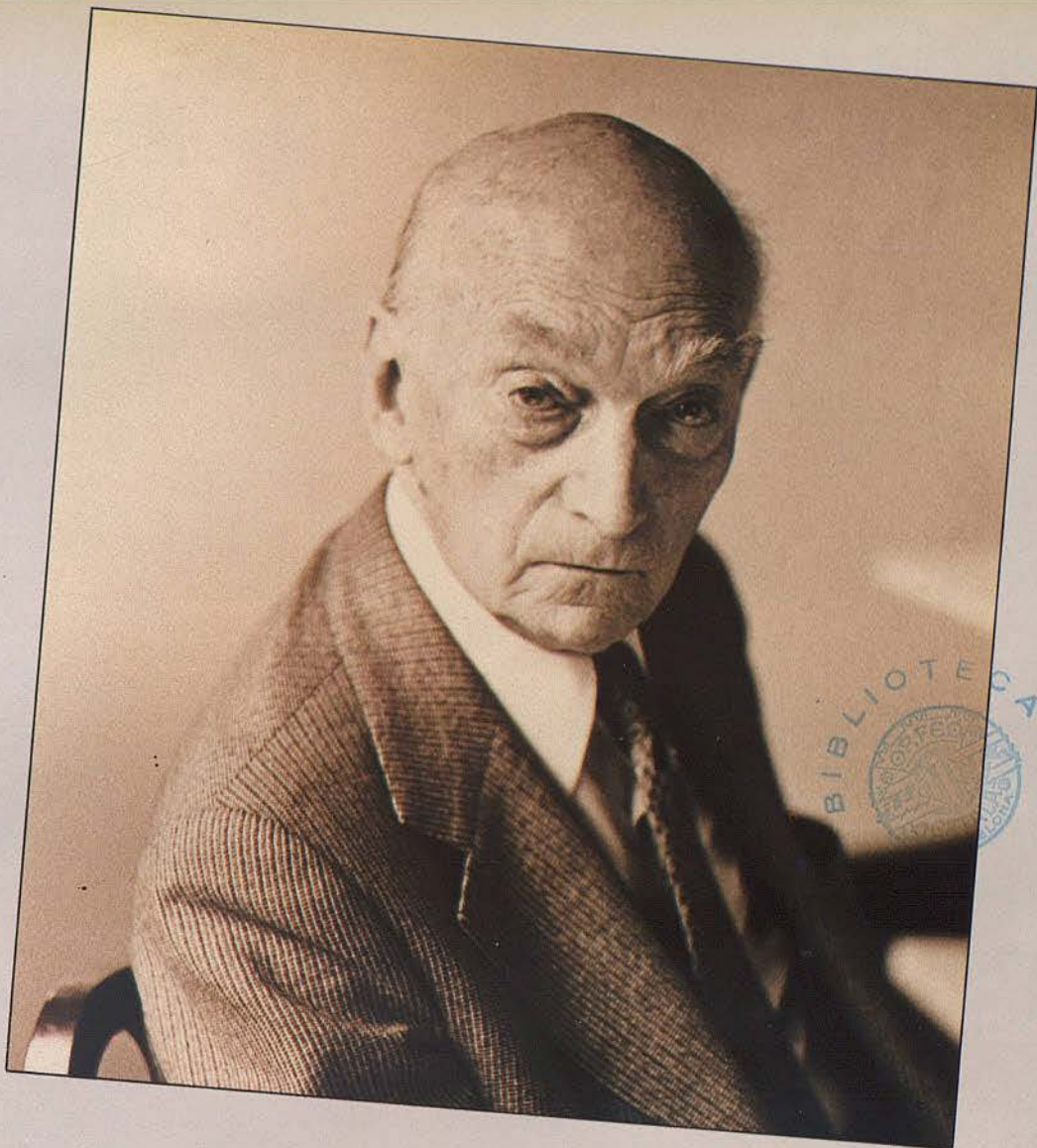




L'OBRA DE MOMPOU EN PERSPECTIVA

**DALMAU
GONZÁLEZ**

*Gran cantant i
gran músic*



ANIVERSARIS DE GRIEG I TXAIKOVSKI

MANUEL DE FALLA

ATLÀNTIDA

Una obra mestra redescoberta

AUVIDIS
VALOIS

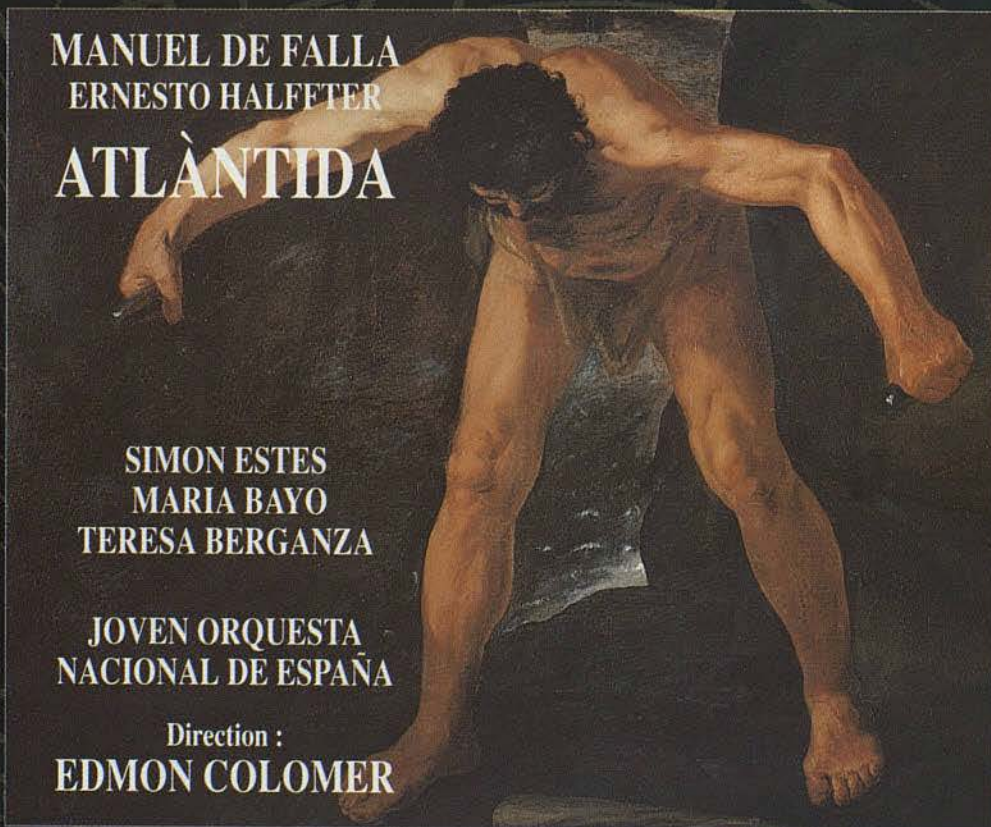
MANUEL DE FALLA
ERNESTO HALFFETER

ATLÀNTIDA

SIMON ESTES
MARIA BAYO
TERESA BERGANZA

JOVEN ORQUESTA
NACIONAL DE ESPAÑA

Direction :
EDMON COLOMER



NOVETAT

ALBUM 2 CD VALOIS V 4685

DISCOGRAFIA
MANUEL DE FALLA

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Concert per calvecí i cinc instruments

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

DIRECCIÓ : EDMON COLOMER

CD VALOIS V 4642

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 104, JUNY 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, **JOAN C. BLANCH**, **NARCÍS
BONET**, **FRANCISCO BUENO**, **MERCÈ
CAMPS DE GISPERT**, **XAVIER
CASANOVAS-DANÉS**, **JOSEP
CASANOVAS**, **CESC**, **JAUME COMELLAS**,
SEAN CORCORAN, **MARIA LLUÏSA
CORTADA**, **A. COTS H.**, **JESÚS GARCÍA-
PÉREZ**, **CARLES LOBO**, **CARME
MARTÍNEZ**, **VICTÒRIA PALMA**, **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

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

- 5** *El Liceu, en una nova etapa*
- 6** *Frederic Mompou 1893-1993*
El món màgic de Frederic Mompou
per Narcís Bonet
- 8** *Entre l'apunt biogràfic i l'anàlisi*
per Carme Martínez
- 18** *L'obra de Mompou vista per l'interpret*
per C.M.
- 20** *Mikrokosmos: "Guaita què fan, ara!"*
per Pere Artís
- 23** *Del seu affm.: Sr. Vittorio Sicuri*
per Jaume Comellas
- 24** *Festival de Peralada. Una oferta de gran nivell*
per J.C.C.
- 26** *Concert poc conjuntat al Liceu*
per Josep Casanovas
- 26** *Un Trovatore no massa atractiu*
per X. Casanovas-Danés
- 27** *Un "bravo" per a Eva León*
per F. Taverna-Bech
- 29** *Grieg i Txaikovski, dos vells amics desconeguts*
- 30** *Edvard Grieg, o el nacionalisme nòrdic refinat*
per Josep Casanovas
- 49** *Piotr Txaikovski, molt programat i molt desconegut*
per Jesús García-Pérez
- 53** *Dalmau González. Gran professional*
i profund amant de la música
per Jaume Comellas
- 59** *Catalunya Música proposa. Ibsen, Grieg*
i el Peer Gynt
per Victòria Palma
- 60** *L'obra per a orquestra: l'altra Mompou*
per Carles Lobo
- 62** *Così fan tutte, una bella paròdia de l'òpera bufa*
per J.C.
- 64** *Qüestionari informal. Tomàs Molina*
per Mercè Camps de Gispert
- 66** *Festival de música celta. Música dels límits*
del món
per David Picó S./Sean Corcoran
- 69** **per Cesc**
- 71**
- 73**

PALAU 100

III Temporada 1993-94



EL CICLE DE CONCERTS CINCESTRELLES

Dimarts, 5 d'octubre

ORFEÓ CATALÀ ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

*Cant espiritual de Montsalvatge
Cant del Destí de Brahms*

Dijous, 14 d'octubre

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE RÚSSIA

YURI ROZUM, piano
VERONIKA DUDAROVA
directora

*Obres de Rimsky-Korsakov,
Rachmaninov i Txaikovski*

Dissabte, 16 d'octubre

MIRELLA FRENI, soprano ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Obres de Verdi, Puccini, Cilèa i Txaikovski

Dilluns, 15 de novembre

EUGENI MOGILEVSKY piano

Programa a determinar

Dilluns, 22 de novembre

VIRTUOSOS DE MOSCOU VLADIMIR SPIVAKOV

director

Programa a determinar

Dimecres, 8 de desembre

ROYAL SCOTTISH ORCHESTRA ORFEÓ CATALÀ

WALTER WELLER, director
Novena Simfonia de Beethoven

Dijous, 20 de gener

TERESA BERGANZA
mezzo-soprano
J.A. ÀLVAREZ PAREJO
piano

Programa a determinar

Dilluns, 31 de gener

BAROCKORKEST D'AMSTERDAM COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

(patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)

JORDI CASAS
director

Gloria de Vivaldi i Magnificat de Bach

Dijous, 10 de febrer

ORQUESTRA FILHARMÒNICA D'ISRAEL

ZUBIN MEHTA
director

Programa a determinar

Dilluns, 21 de febrer

CONCENTUS MUSICUS NIKOLAUS HARNONCOURT

director

Obres de Haydn

Dijous, 10 de març

RUGGERO RAIMONDI

baríton

ALDO CICCOLINI
piano

Programa a determinar

Diumenge, 13 de març

ORQUESTRA DE LA RÀDIO DE BERLÍN

VLADIMIR ASHKENAZY
director

Obres de Schumann i Stravinsky

Dimarts, 5 d'abril

**ORQUESTRA DEL
MOZARTEUM
DE SALZBURG**
HANS GRAF
director

Simfonies núm. 1 i núm. 2 de Beethoven

Dimarts, 26 d'abril

BERLINER BACH AKADEMIE (Solistes Filharmònica Berlin)

L'Art de la Fuga de Bach

Dimecres, 4 de maig

DRESDNER PHILHARMONIC ORCHESTRA

ALÍCIA DE LARROCHA

piano

YURI TEMIRKANOV
director

Obres de Beethoven i Mussorgski

Dissabte, 28 de maig

JEAN-PIERRE RAMPAL flauta

MARIELLE NORDMANN
arpa

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Obres de Mozart i Boildieu

CONCERT EXTRAORDINARI

Fora d'abonament

Dijous, 24 de febrer

LOS ANGELES JUBILEE SINGERS

Espirituals negres

Dissabte, 2 d'octubre

Amb la col·laboració de
FUNDACIÓ O.C.-P.M.C.

ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE MINSK COR ESTATAL DE LA CAPELLA DE MINSK

I. OLOVNIKOV, piano
E. TARRÉS, J. ARAGALL, C. CHAUSSON
LEO KREMER, director

Obres de Glinka, Rachmaninov i Benguerel

Preus abonament a 16 concerts: De 20.250 a 114.750 ptes.

Venda abonaments

De l'1 al 26 de juny

Preus localitats: De 1.000 a 15.000 ptes.

Venda localitats

A partir del 12 de juliol

Palau de la Música Catalana Tel. 268 10 00



Organitza
FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA

Amb el suport de

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Barcelona

Aquest programa susceptible de modificacions

La designació de Josep Caminal com a Director General del Gran Teatre del Liceu obre un nou període del coliseu de la Rambla. Una novetat basada, òbviament, no pas únicament en un relleu personal en la cúpula gestora, sinó en la mutació estructural del Gran Teatre (i de la qual el relleu abans esmentat és expressió notòria). La complexitat creixent del món líric i les particularitats pròpies del Liceu reclamaven de temps una adequació operativa a unes necessitats i a uns imperatius molt diferents als vigents en constituir-se el Consorci del Gran Teatre del Liceu.

D'ací la reforma efectuada en els òrgans de gestió, en la qual ha prevalgut, prioritàriament, la resituació del paper que, en la vida del Liceu, han d'assumir totes i cadascuna de les instàncies implicades. D'ací, també, l'assentiment col·lectiu al rol a jugar, i del qual és exponent tangible la Comissió Executiva encarregada de la materialització de les grans línies d'acció.

Hom diria que, sobre la base d'un llegat pretèrit (i recolzant-s'hi), han estat introduïts —o són en vies d'introducció— uns matisos funcionals importants: el protagonisme institucional, tal com ho demostra la presidència rotativa en la Comissió Executiva i la celebració, en

El Liceu, en una nova etapa

un termini mitjà, d'un nou Plenari del Patronat; el suport extern, amb la creació d'una Comissió Artística Assessora (integrada per Antoni Ros Marbà, Lluís Pasqual, Josep M. Bricall i Ramon Pla); la redefinició interna amb la implantació d'un nou organigrama, en el qual destaca la voluntat de nomenament d'un Director Musical del Teatre; l'establiment d'un pla de reformes —i, conjuntament, d'un pla de finançament— i la determinació de les prioritats a aconseguir; la rendibilització de recursos humans i financers, etc.

Òbviament, aquestes grans línies tenen —o tindran— el correlat d'unes accions concretes: estudi d'una política de preus, augment dels punts de venda, acords amb els mitjans televisiu i radiofònic, potenciació dels programes d'incidència escolar, creació d'un Taller d'Òpera, increment dels patrocinis, etc.

Tot apunta, en definitiva, a la instauració d'un estil en què se cerca, de forma ponderada, la imbricació de la titularitat oficial amb els mètodes i exigències del sector privat, en un marc de voluntat de màxima projecció sobre el cos social; i amb la fita de guanyar les opcions de futur (en l'àmbit estructural, amb la superació del repte de la remodelació; en l'artístic, amb totes aquelles accions que han d'acréixer el llistó de les realitzacions aconseguides).

Probablement som ara davant d'una oportunitat excepcional de consolidació i de relleu del Teatre. De consolidació, per l'assumpció d'unes premisses realistes; de relleu, per la voluntat institucional d'assolir-lo i pel clima d'illusionat optimisme amb què és afrontat el repte per part de tots els qui hi són implicats.

Per això creiem que, en la trajectòria del Liceu, s'ha clos una etapa i se n'inicia una altra. Molts apostem decididament per aquest present virtual, que recolza en un ahir immediat altament positiu i que, alhora, vol ser suport d'un demà transcendent, assolible amb la col·laboració de tots.

FREDERIC MOMPOU 1893-1993

El món màgic de Frederic Mompou

per NARCÍS BONET

El text de presentació del Festival Mompou celebrat a París el novembre de 1991¹ invitava el públic parisenc a “descobrir el món màgic de Frederic Mompou”.

Mompou mateix utilitza aquest adjectiu en una de les seves primeríssimes obres, *Cants màgics* (1917-1919), en què s’afirma ja la personalitat del nostre compositor, cridat a ser el primer a donar una dimensió universal a la creació musical catalana.

Sense negar ni menystenir la procedència catalana d’Albéniz i Granados,² que precediren Mompou en la fama internacional, cal convenir, tanmateix, que el caràcter de l’obra d’aquests dos importants compositors correspon més a la noció de música espanyola –que tant contribuïren a crear– que no pas al que entenem per música catalana.

En què radica, però, l’essència de la música catalana que difereix de la música produïda per altres compositors catalans com Albéniz i Granados? Sens dubte, en l’aprofundiment de la nostra cançó popular tal com la descobriren i sentiren Antoni Nicolau, Juli Garreta o Enric Morera.

Fruit d’una nova generació, i acompanyat d’altres figures com Manuel Blancafort o Eduard Toldrà, Frederic Mompou, partint de les mateixes arrels comunes –i sense renunciar-hi– aconsegueix transcendir els límits pairals i seduir d’altres sensibilitats alienes a la nostra sensibilitat casolana.

La catalanitat musical de Frederic Mompou no ve determinada, però, per la utilització del material popular com fa, gairebé sistemàticament, en les seves *Cançons i Danses* que, del 1918 fins al 1978 l’acompanyaran tot al llarg de la seva vida, sinó per quelcom de més profund i indefinible.

Certament, la nostra sensibilitat es complau en reconèixer com a pròpies les tonades apreses des del bressol, i ens acontentem fàcilment d’aquest signe per conferir la nacionalitat catalana a qui satisfaci així el nostre amor propi.

Si he parlat del “món màgic” de Frederic Mompou és perquè el seu missatge, basat en antics motlles i velles essències, apareix “com novament al bell atzar del dia”,³ amb un dring de veritat que està per damunt dels límits del temps i de l’espai. Profundament arrelat en la seva època i en la seva terra, Mompou ens n’ofereix una quinta essència que dona perennitat i universalitat a la seva obra.

Un dels secrets de la justa admiració que suscita la seva música rau potser en la mixtura de la doble filiació de Mompou, fill de pare català i de mare francesa, i en la seva doble formació, també, catalana i francesa. En efecte, nat i educat primerament a Barcelona, Mompou es trasllada a París als divuit anys –edat decisiva en la seva formació– per estudiar-hi, a més del piano, l’harmonia i la composició. La seva primera obra, *Impressions íntimes*, data precisament del 1911.

Podríem dir que el contacte directe amb la música francesa –i inicialment amb l’obra de Fau-

ré– actua d’incentiu per descobrir-se a si mateix i descobrir alhora la seva identificació amb l’ànima musical catalana.

Podem imaginar la curiosa impressió que devia produir el jove Mompou en donar a conèixer la seva música a París. Avesats a cercar i a trobar un cert i atractiu exotisme en la música de l’altra banda dels Pirineus, el públic i els crítics francesos bé devien sentir que Mompou parlava en una altra llengua que ni era l’espanyola ni era tampoc un *patois* provincial, sinó que era una llengua culta i, a la vegada, ignorada i entenedora!

El món màgic de Mompou no és, doncs, un món exòtic, i el seu mèrit és d’haver aconseguit imposar-se, dins i fora de casa, no pas fent voleiar faramalles o “venent falsedats”,⁴ sinó interioritzant-se a còpia d’escoltar la veu pura i dura que li dicta la seva música.

“Sempre he protestat quan em diuen compositor”, m’escrivia ja fa uns anys. “Jo no sóc un compositor; no vull ser un compositor. Senzillament crec que sóc una música, una música que estic convençut que no sóc jo qui la fa, ja que sempre tinc la sensació que ve de fora a dintre i no al revés, com semblaria lògic. Tinc poca audició interna, així és que no penso la meua música, o només en ben pocs casos. En general, cada vegada estic més convençut que no som pas nosaltres, els músics, els qui creem. És clar que em refereixo a la bona música; la dolenta és ben nostra, amb tota seguretat. Cal inculcar aquest sentiment d’humilitat artística als compositors, ja que se’ns fa ja prou honor en fer-nos



Mompou a l'homenatge que se li oferí al Palau de la Música el 29-4-1982

sentir elegits de qualitat per a transmetre tals missatges”.

Aquesta confessió (transcrita literalment), que més aviat és una professió de fe, em recorda que en una de les seves periòdiques i per mi esperades estades a París, després de sopar plegats s'assegué al piano i em mostrà el manuscrit d'una de les seves darreres obres. Seduït no solament per la bellesa de la música sinó també per la cohesió interna de l'obra, no vaig poder-me estar de comentar-la-hi analitzant-la detingudament,⁵ tant en l'aspecte formal com en la seva subtils harmonia. Mompou m'escoltava aixecant uns ulls sorpresos, com si les meves explicacions no tinguessin res a veure amb la seva música...

Certament, Mompou no pensava la seva música. L'elaboració es feia, però, inconscientment, i amb una intuïció infal·lible rebutjava o prenia el fil preciós que els seus dits—fidels servidors— anaven desgranant sobre el teclat. Això no vol dir que el treball li fos fàcil. Al contrari. Al sedàs de la seva fina orella, li corresponia l'àrdua tasca de seleccionar i lligar els caps del que li era dictat.

La segura intuïció creadora de Mompou em recorda la segura intuïció interpretativa de Conxita Badia, de qui un dia Alicia de

Larrocha em deia, admirada: “En sap tant, de música, aquesta dona!”, i jo vaig contestar-li: “No, la Conxita no en sap, de música; la Conxita és la música”. De la mateixa manera que Mompou protestava “Jo no sóc compositor, jo sóc una música”.

Poc importen aquí els mitjans—intel·lectuals o intuïts—, el que importa és el resultat, i si bé Mompou és per a mi el compositor més representatiu de la història de la música catalana, així mateix considero que la seva obra representa una de les aportacions més singulars i considerables del repertori pianístic universal del segle XX.

Notes

1 Organitzat conjuntament pel Casal de Catalunya de París i la Société Française de Musique Contemporaine, el Festival Mompou presentà l'obra integral per a piano a càrrec d'Antoni Besses i Miquel Farré a la Sala Cortot, i un concert d'obres per a cant i piano, al Palau de la UNESCO, a càrrec de Carmen Bustamante, Christophe Mortagne i Carmen Mompou.

2 És significativa l'existència d'una postal de l'època on al peu d'una fotografia de Granados figura el seu nom amb la seva condició, en anglès, de “catalan composer”!

3 Joan Maragall: *Diades d'amor*

4 Salvador Espriu: *La pell de brau*

5 Vegeu en aquest sentit la meua anàlisi sobre *Damunt de tu, només les flors* i *Variacions sobre un tema de Chopin* en el llibre d'imminent publicació de la Col·lecció de Compositors Catalans del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, dedicat a Frederic Mompou.

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

FREDERIC MOMPOU 1893-1993

Entre l'apunt biogràfic i l'anàlisi

per CARME MARTÍNEZ

En una carta del 7 de juliol de 1919, adreçada a Lluís Duran i Ventosa (qui hauria d'ésser, anys més tard, el segon marit de Josefina Dencausse, la mare de Frederic Mompou), Lluís Millet s'expressava en aquests termes, tot referint-se al, en aquell moment, jove compositor: "El jove Mompou és un compositor ben interessant: un impressionista català. Ha ajuntat a les sonoritats impressionistes dels moderns francesos la ingenuïtat de la nostra cançó, amb bon gust i distinció". Ara bé: "l'avenir d'aquest jove artista és difícil de preveure", segueix en Millet. Per què? "El seu ideal", aclareix, "diu ell, és d'anar cada dia més cap a la simplicitat i el laconisme, reaccionar contra la complexitat i la inflor. Està bé, això, i adequat a l'hora present d'esgotament: és hora de reaccionar envers un art sincer, nou i simple. En el que ha fet ara aquest artista hi ha coses delicioses i ben sentides; però té prou armes per desplegar son intent?, per arribar a ésser una personalitat ben definida? El que fa ara és una nota tènue, finíssima, animada sovint per la cantarella terral, però això repetit és fàcil que el porti a l'amanerament. Crec que hauria de treballar fermament la tècnica, adreçada a la seva manera de sentir. Sobre l'impressionisme solament, encara que sigui vivificat per la cançó, no crec jo que pugui fer un art durable". I conclou: "Una tècnica extensa i forta és imprescindible sempre per arribar a una obra de volada i definitiva."

Doncs bé: seixanta anys més tard, en un article publicat al diari "El País", commemorant el 93 aniversari de Mompou, i titulat "Frederic Mompou, prínci-

pe de la música", Enrique Franco escrivia: "El pasado miércoles cumplió 93 años el compositor Frederic Mompou, príncipe de los artistas españoles... Mompou, el selectísimo Mompou, el músico casi de cámara en el París de los veinte, es hoy una figura popular. Su música alcanza una extensión inusitada: triunfa en Estados Unidos, en Varsovia, en Moscú o en Londres; sirve de apoyo a quienes todavía defienden la posibilidad de ser original, escribiendo en si menor o en do mayor; al mismo tiempo, despierta el entusiasmo de las vanguardias." I afegeix: "De la universalidad de la obra de Mompou nos hablan algunos datos representativos: es, con Falla, el músico español de más crecida bibliografía; es también, con Falla y el *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, el que goza de más extensa discografía, con varias grabaciones de su obra completa para piano. El prestigio de Mompou—doctor *honoris causa* de universidades, premios, academias y homenajes sin fin—no decrece. Al contrario, cada vez es más extenso el espacio que le dedican los historiadores de la música. Lo que no ha de extrañar cuando se trata de un capítulo fundamental de la cultura hispánica y de una aportación a la cultura europea tan original que seriamente no hay manera de encontrarle paralelo o analogía".

Avui dia, en aquest any 1993 en el qual celebrem el centenari del desaparegut compositor, i podem no tan sols subscriure, sinó també enriquir la llista de lloances i honors d'Iglesias, feta encara en vida de Mompou, ens podríem preguntar, legítimament: com és possible?, com s'ho ha fet, Mompou, per travessar el mar de dubtes exposats per Millet i fer arribar la seva música al port de

la vida perdurable? Tractarem de trobar-hi respostes al llarg d'aquest article.

Regnar abans de morir

En primer lloc, no estaria de més relativitzar els "peròs" de Millet i situar-los dins del seu context, que és la Barcelona musical de l'època. De fet, a París, ben poc temps després—el 1921—, i com a resultat del concert en el qual el pianista Motte-Lacroix va presentar les primeres obres de Mompou (concretament, les *Quatre cançons catalanes*, les *Scènes d'Enfants* i els *Cants màgics*), una plèiade d'articles summament elogiosos, signats pels crítics més importants del moment, van saludar Mompou com "un músic de qualitat. Un d'aquells rars artistes que transformen tot el que toquen" i com a "poeta del piano" (Vuillermoz). Henri Collet demostrà bastant més clarividència (o temeritat, potser) que Millet, afirmant que "Mompou, amb els seus *Cants màgics*, ens promet un músic complet per a un futur proper". Efectivament: Mompou esdevé ràpidament l'últim artista afalagat de París: es toquen constantment les seves obres, les portes de l'aristocràcia se li obren de bat a bat... Recepcions a casa dels prínceps Bassiano de Gaetani, dels Rothschild, de la princesa de Polignac..., on li demanaven invariablement que interpretés ell mateix les seves obres—acollides sempre amb gran èxit—i on entra en contacte amb els artistes més selectes del moment. Mompou passava per totes aquestes experiències amb una certa indiferència—la indiferència al tumult, que, com veurem, és la base de la seva personalitat—que no deixa de ser divertida: conclouïa les cartes



Frederic Mompou i la seva esposa Carmen Bravo (dreta). A l'esquerra, Joaquim Homs

adreçades a la seva família, en les quals explicava els detalls d'aquelles selectes *soirées* amb un laconic "en fi, res".

Amb la mateixa indiferència semblà acollir el relatiu fracàs del concert, celebrat el 21 de desembre de 1922, al Palau de la Música de Barcelona; un concert integrat exclusivament per obres de Mompou mateix —interpretades novament per Motte-Lacroix— i de Toldrà. Era la primera presa de contacte de Mompou amb el públic de Barcelona; les cròniques apuntarien, l'endemà, que "Frederic Mompou fou molt aplaudit, si bé el públic no es manifestà devot incondicional en tot moment del seu art..." i que "en Toldrà obtingué un èxit fàcil i unànime". Mompou, més crua-ment, afegia al seu diari: "La meua mare no podia dissimular el disgust recordant la freda acollida que un públic indiferent i fins mal educat acabava de fer a les meves obres fràgils i exposades a totes les misèries... Jo, al contrari, semblava inconscient a totes

les indignacions i comentaris...".

D'entrada, no deixa de ser desconcertador un acolliment tan divers. Com no deixa de ser divertit constatar que, mentre que el compositor aconseguia amb prou feines que la Casa Dotessio (Unión Musical Española) li publicqués aquí, el 1919, els *Cants màgics*, la partitura omplia immediatament tots els aparadors de la capital francesa i el "tout Paris" en parlava. Però l'explicació existeix: només cal fer una ullada a la situació musical de cada ciutat. El 1921, a París, feia tres anys que Debussy era mort i dinou de l'estrena de *Pelléas*; feia més de vint anys que Ricard Viñes tocava les obres de Ravel; Marinetti havia llançat el seu *Manifest Futurista* i Tristan Tzara el *Manifest Dadá*; Schönberg havia escrit el seu tractat d'harmonia i Stravinsky havia provocat l'escàndol amb *La consagració de la primavera*; i, sobretot, Satie, Cocteau i el Grup dels Sis havien encetat la guerra a

l'impressionisme amb una música pura i simple, "una música de tots els dies". Mompou arribava, doncs, en el moment just en què el públic de París estava preparat per rebre aquella música que tant havia escandalitzat els editors de Barcelona. A Espanya, el panorama era ben diferent: a començaments del segle XX —tal com afirma el pare Sopena—, la música espanyola anava cinquanta anys endarrera respecte de l'europea: els anys que havien trigat a estrenar-se aquí les simfonies de Beethoven. Espanya no havia participat, pràcticament, en el romanticisme musical europeu, resumit, també amb retard, per Albéniz i Granados —les *Goyescas* s'estrenen el 1913. La nova generació, la de Turina, del Campo, Guridi, Esplá, Donostia, no va més enllà de l'impressionisme. El 1914, això sí, Falla estrena les seves *Cançons populars espanyoles*; però el seu salt estètic no el faria fins el 1923, amb el *Retablo*, i el 1925 amb el *Concerto*. Com a afegit, Barcelona no aca-

bava d'espolsar-se la influència de l'òpera italiana i, especialment, del wagnerisme —no en va Henri Collet havia escrit, en el mateix article citat abans, que els *Cants màgics* eren més sorprenents encara pel fet de venir “d'un d'aquests catalans positius i rudes, germanòfils fins al punt de no creure més que en Wagner i en Strauss”. Vist aquest panorama, no pot estranyar que l'interès real per Mompou no comencés, a Barcelona, fins als darrers anys vint. De totes maneres, cap al 1933 Mompou ja era considerat un clàssic, fins i tot el músic espanyol més representatiu del moment... i “el músic català més admirat i conegut a Mèxic”; era tan “clàssic” que fins i tot ja hi havia, el 1927, qui el considerava antiquat. Lliurat deia, en “La Veu de Catalunya”: “Essent modern, moderníssim, l'art de Mompou ja dissona una mica amb certes ‘modes’ que podríem anomenar d'última hora”. Lliurat s'equivocava, o potser no: en tot cas, Mompou sempre ha estat per sobre de modes i estètiques, i hi ha sobreviscut.

I, justament, aquí resideix, per a mi, el secret de la seva vida perdurable, més enllà de la mort; de la seva eterna joventut, cent anys després del seu naixement; del fet que la seva música aspiri a la mateixa eternitat que el so produït per les campanes foses per la seva família francesa, els Dencausse, fa ja quatre-cents anys: en la seva poderosa individualitat.

Mompou: un músic solitari

En un article publicat a “La Vanguardia”, el 30 d'abril de 1963, Xavier Montsalvatge escrivia: “No trobaríem en la música ibèrica, pretèrita o actual, un compositor de les característiques de Frederic Mompou. Ell no ha tingut precedents i tampoc no tindrà continuadors, perquè la seva obra flota per sobre d'aquelles que integren l'evolució artística del país...”. En efecte, es tracta d'una obra a la vegada distant dels seus coetanis i, tanmateix, immersa en una plena modernitat; d'una música única,

personalíssima, capaç de constituir-se en font d'anàlisi de tota índole.

Com veurem més endavant, es pot establir una certa genealogia estilística de Mompou: Satie, Debussy, Chopin... Tot i així, i com molt bé remarca Montsalvatge, “en la recerca de totes aquestes afinitats, s'intenta més que cap altra cosa trobar pal·liatius a un fet cert: Mompou és un músic solitari, estèticament apartat de tots”. Tothom ha tingut els seus antecedents, i potser Mompou no n'és l'excepció: ara bé, el seu camí fou plenament personal, no per manca d'interès o per ignorància, sinó per pròpia convicció, per la voluntat ferma de trobar dins ell mateix el seu ideal d'adolescent.

Un sol matís caldria fer a les afirmacions precedents: “La música de Mompou és estranyament solitària, encara que —aclareix Montsalvatge— totalment i profundament nostra”. La contradicció és tan sols aparent. Mompou és, efectivament, un músic inequívocament racial; ara, no és pot dir que aquesta sigui la seva faceta essencial. El compositor s'expressa sempre en un llenguatge propi i personal, tant en les *Cançons* i *Danses* com en els *Paisatges*, on reflecteix l'ànima de Galícia, o com en la traducció sonora dels versos de sant Joan de la Creu en la *Música catalana*.

Resumim, doncs, dient que l'actitud estètica de Mompou ha esdevingut una de les més insòlites del panorama musical europeu del segle XX. La seva poderosa individualitat es manifesta en un cúmul de virtuts —senzillesa, puresa, ingenuïtat, essencialitat, misteri, poder d'evocació, justa mesura...— que anirem analitzant aquí. En tot cas, la seva producció esclata en un determinat moment històric i en un punt concret de la seva trajectòria. I Mompou, malgrat la seva independència, va tenir sempre perfecta consciència de quins eren la seva situació i el seu paper en la història de la música i de l'art en general; i s'hi va adequar a la perfecció. Potser sigui aquesta una altra de les claus de la seva resistència al temps: la coherència.



Frederic Mompou amb Arthur Schnitzler

Recomençar

Hem parlat d'una de les primeres composicions de Mompou: els *Cants màgics*. Una obra misteriosament nua. Una obra que reflectia perfectament l'estètica per la qual clamaven, en aquell moment, Erik Satie, Jean Cocteau —en la seva obra-manifest *Le Coq et l'Arlequin*— i el Grup dels Sis: una estètica del retorn a la simplicitat, a la ingenuïtat i a la puresa perdudes darrera la boirina impressionista. França seguia, llavors, el camí dels retorns. I Mompou enceta, també, un camí de retorn: decideix “recomençar”. Cal aclarir que no és aquesta, en absolut, una actitud mimètica: és, ben al contrari, el resultat d'una visió profundament personal, com el compositor expressa sovint. “Faig aquesta música perquè l'art ha arribat al seu límit... l'art és el retorn al primitiu. No és retorn, és «recomençar»... Recomençar amb tot el que ja sabem”. Mompou fa del “recomençar”, doncs, la clau de la seva creació artística. Però, com recomençar? Acabant amb

“el domini cerebral sota el qual hem viscut durant tant de temps...”, escriu. “Volem ara, abans que res, un període de música i res més. Una música del cor, per al cor, i no una música del cap, per al cap. Una música casolana. Una música de tots els dies, segons demanava Cocteau en 1918.” Perquè “arriba el dia en el qual urgeix concloure el pis inferior. Hom procedeix llavors a l'enderrocament del pis superior, utilitzant els seus materials. Crec que ha arribat el dia de treballar en el pis de sota...”.

Recomençar vol dir també, per a Mompou, economitjar. Economitjar, d'entrada, dimensions. “Jo no crec que les obres hagin de ser breus. Jo només penso que l'extensió és sempre difícil de sostenir al mateix nivell d'interès”, afirma. Economitjar, també, mitjans: tot i que la seva obra s'estén a diversos gèneres musicals —cançons, obres corals—, és en el piano on hem de trobar tot el pes de l'enorme personalitat de Mompou. En el seu piano, carregat d'atractius suggeriments en el terreny musical i

instrumental, i en el qual, com destaca Vuillermoz, “dues o tres notes ofereixen immediatament el caràcter d'una troballa... i efectes senzills, procediments elementals, adquireixen la importància d'una revelació”. Quina intel·ligència, la de Mompou, tot assumint aquest paper de “David” musical; justament el paper que, amb el temps, li farà guanyar la partida de la immortalitat a tants “Goliats” del simfonisme i la retòrica. En una carta al seu amic Blancafort (1924) exclama, espontàniament: “Em sorprèn saber que estàs fent obres simfòniques! *Pas possible!* T'has tornat boig? Jo les passo morades per a desenvolupar almenys els tres temps d'un quartet”. I continua: “Potser puc assegurar-te ja que no entraré en l'orquestra. Des que escric en aquest sentit trobo ja a faltar les obres curtes i tinc la impressió que malaguanyo notes precioses barrejades en una olla massa gran... I encara Ravel i Debussy i uns altres moderns, la seva música pot tolerar i exigeix les extensions, però nosaltres ja perta-

nyem a una altra època i precisament els nostres sentiments reaccionen. Si volem continuar essent fidels i honrats i volem conformar-nos sent el que vertaderament som, hem de representar en la història futura de l'art, la segona generació dels Rameau-Scarlatti; en una paraula: la segona raça de primitius... Voldria, doncs, donar-te l'alerta, ja que tocar nosaltres l'orquestra per confeccionar una obra poema és com fer un pas en fals del qual difícilment podríem sortir sense mulettes”. Primitivisme, “música rupestre”, segons Salazar: aquesta és l'estètica que respectarà Mompou tota la seva vida, i que el durà a produir una música despallada, precisa, sintètica; una música que “quan ho ha dit tot, en comptes d'enredar-se en una bella peroració, calla pudorosament” (Vuillermoz); una música que, com la de Satie i Debussy, no es digna desenvolupar i tria “no fer tot allò que hom pot fer”.

Genealogia estètica de Mompou: Satie, Chopin, Debussy

Tot i que —tal com apuntava Montsalvatge— Mompou es redreça com un poderós arbre solitari en el bosc de la nostra història musical, val a dir que no hi ha arbre sense arrels: i que Mompou, malgrat la seva originalitat, té els seus parentius estètics. Hem parlat de Satie: com ell, Mompou pot prescindir d'armadures i barres de compàs sense anar en detriment de la forma, ja que la coherència interna de la música de tots dos es fa per sobre de certes regles d'escriptura que Mompou considera quelcom d'infantil, “com els caminadors dels nens...”, com el paper ratllat dels primers quaderns de cal·ligrafia... Com Satie, també Mompou manifesta un humor i un encant —potser menys àcid— que es tradueixen en les indicacions escrites en francès, a la manera del mestre d'Arcueil, entre les pautes dels *Dialogues*: “sans espoir”, “expliquez”, “questionnez”, “hésitez”, “exaltez-vous” o “donnez des excuses”, i, sobretot, al famós “chantez avec la fraîcheur de l'herbe humide” de

Petites Filles au Jardin; que es manifesta igualment, tal com assenyala Jankélévitch, "en les bromes populatxeres de suburbis, en el vals una mica canalla del guitarrista, en la vulgaritat de *L'home de l'aristó...*". Potser Mompou no va freqüentar el cabaret amb la mateixa assiduitat que Satie, però bé que li agradava passejar pels carrerons dels suburbis! En fi: si bé amb un art menys sec i més seductor, Mompou ens fa somiar en la pobresa voluntària de *Sports et Divertissements* i en l'escriptura primitiva de tantes altres humils peces de Satie.

Ja hem dit que Mompou havia estat qualificat per Émile Vuillermoz com a "poeta del piano" —i ben justament: qui, si no un autèntic poeta, hauria pogut trobar inspiració en un motiu, els barris suburbans, que hauria semblat pobre a tants d'altres?; afegirem ara que Motte-Lacroix s'abellia d'anomenar-lo Frederic II. Qui havia estat el "poeta del piano" per excel·lència? Qui podia ésser Frederic I? La resposta és evident: Chopin. Mompou comparteix amb el compositor polonès el caràcter íntim de la seva música: no en va havia sentit durant tota la seva vida "que el pas de si mateix a l'extern... era un autèntic abisme" (Clara Janés). Una altra cosa: "hom ha dit —assenyala Tristán la Rosa— que els preludis de Chopin són improvisacions genials; doncs bé, quina altra cosa és tota la música de Mompou? La senzillesa, la delicadesa i la intimitat d'aquella inspiració directa que algunes vegades va davallar sobre Chopin és la que contínuament dicta a Mompou les seves obres". "Jo no porto la música dintre de mi, sinó que la rebo de fora", ens diu Mompou; i a nosaltres se'ns afigura que el mateix podria dir Chopin... Voleu més? Les úniques variacions que Mompou ha escrit sobre un tema aliè són, precisament, sobre un tema de Chopin; cosa no gens estranya si pensem que, segons Jankélévitch, "Mompou rivalitza amb Chopin en el coneixement de les notes bones de l'harmonia...". Mompou, com Chopin, tracta el piano com quelcom d'íntim, que canta, i no pas com un enemic que cal vèncer.

Claude Debussy va escriure: "Jo, ho dic tremolant, estic segur que la música s'ha basat fins ara sobre un principi fals. Hom busca massa escriure, hom fa música pel paper abans que per l'oïda. Massa importància a la fórmula, a la professió... Hom fa metafísica i no es fa música: aquesta ha d'ésser registrada espontàniament per l'oïda de l'oient, sense que li calgui descobrir idees abstractes en els meandres d'un complicat desenvolupament". I continua: "No s'escolten al voltant d'un mateix els mil sorolls de la Natura; no se sotja prou aquesta música tan variada que se'ns ofereix amb tanta abundor. Ella ens envolta i nosaltres hem viscut dins ella, fins ara, sense adonar-nos-en. Vet aquí, segons jo, el nou camí". "Jo no sé si Frederic Mompou —respon Vuillermoz— ha tingut coneixement d'aquest text, però tota la seva obra està escrita com si l'hagués pres per Evangeli... Mompou ha cercat les idees no en si, sinó al seu voltant, i ha sotjat apassionadament «els mil sorolls de la Natura»." Tot el que veia i captava quedava ben amagat en una letargia durant la qual aquestes vivències sedimentaven en el seu esperit; després, despertava tot buscant en si mateix la música que se'n despenia. Com a resultat d'aquest procés, sorgeixen obres com *Suburbis*, *Scènes d'Enfants* i *Fêtes Lointaines* —perfumades amb l'essència i l'atmosfera del paisatge rural català—, i d'altres —que ens parlen de l'ocult misteri de la natura—, com ara *Charmes*, *Cants màgics* i *Música callada*.

L'instint al poder

Reprenem Debussy: "hom fa música pel paper abans que per l'oïda. Massa importància a la fórmula, a la professió...". No pas per part de Mompou! Ell que, commogut pel *Quintet* de Fauré, quan encara era un nen, s'havia decidit a buscar tota aquella música que encara no havia estat escrita, a no deixar en el no-res tants acords i harmonies "que ja existien i que només calia buscar" —així descobreix, el 1910, el seu primer acord, que anomena *Barri de platja*—; ell que, sense

anar a trobar cap mestre que l'aconsellés i sense coneixements d'harmonia ni de contrapunt, prova de crear coses des del piano —*Planys*, 1911—; ell, que pensa que escriure música no és sinó trobar-la: ni més ni menys.

Millet, a la seva carta, aconsellava indirectament a Mompou "treballar fermament la tècnica, adreçada —això sí— a la seva manera de sentir", ja que "una tècnica extensa i forta és imprescindible per arribar a una obra de volada i definitiva". I que consti que Mompou ho va intentar —sense massa convicció—, a París, primer amb Pessard i després amb Rousseau. Res a fer-hi. L'harmonia tradicional i Mompou eren dos mons diferents que mai no arribarien a trobar-se. I no era que Mompou no s'interessés per l'harmonia; ben al contrari, aquesta fou justament la primera de les seves preocupacions, abans que la línia melòdica. L'interès per l'univers sonor —la reverberació harmònica— marcà sempre la seva vida; no en va, ja ho hem dit, la seva mare venia d'una antiga família francesa que feia més de quatre-cents anys que es dedicava a la fosa de campanes. Però els rígids mestres parisencs, incapaços de valorar la seva agudíssima oïda, entrenada a la fàbrica familiar, només eren capaços de ridiculitzar les seves rudimentàries nocions teòriques; en confessar a Pessard que allò que ell volia era compondre, la resposta irònica fou: "Alors, composez, composez". Mompou respondria, més endavant: "no puc sotmetre la meua espontaneïtat a teories que no sento... per a mi només existeixen la meua forma i el meu concepte; neix l'obra, després la teoria que sistematitza la pràctica i la comenta".

Total: que Mompou, en comptes de ficar el nas als feixucs tractats d'harmonia, passa el seu temps passejant per París, o per la Garriga, amarant-se d'imatges, colors, sons..., sediments molt més fèrtils que les rígides regles acadèmiques. "Qualsevol perd el temps estudiant harmonia i contrapunt!", comentava.

I és que el talent de Mompou ha estat sempre plenament instintiu. En una carta a Gerhard (sense data), afirma: "Amb el que



Mompou amb Albert Sardà i Francesc Taverna-Bech

vaig veient, vós no admeteu les dues personalitats de talent instintiu i talent cerebral... jo dono tota la importància a l'instint... perquè reconec que és l'instint que governa. I que cap música ha sortit d'un tractat sinó que tots els tractats surten i es formen segons les músiques, productes d'una intuïció. Cocteau diu amb molta raó: *L'instinct demande à être dressé par une méthode, mais l'instinct seul nous aide à découvrir une méthode que nous soit propre et grâce à laquelle nous pourrions dresser notre instinct*. Jo no crec en la necessitat d'una 'força de voluntat', o sigui en la utilitat de contradir la nostra constitució i naturalesa". En la seva primera conversa amb el seu admiradíssim Ravel, "Ravel em deia... i crec que intencionadament, que si la música fos només producte de l'instint deixaria d'ésser obra d'art i només seria atzar". Mompou dissentia: "L'intuïtiu no és un inconscient des del moment que selecciona". La xerrada el deixaria, doncs, una mica decebut.

Mompou, queda clar, no era cap teòric. "Mai no he sabut analitzar la meua música", diu; i anys més tard, explica als seus alumnes de Santiago de Compostel·la, parlant d'un acord ambigu: "Quan aspiro una flor, no penso en el seu procés de cultiu. Així m'agrada escoltar una música". Mompou és un mèdium, un ésser "en estat de perpètua espera i perpètua disposició per rebre

una imatge o una música". Aquest estat li portaria a dir que no és ell qui pensava la música sinó la música qui el pensava, a ell, que "els artistes són els magnífics servidors de l'art, només intermediaris entre el Creador i l'obra" (Clara Janés). Com assenyala Gerardo Diego, per a ell "no compta la vanitat de la ciència professional, l'impudor de la tècnica acumulativa, l'ostentació del poder mecànic, sinó la veu, íntima i necessària, rara, preciosa i fortuïta del propi cor". La intuïció, en definitiva.

Mompou, músic immutable

Ja hem vist com Henri Collet afirmava, el 1921, que "Mompou, amb els seus *Cants màgics*, ens promet un músic complet...". Però Mompou ja ho era, complet, en aquell moment. Montsalvatge escrivia, en el 70 aniversari del músic: "Cinquanta anys de compositor no l'han fet canviar, a Frederic Mompou. No li han fet perdre res de la seva inicial claredat d'expressió, simplicitat de llenguatge i joventut d'accent. Per aquesta raó, ell és, entre els nostres músics, el més íntegre. Qui menys, o no gens, ha estat influït per factors externs a la seva àrea emocional. Algú pot haver-li retret això com una limitació o símptoma de certa actitud indiferent. És cert que Mompou, músic europeu, visqué llarg temps a París i va veure la darre-

ra reverberació de la posta impressionista. També ha estat testimoni, músic català, de la sotregada germànica que comogué els nostres compositors quan ell ja era protagonista entre ells. Ha vist i ha viscut, doncs, l'extinció de moltes conviccions i el brot d'altres il·lusions i impulsos. Res d'això no ha estat aliè als seus coneixements, i tanmateix, res tampoc no ha torçat ni tan sols desviat la seva línia d'orientació". I continua: "El que en un altre podria acusar estancament, flaqueja o absència d'inquietud, en ell representa un dels aspectes superlatius de la seva personalitat i allò que fa de la seva obra un cas únic de fermesa i originalitat". Mompou ho sabia: "aquest acord és tota la meua música", digué a propòsit d'aquell *Barri de platja*. "El nostre músic, des del començament, establia una actitud estètica en ares de cercar la seva música, amb totes les ascendències que volem trobar-li —que li hem trobat aquí—, però molt seva sempre. Així, les *Impressions íntimes* (op. 1) podem afirmar que no s'anticipen ni són precursors d'altres actituds compositives a observar en el transcurs de l'obra completa, de la vida sencera del compositor, sinó que anuncien la seva forta empremta d'autenticitat indiscutible des del seu naixement...; saltaran a la llum indiscutibles modificacions en la seva manera d'escriure, però sempre seran extrems lleus que mai no arribaran a pertorbar substancialment el que quedà dit en les seves *Impressions íntimes*" (Antonio Iglesias). Què cal dir, també, de les *Cançons* i *Danses*, escrites en anys tan distants en el temps? Malgrat el més de mig segle de la seva extensió temporal, conserven una fesomia molt igual, la qual cosa diu molt a favor de l'actitud de fermesa compositiva d'un músic. I, oh meravella!, malgrat aquesta immutabilitat substancial, en cap de les seves obres "apareix la rutina, flaqueja la fantasia, s'ennuvola la claredat expositiva o hom perd la sensació de vida renovada i fragant novetat" (Montsalvatge). Mompou serà sempre fidel a si mateix, a les seves primeres obres.

Tot i així, Iglesias parlava de certes "modificacions" en la manera d'escriure de Mompou. Una certa evolució, en efecte, s'hi dona. Al llarg de la seva vida, una vida marcada per la solitud —que li va permetre d'enfonsar-se en el món secret de l'art— i l'angoixa —lògic contrapunt de la seva terrible autoexigència—, Mompou recorre camins. Les traces de les seves passes queden marcades en els quatre quaderns de la *Música callada* (1959-1967), potser l'obra més representativa de l'escriptura de l'últim Mompou, la que més el satisfia en el seu ideal estètic. La lectura dels versos de sant Joan de la Creu —"La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora"—, que definien perfectament les aspiracions de Mompou, la van inspirar. Es tracta d'una música callada perquè Mompou arriba a la més gran interiorització, a un mirar endins de si mateix, endins de la seva ànima humana i limitada on rau, però, l'arrel de l'absolut i de l'eternitat; és per això que la seva audició és interna, que la seva emoció és secreta i només pren forma en la nostra soledat, tal com afirmava el mateix Mompou. És una música callada, també, per la seva puresa i essencialitat: aquest *leitmotiv* de l'autor assoleix ara la màxima expressió. Mompou selecciona sempre. Sobre què? No ho sabem. En tot cas, el resultat és sempre com aquí, de qualitat exquisida —i, sobretot, no confonguem essencialitat amb miniatura!—; la grandesa de Mompou és inversament proporcional a les dimensions de la seva obra. Com ell mateix deia, "sempre he pretès de fer bona música. El meu únic afany consisteix a produir obres en les quals res no manqui i res no estigui de més. Cal limitar-se a allò que és essencial, no perdre's en idees secundàries de menor eficàcia musical".

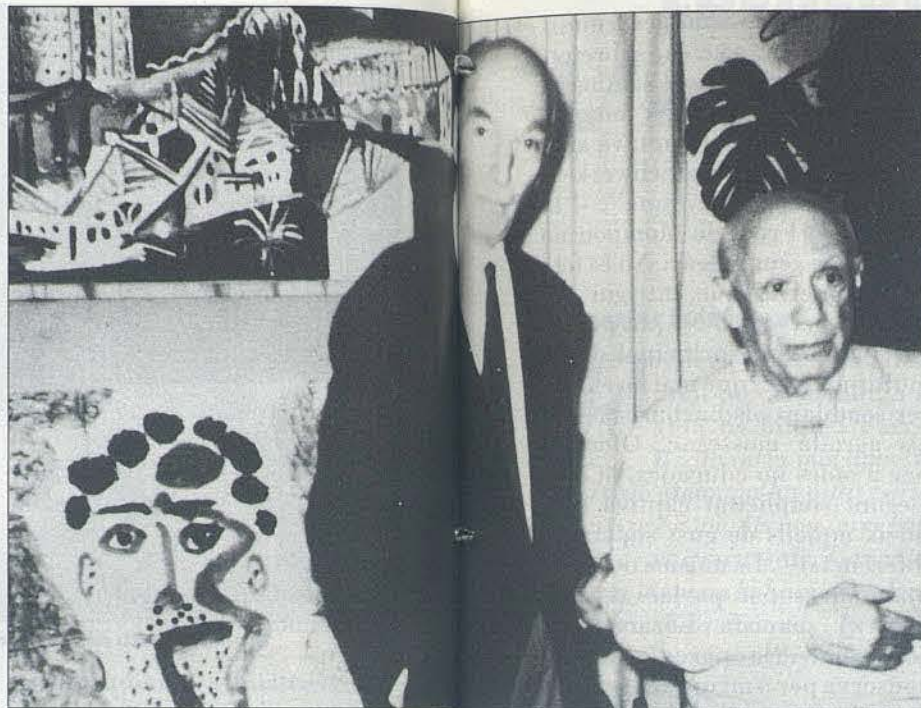
I aquesta música és callada, sobretot, perquè és més a prop que mai del silenci i, per tant, en el primer graó de la transcendència. El que vol Mompou a la recerca de la "soledat sonora" és "abastar el punt intangible on la música s'ha convertit en la veu

mateixa del silenci, on el silenci mateix s'ha fet música". De fet, continua Jankélévitch, "s'escolta a Mompou, al llarg de les soledats i silencis de la *Música callada*, seguint un itinerari de despallament i nuesa que té certa analogia amb el de Manuel de Falla i que pot considerar-se una catarsi".

En efecte, Mompou arriba a un nou "recomençar". En una conversa amb Clara Janés, el 9 de setembre de 1971, Mompou afirmava: "Recomençar. Ara sí que hi hem arribat... Ara sí que no hi ha escapatori. Tots els símbols actuals condueixen a això. Allò del quadre blanc, com vols que s'admeti en una exposició sinó amb un sentit simbòlic? Com a obra d'art no, com a símbol, carai!, és el que més accepto i el que comprenc més". De fet, el mestre havia encetat ja una època més austera, cerebral i continguda; i havia demostrat, de passada, amb els *Improperis*, que la seva potència creadora era ben capaç de depassar el camí de l'obra breu i pianística, creant el més bell oratori escrit a Espanya durant la segona meitat del segle XX. De totes maneres, val a dir que Mompou considerà aquesta obra com a excepcional en el context de la seva producció: "Aquesta obra no ve a treure'm del meu camí, ni interromp els meus quaderns de *Música callada*...".

També és veritat que, tal com assenyala Jankélévitch, "en el decurs dels anys la música de Mompou es fa cada vegada més exigent i inclement per a l'oïda"; tot i així, "mai no ha trencat completament el seu vincle d'origen amb la voluptuositat sonora... Mompou coneix altres vies que les del terrorisme per a imposar una llengua nova... Mitjançant una tensió suau, progressiva i persuasiva de l'harmonia... Mompou habitua a poc a poc l'oïda a dissonàncies cada vegada més brusques i exigeix de nosaltres un esforç que va sense treva en augment; Mompou dilata fins a l'infinit els límits de la tolerància auricular. La *Música callada* resumeix en certa mesura els progressos d'aquesta ascisi".

Entenguem bé, però, que l'e-



Mompou i Pablo Picasso

volució de Mompou no és res més que "una renúncia a la continuïtat en la línia ascendent de progrés i perfecció en l'art, perquè en aquesta escalada... cal, alguna vegada, descansar", segons ell mateix.

Mompou, música racial

Encara no hem parlat d'una de les manifestacions més clares de l'originalitat de Mompou: la seva personalíssima i gairebé única manera de filtrar musicalment el folklore de la seva terra. El compositor es va defensar sempre del qualificatiu de "folklòric": "només pretenc exposar la meua creença d'haver aconseguit crear una música d'ambient racial sense caure en el perill i l'abús de temes populars". I afegia: "El meu catalanisme és nou... No és precisament amb la melodia amb el que jo canto a Catalunya, sinó amb ressonàncies harmòniques, amb acords catalans". El catalanisme de Mompou, si bé impregna tota la seva música, es fa especialment palès en la sèrie de *Cançons i Danses*. Però fins en el cas d'aquestes harmonitzacions de temes populars —afirma el compositor—, "mai no vaig utilitzar un sol tema de manera directa, tan sols alguns compassos de *Petites*

filles au Jardin i la III Cançó". És a dir, en el moment en què Mompou es proposa escriure unes *Cançons i Danses* sobre temàtica popular catalana, directament basades en documents folklòrics, les *Cançons V i VI*, com també la *Dansa III*, són absolutament originals, desmarcant-se així de la citació, o àdhuc de l'al·lusió directa.

Com es manifesta, doncs, el popularisme de Mompou? Doncs, com molt bé respon Clara Janés, "en elements propis de la música popular que Mompou ha assimilat i metabolitzat fins a tal punt que ha arribat a constituir, com ja hem apuntat, l'essència mateixa de la seva música". Quins elements són aquests? El melodisme, d'entrada; la capacitat de síntesi i la simplicitat dels esquemes emprats; la unitat tonal, l'ús de la cadència femenina... A més, és justament l'ús de tots aquests recursos d'arrel popular (com apunta Gilbert Chase) el que dona a l'obra de Mompou un aire, de vegades, impressionista: "Molts dels nous procediments que semblaven invenció dels impressionistes, eren corrents en la música popular espanyola..., la tendència a les harmonies i melodies modals, l'ambigüitat tonal, l'ús de quintes successives, els recolzaments no resolts, la complexitat mètrica per canvis fre-

qüents de compàs i la simultaneïtat de ritmes diferents".

En tot cas, el que cal subratllar aquí és que Mompou no ha quedat presoner d'un nacionalisme carrincló, sinó que ha transcendit la circumstància espàcio-temporal sobre la qual s'asseu la seva obra, vinculant-la, però, a l'essència del seu art.

Mompou el màgic

Ja hem al·ludit més amunt a la manera de compondre de Mompou, com se sotmet a "l'encanteri d'uns sons que sembla captar i traslladar al pentagrama fent l'ofici de mèdium d'un misteriós missatge" (Montsalvatge). Vulleremoz, pel seu costat, parla de Mompou en els termes següents: "Aquest jove... és un màgic. Ell busca en la música els encants, els filtres, els encanteris. Compon 'cants màgics', fórmules d'encantament, crides misterioses a les forces desconegudes de la Natura. Són realitzacions curtes, discretes, concentrades, però que posseeixen una potència d'evocació gairebé al·lucinant... Aquesta música... toca i commou regions inexplorades del subconscient".

Efectivament: cal només fer una mirada als *Charmes*, obra de l'època parisenca de Mompou —i que representa un dels moments més qualitatius i definits de la seva forta personalitat— per coincidir amb Jankélévitch quan afirma que "en Mompou, el vertader, més enllà de totes les contradiccions, s'anomena l'Encant... l'inefable i el no sé què insituable per excel·lència...". *Charmes* és la "màxima expressió del seu sentir estètic... Encanteris —ja que és per la repetició obsessiva d'un motiu màgic pel que aquestes músiques, semblants a les *Cirandas* de Villa-Lobos o a les *Gnossiennes* de Satie, encanten i fascinen l'auditori". L'immobilisme "gnossienne" —si hi ha moviment és circular, estàtic— és, al capdavant, el límit extrem de la negativa a desenvolupar que apuntàvem abans i que trobem també als *Cants màgics* i, per exemple, al cinquè número de la *Música callada*.

Un altre dels secrets de la màgia de la música de Mompou resi-

deix, segons Jankélévitch, en "aquest quelcom d'evasiu i de vaporós, d'atmosfèric i d'una mica irreal que, com un halo sonor o una boira lluminosa, envolta la seva música"; és a dir, en el misteri. I continua: "la distància i l'espai sostrauen en Mompou totes les impressions i les imatges, tamisen els colors, esmorteeixen els sons, tocs llunyans, festes llunyanes, de les quals no queda a la fi més que un eco, distant, jocs de nens llunyans, comptines llunyanes; la campana llunyana, que en el número cinc de *Música callada* desgrana les seves notes obsessives, sembla provenir d'un altre món". És la "poesia del llunyà", que tan bé reflecteixen les al·ludides *Fêtes Lointaines*, una de les més fermes manifestacions del seu món estètic: no en va Luis de Pablo ha definit el segon temps del seu homenatge orquestral *Per a Mompou* com "un gigantesco grillo... oído a diez kilómetros de distancia!".

Mompou, un músic per a la immensa minoria

Clara Janés, en la seva interessant biografia de Frederic Mompou, recull una conversa, del 1971, amb el mestre (ja ens hi hem referit abans). "Jo li preguntava —diu— sobre la idea prou generalitzada que l'artista crea per un íntim desig de perdurar després de la mort:

"—Tens tu aquesta idea? —li deia.

"—En el profund crec que sí, he tingut el sentiment de perdurar, i després ho he sentit dir a d'altres tan seriosament... d'aquí a cinquanta anys!

"—Això segur, tu perdurars d'aquí a cinquanta o cent anys, però jo em refereixo a un sentiment teu.

"—No, aquest sentiment, si hi és, si existeix, és un instint... Hi ha éssers que poden tenir aquest afany, d'altres no, però en el fons ha d'existir".

I afegia, més avall:

"—L'ésser no pot refusar la perdurabilitat, però cercar-la...".

El poderós instint de Mompou feia diana, un cop més. Set anys després de la seva mort, i en com-

SALLE ERARD, 13, Rue du Mail

VENDREDI 15 Avril 1921, à 21 heures précises

Un Seul Récital de Piano

donné par

MOTTE-LACROIX

Professeur au Conservatoire de Strasbourg

PROGRAMME

J.-S. BACH	Fantaisie chromatique et Fugue
BEETHOVEN	Sonate, op. 109
CHOPIN	Nocturne, en mi maj. Barcarolle Quatrième Ballade
FREDÉRIC MOMPOU « 1 ^{re} audition »	I. Quatre chansons Catalanes II. Scènes d'enfants a) <i>Cris dans la rue</i> b) } c) <i>Jeu sur la plage</i> d) } e) <i>Jenne fille au jardin</i> III. Chants magiques
J. GUY ROPARTZ	Troisième Nocturne « O mer immense » MORÉAS

plir-se el centenari del seu naixement, Mompou es més viu que mai. Per què? Per què les seves obres han resistit el pas del temps sense rovellar-se o esquarterar-se?

Diversos autors ho van vaticinar. Per a Tristán la Rosa (1944) "Mompou és un artista líric; ni durant aquells moments de màxima deshumanització deixà de ser-ho. El seu lirisme serà el que, arribat el moment en què s'haurà de revisar la música composta entre la guerra del 14 i l'actual, salvarà l'obra de Mompou". I afegeix: "A diferència de molts artistes, durant els anys de la postguerra Mompou s'abstingué de l'embriagador exercici de la inocelàstia; amb rara intel·ligència va saber aclimatar el seu romanticisme en els ambients de més avançada modernitat; per això la seva música ens ofereix avui un sentit de continuïtat amb la dels compositors romàntics; i per això també, Mompou és dels pocs que se salvaran arribat el moment en què el vent de la lírica escombri dels pentagrames el llegat que inventors i buròcrates allí ens van deixar". Segons Enrique Franco, la discreció, la "revolució portada a pas tran-

quil—recordem què deia Jankélévitch sobre l'evolució del llenguatge harmònic de Mompou—, des de la intimitat, la contemplació i el plaer acústic, potser justifiqui la perdurabilitat de la música de Mompou, la seva permanent modernitat, el seu ésser sempre en acció, com reinventant-se". Perquè Mompou "no es tracta d'un supervivent, sinó d'un autèntic vivent més interioritzat per la suma de les dècades".

Ja deia Paul Huvelin l'any 1923, a Mompou mateix: "Vostè necessita homes que visquin i sofreixin". És que potser no hi haurà sempre homes que visquin i sofreixin? Aquí resideix, per a mi, el gran poder contra el temps de la música de Mompou: en la seva qualitat de "música callada", expressió del cor humà, sempre la mateixa i sempre renovada; en les seves "impressions íntimes" que parlen a la intimitat de cadascú de nosaltres; en una música, en definitiva, que no arriba "més enllà d'uns mil·límetres en l'espai, però sí penetra en les grans profunditats de la nostra ànima".

I vet aquí també el gran handi-

cap de Mompou, d'aquesta música tan íntima, que és, sobretot, un missatge directe al sentiment d'aquell qui escolta: el "minoritarisme". Com ja apuntava amb intel·ligència Irwing Scherke a "The Chicago Tribune", "la música de Frederic Mompou no és per a la gent vulgar. No és feta d'un material que intrigui milions de persones. No pot provocar l'admiració principal de les multituds, atès que mai no empra res semblant als barbarismes on els agrada mossegar. Ofensiva per a oïdes no educades, la seva elegant simplicitat captiva i sedueix aquells de gust superior i diferenciat". La música de Mompou només pot parlar als qui, com el pianista Lazare-Lévy, confessin: "la paraula bellesa conserva per a mi un cert sentit".

No hi fa res. Com ha dit la vídua del compositor, Carme Bravo, "avui una immensa minoria serva en el seu esperit les notes màgiques d'en Mompou". Si el món fascinator de Mompou no hagués existit, si ens hagués mancat aquesta música que "expressa la inefable malenconia del passat però crida també a la nostra alegria i és vertaderament capaç d'inspirar amor; diu l'encant nostàlgic de les coses que no seran ja, i l'enyorament de l'irreversible; però ens parla també del núvol, de la rosa del camí, de la cortina de fullatge a través de la qual brilla la lluna, i de la incomparable veritat del present; ens aporta el vast i tendre apaivagament de la tarda, però també l'exaltació vital" (Jankélévitch); si tot això ens hagués mancat, la nostra vida s'hauria empobrit notablement.

La música de Mompou, com diu Gerardo Diego, "no comença vertaderament sinó després que s'ha evadit en el profund silenci diàfan de la seva conclusió". Ara que l'home ha callat per sempre, el poder màgic de la seva música opera sobre nosaltres més intensament que mai.

Bibliografia

JANÉS, Clara: *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Fundación Banco Exterior, 1987.

IGLESIAS, Antonio: *Federico Mompou (su obra para piano)*. Ed. Alpuerto, 1976.

FREDERIC MOMPOU 1893-1993

L'obra de Mompou vista per l'interpret

per CARMÉ MARTÍNEZ

Frederic Mompou ha estat una constant, a la vida de Miquel Farré. Bé, jo diria que aquesta figura de Mompou ha estat carismàtica per a mi. Als nou anys vaig guanyar el concurs de Terrassa, amb un jurat on hi havia Frederic Mompou. És a dir que... Era una figura musical entranyable, aquí, tan assequible...

Encetant ja el tema del Centenari, comencem pel tema de la perdurabilitat de Mompou. No vull dir coses que ja s'han dit; el que passa és que serà inevitable... Mompou és mestre i deixeble; és a dir, la seva és una estètica que jo diria que mor i neix amb ell. I d'aquí el seu caràcter més intemporal. Ell no està entroncat amb una estètica concreta... Si volem buscar influències, evidentment en trobarem: Chopin, Satie, Scriabin...; Rachmaninov també, per què no? Però jo diria que, finalment, el seu gran mèrit és que acaba essent sempre Mompou. Ara, la seva estètica (a part de la seva dimensió cultural) no ho explicaria tot... Per què aquesta perdurabilitat de la seva música? Perquè escapa a la classificació. La primera resposta que donaria és aquesta. És com una aigua que se'n escapa dels dits i que, com més volem classificar, i analitzar, i entendre el perquè d'aquesta presència, més se'n escapa. Que és el que passa sempre amb el gran art. El gran art sempre és inclassificable. Sobre l'estètica de Mompou, explica: Jo diria que els grans creadors... Nonell, per exemple, quant a l'estètica, deia: "Jo no més sóc pintor"... Perquè, en realitat, quan volem explicar-nos massa les coses, jo crec que

estem trepitjant un terreny il·lusionari. Nosaltres crec que tampoc no hauríem de buscar tantes explicacions, i amb això no estic fuggint d'estudi. Tots volem explicar-nos massa. Jo crec que l'anàlisi és necessària; però crec també que la intuïció és molt important. És, justament, l'instint, el lema de l'estètica mompouiana? Sí, és el que ell deia, d'aquella manera: "S'han de trobar les bones notes...". Jo diria que és com una mena d'ocell solitari... Ara, també podríem pensar en Mompou i Blancafort, a més de com a amics, com a companys de ruta: comparteixen la reacció envers l'excés d'èmfasi, l'èmfasi wagnerià; aquest voler tornar a la simplicitat. Ara, l'aparent facilitat és il·lusòria, perquè Mompou també es va qüestionar la vigència de la seva escriptura musical després de tots els moviments estètics europeus, com l'Escola de Viena... I continua, referint-se a aquesta reacció de Mompou: Jo diria que és com una mena d'enyorança de la llum mediterrània, també. Una sortida de les boires del nord i un tornar a aquest aire més net, a aquesta retina més clara... Seria com una mena d'ideari: és això, el que és nostre! Ara, el gran art és aquell que no es proposa res... L'ideal de l'art, quin seria? Aquest brollar com una aigua, sense que darrera aquesta simplicitat... D'acord, hi ha grans treballs, grans patiments... Però el que escolta no ho ha de notar. L'art sempre ha de donar una perspectiva de quelcom que s'ofereix, com una mena de llibertat interna que l'altre ha de rebre.

Parlem a continuació de la manera personal de Mompou de filtrar el folklore català: Ell era bastant reaci a aquest tema, per-

què la gent el volia classificar dintre d'un nacionalisme... Jo diria que ell va agafar uns materials... Però sempre és Mompou, fins i tot quan agafa L'hereu Riera. La diferència que jo marcaria és aquesta: quan sents una cançó harmonitzada per un altre, dius: Ah, és tal cançó... I, en canvi, quan sents una cançó harmonitzada per Mompou dius: És Mompou! Comenta Farré a continuació que hi ha unes obres que sembla que siguin les emblemàtiques: tothom s'ha de referir a la Música callada... i hi ha tantes altres músiques que són pràcticament desconegudes, encara: Pessebres, Fêtes Lointaines, Souvenirs de l'Exposition... Sembla que han quedat com a obres més carismàtiques la Música callada, les Variacions... Hi ha la Música callada com a síntesi, com a grau màxim de depuració. Però, i la resta? Amb la integral que vam enregistrar l'Antoni Besses i jo, vam donar a conèixer una quantitat de música que per a la gent, encara, és una novetat. I continua: I de les Cançons i Danses, quantes se'n coneixen? Atenció, que n'hi ha tretze d'originals i dues transcripcions fetes per Besses amb el consentiment de Mompou. Quinze, eh? Jo hauria de dir que Mompou és encara el gran desconegut, a casa nostra. Què passa, doncs? És Mompou, i serà sempre, un músic per a la minoria? Jo crec, respon Farré, que pot parlar a una gran majoria si perdem la por... Estem sempre amb por que no agradi una cosa... Quan la gent perd la por, seu i escolta..., aleshores hem fet un pas de gegant. I no només amb la música de Mompou; amb tantes altres músiques que mereixerien ésser conegudes. I, en



Frederic Mompou amb Manuel Blancafort

sica. Jo crec que per als deixebles és molt important veure la meua sintonia, la meua vibració davant aquesta música; i, en aquest sentit, ja és prou. No és una música que a mi em deixi indiferent: ells saben que per a mi té un lloc destacat. I jo crec que això es tradueix sense paraules: no haig de manifestar el meu entusiasme, perquè és obvi. Però, parla Mompou als seus alumnes amb la mateixa intensitat? És un problema de sensibilitat. En general, hi ha molta sintonia. Sí, això ho veig. Ara estem preparant aquí, al Conservatori, la integral de Mompou, amb tots els deixebles; jo crec que serà un acte molt bonic, i un apropament molt interessant per als joves pianistes. Vaig descobrint reaccions de gent meravellada davant aquesta música, i sense que jo en faci cap apologia. Aquesta mena de pau que encomana... Perquè deixa sempre com un marge de ressonància, no?, com una mena de punt de repòs que cadascú ha d'anar trobant... Allò que ell volia que fos la música.

Aquesta integral servirà, si més no, per fer escoltar al públic una vegada més les primeres obres de Mompou, les menys conegudes: Ell va començar d'una manera molt ben definida. L'economia de mitjans es fa palesa des del primer moment... El que passa, de cara al gran públic, és que hi ha obres que són de més impacte: les Escenes d'infants, per exemple, tenen molt ganxo. De vegades, al públic, aquestes primeres obres li semblen intents; com que no entenen l'estètica, pren aquestes obres aconseguides per esbossos. Insisteixo: estem parlant d'un autor minoritari al màxim. És un gran desconegut. I espero que el Centenari serveixi per desvetllar la seva personalitat a una majoria i per fer entendre a la gent que pot escoltar sense por; que és una música amb la qual gaudiran molt, que per escoltar Mompou no calen cuirasses intel·lectuals, perquè parla a l'ànima. Que seguim escoltin. Jo només diria això.

canvi, per què repetim sempre el mateix? Jo crec que la responsabilitat, la culpabilitat, cal atribuir-la, a parts iguals, als organitzadors de concerts, a les institucions i als intèrprets. A la seva manca de curiositat. I afegeix: Fins i tot les obres que en diem més conegudes, de Mompou, ho són per a poca gent, per a una minoria... Mompou té fama d'hermètic.

Reprenem el tema dels intèrprets. El problema és que un intèrpret ha de tenir prou convicció per creure en allò que presenta. I si ell hi creu, hem fet un gran pas. Amb tota la música contemporània passa el mateix.

Quelcom molt greu que Pollini ha denunciat: quan un intèrpret ha de fer música contemporània, no es prepara amb el mateix rigor que quan ha d'oferir una Sonata de Beethoven... Miquel Farré, ben al contrari, ha assumit plenament la responsabilitat de la música de Mompou. Però, què el va decidir a fer d'aquesta música un puntal del seu repertori? Jo diria que hi ha un element de sensibilitat, un sintonitzador amb una mena de sensibilitat que a mi em colpeix, em frapa especialment. És el primer factor, aquest: hi ha una relació íntima, un lligam, que no puc explicar. Per a mi, és un cas molt ric de comunicació; una música amb la qual em sento molt bé i molt còmode. Veuen i senten els alumnes de Farré la música de Mompou de la mateixa manera? Jo crec que precisament hem de sortir dels estereotips, respon. El gran problema de l'art són els clixés. Perquè haig de pretendre que un altre faci el que faig jo? Això és restrictiu. L'art s'enriqueix amb noves sensibilitats, amb noves maneres d'entendre aquella mú-

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

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

Edició ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica



MIKROKOSMOS

"Guaita què fan, ara!"

Aquest era, si no m'erro, el títol d'un programa televisiu de La Trinca; una locució jocosa que, a la impensada, se'm féu present moments abans de començar l'actuació de la Filharmònica d'Israel.

Ja ho sé que, associar La Trinca i la Filharmònica d'Israel, pot semblar una bestiesa. Però jo no en tinc cap culpa que els fets m'hi portessin, a aquella associació mental; jutgin, si no.

Arribo aviat a la sala de concerts; la vetllada es perfila com la culminació idònia d'un diumenge rodó. Assegut a la butaca, fullejo el programa de mà, i em rendeixo per enèsima vegada als encanteris del Palau.

Ordenadament, el públic ocupa el seu lloc. Calderada completa. Expectació. En programa, la *Simfonia "Resurrecció"* de Mahler.

Un quart abans del concert, una allau sobtada de perfum insidiós (una mena de filiberquí olfactiu) m'ennova que unes dames s'han acomodat darrera meu. Dedueixo, per llur conversa en to major, que esperen algú.

Efectivament, poc temps després una veu masculina s'excusa pel retard i els comenta un cert afer (deu ser important, per les paraules que gasta —per l'èmfasi, dites en majúscula: "Consell d'Administració", "Gerent", "Crèdits", "Discussió Repicada"...).

M'imagino un home madur, carregat de responsabilitats, que —tot i ser diumenge— deu venir d'una reunió no pas banal.

Mentrestant, els intèrprets s'han situat a l'hemicicle. El concertino s'aixeca i fa afinar els músics. I llavors, l'inconegut veï de localitat, l'home presumptament important, inquireix sonorament, en el més genuí estil trincaire: "Què fa ara, aquest?" (com si diguéssim, una variant de: "Guaita què fan, ara!"). M'he d'agafar al passamà del seient per no girar-me.

Durant una hora i mitja, Mahler senyoreja al Palau. Quanta bellesa! En acabar, aplaudiments a desdir i salutacions reiterades.

I novament, i amb to decebut, l'home-dels-mots-en-majúscula: "I no faran res més?"

(Estic segur que l'home ha fet comptes i que no li surten: "Una hora i mitja de concert, a quinze mil pessetes, toca a tant per minut...").

Em giro discretament i m'he de contenir per no fer-li caritat i no donar-li una moneda de cent drets perquè es compri un opuscle senzill on aprengui què és una orquestra i quins són els criteris bàsics d'una programació...

La totxesa del factòtum m'ha desguittat! Encara estem així? Què faré, ai las!, per superar l'enúig? Imploraré amb fervor: "De rics rucs, libera nos Domine!"

Pere Artís

La Polifònica de Puig-reig compleix 25 anys

L'estrena el dia 11 de juliol de la *Cantata de la terra* sobre text de Joaquim Puig i partitura de Joan Albert Amargós constituirà una fita destacada dels actes de celebració del 25 aniversari de la Polifònica de Puig-reig. El concert tindrà lloc el dia 11 de juliol al pavelló esportiu de l'esmentada població i serà dirigit per Josep Pons, antic membre d'aquesta coral.

La Polifònica de Puig-reig és una de les formacions vocals catalanes que ha tingut un protagonisme més acusat els darrers anys. La seva tasca és d'una intensitat insòlita —una cinquantena d'actuacions anuals— i s'ha escampat i s'escampa arreu de les comarques catalanes i també ho fa de forma sovintejada a ciutats de l'Estat espanyol i a diferents països europeus. Compta amb una discografia notable —una vintena d'enregistraments— i algunes de les seves produccions s'han ofert un nombre inusualment elevat de vegades. És el cas de *El Messies* sota la direcció de Manuel Cabero i del titular Ramon Noguera, de la qual es van oferir 21 audicions. O del *Rèquiem* de Mozart amb la Simfònica del Vallès, també amb una vintena de vegades. Tot plegat marca una forma o un estil de fer peculiar al món del camp coral català, que està marcant una considerable empremta.

La Polifònica de Puig-reig va néixer l'any 1968, de forma espontània, d'un grup de membres de l'Agrupació Sardanista de l'esmentada població berguedana. El vicari del poble —mossèn Josep Basora— els va dirigir en un inicial i més o menys informal concert nadalenç. Un altre sacerdot, mossèn Climent Llorens, va continuar la tasca fins que ben aviat va prendre la direcció qui des del 1969 n'ha estat l'ànima i responsable artístic, Ramon Noguera. Ell mateix assenyala:

— *El cant va acabar amb les sardanes. Cantàvem per disfrutar, però amb ganes de fer-ho cada cop més bé.*

La coral, per imperatiu dels fets, va deixar el nom que la vinculava a l'Agrupació Sardanista per adoptar el més genuïnament musical de Polifònica de Puig-reig.

La vocació viatgera del grup va començar a concretar-se ja l'any 1975 amb una primera sortida a Cantàbria. Després han seguit Txecoslovàquia, Holanda, Polònia, Itàlia, Filipines, Veneçuela, etcètera, en alguns casos aprofitant l'intercanvi que afavoreix l'organització cada any de les Jornades Internacionals de Cant Coral promogudes conjuntament amb la Capella de Música Burés de Castellbell i el Vilar.

— *Crec que som la coral més viatgera del país, subratlla Ramon Noguera. Al llarg d'aquest quart de segle la Polifònica de Puig-reig s'ha convertit sense cap mena de dubte en l'entitat cultural més important de la comarca del Berguedà i en el cor comarcal català més important, més vital i actiu. També el més imaginatiu. La seva inquietud els ha fet promoure iniciatives que trenquen motlles, com és el cas del muntatge escenificat del musical americà *A Chorus Line* al pavelló esportiu, que va aconseguir un èxit impressionant. O el que estan preparant en aquests moments del també musical *A show boat*, del qual va sorgir el film *Magnolia*.*

Al mateix temps mantenen la fidelitat al gran repertori coral, ja sigui a *cappella* o bé les grans obres simfònico-corals —*La Creació*, *El Messies*, *Rèquiem* de Mozart, etcètera— sense abandonar tampoc el repertori tradicional i al mateix temps recuperant el sardanístic-coral, tan abandonat darrerament. Les seves actuacions amb la cobla La Principal de la Bisbal i amb altres formacions, així com també la seva discografia específica esdevenen aportacions substancials de la seva tasca. Cal esmentar, també, les seves col·laboracions amb l'OCB i amb el Teatre del Liceu, amb directors com Uwe Mund, Albert Argudo, Joan Ll. Moraleda, etc. La Coral Polifònica ha afavorit la florida de veus del grup que s'estan endinsant en el camp del solisme vocal, mentre que la seva imatge ha servit per esperar la reactivació de la vida coral a les comarques de l'interior. Amb membres que resideixen fora de Puig-reig —una població, no ho oblidem, de 5.500 habitants—, hom ha de concentrar assaigs i actuacions en els caps de setmana, mentre que el nivell qualitatiu assolit fa que hom exigeixi a tots els quaranta i escaig components, una lectura còmoda de partitures.

Tot plegat conflueix en una imatge consolidada i ferma de la Polifònica de Puig-reig en la qual es conjuguen entusiasme, inquietud, rigor i idees refrescants i renovadores sense perdre de vista la identitat cultural pròpia, tot plegat agomolat per una energia excepcional. Una desena d'actes de diferent índole estan donant fe d'una celebració d'aquest quart de segle de vida, entre el qual cal destacar la presentació del llibre *25 anys de la Polifònica de Puig-reig*, l'actuació amb La Principal de la Bisbal, l'esmentada estrena de la *Cantata de la terra* i el ja celebrat concert inaugural amb l'audició d'una part de *La Creació* de Haydn. ■

Ha mort Nicanor Zabaleta

L'arpista base Nicanor Zabaleta, considerat un virtuós del seu instrument, morí el dia 1 d'abril a Puerto Rico, als 86 anys, víctima d'una malaltia cancerosa. El seu pare, el pintor Pedro Zabaleta, li regalà la seva primera arpa als 7 anys d'edat. Estudià als conservatoris de Sant Sebastià (la seva ciutat nadiua) i Madrid, i amplià els seus coneixements a París amb Marcel Tournier.

Zabaleta passà diversos anys com a arpista a Bilbao i el 1933 començà el seu periple internacional amb actuacions als Estats Units i Sud-amèrica. La seva vàlua interpretativa el va fer col·laborar amb orquestres prestigioses com la d'Israel, Filadèlfia i Berlín, i també dirigí un curs de mestratge a l'Acadèmia Chigiana de Siena entre el 1956 i el 1962. Zabaleta introduí l'ús de l'arpa de vuit pedals –en lloc dels set convencionals–, cosa que el convertí en un solista de fama mundial. La seva aportació interpretativa es consumà amb la seva influència vers un repertori poc conegut del seu instrument, així com també la seva labor a rescatar obres originals espanyoles dels segles XVI i XVII. Molts compositors li han dedicat la seva obra. Mereixedor de molts premis honorífics, es poden destacar la Medalla d'Or de Belles Arts (1981) i el Premi Nacional de Música (1982), i el seu ingrès el 1988 a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Zabaleta fou enterrat a Sant Sebastià. ■

Nou espai cultural

L'Ajuntament de Móra d'Ebre, amb el suport del Patronat de l'Escola Municipal de Música i Ballet, ha efectuat una important gestió amb la compra de la popular discoteca La Llanterna. La intenció és convertir-la en un complex cultural múltiple: escola de teatre, música i ballet, sala d'exposicions i auditori. El pressupost, inicialment 60 milions de pessetes destinats a la compra del local, és de 300 milions un cop finalitzades les obres.

L'Escola Municipal de Música de Móra d'Ebre va començar a funcionar l'any 1985 en unes instal·lacions provisionals cedides per una entitat local i on es troba actualment. Des d'aleshores hi ha hagut diversos intents per poder disposar d'unes instal·lacions pròpies.

Actualment, l'escola, que compta amb 125 alumnes, té autorització de la Generalitat de Catalunya i s'està estudiant la possibilitat de convertir-la en conservatori elemental.

El termini de les obres és d'un any per a les instal·lacions destinades a escola de música i de dos per a l'auditori, que, amb una capacitat aproximada de 500 places, també estarà disponible per a representacions de ballet i teatre, així com també diverses manifestacions culturals.

I si així es fa, que serveixi d'exemple. ● J.C. Blanch

Veredict del Concurs de Sant Joan de Vilatorrada

Han estat fallats recentment els premis dels III Pòdiums-Concerts per a Grups de Cambra i Joves Intèrprets, organitzat per l'Escola de Música de Sant Joan de Vilatorrada, amb els resultats següents: *Solistes*, Marta Guasch Carbonell –saxòfon–, amb accèssits per a Francesc Ballart –guitarra–, Esperanza Muñoz –piano– i David Murgades –guitarra–; *Grup de Cambra*, Quartet de Flautes Fu-Mon, amb accèssit per al Quartet de Metall; i *Duet*, Duet de Flauta i Piano integrat per Joan Josep Villarroja i Agnès Borràs, amb accèssits per a Núria Rial Santiago i Viviana Salisi Casajuana –cant i piano– i Pau Bordes Sastre i Josep Sorinyach –cant i piano–. ■

Concurs de Joves Intèrprets de Piano

Durant aquest mes de juny se celebra el 26è. Concurs de Joves Intèrprets de Piano de Catalunya que organitza anualment Joventuts Musicals de Vilafranca del Penedès. El Concurs és obert als pianistes catalans de menys de 31 anys i es divideix en quatre categories: Sènior, per als concursants fins a 30 anys; A, per als de fins a 23 anys; B, per als de fins a 17 anys; i C, per als de fins a 13 anys. S'atorguen tres premis a cada categoria, essent el primer de la categoria Sènior el més destacat (250.000 ptes.) i atorgat per l'Associació per a la Promoció de Joves Intèrprets Musicals Sofia Puche. Els altres premis són atorgats per diverses entitats privades i públiques, com l'Ajuntament de Vilafranca i la Generalitat de Catalunya. ■

Veredict del Concurs de Composició Enric Morera

El premi del Concurs de Composició Orquestral Enric Morera 1993, organitzat per l'Associació Musical Estela, fou atorgat el passat 15 de març al jove músic de 28 anys D. M. González de la Rubia per l'obra *Obertura simfònica sobre temes populars*. El jurat fou format per Agustí Cohí Grau, P. Robert de la Riba, Lluís Albert, Conrado Bernuz i Josep Guinart. D. M. González de la Rubia, premiat a diversos concursos, ha desenvolupat les seves activitats principalment com a pianista i investigador musicològic. Actualment estudia composició i orquestració amb C. Guinovart i exerceix de crític i col·laborador a diverses publicacions especialitzades. Aquest jove músic fou hecat els anys 1990 i 1991 per estudiar musicologia a Txecoslovàquia. ■

Neix Òpera de Cambra de Sant Cugat

A partir de la iniciativa de la soprano Mariona Benet –alumna de l'Aula de Cant de Carme Bustamante durant dos anys–, aquesta primavera ha començat les seves activitats Òpera de Cambra de Sant Cugat, que té com a principal característica oferir òpera en català. Mariona Benet explica que aquest fet permet que la gent no acostumada a l'òpera pugui descobrir-la mitjançant peces curtes, amb arguments assequibles, i en català. La soprano afegeix que fer-ho en català suposa una dificultat pels mateixos cantants, que estan acostumats a cantar en la llengua original de les òperes.

Òpera de Cambra de Sant Cugat debutarà el proper dia 9 de juliol (amb una segona funció el dia 11) al nou Auditori de Sant Cugat –que s'inaugura aquest mes de juny– amb *Il maestro di capella* de Cimarosa (20 minuts de durada) i *Rita* de Donizetti (d'una hora de durada). El baríton Enric Serra, molt interessat des del principi en aquesta iniciativa, participarà en les dues peces. La traducció al català és a càrrec de Gustau Erill i la direcció d'escena a càrrec de Joan Anton Sánchez. Acompanya les representacions l'Orquestra de Cambra de Sant Cugat.

Òpera de Cambra de Sant Cugat s'ha instituït dins l'Associació de l'Orquestra de Cambra de Sant Cugat, que juntament amb el nou Auditori configuren l'oferta músico-cultural de l'Ajuntament d'aquesta ciutat. D'altra banda, Mariona Benet no descarta portar en un futur les produccions d'Òpera de Cambra de Sant Cugat a altres poblacions catalanes. ■

La soprano Montserrat Costa a les "Jornades Catalanes" de Rennes

Del 23 al 25 del propassat mes de març se celebrà a Rennes unes Jornades Catalanes, dedicades a la divulgació i a l'estudi d'alguns dels signes culturals del nostre país. En l'àmbit literari, hi participaren, entre altres, el Dr. Antoni Badia i Margarit (ex-rector de la Universitat de Barcelona), Miquel Reniu (Director General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya) i l'escriptor Jordi Sarsanedas. Com a contrapunt a les sessions acadèmiques, tingué lloc un recital extraordinari de la soprano Montserrat Costa –acompanyada al piano per Núria Casas–, amb un programa integrat per cançons catalanes (amb un esment especial al Centenari Mompon) i bretones.

Crònica de l'Orfeó Català

Tot just acabades les celebracions del Centenari de la seva fundació, l'Orfeó Català ha continuat actuant de manera intensa amb concerts bé *a cappella* o amb conjunts instrumentals o amb piano sol, tant a Barcelona com a diverses poblacions catalanes i, també, fora del Principat. De gener a juliol de 1992, i com a final del Curs del Centenari, prengué part en onze concerts i, fins el diumenge de rams d'enguany, corresponent, doncs, al curs 1992-1993, ja ha fet disset concerts més.

Han estat vint-i-vuit actuacions de característiques molt diverses, totes preparades pel seu director Jordi Casas, per tal d'assolir-hi la gran qualitat musical amb què el mestre ens té avesats de trobar en els seus cantaires. I els auditoris d'aquestes actuacions, a més de les celebrades directament al cap i casal català (onze, gairebé totes al Palau de la Música Catalana), han estat les localitats següents: Lleida, Manresa, Mataró, l'Ametlla del Vallès, Roses, el Masnou, Santa Coloma de Gramenet, Berga, Girona, Vic, Solsona, Sabadell, Reus, com també, a fora del Principat, Madrid i les poblacions franceses de Mende, Méze i Perpinyà.

En aquest considerable nombre d'actuacions, l'Orfeó Català ha interpretat, ultra una gran quantitat de cançons populars catalanes, harmonitzades per diversos músics de la nostra Renaixença (com Taltabull, Toldrà, Vives, Millet i Mompou), i d'obres corals de compositors estrangers (Monteverdi, Rossini, Schubert i Schumann), les següents obres simfònico-corals: a) *Stabat Mater*, de Francis Poulenc; b) *Missa, en mi menor (per a instruments de vent)*, d'Anton Bruckner; c) *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel; d) *Ein deutsches Requiem*, de Johannes Brahms; e) la *Segona Simfonia "Resurrecció"*, de Gustav Mahler; i f) la *Missa a la Trinitat*, de W.A. Mozart.

En aquestes darreres obres el Cor fou acompanyat pels conjunts instrumentals següents, amb la direcció general també indicada en cada cas: a) *State Symphony Capella*, director Gennadi Rozhdestvensky; b) *Conjunt Instrumental de Barcelona*, director Jordi Casas; c) *Orchestre Symphonique de Montréal*, director Charles Dutoit; d) *Orquestra Simfònica del Vallès*, director Pierre Cao; e) *Orquestra Filharmònica d'Israel*,

director Zubin Mehta; i f) *Ensemble Orchestral de Perpignan Languedoc-Roussillon*, director Daniel Tosi.

A més d'aquestes actuacions, l'Orfeó Català ha enregistrat durant aquest període, al monestir de Poblet, les cançons tradicionals de Catalunya harmonitzades per diversos compositors catalans, que la firma Harmonia Mundi Ibérica, S.A. ha posat al mercat en forma de CD i de casset durant el darrer Nadal. I també ha col·laborat parcialment, junt amb altres conjunts corals, per a les manifestacions corals dels actes olímpics i paralímpics.

En totes les seves actuacions, l'Orfeó Català aconseguí, a més dels nodrits aplaudiments que solen premiar els seus concerts, considerables testimoniatges de reconeixement per part de la crítica musical local o comarcal de les publicacions on actuà, així com també grans elogis de les personalitats estrangeres que el dirigiren.

Altres importants actuacions té previstes l'Orfeó per a aquest curs, tant a Barcelona com fora del cap i casal. Li augurem els èxits de sempre. ■ A. Cots, H.

Crida als col·laboradors joves

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

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

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

Brigitte Fassbaender, figura de la Schubertiada a Vilabertran

La mezzo-soprano alemanya Brigitte Fassbaender obrirà i serà la figura principal de la Schubertiada a Vilabertran que es desenrotllarà entre el pròxim 25 d'agost i el 25 de setembre.

Aquest cicle és la nova forma que pren el fins ara anomenat Festival de l'Empordà organitzat per Joventuts Musicals de Figueres, que va tenir una primera etapa de desenrotllament al monestir de Santa Maria de Vilabertran, per passar després un curt període a Figueres i retornar des de l'any passat a l'esmentat monestir romànic.

Ara el nom de Festival de l'Empordà es constitueix en referència genèrica de tots els que se celebren a l'Alt Empordà a l'estiu. La Schubertiada a Vilabertran neix com una iniciativa original o poc corrent a casa nostra, centrada en el seu caràcter monogràfic, en aquest cas sobre la figura del compositor vienès romàntic, de qui cada any s'oferirà un ampli ventall de l'obra atenent diversos aspectes i formes.

En aquesta edició inicial hom ha programat un total de nou concerts, que abasten el lied –amb dos con-

certs–, el virtuosisme pianístic –quatre concerts–, la música de cambra –dos concerts– i finalment el repertori coral –un.

El nivell dels intèrprets és remarcablement elevat, amb l'esmentada presència de la Fassbaender com a centre d'atenció destacadíssim. Ella serà la intèrpret del probablement més conegut cicle *liederístic* schubertià, el *Viatge d'hivern*, que pot resultar d'una especial transcendència interpretativa.

El segon recital de lied serà a càrrec de la soprano Juliane Banse, que serà acompanyada per Wolfram Rieger –piano– i Oriol Romaní –clarinet. L'empordanesa Carme Vilà, Lluís Avendaño, Eleuterio Domínguez i Barry Douglas seran els responsables de la parcel·la pianística i el Trio Jess, de Viena, i el Quartet de la Ràdio de Sòfia, amb la col·laboració de Ferran Sala –contrabaix– i l'esmentat Eleuterio Domínguez –piano– s'ocuparan de la parcel·la cambrística.

El cicle es clourà amb un concert amb l'actuació del cor *Lieder Camera*, dirigit per Josep Vila i el Conjunt Instrumental de Barcelona, dirigit

per Carles Lobo, amb l'actuació també de Michel Wagemans –piano–, Maria Àngels Civit –mezzo-soprano– i la direcció general de Gunther Theuring. Serà un concert d'un relleu especial que ha de posar colofó a un festival que espera revitalitzar-se amb aquest nou plantejament.

Un aspecte a remarcar és que la Schubertiada ha encomanat a vuit compositors catalans sengles obres originals basades en una obra de Schubert. Es tracta de Xavier Montsalvatge, Benet Casablanca, Jordi Cervelló, Salvador Pueyo, Antoni Olaf Sabater, Albert Sardà, Josep Soler i Francesc Taverna-Bech. L'estrena mundial d'aquestes composicions tindrà lloc en el concert que protagonitzarà Lluís Avendaño el dissabte dia 4 de setembre.

Cal fer esment també de les dues conferències que acollirà centrades també en la figura de Franz Schubert. La primera serà a càrrec de Jordi Llovet i es titula "La intimitat universal de Schubert", i la segona l'oferirà Xavier Roca amb el títol de "Les dimensions de la immensitat. Schubert i la pintura de Caspar David Friedrich". ■

HEWLETT PACKARD, MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



Hewlett Packard Española S.A., ha esdevingut recentment Membre d'Honor de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana amb la firma d'un acord de patrocini d'aquesta entitat durant l'any 1993. El protocol de col·laboració, el van firmar el Sr. Rich Raimondi, Director General i Juan Soto Serrano, Conseller Delegat de Hewlett Packard, i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, president de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana.

Amb aquest patrocini Hewlett Packard Española S.A. expressa una vegada més el seu ferm suport a la cultura catalana.

CONVOCATÒRIES

PREMIS DE LA FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO 1993. El Premi Fundació Guerrero de Música Espanyola, dotat amb 12 milions de pessetes, serà atorgat a un compositor espanyol l'obra del qual es consideri rellevant i significativa en el patrimoni musical. Les candidatures han de ser presentades abans del dia 19 d'octubre. VII Premi Jacinto Guerrero 1993 a la millor obra de Teatre Líric, dotat amb 4 milions de pessetes i un accésit d'1 milió de pessetes, a la millor obra de sarsuela, comèdia musical o gènere líric, etc., que sigui inèdita, no estrenada mai i en llengua castellana. Data límit de presentació: 10 d'octubre. IX Premi Internacional de Guitarra 1993 S.A.R. la Infanta Doña Cristina, dotat amb premis de 2.500.000, 1.250.000, 600.000 i 250.000 ptes., per a guitarristes de qualsevol nacionalitat i edat. Data límit d'inscripció: 1 d'octubre. VI Premi Internacional de Cant 1994 Fundació Guerrero, dotat amb premis de 2.500.000, 1.250.000, 600.000 i 250.000 ptes., per a cantants de qualsevol tipus de veu i nacionalitat nascuts després de l'1 de gener de 1960. Data límit d'inscripció: 11 de març de 1994. Per a més informació: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Gran Via, 78. 28013 Madrid.

Tel.: (91) 547 66 18. Telefax: (91) 548 34 93.

VIII PREMI DE COMPOSICIÓ CIUTAT D'ALCOI PER A MÚSICA DE CAMBRA. Convocat per l'Ajuntament d'Alcoi i dotat amb 1.500.000 ptes. Cada compositor pot presentar totes les obres que vulgui sempre que no hagin estat mai interpretades ni estrenades. Les obres han de ser per a un grup instrumental amb un màxim de nou intèrprets, defugint les formacions tradicionals clàssiques. El termini de presentació acaba el dia 30 de setembre. Informació: Negociat de Cultura de l'Ajuntament d'Alcoi. Alcoi (Alacant).

II CONCURS INTERNACIONAL DE VIOLÍ PABLO SARASATE. Convocat pel Govern Navarrès i presidit pel violinista Vladimir Spivakov, tindrà lloc a Pamplona del 19 al 26 de setembre. Obert a violinistes de qualsevol nacionalitat que no superin els 30 anys d'edat en començar les proves del Concurs. Adjudicació d'ajuts i dietes per als participants. S'atorgaran diferents premis -des de 1.500.000 a 250.000 ptes.- i borses d'estudis. El jurat serà format per Michèle Auclair, Pascual Aldave, Félix Ayo, Enrique Franco, Michael

Frischenschlager, Yfrah Neama i Ruggiero Ricci. Data límit de sol·licitud: 31 de juliol. Per a més informació: Concurs Internacional de Violí Sarasate. Dirección General de Cultura. Institució Príncep de Viana. C/ Ansoleaga, 10. 31001 Pamplona.

CONCURS DE LA FUNDACIÓ PHONOS. XVIII Curs d'Estudi Phonos a Barcelona, del 5 al 23 de juliol, sobre l'ordinador musical: programació i síntesi de so. Impartit per Xavier Serra, Joan Josep Ordinas, Sergi Jordà i Gabriel Brncic. Inscripció fins al 30 de juny. Curs acadèmic 1993-94. Cursos: "Introducció a la música amb les noves tecnologies"; "Tècniques i recursos de la música amb les noves tecnologies"; "Introducció a la música amb ordinador"; "Síntesi i processament del so amb ordinador"; "Programació MIDI en temps real amb el llenguatge MAX"; "Llenguatge LISP per a músics"; "Seminari sobre la música amb ordinador"; i "Seminari de composició". Diferents dates per a cada curs i places limitades (és necessària la presentació de currículum). Inscripcions a partir del dia 1 de setembre. Informació: Fundació Phonos. Fundació Joan Miró, Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel.: 329 19 08.

Del seu affm.

Sr. Vittorio Sicuri

Director del Cor del Teatro La Fenice de Venezia

Estimat amic:

A cabo de rebre un targetó que s'obre amb aquest text:

"Il Centro Unesco di Firenze e l'Associazione Culturale Concordia hanno il piacere di invitarla lunedì 5 aprile 1993, alle ore 17.30, nella sede del Centro d'Arte SPAZIOTEMPO per un incontro con il Maestro Vittorio Sicuri già direttore del Coro del Teatro Comunale di Firenze, attualmente Direttore del Coro del Teatro La Fenice di Venezia, che presenterà il filmato *Sardana: una danza per l'Europa*.

El targetó continua i assenyalava que l'acte serà presentat per la doctora Marialuisa Stringa i pel professor Olimpio Musso, un gran amic nostre com ja deu saber, que fa poc va ser protagonista d'aquesta secció i "confident" oportuníssim en aquest cas.

En primer lloc permeti que li expressi la profunda satisfacció que m'ha produït aquesta notícia, gràcies a la qual queden plenament confirmats una sèrie de conceptes que vostè mateix havia posat en evidència en el curs de l'entrevista que vàrem publicar el mes de gener de l'any passat. El primer dels quals és la sinceritat dels sentiments d'estima al nostre país. I el segon, *ex-aequo*, i derivat en bona mesura del anterior, la convicció tan ben assumida dels valors més profunds de la sardana i la seva dimensió integradora i democràtica, que la fan tan apta per esdevenir imatge dansant d'aquesta Europa que tant portem als llavis.

Resulta enormement reconfortant que hagi estat una persona amb un bagatge intel·lectual i musical

tan elevat com és vostè, i a més, no nat al nostre país, qui hagi tingut aquesta idea, perquè així adquireix una solvència i una autoritat privilegiades.

Vostè sap que aquest estiu uns quants milers de catalans viuran justament a Florència el seu aplec anual internacional, i escamparan pels seus carrers i places il·lustres aquesta dansa circular en un intent d'exemplar i universalitzar la màgia del seu mític cercle. Vostè s'ha anticipat als esdeveniments amb la seva conferència, la qual, superant la dimensió festiva i lúdica de l'aplec, poua en el moll de l'os d'una significació transcendent que no cal dir-ho, em plauria, plauria a molts, que fos definitivament reconeguda.

Estimat senyor Sicuri, vostè va instal·lar-se a Barcelona fa una colla d'anys, en principi només amb la finalitat de complir una funció professional. Per la forma amb què la va complir, pel seu sentit tan rigorós i generós d'entendre la professionalitat va merèixer el reconeixement unànime dels qui estimem la bona música. Tanmateix no es va limitar a això i els fets que ens ocupen ho testimonien de forma prou indiscutible. Però el seu buit l'hem acusat perceptiblement i mentre vostè ha enllaçat èxit rera èxit i fins i tot se li ha fet petit el prestigiós Comunale de Firenze, a casa nostra l'obra que va deixar ja no és el que era. I sense que això prejutgi res pel que fa a l'equip actual. Per això, permeti que afegeixi a la consideració d'amic estimat també la d'enyorat. Tòpicament això pot ser considerat un elogi o una gentilesa. Sincerament crec que només és una precisió definitiva. Del seu affm. **Jau-me Comellas** ●

FESTIVAL INTERNACIONAL CASTELL DE PERALADA

Una oferta de gran nivell

per J.C.C.

Un aplec de noms de gran relleu i d'esdeveniments privilegiats tornaran a fer del Festival Internacional Castell de Peralada, la manifestació més rellevant qualitativament de l'estiu català.

Òpera, concertisme i ballet tornaran a ser les columnes d'una proposta que enguany, superat el lapse olímpic, retroba la seva habitual durada d'un mes i recupera també l'àmplia esplana del jardí, amb l'afegit d'una millora molt necessària: una carpa que ha de protegir els intèrprets de les inclemències meteorològiques i al mateix temps afavorir unes millors condicions acústiques i visuals.

La commemoració enguany del centenari de la mort del compositor rus Txaiovski ofereix una unitat formal al conjunt de la proposta, malgrat que hom faci escapades inevitables en un aquesta línia directriu.

Entre els nombrosos "noms" que ocuparan el castell empordanès, cal esmentar les veus de James Morris, Deborah Voigt, Matti Salminen, Joan Pons, Valentina Vaduva, Carlos Chausson i Josep Bros; la pianista Alicia de Larrocha; les violinistes Anne-Sophie Mutter i Silvia Marcovici; els directors Neville Marriner, Yuri Temirkànov, Philippe Entremont i Jordi Savall, i les formacions orquestrals Orquestra i Cor del Teatre del Liceu, Orquestra de Cadaqués, La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XX, Orquestra Nacional d'Espanya i Orquestra Filharmònica de Sant Petersburg.

Pel que fa a ballet, el protagonitzaran el Ballet de Víctor Ullate, que comptarà amb la col·laboració de Julio Bocca, i la Companyia del Gran Teatre d'Ò-



Matti Salminen

pera i Ballet de Sant Petersburg, aquesta amb acompanyament orquestral.

El Festival Internacional Castell de Peralada començarà el dia 24 de juliol amb la versió concertant de l'òpera *El vaixell fantasma* amb un repartiment de gran categoria: James Morris, Deborah Voight i Matti Salminen, l'Orquestra i Cor del Liceu, sota la direcció de Friedrich Haider. Dos espectacles de ballet a cura de la companyia de Víctor Ullate basats en coreografies sobre música de Txaiovski tancaran la programació del mes de juliol. El 7 d'agost, i probablement també el dia 8, s'oferirà l'òpera *L'elisir d'amore*, en producció pròpia signada per Mario Gas, recuperació de la que s'havia ofert al Grec 83. El repartiment és cobert per les veus dels esmentats Vaduva, Bros, Chausson i Pons, i la direcció musical de David Robertson amb l'Orquestra de Cadaqués. Aquesta orquestra protagonitzarà els dos concerts següents -10 i 13 d'agost-, el primer amb direcció de Philippe Entremont i actuació solista d'Eldar Nebolsin, i el segon amb batuta de Marriner i actuació solista de Silvia Marcovici. Els programes corresponents als "concerts", seran per a piano i per a

violí respectivament de Txaiovski. El dia 14 d'agost La Capella Reial de Catalunya i Hesperion XX homenatjaran Monteverdi, i el dia 16 d'agost actuarà Anne-Sophie Mutter, acompanyada al piano per Lambert Orkis. Les actuacions de la Companyia de l'Òpera de Sant Petersburg portaran, els dies 19 i 20 d'agost, les essències del gran ballet rus romàntic amb sengles coreografies dels ballets més característics i coneguts de Txaiovski: *Trencanous* i *El llac del cignes*.

La recta final tindrà com a protagonistes l'Orquestra Nacional d'Espanya amb la batuta de Xavier Güell i la presència solista d'Alicia de Larrocha, i l'Orquestra Filharmònica de Sant Petersburg dirigida per Temirkànov. En el primer dels concerts esmentats -21 d'agost- destaca la versió de *Noches en los jardines de España* de Falla i la *Simfonia número 1*, *Tità*, i en el segon s'oferirà un programa Txaiovski, que inclou la *Sisena simfonia*, *Patètica*. Falta encara determinar la programació de petit format que habitualment es desenrotlla al claustre i a l'església.

En un recull de matisos no especificats cal esmentar l'estrena d'una obra, encàrrec del Festival, *Bis, encore, zugabe i propina* de Tomàs Marco, que interpretarà l'Orquestra de Cadaqués amb Philippe Entremont, la primera audició a Catalunya de la *Simfonia número 1* de Rodríguez Picó, a cura de l'Orquestra Nacional d'Espanya. També cal detallar que Eldar Nebolsin és el guanyador de l'última edició del Concurs de Santander. I finalment, que la interpretació de l'*Obertura 1812* de Txaiovski en aquest mateix concert comptarà, com a detall espectacular, amb l'esclat de canonades des de les muralles del Castell de Peralada.

L'òpera a la ciutat de València: l'assignatura pendent

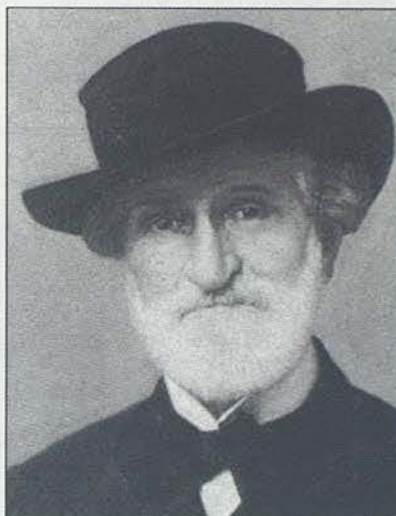
per FRANCISCO BUENO

Quan el programa "Música 92" arribava al seu termini, i després de vanes il·lusions —consistents especialment en la creació de l'Institut Valencià de la Música, un projecte *non natus*, amb el qual s'havia especulat al llarg del fastuós 1992 com a perllongament natural de "Música 92", integrant per fi les distintes institucions públiques dedicades al fet musical—, un grup de polítics de distintes tendències, a més de destacades personalitats del món empresarial i de la cultura valencianes, decidiren constituir una associació amb la finalitat d'agrupar "a cuantas personas deseen cooperar al fomento y divulgación de la Ópera". Era el 4 de novembre de 1992. Va naixer, així, l'associació Òpera-València.

Entre els membres de la seua junta directiva, hi figuren assenyalats polítics, com ara Emèrit Bono i Martínez, conseller d'Administració Pública (PSOE); Joaquín Calomarde i Gramage (PP); María Irene Beneyto (Unió Valenciana, regidora de l'Ajuntament de la ciutat); personalitats del món de la cultura, com ara Carme Alborch i Bataller (directora general de l'IVAM, l'Institut Valencià d'Art Modern), Ramón Almazán i Hernández (president de la Societat Filharmònica de València), Javier Casal i Novoa (sots-director del Palau de la Música); o destacats empresaris, com ara José-María Jiménez de la Iglesia, president de la Confederació Empresarial Valenciana (CEV).

A l'acta notarial de la constitució d'aquesta associació no es dissimulaven els seus propòsits: "Nace esta Asociación (...) para que el próximo año y en los sucesivos, con la colaboración y ayuda de la Generalitat Valenciana y demás instituciones, pueda nuestra ciudad tener temporada de Ópera estable, como corresponde a la tradición musical de nuestra Comunidad Autónoma Valenciana."

Un mes abans de la constitució d'aquesta associació ja s'hi havia estrenat *El Triomf de Tirant*, primera



Giuseppe Verdi

òpera del compositor alcoià Amand Blanquer i Ponsoda, dintre d'un ambient general d'eufòria a la ciutat del Túria (estrena ressenyada en el número 98 d'aquesta publicació, desembre 1992).

Però, tot i que aquesta òpera fou estrenada per iniciativa de la mateixa Generalitat, i encara que la prestigiosa associació s'havia constituït (on, com hem pogut veure, hi figura el conseller d'Administració Pública), el relançament de l'activitat operística no ha entrat dintre dels projectes a desenvolupar el present any 1993 per part del conseller d'Educació i Cultura, Andreu López. Segons que hem tingut notícia nosaltres per un dels membres de l'esmentada associació, la Conselleria no donarà l'esmentat suport econòmic. A més, la política de nomenaments d'Andreu López sembla discórrer per camins ben distints. Les competències d'Emili Soler i Pascual, al capdavant de la Comissaria de "Música 92", han estat fagocitades per Evangelina Rodríguez i Cuadros, directora general de Patrimoni Cultural. D'altra banda, el seu home de confiança, el seu "delfí", Luis Quirante i Santacruz, ha estat nomenat per al càrrec de l'IVAECM (Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música). Ambdós són persones "de teatre", defensors acèrrims de l'activitat teatral. I, com

el lector podrà suposar, els actuals pressupostos han capgirat la situació anterior, atorgant la primacia al teatre en detriment de la música i el "teatre líric". Continua, doncs, l'excessiva parcel·lació de la música a les institucions valencianes, agreujada ara pel transvasament pressupostari al prosceni teatral: d'una banda, l'Àrea de Música de l'IVAECM (la qual està al càrrec del Cor de València, feliçment mantingut); d'una altra, la Secció de Música de la Direcció General de Patrimoni Cultural, amb la seua dedicació a les nombroses bandes de música; i, finalment, el Palau de la Música de València, aquest pertanyent a l'Ajuntament de la ciutat.

Així, mentre la Conselleria prepara un Festival Internacional de Bandes de Música, l'òpera ha de romandre en l'oblit i la marginació. Una política amb un rerafons electoral, perquè el nombre de socis i músics relacionats amb les "societats musicals" (bandes de música), són prou superiors als hipotètics que podria reunir l'associació Òpera-València (aquesta, a més, d'abast local, enfront de les bandes, d'abast regional). Només podria dur-se a l'escena l'òpera *Maror* durant l'any present, aprofitant l'esdeveniment del centenari del naixement del compositor valencià Manuel Palau (Alfara del Patriarca, 4 de gener de 1893). Una representació que constituïria l'estrena absoluta, única incursió de Manuel Palau Boix dintre del gènere.

Entretant, els aficionats hem d'acontentar-nos amb les execucions operístiques al Palau de la Música, sempre en versió de concert, com ara l'excel·lent *Falstaff* verdian, el qual tingué lloc el propassat 27 de febrer, en què destacà de manera especial la figura del septuagenari Giuseppe Taddei. El baríton italià demostrà mantenir-se en un bon moment, tant des del punt de vista físic com pel que fa a l'estat de la seua veu, de *fiato* ben acurat, correcte pas de la veu, i l'ús modèlic del *falsetto*. Sense dubte, un dels millors *Falstaff* de la història cantora. Un trist premi de consolació per a un públic assedegat d'òpera. Les *Tosca*, *Lucia di Lammermoor* i d'altres que hi havia projectat l'associació Òpera-València hauran d'esperar fins l'any vinent..., o potser hem de patir encara més? Quan ciutats com Sabadell o Reus, de menor importància demogràfica, gaudeixen d'una temporada d'òpera estable, ací, a la València metropolitana, continuem sense tenir-ne. Una crua realitat, quasi "falstaffiana".

Concert poc conjuntat al Liceu

Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Solistes: Gundula Janowitz, Gerard i Lluís Claret. Director: Uwe Mund. Brahms: *Cant del Destí* i *Doble Concert per a violí i violoncel*. Wagner: *Wesendonck Lieder*.

per JOSEP CASANOVAS

Concert de programació perfecta, completa, per posar de manifest l'estat de rendiment dels esmentats solistes i el Cor del Gran Teatre quant al repertori simfònic. Concert, això no obstant, no exempt d'una certa, d'una marcada frustració. En general, unes lectures fredes, absents, de Mund. Va coincidir aquest concert amb uns antecedents de certa crisi interna amb aquest director, fet que sembla inquestionable que va fer-se patent en aquella fredor. En aquestes circumstàncies, només mancava que el Cor titular es mostrés en el *Cant del Destí* amb un clar desequilibri, sorollós però sense l'empastament necessari per a aquest Brahms sensible, dolç i dramàtic. Un programa com aquest cal que sigui muntat amb un major sentit de la transcendència i, per tant, tampoc no és admissible que el *Doble Concert* de Brahms es desenvolupés tot sencer com si es renunciés, d'antuvi, a la creació de qualsevol sentit de la interpretació, tal com —per la banda dels germans Claret— es fa sempre. Més d'una vegada l'hem escoltada, aquesta versió acurada i densa que fan del *Doble Concert*; però ara va ésser una duplicitat lamentable entre solistes i conjunt. Deixem per al final el retorn suggerent de Gundula Janowitz. En totes aquestes circumstàncies cal confessar que hi ha entre el públic una certa temença envers l'estat en què es trobi la soprano de torn ja "veterana" patent, sobretot, enfront d'una partitura difícil com són les *Cançons Wesendonck*. Tranquil·litat, no obstant, perquè la Janowitz manté els seus característics aguts diamantins i bona part de la veu. Conserva les qualitats substancials i també les seves manifestacions habituals, singularment aquella certa glaçada distinció. Distinció que és també distanciament, manca de comunicació amb el públic. Heus aquí un concert que podia haver estat memorable i restà en el pur tràmit, bé que els solistes eren i són estel·lars.

Un Trovatore no massa atractiu

per X. CASANOVAS-DANÉS

Il *Trovatore* de Verdi ha tornat al Liceu en una coproducció Zarzuela/València/Oviedo i ha provocat reaccions que anaven d'admiració per determinats intèrprets al rebuig per la migradesa de l'espectacle. Els dos directors van ser merescudament esbrancats. Lamberto Gardelli (que es presentava al Liceu) ho va ser per unes vacil·lacions inacceptables, per l'atenuació constant de l'orquestra i la morositat del *tempo*, massa complaent amb els cantants en detriment de l'impacte dramàtic. Només va encertar les escenes corals, molt ben cantades.

El director d'escena, el madrileny Horacio Rodríguez Aragón, per la carrincloneria infantil d'unes composicions plàstiques que semblaven talment d'un pessebre costumista, i per una nefasta direcció d'actors. El recurs sistemàtic de congelar l'acció als finals d'acte només funciona si l'acció ha tendit prèviament a aquest estatisme.

L'escenografia de Llorenç Corbella era ingènua, discreta i no gens innovadora, amb ciclorames llisos com a fons, un resultat plausible en els espais closos i una luminotècnia acurada, que era l'únic element digne de consideració. El vestuari de Pepe Rubió, un dels més horribles que s'han vist darrerament al Liceu, amb mancança absoluta de color a les escenes del Comte de Luna i vulgaritat cromàtica (fúcsia i granat adobats amb verd poma!) a les dels zíngars.

Entre els cantans, a destacar la prestació d'Aprile Millo, que, malgrat una veu ja deteriorada, canta amb entrega i serveix bé la força d'un personatge que té poc d'elegíac. El tenor Dennis O'Neill va estar vulgar, però va excel·lir en la mitja veu i en la bravura de la "Pira" exceptuant el sobreagut, al qual va accedir extenuat. La mezzo russa Nina Terentieva va demostrar un agut brillant, un mal recolzament dels greus i unes llicències en la línia de cant i en l'afinació que li van procurar alguna resposta airada dels sectors exigents. Vicenç Sardinero va cantar amb massa rigidesa i el baix Stefano Palatchi va tenir prou ocasió de lluir la bellesa del seu timbre vocal. Inacceptable fou la contribució d'alguns comprimaris, María Uriz, la primera. Pitjor no es pot cantar.

Dues passions de Bach desiguales

per X. C.-D.

Barcelona ha estat tradicionalment gasiva amb la *Passió segons sant Joan BWV 245* de J. S. Bach, però enguany n'ha gaudit per partida doble en programar-la la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música (el 30 de març) i Ibercamera (el 5 d'abril).

Amb una durada de dues hores, aquesta *Passió* és més curta que la de sant Mateu. Però la seva major assequibilitat, més que per la durada, és conseqüència d'un perfecte balanç entre la trama argumental narrada per l'evangelista (que fa progressar l'acció d'una forma més lineal que no la de la *Passió segons sant Mateu*) i la sèrie de corals i àries que s'hi entretéixeix com una garlanda de comentaris pietosos que distendeixen la dramàticitat. A més, algunes de les àries són tan esplèndides com les més conegudes de la "Grosse Passion".

En conjunt, la versió de la Fundació Orfeó-Palau ha estat més satisfactòria, malgrat un tenor pessim (Karl-Heinz Brandt), en la doble comesa d'evangelista i cantor. La va dirigir Pierre Cao, de forma meticulosa, a l'Orquestra i al Cor de Cambra del Palau, i va obtenir uns resultats globals molt convincents. Els baixos Philippe Huttenlocher (en les àries) i l'excel·lent Werner van Michelen (en el paper de Crist) van tenir unes actuacions memorables.

La corresponent a la temporada d'Ibercamera va ser encomanada al Cor i Orquestra Bach de Berlín, sota la batuta de Karl Hochreiter. La seva lectura em va semblar superficial i mancada d'idees, amb un nivell acceptable des del punt de vista *amateur*, satisfactori per a una parròquia, però insuficient al Palau. El seu discurs no va tenir cap mena d'èmfasi o d'orientació especial, ni barroquitzant, ni romàntic, ni recollit, ni grandios. Val a dir que el Cor i l'Orquestra Bach compleixen funcions litúrgiques en una església berlinesa i no pretenen ser res de l'altre món. Van sonar amb espessor, i l'orquestra amb ocasionals problemes d'afinació, i un baix continu que l'ancorava com un llast. També en aquesta ocasió van destacar els baixos entre els solistes: el jove bariton Ernst Schramm en les àries i Herbert Adami en el paper de Crist.



Eva León i Llorenç Reboud en una actuació el passat Nadal a l'Hospital de Sant Pau

Un "bravo" per a Eva León

per F. TAVERNA-BECH

Dins de la intensa i interessant activitat concertística que desenvolupa amb notori èxit de públic la Sala Cultural de Caja de Madrid, hi ha destacat darrerament el concert de la jove violinista canària Eva León.

El programa que, acompanyada per l'excel·lent pianista Llorenç Reboud, hi oferí va resultar absolutament adequat per calibrar les seves qualitats interpretatives, ja que al costat de dues obres de veritable pes musical, com són les *Sonates op. 12 núm. 1* de Beethoven i la *Tercera, op. 108*, de Brahms, s'hi inclouen dues pàgines de veritable exaltació virtuosística (*Introduction et Rondo Capriccioso* de Saint Saëns i la *Jota Navarra* de Sarasate).

A través d'aquest ventall d'obres ben diferenciades, Eva León va fer

gala d'un virtuosisme de magnífica escola per la seva seguretat i eficiència; la sonoritat que extreu del seu violí és rodona i molt expressiva, qualitat que s'adequa totalment al caràcter apassionat que Eva León imprimeix al seu discurs. Amb un acompanyament pianístic sempre flexible de Llorenç Reboud que permetia a la violinista mostrar el seu temperament, les obres que van obtenir la més remarcable interpretació van ser les de Saint Saëns i de Sarasate, mentre que, en les dues sonates esmentades, el mateix entusiasme per realitzar una labor comunicativa va produir una certa uniformitat en el joc de matisos. Amb tot, concerts realitzats amb aquest entusiasme i valentia són els que manquen en la nostra vida musical; fins a un cert punt, podríem dir, com a nota conclusiva, que Eva León té un esdevenidor brillant.

De nou el Cor Madrigal

per X. C.-D.

Des del 1981, després de trenta anys d'activitat, el Cor Madrigal va entrar en un silenci que ha durat una dècada. El seu fundador, Manuel Cabero, l'ha reconstituït al voltant d'Adelaida Amigó, que és l'únic element de continuïtat amb l'antiga formació, i de la jove Mireia Barrera, que codirigeix amb ell el nou Cor.

Després de mesos de preparació s'ha fet el concert de presentació, que inaugura la "segona època", celebrat el dia 2 d'abril, a l'església de Sta. Anna de Barcelona, una vetllada solemnitzada amb una estrena encarregada pel Cor, *L'aventura* de Josep Baucells sobre un text de Josep Palau i Fabre, que glossa la poesia homònima de Rimbaud i és una obra tan espectacular com difícil.

El programa va tenir dues parts diferenciades, amb música polifònica del Renaixement dirigida per Manuel Cabero, i obres de compositors catalans del nostre segle, concertada per Mireia Barrera. La primera part va estar dedicada als *Goigs de Nostra Dona*, als dos madrigals sobre textos d'Ausiàs March i a dos sobre textos anònims de l'occità Joan Brudieu (1520-1591), que va ser mestre de capella durant cinquanta anys a la Seu d'Urgell i un dels compositors catalans més importants de tots els temps. La interpretació va revelar l'exigència del nou Cor Madrigal, que sembla decantar-se cap a la bellesa sonora i la intel·ligibilitat.

Van seguir una transcripció de la *Cançó i dansa núm. 10* de Frederic Mompou, el tríptic *Parenostre* de Rafael Ferrer (dedicat al seu fill, que era cantaire a la primera etapa del Madrigal) i el recull *L'aire daurat* sobre poemes de Marià Manent (extrets de la lírica xinesa) del mestre Lamotte de Grignon, obres, totes, d'una gran bellesa emotiva que va estar enaltida per la precisió de la interpretació.

Alta tecnologia per als amants de la música

Els bons coneixedors
del món de l'Alta
Fidelitat saben el
significat de les
marques que CHEMISON
representa.

És aquest món que
entén la investigació
com un servei a la
sensibilitat.

Són els artesans
de l'electrònica.

És la música.

A&R CAMBRIDGE
BEARD
CASTLE
GLANZ
HELIUS
MERIDIAN
MICHELL
MONITOR AUDIO
PROAC
RAM
SONDEX
WALKER

Demani informació dels
nostres productes
d'Alta Fidelitat a

CHEMISON, S.A.

c. Bosch i Gimpera n.º 30
Tl. (93) 339 50 54
08034 BARCELONA

Sr. _____
Adreça _____
Població _____
C.P. _____

Enguany es compleixen uns aniversaris qualificats de dues de les figures més destacades de la música europea de la segona meitat del segle XIX.

Es tracta de dos creadors que, situats en latituds nòrdiques, configuren uns mons creatius bàsicament dissemblants encara que no exempts de matisos comuns. Entre ells, la immersió en un context genèric nacionalista, epigònic d'un instant romàntic que periclitava.

Tanmateix, els dos músics van fer front al seu moment històric des de premisses força distants. Grieg va ser el músic que es va inserir plenament en els moviments nacionalistes que irrompien arreu del continent amb gran força i que van suposar un nou enriquiment per a la creació musical.

Per la seva part, Txaikovski va contemplar el nacionalisme musical des d'una postura matisadament distant, recollint-ne aspectes específics, emprant-los sovint de forma mestrívola però no adoptant –ben altrament del que esdevingué amb Grieg– cap presa de posició massa compromesa.

Tots dos, des de llurs posicionaments, van bastir un opus d'una gran importància, molt personal també, que ha tingut el mèrit d'obtenir una molt important resposta per part del gran públic, especialment en el cas de Txaikovski.

Però aquesta divulgació tan acusada que ha tingut l'obra d'aquests compositors no ha servit perquè acabem de tenir un concepte massa aprofundit del seu valor. L'obra de

Grieg i de Txaikovski ens apareix com un vell amic amb qui hem mantingut una relació dilatada i còmoda, però tanmateix poc profunda. I un bon dia, de cop i volta, ho descobrim.

La música de

Grieg i Txaikovski, dos vells amics desconeguts

Txaikovski i de Grieg és molt més escoltada que no profundament coneguda. La nostra relació amb ella, tan gratificant en el pla immediat de la consideració, té el pecat de la seva manca d'aprofundiment. Amb aquest tema que proposem pretenem de cobrir aquest buit, oferint una visió supradadora dels tan nombrosos tòpics que, més que no definir, sovint ajuden a confondre l'autèntica imatge de la seva cabdal aportació a la història de la música.

Edvard Grieg, o el nacionalisme nòrdic refinat

per JOSEP CASANOVAS

Quan ens disposem a evocar la personalitat del compositor Edvard Grieg, aquesta se'ns mostra amb un interès singular, en especial per a la circumstància musical catalana. En una primera aproximació, cal considerar, sense possible discussió, que es tracta de l'exemple més destacat de tot el moviment nacionalista romàntic i això amb un valor paradigmàtic absolut. La primera i ja definitiva concepció nacionalista que sorgeix en el panorama europeu a la segona meitat del segle darrer serà, efectivament, aquesta del compositor noruec, no tant per la seva referència immediata a l'estricta realitat musical del seu país com per la proclamació que fa, en general, del fet musical popular, en totes les seves implicacions i conseqüències envers el fet musical en general al tombant del segle. És, per tant, en aquest aspecte que Grieg arriba en l'instant precís també a la Catalunya de la Renaixença com el gran model a seguir. Tot allò que descobriren els nostres creadors finiseculars es trobarà exactament prefigurat en la persona del noruec, tant per la presència d'unes circumstàncies culturals, ideològiques i polítiques de tots ben conegudes com, fins i tot, per encarnar personalment un tipus humà totalment afí al dels nostres músics. Àdhuc en les pròpies limitacions els nostres compatriotes s'assemblaren a Grieg, a canvi de la destacada excel·lència en camps com els del *lied* o la peça pianística.

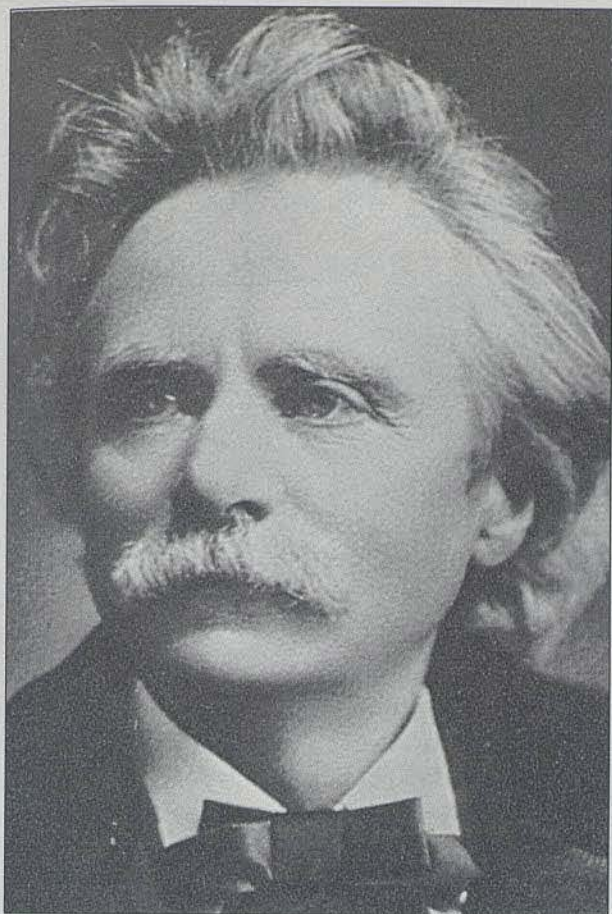
Edvard Grieg neix a Bergen fa cent cinquanta anys, el 15 de juny de 1843, i mor a la mateixa ciutat noruega el 4 de setembre de 1907. Pertany, per tant, a la mateixa generació que el nostre Felip Pedrell (n. 1841). Fill d'una família burgesa i culta, la seva mare és una bona pianista que aviat l'inicia en les lliçons de l'instrument. Així recomençarà, una vegada més, la vella història del jove músic romàntic, ben dotat per al piano, amb unes primeres composicions intuïtives i la decisió, als quinze anys, d'esdevenir pianista, seguint els consells del "Paganini" noruec Ole Bull. El conservatori escollit serà, en aquest cas, l'obligat de Leipzig, amb tots els avantatges d'una vida musical intensa i el llast d'una formació acadèmica pesadament germànica. Amb tot, fa estudis sòlids amb Moscheles i Reinecke. De tot plegat, en restarà un bon pianista d'ofici i un enamorat vitalici de l'obra de Robert Schumann. A la Gewandhaus, hi escoltarà Clara i per primera vegada el *Tannhäuser*. Per altra banda, els estudis acaben prematurament a causa d'una

pleuresia que el deixarà delicat per sempre més. Retorna per un curt temps a Bergen, on intentarà fer-se conèixer, però l'any següent, 1863, passarà a residir a Copenhaguen per treballar ara sota la direcció de Niels Gade. Aquest era el cap de l'escola romàntica a Dinamarca; però, per altra banda, era també procedent de la mateixa escola de Leipzig i, per tant, servant la màxima fidelitat a les figures de Schumann i Mendelssohn.

En realitat, d'aquest període no sorgeix per a Grieg més que un fet negatiu: l'intent frustrat de compondre una simfonia que, mancada d'experiència, restarà inèdita, llevat d'un arranjament pianístic parcial posterior. En l'aspecte positiu hi haurà més aviat el contacte amb la vida cultural danesa i la coneixença de la seva cosina Nina Hagerup, amb la qual no tardarà a casar-se i que serà una companya ideal com a excel·lent cantant que fou. I tot parlant de cançons, sorgiran precisament en aquest camp les primeres obres de Grieg amb un caire d'originalitat. Només el retorn estable a la pàtria, a la Cristiania (Oslo), el fa penetrar en el corrent musical autòcton autèntic i descobrir el genuí nacionalisme sonor escandinau, de moment encara no del tot noruec. Segueixen uns primers recitals amb remarcable projecció el 1866 amb l'estrena de les *Sonates op. 7* per al piano i *op. 8* per al violí, la primera de la sèrie de tres que dedicarà a aquest instrument. Serà també l'etapa de contactes amb el compositor noruec Richard Rordraak, com a conseqüència dels quals començarà per fi a experimentar amb valors musicològics autòctons de veritat, sobretot, per ara, els rítmics. Ambdós, entre altres, funden una societat per a la promoció de la música noruega que s'anomenarà Euterpe, curiosíssima coincidència amb les Societats Euterpenenses, absolutament coetànies, del nostre Clavé.

L'any següent, 1867, fou el del seu matrimoni amb Nina, de la *Segona Sonata per a violí* i la primera col·lecció de *Peces líriques* per al piano (op. 12), juntament amb els primers *Lieder*, en especial sobre textos de H. C. Andersen. S'inicien també les trobades amb Ibsen i Bjornson. Sorgeix per fi (1868) el prodigi del *Concert per a piano*, que causarà l'admiració de Liszt. Amb la seva ajuda podrà emprendre una important gira i més tard també residir un temps a Roma.

Els anys setanta seran d'intensa producció de cantates i d'un primer assaig en el camp de la música d'escena, aquell gènere característic romàntic i generador de tantes suites simfòniques, tal com ho



faran després les partitures de ballet i, encara després, les cinematogràfiques, ja en el nostre segle. En aquest aspecte, i d'aquell instant, es tracta d'una de les partitures que encara podem escoltar sovint de Grieg, la de *Sigurd Jorsalfar* sobre l'obra homònima de Bjornson. Aquest mateix escriptor trameté a Grieg el text d'unes escenes per a la que havia de ser una òpera titulada *Olav Trygvason*, que restà limitada a aquests fragments, ultimats el 1873.

Però aquesta experiència en la música escènica va concretar-se en la col·laboració decisiva que tingué amb Ibsen en el famós *Peer Gynt*. Les escenes sobre aquesta obra, l'ocuparen gairebé dos anys; però, justament amb el *Concert per a piano*, han constituït la faceta més popular i divulgada del compositor. Seguiran un parell d'anys d'esterilitat, de viatges i d'experiències amb el *Ring* wagnerià a Bayreuth. La dècada dels vuitanta comportarà el projecte no realitzat d'un segon concert per a piano, la *Sonata per a violoncel op. 36*, la segona sèrie de *Peces líriques* i la *Suite Holberg*. Durant els darrers vint anys de la seva existència segueix un ritme regular de vida; passa primaveres i estius a la residència de Bergen i dedica la resta de l'any a gires europees. Aquest fet causarà que, sense abdicar en absolut de la seva concepció nacionalista bàsica, la seva tècnica entri en una fase decisiva, en què els mitjans van experimentant algunes influències inevitables. Més que petjades wagnerianes, es parlarà sobretot de primers brots d'impressionisme. El segon període nacionalista sembla obrir-se decididament al segle

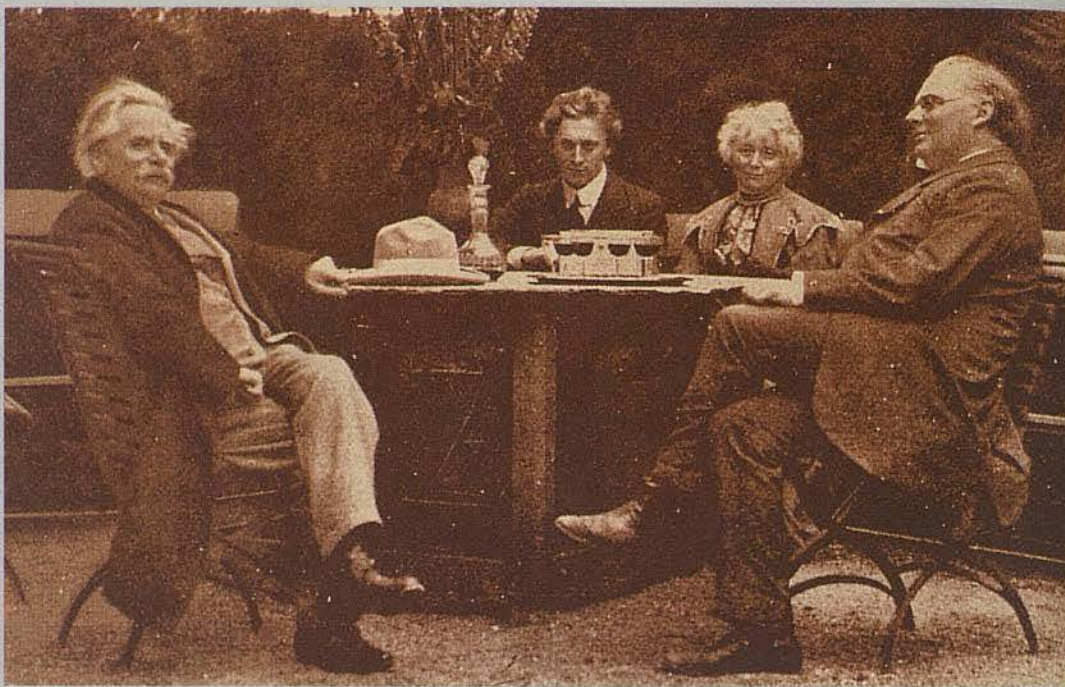
XX. Íntimament, no ha canviat; però l'ofici de compositor es va alambinant de manera progressiva. Els vells impactes de l'escola de Leipzig gairebé s'han esvaït del tot i els mateixos elements populars van fent-se més intencionats gràcies a cromatismes i ritmes punyents. Però serà sobretot en aquests darrers anys el fet harmònic el que es farà més viu, fins a assolir un color característic i personal molt proper ja a aquell impressionisme esmentat.

Però la dolència pulmonar crònica que des de la joventut s'havia instal·lat en el seu organisme no cessava de manifestar-se; i així, a la fi de l'estiu de 1907, s'extingia a la seva residència la vida del compositor. La seva darrera obra, inscrita ja en el nostre segle, foren els *Quatre Salms op. 74* per a baríton solista i cor mixt.

L'ideal del compositor nacionalista-romàntic sorgeix en Grieg, per tant, d'una manera exemplar en tots els sentits, perquè des de l'instant en què es proposa aquesta tasca és conscient també que cal allunyar-se del fresc sonor grandiloqüent i de l'estereotip. Això, vist ja així en ple segle XIX, d'antuvi, té un mèrit extraordinari. Ell creà una escola nacional, de base fortament autòctona, però ho féu sense defugir el nivell històric de la tècnica i les formes musicals del seu temps. No va ésser menys d'allò que, passades unes dècades, seria un Bartók, en la seva respectiva circumstància. Ell mateix ho expressa molt bé: "Només amb ell (Nordraak) vaig conèixer els cants del poble noruec i la meua pròpia natura. Ens vam conjurar contra l'"escandinavisme" de Gade, mendelssohnià, aigualit, i van prendre amb il·lusió el nou camí en què es troba avui l'escola nòrdica". I resulta curiós que, de les grans obres simfònico-corals de Gade, no en resti actualment pràcticament res, mentre que les produccions de caire íntim de Grieg continuïn inserides en el repertori. Segurament fou un cas de presa de consciència de les pròpies limitacions, després dels anys, sortosament breus, de Leipzig. La seva tècnica serà suficient per bastir una producció de caire íntim i, per tant, substancial. "Jo mai no vaig voler crear grans catedrals, com ho feren Bach o Beethoven, sinó edificar simples cases en què la gent visqués feliç i apaciblement. Quant a estil i forma, he restat un alemany romàntic de l'escola de Schumann, però també he creat en el ric marc de la cançó popular del meu país i he intentat de crear un art nacional per mitjà d'aquella emanació encara no investigada de l'esperit popular nòrdic".

Aquesta devoció i fidelitat schumannianes es manifesten directament en la forma característica del compositor. Rarament, en el *Concert per a piano*, traspasarà els límits de les breus estructures de la peça íntima, de saló, que esmentava. Fins a deu quaderns de *Peces líriques*, *Humoresques*, *Quadres de la vida popular* es mouen inexorablement en el marc de les formes més senzilles de dues frases

Edvard Grieg
(esquerra) a la
casa de camp a
Troldhaugen
(1907, poc abans
de morir), amb dos
amics i la seva
esposa Nina.



alternades, com a màxim, amb lleugeres variacions. Però l'encís romàntic hi és sempre present, amb la classe del gran compositor exigent i senyor. El *Concert per a piano* és, naturalment, tot un món a part perquè es una de les poques obres de joventut de Grieg que rendeixen tribut a una possible gran forma. Fou potser el concert més divulgat durant un cert nombre d'anys fins a la primera dècada del segle present. Potser el posterior descens en popularitat es degui precisament a la manca d'un real interès formal quant als desenvolupaments, ja que —de fet— es tracta d'una juxtaposició rapsòdica de petits nuclis subordinats. Però el conjunt és bell, espectacular i agradable i mostra, respecte de la majoria de concerts romàntics, la superior qualitat d'una orquestració brillant i frapant.

Els *Lieder* foren, per descomptat, una labor primordial per a un compositor d'aquesta filiació. Nacionalisme sonor equival, inqüestionablement, a recerca i fixació del cançoner autòcton. Aquí és també on intervé com a protagonista exclusiva l'esposa, Nina, a la qual estan dedicats tots els més de 140 *Lieder* del catàleg. També desenvolupats en forma estròfica i escassament dotats d'artificis innecessaris, solen referir-se a delicades vivències líriques o a algunes temàtiques de tipus llegendari o, fins i tot, heroic. Sobretot cap a les darreres obres, aquesta producció esdevé també transcendent i cal anotar-hi també la creació de literals atmosferes impressionistes, d'un refinament propi dels millors genis del darrer romanticisme.

Decisiva per al repertori de música de cambra són les seves sonates per a violí i per a violoncel. La darrera és de repertori assegurat com a conseqüència de l'escàs interès tributat durant el romanticisme a aquest instrument com a solista; però les tres per a violí no són menys apreciades i ben executades sovint, també per

la seva vàlua intrínseca. Les dues primeres pertanyen a un primer període de joventut, 1865 i 1867, sense massa problemàtica formal però amb un interès melòdic, harmònic i rítmic, mentre que la tercera és contemporània del *Quartet per a cordes* i, per tant, revela una presa de consciència de la profunditat de la problemàtica composicional.

El *Quartet en sol menor* op. 27 (1877-88) mostra una singularitat atribuïble a influència wagneriana, ja que es construeix en gran part per procediment motívic a partir del nucli inicial del primer moviment. El retrobarem en el darrer moviment en forma invertida, així com també en la gènesi d'altres temes. Lamentablement, un segon quartet restà inacabat, ja que els dos moviments que foren completats són d'un interès més que remarcable.

Cal esmentar en darrer terme les partitures més conegudes, al marge dels esmentats *Concert* i la *Suite Sigurd Jorsalfar*. Es tracta, bàsicament, de les *Suites Holberg* i les de *Peer Gynt*. La primera fou creada com a opus 40 per celebrar el 200 aniversari del naixement del dramaturg nòrdic Ludwig Holberg. És una suite en cinc moviments elaborats en un estil antic presumiblement del darrer barroc contemporani de l'escriptor (1684-1765). Cal remarcar, una vegada més, de quina forma preludi, sarabanda, gavota, ària i rigodó, poden gaudir ensem amb un confortable estil "antic" i de l'atmosfera més típica del compositor. Però l'obra permanent de Grieg deuen ésser les dues suites sobre aquell *Peer Gynt* d'Ibsen. Pàgines com la "Mort d'Ase", la "Dansa d'Anitra" o la "Cançó de Solveig" integren aquestes vuit escenes immortals d'un tipus de música amable, sense complicacions —l'intraduïble *Unterhaltungsmusik* dels alemanys— que romandrà exemple immarcescible d'aquesta parcel·la del repertori.

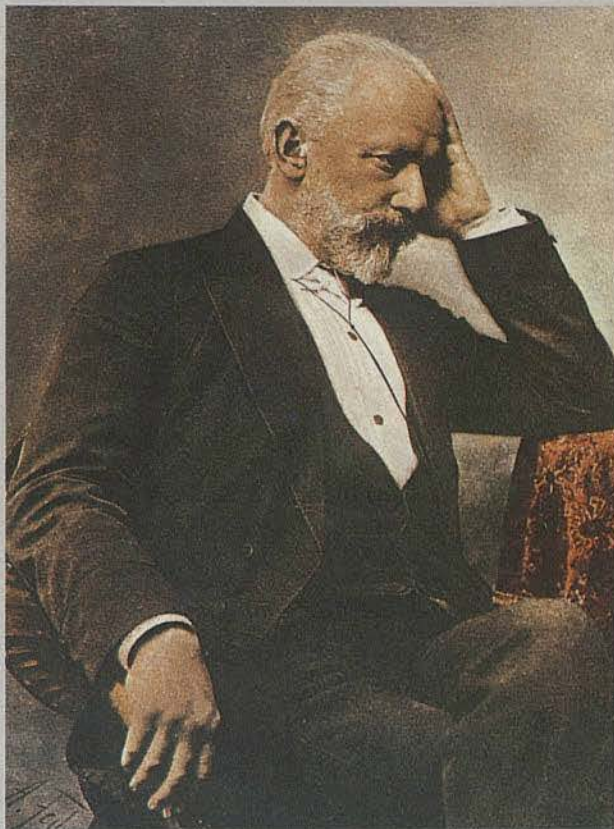
Piotr Ilitx Txaiovski, molt programat i molt desconegut

per JESÚS GARCIA-PÉREZ

Als cent anys de la seva mort, Txaiovski continua essent un dels compositors més discutits i, alhora, més prodigats en els programes. Aquesta aparent contradicció té arrels evidents: la seva música, reflex de la seva psicologia especial i torturada, dibuixa amb facilitat estats d'ànim comuns a l'esperit de tots els homes i això la fa assequible a tothom. Ella reflecteix com poques el sentimentalisme latent en el subconscient humà i la fa, en certa manera, representativa de quelcom de comú als esperits cultivats i als vulgars. El seu lirisme subjacent l'acosta als cors sensibles, però la seva qualitat és suficient per atreure la intel·lectualitat d'altres més exigents. Tot plegat fa que Txaiovski resulti imprescindible a l'hora d'estudiar el paper fonamental que la música juga sobre la consciència dels afeccionats.

Hem parlat de la popularitat de la seva música, però en realitat només unes poques obres ho són, de populars, fenomen comú a molts altres compositors. Les tres darreres simfonies, els tres grans ballets, dues de les seves òperes, un parell d'obertures i obres simfòniques, potser el *Trio en la menor*, el *Concert per a violí* i el *Primer Concert per a piano*, i prou. La resta de simfonies, d'òperes i de música de cambra, les petites meravelles per a piano, sonata inclosa, les cançons i obres corals, són pràcticament desconegudes del públic i és d'esperar que l'avinentesa del centenari promogui la interpretació de moltes d'elles per tal que un compositor important com ell rebi finalment el tracte que mereix; i que es modifiqui d'un cop per sempre un concepte erroni i estereotipat que ha estat encunyat per una tradició basada en la repetició d'uns quants títols i en un ignorat coneixement —valgui la paradoxa— d'una de les personalitats més interessants del romanticisme musical.

Quan, abans de la meitat del segle XX, se'ns inundava, als concerts, de *Quartets*, *Cinquenes* i *Sisenes simfonies* de Txaiovski, mentre encara no havia arribat la invasió de les de Brahms i menys la posterior de les de Mahler, no hi ha dubte que l'arrel era visceral, interna, un xic carrinclona. Hi ha, és cert, un esnobisme de les sensacions —tradicional en els públics britànics, allà on se situa el clímax de la popularitat d'aquestes obres—; però si Txaiovski té una qualitat, és la d'ésser sincer amb si ma-



teix, i no podem negar l'autenticitat dels sentiments íntims que la seva música ens provoca, deixant de banda esnobismes i modes. Aleshores, la veritable raó de la reacció posterior contra la pretesa vulgaritat de les seves obres, hem de cercar-la en una mena d'avergonyiment dels nostres sentiments —més aviat, de les nostres sensacions—, com si el fet de sentir davant d'aquesta música reaccions primàries que alliberen els nostres impulsos ocults ens hagués de fer experimentar aquesta vergonya; com si això fos més propi de persones inferiors, no cultivades, en comptes del que ens pensem que ha de ser l'oïdor d'un concert. I en tot això, sí que s'hi pot trobar —sense esforç— molt d'esnobisme i molta hipocresia, per no parlar d'incomprensió i d'ignorància de la veritable naturalesa humana.

Hi ha més: el valor enorme de la música en si mateixa, independentment de les motivacions que causaren la seva creació, del temperament específic del compositor i de la forma com l'oïdor actual aborda el missatge intern que conté. Sense parlar de mestratge tècnic, d'ofici ni d'inspiració, pràcticament sempre presents, moltes de les pàgines txaiovskianes entren de ple en el terreny del geni pel seu pur valor musical. Recordem-ne algunes, i ben diverses: la dansa àrab de *El trencanous*, amb les sextes ondulants, els pedals de l'oboè i del corn anglès; la dansa xinesa del mateix ballet, meravella d'instrumentació i de caràcter; la melodia del temps lent del *Concert per a violí*, serena i *cantabile*; l'ària de *Evgueni Oneguín* en la qual Lenski canta el pressentiment de la mort propera; el fragment "più lento" del primer moviment de la *Quarta*



Txaikovski als 22 anys d'edat

Simfonia, un dels més sensibles de tota la música; el celestial cor "a cappella", "L'aparició de Crist ressuscitat" a les *Vespres*; la inspiradíssima melodia del temps lent de la *Cinquena Simfonia*, amb les alternances dialogants de trompa, oboè i clarinet; el vibrant i tens inici –i final– de la *Serenata per a cordes*; el tema del darrer temps de la *Patètica*, amb el seu punyent lament que esquinça com pocs les entranyes... Val més aturar-nos, perquè en trobaríem dotzenes d'exemples.

És per això que parlem d'incomprensió. Per bé que sigui fàcil trobar raons, i n'hem assenyalades algunes, la impopularitat de Txaikovski no sembla estar d'acord amb el valor real de la seva música, i resulta, per tant, injusta.

Les diferents formes d'escoltar música

W. J. Turner, un dels millors escriptors musicals britànics, gran biògraf de Berlioz, de Mozart i de Gluck, transmet en un dels seus llibres les idees sobre la forma d'escoltar música d'un pretès doctor anglès afeccionat, amb un regust de personatge inventat per responsabilitzar-lo de les pròpies opinions de l'autor, dins del més pur estil dels clàssics quan pretenen disfressar una obra pròpia com a trans-

cripció d'un manuscrit descobert en una biblioteca.

Segons Turner, doncs, hi ha cinc maneres diferents d'escoltar música. Primera, per les coses que ens fa imaginar; segona, per les sensacions que ens fa experimentar la seva audició; tercera (la que s'anomena música descriptiva), per les imatges que suggereix; quarta, pel plaer de comprovar la seva tècnica constructiva; i cinquena, per un plaer pur, estrictament musical, independent de sensacions i d'imatges concomitans, i que Turner declara impossible d'explicar a aquells que no són capaços d'experimentar-lo. Turner afegeix que aquesta darrera forma d'escoltar música és la "superior", que la recerca de sensacions i d'imatges suggerides són les més "inferiors"; en canvi, la funció descriptiva i la satisfacció deguda al coneixement de la tècnica musical per part de l'oïdor, són formes específiques no classificables. Afegeix que la música es pot escoltar de diverses d'aquestes formes, i que en té la prova, ja que ell mateix és capaç de sentir-la de les cinc, a voluntat.

L'anàlisi és força interessant, i crec que es podria continuar cercant de relacionar-la amb el tipus de música que s'escolta, deixant de banda l'omnipresent possibilitat d'examen tècnic i descomptant les obres deliberadament descriptives. Em refereixo, especialment, a la intervenció, en el plaer que ens pot proporcionar escoltar música, dels sentiments que desperta en nosaltres, de les imatges extramusicals –les psicològiques incloses– que acompanyen l'escolta i aquest plaer pur sobre el qual suposaré el lector tan assabentat com Turner, o com jo mateix.

En aquest sentit, es difícil de pretendre que el "Scherzo" del *Quartet op. 131* de Beethoven es pugui escoltar per altra via que no sigui la de la música pura, i que l'*Obertura 1812* de Txaikovski per altra que no sigui la de les imatges que suggereix. És diferent, per exemple, la *Francesca da Rimini* del mateix Txaikovski, on, a part les imatges inspiradores de Dante i de Doré, sempre presents, hi ha un rerafons dramàtic que evoca sentiments. Però crec que el valor purament musical d'aquesta magnífica peça és més que suficient per sobreposar-se a les imatges i als sentiments provocats en l'oïdor, i que la possibilitat de sentir l'obra –des d'aquest punt– no depèn ja de la música en si, sinó de la posició assumida prèviament pel receptor.

Jo recomanaria a tothom que deixi de banda la pretesa superficialitat sensiblera de la música de Txaikovski, tesi acumulada durant anys i propiciada pel caràcter sentimental i romàntic del compositor i per les seves circumstàncies vitals, i que tractés, simplement, de sentir allò que li serveixen, sense prejudicis ni clixés prefabricats. Hem de reconèixer, però, que els intèrprets haurien de ser els primers a seguir el mateix consell quan fan el corresponent servei, perquè la major part de les execucions d'aquesta música es ressenten dels mateixos defectes.

El pessimisme de Txaikovski

La vida de Piotr Ilitx ve a ser un exemple freudià quasi perfecte. L'amor incontrolat per la seva mare, l'afecte equívoc per la seva dida, l'encara més equívoca relació amb la senyora von Meck, la seva homosexualitat, considerada poc menys que com un defecte essencial dins la societat en què visqué, el fictici matrimoni amb l'admiradora nimfomana i desequilibrada, l'enigma de la seva mort, han estat discutits darrerament amb un tal luxe de detalls que justifiquen qualsevol tipus de complexos.

Però, malgrat que en certa manera l'obra d'un artista reflecteix la seva experiència vital, treure la conclusió d'un pessimisme immanent en la música de Txaikovski, conseqüència de les vicissituds existencials, em sembla prematur i poc encertat. La melangia latent i patent en els dos temps extrems de la *Patètica* ha alimentat la llegenda amb facilitat. Però ell no era pessimista, sinó realista davant la vida tal i com se li presentava. Això sí, la seva reacció depenia sobretot del seu caràcter romàntic i del seu acusat sentit tràgic de l'existència.

És aquest sentit tràgic el que s'ha volgut confondre amb pessimisme. Un sentit tràgic perfectament

palès en la nombrosa correspondència, en especial amb la senyora von Meck i amb el seu germà i confident, Modest. El mateix sentit tràgic que converteix Txaikovski, sobretot, en compositor d'òperes i que fa que, fins i tot en el camp simfònic o en la música per a ballet el cant líric estigui sempre en primer pla i en sigui l'element primordial.

Per acabar, no voldria que aquestes breus reflexions sobre la personalitat del gran músic rus fossin interpretades com un reflex de preferències partidistes. Potser la seva obra, globalment considerada, no és —com passa per exemple també amb Wagner, per raons ben diverses— de les més importants, comparada amb les d'un Bach, un Mozart o un Beethoven, però sí que hi ha tanta música de qualitat superior com per justificar l'intent de situar-la per sobre d'una reputació immerescuda i, sobretot, no basada en els mèrits reals del compositor, sinó més aviat en els defectes dels qui jutgen.

En realitat, a molts no els agrada veure traslladats a l'art aquells sentiments interns propis que, tot i afalagant-nos, ens fan sentir poc amos de nosaltres mateixos. I és per això que la música de Txaikovski els fa sentir, quan s'hi entreguen, una mica nus davant d'ells i davant altri.

INFORMÀTICA MUSICAL CURSOS D'ESTIU 1 9 9 3

- **Música assistida per ordinador**
- **Notació musical Finale**
- **Software educatiu musical**

Organitza:

ESCOLA DE PEDAGOGIA MUSICAL/Mètode Ireneu Segarra

C/ Portal Nou, 13 - 08221 - TERRASSA

Tel. (93) 783 79 72 - Fax. (93) 784 05 00

Col·labora:

microgestió



AppleCentre™ Tarragona

C/ Apodaca, 5
Tel. (977) 24 02 10
Fax (977) 24 15 08

AppleCentre™ Lesseps

AppleCentre™ Gran Vía

AppleCentre™ Lleida

microeducació
Distribuidor Educatiu Autoritzat

Roland
Electrònics de España, S.A.

CURSOS MUSICALS D'ESTIU I TARDOR A CATALUNYA

BARCELONA

XXI Curs d'Estiu de Pedagogia Musical
30 juny-8 juliol (93-217 18 94)

«Recursos Musicals» per a Músics no
Especialistes i Cursos de Pedagogia
Musical per a Especialistes de Música a
l'Educació Infantil i Primària.
Mètode Ireneu Segarra
2-9 juliol (93-783 79 72)

Curs Intensiu del Programa de
Notació Musical «Finale»
2-9 juliol (93-783 79 72)

Curs de Música Assistida per a Ordinador i
Curs de «Software» Educatiu Musical
2-9 juliol (93-783 79 72)

VII Curs Internacional d'Estiu de Flauta
Traversera i Música de Cambra
2-12 juliol (93-203 32 88)

Formació Jazzística Vocal,
Músiques Llatines, Flamenc,
Comborock, Aprendre la Rumba
4-23 juliol (93-329 57 04)

Curs d'Estiu del Mètode Aberastury
5-9 juliol (93-218 92 64)

IX Curs Internacional d'Estiu «Cos i Música»
5-16 juliol (93-232 96 67)

Curs d'Estiu '93 i Curs de
Reciclatge per a Músics
5-16 juliol (93-211 10 62)

Stage Big Band
5-16 juliol (93-211 10 62)

Juliol Intensiu
5-22 juliol (93-329 57 04)

Campus Musical per a Nens
5-6 juliol i 19-31 juliol (93-211 10 62)

XVIII Curs de Composició i
Música Electroacústica
5-23 juliol (93-329 19 08)

Setmana de la Guitarra
«Ciutat de Barcelona»
12-18 juliol (93-301 55 29)

«Film Scoring» Música i Imatge
12-17 juliol (93-211 10 62)

«Midistiu»
12-18 juliol (93-211 10 62)

Curs d'Educació Musical Willems
30 agost-4 setembre (93-217 18 94)

XXIII Cursos Internacionals
d'Interpretació Musical
25 octubre-6 desembre (93-215 42 27)

CALDES DE MONTBUÍ
Colònies Musicals «Estiu'93»
2-10 juliol (93-865 34 96)

CERVERA

XII Curs Internacional de Música
«Càtedra Emili Pujol»
1-12 agost (973-53 11 02)

COLERA

XLIII Curs Internacional de
Cant i Interpretació
29 agost-5 setembre (973-26 19 83)

GIRONA

X Curs Internacional
d'Interpretació Musical
12-31 juliol (972-41 94 22)

GRANOLLERS

L'Estudi a l'Estiu
1-30 juliol (93-849 82 74)

IGUALADA

Curs Musical d'Estiu
12-18 juliol (93-804 56 56)

III Curs de Formació
Orquestral i Instrumental
24-29 agost (972-50 64 30/53 54 39)

LLANÇÀ

XII Curs Internacional de Música
7-17 juliol (972-38 01 81/38 08 55)

LLEIDA

VIII Curs de Pedagogia Musical
«Zoltan Kodaly»
28 juny-10 juliol (973-26 19 83)

XXX Curs Internacional de Música
4-29 agost (973-26 19 83)

MONTBLANC/ TORREDEMBARRA

XIV Curs Internacional d'Interpretació
de Música Ibèrica Antiga per a Orgue
20-29 juliol (977-77 37 99)

MONTSERRAT

Trobades d'Animadors de Cant
per a la Litúrgia
19 juliol-21 agost (93-835 02 51)

RIPOLL

V Curs d'Interpretació Musical
15-25 juliol (972-70 23 51)

SANT CUGAT DEL VALLÈS

VII Colònies Musicals
5-17 juliol (93-675 11 94)

XXII Curs Internacional de Guitarra
«José Luís Lopátegui»
20-30 juliol (93-207 40 22)

V Seminari de Tècnica i
Interpretació Pianística
19-25 agost (93-675 11 94)

SANT FELIU DE GUÍXOLS

V Curs d'Estiu «l'Orquestra des de Dins»
15-30 juliol (93-218 92 64)

V Curs Internacional de Guitarra
«Manuel Barrueco»
5-13 agost (972-82 01 59)

SANT JULIÀ DE VILATORÇA

IX Curs de Música per a
Infants i Joves Intèrprets
27 juny-10 juliol (93-207 58 18)

SANT MIQUEL DE CAMPMAJOR

IV Curs Juvenil de Música de Cambra
28 agost-5 setembre (972-21 32 62)

SANTES CREUS

XVI Curs Internacional de Cant Gregorià
«Michel Levron»
30 juliol-8 agost (977-63 83 28/23 34 12)

LA SEU D'URGELL

XIII Curs de Música Antiga a
Catalunya i Andorra
15-22 agost (93-412 56 40)

SITGES

III Curs de Música del Segle XX
6-10 setembre (93-894 88 03)

SORT

III Jornades Musicals d'Estiu
per a Nens i Joves
3-11 juliol (93-416 01 20)

TÍRVIA

Cantarelles Musicals d'Estiu
4 juliol-22 agost (973-27 08 35)

TORREBONICA

Stage Internacional de Música de Cambra
23 agost-5 setembre (93-458 89 07)

TORROELLA DE MONTGRÍ

Curs Europeu de Piano
12-19 juliol (972-75 83 96)

Curs de Cant
5-11 agost (972-75 83 96)

Curs de Tècnica i Interpretació Musical
15-28 agost (972-75 83 96)

VIC

XIII Curs Internacional de Música
30 juny-12 juliol (93-207 58 18)

XIII Seminari Internacional de Jazz
27 setembre-2 octubre (93-329 57 04)

VILA-SECA

XVII Curs Internacional de Música
1-11 juliol (977-39 23 68/39 24 84)

II Curs Internacional de Piano
12-20 juliol (977-39 23 68/39 24 84)



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

DALMAU GONZÁLEZ

Gran professional i profund amant de la música



Dalmau González no solament és un dels tenors lleugers més prestigiosos del món, sinó també una persona d'unes virtuts humanes excepcionals. La seva trajectòria, entranyablement insòlita i la seva vocació

musical genuïna, al marge de les facultats naturals que l'han portat a la condició de figura universal, fan d'aquest artista un cas a part en el context dels grans noms de la lírica.

per JAUME COMELLAS

Darrera de quasi tota gran figura de l'art hi ha una història personal singular. No coneix ningú que hagi arribat a un lloc de privilegi a través d'un recorregut anodí, vulgar o simplement "normal". L'excepcionalitat del procés mena a la del destí. O potser a l'inrevés; el destí marca el camí. Tant li fa, o, si més no, poc importa. Dalmau González, tenor que ha protagonitzat esdeveniments d'una importància tan

extraordinària com la reposició al festival de Pesaro de *Il viaggio a Reims* de Rossini juntament amb un repartiment format totalment per "monstres" i dirigit ni més ni menys que per Claudio Abbado; que ha estat dirigit en concert, representacions i enregistraments per noms com Carlo Maria Giulini i Richard Bonynge, i que ha actuat als teatres d'òpera més importants del món, era un treballador més del Metro barceloní i pare de família, ben lluny de tot allò que li "vindria al damunt" al cap de poc temps.

Situo aquestes referències que em semblen prou explícites i que entre moltes d'altres aniran sorgint al llarg de la transcripció de dues hores llargues de gratíssima conversa. Perquè virtut sobre virtut, Dalmau González té la d'un tracte enormement cordial, afable i planer que fa de la relació amb ell un exercici absolutament gratificant.

Nascut a Olot, on el seu pare estava destinat com a guàrdia civil, després va passar a Amer i als deu anys la família es va traslladar a Girona, on el nen va formar

part, com a soprano, d'una escolania, després d'una selecció prèvia. Aquest fet resultaria prematori d'una parcel·la de la seva història artística —la coral—, que ha jugat un paper molt important. I així, ja d'entrada assenyala:

— Jo havia cantat a la Capella Clàssica Polifònica.

És com una fiblada que ens agafa de contrapeu malgrat que sabíem alguna cosa del seu història coral. I tot seguit afegeix:

— Feia classes als Jesuïtes del carrer de Casp. I cantava als cors de l'Àngel Colomer, al Laudate i també a l'Orfeó Mestre Nicolau i ajudava l'Àngel Colomer en el cor dels treballadors de Montserrat, els dimecres assajàvem i els diumenges concert. Quan el mestre Colomer no podia anar-hi, el substituïa jo. Hi havia els seus fills, el Jordi, l'Enric, l'Edmon. A mi m'agraden molt els cors.

Certament, jo encara no he reaccionat de la sorpresa d'aquesta manifestació de profunda vinculació i estima envers el món coral, quan encara hi afegeix:

— I jo mateix tenia el meu cor. Era l'Orfeó Mare Nostrum de les Cases del Congrés, on vivia. Aleshores hi havia allò de les associacions de veïns, que eren molt útils per donar vida al barri. Tenien teatre, ballet, orfeó, escacs, ping-pong. És ara que la gent sembla que no sap què fer. Jo mateix feia les còpies de les partitures i ho feia tot. Ens bellugàvem sense pressupost. Jo em relacionava amb l'Àngel Colomer i l'ajudava i ell m'ajudava a mi, fent-me de mestre. L'afició suplia la tècnica. I tanmateix tampoc érem el cor més dolent del món.

Ha dit això i ell mateix ha rigut de gust l'afirmació. I en aquest discurs monotemàtic, per altra part tan entranyable i afectiu, suma arguments:

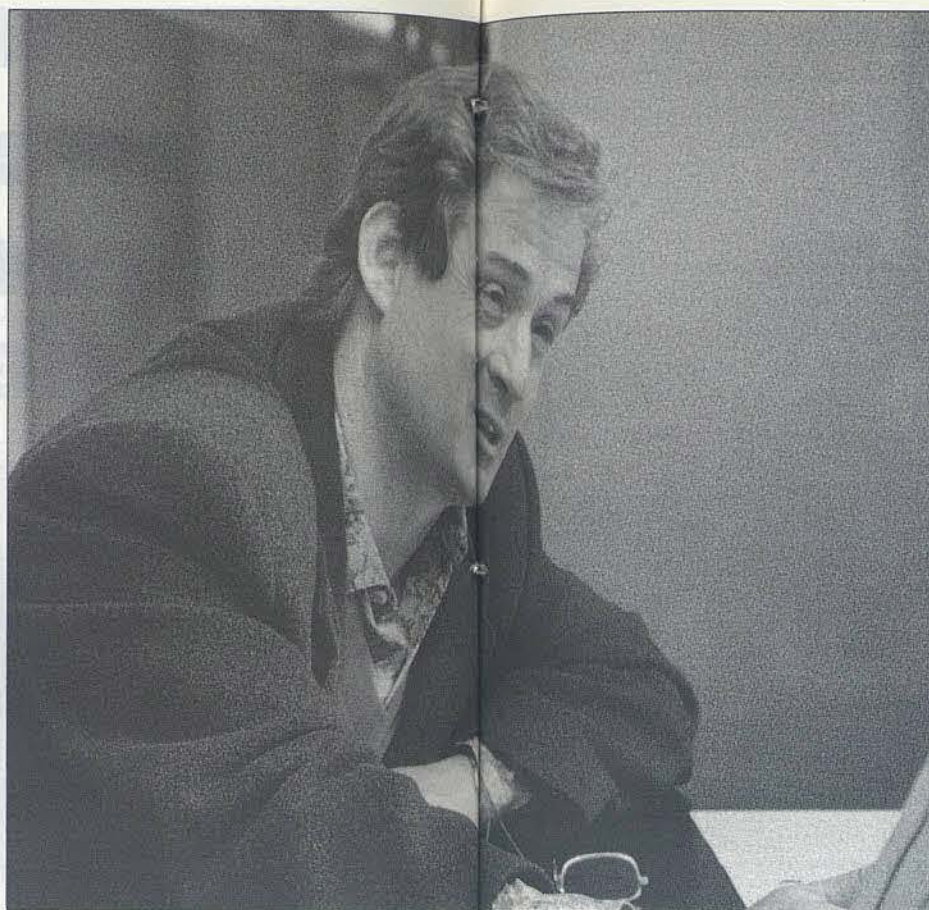
— A l'Escolania del Sagrat Cor dels Jesuïtes de Casp cada dia es cantava missa. I jo ensenyava a vocalitzar amb el mètode del pare Ireneu Segarra i la dirigia. Hi vaig ser durant deu anys.

Deixo la paraula de Dalmau González escapçada en aquest punt, que després reprendrem, perquè a partir d'aquí es produeix un fet que ha marcat de forma transcendental el destí del cantant. Ara, però, tornem a l'abans d'aquest moment.

La seva afeció per la música era tan natural en ell com respirar. Era músic sense adonar-se'n i exercia la música per pur goig, sense cap mena d'especulació. Era quelcom que estava per damunt de tota consideració especial. Cantava perquè li agradava i prou. I, és clar, cada cop ho volia fer millor. De condició familiar humil, molt aviat va haver d'enfrontar-se amb el món laboral mentre aprofitava les escales de temps que li permetia aquest món dur a les acaballes de la dècada dels cinquanta, en els seus anys adolescents, per fer música.

— Un bon amic meu allà al Congrés, tenia un bar. En aquells anys només hi havia aparells de televisió i tocadiscos als bars. Ell era molt afeccionat a la música i als clients els omplia de música clàssica. Les simfonies de Beethoven, de tot... Els clavava cada rotllo... I per Setmana Santa les passions..., que aleshores era obligat que toquessin totes les emissores. I ell em va dir que li agradaria matricular-se en un conservatori. I jo el vaig acompanyar al del Liceu, només per allò d'acompanyar-lo, perquè era molt tímid. Jo tenia 19 anys. I resulta que en comptes de matricular-se ell, m'hi vaig matricular jo. Ell ho va fer l'endemà. Hi havia la senyoreta Coronas i el senyor Vallribera... Aleshores ens pensàvem que sortiríem uns Celibidache... I tan difícil com és dirigir. Ell va deixar els estudis, però continua essent tant o més afeccionat a la música que jo. Té ara una llibreria...

Un procés professional no gens il·lògic. D'aquells anys Dalmau González recorda les classes de piano amb la Mercè Llatas —ella ja va intuir que podria ser can-



tant, diu— on a casa seva va cantar Bastià i Bastiana amb Cecília Fondevila.

— Ens reuníem a casa seva els diumenges. Fèiem un doble quartet; hi havia la Liliana Maffiotte, el Josep Maria Monegal i d'altres. Jo dirigia i cantava de tenor.

Del Conservatori del Liceu va passar al del Bruc, on va arribar a estudiar primer curs d'harmonia.

— Tenia com a companys el Salvador Mas i el Bardagí, que feien els exercicis com si res. Allò per a mi era molt difícil. Allò de les quintes directes i les octaves, prohibitíssimes, que en Pich Santasusana i en Poch no ens permetien. No vaig passar del primer curs d'harmonia.

Tanmateix aquells ensenyaments van anar creant un solatge de formació d'un gruix poc o no gens corrent en els cantants d'òpera. Això em porta a parlar-li que ell, ben a l'inrevés del que acostuma a succeir, abans de ser cantant va ser músic.

— Sí, és important, aquesta formació. Jo em trobo amb una

El privilegi de ser músic abans que cantant

partitura per primera vegada i puc resoldre per mi mateix els problemes que presenta i cantar al cap de pocs minuts d'haver-la mirat. Això m'ajuda molt, sobretot pel que fa al recital i al concert més que no per a l'òpera. Potser l'oïent no se n'adona, d'això, però sí que ho valora qui treballa amb tu.

I aquesta condició de músic, al marge de cantant, la va anar afermant no solament al conservatori sinó també en la seva trajectòria coral.

— Amb motiu d'inscriure'm en un curs de direcció coral, com que es veu que no tenia prou nits ocupades —ironitza—, vaig anar a la Capella Clàssica Polifònica,

que aleshores encara assajava a la Cúpula del Coliseum. Va ser una època en què van fer un triple quartet. Vam fer una gran quantitat d'obres de Brudieu, vam descobrir les "canyes" que imitaven les guerres de llances. Vam cantar Guerrero. Sí, tot era molt depurat. Hi havia l'Albert Romaní, en Josep Llobet, la Dolors Martí, la Pura Gómez —l'esposa de l'Enric Ribó. I fèiem també obres contemporànies, de Pueyo, de Mompou; vam cantar a Conca al festival de música religiosa... Sí, sí tot això abans d'obrir la boca per cantar com a solista.

Tornem ara a aquelles classes que impartia a l'Escolania del Sagrat Cor. La necessitat d'ampliar els seus coneixements el porten a inscriure's en un curs de direcció coral, com acabem d'apuntar, que professava aquesta figura tan decisiva en el món coral català que ha estat l'Enric Ribó. Allà els alumnes havien de practicar en els cors formats per ells mateixos i el fi olfacte de Ribó va descobrir que el seu lloc no era agafat a una batuta sinó com a solista.

— Em va dir que tenia veu i que valia la pena que estudiés cant. Quan vaig decidir estudiar, no pensava pas que algun dia m'hi guanyaria la vida. Jo no havia pensat mai a ser solista. No hi pensava, en l'òpera. Tots els meus col·legues de petit ja tenien la dèria per l'òpera. A mi em va venir de gran i perquè el Ribó m'hi va portar. En l'única cosa en què pensava aleshores era a ser un Karl Böhm. —ha dit amb una convicció absoluta.

— Vaig començar a estudiar cant pel mateix temps que vaig entrar a treballar al Metro. Era l'any 1970. Ho feia perquè m'agradava aprendre i prou. Estava casat i tenia una filla. I tant que em costava diners estudiar...

Ho ha afirmat novament amb tota convicció. I insisteix en una línia argumental ja manifestada però amb matisos addicionals prou interessants.

— Aleshores el meu món no era l'òpera. Al Liceu hi havia anat poquíssimes vegades. Aleshores tot el que no era el món del Palau em semblava que no era música. N'hi ha, de gent, que encara ho creu així! Jo no hi havia pensat mai, en el món del Liceu. Per a mi al Palau es feia música i al Liceu no. Ara penso diferent, perquè l'òpera és una cosa molt complexa i hi ha molta música.

Aquestes paraules em semblen prou importants i palesen definitivament un grau d'assumpció del fet musical enormement substant i ric. Al cap d'un any i mig d'estudiar amb la Pura Gómez pren part al Concurs Francesc Viñas. Ell mateix es fa creus ara de com es va presentar a aquest certamen.

— Ai, senyor, la inconsciència i la ignorància. Jo sóc un tenor lleuger típic. I aleshores em pensava que era un Corelli, imagina't, l'arquetip del tenor dramàtic. Vaig presentar un repertori... Però també hi havia una cosa de El Magníficat de Bach i cançons espanyoles. I de fet em vaig inscriure a l'apartat de música espanyola, que vaig guanyar. Hi havia la Conxita Badia, a qui va agradar la meua actuació i em va donar unes partitures de Schubert que no he pogut trobat mai als àlbums normals. I les continuo cantant als recitals. Era l'any 1971 i vaig guanyar 14.000 pessetes. I junt amb el Concurs hi havia els cursos que donaven Gino Becchi, Anton Dermota i Schilawsky, i encara vaig guanyar una beca per a un curs d'estiu a Salzburg i vaig guanyar el concurs que s'hi feia. De retorn, immediatament a treballar al Metro.

La nova vida de Dalmau González s'anava deixant albirar de forma gasiva, però sense fractures. Parlem d'una breu intervenció en aquelles memorables versions de concert del Patronat Pro-Música, de Tristany i Isolda amb John Vickers, Roberta Knie, Kurt Moll, Theo Adams i la batuta de Franz Paul

Decker. Aleshores ell passava per un jove i prometedor tenor, fet que no s'esqueia exactament amb la realitat pel que fa a l'edat real que tenia, molt ben portada en el pla físic i en el de la imatge juvenil que l'ha acompanyat sempre, en la qual té força a veure el seu caràcter obert i festiu.

— Allò ho recordo molt. Mentre cantava aquella òpera vaig ser cridat, perquè Giulini em volia fer una audició per a Falstaff. A l'avió ens vam trobar amb Kurt Moll. Vaig cantar una ària del Stabat Mater de Rossini, i ell em deia que cantés alguna altra cosa. Vaig cantar Una furtiva la-crima... Giulini és un senyor. Una persona educadíssima. És el director d'orquestra més educat que conec, i mira que n'hi ha, d'impertinents, sobretot amb els cantants. És allò que podríem dir, un autèntic gentlement. I em va dir: "Li agradaria gravar i fer Falstaff?" I es va fer a Los Angeles i després al Covent Garden i es va enregistrar en vídeo.

Una mica abans, es trobava a Colòmbia cantant una minitemporada d'òpera aprofitant les vacances de la seva tasca al Metro i el van cridar per fer de doble al Metropolitan en un repartiment de *Don Pasquale*, els titulars del qual eren Alfredo Kraus i Nicolai Gedda.

— Em van dir que l'avió Bogotà-Nova York-Barcelona valia igual que el de Bogotà-Barcelona. Sí, sí, aleshores encara ho havia de comptar, això. A Colòmbia d'un dia a l'altre passaves de cantar El barber... a Don Giovanni o Rigoletto, per un total de 3.000 dòlars pels quinze dies.

Dalmau González va fer una audició davant de l'incombustible director del Metropolitan, James Levine, i tot seguit demanà una excedència de tres anys al Metro; excedència que per descomptat no ha hagut de fer servir. El Metropolitan de Nova York el va foragitar definitivament del Metropolità de Barcelona, si se'm permet un joc de

paraules fàcil que crec que no desplaçarà el protagonista.

L'èxit aconseguit per les actuacions a *Don Pasquale* va marcar definitivament la trajectòria professional d'un cantant decididament llançat a una carrera gloriosa.

Després va venir aquell *Falstaff* promès per Giulini al costat de noms consagradíssims com Katia Ricciarelli, Leo Nucci, Renato Brusson, Barbara Hendricks i Lucia Valentini-Terrani. Dalmau González diu que no es va sentir especialment impressionat per aquells esdeveniments.

— Jo veia que era el director qui m'havia cridat i això em donava confiança.

Versions de *Tancredi* amb Marilyn Horne al Festival d'Ais de Provença, o de *Semiramide* amb la Montserrat Caballé a San

Un memorable Stabat Mater de Rossini amb Carlo Maria Giulini

Francisco dirigit per Richard Bonyngue —una altra persona a qui valora molt en el pla personal— són, entre d'altres, fites importants d'aquests anys de progrés en el camí de l'estrellat. I després un memorable *Stabat Mater*.

— L'havien de cantar Katia Ricciarelli, Raimondi i Josep Carreras, però aquest va haver de cancel·lar. Les veu que Giulini es va recordar de quan havia cantat aquella ària el dia de l'audició. I em va cridar: La vam cantar al Royal Albert Hall i l'endemà la vam enregistrar.

El cantant resumeix aquests moments absolutament excepcionals amb aquest argument.

— En aquestes coses, com en tot, hi té molt a veure la sort, l'atzar. Però dins de l'atzar o la sort has d'haver adquirit el bit-

llet per agafar el tren. Si no hagués estat preparat, hauria estat inútil que s'haguessin produït aquestes circumstàncies. Si no portes el bitllet al damunt, et fan fora del tren. Jo crec que n'he tingut, Déu n'hi do de sort. Vaig tenir també la fortuna de comptar amb bones agències, la Columbia als Estats Units i Carles Caballé. Negar això seria negar l'evidència. Per a mi això en el seu moment va ser molt important.

Una part d'aquest bitllet de què parla, ¿no podria ser també la seva sòlida formació musical amb la qual va arribar al món del cant?

— Sí, és possible que fos així. Segurament jo no hauria cantat davant de Giulini a l'audició una ària del Stabat Mater.

L'any 1982 és protagonista d'un dels espectacles operístics dels quals jo servo una memòria més grata. L'*italiana in Algeri*, amb un repartiment en el qual hi havia també Raquel Pierotti i Pier Paolo Montarsolo amb un esplèndid muntatge de Jean Pierre Ponnelle. Va ser el seu debut com a paper estel·lar al Liceu.

— Jo havia fet 20 actuacions en papers secundaris, cosa que em va provocar un conflicte amb hisenda. No es creien que només m'haguessin pagat 2.000 pessetes per cada actuació...

Ho explica divertidament. I entremig hi va haver el paper de protagonista en una òpera de poc predicament, com és *La parisina d'Este*.

La Scala, Staatsoper de Viena i la resta dels grans teatres s'afegeixen a un historial molt important que continua en un moment en el qual l'artista olotí manté un lloc de privilegi entre els de la seva corda, encara que adverteix...

— En aquests moments, després de mi, ha sortit una allau de cantants joves rossinians anglosaxons que fa uns quants anys no hi havia. Ara la competència és molt més aferrissada. I els teatres són els mateixos. Més aviat n'hi ha menys, sobretot a Itàlia,



que viu una gran crisi.

A Viena l'any 1985 va estrenar una producció de *El barber de Sevilla* que ara aviat ha de tornar a cantar. Li faig una pregunta a la qual s'agafa tot seguit. ¿Li sap greu no ser un tenor líric o dramàtic en comptes de lleuger? D'alguna manera, no s'ha penedit de tenir aquest timbre?

— No me n'he penedit una vegada, sinó moltes vegades cada dia. Tenim un repertori limitadíssim. Els baritons comencen amb un tipus de repertori, van eixamplant la veu i l'incrementen. Poden passar del Dandini, de La Cenerentola a Don Magnifico i a l'Alidoro. A l'òpera, a més d'haver-hi un sol tenor, ens trobem en la meua corda amb un repertori limitat i encara d'obres que es representen poc. Rossini, Donizetti, algun Verdi, Mozart i res més. Es poden passar temporades senceres sense que hi hagi programades aquestes obres. Hi ha Gianni Schichi, però et trobes amb el problema d'una orquestra massa gruixuda. La veu de tenor lleuger no s'eixampla per permetre canviar o ampliar el

repertori. Un tenor líric sí que pot passar a dramàtic. Jo no puc cantar *La bohème*.

Parlem d'un altre tema problemàtic. El diapasó, les orquestres sobredimensionades...

— I a més —afegeix ell— els directors d'escena que et fan muntatges enormement grans com si tot fos *Aida*. I les orquestres de les òperes de Rossini les fan tan dimensionades com les de Verdi, i no és el mateix. Quan hi ha el vent i tota la corda, ja pots cridar, ja, que no et pot sentir ningú. Els tenors lleugers no hem pogut aconseguir mai que ens abaixin un to. Els altres sí. No sé des de quan no es canta *La bohème* a to. I tot plegat per un Do que hi ha a l'ària i prou. A la primera ària de *L'italiana in Algeri* n'hi ha deu o dotze i ningú no t'abaixa el to. I cantes aquestes àries fent totes les notes i com si no passés res. I amb els diapasons que es fan servir avui... Al *Stabat Mater* de Rossini hi ha un Re bemoll que si el diapasó està a 443 o 444 com a Viena es converteix en un Re natural. Fins i tot es fan malbé els instruments històrics a

base d'exigir-los un diapasó més elevat.

— I què hi diuen els directors...?

— Que es fixin en aquestes coses, no n'he trobat cap...

Ho sentència dolgudament... Però n'hi ha alguns que semblen respectar més el cantant. Abans havia dit Richard Bonynghe...

— Em va dir: *vostè canti, que jo ja el seguiré*.

Insistent en el tema dels directors assenyala:

— Hi ha directors intransigents. Hi ha problemes amb el tempo. Es tracta de fer música, i la velocitat no sempre vol dir fer música. La velocitat no és sinònim de bellesa. I a més, la veu té unes limitacions. A vegades has de dir: "*O ho fem així o no puc cantar*". Alguns, a més, són reacios a deixar que et llueixis.

El lector habitual d'aquestes entrevistes em disculparà de la insistència a demanar als cantants que em parlin de tècnica. Amb la seva sinceritat de sempre, amb aquest llenguatge directe i planer que demostra una personalitat tan transparent com la seva veu, Dalmau González afirma:

— Jo no sé què ensenyaria si ho hagués de fer. Bé, ensenyaria a cantar al més natural possible. Jo amb els anys n'he anat aprenent. Mira, hi ha veus, que els passa igual que a la Kim Basinger, que és tan bonica que queda bé amb qualsevol cosa que es posi. En canvi, hi ha veus que necessiten treballar més. A mi em diuen que canto com si no fes res. Però jo sé el que pateixo. M'han demanat de fer classes, a vegades també va gent a veure't al camerino i et demanen consells. Hi ha que m'ha preguntat si he estudiat amb Kraus. Bé, jo li he demanat consells. Les classes han de ser això. Xuclar tot el que puguis. Avui dia tothom s'atreveix a donar classes de cant, hi ha molts mestres i la majoria no han cantat mai. La tècnica vocal no crec que sigui un fet científic. Sí que hi ha coses que és segur que cal no fer. Són coses fàcils d'ex-

plicar. Però, què has de fer, és més difícil. Quan estudies piano et diuen, "posa els dits així, i el colze amb aquesta inclinació...". I es noten els resultats. Quan un canta ningú no veu res. No pots veure les cordes vocals. No pots saber com fer-ho perquè les cordes sonin d'una manera o altra. I a més, no tot va bé per a tothom. Per anar a Roma hi ha molts camins. Però, és clar, no és aconsellable anar a fer la volta per Alaska. Tot depèn de cada instrument. Si fos tan clar, de cada mestre sortirien molts bons cantants, i resulta que només en surt un de tant en tant. Jo he après amb els defectes dels altres, perquè els teus els notes més quan els veus en un altre.

En un tomb radical de la conversa, Dalmau González diu que ha pogut portar bé això de ser artista famós i ser el mateix de sempre, amic dels seus amics, pare de família, etcètera. Malgrat que el recurs de l'avió per fer una escapada escadussera li resulti especialment enutjós pel pànic que sent per aquest mitjà.

— Jo m'ho passo molt bé, amb els meus amics a Sant Esteve de Palautordera, jugant a tennis, a cartes, a la podrida... No m'agrada presumir de cotxes ni de res... Sóc el mateix de sempre ... afirma, i



amb tota seguretat és així.

Dalmau González també ha patit en la seva pròpia carn el drama d'haver de somriure en escena amb l'ànim esquinçat per un afer particular dolorós. Potser per això se m'ha acudit de preguntar si el món de l'òpera és una selva, també.

— I tant, que ho és. Jo he vist a la fi d'una representació barallar-se dos cantants per allò de si tu has sortit primer... És una selva com tota professió, no més que altres, segurament. Però també es poden fer bons amics. Jo n'he fet molts.

El nostre personatge, que ha recordat amb afecte la seva professora Pura Gómez, i l'Enric Ribó, i que ha pres amb autèntica il·lusió un exemplar de la nostra revista en la qual apareixen entrevistats, fa esment també de

Gilbert Price, un veterà professor de cant anglès fincat a Barcelona que li ha ensenyat força, sobretot pel que fa al repertori *liederístic* alemany. Just dos dies després de la conversa havia de protagonitzar una actuació que l'atreia especialment: cantar a la Capella del Sagrat Cor dels Jesuïtes de Casp, on havia estat professor, amb motiu de la reforma del seu orgue. Eren unes intervencions junt amb un cor de base de l'Orfeó Català i mostrava una gran il·lusió per aquest esdeveniment. Persona d'una humanitat increïble, amb un somriure permanent als llavis, disposat sempre a destranscendentalitzar les coses i a ser irònic amb si mateix si ve al cas, servo per al final unes paraules que em semblen rotundament explícites de la seva condició no solament de gran professional de la música, sinó sobretot d'*amateur*, o sigui d'estimador profund d'un art que primer li va oferir un goig íntim i que després s'ha convertit en una professió que viu intensament.

— Si em jubilo, tornaré a cantar en un cor. M'agrada. És una cosa que fora fan molt bé. Aquí es fan les coses de forma més individualista. Allà estan més aversejats a treballar conjuntament. Aquells cors anglesos i alemanys...

catunya 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/libreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, pel pagament de la meua subscripció a "CATALUNYA MÚSICA/REVISTA MUSICAL CATALANA".

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. Província

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐ Faré efectiu l'import mitjançant ☐

amb la quota anual de 3.750 ptes. ☐ taló bancari adjunt. ☐

semestral de 2.100 ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu. ☐

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA *Ibsen, Grieg i el Peer Gynt*

per VICTÒRIA PALMA

Catalunya Música vol commemorar el cent cinquantè aniversari del naixement d'Edvard Grieg (1843-1907). A l'espai monogràfic dels dies 14 al 18 de juny comentarem i escoltarem música d'aquell que ha estat considerat, juntament amb Jean Sibelius i Carl Nielsen, com el compositor nòrdic més important de tots els temps. També des del "Pentagrama", el programa de divulgació musical de Catalunya Música, el dijous 17 de juny, Pere Burés i Alex Robles presentaran, des del punt de vista pedagògic, una de les obres que han fet de Grieg mereixedor d'una bona part de l'estima internacional de què gaudeix.

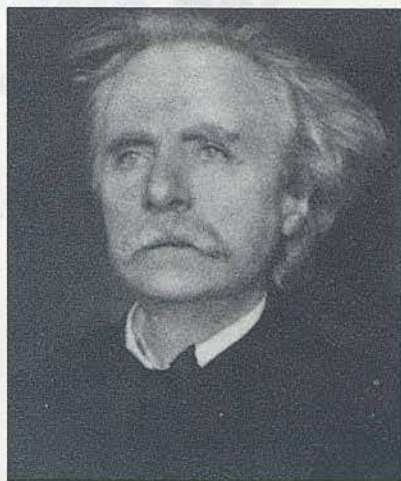
El maig de l'any 1928 es commemora el centenari del naixement del gran poeta noruec Henrik Ibsen, fet del qual es féu ressò la prestigiosa "Revista Musical Catalana". El crític musical valencià, Eduard López-Chavarri, tot basant-se en l'escriptor Richard Stein, que va conèixer personalment els dos personatges, parla de les relacions entre el poeta i el compositor.

Chavarri comença dient: (...) *Realment res no podria donar-se de més antitètic que ambdós temperaments: Grieg, petit, viu, inclinat a l'humorisme, quan la seva malaltia crònica del diafragma el deixava lliure, era el contrast amb Ibsen, misàntrop i gens expansiu. Però un mateix amor per la pàtria, una mateixa amarguesa per l'hostil incomprensió dels seus paisans, podia unir i uní aquelles dues natures tan oposades.*

L'article parla de l'adolescència i joventut que va viure Ibsen. Fill d'un comerciant amb pocs recursos, va haver de treballar des de jove com a dependent d'una farmàcia fins que va poder entrar a la universitat.

Va ser a Roma on Grieg i Ibsen es conegueren. Chavarri escriu: (...) *Els dos portaven anhels de joventut, i enyorances de la pàtria; els dos volien arreglar el seu país i parlaven i disputaven. Grieg, més tímid, no trobava en Ibsen aquella "bonhomia" que els apropava, i prenia més precaucions, i corregia i repassava més una carta per a Ibsen, que una partitura d'orquestra.*

A principis del 1874, Ibsen va escriure a Grieg, proposant-li musicar el seu drama *Peer Gynt*. A la carta li detallava els moments en què havia d'intervenir la música i li indicava que al quart acte havia d'haver-hi un espai perquè la música expliqués simfònicament els viatges de Peer. Li donava llibertat per emprar melo-



Grieg és recordat a través de Catalunya Música

dies americanes, angleses, franceses o d'altres orígens. Ibsen parlava també de l'escena d'Anitra, en la qual les noies haurien de cantar darrera del teló abans de començar l'acte. La dona de Solveig, diu Ibsen, apareixeria com un personatge d'un retaule medieval, cantant davant de casa seva, il·luminada pel sol. Després cauria el teló i l'orquestra interpretaria el passatge de la "tempesta", amb el qual començaria el cinquè acte. Aquest projecte musical, però, no es va realitzar mai d'aquesta manera. Després de moltes discussions, i de fer molts canvis es va aconseguir "l'adaptació de drama i música".

La reacció de Grieg davant la carta va ser, en un primer moment, d'indecisió, però la necessitat d'aconseguir diners el portaren a acceptar l'encàrrec, que es concretaria en dues sutes. Aquell mateix hivern va acabar l'esborrany de la composició. *Peer Gynt* es va estrenar, sense la presència del compositor, a Cristiania (Oslo) el 24 de febrer de 1876. L'obra va assolir un gran èxit, fins al punt que se'n van fer trenta-sis representacions seguides. L'acollida de l'obra no va ser gaire bona a altres països. Grieg, dos anys abans de morir, va escriure: *És una llàstima que el color local i el diàleg, sovint massa filosòfic, d'Ibsen, hi siguin tan accentuats, perquè són un gran impediment perquè es popularitzi l'obra fora d'Escandinàvia. A París fa alguns anys fou representada en el teatre; la música, executada per l'Orquestra Lamoureux tingué un gran èxit, però el drama no va ser gens comprès. A Berlín va tenir un èxit mitjà. No obstant això, jo crec que és la millor producció d'Ibsen, i sempre tindrà un lloc en l'escena pel seu caient popular.*

L'èxit de *Peer Gynt* va contribuir a fer més intensa la relació personal entre el músic i el dramaturg, els quals tornaren a treballar plegats en altres obres. La diferència de temperaments, el temps i la distància, van impedir, però, que la seva amistat fos més íntima i es consolidés.

Quan Ibsen va morir, el 23 de maig de 1906, Edvard Grieg va escriure: *Vaig saber la notícia de la mort d'Ibsen quan era a Londres per dirigir un concert. No puc dir que jo fos molt profundament commogut, perquè Ibsen ja feia alguns anys que havia mort per a mi: cada dia esperàvem la notícia del seu traspàs. Després han canviat les coses i ara sento amb més dolor cada vegada el buit que deixa aqueix home tan eminent.*

Per tal d'explicar les seves diferències temperamentals amb Ibsen, Grieg referí, el 1896, al caràcter de la seva amistat amb el poeta Bjornson, que E.L. Chavarri resumeix així: *Bjornson era demòcrata i optimista; Ibsen, aristòcrata i pessimista. El poeta de Peer Gynt era taciturn, sempre treballava en silenci, i així creà aquells drames en què s'ocupà massa de les negrors de la vida. Bjornson i Ibsen, escriu Grieg, (...) es contrabalancegen i representen els dos aspectes diferents del caràcter nacional de Noruega (...). El poble noruec, sobretot el del camp, presenta qualitats de contrast agut, i és ben clar que Bjornson representa l'optimisme del poble, mentre que Ibsen parla d'aquest amb pessimisme. El compositor pot sentir molt bé ambdós contrastos sense aparèixer fals (...). Sóc un admirador entusiasta dels seus poemes, sobretot del Peer Gynt.*

Servei públic

● Faig classes particulars de flauta de bec, matins i migdies. També classes individuals o en grup reduït a l'estiu (iniciis i nivells més avançats, horaris flexibles). Demaneu per la Montserrat. Tel. 439 72 15.

● Venc piano de mitja cua Yung Chang. Tel. 325 16 98.

L'obra per a orquestra: l'altre Mompou

per CARLES LOBO

Dins l'Any Mompou, d'entre la gran oferta concertística dedicada a difondre la seva obra, l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure aconsegueix (com sempre) motivar la curiositat amb una proposta original: "Mompou, obra per a orquestra" n'és el títol.

De tots és sabut que l'orquestra no va ser l'instrument preferit de Mompou. Molt probablement per un respecte distanciador cap a un món del qual no tenia estudis específics. Ell se sentia més còmode amb les sonoritats del piano i (atret pel verb) amb el tractament musical de textos i cançons. És cert que la música de Mompou és intimista i, per tant, el tractament d'un sol instrument com el piano li permetia de trobar aquestes sonoritats tan personals; però, d'altra banda, no crec que sigui impossible d'aconseguir-ho davant d'una plantilla instrumental com el d'una orquestra: exemples en la història, n'hi ha i no són pocs.

Sovint es relaciona Mompou amb Chopin, i Chopin tampoc no va sobresortir com a insigne instrumentador; la seva producció orquestral no forma part —com en Mompou— del gran centre d'interès de la seva obra, i no per això hem situat Chopin en un segon pla en la història pel que fa a la importància i qualitat de la seva creació.

Per tant, i com diu Josep Pons, *l'obra orquestral de Mompou no és precisament l'instrument per mesurar ni el seu art ni la seva personalitat musical, sinó més aviat com un document que ajuda a completar el seu perfil artístic*.

Conseqüent amb aquesta afirmació i amb el tarannà habitual de les programacions de l'Orquestra del Lliure, Josep Pons ens ofereix aquest mes de juny l'obra per a orquestra de Mompou com a eina de coneixement de la personalitat del nostre compositor. A l'interès que desperta la proposta, cal sumar-hi la curiositat de poder sentir la versió original, la primera, dels coneguts *Improperis*. Recordem que la que coneixem com a versió definitiva d'aquesta obra és una instrumentació per a gran orquestra (a partir de la reduïda del mateix Mompou), realitzada conjuntament amb el seu amic, compositor i director, Igor Markevich. A Josep Pons li va caure a les mans, una mica per casualitat i cedida per Carmen Bravo, vídua de Mompou, la partitura dels primers *Improperis*, pensada



Josep Pons dirigeix l'obra de Mompou

per a fustes a 1, 2 trompes, 2 trompetes, celesta, arpa, percussió i corda (a més del cor i el baríton solista, és clar). És a dir, per a petita orquestra. Aquesta obra és l'única amb orquestració original i particular de Mompou, l'única pensada per a més instruments que no siguin el piano i la veu, només. L'altra obra que es podria incloure en aquest apartat seria el ballet *Perlimplinada* que Mompou va escriure conjuntament amb Xavier Montsalvatge. Aquí, però, l'orquestració definitiva és enterament obra del segon. Per tant, *Improperis* és l'obra orquestral de Mompou.

Les altres que apareixen al seu catàleg, o són obres originals per a piano orquestrades posteriorment pel mateix compositor, o originals per a piano orquestrades per altres compositors.

De les del primer grup, l'Orquestra del Lliure interpretarà l'orquestració de tres de les cinc cançons del cicle *El combat del somni*; de fet, les més conegudes (sobretot la primera): "Damunt de tu només les flors" (quasi el *hit* de Mompou); "Aquesta nit un mateix vent"; "Jo et pressentia com la mar".

I del segon grup podrem sentir tres obres orquestrades per tres compositors diferents.

Suburbis del també compositor Manuel Rosenthal, que Mompou va conèixer a les reunions a casa del filòsof Vladimir Jankélevitch. La voluntat de Mompou d'engrandir instrumentalment aquesta obra per a piano és palesa en uns esbossos del mateix compositor per convertir *Suburbis* en un trio.

Mompou també va conèixer el polonès Alexandre Tansman a casa de Jankélevitch. Tansman, que es manifestava un gran admirador de l'obra de Mompou, va escollir les *Scènes d'enfants* per portar-les a l'orquestra. Com quasi sempre, per a petita orquestra i aquí amb la presència del piano amb un cert protagonisme. Com a curiositat, ara, podríem fer notar que, en la majoria dels casos, les orquestracions d'obres de Mompou inclouen quasi sempre un instrument poc habitual quan es tracta d'una petita plantilla: l'arpa (*Improperis*, *Variacions sobre un tema de Chopin*, *Trois Comptines*, *Cançó de la Fira*, *Poemes de P. Valéry*, *Suburbis*, *Pessebres*), i quan no hi és, es fa servir el piano (*Sant Martí*, *Scènes d'enfants*). Crec que l'elecció de l'arpa en les orquestracions de les obres per a piano de Mompou esdevé un gran encert per poder recollir aquelles sonoritats màgiques omnipresents en la intencionalitat sonora del compositor.

Segons Josep Pons, Antoni Ros-Marbà va saber desenvolupar el que hauria estat la dedicació de Mompou a l'orquestra, si s'hagués donat el cas, amb la seva orquestració de les *Cinc melodies sur texte de Paul Valéry*. L'obra orquestrada es va estrenar a Barcelona l'any 1973 i també s'inclou ara al programa de l'Orquestra del Lliure.

Ben segur que l'escolta atenta d'aquestes obres, ens donarà una visió diferent del que estem habituats quan pensem en la música de Mompou i, per què no?, oblidar-nos dels originals per a piano i poder descobrir, així, l'altre Mompou.

ORQUESTRA DE CAMBRA TEATRE LLIURE

Cor a determinar
Baríton a determinar
Virgínia Parramon, soprano
Josep Pons, director
"Mompou, obra per a orquestra"
Dies 3, 6, 10 i 13 de juny
Sala i horaris, consulteu cartellera.

La Cinquena Simfonia de Bruckner: una demostració del "qui sóc jo"

per C. L.

La d'Anton Bruckner, segur que era una personalitat ben particular. Amb això vull dir que Bruckner havia d'estar molt i molt necessitat d'explicar-se (musicalment) per poder superar totes les contradiccions que li proposaven les adversitats alienes a la seva voluntat.

De músics incompresos, n'hi ha hagut molts a la nostra història, i Bruckner ho va ser... i força.

Recordem, per exemple, que -malgrat alguns èxits puntuals- la internacionalitat i el reconeixement universal del seu mèrit no li arribà fins a la *Setena Simfonia*, escrita quan el compositor tenia 59 anys (!). Tot el que havia hagut de passar amb anterioritat, des del moment que va sentir la "crida" a la creació musical en descobrir Wagner, ja als 40 anys, seria una lluita constant per "fer-se" escoltar. Ja que tot el que havia escrit abans d'aquesta edat eren obres que seguien els canons del gust de l'època, o els que li indicaven els seus mestres de composició. És a partir de 1863 que el que escriu Bruckner en un paper pautat verge és controvertit, nou, apassionat, incompres: el vertader geni, el vertader compositor, el vertader "jo".

Durant la dècada del 1870 Bruckner va haver de lluitar perquè es pogués interpretar la seva obra. Ja feia temps que intentava d'aconseguir la plaça de professor de contrapunt a la Universitat de Filosofia de Viena. Però un dels grans esculls que havia de superar era el crític Eduard Hanslick, que convertia Bruckner en un dels seus grans blancs per fer diana amb les dures armes de la crítica. Hanslick era molt respectat i temut al món de la música i, per tant, el seu criteri pesava enormement.

Va caldre moure els fils de les influències polítiques per superar l'oposició de Hanslick per aconseguir la feina a la Universitat. Un cop aconseguida (la seva *Quarta Simfonia* és dedicada al Príncep Hohenlohe, alt funcionari del govern en reconeixement al seu ajut), Bruckner hi va treballar dos anys sense cobrar. Això sí, els seus alumnes l'admiraven, el seguien i eren pràcticament els únics que l'aplaudien. Potser aquesta va ser una de les forces més eficaces per poder continuar treballant seguint els seus criteris més íntims.

I va ser precisament durant aquells anys d'angoixes, frustracions i desequilibris interns que Bruckner, amb un gran esforç, escriu la *Cinquena Simfonia* amb l'ànim de demostrar als uns i als altres quines eren les seves possibilitats com a simfonista i com a contrapuntista. Per a molts aquesta és la gran obra des del punt de vista contrapuntístic, d'acord amb el que el mateix compositor valorava.

Durant l'any 1875 Bruckner va treballar essencialment en la *Cinquena Simfonia*, però no la va passar definitivament en net fins al 1878. I tal com estaven les coses, tal com se'l considerava en els estaments musicals oficials, Bruckner no podia ni somiar en l'execució de l'estrena.

El 1887 l'obra fou interpretada amb dos pianos, i aconseguí un remarcable acolliment, però no oblidem que la *Setena*, la que li havia d'assegurar la immortalitat, feia tres anys que s'havia estrenat a Leipzig. Aquell any 87 va ser l'any de la composició de la *Vuitena* i dels principis de la *Novena*.

Bruckner hauria d'esperar a 1894 per poder estrenar la *Cinquena Simfonia* a Graz sota la direcció de Franz Schalk, un dels alumnes predilectes del mestre. Això passava 14 anys després de posar la dedicatòria de l'obra a Karl, cavaller von Stremayr, Ministre d'Educació austríac.

Bruckner, per estar malalt, no va poder assistir a l'estrena, que va gaudir d'una bon acolliment, malgrat els grans canvis que, amb tota la bona intenció del món, hi va practicar Schalk.

L'editor que n'assegurà la primera edició l'any 1895, i també ben intencionadament, de cara a una millor comprensió per part del públic, tampoc no va estalviar retocs a l'obra.

I no ha estat fins fa ben pocs anys, el 1935, que Robert Haas edità la "versió original" (crítica) de la *Cinquena Simfonia* d'Anton Bruckner, l'obra que podem sentir aquest juny al Palau de la Música Catalana.

II Temporada de Concerts "Palau 100"

Simfonia núm. 5, d'Anton Bruckner
Orquestra Simfònica de Chicago
Daniel Barenboim, director
Palau de la Música Catalana
Dimecres, 9 de juny, 21 hores

XII^e Curs Internacional de Música

CÀTEDRA DE MÚSICA

EMILI PUJOL

1-13 d'agost de 1993

CERVERA

PROFESSORS

Violí

JOSEP M. ALPISTE
GONÇAL COMELLAS
VICTÒRIA FERNÁNDEZ

Viola

AURELI VILA
MYRIAM DEL CASTILLO

Violoncel

ROCHARD TALKOWSKY
PETER THIEMANN

Contrabaix

FERRAN SALA

Guitarra

ARMANDO MARROSU

Flauta travessera

SALVADOR GRATACÒS

Piano

MIQUEL FARRÉ
JORDI VILAPRINYÓ

Orquestra i Música de Cambra

GONÇAL COMELLAS
EUGÈNE MAEGEY
MANUEL VALDIVIESO

Pianistes acompanyants

MICHAEL WAGEMANS
SEON-HEE MYUNG
RAMON ENRIC PÉREZ

Secretària del Curs

ROSER TREPAT

Coordinador del Curs

NARCÍS SALADRIGUES

Direcció del Curs

JOSEP M. ALPISTE
GONÇAL COMELLAS

MATRÍCULA

22.000 PTES.

ALLOTJAMENT I PENSIÓ

34.000 PTES.

ORGANITZACIÓ, INFORMACIÓ
I INSCRIPCIONS

Conservatori Municipal
de Música

Major, 79 - 25200 CERVERA

(La Segarra - Catalunya)

Tel. (973) 53 11 02

(durant el curs: 973-53 16 50)

Così fan tutte, una bella paròdia d'òpera bufa

per J.C.

Così fan tutte, el títol que clou la temporada liceística, és una de les òperes de Mozart que es coneixen en menys profunditat malgrat ser una de les més programades. L'opus operístic del compositor salzburguès té una capacitat especial per defugir esquemes formals més o menys establerts. Fins i tot en els moments inicials de la seva producció, quan eren més perceptibles els motlles metastasians d'algunes de les seves òperes del moment, Mozart sempre trobava una esclatxa per esmunyir-se i per on transcendir esquemes més o menys gastats.

I en aquest sentit *Così fan tutte* és una de les òperes més relliscoses des del punt de vista de l'encasellament en un gènere o en un estil. El músic juga amb una habilitat excepcional el joc de l'ambigüitat, del sí però no. Aquí hom pot parlar d'òpera bufa, però no és exactament això. Com tampoc no és un drama musical, ni per descomptat obeeix a la forma de *singspiel*. Els motlles conceptuais resulten insuficients aquí una vegada més. Aparença i realitat, joc i veritat, es donen constantment la mà, en aquesta història d'amors reals i de fingiments provocats. Els quatre personatges protagonistes —les dues parelles d'enamorats— són de carn i ossos i al mateix temps són arquetips i també titelles en mans de dos protagonistes aparentment secundaris —Alfonso i Despina—, que fan que tot giri al seu voltant. Tot aquest joc tan ric de matisos, tan farcit de subtileses, tan rotundament humà també, és traduït per Mozart en una partitura en què una vegada més apareix la magistral capacitat per traduir amb tota exactitud els més sofisticats trets de caràcter i anímics.

Così fan tutte es va estrenar el 26 de gener de 1790. És l'avantpenúltima de les seves òperes. Quedaven encara *La clemenza di*

Tito i *La flauta màgica*. Va ser un encàrrec de l'emperador Josep II després d'haver escoltat el mes d'agost de 1789 *Le nozze di Figaro*. L'emperador va morir poques setmanes després de l'estrena.

Mozart va recórrer per tercera i última vegada a Lorenzo da Ponte —autor com és sabut dels llibrets de *Le nozze...* i de *La flauta...*—, que novament li va confeir un llibret d'una gran idoneïtat; llibret en el qual també va treballar el mateix compositor. El subtítol, "La scuola degli amanti", és prou indicatiu de les intencions del llibretista.

L'argument és conegut. Alfonso, un home que ha vist ja molt de món, fa una aposta amb els dos joves, Guglielmo i Ferrando, en el sentit que les seves respectives promeses —Fiordeligi i Dorabella— serien capaces de traïr-los. Els joves accepten el joc i fan veure que parteixen cap a la guerra. Tanmateix, es disfressen de personatges estrangers i festegen les dues noies, les quals malgrat unes resistències inicials acaben cedint a les pretensions dels dos forasters, amb l'afegit de complicacions, amb un intercanvi de parelles.

Per complir la facècia, Alfonso ha comptat amb la col·laboració de la serventa Despina, personatge que juga un paper decisiu en la vertebració de l'argument. Naturalment tot acaba de forma feliç, amb la reconciliació de les dues parelles afavorida pel mateix Alfonso, però deixant juntament amb un somriure, un ambigu —el mot resulta inevitablement recurrent— clima de tristesa sobre la fragilitat de la conducta humana.

Perquè definitivament *Così fan tutte* és una òpera amb una substant base realista. El joc paròdic i el context rialler que ho embolcalla tot no pot dissimular el fonament real de les actituds i dels comportaments. Mai no fa perdre de vista que aquestes acti-

tuds i aquests comportaments dels quatre personatges centrals són d'una immaculada virtualitat. Estem en un món deliberadament caricaturesc i paròdic, però caricatura i paròdia ens remetent sempre a la realitat, als eternals caràcters més genuïns de la condició humana.

Mozart i Da Ponte van dominar mestrirolament la complexitat i subtilesa dels sentiments que es van desfermant al llarg d'aquest recorregut que mena des de l'inicial món feliç a la recuperació d'aquest mateix món després de la trencadissa intermèdia. La música descriu pas a pas amb una precisió ideal les vivències dels personatges i la riquesa de les situacions. En poques obres com en aquesta la melodia resulta un sùmmum expressiu de sentiments i d'estats d'ànim. Àries com "Come scoglio" que canta Fiordeligi o "Un aura amorosa" de Ferrando són d'una bellesa sorprendora. El "Non siate" de Guglielmo és una peça bufa d'una esplèndida eficàcia. El sextet que posa fi al primer acte és una mostra de conjunt equilibrat i perfecte. El final del segon acte, amb el cànon dels quatre protagonistes principals, resol finalment en el sextet, constitueix una mostra especialment recixida d'un tot exquisit, elegant i sobretot d'una precisió absoluta.

Una obra com aquesta necessita una interpretació molt identificada. Conceptes com brillantor, força, rotunditat, etcètera, no hi tenen cabuda. Com en poques altres òperes és necessari que els cantants entrin dins la complexitat dels seus personatges, que siguin capaços d'entendre aquest joc d'ambigüitats i de contrasentits aparents en què es mou sempre la partitura. No cal, doncs, tant grans facultats vocals com grans facultats intel·lectuals. Sense aquesta condició hom corre el risc de caure en la paròdia. I la paròdia de la paròdia és el pur no res.

La xilena Verónica Villarreal, amb tota seguretat serà una excel·lent Fiordeligi. Té condicions adequades per a aquest paper. En dues de les representacions serà substituïda per Teresa Ring-



Così fan tutte, en la producció que s'ofereix al Liceu

holz, cantant coneguda a Barcelona per haver compartit amb la valenciana Enedina Lloris el primer premi del Concurs Viñas. Susanne Mentzer és una cantant que viu un moment molt important de la seva carrera, fet que ens fa pensar en una interpretació notable del paper de Dorabella, en el qual serà substituïda en dues representacions per Itxaro Mentxaca, una artista en fase de progressió de la seva trajectòria artística. Martin Gantner i Robert Gambill, dos noms poc o no gens coneguts a casa nostra, seran Guglielmo i Ferrando, paper que protagonitzarà dues vegades el barceloní Joan Cabero, un altre valor ascendent entre els nostres cantants. Glòria Fabuel pot ser una Despina poc menys que ideal i Stafford Dean i Claudio Nicolai compartiran el paper de Don Alfonso sota la batuta d'un nou al Liceu: Alan Hacker. La producció és la ja coneguda del Teatre del Liceu procedent de la Monnaie que es va oferir la temporada 1989-90.



LLIGA REUMATOLÒGICA CATALANA

c/ d'Enric Granados, 114, pral.1a. bis
08008 Barcelona
Tel. (93) 415 33 88

QÜESTIONARI INFORMAL

Tomàs Molina: l'home del temps

Ben segur que aquesta cara us sonarà, el veiem cada migdia per TV3 donant la informació meteorològica. El nostre home del temps és un noi alt, molt prim, vint-i-nou anys, tot i que ell afirma que en té trenta (de fet s'ho ha de pensar dos cops abans de dir l'edat, perquè ràpidament contesta que en té trenta). La seva relació amb la música va començar de molt jove; de fet als setze anys formava part d'un grup que es deia JEGNAT i fins i tot van enregistrar un disc, però ell no deixa de dir que no és un entès en música, sinó simplement un usuari de la música.

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

– Relació amb la música?

– Amb la música em passa una cosa ben curiosa, perquè no sóc d'aquells que es recorden dels autors i dels músics, però en canvi jo i la música sempre ens hem compenetrat. Sempre he dit que tinc una relació física amb la música; per exemple, aquesta música contemporània dissonant a mi em fa venir mal de panxa. És una cosa que no puc evitar perquè se'm posa molt per dins, la música. Jo havia estat membre d'un grup d'animació infantil, fins i tot vam gravar un disc i a una revista de rock que em sembla recordar que es deia "Ruta 66" ens havien comparat amb The Class...; érem la versió infantil d'aquest grup.

– Fet musical més llunyà en el record?

– Bé, no seria clàssic, llavors... (li vaig aclarir que el qüestionari no era necessàriament sobre música clàssica). Serien coses de folk, tipus Joan Baez.

– Fet musical més recent en el record?

– Carmen, al Gran Teatre del Liceu.

– Podríeu viure sense música?

– Probablement sí, jo no sóc persona que s'apassioni gairebé per res. Bé, jo tinc molts discos compactes a casa meua, molts,

però com que no recordo quins són els autors i què és cada cosa, doncs sembla com si sí, però com que em perfora tant la música sembla com si no... (queda clar, oi?). De tota manera jo vaig molt sovint al Liceu, sóc espectador assidu des de fa sis o set anys, però si em comencessis a preguntar ara segons què, molt probablement no t'ho sabria contestar. És a dir, a Carmen, per exemple, recordo més el que passa, però de com es diuen les àries i aquestes coses... ni idea.

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

– La que no puc suportar, ja ho he dit abans (la que li fa venir mal de panxa...) és la dissonant, la contemporània minimalista..., totes aquestes coses. Tot i així, he fet coses de minimalisme, vaig participar amb la Barbara Held, una flautista de Nova York, en una mena de performance sobre l'atmosfera que es deia *Appered observations*, però com a mínim tenia un cert ritme. Per exemple *Einstein on the beach*, a mi em sap greu, potser quedaré molt lluny de tothom i de la modernitat, però jo no puc, em posa frenètic. Jo necessito l'harmonia i la melodia.

I de la que no podria prescindir..., això és més difícil perquè a casa tinc una mena d'aparador

des de Tomeu Peña, REM i coses modernes, fins a Bach, Savall... Però no tinc una música en especial que m'agradi. Molt sovint tinc posat un disc compacte clàssic a dalt i un altre modern a baix. M'agrada que s'alternin, sóc molt heterogeni.

– Beatles o Rolling Stones?

– Beatles, jo els Rolling no els conec gaire.

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

– Maria del Mar Bonet.

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

– Madonna.

– Bach, Monteverdi o Vivaldi?

– Bach.

– Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler o Bruckner?

– Mahler.

– Bellini, Verdi, Wagner o Puccini?

– Verdi.

– Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?

– L'òpera i la música de cambra.

– Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?

– Bé, allò que he dit abans de l'*Appered observations*; com que hi vaig participar i en vaig veure el procés... Potser allò que he dit abans de la música contemporània és perquè no conec el procés, i en canvi amb la Barbara vaig

estar dins el procés creatiu i vaig arribar a entendre el que ella volia dir. És a dir, entenc que em vulguin explicar què volen dir, però després aquesta música no em penetra... Quan comencen a fer repeticions, repeticions, repeticions, a la setena vegada ja he entès que és una repetició.

– Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

– Això és molt difícil... No t'ho sabria dir..., perquè com que tinc coses tan diferents i no he estat mai un apassionat per res en concret, doncs, no ho sabria dir... (s'ho pensa una mica i al final opta per la resposta més senzilla). Bé, de moment els que tinc a casa, aquests miraria d'endur-me'ls tots.

– Un instrument?

– La música amb clavicèmbal m'agrada molt, però massa clavicèmbal em cansa. També m'agraden l'oboè i el violoncel perquè són més dolços, més melòdics, més de reflexió.

– Una música per morir?

– Rèquiem de Mozart (ho diu ràpidament, però no pot evitar riure), però perquè es diu així, no creguis...

– Una música per estimar?

– El Bolero de Ravel... No... la veritat és que particularment i ara quedarà estrany (torna a riure) una música per estimar seria també el Rèquiem de Mozart.

– Un compositor?

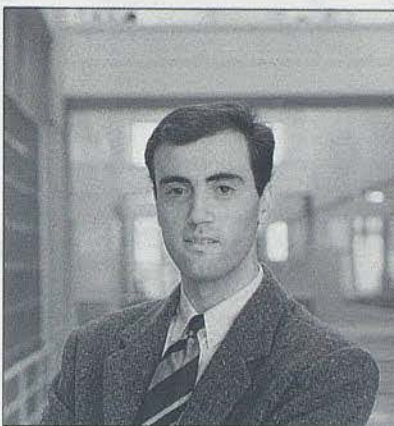
– No ho sé, no en podria dir cap... Seria mentida, diria un nom per dir un nom, però no un compositor que per a mi sigui la plenitud.

– Un intèrpret?

– És el mateix, jo els intèrprets no els conec.

– Un esdeveniment musical viscut?

– Jo no he començat a anar a concerts de rock fins ara, fins fa molt poc. El primer concert de rock a què vaig anar i em va deixar molt impressionat va ser els Rolling justament a l'Estadi Olímpic. Va ser un espectacle que em va impressionar molt. No hi havia anat mai perquè aquests macroconcerts on va tanta gent



Tomàs Molina diu que podria viure sense música perquè no s'apassiona gairebé per res.

em posen nerviós i va ser per casualitat. Després he anat a veure la Madonna i no m'ha impressionat tant.

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

– Jo escolto la música amb els ulls clucs (sempre?)... Bé, gairebé mai, però com que tinc aquesta sensació física amb la música, quan m'hi poso molt sovint tanco els ulls.

– Una experiència musical que us agradaria viure?

– Al grup d'animació infantil hi havia moments en què t'adonaves que estava sonant bé, estava sonant tot conjuntat. M'agradaria formar part d'aquests conjunts que després sonen tan bé, on tot és envoltant, són coses diferents però queden com un compacte, això també m'impresiona.

– Fet sonor no musical que us atreu especialment?

– Sembles la Barbara, ja..., perquè l'Appared observations eren fets sonors lligats a la meteorologia i ella els havia combinat en una taula de mescles. Però a mi això no em convenç gaire; jo sóc dels clàssics, crec que la melodia i l'harmonia són molt importants. Escolliria la veu humana (en aquest punt riem tots dos sorpresos per la resposta)... Ara sense bromes: la qualitat de la veu de segons quines persones és una cosa en què em fixo, potser per deformació professional.

– Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

– Els sorolls estridents i la gent que crida, de seguida em fa mal.

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

– Jo diria que primer és una vivència sentimental i després un incentiu intel·lectual. Jo no sóc gens visceral, acostumo a ser comprensiu amb totes les coses de la vida; per exemple a Carmen la gent va començar a escriure; jo, francament, no ho puc entendre. Aquella dona ho va fer bé; home, només ho havia assajat un dia i hi havia vegades que estava per sota de l'orquestra, però no és la primera vegada que passa..., crec que no calien aquells "buuhs" tan bèsties.

– Escoltar música..., sol o acompanyat?

– És important, si la sents acompanyat, que a l'altre també li agradi la música, perquè si no em dona tranquil·litat. És a dir, si vas a veure una obra que és una mica llarga i a l'altre no li entra, a mi em fa posar intranquil. Per tant, acompanyat però que el company també entri en la música, i això no sempre passa.

– Una música que mai no us hagi abandonat?

– Ui! Això entronca amb la primera pregunta; no t'ho sabria dir, no tinc cap música a la qual estigui gaire lligat. Per exemple, el Rèquiem ara no el podria taral·lejar, si em poses el disc compacte el puc cantar, però no la sé de memòria.

Aquesta entrevista es pot fer en mitja hora; amb en Tomàs Molina vaig estar una hora i mitja, a part de l'estona que vam estar passejant per TV3. Com sempre, queden coses per dir, sobretot detalls, anècdotes; per exemple, diu molt seriosament que la música no li deixa fer altres coses; si sap la lletra d'una cançó, la canta, segur, no ho pot evitar, per això no ha pogut mai estudiar amb música, i per llegir ha de triar molt bé, preferiblement música sense lletra. Al final de l'entrevista va haver de reconèixer que la música estava bastant lligada a la seva vida.

Festival de música celta

per DAVID PICÓ S.

Aquest mes se celebra a Barcelona el Festival de Música Celta organitzat per l'Institut Britànic dins dels actes del seu cinquantè aniversari. El seu programa... Però abans, una mica d'història.

Era l'any 1943 quan el British Council es va establir a Barcelona en un pis del passeig de Gràcia. En poc temps l'Institut Britànic, com és conegut aquí, es va convertir en una ambaixada de la cultura i la democràcia a Catalunya. Durant els pitjors anys de la dictadura, molts intel·lectuals liberals es reunien a l'Institut per intercanviar idees o llegir llibres censurats. Homes com Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Josep Benet, Eduard Toldrà i molts altres van passar per l'Institut Britànic.

En la dècada dels seixanta l'Institut va accentuar la col·laboració cultural entre Catalunya i el Regne Unit. Recordem, per exemple, l'actuació l'any 1966 del London Festival Ballet amb Margot Fonteyn. Les propostes científico-culturals i educatives han crescut continuament

des d'aquell 1943, ara fa cinquanta anys... i calia celebrar-ho!

El nucli de les nombroses activitats d'aquest cinquantè aniversari del British Council a Barcelona és el Festival de Música Celta, un festival pensat per mostrar la riquesa de la música tradicional de les nacions celtes d'Europa. El Festival dura del 7 al 23 de juny i el seu programa és una bona mostra de la música celta actual, estructurada en quatre concerts.

El 8 de juny actua Boys of the Lough, un grup escocès molt popular, amb un dels violinistes més virtuoses de tota la música tradicional, Aly Bain. També actua Bleizi Ruz, un grup de gran èxit a Bretanya.

L'11 de juny, dos grups més. Els escocesos Capercaillie i Cran, d'Irlanda del Nord. Dels primers, "The New York Times" ha dit que són un exponent únic de fusió de música *soul* celta i *folk funk*. I si "The New York Times" ho diu...

El 18 de juny actua Altan, el grup de moda a Irlanda, i Mabsant, un conjunt de Gal·les.

El darrer concert és el 22 de juny, amb l'actuació dels escocesos Wolfstone i els gal·leses Na Lua. Tots els

concerts tenen lloc al Centre Urbà de les Arts i l'Espectacle (SAT) a les 21,30 h.

A més hi ha exposicions ("Celtic Music Today", a l'Institut), taules rodones amb escriptors celtes, tallers de música (sobre gaita, violí, flauta, veu i acordió) i concerts informals (al Centre l'Artesà de Gràcia).

I per acabar, dues activitats més vinculades al cinquantenari. Una setmana abans del Festival Celta, actua al SAT la Big Co-Motion d'Andy Sheppard, dins del marc de la IV Mostra de Jazz Europeu. Aquest concert, organitzat pel British Council i el Taller de Músics, ens ofereix la possibilitat d'escoltar composicions inèdites del prestigiós saxofonista britànic acompanyat de la seva nova i espectacular banda. Això és el 3 de juny. I dos mesos més tard, el 12 d'agost, l'Institut patrocina el concert inaugural del VI Festival de Veus Altafulla 93. Un concert dedicat quasi exclusivament a la música de compositors britànics, amb la participació del quartet de corda Maggini i el baríton Ian Caddy.

Finalment, l'última actuació musical corre a càrrec nostre: "Happy birthday to you..."

MÚSICA CELTA.

Música dels límits del món

per SEAN CORCORAN
Northern Ireland Arts Council

Aktualment, la gent que parla llengües celtes habita a les costes accidentades i illes de la franja atlàntica d'Europa, la qual, a l'època medieval, era el límit del món conegut. No obstant això, havien estat la gent dominant de l'oest i centre d'Europa abans del l'expansió del poder romà. Van aparèixer com a poble culturalment diferenciat al centre d'Europa cap al 1200 aC i es van començar a estendre cap a l'oest, per les terres on es troba França actualment, per Gran Bretanya i Irlanda i cap al sud, per la Península Ibèrica.

L'expansió de l'Imperi Romà

va comportar la llatinització gradual d'Ibèria i Gal·lia, però a Irlanda —on mai va penetrar el poder romà—, va continuar predominant la llengua celta irlandesa, el gaèlic. Quan els romans es van retirar de Gran Bretanya al segle V aC, els anglosaxons, un poble germànic, van establir-s'hi i van expulsar gradualment la població que parlava cèltic britànic cap a l'oest muntanyós: actualment, Gal·les i Cornualla, al sud-oest d'Anglaterra. Aquestes invasions també van provocar immigracions de celtes del sud de Gran Bretanya cap a l'Europa continental de nou, per establir-se a Armorica (la Bretanya actual) i probablement es van ajuntar amb els gaèlicoparlants su-

pervivents. Així és com els celtes van esdevenir els pobladors del límit d'Europa: gent de la muntanya, de les illes i del mar.

L'arpa

La ment europea sempre ha associat els celtes amb la música, la cançó i la poesia i, des de fa molt temps, l'instrument musical més íntimament relacionat amb aquesta imatge ha estat l'arpa celta. Va ser l'instrument principal de l'antiga aristocràcia gaèlica i gal·lesa fins a la seva desaparició al segle XVI i es va associar amb els rebuscats sistemes poètics dels bards o poetes de la cort. La seva forma característica, amb la seva sòlida caixa sonora,



Boys of the Lough

tallada d'un sol tros de fusta, el seu cap baix i el seu llistó encorbat, avui dia està considerada internacionalment l'emblema nacional d'Irlanda. L'instrument s'utilitzava principalment per acompanyar els recitals de poesia que feien els bards, la qual podia ser igualment musical o entonada, però com que la tècnica va ser transmesa oralment, no tenim cap idea de com devia sonar. No obstant això, els comentaristes medievals semblaven trobar aquesta música molt atractiva i la tècnica dels arpistes celtes era coneguda per tot Europa. Es diu, per exemple, que hi havia pelegrins de Santiago, a Galícia, "cantant cançons per acompanyar una arpa gal·lesa" el 829 aC.

Amb la dissolució de l'antic sistema de clans a Irlanda i de l'aristocràcia celta a Gal·les, al segle XVI, els arpistes es van quedar sense mecenes i es van convertir gradualment en artistes itinerants, imitant la música de cambra europea d'aquella època.

A principis d'aquest segle, sota la influència del moviment celta romàntic, es va crear una imitació de l'antiga arpa celta i es van fundar escoles per propagar-ne l'ús. Actualment, joves músics virtuoses estan desenvolupant tècniques fascinants per tocar l'arpa celta i estan redescobrint part de l'antiga potència de l'instrument.

La gaita

En la música folk actual, l'instrument especialment relacionat amb els celtes és la gaita, en totes les seves formes diverses: la gaita de *Highland* d'Escòcia, la gaita

Uilleann d'Irlanda, la *Biniou* de Bretanya i la gaita gallega de Galícia. Amb el seu so salvatge i amb els seus bordons brunzidors, és ideal per acompanyar danses a l'aire lliure o per encapçalar qualsevol tipus de processó, tant per a un casament, un enterament o una guerra. Shakespeare era ben conscient de la seva capacitat per atemorir: "...altres, quan la gaita els sona al cap del nas, no es poden contenir l'orina." (*El mercader de Venècia*, IV.1).

La *Píob Mhór* (gaita gran) a Irlanda i Escòcia també era coneguda com la gaita de la guerra i va estar prohibida diverses vegades per la seva associació amb les rebel·lions. Està constituïda bàsicament per una bossa que s'infla, bé amb la boca o amb l'ajut d'una manxa, de la qual surt un tub doble, proveït de forats, mitjançant el qual es toca la melodia, i d'un o més bordons que l'acompanyen.

La gaita de *Highland* d'Escòcia és probablement la gaita celta més coneguda de totes internacionalment i actualment, és normal veure, a moltes parts del món, bandes que fan marxes amb aquestes gaites i timbals, tocades per gent que no té res d'escocesa. Inflades amb la boca i amb tres bordons, tenen una escala que les diferencia i que dona un fort to pentatònic a gran part de la música escocesa.

A Galícia, l'instrument predominant és la gaita gallega: una gaita que s'infla amb la boca i que té un bordó profund. Normalment es toca per ballar, formant part d'una banda constituïda per dos gaiters, un bombo i un tambor.

A Bretanya, la *Biniou* és una

gaita petita, que s'infla amb la boca, amb un únic bordó. No és molt usual entre les gaites europees, atès que té un to molt agut. Com a acompanyament per danses bretones, sempre es toca juntament amb la bombardina o l'oboè bretó, el qual s'entona una octava per sota de la gaita i proporciona una continuïtat per a les melodies de les danses que eren en forma de crida i resposta.

La gaita irlandesa o gaita *Uilleann* (paraula irlandesa corresponent a colze) és força diferent de les altres, en el sentit que s'infla amb manxa i el tub amb forats, mitjançant el qual es produeix la melodia, té un abast de dues octaves completes. Es toca assegut i posseeix tres bordons, el quals resten sobre la cama més enlairada del músic. A més, al llarg dels bordons disposen de tres flautes amb claus -anomenades reguladors-, les quals estan distribuïdes de tal forma que es poden produir acords d'acompanyament, prement els conjunts de claus amb el puny de la mà inferior, que és la que toca el tub amb forats. Els principiants diuen que tocar aquest instrument "és com barallar-te amb un pop".

La dansa

La dansa domina la vida de la música tradicional de les regions celtes: des de les ràpides ziga-zagues del *Reel* escocès, passant pels passos intricats del *Jig* irlandès i el ritme galopant de la *Muirneira* gallega, fins al serpentejar espectacular del *Plin* o *An Dro* bretó. Gal·les és l'excepció. Al segle XIX, alts càrrecs eclesiàstics es van oposar particularment a qualsevol forma de dansa, motiu pel qual han sobreviscut molt poques danses folk gal·leses antigues.

A Escòcia, l'instrument més estretament relacionat amb la dansa és el violí i des del segle XVIII ha predominat a la costa sud i est, on sovint es tocava juntament amb el violoncel, tot proporcionant un baix de fons. El violí està lligat amb el desenvolupament de la dansa *Reel*, la qual es va escampar des d'Escòcia durant el segle XVIII, i esdevingué molt popular a Irlanda, on actualment és la dansa més comuna. Els estils de tocar el violí dis-



Altan

tintius irlandès i escocès, amb la seva forma veloç de tocar-los, amb molta ornamentació ràpida, han sorgit d'efectes semblants produïts per les gaites.

Altres instruments per a la dansa d'Irlanda són: la flauta travessera de fusta, el *penny-whistle* (un instrument humil però que, a mans d'un virtuós, pot produir una música extraordinària) i la concertina.

A Galícia, també es toca un oboè folk, la *chirimía* (gralla) i el *pito* (xiulet) i tambor (una combinació de flauta i timbal, tocats pel mateix intèrpret). Aquí, igualment com a Bretanya, la *sanfona vielle* (orgue de maneta) es toca per acompanyar danses i és molt coneguda entre els músics itinerants i els mariners. Les panderetes tenen importància tant a Galícia com a Irlanda. El *pandeiro* gallec sovint s'utilitza com a únic acompanyament per a les cançons fetes per a danses, cantades per un grup de dones. El *bodhran* irlandès, originalment una eina de camp primitiva per garbellar el gra, s'utilitzava com a tambor en cerimònies. Tocat amb un pal curt amb dos caps, actualment forma part del conjunt d'instruments de la música tradicional irlandesa i pot pro-

duir una àmplia varietat d'efectes de percussió.

La cançó

A totes les terres celtes, la forma d'interpretació musical més venerada pel poble és, sens dubte, la cançó. Els escocesos, gal·lesos i irlandesos i els bretons i gallecs són essencialment gent de la cançó. Mentre que les cançons per a danses estan vistes com una diversió o com a proeses de la destresa vocal, cada regió també té el seu propi gènere o tradició de cançó especial de qualitat, com ara el *Penillion* gal·lès o el *Amhráin Mhóra* (grans cançons) irlandès. A Bretanya, les "grans cançons" s'anomenen *Gwerz*, cançons èpiques que expliquen històries de llegendes celtes antigues, sovint amb fortes referències màgiques i algunes, fins i tot, tenen lligams directes amb la literatura gal·lesa medieval. En la tradició gaèlica d'Escòcia i Irlanda, la poesia i la cançó sempre han estat una única cosa i malgrat el fet que aquestes cançons hagin estat transmeses oralment durant centenars d'anys, encara es recorden els noms de molts dels poetes originals. Probablement, el tipus de cançó celta més insòlit

per a l'òida europea és la tradició irlandesa *Sean Nós* (estil vell), el qual ens fa recordar molt alguns estils de cançó àrab i índia.

El ressorgiment de la música celta

Durant els darrers vint anys, la música celta ha gaudit d'una popularitat internacional sense precedents. Als anys seixanta, hi va haver un moviment general entre la joventut del món desenvolupat per tornar a la música folk i els intèrprets joves dels països celtes van tenir sort de disposar d'una música tradicional pròpia pròspera, en la qual es podien inspirar. I això van fer, desenvolupant noves formacions i contextos d'interpretació, introduint nous instruments i creant gèneres nous. L'organització de festivals interceltes, semblants al que l'Institut Britànic organitza aquest any a Barcelona entre el 7 i 23 de juny, ha provocat molts entrecreuaments musicals fertilitzants entre diverses regions. Per exemple, la majoria de grups irlandesos i escocesos inclouen elements bretons i gallecs en les seves actuacions i els bretons han adoptat la flauta irlandesa per a la música bretona. Les qüestions d'identitat i llengua, especialment de cultures de llengües minoritàries sota una gran pressió de les cultures europees dominants, són una preocupació comuna en totes les regions celtes i aquesta mateixa qüestió també la tracta una nova ona de poetes-compositors de cançons, com Dafydd Iwan, en gal·lès, i Youenn Gwernig, en bretó. L'intercanvi fertilitzant també s'està produint entre altres gèneres, com el rock i l'orquestral. Molts grups de rock internacionals ara introdueixen elements celtes en les seves actuacions.

Tot aquest procés ha creat una generació de músics, a les terres celtes, que són oberts i innovadors. De la mateixa manera que la majoria són bilingües, són també bimusicals, i se senten en terreny propi en molts llenguatges musicals diferents. Se senten segurs en explorar molts mons musicals perquè confien en el concepte de la seva pròpia herència musical. "Si no coneixes els teus orígens, aleshores tampoc no saps cap on et dirigeixes".



Pere Artís i Benach
Lluís Millet i Loras



LLIBRE DEL CENTENARI

Articles introductoris:

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

FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ - PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
EDITORIAL BARCINO

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

catalunya música / revista musical catalana

Ja en sou subscriptor?

INFORMACIÓ:

Sant Francesc de Paula, 2 - Tel. 268 10 00 - 08003 Barcelona

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:

- Qui és l'autor dels poemes del cicle *lied* de Frederic Mompou *El combat del somni*?
A) Tomàs Garcés B) Josep M. López Picó C) Josep Janés i Olivé
- Quina d'aquestes tres òperes no és de Claudio Monteverdi?
A) L'incoronazione di Popea B) Il ritorno di Ulisse in Patria C) Giulio Cesare
- Quin violinista estrenà el *Concert núm. 2 per violí i orquestra* de Bartók a Amsterdam el 23 de març de 1939?
A) Zoltan Székely B) Yehudi Menuhin C) Fritz Kreisler
- Quin interpretà el paper de Don Giovanni a la versió cinematogràfica de l'òpera del mateix títol que dirigí Joseph Losey el 1979?
A) Ruggero Raimondi B) José van Dam C) Renato Brusson
- Quin cantant es convertí a la religió islàmica, deixà la seva carrera i adoptà el nom de Yusuf Islam?
A) Pete Seeger B) Bob Dylan C) Cat Stevens D) Robin Gibb

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

Solucions al Concurs de maig 1993.

- A) El rei David.
- B) Riccardo Muti.
- C) Piotr I. Txaiovski.
- A) Raimon Torres.
- A) Pittsburgh.

Han estat guanyadors del Concurs d'abril 1993: Delfí Colomé i Pujol (Madrid) i Daniel Mestre i Dalmau (Igualada).

Els noms dels guanyadors del Concurs de maig 1993 seran publicats el mes que ve.

BUTLLETA DE RESPOSTA (juny 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:

Pere Artís i Benach



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

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



The Play of Daniel (Ludus Danielis)

Pro Cantione Antiqua
Landini Consort,
Mark Brown.
DECCA 433731-2

El manuscrit de la música que conté aquest enregistrament fou trobat a la catedral de Beauvais i data del segle XIII. Es creu, però, que en realitat el manuscrit del *Ludus Danielis* és la culminació escrita de moltes versions més antigues i conservades per tradició oral mitjançant els trobadors i els 'trouvères'; en aquest aspecte, cal no més observar la coexistència d'alguna de les músiques del manuscrit de Beauvais amb les cançons del *Carmina Burana*, encara que aquestes amb un text no tant pietós.

Daniel, era, doncs, un drama litúrgic representat anualment el dia de Cap d'Any, tot coincidint amb les maitines de la Circumcisió del primer dia de gener. És l'únic manuscrit d'aquestes característiques que s'ha conservat, susceptible de poder ser interpretat; és a dir, l'únic amb una notació realment desxifrabla.

La història bíblica és ben coneguda i ens presenta la relació entre el profeta Daniel i els reis de Babilònia, Baltazar i Darius. La música és de gran qualitat pel que respecta al seu tractament melòdic, i, entre d'altres coses, hi destaquen la gran extensió, l'originalitat i una gran varietat.

El text, a més de suggerir cors masculins i d'infants, deixa veure la possible participació d'instruments, cosa que s'aprofita en el disc, tot afegint parts instrumentals d'acompanyament o bé utilitzant els instruments com a introduccions o finals de les peces. També cal remarcar la inclusió d'algunes danses al mig de la trama, aspecte justificat, sens dubte, atesa la llibertat amb què aquestes obres eren representades.

Pel que fa a les veus, el recurs de l'*organum* (pitagòricament afinat) és sovint explotat en aquest compacte, encara que no se n'abusa, cosa que l'oient agraeix especialment. La qualitat en el fraseig monòdic d'aquest grup és realment impactant, així com també ho són la seva dicció i el constant domini tímbric de les veus. Enamorats de les veus i de l'estètica medieval: no us estigueu de tenir-lo. ● J.M. Saperas

VERDI: I Masnadieri

Orquestra i Cor de l'Òpera Nacional Escocesa.
Joan Sutherland, Franco Bonisoli, Matteo Manuguerra, Samuel Ramey i Simone Alaimo.
Director: Richard Bonyng.
DECCA 433 854-2 (2CD's) DDD

Aquesta òpera correspon a un moment de febrilitat compositiva de Verdi, que es va haver d'afanyar per acabar-la per tal de satisfer una petició del Haymarket Theatre londinenc, que volia oferir una *première* a la soprano sueca Jenny Lind. L'apressament és notori, ja que, al costat d'escenes bellíssimes que prefiguren *Macbeth* (la seva estricta coetània) i *Il trovatore*, hi ha encarcament en l'es-

tructura de l'obra, bastida en escenes closes a redós d'un número de bravura.

Els atractius principals d'aquest enregistrament del 1982 (tènicament molt equilibrat) rauen en la incisivitat i elegància de la concertació de Bonyng i en la prestació vocal del baix Samuel Ramey (a qui el disc convé per la petitesa de la veu). Sutherland es mostra amb amor propi en les coloratures, però la veu sona resseca en el *canto angelicato* i un xic cautelosa en les agilitats. Franco Bonisoli està imprevisiblement desigual. La seva veu *spinto* cerca ressonàncies dramàtiques que perjudiquen la línia de cant (en un clar paral·lelisme amb Franco Corelli). Manuguerra està vulgar. L'enregistrament de Gardelli amb Caballé, Bergonzi, Capucilli i Raimondi és superior en la vocalitat, però aquest el supera en la resta. ● X. Casanovas-Danés.



BELLINI: Beatrice di Tenda

London Symphony Orchestra, Ambrosian Chorus.
Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Cornelius Ophof, Josephine Veasey.
Director: Richard Bonyng.
DECCA 433 706-2 ADD
2 CD's

Aquesta òpera, estrenada dos anys abans que *I Puritani*, la qual prefigura, fou la penúltima de Bellini. Té una factura i un llibret convencionals (causa de

ser menystinguda), però constitueix un deversall de melodies, algunes dignes de figurar a *Norma*. Té pàgines admirables, com les àries del baríton, d'una introspecció que fa pensar en Verdi. Aquest enregistrament dels anys seixanta és l'únic de la discografia oficial, amb l'artista que va rescatar l'obra de l'oblit, Joan Sutherland (La Scala, 1961). És una sort que el tenor fos Pavarotti, amb la veu més esmaltada que mai i un fraseig d'antologia, i que l'importantíssim paper de Filippo Visconti s'atorgués a Cornelius Ophof, un excel·lent baríton amb una nul·la incidència discogràfica. Correctíssima està la soprano Josephine Veasey com a Agnese, encara que es pugui enyorar la presència de Raina Kabaivanska, que participava en la producció de La Scala (existeix el registre pirata), i perfecta resulta la prestació de l'orquestra i cor londinencs, sota la batuta de Bonyng en una lectura plena d'elegància i vibració. Un document imprescindible per a "belcantòfils", complementat amb àries i escenes bellinianas a càrrec de Sutherland. ● X.C.-D

BLITZSTEIN: Regina

Orquestra i Cor de l'Òpera Escocesa
Katherine Ciesinski, Samuel Ramey, Angelina Reaux, Sheri Greenawald.
Director: John Mauceri
DECCA 433 812-2 2 CD's DDD

Regina va ser un encàrrec de la Fundació Kussevitski al compositor Marc Blitzstein (1905-1964). Definida com a òpera, a Europa no pot ser titllada d'altra cosa que de musical (no m'estranya que Maria Callas declinés la proposta de Bernstein de cantar-la a La Scala). És un seguit d'ariosos i recitatius alternats amb tongades

de ragtime, jazz i blues, de galops, polques i valsos (en l'acte que escenifica la festa).

L'argument correspon a l'obra teatral *The little foxes* de Lillian Hellman (que originà la pel·lícula *La lloba*), se situa a Alabama l'any 1900 i és un híbrid d'alta comèdia (maneres del Sud contra el pragmatisme del Nord) i de tragèdia grega (Clitemnestra/Regina assassina Horace/Agamèmon davant l'horror d'Alexandra/Electra) bastant en la línia d'un Eugene O'Neil. L'idioma musical resulta molt "Broadway" i remet a Gershwin i Bernstein.

Samuel Ramey brilla amb força pròpia (en un paper més adequat a un baríton) i domina un repartiment fluix, en què Ciesinski mostra una desagradable aspror vocal. Mauceri dirigeix estupendament el que només són elaborats acompanyaments. ●X.C.-D.

SVIATOSLAV RICHTER. Tres recitals pianistics.

Schumann a Màntua 1986 (*Toccata, Nocturns, Blumenstück i Quatre Fugues*), Brahms a Màntua 1987 (*Piano Sonatas 1 i 2*), Recital contemporani a Viena 1989 Prokofiev (*Sonata núm. 2*), Stravinsky (*Piano Rag Music*), Xostakòvitx (dos preludis i fugues), Webern (*Variacions opus 27*), Bartók (*3 Burlesques*), Szymanowski (dos fragments de *Metopes op. 29*) i Hindemith (*Suite 1922, op. 26*). Dos compactes senzills i un album doble respectivament. DECCA Digital 436 456-2 DA, 436 457-2 DH i 436 451-2 DH2.

Dos discos senzills i un de doble que mostren la personalitat del pianista rus en la seva nova època, tan interessant com discutida.

Es tracta del Richter posterior a la seva "baixa" forçada a conseqüència d'una seriosa dolència cardíaca que l'obligà a replantejar-se tota la seva manera d'actuar davant del públic. Actua en conseqüència en un ambient de forçada intimitat i distanciament envers del públic, una llum portàtil i per tant semipenombra constant i, sobretot, partitura sobre el piano per llegir en tot cas unes interpretacions que en més d'una avinentesa han resultat, com a Barcelona, titllades també de meres "lectures". Ara arriben aquestes gravacions, no del tot recents però dins ja de l'esmentat període i efectivament retroben els dos caràcters que el comentari editorial li vol atribuir: la severitat i l'ascetisme interpretatiu.

És això cert o bé és una conseqüència d'una regressió somàtica i d'auto-defensa? En tot cas hi ha encara un altre aspecte singular que no podem passar per alt en aquest instant de Richter: totes les programacions, i també aquestes gravacions, solen referir-se a obres que defugen sistemàticament la referència al repertori més fressat. Ens trobarem amb Schumann, Brahms o Prokofiev, i altres, però sempre amb obres absents dels concerts rutinaris. Així escoltarem, en aquests volums, obres insòlites, inòides, com aquestes "fugues" de l'*opus 72* de Schumann, poc freqüents, com aquestes dues primeres sonates de Brahms o el repertori rus amb uns meravellosos preludis i fugues de Xostakòvitx. I què no direm de l'amalgama de les *Variacions op. 27* de Webern, juntament amb *Burlesques* de Bartók, dues *Metopes* de Szymanowski i la remota *Suite 1922* de Hindemith? En aquest cas música d'una avantguarda molt puntual històricament i que retrobem ara en versions inesperadament superbes (Webern i Hindemith). Sí, en efecte, desco-

brim aquí un procés d'interiorització que no havíem descobert encara en aquelles actuacions en públic de Richter. Aquell

ascetisme i aquella abstracció són evidents. Ens agradaria ara escoltar en les seves mans un recital J.S.Bach. ●J. Casanovas.

PHILIPS

Classics



VIVALDI, GEMINIANI: 6 Sonate per violoncello e Basso.

Heinrich Schiff, violoncel·lo; Ton Koopman, clavicèmbal i orgue; Jaap ter Linden, violoncel·lo continu. Philips, Digital Classics, 434 121-2

Vivaldi va néixer a Venècia el 1678 i Geminiani a Lucca el 1687. Ambdós mostren predilecció pels instruments de corda i pertanyen a una generació que encara té present el gran model de la figura d'Arcangelo Corelli.

De les nous sonates per a violoncel que coneixem de Vivaldi, sis van ser impreses a París el 1740; i el manuscrit de dues sonates és a la Biblioteca del Conservatori de Nàpols i al castell de Wiesentheid. En aquestes obres, l'autor ens presenta un tractament de l'instrument al mateix temps líric i virtuosístic.

Vivaldi i Geminiani van fer revolucionar la sonata cap a una forma mixta entre la *Sonata da Chiesa* i la

Sonata da Camera. En les sonates vivaldianes, la quantitat de motius contrastants suggereix la hipòtesi d'una data de composició tardana.

Geminiani, com Vivaldi, publica les *Sonates per a violoncel op. 5* a París el 1746. Gran virtuós del violí i pedagog reconegut, viu els darrers anys de la seva vida a Dublín i a Londres. Del seu vessant didàctic, hem de destacar dues obres: *The Art of violin playing* i *Rules for playing in a true Taste...*

La versió materialitzada en aquest disc compacte cerca l'equilibri entre la tècnica i el sentiment i aconsegueix una simbiosi adequada dels dos aspectes. La qualitat lírica de l'estil violoncel·lístic d'Enrich Schiff és sostinguda per una excel·lent realització del baix xifrat, al clavicèmbal i a l'orgue, de Ton Koopman, i, en l'execució lineal del baix, pel discurs fluid de Jaap ten Linden.

Enregistrament especialment recomanable pel rigor que palesa, en contrast amb els excessos que havien sofert aquestes sonates en arranjaments d'arrel romàntica. ●M.Ll. Cortada.

42

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

20 de junio al
7 de julio de 1993

PATROCINIOS:



Venta de localidades e información:
Corral del Carbón
C/ Mariana Pineda
18009 Granada
Apartado de Correos 64
18080 Granada
Teléfono 958/229744.
Fax 958/229774.

Esta programación
podrá ser susceptible de cambios.



JUNTA DE ANDALUCÍA



Ayuntamiento de Granada



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

1. Domingo 20 de junio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla
CONCIERTO INAUGURAL

Teresa Berganza, mezzosoprano
Juan Antonio
Alvarez Parejo, piano
Obras de Rossini, Toldrà, Rodrigo,
Turina y Nin
Espectáculo patrocinado por

2. Lunes 21 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Ballet y Orquesta del Teatro
Marinsky de San Petersburgo
Victor Fedotov, director
Tchaikovsky/Ivanov/Petipa:
El lago de los Cisnes
Espectáculo patrocinado por
"Día Europeo de la Música"

3. Martes 22 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Ballet y Orquesta del Teatro
Marinsky de San Petersburgo
Victor Fedotov, director
Tchaikovsky/Ivanov/Petipa:
La Bella Durmiente
Espectáculo patrocinado por

4. Jueves 24 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Compañía Nacional de Danza
Patrocinada por
Director Artístico: **Nacho Duato**
Duende. Cor Perdut - Paso a dos.
Rassemblement. Nafloresta (estreno absoluto)
Espectáculo patrocinado por

5. Viernes 25 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Compañía Nacional de Danza
Patrocinada por
Director Artístico: **Nacho Duato**
Duende. Cor Perdut - Paso a dos.
Rassemblement. Nafloresta (estreno absoluto)
Espectáculo patrocinado por

6. Sábado 26 de junio, 12:30 horas
Santa Iglesia Catedral

David Titterington, órgano
Obras para órgano de Cabanilles,
Arauxo, Lidon, Walond, Baguer,
Stanley y Soler

7. Sábado 26 de junio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Nacional de España
Aldo Ceccato, director
J. Gómez: *Balada para orquesta*
Albéniz-Arbós: *Evocación,*
Puerto y Triana
M. Ravel: *Rapsodia española. Bolero*

8. Domingo 27 de junio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla

Orquesta Ciudad de Granada
Rafael Riqueni, guitarra
Eliot Fisk, guitarra
José María Gallardo, director
Sabicas/E. Coliner: *Gypsy Concert*
(estreno absoluto)
J. Rodrigo: *Fantasia para un gentilhombre*
Concierto Homenaje a
Andrés Segovia (1893-1989)

9. Domingo 27 de junio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Nacional de España
Guillermo González, piano
Aldo Ceccato, director
P. Rivière: *Manantial*
M. de Falla: *Noches en los Jardines*
de España
P. I. Tchaikovsky: *Sinfonía n.º 6 en Si*
menor, op. 74, "Patética"
Concierto Homenaje a
Rosa Sabater (1927-1983)

10. Martes 29 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Noche de Flamenca
Argumento: **A. Mañas - El Güito**
Coreografía: **El Güito**
A. Mañas/El Güito: *Elegía a Carmen*
Amaya "Cuando tu amor nos deja en el
olvido" (estreno absoluto)

11. Miércoles 30 de junio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla

Orquesta de Cámara
de Israel
Shlomo Mintz, director y solista
F. Schubert: *Rondó para violín y*
orquesta de cuerda en La mayor D438
F. Mendelssohn:
Concierto para violín en Re menor
P. I. Tchaikovsky:
Serenata para cuerdas
F. Mendelssohn:
Sinfonía n.º 9 en Do mayor

12. Miércoles 30 de junio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Filarmónica
de Moscú
Vassily Sinaisky, director
P. I. Tchaikovsky: *Romeo y Julieta*
G. Balart: *Obertura*
S. Prokofiev: *Romeo y Julieta*

13. Jueves 1 de julio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla

Orquesta de Cámara
de Israel
Shlomo Mintz, director
B. Britten: *Variaciones sobre un tema de*
Frank Bridge, op. 10
S. Prokofiev: *Visiones fugitivas*
D. Shostakovich: *Sinfonía*
de cámara, op. 110 a

14. Jueves 1 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Filarmónica
de Moscú
Rafael Orozco, piano
Vassily Sinaisky, director
P. I. Tchaikovsky: *Concierto n.º 1*
para piano y orquesta en Si bemol
menor, op. 23
S. Rachmaninov: *Sinfonía n.º 2*
en Mi menor, op. 27

15. Viernes 2 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Filarmónica
de Munich
Sergiu Celibidache, director
R. Strauss: *Dan Juan, poema*
sinfónico, op. 20
P. I. Tchaikovsky: *Sinfonía n.º 5 en Mi*
menor, op. 64

16. Sábado 3 de julio, 12:30 horas
Santa Iglesia Catedral

Presentación Ríos, órgano
Obras para órgano de **A. de Cabezón**,
Correa de Arauxo, **F. Andreu**, **B. Clavijo**,
P. Bruna, **A. Soler**, **N. Ladesma**,
J. Turina, **E. Halffter** y **J.L. Turina**

17. Sábado 3 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Filarmónica
de Munich
Sergiu Celibidache, director
F. J. Haydn: *Sinfonía n.º 92 en Sol*
mayor, "Oxford"
S. Prokofiev: *Sinfonía n.º 5 en Si bemol*
mayor, op. 100

18. Domingo 4 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Ciudad de Málaga
María Manuel Caro, piano
Cristóbal Halffter, director
T. Marco: *Escorial*
C. Halffter: *Concierto para piano*
y orquesta
X. Montsalvatge: *Desintegración*
morfológica de la Chacona de Bach
J. L. Turina: *Penitencia*
C. Halffter: *Tiento y batalla*

19. Lunes 5 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Ciudad de Granada
Elena Obraztsova, mezzosoprano
Katia Ricciarelli, soprano
Martin Fischer-Dieskau, director
Arias y aberturas de C.W. Gluck,
G. Rossini, **G. Donizetti**, **V. Bellini**,
P. Mascagni, **F. Cilea**, **A. Ponchielli**,
A. Catalani y **J. Offenbach**

20. Martes 6 de julio, 22:30 horas
Auditorio Manuel de Falla

Orquesta Sinfónica
de Asturias
Coro Nacional de España
Carmen González, soprano
Lola Casariego, mezzosoprano
Elena Obraztsova, mezzosoprano
Iñaki Fresán, barítono
Jesse Levine, director
F. Mompou: *"Els Improperis"* para
solista, coro y orquesta
J. A. García: *Cántico espiritual (estreno*
absoluto)

Concierto Homenaje a **Frederic**
Mompou (1893-1986)

21. Miércoles 7 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

CONCIERTO DE CLAUSURA
Orquesta de
Schleswig-Holstein
Sir Georg Solti, director
I. Stravinsky: *Suite de Petrouchka vs.*
1911

A. Bruckner: *Sinfonía n.º 4 en Mi bemol*
mayor, "Romántica"
Espectáculo patrocinado por

Nota: los días 23 y 28 no habrá
actuaciones.

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

