solistes, entre els quals podem assenyalar Victòria dels Angels i Maria del Mar Bonet. El 1991 féu la seva primera gravació discogràfica amb les obres *El amor brujo* i *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. ■

L'any Mompou en marxa

Un recital de piano a cura d'Albert Giménez Atenelle que va tenir lloc al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona ha marcat l'inici de la commemoració del centenari del naixement del compositor barceloní Frederic Mompou.

Al llarg de tretze mesos se succeiran una munió d'esdeveniments centrats en la figura del músic, iniciativa de la Fundació Isaac Albéniz amb la col·laboració de diferents institucions i estaments, com la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, etcètera. Resulta difícil aconseguir l'exhaustivitat de la relació d'actes, la majoria de realització a Barcelona, però també a Madrid i a diversos països estrangers. Concerts, conferències, un congrés, una exposició, presentacions de llibres, etcètera s'han de succeir fins al mes d'abril de l'any vinent, tot constituint un bloc d'una gran densitat, per la quantitat i el contingut.

Esmentem l'Exposició-Semblança que acull des del passat 13 d'abril el Palau de la Música Catalana, el recital que ha ofert la soprano Victòria dels Àngels al mateix Palau de la Música el dia 13 amb motiu d'inaugurar-se aquesta exposició, acompanyada per Manuel García Morante i amb la intervenció solista de Joaquín Achúcarro. També cal fer esment del concert que tindrà lloc el dia 15 de juny al Palau a cura de l'Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música Reina Sofia. Menció especial mereix la celebració els mesos de setembre i l'octubre del Congrés Internacional dedicat a Mompou, amb ponències a cura de Clara Janés, Xavier Montsalvatge, François Lesure, Yves Gérard, Francesc Bonastre, Emilio Casares i Narcís Bonet.

El mes de desembre s'oferirà un concert a cura d'Alícia de Larrocha. La cloenda de l'Any Mompou tindrà lloc el 16 d'abril de l'any vinent a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a Madrid, amb l'actuació de Victòria dels Àngels i Carme Bravo. Esmentem finalment com a manifestacions d'un interès particular, també, la presentació de l'Arxiu Mompou i l'encàrrec fet per la Fundació Albéniz a Cristóbal Halffter d'una obra dedicada a Frederic Mompou. ■

15 anys de Percussions de Barcelona

Durant aquest mes de maig (del 10 al 16) una sèrie de classes magistrals i concerts configuren el festival commemoratiu del 15è. aniversari del grup de cambra de música contemporània –dedicat a la percussió– Percussions de Barcelona, fundat i dirigit per Xavier Joaquín (Premi Nacional de Música Contemporània 1991 de la Generalitat de Catalunya).

La part teòrica del festival té com a marc la sala L'Espai de Barcelona. El dia 10 (19.30 h) una taula rodona entorn del tema "Els compositors catalans d'avui i la percussió" farà d'avantsala a la inauguració del festival amb un concert de Percussions de Barcelona a la sala Nick Havanna (21.00 h) on es reestrenaran peces d'autors que compongueren expressament per al grup (Benguerel, Puértolas, Balsach, Grébol, Satué, Codina i obra encàrrec a Siegfried Fink).

La jornada del dia 11 (des de les 10 h fins les 14 h) compta amb tres classes magistrals impartides per Enrique Llácer "Regolí" ("Los instrumentos de membrana"), Peter Sadlo ("El repertori del solista de percussió"), i Artur Sala ("El solista de percussió des del fossat"). A les 21 h el Palau de la Música serà l'escenari del concert de Percussions amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà. El programa d'aquest concert, el componen *Tres postals* de X. Montsalvatge (interpretada per l'Orquestra de l'Empordà), *Hommage a Carmen Amaya* de J. Guinjoan (estrenada a Espanya per Percussions el 1987 al mateix Palau i dirigida per Guinjoan), *Concerto grosso per a quartet de percussió i cordes* de Josep Soler (obra encàrrec en què per primera vegada a l'Estat un quartet de percussió és el quartet solista), i *Ionisation* d'Edgar Varèse (obra per a 12 percussionistes interpretada pels 6 membres de Percussions i els 6 percussionistes que imparteixen les classes magistrals).

El dia 12 (també des de les 10 h fins a les 14 h) tenen lloc tres classes magistrals més, impartides per Axel Fries ("El vibràfon i l'electrònica"), Woyteck Laceek ("La percussió actual a l'Europa de l'Est") i Àngel Pereira ("Percussió clàssica-percussió jazz"). A les 18 h, Siegfried Fink (mestre de Joaquín a Alemanya) farà el discurs de cloenda. Per acabar, des del dia 13 fins al dia 16, a L'Espai (22 h), Percussions de Barcelona oferirà una sèrie de concerts especials amb *Double music* de John Cage, *Taiko* d'Albert Sardà (estrena absoluta), *Études chorégraphiques* de Maurice O'hana i *Persephassa* de Iannis Xenakis. ■

Temporada d'òpera a Mallorca

Des del passat abril el Teatre Principal de Ciutat de Mallorca ha acollit la VII Temporada d'Òpera de Primavera, que enguany ofereix tres títols: *Nabucco* de Verdi, *Faust* de Gounod i *Carmen* de Bizet.

Nabucco (representada els dies 4, 7, 10 i 12 d'abril), una coproducció del Teatre Principal de Palma i el Festival d'Òpera de Las Palmas de Gran Canaria, comptà amb els solistes Maria Abajan, Josephson Kim, Itxaro Mentxaca, Nicola Ghiuselev, Pedro Fuentes i Jovan Miloswvski. La direcció d'escena fou a càrrec de Serafí Guiscafrè i la direcció musical a càrrec de Romano Gandolfi amb l'Orquestra Simfònica de Balears, formació intèrpret de les tres òperes junt amb el Cor del Teatre Principal.

Faust (representada el 24, 26, 28 i 30 d'abril), coproducció del Teatre Principal de Palma, el Festival d'Òpera de Las Palmas de Gran Canaria i el Festival d'Òpera d'Oviedo, fou cantada per Josep Bros, Dean Petterson, Maria Gallego i Paula Rosselló, Vicenç Sardinero, Maite Arruabarrena i Marisa Roca. Dirigí l'Orquestra Jorge Rubio i la direcció d'escena fou a càrrec de George Chevalier. *Carmen* (que es representa aquest 30 de maig i els dies 1 i 3 de juny), una producció del Teatre Principal de Palma, en reposició, és cantada per Irena Zaric, Daniel Muñoz, Carlos Álvarez, Maria Gallego, Maripaz Juan, Judith Borràs, Pedro Farrés, Miguel Sola, Alfredo Heilbron i Mario Ferrer. També hi participa el grup de ball de Leonor Amaya i Diego Blanco a la guitarra. Dirigeix l'Orquestra Jorge Rubio, i la direcció d'escena corre a càrrec de Serafí Guiscafrè.

Les tres òperes han tingut com a avantsala una conferència amb la participació de José Luis Téllez, Roger Alier i Justo Romero. ■

Des del 1904
al servei del món musical, actualitzant dia a dia el seu catàleg
CASA EDITORIAL DE MUSICA
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

CONVOCATÒRIES

CURSOS, JORNADES D'ESTUDI I SEMINARIS DEL FESTIVAL DE CÒRDOVA, GUITARRA 93. Cursos: curs de construcció de guitarra "La guitarra de 1912 de Andrés Segovia", impartit per José Luis Romanillos, del 29 de juny al 10 de juliol; curs "El baile por soleà (brazos i actitudes)", impartit per Teresa Martínez de la Peña, del 30 de juny al 10 de juliol; curs "La guitarra como solista en la orquesta", impartit per Pepe Romero, del 2 al 10 de juliol; curs "Arreglo i transcripción para la guitarra", impartit per Leo Brouwer, del 5 al 10 de juliol; "Curso de guitarra flamenca", impartit per Manolo Sanlúcar, del 5 al 10 de juliol; curs "La vihuela en la historia y en la práctica", impartit per John Griffiths, del 8 al 16 de juliol; curs "La música original para guitarra de los siglos XIX y XX", impartit per Angelo Gilardino, del 8 al 16 de juliol; curs "Técnica y coreografía en el baile flamenco", impartit per Inmaculada Aguilar, del 12 al 16 de juliol; i curs "La guitarra flamenca de acompañamiento al cante", impartit per Enrique de Melchor, del 12 al 16 de juliol.

Jornades d'estudi V Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra, del 5 al 9 de juliol, impartides per Reynaldo Fernández Manzano, Miguel Romero Esteo, Graham Wade i José Blas Vega; s'hi presentarà el llibre *La guitarra en la historia. IV*.

Seminaris: "Aproximación teórico-práctica a la guitarra moderna", impartit per Sabas de Hoces, del 5 al 9 de juliol; i "Una introducción musical al flamenco", impartit per Ana Vega, del 12 al 16 de juliol. Per a més informació: Festival de Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba. Av. del Gran Capitán, 3. 14008 Córdoba. Tel.: (957) 47 92 38 i 48 67 00. Telefax: (957) 48 74 94.

XXII CURS INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSÉ LUIS LOPÁTEGUI. Organitzat per Aula de Música 7, del 20 al 30 de juliol a Sant Cugat del Vallès (Centre Borja) i impartit per José Luis Lopátegui. Programa: mecanisme i tècnica de la guitarra, tècnica d'estudi, pedagogia de la guitarra, interpretació musical, música de cambra i conjunt instrumental, amb participació de tots els alumnes, i activitats per al desenvolupament de l'equilibri corporal i psíquic. S'atorgaran un nombre limitat de beques. La data límit d'inscripció és el dia 5 de juliol. Informació: Aula de Música 7. Diagonal, 327, 2n. 1a. 08009 Barcelona. Tel.: 207 40 22.

XVI CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ D'ORGUE. Del 20 al 29 de juliol a Montblanc i Torredembarra a càrrec de Josep M. Mas i Bonet. El curs inclou visites a orgues històrics de la regió, al taller d'un organista i concerts. També, Gabriel Blancafort oferirà una conferència sobre l'orgue espanyol. Data límit d'inscripció: 25 de maig. Per a més informació: Secretariat del XVI Curs d'Interpretació. M. Mas. Apartat de Correus 531. 43200 Reus (Tarragona). Tel.: (977) 77 37 99.

CURSOS DEL CONSERVATORI DE BERNA (SUÏSSA). Del 2 al 14 d'agost, curs de violí impartit per Igor Ozim. Del dia 11 al 18 de setembre, curs d'interpretació d'instruments de metall impartit per Stanko Arnold (trompeta), Radovan Vlatkovic (trompa), Branimir Slokar (trombó) i Wolfgang Wagenhäuser (piano). Del dia 23 al 29 d'octubre, curs d'interpretació de cant amb piano amb Brigitte Fassbaender, acompanyada al piano per Wolfram Rieger. Data límit d'inscripció: per al primer curs el dia 30 de juny, per al segon curs el dia 31 de juliol, i per al tercer curs el dia 15 de setembre. Per a més informació: Sekretariat Meisterkurse des Konservatoriums Bern. Kramgasse 36. CH-3011 Bern (Switzerland).

XXX CONCURS DE COMPOSICIÓ DE MÚSICA FESTIVA. Convocat per l'Asociación de San Jorge, d'Alcoi. Modalitat: marxa mora. Dotació del premi: 250.000 ptes. Hi poden participar tots els compositors que ho desitgin sense cap limitació de treballs originals. Les composicions han de ser originals i inèdites i que no hagin estat interpretades mai amb anterioritat. Data límit de presentació d'originals: 1 d'agost. Per a més informació i coneixements de la instrumentació de la plantilla musical: Asociación de San Jorge. C/ San Miguel, 62 "Casal de Sant Jordi". 03800 Alcoi.

PREMI D'INVESTIGACIÓ MUSICAL EMILI PUJOL 1993. Convocat per l'Institut d'Estudis Ilerdencs i dotat amb 400.000 ptes. Les obres poden tractar sobre qualsevol tema de musicologia històrica relacionat amb la producció musical de la Península Ibèrica, i han de ser originals i inèdites. Els autors poden ser de qualsevol Comunitat Autònoma de l'Estat i presentar els seus treballs en qualsevol llengua oficial. La data límit de presentació d'obres és el dia 29 de novembre. Per a més informació: Institut d'Estudis Ilerdencs. Plaça de la Catedral s/n. 25002 Lleida. Tel.: (973) 27 15 00. Telefax: (973) 27 45 38.

Col·laboració entre l'Ajuntament i el Concurs Canals

L'Ajuntament de Barcelona, a través de l'Àrea de Cultura, i l'Associació Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals de Barcelona han signat un protocol de col·laboració en el qual es poden destacar com a punts més importants aquests:

– l'Ajuntament aportarà a cada edició del Concurs una subvenció econòmica en funció de la previsió pressupostària actualitzada per a cada temporada, i que no serà superior a quatre milions de pessetes;

– l'Ajuntament cedeix el Saló de Cent per a la celebració del concert de cloenda del Concurs, sempre que sigui posible;

– l'Ajuntament també cedeix el Palau de Pedralbes per a la recepció de Jurats i altres personalitats relacionades amb el Concurs, i cedeix les banderes dels països participants al Concurs per a l'ornament de la prova final al Palau de la Música;

– l'Orquestra Ciutat de Barcelona oferirà un concert, dins la temporada, en el qual actuarà com a solista el guanyador del Primer premi del Concurs.

Aquesta col·laboració té una durada de tres anys i podrà ser prorrogada per un període igual.■

Música a la Fundació Tàpies

L'Associació Catalana de Compositors està donant els darrers tocs a la programació del seu VIII Cicle de Música del Segle XX, el qual tindrà lloc a l'auditori de la Fundació Antoni Tàpies. Aquesta nova edició compta amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Ministeri de Cultura i la Fundació Antoni Tàpies, a més de col·laborar-hi, també, el Districte de l'Eixample i la Sociedad General de Autores de España.

La sèrie de cinc concerts s'iniciarà el dimecres 12 de maig amb un recital del Quartet de Guitarres de Barcelona i continuarà el dia 14 de maig amb l'actuació del compositor valencià Llorenç Barber, que presentarà la seva realització per a campanes i veu *Campo de Niebla*. El dimecres dia 19 de maig, Eduardo Polonio estrenarà la seva obra *Tócame una poloniesa*, mentre que el dimecres 26 de maig està prevista l'actuació del guitarrista Carles Trepat. El cicle es clausurarà el dimecres 2 de juny amb un concert del grup Queentet.

Tots els concerts se celebraran a les 9 de la nit i l'entrada serà gratuïta. ■

BIBLIOTECA CATALANA BARCELONA

Jordi Mora, nou director de la Simfònica del Vallès

La incorporació de Jordi Mora com a director titular de l'Orquestra Simfònica de Vallès ha estat presentada com un repte d'aquesta formació per iniciar una nova etapa de consolidació i expansió. Els responsables de l'orquestra vallesana van deixar clar que no es tracta d'un procés de continuïtat, sinó d'un trencament amb vista a assolir nous sostres qualitatius i trencar amb les inèrcies pròpies de sis anys d'història.

Jordi Mora, per la seva part, es va mostrar entusiasmat davant la nova etapa de la seva trajectòria artística. Nascut a Barcelona l'any 1953, en porta vint residint a Alemanya, on ha completat la seva formació musical i on ha desenrotllat fins ara pràcticament tota la seva carrera professional, una carrera en la qual ha dedicat una gran atenció a orquestres joves. Des del 1983 és titular de la Münchner Jungendorchester i ha estat fundador de la Münchner Camerata i titular de l'Orquestra Simfònica de Gauting. Ha dirigit a diversos països: França, Itàlia, Espanya, Grècia, Romania i també a Amèrica del Sud.

Jordi Mora, després d'elogiar l'actitud positiva dels membres de la Simfònica del Vallès, va assenyalar que per a un país com Catalunya calien no tres, sinó fins i tot cinc orquestres simfòniques. Referint-se concretament a la seva tasca, que iniciarà el proper mes de setembre i que el vincularà durant tres anys, va indicar que esperava que els resultats es començarien a veure a finals del primer curs, i que a la fi del seu compromís la Simfònica del Vallès hauria donat un tomb qualitatiu substancial. Va demanar que pogués augmentar-se el nombre de components i també l'ajut institucional, el qual creu que està condicionat també pel nivell qualitatiu de la formació.

En aquest moment un 40 per cent del pressupost de la Simfònica del Vallès depèn del suport institucional. ■

Josep Caminal, Director del Teatre del Liceu

El Patronat del Consorci del Gran Teatre del Liceu va nomenar Josep Caminal com a director del teatre barceloní d'òpera. D'aquesta manera acaba la situació d'interinitat a la cúpula executiva del Liceu d'ençà de la dimissió de l'anterior administrador, Josep Maria Busquets.

El Patronat va oferir un termini de sis mesos al nou director perquè presenti el seu pla de funcionament que ha d'incloure la renovació dels estatuts del Consorci i un pla de finançament per a la reforma del Teatre.

Darrera d'aquest nomenament hi ha previst també la modificació de l'organigrama de govern del teatre barceloní, amb la reducció del nombre de membres de la Comissió executiva i el canvi de part dels seus components.

Josep Caminal compta ja amb experiència en el camp de la gestió musical, car va ser gerent del Consorci del Palau de la Música Catalana l'any 1982. També ha estat director general de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió. Tot això al marge del seu curriculum substant en el terreny de la política, prou conegut. ■

Del seu affm.

Sra. BARBARA HENDRICKS, Soprano nord-americana, compromesa amb els drets humans

Estimada amiga:

La seva recent presència a Barcelona, on ha ofert un concert en el cicle Ibercamera, ha servit perquè els afeccionats catalans gaudíssim, no solament de les excel·lències del seu art musical tan exquisit, sinó també de les seves opinions sobre el fet musical i sobre l'actitud de l'artista envers la societat en què es mou.

Aquest darrer és un aspecte en què els seus col·legues, afalagats fins a l'escreix i sostinguts econòmicament fins a la saturació, no acostumen a comprometre's massa. Els recitals benèfics –de la bondat i necessarietat dels quals no puc dubtar– acaben essent, tot al més, i de forma generalitzada, ocasions úniques d'escapada al més enllà de la professió. Són com banys d'"immersió en el món" que tenen l'avantatge de suposar un esforç relatiu i sobretot un risc nul.

Vostè, ben altrament, és capaç de ficar-se a l'ull de l'huracà, en el pla físic i també en el de l'opinió i la denúncia, tant o més arriscat que aquell. Cantar arreu de forma sublim *lieds* de Schubert, Wolf o Fauré no li impedeix d'acudir a una assetjada ciutat de Dubrovnik, on els estossecs habituals dels auditoris són substituïts pels retrunys de bombes no gaire llunyanes. I posteriorment va fer el mateix a Sarajevo. I ens consta que s'ha mogut també pels refugiats de Cambodja, etcètera.

I a més d'això ha dit coses tan esplèndides com: "La defensa dels drets humans ens obliga a treballar units perquè les diferències entre éssers humans puguin ser eliminades sense recórrer a l'ús de la força, sense la barbàrie i la destrucció que el món està contemplant impàvid".

Convindrà amb mi, senyora Hendricks, que aquesta mena de posicions i d'actituds no són gaire habituals en el món de la música. I no sols en el de la música, és clar. I, de fet, a mi això em remet a temps ja força llunyans i de la mà de figures tan senyeres i grandioses com el nostre Pau Casals o el seu gran amic, el músic missioner Albert Schweitzer.

Vostè, que ha recordat que va tenir com a mestra una devota admiradora de la mezzo-soprano barcelonina Conxita Supervia i que personalment ha mostrat la seva estima per Irmgard Seefried i Victòria dels Àngels, veig que també és llicenciada en ciències químiques i matemàtiques, títol aconseguit abans del seu pas, ja com a estudiant de música, per la inevitable Julliard School. Permeti'm, estimada i admirable senyora, que sospiti que la seva elevació d'esperit i la seva amplitud de criteri les vinculi jo, poc o molt, no solament a una sensibilitat innata –ben perceptible a l'hora de valorar col·legues–, sinó també a l'obertura d'horitzons que ofereix el món universitari. Aquesta és una mancança massa present en la música i que hom troba a faltar –no es pot imaginar com– especialment a casa nostra, on formació musical i formació universitària encara apareixen de fet com a factors antinòmics. Gràcies, senyora Hendricks, per la seva impagable lliçó. Gràcies definitivament per recordar-nos que "cantar i defensar els drets humans és la mateixa cosa", com també ha dit ara. Que la seva magistral lliçó no resulti eixorca.

Del seu affm. Jaume Comellas.●

Espectacularitat en Mahler



Zubin Mehta de nou a Barcelona

Filharmònica d'Israel i Orfeó Català. Florence Quivar, mezzo-soprano, i Rosa Mannion, soprano. Direcció: Zubin Mehta.
Simfonia núm. 2, "Resurrecció", de Gustav Mahler.
Palau de la Música, 21 de març.

per F. TAVERNA-BECH

Com la majoria de les obres simfòniques concebudes en les darreries del romanticisme, la *Segona Simfonia* de Mahler en do menor, coneguda pel sobrenom de "Resurrecció", participa d'aquella voluntat d'ultrapassar els límits que són propis a l'art musical, per endinsar-se en els terrenys de la filosofia i la metafísica, tot assolint d'aquesta manera aquella categoria de metallenguatge que, al llarg del segle XIX, s'atorgà a la música. I, veritablement, dins de la seva monumental aparatositat i el seu notable desplegament de mitjans sonors, aquesta obra de Mahler ens pot induir a la reflexió de tipus existencialista i religiosa, aspecte que, sense deixar de tenir el seu interès, sí que –en canvi– ens amaga o bé no ens deixa percebre, en tota la seva dimensió, un altre aspecte ben valuós de la seva música: sentit poètic i, per tant, expressiu en el desenvolupament del joc tímbric. Podria dir-se que, fins a l'aparició de Mahler, la música tenia com a elements essencials, la melodia, el contrapunt, l'harmonia, així com el ritme; tanmateix a partir d'aquest compositor, a aquests elements, s'hi afegeix el timbre, com un altre dels mitjans fonamentals per a la construcció del discurs i desenvolupament d'una obra. Com diu Leibowitz, en el cas de Mahler, pot parlar-se d'un art contrapuntístic basat en el factor tímbric (és a dir, el color). És aquí on les obres de Mahler prenen tot el seu poder de suggestió i on es fan perdonar aquell to de grandiloqüència que a vegades sembla caure en l'èmfasi gratuït.

Fins a cert punt, diríem que Mahler, quan escriu la seva música, ho fa reflexionant apassionadament sobre uns problemes que l'atenyen com a home i, a la vegada, actua sobre el material sonor com el més consumat artesà. La seva obra múltiple i complexa, al mateix temps que simple i de caire quasi popular, és la d'un geni que és també el més prodigiós orfebre. I és aquí on radica l'atractiu i, també, el perill, de qui s'enfronta amb els textos mahlerians per interpretar-los. Així, cal mantenir un equilibri entre un caràcter expressiu arrauxat i a la vegada actuar com un fred i reflexiu analista del fenomen sonor.

Ara bé, per quin dels dos vessants es decantà la versió de Zubin Mehta? Veritablement, tenint un bon instrument com és aquesta coneguda orquestra israeliana, així com la puntual i eficaç labor de l'Orfeó Català i comptant amb la col·laboració de dues veus d'adequada coloració per a la música de Mahler, el director optà per una visió fastuosa i quelcom bigarrada en detalls de contrastos i contraposicions coloristes, les quals posseïen una considerable força a l'hora d'impactar l'auditori, però que, a la llarga, perdien eficàcia, a causa de la seva actitud purament contemplativa, abans que vivencial. Amb tot, la interpretació va manifestar una considerable entitat espectacular que va contribuir molt decisivament a la bona acollida de l'obra.

Carmen, *la d'Espert*

per X. CASANOVAS-DANÉS

Actualment és norma d'assimilar la nova producció d'una òpera amb el seu muntatge escènic. Així, diem que anem a veure la *Carmen* de Núria Espert com anys abans es deia la *Carmen* de tal director o la de tal cantant. Però en el cas del Liceu hi havia motius per fer-ho: en general, la part vocal va estar mal servida. En les dues primeres representacions Maria Ewing (substituta *au pied levé* de Kathleen Kuhlmann) i Victoria Vergara van demostrar unes insuficiències (i unes llicències, en el cas de la primera) que les haurien eliminat a la primera fase del concurs de cant més modest. Neil Shicoff va compondre un Don José creïble, cantat amb més gust que dispendi de facultats (i una mitja veu admirable), mentre que Christopher Doig feia tot el contrari (i a casa nostra, els arravatataments de mal gust es toleren encara pitjor que les espifiades tècniques).

Escamillo va estar compartit per Kristinn Sigmundson i Enrique Baquerizo, sense cap relleu especial en ambdós casos, i la dolça Micaela va permetre conèixer dues cantants que van ser les úniques aplaudides amb una mica d'escalfor, Adrianne Pieczonka i Susan Chilcott. Una menció especial, la mereix el Zúñiga de Stefano Palatchi, cantat amb una veu atractiva i perfectament construïda. Molt bé el cor i bé l'orquestra dirigida amb premura per Javier Pérez Batista (substitut inopinat d'Uwe Mund).

La nova producció del Liceu (compartida amb el Covent Garden) és un bon treball, encara que convencional, de Núria Espert, que s'aprecia més per la minúcia dels detalls que per la fluïdesa i vistositat dels conjunts (amb unes intervencions infantils resoltes sense carrincloneria). Però més enllà de l'impacte visual (amb un sòbria *Seguidilla* coreografiada per Cristina Hoyos) proporciona un enfilall molt estimulant de detalls. Un exemple: al tercer acte, la boira, un cel estelat i la neu simbolitzaven respectivament la furtivitat dels contrabandistes, la puresa cristal·lina de Carmen i la frigidesa que per a Don José ha adquirit la figura de Micaela. Em va sorprendre, però, el marge de llibertat que Espert ha atorgat en aquesta ocasió als cantants: els personatges interpretats per Ewing i Vergara eren quasi antagònics, tràgica la primera, enjogassada i capriciosa, l'altra.

Els decorats, monumentals i d'una gran qualitat, eren de Gerardo Vera, i el vestuari, pertinent com sempre, de Franca Squarciapino.

Impressions sobre impressions

per J. C. C.

Pélleas et Melisande és una mostra absolutament identificadora de l'òpera impressionista. L'obra de Claude Debussy sobre el drama de Maurice Maeterlinck conté totes les essències de la immaterialitat tan pròpia del corrent musical que va tenir en el compositor francès el seu valedor més conspicu.

Ara ens ha arribat en una versió dramatúrgica signada per Peter Brook. Aquest realitzador s'ha caracteritzat per la seva capacitat per oferir propostes formalment impactants, tant pel que fa, no a la faramalla barroquista sinó, ben a l'inrevés, al despullament i la recerca d'una essencialitat quasi mística. El seu muntatge de *Carmen* amb què es va inaugurar fa deu anys l'espai del Mercat de les Flors on ara ha portat *Pélleas*..., va impressionar perquè va reduir a allò més indispensable la frondositat colorista i passional pròpia de l'òpera de Bizet. I això sense prescindir de cap dels trets més nuclears del contingut de l'obra.

Els resultats van ser d'una validesa inqüestionable i hom va comprovar en el treball de Brook el mèrit de l'obertura de noves suggestions i nous matisos de contingut en una òpera en principi tan "esgotada", de coneguda com és.

Impressions de Pélleas, títol amb què ha batejat aquesta nova proposta, en bona mesura és una mostra de fidelitat a uns postulats estètics molt personals. El problema, aquí, és que el material bàsic en si mateix ja és pura essència. Ja és absolutament despullat. L'òpera de Debussy és música enormement destil·lada i a través seu el drama de Maeterlinck discorre precís, també eixut i mancat absolutament de ganga. És realment una successió d'impressions subtils i etèries, ja difícilment reductibles. L'esforç del realitzador en aquest sentit s'ha convertit en allò que en bona mesura podríem considerar com un exercici gratuït de tautologia formal. L'espectacle, precís, mil·limetrat, acaba esdevenint fred, perquè l'espectador no pot trobar entre escenografia irreal –de "disseny", per entendre'ns–, moviment actoral mecànic i interpretació de laboratori, res que li commogui mínimament la vena sensible ni li obri nous horitzons intel·lectuals.

Dos recitals singulars

per. F.T.-B.

A vegades, la sorpresa agradable, no la dóna el concert d'una personalitat de renom, sinó que la deparen uns artistes que, malgrat una innegable professionalitat, no acaben d'entrar en els circuits habituals. Amb tot, són ells qui ajuden a mantenir la il·lusió en l'art musical.

Encara que molt breument, vull destacar el concert del grup francès Controverse, un trio format per Henry Vaudé (flautes), Martine Flaissier (arpa "Bleue", una nova modalitat d'arpa amplificada de sorprenents efectes) i Florent Fabre (percussió). Al marge de la novetat, diria que les músiques de Decoust, Wolff, Crouzier i Escaich van resultar veritablement interessants, tant per l'imaginatiu joc tímbric desplegat com per la concisió del desenvolupament formal. Aspectes que es van beneficiar d'unes versions veritablement comunicatives i brillants. Lamentablement, la sala de l'Institut Francès resultà massa gran per la poca assistència...

Un altre concert ben entusiasmador va ser el que oferí el jove Joan Izquierdo amb un programa dedicat a la música del segle XX per a flauta sola. La singularitat del recital era que Joan Izquierdo és un especialista de las flautes de bec, un instrument no gens fàcil per als nous estils de la música del segle XX, però que, sota l'acció d'Izquierdo, no té res a envejar a la flauta moderna.

Escoltar la difícil *Density 21,5* de Varèse o *Syrinx* de Debussy va posar en relleu la prodigiosa tècnica instrumental d'Izquierdo. Caldrà seguir la trajectòria d'aquest jove músic que –amb les seves expressives i acolorides versions de les obres de Roosendael, Andriessen, Stravinsky i, per donar contrast i justificació a la nova música, de J.S. Bach– entusiasmà el públic de l'Orfeó Gracienc.

Veritable recital de cambra

Anne-Sophie Mutter, violí, i Lambert Orkis, piano. Obres de Lutoslawski, Schubert i Beethoven. Palau de la Música Catalana, 12 de març.

per F. TAVERNA-BECH

Amb més freqüència de la desitjable, els solistes instrumentals, a l'hora d'escollir un pianista acompanyant, es preocupen més que aquest no els creï problemes, abans que no cercar l'artista que s'identifiqui amb els seus conceptes interpretatius. D'alguna manera, això vol dir que, el *lied*, la sonata o la rapsòdia de torn seran tocades amb un caràcter més proper al soliloqui o al monòleg, abans que a la conversa o a l'intercanvi d'emocions sobre allò que els suggereix el text musical. Potser la grandesa d'Anne-Sophie Mutter, sense dubtes una de les més impressionants figures de l'actual violinisme, sigui de saber trobar l'especialista idoni per donar forma i vida a la seva interpretació. Tanmateix, diguem també que el pianista Lambert Orkis va revelar-se com el pianista perfecte per situar-se en el punt just des d'on donar rèplica a Mutter, per recolzar-la i complementar-la en la coloració i qualitat del so, o bé saber establir el clima on l'intercanvi d'idees resultés atractiu i imaginatiu. Aquesta és la veritable essència de la música cambrística, la qual, en darrer terme, ve a ésser la comunicació íntima entre dues mentalitats o dos esperits. Certament, Anne-Sophie pogué lluir en tota la seva espectacularitat la força del seu virtuosisme, va aprofundir amb imaginació i rigor el contingut dels textos i va establir un nexe entre ella i l'auditori; amb tot, cal reconèixer que, si el seu discurs va excellir en aquestes qualitats, va ésser possible perquè al seu costat tenia el piano màgic i puntual de Lambert Orkis, que sabia donar la inflexió sonora exacta per fer lluir la violinista.

En definitiva, si la *Partita* de Lutoslawski va impactar per la qualitat vitalista del seu virtuosisme, o bé en la *Fantasia* de Schubert va emocionar pel seu expressionisme contingut i nostàlgic, va ésser perquè davant nostre teníem dos artistes profundament creatius que feien música, preocupant-se solament de cercar la bellesa sonora i la noblesa del pensament. Dues versions memorables, doncs, que van tenir continuació en la més fantasiosa lectura de la *Sonata Kreutzer* de Beethoven, la qual resultà potser més barroca abans que dramàtica i lírica. En tot cas el recital de Sophie Mutter i Lambert Orkis va ésser d'aquells que no s'obliden.

Bona combinació

per ORIOL PÉREZ i TREVIÑO

La temporada de concerts de l'Orquestra Simfònica del Vallès ha prosseguit amb el seu tercer concert, dedicat íntegrament a una de les obres més complexes i fulminants de la història de la música occidental: el *Rèquiem alemany* de Johannes Brahms.

El *Rèquiem alemany* va comptar amb l'al·licient de l'extraordinària direcció de Pierre Cao i la presència d'una de les formacions corals més solvents i dinàmiques del país: l'Orfeó Català.

No era la primera vegada que l'Orfeó, en la brillant etapa iniciada pel gracienc Jordi Casas, afrontava l'esmentada pàgina simfònico-vocal. No més enllà de tres temporades, l'Orfeó Català ja va mostrar la seva visió de l'esmentada obra de Brahms, encara que en aquella ocasió la direcció anava a càrrec de Sergiu Comissiona.

En aquesta ocasió Pierre Cao en va fer una lectura expressiva, íntima, basada, sobretot, en la declamació del text, que és, malauradament, una de les grans llacunes en la interpretació de la música decimonònica.

El text va ser, sens dubte, el motor de la interpretació, i així se'ns van descobrir els més petits detalls de semàntica musical, de l'estreta relació text-música que mostra una de les obres més personals i íntimes de Brahms.

En aquest treball musical el text té tanta importància que és, però, perillós. Perillós en la mesura que les formacions orquestrals del país no estan acostumades a treballar, vertaderament, sota uns paràmetres de semàntica musical.

La concepció, així, sol basar-se en el simple acompanyament orquestral sense plantejar-se moltes vegades què és el que s'"acompanya" orquestralment.

En aquesta ocasió Cao ha ofert un treball miraculós i ens ha fet veure les possibilitats de l'Orquestra Simfònica del Vallès, una orquestra amb grandioses possibilitats, però massa acostumada a treballar, únicament, el so, sense plantejar-se un treball globalitzador a l'hora d'actuar amb solistes i formacions corals.

Cao va saber extreure varietat d'articulacions instrumentals (utilitzant-les, estretament, amb el contingut del text), varietat dinàmica i va treballar, excel·lentment, el fraseig orquestral lligat als continguts de l'obra.

Tot allò referent al so es treballà, potser, més superficialment i, en general, es va voler (i de fet, s'assolí) fer una versió basada, com hem dit, moltíssim en el text, en la retòrica que Brahms coneixia mercès al seu interès per la música antiga.

Els solistes vocals, malauradament, no van saber-se posar en la proposta de Cao i, així, les seves actuacions van estar, absolutament, llunyanes a la interessant i personal proposta del director belga.

Quan la dona pren la batuta...

per X. C.-D.

L'Orquestra de Saint Martin in-the-Fields ha tornat al Palau de la Música comandada per una batuta femenina, la de la seva titular, Iona Brown. I no deixa de ser alliçonador comprovar com, fins ara, totes les dones que s'han guanyat una anomenada com a directores siguin britàniques o nord-americanes (Brown, Glover, Edwards, Queler, Caldwell...). Quants tabús no hauran de caure abans que una orquestra vienesa no es deixi manar per una dona! En el cas de Iona Brown, cal advertir que la seva gestualitat resulta característica i només una coneixença prolongada la pot convertir en efectiva. No és estrany que, la major part de la seva tasca rectora, la dugui a terme en dues formacions de les quals ha estat la creadora (l'altra és l'Orquestra de Cambra de Noruega).

Contemplat com a espectador, el seu gest sembla rígid i poc comunicatiu, però els resultats indiquen, certament, el contrari. Va dirigir una obertura de *L'italiana in Algeri* poc divertida i, a continuació, va agafar el seu violí per concertar les compromeses *Variacions sobre un tema de Frank Bridge* de Britten des del primer faristol. L'Orquestra les va interpretar amb una justesa i un virtuosisme admirables, que palesen un altíssim nivell tècnic.

Ben tocada des d'aquest punt de vista, però discutible des del formal, va estar la *Primera Simfonia* de Beethoven, que Iona Brown concep com un germen bastant desenvolupat de l'*Heroica*. Aquesta magnificació va sorprendre més d'un, però cau dintre de la plausibilitat i la correcció. La simfonia va sonar imperiosa i molt compacta en donar més relleu als elements melòdics i rítmics que no pas als harmònics.

Elegància i poc contingut



per X. CASANOVAS-DANÉS

Quatre anys després de la seva presentació ha tornat al Palau la soprano Barbara Hendricks i, més enllà d'una presència escènica encisadora, la impressió que causa com a *liederista* ha estat més o menys la mateixa que aleshores: una veu fràgil, de tessitura no gaire extensa, i una voluntat interpretativa més preocupada per l'elegància formal que per la vehiculació d'un missatge. El seu acompanyant era, com l'altra vegada, el pianista suec Staffan Scheja, que encara he trobat més rutinari que en aquella ocasió.

A la primera part del recital, hi figuraven cançons de Schubert i de Wolf, que la soprano nord-americana va cantar amb escolàstica uniformitat, més pendent en el meravellós *Coneixes el país on floreix el llimoner*... de trobar suport en els greus que d'atorgar definicions diverses a les tres estrofes de Goethe. Un fet remarcable: la tapa del piano estava baixada del tot, amb la conseqüència que l'acompanyament, sobretot a Schubert, sonava com un murmuri.

A la segona part, Hendricks proposava un bloc de cançons franceses iniciat pel cicle *La bonne chanson* de Fauré sobre textos de Paul Verlaine. Els resultats van ser molt més interessants, però calgué esperar a les cançons de Chausson, Gounod i Bizet, i a les propines (on va aparèixer Delibes) per saludar en ella la gran artista que diuen que és. Més relaxada la cantant en trepitjar un terreny en què se sent menys intimidada, la veu va guanyar en color, en sensualitat i en volum (tot palesant que la seva petitesa està en relació directa amb l'economia...). Això, juntament amb una dicció francesa molt acurada, van convertir la segona part del recital en un plaer.

A l'hora de les propines Hendricks va assolir l'espurna de l'excepcionalitat. Va ser en el *Summertime* de Gershwin i en dos espirituals negres, peces que es canten bé si sorgeixen del cor i no per haver-les perfeccionat en una escola de cant.

Els violins de l'Elvis, al Palau

per DAVID PICÓ S.

Quan Declam Patrick Aloysous MacManus era un jove londinenc, va decidir fer-se un nom en el món del *pop*. Però primer calia canviar-se el seu. Va escollir el d'Elvis Costello –un nom intocable des de Presley. El primer disc el va editar l'any 1977 i, en plena efervescència *punk*, les seves cançons, el seu nom i les seves ulleres estil Buddy Holly van començar a tenir èxit. D'ençà ha editat més d'una dotzena de discos. No s'ha convertit en una estrella –tot i que va ser una estrella de la *new wave* anglesa a finals dels setanta–, però s'ha consolidat com un compositor *pop* sorprenentment prolífic, estable, sense prejudicis estilístics i molt per damunt de les pautes de la moda.

The Brodsky Quartet és un quartet (gran descobriment!) de corda anglès, compost per Michael Thomas i Ian Belton (violí), Paul Cassidy (viola) i Jacqueline Thomas (violoncel). Tot i la seva joventut porten tocant junts més de vint anys. El seu repertori comprèn des dels primers quartets de Haydn fins a obres actuals i la seva qualitat és reconeguda internacionalment. Però a més de la qualitat, el tret que els defineix és la seva col·laboració en camps aliens a la música clàssica: teatre, moda, vídeo, exposicions d'art i fins i tot espots publicitaris.

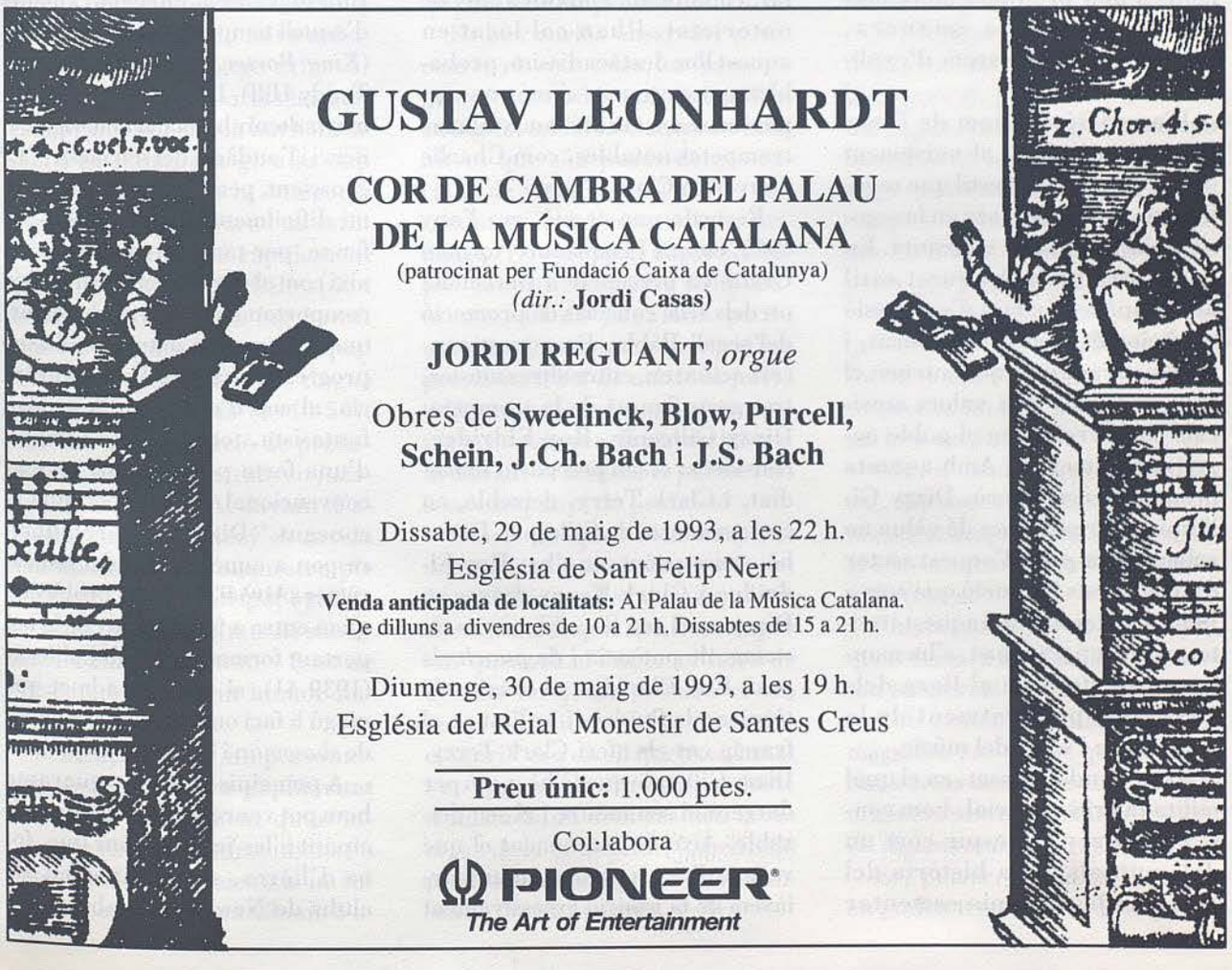
Brodsky Quartet i Elvis Costello es van conèixer l'any 1989 i a finals del 1991 van començar a treballar conjuntament per crear *The Juliet Letters*.

El resultat de la col·laboració entre Costello i The Brodsky Quartet és *The Juliet Letters* (les cartes de Juliet). Es tracta de vint cançons-cartes d'amor imaginàriament escrites per Julia Cappuleto, la heroïna de Shakespeare, en les quals contesta les cartes que li envia un misteriós admirador. Cada carta-lletra de cançó (escrites per Costello) expressa un sentiment diferent: tristor, joia, passió... Però, i la música?

The Juliet Letters no és una obra d'experimentació musical. És un recull de vint cançons melòdiques amb un quartet de corda com a base instrumental. Ni més ni menys. Tampoc no té gaire a veure amb la música clàssica, exceptuant el fet que la "banda" que acompanya Costello és una formació que identifiquem amb la història de la música clàssica i no amb la del *pop*. *The Juliet Letters*, en canvi, té molt a veure amb el gènere dels musicals, (*This offer is unrepeatable* és un exemple clar de "tema de musical"); o amb les cançons de les òperes de Kurt Weill (a *Swine* reconeixem la seva empremta): o, per què no, amb el món del *pop* (*Who do you think you are?* és una cançó a mig temps que es podria incloure en qualsevol disc *pop* de Costello).

Costello imprimeix a les cançons el seu estil contingut i emocionat. La veu, tècnicament limitada, és càlida i expressiva. The Brodsky Quartet aporta la seva qualitat, sense innovacions però amb la consistència d'un quartet capaç d'interpretar amb encert tota mena d'obres. El resultat final és acurat i sovint brillant. Costello no s'ha enganxat els dits. La crítica britànica, però, l'ha tractat de "pretensiós", i la d'aquí ha catalogat *The Juliet Letters* de "meravellós" i com el resultat de la "sublim maduresa creativa" de Costello (?!).

El concert va ser com una audició del compacte en viu. Cap modificació, excepte els gestos i els comentaris de Costello, que van fer riure el públic. Un públic, com sempre, disposat a aplaudir-ho tot. Les cançons més celebrades van ser la cançó d'èxit *I almost had a weakness*, de base repetitiva quasi bé minimalista, i *Jackson, Monk and Rowe*, una impecable cançó d'estructura *pop* que va ser ovacionada.



DIZZY GILLESPIE

Les galtes del *be-bop*

per RICARD GILI

En la història de la música de jazz, que ja compta amb més de cent anys, hi ha hagut músics de gran vàlua que han deixat aquest món sense haver assolit el reconeixement que mereixien. Altres, en canvi, per diverses raons, generalment d'ordre comercial, han gaudit d'una anomenada molt superior a la que per mèrits propis haurien pogut rebre.

En el cas de Dizzy Gillespie, mort el passat mes de gener, podem dir que aquestes dues situacions s'han produït simultàniament, en certa manera, sobreposades. Mirarem d'explicar-ho.

L'aparició del nom de Dizzy Gillespie va unida al naixement del *Be-Bop*, aquell estil que revolucionà el món del jazz en la segona meitat dels anys quaranta. En la mesura en què aquest estil abandonà les formes d'expressió tradicionals, fou desqualificat, i no sense raó, pels qui entenen el jazz en funció dels valors musicals més arrelats en el poble negre nord-americà. Amb aquesta desqualificació, però, Dizzy Gillespie i altres músics de vàlua no reberen per part d'aquest sector d'afeccionats l'atenció que com a *jazzmen* mereixien, i aquest tracte, en bona part injust, s'ha mantingut immutable al llarg dels anys, independentment de la qualitat de l'obra del músic.

En el bàndol oposat, en el qual milita la crítica oficial, hom considera Dizzy Gillespie com un dels puntals de la història del jazz. És ja un tòpic esmentar Louis Armstrong, Roy Eldridge i Dizzy Gillespie com les tres fites principals en l'evolució que ha seguit l'estil de trompeta en la història del jazz. Aquesta visió esquemàtica, convertida en judici de valor, ha situat Dizzy Gillespie en un lloc excessivament elevat en relació amb altres trompetes de la seva generació i les següents, de categoria similar o superior. Segurament la seva posició avantguardista en els anys de la postguerra, quan sorgí el *Be-Bop*, la seva actitud oberta envers la música afrocubana, i, sobretot, la seva forta personalitat, combinada amb un afany de notorietat, l'han col·locat en aquest lloc destacadíssim, probablement exagerat, si més no, repetim, en relació amb altres trompetes notables, com Charlie Shavers o Clark Terry.

Recordo una ocasió, era l'any 1975, en què l'empresari Norman Granz va presentar a Barcelona un dels seus concerts de promoció del segell Pablo. En aquest concert actuaven, entre altres músics, tres gran figures de la trompeta: Dizzy Gillespie, Roy Eldridge, considerat el seu precedent immediat, i Clark Terry, deixeble, en certa manera, de Gillespie. Doncs bé, sense proposar-s'ho, Roy Eldridge i Clark Terry deixaren Dizzy en el seu lloc. El màxim de *swing*, de potència i de *punch* els posà Roy Eldridge; el màxim de tècnica, de fluïdesa i agilitat en el fraseig ens els oferí Clark Terry. Dizzy Gillespie quedà bé, però per darrera el seu mestre i el seu deixeble. Això és exactament el que volíem dir més amunt, quan parlàvem de la posició excessivament destacada que ocupa Gillespie, en relació amb els seus col·legues, en la majoria d'històries del jazz que s'han escrit.

John Birks Gillespie, nascut el 1917 a Cheraw, Carolina del Sud, rebé una completa formació musical. Estudià inicialment el trombó per passar després a la trompeta, però els seus estudis anaren més enllà. Adquirí amplis coneixements d'harmonia i orquestració que li permeteren més tard exercir com a arranjador en les diverses orquestres en què actuà. Les primeres foren la de Frank Fairfax i la de Teddy Hill (1937), en la qual substituí Roy Eldridge i amb la qual viatjà a Europa aquell mateix any. El principal trompeta solista de l'orquestra era Bill Coleman, i Dizzy Gillespie passà totalment desapercebut en la seva primera gira pel Vell Continent. Això prova que en el context de l'època i segons els cànons que regien aleshores, no destacava per sobre dels seus companys de l'orquestra.

En aquest primer període de la seva carrera, el seu ídol era Roy Eldridge, i els enregistraments d'aquell temps així ho testimonien (*King Porter Stomp* –1937– amb Teddy Hill). Dizzy Gillespie hi demostra tenir bona part del vigor, el nervi i l'audàcia del seu mestre. És conscient, però, que per aquest camí difícilment podrà emular-lo i fer-se, per tant, un gran nom. És així com el seu estil musical i el seu comportament en el si de les orquestres en què actua, tendeixen progressivament a l'extravagància, al cop d'efecte i a l'estirabot fantasista, tot això sota l'impuls d'una forta personalitat, no gens convencional. El mot pel qual és conegut "Dizzy" (marejador), respon a aquests trets del seu caràcter. Això li produeix problemes quan entra a formar part de la important formació de Cab Calloway (1939-41), el qual no admet que ningú li faci ombra en el seu paper de *showman* i líder de l'orquestra.

A principis dels anys quaranta hom pot veure sovint Dizzy participant a les *jam sessions* que, fora d'hores, s'organitzaven als clubs de New York, sobretot en

aquells, com el Minton's, on es trobaven els joves músics inquiets que anys més tard participarien en la creació del *Be-Bop*.

En els anys 1942-43 toca a la gran orquestra d'Earl Hines i hi coneix Charlie Parker. Ambdós, que comparteixen les mateixes inquietuds musicals, inicien aleshores una estreta col·laboració. El geni intuïtiu de Charlie Parker, en contacte amb l'actitud audaciosa i la sòlida formació de Gillespie, donarien els seus fruits. Els trobem junts, tot seguit, en l'orquestra de Billy Eckstine (1944), on molts dels joves components de la banda rebrien la seva influència.

L'any següent, 1945, Gillespie i Parker es reuneixen per primer cop en un estudi de gravació. D'aquella sessió, en surten els primers enregistraments d'interpretacions en l'estil *Be-Bop* (*Groovin' High* i *Dizzy Atmosphere*). És una música inconformista, inquietant, corrosiva, que sintonitza amb l'actitud rebel de molts joves negres de l'època. Dizzy Gillespie, en consonància amb el caràcter de la nova música, es crea una imatge extravagant, en la qual un curiós barret, les enormes ulleres, la barbeta de boc, i la trompeta girada cap amunt adquireixen la categoria de símbols d'una època i un estil.

La notorietat que ràpidament ha assolit encoratja Gillespie i decideix formar una *big band*. Aquesta orquestra, amb la qual vingué a Europa el 1948, tingué una breu existència (1946-50), però fou una formació de primera línia, en la qual actuaven *jazzmen* de categoria. Al davant d'aquesta formació Dizzy es revela com un director d'orquestra ple de talent, alhora que pot exhibir les seves grans qualitats de *showman*, ballant, cantant i fent de presentador amb un humor imprevist i esbojarrat.

Comença a ésser un personatge popular i la seva popularitat va encara en augment quan incorpora els ritmes afrocubans en la seva música, gràcies a la inclusió del percussionista Chano Pozo en la secció rítmica de l'orquestra. Efectivament, amb aquest gir, Dizzy Gillespie aconseguí connectar amb el nombrós públic d'origen antillà que habita als Estats Units. Així doncs, Gillespie és l'iniciador, a finals dels anys quaranta, del moviment de fusió entre la música negra nord-americana i l'antillana, avui plenament vigent.



FOTO: E. OLIVELLA

A partir d'aquest moment, quan ja ha assolit el nom i la popularitat que sempre havia perseguit, Dizzy Gillespie asserena el seu estil i pot tornar a exhibir, encara que de manera intermitent, aquelles qualitats de *jazzmen* pur que apuntava en els inicis de la seva carrera. Els seus enregistraments dels anys cinquanta així ho proven.

És ben curiós observar, però, com en els seus solos, les frases sòbries, executades amb un atac i un *swing* formidables, alternen amb altres que són pures demostracions de virtuosisme i contrasten totalment amb l'esperit de les primeres. És com si en Dizzy Gillespie cohabitessin dos temperaments: el de *jazzmen* pur i espontani, entregat al *swing* i l'expressivitat, i el de músic inquiet i anticonvencional que vol mantenir la imatge que ell mateix ha creat davant la crítica, el públic i els seus companys de professió.

No cal dir que el seu temperament de *jazzmen* és ben autèntic: és una d'aquelles coses que no admeten trampa. Ara bé, sempre ens quedarà el dubte a l'hora de decidir en quina mesura el seu temperament de músic "revolucionari" era en ell quelcom innat i en quina mesura era producte d'una actitud deliberada a la recerca de la notorietat, fomentada per l'esperit competitiu, tan present a Nord-amèrica.

Després d'uns anys d'actuar al capdavant de petits conjunts, el 1956 refà de nou la seva gran orquestra, amb la qual, organitzada pel Departament d'Estat, efectua una gira triomfal per Europa que el duu fins a Grècia i el Pròxim Orient. Aquesta formació, en la qual destaquen músics com Winton Kelly (piano), Al Grey (trombó), Billy Mitchell (saxo tenor) i Charlie Persip (bateria), continua mantenint un altíssim nivell. Les gravacions fetes al Festival de Newport del 1957 en són bona prova.

En els anys següents, fins a la seva mort, actua normalment amb conjunts reduïts. Ha estat sovint una de les figures del Jazz at the Philharmonic. Participà en diverses ocasions en el Festival de Jazz de Barcelona, essent, potser, les seves actuacions més notables les que féu amb el conjunt Giants of Jazz els anys 1971 i 1972.

Malgrat les posicions enfrontades que apuntàvem al principi, Dizzy Gillespie fou, en general, un músic molt apreciat i celebrat en aquest país.

Si bé, jutjat estrictament com a trompeta, ha estat igualat, i àdhuc superat, per alguns dels seus col·legues, cal dir que fou ell qui introduí, en la segona meitat dels anys quaranta, un fraseig d'una complexitat melòdica i harmònica que ha influït en molts dels trompetes que vingueren darrera seu.

Fou un notable director d'orquestra. Les *big bands* que dirigí foren sempre de gran qualitat i tingueren un so i una personalitat ben originals.

Obrí el camí a aquesta tendència, tan actual, a mesclar les diverses músiques que la raça negra ha creat arreu de la geografia americana.

Finalment, i per sobre de tot, quan deixava brollar lliurement el seu temperament de *jazzmen*, fos tocant, cantant o ballant, era una magnífica mostra del que pot arribar a crear una personalitat forta i original sense necessitat de trencar els lligams amb les arrels pròpies.

És, potser, la millor lliçó que en poden treure els músics joves.



XI FESTIVAL DE MÚSICA DE PRIMAVERA DE VILA-SECA

(de l'1 al 29 de maig de 1993)

DISSABTE, 1 DE MAIG

DUO TIELES
Cecilio Tieles, *piano*
Evelio Tieles, *violí*

DISSABTE, 8 DE MAIG

COR «EXAUDI» de Cuba
Mª Felícia Pérez, *directora*

DISSABTE, 15 DE MAIG

DUO DE CANT I PIANO
Francesc Garrigosa, *tenor*
Alan Branch, *piano*

DISSABTE, 22 DE MAIG

ORQUESTRA DE GUITARRES DE BARCELONA
Sergi Vicente, *director*

DISSABTE, 29 DE MAIG

ORQUESTRA DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Gonçal Comellas, *director*
Alba Ventura, *piano*

Lloc
Església de Sant Esteve de Vila-seca

Hora
10 h. del vespre

ENTRADA GRATUÏTA

Ricard Viñes un nom a recuperar

Com és sabut, enguany es compleixen cinquanta anys de la mort a Barcelona del pianista lleidatà Ricard Viñes.

Es tracta d'un dels músics més importants que ha donat Catalunya en aquest segle i, tanmateix, per causes complexes i de molt difícil escatiment, no forma part, o almenys tal com mereixeria, del patrimoni memorialístic del país.

La seva estretíssima i decisiva vinculació a la música impressionista francesa i d'una manera especial als seus màxims exponents, Ravel i Debussy, i la seva opció decidida per l'avantguarda del seu temps, eleven la seva figura a un nivell gegantí per la seva aportació a l'expansió de la música coetània.

Sense Viñes, difícilment l'impressionisme musical hauria tingut el camí tan aplanat per a la seva incorporació normalitzada al concertisme.

Personalitat complexa i contradictòria, generós fins a l'escreix amb els seus amics, va viure uns darrers anys de la seva existència lamentablement penosos, que van culminar a Barcelona en una mort que el va agafar desproveït quasi totalment d'escalf humà i en deplorables condicions de subsistència.

El tema que proposem mostra una aproximació molt fidel a la seva figura de la mà de tres treballs, obres de sengles persones de la màxima autoritat possible. Amb aquest material, hom podrà conèixer la seva peripècia personal i artística, podrà pouar en un dels components més importants de la seva biografia –les relacions amb Ravel i Debussy– i finalment disposarà del testimoniatge privilegiat de la memòria personal.

Es tracta d'un esforç en la línia, tan necessària i urgent, de recuperació de la memòria de Ricard Viñes. Un esforç que, tanmateix, exigeix altres aportacions, atesa la importància i transcendència, cal insistir-hi, de la personalitat del pianista lleidatà.

El pianista compromès

per MONTSERRAT BERGADÀ

En celebrar-se el cinquanta aniversari de la mort de Ricard Viñes, el nom d'aquest gran pianista comença a ser, no tan sovint com voldríem, repetit en alguns sectors musicals. Considerat pels crítics de l'època i pels estudiosos d'arreu com una de les màximes personalitats en el món de la interpretació, pensem que no gaudeix, almenys a casa nostra, del reconeixement que es mereix.[1]

Nascut a Lleida el 5 de febrer de 1875, Ricard Viñes marxà cap a París a l'edat de dotze anys i hi va residir la major part de la seva vida. Mai no perdé el lligam amb la seva terra d'origen, ans al contrari, s'hi sentí profundament arrelat –Viñes va visitar sovint la Península en les seves *tournées* i va desenvolupar un sentiment patriòtic en un grau molt elevat. El 1940 decidí tornar a Barcelona, on, sigui per decisió pròpia o víctima de la situació europea, romangué fins a la seva mort.[2] En aquests últims anys va patir dificultats pecuniàries que no volgué confiar a ningú, i la indigència perllongada en què va viure minvà la seva salut. Morí en un hospital de Pedralbes el 29 d'abril de 1943, havent donat el seu últim concert el 19 de febrer del mateix any, al Palau de la Música Catalana.

Els nombrosos amics i coneguts de Viñes coincideixen, en parlar d'ell, en els termes de fidelitat, dedicació, honradesa i generositat. El seu amic íntim Jean-Paul Fargue deia: "Viñes era l'amic més segur i més servicial que no hagués estat possible de conèixer (...). Tres mots semblaven exclosos per sempre del seu cor i del seu vocabulari, tres mots vilans que no tenien gens de sentit per a ell, els mots: intriga, arribisme, concessió. Cap càlcul, cap aconduïment per a assolir (l'èxit). Era la lleialtat feta pianista".[3]

En efecte, aquesta personalitat tan íntegra la va manifestar en tots els àmbits de la seva rica vida humana i artística, i precisament en això radicà la seva singularitat. Allò que va fer ressortir Ricard Viñes enmig de tants virtuosos del piano com hi havia aleshores, fou la seva bona disposició per "servir" la naixent música. No es dedicà a conrear el mer virtuosisme o a executar els programes de succés fàcil, que eren els camins tradicionals per assolir la fama. Esmentem que la virtuositat era, en aquell temps, més honorada com a finalitat que com a mitjà; un pianista amb els dits lleugers, amb sonoritats encisadores i un repertori que impressionés els grans auditoris, si era possible acompanyat de gestos emfàtics, tenia el triomf assegurat. Ricard Viñes, ben al contrari, s'esforçà a revelar un repertori "revolucionari", interpretant-lo amb un estil pianístic sobri, sense tics ni excessos tècnics. Encara que en detriment de la seva carrera com a pianista, defensà les obres més noves i controvertides dels compositors contemporanis, obres que avui dia es consideren com a transcendentals en la literatura del piano. Viñes perferí el camí difícil, el de l'intèrpret pioner, el de la incomprensió momentània, i ara el seu nom es perpetua en la història de la música.

Com ja assenyalà vuitanta anys enrera el crític musical francès, Jean-Aubry: "Ningú en aquell temps no va viure, en el domini musical, un heroisme més constant. Potser aquest heroisme és menys visible avui dia, car aquells pels qui lluità són posseïdors d'una certa glòria".[4]

Notes biogràfiques

Crec que s'imposa abans que tota altra cosa, recordar-ne algunes dades biogràfiques. Ricard Viñes inicià els seus estudis musicals amb l'organista lleidatà Joaquim Terraza, però arran dels seus primerencs dots pianístics es traslladà a Barcelona el 1885, amb la intenció d'estudiar amb el prestigiós mestre Joan Baptista Pujol –a qui devem la formació d'un estol de grans pianistes: Gumersind Vidiella, Màrius Calado, Enric Granados, Joaquim Malats i Carme Matas, entre d'altres. En tenir l'edat mínima per ingressar a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, Viñes treballà en privat amb Pujol, fins que el 1887 fou admès en aquest centre docent. El mateix curs, a l'edat de dotze anys, obtingué el primer premi de piano, que compartí amb Carme Matas. Viñes també freqüentà les classes d'harmonia de Felip Pedrell.

Albéniz, per a qui Viñes tocava en privat, s'interessà de prop pel futur del jove pianista; en un principi, suggerí als pares de Ricard Viñes que estudiés un any a Madrid, amb aquest oferiment: "Pot hostatjar-se a casa meva, jo li serviré de pare i la meva dona de mare", però poc després afegí: "valdria més, pel seu propi bé, que no treballés amb mi, així evitaria ser un nen prodigi, o el que és el mateix, un simple foc de palla; en canvi, si l'enviéssiu a París a completar els seus estudis, tindria una brillant carrera".[5] I seguint també els consells de Pujol i Pedrell, Viñes i la seva mare es trasllada-



Ricard Viñes davant el piano

ren a la capital francesa, on arribaren el 13 d'octubre de 1887.

El novembre del mateix any fou admès com a oient a la classe de Charles de Bériot, en el curs superior de piano del Conservatori de París. Viñes també estudià particularment amb el mestre, qui s'entusiasmà pels seus avenços i aviat li portà una afecció quasi paternal. Charles de Bériot, fill del violinista belga del mateix nom i de la soprano espanyola Maria Malibrán, va ser professor de gran part dels pianistes catalans que anaren a completar els seus estudis a París.

Viñes fou condeixeble de Granados i junts afrontaren les dificultats dels dos primers anys d'estada a la capital francesa. Vivien en habitacions contigües de l'Hôtel de Cologne et d'Espagne –*rue* de Trévise–, participaven junts a les audicions d'alumnes de Bériot –el 24 de maig de 1888 tocaren a dos pianos el *Rondó en do major* de Chopin–, anaven a concerts, assistien a classes de francès, compartien les estones de lleure fent alguna entremaliadura o anaven a recitar Bécquer sobre la tomba de Chopin. És així com nasqué una forta amistat entre ambdós artistes: "Tenia Enrique a la sazón veinte años y sólo doce contaba yo, diferencia asaz notable a esa edad, pero que en el caso alcanzó a allanar el carácter de Granados, tan ingenuamente niño, contrastando en feliz modo con mi huraña y prematura gravedad. La mutua simpatía que en breve tiempo nos unió, nació, pues, según la ley de atracción de los contrarios, origen tan frecuente de las más firmes amistades. Fraternal y sin desavenencia alguna, mantúvose la nuestra hasta el fin, contribuyendo a que más bien se estrechara últimamente con nuevos y fuertes lazos, los viajes de artístico solaz que a Lérida, nuestra querida ciudad natal, a un tiempo solíamos hacer durante el florido mes de Mayo".[6]

Malats, que també estudià amb Bériot, va arribar a la capital francesa el 1889 i fou Viñes qui el presentà al mestre; en un principi es freqüentaren molt, però després la rivalitat creixent per l'obtenció del primer premi del Conservatori els distanciaria –Malats va aconseguir ser premiat el 1893, un any abans que Viñes.

Fins el 1889 Viñes no havia aconseguit ser admès com a alumne oficial del Conservatori de París; la reglamentació referent a la limitació del nombre d'alumnes estrangers per classe en fou la causa. El 1892 obtingué el primer accèssit en el concurs de piano i el 1894, després d'una espera de quatre anys, assolí el primer premi amb el *Tema variat* que Saint-Saëns havia compost per a l'ocasió. En el Conservatori seguí, a més, el curs de música de cambra de Godard (1892) i assistí a les classes

d'harmonia de Lavignac (1894). Anteriorment Gaspar Villate s'havia ofert per donar-li lliçons d'harmonia (1889); durant els anys que precediren a la mort del compositor (1891), Viñes no solament el freqüentava com a alumne, sinó que l'acompanyava a nombrosos concerts i en les seves visites a l'Exposició Universal.

Malgrat les beques atorgades pel Municipi de Barcelona i la Diputació de Lleida, Viñes i la seva família van tenir unes condicions de vida particularment difícils durant aquests primers anys d'estada a París. Es trobaven separats: Ricard amb la seva mare a França; el germà gran, Pepe, realitzava els seus estudis a Barcelona; mentre que el pare, que per les seves idees polítiques no tenia un treball estable, i el germà petit, Eugeni, vivien a Lleida. La situació financera quasi miserable dels Viñes afavorí l'obsessió de Ricard pels números i la seva propensió al joc. Aquests problemes econòmics foren irregularment pal·liats amb els ingressos d'algunes classes que de Bériot li proporcionava i els minsos caixets dels salons en què començava a ser sol·licitat.

Durant els primers anys Viñes, la seva mare i Granados sols freqüentaven els cercles de la colònia hispano-americana, tant nombrosa a París. Viñes començà a convertir-se en participant assidu dels seus salons –Manuel Ruiz Zorrilla, Elena Sanz, Ferrer, etc.–; ben aviat, però, fou també demanat en alguns salons pròpiament parisencs –Gobebsky, Felicia Mallet, Dreyfus-Gonzalès, Flammarion, etc...– i gradualment el seu cercle de coneixences s'anà engrandint. Malgrat la seva jovenesa, Ricard Viñes s'hi féu remarcar de seguida, no solament com a pianista sinó com a persona culta i fina d'esperit; és així com amb el temps la seva presència fou requerida i quasi indispensable en alguns dels més alts cenacles artístics i intel·lectuals francesos.

L'artista erudit

Viñes no havia assistit a cap escola abans del Conservatori, si més no va ser un autodidacte apassionat, amb una gran inquietud intel·lectual pels aspectes més diversos del coneixement. Tenia la reputació de posseir una memòria prodigiosa, que juntament amb la seva gran facilitat d'assimilació, el dotaren d'un extraordinari repertori pianístic i d'una molt extensa cultura. Amb les seves constants lectures, es convertí en un gran coneixedor de la literatura espanyola i francesa; l'encantava passar-se hores parlant dels autors i les obres que admirava –Rimbaud, Poe, Bécquer, Rodenbach, Mallarmé...– i recitar l'obra poètica de Baudelaire, Gautier o Heredia. Per altra part, la seva gran afició per la pintura l'aproximà als qui serien grans amics seus, Odilon Redon i, més endavant, Picasso, així com també, anteriorment, havia freqüentat els pintors catalans Nonell, Casas, Utrillo i Rusiñol. Defensà a ultrança l'impressionisme que anava a admirar quasi quotidianament a les galeries de Vollard i Durant-Ruel. Com opinava el seu gran amic i crític musical Calvocoressi, "s'interessava tant per la literatura i la pintura com pel seu propi art".[7]



Viñes a l'Argentina l'any 1924

Viñes va fer amistat amb nombrosos artistes i intel·lectuals del moment; seria excessiu d'esmentarlos tots, assenyalem no obstant això Leon Bloy –amb qui va mantenir una interessant relació epistolar sobre qüestions religioses i espirituals–, Colete i Willy, Jean Cocteau, Max Jacob, Arnold Bennet, Jorge Guillén, Misia Sert, Casella, Duparc, Rhené-Baton i Marcel Labey. Entre ells un grup es reunia regularment, sovint els dissabtes al vespre, i conversaven sobre poesia, pintura, literatura, filosofia o escoltaven la nova música que Viñes interpretava, a vegades amb Ravel, a quatre mans. La "penya" estava formada també per Calvocoressi, Florent Schmitt, Inghelbrecht, Léon-Paul Fargue, Emil Ségury; Déodat de Sévérac i Manuel de Falla s'hi afegiren més tard, i a vegades altres artistes

s'interessaren pel grup. S'anomenaven a si mateixos *Les Apaches*, apel·lació derivada d'un epítet que un venedor de diaris va adreçar-los quan sortien d'un concert i que Viñes retingué com a nom del grup. Les reunions tenien lloc a casa del pintor Paul Sordes i posteriorment es traslladaren a Auteuil, a casa de Maurice Delage, que així podia delectar els *Apaches* amb el seu art culinari; Ravel hi féu escoltar les cinc peces de què consta *Miroirs* (1905), que estan dedicades a cinc dels membres: *Noctuelles* a Léon-Paul Fargue; *Oiseau Tristes* a Ricard Viñes; *Une Barque sur l'Océan* a Paul Sordes; *Alborada del Gracioso*, a Calvocoressi i *La Vallée des Cloches* a Delage. Segons Fargue, "cadascú de nosaltres tocava o llegia el que acabava d'escriure o de compondre enmig d'una atmosfera d'allò més amical que es pogués imaginar".[8]

Viñes estigué submergit durant quasi mig segle en aquest ambient artístic de París. En poques ocasions abandonà la capital francesa per un llarg període de temps, i mai no deixà el seu estudi parisenc. Durant la Segona Guerra Mundial es refugià a Bagnères de Bigorre i s'oferí a donar concerts de beneficència. Un cop restablerta la normalitat realitzà les seves habituals gires per arreu. El 1930 emprengué una llarga gira al continent americà. Al seu retorn a Europa, el 1936, donà alguns concerts triomfals a París, però malauradament la seva personalitat artística començà a declinar. Fou condecorat pels governs francès, belga i espanyol, però rebia cada cop menys comissions de recitals. Els discos que enregistrà el 1930 i 1936 li havien ofert una darrera possibilitat de supervivència i, després d'algunes gires, tornà a Barcelona.

Viñes, pedagog

La seva principal activitat era la de concertista, però des de la seva joventut s'havia dedicat també a la docència. Alguns dels seus deixebles més destacats van ser Marcelle Meyer, considerada la principal hereva de l'art pianístic de Viñes, i Francis Poulenc, que es va declarar gran deutor dels ensenyaments de Viñes; per descomptat fou Viñes qui estrenà les primeres obres d'aquest autor, entre les quals *Mouvements perpétuels*, el 1919; per altre costat, Poulenc li dedicaria la seva primera obra publicada: *Pastorale* (1917). Treballaren amb Viñes durant períodes més o menys continuats, Joaquín Rodrigo, Nin-Culmell, Gonzalo Tintorer, Miguel Elosegui, Leopoldo Querol, Marie André, Ninhe Guerra, Marie Panthès, entre d'altres. Maria Canals, que havia estat deixebla de Viñes a Barcelona, recorda: "Era absolutament contrari a l'escola que no suprimeix tot moviment inútil i que toca a flor de pell. També creia inútil gastar hores treballant exercicis o estudis quan hom ja té una certa formació tècnica. Ricard Viñes sostenia que tot ve del cervell i que la tècnica no consisteix solament a tocar fort, net i de pressa. És saber fer això, però també saber-se valer dels dos pedals, cosa molt difícil. Saber matisar, equilibrar la sonoritat de les dues mans, saber obtenir la independència absoluta de cada dit i una sonoritat penetrant i dolça des dels pianíssim fins al fortíssim".[9]

Des del 1904 va ser cridat regularment a formar part del jurat del Concurs de Piano del Conservatori de París; el 1913 va ser membre del que va concedir el primer premi a Iturbi. Col·laborà també alguna vegada amb el Conservatori Americà de Fontainebleau. El 1936 va realitzar un Curs d'Interpretació de música espanyola a l'École Normale de Musique de París, curs que despertà gran interès; dos articles testimonien la importància d'aquestes sessions –el primer escrit per Viñes i publicat per "Le Monde Musicale", el segon reportat per un assistent, Jean-Claude Gabriel. Sembla que cap als anys 40 li havien proposat una càtedra de virtuosisme del piano al Conservatori de Madrid, que no acceptà. Les raons, ens les explica Maria Canals: "No li agradava donar lliçons havent-se de sotmetre a un pla d'estudis igual per a tots els alumnes. Ell considerava que cada deixeble era un món i que el que convé per a un va malament per a un altre, i, a més, em digué: «Em trobaré amb gent sense dots suficients, perquè els superdotats són escassos, i passarà l'eterna història que després del mestre haver-hi deixat moltes més hores de les estipulades, l'alumne, veient que les seves il·lusions artístiques no van d'acord amb la realitat, ho posa al compte del mestre i encara li'n carrega les culpes»".[10]

Altres facetes: crític, compositor i poeta

Viñes va ser també un crític erudit, com ho proven els seus articles i col·laboracions publicats a la premsa. Va escriure, a més, sonets en castellà, català i francès, de caire místic i filosòfic; i una profusió de *haikais* en francès que "exposen la vivacitat sensible i humorística del seu enginy". Encara que no estava particularment interessat en la composició, té diverses melodies per a cant i piano, sobre versos de Baudelaire, Sully Prudhomme, Mallarmé i Apel·les Mestres (*La Mort des Amants; Parfum Exotique; La Vie Antérieure...*), que han quedat inèdites. De les obres que va compondre per a piano, quatre foren editades per l'Institut Francès de Barcelona després de la seva mort; són els *Quatre Hommages: Menuet Spectral*, a la memòria de Maurice Ravel; *En Verlaine mineur*, a la memòria

de Gabriel Fauré; *Thrénodie ou Funérailles antiques*, a la memòria d'Erik Satie; *Crinoline*, homenatge a Léon-Paul Fargue.

Viñes va mantenir de forma fragmentària un diari íntim que ens ofereix molta informació sobre l'ambient i la interpretació musical del període que va del 1887 a 1914, encara que des de la mort de la seva mare esdevé molt més irregular. Gran part d'aquest diari és inèdit, però alguns extractes han estat publicats per Nina Gubisch-Viñes.[11]

Concerts i repertori

La natural afinitat de Viñes cap a la música contemporània, aparentment el tipus de música amb què més fàcilment es comunicava, i l'infinit nombre de recitals i concerts dedicats a la música moderna, revela una total dedicació al seu art. Quantes vegades el van anar a trobar perquè només en algunes hores aprengués una obra directament del manuscrit! I Viñes, que no es creia amb el dret de refusar-ho, estudiava l'obra, l'assimilava amb una comprensió especial, la defensava i la projectava cap al públic amb tot el seu art, com si fos una obra mestra del passat. Abans de donar una primera audició se sentia sempre excitat i nerviós, perquè, deia, no havia pogut disposar del temps desitjat per estudiar-la; així i tot, el resultat era bo, diríem que immillorable.

El seu primer recital va ser donat a la *Salle Pleyel*, el 1894, com era el costum dels primers premis de piano del Conservatori. Seguidament, els concerts a les sales Aeolian, Agriculteurs i sobretot Erard es multiplicarien. Els seus èxits en els concerts de la Societé Nationale, la Schola Cantorum, el Salon d'Automne, la Societat de Concerts del Conservatori, els Concerts Lamoureux i Colonne foren la continuació de la seva carrera com a pianista a París. Féu centenars de concerts arreu; realitzà extenses i repetides *tournées* per França, Anglaterra, Suïssa, Alemanya, Itàlia, Bèlgica, Holanda, Portugal, Amèrica del Sud i, evidentment, Espanya, on les seves visites foren freqüents, sobretot a partir del 1910.

Quant al seu repertori, com deia Jean-Aubry: "Era prodigiós i potser cap pianista no n'havia conegut cap de semblant; hom es pregunta com solament havia pogut llegir tot el que de memòria tocà".[12]

Si el repertori de Viñes constituïa en si una innovació –com veurem amb més detall–, també l'organització dels seus programes significaren un canvi en els costums concertístics. Comparat amb els concerts d'aleshores –excessivament llargs i mancats d'unitat–, Viñes començà a ordenar les obres segons una línia històrica o per nacionalitats, presentant una original organització i una més gran preocupació per a la coherència; això conduiria més tard al modern gènere de recital.

Foren memorables els seus quatre *Concerts històrics de música de tecla* el 1905 a la Salle Erard de París –el primer concert comprenia de Cabezón a Haydn, el segon de Mozart a Chopin, el tercer i el quart eren dedicats als autors moderns. Viñes admirava Bach i Beethoven; en el seu primer recital (1895) interpretà la *Appassionata*, i el *Op. 111* en algunes altres ocasions. De jove, practicava i tocava en les audicions d'alumnes els *Preludis i fugues* de Bach, *Estudis simfònics* i *El Carnaval* de Schumann i un considerable nombre d'obres de Chopin. Va ser cridat el 1910 per participar en les celebracions que dels centenaris Chopin i Shcumann es feien a París. El 1911 va fer un recital completament consagrat a l'obra de Liszt, compositor que Viñes admirava molt i a qui dedicà dos articles en el mateix any del seu centenari: "À Franz Liszt, génie boycotté", i "Liszt précurseur".

La música francesa

La música francesa va tenir un lloc remarcable en la vida artística de Viñes. Ravel i Debussy l'havien elegit com a intèrpret "quasi oficial". Estrenà un nombre considerable de peces de Fauré, Chausson, Sévérac, Florent Schmitt. Gràcies a l'art de Viñes a poc a poc van fer-se comprendre i aplaudir, i aviat d'altres pianistes començaren a incloure'ls en els seus programes. Consagrats ja els més eminents impressionistes, sorgiren les noves avançades de la postguerra amb els noms de Satie, d'Auric, Honneger, Milhaud, Poulenc i Tailleferre; Viñes els donà a conèixer, així com ho va fer també, al final de la seva vida, amb Messiaen i Daniel-Lesur. Cap al 1909 participà en l'elaboració del projecte de la Societé Indépendante de Musique (SIM). Sempre a favor de la música contemporània, la societat volia oferir una nova alternativa als joves compositors; i en el seu si, Viñes estrenà algunes obres de Satie.

Viñes fou considerat l'ambaixador de la nova música francesa per a piano. Van ser diverses, les ocasions en què el sol·licitaren per representar-la a l'estranger; el 1904 realitzà un concert a la Libre Estética de Brussel·les, interpretant Debussy, Ravel i Sévérac; el 1911 la SIM l'envià a Hochschule, a Berlín, per promoure l'interès per la música francesa; i el 1913 col·laborà en els Concerts Francesos de Londres.

La música russa

Viñes també s'esforçà per difondre els compositors russos –Balakirev, Rimski-Korsakov, Liapou-



París, 1889. Viñes i Granados consulten una partitura de Mendelssohn.

nov, Borodine, Mussorgski–, els quals eren poc coneguts fora del seu país. Després del Concurs Rubinstein a Viena (1900), Viñes va visitar Rússia i a partir de l'any següent començà a treballar obres russes. El 1901 va tocar a la Societé Nationale la *Valse di Bravura* de Balakirev i algunes peces de Borodine –*Au Couvent*, *Sérénade*–; el 1905 s'esdevingué la primera audició a París del *Concert en Do sostingut m.* de Rimski-Korsakov a la Societat de Concerts del Conservatori; col·laborà sovint amb Calvocoressi en les conferències-concert dedicades a la música russa, en les quals, entre altres obres tocà *Tableaux d'une Exposition* de Mussorgski, *Scherzo* de Borodine, *Islamey* de Balakirev, i amb Ravel, *Stenka Razine* de Glazounov; intentà que el *Concert* de Liapounov fos estrenat a París, però malgrat les seves diligències es veié obligat a tocar-lo fora de França, concretament a Florència el 1906, i cinc anys després el pogué executar finalment a la Societat de Concerts del Conservatori de París.

La música llatinoamericana

Si per als músics francesos i russos Viñes fou un portaveu inigualable, per a la jove generació de compositors d'Amèrica del Sud va ser, igualment, un excel·lent difusor de la seva música a Europa. Viñes efectuà tres gires pel continent americà (el 1920, 1924 i 1930-6) i entrà en contacte amb els compositors americans, que l'acolliren amb fervor. El 1923 donà a París la primera audició de *Sur les Rives du Donno* de Carlos Pedrell; el 1926, després de la seva segona *tournée* americana, dedicà el seu primer recital parisenc als compositors sudamericans Alberto Williams, José André, Carlos Pedrell, José Gil, R. Rodríguez, Vicente Porte, J. Castro, López-Buchardó, Oswaldo Guerra, Villa-Lobos, Alfonso Broqua i H. Allende; el 1930 participà en un concert de música argentina a la Sorbona; i el 1937 va donar un concert dedicat a la música del Perú durant l'Exposició Universal. El seu repertori discogràfic també testimonia el suport ofert als autors d'Amèrica del Sud.

La música espanyola

Com deia Pujol: "L'aproximació a l'espiritualitat estrangera mai no va ésser obstacle perquè en Viñes fos sempre l'artista de la seva terra. Tots els compositors espanyols foren interpretats per ell i aplaudits pels públics més selectes d'Europa i d'Amèrica del Sud".[15]

Viñes afavorí i protegí els compatriotes acabats d'arribar a la capital francesa i els donà suport, introduint-los en els cercles artístics, esperonant-los en la seva tasca de compositors i donant a conèixer les seves produccions més recents. Aquest va ser el cas de Falla, que va trobar en la persona de Viñes un gran amic i aliat de la seva etapa parisenca. Falla arribà a París el 1907; el mateix Falla explica: "Ricard Viñes, valerós paladí de la bona notícia que m'introduí a París i de qui vaig rebre el més simpàtic acolliment quan em vaig presentar a casa seva, atret pel prestigi del seu art, que em va seduir particularment en la meva qualitat d'espanyol. Jo no pensava aleshores que aquest art i aquesta sòlida i ferma amistat em farien aviat el seu deutor tant com li sóc".[14]

Viñes l'introduí a *Les Apaches*, li aconseguí algunes classes com a acompanyant i, naturalment, estrenà les principals obres per a piano. El 27 de març de 1909 donà la primera audició de les *Quatre pièces espagnoles* a la Societé Nationale, tot obtenint un gran èxit, que repetí a Brussel·les. Viñes va ser igualment l'instigador de *Nuits dans les jardins d'Espagne*; Falla volia destinar-ho a un sol piano i Viñes li suggerí d'escriure-ho per a piano i orquestra; l'obra li seria dedicada. S'ha parlat sovint de la semblança d'ambdós artistes; certament es trenà una profunda i sincera amistat, que perdurà com ens ho prova la correspondència.

Ja hem vist com gràcies als consell d'Albéniz Viñes va poder escapar d'una carrera efímera de nen prodigi. És així com començà una admiració mútua que certament mai no arribà a quallar en una amistat íntima, sobretot pel fet de pertànyer a bàndols

oposats de la vida musical francesa; dues tendències estètiques dividien aleshores el panorama musical francès: "l'art modern", representat per Debussy, i "l'art tradicional" de la Schola Cantorum; Viñes fou un gran defensor de Debussy, i Albéniz "militià", en canvi, al costat d'Indy i la Schola Cantorum.

Durant les curtes estades d'Albéniz a París, abans d'instal·lar-s'hi definitivament el 1893, Viñes anava als seus concerts i aprofitava per fer-li alguna visita; es va convertir en un dels seus més fervents admiradors, entusiasmat pels dots de pianista i de compositor. De molt jove, Viñes va voler fer conèixer i apreciar les obres d'Albéniz al públic dels salons i de les *matinées* en què participava; no sempre foren ben acceptades. Viñes perseverà i continuà inscrivint regularment obres d'Albéniz en els seus programes, i això durant tota la seva carrera; sols avui dia sabem l'extraordinari èxit que les obres d'Albéniz havien de tenir en el París de començaments de segle.

Certament, el fet que Granados fos un excel·lent pianista i el principal intèrpret de la seva obra és la raó que aquesta no constituís una part tan important en el repertori de Viñes, com la d'altres compatriotes seus. Si més no, el 1904 Viñes interpretà a la Societé Nationale les *Danses espanyoles*, que gaudiren d'un gran reconeixement. Malgrat que Viñes no enregistrà cap obra de Granados, va destinar a *La Maja y el Ruiseñor* una part important en el seu Curs d'Interpretació de l'École Normale de París.

En aquest curs es va estudiar també l'*Exaltation* de Turina. Van ser diverses, les obres de Turina que Viñes donà a conèixer a París –en destaquem *Sevilla* a la Societé Nationale (1910) i *Femmes d'Espagne* (1917). Les primeres obres de Rodrigo també foren confiades a Viñes –*Pastorale*, *Prélude*, *Bourrée*– cap al 1930. Va ser també gràcies a la interpretació de Viñes que el públic va descobrir les obres del pare J.A. Donostia i de molts altres espanyols.

La música catalana

"I... qui ha pogut expressar millor les obres catalanes per a piano d'En Mompou, Blancafort, Grau, Toldrà, Montsalvatge...?"[15]

Viñes i Mompou s'havien conegut el 1921, i a partir del 1925 les seves peces per a piano formaven ja part del repertori habitual de Viñes; donà la primera audició de *Scènes d'Enfants* a la Societé Nationale el 1922 i presentà, l'any següent, *Fêtes Lointaines* al Saló de Mme. André. Viñes sentia una estima particular cap al que aleshores era un jove compositor i així li adreçà aquests mots el setembre de 1934, en un diari de Montevideo: "Impresionista brillante, magnífico creador de paraísos artificiales, recuerda a Debussy, aunque en nada se parece. Este músico sin embajador, sin ministro plenipotenciario, de una Escuela artística cualquiera, se erige en el panorama musical español con la sequedad exterior, la cordialidad interior de un viejo castillo visigótico. *El* es la *Escuela* i *El* su *alumno*".[16]

Blancafort també va gaudir d'un cert renom a París gràcies a l'art de Viñes. El 1926 va donar la primera audició a París de tres fragments de *Parc d'atraccions*, obra que li seria dedicada; deu anys més tard enregistraria *La polca de l'equilibrista* del mateix recull. Viñes, com ens assenyala Maria Canals, "el considerava un músic important i intel·ligent, dotat d'una sensibilitat refinada. Més d'una vegada havia dit: «Quina intimitat, quina sensibilitat, quina poesia té la seva música». Personalment l'estimava; i admirava la seva força de voluntat de no negligir els seus deures familiars".[17]

Viñes rebé nombroses obres dedicades per part de Debussy, Ravel, Granados, Mompou, Chavarri, Turina, Schmitt, Milhaud, Taillaferre, Nin-Culmell, Satie, Sévérac, Poulenc, Honegger, Balakirev, Liapounov, Allende, Castro, una llista interminable de compositors que li tributaren d'aquesta forma la seva admiració i agraïment. El 1925 donà un concert a la Sala Erard; el programa constava exclusivament d'obres que li havien estat dedicades i el 1936 va realitzar un altre recital d'aquestes característiques a l'École Normale de Musique de París.

Viñes, "l'aristocrate du son"[18]

El testimoniatge preciós de Maria Canals podria substituir una il·lustració sonora, que tant s'escauria en aquests moments: "Per damunt de tot em vaig quedar meravellada de la bellesa de so. Dins tots els matisos, des del pianíssim fins al fortíssim, la seva sonoritat era penetrant, vellutada, dolça i profunda. Li vaig dir aquesta impressió meva i amb la més gran simplicitat em va explicar de quina manera exacta hom havia d'atacar les notes per obtenir una sonoritat «sense punxes», que deia ell.

"Jo sempre havia pensat que la bellesa del so venia de la qualitat de la mà de cada u. En Viñes deia que hi té una part, però que l'important és saber atacar cada nota amb una gradació justa i que, per aquest procediment, el pianista més mal dotat en aquest aspecte podrà obtenir una sonoritat acceptable i fins bonica. L'única virtut imprescindible és... ser intel·ligent".[19]

Viñes preferia els pianos Erard als Pleyel, com el seu mestre Charles de Bériot –la repetició resul-



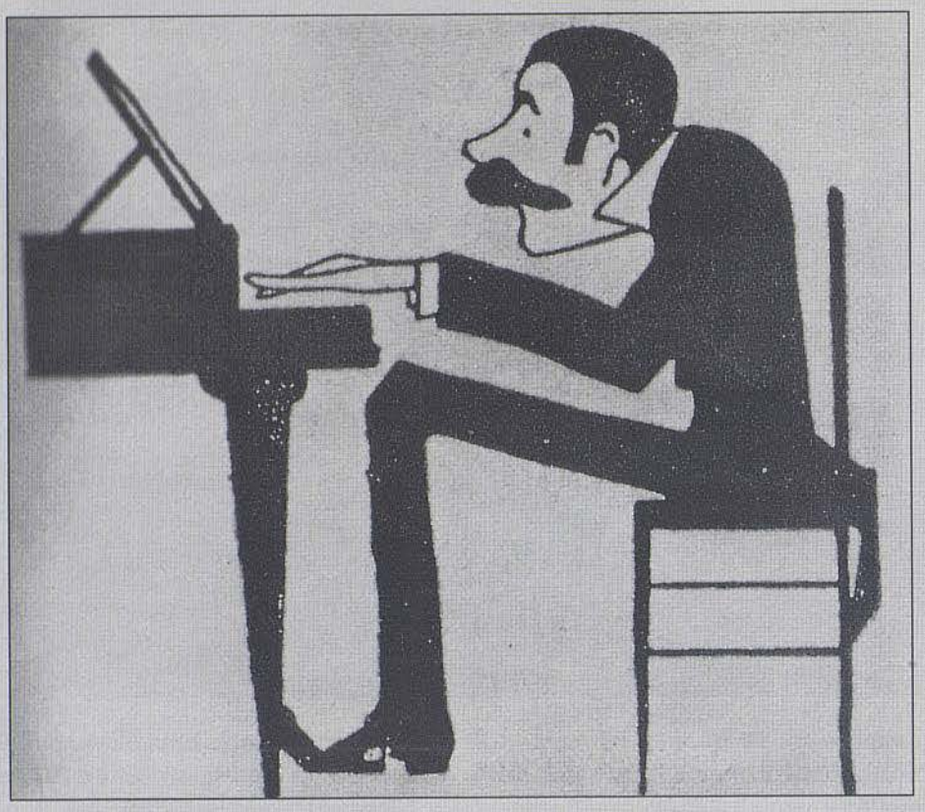
Lleida, 1927. Viñes (al centre) visitant els amics a la Unió Musical

tava més fàcil, i sembla que les qualitats de so i de pulsació li eren més adients. Quant a l'anatomia de la mà –segons que s'ha pogut observar en maquetes i en fotografies–, tenia els dits llargs i un polze particularment flexible. Les digitacions que deixà marcades en les partitures en les quals va treballar, ens mostren que preferia mantenir al màxim possible la posició de la mà tancada –i així obtenir un millor equilibri– i reservar la tensió addicional per als passatges que requerien una més gran extensió. La posició del canell més baix del que era habitual en la tècnica pianística d'aquell temps, cercava tenir el canell flexible i relaxat, li permetia tocar la tecla abans d'enfonsar-la i això li donava un més alt control del *toucher*. Rarament practicava exercicis com els de Czerny o Hanon, més aviat treballava la seva tècnica amb els passatges difícils de les obres que tocava, però utilitzava un teclat mut, perquè creia que les repeticions excessives feien perdre espontaneïtat al fragment. Quant a l'ús del pedal, res millor que les ja cèlebres paraules de Poulenc: "El joc de pedals, aquest factor essencial de la música moderna, ningú no l'indicava millor que Viñes. Arribava a tocar clar en un núvol de pedals! I quina ciència en el *stacatto* oposat a un *legato* absolut".[20]

Molt aviat, des de les seves primeres aparicions públiques, els crítics lloaren el seu mecanisme i tècnica, amb termes com "gran nitidesa, tècnica sòlida i àgil, mecanisme irreprotxable, finesa d'execució o simplement joc elegant; però també varietat de color i extraordinari ús del pedal". Tanmateix, alguns insistiren en la duresa i aridesa amb què tocava certs passatges o en l'ímpetu i apassionament d'altres parts; així com havien criticat també el gust de Viñes per escollir un programa amb obres, deien, de "digestió difícil". És veritat que, a vegades, les seves qualitats "modernes" de joc foren mal enteses per alguns crítics del seu temps.

Bastant conscient dels seus dots excepcionals, conscient també, des de jove, de la lluita que havia de portar a terme per imposar un altre "tipus" d'intèrpret, Viñes –com es pot veure pel seu diari– va jutjar bastant durament els músics del seu temps; per exemple, sobre Vianna da Motta digué: "Té un mecanisme prodigiós, colossal, fenomenal, formidable, però és fred, posseeix l'estúpida tècnica alemanya; per tant no és culpa seva si no entusiasma gens";[21] no l'importava tant la perfecció tècnica d'una interpretació, com el sentiment i l'essència de la música que havia de comunicar a l'auditori. Els pianistes als quals admirà foren Blanca Selva, Harol Bauer i Emil Sauer.

Ricard Viñes podia ser un virtuós, però no tenia res a veure amb els virtuosos d'aleshores. La seva tècnica estava emmascarada de tal forma que l'auditori no podia quasi percebre les dificultats de les obres que interpretava, sols la facilitat amb què donava vida als sons; no insistirem aquí en la dificultat extrema de gran part del repertori de Viñes, que necessita, sens dubte, una tècnica ben fornida i un treball ardu. Calvocoressi va escriure: "L'artista està dotat d'una tècnica de la qual cap epítet no sabria expressar la qualitat; ha arribat a un punt que qualsevol «virtuositat» desapareix; vull dir amb això, que no fa la impressió d'un esforç, d'una dificultat superada. El seu gest és d'una extrema sobrietat; encara que en la més gran velocitat, no sembla mai que s'apressi; produeix els més intensos efectes de força sense aixecar mai els braços, ni copejar el teclat de la manera que ho fan la major part dels nostres «domadors d'ivori». Toca obres tan difícils com *Islamey* o *Preludi, Coral* i *Fuga* amb



Caricatura de Viñes al piano

una soltesa inaudita i sense cap desig de sorprendre. Tal com renuncia als efectes exteriors que influeixen en l'auditori, també s'eclipsa davant l'obra, que cerca de *restituir* més que no pas *interpretar*".[22]

Com diu la musicòloga americana Elaine Brody, malgrat l'absència en el llegat de Viñes de peces originals d'importància, la seva influència en l'estil compositiu de Ravel i Debussy, i per mitjà seu en la música dels seus contemporanis, és innegable.[23] La figura de Viñes arribà en un moment decisiu, quan un nou estil pianístic començava a imposar-se; amb les seves qualitats tècniques, però també amb la seva profunda comprensió de les noves obres, va contribuir a la creació d'aquest nou estil.

Malgrat les limitacions dels suports dels seus enregistraments –únic i valorat vestigi directe de les seves interpretacions– podem intentar una aproximació al que va ser el seu art. Quan se'ls compara amb altres enregistraments històrics, sorprèn positivament la seva modernitat. Les qualitats del seu joc –sobrietat, simplicitat, claredat i precisió–, podrien relacionar-se amb l'estètica de començaments de segle. La seva tècnica, que inclou la possibilitat del virtuosisme mecànic, es distingeix, no obstant això, per la seva riquesa en sonoritats i matisos, de què, malauradament, no podem gaudir com els seus contemporanis. La distribució dels plans sonors, la recerca de variacions sense contrastos bruscos dins d'una simplicitat i flexibilitat aparents, el seu estil sobri, incisiu i variat són el fruit, sens dubte, d'una madura reflexió musical: "No n'hi ha prou a observar els matisos, cal insinuar-los. No s'ha de voler un *forte* o un *piano*, cal premeditar-lo. Engrandiu les vostres corbes, airegeu la vostra interpretació, feu recular l'horitzó. Que hom entengui que veniu de lluny i que aneu més lluny encara. Que hom endevini, amb les notes, alguna cosa més que el que diuen".[24]

S'ha relacionat a vegades la seva extensa i eclèctica cultura, totes les seves qualitats intel·lectuals, amb el seu estil pianístic. Els seus coneixements d'altres arts, com la literatura o la pintura, li permeteren una comprensió més àmplia de l'obra musical; la perspectiva pictural li va fer prendre consciència de la perspectiva musical, de la ciència dels plans sonors.

El pensament d'Emile Vuillermoz cap al gran artista que fou Ricard Viñes, ens sembla idoni com epíleg d'aquest article: "Viñes havia descobert el *toucher*, la digitació, el fraseig i l'equilibri sonor d'aquests contactes insospitats de la corda d'acer i del martell de vellut. Sabia, d'instint, calcular la corba d'extinció d'un bell acord inflat d'*appogiatures* sense resolució. Sense insistir pesadament i feixugament en el seu sortilegi, trobava el grau exacte de saturació necessari per a l'evaporació d'una harmonia desconeguda, rica en ressonàncies captivadores. Ens va iniciar al vocabulari agosarat-audaç que desconcertava els auditoris del

1900. Tots els pianistes que arribaren després d'ell han estat més o menys els seus deutors. I tota una generació de compositors li deuen la seva ràpida ascensió a la notorietat''.[25]

NOTES

[1] De França parteix la iniciativa de l'Association Ricard Viñes; els seus hereus la crearen el 1992 amb el propòsit de fer conèixer millor el nostre eximi pianista.

[2] Viñes va residir a l'habitació 43 del desaparegut Hotel Bristol, Portal de l'Àngel, 42, fins que va ser traslladat al nosocomi de Pedralbes.

[3] Léon-Paul FARGUE, *Portraits de famille*, (París, Garnier, 1947), pàgs. 9-10. Citació original: ''Trois mots semblaient exclus à tout jamais de son coeur et de son vocabulaire, trois vilains mots qui n'avaient même pas de sens pour lui, les mots: intrigue, arrivisme, concession. Aucun calcul, aucun acheminement pour parvenir. C'était la loyauté faite pianiste''.

[4] JEAN-AUBRY, *La musique française d'aujourd'hui*, (París, Perrin et Cie, 2/1916), pàgs. 265-6. Citació original: ''Null, en ce temps, n'a vécu, dans le domaine musical, un héroïsme plus constant. Peut-être cet héroïsme est-il moins visible aujourd'hui, car ceux-là pour lesquels il lutta sont possesseurs de quelque gloire''.

[5] Nina GUBISCH-VIÑES, *Ricardo Viñes à travers son journal et sa correspondance*. Tesi de Doctorat, Sorbona, pàgs. 135-6.

[6] Ricard VIÑES, ''Granados íntimo o Recuerdos de su estancia en París'', Revista Musical Hispano Americana, 31 agost 1916. (Viñes i Granados, a partir de 1911, es feren la promesa de tocar plegats cada any per les festes de Sant Anastasi a Lleida).

[7] M.D. CALVOCORESSI, *Music and Ballet*, (Londres, 1933), pàgs. 63. Citació original: ''He was as keen on literature and painting as in his own art''.

[8] Léon-Paul FARGUE, *op. cit.*, pàg. 223-24. Citació original: ''Chacun de nous jouait ou lisait ce qu'il venait d'écrire ou de composer dans l'atmosphère la plus amicale qui se pût imaginer''.

[9] Maria CANALS, *Una vida dins la música*, (Barcelona, Selecta, 1970), pàg. 124.

[10] *Ibid*, pàg. 157.

[11] Extrets publicats a *Revue Internationale de Musique Française*, 2, juny 1980; existeix també una versió catalana de Lluís Virgili: *El diari inèdit de Ricard Viñes* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1986).

[12] JEAN-AUBRY, *op. cit.*, pàg. 270. Citació original: ''Son répertoire tient du prodige et peut-être nul pianiste n'en connut-il un semblable; on se demande comment il put seulement lire tout ce que, de mémoire, il joue''.

[13] Emili PUJOL, ''Personalitat artística i humana d'en Ricard Viñes'', *Centro Comarcal Leridano*, (Barcelona: XII/ març 1969), pàg. 14.

[14] Manuel de FALLA, article publicat a la *Revue Musicale* (març 1939). Citació original: ''Ricardo Viñes, valereux paladin de la bonne nouvelle que m'introduisit à Paris et de qui je reçus l'acceuil le plus sympathique quand je me présentai chez lui, attiré par le prestige de son art qui me séduisait particulièrement en ma qualité d'espagnol. Je ne pensais pas alors que cet art et cette solide et ferme amitié me feraient bientôt leur débiteur autant que je le suis''.

[15] Emili PUJOL. *Op. cit.*, pàg. 14.

[16] Nina GUBISCH-VIÑES, *Op. cit.*, pàgs. 168-9,

[17] Maria CANALS, *Op. cit.*, pàg. 150.

[18] Viñes escriví un article titulat ''*Trois aristocrates du son*'', el qualificatiu que havia destinat a Debussy, Satie i Ravel; l'apliquem ara a ell pel seu art com intèrpret.

[19] Maria CANALS, *Op. cit.*, pàg. 122.

[20] Stéphane AUDEL, ed. *Francis Poulenc: Mes amis et moi*, (Paris: La Palatine, 1963), pàg. 43. Citació original: ''Le jeu de pédales, ce facteur essentiel de la musique moderne, personne ne l'indiquait mieux que Viñes. Il arrivait à jouer clair dans un flot de pédale! Et quelle sciences dans le stacatto opposé à un légato absolu''.

[21] Nina GUBISCH-VIÑES, *Op. cit.*, pàg. 495. Citació original: ''Il a un mécanisme prodigeux, colossal, phénomenal, formidable, mais il est froid, ayant la stupide technique allemande, par conséquent, ce n'est pas sa faute s'il enthousiasme pas''.

[22] CALVOCORESSI, *Le Courrier Musical* (1 maig 1905). Citació original: ''L'artiste est d'ailleurs servi par une technique dont aucune épithète ne saurait exprimer la qualité; il est parvenu au point où toute ''virtuosité'' disparaît: j'entends par là que jamais il ne donne l'impression d'un effort, d'une difficulté vaincue. Son geste est de la plus extrême sobrieté; dans la plus grande vitesse même, il n'a jamais l'air de s'hâter; il produit les plus intenses effets de force sans jamais lever les bras, ni ''taper'' sur son clavier à la façon de la plupart de nos dompteurs d'ivoire. Il joue des oeuvres aussi difficiles qu'Islamey ou Prélude, Choral et Fugue avec une aisance inoulie et sans nul souci d'étonner. Et, de même qu'il renonce aux effets extérieurs qui agissent si sûrement sur les auditoires, de même il s'efface devant l'oeuvre à jouer, qu'il cherche à *rendre* plutôt qu'à *interpréter*''.

[23] Elaine BRODY, ''*Viñes in Paris: New Light on Twentieth-Century Performance Practice*'', *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bemstein* (N.Y., 1977), pàgs. 45-62.

[24] Jean-Claude GABRIEL, ''*Apprentis de sorciers*'', *Synthèse* (Setembre 1936). Citació original: ''Il ne suffit pas d'observer les nuances, il faut les insinuer précise-t-il. Il ne faut pas vouloir un ''forte'' ou un ''piano'' il faut les prémediter. Elargissez vos courbes, aérez votre interprétation, faites reculer l'horizon. Que l'on comprenne que vous venez de loin et que vous allez plus loin encore (...) Que l'on devine, sous les notes, quelque chose de plus que ce qu'elle disent''.

[25] Emile VUILLERMOZ, *Comœdia* (Maig 1943). Citació original: ''Il avait découvert d'emblé, le toucher, le doigté, le phrasé et l'équilibre sonore de ces contacts insoupçonnés de la corde d'acier et du marteau de velours. Il savait, d'insctint, calculer la courbe d'évanouissement d'un bel accord gonflé d'appogiatures non résolues. Sans insister lourdement sur son sortilège, il trouvait le degré exact de saturation nécessaire à l'évaporation d'une harmonie inconue, riche de résonances captives. Il nous a initiés à ce vocabulaire audacieux qui déroutait les auditeurs de 1900. Tous les pianistes qui sont venus après lui ont été plus ou moins ses débiteurs. Et toute une géneration de compositeurs lui doit sa rapide ascenssion à la notorieté''.

Fonografia de Ricard Viñes

El repertori de Viñes és molt més vast del que el seu repertori fonogràfic ens revela. Els enregistraments que Viñes efectuà el 1930 per a la marca Columbia constitueixen la part més important de la seva producció discogràfica. Va enregistrar igualment per a les marques Gramophone, Victor i La Voix de son Maître. Es tracta, evidentment, de discos de 78 revolucions; s'han realitzat dues reedicions en discos de 33 revolucions (referències: EMI 2C 153-16241; EMI 1731791 PM 322), que es troben actualment exhaurits. Sembla que enregistrà un rotlle perforat per a piano reproductor, devia ser *La Sonatine* de Ravel, però malauradament no ha pogut ser localitzat.

ALBÉNIZ: *Granada* (Columbia LFX 73); *Seguidillas, Oriental* (Columbia LF 42); *Tango en La m., Sérénade espagnole* (Gramophone DA 4885); *Torre Bermeja* (Columbia D 15245); ALLENDE: *Tonadas chilenas* (Gramophone DA 4910); BLANCAFORT: *Parc d'Attractions - La Polka de l'equilibriste i l'orgue du Carroussel* - (Columbia LFX 73); BORODIN: *Scherzo en La b M.* (Columbia LF 41); DEBUSSY: *Etude nº 10* (ESP N 480); *Hommage à Rameau* (ESP N 428); *Poissons d'or* (Columbia LF41); *Soirée dans Grenade* (Columiba D 15245); FALLA: *Danse du terreur et Récit du pêcheur, Danse rituelle du feu* (Columbia LFX 72); GLUCK/BRAHMS: *Gavotte* (Columbia D 13102); LOPEZ-BUCHARDO: *Bailecito* (Gramophone DA 4910); SCARLATTI: *Sonate en RE M.* (Columbia D 13102); TRIOANI: *Milonga* (Gramophone DA 47810); TURINA: *En los Jardines de Murcia, Miramar* (Columbia LF 12)

L'amistat amb Debussy i Ravel

per NINA GUBISCH-VIÑES

Entre els molt nombrosos articles que han comentat la carrera de Viñes –sigui en termes elogiosos o crítics–, recordo algunes frases de Jean-Aubry.

"Per a la jove escola francesa, Viñes haurà estat més que un intèrpret, realment una raó de ser, un col·laborador; nosaltres no tindríem nombroses obres per a piano si no hi hagués estat ell allà per interpretar-les, sempre àvid de música, si els compositors no haguessin sentit al seu costat aquesta memòria inigualable, aquestes mans irresistibles, i tot aquest ardor darrera aquest somriure."

Hi ha, en aquesta frase, paraules feixugues de sentit, que deixen suposar que Viñes hauria estat molt més que un simple intèrpret de talent; més encara, que hauria estat una mena de creador, o de recreador, suscitant, provocant en cada compositor l'acte d'escriure.

En el llibre de Lockspeiser sobre Debussy, llegim igualment: "Durant dotze breus anys, des de la primera audició del *Menuet antique* de Ravel a la primera audició de *Trois préludes* de Debussy el 1913, Viñes va fer conèixer gairebé tot el repertori pianístic de Debussy i Ravel. Es tractava d'una proesa fenomenal, i, encara que sigui difícil d'avaluar en quina mesura l'estil pianístic de Viñes inspirà les noves concepcions d'escriptura per a piano de Debussy i Ravel, és tan estreta la seva associació amb els dos compositors que almenys hem d'intentar conèixer el seu caràcter i els seus principis artístics".

L'intèrpret ha de fer front a l'obra musical, una obra d'art una mica diferent de les altres, però com la dansa i el teatre, té necessitat d'un intermediari per viure i fer-se conèixer al públic.

L'obra musical està formada per elements latents i manifestos. En aquests últims cal ordenar la partitura musical, que és l'expressió directa per la qual el compositor firma la seva obra. Si no hi hagués res més que això, llegir i interpretar, totes les interpretacions serien idèntiques! Quina curiosa alquímia s'ha d'operar a l'interior de l'intèrpret perquè pugui tornar a donar vida, recrear l'obra de l'altre (sense perdre al mateix temps la seva pròpia identitat), fins a arribar a signar-la amb la seva visió personal.

¿Com se situa Viñes en relació amb aquestes dades sobre l'intèrpret i l'obra musical?

El cas de Viñes és força particular; efectivament, molt aviat, en la seva carrera, se sent atret per la música contemporània, i hi decideix consagrar el seu talent. Es posa en contacte permanent –no solament amb l'obra en si mateixa–, sinó també amb qui l'ha creat.

L'artista que interpreta Mozart, Beethoven, Schubert assumeix referents culturals: històrics i musicals (l'estil, l'harmonia, les possibilitats instrumentals de l'època, etc.) i al marge d'aquestes dades pragmàtiques hi ha el recurs al seu instint musical, a la seva convicció íntima, per expressar allò que ell sent íntimament davant de tal o tal obra important.

Però tot és d'una altra manera quan l'executant interpreta una obra de la seva època. Es tracta en primer lloc d'una elecció de carrera, d'una tria ètica; nombrosos intèrprets cèlebres s'aparten de la música contemporània perquè els sembla massa difícil d'acostar-s'hi, i sobretot perquè no sabria garantir-los l'èxit al qual són habituats... Aleshores, l'intèrpret de música contemporània ha de fer determinades renúncies, però al mateix temps ha de posseir una gran força de voluntat i una bona dosi d'amor desinteressat.

Si l'intèrpret i el compositor col·laboren, es creen lligams afectius, la llibertat del pianista s'estreny, i s'estableix una relació a redós d'un element que vehicula tones d'emocions diverses per mitjà del món dels sons. El compositor es troba allà amb les seves idees ben afermades, l'intèrpret no és sinó l'executant; ¿ha de fer-se transparent i sadollar-se de la substància del creador? O bé es pot pensar que el compositor té també necessitat d'aquesta relació vampírica amb el seu intèrpret per donar forma a la seva obra?

Abans d'atènyer què hi ha a la relació Viñes-Ravel i Viñes-Debussy, fem una evocació breu de la carrera d'aquest gran pianista.

Viñes va néixer l'any 1875 a Lleida; el seu pare era advocat i la seva mare música afeccionada. Després d'haver aconseguit als dotze anys el primer premi del Conservatori de Barcelona, va partir amb la seva mare i el seu germà gran a la conquesta de París. París, ciutat de totes les esperances, representa una munió de coses molt diverses per a un estranger jove: el prestigiós conservatori i el seu no menys prestigiós professor Charles de Bériot, les primeres amistats (Ravel, Granados), l'inici de la redacció del seu *Diari*, i també la misèria i les primeres actuacions als salons. Per al jove espanyol és també l'aprenentatge de la llengua francesa, la des-



París. Viñes al piano amb Edouard Ravel, germà de Maurice Ravel, Florent Schmitt i dos crítics musicals

coberta de la gran ciutat i de tots els seus tresors: monuments, museus, concerts, exposicions. El 1894 aconsegueix el primer premi de piano i un any més tard fa el seu primer recital a la Sala Pleyel. A partir d'aquest moment es produeixen les grans trobades que determinaran els diferents camins de la seva vida. Trobades musicals, en primer lloc, amb Fauré, Ravel, Satie, Debussy, Duparc; més endavant, Poulenc, el Grup dels Sis, el grup Jeune France, i també Falla, Albéniz, Turina, Mompou, els músics russos, els compositors sud-americans, etcètera.

Tots aquests músics formaran part de forma regular dels seus programes de concert.

Hi ha també les reunions literàries i plàstiques, ja sigui amb Léon-Paul Fargue, León Bloy, Picasso, Odilon Redon, Bonnard, Vuillard, per esmentar-ne només uns quants...

Aquests anys de "grans descobertes" del coneixement vénen acompanyats en ell per una recerca permanent de cultura en tots els àmbits: aprèn tot sol diversos idiomes, matemàtiques, grafologia, ciències ocultes! Tot excita la seva insaciable curiositat.

En aquests anys es produeixen els inicis d'una carrera difícil, els desplaçaments continuats, els èxits relatius: èxits remarcables, èxits petits. A partir del 1900-1901 es consagra quasi exclusivament a la música del seu temps; pràcticament no hi ha cap setmana que no l'escoltin a la Societé National en l'estrena d'una obra contemporània. També és el moment dels seus primers viatges a l'estranger: Rússia, Alemanya, Bèlgica, etc., la seva carrera s'aferma a poc a poc fins a la guerra del 1914. Durant aquest període continua actuant aquí i allà, però es tracta bàsicament de concerts de beneficiència. Després de la guerra es reprenen les gires. Del 1930 al 1935 fa conèixer els músics francesos a Sud-amèrica, amb un magnífic acolliment. Hi va amb el pensament de restar-hi només alguns mesos i es troba immergit en una mena de cercle infernal. Aconsegueix èxits extraordinaris, per primera vegada a la seva vida guanya molts diners, que perd immediatament a la ruleta, i es veu obligat a acceptar sempre nous compromisos a fi de "tornar a surar". A la fi d'aquests cinc anys, la seva família vendrà un Picasso de l'època blava (present del pintor) a fi de poder pagar el seu bitllet de tornada!

Un cop arribat a Europa, Viñes reprèn la seva vida de gires fins al 1940, en què té la molt dolenta idea d'anar-se'n a Barcelona; trenca els contactes amb França, no hi pot retornar, i mor en la més gran misèria el 29 d'abril de 1943.

Però retrobem Viñes ben viu: arriba a França amb dotze anys d'edat i hi troba un noi de cabells llargs: Maurice Ravel.

Són dos nois una mica a part; superdotats, se'n diria avui. Estan apassionadament interessats en la literatura, la pintura i la música. Són exploradors de la cultura, els agrada l'aventura, la descoberta. Tenim, efectivament, la impressió que no estan guiats per cap adult, i que la sort, l'atzar, l'instint els fan aturar davant de tal o tal altra obra.

Hi ha un intercanvi incessant entre els dos joves, intercanvi de llibres, d'idees, de partitures, i també d'adreces de llibreries, de galeries d'art. És un compartir amical de tota una formació cultural feta una mica d'ací i d'allà a l'atzar de trobades i descobertes.

Contràriament a l'opinió de determinats biògrafs de Ravel, no crec que a l'època del Conservatori, Viñes vagi tenir cap influència sobre Ravel. Ells es trobaven realment en un pla d'igualtat, i una admiració recíproca reforçava els vincles del seu afecte.

I si aparentment Viñes sembla ser un element brillant del Conservatori de París –al costat d'un Ravel que col·lecciona els suspensos–, això només és una il·lusió. Viñes, com Ravel, va patir molt en aquesta institució, va haver d'esperar molt de temps el seu primer premi, que hauria d'haver aconseguit des del segon any; aquesta injustícia –de la qual es va fer ressò la premsa– no va fer sinó reforçar l'amistat dels dos joves.

A partir del 1898 Viñes es compromet en cos i ànima a donar a conèixer les primeres obres de Ra-

vel. I imposa en primer lloc el *Minuet antic*. El diumenge 30 de gener de 1898 podem llegir en el *Diari* de Viñes: "El matí a casa dels Hay-Blondel, Ravel ha vingut i no podia quasi creure's que jo interpretés el seu *Minuet* en el meu concert del 18 d'abril".

El 5 de març estrena amb *Mademoiselle* Dron els *Sites auriculaires* i interpreta, per altra part molt malament, *Entre cloches*.

No solament estrena les obres de Ravel en públic, sinó que les interpreta als salons i les torna a tocar fins que són apreciades.

Resulta inútil entrar en el detall del passatge del *Diari* de Viñes, molt sovintejadament reproduït, datat el mes de novembre de 1896. Passatge en el qual Viñes veu plorar Ravel mentre escolta el preludi de *Tristany*; però reprenem just unes quantes línies per veure fins a quin punt Viñes creia en Ravel: "Aprofito aquesta oportunitat per declarar que Ravel és un dels éssers més dissortats i desconeguts, perquè és considerat als ulls de la gent vulgar com un fracassat, quan en realitat és una intel·ligència i un artista superiors, un pobre ésser desplaçat que és digne d'una sort meravellosa".

Aquest desconegut, aquest fracassat esdevindrà, gràcies en part a Viñes, una de les personalitats més ben situades del món musical, fins i tot si la seva personalitat suscita controvèrsies.

L'abril de 1902 Viñes interpreta *Jeux d'eau* i la *Pavane pour une infante défunte*. Aconsegueix un èxit immens amb *Jeux d'eau*. La seva admiració comuna per Liszt no pot resultar estranya a l'elaboració d'aquesta obra.

El 1904 Viñes escriu: "Ravel ens ha fet descobrir *Oiseaux tristes*, un nou fragment de piano que només m'ha agradat a mi". Aquest fragment li serà –ben lògicament– dedicat. El gener de 1906 Viñes aconsegueix un èxit monstruós amb *Miroirs* i ha de repetir l'*Alborada*. Ravel ara és un músic d'una gran notorietat, la seva carrera com a compositor ja no coneixerà la travessia del desert, la seva ascensió cap a la glòria es complirà sense entrebancs.

La fi del 1908 l'ocupa en la preparació de *Gaspard de la Nuit*. Es tracta d'un esdeveniment musical fins i tot abans de produir-se; nombrosos músics van a casa de Viñes a fi de descobrir aquestes obres noves; especialment Falla, arribat feia poc a París, i Albert Roussel, el qual –advertim-ho– no formava pas part del petit cenacle. *Gaspar de la Nuit* serà la darrera obra pianística de Ravel que Viñes oferirà en primera audició. Hom es pot sorprendre que els *Valsos nobles i sentimentals* no vagin ser estrenats per ell; però és que Viñes va estar lluny de París pràcticament tot l'any: Suïssa, després Espanya, el mes de maig té lloc l'habitual cita ritual a Lleida amb Granados.

Serà Marguerite Long qui estrenarà l'obra següent.

Què va passar entre Ravel i Viñes?

Aquesta *soi-disant* ruptura entre els dos músics ha suscitat nombrosos comentaris i nombroses hipòtesis. Sembla, efectivament, que tot es redueix només a hipòtesis: cap document autènticament fiable no ofereix cap explicació.

Hi ha, però, uns quants fets ben precisos, materials, que cal tenir presents abans de res.

Pel que fa als *Valsos nobles i sentimentals*, ja hem indicat les absències freqüents de Viñes durant aquest any 1911, especialment el mes de maig. Després de la guerra, *Le tombeau de Couperin* va ser estrenat l'any 1919 per Marguerite Long en el moment en el qual Viñes feia una gira de dos mesos per Espanya. Els dos *Concerts* van ser estrenats el 1932, època en què Viñes residia a l'Argentina. Segons testimonis familiars, l'amistat dels dos homes va ser tan intensa com sempre fins al 1920. No hi ha pas ruptura, sinó sobretot una separació progressiva, deguda, potser, a les opinions religioses i polítiques de Viñes, potser també per unes certes ganes de Ravel de canviar d'intèrpret.

La ruptura amb Ravel ha suscitat nombroses hipòtesis

Es pot suposar també que la relació musical amb Viñes li pesava o li llevava una determinada llibertat, perquè Viñes, company d'infantesa i dels dies difícils, personalitat molt forta amb conviccions poderoses, imposava segurament a Ravel "la seva" interpretació. Ravel hauria sentit sense cap mena de dubte un cert plaer de jugar a Pigmalió amb una pianista, Marguerite Long, poc coneguda aleshores i certament dòcil i admiradora. Viñes l'havia servit d'allò millor, havia portat la seva obra al coneixement del públic, Ravel li devia molt, i cadascú sap com pot arribar a ser insuportable tenir un sentiment de deute.

Totes aquestes raons conjugades fan la impressió que la relació Viñes-Ravel, aquesta parella intèrpret-compositor, s'ha trencat, però això no és cert del tot: en primer lloc, els dos homes mantenen fidelment la seva amistat, i encara que és cert que Viñes no interpreta les creacions de Ravel, continua participant arreu del món en tots els Festivals Ravel interpretant les seves obres, principalment –remarquem-ho– les vinculades a la seva joventut: el *Menuet antique* i la *Pavane pour une infante défunte*.

Si les relacions Viñes-Ravel han estat una mica agitades i semblen haver-se acabat en una certa indiferència, les relacions Viñes-Debussy presenten una altra cara.

El 1895 –Viñes té vint anys i en fa un que ha aconseguit el seu primer premi– descobreix les obres de Debussy i treballa "ell sol" la *Rêverie*, que s'afanya a fer conèixer a Ravel.

El 1897 escolta el *Prélude à l'après midi d'un faune* i declara: "És la cosa més bonica que he escoltat mai".

Es pot llegir també al seu *Diari*, el juny de 1897:

"El geni més gran que posseeix França com a compositor és Debussy".

És l'any 1900 que percep l'home per primera vegada i aquest darrer interpreta –ironies del destí– el "Preludi" de *Tristany*.

L'octubre de 1901 decideix, seguint el consell de Ravel, d'estudiar *Trois morceaux pour piano* que acaben de ser publicats. Es tracta, amb tota seguretat, de *Prélude, Sarabande i Toccatta*. Debussy resta encantat de la interpretació de Viñes, especialment de la seva sonoritat i declara que "interpreta les seves obres millor que ell mateix". Es constata aquí, des del principi, que és amb un respecte immens i una gran admiració que Viñes acara l'obra d'algú que considera un mestre.

Viñes i Debussy no formen part de la mateixa generació; l'home és impressionable i a la fi va a oferir el seu talent a Debussy amb una certa timidesa. És molt feliç i està molt orgullós d'estrenar, després de tres sessions d'assaigs amb el compositor, les *Trois pièces* a la Nacional el dia 11 de gener de 1902. Viñes remarca que ha tingut un èxit talment "fenomenal" amb les obres de Debussy, que les hauria pogut repetir totes.

Viñes se sentia orgullós que Debussy li hagués dedicat *Poissons d'Or*

Amb aquest èxit, ¿com es pot discernir la part que correspon al compositor? ¿Cal donar a cadascú allò que li és degut? ¿O bé no és millor pensar que el misteri resta indissociable? La paradoxa resulta més forta del que hom pugui imaginar, ja que aquell dia Debussy, excel·lent pianista, va preferir ser oient, oient de si mateix...

Els seus lligams encara es refermaran més l'any següent, en donar a conèixer al públic de la Schola Cantorum, els *Nocturnes* de Debussy transcrits per a dos pianos per Ravel i dos músics més. Van tenir dos dies per preparar el concert i és en aquest clima febril que assagen sobre un manuscrit farcit de faltes.

Les relacions amb Debussy esdevenen cada dia més amistoses, més lliures i sembla molt natural, en aquest context, que Viñes estreni totes les obres pianístiques de Debussy. Això es produeix sovint amb una gran pressa i moltes vegades Viñes adverteix que no ha tocat prou bé, per manca de treball!

Pel que fa a la preparació d'aquestes primeres audicions, hem de remarcar que la major part de les vegades és Debussy qui reclama la presència de Viñes a fi d'interpretar o tornar a interpretar les seves obres. La seva forma de treballar, o millor dit la forma de Debussy, sembla basar-se en la manera simple de la imitació. Per les *Estampes*, Viñes escriu: "Les hem interpretat alternativament els dos". Per les *Images* trobem, en data 3 de febrer de 1906: "A les tres me'n vaig a casa de Debussy per fer-li escoltar les seves *Images*, que he interpretat diverses vegades seguides i ell també". Podem imaginar que aquesta forma de procedir anava acompanyada de comentaris, d'indicacions diverses, però el fet de posar-se al piano –que vol dir: escolteu i feu com jo!– ens mostra aquí de quina manera l'intèrpret de Debussy és diferent del de Ravel. Aquí s'ha de sotmetre a l'autoritat –per altra part no gens contestada– de Debussy i retrobar així la imatge de la relació vampírica que evocàvem al principi d'aquest tema.

L'apogeu, per a Viñes, de les seves relacions amb Debussy és, crec, aquest àpat del novembre de 1907, àpat íntim amb només el matrimoni Laloy. Viñes escriu: "... Després hem parlat i Debussy m'ha fet escoltar tres noves composicions que seran editades i una de les quals m'és dedicada, la primera que em dedica Debussy! La meva porta el títol de *Poissons d'Or*, té una gran bellesa i és molt original". No hi haurà cap altra obra de Debussy dedicada ni a Viñes ni a cap altre pianista. D'aquí la gran importància que assoliren amb el temps aquests *Poissons d'Or* –tan anomenats– i segurament és la raó per la qual ell s'ha preocupat d'enregistrar. Viñes està tan orgullós d'aquest present que no dubta a repetir, cada vegada que evoca *Poissons d'Or* en el seu *Diari*: "Obra que m'ha estat dedicada".

Llurs relacions són des d'ara molt més amistoses, sopen sovint junts simplement pel plaer de reunir-se, de parlar de tot i de res o també de divertir-se com a nens.

Dissabte, 9 de gener 1913: "Avui no hem fet altra cosa que parlar, jo li he fet el joc del dit trencat i també el dels tres porquets amb les tres llegendes: acció, curiositat, decepció, que vaig aprendre a dibuixar ahir a casa dels Arnold Bennett. Han rigut molt". L'atmosfera sembla aquí molt distesa i de bona relació, però, amb tot, hi trobem també un any abans aquestes quantes paraules: "He interpretat *Soirées à Grenade* que no havia tocat d'ençà del primer concert Durand, fa quinze dies. No he quedat satisfet de mi, sobretot perquè sabia que Debussy era a la platea i que mai no les troba a gust seu".

Viñes té 37 anys, té por del judici de Debussy, i toca menys bé quan Debussy és a la sala! Aquest temor quasi infantil denota una certa dependència de l'intèrpret respecte del compositor –certament, d'una rara exigència–, dependència per altra part molt distant del caràcter habitual de Viñes.

En aquesta mena d'angoixa provocada pel personatge Debussy, hi retrobem els signes damunt dels quals Viñes dibuixa el 1938 un retrat-homenatge de Debussy per a la Ràdio Francesa: "Claude Debussy feia una mica de por, amb el seu perfil germànic magníficament lleig, amb el curiós desplom d'un front mal quadrat, una mica a la Verlaine. Sota l'ombra oberta d'aquest front hi havia a l'aguait uns ulls felins de mirada densa matisadament irònica i ambigua. Tot plegat suggeria la imatge molt ro-

màntica d'algun *condottiere* o encara, dispenseu, la d'un honorable bandit calabrès".

Quantes contradiccions en aquest retrat!: "magníficament lleig, els ulls felins de mirada pesant però també irònica i ambigua", o fins i tot l'"honorable bandit"! Hi trobem també els signes d'una antiga por: una mica temible, els ulls a l'aguait, el bandit, el *condottiere*, imatges totes inquietants, esborrades segurament pel to humorístic del text.

Però l'elecció de les paraules és aquí i traeix, segons la meva opinió, el record agredolç d'un home que us ha dominat, com un pare sever, amb una autoritat per damunt de tot benintencionada, del qual hom sent temor i al mateix temps estima.

Imatge paternal que Viñes no podia tenir, perquè s'havia separat quasi definitivament del seu pare d'ençà que tenia dotze anys. Aquest domini, però potser sobretot aquesta profunda amistat, Debussy la va exercir fins a l'hora de la mort, quan farà cridar Debussy a fi que li interpreti per darrera vegada un dels seus *Préludes*.

Hom es pot complaure a somiar que Debussy en els seus darrers instants cridés Viñes com un fill, però també com el seu millor intèrpret retornant-li la seva imatge per mitjà de la seva pròpia música.

El paper que va haver d'interpretar Viñes entre aquests dos compositors ens fa pensar en l'obra de Goldoni, *Arlequí, criat de dos amos*; tan difícil hagué de ser l'equilibri que havia d'executar aquest pianista entre aquells dos gegants de la música.

Efectivament, si amb Ravel fa una mica de protector, amb Debussy ha d'estar amatent a totes les seves exigències.

Si amb Ravel es pot permetre unes certes llibertats, i per descomptat discutir els avantatges i inconvenients de tal interpretació, amb Debussy s'impregna de la concepció del mestre i intenta ferla seva.

Pel que fa als estils d'aquestes músiques, ha de restar molt atent. Si és evident que aquests dos compositors no parlen pas el mateix idioma, les seves recerques caminen en el mateix sentit, tots dos investiguen –i pràcticament en el mateix temps– les possibilitats del piano, reben les mateixes influències, els mateixos gustos poètics els inspiren (poemes de Mallarmé) i finalment el mateix intèrpret els interpreta tot intentant respectar llurs diferències, esforçant-se a destacar la personalitat de cadascun.

Aquest pianista que se sotmet a l'obra que s'imposa al públic esdevé una mena de sivella d'unió entre els dos homes.

Només tenim dues relacions ben diferents: Viñes-Ravel, Viñes-Debussy, però una relació triangular la corretja de transmissió de la qual seria Viñes.

Hi ha nombroses circumstàncies en les quals es reuneixen els tres homes, són nombrosos també els concerts en els quals Viñes interpreta en el mateix concert obres de l'un i de l'altre; el *Diari* de Viñes en mostra diversos exemples.

¿I què és el que ha aportat Viñes a l'un i a l'altre? El seu talent immens, i també la seva riquesa interior, la seva excepcional cultura francesa, i també els ha revelat aspectes de la literatura i la pintura espanyola que segurament ignoraven. Finalment, els ha donat el seu art de piano, que devia ser força particular, ja que tots els testimonis ens assenyalen que es tractava d'alguna "cosa" diferent, d'absència de conformisme, però ningú no pot explicar de quina manera, per quins sortilegis Viñes es diferenciava tant dels altres pianistes.

Dissortadament, no podrem penetrar amb els discos en aquest enigma; per tant, deixem en primer lloc la paraula al poeta, que no ens ho aclarirà de cap manera objectiva, però que ens permetrà acostar-nos al món sensible, no allunyat del de Viñes.

Léon-Paul Fargue escriu: "Viñes sabia comunicar a les sonoritats del piano, al llenguatge del piano, un segell personal, una mena de solidesa fluida i llegible que ens hauria permès de reconèixer-lo des de molt lluny a l'ombra, a les franges, en qualsevol retransmissió o fins i tot amagat en un exèrcit d'executants. Com hom reconeix un missatge. Hi havia una manera de tocar el piano que feia que les *Collines d'Anacapri*, per exemple, brollades de les seves mans, semblaven caure dels cims d'un Art Màgic, d'un Art segon. Afegia a la seva interpretació alguna cosa que no tenia res d'interpretació, que transcendia les tecles i es proposava com un contacte directe del seu cor amb el nostre, establert damunt una pista harmònica. Tenia la fuga, l'autoritat, la precisió, la flexibilitat dels pianistes cèlebres, però els superava amb una equació personal etèria, una mena de murmuri".

Art màgic, art segon, embruixat... Tots aquests termes ens remeten a la cosa sobrenatural, al món en el qual les paraules són impotents per descriure, però en el qual es transmet l'emoció d'un gran artista.

Viñes posseïa en primer lloc el desig de convèncer; era un home de passió que volia transmetre, compartir amb els seus amics, el seu públic, les emocions més fortes que ell sentia, l'amor que experimentava per determinades obres. Aquest art de convèncer era el destí que havia elegit; una mena de recerca de l'absolut per mitjà del no-dit de la música. És per això que podem –malgrat no tenir-ne cap prova tangible– avançar la idea que moltes obres d'aquesta primera meitat del segle XX han estat escrites en part per a Viñes o per causa d'ell.

Els compositors podien confiar en aquest artista –les generacions de després de Debussy no se n'han pas privat, per altra part–; ells sabien que no solament els seus pensaments, les seves obres, no serien traïdes, sinó que a més en serien transcendides, magnificades per un pianista d'excepció.

Un veritable català universal

per XAVIER MONTSALVATGE

Més d'una vegada he dit que les tres persones que en la meva vida més m'han impressionat van ser Josep Pla, Manolo Hugué i Heitor Villa-Lobos, però des de fa un temps he tingut consciència que als tres noms calia afegir-hi un altre: l'inoblidable Ricard Viñes.

El vaig conèixer per Remei Canals, que va ésser la seva deixebla, la seva millor amiga i admiradora els darrers anys, i el vaig tractar bastant. Recordo d'ell –encara que separen d'aquesta membrança més de mig segle– la seva figura menuda, els seus ulls vivíssims lleugerament estràbics, el seu parlar inquisitiu, la seva cordialitat, el seu refinament que semblava dissimular amb un somriure deliciosament càustic, vestint amb un aire de banquer arruïnat, sempre de negre amb una americana enribetada d'un galó de passamaneria, la camisa de coll dur amb aletes, probablement de cel·luloide i els llavors ja en desús barret fort o *bombín*. La seva estampa feia pensar en la d'Erik Satie que les fotos ens han perpetuat. El seu físic, però, no corresponia en absolut a les característiques del seu temperament irònic, mordaç, batallador incansable a favor de la música més nova i en principi menys acceptada. Això va fer que en realitat no aconseguís de debò una vertadera popularitat, ni aquí ni a França.

A penes si es movia de París i durant molt temps només va fer unes escapades anuals a Lleida per tocar a benefici d'una hipotètica restauració de la vella Seu gòtica que llavors no va arribar a realitzarse. Va fer aquests viatges periòdics, al principi acompanyat d'Enric Granados –al qual anomenava el seu germà gran– i escadusserament amb Déodat de Séverac.

Tinc encara present un concert (quasi segur el darrer que va fer) al Palau amb orquestra conduïda per César Mendoza Lasalle. Cal dir, a favor d'aquest mediocre director, que va ajudar repetidament Viñes, amb el qual va col·laborar diverses vegades. En aquella ocasió el nostre pianista va interpretar, per començar, un concert de Mozart reclinant la cara amb el nas a un pam de la partitura. Va ésser una versió que va revelar la seva gran sensibilitat, però una mica penosa, que feia pensar en la caducitat de l'artista. No era així, perquè en la segona part, va ésser solista de les *Variacions simfòniques* de César Franck, aquesta vegada memoritzant infal·liblement la seva part per crear genialment una atmosfera de màgica seducció donant a l'obra més profunditat i qualitat expressiva de la que en realitat té.

En aquells anys no podíem endevinar les seves angoixants privacions pecuniàries i que la seva fràgil salut anava empitjorant. Amb una delicada i pudorosa discreció dissimulava aquesta realitat. Qui sap si ell mateix ignorava la gravetat del seu estat; la seva vida es va extingir, com aquell qui diu discretament, el 29 d'abril de 1943.

Malgrat que, com he afirmat, no em sembla que fos mai un artista vertaderament reconegut, l'estima i l'admiració que per ell sentiren tots els compositors francesos de l'impressionisme i postimpressionisme, així com també la d'alguns catalans i espanyols, fou infinita.

Una enumeració extractada de les primeres audicions que va oferir produeix una veritable sensació: 16 obres pianístiques de Debussy, totes les de Ravel (excepte la *Sonatina* i els dos concerts creats el 1930-31), 10 de Joaquín Turina, 8 de Falla (que li va dedicar les seves *Noches en los jardines de España* que ell no va estrenar, encara que en va ser repetidament intèrpret), i un nombre considerable d'Albéniz, Granados, Esplà, Mompou i Blancafort, Florent Schmitt, Milhaud, Tailleferre, Casella i moltes de l'escola russa: Rimsky, Borodine, Balakirev, Glazunov, Prokofiev, etc.

Tal vegada qui el va considerar amb més afecció fou un dels seus deixebles, Francis Poulenc. No he oblidat que poc temps després de morir Viñes, l'autor dels *Mouvements perpétuels* va venir per primera vegada a Barcelona per fer a l'Ateneu, com a pianista, un recital en què va incloure diverses cançons que va confiar al seu amic tenor Pierre Bernac, i altres peces. Quan en va escollir una, per dirigir-se al públic i dir que estava dedicada "a mon mâitre tant aimé Ricardo Viñes...", no va poder acabar la frase i es va posar a plorar sanglotant.

L'il·lustre artista lleidatà havia fet concerts –tots amb primeres audicions– majorment a París, en altres ciutats franceses, a Barcelona, a Lleida i Madrid, a Bèlgica, Itàlia i a l'Amèrica Llatina. Va ésser sense cap dubte un artista significatiu i de primera magnitud, un veritable català universal.

GERHARD GRENZING
La poètica de l'orgueneria

Si haguéssim d'assenyalar una paraula que donés una idea exacta de l'art organístic, la més encertada segurament seria "temps". En efecte, la professió del mestre Gerhard Grenzing necessita aquest component d'una forma del tot primordial. És bàsic per a qui vulgui realitzar seriosament un aprenentatge alhora continuat i intens i amb un elevat sentit de la perfecció. L'orgue demana una dedicació que absorbeix completament i que no deixa espai per a res més. Darrera la considerable quantitat d'orgues creats i restaurats per Grenzing s'amaguen infinites hores de treball i molts moments problemàtics.

L'art de l'orgueneria exigeix també una sensibilitat especial, que en el cas concret de Grenzing, ell mateix defineix així:

Jo, l'orgue el portava dins ja de petit. Mentre sonava l'orgue, jo volia ser allà. M'agradava la música, però sobretot el so de l'orgue. Sentia uns sons blaus, uns altres més metàl·lics, més clars, més lluents..., altres més foscos... Sempre em va atreure el so de l'orgue i l'analitzava...

per HELENA BAYO i J.C.

Gerhard Grenzing té un parlar persuasiu, amb un ús permanent de la *mezza voce*, d'uns efectes relaxants que s'agraeix. Tot en la forma de parlar, de moure's, reflecteix un concepte dissonant amb la realitat accelerada i tensa que ho envolta tot. Hom diria que això prefigura la imatge d'una forma de fer pròpia d'un ofici, el seu, que també sembla ser d'una altra època. Un ofici que es mou al compàs d'uns *tempos "adagio"*, no gens esclau de cap mena de cadena productiva o d'estructures fabrils obsessives. La seu de la seva indústria es reparteix entre una casa de poble reciclada, on hi ha l'oficina i la sala de disseny, i la nau industrial –és un dir– equipada amb un mínim gairebé irrisori de maquinària.

Nascut l'any 1942 a Insterburg, ell mateix explica divertit que a casa seva les inclinacions religioses no estaven molt clares.

– A casa nostra estàvem completament barrejats en això i més aviat anàvem a l'església protestant al matí i a la catòlica a la tarda. No teníem cap complex en aquest sentit...

En tot cas, és a l'església –catòlica o protestant– on Grenzing descobreix l'orgue i derivadament la seva vocació, la qual començarà a desenrotllar a la prestigiosa escola d'orgueneria de Rudolf von Beckarath, a Hamburg, on va romandre cinc anys i d'on va sortir amb les qualificacions acadèmiques màximes.

– La vida de Beckarath era totalment l'orgue. A ell li agradava sobretot fer art, i si no podia ferne renunciava a treballar i tan tranquil. Vaig tenir la sort d'aprendre amb aquest mestre, que era una gran personalitat tant en l'aspecte professional com en l'humà. Era un home molt honest que deia les coses tal com les pensava i, és clar, això no era gaire comercial. Recordo que quan el vaig anar a veure al seu despatx per dir-li que volia aprendre l'ofici, em va respondre que l'orgue era com un lleó que m'havia llepat la sang i que no em deixaria mai més. I així ha estat.

Un cop transcorreguda aquesta fase d'aprenentatge de l'ofici, Grenzing va viatjar, en autostop per diferents països: Holanda, Bèlgica, Normandia..., i intentar conèixer orgues. ...*Tot és fer ofici*... També va tenir ocasió de treballar en importants tallers de Suïssa i Àustria...

– Això em va permetre esquivar de fer el servei militar, perquè representa que encara estava estudiant. Vaig pensar que aquest temps que hauria hagut de dedicar al servei militar algun dia el dedicaria a restaurar orgues gratuïtament. Ho trobava més creatiu. I realment després ho vaig complir.

L'any 1967 Gerhard Grenzing aterra a Mallorca, on té l'oportunitat de treballar en la restaura-



Grenzing mostra el dibuix d'un orgue

ció d'orgues històrics.

– Per què estava interessat en l'orgue històric espanyol?

– El trobava molt atractiu i quan vaig saber que a Mallorca s'estaven restaurant orgues, hi vaig venir. A l'illa hi ha un tresor important d'orgues. I que un orgue mantingui el seu mecanisme, el seu so, l'harmonització..., això no es troba fàcilment. A Mallorca vaig complir la meva promesa d'intercanvi de temps amb el servei militar; un intercanvi força generós per part meva, ja que vaig restar quatre anys a Mallorca.

– Quin tipus d'orgues dominaven a Mallorca?

– Doncs un vessant de l'Escola Catalana, que aquí era força desconeguda, de finals del segle XVII i principis del XVIII. A Mallorca em vaig fer una mica de nom, es van editar discos enregistrats en orgues reconstruïts per mi que es van exportar sobretot a França i de tot plegat va sortir l'encàrrec de construir l'orgue de la basílica de San Miguel a Madrid. Va ser el punt de partida que em va portar a buscar un taller ben comunicat, gran i amb personal per treballar artesanalment.

– ¿Vostè té clar, doncs, que la construcció de l'orgue no és un fet industrial sinó artesanal i artístic?

– Per a mi sí. L'orgue, un cop acabat, és un producte artístic; tanmateix, això no vol dir que no inclogui molts detalls que no són artístics, sinó mecànics o arquitectònics.

Gerhard Grenzing s'instal·la de forma definitiva a aquest turó privilegiat envoltat de vies de comunicació que és la vila del Papiol. Era l'any 1973. Des d'aquí posa en marxa la seva empresa i duu a terme una molt substant tasca de reconstrucció d'orgues històrics i també de construcció de nous que l'han convertit en un dels noms més prestigiosos de l'orgueneria continental.

– L'orgue de San Miguel crec que va ser l'únic nou que es va realitzar durant el règim anterior que no va ser dut a terme per aquella empresa Organería Española. El vaig construir amb els mateixos operaris que encara tinc, perquè pràcticament la majoria s'ha quedat a casa. Va ser una aventura total, perquè quan muntes un taller normalment agafes personal que sigui de l'ofici, però aquí no hi havia escola d'orgueneria i vaig haver d'agafar fusters, mecànics i gent de bona voluntat però que no tenia ni idea d'orgues. Vam començar des de zero.

El senyor Grenzing insisteix sempre que vol una gran qualitat en tot, tant pel que correspon a la seva tasca personal com a la dels membres del seu equip. Té molt clar que les persones han d'aprendre l'ofici des de sota, amb humilitat i començant, si cal, per allisar un simple tauló de fusta. És el concepte d'ofici, de treball amorós i conscient, sempre com a principi irrenunciable.

Sense buscar-ho deliberadament avancem en la consideració de la "mística" o si es vol la poètica de l'ofici.

– Quin és el procés de construcció d'un instrument?

– Abans de tot, hi ha silenci, hi ha un buit. El primer dia em tanco a l'església on s'ha de col·locar l'instrument i intento escoltar l'orgue que algun dia hi haurà. Puc imaginar-me l'orgue, com voldria que sonés, les característiques que voldria donar-li... Això és molt important, perquè l'orgue que no he sentit, he intentat no fer-lo. Necessito sentir primer l'orgue i després treballo en aquesta direcció, condicionat, és clar, per l'espai, per l'acústica, també el pressupost, naturalment. Cal tenir primer les idees clares.

Hom ha intentat reflectir un entorn ambiental presidit per un clima de beatífic encant artesanal, d'absència de presses, i d'independència de la maquinària accelerada pròpia del món industrial tòpic. Termes com tecnologia punta, per exemple, resten al marge, en principi, d'aquesta realitat.

Tanmateix, Gerhard Grenzing ha incorporat al monumental i complet orgue del Conservatori Superior de Música de Lió, ni més ni menys que un ordinador. Quan ho esmenta, sembla barrejar en el seu to un aiguabarreig de satisfacció i de lament. Gerhard Grenzing ha recorregut a la tecnologia punta –a la fi el mot s'incorpora a un producte tan "pur" com l'orgue– perquè li ha resultat útil per enriquir les possibilitats de l'instrument. Útil, per exemple, per permetre l'enregistrament i posterior reproducció d'allò que s'ha interpretat, per facilitar la tasca de composició, per treballar noves combinacions de so.

Tanmateix, res d'això i d'altres possibilitats que ofereix l'aparell hipertecnològic que ha incorporat a l'instrument, no afecta res d'essencial de la tímbrica, del color i de la naturalesa sonora intrínseca de l'orgue. Grenzing, en aquest punt es mostra radicalment oposat a anar més enllà. Es vol mantenir ferm en la renúncia a experimentacions que afectin, per exemple, la distorsió del so. Creu que, aquí, no s'hi ha d'entrar i, per tant, ell refusa tota mena d'"alegries". Romàntic i fidel als seus principis, tanmateix no amaga, encara que s'ho guarda zelosament, un cert rictus de temor davant el fet que a la fi la tecnologia punta –ganivet afinat enormement en els dos talls– comporti anorrear de cop i volta una personalitat tan madura com la de l'orgue amb els seus vint segles d'existència al damunt.

El senyor Grenzing no vol que l'orgue deixi d'oferir aquells sons "blaus, uns altres més metàl·lics, més clars, més lluents..." gràcies als quals va néixer la seva profundíssima vocació essent tot just un infant.

Les característiques de l'orgue, ¿no les indica el client? ¿O bé és el constructor, en aquest cas vostè, qui hi intervé decisivament?

– Bé, això depèn del cas, però a mi el que m'agrada i el que trobo més plaent és la manera d'actuar de determinats llocs de fora. Per exemple, a França normalment es fa un concurs, et presenten un esquema i tu planteges alternatives. Aleshores escolleixen la proposta que els interessa més.

– ¿Això vol dir que el client té confiança en l'orguener?

– Sí, i això comporta molta responsabilitat. Per exemple en el cas de l'orgue del Conservatori Superior de Lió, vaig presentar una cosa molt diferent de l'esquema inicial proposat i el mateix va passar amb l'orgue de la sala simfònica de l'Auditorio Nacional de Madrid. Aquell encàrrec era per a un orgue amb quatre teclats i setanta jocs i a partir d'aquí jo vaig anar fent... Això és molt bonic.

– Dimensió plàstica i dimensió musical s'uneixen en l'orgue. Com es conjumina aquesta interdisciplinarietat artística?

– Jo dividiria l'orgue en diferents aspectes. Un és l'arquitectònic, que és molt compromès i en això col·laboro amb l'arquitecte anglès Simon Platt pel que fa a l'elaboració de dissenys i façanes de gran qualitat. Primer projecto la façana; després, però, de saber quins components interiors necessito. Partim, doncs, d'una lògica interna, un sentit musical damunt del qual es configura la façana. Després entrem en qüestions tècniques de mecanismes i del disseny del vent. Aquí es posa en joc allò que deia abans de la intuïció del caràcter que vols donar a l'instrument. El disseny del vent és una qüestió bàsica. Tens moltes maneres de fer els tubs. De fet, els de molts orgues els fem nosaltres mateixos encara que econòmicament no resulta interessant, però sí que ho és pel que fa al so.

– Què succeeix si l'orgue una vegada acabat no sona com s'havia previst al principi?

– Aleshores cal continuar treballant. Em tanco amb l'orgue fins que aconsegueixo trobar la solució. La responsabilitat és molta i quan treballo sempre penso que algú m'està mirant per damunt l'esquena per veure què faig. Disfruto i pateixo alhora.

– Quan es tracta d'una restauració, quins són els problemes bàsics? ¿Hi ha alguna responsabilitat envers la història?

– El primer problema que presenta una restauració és moral. És veure fins a quin punt entro en la història de l'orgue, sóc capaç de deixar el meu propi gust i si puc posar-me a la pell de l'home que el va construir. Evidentment, has de comptar amb una documentació històrica: tens davant teu un monument històric i a més en un lloc determinat. El primer que has de fer és obrir la porta, quedar-te fora i pensar en tot això. I aquest plantejament a vegades és dur. És més còmode deixar de banda aquelles consideracions. L'exageració en aquesta manera de fer mai no sobra.

– Pel que fa als orgues de casa nostra, a més, imagino, hi ha el problema de la diversitat d'influències, oi?

– Sí, això és cert. Cal no oblidar que als inicis de l'Escola Catalana, l'orgue, el van crear constructors estrangers, sobretot flamencs i alemanys. No és fins el segle XVI que neix l'Escola Catalana com a tal.

– ¿Tenim un patrimoni important d'orgues històrics?

– Enorme. La Generalitat està actuant-hi, però queda molta feina per fer. En molts casos les restauracions de les esglésies ensorrades i destruïdes durant la guerra civil es va aturar just a l'hora d'actuar sobre l'orgue.

Gerhard Grenzing es dol que molts dels orgues reconstruïts, que permeten acollir una activitat concertística regular, es trobin infrautilizats perquè són lluny dels centres més actius de la vida musical catalana. Esmenta

els casos de Torredembarra, Montblanc, Sitges, Tremp, Castelló d'Empúries... Constatem que, a més, l'afeccionat a la música no sembla atent a les possibilitats concertístiques de l'orgue. Hi ha, ens posem fàcilment d'acord amb Grenzing, una manca de consideració social per l'orgue.

– *Això és un problema. Es fan pocs concerts d'orgue. Cal dignificar l'orgue.*

– Potser sintonitza amb l'entorn estètic genèric del moment...

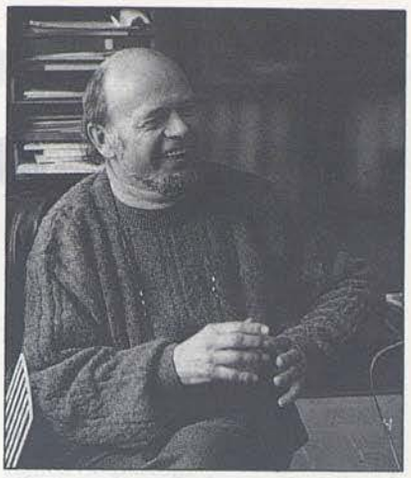
– *Bé, no sé ben bé per què succeeix això. Potser abans formava part més habitual de la vida musical quotidiana i ara està arraconat pels compositors, encara que en queden alguns, n'hi ha alguns que hi presten atenció.*

– El fet que els estudiants d'orgue tinguin un accés difícil a la pràctica, encara fa més difícil la situació, ¿no ho creu?

– *Realment cal tenir un respecte grandíssim per aquests joves que estudien ara l'orgue. Tenen moltes dificultats afegides a les econòmiques.*

– El públic potser relaciona massa exclusivament l'orgue amb la música religiosa i no comprèn que pot servir per a la música profana. Això pot haver collaborat a restar protagonisme social a l'orgue.

– *Bé, lògicament, quan l'Església tenia un gran protagonisme social i aprofitava els valors de prestigi musical i estètic de l'orgue, aquest gaudia d'un paper preponderant. Quan les coses canvien, sembla que l'orgue estigui deixat de banda. Però cal tenir present que l'orgue compta amb vint segles d'història i només sis-cents anys vinculat a l'Església. Abans era al circ romà, a les cases particulars, als palaus i una cosa que es coneix molt poc és que era als palaus dels reis musulmans. Cap a l'any 1000 la construcció d'orgues va rebre una revifada gràcies als musulmans i es va anar introduint, a poc a poc, a l'Església. Al Renaixement els orgues es tro-*



baven sobretot a casa de particulars.

– La identificació de l'orgue com a instrument d'església, es produeix al barroc?

– *Jo crec que la cosa arrenca en el gòtic. En el barroc es va produir el casament i ara estem divorciats, com tothom.*

– En quins projectes està treballant actualment?

– *En tinc diversos. Un que em fa molta il·lusió és l'orgue de la basílica del Pi, a Barcelona. Un altre que també em fa molta gràcia és un orgue per a un* pub *de València que es diu Johan Sebastian Bach, un nom molt apropiat. Es troba en un palau renaixentista, amb un gran pati cobert ple de flors i fruiters..., imatges, encensers...; bé, la* decadence *total. Hem de fer un gran orgue de prop de 5 metres d'alçària. La façana és renaixentista, quasi flamenca. Té unes grans portes que es poden obrir i tancar i al darrera una sala de música, de manera que l'organista pot oferir un concert, actuar per al públic d'aquesta sala o per a la que està prenent una copa al pati. Depèn de la posició de les portes. Aquesta és la idea i espero que funcioni, perquè sempre acabo complicant-me la vida. A més, l'orgue en aquest marc és molt apropiat, atesa la gran quantitat de música de palau que existeix.*

– Quins tipus d'orgue admira més?

– *Els del mallorquí Jordi Bosch, sens dubte. Aquest mestre va sobresortir a tota l'Europa del segle XVIII. Jo sempre el poso en primer lloc perquè va fer coses genials que ningú mai més no ha fet, com és assignar a cada tecla 25 notes. Ell mateix va reconèixer que s'havia passat una mica i tenia dificultats. Era tan bo que fins i tot va ser becat pel rei Carles III, que no era precisament un amant de la música. L'orgue del Palau Reial de Madrid que estem reconstruint és obra seva.*

– Quina és la música que li agrada més?

– *La música espanyola del segle XVII i també música alemanya del barroc, perquè quan l'escolto m'evoca la meva terra.*

– ¿La música d'un determinat període s'ha de tocar amb un instrument que sigui coetani?

– *Sí, penso que cada música ha de ser interpretada amb un instrument adequat. De fet, per tocar bé una obra del segle XVII necessites un instrument d'aquesta època, i el mateix s'esdevé amb altres períodes; és un error pensar que pots construir un orgue que ho abasti tot, perquè corres el risc de perdre la personalitat. Cada segle comporta un estil, un caràcter, una fisonomia diferents. Evidentment, si un orgue és molt gran et permet d'interpretar-ho tot.*

En un nou matís d'aquest diàleg, el senyor Grenzing fa una afirmació força interessant.

– *La interpretació organística m'agrada molt, però dono un valor principal al misteri que per a mi té sempre l'orgue. Quan començava tenia por que no es perdés aquest misteri. Misteri del so i també misteri de la mecànica i del funcionament.*

– ¿El dia que descobreixi aquest misteri, plegarà?

– *Els misteris de l'orgue són molts i és per això que al cap de molts anys d'ofici mantinc la mateixa il·lusió. En una obra d'art el dia que es pugui dir: "això és d'aquesta manera i per aquest motiu", es perdrà tot. Deixarà de ser una obra d'art. Jo, personalment, estic segur que mai no arribarà aquest moment. La recerca dels misteris de l'orgue no s'acabarà mai.*

escola de pedagogia musical

MÈTODE
IRENEU SEGARRA

CURSOS PER A LA FORMACIÓ DE PROFESSORS ESPECIALISTES DE MÚSICA

- Educació Infantil
- Educació Primària
- Escoles de Música i Conservatoris

Cursos adaptats a la nova Llei de la Reforma Educativa

Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

pla de Formació Permanent

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

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

J'aime

per VICTÒRIA PALMA

El compositor i pedagog francès Vincent D'Indy (1851-1931) va escriure sobre el seu mestre César Franck (1822-1890), un dels pares de l'escola simfònica francesa: "Tot en la tasca docent de Franck procedia d'un sentiment més poderós que totes les normes: l'Amor".

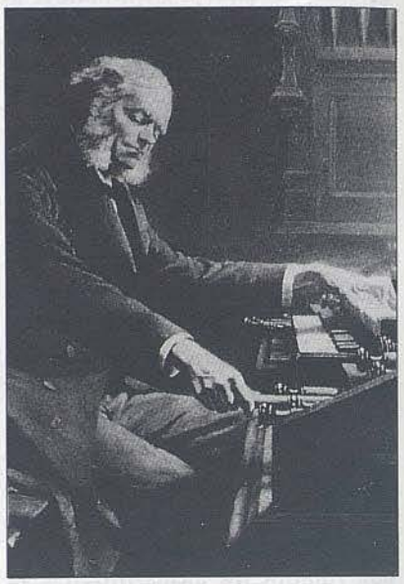
El publicista francès Charles Oulmont, en el seu llibre sobre les relacions personals i professionals entre Franck i els seus deixebles (*Musique de l'Amour. Ernest Chausson et la "Bande a Franck"*. París, 1935), explica que, quan el compositor nascut a Lieja escoltava una música que li resultava plaent, exclamava, "J'aime".

D'Indy, músic que mantingué una estreta relació amb el món musical de Barcelona, afirma que el mot que el seu mestre Franck feia servir més sovint era el mot "estimar". "Estimo", deia quan una obra despertava la seva simpatia i admiració. I en efecte, les seves obres són tot amor, i va ser a través de l'amor que influí en els seus deixebles i és per amor cap a ell, que d'altres han intentat de continuar la seva obra de bondat. César Franck va fer sentir la seva estimació d'una manera molt especial cap a dos dels seus deixebles, Henri Duparc (1848-1933) i Ernest A. Chausson (1855-1899).

Quan Franck pronunciava el mot "estimo" expresava un sentiment d'aprovació i d'admiració per l'obra musical que escoltava. Però també, quan algun dels seus deixebles tocava al piano un passatge que no li plaïa, expressava: "Je n'aime pas".

César Franck va saber crear al voltant del seu equip un clima de gran estimació personal. En relació amb això, D'Indy va escriure: "Una atmosfera d'amor regnà al voltant d'aquesta personalitat tan pura; els seus alumnes s'estimaven els uns als altres, en ell i per ell, i quinze anys després de la seva mort la seva benèfica influència no ha deixat de perpetuar-se".

L'esmentat Charles Oulmont va afirmar que no seria possible comprendre l'inesborrable paper que César Franck acomplí dins la història de l'art, sense situar-lo sota el signe d'aquesta música de l'Amor. Oulmont comentava que Franck acostumava a tocar cada tarda –sense saber que l'escoltaven– la *Sonata Clar de Lluna*, de Beethoven, músic pel qual el compositor tenia una gran admiració i amor, i exclamava en la seva intimitat: "J'aime, j'aime".



César Franck

Aquesta visió de l'amor de la qual ens ha parlat un escriptor dels anys trenta serveix per introduir el tema que aquest mes hem triat per a l'espai monogràfic dels dies 10 al 14 de maig: "Somnis d'Amor". És un captenir molt concret i íntim d'un músic determinat, que ben segur no és aliè al de tants altres artistes que han fet les seves creacions impulsats pel sentiment amorós.

A Catalunya Música hem triat obres ben diferents, relacionades d'alguna manera amb l'amor. Podrem sentir d'Ernest Chausson, *El Poema de l'amor i del mar, op. 19*; el madrigal eròtic del compositor barroc Claudio Monteverdi, *Ogni amante è guerreier*; del brasiler Da Silvia Callado, l'obra per a piano *Flor amorosa*; de Robert Schumann, *Cançons d'amor espanyoles, op. 138*; el nocturn *Somnis d'Amor*, de Franz Liszt; la suite *Romeo i Julieta, op. 55*, de Dimitri Kabalevski; i la suite *El amor brujo* de Manuel de Falla, entre d'altres.

Tal com assenyala Antonio Abellan, en el seu llibre *La espiritualidad de la música*: "La música és la llengua de l'esperit, i és estudiant les vides dels genis del pentagrama, plenes d'amargors i de sacrificis, com s'arriba a conèixer les seves obres". Volem creure que també escoltant les obres que hem programat, els nostres oients entendran un xic millor aquesta estreta relació que ha existit des de sempre entre la música i l'amor.

Música religiosa en la maduresa de Stravinsky

per CARLES LOBO

No és una Simfonia en què he utilitzat salms per ser cantats, sinó que són salms cantats que he "simfonitzat". Així és com Igor Stravinsky ens explica què és en essència la *Simfonia dels Salms*, una de les seves obres mestres (si considerem que no totes les seves creacions són mestres). És a partir d'aquesta pàgina que Stravinsky pren un compromís profund amb la temàtica religiosa. Feia relativament poc temps que Stravinsky entrà al món de la música religiosa. De fet és al principi de la dècada dels anys 20 quan es pot considerar que Stravinsky es planteja un nou apropament a la religió; malgrat que la seva espiritualitat no l'havia abandonat mai. El 1921 s'instal·la a Niça, on coneix un sacerdot rus, el pare Nicolàs Padasserov, que oficiava en una església ortodoxa de la ciutat francesa, construïda a finals del segle XIX. La influència d'aquest sacerdot fou l'esperó per a la composició del *Pater Noster* (1926) i d'un cert tractament religiós a les *Dues melodies, op. 6*.

De totes maneres, la *Simfonia dels Salms*, obra culminant del gènere, és el gran punt de partida que gairebé ja no abandonaria, fins i tot utilitzant, a partir dels anys 50, el sistema dodecafònic en obres sacres com el *Canticum Sacrum* o *Threni*.

Stravinsky escrivia poques vegades, si no havia estat objecte d'un encàrrec. La *Simfonia dels Salms* no és una excepció. Aquesta vegada la comanda provenia dels EUA, de Serge Koussevitski, per a la celebració del Cinquantenari de l'Orquestra Simfònica de Boston.

Stravinsky es posà a la feina i, com era habitual en ell, l'enllestí en pocs mesos: entre gener i agost de 1930.

Stravinsky tenia aleshores 48 anys, edat que sol considerar-se assoliment de la maduresa artística d'un compositor. Stravinsky ja havia escrit més de la meitat de la seva obra, però no oblidem que obres tan importants i significatives com la *Consagració* ja havien estat estrenades.

El que potser crida més l'atenció de la *Simfonia dels Salms* és la curiosa instrumentació. Stravinsky fa servir un gran gruix instrumental basat pràcticament i exclusivament en instruments de vent. Només violoncels i contrabaixos representen la secció de la corda (és a dir, sense violins ni violes), a més de l'arpa, dos pianos i timpani. No oblidem en tota aquesta plantilla certament innovadora el cor a quatre veus mixtes.

La *Simfonia* s'estructura en tres moviments de durada creixent, del primer al tercer, i amb textos bíblics que el mateix compositor va escollir, respectivament; són els Salms 38 (*Exaudi orationem meam*), el 39 (*Expectans expectavi Dominum*) i el 150 (*Laudate Dominum*), el més llarg dels tres.

"Aquesta simfonia, escrita per glorificar Déu, està dedicada a l'Orquestra Simfònica de Boston amb motiu del Cinquantenari de la seva existència". Aquesta és la dedicatòria d'un dels punts culminants de la producció stravinskyana. Malgrat tot, sis dies abans de l'estrena americana sota la direcció del peticionari, Ernest Ansermet la dirigí per primera vegada a Brussel·les el 13 de desembre del 1930.

TEMPORADA PALAU 100
Simfonia dels Salms d'Igor Stravinsky
Filharmònica de Varsòvia
Orfeó Català (dir.: Jordi Casas)
Kazimierz Kord, director.
Dimarts, 18 maig, 21 hores.
Palau de la Música Catalana.

Un regal de Xostakòvitx a Oistrakh, a Ibercamera

Per C.L.

En una carta que Arnold Schönberg escriu a Kurt List (fundador d'una revista musical a Nova York) es llegeix: *...m'ha agradat molt el seu article sobre Xostakòvitx, però crec que Xostakòvitx és un gran talent. Potser no és culpa seva que hagi permès que la política influenciï el seu estil. Fins i tot si és una debilitat del seu caràcter; segurament no és un heroi, però sí un músic de talent. Així és: hi ha herois i hi ha compositors. Els herois poden ser compositors, i a l'inrevés, però no es pot exigir.*

S'especula molt sobre què hauria donat de si Xostakòvitx si hagués fet com els seus companys soviètics Stravinsky, Prokofiev i altres, i hagués abandonat Rússia. Certament, el fet de quedar-se i tocar-li de viure una època tan conflictiva socialment i políticament, va fer que el nostre compositor prengués posicions aparentment contradictòries en més d'una ocasió.

Els preceptes culturals del partit dominant l'obligaren a fer girs dràstics, però allò que tothom accepta és que ho va haver de fer, i ho feia sempre intentant no ser infidel a les consignes que li marcava la seva consciència més interna. Xostakòvitx ha estat un dels grans noms de la música soviètica del nostre segle i, per sobre de tot, un músic honest.

Aquí radica, al meu entendre, la seva heroïcitat, que no assenyala Schönberg; la pròpia autenticitat artística.

De fet, al final de la seva vida, i amb un estat de salut deplorable, els poders polítics ja no podien condemnar una personalitat com Xostakòvitx. Aleshores ell, incansable treballador, amb la negra figura de la mort planant per sobre del seu bulliciós cap, compondria tal com la seva consciència li dictava.

Amb aquests condicionants anímics, Xostakòvitx va escriure el *Segon concert per a violí i orquestra en do díesi menor, op. 129*. Era el 1967, vuit anys abans del seu traspàs.

Com el *Concert núm. 1*, l'autor dedicaria el *Segon* al seu íntim amic David Oistrakh amb motiu del seu 60è. aniversari. Era un regal que per un error de càlcul va arribar un any abans. Oistrakh el rebria l'any que complia 59 anys. Tant se val; aquí queda l'anècdota curiosa i divertida d'un músic ja gran i malalt, però amb moltes coses a dir dins del seu "pap".

Aquesta obra, escrita al principi de la darrera època del compositor, està marcada per un profund lirisme –enigmàtic– melòdic, particularment palès al segon moviment. Malgrat que estigui en clar contrast amb l'humor acerat del tercer i la concreció de la forma sonata del primer.

Com al *Concert per a violoncel* (dedicat a Rostropòvitx) aquí la trompa té un paper solista d'important com es podrà comprovar al "Rondó" final i abans de la llarga i brillant cadència del violí solista que dóna pas a la coda.

Un concert que ens ajudarà a conèixer encara millor un dels grans talents musicals de la música soviètica del nostre segle, que va saber mantenir tota la vida l'autenticitat personal i no va voler fugir del seu hàbitat natural (malgrat no haver competit amb els millors compositors compatriotes i contemporanis seus).

TEMPORADA IBERCAMERA
Concert núm. 2 per a violí i orquestra en do sostingut menor, op. 129 de Dmitri Xostakòvitx
Gidon Kremer, violí
Royal Stokolm Philharmonic
Gennadi Rozhdestvensky, director

Palau de la Música Catalana
Dilluns, 10 de maig, 21 hores

El cicle Música del Segle XX canvia d'organitzador

per C. L.

Aquest enunciat (ho dic d'entrada) no és del tot exacte. I m'explicaré. El Cicle al Nick-Havanna arriba enguany a la vuitena edició. Des d'un bon començament havia estat organitzat des de l'Associació Catalana de Compositors i a partir d'ara ho serà des de la nova Fundació Música Contemporània que acaba de néixer. Això és degut al fet que l'anterior president de l'ACC, Albert Sardà, ha cedit el seu càrrec per passar a dirigir la Fundació. Segons les seves declaracions, el Cicle Música del Segle XX és una idea pròpia i aquesta ha estat la raó que l'ha mogut a voler continuar al capdavant de la seva organització.

La voluntat de la Fundació –segons Sardà– és de col·laborar a una major difusió i presència de la música contemporània a l'activitat musical catalana; promocionar els joves compositors i intèrprets; ajudar a consolidar els no tan joves i a difondre la música i l'activitat concertística dels ja consolidats. La Fundació es finança amb capital privat però cal *una participació de les institucions per donar suport a l'activitat de la Fundació... cosa que, penso, serà un fet i tinc confiança* –diu Sardà–. *De moment ja estic en contacte amb el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea i amb la Generalitat de Catalunya. També caldrà buscar aportacions privades.*

La Fundació compta amb un Patronat el president del qual és Manuel Bertrand, amb qui m'uneix una bona amistat i un interès comú per al treball a favor de la música dels nostres dies. Armand Grèbol és el secretari de la Fundació i jo em faig càrrec de la Secretaria del Patronat i de la Direcció de la Fundació.

Des d'ara fins a finals d'any la Fundació té previstos un bon nombre d'objectius, entre organització de concerts, concursos i cicles, participació en altres activitats, encàrrecs d'obres, produccions de discos compactes, etc.

D'aquestes activitats destaquem ara la que s'esdevindrà durant el mes de maig i part del mes de juny; el Cicle Música del Segle XX al bar Nick-Havanna de Barcelona.

Seran un total de 7 concerts, amb un total de 5 estrenes absolutes i dues estrenes a l'Estat espanyol, i una enorme majoria de compositors catalans davant la minsa presència dels forans. Pel que fa als intèrprets, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà s'encarregarà d'obrir el Cicle i el Trio opus 8 (provinent de Sttutgart) de tancar-lo. Entre l'un i l'altre, se succeiran Percussions de Barcelona, Música XXI, el duo format per Montserrat Gascón i Xavier Coll (flauta i guitarra, respectivament), el Quintet de Vent Harmonia i el Quartet de Bec Frullato.

El contingut dels concerts és força variat i n'hi ha per a tots els gustos. En tot cas, destacarem les *Set miniatures per a orquestra de corda* que oferirà l'Orquestra de Cambra de l'Empordà en què set compositors catalans escriuen una obra cada un d'ells, inspirada en un quadre de set pintors catalans, també. Percussions de Barcelona titula el seu concert "Obres dedicades" (al grup, s'entén) amb un *títol a determinar*, a hores d'ara, de Siegfried Fink i l'estrena d'una pàgina de Llorenç Balsach. Per la seva banda Música XXI ens ofereix un concert multimèdia "Regen" amb la col·laboració de Cochlea, que ja vam poder veure a la Fundació Miró al seu dia i el tema principal del qual, tal com diu el títol, és la pluja.

El concert de Montserrat Gascón i Xavier Coll és el més carregat d'estrenes: dues a l'Estat espanyol (Tomás Marco i Taverna-Bech) i dues de mundials (Josep Soler i Ramon Porter).

El cinquè concert anirà a càrrec del Quintet de Vent Harmonia que, a més de tres clàssics del nostre segle (Ligeti, Berio i Hindemith), estrenarà una obra de Miquel Roger.

Per la seva banda, el Quartet de Bec Frullato presenta un compositor que viu a Catalunya i és anglès (Benjamin Davies) i assegurarà l'estrena de l'obra que va guanyar l'11è. Concurs de Joves Compositors de JJ.MM. de Barcelona del 1990, *Arc en ciel*, de Xavier Armenter. El cicle acaba, doncs, amb l'única presència estrangera, el Trio opus 8, que ens farà gaudir, entre altres obres, de l'extraordinari *Passim-Trio* per a violí, violoncel i piano de Joan Guinjoan.

CICLE MÚSICA DEL SEGLE XX
Dilluns 3, 7, 10, 24 de maig, 21 hores
Dilluns 7, 14 i 21 de juny, 21 hores
Bar Nick-Havanna

Homenatge a Mompou al Conservatori

per C. LOBO

Ara fa exactament 10 anys que Frederic Mompou celebrava el seu 90è. aniversari. D'entre tots els homenatges i regals que se li oferiren i entregaren, en destaquem un de molt particular. Era simplement un llibre, només un llibre, però amb un contingut molt especial. Es tractava d'un recull de 41 partitures, 41 obres molt curtes, de 41 compositors catalans, que dedicaven al molt honorable compositor un brevíssim i sentit regal. La iniciativa sorgí de Carme Vilà, la insigne pianista que es reconeix *profunda enamorada de Mompou* i de l'Associació Catalana de Compositors que presidia aleshores Albert Sardà. Aquest llibre únic se li regalà amb una acurada enquadernació en celebrar els seus 90 anys.

Deixin-me, si els plau, llistar alguns noms. Crec que val la pena, ja que –molt probablement– representen l'encara vigent planter dels bons compositors catalans, malgrat que ens adonem que potser n'hi falten alguns, que fa 10 anys estaven als començaments de la seva trajectòria creadora i que ara, avui, ben segur, vindrien a engruixir aquest llistat, i d'altres que ja no hi eren per poder-hi participar. Esmentem-ne, entre d'altres: Joaquim Homs, Xavier Montsalvatge, Manuel Valls, Josep Cercós, Joan Guinjoan, Mestres-Quadreny, Xavier Benguerel, Jordi Alcaraz, Anna Bofill, Llorenç Balsach, Manuel Blancafort, David Padrós, Gabriel Brncic, Josep Maria Ruera.

Cada un dels 41 compositors va compondre una peça curta per ser regalada a Frederic Mompou. Moltes d'elles ja han estat estrenades i d'altres encara han de veure la llum. Els intruments a què estan destinades són diversos, però hi ha un predomini clar de la presència del piano, instrument inherent a la figura de Mompou.

Fins aquí, tot està clar; però, de fet, la notícia no és aquesta, sinó el fet que ara, en celebrar el centenari del naixement de Mompou i des del Departament de Piano del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona (el "del Bruc") del qual és cap Carme Vilà, i amb la col·laboració organitzativa de Maria Rosa Ribes, ha sorgit la idea d'oferir íntegrament aquest llibre en un sol concert a l'Auditori Eduard Toldrà del centre docent. La "cirereta" final de la presentació sonora del llibre "A Frederic Mompou" serà una obra original del compositor (òbviament, no inclosa al recull); les *Cantigas de Alfonso X el Sabio* per a cor.

L'estrena de la integral del llibre, l'asseguraran 16 pianistes i 11 altres instrumentistes, tots ells catedràtics i professors del Conservatori, a més de la participació d'una cobla i d'un cor.

Aquesta és, doncs, una iniciativa que cal mirar amb bons ulls, en tots sentits, ja que segurament és el primer cop que tants mestres del Conservatori s'aplegaran per oferir un homenatge a un dels nostres compositors més il·lustres; particularment interessant és la col·laboració amb l'Associació Catalana de Compositors que amb l'aportació de les 41 pàgines curtes donarà al concert una clara contemporaneïtat a l'acte, sempre agraïda per qui escriu aquestes ratlles.

Però el Departament de Piano no ha volgut de cap manera deixar de banda els deixebles avantatjats de piano. Aquests, alguns de grau Mitjà i altres del Superior, oferiran la integral per a piano de Mompou en dos concerts al mateix Auditori, una integral que, com bé saben els nostres lectors, no és una obra gens menyspreable i d'una gran significació en la producció universal per a piano del nostre segle.

Encara hi ha més detalls que creiem convenient de comentar. Es tracta de la qüestió "crematística". Aquest serà un concert d'aquells que són possible gràcies a allò que, avui per avui, és tan car de veure: el "per amor a l'art". L'única font d'ingressos que tenen els organitzadors és el que ofereix l'emissora Catalunya Música per fer-ne l'enregistrament i la posterior emissió radiofònica.

Doncs bé, segons que ens diu Carme Vilà: *aquests diners serviran per oferir beques d'estudis als tres millors intèrprets de Mompou d'entre tots els alumnes que participin a la mostra de la integral. Esperem, però, que des de la Direcció del Conservatori es puguin aconseguir aquells diners que faltaran per poder becar íntegrament els tres deixebles del centre.*

Diners ben destinats, sens dubte, al meu entendre!!

"A Frederic Mompou"
Obres de 41 compositors de l'Associació Catalana de Compositors
Interpretades per catedràtics i professors del CSMMB
Auditori Eduard Toldrà
Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona
Dimecres, 5 de maig, 21 hores.

Integral per a piano de Frederic Mompou
Alumnes del CSMMB
Auditori Eduard Toldrà
Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona
Dilluns, 10 de maig (hora a determinar)
Dimarts, 11 de maig (hora a determinar).

L'Orfeo de Monteverdi en el llindar de la història de l'òpera

per J.C.C.

La versió de l'òpera L'*Orfeo* de Claudio Monteverdi a les acaballes de la temporada liceística ens situa al llindar de la història del gènere. Es tracta, per tant, d'una oportunitat excepcional per pouar en un món tan suggestiu com potser no intrínsecament espectacular des del punt de vista del concepte convencional de l'òpera.

Quatre segles menys catorze anys ens separen de l'estrena a la Cort dels Gonzaga de Màntua d'aquesta òpera. Claudio Monteverdi, que va néixer fa 425 anys a Cremona, era músic d'aquella Cort i l'any 1607 va perdre la seva esposa, la cantant Claudia Catteneo. Renovador profund del gènere del madrigal, al qual va infondre una nova vitalitat expressiva dramàtica, va trobar en el mite tan genuïnament musical d'Orfeo, la possibilitat ideal per compondre la que pot considerar-se la primera òpera moderna. La primera que obeeix a una estructura i a una morfologia damunt la qual s'ha bastit tot el gran edifici operístic.

Harmonies agosarades, recitatitu molt ben nodrit melòdicament, presència dels *arioso* que després donaran pas a les àries de bravura, enriquiment de les masses orquestrals i corals, enriquiment de l'expressivitat orquestral que ajuda a situar el perfil psicològic dels personatges i la intensitat dramàtica de les situacions i encara un incipient però suggestiu ús del *leit-motiv* són característiques definitòries d'aquesta autèntica joia, que marca de forma tan perceptible un abans i un després de la història de l'òpera.

Monteverdi va basar-se en un llibret del poeta Alesandro Striggio. L'obra consta d'una *toccatta* (que prefigura la que posteriorment serà obertura), un pròleg i cinc actes a través dels quals assistim a la concreció del mite d'Orfeo, amb el seu desesperat intent d'alliberar dels inferns Eurídice i finalment la seva elevació a l'Olimp, on espera retrobar l'estimada. Un argument senzill i ben conegut, servit per Monteverdi amb una gran riquesa melòdica, amb una expressivitat inusual a l'època, amb la ingenuïtat, també, pròpia del moment o fase gairebé infantil que travessava el gènere. L'ària "Ahí, vista troppo dolce e troppo amara!" d'Orfeo i la "Dove te'n vai mia vita" d'Eurídice, marquen en el quart acte el punt cabdal de l'argument. Orfeo s'ha girat enrera per veure Eurídice i en fer això l'ha perdut per incompliment de la seva promesa. L'extraordinari èxit assolit en l'estrena d'aquesta òpera va servir perquè abandonés el recinte tancat dels palaus i s'instal·lés, de forma normalitzada, als teatres. Formalment i socialment l'aportació monteverdiana va resultar, doncs, decisiva, i la percepció històrica d'aquesta realitat ofereix al·licients específics per a l'exhumació d'aquest títol. Recordem que Monteverdi va compondre una quinzena d'òperes, a més del seu substantivíssim *opus* religiós i profà no dramàtic. Altres títols operístics destacats són *Ritorno d'Ulise*, *Proserpina rapita* i és especialment destacable *L'incoronazione di Poppea*, escrita el 1642, un any abans de la mort del compositor.

L'espectador que acudeixi al Liceu a gaudir d'aquest *L'Orfeo*, ho ha de fer amb una predisposició especial. Hom no pot evitar fàcilment prescindir de la dimensió "culturalista" d'un esdeveniment com el que ens ocupa, però tanmateix això no hauria de suposar deixar de creure, a l'avançada, en les considerables possibilitats que com a espectacle en si mateix té una obra com aquesta. I empro el terme espectacle tant des del punt de vista del contingut estrictament musical com del teatral. La música de Monteverdi és d'una bellesa extraordinària; en la senzillesa i ingenuïtat de les seves primitives àries i dels seus elements conjunts, i sobretot en l'esplendidesa de la seva base melòdica, s'hi troba un món de suggestions enormement atractiu i gratificant.

La responsabilitat conductora d'un artista tan competent i, a més, amb un sentit molt precís de la finalitat "seductora" del fet musical com és Jordi Savall en permet els millors averanys. El músic igualadí serà al capdavant d'un equip d'artistes especialitzats pel que fa a veus solistes i també a masses orquestrals i corals. Aquestes tenen noms i cognoms tan solvents com La Capella Reial de Catalunya –conjunt vocal– i Le Concert des Nations –orquestra amb instruments d'època. Pel que fa a solistes, cal esmentar el tenor Mark Tucker –Orfeo–, la soprano barcelonina Montserrat Figueras –Eurídice–, Jennifer Larmore –Messagiera– i el barítion navarrès Iñaki Fresan. La dramatúrgia és d'un artífex ben conegut a casa nostra –Gilbert Deflo–, responsable d'una producció nova i pròpia del Teatre del Liceu, amb escenografia i vestuari de William Orlandi i coreografia de Nadejna Loujine.

...a Mompou ...nservatori

professors del Conservatori, a més de la participació d'una cobla i d'un cor.

Aquesta és, doncs, una iniciativa que cal mirar amb bons ulls, en tots sentits, ja que segurament és el primer cop que tants mestres del Conservatori s'aplegaran per oferir un homenatge a un dels nostres compositors més il·lustres; particularment interessant és la col·laboració amb l'Associació Catalana de Compositors que amb l'aportació de les 41 pàgines curtes donarà al concert una clara contemporaneïtat a l'acte, sempre agraïda per qui escriu aquestes ratlles.

Però el Departament de Piano no ha volgut de cap manera deixar de banda els deixebles avantatjats de piano. Aquests, alguns de grau Mitjà i altres del Superior, oferiran la integral per a piano de Mompou en dos concerts al mateix Auditori, una integral que, com bé saben els nostres lectors, no és una obra gens menyspreable i d'una gran significació en la producció universal per a piano del nostre segle.

Encara hi ha més detalls que creiem convenient de comentar. Es tracta de la qüestió "crematística". Aquest serà un concert d'aquells que són possible gràcies a allò que, avui per avui, és tan car de veure: el "per amor a l'art". L'única font d'ingressos que tenen els organitzadors és el que ofereix l'emissora Catalunya Música per fer-ne l'enregistrament i la posterior emissió radiofònica.

Doncs bé, segons que ens diu Carme Vilà: *aquests diners serviran per oferir beques d'estudis als tres millors intèrprets de Mompou d'entre tots els alumnes que participin a la mostra de la integral. Esperem, però, que des de la Direcció del Conservatori es puguin aconseguir aquells diners que faltaran per poder becar íntegrament els tres deixebles del centre.*

Diners ben destinats, sens dubte, al meu entendre!!

"A Frederic Mompou"
Obres de 41 compositors de l'Associació Catalana de Compositors
Interpretades per catedràtics i professors del CSMMB
Auditori Eduard Toldrà
Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona
Dimecres, 5 de maig, 21 hores.

Integral per a piano de Frederic Mompou
Alumnes del CSMMB
Auditori Eduard Toldrà
Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona
Dilluns, 10 de maig (hora a determinar)
Dimarts, 11 de maig (hora a determinar).

L'Orfeo de Monteverdi en el llindar de la història de l'òpera

per J.C.C.

La versió de l'òpera L'*Orfeo* de Claudio Monteverdi a les acaballes de la temporada liceística ens situa al llindar de la història del gènere. Es tracta, per tant, d'una oportunitat excepcional per pouar en un món tan suggestiu com potser no intrínsecament espectacular des del punt de vista del concepte convencional de l'òpera.

Quatre segles menys catorze anys ens separen de l'estrena a la Cort dels Gonzaga de Màntua d'aquesta òpera. Claudio Monteverdi, que va néixer fa 425 anys a Cremona, era músic d'aquella Cort i l'any 1607 va perdre la seva esposa, la cantant Claudia Catteneo. Renovador profund del gènere del madrigal, al qual va infondre una nova vitalitat expressiva dramàtica, va trobar en el mite tan genuïnament musical d'Orfeo, la possibilitat ideal per compondre la que pot considerar-se la primera òpera moderna. La primera que obeeix a una estructura i a una morfologia damunt la qual s'ha bastit tot el gran edifici operístic.

Harmonies agosarades, recitatitu molt ben nodrit melòdicament, presència dels *arioso* que després donaran pas a les àries de bravura, enriquiment de les masses orquestrals i corals, enriquiment de l'expressivitat orquestral que ajuda a situar el perfil psicològic dels personatges i la intensitat dramàtica de les situacions i encara un incipient però suggestiu ús del *leit-motiv* són característiques definitòries d'aquesta autèntica joia, que marca de forma tan perceptible un abans i un després de la història de l'òpera.

Monteverdi va basar-se en un llibret del poeta Alesandro Striggio. L'obra consta d'una *toccatta* (que prefigura la que posteriorment serà obertura), un pròleg i cinc actes a través dels quals assistim a la concreció del mite d'Orfeo, amb el seu desesperat intent d'alliberar dels inferns Eurídice i finalment la seva elevació a l'Olimp, on espera retrobar l'estimada. Un argument senzill i ben conegut, servit per Monteverdi amb una gran riquesa melòdica, amb una expressivitat inusual a l'època, amb la ingenuïtat, també, pròpia del moment o fase gairebé infantil que travessava el gènere. L'ària "Ahí, vista troppo dolce e troppo amara!" d'Orfeo i la "Dove te'n vai mia vita" d'Eurídice, marquen en el quart acte el punt cabdal de l'argument. Orfeo s'ha girat enrera per veure Eurídice i en fer això l'ha perdut per incompliment de la seva promesa. L'extraordinari èxit assolit en l'estrena d'aquesta òpera va servir perquè abandonés el recinte tancat dels palaus i s'instal·lés, de forma normalitzada, als teatres. Formalment i socialment l'aportació monteverdiana va resultar, doncs, decisiva, i la percepció històrica d'aquesta realitat ofereix al·licients específics per a l'exhumació d'aquest títol. Recordem que Monteverdi va compondre una quinzena d'òperes, a més del seu substantivíssim *opus* religiós i profà no dramàtic. Altres títols operístics destacats són *Ritorno d'Ulise*, *Proserpina rapita* i és especialment destacable *L'incoronazione di Poppea*, escrita el 1642, un any abans de la mort del compositor.

L'espectador que acudeixi al Liceu a gaudir d'aquest *L'Orfeo*, ho ha de fer amb una predisposició especial. Hom no pot evitar fàcilment prescindir de la dimensió "culturalista" d'un esdeveniment com el que ens ocupa, però tanmateix això no hauria de suposar deixar de creure, a l'avançada, en les considerables possibilitats que com a espectacle en si mateix té una obra com aquesta. I empro el terme espectacle tant des del punt de vista del contingut estrictament musical com del teatral. La música de Monteverdi és d'una bellesa extraordinària; en la senzillesa i ingenuïtat de les seves primitives àries i dels seus elements conjunts, i sobretot en l'esplendidesa de la seva base melòdica, s'hi troba un món de suggestions enormement atractiu i gratificant.

La responsabilitat conductora d'un artista tan competent i, a més, amb un sentit molt precís de la finalitat "seductora" del fet musical com és Jordi Savall en permet els millors averanys. El músic igualadí serà al capdavant d'un equip d'artistes especialitzats pel que fa a veus solistes i també a masses orquestrals i corals. Aquestes tenen noms i cognoms tan solvents com La Capella Reial de Catalunya –conjunt vocal– i Le Concert des Nations –orquestra amb instruments d'època. Pel que fa a solistes, cal esmentar el tenor Mark Tucker –Orfeo–, la soprano barcelonina Montserrat Figueras –Eurídice–, Jennifer Larmore –Messagiera– i el barítion navarrès Iñaki Fresan. La dramatúrgia és d'un artífex ben conegut a casa nostra –Gilbert Deflo–, responsable d'una producció nova i pròpia del Teatre del Liceu, amb escenografia i vestuari de William Orlandi i coreografia de Nadejna Loujine.

EL TRICORN

Col·laboració de Picasso amb els Ballets de Diaghilev

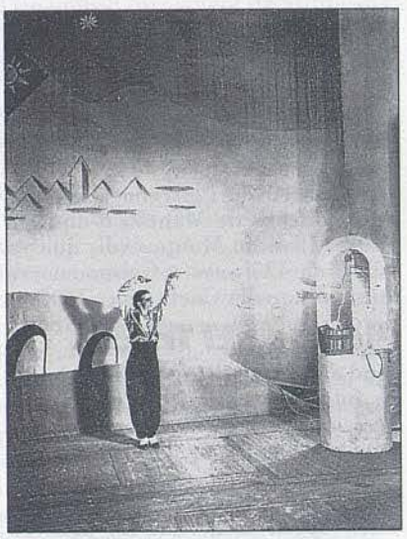
per MONTSE G. OTZET

Al llarg de dos mesos, i fins l'última setmana d'abril, el Museu Picasso de Barcelona ha acollit l'exposició "Picasso. El Tricorn", un ballet amb escenografia de Picasso, coreografia de Léonide Massine, i música de Manuel de Falla, que els Ballets Russos de Diaghilev van estrenar a Londres el 22 de juliol de 1919.

L'exposició ha acollit un total de 68 obres de Picasso i un conjunt de peces documentals, la major part de les quals procedien del Museu Picasso de París, excepte uns dibuixos cedits per un hereu anònim del pintor, i un cartell procedent de la Fundació Falla de Granada.

Malen Gual, conservadora del Museu Picasso de Barcelona, comenta i fa una valoració de l'exhibició: *La proposta ens va arribar del Museu Picasso de París, amb qui mantenim unes excellents relacions, en consultar-nos si ens podia interessar aquesta exposició que s'havia inaugurat l'any passat a la Biennal de Dansa de Lió. Lògicament, vàrem dir que sí, i allò que nosaltres hem fet és ampliar-la amb uns quants dibuixos més.*

Des del principi sabíem que es tractava d'una exposició menor, perquè la majoria de les obres són dibuixos, però, i precisament per aquest motiu, li vàrem voler donar un relleu i vistositat especials i l'ambientàrem amb la música de El sombrero de tres picos *de Falla. Per altra banda vàrem sol·licitar al Ballet de l'Òpera de París, companyia que l'any passat va remuntar l'obra amb la reproducció dels dissenys originals de Picasso, el vídeo de* El Tricorn.



Léonide Massine com a Meunier (París, 1950)

Tot plegat ha fet que l'exposició tingués més èxit del que ens esperàvem, i al públic sempre fidel a les exposicions de Picasso i a les exhibicions del Museu, s'ha afegit gent procedent de l'àmbit de la música i de la dansa, perquè no hem d'oblidar que l'aportació que ha fet Picasso a la dansa és extraordinària. L'artista va tornar al classicisme quan començà a introduir-se al món de la dansa, i per altra banda el ballet Mercure *marca l'entrada de Picasso al subrealisme. La contribució de Picasso a la dansa no es redueix només a la seva faceta de dissenyador, perquè també intervingué donant idees al coreògraf, com succeí en els ballets* Parade, *i a* El Tricorn.

Orígens de *El Tricorn*

La companyia dels Ballets Russos de Diaghilev havia debutat a Espanya la primavera de 1916 al Teatre Reial de Madrid per invitació personal del rei Alfons XIII. En aquells dies Diaghilev i el ballarí i coreògraf de la companyia russa Léonide Massine van conèixer Manuel de Falla, que, a Barcelona, els dugué a veure una farsa d'un acte, obra de Gregorio Martínez Sierra, *El Corregidor y la Molinera*, per a la qual havia compost la música de fons. Es basava en una novella del segle XIX, *El sombrero de tres picos* d'Alarcón, i l'argument, situat al segle XVIII, tractava de l'intent de seducció de la dona d'un moliner per part del governador local.

Massine ha dit: *La partitura de Falla, amb els seus ritmes vibrants, interpretada per onze instruments de metall, ens va semblar excitant, i amb la barreja de violència i passió contenia bona part de la música de les danses populars locals. Tant Diaghilev com jo vàrem opinar que l'argument i la música ens oferia possibilitats per a un ballet espanyol de durada completa. Quan vàrem parlar de l'assumpte a Falla, semblà disposat a col·laborar amb nosaltres (...) Digué, no obstant això, que hauríem de dedicar algun temps a estudiar les danses i la música locals abans de poder traduir amb èxit la jota o la farruca a un llenguatge modern.*

Massine tenia un amic espanyol, Félix Fernández García, a qui havia conegut durant una excursió de Madrid a Granada: *Una tarda, en el nostre cafè favorit, el Novedades, ens vàrem fixar en un jove ballarí petit i mo-*

rè, els moviments elegants del qual i d'irresistible intensitat el singularitzaven de la resta dels membres del grup... Diaghilev el convidà a afegir-se a nosaltres... Era una criatura nerviosa i molt tensa, amb un talent summament original.

Félix acceptà la invitació de Diaghilev i es traslladà a Madrid per incorporar-se a la companyia, on el ballet va ser una revelació per a ell. Va ser a Barcelona on començà a donar classes a Massine, el qual diu: *Per ajudar-me en el meu treball, Diaghilev va organitzar per a nosaltres un viatge per Espanya per estudiar la infinita varietat de balls rurals autòctons.*

Diaghilev, Massine, Falla i el "bailaor" Félix van visitar Saragossa, Burgos, Salamanca, Toledo, Sevilla, Còrdova i Granada, on, de tornada a l'hotel, Falla i Massine van escoltar un cec que tocava la guitarra. El músic anotà la melodia en un quadern i la va utilitzar per a la sevillana de *El sombrero de tres picos*.

L'any 1918 els Ballets Russos de Diaghilev van fer una gira per Espanya. A totes les ciutats que visitaven Massine es dedicava a mirar i estudiar, i Diaghilev exhortava tota la companyia a observar danses regionals i a aprendre-les. A Bilbao van veure passos i pantomima inspirats en la tauromàquia, que Massine incorporà a l'escena de la multitud de *El sombrero de tres picos*. A Saragossa, van veure els salts i cabrioles de la jota, realitzats en sabatilles. Influenciat per aquest ball Massine conclou la seva obra amb una jota, i l'escena és un clar homenatge a Goya, perquè Falla havia inspirat la seva música en Fuentedetodos, poble natal del pintor, Picasso havia manllevat les formes i els colors del vestuari i Massine feia referència al quadre *El Pelele* en llençar enlaire l'efígie del corregidor en finalitzar l'espectacle.

A Sevilla, a la llum del sol ponent, els gitanos rivalitzaven entre si. Un jove despertà l'interès de Diaghilev, Félix va sentir enveja, i, segons la ballarina Sokolova, *començà a ballar com mai no l'havíem vist fer-ho anteriorment. Taconejava més i més de pressa, amb una esbalaïdora varietat de ritmes, i espetegava els dits com si fossin castanyoles. Ballava de genolls, saltava en l'aire, queia a plom sobre un costat del múscul...*

Félix continuava ensenyant els ballarins de la companyia russa, perquè el desig de Diaghilev de muntar *El Tricorn* amb ballarins espanyols no va ser possible, entre altres coses, per la gran dificultat que hi havia a inculcar als ballarins espanyols la disciplina de la dansa.

Picasso i *El Tricorn*

Picasso havia ja treballat amb Diaghilev i Massine en el ballet cubista *Parade* i es disposava a realitzar el teló, el vestuari i els decorats de *El Tricorn*. El 15 d'abril de 1919 Diaghilev dirigeix una carta a Picasso on li diu: *Prego que s'ocupi de l'escenografia del ballet* El Tricorn *amb música de M. de Falla per als meus espectacles dels Ballets Russos. Vosté farà els esbossos del teló, del decorat i del vestuari i de l'atrezzo necessari per al ballet; haurà de dirigir la feina de realització dels decorats i del vestuari a Londres, i pintar vostè mateix els fragments de les teles que consideri oportuns. Per aquesta feina li pagaré la quantitat de deu mil francs. Es presentarà a Londres a partir del 20 de maig de 1919 fins a l'estrena del ballet a Londres. Queda clar que els esbossos quedaran de la seva propietat, i el teló, el decorat i el vestuari de la meva.*

Picasso suggerí uns retocs al llibret i a la composició d'una obertura perquè coincidís amb l'aparició del seu teló, que, en homenatge a Goya, descriu una cursa de braus. També va aconsellar d'introduir la veu humana bastint la part vocal amb uns "olés" que recordaven el "cante jondo", el cant andalús ancestral.

Picasso va pintar personalment bona part del teló i hi va treballar més de quinze dies. Vladimir Polunin, l'assistent de Picasso en la realització dels decorats recorda: *Diaghilev expressà la seva admiració a Picasso abraçant-lo, i ens donà les gràcies per l'execució de l'escena.*

Vicente García Márquez ha escrit al programa de l'exposició "Picasso. El Tricorn" del Museu Picasso de Barcelona: *Els elements principals del decorat representaven un pont, la casa del moliner i un poble a la llunyania sobre un fons de cel blau. Douglas Cooper ha suggerit que "els elements estructurals apareixien contorçats per mostrar més coses que no pot percebre normalment l'ull humà, mitjançant un joc subtil d'angles que creen volums".*

Inspirats també en Goya, com la partitura i la coreografia, el vestuari retia homenatge a les diverses regions d'Espanya. (...) *Els vestits dels personatges principals, molt convencionals, se juxtaposaven als del cos del ballet, concebuts com a imposants estructures tridimensionals en moviment* (...). *Si en el cas de* Parade *Picasso i Massine ja havien aconseguit fusionar el decorat i l'estructura musical, a* El Tricorn *van compondre un veritable fresc en tres dimensions i en moviment que prefigurava les creacions d'Oskar Shlemmer a la Bauhaus o les del decorador i director de teatre futurista Enrico Prampolini als anys vint.*

La preparació i concepció de *El Tricorn* havien exigit un llarg període de gestació: tres anys, del 1916 al 1919, més que no havia requerit mai cap altra creació dels Ballets Russos de Diaghilev.

Bibliografia

J.J. Tharrats. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Edicions del Cotal.
Richard Buckle. *Diaghilev*. Ediciones Siruela.
Picasso. El Tricorn. Catàleg. Museu Picasso.

QÜESTIONARI INFORMAL

Josep Cuní: periodista

Quan sentim una veu per la ràdio sempre tendim a imaginar-nos la cara de la persona, però quan vaig anar a trobar-me amb Josep Cuní no vaig recordar la veu, perquè eren els seus ulls els que parlaven, uns ulls blaus i penetrants. I així, per començar a fer boca es va definir com un aspirant a professional dels mitjans de comunicació i poc després va comentar que no concebia que ningú no pogués viure sense música. Veient aquest primer plat, segur que, com jo, no us perdreu el segon...

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

– Relació amb la música?

– Professionalment la meva relació amb la música *pop* ha estat molt intensa durant molts anys, perquè hi ha hagut etapes a la meva trajectòria professional en què he fet programes musicals. Des del punt de vista lúdic, també força. La música sempre ha format part de la meva vida. Per a mi és molt difícil recordar alguna part de la meva vida sense banda sonora.

– Fet musical més llunyà en el record?

– Cançons de les que sonaven als anys cinquanta per la ràdio, i que jo escoltava quan tornava a casa de l'escola perquè la meva mare la tenia engegada.

– Fet musical més recent en el record?

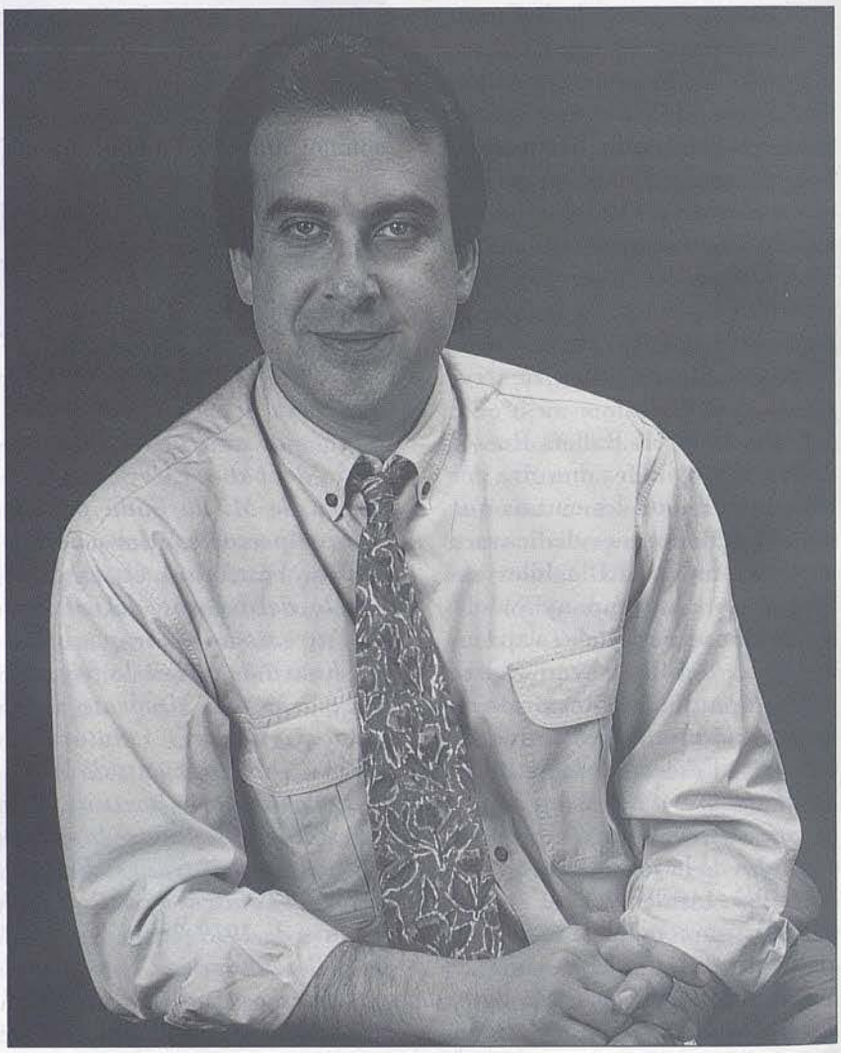
– Els més significatius i entranyables, per diverses raons, foren el concert de Kiri Te Kanawa al Liceu i el concert-homenatge a Montsalvatge al Palau, amb Alícia de Larrocha i Victòria dels Àngels.

– Podríeu viure sense música?

– Ho dubto. Algú podria viure sense música?, és a dir, podria haver-hi vida sense música?

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

– Podria prescindir d'aquella música que no entenc, com algunes de les noves tendències musicals. No podria prescindir d'aquella música que per alguna raó, en algun moment determinat de la meva vida, m'ha omplert especialment.



Josep Cuní defineix la música com els sons que t'ajuden a ser feliç

– Beatles o Rolling Stones?

– Beatles.

– Raimon, Serrat, Maria del Mar Bonet, Els Pets o Sau?

– Raimon, Serrat i Maria del Mar Bonet, que són de la meva generació... (*això ho diu amb un somriure*).

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

– Podria prescindir de tots, tot i que hi ha coses de tots que m'agraden...

– Bach, Monteverdi o Vivaldi?

– Bach i Vivaldi, per aquest ordre.

– Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler o Bruckner?

– Els escolliria pel mateix ordre que m'has dit.

– Bellini, Verdi, Wagner o Puccini?

– Puccini, Verdi, Wagner i per últim Bellini.

– Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?

– Depèn de l'òpera, depèn de quina peça de música de cambra, depèn de la simfonia... Jo crec que escolliria simfonia, òpera, música de cambra i oratori.

– Fet musical no plaent que us mereix més indulgència?

– Jo, tot i que pot haver-hi algun fet musical que no entengui i que per tant inicialment penso que podria viure sense aquests fets musicals, no em molesta que existeixin en absolut, al contrari. A mi m'estan bé tots els fets musicals, una cosa és que amb uns entraré amb més facilitat que amb d'altres, però això passa amb tot.

– Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

– T'ho dic ràpidament: *Madama Butterfly;* el *Concert núm. 2 per a piano i orquestra* de Rachmàninov; i el *Concert núm. 1 per a piano i orquestra* de Txaikovski.

– Un instrument?

– El piano.

– Una música per morir?

– Per morir de què?...Bé, potser *Veni Sanctu Spiritu*, que és un tema del gregorià.

– Una música per estimar?

– Moltes.

– Un compositor?

– És difícil, això... A mi em costa molt dir una sola cosa de tot. De qualsevol temps?... Doncs Borodin i Stevie Wonder.

– Un intèrpret?

– Kiri Te Kanawa.

– Un esdeveniment musical viscut?

– Un concert esplèndid de la London Symphony Orchestra, al Royal Festival Hall a Londres fa dos anys; però no tant per l'orquestra, no tant pel programa, sinó per un conjunt de circumstàncies, per ser un esdeveniment musical a la meva vida, en un bon moment anímic. També una actuació de *El llac dels cignes* amb el Bolshoi al Metropolitan de Nova York.

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

– N'hi ha que sí i n'hi ha que no.

– Una experiència musical que us agradaria viure?

– M'encantaria una cosa totalment impossible (*se li torna a escapar el somriure, com si no s'atrevís a dir-lo...*). M'encantaria ser el solista al piano del *Concert núm. 2 per a piano i orquestra* de Rachmàninov.

– Fet sonor no musical que us atreu especialment?

– Qualsevol so que em digui alguna cosa, que em comuniqui.

– Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

– Qualsevol soroll molest.

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

– Crec que és una vivència sentimental que pot esdevenir un incentiu intel·lectual.

– Escoltar música..., sol o acompanyat?

– Sol.

– Una música que mai no us hagi abandonat?

– Hi ha moltes cançons que em vénen a la memòria amb una certa freqüència, com glopades, no saps mai dir el perquè... Últimament noto que m'acompanyen molt Ravel, Gershwin i Gounoud.

Quan vam acabar em va convidar a repetir l'entrevista si tenia qualsevol problema, advertint-me, però, que respondria coses totalment diferents. Però la resposta més segura de totes (a part dels enregistraments que salvaria d'un incendi...) va ser quan li vaig demanar que em definís la música, i va respondre: El conjunt de sons que poden ajudar-te a ser feliç.

catalunya música / revista musical catalana

C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, pel pagament de la meva subscripció a "CATALUNYA MÚSICA/REVISTA MUSICAL CATALANA".

Nº Entitat ☐☐☐☐ Nº Agència ☐☐☐☐ Digit control ☐☐ Nº Compte ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

Titular _____ Banc/Caixa _____ Agència _____

Adreça agència _____ Població _____ Signatura

Cal omplir les dades correctament

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____ Professió _____

Carrer _____ Telèfon _____

Població _____ Dte. _____ Provincia _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐ amb la quota anual de 3.750 ptes. ☐ semestral de 2.100 ☐

Faré efectiu l'import mitjançant ☐ taló bancari adjunt. ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

XXXI
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE LA PORTA FERRADA

MÚSICA, TEATRE I DANÇA

Juny, Juliol, Agost 1993
SANT FELIU DE GUÍXOLS
(COSTA BRAVA)

V CURS INTERNACIONAL DE GUITARRA MANUEL BARRUECO

DATES	**5 a 13 agost 1993**
LLOC	**Monestir de Sant Feliu de Guixols**
PROFESSOR	**Manuel Barrueco**
ALUMNES	**Actius. 18 places limitades**
CLASSES	**Dues per alumne**

TERMINI D'INSCRIPCIÓ: 20 de juliol

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

Patrocinen

AJUNTAMENT DE
SANT FELIU DE GUÍXOLS

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Diputació de Girona

Orfeó Lleidatà

XXXè Curs Internacional de Música

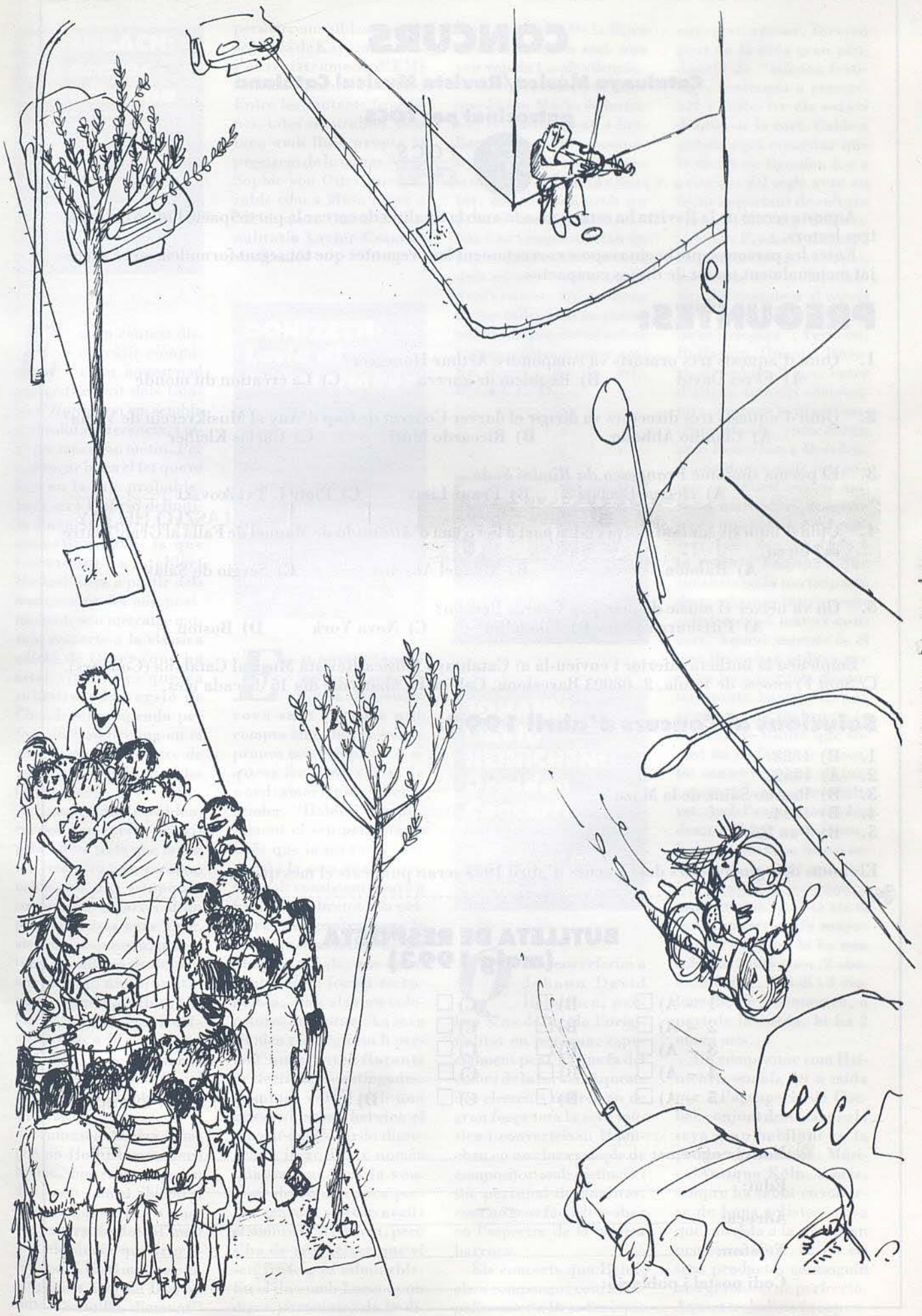
Direcció Coral
11-21 agost 1993
Nivells
elemental-mitjà-magistral
Director responsable
LASZLO HELTAY

Cant-Tècnica Vocal
Expressió Musical
4-14 agost 1993
Director responsable
HELMUT LIPS

Música de Cambra
Orquestra Simfònica
17-29 agost 1993
Director responsable
FRANCESC LLONGUERES

Coordinador musical
Josep Prats
Director general
Lluís Virgili

Informació i inscripcions:
Orfeó Lleidatà
Centre Cultural
c/ Partida de la Caparrella, s/n
25191 Lleida.
Telèfon (973) 26 19 83
Fax (973) 28 19 83



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:

1. Quin d'aquests tres oratoris va compondre Arthur Honegger?
   A) El rei David B) Rèquiem de guerra C) La création du monde

2. Quin d'aquests tres directors va dirigir el darrer Concert de Cap d'Any al Musikverein de Viena?
   A) Claudio Abbado B) Riccardo Muti C) Carlos Kleiber

3. El poema simfònic *Francesca da Rimini* és de
   A) Hector Berlioz B) Franz Liszt C) Piotr I. Txaikovski

4. Quin d'aquests cantants va prendre part a l'estrena d'*Atlàntida* de Manuel de Falla al Gran Teatre del Liceu?
   A) Raimon Torres B) Manuel Ausensi C) Sergio de Salas

5. On va néixer el músic de jazz-pop George Benson?
   A) Pittsburgh B) Filadèlfia C) Nova York D) Boston

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 d'abril 1993.

1. B) 1888.
2. A) 1869.
3. B) Regino Sáinz de la Maza.
4. B) 1944.
5. B) Pau Riba.

Els noms dels guanyadors del Concurs d'abril 1993 seran publicats el mes que ve.

BUTLLETA DE RESPOSTA (maig 1993)

1 – A) ☐	B) ☐	C) ☐	
2 – A) ☐	B) ☐	C) ☐	
3 – A) ☐	B) ☐	C) ☐	
4 – A) ☐	B) ☐	C) ☐	
5 – A) ☐	B) ☐	C) ☐	D) ☐

Nom i cognoms: .....

Edat: .....

Adreça: .....

Telèfon: .....

Codi postal i població: .....

OFFENBACH: *Les contes d'Hoffmann*

Staatskapelle Dresden
Francisco Araiza, Samuel Ramey, Anne Sophie von Otter, Eva Lind, Jessye Norman, Cheryl Studer.
Director: Jeffrey Tate
Philips 422 374-2 3 CD's DDD

En un context discogràfic comparatiu, aquest nou enregistrament dels *Contes d'Hoffmann* em sembla d'absoluta referència, i això per més d'un motiu. Per començar hi ha el fet que es basi en la que probablement serà l'edició definitiva d'aquesta òpera de Jacques Offenbach, la que recentment ha establert Michael Kaye a partir dels manuscrits del compositor, amb nou metratge musical respecte a la clàssica edició de Oeser (que ha estat vigent des que va substituir la versió de Choudens), emprada per Sylvain Cambreling en el seu registre del Teatre de La Monnaie de Brussel·les (1988, EMI).

Al marge de l'excel·lència dels intèrprets principals, altres trets que la fan tan atractiva com recomanable són: una estupenda concertació a càrrec d'un perfeccionista com Tate, amb una orquestra, un cor i uns comprimaris de primer ordre; una qualitat tècnica immillorable, i el fet de considerar Hoffmann com a fil conductor de l'obra, sense tractar el personatge com si fos el protagonista absolut de la història.

Francisco Araiza compon un Hoffmann no gens heroic, encara que no tan depressiu com el Shicoff, i Samuel Ramey fa els quatre papers de dolent amb més elegància que truculència. Llàstima que la magníficaària de Dapertutto "Scintille, diamant" de la versió Choudens es perdi irremissiblement per seguir la de Kaye (almenys, l'enregistrament d'EMI l'inclou com un apèndix). Entre les cantants femenines, totes admirables, destaca amb llum pròpia la prestació de la mezzo Anne Sophie von Otter, insuperable com a Musa i com a Nicklausse. Quina personalitat!● **Xavier Casanovas-Danés**

DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor*

London Symphony Orchestra i Ambrosian Opera Chorus.
Cheryl Studer, Plácido Domingo, Joan Pons, Samuel Ramey, Fernando de la Mora, Jennifer Larmore.
Director: Ion Marin
Deutsche Grammophon 435 309-2 DDD 2 CD's

En competència amb la segona *Lucia* de Gruberova surt aquesta que compta amb una de les sopranos més completes d'aquest final de segle: la nord-americana Cheryl Studer. "Habita" completament el seu personatge (més que la seva competidora) i la seva veu de centre molt consistent convé a les àries, sobretot a la primera, per contrapesar la futilitat dramàtica de les piruetes vocals, que estan cantades de forma escrupolosa, amb algunes coloratures *ad libitum*. La seva tècnica respiratòria li permet unes notes flotants perfectament sostingudes. Domingo canta amb una intenció massa heroica el seu enèsim Edgardo discogràfic i excel·leix només quan alleugereix la veu. Pons decep una mica perquè estira la veu cap avall i el timbre se'n ressent, però s'ha de reconèixer que el seu fraseig és admirable. En el duo amb Lucia és un digne *partenaire* de la diva. En el cas de Ramey sobren els elogis i De la Mora canta el *sposino* amb una veu velada i molt vibrada.

La direcció del nou valor que és Ion Marin és incisiva, magnificadora i brillantíssima, amb acompanyaments que encisen per si mateixos. El cèlebre Sextet, però, sona amb un punt d'excessiu manierisme. Cor i orquestra fan un paper òptim, però les veus dels solistes sonen massa destacades. Una *Lucia* (sense talls) amb incentius suficients per entusiasmar i crear polèmica sobre quina Lucia és la millor.● **X.C.-D.**



JOHANN DAVID HEINICHEN: *Dresden Concerti*

Música Antiqua Köln.
Reinhard Goebel.
ARCHIV, 437 549-2

Quan ens referim a Johann David Heinichen, parlem sens dubte de l'originalitat en persona, especialment per l'ús que fa del color i de la forma. Aquests dos elements nodreixen de gran força tota la seva música i converteixen Heinichen en un clar exemple de compositor amb distinció i toc personal de qualitat, cosa no gens fàcil de trobar en l'espectre de la música barroca.

Els concerts que Heinichen compongué com a *Kapellmeister* a Dresden i que se'ns ofereixen en aquest enregistrament, formen part de la seva gran producció de "música festiva", destinada a entretenir i reflectir els estats d'ànim de la cort. Caldria potser aquí recordar que la ciutat de Dresden fou a principis del segle XVIII un focus important de cultura i art, pel lideratge dels monarques Frederic August I i II, que aconseguiren aplegar molts dels millors músics del continent al servei d'un govern absolutísticament "elegant"; Veracini, Buffardin, Quantz, Ristori, Zelenka i Weiss, entre d'altres, tots ells compositors, a més de brillants instrumentistes, coincidiren amb Heinichen a Dresden. No és doncs gens estrany que en aquest selecte ambient musical, es desenvolupés una varietat del concert italià poc conreada a la resta d'Europa i que consistia en la participació de nombrosos instruments solistes en el mateix concert. Aquest aspecte és el que Heinichen utilitza per crear les sonoritats més interessants, basades en una gran barreja tímbrica i la recerca de colors que sovint no es fan fonedissos, tot conservant així els instruments la seva personalitat. Amb l'excusa del color descriu des d'escenes turbulentes de caça fins a *intermezzi* de caire amorós. Un exemple d'instrumentació original podria ser el seu *Concert en fa major* (Seibel 232), on hi ha nou solistes: 2 traversos, 2 oboès, 2 fagots, 1 violí i 2 violoncels; en l'orquestra, a part de la corda, hi ha 2 oboès més.

Un compositor com Heinichen sembla fet a mida per a l'agrupació de Goebel, conjunt destacat per la seva gran habilitat en la producció tímbrica. Música Antiqua Köln, a més, sempre ha sabut envoltar-se de bons solistes, cosa que, afegida a la seva gran professionalitat, fa que els seus productes continguin una gran dosi de perfecció. Aquest treball no és cap excepció.● **Josep M. Saperas**

FALLA: *Siete canciones populares españolas. Concerto. El gran teatro del mundo.*

Victòria dels Àngels. Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Director: Josep Pons. *Harmonia Mundi* France. 901432



La segona aportació discogràfica de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure també està integrada totalment per obra de Manuel de Falla. En aquesta oportunitat amb una acusada incidència vocal, en incloure les *Siete canciones populares españolas*, el breu poema *Psyché* sobre text de Georges Jean Abry i la música incidental per a l'obra de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, i finalment el famós *Concerto* per a clavicèmbal, flauta, oboè, clarinet, violí i violoncel.

La formació barcelonina una vegada més ha actuat intel·ligentment en la tria del material des de la perspectiva del ressò i la projecció que pugui assolir aquest enregistrament després de l'èxit tan notable assolit pel primer. Es tracta d'un tipus d'obra de gran atractiu, malgrat que, llevat de les *Siete canciones populares*, s'allunya prou del tòpic andalusista. I en el conjunt, a part del *Concerto*, hi ocupa un lloc especialment destacable la poc coneguda música incidental –ni tan sols està publicada– composta per Manuel de Falla l'any 1927 amb motiu d'una representació que va tenir lloc a Granada de l'auto sacramental calderonià, *El gran teatro del mundo*.

És un recull de vuit peces en el qual el compositor granadí tracta de temes antics de procedència diversa –des de cantigues d'Alfons el Savi a una melodia alemanya passant per Tomás Luis de Victoria. L'empremta de Pedrell és perceptible en aquestes composicions, algunes de ben breus, que troben en la veu un marc expressiu d'un encant excepcional.

I aquí l'Orquestra del Lliure ha mostrat també la seva intel·ligència i sentit en recórrer a la soprano Victòria dels Àngels, que ofereix una versió d'una convicció expressiva única. La cantant barcelonina esdevé així eix de tot l'enregistrament i esquer privilegiat. Ningú com ella no és capaç de traduir aquest món musical de referències arcaïtzants, com tampoc ningú no pot atorgar als versos d'Abry, en *Psyché*, l'absoluta idoneïtat i exactitud estilística que exigeixen. Finalment cal parlar de les tan conegudes *Siete canciones populares españolas*, peces que Victòria dels Àngels ha interpretat nombrosíssimes vegades i que domina en els seus matisos més subtils.

En el pla estrictament orquestral s'ha de valorar la noblesa de la interpretació del delicadíssim *Concerto*, amb un treball de Lluís Vidal com a solista de clavicèmbal força reeixit. El músic barceloní, que té una trajectòria poc vinculada al context formal d'una composició de les característiques de la que ens ocupa, mostra aquí una lloable versatilitat.

En definitiva, és un disc interessant, amb autèntica capacitat de convocatòria, que de la mà de dos focus tan enlluernadors com Falla i Victòria dels Àngels pot col·laborar a reforçar la projecció de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure. ● **J.C.C.**

PHILIP GLASS: *Violin Concerto*

ALFRED SCHNITTKE *Concerto Grosso núm. 5*

Violí: Gidon Kremer. Orquestra Filharmònica de Viena dirigida per Christoph von Dohnanyi. Deutsche Grammophon. Stereo 437 091-2 GH Digital Recording.

Dues produccions de sengles autors de darrera hora i de moda en el panorama internacional. De Philip Glass hem tingut a Barcelona l'avinentesa de conèixer l'òpera *Einstein on the Beach* i ara aquest *Concert per a violí* confirma el que ja és sabut en els ambients musicals seriosos. Música repetitiva per al solista –aquí l'important Gidon Kremer– sobre una base orquestral que només són quatre cadències harmòniques banals instrumentades de manera efectista. Música demagògica per ensarronar inexperts i ingenus del tipus *Tutto Pavarotti*. Quant al *Concerto Grosso núm. 5* del rus Schnittke, també per a violí solista i un piano amplificat "darrera l'escena", és ja tota una altra cosa. Malgrat el seu aire com d'improvisació, es tracta d'una partitura seriosament composta en un estil summament eclèctic que empra la major part dels recursos contemporanis, bàsicament de caire expressionista. Es diria que es traca d'un deixeble d'Alban Berg, evolucionat amb nous procediments, com microtonalismes, sectors mòbils, *clusters*, etc. Schnittke és, per tant, un músic expressionista considerable, interessant. Les versions de la Filharmònica Vienesa són obtingudes en viu i sota la direcció de Von Dohnanyi, precís, exacte, potser millorables en la segona obra per un altre conductor més preocupat pels detalls lírics de bona llei que mostra la partitura. La mà de Kremer resulta summament efectiva respecte de Glass i potser lleugerament "atabalada" en aquesta última partitura. En resum, una genuïna "novetat" editorial. ● **Josep Casanovas**

FALLA: *La vida breve*

London Symphony Orchestra. Teresa Berganza, Alicia Nafé, Josep Carreras, Joan Pons, Manuel Cid, Manuel Mairena. Director: García Navarro. Deutsche Grammophon 335 851-2 ADD

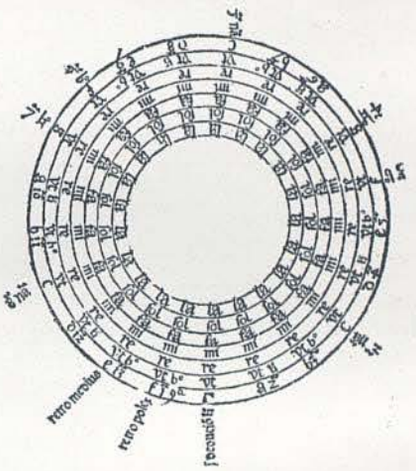
Reedició de l'enregistrament de 1978 que va fer descobrir l'òpera de Falla a molts discòfils i reapareix en coincidència amb el de López Cobos i l'Orquestra de Cincinnati (i Nafé com a Salud). Es tracta d'un producte de luxe, en el qual l'espectacularitat s'imposa al realisme de l'obra. García Navarro recrea perfectament la sensualitat ambiental de l'Albaicín, amb una *Danza* fastuosa. Es pot dir que la seva versió resulta grandiosa, però no grandiloqüent i és probable que agradi més a fora que al públic de casa.

Teresa Berganza interpreta Salud amb una idiomaticitat plenament aconseguida que fa encara més postissa la de Carreras, massa tens en totes les seves intervencions. Pel que fa a l'excel·lent mezzo Alicia Nafé, un retret del qual no és culpable és que el seu color vocal és massa lleuger per al personatge de l'Abuela, car no es distingeix prou del de Salud/Berganza. En un paper episòdic apareix premonitòriament Joan Pons. Una bona competència a l'enregistrament de Victòria dels Àngels amb Frübeck de Burgos, que no ha perdut vigència. ● **X.C.-D.**

LA SEU D'URGELL
15 - 22 d'agost 1993

XIII CURS DE MÚSICA ANTIGA
a Catalunya i Andorra

Director: Romà Escalas



Jordi Albareda: *Tècnica vocal*
Montserrat Figueras: *Interpretació vocal*
Jean-Pierre Canihac: *Corneta*
Romà Escalas: *Flauta dolça*
Daniel Lassalle: *Sacabutx*
Alfredo Bernardini: *Xeremia i oboè barroc*
Josep Borràs: *Baixó i fagot barroc*
Rolf Lislevand: *Llaüt i viola de mà*
Jordi Savall: *Viola de gamba*
Guido Morini: *Clavicèmbal*

CONJUNT VOCAL I INSTRUMENTAL
Jordi Savall, director

Les persones interessades a formar part del conjunt vocal
han d'enviar currículum i material sonor
abans de l'1 de juliol de 1993

CONCERTS A ANDORRA I A LA SEU D'URGELL

Termini d'inscripció: 15 de juliol de 1993

Informació i inscripcions
Àrea de Música. Departament de Cultura
Rambla Sta. Mònica, 8 - 3r. 08002 BARCELONA Tel. (93) 318 50 04. Fax. (93) 301 22 34

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Andorra
Govern
Conselleria d'Educació i Cultura

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