



INTEGRACIÓ DE GÈNERES POPULARS

**APRILE
MILLO**

*La devoció
verdiana*



MÚSICS DE CARRER: MISÈRIA I POÈTICA

MANUEL DE FALLA

ATLÀNTIDA

Una obra mestra redescoberta

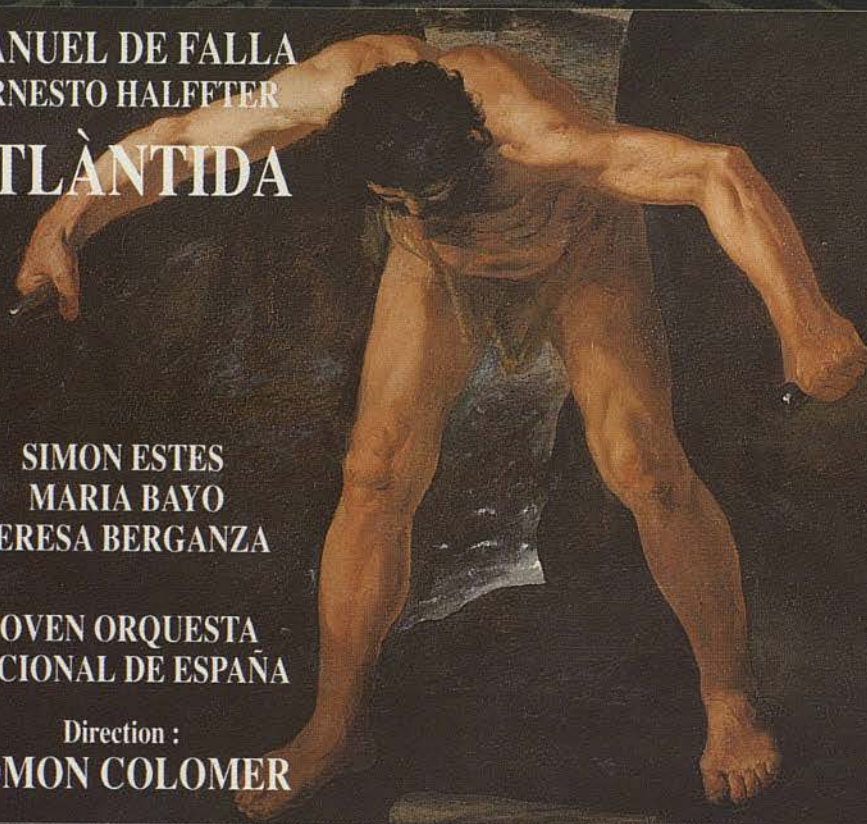
AVUDIS
VALOIS

MANUEL DE FALLA
ERNESTO HALFFTER
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

105-106

catalunya música

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 105-106, JULIOL-AGOST 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: **Diresa**
Dipòsit legal: **B-34.432/83**

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

Col·laboren en aquest número:
JOSEP M. AINAUD DE LASARTE, **PERE
ARTÍS**, **MERCÈ CAMPS DE GISPERT**,
XAVIER CASANOVAS-DANÈS, **JOSEP
CASANOVAS**, **CESC**, **JAUME
COMELLAS**, **RICARD GILI**, **CARLES
LOBO**, **JOSEP MARTÍ I PÉREZ**, **TERESA
MARTÍNEZ**, **JOAN MATABOSCH**,
MÓNICA MONTORIOL, **MONTSE G.
OTZET**, **VICTÒRIA PALMA**, **ORIO
PÉREZ I TREVIÑO**, **DAVID PICÓ S.**,
JOSEP M. SAPERAS i **FRANCESC
TAVERNA-BECH**.

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

Fotografia de portada d'Aprile Millo
P. Antoni P. GU

SUMARI



revista musical catalana

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCURS

LLIBRES

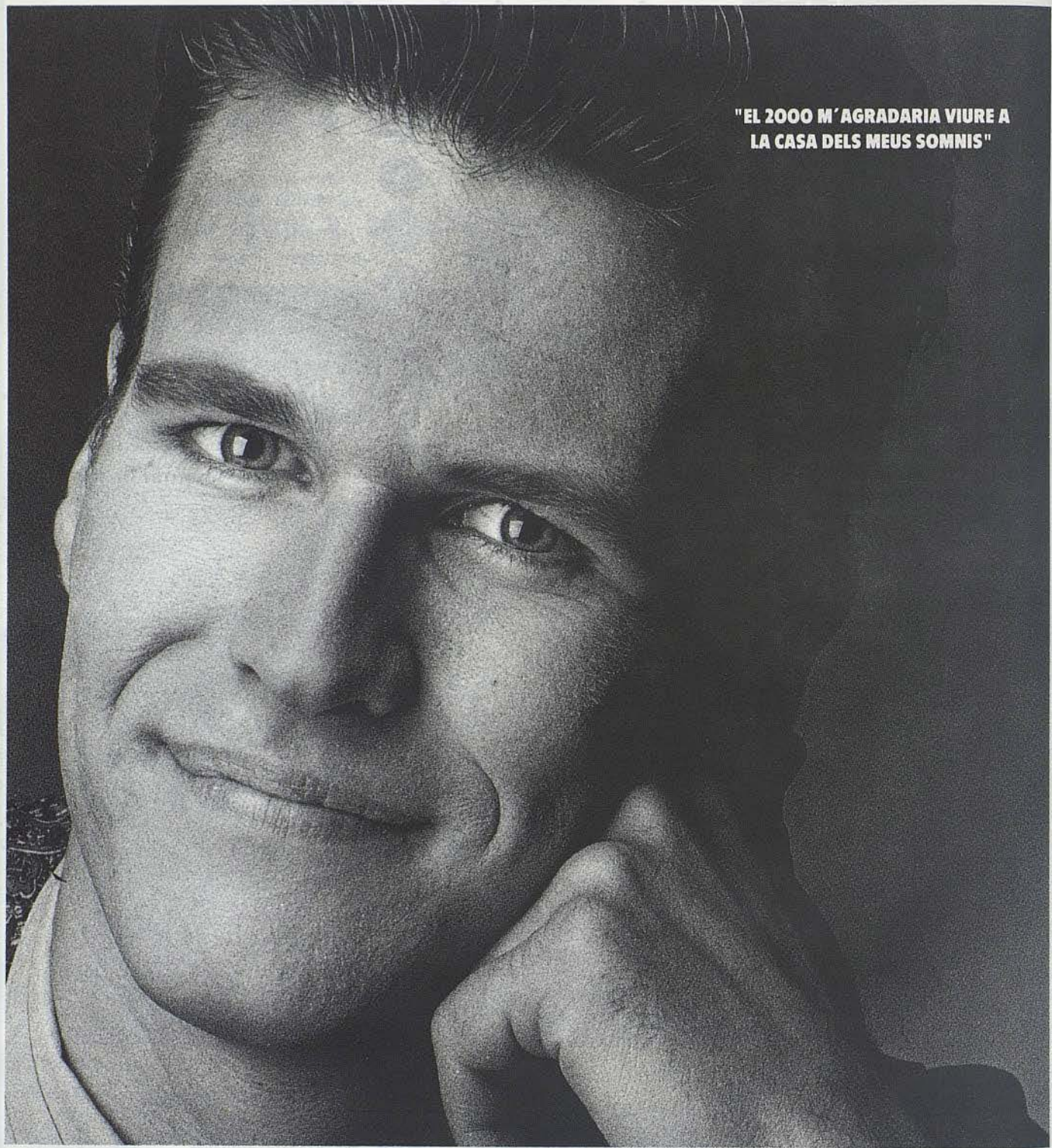
DISCOS

- 5** Festival de Música de Barcelona
- 6** Músics sense nom
per **Mònica Montoriol**
- 9** Homenatge a Lluís Virgili
per **Josep M. Ainaud de Lasarte**
- 11** Edmon Colomer enregistra Atlàntida de Falla
per **RRMC**
- 13** Mikrokosmos: Tiberis musicals
per **Pere Artís**
- 18** Elementalitats a l'entorn del comiat de García Navarro
per **J.C.C.**
- 19** Del seu affm. Luís Antonio García Navarro
per **Jaume Comellas**
- 20** Encerts i contradiccions del VI Cicle de Música Con-
temporània
per **David Picó S.**
- 22** El comiat de l'ànima de Mahler
per **Josep Casanovas**
- 25** Bob Dylan, figura de la programació musical del
Grec 93
per **RRMC**
- 27** La integració dels gèneres populars
- 28** La música: un fenomen bellugadís i mal-leable
per **Josep Martí i Pérez**
- 60** De les influències musicals externes a les arrels prò-
pies
per **T. Martínez i M. Montoriol**
- 64** Els aires caribenys a casa nostra
per **Teresa Martínez**
- 66** A ritme d'havanera
per **Mònica Montoriol**
- 67** La virtualitat d'un jazz català
per **Ricard Gili**
- 69** Aprile Millo. La darrera gran soprano verdiana
per **Joan Matabosch**
- 73** Els encàrrecs estiuencs
per **Carles Lobo**
- 79** Qüestionari informal. Anna Lizaran
per **Mercè Camps de Gispert**
- 81** per **Cesc**
- 82**
- 84**
- 85**



GENERALITAT DE CATALUNYA

"EL 2000 M'AGRADARIA VIURE A
LA CASA DELS MEUS SOMNIS"



©B

En arribar el 2000 volem que Catalunya resolgui el problema de l'habitatge. Volem que la gent jove pugui accedir al seu primer habitatge i que hagi resolt millorar la qualitat dels que ja són construïts.

Per aconseguir aquest fi, la Generalitat està desenvolupant el Pla de l'Habitatge (1992-1995), amb una inversió de 160.000 milions de pessetes. Un ambiciós pla que concedeix ajuts a més de 80.000 famílies i

que comprèn tots els aspectes: promoció directa d'habitatges, ajuts per a l'accés o per a la rehabilitació i millora.

Cal que treballem pel 2000, des d'ara. Per això, la Generalitat continuarà treballant en l'actual Pla de l'Habitatge i, a més, crearà nous instruments de foment i conservació dels habitatges existents, concertant amb l'Administració Central una política de l'habitatge que inclogui incentius monetaris o fiscals.

TREBALLEM PEL
2000
DES D'ARA.

L'admissió i el reconeixement per part de l'Associació Europea de Festivals dels Festivals de Música de Peralada i de Torroella de Montgrí ha revifat el tema del que es va celebrar a Barcelona durant exactament vint-i-quatre anys.

D'antuvi cal felicitar amb tots els pronunciaments els festivals esmentats per integrar-se a la Federació que aplega les manifestacions musicals de més relleu de tot el continent. Ultra els avantatges que això suposa, constitueix un reconeixement explícit a una tasca substant i endegada amb un gran rigor i conseqüència, que els ha convertits en referències d'un considerable pes en el conjunt de la vida musical catalana.

La revifalla del tema, pel que fa a Barcelona, ve atida, a més, per la fallida del faraònic projecte del Festival de Tardor posat en marxa a redós del període pre-olímpic, una de les finalitats del qual era absorbir les diferents manifestacions consolidades que servien per obrir la temporada barcelonina en els diversos camps de l'espectacle. Casos del Festival Internacional de Música de Barcelona, Memorial Xavier Regàs de Teatre i Festival Internacional de Jazz.

Aquesta fallida, conseqüència d'un dels processos de gestió cultural més forassenyats que hagi conegut mai Barcelona, ha comportat un autèntic desert davant del qual de moment no s'al-

bira cap perspectiva de resposta, en el context, a més, d'una situació econò-

mica general prou proble-

màtica. Més d'una vegada des d'aquesta mateixa publicació hem lamentat l'anorreament del Festival Internacional de Música de Barcelona. Tanmateix ara no es tracta d'insistir en memòries més o menys lúcides però a la fi inoperants. Tampoc no és qüestió d'entrar en una dialèctica superficial i maniquea al voltant del binomi "Festival sí - Festival no". Massa sovint a casa nostra les decisions en matèria de cultura han estat preses sobre bases merament subjectives o responen a paràmetres interessats de tipologia diversa. El que cal és estudiar atentament i de forma objectiva el grau de necessitat que comporta una manifestació com la que ens ocupa a casa nostra.

En aquest sentit cal tenir en compte un factor tan important com el buit de funcions específiques, i a més transcendents, que ha deixat la no celebració del Festival barceloní. Buit que comprèn aspectes com són una oferta de programació no convencional i implicada d'assumpció impossible per part de la iniciativa privada. O com el protagonisme que permetia als professionals del país, intèrprets o compositors, de disposar d'un cicle important en el qual les seves aportacions tenien un relleu especial. Finalment cal parlar també del joc que comporta un aplec d'activitats paral·leles i complementàries, com cursos, exposicions, conferències, projeccions cinematogràfiques, etcètera. Es tracta de components, tots, genuïnament propis d'una manifestació com un festival, i per tant de difícil o impossible materialització al marge seu.

No pretenem arribar a conclusions definitives. El tema és prou important com perquè si es planteja, i sabem que alguna cosa es mou, sigui acarat amb totes les conseqüències i la màxima reflexió.

Festival de Música de Barcelona

Jo sóc un pobre ma, me, mi, mo, músic de carrer,
 que sempre que jo pac, pec, pic, poc, puc toco el que sé.
 D'un lloc a l'altre bas, bes, bis, bos busco algun diner,
 si em feu callar jo ma, me, mi, mo, mu, jo em moriré.
 Jo sóc un pobre ma, me, mi, mo, músic de carrer...
 ... que sempre que jo pac, pec, pic, poc, puc toco el que sé.

Músics sense nom

per MÓNICA MONTORIOL

El músic de carrer és un personatge anònim: no té nom, no se sap d'on ve, ni per què actua al carrer. L'escenari on actua és improvisat, i el públic, de pas i rotatiu, és heterogeni. El preu per la seva actuació és la voluntat; la durada de l'espectacle o concert, indefinida: només depèn d'un mateix. El carrer, per tant és la seva raó de ser.

Però darrera de tots ells hi ha una història que, en alguns casos, pot resultar fins i tot novel·lesca o amb un cert component cinematogràfic. Perquè, quins són els motius que porten un individu a ser músic de carrer? És per necessitat? Per plaer? Per què no tenen una altra sortida? La història d'un d'ells comença així: Sóc un argentí que vaig venir a Espanya abans de la Guerra de las Malvinas. Llavors jo era periodista i vaig venir per raons òbvies (?). Vaig venir a Espanya perquè era un dels pocs països on podia venir. Treballar de periodista aquí era molt difícil, fins que un dia vaig sortir al carrer a tocar l'arpa. També toco el piano, l'acordió... D'altres han escollit fer de músics de carrer; la seva vocació és simplement una nova experiència, una manera de



En grup o en solitari, és habitual veure música en directe al carrer

veure món i de pagar-se els viatges. La necessitat, de moment, queda en segon terme. És així com es presenta: ...sóc finlandès... em dic Besa Honen, sóc un músic de carrer, i m'ho passo molt bé. Vaig començar a tocar la guitarra fa dos mesos. Un altre combina aquests dos elements: Em dic Félix... tinc uns 30

anys. He tocat al carrer: abans per necessitat, ara per afecció. Toco el saxòfon i la flauta. Una altra presentació era aquesta: El meu nom és Benedetto. Sóc del Brasil, de São Paulo. He estudiat guitarra més de quinze anys al Brasil.

Un cas excepcional és el del grup heavy De-Kalle, que ha passat de l'anonimat a un cert reconeixement per part, si més no, del públic vianant. Així expliquen com van començar: Som tres germans madrilenys. Primer, vaig venir jo a Barcelona i vaig començar. Jo era músic (però) en vaig anar aprenent al carrer. Després, van venir els meus germans i vàrem muntar el grup.

Alguns no es van voler presentar, i la seva història o si més no la raó que els ha portat a sortir al carrer no la sabem. Però, un flautista "anònim", que no va voler dir el seu nom en cap moment, va respondre amb una lògica molt contundent a la pregunta de per què tocava al carrer: És com preguntar a algú per què menja: perquè ha de menjar; o a un ocell per què vola: perquè ha de volar.

El finlandès Besa Honen parla l'anglès, és jove i somriu constantment: Quan toco, m'agrada passar-m'ho bé. El rock'n roll és



La Rambla barcelonina esdevé un escenari natural



Els carrers del barri gòtic acullen els músics

feeling. *M'agrada la música i vull que la música sigui lliure, i que puguis tocar on vulguis...* Porta una guitarra penjada del coll i es va movent al ritme de la música que entona. Al flautista "anònim" no li agrada parlar, però quan ho fa, és en castellà. Porta una radiocasset i un faristol amb partitures clàssiques.

El brasiler Benedetto toca al carrer de dilluns a divendres i els caps de setmana ho fa en un bar. Està casat i té una filla. Toca la guitarra i s'asseu damunt l'amplificador. Darrera les petites ulleres rodones mira amb posat

tímid quan algú li tira una moneda. Parla una barreja de castellà i brasiler; fa servir frases curtes que acompanya amb un somriure. Acostuma a tocar música clàssica, algunes cançons populars brasileres, catalanes i també espanyoles.

Els del grup De-Kalle porten els cabells llargs, els pantalons ajustats i jaquetes de cuir. Tenen una bateria, un baix i una guitarra elèctrica. Toquen els divendres i els dissabtes a la tarda a la plaça subterrània de plaça de Catalunya, a l'enllaç entre el metro i els ferrocarrils. El seu pú-

blic és fidel a aquesta cita. Han editat dos discos: *La calle del vicio* i *Las dos caras de la moneda*, i a més a més van actuar fa dos anys a la sala Zeleste de Barcelona.

En Fèlix és barceloní i va estudiar música al Conservatori del Liceu. Treballa de pallasso en un circ durant tota la temporada. Diu, però, que ara de tant en tant li agrada de sortir al carrer a tocar, perquè el lloc l'inspira.

En Juan Carlos es defineix com autodidacte, i de moment està intentant aprendre a tocar els concerts en Re Major de Vivaldi. S'asseu en un racó on arribi el sol, i amb la guitarra sobre la cama dreta prova d'interpretar aquesta nova peça. Quan se'n cansa, punteja la música de la pel·lícula *Jocs prohibits*, i quan no té res més a fer es dedica a fer de transportista.

D'un lloc a l'altre bas, bes, bis, bos, busco algun diner, si em feu callar jo ma, me, mi, mo, mu, jo em moriré.

Alguns, com aus migratòries, recorren les ciutats d'arreu del món: París, Nova York, Amsterdam, Roma... Barcelona és una escala al seu recorregut. D'altres

són sedentaris i prefereixen instal·lar-se a la Ciutat Comtal. Segurament pel clima.

Barcelona té avantatges o inconvenients segons cada músic, opinions divergents resumides pel periodista argentí i el flautista "anònim". L'arpista argentí ho va explicar amb aquestes paraules: *M'agrada l'ambient de Barcelona; és semblant al de Buenos Aires. El català no és tancat. No som tants, els músics del carrer. A Barcelona, no és per elogiar l'Ajuntament o en Maragall, és l'única ciutat del món que té un ban que regula les activitats dels músics al carrer. És un ban ampli i generós: es pot tocar fins a les 12 de la nit. És un ban lògic: no es pot venir a tocar amb una orquestra simfònica ni amb quaranta tambors. Fins i tot a Nova York està prohibit, a París també i a Sevilla tampoc no es pot tocar. Però la crítica arriba amb les declaracions del flautista "anònim": A tots els llocs és millor que aquí: Segòvia, Valladolid, Astúries... No sé què passa a Barcelona. Estan ja molt cremats de tant músic al carrer. Catalans avars. A mi m'agrada tocar al carrer, però aquí a Barcelona cada vegada menys. Aquí la gent passa de tot, passen fins i tot d'ells mateixos. He sortit de Barcelona i m'he omplert de vida; he tornat i m'he deprimit.*

L'Ajuntament de Barcelona va elaborar el 21 de febrer de 1989 un ban normatiu que regula les activitats dels músics i d'altres actuants al carrer. El document està aprovat per l'alcalde Pasqual Maragall.

La principal aportació d'aquest ban és que autoritza l'actuació de músics i altres actuants als indrets anomenats "d'ús públic". Aquesta primera i decisiva autorització es tradueix en el fet que qualsevol persona pot sortir al carrer a tocar. Altrament queda totalment prohibit, i tal com diu el ban —amb caràcter general—, la utilització de qualsevol sistema d'ampliació acústica. La prohibició, però, té alguns matis-



sos: en casos excepcionals, i sense produir molèsties està permès l'ús de radiocassets de poca potència i com a acompanyament musical per als cantants solistes de música clàssica. També, els músics d'instruments acústics i elèctrics poden fer servir un amplificador de poca potència i baix volum.

El ban també inclou el marge horari en què està permès actuar: des de les 9 del matí fins a les 10 de la nit, amb la possibilitat d'ampliació fins a mitjanit, sempre que no es produeixin molèsties al veïnat.

Els músics actuen als carrers centrals de les ciutats. A Barcelona es concentren al barri gòtic, en el tram comprès entre les Rambles, el carrer de Santa Anna, el carrer del Bisbe Irurita, la plaça de la Catedral; el Portal de l'Àngel. A les Rambles al ritme de la seva guitarra el finlandès Besa Honen entona unes cançons. Uns metres més avall el periodista argentí toca l'arpa. Al carrer de Santa Anna el brasiler Benedetto sedueix el vianant amb una tonada catalana. Enfilant pel carrer del Bisbe Irurita els sons d'una flauta es comencen a sentir des de la plaça de la Catedral... és el flautista "anònim", seriós, enfadat amb tothom i amb ningú, fart

de la incomprensió i de la insensibilitat de la gent...

El públic forma un semicercle tot respectant la distància entre ells i els músics. Però al carrer no hi ha sostre. El fred s'aguanta fins a uns límits, el bon temps atreu al públic, la pluja, contràriament, els pot fer perdre alguns diners. Els diners són (en definitiva) la raó de la seva subsistència. Però per a Besa Honen els diners no ho són tot: *la música és una cosa molt bona, no és per ferir ningú, no és per robar diners. Jo no estic robant els diners de ningú. Si em donen diners, bé, i si no, amb un somriure en tinc prou... De vegades guanyes diners, de vegades no..., ahir no vaig guanyar res..., un parell de cerveses..* Per al flautista "anònim" els ingressos no acostumen a ser gaire generosos i per això afirma que depenen molt dels turistes, perquè *tenen un nivell cultural superior*. El guitarrista de *Jocs Prohibits* afirma que a l'estiu, ha arribat a guanyar 20.000 pessetes en 4 hores. És, segurament, un cas poc freqüent i bastant excepcional. Però, així i tot, sembla que altres músics de carrer poden també manifestar que, de moment, es guanyen la vida tocant al carrer. Un d'ells és el periodista argentí, i els altres són els components del grup De-Kalle. Aquests últims, a més a més tenen també uns ingressos extres perquè venen els seus discos al carrer.

El fred, el mal temps, la pluja poden fer callar els músics de carrer. De vegades, les forces de l'ordre silencien també els músics. Però a Barcelona rarament hi ha hagut problemes d'aquest tipus. El finlandès Besa Honen només recorda alguna advertència que li van fer: *de vegades, si toco als carrers comercials, em diuen que vagi a les Rambles.*

Cada músic és una realitat aïllada, una història insòlita, però tots formen part de la ciutat, s'inscriuen en el paisatge urbà: als racons dels carrers vells de Barcelona, al mig del brogit de la Rambla de les Flors.

Homenatge a Lluís Virgili

per JOSEP M. AINAUD DE LASARTE
Historiador

Si damunt d'un mapa de les terres de Lleida anéssim col·locant una banderola en cada població on hi ha una coral o un orfeó o un grup de persones que canten i estimen la música, podríem seguir pas a pas la tasca que ha fet en Lluís Virgili. Una tasca obstinada, tenaç, entusiasta, generosa. Una tasca sempre al servei dels altres, sense pensar en ell mateix, sinó en la gent i en el país. I sobretot, en el cant coral. Canta i estima: la divisa d'en Lluís Virgili s'ha demostrat plenament eficaç en tot moment. Per això, l'homenatge popular del diumenge dia 25 d'abril, aplegà a la Seu Vella de Lleida—el millor marc per a un homenatge a Lluís Virgili— un miler llarg de cantaires, i demostrà com se l'estima la gent i com el té present. No sols hi eren els deixebles: hi eren els amics i els companys de l'Orfeó Lleidatà i els amics arribats de lluny, com l'Orquestra de Stuttgart, amb el fidel amic Helmut Lips. I en Lluís Virgili, profundament emocionat, no oblidaria mai aquelles paraules que tan sovint havia ensenyat a cantar:

*Oh quin gran goig, quina joia,
quan els germans s'estimen...*

que resumien perfectament el seu treball d'animador i promotor del cant coral.

L'Orfeó Lleidatà

La postguerra del 39 va ser molt dura a tot Catalunya, però encara més a les terres de Lleida. Els odis i les venjances havien marcat la gent i els morts i els exiliats eren presents a cada família. En Lluís Virgili llavors era un



noiet, nascut a Manresa l'any 1925 i a qui havien assassinat el pare—catòlic i catalanista— durant la guerra. Calia refer-ho tot, de cap a peus. I calia fer-ho fos com fos. A Lleida, l'antic Orfeó Lleidatà no tenia permís per actuar, però Lluís Virgili—i en Pere Agelet, els seus amics— van reconstruir-lo a partir d'un pintoresc Orfeó Leridano de la Violeta, de Educación y Descanso. A poc a poc, aquestes paraules imposades van desaparèixer i va ressorgir, català de terra ferma, l'Orfeó Lleidatà. I al seu davant—o al seu darrera: com vulgueu—l'home que l'havia de vertebrar. Un home que no volia “figurar”, sinó “servir”. Un home senzill, nerviós, que semblava tallat en fusta, entusiasta i amb la rialla a punt: en Lluís Virgili.

Era un home que creia que l'amistat, en el cant coral, en la música que podia agermanar els homes. Els homes i les dones, la gent gran i la gent jove, els vells i els infants. Per això en Lluís Virgili es va donar de ple a l'Orfeó Lleidatà i a partir de l'entusiasme l'afinà fins a convertir-lo en un orfeó de veritat. Un orfeó que podia can-

tar arreu de Catalunya i arreu d'Europa, perquè només la gent arrelada en un lloc concret és capaç d'esdevenir realment universal.

En Lluís Virgili ha dirigit durant quaranta anys—aviat és dit: 40 anys!— el seu estimat Orfeó Lleidatà. Ho ha fet en moments més fàcils i en moments més difícils, però no ha abandonat mai, perquè en Virgili és d'aquella gent que no deserta, que no es “desencisa”, que no està pendent de la moda. Però també és una persona que sap deixar pas als joves: les noves generacions de cantaires i els nous directors saben que en Virgili els donarà sempre tot el suport que calgui.

Quan repasses els programes d'aquests quaranta anys, trobes que és de justícia que l'Orfeó Lleidatà hagi estat guardonat amb la Creu de Sant Jordi de la Generalitat i amb el Premi Jaume I. S'ho té ben guanyat pel seu esforç, la seva tenacitat, la seva qualitat i la seva voluntat de servir al país. I sobretot, perquè va començar en moments difícils, quan molta gent creia que no ens en podríem sortir. I per sort, s'equivocaven de ple. Va començar de director l'any 1952 i continua com a cantant. I que ho sigui per molts anys!

Els Cursos Internacionals de Lleida

En Lluís Virgili va comprendre ben aviat que calia connectar amb el que es feia a Europa, molt especialment amb el moviment de cant coral “A Coeur Joie”. Amb el seu amic Oriol Martorell assistiren als cursos de César Geoffray i de Marcel Corneloup, i ben aviat pogué organitzar a Lleida els Cursos Internacionals de Direcció Coral i de pedagogia coral infantil, que se celebren des del 1964 i que enguany ja organitza el curs que fa trenta. I a la vegada, amb un sistema àgil de beques, hi feia participar nois i noies de tot Catalunya, que difícilment haurien trobat una altra

ocasió per formar-se com a futurs directors de corals infantils i juvenils. I al mateix temps, no oblidava les colònies de vacances a Tírvia, on la convivència feia possible un treball conjunt gairebé impossible d'assolir en un altre lloc.

Per això podem commemorar enguany els 30 anys de Cursos Internacionals de Música de Lleida i els 25 anys de colònies a Tírvia –les famoses “cantarelles”– organitzades per una institució exemplar, l'Orfeó Lleidatà, i uns homes entusiastes com en Lluís Virgili i en Ricard Plana.

L'Orfeó Lleidatà i la tasca d'en Lluís Virgili són un testimoni del nostre temps. Els programes, els repertoris, els comentaris que feia abans dels concerts, ens permeten conèixer millor la història musical de Catalunya d'aquest darrer mig segle. I valorar, en tot el que es mereix, l'aportació del cant coral al redreçament del poble català.

En Lluís Virgili actuava, en el fons, d'acord amb un pla previst i ben meditat. Tenia clar que “cultura és una cosa i instrucció n'és una altra”, i que “l'autèntica cultura comença per la base, pel poble, que som la majoria”. I veia que les corals, a més de cantar, que és el que fan les corals de tot el món, a Catalunya podien ensenyar català i geografia i història i formar la trama social que enforteix els pobles. I aquesta trama és la que dona contingut patriòtic al país i li dona força. Per això va escriure i va publicar aquell petit volum –que haurien d'haver llegit tots els consellers de Cultura que hem tingut a la Generalitat– i que es titula ben explícitament, *Cultura musical per al poble de Catalunya*.

Ho va defensar al Parlament de Catalunya quan va ser diputat l'any 1980, sense èxit. Ho continua defensant avui, amb el

mateix desinterès per part de les autoritats catalanes, que encara no han aprovat els recursos indispensables per fer realitat l'ensenyament musical a casa nostra. Avui ens adonem, cada vegada més, del que vam perdre en no fer cas dels consells i dels objectius que ens assenyalava en Lluís Virgili. Si l'haguéssim seguit, avui Catalunya seria un dels països europeus que destacaria per la difusió de la música coral i per la seva cultura musical. No ha estat així, perquè la gent que podria fer-ho, no ha valorat ni ha comprès el projecte d'en Virgili, i la mateixa Generalitat ha deixat de banda aquesta cultura musical, des de l'escola, que tant de bé hauria fet al nostre poble. Confiam que els consellers que vindran ho entendran millor i sabran valorar, en tot el que val, l'educació musical i el cant coral per a la formació d'un poble.

HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA de Rafael Mitjana

Desde su aparición en París, en 1920, la Historia de la Música en España de Rafael Mitjana ha sido una obra de referencia obligada para todos los estudiosos que se han preocupado de nuestro pasado musical.

El Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M., del Ministerio de Cultura, tiene la satisfacción de publicar en castellano esta Historia, señera en la musicología española del siglo XX, con una serie de índices que enriquecen la edición francesa de Lavignac.

Además del onomástico y de obras (música práctica, tratados y literarias) se han elaborado índices de instituciones, toponímico, impresores y de publicaciones periódicas.

Se ha respetado el formato original y los más de trescientos ejemplos musicales con los que Mitjana ilustra esta fundamental obra que ha tenido que esperar 72 años para verse publicada en nuestro idioma.



A la venta en

Librerías especializadas y librerías del Ministerio de Cultura. Madrid: Gran Vía, 51 Tf. 91/547 21 46 y 547 33 12
Barcelona: Muntaner, 221. Tf. 93/322 96 12 y 322 93 51

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA



Centro de Documentación Musical

Edmon Colomer enregistra Atlàntida de Falla

per RRM

Fa escassament uns mesos Edmon Colomer, director de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya (JONDE), enregistra per al segell Auvidis l'obra inacabada de Manuel de Falla -i orquestrada per Ernesto Halffter- *Atlàntida*.

El quadre principal de solistes d'aquest enregistrament (presentat públicament el passat maig), el formaren Simon Estes (Corifeu), Teresa Berganza (reina Pirena) i María Bayo (reina Isabel). Completaren el quadre, entre d'altres, Montserrat Martorell, Maite Arruabarrena, Maria Lluïsa Muntada, Montserrat Torruella i la veneçolana Inés Feo Lacruz. El cor fou format per membres de diferents formacions: Coral Universitària de Mallorca, Orfeó Navarro Reverte de València, Schola Cantorum de Caracas i Cor de la Universitat de La Laguna de Tenerife. L'orquestra fou la JONDE i l'enregistrament tingué lloc al Palau de la Música de València.

Poc temps abans de l'enregistrament Edmon Colomer dirigí aquesta obra al Liceu, amb l'Orquestra i Cor del Liceu. *Aleshores els solistes principals foren Enric Serra, Victòria dels Àngels i Mercè Obiols. Es tractà de la versió que estrenà Eduard Toldrà el 1962, però amb algunes variacions. La versió que estrenà Toldrà crec que ometia alguns fragments de la segona part, explica el director. Després del concert del Liceu, Colomer portà l'obra, ja amb l'equip de l'enregistrament, a Santander, Sevilla, Madrid i València.*

-Quina diferència bàsica hi ha hagut entre l'equip del Liceu i el de la gira i l'enregistrament?

-Bàsicament, l'equip de l'en-



registrament ha estat més equilibrat, malgrat que hauria volgut comptar amb Victòria dels Àngels, sense desmerèixer en absolut María Bayo, però per raons purament d'organització no fou possible.

-Com es defensà Simon Estes en català?

-Bé, això ho ha de dir qui ho escolti... Jo diria que se n'ha sortit fins a un cert punt. Alguns aspectes de la fonètica funcionen i d'altres no tant. Però el seu esforç, interès i il·lusió han estat extraordinaris, igual que el seu caràcter cordial de tothom conegut.

-I Teresa Berganza?

-Va defensar-se molt bé! La Teresa és sorprenent. Sempre és sorprenent. I el producte final penso que és excel·lent. La força que dona a la música, l'emoció, el rigor i la serietat són magnífics. I el català, el pronuncia molt bé.

Edmon Colomer qualificà l'esperit de l'enregistrament de jove, perquè els membres dels cors són joves, les veus són joves i l'orquestra també és jove. Els únics que no eren tan joves eren Simon Estes, Teresa Berganza i algun altre solista!, assenyala amb

humor. El director, però, vol deixar constància de la gran professionalitat i qualitat artística de Montserrat Martorell, una contralt poc habitual als escenaris i que col·labora freqüentment amb Colomer.

Aquesta obra de Manuel de Falla, inacabada en el seu origen, ha estat completada i orquestrada per Ernesto Halffter. Edmon Colomer ens dissectiona l'obra i explica que trobem que la primera part és completament de Falla. A la segona, les parts de cant i piano són de Falla, així com també algunes idees d'orquestració; per tant, està orquestrada per Halffter seguint la línia de Falla. I, finalment, la tercera part és totalment de Halffter, seguint idees i petits esbossos de Falla.

-Com funciona la fusió Falla-Halffter?

-Hi ha moments que sí que funciona. Crec que Halffter no fou massa respectuós, però funciona. Sens dubte, Halffter hi posà el seu segell. Sap encadenar fragments..., però en el moment que comença Halffter es nota. Perquè el material és d'una altra naturalesa.

—De totes maneres, com va afrontar l'obra i com la descriuria?

—Certament, hi he posat molta estimació. Atlàntida és una obra complexa, paradoxal... Potser en alguns moments no és prou reeixida, cosa evident, però quan hi entres no pots estar de preguntar-te per què va existir aquesta composició, per què va quedar inacabada, què va representar en la vida de Falla... Tot plegat és apassionant. Hi ha moments bellíssims, i només per aquests moments ja paga la pena.

—N'està satisfet, de l'enregistrament?

—Un músic mai no està content. Jo ho tornaria a fer —riu—. Però en vaig gaudir moltíssim i encara que tornés a enregistrar-la tampoc no en quedaria satisfet. A tots ens fa molta il·lusió enregistrar, és com una obligació en la nostra professió, però és contra natura... Després d'enregistrar una peça ja la faries diferent. I, seriosament, dic que això

és frustrant per a un músic. Jo mateix, quan he enregistrat alguna cosa ja no la puc escoltar, ja no m'agrada.

Edmon Colomer ha enregistrat per a segells discogràfics importants, com Harmonia Mundi, Auvidis-Valois, Virgin i Philips. Entre aquests treballs podem destacar diversos enregistraments amb l'English Chamber Orchestra, amb Paco de Lucía (*El concierto de Aranjuez*), l'òpera *Spleen* de Xavier Benguerel, col·laboracions amb el Trio de Barcelona i Lluís Claret, i els enregistraments amb la JONDE (obres de Falla i Stravinsky).

—Quins són en aquests moments els projectes de futur?

—La JONDE continua essent el número u dins els meus objectius a curt termini, perquè amb la JONDE, malgrat que tot no és com jo voldria, he tingut la llibertat de poder posar en marxa un pla amb el qual crec que he obtingut resultats. I això s'ha pro-

duït fins allà on es podia produir. Ara falta un pas molt important i és que la JONDE es consolidi com a escola.

—Ja és segur, doncs?

—Sí. N'he parlat moltes vegades públicament, d'aquest tema, i ara és segur que serà una escola. I també és segur que hi ha un equip que dirigirà l'escola. Ja hi ha identificada gent de molta vàlua per fer-ho. I l'edifici ja s'està construint, i les portes de la nova escola es podran obrir el curs 1995-96. Serà una escola permanent tot l'any i no existirà "l'orquestra", sinó que existiran "orquestreres", perquè amb una mitjana de tres-cents alumnes es poden organitzar tres orquestreres. D'altra banda, l'escola entrarà en franca competència amb els conservatoris superiors. I... tot això és una pretensió? Sí, però que no neix de l'orgull sinó de la inspiració. Hem vist que aquest sistema funciona a altres països. Llavors, per què no ho podem fer nosaltres?

EL BANC CENTRAL-HISPANO AMERICANO, MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



El Banc Central-Hispano Americano, s'ha incorporat recentment com a Membre d'Honor de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana amb la firma d'un acord de patrocini d'aquesta entitat per a la Temporada 1993-94.

El protocol de col·laboració, el van firmar el Sr. Joan Maria Nin i Genova, Director General Comercial del Banc Central-Hispano, i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, President de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana.

Amb aquest patrocini Banc Central-Hispano Americano expressa, una vegada més, el seu ferm suport a la cultura catalana.

MIKROKOSMOS

Tiberis musicals

Ací i arreu, la solemnització d'una efemèride és sovint concretada en una reunió festiva al voltant d'una taula. Ara mateix, el curs ja finit, segur que no pas pocs grups del món musical han celebrat l'assoliment d'alguna fita amb un àpat en què el fet material de menjar era transcendit per la dimensió de solidaritat i d'amistat entre els components.

Això em porta, tot naturalment, a evocar la mutació gastronòmica experimentada amb el temps; més sorprenent, encara, si hom compara els vells costums amb la preocupació dietètica dels nostres dies.

Una recerca documental m'ha posat a les mans, derivadament, i de manera fortuïta, una notable quantitat de testimoniatges escrits de menús de diverses commemoracions musicals.

I he restat astorat: com endrapaven, els nostres avantpassats!

Els posaré un únic exemple, per simbolitzar tots els que he trobat: el dinar de l'Orfeó Català "en record dels Concerts de Quaresma de 1901".

Situo el context: del 24 de febrer al 24 de març de 1901 tingué lloc al Liceu una sèrie dels anomenats Concerts de Quaresma. L'Orfeó hi prengué part en nou sessions; a més d'obres corals, hi donà el *Rèquiem* de Berlioz i la *Novena Simfonia* de Beethoven; i fou dirigit per Richard Strauss en la interpretació del seu poema coral *Cap al vespre*. En resum: una participació qualificada i intensa.

Per això —i en paraules florides del secretari de l'entitat, Frederic León i Luque— "per celebrar l'èxit artístic dels Concerts de Quaresma s'organitzà una excursió d'esbarjo a la Conreria, que donà lloc a estrènyer més els llaços de germanor, i en la qual es demostrà una volta més les altes qualitats de discreció de nostres coristes, ja que en dita excursió regnà la més falaguera expansió entre tots...".

Aquesta "falaguera expansió" devia ser estimulada —n'estic segur!— per l'àpat pantagruèlic que vertebrà "l'excursió d'esbarjo". El menú fou aquest:

- I. Entreteniments. - II. Arròs a la valenciana. - III. Croquetes i llom fregit.
- IV. Vedella amb pèsols. - V. Lluç amb salsa verda. - VI. Pollastre rostit. - VII. Bescuit glaçat. - VIII. Fruites.
- IX. Dolços variats. - X. Cafè i cigars.
- Vins: Xampany Cordoniu i Xerès Gordon.

Quina fartanera! Quins excessos almogàvers! (És clar que havien d'originar una "falaguera expansió" —l'abast exacte de l'adjectiu, vagin a saber quin era...!)

Jo no sé si aquesta desmesura era la compensació a la duresa de la disciplina a què el vell Millet sotmetia els cantaires o la celebració de la fi de les privacions imposades per la Quaresma. Fos com fos, una cosa és certa: als nostres avantpassats no els preocupava (sortosament?) el colesterol...

Pere Artís

Presentació de l'Acadèmia Musical de Barcelona



FOTO: J. NIEVA

Un concert que va tenir lloc el passat 20 de maig en el marc del Festival de Música Antiga, va servir per presentar l'Acadèmia Musical de Barcelona. Es tracta d'una iniciativa sorgida de l'esmentat Festival i que té com a objectiu fonamental proporcionar l'oportunitat, a un director català, de treballar amb conjunts que actuin amb instruments històrics.

Cada director escollit oferirà sengles concerts en dues edicions del Festival de Música Antiga i les formacions variaran en funció del programa que hom esculli. En el cas del concert del dia 20 de maig es tractà d'un conjunt de vent amb contrabaix format per: Alfredo Bernardini i Paolo

Grazzi, oboès; Guy Van Waas i Diego Montes, clarinets; Carles Riera i Albert Gumí, corni di bassetto; Pep Borràs i Yves Bertin, fagots; Javier Bonet, Raul Díaz, Francis Orval i Guilem Rambach, trompes; i Guillem Llobell, contrabaix. El programa estava integrat per una primera part dedicada a obra de Vicent Martín Soler amb temes de l'òpera *Una cosa rara* i una segona integrada totalment per la *Serenata en si bemoll major*, K. 361, "Gran Partita" de Mozart.

Josep Pons és el director que ha iniciat aquesta iniciativa i que la continuarà l'any vinent, per després deixar pas a un altre director local. ■

Recuperació d'una col·lecció d'instruments de vent del segle XVI

El taller del Museu de la Música de Barcelona acaba de presentar una col·lecció d'instruments de vent del segle XVI que ha estat recuperada al llarg d'un procés de treball que ha durat un any.

Aquesta col·lecció va ser trobada casualment l'any 1984 a la Catedral Vella de Salamanca. Després d'unes negociacions força dilatades amb la Direcció General del Patrimoni de la Junta de Castilla y León, la col·lecció va passar al Museu de Barcelona on ha estat objecte d'un complex i delicadíssim procés de recuperació, engegat recorrent per una part a la tecnologia més avançada, que inclou reconeixements radiogràfics, i per l'altra a tècniques artesanals i a materials naturals. El director de l'esmentat Museu, Romà Escalas, subratlla l'esforç engegat que ha permès salvar una col·lecció completa d'instruments emprats per cobles de ministrils.

El conjunt abasta cinc cromorns i vuit xeremies, tot constituint, segons Escalas, l'aplec més complet que existeix al món d'aquest tipus d'instruments. Hom calcula que l'origen cal situar-lo entre principis i meitat del segle XVI —regnats d'Isabel la Catòlica i de Felip II— i probablement servien per a l'acompanyament de polifonia religiosa.

Els processos de conservació i consolidació portats a terme pel Museu de la Música de Barcelona, única institució especialitzada en aquesta matèria a tot l'Estat espanyol, garanteixen l'estabilitat dels materials i permetran l'exposició i estudi de la col·lecció després d'haver restat quasi 400 anys misteriosament amagada en un moble de l'arxiu de la Catedral de Salamanca. És molt possible que, en funció de la recuperació d'aquests instruments i dels estudis que ha comportat, es puguin realitzar rèpliques d'una considerable autenticitat. ■

Veredict del 13è Concurs de Joves Compositors de JJ MM

El 13è Concurs de Joves Compositors 1992, per a la formació Klavier Trio, convocat per Joventuts Musicals de Barcelona, ha tingut els guanyadors següents: Primer Premi Frederic Mompou per a Walter Kiesbauer per l'obra *Tres miniatures per a Klavier Trio*; el segon premi fou per a Marcos Bosch Delgado per l'obra *Pieza para Trio*. El jurat estava integrat per Xavier Armenter, Josep Manuel Berenguer, Xavier Boliart, Joan Pàmies i Salvador Pueyo, i com a secretari Norbert Tomàs.

D'altra banda, Josep Lloret, director del Festival de Torroella de Montgrí, ha estat elegit primer president de la recent creada entitat Unió de Festivals de Música de Joventuts Musicals de Catalunya i Balears. Aquesta nova entitat, que agrupa tots els festivals que s'organitzen en l'àmbit de Joventuts Musicals, preveu també la possibilitat de festivals associats o col·laboradors, es proposa designar cada any un compositor i un intèrpret jove que estaran presents a les programacions dels festivals que se celebren a Ciutadella, Girona, Granollers, Igualada, Manresa, Maó, Palafrugell, Palma de Mallorca, Sabadell, Sant Cugat del Vallès, Sant Feliu de Guíxols, Sitges, Solsona, Son Cervera, Tarragona, Torroella de Montgrí, Vilabertran i Vic. També està prevista una difusió conjunta de tots aquests festivals. ■

En marxa el Centre Artesà Tradicionari



El Districte de Gràcia atorgà el passat maig la gestió del Centre Cívic l'Artesà a l'Associació Cultural TRAM (organitzadora del festival de música i dansa popular i tradicional Tradicionàrius) per un període de cinc anys. Així l'Artesà, amb el nom Centre Artesà Tradicionari (CAT), es converteix en el primer espai estable a Barcelona de música popular i tradicional.

El CAT, que començarà les seves activitats aquest setembre, mantindrà una programació pròpia, però restarà obert a les propostes d'institucions, entitats, grups i creadors, així com també es mantindran altres activitats pròpies del Centre Cívic (com el Cicle d'Art Contemporani). Un dels principals objectius del CAT és la promoció de la música i dansa popular i tradicional catalanes, cosa que crearà diferents serveis com: oferir als grups de música espais per

assajar i enregistrar maquetes, i oferir contactes amb promotors i discogràfics així com també la possibilitat d'oferir concerts a escoles. També, segons els responsables del CAT, es crearan, de manera permanent, diversos tallers de construcció d'instruments tradicionals.

Un altre dels objectius és mantenir la programació "Dijous Extraordinari" durant tota la temporada, i que el CAT esdevingui la seu estable de l'Orquestra Simfònica de la Canya.

D'altra banda, el CAT ja col·labora amb el Festival de Música Celta del passat juny, organitzat pel British Council-Institut Britànic, acollint diversos concerts i diversos tallers de música folk. També, i per primera vegada, té lloc des del passat 22 de maig i fins aquest 7 d'agost una mostra de Tradicionari al Lluçanès. ■

XXVI Trobada de les Corals del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya

El propassat mes de maig va tenir lloc la XXVI Trobada de les Corals del SCIC, la qual —a causa de la complexitat organitzativa i per imperatius econòmics i d'espai— s'ha subdividit en sis manifestacions a altres tantes localitats de Catalunya.

En quatre d'aquestes Trobades, s'hi ha interpretat la cantata *L'ocell daurat* que Frederic Mompou va escriure (sobre un conte popular de Joan Amades, narrat i glossat per Núria Albó) per a les Corals del Secretariat i estrenada en la Trobada General de l'any 1970 a Granollers. Aquestes Trobades foren: a) Uldecona, 16 de maig: 600 cantaires de 15 corals i Grup Instrumental de l'Escola de Música de la Sènia, dirigits per Andreu Martínez;

b) Olesa de Montserrat, 23 de maig: 1.100 cantaires de 28 corals i Grup Instrumental de l'Escola de Música de la Sènia, dirigits per Joaquim Miranda; c) Igualada, 30 de maig: 900 cantaires de 27 corals i Grup Instrumental del Tamborí de Girona, sota la direcció de Montserrat Roset; d) Sant Cugat del Vallès, 30 de maig: 550 cantaires de 14 corals i Grup Instrumental de l'Escola de Música de la Sènia, dirigits per M. Mercè Argüelles.

A les dues Trobades restants, s'hi interpretà la cantata *El bruel de l'estany*, original d'Enric Ribó sobre un text d'Àngels Anglada inspirat en una llegenda dels aiguamolls de l'Empordà. Foren: a) Cervera, 23 de maig: 700 cantaires d'11 corals i Grup Instrumental, dirigits per Xa-

vier Puig; b) Figueres, 30 de maig: 700 cantaires de 16 corals i Grup Instrumental, sota la direcció de Xavier Puig.

En cadascuna de les Trobades la programació era completada amb cançons populars de tot el món.

Cal remarcar, també, que *L'ocell daurat* de Mompou fou interpretat a Sitges (6 de juny), dins els actes del Festival Internacional de Teatre, per un conjunt de 500 cantaires de diverses corals i el Grup Instrumental de l'Escola de Música de la Sènia, sota la direcció de Joaquim Miranda.

Amb aquesta reiterada interpretació de l'obra de Mompou, el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya s'ha sumat als actes d'homenatge al compositor en el Centenari del seu naixement. ■

CONVOCATÒRIES

SETMANA DE GUITARRA. II Master Classes Internacional de Guitarra de Barcelona. Impartides per Francesc de Paula Soler (guitarra clàssica) i Manuel Granados (guitarra flamenca) del 12 al 17 de juliol. Informació: Aula de Guitarra Flamenca de Barcelona. C/ Canuda, 33, pral. 08002 Barcelona. Tel: 301 55 29.

CURSOS DE L'ACADÈMIA DE MÚSICA ANTIGA. De la Universitat de Salamanca. Del 8 al 10 d'octubre cursos de: cant (Marta Almajano), violí (Ángel Sampedro), viola (Wim Ten Have), violoncel (Wouter Möller), contrabaix/violone (Anthony Woodrow) i música de cambra/violí (Emilio Moreno). Del 30 d'octubre a l'1 de novembre, cursos de: cant (Marta Almajano), violó (Barry Sargent), oboè (Paolo Grazi), tiorba (Juan Carlos Ribera), violoncel (Richte van der Meer), i tecla (Eduardo López Banzo). Informació: Servei d'Activitats Culturals. Universitat de Salamanca. Palau de Solís. Plaça de San Benito, 23. 37008 Salamanca. Tel. (923) 29 44 80. Telefax (923) 26 30 46.

CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ CORAL GUIDO D'AREZZO 1993. Vintena edició d'aquest Concurs que enguany és dedicat al cant coral a capella, d'una durada no inferior als 15 minuts. L'obra pot ser a cor mixt, cor masculí, cor femení o per a conjunt solista amb un màxim de 16 veus. S'atorgaran dos premis de 10.000.000 de lires i 5.000.000 de lires. Data límit de presentació: 15 d'octubre. Informació: Fondazione Guido d'Arezzo (Concorso Internazionale di Composizione). Corso Italia 102. 52100 Arezzo (Itàlia).

III CONCURS INTERNACIONAL DE CLARINET. Ciudad de Dos Hermanas (Sevilla) del 2 al 7 de novembre. Convocat per l'Ajuntament d'aquesta localitat andalusa. Obert a tots els músics de qualsevol nacionalitat d'edat no superior als 30 anys el dia 2 de novembre de 1993. S'atorgaran tres premis: 1.000.000 de ptes., 500.000 ptes., i 250.000 ptes. Data límit d'inscripció: 30 de juliol. Informació: Delegació de Cultura de l'Ajuntament de Dos Hermanas. Tel. (95) 472 70 01 - 472 90 11. Telefax (95) 566 66 45.

I CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA A CALONGE. En paral·lel al Festival de Música de Calonge, se celebrarà entre els propers 29 de juliol i 5 d'agost, a aquesta població empordanesa. El Curs té l'objecte de treballar la literatura cambística, preferentment del Barroc, el Classicisme i el primer Romanticisme, aprofundint els aspectes específics d'aquesta modalitat musical i els principis d'estil que corresponen a cada una d'aquests períodes de la història de la música.

El curs és destinat als pianistes, clavicembal·listes i instrumentistes de corda i vent, de nivell mitjà o superior, susceptibles d'integrar-se en un conjunt de cambra (duo, trio, quartet, etc.) i serà professat per Marçal Cervera, Maria Lluïsa Cortada, André Marchand i Vicenç Prats.

Els instrumentistes de flauta podran treballar, també, amb Vicenç Prats, la tècnica específica de l'instrument i els instrumentistes de teclat podran familiaritzar-se amb els principis teòrics i pràctics de realització del baix continu. Hom pot demanar informació als telèfons (972) 65 17 14, (972) 65 04 28, (972) 66 03 75 i (972) 66 10 59.

L'escola Aula de Música 7 celebra 15 anys

L'escola Aula de Música 7 celebra el seu quinzenès aniversari de docència al barceloní barri de l'Eixample.

La seva història arrenca el 1978 com a escola de guitarristes sota el nom d'Aula de Guitarra Ferran Sors i sota la direcció de José Luis Lopategui, catedràtic del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

Aviat incorporà nous instruments en adonar-se de la necessitat d'ampliar la seva oferta en el mestratge de la música. De seguida obrí un important espai dedicat a la iniciació i sensibilització musical als més petits. Proposà i desenvolupà amb èxit l'inici de l'ensenyament als 4 anys.

L'any 1983, ara fa 10 anys, prengué el nom d'Aula de Música 7 i consolidà les bases de l'actual línia pedagògica. Cinc anys després fou reconeguda per la Generalitat de Catalunya i adscrita al Conservatori Superior de Música de Barcelona.

Per commemorar aquest aniversari l'Escola organitzà un concert a càrrec de professors i col·laboradors el passat dia 7 de maig a l'auditori del Centre Cultural de la Fundació "la Caixa". ■

Veredictes del Concurs Massià

El propassat abril tingué lloc la XIV edició del Concurs Joan Massià, dedicat enguany al cant. El Primer Premi Generalitat de Catalunya fou concedit *ex-aequo* a Olga Pitarich (de la Vall d'Uxó, Castelló) i Rosa M. Hoces (de Figueres). El Premi Associació Massià Carbonell, entitat que organitza el certamen, fou atorgat a Mary Carmen Montoya, (de Pamplona). El Premi Núria Burés a la millor interpretació d'una obra del mestre Massià fou atorgat a Montserrat Cristau (de Palamós). Finalment reberen mencions honorífiques Carmen Oliveras i Mireia Pintó.

El jurat, que fou presidit pel mes-

tre Joan Pich Santasusana, estava format per Carmen Bustamente, Enric Ribó, Salvador Pueyo i Maurici Roch en substitució de Maria Massià.

En l'edició d'enguany (el Concurs Massià s'alterna cada any amb les branques piano-cant-piano-violí, amb la finalitat de divulgar entre els joves intèrprets les composicions de Joan Massià), hi han participat un total de 32 concursants (sis dels quals eren nois) d'arreu de l'Estat. Per a la prova final es classificaren 16 cantants (tres nois), quantitat elevada a causa del bon nivell que aportaren. El Concurs tingué lloc a l'Ateneu Barcelonès. ■

Elisenda i Montserrat Cabero, guanyadores del IV concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets

El propassat 1 de maig se celebrà a la Sala Paper de Música de Capellades la final del IV Concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets, havent estat molt alta la participació i la qualitat dels concursants igualment molt elevada.

El jurat qualificador, presidit per Antoni Ros-Marbà, i integrat

per Claudi Arimany, Albert G. Attenelle, Benet Casablanca, Marçal Cervera, Xavier Joaquín i Enriqueta Tarrés, proclamà com a guanyadores les germanes Elisenda i Montserrat Cabero, en la modalitat de cant i piano. Els finalistes més destacats foren el duo de piano i flauta Jordi Masó i Xavier Relats; i el pianista Miquel Villalba. ■

Ester Pineda porta música catalana a països europeus

La pianista catalana afincada a París Ester Pineda acaba de realitzar una important gira de concerts que l'ha portat a la nova República Txeca, Bulgària, Grècia i Eslovàquia. Ester Pineda oferí un programa basat en l'obra de Frederic Mompou amb la interpretació de les *Cançons i danses*, núm. 7, 8 i 14, i *Escenes d'infants*, així com les *Variacions sobre un tema de Chopin*. El programa era completat per obres del Pare Antoni Soler, Isaac Albéniz, Enric Granados i J. Larrañaga.

Aquesta gira forma part del programa de difusió de la cultura espanyola a l'exterior promoguda pel Ministeri d'Afers Estrangers. Ester Pineda fou seleccionada especialment per a aquesta gira. ■

Èxit de Vicenç Prats a París

El passat mes d'abril el flautista català Vicenç Prats va assolir un gran èxit interpretant com a solista, a la Sala Pleyel de la capital francesa (en les sèries d'abonament de l'Orquestra de París, de la qual és primer flautista solista), el difícil i virtuós *Concert per a flauta* de Jacques Ibert, sota la direcció de James Conlon. Aquesta actuació del palamosí Vicenç Prats confirma la seva consolidació com a un dels valors més positius, a nivell internacional, de la nova generació d'intèrprets catalans. ■

L'Amfi-Rock'93

El passat mes de juny tingué lloc una nova edició del cicle de concerts Amfi-Rock que cada any organitza el Casal de Cultura de Can Butjosa de Parets del Vallès, amb la col·laboració de RAP 107 Ràdio Parets. Aquest cicle, que se celebra des del 1990, té com a principal objectiu la promoció de grups de rock del Vallès Oriental. Fins ara un total de 26 formacions (grups consolidats però no professionals) han donat a conèixer el seu treball gràcies a aquesta iniciativa.

Cal destacar que gràcies al nou impuls que rebé aquest cicle, i la gran acceptació que ha tingut per part del públic, aquest any s'ha presentat un disc compacte amb l'enregistrament de les cançons de vuit grups que participaren en la darrera edició. ■

Concert de la Simfònica de Cervera

L'Orquestra Simfònica de Cervera, formada per l'Orquestra de Cambra i un grup de professors del Conservatori -Josep M. Alpiste, Josep Bello, Salvador Gratacós, Florian Monteanu, Ferran Sala, Josep Valldaura i Sofia Puche, que actua com a solista- oferí el passat abril un concert a aquesta vila lleidatana.

L'Orquestra, que dirigí Manuel Valdivieso, oferí un programa compost per obres de Mozart, Toldrà i Beethoven. Amb aquest concert es consolida la bona línia del Conservatori de Cervera, que ha creat l'interès per la música orquestral, pel Curs Internacional de Música que es fa anualment a l'estiu, i pel Festival i Cicles de Concerts que completen l'activitat musical d'aquesta ciutat. ■

Replantejament televisiu a Àustria

La televisió estatal d'Àustria, l'ORF, ha fusionat els seus departaments d'art i música amb vistes a iniciar una nova política, més estricta, a l'hora de confeccionar programes. Així, els programes que tinguin una audiència de menys de 100.000 espectadors seran reduïts en nombre, malgrat que es pretén continuar i consolidar en el futur la quantitat i la qualitat dels programes culturals.

També l'antiga política de retransmetre un nombre fix de produccions des dels teatres austríacs ha estat reduïda. De totes maneres, s'ha signat un contracte que garanteix la retransmissió del tradicional Concert d'Any Nou, de l'Orquestra Filharmònica de Viena, fins al 1998. ■

Activitats pedagògiques de la Fundació "la Caixa"

Durant aquest estiu se celebren els diferents cursos especialitzats que organitza la Fundació "la Caixa". Així, i en la seva cinquena edició, el Curs Europeu de Música de Cambra, Stage 93, (del 23 d'agost al 5 de setembre a Bell-lloc, Barcelona), que constitueix el marc fonamental de la tasca pedagògica de la Fundació, amplia la seva oferta amb dos nous cursos d'especialització: el curs "La Voz y la Música de Cámara" (del 2 al 14 d'agost a San Sebastián), organitzat conjuntament amb el Ministeri de Cultura (INAEM) i el Consorci "Palacio

La Montreal Symphony Orchestra congela els seus sous

La Montreal Symphony Orchestra ha arribat a un acord de congelació salarial amb els seus 103 components segons el qual es congelen durant dos anys les seves retribucions salarials. L'acord inclou també una reducció de la jornada laboral, que durant tres anys passarà de 46 hores setmanals a 42. La Montreal Symphony Orchestra té un dèficit acumulat de gairebé 2,5 milions de dòlars canadencs. ■

Del Mónaco acusat de malversació de fons

L'intendent de l'Òpera de Bonn, Giancarlo del Mónaco, ha estat acusat de malversació de fons per part de la Fiscalia de l'Estat de Bonn, a Alemanya. Sembla que l'Òpera de Bonn ha superat el pressupost establert en 4 milions de marcs. Per la seva part, Dennis Russel Davies, director general de Música de la mateixa ciutat alemanya, ha de fer front a l'acusació d'haver gastat 220.000 marcs més dels pressupostos en l'organització del Festival Beethoven. ■

Carreras signa contracte amb Warner Classics

El tenor barceloní Josep Carreras ha signat recentment un contracte a llarg termini amb el segell discogràfic Warner Classics International. Segons aquest acord, el tenor català ha d'enregistrar un total de deu títols. ■

PALAU 100

III Temporada 1993-94

LOCALITATS A LA VENDA
a partir del 12 de juliol

★★★★★

EL CICLE DE CONCERTS CINC ESTRELLES

Dimarts, 5 d'octubre

ORFEO CATALÀ
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA
EDMON COLOMER
director

Cant espiritual de Montsalvatge
Cant del Destí de Brahms

Dijous, 14 d'octubre

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE RUSSIA
YURI ROZUM
piano
VERONIKA DUDAROVA
directora

Obres de Rimsky-Korsakov,
Rachmaninov i Txaikovski

Dissabte, 16 d'octubre

MIRELLA FRENÍ
soprano
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS
ROMANO GANDOLFI
director

Obres de Verdi, Puccini,
Cilea i Txaikovski

Dilluns, 15 de novembre

YEVGENY 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
ORFEO 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

CONCERTO 91
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
EDELMIRO ARNALTES
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
MAX POMMER
director

Simfonies núm. 1 i núm. 2 de Beethoven

Dimarts, 26 d'abril

BERLINER BACH AKADEMIE
(Solistes Filharmònica Berlín)
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, Boieldieu i Beethoven

CONCERT EXTRAORDINARI
Fora d'abonament

Dijous, 24 de febrer

LOS ANGELES JUBILEE SINGERS
Espirituals negres

Dissabte, 2 d'octubre

ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE MINSK
COR ESTATAL DE LA CAPELLA DE MINSK

I. OLOVNIKOV, piano
E. TARRÉS, soprano; **R.M. YSÀS**, MEZZO
J. ARAGALL, tenor; **C. CHAUSSON**, baríton
L. KREMER, director
Amb la col·laboració de
FUNDACIÓ O.C.-P.M.C.
Obres de Glinka, Rachmaninov i Benguerel

Avantprograma susceptible de modificacions

Venda de localitats: a partir del 12 de juliol
Preus localitats: de 1.000 a 15.000 ptes.



Palau de la Música Catalana • Tel. 268 10 00



Organitza

FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA

Amb el suport de

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Barcelona

Elementalitats a l'entorn del comiat de García Navarro

per J.C.C.

L'adéu voluntari i fulminant del fins ara titular de l'Orquestra Ciutat de Barcelona ha constituït, per a més o menys tothom, una mena de bàlsam o lenitiu no poc desitjat. Des dels afeccionats als instrumentistes de l'orquestra —o una immensa majoria— passant pels mitjans d'informació, tothom va rebre la nova del comiat de Luis Antonio García Navarro amb visibles mostres de complaença i com un alliberament d'una invisible però feixuga càrrega feta sobretot d'incomunicació.

La trajectòria barcelonina del director valencià ha estat marcada per una total absència de sintonia amb tots els estaments amb els quals ha hagut de conviure, en allò que ha estat un procés de degradació progressiva de les relacions que no podia acabar de manera gaire diferent de com ho ha fet. En realitat hauria pogut acabar no amb l'acomiadament voluntari, sinó obligat, cosa de la qual ell mateix es va lliurar poques hores abans que probablement s'hagués produït.

I en aquest sentit cal començar felicitant els rectors —polítics i executius— de l'OCB per un capteniment d'una gran conseqüència i energia gràcies al qual s'ha evitat allò que hauria pogut ser un perllongament innecessari del procés de degradació indicat que hauria conduït a una problemàtica via de crostificació de conseqüències imprevisibles.

Amb la dimissió del director valencià —voluntària però en essència forçada per les circumstàncies— es clou una etapa de menys de dos anys que a la llarga tindrà poca transcendència en la



història de la formació barcelonina, però que en la seva localització momentània han resultat especialment fibladors. Ara allò que compta és ponderar els fets per extreure'n les lliçons pertinents a fi que en sorgeixi un nou moment que reprengui la línia mestra de progressió de l'OCB iniciada en els darrers anys i en la qual l'afer que ens ocupa només ha de ser —insistim-hi— una giragonsa dolorosa momentània.

No pretenc furgar en detalls prou coneguts i de domini públic, perquè em sembla un exercici bàsicament inoperant. I deixo per a un altre escrit tractar de la figura solitària i ara quasi patètica del director valencià. Tanmateix crec que sí que pot resultar oportú analitzar alguns aspectes que

em semblen significatius i que poden tenir un interès concret de cara a aquest alligonament imprescindible que s'imposa.

Cal situar un fet que considero que resulta important en el tema que ens ocupa. La figura de Luis Antonio García Navarro, ignoro per quines raons, va ser presentada com la d'un salvador de l'OCB. Com un messies que havia d'alliberar la nostra orquestra de mals, reals i imaginaris, passats i futurs, i l'havia de portar a una terra de promissió somniada. Aquesta premissa, bàsicament errònia —i a més ofensiva per als predecessors del nou director i també per als instrumentistes—, crec que ha resultat essencial per entendre tot allò que ha vingut després.

Hom partia de la fal·làcia que l'orquestra necessitava una empena gegantina i decisiva que la menés a un futur gloriós i a més en un termini curt de temps. A cavall de la falta de consciència del que és un procés evolutiu d'una orquestra i de les necessitats històriques d'imatge, tan protagonistes sempre en els àmbits d'influència política i especialment en els mesos pre-olímpics, es va congriar un clima tens de neguiteig a redós del boc d'or sagrat "èxit", al bell mig del qual va venir a raure el músic valencià. En aquest context podríem recordar a tall d'exemple molt explícit, la molta salivera que s'ha fet segons la idea de la proximitat o imminència de l'assoliment de nivells qualitius privilegiats; europeus, naturalment. Mentrestant hom ignorava que aquests objectius privilegiats normalment necessiten un temps dilatat, i a més no imperatiu, i

també uns recursos de què objectivament no es disposa en un àmbit amb una tan relativa tradició musical com el nostre.

García Navarro, persona amb una proclivitat egocèntrica més que evident, es va trobar d'antuvi davant d'una realitat equívoca que primer es va creure i després no va ser mai capaç de redreçar; ni, segurament, no ho va pretendre. Perquè al mateix temps tampoc no tenia l'actiu professional suficient per fer front a l'impossible repte que hom li proposava. Per una part l'Orquestra era molt lluny de necessitar un canvi radical i per l'altra ell no podia aportar res d'extraordinari. El seu historial artístic, cal no oblidar-ho ara, no tenia justament en el camp de la direcció simfònica el seu millor predicament. A partir d'aquesta disfunció ini-

cial, tot podia precipitar-se de qualsevol manera, com així s'ha esdevingut.

Ara a l'Orquestra Ciutat de Barcelona li espera un any de transició que sembla —no en tenim plena constància, quan escrivim això— que se superarà sobre la base de directors ben coneguts —alguns d'ells de casa— que han tingut una bona acceptació tant per part del públic com dels mateixos instrumentistes. Mentrestant hom buscarà un nou titular, figura que continua essent cabdal en tota formació simfònica estable, que permeti fer front a una nova època a partir de la temporada 1994-95.

Tornant a l'exigència pedagògica dels fets, cal tenir ben present que per damunt de tot es tracta de trobar no solament un director ideal, sinó molt en pri-

mer lloc una línia i uns objectius ben precisos, savis i realistes a partir dels quals ha de treballar el màxim responsable artístic. L'Orquestra Ciutat de Barcelona és una realitat musical d'una importància absoluta en la música catalana. És un fet d'una potència artística i social gegantina en el conjunt de l'ambient musical català. És també un cos molt viu, que mou un doll ingent d'energies convençudes i que compta amb unes importants dosis de complicitats afectives per part d'amplis sectors de la nostra societat. Aquesta és la seva gran força i, per tant, la garantia de continuïtat d'un procés de progressió molt i molt desitjable però que no pot acusar ni errors de plantejaments bàsics ni ser sotmès al xantatge d'urgències espúries ni d'actuacions forçades.

Del seu affm.

Sr. Luis Antonio García Navarro
Ex-director de l'Orquestra Ciutat de Barcelona

Estimat amic:

Els esdeveniments ben altrament del que hauria resultat desitjable per a mi i per a molts, l'han fet protagonista de l'actualitat musical catalana, i fins i tot de l'àmbit estatal.

Crec que en aquest cas no és deformació professional d'una persona que com jo té l'ofici de comunicador, afirmar que vostè ha viscut un autèntic drama d'incomunicació amb totes les instàncies —fins i tot em consta que amb les no musicals— amb què s'ha hagut de "comunicar" —permeti'm la insistència terminològica— al llarg dels seus dos anys no conclusos de titularitat de l'OCB. I el terme "totes" em sembla particularment greu. He estat testimoni —perquè els afers es van produir en actes públics— de la seva instantània i virulenta capacitat de reacció davant de detalls d'una poc menys que absoluta falta de significació més enllà del simple error o malentès elemental. He sofert personalment l'angoixa d'haver d'acudir a una manifestació professional amb el temor que la més mínima mala interpretació d'algun concepte pogués comportar-me un moment ingrat, o sigui una agressió dialèctica intemperant i desproporcionada. I aquests exemples tanmateix no tindrien cap mena d'importància i per descomptat no serien retrets aquí, si no fossin significatius d'un estil o d'una forma de comportament que vostè ha traslladat a tots els àmbits de relació i al qual aquí ningú no està gens avesat.

Comunicar-se és cosa almenys de dos. I vostè va ser rebut a Barcelona amb uns honors sense precedents a la història de la casa que mostraven que almenys una de les dues parts —la societat barcelonina—, tenia una autèntica voluntat de comunicar-se amb vostè. I crec

que de forma generalitzada al llarg d'aquests quasi dos anys ha rebut un tracte d'una altíssima correcció per part de tothom —afeccionats, crítica, etcètera—, i per tant no hi pot haver ni la més mínima escaleta de sospita pel que fa a perjudici de cap mena. Per això no puc arribar a cap altra conclusió que traslladar al seu exclusiu càrrec el conflicte comunicacional que s'ha produït.

Però és que al marge del seu tarannà caracterològic tan acusadament marcat per l'egocentrisme quasi solar, ha ensenyat l'orella una dimensió ideològica també preocupant manifestada, per exemple, en el seu rebuig tan explícit a fer que el nou nom que ha de tenir l'OCB un cop sigui gestionada conjuntament per l'Ajuntament i la Generalitat, inclogui l'epítet de nacional. Epítet molt delicat i sensible a casa nostra davant del qual vostè va adoptar una posició bel·ligerant, sense que en principi li hagués d'importar poc ni molt. Fet que testimonia una vegada més la seva incapacitat per comunicar-se amb l'entorn que tan bé el va acollir un bon dia. I tan generosament l'ha retribuït sempre. Definitivament, una línia de conseqüència que tampoc no s'ha aturat a l'hora d'escampar una imatge falsa dels afers que ha protagonitzat i de les instàncies amb les quals s'ha hagut de relacionar més directament.

Els fets són els fets i les persones són les persones. Permeti senyor García Navarro que per damunt de tot continuï considerant-lo un amic, mentre confio que tot plegat el porti a una reflexió seriosa. I espero que algun dia la seva actitud amb l'entorn musical i ciutadà barceloní em permetrà no haver-me de penedir del meu per ara darrer gest envers vostè.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

Encerts i contradiccions del VI Cicle de Música Contemporània

per DAVID PICÓ S.

El VI Cicle Internacional de Música Contemporània ja és història. Una història plena de contrastos que, per la projecció i qualitat del Cicle, adquireixen categoria de contradiccions.

Aquest any la Setmana Internacional de Música Contemporània ha crescut i s'ha convertit en Cicle (19 abril - 6 maig). El recinte dels concerts ha estat l'Auditori Eduard Toldrà del Conservatori Municipal de Música. Un marc idoni per fer concerts, però poc adequat per la voluntat de creixement del Cicle. Potser caldria un recinte menys restringit i més obert al públic i més conegut en general.

El programa, cal remarcar-ho, ha estat de gran varietat i qualitat, molt especialment pel que fa als intèrprets. Però malgrat el programa, l'assistència de públic ha resultat discreta. I això que en el programa s'havien inclòs catorze composicions d'autors catalans i sis estrenes absolutes (moltes fruit de l'encertada política d'encàrrecs del Cicle). És molt lloable que el Cicle tingui aquesta ferma voluntat de promocionar la música contemporània. ¿Però qui promou el Cicle? On era la publicitat? La difícil i de vegades inexistente relació entre el públic i la música contemporània no és una qüestió només de publicitat o d'escenari, és clar, però tot hi ajuda. Per què a l'Auditori érem els mateixos de sempre? Contrastos. Contradiccions...

Parlem de música. No de tota la música, ni de la totalitat dels compositors, però sí dels fets més destacats dels set concerts del Cicle.

L'esmentada qualitat dels intèrprets ja va quedar palesa en el primer concert amb l'actuació del Coro de la Comunidad de Madrid. La qualitat vocal d'aquest Cor va captivar tothom. La seva versatilitat, conduïda pel director Miguel Grova, va fer que interpretessin a la perfecció obres d'autors tan diversos com García Abril, Josep Soler, Alberto Ginastera, Albert Sardà o Luigi Dallapiccola. El concert va acabar amb dues obres desimboltes que el públic va aplaudir insistentment. La primera, *Nonsense* de Godoffredo Petraszi, va provocar més d'una riallada. Aquesta obra consta de sis narracions en què el text i la música tenen un marcat to burlesc, especialment la peça *Lento somnolento*, en la qual les contralts relaten la història d'un vell que s'assegué en un cadira i es morí d'avorriment. I mentre ho rela-



Ernest Martínez Izquierdo

ten van badallant. La segona, *Sinfonietta*, del polonès Jan Wincenty Hawel, és una obra simple però plena de vigor, en què sovintegen els fortíssims, els silencis, els crits i els cops de peu. I per acabar un bis popular i curiós: *Rossinyol* amb accent madrileny.

El segon concert aplegava dos músics d'interès: l'ex-nen prodigi Rohan de Saram (violoncel) i el contrabaix més en forma i contemporani del moment, Stegano Scodanibbio.

Sis obres. Dues van brillar amb intensitat. *Et maintenant c'est à vous de jouer*, un fil sonor fràgil, perfectament articulat amb l'estil refinat, subtil i enigmàtic d'un dels mestres del segle XX, Giacinto Scelsi. I un altre mestre, Iannis Xenakis, amb la seva obra per a violoncel, *Kottos*. Una obra dinàmica i sorollosa en què l'interpret tortura l'instrument fins a fer-li dir tot el que sap. I el violoncel crida i gemega... (però mai amb sons harmònics).

Els quatre compositors restants van ser Alfred Schnittke —no podia faltar—, Julio Estrada, Jacob Druckman, amb una composició-performance amb el títol *Valentine*; i el contrabaix Scodanibbio amb una obra d'estrena.

El tercer concert tenia nom propi: Claude Helffer. Era un plaer assistir al concert d'un pianista que durant trenta anys ha interpretat magistralment la música del nostre temps, no des de l'erudició, sinó des de l'entusiasme i la fidelitat a les noves formes musicals. I el plaer era doble si, a més, en el programa estava inclòs el segon llibre dels *Études* de Debussy —tenint en compte que Helffer és l'autor de l'edició crítica més acurada de l'obra de piano de Debussy. El piano de Helffer va confirmar totes les expectatives. Debussy, Guino-

vart, Betsy Jolas, Boucourechliev, Xenakis i un bis de Satie —*Trois Gymnopédies*—, van passar per les mans i el sentiment d'un pianista excepcional.

En el quart concert ens visitava el grup de difusió de la música del segle XX Barcelona 216, dirigit pel jove i experimentat Ernest Martínez-Izquierdo. L'obra principal de la nit era la *Sereneta*, op. 24 d'Arnold Schönberg, que va ocupar tota la segona part del concert. Xavier Comera va ser el baríton en el quart moviment. L'obra, d'estructura molt elaborada, va ser interpretada brillantment. I també va brillar l'obra estrena de la nit, de Jesús Rodríguez Picó. De fet no es tracta d'una obra completa, sinó de l'*Obertura* i l'*Aria a Marco Polo* d'una òpera-guinyol basada en l'obra *Au Paradisou le vieux de la montagne* de l'escriptor francès preavantguardista Alfred Jarry. Com totes les obres de Jarry, aquesta també és corrosiva i no gens realista. Per això, el variat llenguatge musical emprat per Rodríguez Picó emfasitza l'element grotesc i humorístic, inspirat, molt lleument, en l'estil de Kurt Weil. La traducció del text al català és del poeta barceloní Miquel Desclos.

Ja som al cinquè concert. Elías Arizcuren dirigia el Conjunt Ibèric de Violoncels, format per vuit músics, la mitjana d'edat dels quals era de vint anys.

El moment culminant de la nit va ser la interpretació, a càrrec de la magnífica soprano Claron McFadden, de les *Cinco Canciones Negras* de Xavier Montsalvatge. L'ovació va ser unànime i, al final del concert, van tornar a interpretar la delicada *Canción de cuna para dormir un negro* i l'energètica *Canto negro*. També van destacar l'adaptació de la

vibrant i plena de recursos *Pampeana 2*, d'Alberto Ginastera, i la suau i cromàtica *Frates*, d'Arvo Pärt.

El sisè concert estava dedicat al canòn. El grup convidat va ser el Grup Instrumental Vol Ad Libitum, especialitzat en música contemporània. El programa va ser molt ampli i van sobresortir-hi el *Canòn en memòria d'Igor Stravinsky*, una obra de subtils matisos en la superfície, d'Edison Desinov, la vital i sòbria *Duo per a flauta i clarinet* del mestre Joaquim Homs, *Ghiza-i-rum*, l'obra estrena de David Padrós amb Padrós al piano, i la brevíssima *Epitaphium* de Stravinsky, que, per cert, no és un canòn. El públic no va aplaudir amb gaire entusiasme l'obra de guitarra i cinta magnètica de Manuel Berenguel ni la de cinta sola de Lewin-Richard.

Setè i últim concert, amb el conjunt austríac de música contemporània Klangforum Wien. Van destacar *Derivacions*, moviment heterogeni de Joaquim Homs, *Canto per 13*, riu sonor esmicolat que s'articula i ordena en moviment, del gran Luigi Nono, i *Waarg* (en el lloc de *Phlegma*), de Xenakis, capaç de fer-nos oblidar el vell odi per "les mates" amb aquesta magnífica obra plena de vitalitat elevada al quadrat, en què grans acords es disgreguen i es retroben en un mar abstracte i expressiu.

A més dels concerts, una taula rodona: "Els drets dels autors, dels intèrprets i dels executants". Després de dues hores de debat amb l'escàs públic, es va arribar a una sàvia conclusió: els músics són els que menys saben d'aquest tema.

Repetim. El programa del Cicle és bo, però l'enfocament dels concerts és massa restringit. Perquè s'apropi més gent cal un plantejament més obert a tot tipus de música contemporània. Un cicle més ampli que aplegui molts dels compositors i intèrprets aquí esmentats, juntament amb d'altres més coneguts per tot-hom, com Philip Glass, Michael Nyman, Kronos Quartet, Brodsky Quartet, Carles Santos, Steve Reich o Henry Gorecki (l'últim treball del qual, *Symphony núm. 3*, ha arribat al número 6 de les llistes d'èxits de la Gran Bretanya, amb més de cent mil discos venuts). Els petits concerts tenen el seu atractiu —un gran atractiu—, però no ajuden a difondre la música contemporània. Com tampoc no hi ajuda gaire que els pocs cicles de música contemporània que tenim, s'ajuntin tots l'un rera —o sobre l'altre. Per exemple, ara hem tingut tres cicles consecutius en menys de tres mesos: el VI Cicle Internacional de Música Contemporània (19 abril - 6 maig), el VIII Cicle de Música del Segle XX (3 maig - 21 juny) i el cicle de Música a la Fundació Tàpies (12 maig - 2 juny). Curiosa dieta, aquesta, que passa del dejuni a l'empatx.

Contrastos. Contradiccions...

Edmon Colomer amb l'OCB

per X.C.-D.

De forma inopinada, Edmon Colomer va pujar al pòdium de l'Orquestra Ciutat de Barcelona per cobrir una de les absències provocades per la dimissió del seu ex-títular, García Navarro. Era evident que les relacions de l'Orquestra i el seu director distaven de ser cordials i és un fet positiu que es propiciés la rescissió, a diferència de la manera en què s'ha dut tot l'afer, esquitxat de pica-baralles i de declaracions inoportunes. Com en el cas de música, en les relacions humanes els aspectes formals són determinants i molts es van sentir a disgust davant d'un cas tan palès de desafecte i de "groguisme".

Colomer va iniciar el concert amb l'estupenda *Albada*, *Interludi* i *Dansa* que Robert Gerhard va estrenar a Londres l'any 1938. En va oferir una lectura distesa que feia lluir una orquestració d'orfebreria. A continuació, el *Concert per a violí núm. 2* de Béla Bartók, protagonitzat pel violi-

nista àzeri Dmitri Sitkovetski, que en va fer una versió d'altíssima volada virtuosística, però que resultava quasi massa noble. Aquest concert expressa un desarrelament interior probablement més amarg encara que l'experimentat per Gerhard en el seu exili i Sitkovetski no va voler aprofundir aquest aspecte fosc de l'obra. Des del punt de vista de la fruïció sonora, escoltar el seu calidíssim Stradivarius va ser motiu de gaudi. Colomer el va acompanyar amament, però col·laborant a la impressió de superficialitat en amortir en certa manera el correlat simfònic (tal vegada va mancar una major tasca de preparació?).

Amb una versió exultant de la *Simfonia núm. 1* de Beethoven, el jove director va demostrar capacitat per fulgurar una orquestra. La seva versió va convertir l'obra en un anticip d'obres posteriors del mateix compositor, més per l'esperit que la imprecnava que per les dimensions formals.

Yehudi Menuhin, un mite vivent

Orquestra Ciutat de Barcelona.
Jeremy Menuhin, piano.
Sir Yehudi Menuhin, direcció.
Obres de Pueyo, Mozart i Elgar.
Palau de la Música Catalana, 7 de maig

per F.T.-B.

Evidentment, dins de la història del violí del nostre segle, Yehudi Menuhin hi té un paper important, ja que les seves interpretacions poden ser uns dels models a seguir. Fins a cert punt aquesta musicalitat que diu de la seva personalitat l'ha dut a cultivar la direcció orquestral amb considerable fortuna.

Com en altres ocasions, i ara amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona, ens va donar prova de la seva qualitat de director, ja que el nostre conjunt, especialment en la corda, va sonar amb una notable homogeneïtat. Així, una excel·lent versió de la *Simfonia Barroca* de Salvador Pueyo va constituir l'inici esperançador que, en certa manera, no tingué continuïtat en l'obra següent, el *Concert per a piano*

núm. 17 de Mozart. Veritablement, Jeremy Menuhin va mostrar-se massa fred o bé distant amb una música com la de Mozart, que és pura poesia; la seva versió més aviat va transcórrer amb cert embarbussament i amb trets excessivament mecanicistes. Podríem dir, doncs, que pare i fill no van trobar el punt en què fos possible un diàleg àgil i imaginatiu tal com requereix la música de Mozart. Després d'aquesta interpretació un tant decebedora, resultava difícil suposar que les *Variacions Enigma* poguessin ésser traduïdes amb alè emotiu tan esplèndid com es pogué escoltar. Realment Yehudi Menuhin va conferir transparència i subtileza a la sonoritat de la corda, el metall i la fusta van manifestar equilibri i uniformitat; tot això va permetre donar flexibilitat i diversitat al matís i al fraseig, el plantejament rítmic va ser el precís per donar relleu al caràcter contrastant de l'obra. En resum, la interpretació de la música d'Elgar va assolir el nivell de la concepció modèlica. Com era d'esperar, l'ovació que el públic va oferir a l'orquestra i a l'il·lustre director va ésser de gala.

El comiat de l'ànima de Mahler

Orquestra Ciutat de Barcelona. 16.5.93.
Simfonia núm. 9 de Mahler.
Direcció Franz-Paul Decker.

per JOSEP CASANOVAS

No gaire freqüent resulta aquesta darrera simfonia de Mahler en el repertori habitual de les orquestres. Segurament hi juguen en contra alguns factors que la fan de natura revessa. Sens dubte l'extensió notable de gairebé hora i mitja li atorga un lloc únic en qualsevol programa i la singularitat de l'esquema estructural tampoc no convida gaire a oferir-la en sèries d'abonament eclèctic. Però el cert és que la dimissió del titular que havia de dirigir en les dates previstes ha propiciat aquesta substitució de darrera hora amb la inesperada *Novena* de Gustav Mahler. Intent arriscat perquè precisament en les presents circumstàncies el director Decker no disposà de més de cinc sessions d'assaig notòriament insuficients per a una empresa semblant. Cal, doncs, fer esment de la distinció visible que es féu palesa entre la informació que evidentment procedia d'aquelles sessions de treball i la que amb autoritat anava sorgint encara sobre la marxa.

Molt bé ens va semblar aquí Decker, que va portar d'improvís aquesta partitura que probablement té actualment entre mans i mostra molt memoritzada. Durant la seva titularitat anterior es parlà ja d'una possible gira americana amb la sèrie completa de les nou simfonies de Mahler, projecte amb el qual es mostrava ja la clara preferència del director per l'obra d'aquest compositor, amb el qual ha assolit, per cert, notables èxits a Barcelona. El primer moviment, el sentírem digne d'una elevada qualificació perquè estigué visiblement més treballat que la resta; tal com resulta ésser, per altra banda, és a dir un complex poema simfònic de més de vint minuts de durada, màxima expressió d'un dilatat "Andante" sobre un material temàtic que s'exposa tot sencer des del primer instant de la partitura. Entre els fanàtics de Mahler es podrà preferir sens dubte la *Cinquena* o la *Sisena* quant a simfonies de singular estructura ja desenvolupada i reeixida; però aquesta *Novena* és, per la seva banda, una altra realitat gairebé inexhaurible, per la seva comple-

xitat i sobretot pel caire encara experimental i innovador que mostra. Amb el llenguatge encara romànticament exaltat sorgeixen ara nous elements inèdits que ens revelen que Mahler no era insensible a l'ingrés decidit d'un nou segle. Un segle que es mostrava ja a l'alçada d'una colla de joves genis d'arravatada avantguarda. Per això, aquesta *Novena* la podem considerar en part com el testament espiritual del compositor, ensems que la seva pròpia elegia per una mort que acabava de ser-li anunciada. De sobte, doncs, aquest primer moviment que sembla estar escrit en tota la seva longitud d'un sol tret, com una d'aquelles partitures que Mozart memoritzava i copiava materialment en una sola nit. Angoixada autobiografia i també assaig precipitat de noves possibilitats de fragmentació serial de les línies contrapuntístiques, tal com apareix en el famós passatge final abans de la coda.

No tan intens fou el resultat dels dos moviments ràpids centrals, l'espectral "Ländler" i el següent "Rondó-Burlesca", visibles reminiscències autobiogràfiques encara abans del darrer comiat d'aquella repetida visió naturalística, ara ja albirada entre clars rictus sarcàstics. Els mateixos que informen una literal "Burlesca", igualment revisió sarcàstica dels esdeveniments i de tantes frustracions com en aquells anys havia d'experimentar el compositor. Aquí és on la lectura de Decker fou més espontània, a causa, precisament, de la menor preparació de l'assaig. Sonoritats inèdites, gairebé hindemithianes (sobretot en la "Burlesca") servides per uns professors de l'orquestra especialment inspirats, catalitzats per la magnitud de la interpretació que eren conscients de dur a terme.

Finalment la gran elegia del darrer moviment, el del "comiat de l'ànima" de Mahler, també especialment treballat per Decker. Important, molt important tota la secció de vent de l'Orquestra i, com darrerament venim escoltant, no acompanyada per uns violins i violes prou robusts i compactes per poder sostenir sense defallences una partitura com aquesta. No és manca d'entusiasme per part dels professors, sinó de treball d'acadèmia selectiva per part del director titular.



Kazimierz Kord

Bon balanç

per X. C. - D.

Una altra formació de gran prestigi ha recalat en la temporada de Palau Cent: la Filharmònica de Varsòvia, dirigida pel seu titular, Kazimierz Kord; una orquestra amb un palmarès rutilant de col·laboracions il·lustres i que ha assolit una gran projecció internacional des de la llarga etapa en què Witold Rowicki la va reorganitzar a partir de l'any 1950.

En aquesta ocasió, el plat fort de la proposta era la interpretació de la *Simfonia de Salms* d'Igor Stravinsky, amb el concurs de l'Orfeó Català, a qui Kord va atribuir una importància preponderant. La massa coral al complet resulta massa atapeïda per interrelacionar amb una orquestra sense violins, ni violes, i la versió, hieràtica com calia, va estar afectada per un cert desequilibri del conjunt simfònic-coral, més en el sentit d'un color massa dens en les veus que no per un problema de mera desproporció dinàmica.

Kord va demostrar el seu talent concertador en la *Simfonia núm. 6 "Pastoral"* de Beethoven, que va sonar cohesionada i magnífica, en detriment, però, de l'amenitat i de la transparència. La Filharmònica de Varsòvia no va estar a l'alçada que se li suposava, però va palesar una gran capacitat de resposta a la direcció nerviosa, però tremendament eficaç, del seu titular, particularment en una versió rabent del *Vals Mephisto* de Liszt. On el resultat va ser indiscutible va ser en la propina: l'escena "Montescs i Capulets" del ballet *Romeo i Julieta* de Prokofiev. En aquesta breu pàgina, l'Orquestra va sonar amb una plenitud de caire plenament centroeuropeu que va deixar el públic una mica afamat després d'un postre tan substanciós.

La cançó de la terra amb minúscules

Orquestra de Cambra Teatre Lliure.
Itxaro Mentxaka, mezzo-soprano, Joan
Cabero, tenor. Direcció: Josep Pons.
Siegfried Idyll de Wagner
Das Lied von der Erde de Mahler.
Centre Cultural de la
Fundació "la Caixa", 30 d'abril

per F.T.-B.

Sobre el paper l'oferta de l'Orquestra del Teatre Lliure no deixava de tenir el seu atractiu, que consistia, en definitiva, a escoltar dues obres de naturalesa simfònica en versió cambrística, un vessant que els autors proposats gairebé mai no van cultivar. També s'ha de reconèixer que les reduccions d'unes partitures com són el petit poema *Siegfried Idyll* de Wagner i *La cançó de la terra* de Mahler se'ns presentaven més com una curiositat musicològica que no pas com dues versions veritablement reeixides, ja que en la de la música de Wagner no s'especificava autor, mentre que la de Mahler era un tre-

ball que Schönberg deixà inacabat i que va ésser completat per Rainer Rhiem. Si més no, l'audició d'aquests transportaments cambrístics va servir per reconèixer que reduir una massa simfònica a un conjunt de cambra és un art del qual no tothom té el domini absolut.

Així, en l'aspecte instrumental les dues obres van quedar molt limitades en tota la seva qualitat colorista i més aviat van permetre entreveure un cert esquematisme més propi del guió o de l'apunt provisional que, a vegades, l'autor estableix com simple guia de treball. Potser és aquí on els músics del Lliure i el seu director van trobar més dificultats de les esperades per resoldre la seva labor amb resultats totalment satisfactoris. Fins a un cert punt diria que el conjunt oferí unes versions mancades de relleu i afectades per una pulsació vital excessivament esmorteïda. Amb tot, el que sí cal remarcar són les intervencions de Joan Cabero, tenor, i d'Itxaro Mentxaka, mezzo; ells amb el seu cant comunicatiu i de noble emissió vocal van salvar el concert.

Temes dirigeix música catalana

per ORIOL PÉREZ I TREVIÑO

El director madrileny José Luis Temes fou l'encarregat de conduir el penúltim concert del cicle de concerts de l'Orquestra Simfònica del Vallès. Un concert que tenia tot l'interès centrat en una primera part dedicada, de ple, a la música contemporània catalana: l'estrena mundial de *Visions grotesques* de Llorenç Balsach i el *Concert per a clavicèmbal i orquestra*, *Albaycín* de Xavier Montsalvatge.

Amb aquest concert, l'Orquestra Simfònica del Vallès va voler oferir una mostra més del seu interès per la música catalana del nostre segle. Per aquest motiu convidà un director versàtil i immersit en la música contemporània.

Fou, però, una immersió poc afortunada a causa de la poca preparació del concert. S'hi va trobar a faltar, en tot moment, major profunditat, intencionalitat, interiorisme i convenciment.

Aquestes característiques, solament, van ser assolides per la solista Madrona Elías, que en va fer una lec-

tura concentrada i recollida, de l'obra de Montsalvatge.

Pel que fa a l'estrena de Balsach, direm que és una obra ben cohesionada sota l'estructuració musical, però que li manca major unitat i homogeneïtat. De totes formes, però, no podem negar un bon ofici i un bon fer en el compositor de Sabadell.

La *Simfonia Pastoral* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) fou l'obra amb què es va acabar el concert. En la interpretació que es va fer al Teatre Conservatori de Manresa, l'Orquestra va mostrar-se del tot desajustada i féu una lectura plana i avorrida d'una de les simfonies amb més història al seu darrer. El programa descriptiu, malauradament, no fou tingut en compte.

De totes formes no podem acabar sense fer una reflexió a favor de l'orquestra vallesana. A pesar de la crisi i les dificultats d'esponsorització, manté una temporada que no solament queda a Sabadell sinó que també arriba a d'altres poblacions catalanes, com ara l'esmentada de Manresa. Una feina de divulgació que bé hauria d'estar més ben vista pel dirigisme polític i cultural de Catalunya.

Concert maratonià en record de Mompou

Els professors del Conservatori Superior Municipal de Música interpreten la integral del recull d'obres que l'Associació Catalana de Compositors va dedicar l'any 1983 a Frederic Mompou.

per F.TAVERNA-BECH

Amb motiu dels 90 anys de Frederic Mompou, l'any 1983 la majoria de socis que en aquells moments figuraven en l'Associació li van dedicar una composició breu, dues planes per norma general, en homenatge. Els originals que formen aquest recull es va entregar al venerable compositor en un dels concerts de la I Mostra de Música Catalana Contemporània. Amb tot, fins al moment mai no s'havia pensat a fer-ne una audició, atès que les 41 peces que l'integren són de molt diversa instrumentació. Així, predominant-hi el piano, hi trobem diverses peces per a duo i trio (violí o violoncel amb piano, flauta, clarinet i percussió), i pàgines de solo (flauta, guitarra o violoncel), per a cobla, música per a quatre pianistes, sense mancar-hi tampoc l'obra de tipus electroacústic o la d'intenció conceptual (el *Mompou* de Santos en dues fotografies). Tot aquest repertori, amb tota la seva lògica varietat estètica va suposar una audició que va arribar a les dues hores i mitja de durada, en la qual els professors intèrprets van palesar veritable entusiasme per donar vida al conjunt del recull, així com també, per la seva banda, els encarregats de la instal·lació de l'instrumental necessari van estar magníficament sincronitzats perquè la sessió transcorregués amb fluïdesa.

Curiosament, aquest recull d'obres de tan diferent estil i contingut estètic va posar en relleu una mena d'unitat, és a dir, com si tots els autors s'haguessin posat d'acord a l'hora d'escriure els seus pentagrames, ja que tots ells semblaven palesar una certa "aura" mompouiana, com si la font de la seva inspiració hagués estat aquesta vegada Mompou mateix.

Resumint, per l'extraordinària assistència de públic, per la participació brillant dels intèrprets i la coordinació en el desenvolupament de l'acte, el concert resultà veritablement emotiu.

El luxe de la sonoritat

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Gidon Kremer, violí. Gennady Rozhdestvensky, director.

Autors: Franz A. Berwald, Dimitri Shostakòvitx i Hèctor Berlioz.

Palau de la Música Catalana, 10 de maig.

per F. TAVERNA-BECH

Tant pel gest de Rozhdestvensky com per les sonoritats que assolí l'Orquestra Filharmònica d'Estocolm, el concert que van fer al Palau de la Música Catalana per a Ibercamera va ésser, malgrat la incongruència semàntica, un veritable espectacle auditiu. D'aquesta manera, la pastositat dels greus es conjuntà esplèndidament amb la sonoritat punyent dels aguts, així com també amb la noble emissió dels vents, per assolir d'aquesta manera, entre baixos, corda (violins i violes), fustes i metalls, un equilibri que quasi atenyia la perfecció. Això també significa que, per la seva tècnica instrumental i per la seva precisió, els músics suecs formen una centúria simfònica de primera magnitud.

Diguem, doncs, que Rozhdestvensky va disposar d'un conjunt orquestral totalment capacitat per representar eficientment la seva concepció de les obres. Concepte, aquest, que més aviat es decantava vers l'espectacularitat i l'exuberància fantasiosa, abans que no aprofundir el contingut del text. D'alguna manera el director es va cenyir a exposar els aspectes impressionants de l'arquitectura sonora, sense preguntar-se però la raó per la qual es justificava l'existència de tot el procés sonor de l'obra. La seva batuta va moure's amb fantasia i també, passant de sobte i sense solució de continuïtat, d'una família instrumental a l'altra, tallant quasi per caprici el creixement o bé la disminució de la matisació, causa per la qual el discurs més que un flux líric o d'harmonies, va donar la imatge



Gennady Rozhdestvensky

d'un mosaic multicolor i capciós.

El concert començà amb una obertura del *Singspiel* (*El modista*) de Franz Adolf Berwald, compositor operístic suec, una partitura que en tot cas va resultar agradable pel seu lleuger lirisme. Seguí el *Concert per a violí* núm. 2 de Shostakòvitx, del qual va ésser puntual encara que distant intèrpret Gidon Kremer. D'alguna manera la música malencònica i amb un pla formal difícil de captar pels seus constants canvis d'orientació, semblà influir en l'actitud traductiva del violinista. Com a darrera obra s'ofereí la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz, en la qual, malgrat posar-se en relleu un seductor acoloriment, va quedar un xic desdibuixada del seu caràcter apassionat en els dos primers moviments, mancada de poesia en el tercer i en els dos darrers el sentit dramàtic i terrorífic quedà reduït a una exhibició de força sonora.

La conclusió és que el públic pogué aplaudir una boníssima orquestra i admirar una mena de castell de focs artificials sonors que amb els arabescs de la seva batuta va encendre Gennady Rozhdestvensky.



Giuseppe Sinopoli

Plenitud

per X. CASANOVAS-DANÉS

La Sächsische Staatskapelle Dresden va ser fundada l'any 1548 i pot reclamar l'honor de ser l'orquestra més antiga del món i una de les primeres a introduir el sistema d'abonaments en els concerts públics. També el d'haver estrenat tres òperes de Wagner i nou de Richard Strauss (!), o el d'haver estat i ser dirigida per una plèthora de compositors i directors de primera fila. Des de l'inici de la temporada actual el seu titular és l'italià Giuseppe Sinopoli.

En la seva visita a la temporada de PalauCent van oferir un programa confegit amb la *Simfonia* núm. 8, "Inacabada" de Schubert i la inefable *Setena* de Bruckner. El primer que es pot dir dels resultats és que la simfonia de Schubert no va agradar a quasi ningú i la de Bruckner, en canvi, va suscitar un entusiasme general. La causa estava en la violència aplicada a traspuar adoloriment, però en cap cas un dramatisme tan palès, ni tanta vehemència.

En la *Setena* de Bruckner, l'obra que marca la culminació de tot el seu simfonisme i que vol ser com una imensa ofrena al seu idolatrat Wagner, mort durant la seva composició, la fredor del cap va guanyar la partida al cor en la direcció de Sinopoli, que semblava voler afavorir els aspectes formals i èpics de l'obra per sobre del fervor a què generalment s'aboca. La simfonia, que és una obra gegantina, va sonar fresca i ben perfilada sense perdre res de la seva majestuositat, puntuada per una sèrie de climax resolutius a cada pas de la tensió acumulada.

La Staatskapelle va resplendir en el virtuosisme dels vents i la sonoritat de les seves cordes, sens dubte, unes de les millors del món. La batuta del director italià reclamava una contundència tal que els atacs, sobretot al començament de les dues simfonies, podien semblar poc precisos, però la impressió de plenitud va ser incomparable.

Bob Dylan, figura de la programació musical del Grec 93

per RRM

L'actuació del cantant nord-americà Bob Dylan el dia 1 de juliol al Poble Espanyol constitueix la fita més destacada de la substant programació musical del Festival Grec 93. Una programació variada que abasta diversos gèneres. Des del clàssic a la salsa passant pel jazz i altres propostes més o menys inclassificables. El jazz serà representat per l'actuació de The Wynton Marsalis Septet el dia 30 de juny, al mateix Poble Espanyol, marc que acollirà també la "Nit de blues" el dia 7 de juliol. Aquest mateix espai contemplarà les actuacions de Laurie Anderson, Celia Cruz, Al Jarreau, el conjunt Veus Búlgares de l'Ensemble Pirin, Santana, la Festa Folk (protagonitzada per Pentangle i The Chieftains) i finalment Kiko Veneno i Rosario.

L'apartat clàssic serà protagonitzat per formacions de la "casa". L'OCB donarà vida a una remodelada Casa de la Caritat, que així es reincorpora al Grec, on hi oferirà tres concerts els dies 8, 13 i 16 de juliol sota la direcció, respectivament, de Charles Pebbles, Josep Pons i Salvador Brotons. Magdalena Martínez i Cayetano Castaño seran els solistes del primer dels dos concerts; en el segon hi intervindrà la Coral Polifònica de Puig-Reig dirigida per Ramon Noguera i en el tercer actuarà com a solista Alfons Reverté.

En el mateix espai hi actuarà també la Banda Municipal de Barcelona amb quatre concerts, tres dels quals son dirigits pel seu titular Albert Argudo, i un pel sots-director Josep Mut. Finalment cal esmentar els tres concerts que interpretaran, sempre



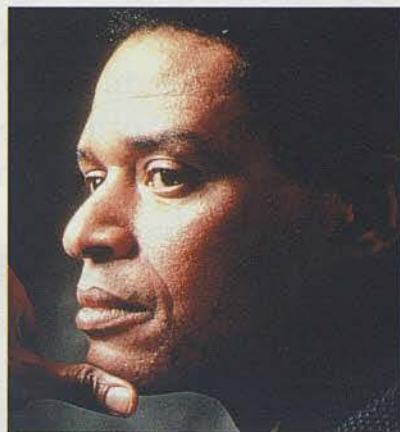
Dylan, figura del Grec 93

dins del mes de juliol, diversos conjunts formats per solistes de l'OCB.

La Plaça del Rei acollirà un altre esdeveniment important. L'actuació el dia 21 de juliol de la gran cantant mexicana Chavela Vargas. Una artista d'una enorme transcendència que ha de marcar un dels moments més substancials del conjunt de la programació del Grec. El mateix marc de la Plaça del Rei acollirà, una vegada més, un aplec de recitals de Maria del Mar Bonet —una tradició feliçment seguida—, l'evitable Albert Pla, amb tres recitals, i un cicle de Música Otomana.

Cal parlar encara de les quatre representacions que tindran lloc al Grec d'*Asdrúbila*, qualificat a la programació com a òpera, un monumental espectacle confegit per Carles Santos, ja estrenat al Teatre Tívoli de Barcelona. El mateix Teatre Grec dedicarà una sessió al conegut artista flamenc Enrique Morente.

El ballet tindrà com a manifestació més important les actuacions de la Compañía Nacional de Danza que dirigeix Nacho Duato i que tindran lloc al Palau dels Esports els dies 13 i 14 de juliol. Cal esmentar també la pro-



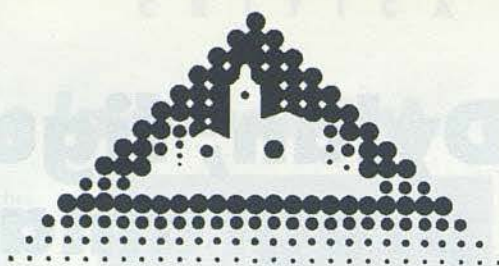
Al Jarreau torna a Barcelona

posta Dansa al Parc que se celebrarà la tarda del 10 de juliol al Parc Güell amb les actuacions de diverses companyies catalanes.

La programació del Festival Grec 93 compta també amb una oferta de teatre que encapçala la presentació a Barcelona de l'espectacle *Historietes* a càrrec de la Companyia Dagoll-Dagom, l'estrena d'*Un dia* sobre textos de Mercè Rodoreda i les actuacions de les companyies Ur Teatro-Antzerkia de Renteria, de la companyia Théâtre de Complicité i de la Deschamps-Deschamps, totes elles en actuacions que tindran lloc al Mercat de les Flors.

Capítol a part el constitueixen les actuacions en solitari de la gran actriu alemanya Hanna Schygulla i de l'actor espanyol Juan Echanove. Aquella llegirà textos de qui va ser un dels grans renovadors del llenguatge cinematogràfic, Rainer Werner Fassbinder.

El Festival Grec 93 compta amb un pressupost total de 563 milions de pessetes, un 35 % del qual és previst de recuperar mitjançant taquillaatge, mentre que el 47 % serà aportació municipal. Un 18 % correspon a patrocinis.



XXII Festival de Cadaqués

CADAQUÉS NIT

divendres 6 d'agost, Església

Carme Pla, narradora
Maria Lluïsa Muntada, soprano
Montserrat Torruella, contralt
Joan Cabero, tenor; **Iñaki Fresan**, baix
Coral, a determinar
Charles Peebles, director
Orquestra de Cadaqués

S. Brotons: «Liliana», conte infantil
(*Estrena mundial*)

L.v. Beethoven: Simfonia núm. 9, en re menor, «Coral»

CADAQUÉS NIT

dissabte 14 d'agost, Església

Viktoria Mullova, violí
Sir Neville Marriner, director
Orquestra de Cadaqués

C. Debussy: Petite Suite
A. Berg: Concert per a violí i orquestra
P. I. Txaikovski: Simfonia núm. 5, en mi menor, op. 64

CADAQUÉS NIT

dissabte 21 d'agost, Església

Lluís Claret, violoncel
Nigel Clayton, piano

Z. Kodaly: Sonata per a violoncel sol,
op. 8

S. Brotons: Sonata per a violoncel i piano
F. Schubert: Sonata per a violoncel i piano,
«Arpeggione»

CADAQUÉS ÍNTIM

diumenge 8 d'agost, Capella fonda

Ensemble Orquestra de Cadaqués

L.v. Beethoven: Septet, op. 20
B. Martinu: Nonet (1959)

CADAQUÉS

CONTEMPORANI

dimecres 18 d'agost,
Museu Perrot-Moore

Marianne Pousseur, Spreschstimme
Ernest Martinez-Izquierdo, director
Ensemble Contemporani Orquestra de
Cadaqués

E. Martínez-Izquierdo: Música per a un
festival

P. Boulez: Derive

B. Casablancas: Epigrames
A. Schönberg: Pierrot Lunaire

CADAQUÉS NIT

diumenge 22 d'agost, Església

Alba Ventura, piano
Quartet Brodsky

E. Toldrà: Vistes al mar

F. Schubert: Quartet núm. 14, en re menor,
«La mort i la donzella»

R. Schumann: Quintet per a piano i quartet
de corda, op. 44

CADAQUÉS JOVE

dimecres 11 d'agost, Església

Josep Ferrer, baix; **Marta Pujol**, piano

J. Rodríguez Picó: Preludis a Cadaqués (*estrena*)
Obres de **Ravel**, **Poulenc**, **Cavalli**, **Mozart**,
Massenet, **Offenbach** i **Ciramosa**

PER A INFORMACIÓ, RESERVES I VENDA D'ENTRADES I ABONAMENTS:

JULIOL

Oficina del Festival de Cadaqués a Barcelona
Carrer dels Arcs, 8. 1r. 2a. • 08002 Barcelona. Tel.: (93) 301 95 55/Fax: (93) 302 26 70

JULIOL I AGOST

Oficina de Turisme de Cadaqués
Carrer des cotxe, 2 • 17488 Cadaqués. Tel.: (972) 25 83 15/Fax: (972) 15 94 42



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Ajuntament de Cadaqués



Diputació de Girona

Amb el patrocini de

IBERIA

fundación **TABACALERA**

I la col·laboració de

LA CAIXA, **SEAT**, **HIDROELÈCTRICA DE L'EMPORDÀ**, **SABA**, **SOCIETAT MEDITERRÀNIA D'AIGUES, S.A.**,
AIWA, **ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS**
Societat Recreativa l'Amistat/Museu Perrot-Moore/Bar Boya/Bar Marítim/
Hotel Playa Sol/Residència Calina

La permeabilitat morfològica de la música que es correspon amb el qualificatiu o la classificació de gèneres populars, la seva dimensió destranscendentitzada i, en definitiva, el seu caràcter flexible i no sotmès rígidament a unes preceptes formals específics, ha permès que aquest tipus de música sigui constantment sotmès a manipulacions més o menys profundes i també més o menys coherents que en alguns casos s'han traduït en subgèneres mínimament consolidats.

La dimensió genuïnament local que comporta sovint la música popular, el seu caràcter en gran mesura racial, constitueix un aspecte que li atorga un atractiu particular distintiu que sovint serveix d'esquer per a una certa apropiació per part de creadors i artistes d'altres àmbits, els quals pretenen incorporar la personalitat local a aquest tipus de música.

El món cultural resulta especialment sensible a aquesta forma de procedir, potser per raons atàviques —aquell tòpic de país dotat d'una especial sensibilitat inte-

gradora— i, en definitiva, per una explícita voluntat d'assumir en la pròpia idiosincràsia, referents culturals aliens.

Així, hom ha parlat de conceptes com “rumba catalana”, “rock català”, “jazz català”, etcètera i músics molt dotats i rigorosos han dedicat esforços notables a integrar o a atorgar un caràcter propi i distintiu a aquestes músiques.

Hom aborda el tema des d'una perspectiva ensems àmplia i profunda. Per una part establint en un article inicial les bases més profundes del tema i per l'altra situant una anàlisi detallada de

pràcticament tots els gèneres als quals afecta l'objecte d'aquest treball, segons opinions totalment autoritzades, a més de protagonistes conspicus i solvents d'experiències que han assolit una notorietat especial.

El lector podrà arribar a conclusions, tanmateix, no fàcils sobre la legitimitat d'aquestes experiències, tema sobre el qual obrim unes expectatives de discussió —pensem— ben interessants.

La integració dels gèneres populars

La música: un fenomen bellugadís i mal·leable

per JOSEP MARTÍ i PÉREZ

Departament de Musicologia CSIC, Barcelona

Avui no causa estranyesa a ningú que a Catalunya hom escolti jazz d'origen americà i rock anglosaxó, que es pugui ballar tango, salsa o sevillanes, que hi hagi una rumba catalana, i que al país i del país hagin sorgit alguns dels més preuats valors del flamenc actual. La música sempre ha estat viatgera i bellugadissa. Si abans, tot acompanyant les migracions humanes, es desplaçava a peu, amb barca o amb tartana, actualment ho fa també a través de la vertiginosa velocitat que ofereixen les ones dels mitjans de comunicació.

En l'aspecte musical, hom sempre ha estat obert, en principi, a la novetat i a les innovacions, i molt sovint, tal com passa amb tantes altres coses, l'estrangeria pressuposa un valor afegit intrínsec. Així, avui dia l'òpera wagneriana, el dodecafonisme, el jazz, el tango, les havaneres, la rumba, el merengue, la salsa, el rock, etc., malgrat no haver sorgit dins del nostre reduït àmbit fronterer, formen ja una part ben sòlida de l'univers musical del país. Deixant de banda un nombre més aviat escàs d'erudits, ningú no es qüestiona d'on han vingut aquestes músiques, o almenys això no és el més important. Una música qualsevol pot pertànyer a la societat catalana tant per les circumstàncies de la seva creació, com pel fet de la seva rellevància social.

Si la música no ha sabut mai estar-se quieta, al llarg d'aquest segle han sorgit poderosos factors que no fan sinó accentuar aquesta tendència: per una part, el desenvolupament de les noves tecnologies del so i dels *mass media*, que han permès, per primer cop a la història, l'emmagatzematge i difusió massiva de música no escrita. Per l'altra, l'establiment a nivell planetari d'un fabulós comerç musical amb la creació de potents i complexes xarxes de centres de producció i mercats. Íntimament relacionat amb els factors tecnològic i econòmic hi ha també el sociològic: la gran demanda d'una societat basada en el consum, que constantment necessita músiques noves, ja sigui per apaivagar el seu delit d'estètiques importades, per omplir senzillament les seves cada vegada més llargues estones d'oci o per trobar signes d'identificació col·lectiva de tipus ideològic i/o generacional.

L'esquema bàsic del procés de difusió aplicable a qualsevol tipus de música està constituït per tres



moments principals: el sorgiment d'un producte musical en un marc espàcio-temporal concret, l'entrada en un circuit de difusió i l'arrelament en un punt diferent al del seu lloc d'origen. Aquests tres moments bàsics constitueixen tres variables que incideixen directament en els tres aspectes principals que podem distingir en tota producció musical: la seva morfologia, la seva significació i la seva funció en el si de la societat. Aquests tres diferents elements constituents d'un fenomen musical concret prendran la seva configuració característica segons el seu focus de creació, segons les idees bàsiques del tipus de circuit difusor i segons el nou àmbit de la seva recepció. Prenguem, per exemple, el cas del *bebop*. Aquest estil jazzístic sorgit pels anys quaranta que començà a cristal·litzar sobretot en locals poc coneguts del Harlem de Nova York implicà importants innovacions que ampliaren notablement els esquemes formals de l'anterior jazz tradicional. Desenvolupat en els seus inicis per negres, el *bebop* representà un decidit acte de rebel·lió contra el comercialisme musical dels blancs en el món del jazz, estil que amb el *swing* havia arribat a extrems de mercaderia musical totalment inusitats fins aleshores. Es tractava, doncs, d'una música que formalment, semàntica i funcional era coherent amb les possibilitats i ideals del col·lectiu que la va crear. Posteriorment, però, el *bebop* acabà entrant també en els canals empresarials de la indústria del so, i avui es pot sentir fins en el fil musical de les

grans superfícies comercials. La seva entrada en el circuit comercial de la difusió musical i la consegüent adaptació a un àmbit humà molt més ampli ha comportat que en aquest estil es produïssin forçosament determinades modificacions: el *bebop* ha perdut algun dels seus trets formals més revolucionaris, la seva càrrega reivindicativa i la seva representativitat de grup inicial.

La salsa ha esdevingut en l'actualitat un interessant cas musical pel que respecta a la dinàmica de la difusió i adaptació a diferents espais socio-culturals. Desenvolupada a Cuba en els anys quaranta a partir principalment del modern "son cubano", la salsa arrelà ben aviat en comunitats "latines" establertes als Estats Units. Progressivament, anà incorporant nous trets formals procedents tant del jazz, com dels àmbits musicals caribeny i sud-americà. En els anys vuitanta la salsa ja havia esdevingut música panamericana amb una important càrrega simbòlica de solidaritat "latina". Al marge, però, d'aquest significat assolit entre els col·lectius hispano-americans, sobretot dels Estats Units, però també d'alguns països de l'Europa occidental, la salsa ha estat fàcilment comercialitzable, i avui forma part de la música recreativa a nivell internacional. Ja coneixem la gran acceptació que ha tingut aquest gènere en els darrers anys a Espanya, on les vendes discogràfiques i els contractes d'actuació d'un Juan Luis Guerra, per exemple, es comptabilitzen amb xifres milionàries, i els locals "salseros" de les principals ciutats espanyoles mouen en conjunt bastants milers de milions de pessetes l'any. Però evidentment, la funció social que pot tenir aquesta música en una discoteca madrilenya no serà, ben segur, la mateixa que la que pugui acomplir als locals dels barris "latinos" de Nova York.

El cas de les nostres havaneres és també ben explícit quant al fenomen de les transplantacions i les modificacions per al gènere musical en qüestió que això implica. Les havaneres han tingut, pel que a Catalunya respecta, dues etapes. La primera fou la seva arribada al país durant la segona meitat del segle passat. Aquestes meloses tonades antillanes foren assimilades per part de la nostra població com un gènere més dins del repertori cançonic de moda del moment. Els nostres primers folkloristes, quan a principis de segle s'engrescaren en la recopilació de música tradicional, rebutjaren incloure les havaneres en els seus quaderns de camp. Per a ells, a aquest tipus de creacions musicals els mancava el valor folklòric: eren vingudes de fora, encara duïen massa marcada l'empremta del seu país d'origen i no tenien trets arcaïtzants. La segona època de les havaneres s'inicia amb el seu descobriment, poques dècades enrera, per part de la nostra cultura urbana. Aquesta vegada, però, les havaneres, ja



una mica més envellides i relegades en un principi a llocs molt concrets de la nostra geografia, reberen l'etiqueta de "cultura tradicional" i experimentaren un nou impuls dins de l'òrbita del folklorisme, de manera que avui dia hi ha força grups que les conreen, se'n componen de noves i posseeixen un públic fidel. El tipus de circuit que ha difós les havaneres arreu del país no és de caire predominantment comercial, sinó folklòric. Entre les diferents conseqüències que això comporta, n'hi ha dues de fàcilment constatables: per una part la seva fixació en uns motlles formals que hom mirarà de respectar, ja que procedir d'altra manera seria "traïr la tradició". Les tendències més puristes al respecte, bé que avui dia minoritàries, critiquen fins i tot la catalanització dels textos de les havaneres, ja que originàriament eren cantades en castellà. D'altra banda, l'àmbit de difusió de l'havanera catalana pràcticament no ha de passar els límits geogràfics de la nostra cultura, donat el tipus de circuit que l'ha impulsada: el folklorisme casolà, destinat a ésser consumit portes endins. Avui l'havanera no és cançó de moda, sinó que forma part ja de totes aquelles músiques que considerem dipositàries de les nostres personalitats ètniques. Les havaneres, evidentment, mitjançant la seva potenciació per mitjà del canal folklòric, han rebut una nova significació que no tenien quan varen ser

introduïdes al país.

L'entrada d'un estil o gènere musical en un circuit de difusió implica un cert procés de generalització dels seus elements, en el sentit que aquest estil o gènere haurà de perdre trets d'exclusivitat grupal per permetre la seva decodificació a grups humans més amplis. Òbviament, conservarà trets distintius, en els quals es fonamentarà precisament aquella originalitat que hom intentarà de vendre a altres públics, però, en canvi, serà eliminat tot allò que ni sigui susceptible de ser entès o compartit per la nova audiència. Això val tant per a l'ús de determinats instruments, com per als recursos compositius, el contingut dels textos o la significació i funcionalitat que hom atorga a aquestes músiques. Pensem, per exemple, en el cas dels cantants o grups de música catalans que adopten el castellà un cop tenen la sensació que ja han tocat sota amb l'ús exclusiu del català. D'altra banda, quan la recepció del fenomen musical introduït de fora no es limita a una mera consumació passiva, sinó que el seu arrelament es posa de manifest també en el sorgiment de grups locals i en la posada en marxa de processos de creació, aquesta música adquirirà determinats trets concrets —afegits o substitutius— relacionats amb el nou àmbit socio-cultural. Així, per exemple, la internacionalització del rock no implica ni molt menys una uniformització a nivell planetari d'aquest fenomen musical, sinó que, mitjançant el seu arrelament en àmbits socio-culturals concrets, s'hi configuren manifestacions particularitzades i adaptacions locals —amb més o menys personalitat—, tant en els aspectes formals, com en el semàntic i funcional. Avui dia, per exemple, hi ha un "rock cristià" i un "pop ultraortodox jueu", i pel que respecta al nostre país, també hi ha un "rock català", amb el qual hom ha pretès, entre altres coses, de recuperar el significat i la funció social de reivindicació catalana que anys enrera havia posseït la Nova Cançó.

La difusió musical donada entre diferents àmbits socio-culturals que estan en contacte no ha de ser a la força unidireccional. El tango de Buenos Aires era vist en un principi com un gènere musical propi dels barris baixos "porteños", i per tant despertava ben poc interès entre les elits culturals de la nació. A poc a poc, però, hom esdevingué conscient del "valor ètnic" que podia posseir el tango i amb això canvià radicalment la seva significació per a la societat argentina; aquest ball, avui, és ja patrimoni nacional. Entre la diversitat de factors que han menat a aquest canvi de percepció social vers el tango, cal comptar-hi la seva difusió més enllà de les fronteres argentines. A partir, per exemple, del seu arrelament a París, molts argentins que abans el podien despreciar, el començaren a veure sota una perspectiva força diferent. De la mateixa manera,



no es pot pas ignorar la funció que tingueren alguns intel·lectuals francesos, que en els anys trenta començaren a interessar-se i a escriure sobre el jazz de Nova Orleans, per minar la generalitzada aversió social vers aquesta música que existia en certs àmbits de la societat nord-americana. La definitiva legitimació del jazz que ha fet que d'ésser considerat una música degenerada i pròpia de col·lectius negres marginals i despreciats, hagi passat a compartir de manera gradual avui dia molts dels valors que antigament hom només atorgava a l'anomenada "música clàssica", ha estat considerablement potenciada mitjançant la seva recepció en àmbits diferents als del seu lloc d'origen. Des del punt de vista formal, potser no res millor que el desenvolupament dels estils afro-caribenys per exemplificar els canvis que la música pot anar experimentant a través de la influència recíproca entre el seu paisatge d'origen i els dels nous arrelaments. La rumba, per exemple, sorgí als ambients suburbans de Cuba, tot comptant, però, ja des dels seus inicis, amb trets de procedència africana transmesos pels descendents dels antics esclaus introduïts a l'illa. Aquest gènere coral-musical, durant els anys cinquanta passà a ésser també molt popular a diversos

països africans, com per exemplar al Congo, fet que desenvolupà la formació de noves formes híbrides de música africana i afro-caribeny. Posteriorment, cap als anys setanta, aquestes formes, al seu torn, influïren la música caribeny, tot creant noves formes de pop tal com el "mini-jazz" d'Haití.¹

El fenomen musical té, sens dubte, un tarannà força bellugadís, però aquestes anades i vingudes de la música a través de diferents paisatges humans no sempre estan lliures de polèmiques. La música és cultura, en el sentit antropològic del terme, i com a tal sempre la trobarem íntimament relacionada amb les ideologies. No és estrany, doncs, que en ocasions la penetració d'un estil musical en un àmbit socio-cultural concret sigui acompanyada de virulentes actituds de rebuig que no sempre tenen alguna cosa a veure amb raons estètiques; hom considera aquesta nova música una amenaça per a la cultura pròpia, en alguns dels seus aspectes. En èpoques passades, a Espanya, hom criticà la vinguda de l'òpera italiana i de l'opereta vienesa per la seva qualitat de gèneres musicals estrangers que posaven en perill la producció musical de l'Estat. A principis de segle es criticà la sarsuela i el flamenc a Catalunya perquè fomentava l'espanyolitat. A

molts països europeus, durant algunes dècades es criticà el jazz perquè era estranger i degenerat. Avui dia hi ha també qui encara critica a Catalunya el rock, no sols a causa dels incompresos valors musicals que representa, sinó també pel que implica d'influència anglosaxona al país. Aquests patrons de refús que es configuren arran de la mobilitat de les diferents músiques a través del planeta seran sempre d'interès, tant per a l'antropòleg com per al musicòleg, ja que constitueixen un bon camp d'observació per avaluar les relacions del fenomen musical intrínsec amb aspectes extramusicals de rellevància socio-cultural. Aquests patrons són exponent d'una sèrie de valors, actituds, significats i funcions pròpies d'una societat concreta.

Qualsevol fenomen musical va sempre acompanyat d'un bagatge d'idees que potencia o frena la seva difusió. Sovint, en aquestes idees, hi trobem també aquell concepte tan vague com és el de la "puresa" o l'"autenticitat". Si ens fixem, però, en el nostre univers sonor, resulta fàcil de constatar que la música sempre ha tingut tendències hibriditzants que l'han duta a constituir contínuament noves gramàtiques a partir dels elements que per una raó o altra es posen en contacte. Les grans conurbacions, com per exemple Barcelona, són actualment excel·lents laboratoris d'alquímia sonora. A les ciutats, gràcies als moviments migratoris i a la força dels mitjans de comunicació, es configura un complex mosaic de músiques de la més diferent natura que la dinàmica social, quan no cau en la baixesa de lesa humanitat de creure en odioses pureses i neteges ètniques, s'encarrega de mesclar al seu grat i conveniència. La rumba catalana, nascuda fa una quarantena d'anys al Raval barceloní, posseeix elements antillans, de rumba flamenca duta a Catalunya per gitanos andalusos i de rock, i amb una sana i envejable desvergonya, els Manolos encara s'han atrevit, no fa pas massa temps, a dur als escenaris la versió rumbera de l'havanera *El meu avi*. Una de les més notables aportacions de la música occidental del segle vint ha estat la incorporació i consegüent elaboració d'elements musicals afro-americans que han enriquit poderosament els nostres llenguatges musicals tot fent-los anar molt més enllà del que pronosticaven les conservadores institucions acadèmiques. Les anades i vingudes de les músiques no es limiten pas a ésser mers protocols d'ambaixada. Sens dubte, avui dia, el concepte d'*hibridació* és un dels més feliços mots clau que defineixen el desenvolupament de les músiques vives i viatgeres.

NOTA

¹ Cfr. Peter Manuel, *Popular Musics of the Non-Westerns World*, New York/Oxford 1983, p. 20.

De les influències musicals externes a les arrels pròpies

per T. MARTÍNEZ i M. MONTORIOL

A principis dels anys 60 el moviment de la Nova Cançó pren forma. L'any 1967, i com una resposta a les propostes dels Setze Jutges apareixen uns quants músics catalans que s'aglutinen sota el nom de Grup de Folk. Aquesta agrupació de músics va néixer directament influïda per la música folk nord-americana. Però les activitats del Grup de Folk van durar només dos anys. De tota manera, el Grup de Folk és un punt de referència obligat per entendre l'actual panorama musical català. Del Grup de Folk es bifurcaren tres tendències: uns optaren per mantenir el folk nord-americà (el "pur"), d'altres apostaren per la cançó popular catalana (buscant les arrels de la música tradicional i folklòrica), i finalment i com una tercera divisió, hi hagué músics que es deixaren influir pel que es va anomenar "progressia", és a dir, la música *underground*, electrificada. Així, i sota el nom "genèric" de rock s'apleguen i s'inclouen el jazz, el blues, el *rhythm'n blues*, el *country*, el *heavy*, el *rockabilly*, el *pop*, etc.; és a dir tot el que "no és cançó".

I a partir d'aquí es va parlar d'un cúmul de músics, que en un moment determinat van ser etiquetats amb el nom de "música laietana" o "onda laietana". Però, evitant les etiquetes, i observant l'oferta musical catalana actual i l'evolució d'aquests músics, podem afirmar que cadascun fa la música que vol, amb un "segell propi"... música a la manera de ...Santi Arisa, Elèctrica Dharma o de Pau Riba, per dir-ne uns quants.

Santi Arisa, la música permeable

Es defineix com a promotor i com una persona que tira endavant les coses. Apassionat de l'espectacle, *showman*, creador, bateria, guitarrista, actor i "comunicador"... I per sobre de tot músic, intèrpret i compositor. Aquests termes només volen ser uns sinònims per parlar de Santi Arisa. Té 46 anys i diu que encara es poden inventar coses, i per això afirma que ha intentat continuar vivint del que li agrada: l'espectacle.

Per definir la música de Santi Arisa era imprescindible buscar en el passat les influències que havia rebut o que encara està rebent. Arisa reconeix

que estava influït per tota la gent amb qui havia treballat, des de Manel Camp, fins a Toti Soler o Jordi Sabatés, passant per Lluís Llach o Kitflus. Però, així mateix, el compositor manresà reconeix que les influències primeres van ser les que havia absorbit de forma gratuïta, mamant-les del carrer: *des del so de les cobles, les gralles, la música dels gegants, els timbals, els passos dobles per la ràdio, les balades nadalenques, etc.* En aquest sentit, Santi Arisa defineix la música popular com *la que el poble té, la que passa de veu a veu, la intuïtiva, la directa*. Però paral·lelament a aquesta influència interna, i al llarg de la seva vida, al músic manresà li van arribar de fora els sons de jazz (des del blues primitiu fins al *free jazz*), el rock, la música llatina i també la "música lleugera" (sobretot els estris de l'època francesa i de la italiana). De tota aquesta altra via d'influències Arisa reconeix que l'estil que l'ha marcat més especialment és el Big Band: *em sento molt còmode tocant amb grans orquestres*. Aquesta herència, la va rebre de petit tot escoltant en disc les formacions nord-americanes i també en directe els conjunts catalans. En definitiva fou una influència determinant en el seu vessant com a intèrpret de bateria: *he intentat fer-la parlar, que fos creativa, que s'expliqués amb els seus sons percussius, que suggerís melodies, atmosferes...*

Però dins del marc estricte del panorama musical català Arisa parla també del que anomena "música culta", per diferenciar-la de la "música popular". Segons Santi Arisa la "música culta" es construeix a partir de la música popular i amb la qual els músics amb coneixements musicals poden escriure obres simfòniques, o per a grups o per a orquestres. Entre els músics que s'inclourien en aquesta segona classificació Arisa destaca Manel Camp, Jordi Sabatés, Francesc Borrull, Lluís Vidal, entre uns quants. De tota manera, el compositor català remarca que la seva música està més propera al vessant popular, tot i que apunta que procura fer "experiments", com ara reunir en un únic concert el grup Pegasus i l'OCB durant les Festes de la Mercè de 1991.

La música de Santi Arisa té un segell molt personal però que a la vegada aposta, en cada nova proposta, per donar-li un estil diferent. El bateria manresà explica que de vegades l'havien qualificat pejorativament com "un músic híbrid", perquè barreja i trenca un so pur. Però per a Santi Arisa



Santi Arisa

fer "música híbrida" no deixa de ser només una manera de fusionar coses.

Per explicar la seva manera d'entendre el tipus de música que es fa a Catalunya, Arisa fa un paral·lisme entre vestir una persona i "bastir" una música: *ets una persona nua, una melodia i ets pots vestir amb un joc d'harmonia. Aquesta harmonia pot ser des de les influències de tot el jazz, de tot el blues... també pots barrejar aquestes harmonies, populars o cultes... i és un altre vestit... Et pots posar penjolls... Aquests penjolls són la instrumentació, i després hi ha els instruments que tu tries... o la inversa... comences pel so pur de l'instrument, que seria una persona nua, i arribes fins a la gran harmonia o melodia, que podrien ser els penjolls.*

A la pregunta sobre si es pot parlar de "música catalana", Arisa respon amb contundència: *hi ha músics i grups suficients com per poder parlar d'una música catalana.* Aquesta conclusió parteix del fet que segons Arisa cada comarca, cada lloc, per l'organització social i de l'esperit marca unes preferències perquè la gent faci un tipus de ritme i uns tipus de so. A tot això, Arisa afegeix, i en el camp concret del jazz, que ja es pot escriure un capítol de la música de jazz en català. De tota manera, el bateria manresà i, encara avui per avui, el músic català no es pot dedicar només a compondre o aprofundir la música perquè ha de guanyar-se la vida. *Lluís Vidal, Manel Camp, Kitflus..., si poguessin estar més hores treballant, en 10 anys podrien arribar a trobar fórmules musicals que es podrien tocar al Japó o als Estats Units.*

Fent un repàs cronològic de les formacions que ha creat, Arisa parla del grup Fusioon (maig de 1971): *va ser dels primers grups que va fer música autòctona, fent servir les influències contemporà-*

nies d'aquell moment que anirien des de l'harmonia de Schönberg, de blues, amb els impressionistes..., tot entroncat directament amb la música popular i tradicional. Del grup Fusioon, integrat per ell i pel músic Jordi Sabatés, es van editar tres LP, però el desembre de 1975 la formació es va dissoldre. Al cap d'un any aproximadament va néixer un duet entre Arisa i Sabatés del qual s'editaren alguns LP. Del mateix any data Tribu de Santi Arisa, que en paraules d'aquest músic del Bages, *intentava aconseguir fer temes populars catalans tocats a les festes majors per poder ballar.* Altres formacions han seguit aquestes primeres experiències, des dels Lakatans o Pegasus, fins a la última proposta del músic manresà: la sardanova (sardanova = sardana + cobla + grup de jazz).

L'últim projecte d'Arisa, com a proposta més immediata, és la creació del que anomena "L'Orquestra Catalana". Aquesta idea seria la de crear un grup orquestral que resumís la visió d'Arisa sobre la música catalana: *una orquestra que inclouria tots els instruments pròpiament catalans i els internacionals, des de la bateria o guitarra elèctrica a les tenores o les tibles... i la música sonaria a catalana però a la vegada tindria un llenguatge internacional.*

Elèctrica Dharma, la música de síntesi

Formaven part del que es va etiquetar com a "progressia", i avui per avui es pot dir, després de 14 elapés, que tenen un "estil propi". La seva música és un referent obligat per a generacions diferents de públics: des de l'època de Canet -anys 70-, fins a la dècada dels 80 i ara la dels 90.

Lluís: trompeta, teclats i acords; Maria: piano, flauta dolça; Joan: saxos soprano, veu i gralla; Josep: bateria i veu; Carles: baix i mandola.



Elèctrica Dharma

Lluís Fortuny qualifica la música d'Elèctrica Dharma com a síntesi entre la música pop o jazz amb la música tradicional, catalana i mediterrània en general. Però tot i aquesta combinació, Lluís Fortuny reconeix que mai no havien estat fidels a l'essència pura de la música tradicional, sinó que els havia servit d'excusa per poder fer la seva música. Així, i en paraules del trompetista del grup, l'Elèctrica Dharma ha creat un estil propi, que es traduiria a lligar la música pop o jazz amb la música tradicional. A tall d'exemple, Maria Fortuny parla del seu últim treball discogràfic, *Que no es perdi aquest so*, que recull cançons del *Llibre Vermell de Montserrat*, i del qual diu que havien extret les melodies i les harmonies però que el ritme l'havien creat ells: *no som fidels ni a la mètrica ni al temps*.

Així mateix, quant a la tria dels instruments han optat per barrejar tant els instruments tradicionals amb els "moderns", tot i que predominen aquests últims. És el cas, per exemple, d'optar per tocar amb un saxo soprano en comptes d'una tenora, o d'una bateria en el lloc d'un timbal.

Els components de la Dharma parlen de les influències que havien rebut i amb les quals van elaborar i elaboren la seva música. Per una banda, la música de generació, que segons Lluís Fortuny aniria des dels Beatles, als Rollings Stones fins a Miles Davis o Chick Corea. El primer disc, *Diumenge* (1975), del que llavors encara es deia Companyia Elèctrica Dharma, va estar clarament marcat per aquesta influència anglosaxona. Per altra banda, a partir del 1976 el grup va buscar noves formes musicals, com

ara, i en paraules de Lluís Fortuny la música de les festes majors, de les cobles... Però una de les persones que va marcar especialment la seva trajectòria va ser Joaquim Serra amb els seus poemes musicats, com *La Presó de Lleida* o *Expressions Camperoles*.

Fent un repàs de la història del grup, Lluís Fortuny parla de tres "Dharmes". Aquesta divisió cronològica aniria en la primera Dharma des dels inicis de la formació musical, l'any 1974-1975, fins al 1979, etapa que es va caracteritzar, en paraules del trompetista del grup, perquè era una Dharma que va crear més escola, i que va sorprendre més. A partir del 1979 fins al 1986 quedaria limitada la segona Dharma, que segons Maria Fortuny va ser el pas generacional entre el desert d'estar sols i notar que la gent torna a venir. Aquesta etapa divisòria va acabar de forma brusca i tràgica per la mort del compositor i guitarrista Esteve Fortuny. A partir del 1986 el grup va callar fins al 1989, en què sembla, segons Lluís Fortuny, que han començat a trobar l'equilibri dins del grup sense l'Esteve. Un equilibri que ha vingut determinat per la recuperació del so de la primera Dharma: *conscientment o inconscientment hem tornat a la primera època, al so més original, al so més popular*.

Pau Riba, la música d'avantguarda

Pau Riba, sovint titllat de músic rebel i marginal, és un dels cantautors més avantguardistes del pa-

norama musical català. Riba, que fou membre actiu del Grup de Folk, acaba d'estrenar un nou treball discogràfic —*Disc dur*— després de cinc anys de silenci musical. Influït principalment pel folk anglosaxó i el rock (el seu treball musical ha estat bàsicament una alternança d'aquests dos estils), Pau Riba diu que més tard o més d'hora l'han acabat influïnt molts més estils musicals. I com s'arriba a definir un estil propi a partir de tantes influències? Pau Riba contesta amb una altra pregunta: existeix l'estil propi, català? *Després de l'escissió del Grup de Folk, el moviment música laietana es dedicà principalment a la recerca d'arrels, d'un estil propi català. I la veritat és que a part de la sardana, la jota mallorquina i pocs ritmes més de pura simplicitat i sense vigència, poca cosa més hi ha. Crec que aquesta puntualització és important per explicar el panorama musical d'aquest país i l'evolució que hi ha hagut.*

Després d'aquesta reflexió, el cantant contesta a la pregunta abans esmentada. *Lògicament, a la curta o a la llarga, les influències acaben transformant-se i aglutinant-se en un estil propi. Jo crec tenir un estil propi. El que sí que no crec és haver tingut l'oportunitat de posar-lo en pràctica, de poder-lo polir i definir fins a l'extrem que és necessari. Si més no, Pau Riba es dol del fet que el món de la música es troba completament mediatitzat per la indústria discogràfica, que sempre va a remolc de les modes. En aquest darrer disc m'he trobat amb la imposició que la música en tres per quatre no es ven. Si tenia temes en tres per quatre, o s'han suprimit o s'han convertit en quatre per quatre. Per un costat, encara que a la llarga hagi fet el que realment em proposava, és molt difícil que un mateix pugui controlar-ho tot. I per l'altre cantó, hi ha els estils propis dels músics que t'acompanyen. Així doncs, i en resum, per falta de mitjans i d'oportunitats és molt difícil arribar al teu propi estil. Aquesta situació es pal·lia, segons Riba, amb la incorporació de l'ordinador a la composició musical, cosa que permet fer música a casa mateix, amb més facilitat i al teu gust.*

Pau Riba recorda com el moviment "música laietana" no quallà perquè no va arribar a trobar les arrels que se cercaven. *Fou una reacció intel·lectual en contra de la imperativa indústria anglosaxona. Es volien trobar les arrels en tots els sentits. Però aquest fenomen, que es donà només a la ciutat de Barcelona, fou d'una excessiva intel·lectualització, perquè precisament no comptava amb cap tradició a seguir ni amb cap escola de música popular. Això ens va empenyer, a tots, a buscar la nostra pròpia solució en solitari, ficant-nos en un procés intel·lectual en extrem.*

Aquesta reacció intel·lectual —fugint en principi de la solució "més còmoda" d'imitació o absorció progressiva de gèneres o estils musicals forans— es-

devingué lògica per un cantó, però, per l'altre, la falta de popularitat viva en les nostres arrels féu que fracassés. *El fet de no trobar material suficient com per bastir-hi tot un corrent, allò de l'ona mediterrània, fa que tothom hagi anat per on ha pogut.*

Aquest fenomen no passà, però, a comarques, on sempre s'han deixat estar d'intel·lectualitzacions i no han tingut cap problema a repetir allò que els arribava pels mitjans de comunicació. Cosa que no vol dir que no s'hagin arribat a sintetitzar estils propis, puntualitza Pau Riba. Això ens ve a recordar el fenomen del "nou" rock català que ha sorgit a Catalunya fa uns anys (fenomen, d'altra banda, que s'ha venut com si mai no hagués hagut abans un rock català). Curiosament fem notar que la majoria de grups de rock són de comarques —comarques utilitzat com a contrapunt de Barcelona ciutat.

I aquest tema ens ve a recordar també el fet que grups o cantants que han desenvolupat el seu treball en llengua catalana optin, en un moment donat, de fer-ho en castellà. Pau Riba ho té molt clar. *Crec que aquesta polèmica va més enllà que el simple fet nacionalista. És una necessitat d'obrir-se fora, d'accedir a un mercat més ampli que el català. Això malgrat tot, no excusa canviar de llengua, però estan els imperatius de la indústria. Si aquesta fos més intel·ligent i més potent econòmicament, crec que s'hauria d'obrir mercat no només a Espanya sinó a Europa, Amèrica i el Japó en català. El català pot resultar tan curiós com qualsevol altra llengua.*

Si més no hi ha estils musicals més comercials i estàndards (i fins i tot el rock, si se'ns permet la indulgència) que no surten tan afectats en ser traduïts. Pensem ara en l'estil de cantautor, més personal. Pau Riba va cantar en castellà, va voler fer un experiment per tal de comprovar el que sospitava que passaria. *Durant molts anys he cantant a Madrid, Sevilla, i d'altres ciutats i la gent sempre em deia: "oye, por qué no cantais en castellano (els catalans); sois unos maleducados porque en definitiva hablais el castellano como todos"... Vaig traduir les meves cançons i vaig anar cap allà: "oye, y tú que eres catalán por qué vienes a cantar en castellano? Que ya estamos nosotros para cantar en castellano"... Alguns anaven més enllà i deien: "es que pierde toda la fuerza, la poética y la gracia que tú tienes cantando en catalán". Doncs ja som al cap del carrer, no?*

El darrer treball de Pau Riba recull l'esperit del sentit del seu títol *Disc dur*. *El disc dur és precisament el gran magatzem de memòria d'un ordinador. Jo vaig per aquí, per la recuperació d'un passat després del boom del rock català. Després de tant de temps de silenci, i després que els seus darrers treballs fossin de connotacions folklòriques i jazzístiques, el disc recull l'esperit "rocker" més dur del cantant.*

Els aires caribenys a casa nostra

per TERESA MARTÍNEZ

En termes generals resulta prou evident que als catalans ens agrada força la salsa (la salsa-música, vull dir). Però... què és realment la salsa? Sota el terme "salsa" —utilitzat com una denominació d'origen— s'engloben els diferents ritmes i estils musicals del Carib: son, merengue, calipso, danzón, cha-cha-cha, soca, mambo, cumbia, bomba, vallenato, guaracha, conga, rumba, guaguancó, bolero, etc.; en definitiva, les músiques que sonen a cada racó d'aquella àrea geogràfica concreta (i per extensió no ens oblidem de la samba, bossa-nova i lambada brasileres, del reggae jaimacà i d'altres ritmes afro-americans).

Si més no, tal i com ens ha explicat el nostre formador particular, el músic i compositor Josep Maria Bardagí, el terme "salsa" és relativament jove. El concepte "salsa" nasqué a Nova York amb la creació de la famosa banda Fania All Stars, capitanejada per Johnny Pacheco.

Tots els estils esmentats, que a molts de nosaltres poden sonar igual, es diferencien entre ells per petites i simples variacions rítmiques o melòdiques. La salsa, que és música totalment popular, és complicada de classificar. Josep Maria Bardagí, estudiós d'aquests ritmes, ens corrobora l'anterior afirmació dient que la salsa és una música que ve molt del cor i no pas d'estudis científics. És tan poc matemàtica!... En canvi, però, si t'ho mires amb calma t'adones d'alguns petits perquè... Però la música típica caribenyà és música a dojo, i no amb ignorància com pugui semblar, sinó amb gran cor, que no és sinònim d'ignorància.

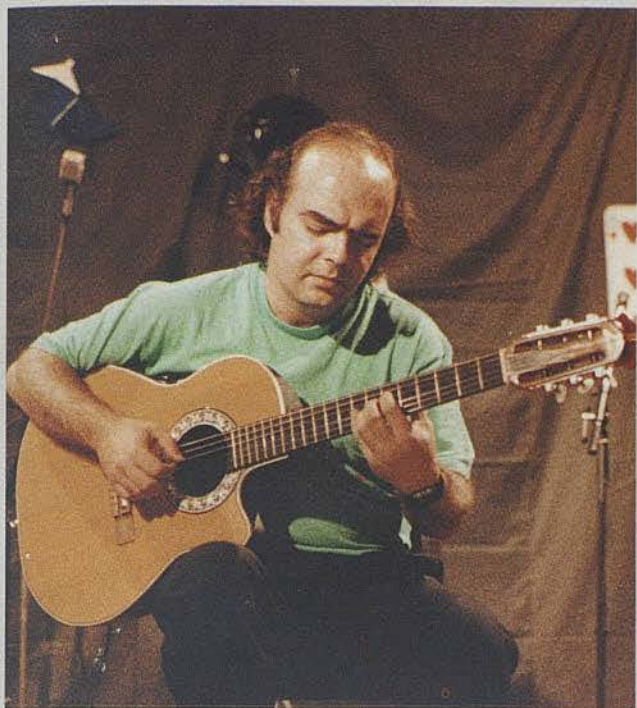
Parlant de les diferències estilístiques, Bardagí ens fa una demostració guitarra en mà. Per exemple, en el son cubà, quan hi ha un canvi d'acord, el baix del següent acord s'anticipa. Aquest baix anticipat dona una dinàmica rítmica molt interessant i característica, combinant el baix amb el tumbao. Aquest sistema no el trobem, per exemple, als ritmes brasilers. Cada ritme té la seva petita peculiaritat, tota la música típica cubana gira entorn de la clau, però hi ha moments en què la clau va al dret o a l'inrevés. Per què? Depèn de la lletra de la cançó o dels accents de la melodia, o de qualsevol variació. Queda clar, oi?

I amb tot això anem a la qüestió que ens interessa. Com s'ha assimilat la salsa a la cultura musical catalana? La salsa ha estat un dels estils populars que més ha arrelat a la música catalana, tant que

ningú dubta a parlar de salsa catalana. Com a exemples, en el terreny de la composició el mateix Bardagí començà a incorporar elements caribenys, com els baixos anticipats que dèiem abans —o alguns tipus de percussions com les esquelles i les congues— al disc de Joan Manuel Serrat *Res no és mesquí*. També el mateix Serrat ha compost boleros. En el terreny interpretatiu trobem exemples ben clars de bandes que s'han dedicat a la salsa de manera quasi exclusiva com l'Orquestra Mirasol-Colores (ja desapareguda) i l'Orquestra Plateria, que ens ha ofert i ens ofereix salsa a dojo des dels escenaris. Tots sabem de memòria la famosa cançó *Pedro Navaja*, i molts creuen que és de la mateixa Plateria. Doncs no, és de Rubén Blades, però és com si fos nostra... I per part del públic l'acceptació de la salsa és quasi total. Sens dubte, a Catalunya hi ha hagut una promoció de la salsa molt important. Tots estem fascinats de veure la Reina de la Salsa, la Celia Cruz, a qualsevol show televisiu, a qualsevol festa popular (generalment acompanyada de Tito Puente, autor d'aquella cançó que diu: *Oye cómo va mi ritmo...*) i fins i tot al cinema (*Los reyes del mambo tocan canciones de amor*).

Molts músics i formacions de casa nostra han conreat la salsa a diferents nivells i dedicació, amb estils més personalitzats fruit de la barreja de diverses influències. Bardagí diu que és inevitable que els que interpretem, si tenim prou personalitat musical, deixem la nostra petja estilística. Molts ja identifiquen l'autor d'una música sentint només quatre notes...

I per què agrada tant la salsa, aquí? Bardagí apunta que també compta la sang llatina... però és palès que la salsa ha arribat a cotes més populars a casa nostra que altres músiques més properes geogràficament. Potser és perquè la música caribenyà és cent per cent música popular. Jo sempre he estat partidari del gran casament de les cultures del món, de les cultures ètniques..., que es barregin artísticament, que surtin del poble. Tota la música del Carib surt del poble... encara que hi ha qui l'ha intentat "culturitjar", com el cubà Leo Brouwer... Però la cosa ideal seria harmonitzar com Wagner i fer el ritme com els cubans, per exemple... I algun dia passarà! Bardagí no perd el bon humor, ni la serietat, i continua el seu discurs afirmant que podem parlar de salsa catalana, de catalans que escolten salsa i se la fan seva. El català és el gran camalió d'aquest Estat. Aquí hi ha gent im-



Josep Maria Bardagi

portantíssima que fan la seva feina com si haguesin nascut a Nova Orleans, per dir un lloc. La sort que tenim els catalans és que musicalment som profundament europeus i per una bona predisposició socio-econòmica ens han arribat una sèrie d'influències molt vàlides des d'Amèrica.

Però la via marítima i discogràfica, per les quals ens arribaven els aires americans, ja han passat a la història. Ara, segons Bardagi, la veritable força que obre fronteres, uneix i barreja cultures (musicals i de tota mena) és la televisió, que amb les antenes parabòliques pots veure què es cou a qualsevol racó del món. *D'aquesta manera pot haver-hi una salsa sueca o una música celta balear, per què no? Això vol dir que les distàncies s'estan escurçant i que el casament entre les cultures s'està propiciant, i que això no hi ha qui ho pari! Llavors... és clar que hi ha una salsa catalana... i un bolero català també! I a l'inrevés, a qualsevol lloc del món poden veure què es fa aquí. Per exemple, a Cuba mateix, molts músics catalans que hem treballat amb Serrat hem influenciat una generació de músics d'allà, Molts músics joves cubans que han vingut acompanyant Pablo Milanés han dit que recorden coses que havia fet jo mateix fa quinze anys.*

La rumba catalana

La rumba mereix un capítol a part. I més concretament la rumba catalana. Perquè el mot "rumba catalana" (les dues paraules juntes) és per si mateix un estil musical genuí, una altra denominació d'origen.

La rumba fou absorbida de manera rotunda pels



Els "salseros" Tito Puente i Celia Cruz

gitanos catalans, principalment pels habitants dels carrers propers al mercat de Sant Antoni de Barcelona. Allà nasqué la rumba catalana, de la combinació d'arrels derivades de la rumba flamenca i de la rumba caribenya. I què ha fet d'aquest estil un estil pròpiament català? Una nova manera de fer ritme amb la guitarra (és aquell copet que es fa a la caixa de la guitarra tot allargant l'acord). D'això, molts en diuen "molinet", el Gato Pérez en deia "ventilador", i els gitanos en diuen "fer compàs" (i els acords, els anomenen "tonos"). També la manera tan personal d'interpretar, sobretot dels gitanos, fa de la rumba catalana això mateix, rumba catalana.

La rumba catalana està un altra cop de moda, tant si es canta en català com si es canta en castellà, tant si la canten gitanos o païos. Tots recordem la promoció que se'n féu durant els Jocs Olímpics de l'any passat. Peret (màxim divulgador de la rumba catalana i un dels seus creadors), Los Amaya, Chipén i molts d'altres tornaren als escenaris després de molt de temps de silenci. Los Manolos ja havien descobert l'èxit, i també ja havíem sentit la *rumbapop* dels francesos Gipsy Kings.

¿I com descobriren els gitanos catalans la rumba caribenya? Les influències caribenyes dels gitanos creixen durant els viatges que feren a Amèrica acompanyant la *bailaora* catalana de flamenc Carmen Amaya, i altres *bailaoras* com la Chunga o la Terremoto.

Potser amb tot això els més puristes mai no acceptaran parlar d'una rumba com a catalana. Però el que és cert és que hi és, més o menys comercial, més o menys profunda, i que ha sorgit de catalans a Catalunya.

A ritme d'havanera

per MÒNICA MONTORIOL

Militar de professió, músic per afecció. José Luis Ortega Monasterio és català d'adopció i basc de naixement. Compositor, guitarrista, cantant, acordionista, i fundador el 1967 del grup d'havaneres Cavall Bernat.

L'havanera va arribar per mar, a ritme de 2x4, un ritme lent, com les onades. Venia de lluny, de Cuba. Primer a les tavernes, on els mariners amb la guitarra la van començar a entonar. La Costa Brava catalana es va mullar d'havaneres i el poble català la va convertir en un himne.

L'havanera té història i una data a partir de la qual poder començar a parlar-ne: 1870. És una data aproximada, perquè encara era difícil diferenciar entre el tango i l'havanera. Però ja en el decenni comprès entre el 1850-1860 el basc i mestre Iradier va escriure *La Paloma*.

L'origen de l'havanera, en paraules de Monasterio, *deriva de la contradansa francesa o continental que es tocava als balls de societat durant el segle XVIII*. Amb la invasió o ocupació dels francesos de l'illa de Santo Domingo aquest ball va arrelar ràpidament i aviat va passar a Cuba. De la contradansa francesa, a ritme 2x4 i de 3x8 en van emanar, segons Ortega Monasterio, altres ritmes, com són *la guajira, la criolla, el danzón, el tango, la milonga i l'havanera*.

Quant a les causes que van determinar la forta i ràpida implantació de l'havanera a la Costa Brava i en general a tot Catalunya, Monasterio reconeix que el ritme lent, fàcil de recordar i la senzillesa de la composició van ser factors decisius. Però, i puntualitzant molt més, el músic basc afirma que *tota la història de Catalunya s'havia escrit mirant al mar* i recorda com un exemple la conquesta de Mallorca del rei Jaume I. Per a Monasterio, *l'havanera és com el cantejondo flamenc*.

Monasterio va explicar que segons la zona canvia el tipus de formació. Així va destacar la del País Basc, l'ochote, que es caracteritza perquè és *de vuit veus masculines*. A la zona d'Alacant, a Torrevieja va néixer el que el mestre Monasterio anomena *un tipus d'havanera polifònica, coral, amb veus mixtes*, i a la Costa Brava es va imposar l'estil taverna; un grup d'amics i una guitarra. Però a la Costa Brava, el músic de Cavall Bernat distingeix entre diferents "estils" segons la població. Així parla de l'estil de Begur, que destaca perquè és *molt pastat, molt mariner, amb veus molt suaus i sense contrabaix i només la guitarra*, l'estil de l'Escala, que van ser els primers a incorporar el contrabaix i l'estil de Calella on el mateix Ortega Mo-



Ortega Monasterio diu que l'havanera és tan catalana, com basca, com cubana

nasterio va incorporar l'acordió.

L'havanera va rebre un fort impuls entre els anys 1966-1967 a partir, segons Monasterio, de la gran Cantada d'Havaneres de Calella de Palafrugell i de La Mostra de l'Havanera en català a Palamós. Però, per a Monasterio, també va ser molt important la incorporació de compositors catalans a aquest moviment recuperador de l'havanera. D'aquesta època són les havaneres *La Gavina* del mestre Cireres, *El llop de mar* del mestre Carreras o *El meu avi* del mateix Ortega Monasterio.

Quant a la temàtica de les havaneres, l'acordionista de Cavall Bernat manifesta que sempre giren sobre un mateix tema: l'amor, i que per tant són *malencòniques, sentimentals, nostàlgiques, ensu-crades, d'enyorament*.

En parlar de l'havanera *El meu avi*, Monasterio (autor i compositor de la peça) afirma que és *biogràfica* i apunta tres raons per a la seva ràpida implantació: *primer perquè és enganxosa, senzilla; en segon lloc perquè tothom té algun parent que va anar a Cuba, i en últim lloc perquè es cridava "Visca Catalunya"*. La popularitat d'aquesta havanera és indiscutible, fins al punt que fins i tot Los Manolos la canten a ritme de rumba. Però, segons el mestre Monasterio, entre una havanera i una rumba no hi ha tanta diferència: *si agafes un disc d'havaneres i el poses a més revolucions ja tens una rumba*.

La virtualitat d'un jazz català

per RICARD GILI

Ha existit o existirà mai una música de jazz genuïnament catalana? ¿Podem o podem parlar d'un gènere musical que sigui plenament jazzístic i al mateix temps amb uns trets diferencials inequívocament catalans?

Aquestes preguntes eren impensables fa trenta anys. Si haguessin estat formulades haurien causat una gran sorpresa i, segurament, un bon grapat de comentaris divertits i sucosos. La resposta, en tot cas, hauria estat clara i contundent.

D'aleshores ençà, però, els conceptes s'han eixamplat tant, l'especulació real o purament mental s'ha practicat amb tanta insistència, que avui ja no riu ningú i els interpel·lats hem de fer grans esforços per fer-nos entendre mirant de no ofendre cap dels implicats en aquestes empreses.

En l'època ja llunyana de què parlàvem fa un moment, la gent interessada pel jazz tenia una idea bastant clara del que era aquest gènere: una música creada i desenvolupada pels negres nord-americans com a col·lectivitat, basant-se en la seva tradició musical, és a dir, els blues i els espirituals. Aquesta visió tan precisa, però, s'ha anat difuminant per l'efecte d'una sèrie de tendències, totes molt respectables, que han utilitzat el jazz com a punt de partida de les seves especulacions i investigacions musicals. Fins i tot una bona colla de músics negres americans, amb alguns *jazzmen* d'anomenada al capdevant, han preferit el camí de la recerca i l'experimentació de noves formes musicals, abans de seguir conreant la tradició musical del seu poble.

Aquest nou panorama s'ha caracteritzat durant els darrers vint anys per una tendència preponderant: la de mesclar el jazz amb músiques d'orígens diversos. Així hem tingut el "pop-jazz", el "jazz-rock", el "flamenc-jazz", el "jazz-samba", el "jazz-afrocubà", el "jazz-tango", etc., és a dir, tots els gèneres que avui s'agrupen sota el corrent anomenat *fusion music*.

Dintre d'aquest panorama i portats per l'obligada i feixuga necessitat d'afirmar la nostra identitat a cada pas, no és gens estrany que, avui, els catalans puguem estar donant tombs al voltant de la virtualitat d'una música de jazz pròpiament catalana.

El tema està aquí i, ja que hi estem posats, potser val la pena de fer algunes reflexions que, des del nostre punt de vista, puguin contribuir a aclarir l'estat de confusió actual.

Des del Romanticisme, les músiques d'arrel popular, associades a una cultura o a una raça, el que ara en diem "músiques ètniques", han nodrit la inspiració dels compositors cultes. La música eslava, la música oriental, el flamenc, el jazz, etc., són a la base de moltes de les obres importants que s'han produït en els darrers cent cinquanta anys a Europa i Amèrica. Malgrat que en aquestes obres podem endevinar perfectament la seva procedència, no se'ns ha acudit mai d'identifi-



Duke Ellington al piano.
El jazz europeu és radicalment diferent

car-les amb els gèneres originals. En aquests gèneres, més que els motius musicals que han estat la font d'inspiració dels compositors clàssics, els elements realment importants són la sensibilitat i la manera com s'interpreten aquests motius, i aquestes qualitats i procediments interpretatius, perfectament arrelats en una cultura i en una manera de ser, que són molt difícils d'aïllar, de trasplantar i, encara més, de diluir en uns contextos musicals i culturals diferents.

Tot això que hem dit i que ha estat perfectament acceptat en el camp de l'anomenada "música clàssica", sembla que en el camp de la "música moderna" (jazz, pop, rock, etc.) no està gens clar. Pel que fa al jazz, una enorme quantitat d'híbrids apareguts de forma absolutament artificial envaeixen avui els llocs originalment destinats al jazz, és a dir, els clubs, els festivals i la discografia especialitzada. El que podem dir és que, independentment de la qualitat intrínseca d'aquests híbrids, els elements genuïnament jazzístics han desaparegut de forma gairebé total, i els de l'altre component de l'híbrid, molt sovint també. Aquest és un fet que la majoria d'aficionats als gèneres populars purs i autèntics constaten i lamenten.

És evident que molts d'aquests híbrids s'han produït amb una finalitat exclusivament comercial i amb una total frivolitat pel que fa a l'elaboració del producte musical. Però també hi ha intents duts a terme per gent capacitada, honesta i que ha posat molta cura i respecte en el seu treball. Els resultats són, naturalment, d'un nivell musical superior, però l'objectiu de sintetitzar dues músiques de procedència diversa continua sense assolir-se, i els elements característics dels originals queden, en l'operació, reduïts al no res. El màxim que s'aconsegueix és donar un color diferent, a vegades interessant, als gèneres interpretats.

Podem valorar, doncs, aquests intents pel seu resultat musical intrínsec, però no en la seva pretensió d'aglutinar elements de cultures i sensibilitats diverses.

Així doncs, pel que fa als resultats no s'ha anat més enllà del que s'ha fet en el camp de la "música clàssica". I és que, parlant seriosament, per la simple voluntat i habilitat d'uns músics, no es pot, en un moment, obtenir una síntesi de dos gèneres musicals que són el resultat del lent procés d'elaboració i decantació de dues cultures amb una geografia i una història diferents i llunyanes. Ens sembla una pretensió excessiva. Amb aquests mètodes habituals, el que s'obté són, com ja hem dit, aproximacions superficials, interessants i suggerents en alguns aspectes, però amb el defecte d'haver perdut l'essencial i profund dels gèneres que hom pretén sintetitzar. El plantejament ens sembla ingenu i equivocat.

Els darrers intents que s'han produït recentment (la "sardanova" i "transardana") amb l'objectiu de projectar els ritmes i la sensibilitat de la música actual (jazz i rock) sobre la nostra música més representativa, la sardana, tenen, sens dubte, les virtuts i els defectes que assenyalàvem més amunt.

Si ens conformem, però, amb aquestes aproximacions superficials, no en parlem més. Ja està bé. En el món cofoi i conformista en què vivim, ningú no ens demanarà res més. Però el tema de fons continua plantejat i no resolt.

No ens atrevim a negar la possibilitat teòrica, malgrat la seva evident dificultat, que un dia es produeixin aquestes síntesis i se n'obtinguin resultats satisfactoris. El món continua evolucionant i les possibilitats de contacte entre les diverses cultures són avui molt superiors a les d'èpoques passades. En tot cas, però, el procés hauria d'ésser molt diferent dels intents voluntaristes actuals. Hauria d'ésser forçosament molt més lent i larg. Caldria passar per un extens període d'aproximació i convivència entre les dues sensibilitats musicals que, finalment, gràcies a un fenomen d'òsmosi, produís el fruit desitjat: un jazz de veritat amb accents i sonoritats inconfusiblement catalans.

Ara bé, aquest procés ideal, des de la situació actual, no sembla tenir gaires possibilitats que es materialitzi.

Limitant-nos a un terreny possibilista observant els paral·lels històrics existents, potser podrem entreveure a què pot aspirar el jazz fet a Catalunya pel que fa a la seva identificació com a creació autòctona i diferenciada.

És ben cert que en la història de la música negro-americana s'han produït estils circumscrits a una regió o població. Es pot parlar amb tota propietat i claredat del que s'anomena jazz d'estil Nova Orleans, del jazz d'estil Kansas City, del blues del Delta del Mississipi, del blues de Chicago, etc. Tots són estils associats a regions o ciutats que per les circumstàncies històriques i ambientals han adquirit característiques i accents ben propis i diferenciats, dins del llenguatge general de la música negro-americana.

Tot això ha estat possible gràcies a l'espontaneïtat i la naturalitat amb què el jazz ha crescut i ha evolucionat entre els negres americans, però en cap cas no ha estat l'obra premeditada i voluntarista d'un grup de

músics determinats. Aquesta diferenciació d'accent i sonoritat crec que és el màxim a què podem aspirar, sempre que parlem de mantenir-nos en el terreny estret del jazz.

Algun altre grup cultural o nacional, fora de la comunitat negra nord-americana, ha assolit algun resultat en aquest sentit? Doncs, pel que coneixem, potser només podríem parlar, i de fet ja se n'ha parlat, del jazz d'accent i sonoritat francesos i, encara, circumscrit a la música del Quintet del Hot Club de França (conjunt format per un violí, tres guitarres acústiques i un contrabaix), extensible a tots els músics i conjunts que han sorgit inspirant-se en el so i en la personalitat musical d'aquesta formació.

Què tenia de particular la música d'aquest grup? Doncs, en primer lloc, els seus components, amb el guitarrista Django Reinhardt i el violinista Stephane Grappelli al capdavant, eren tots ells *jazzmen* de debò que havien assimilat perfectament ells jazz més autèntic en contacte amb els músics negres que abans de la darrera guerra actuaven a París.

En segon lloc, eren músics que havien freqüentat i treballat en les orquestres dels balls populars de París, la música de les quals evoca tot el sabor i el perfum d'un ambient i d'una època. Els recursos expressius, la sonoritat, l'accent particulars d'aquesta música els incorporaren amb tota naturalitat al jazz que després feren.

En tercer lloc, la composició instrumental del Quintet del Hot Club de França era totalment original i produïa un so ben diferent del so de les orquestres americanes.

Superposant-se a aquest so, la guitarra de Django Reinhardt ens portava els ecos de la música gitana (*manouche*), que era la de la seva raça, i això també acabava de donar un sabor molt especial al jazz d'aquest grup. Així es produí aquesta música que qualifiquem com a "jazz d'estil francès o parisenc".

Aquesta breu anàlisi pot donar-nos algunes pistes del camí que haurien de seguir els nostres músics si algun dia volem que es parli del jazz d'accent català.

De tota manera, no crec que aquesta hagi d'ésser la primera preocupació dels nostres *jazzmen* o aspirants a *jazzmen*. En tot cas, és una preocupació que, en general, a Europa no existeix: ningú no parla d'un jazz escocès, danès o eslovac.

El que realment ens cal, en primer lloc, és que els nostres músics assimilïn a fons el llenguatge del jazz, que escoltin atentament els grans mestres d'aquesta música, que aquest idioma musical arribi a ésser en ells quelcom natural. Aleshores serà, potser, el moment d'agafar les tenores, les tiples, els flabiols i els fiscorns i, si realment tenim una personalitat musical col·lectiva amb trets propis i diferenciats, la música anirà sorgint, perfilant-se i afermant-se indefectiblement.

Però, igual que no podem pretendre donar a conèixer als anglesos els nostres grans escriptors en versions fidels, vives i expressives, sense tenir un coneixement profund de l'idioma anglès, no pretenguem traduir en jazz les nostres vivències i la nostra sensibilitat sense conèixer a fons aquest llenguatge musical. Tota la resta serà parlar per parlar i, en definitiva, perdre el temps.

APRILE MILLO

Aprile Millo és considerada com la veu verdiana més important de la seva generació i com una de les rares sopranos actuals capaces de remetre al que era la vella i gloriosa escola de cant. Guardonada al Concurs Viñas a l'inici de

la seva carrera, la Millo és avui una de les grans dives del Metropolitan de Nova York. Al Liceu es va presentar amb un concert i fa pocs mesos va debutar amb una de les seves especialitats: *Il trovatore* de Verdi.



La darrera gran soprano verdiana

per JOAN MATABOSCH

Quan va decidir que volia cantar òpera?
— L'ambient familiar em va conduir de dret cap al món de l'òpera, ja que el meu pare era un gran amic de Victor de Sabata. La influència d'aquest director va ser decisiva en la meua vocació: estava fasci-
nada per la seva absència d'"ego" i per la seva honestat envers la música que interpretava. Crec que me'n vaig enamorar. El cas és que el món de l'òpera em va seduir de seguida pel seu dra-

matisme i per la bellesa que s'hi amaga. També estava molt impressionada pel fet que les grans veus que abans dominaven el panorama operístic desapareixien sense gairebé cap relleu darrera seu. Jo m'hi vaig voler apuntar per dir-hi la meua. Sabia perfectament que no milloraria algunes referències vocals del passat, perquè això ja no ho podrà fer mai ningú, però, com a mínim, volia convertir-me en una continuadora d'aquella tradició que s'estava perdent.

— Potser el ritme del món de l'òpera d'avui no és gaire propici perquè s'hi desenvolupi una cantant com les d'abans...

— Sens dubte, però pot intentar-se alguna cosa semblant si al principi de la carrera es prenen les decisions correctes: quan un és conscient d'això ja té molt de camí guanyat. A mi, per exemple, em van oferir immediatament un seguit de bestieses que m'haurien fet malbé en poc temps; pensí que, quan tenia vint anys, va haver-hi qui va insistir

que cantés l'Abigaille de Nabucco de Verdi, que hauria estat la meua ruïna vocal, o també Madame Butterfly de Puccini, que és una obra i un estil que no té res a veure amb mi. Avui dia els teatres no formen els cantants, sinó que els utilitzen sense cap escrúpul. Els joves no saben on trobar un conseller sense mala fe que els pugui orientar. La majoria són víctimes d'aquestes ofertes delirants, quasi ofensives, que semblen voler acabar amb la veu i amb la carrera. S'ha de saber dir "no" molt sovint, i això, al principi, que és quantes més vegades s'ha de fer, costa molt d'entendre. Jo, finalment, vaig acceptar de debutar a Salt Lake City amb Aida de Verdi, que vaig considerar un repte força raonable per a una veu verdiana com la meua si la plantejava des d'un punt de vista líric.

— A la generació anterior a la seva, els cantants americans tendien a emigrar a Alemanya per començar l'itinerari professional. Es pot dir que ara els Estats Units ja disposen d'una infraestructura que possibilita l'inici d'una carrera al mateix país?

— Això va canviar molt poc abans del meu debut i crec que ha estat una gran sort que no m'hagi fet falta marxar de casa. De fet, vaig estar dubtant molt fins que James Levine em va escoltar en una audició al Metropolitan i em va convèncer de quedar-me amb ell a Nova York esperant un moment oportú per fer-me conèixer al públic. La primera ocasió va ser en caure malalta Anna Tomowa-Sintow, que havia de cantar Simon Boccanegra de Verdi. Em van cridar del Met la nit abans de la representació i la vaig fer.

— Creu que els concursos de cant com el de Busetto (que va guanyar) o el Viñas (en què va obtenir el tercer premi) són útils per al jove cantant?

— El fet de guanyar el concurs de Busetto als 20 anys va ser, sens dubte, una injecció important de confiança en mi mateixa. El Viñas el vaig abordar amb molts

nervis i amb un suport molt entusiasta del públic que assistia a les eliminatòries. Però el que em va resultar determinant del Viñas va ser que se'm concedís el Premi Verdi, atorgat per Montserrat Caballé, la qual cosa resultava un estimul encara més gran. Aquest gest va confirmar-me que Verdi havia de convertir-se en una de les meves especialitats. Un Verdi proper al de les grans cantants del passat i digne del seu llegat.

— Quines són aquestes veus del passat a les quals li agradaria d'assemblar-se?

— M'interessen moltes cantants, des de Leyla Gencer fins a Montserrat Caballé, des de Joan Sutherland fins a la Renata Tebaldi. Però m'agradaria ser com Claudia Muzio: tal vegada im-

"M'honora que em considerin una soprano verdiana"

perfecta en moltes coses, però captivadora pel que fa a l'expressivitat. No m'interessa gens la perfecció en si mateixa, perquè la trobo avorrida. Per això prefereixo les cantants com Claudia Muzio i les actrius com Ana Magnani.

— Això té alguna cosa a veure amb el cant verdian, que ha de ser més expressiu que bell?

— Aquesta és l'essència del cant verdian tal com jo l'entenc. Una de les grans intèrprets de Verdi ha estat Maria Callas, que era qualsevol cosa menys perfecta. Potser per això era encara més fascinant. El fet de no poder-se amagar darrera la perfecció estimula en el cantant altres vies per fer-se escoltar: els aspectes expressius i comunicatius agafen molta més força i transcendència.

— Continuen havent-hi veus imperfectes, però sembla que no hi ha gaires veus verdianes...

— És un problema molt seriós que es relaciona amb les exigències inhumanes dels teatres que han apujat el diapasó de l'orquestra. A alguns llocs, com a l'Òpera de Viena, cantar una obra de Verdi és una lluita contra la naturalesa de l'instrument vocal. Les òperes ja són prou difícils, i, a sobre, s'han de cantar en una tessitura més aguda. Així no és estrany que s'espatllin les veus joves. Als Estats Units el problema és menys greu perquè el diapasó es manté en un nivell més raonable. Per això m'estimo més cantar als Estats Units.

— Què pensa del fet que tothom la consideri encasellada dins del repertori verdian?

— No m'agraden les especialitzacions, però estic encantada que se'm consideri una cantant verdiana. És una lloança, encara que sovint s'oblidi que canto algunes òperes veristes com Mefistofele de Boito, Andrea Chenier de Giordano o La Wally de Catalani. També faig habitualment molts papers de belcanto, que és un estil que m'interessa més que el verisme. Properament provaré a Bilbao El Pirata de Bellini, que fins ara sols he interpretat en versió de concert, i també estic començant a deixar-me temptar pel Cicle Tudor de Donizetti: Roberto Devereux, Maria Stuarda i Anna Bolena. El meu objectiu, però, és Norma de Bellini, el punt culminant d'una carrera de soprano. Només la cantaré quan em senti preparada per fer-ho perquè la considero una gran responsabilitat.

— Després de Simon Boccanegra, aviat va arribar un Don Carlo important al mateix Metropolitan...

— Vaig substituir Montserrat Caballé a Ernani i Mara Zampieri a Don Carlo. Però aquest darrer afer em va portar molts problemes. La Zampieri va marxar del Met per culpa de certs conflictes amb la direcció, però ella sempre s'ha pensat que jo hi



estava directament relacionada. No és cert, però ara em penedeixo d'haver acceptat de cantar aquell Don Carlo, perquè no valia la pena provocar una baralla amb una col·lega. Pensi que des de llavors no em parla. En aquell moment jo em trobava a l'inici de la meua carrera i no em vaig atrevir a rebutjar aquesta substitució per la por de tancar-me portes. Però jo no tenia força suficient per arribar a fer caure una soprano consagrada: simplement anava als assaigs i esperava l'oportunitat de cantar, com tota jove que comença. No és una situació molt agradable perquè la soprano titular sempre pensa que l'altra espera amb delit que es posi malalta o que li passi alguna cosa. Però jo no puc canviar el sistema de funcionament del Met; sembla que, tot i aquests entrebancs, aquesta és la via més eficaç per evitar haver de suspendre un espectacle davant un imprevist.

- Quins altres directors ha admirat, a part de James Levine?

- Sens dubte, Herbert von Kara-

jan i Carlos Kleiber. Encara que mai no hagi cantat una òpera amb Kleiber, les vegades que hi he treballat han estat suficients per convèncer-me que és genial. Potser em sento molt bé amb ell perquè és molt excèntric, com jo mateixa. També m'agraden molt Giuseppe Sinopoli i Claudio Abbado. Respecte a Lamberto Gardelli, que m'ha dirigit a Il Trovatore del Liceu, m'agrada com ha treballat l'orquestra però no la seva concepció dels tempi, massa lents. Amb aquest ritme esmor-teït és inviable incloure-hi la darrera cabaletta de Leonora, que a més ell mateix va insistir a tallar. Tampoc estic d'acord amb altres talls que ha imposat, com l'escena de l'orgue de l'acte de la "Pirra".

- És coneguda la seva animadversió cap a tot intent d'experimentació pel que fa a la posada en escena. Per què s'hi oposa amb tanta obstinació?

- A l'òpera no accepto res que destorbi la veu humana, que ha de ser el centre de l'espectacle. Qui no ho vulgui acceptar que

cerqui una obra de teatre, una simfonia o, fins i tot, un oratori, però que deixi en pau l'òpera. Totes aquestes posades en escena busquen atreure l'atenció, i, per tant, sostreure-la al cantant. A mi no m'interessin; jo el que necessito són "registres" que m'ajudin a crear el món que suggereix la música a través de la meua veu. Tots aquests experiments dels divos de l'escena no tenen res a veure amb mi. Pur "ego" incontrolable i a vegades pitjor que això: és falta de dignitat. El meu ideal de director d'escena és Franco Zeffirelli, capaç de recrear un món amb textures reals. Fins i tot aquest Don Carlo tan discutit que va dirigir l'any passat a La Scala era esplèndid. A part de Zeffirelli, m'agradaria treballar algun dia amb Hugo de Ana, que ha fet un Ermione de Rossini superb, i també m'he sentit molt bé amb Piero Faggioni i amb Robert Carsen.

- Doncs Robert Carsen està força allunyat d'aquest estil de "registres" convencionals que vostè defensa...

- Haig de dir que, per ara, no en tinc cap queixa, encara que sigui molt original i a vegades estrambòtic. Vaig cantar amb Robert Carsen un Mefistofele que explotava amb molta intel·ligència la riquesa del mite de Faust i que tractava meravellosament les veus. Hi treballo molt a gust, tot i que sigui polèmic.

- Molts se sorprendran que hagi gravat un disc amb obres de Wagner. Pensa continuar en aquesta línia?

- Tan sols cantaré Elsa (Lohengrin) perquè és el paper més italià de Wagner. També he començat a pensar en Elisabeth (Tannhäuser) des que em vaig assabentar que el va fer Victòria dels Àngels, però no m'he decidit. Jo m'he acostumat a escoltar-lo per Leonie Rysanek i no estic molt segura d'acceptar l'enfocament tan líric que hauria d'imposar-me. Però ho deixo com una possibilitat oberta, segons les condicions que m'ofereixin.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Viatges amb música

per VICTÒRIA PALMA

Durant el mes d'agost Catalunya Música ofereix als seus oients una rica selecció d'itineraris musicals pensats i preparats amb tota cura pel nostre equip habitual. La proposta és semblant, quant al recorregut, a la que pot presentar una agència de viatges. Suggerim la conveniència de començar el viatge amb la ment en blanc per tal de disfrutar les vivències que el llarg recorregut pot anar desportant.

Per al monogràfic d'agost, durant cinc setmanes, hem preparat un tour musical que inclou, del 2 al 6 d'agost, un viatge per Itàlia: del 9 al 13, un viatge per Espanya: del 16 al 20, un viatge per l'Orient: del 23 al 27, un viatge pel centre d'Europa i, com a darrer, del 30 d'agost al 3 de setembre, un viatge pels països escandinaus i per l'antiga Unió Soviètica.

Per emprendre aquest viatge musical, només cal dotar-se d'una bona disposició anímica i d'una gran imaginació per poder copsar tota la força evocadora de la música relacionada amb uns escenaris que molts oients ja coneixen i que han tractat de transmetre els compositors de les obres que oferim.

El nostre viatge començarà el dia 2 d'agost a la "Itàlia Artística". L'hora de sortida serà la una del migdia. Visitarem diferents ciutats en companyia de la música de compositors que s'inspiraren en un dels països que té un dels patrimonis culturals i artístics més importants d'Europa.

Així, Franz Liszt, a través dels seus *Anys de Pelegrinatge* (segon i tercer anys) evocarà l'obra del Raphael, Salvatore Rosa, Petrarca i Dante. Camille Saint-Saëns serà també un dels nostres "guies de viatge". La *Sinfonia en fa major "Urbs Roma"* ens donarà l'oportunitat de "viatjar" a Roma, la ciutat eterna, bressol d'un dels més grans Imperis de l'antiguitat. Gaetano Donizetti serà el nostre acompanyant a Posilipo, prop de Nàpols, on va escriure el cicle d'àries i duos *Nits d'estiu a Posilipo*, per a soprano, tenor i piano.

La segona setmana d'agost, recorrem terres peninsulars. El viatge transcorrerà sobretot per Andalusia, però farem també algunes escapades a l'Empordà, el País Basc i Galícia.

Isaac Albéniz serà un dels compositors més presents en el recorregut andalús. D'ell podrem sentir algunes de les peces que conformen la *Suite*

Ibèria, inspirada a Andalusia, una obra que ha estat considerada com una de les més rellevants la música espanyola de tots els temps. Amb Joaquín Rodrigo tindrem l'oportunitat de reviure, mitjançant la música, l'obra que va evocar un cert període històric d'Aranjuez, el de finals del segle XVIII i començaments del XIX, a la Cort de Carles IV i Ferran VII. Ens estem referint al *Concert d'Aranjuez*, per a guitarra i orquestra. Amb Frederic Mompou ens traslladarem a Santiago de Compostel·la on, el 1962, va escriure la *Suite compostelana*. Es tracta d'una obra dedicada a Andrés Segovia, amb qui Mompou va compartir aquell any l'escola d'estiu que va tenir lloc a aquella ciutat gallega.

La tercera setmana d'agost donarem als nostres oients l'oportunitat de descobrir tot el misteri del folklore dels països orientals, a través d'una curta però intensa ruta.

Gustav Holst ens acompanyarà durant aquest viatge, amb els seus *Himnes corals del Rig Veda*. Els Vedas hindús són el conjunt més antic de textos sagrats de tot el món. Estan dividits en quatre grups (el Rig Veda n'és un). Holst, sempre interessat per les cultures exòtiques, no podia faltar en aquest viatge que Catalunya Música ofereix al nostres oients. Bela Bartók ens farà reviure, amb el seu ballet-pantomima, *El mandarí meravellós*, la crisi que pateix el món contemporani del compositor. Explica com tres delinqüents mostren una noia jove com a esquer per atraure homes. Amb el perfil dels diferents personatges conquerits, Bartók ens va descrivint la caricatura d'un sistema social en decadència. La darretera víctima seduïda per la noia és un ric mandarí, símbol de tota cultura que encara es manté verge i autèntica. Després d'un seguit de vicissituds i de l'assassinat d'aquest, la noia abraçada al mandarí mor demostrant que encara existeixen sentiments purs. Paul Dukas, amb el poema dansat *La Peri*, ens transportarà a una llegenda persa. Peri és el nom d'una fada que està al servei del rei de la llum, Ormuzd. Aquesta fada i Iskender, que és el nom persa que rep el rei Alexander el Gran, són els grans protagonistes de la història.

La quarta setmana d'agost farem un gran tour per l'Europa central, *Les meravelles europees*, la ruta perfecta per arribar a fons al coneixement de l'essència, de la cultura, de

la seva increïble bellesa natural paisatgística. Molts compositors seran presents en aquesta gira, com ara Bizet, Addinsell, Liszt, Mozart, Delius, Milhaud, Strauss, entre d'altres.

Darius Milhaud va néixer a Ais de Provença. La seva música, per tant, reflecteix el color i la llum d'aquesta terra de la França meridional. Amb la seva *Suite Provençal* podrem traslladar-nos a un dels llocs més carismàtics de França. Richard Strauss, un dels nostres "guies" de viatge, ens durà fins a la ciutat de Viena, on ens hauran preparat una festa. El mateix Strauss ens la farà gaudir amb *Música de Festa de la ciutat de Viena*, una obra que el compositor va compondre expressament per als membres del conjunt de metall de l'Orquestra Filharmònica de Viena. El mateix Strauss serà l'encarregat de portar-nos a una de les excursions "opcionals" que ofereix el viatge. Amb la *Sinfonia Alpina* farem una excursió, durant 24 hores, pels Alps. Sortirem de nit, però ben aviat podrem gaudir de la sortida del sol. Mestrestrant començarem l'ascensió cap a la muntanya i anirem endinsant-nos al bosc. El paisatge oferirà una aparició misteriosa, prats florits, pastures, i fins i tot un salt d'aigua. Un cap hàgim fet el cim, caldrà tenir cura de la boira traïdora i de les tempestes que poden fer perillar el retorn. El viatge finalitza amb la posta de sol i l'arribada de la nit.

Una nova visió d'Escandinàvia i de la vella Unió Soviètica, "les meravelles escandinaves i soviètiques", és el que us proposem la darrera setmana de viatge. Allelaxànder Borodin voldrà acompanyar-nos a un viatge *A les estepes de l'Àsia central*. Ens transmetrà un paisatge remot, desert, i eternament pla. Tindrem la sort de poder trobar un comboi de gent del país, al qual acompanyen uns soldats russos. Les cançons dels uns i dels altres s'uneixen en una sola melodia i a poc a poc desapareixen en la llunyania de l'horitzó. Edward Grieg ens farà gaudir d'una *Antiga Romança Noruega*. Un recull bastant extens de la música escandinava publicat a mitjan segle XIX i recopilat per Hindemann, va ser una de les fonts més importants que el compositor noruec Grieg va utilitzar a l'hora de compondre les seves obres de caràcter més marcadament nacionalista. Amb el compositor Alexander Alyabiev ens endurem un bon *Record de Moscou*.

Els encàrrecs estiuencs

per CARLES LOBO

Com cada any el número doble de la nostra revista corresponent als mesos de juliol-agost, i concretament aquesta secció de Pre-crítica, dedica un bon espai a aquells festivals de música d'estiu que corren el risc de l'aventura dels encàrrecs. Aquesta és una tasca que no pot passar desapercebuda i a la qual, al meu entendre, cal donar un cert relleu, ja que és una bona manera de contribuir al desenvolupament dels nostres creadors, així com també d'acostar els llenguatges musicals actuals al públic contemporani. L'aventura és doble si tenim en compte la idiosincràsia d'un festival d'estiu. Les programacions musicals en temps de vacances tenen una primera obligació: l'entreteniment del públic, i la que coneixem com a música contemporània ara per ara encara no és (malauradament) una música d'entreteniment. Ho serà en un futur no gaire llunyà gràcies a la intel·ligent programació de la *música d'ara* intercalada en la *música de sempre*.

Enguany no serà solament el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí, que ja ha arribat a la seva XIII edició, sinó que caldrà sumar-hi l'altre festival català membre de l'Associació Europea de Festivals de Música: el Festival Internacional de Música Castell de Peralada.

Ambdós conflueixen en els seus criteris. D'una banda, no solament programar música del segle XX i contemporània, sinó que van més lluny: la saludable pràctica de l'encàrrec. I de l'altra, procurar que aquestes obres de nova creació siguin destinades a grups i/o orquestres estables per tal d'assegurar (o almenys motivar) la continuïtat d'aquestes obres als repertoris particulars. Cal entendre l'abast de la importància d'aquesta voluntat, ja que si l'interpret responsable de l'estrena no és estable (per interpretar entenem aquí els grups i orquestres), l'obra corre el risc d'oblidar-se al calaix dels compositors i s'agreujaria el problema de la manca de segones i terceres audicions i per tant de criteri històric per situar les obres i els compositors al seu lloc just.

Som-hi, doncs! Comentem amb detall la interessant oferta per a aquest juliol-agost.

XIII Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí

Amb un total de 22 concerts, el Festival es desenvoluparà entre el 10 de juliol i el 29 d'agost. La presència



Salvador Brotons

de la música del segle XX se centra en la música escrita per Carl Davis per a la pel·lícula muda *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* que ell mateix dirigirà amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona; obres de Ravel, Debussy i Falla (per Joaquín Achúcarro, piano); Mompou, Albéniz (per Antoni Beses, piano); el Jazz del Trio Max Sanyer i del Trio Lluís Vidal i sobretot les estrenes d'obres de Miquel Roger, David Padrós i Albert Guinovart (pel Quartet Athos) i les cançons de Salvador Brotons, Benet Casablanques, Pere Cases, Joan Guinjoan, Joaquim Homs, Xavier Montsalvatge i Albert Sardà (pels germans Joan i Manuel Cabero) en el centenari de J. V. Foix.

Concert núm. 7 - Quartet Athos (Divendres 30 de juliol)

Albert Guinovart (piano), Tobias Gossman (violí), Marie Vanier (viola) i Adam Glubinsky (violoncel) són els membres d'aquest quartet estable que des del 1991 treballen junts i han aconseguit un nivell absolutament competitiu.

L'Albert Guinovart, el pianista, també és compositor (com bé deuen saber els nostres lectors). D'ell s'estrenarà el *Quartet per a piano i cordes op. 13*, del qual podem parlar poc, ja que en el moment d'escriure aquest comentari l'autor estava ocupat en altres obres i no en tenia res escrit. De totes maneres, Guinovart ens comenta que *tinc bastant clar*

què serà l'obra i confio a ser relativament ràpid a l'hora de passar-ho al paper pautat. L'estil compositiu de Guinovart no s'inscriu en cap corrent avantguardista, més aviat escriu allò que sento, i el que sento no és pròpiament música contemporània tal com la coneixem, sinó que segueix en la línia dels paràmetres tradicionals de la música però amb un llenguatge molt personal i per tant actual per a mi.

Llegim ara el que ens escriu Miquel Roger pel que fa el seu *Trio de cordes i piano*: l'obra està elaborada en forma 'concertant', d'aquí el títol en comptes del que seria més habitual de 'quartet de cordes amb piano'. El material és el cromàtic fet servir atonalment, fet que permet el control de la dualitat consonància-dissonància (entesa com a menor o major tensió), l'homofonia i el contrapunt, procurant així establir les semblances i diferències necessàries per construir un discurs musical que aspira a la coherència. Per una altra banda, la forma concertant es desenvolupa en els moments de trobada i oposició entre les cordes fregades del trio i les percutides del piano. Miquel Roger acaba el seu comentari amb una citació de Fernando Pessoa del seu llibre *El regreso de los dioses* en què es posa èmfasi en el fet que l'artista expressa les emocions que són comunes a tota la humanitat, i amb les emocions pròpies la humanitat no hi té res a veure;

per tant, de l'artista depèn que s'estableixi una certa 'sin-tonia' en percebre's la música i de la seva capacitat per construir un discurs que tingui la possibilitat de 'catarsi'.

L'altre compositor de qui el Quartet Athos estrenarà una obra és David Padrós. Per la seva banda i referint-se a l'obra *Gjatams*, ens diu: *les antigues ensenyances orientals diuen: "al començament existia el vent. Mitjançant els remolins es formaven els Gjatams, que són les formes primitives i la base del món. Aquest vent sonava i era el so que formava la matèria. A través del so es van originar noves formes, que per la seva banda, en virtut del seu so, produïen noves estructures. I això no és solament un fet de temps passats, encara avui és així. El so és això, a través del qual nosaltres vivim"*.

I d'altra banda tots els éssers i els objectes són aglomeracions de petits fragments, els anomenats 'rdul phra'; aquests dansen i produeixen sons mitjançant els seus moviments. En la meua peça trobem ambdós elements: el desenvolupament de petites cèl·lules en estructures majors i en moviments ràpids i continuats, que són tractats de diferents maneres segons la secció de l'obra a què pertanyen.

Concert núm. 4 - Centenari del naixement del poeta J. V. Foix
Joan Cabero (tenor) i Manuel Cabero (piano).

Aquesta és una idea de la Fundació J. V. Foix. En programar els actes commemoratius als 100 anys del naixement d'aquest poeta de Sarrià i coincidint amb el seu esperit avantguardista i el compromís amb la contemporaneïtat, la Fundació va voler encarregar a diversos compositors catalans, de diferents edats i representatius de la nostra producció actual, la "musicació" d'alguns dels seus versos.

La Fundació va presentar el projecte a una altra Fundació, la de "la Caixa", que té previst oferir una "Exposició J. V. Foix" el gener del 1994. "La Caixa" es va engrescar amb la idea i es responsabilitza de la part "crematística" dels encàrrecs. En el projecte també col·labora la recent creada Fundació Música Contemporània.

Aquesta que sentirem a Torroella serà l'estrena catalana, ja que en l'oferta del projecte a diverses entitats i cicles, el concert es va poder sentir per primera vegada el 6 de maig passat al Círculo de Bellas Artes a Madrid.

Dels vuit compositors presents al programa, cinc han escollit diferents sonets de *Sol, i de dol* del 1974. Són Salvador Brotons, Benet Casablanca, Joan Guinjoan, Joaquim Homs i Josep Soler. Per la seva banda, Pere Casas i Xavier Montsalvatge han preferit posar música a poemes de *On he deixat les claus?* del 1953 i, per

últim, Albert Sardà s'ha decantat per "Dellà dels segles, immòbils" de *Desa aquest llibre al calaix de baix* del 1964.

Cal dir que al concert de Torroella no podrem sentir la cançó de Josep Soler, però esperem poder-ho fer en la possible segona audició, a Barcelona, el gener vinent.

Concerts de Joves Intèrprets

Dins del Festival de Torroella s'ha programat aquest cicle que ofereix la possibilitat als joves intèrprets de participar en un dels grans festivals d'estiu de Catalunya. Un total de 6 concerts dels quals 3 seran a càrrec dels alumnes del curs de cant (impartit per Jaume Aragall) i del Curs Internacional de Tècnica i d'Interpretació Musical, amb programes "a determinar", òbviament. Els altres tres seran interpretats pel Trio Novalis amb presència d'obres del nostre segle (Shostakòvitx); pel pianista Eleuterio Domínguez que ha programat A. García Abril i Ginastera, entre altres; i per últim el clarinetista Joan Pere Gili i el pianista Emili Blasco oferiran, entre altres, obres de Salvador Brotons, Joan Guinjoan i l'estrena de *Tres moviments per a piano i clarinet* d'Antoni Besses: *aquesta és una obra que vaig escriure mentre feia el servei militar a Melilla. Allà vaig conèixer el clarinetista català Miquel Gaspà i una mica induït per aquesta circumstància vaig compondre algunes obres destinades al clarinet.* Besses ens comenta també que en un principi havia de ser una sonatina o bé una sonata, ja que la va escriure amb una gran rigor formal. Al final es va decidir pel nou títol, ja que el tercer dels moviments s'apartava de l'estructura inicial. De totes maneres no s'ha d'entendre l'obra com a tres moviments independents, sinó com una sola obra unitària. En aquella època, som el 1969, les influències de Hindemith i l'atonalisme serial de Schönberg influïen enormement en el seu estil, que des de sempre (i ja des d'aleshores) ha estat sobretot contrapuntístic.

Un primer moviment amb contrastos rítmics i lírics dona pas al segon, el tema del qual se m'acudí mentre observava una mar Mediterrània molt moguda. *Vaig córrer a escriure'l per no oblidar-lo.* El segon, doncs, s'acaba amb un gran interrogant, queda suspès i enllaça amb el tercer: *un obstinat sense treva... molt rítmic i vertical... amb una gran dificultat cambrística de cara a poder anar ben junts el piano i el clarinet.*

VII Festival Internacional de Música Castell de Peralada

Com ja hem comentat més amunt, aquest altre festival estiuenç (mem-

bre—també—del l'Associació Europea de Festivals) ha inclòs dins els seus objectius l'aventura de l'encàrrec. Hi ha previstos 14 concerts entre el 24 de juliol i el 23 d'agost. La presència de la música dels nostres dies no és nova d'aquesta setena edició, ja que l'any passat es va semiençarregar una obra a Feliu Gasull (*Cant de benvinguda*), que va estrenar l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure.

Aquest serà el primer cop que hi ha dos encàrrecs formals destinats a dues formacions instrumentals estables a més de la primera audició catalana de la primera *Simfonia* de Jesús Rodríguez-Picó.

Conversant amb Luis Polanco, el director artístic del Festival, ens comentava que cal una sensibilització als promotors per dedicar un petit percentatge del pressupost total d'un festival, cicle o temporada, a la nova producció musical: *Jo, evidentment, vull el millor per a Peralada, i sé que hi ha un risc en la programació d'obres que no coneixes, però cadascú de nosaltres tenim les nostres afinitats i gustos i s'encarrega a aquells que saps que no fallaran segons els teus propis conceptes.* Al llarg de la conversa surt diverses vegades la xifra del 1% a tall d'eslògan publicitari per tal d'aconseguir aquella sensibilització de què parlavem, calen moltes estrenes al llarg de l'any per donar possibilitat a la història a destriar aquelles obres i compositors que contribueixen efectivament al desenvolupament de la música... *Imagina't què donaria de si, pel que fa a l'enriquiment del nostre patrimoni musical, cada un dels grans cicles i temporades estables que hi ha a Catalunya dediquessin només l'1% del seu pressupost a fer un encàrrec!*

Amb aquesta convicció —que comparteixo plenament— Luis Polanco predica amb l'exemple i ha fet dues comandes: a Jep Nuix i a Tomàs Marco.

Concert núm. 5 - Solistes Orquestra de Cadaqués - Rosa Torres, piano
Obres de Poulenc, Nuix, Schubert (dilluns 2 d'agost)

Jep Nuix confessa en el moment de la conversa que només té la meitat de l'obra enllestida. Una obra que haurà de durar una mica més de 10 minuts i que es dirà *Persecucions*: *no és una obra canònica; malgrat que hi ha elements de canó no és un canó estricte... hi ha imitacions a l'uníson, per moviment contrari, per moviment contrari un to alt, per exemple, etc... De moment l'obra comença amb una pulsació rítmica molt clara i marcada que més tard es destruirà. També comença amb variacions que es van perseguint sobre una mateixa nota però que després també es destruiran.* El que encara no sabem és com es destruirà aquest material que ha engendrat: *Persecucions* (o potser s'hauria de dir *Destruccions*—riem tots dos—). Per saber



Jesús Rodríguez-Picó

com acaben els darrers cinc minuts d'aquesta obra per a quintet de vent amb piano caldrà anar a Peralada i descobrir-ho: obrim (?).

Concert núm. 7 - Eldar Nebolsin, piano. Orquestra del Festival de Peralada (Orquestra de Cadaqués). Philippe Entremont, director. Obres de Mompou, Txaikovski i Marco - (dimarts 10 agost)

Per la seva banda, Tomàs Marco ha compost *Bis*, *Encore*, *Zugabe*, *Propina* el comentari de la qual ens ha enviat escrit i passem a fer-ner un resum: ...*Sempre m'ha fascinat veure quines obres (quasi sempre les mateixes) es trien per a les populars propines (d'un concert) i com solen coincidir en orquestres que no tenen res a veure i amb els programes més diferenciats. Així és com sempre he volgut escriure una obra que adopti l'estructura de les propines sense deixar de ser meua. Les quatre paraules del títol es refereixen a les quatre parts de l'obra que constitueixen una minisimfonia d'uns 15 minuts aproximadament, i en la qual cadascuna de les quatre parts s'adiu amb quatre tipus diferents de propina o bis.*

La primera és una estructura mètrica que des d'un inici senzill es desenvolupa com un mecanisme implacable. La segona és un moviment lent i de deliberada tensió expressiva. La tercera, l'inevitable pizzicato tan utilitzat per als bisos i la quarta un lleu i dinàmic scherzando. I acaba amb un desig: Confesso que m'he divertit molt escrivint-la, així que espero que els que l'escoltin també s'hi diverteixin, ja que malgrat que sempre he pretès fer música d'altura (altra cosa és si ho aconseguixo o no), mai no he cregut que això signifiqui avorrir obligatòriament els oïdors.

Concert núm. 13 - Alicia de Larrocha, piano. Orquestra Nacional d'Espanya. Xavier Güell, director. Obres de Rodríguez-Picó, Falla i Beethoven (dissabte, 21 d'agost)

L'Orquestra Nacional havia fet l'encàrrec de l'obra a Jesús Rodríguez-Picó l'any passat. Es va estrenar el juny a Madrid amb els mateixos intèrprets que ho faran a Peralada. Per tant, aquesta és una obra que

pertany al repertori de l'orquestra i molt probablement gaudirà d'audicions posteriors, com és el cas que ens ocupa. A Luis Polanco li ha fet molta il·lusió que una formació instrumental de fora pogués portar a Catalunya una obra com aquesta; cal aplaudir-ho, ja que és una bona manera de donar sortida als nostres compositors: procurar que *els de fora* també interpretin *els de dins*.

En ser, doncs, una estrena catalana, creiem convenient dedicar-hi unes ratlles, i sobretot si pensem que es tracta de la primera simfonia d'un compositor de casa nostra.

No és la primera vegada que em plantejo escriure una simfonia. La meua obra El lleó afamat ho volia ser en un principi, però després vaig tancar l'obra deixant-la en una forma que s'acosta més a la del poema simfònic. El nucli conceptual i engendrador de la Simfonia núm. 1 Americana són els records i emocions de la lectura de certes obres de la literatura llatinoamericana; concretament alguns poemes del Canto General de Neruda, alguns d'Alejo Carpenter i la prosa de Miguel Ángel Asturias. Aquelles lectures m'oferien sensacions de grans volums, formes tel·lúriques, llegendàries i mítiques amb un gran contingut dramàtic... molt contundent. El que m'interessava d'aquests estils és com arribaven a lligar l'expressió comunicativa amb l'estètica i el llenguatge contemporanis. Dit això, per tant, l'obra està escrita amb grans volums aconseguits per la superposició d'elements, amb un cert barroquisme no entès conceptualment sinó precisament per aquesta elaboració dels elements materials... no temàtics, per altra banda.

Rodríguez-Picó ja ens té acostumat a la presència de citacions d'obres d'altres compositors, i qüestionat en aquest sentit ens respon: *és cert, sempre m'agrada fer aquestes referències. En aquest cas n'hi ha dues. Per un cantó d'unes melodies dels indis de l'altiplà peruà, els Araiachi, de gran impuls rítmic, i en segon lloc del tema d'una cançó peruana que es diu Triste. Estructuralment l'obra és com un gran crescendo de tempi, ja que està dividida en dos moviments extrems amb un petit intermedí que es desenvolupa des d'un primer moviment lent, un segon menys lent i un tercer ràpid.*

Per a Rodríguez-Picó no hi ha una primera simfonia sense una segona, així és com en el moment d'aquesta entrevista ens notifica que està a punt d'acabar la segona obra d'aquest gènere, titulada *Anabasi*, també basada en lectures literàries. I si la primera Americana està dedicada a la seva esposa, aquesta segona la dedicarà precisament a Tomàs Marco, com a tribut a una incansable gestió en favor de la difusió de la música contemporània.

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

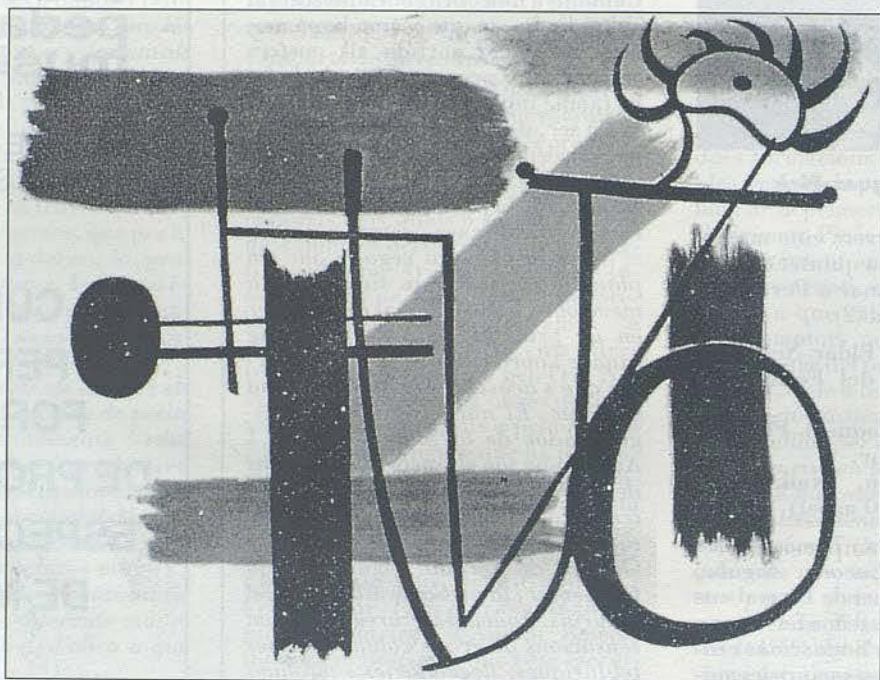


Generalitat de Catalunya
Departament
d'Ensenyament

pla
de Formació
Permanent

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

Miró i la dansa



Teló per a
Jocs d'infants

per MONTSE G. OTZET

Aquest any se celebra el centenari del naixement de Joan Miró, el pintor de les estrelles, la Lluna, el Sol, les dones i els ocells, la inspiració principal del qual es troba en la terra. "Treballa com un hortolà. Crec que és insensat donar més valor a una muntanya que a una formiga i per això no dubtava a passar-me hores i més hores donant vida a la formiga", ha dit Miró, l'home de caràcter tímid i reservat, i l'artista lúcid en les seves idees i objectius que creia que: "Per saltar enlaire, el primer i més essencial és tenir els peus fermament plantats a terra".

Joan Miró es va submergir en una constant recerca de noves formes d'expressió mitjançant tot tipus de tècniques, i la seva inquietud el dugué un dia a expressar: "No sé on anem; l'única cosa certa és que em proposo destruir tot el que existeix en pintura. Sento un fàstic profund per la pintura i tan sols m'interessa l'esperit pur. I només utilitzo els instruments usuals en els pintors

per encertar els cops que dono. Tan sols vull recordar les regles de l'art pictòric perquè em resulten indispensables per a exterioritzar el que sento, igual que la gramàtica és indispensable per a expressar-me".

En la producció de Joan Miró, hi trobem algunes obres d'inspiració dansística com són el *Retrat d'una ballarina espanyola* i *Ballarina espanyola* del 1921, la *Ballarina* del 1969, i el cartell i il·lustració del programa de la companyia de Mercè Cunningham en la seva presentació a Sitges el juliol de 1966. Però l'aportació més important que ha fet Miró al món de la dansa, la trobem en els decorats que va realitzar per als ballets *Romeu i Julieta* dels Ballets Russos de Diaghilev, i *Jocs d'Infants* dels Ballets Russos de Montecarlo.

Romeu i Julieta

Després de rebutjar els decorats de *Romeu i Julieta* que havia encarregat el pintor pseudo-naïf

Christopher Wood, Serge Diaghilev va veure a París una exposició de pintura surrealista i es manifestà interessat pels quadres de Max Ernst i Joan Miró, pintors a qui encarregà l'escenografia de *Romeu i Julieta*, un ballet basat en la tragèdia de Shakespeare, amb música de Constant Lambert i coreografia de Bronislava Nijinska.

Joan Miró pintaria un teló de boca i disposaria d'alguns objectes comuns al voltant de la sala d'assaig del ballet en què es desenvolupava l'acció: una barra, dues mampares, i una bata de color rosa. El vestit dissenyat per Miró per a la primera escena era un clara indicació d'un tutú triangular, blau com el teló d'Ernst.

Per a aquest projecte Miró aprofità dos grans teles del 1925 que estaven submergides en l'estil oníric d'aquella època, i, concretament en el teló, apareix un dels elements més constant en l'obra de Miró: un enorme i deformat peu, convicció clara del pintor que la força surt de la terra.

L'obra es va estrenar el 4 de maig de 1926 a l'Òpera de Montecarlo sense que la coreografia de Nijinska despertés gaire interès, i l'èxit de la representació depengué, en gran part, dels seus principals intèrprets, un Serge Lifar jove i radiant, i una esplèndida Tamara Karsavina que va ser substituïda per Alice Nikitina en la reposició del ballet, catorze dies més tard, al Theatre Sarah Bernhardt a París, on la representació de *Romeu i Julieta* va ser acollida amb protestes i després la ira d'un grup de surrealistes, entre els quals es trobaven Louis Aragon i André Breton, que desaprovaven la participació de Miró i Ernst, membres del moviment surrealista, al·legant que s'havien venut a l'empresa capitalista de Diaghilev.

Quan el teló de prosceni s'aixecà sobre el decorat de Miró, els joves adeptes al surrealisme llançaren a la sala un pamflet, signat per Louis Aragon i André Breton, que deia: "No és admissible que el pensament estigui a les ordres dels diners. No passa un any que no deixem de veure la submissió d'un home, que creïem irreductible, a les potències a les quals s'oposava fins aleshores. Poc importen els individus que es resignen a aquest punt en passar les condicions socials, la idea de les quals es reclamaven abans, una tal abdicació subsisteix fora d'ells. És en aquest sentit que la participació dels pintors Max Ernst i Joan Miró al pròxim espectacle dels Ballets Russos no sabria implicar, amb el de cada un d'ells, la desqualificació de la idea surrealista, idea essencialment subversiva que no pot compaginar amb tals empreses, la finalitat de les quals ha estat sempre domesticar el profit de l'aristocràcia internacional, els somnis i les revoltes de la fam física i intel·lectual".

"Ernst i Miró han pogut creure que la seva col·laboració amb el senyor de Diaghilev, legitimada per l'exemple de Picasso, no conduiria a una tan greu conse-



Una escena de *Jocs d'infants*

qüència. Per tant, nosaltres, que guardem tanta cura a mantenir lluny de l'abast dels negres de tota mena les posicions avançades de l'esperit, tenim l'obligació de denunciar, sense consideració de ningú, una actitud que dona les armes als pitjors artesans de l'equívoc moral".

"Ja se sap que tan sols fem un cas molt relatiu a les nostres afinitats artístiques. Que se'ns faci l'honor de creure que en el mes de maig de 1926 ens trobem més que mai incapaços de sacrificar el sentit que posseïm de la realitat revolucionària".

L'espectacle es va haver d'interrompre i no es va tornar a reprendre fins que la policia expulsà Breton, Aragon i els qui

protestaven a la sala. Però "l'escàndol surrealista" va despertar la curiositat del públic parisenc, que exhaurí les entrades en totes les representacions de *Romeu i Julieta*.

Jocs d'infants

De la col·laboració de René Blum, Wassili de Basil, Gregorieff i Kochno van sorgir el 1932 els Ballets de Montecarlo amb la voluntat d'obtenir el mateix prestigi que van tenir els Ballets Russos de Diaghilev, companyia que es va dissoldre el 1929 després de la mort del seu fundador.

Borís Kochno va sol·licitar a Miró la seva col·laboració per a

un ballet compost per diferents fragments basats en jocs d'infants. El resultat va ser una obra que va constituir la gran revelació de Joan Miró en el camp del ballet. "Miró va entrar en el món de l'espectacle—deia Borís Kochno— com la jove heroïna d'*Alicia en el País de les Meravelles*, que descobreix, al bell mig de la nit en la fantasia del somni, l'univers fascinant dels jocs".

Jocs d'infants amb coreografia de Massine i música de Bizet es va estrenar a Montecarlo el 14 d'abril de 1932, i el contingut de l'obra es basa en la vida nocturna que prenen les joguines, els sorolls de les quals desperten una nena que s'incorpora en aquest món màgic.

Joan Miró va realitzar el teló, decorat i vestuari, creant un conjunt d'objectes com el cavall de fusta, les baldufes, la trompeta, el timbal, i les bombolles de sabó. El vestuari consistia en túniques i mallots estilitzats decorats amb taques de colors molt purs per la mà del pintor. Quant al teló, tenia traços negres sobre fons blanc i taques independents de color pur: verd, vermell, groc i violeta.

En una carta escrita a Montecarlo el dia 23 de febrer de 1932, Joan Miró deia al seu amic Sebastià Gasch: "*Jocs d'infants* és molt més important que *Romeu i Julieta*. L'esforç que estem fent pren unes proporcions insospitades, i el que fem serà, o bé una cosa sensacional o un fracàs absolut. En tot cas pots estar segur que no es tracta de res mediocre:

'ésser o no ésser'. Tots compartim aquest criteri i estem tots disposats a anar fins a la fi, sense negligir el més petit detall, i a jugar-nos-hi la pell."

"Aquesta meravella d'home que es diu Massine ha vingut expressament del Teatre de la Scala de Milà per col·laborar amb mi; està fent prodigis de coreografia i troba solucions per fer dansar tot el que jo li dono. (...) Dansarines i dansarins magnífics, i en Kochno, una gran experiència teatral que a mi em serveix molt. (...)"

"T'estimaré que no facis cap article fins que jo estigui aquí, que, si vénen els ballets a Barcelona, com és molt probable, seria preferible de preparar aquesta ofensiva de 'preparació' de comú acord amb en Kochno, perquè fos més eficaç (...)".

Jocs d'Infants va constituir un gran èxit de públic i de crítica, tant a Montecarlo com a París. Irina Boronova va interpretar la baldufa amb una gran vistositat; Woizikowski fou un atleta excepcional; David Lichine va fer el rol d'un acrobàtic rodamón, i Tatiana Riabuchinska, el de la nena que balla sobre les sabatilles de puntes enmig de les joguines.

Els Ballets de Montecarlo van voler venir a Barcelona immediatament després de les representacions a Montecarlo. Però malgrat les gestions que alguns amics de Miró van fer perquè la companyia vingués al Gran Teatre del Liceu, no es va poder tancar el tracte. Miró escriu a Sebastià Gasch: "En Mestres va telegrafiar donant les condicions, però la direcció dels ballets voldria una garantia que aquest senyor no dóna".

Va ser el maig de 1933 quan tingué lloc la presentació de *Jocs d'infants* a Barcelona dins la temporada del Gran Teatre del Liceu i l'èxit queda reflectit en les ressenyes que van sortir a la premsa. "La Publicitat" va publicar: "(...) Per aquest joc d'infants Miró ha ideat un decorat i unes figures abstractes, però d'una força evocadora, d'un bon

gust, d'una finor de color realment extraordinària...". "La Veu de Catalunya" deia: "(...) aquest deliciós ballet no és una altra cosa que una admirable ponderació de volums i colors. Joan Miró és el veritable heroi d'aquesta fina i delicada creació, juga amb les figures, amb els objectes, amb els colors en un joc apassionat i ardit. Juga net i juga a fons. (...)".

Malauradament la col·laboració de Miró amb la dansa no va prosperar, i no va ser fins a l'any 1973, en ocasió de celebrar el seus vuitanta anys, quan tingué l'ocasió de preparar el seu tercer ballet, *L'Oeil-Oiseau*, un espectacle coreogràfic i poètic amb una música original de Patrice Mestral, i un llibret escrit per Jacques Dupin que incloïa poemes de Paul Eluard, André Breton, René Char, Jacques Prévert, Michel Leiris, Raymond Queneau i Tristan Tzara dedicats a Miró.

L'espectacle havia de ser creat amb el concurs del Ballet Teatre Contemporani i el presentaria a la Fundació Maeght de Saint-Paul de Vence, i havia de tenir tres parts: el primer acte significava una festa pagana per la qual Miró va idear un teló de fons amb símbols típics mironians, com una mà, una espiral, una estrella... En el segon i tercer acte que integraven la Dansa del Laberint, amb un clima oníric i intens, i les Noces del Cel i la Terra, homes, dones i un minotaure ballaven davant un fons negre.

Però l'espectacle no es va estrenar, modificat, fins a l'agost de 1981 al Teatre della Fenice de Venècia. El seu títol inicial es va canviar pel de *L'Ucello-Luce*, la coreografia era de Roussillo i en la part musical intervingué el compositor italià Bussotti.

Bibliografia:

- Joan Josep Tharrats. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Edicions del Cotal. Barcelona
Malen Gual. *Miró. Escenografia y color*. Dansa-79.
Richard Buckle. *Diaghilev*. Ediciones Siruela. Madrid.

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

QÜESTIONARI INFORMAL

Tota una dona experta en teatre, ja que des que tenia dotze o tretze anys viu vinculada al món teatral, un món des d'on ha après a estimar la música. Considera que la música és un dels esdeveniments més importants de la vida perquè s'ha fet servir per a tot tipus de ritus, manifestacions culturals, de moda, fets socials... L'alegria i la tristesa va acompanyada de música. Tot i que pensa que l'home podria viure sense música, creu que la trobaria en altres llocs, a les campanes, als brolladors, als rellotges...

Anna Lizaran: actriu teatral

per **MERCÈ CAMPS DE GISPERT**

– *Relació amb la música?*

– Hi ha una part relacionada amb el món professional i una part relacionada amb qualsevol persona humana. A mi m'agrada tota la música, des de l'Antonio Machín a Wagner, perquè trobo que tot té el seu moment... Hi ha moments que per estudiar-me un paper em va molt bé i de vegades necessito un silenci absolut. Quan obro l'ull als matins engego la ràdio perquè és el primer que necessito; m'agrada molt la sorpresa, veure què posaran. Professionalment vaig fer *La bella Elena*, que era un musical d'Offenbach; va ser fa molts anys... també vaig fer *Mahagony* del Kurt Weil, i amb Comediants també fèiem servir molta música, sobretot de percussió i molts balls.

– *Fet musical més llunyà en el record?*

– Més llunyà, més llunyà... Els concerts de la Festa Major d'Esparreguera quan era petita. Després del dinar feien un cafè concert. La mateixa orquestra que havia tocat sardanes al migdia, feia un cafè concert a la tarda i al vespre feien una sarsuela. Per a mi això era la cosa més completa de música perquè estava tot concentrat en un dia. A més també vaig cantar en un cor d'Esparreguera.

– *Fet musical més recent en el record?*

– El més recent potser és el *Memory* de l'Àngels Gonyalons; trobo que ella és extraordinària. També vaig anar a veure una sarsuela a Madrid, encara que d'això fa una mica més de temps. Estava molt ben muntada, era *Un manojo de rosas*, i vaig quedar gratament sorpresa.

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

– Podria prescindir de la música "moderna", entre cometes. És una música que m'atabala, no l'enganxo, no m'entra. En canvi no podria prescindir d'aquella música que de seguida em trobo dins, i aquí ja podria dir des de la música clàssica a la moderna. Per exemple Stravinsky, va haver-hi una època que al principi m'atabalava i després el vaig anar descobrint de mica en mica. En canvi *Les quatre estacions* de Vivaldi ja no les suporto. Jo crec que hi ha èpoques, per a les músiques.

– *Beatles o Rolling Stones?*

– Jo em sento més identificada amb els Beatles perquè van més amb la meua època. Hi ha totes unes reminiscències d'edat... Ara sento els Beatles, sobretot cançons de la primera època i em porten cap al record.

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

– Em sembla que tots. A part de Els pets, que no els conec gaire, gairebé tots són amics i així és molt difícil triar. Serrat m'entu-



FOTO: ROS RIBAS

Lizaran recorda els concerts de festa major del seu poble

siasma, la Maria del Mar Bonet té coses increïbles, el Raimon és tot un fenomen de generació, dels Sau sóc molt amiga del Carles Sabater, tot i que no els he seguit tant com desitjaria. Em quedaria amb tots.

– *Bach, Beethoven, Mozart, Puccini, Wagner o...?*

– M'és molt difícil triar en aquests moments... Mozart potser és el més complet, però és clar, tens l'òpera de Puccini que m'agrada molt, i Beethoven té simfonies que m'entusiasmen... Una mica de tots, perquè tot i que Wagner no em diu res, de *Tristan et Isolda* hi ha moments que m'agraden molt; tota l'òpera no, que m'atabala.

– *Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?*

– Aquesta música moderna que a mi m'atabala, dintre de tot suposo que si fan aquesta música és perquè hi ha un sector de gent a qui agrada.

– *Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?*

– En un incendi no crec que tingués temps de triar..., agafa-

ria el primer que trobés i suposo que com serien discs que jo he comprat, doncs m'agradarien. Després segur que sempre em doldria de no haver agafat algun altre... Però no tinc una música en especial que m'agradi, perquè potser una música que avui m'agrada després em deixa d'agradar. Hi va haver una època que m'agradava molt Rossini, perquè el trobava molt alegre, m'estimulava molt, però és clar, llavors n'abuses i després t'empatxes.

- Un instrument?

- El piano. Jo n'havia après de petita, i he començat a fer classes molts cops, però com que no m'hi puc dedicar, després sempre ho deixo. Però admiro molt els meus amics que saben tocar el piano, trobo que és una cosa que jo no la sé fer i admiro. A més, trobo que és un instrument físicament molt bonic.

- Una música per morir?

- Ui!, ja s'apanyaran... No sé, que posin el que vulguin, jo no ho sentiré...

- Una música per estimar?

- Per estimar... crec que depèn del moment, potser un *Bole-ro* és fantàstic... També està molt bé Chopin.

- Un esdeveniment musical viscut?

- La bella Elena.

- Una experiència musical que us agradaria viure?

- Ara mateix no t'ho sé dir...

- Fet sonor no musical que us atreu especialment?

- Les campanes, m'atreuen les campanes del meu poble. També el cant d'una merla, que per cert ara en tinc una a casa i la sento cantar cada dia. Ah! i el soroll d'un brollador, el soroll de l'aigua quan va sortint... Sempre he dit que si tingués diners m'agradaria tenir un camí de tarongers amb un brollador al final...

- Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

- Les sirenes, les botzines..., trobo que la gent es posa molt impertinent quan no hi ha res a fer, em molesta profundament. Després, aquests rellotges moderns que, justament quan estàs actuant, sona l'alarma i com ningú va mai a l'hora, sempre hi ha un minut o dos de diferència, i van sonant per tot arreu. També em molesta molt el soroll del despertador, però m'agrada el tic-tac dels rellotges de paret, jo en tinc un..., hi ha dies que l'haig de parar, hi ha dies que m'ajuda, hi ha dies que m'obsessiona i començo a pensar paraules que lliguen amb el tic-tac..., però hi ha moments que és com si m'acom-

panyés.

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

- Crec que és visceral... Home, hi ha moments que sentimentalment et pot portar al record, però crec que és visceral perquè penso que estem fets de química. La música t'anima, et fa venir ganes de ballar i això respon a una cosa del cos, és visceral.

- Escoltar música..., sol o acompanyat?

- Les dues coses. Hi ha moments en què et deixes anar i vols escoltar música sola. Però hi ha moments que m'agrada comparar la música que m'agrada, corroborar allò que m'agrada ensenyant-li-ho a algú, sentir que he descobert alguna cosa en especial. Si ens hem de posar tots amb el ulls tancats, crec que no val la pena.

Una de les coses més curioses que em va dir és que li agraden uns segons concrets de les músiques, que els agafaria, els guardaria en una capsula per escoltar-los i que la resta la llançaria. Potser és això el que hauríem de fer amb tot, guardar el que realment val la pena i oblidar-nos de la resta que no fa res més que ennuvol·lar una cosa tan maca com és la vida.

catalunya música / revista musical catalana

C/ Sant Fancese de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/límbreta 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".

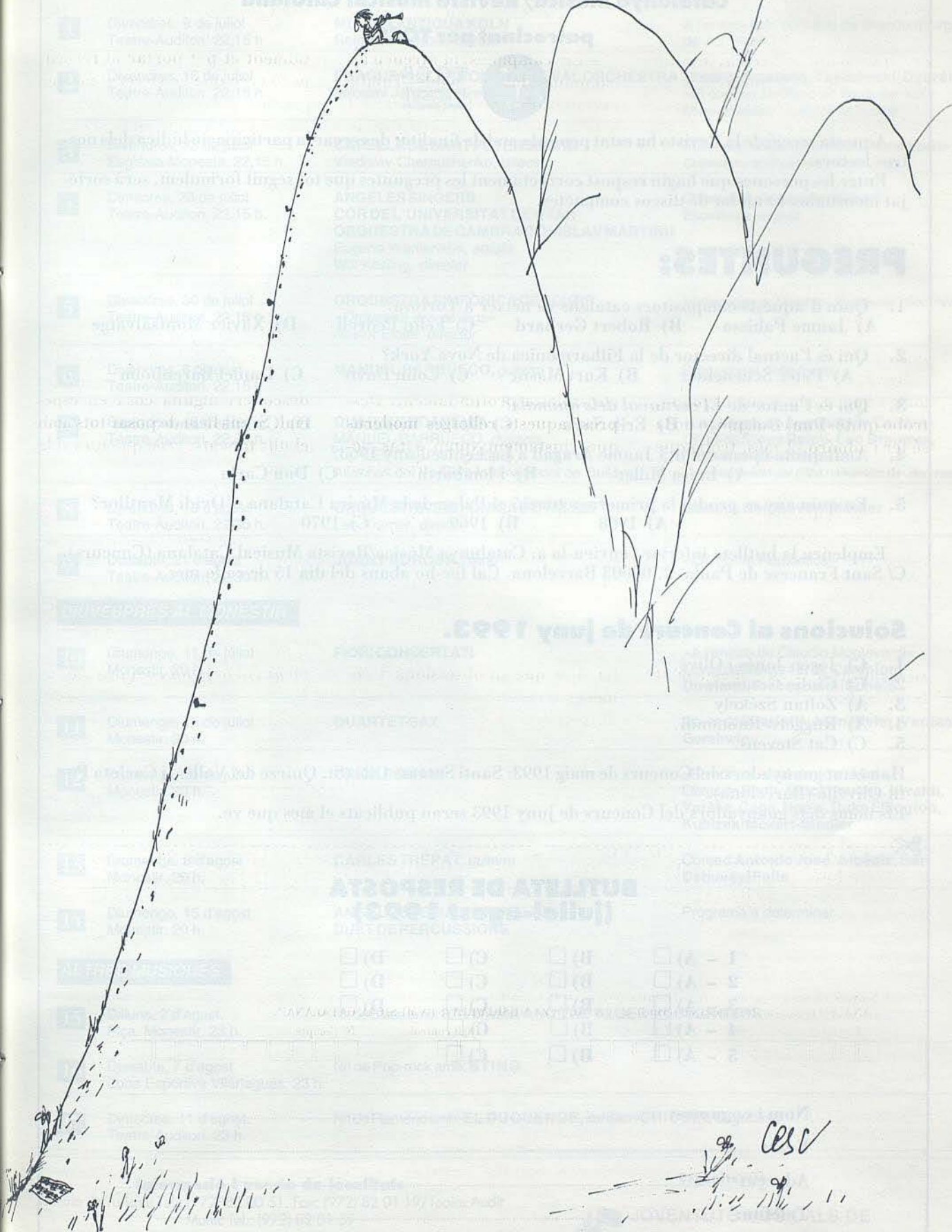
Nº Entitat Nº Agència Digit control Nº Compte

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 3.975 ptes. ☐ taló bancari adjunt.
semestral de 2.225 ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.



catàleg de música
105
106
revista musical catalana

CESC

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:

- Quin d'aquests compositors catalans va néixer a Tortosa?
A) Jaume Pahissa B) Robert Gerhard C) Felip Pedrell D) Xavier Montsalvatge
- Qui és l'actual director de la Filharmònica de Nova York?
A) Peter Scheneider B) Kurt Masur C) Colin Davis D) Daniel Barenboim
- Qui és l'autor de *El carnaval dels animals*?
A) Paul Dukas B) Erik Satie C) Darius Milhaud D) Camille Saint-Saëns
- Amb quina òpera debutà Jaume Aragall a La Fenice l'any 1963?
A) Luisa Miller B) I lombardi C) Don Carlo
- En quin any es produí la primera actuació al Palau de la Música Catalana d'Ovidi Montllor?
A) 1968 B) 1969 C) 1970

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 juny 1993.

- C) Josep Janés i Olivé.
- C) Giulio Cesare.
- A) Zoltan Székely
- A) Ruggero Raimondi.
- C) Cat Stevens.

Han estat guanyadors del Concurs de maig 1993: Santi Serrate Ollé (St. Quirze del Vallès) i Carlota Petit Olivella (Barcelona).

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

BUTLLETA DE RESPOSTA
(juliol-agost 1993)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:

XXXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA PORTA FERRADA

juliol-agost '93
Sant Feliu de Guíxols (Costa Brava)

- | | | | |
|----------|--|--|--|
| 1 | Divendres, 9 de juliol
Teatre-Auditori. 22,15 h | MÚSICA ANTIQUA KOLN
Reinhard Goebel, <i>director</i> | A l'entorn dels concerts de Brandenburg de J.S. Bach |
| 2 | Divendres, 16 de juliol
Teatre-Auditori. 22,15 h. | PRAGUE PHILARMONIC FESTIVAL ORCHESTRA
Miloslav Janicek, <i>director</i> | Obres de Smetana, Txaikovski i Dvorák
«El concert simfònic de finals del XIX»
Commemoració centenari Txaikovski |
| 3 | Divendres, 23 de juliol
Església-Monestir. 22,15 h. | CAPELLA DE SANT PETERSBURG
Vladislav Chernushenko, <i>director</i> | «Tradició i religió en la música coral russa»
Commemoració centenari Txaikovski |
| 4 | Dimecres, 28 de juliol
Teatre-Auditori. 22,15 h. | ANGELES SINGERS
COR DEL UNIVERSITAT DE UTAH
ORQUESTRA DE CAMBRA BOHISLAV MARTINU
Eugene Wantanabe, <i>solista</i>
Will Kesling, <i>director</i> | Obres de Beethoven i Vivaldi
Espiritalment negres |
| 5 | Divendres, 30 de juliol
Teatre-Auditori. 22,15 h. | ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL CURS
«Orquestra des de dins»
Nestor Eidler, <i>director</i> | Homenatges a: Mompou, Txaikovski i Boccherini |
| 6 | Divendres, 6 d'agost
Teatre-Auditori. 22,15 h. | MANUEL BARRUECO , guitarra | Programa a determinar |
| 7 | Divendres, 13 d'agost
Teatre-Auditori. 22,30 h. | QUARTET ACADEMIA
MANUEL BARRUECO, guitarra
CARLES TREPAT, guitarra
Alumnes del Vè Curs Internacional de Guitarra | «La guitarra en la música de Cambra»
Obres de Steve Reich, Leo Brauer, Paganini i Boccherini
Commemoració del 250è naixement de Boccherini |
| 8 | Divendres, 19 d'agost
Teatre-Auditori. 22,30 h. | ORQUESTRA SIMFÒNICA DE TALLIN
Leo Kramer, <i>director</i> | Obres de Beethoven i Mahler |
| 9 | Dissabte, 21 d'agost
Teatre-Auditori. 22,30 h | JOAN PADROSA , piano | «Els últims Romàntics» |
- DIUVESPRES AL MONESTIR**
- | | | | |
|-----------|---|--|--|
| 10 | Diumenge, 11 de juliol
Monestir. 20 h. | FIORICONCERTATI | «A l'entorn de Claudio Monteverdi»
Obres de Monteverdi, Campion, Dowland, Frescobaldi i Schein |
| 11 | Diumenge, 18 de juliol
Monestir. 20 h. | QUARTET SAX | Obres de Scarlatti, Jean Rivier, Ventas i Gershwin |
| 12 | Diumenge, 25 de juliol
Monestir. 20 h. | ORIOL ROMANÍ | «El món musical de Joan Miró»
Obres de Bach, Stockhausen, Vivaldi, Varèse, Cage, Homs, Duke Ellington, Kubizeki Mozart-Stradler |
| 13 | Diumenge, 8 d'agost
Monestir. 20 h. | CARLES TREPAT , guitarra | Obres d'Antonio José, Albéniz, Sor, Debussy i Falla |
| 14 | Diumenge, 15 d'agost
Monestir. 20 h. | ANGEL PEREIRA, TONI MELER
DUET DE PERCUSSIONS | Programa a determinar |
- ALTRES MÚSIQUES**
- | | | |
|-----------|---|--|
| 15 | Dilluns, 2 d'agost.
Plaça. Monestir. 23 h. | Nit de Blues amb: BIG MAMA AND THE BLUES MESSENGERS |
| 16 | Dissabte, 7 d'agost.
Zona Esportiva Vilartagues. 23 h. | Nit de Pop-rock amb: STING |
| 17 | Dimecres, 11 d'agost.
Teatre-Auditori. 23 h. | Nit de Flamenc amb: EL DUQUENDE , cantautor; CHICUELO , guitarra |

Informació i venda de localitats

Oficina de Turisme Tel.: (972) 82 00 51. Fax: (972) 82 01 19/Teatre Audit
Munic Tel.: (972) 82 01 59

Organització



JOVENTUTS MUSICALS DE
SANT FELIU DE GUÍXOLS

Amb el suport de



AJUNTAMENT DE
SANT FELIU DE GUÍXOLS



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació de Girona

**CODINA,
Jordi:
Xavier
Montsalvatge.**

Col·lecció Gent Nostra,
núm. 105.
Editorial Labor

La coneguda col·lecció "Gent Nostra" ens porta un títol, o un volum, no gens inesperat. La circumstància de la recent commemoració del 80 aniversari de Xavier Montsalvatge no deixa de ser això mateix, una circumstància, quasi irrellevant al costat dels molts i substants mèrits del músic per merèixer la consideració d'una biografia acurada.

Una biografia que en aquest cas no és ben bé això, en el sentit convencional de la paraula. En realitat seria més oportú parlar d'un recorregut biogràfic a través de la història i sobre tot, molt per damunt de tot, de l'obra del compositor barceloní. Montsalvatge en aquest llibre se'n fa present de forma bàsica per mitjà de la narració de la peripècia creativa en allò que esdevé un interessant procés de fusió entre vida i obra; una mena de sùmmum ideal de tot creador.

Jordi Codina ha recorregut al sempre agraït —per al lector— gènere de l'entrevista. D'aquesta manera l'autor de l'escrit se situa en un pla una mica a l'ombra gràcies al qual la imatge del protagonista apareix especialment contrastada i visible. Jordi Codina demostra per una part un afecte personal molt acusat pel seu personatge i per l'altra una profunda estima per la seva obra. En aquesta addició de components la resultant només podia ser una visió cordial, relaxada, amical i alhora àmplia, de la figura de Montsalvatge, en allò que esdevé absolutament representatiu de la personalitat del compositor.

Retrat fidel de la perso-

na i del músic i mostració exhaustiva del seu *opus* creatiu esdevenen en última instància components essencials que atorguen a aquest llibre el seu atractiu principal, dins el context de la modèstia de producció que és proverbial de la col·lecció que l'acull.
● J.C.C.

**Josep Cercós.
Testimonis.**

A cura de Carme Calvet,
Agustí Delgado i Jesús Lizano

Aquest és un llibre absolutament atípic. Un d'aquells productes bibliogràfics que s'esmunyen de tota mena d'encasellament convencional.

Hom hi ret homenatge a la figura del compositor barceloní Josep Cercós (1925-1989).

Deixeble que va ser de Ricard Lamote de Grignon, d'Ernest Cervera i Cristòfor Taltavull, va ser membre del Cercle Manuel de Falla, aquella iniciativa que va aplegar pràcticament totes les forces vives de l'avantguardisme musical català de la postguerra civil.

En el llibre que ens ocupa, s'ofereix en un aplec de textos d'amics del compositor i d'ell mateix, en alguns casos poemes dedicats al músic, també dibuixos presidits per l'afecte a la seva persona. Afecte lluny però del to elegíac buit de contingut. La dimensió afectiva no resta objectivitat i això resulta d'agrair perquè ajuda a situar, amb una visió miscel·lània, la complexa i rica personalitat de Josep Cercós, tant en el vessant estrictament humà com en el creatiu. I també en certa mesura un període concret de la nostra història musical. Noms com els dels seus col·legues Josep Maria Mestres i Quadreny, i Josep Soler, de literats com

José Maria Rodríguez Méndez, l'organista Montserrat Torrent, el pianista Antoni Besses, el violoncel·lista Pere Busquets, el crític Jesús García Pérez, la vídua del compositor Carme Calvet, entre d'altres, basteixen un recorregut suggestiu arran d'un nom important de la música catalana dels últims anys i d'una personalitat entranyable i valuosa. ● J.C.



**PAUM-
GARTNER,
Bernhard:
Franz
Schubert**

Alianza Música.

El gènere biografia és prou obert com perquè hom pugui esperar-hi components molt diversos. Des dels de base novel·lesca als purament documentals i freds. Des d'un tractament subjectiu i apassionat, sovint elegíac —a vegades tot el contrari— fins a la successió més impersonal de dades de major o menor interès.

En el cas de la biografia sobre creadors musicals, el protagonisme cabdal que hi juga la seva creació, obre noves expectatives no sempre resoltes de forma satisfactòria.

A vegades hom fa reposar en excés la component humana en l'*opus* musical en una relació de dependència anul·ladora del contingut específicament humà. O a l'inrevés. Poques vegades hom sap trobar aquell punt ideal d'interrelació del qual sorgeix una visió rica i autèntica

del biografat.

Feliçment aquest és el cas de l'obra que ens ocupa. I això gràcies a l'autoritat del seu autor, Bernhard Paumgartner, un dels musicòlegs austríacs més profundament coneguts de la realitat musical del seu país. Expert i conegut reconegut de la vida i obra de Mozart, del qual ha estat un dels més rigorosos biògrafs, demostra en aquesta visió sobre la figura de Franz Schubert, el solatge i la maduresa del seu profund coneixement del món musical vienès. Només així és possible mostrar la peripècia, curta en anys i intensa en esdeveniments, de Schubert. Amb Paumgartner no sols coneixerem l'autor de la *Inacabada*, sinó que el comprendrem íntimament. L'autor d'aquesta biografia fa un treball conseqüent amb els principis més vàlids de la historiografia, cosa que ens permet de veure el personatge en el seu context ambiental, en el substrat cultural —ultra el familiar— en el qual es mou. I no sols en el cultural. Paumgartner segueix minuciosament el món de relacions personals del compositor, aquell entorn tan ric format per poetes i pintors, que mai no van abandonar el músic.

L'autor ens fa viure des de primera fila un món riquíssim gràcies al qual la figura de Schubert se'n dona a conèixer amb una absoluta plenitud i riquesa de matisos.

És una biografia esplèndida, però tanmateix exigent per al lector.

Qui només hi vulgui trobar dades en pot sortir decebut, perquè aquest no és l'objectiu del llibre. Tampoc no en sortirà complagut qui pretengui fer una tòpica lectura ràpida i superficial. Aquesta biografia necessita una autèntica voluntat d'aprofundiment en el tot —persona, obra i context— que és la figura de Franz Schubert. Tanmateix el lector en surt completament gratificat. ● J.C.C.



The study of love

Cançons i motets francesos del segle XIV.
Gothic Voices.
Christopher Page -
HYPERION, CD H 666 19

Aquest disc completa una serie de tres produccions al voltant de l'Ars Nova francesa, essent les precedents: *Els medievals romàntics* i *Lançanier i Valois*. Aquest tercer tracta de l'amor i de com el van entendre i representar els autors de l'època. El compositor sens dubte més interessant del període és Guillaume de Machaut, el qual està representat en nombroses ocasions en aquesta col·lecció. Per entendre bé Machaut cal remuntar al seu gran inspirador Philippe de Vitry, que amb el seu tractat 'Ars Nova', i especialment amb els seus darrers deu capítols, revolucionà la manera de fer la música, en qüestions rítmiques i de notació. Vitry introduí la figura de la 'mínima' en notació mensural i alhora teoritzà sobre l'ambivalència de les propietats perfectes i imperfectes. Vitry va donar a la música medieval un nou impuls que, juntament amb la concepció poètica individualitzada de les obres, convertiren aquest període en un dels més apassionants de la història de la música.

Entre les més de vint obres de l'enregistrament, quasi una quarta part són de Machaut, i realment constitueixen un sever contrast amb els anònims que les envolten. Les seves cançons i sobretot els seus motets, es construeixen quasi arquitectònicament, tot dibuixant les formes gò-

tiques tan conegudes. La composició de les veus és extremament acurada a nivell motívic i, especialment, la col·locació dels texts poètics; el tractament rítmic és sovint sincopat i l'ús de la tècnica isorítmica heretada de Vitry és abundant.

L'audició d'aquest compacte és absolutament recomanable ja que es tracta d'una versió immillorable, que ens deixa sentir la música amb una transparència poc comuna en les interpretacions vocals. El gran assoliment estètic de Gothic Voices, grup que compta amb una llarga carrera, fa pensar que no sempre hem d'entendre l'especialització com un tancament o una manca d'aire fresc; en aquest cas, jo diria que gràcies al seu aprofundiment en la música del període poden oferir unes versions molt acurades i no gens basades en la falsa sofisticació d'una interpretació massa pensada, cosa que malauradament apareix amb gran assiduïtat en aquest tipus de música. ● J.M.Saperas

KRENEK Jonny Spielt Auf.

Òpera completa en 2 CD.
Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig dirigida per Lothar Zagrosek i el Cor de l'Òpera de Leipzig.
Elenc: Kruse, Mare, St. Hill, Kraus i Posselt.
Decca 436.631-2. Sèrie "Entartete Musik".

Amb un encert total sorgeix ara aquesta interessantíssima producció de les partitures de la "Entartete Musik", la música "bandejada" per les autoritats nazis durant els anys trenta, amb la suposició d'un art decadent, gairebé sempre amb connotacions jueves. Aquest és el cas característic de Krenek, en aquell temps emparentat amb la família Mahler. El *Jonny Spielt Auf* era fins ara una

d'aquelles partitures de les quals tothom parlava però que ningú no havia pogut sentir mai, com d'una raresa que en el seu temps es propagà com una taca d'oli i aviat es va silenciar per sempre. Ara esdevé una sorpresa perquè recupera la seva dimensió original autèntica d'obra escènica espectacular, lleugera, gairebé una literal opereta i moltes més afinitats amb Kurt Weill de les que es podia esperar. Música distinta de la del Krenek pertanyent al clan dels serialistes dels dotze sons, perquè hi predomina la ingenuïtat de l'avantguardisme d'entreguerres, amb ell la influència notòria de la música de jazz que penetrà, sovint de manera grotesca, en la creació de la majoria dels compositors de l'època. El dia que s'entreni aquesta *Jonny* al Liceu, l'èxit està assegurat, ja que la partitura és una autèntica troballa, malgrat el seu diabòlic eclecticisme. La caricatura i el seu valor emblemàtic d'una circumstància històrica irrepitible arriben a fer-ne un paradigma potser únic d'uns anys i d'un temps. Versió discogràfica, la present, molt acurada, magnífica de so viu i amb solistes perfectament encaixats. ● J. Casanovas

FELIU GASULL: Tacarigua.

Xavier Mas, Ferran Conangla, Josep Cabré, M. del Mar Bonet, Carmen Téllez i Contemporany Vocal Ensemble (Univ. Indiana).
Edicions Nova Era, C.D. 3002

Tacarigua és un treball que reuneix mitja dotzena d'obres de Gasull dels darrers sis anys.

La primera obra és la que dona títol al compacte, *Tacarigua*, una peça per a quatre guitarres de 1989.

Les guitarres són quatre, però el guitarrista és un de sol. La peça, detallista i volàtil com el globus que il·lustra la portada, és interpretada per Gasull amb el virtuosisme que el caracteritza.

La segona obra és *Sis cançons per a baríton i guitarra*, també del 1989. Els textos estan extrets de l'obra poètica completa de Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*. Josep Cabré és el baríton.

Musical Ferrater no és senzill. Com és sabut, els seus poemes no són rítmics ni rimats, sinó narratius, una mena de poemes-sense-estil (i aquest és precisament el seu estil) difícilment emmotllables a les formes musicals. Gasull ho aconsegueix amb un estil delicat, oscil·lant però precís. Malgrat tot, com sol passar quan es musiquen poemes, la fràgil densitat semàntica i estilística dels poemes s'esmicola i desapareix enmig de les notes. Aleshores sis poemes esdevenen sis cançons.

La tercera obra és una peça breu amb un text d'un poema de Joan Vinyoli, encara més breu, que diu: *Cercàvem or i vam baixar a la mina. I la foscor s'il·luminà de sobte perquè érem dos a contradir la nit*. La composició és molt expressiva i il·lustrativa, encara que potser massa similar a les anteriors.

La quarta obra és una peça per a cor mixt, interpretada en directe per la Contemporany Vocal Ensemble de la Universitat d'Indiana, i composta l'any 1988. El text, *Punta de dia*, és també de Ferrater i l'estil segueix les pautes marcades en les obres precedents, això sí, fent ús de les possibilitats vocals d'un cor mixt.

La cinquena obra és *Fantasia sobre un tema de Manuel de Falla*, amb Gasull a la guitarra i Xavier Mas tocant l'arxillaüt i la bandúrria. Es tracta d'una peça interessant i inspirada que conserva i alhora transforma l'esperit de Falla.

L'última obra és un re-

gal, una cançó interpretada per Maria del Mar Bonet, *Cançó de bressol*, amb l'acompanyament de Gasull a la guitarra.

Aquest és un compacte on es pot disfrutar del virtuosisme guitarrístic de Gasull, reconegut internacionalment, i de la seriositat d'un treball fet amb cura i estima. Notem a faltar, però, gràcia, originalitat i encís. La gràcia que, per exemple, tenen els poemes de Ferrater, tot i no ser poemes graciosos. Gabriel Ferrater, protagonista literari d'aquest compacte, escriu a *Da nubes pueris: Óptimament, tot poema hauria d'ésser clar, sensat, lúcid i apassionat, és a dir en una paraula, divertit*. Óptimament, tota música també... ● David Picó S.

ANTOINE BRUMEL: *Missa et ecce terrae motus*

The Tallis Scholars
Peter Phillips

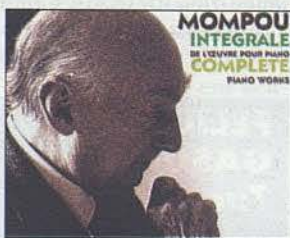
Gimell, CDGIM D26

Impressionant composició a 12 veus del compositor de l'escola franco-flamenca Antoine Brumel (1460-1520). En aquesta missa del "terratrèmol" la utilització d'aquest gran nombre de veus, inusual a l'època, es posa al servei de la creació d'originals efectes musicals. Potser el que més sobta és l'estil compositiu, més basat en el pla vertical que en l'horitzontal, és a dir la preferència d'un estil "cordal" abans que del contrapuntístic, cosa que fa recordar la manera de fer de Tomás Luis de Victoria, aquest, cent anys més tard.

La *Missa* de Brumel fou molt admirada a l'època i alhora contemplada com un experiment quasi impossible de repetir. Això explica la seva gran difusió i que l'única còpia que ha sobreviscut hagi estat trobada a Múnic, còpia especialment

interessant ja que fou supervisada personalment per Orlando de Lassus, el qual cantà de tenor segon. Tot això passava als voltants del 1570 a la cort bàvara. La disposició de veus a la missa és de 3 sopranos, 1 contralt, 5 tenors i 3 baixos, i el que sobta veritablement és l'ampla tessitura d'algunes veus. Com a exemple, caldrà dir que la veu del contratenor segon té un registre de dues octaves i un to, i que rarament trobaríem al Renaixement una gosadia semblant.

La interpretació de Tallis Scholars ofereix una claredat màxima a nivell tímbric, cosa que permet alhora disfrutar de la impressionant seqüenciació harmònica de la *Missa*. Les veus decoren els grans pilars sonors amb una veritable destresa dinàmica i rítmica. No és el moment de descobrir les virtuts de Peter Phillips i el seu grup, ja que són veritablement conegudes pels coneixedors d'aquest tipus de música, però el que crec que aporten de nou en aquest enregistrament és, si cap, un més gran acoblament i fusió, tot remarcant els desitjos de Brumel. ● J.M.S.



MOMPOU: *Integrale de l'oeuvre pour piano.*

Josep Colom, piano. -
Mandala.
Difusión Harmonia
Mundi. - MAN 4309/12
4CD

Sorprenent aquest Mompou de Josep Colom, perquè es tracta evidentment de la primera gravació completa

del compositor amb un nivell d'interpretació altíssim. Però no només es tracta d'una simple anècdota, sinó d'una revelació personal de Colom i del seu instant de màxima puixança professional. Es tracta ja del pianista que ha assolit la dimensió màgica de la classe i la patent de la personalitat creativa. És per això que podem parlar del primer Mompou "integral" que podem escoltar amb segell personal distint d'aquell original, del mateix compositor, que tantes vegades havíem escoltat i tan bé coneixem tots. És el destí aviat inajornable de la música de tots els temps que fa que les partitures vagin prenent el seu vol propi i assoleixin aquella dimensió multiforme en successives lectures personals. I resulta fins i tot especulativament interessant de constatar ara com Colom fa el "seu" Mompou, amb lectura actual d'unes obres que foren, en part, escrites ja durant els anys vint, al costat de les que corresponen a la creació del compositor propera ja als nostres dies més recents. Mompou era, efectivament, un pianista excel·lent, però Colom proporciona ara al compositor el segell inconfusible del virtuos amb idees pròpies respecte de l'instrument. Hi ha, per tant, en moltes de les obres d'aquest recull total (quatre compactes ben curalls), sorpreses en els paràmetres pianístics. *Cançons i danses* que sovint prenen una articulació rítmica distinta de la que podíem tenir com a convencional. Hi ha, per exemple, moltes sorpreses també en el camp del color harmònic i del color pianístic pròpiament dit, amb predomini d'aquest darrer. Això es palesa encara més en el quart disc, el que inclou tota la *Música Callada*, la més progressiva del compositor, la més transcendent, i ensem la més perillosa de caure en una audició difícil, ara irisada i amb nova dimensió. ● J. C.

CAIMARI: *Tendències 12 i 13. Cinc petites peces per a piano. Pressentiments, Soliloqui per a veu i piano. Peces diverses per a piano i Tres abstraccions poètiques, e.a.*

Disc compacte U.M./Unió Músics.
Consell Insular de Mallorca i Fundació Àrea
Creació Acústica Son Bieli-Búger.

Antoni Caimari és un pianista i compositor balear que recentment ha editat aquest disc, a la manera d'antologia de les creacions instrumentals pròpies a partir de 1978. Es tracta d'un creador prolífic, ja que des de 1960 porta escrites més de dues-centes obres. Per bé que és conegut en els camps de la música electroacústica i d'experiències amb el piano preparat, aquest disc fa referència més aviat a una sèrie de peces eminentment pianístiques. Es tracta d'una antologia de tot un període creador que sembla bastit bàsicament de gravacions directes de caire molt intimista i fruit d'una relació directa entre les mans i l'instrument a partir d'uns esquemes mentals exigents. Per bé que mostra una personalitat inconfusible, basada en la interiorització punyent, no deixa de mostrar —a fi de comptes ens mostra setanta minuts de música original— una clara evolució, sobretot cap a les darreres obres a partir probablement de 1983-84. S'hi afegeix la veu en algunes grotesques intervencions episòdiques i en general tot va prenent un cos de caire molt més subtil, substancial i de voluntat d'abstracció. ● J. C.

FESTIVALS DE MÚSICA DE CATALUNYA

PRIMAVERA • ESTIU • TARDOR

CICLE ELS ORGUES DE CATALUNYA

6 juliol-31 agost/(93) 412 56 40

ALELLA • IX Concerts d'Alella

2 maig-10 setembre/(93) 555 23 39

ALTAFULLA • VI Festival de Veus

14-21 agost/(977) 65 00 08

L'ARANYÓ, L'ESPLUGA CALBA...

• Música als Castells

3 juliol-28 agost/(973) 53 13 00

ARENYS DE MAR • Cicle de Concerts

25 abril-19 desembre/(93) 792 05 66

BARCELONA • Festival Música GREC'93

9-24 juliol/(93) 318 25 25

• Música a la Universitat

20 maig-1 juliol/(93) 318 42 66

• Música a la Fundació Tàpies

12 maig-2 juny/(93) 201 40 95

BEGUR • XV Cicle de Concerts d'Estiu

23 juliol-20 agost/(972) 62 21 21

LES BORGES BLANQUES

• Primavera Polifònica a les Garrigues

3 maig-6 juny/(973) 14 26 58

EL BRUC • XIV Festival de Música

4-25 setembre/(93) 771 00 06

CADAQUÉS • XXII Festival de Música

6-22 agost/(972) 25 83 15

CALONGE • XXVI Festival de Música

25 juliol-21 agost/(972) 65 00 75

CAMBRILS • XIX Festival de Música

1-9 maig/(977) 36 55 12

CAMPRODON • VIII Festival Isaac Albéniz

8-22 agost/(972) 74 00 05

CANTONIGRÒS • XI Festival de Música

15-18 juliol/(93) 201 77 11

CASTELL PLATJA D'ARO • erenates d'Estiu

30 juny-7 setembre/(972) 81 72 84

CERVERA • Concerts de Primavera

4 abril-13 juny/(973) 53 11 02

• Festival de Música

1-12 agost/(973) 53 11 02

COLLBATÓ • III Concerts a les Coves del Salnitre

26 juny-24 juliol/(93) 777 01 00

• Concerts d'Estiu a l'Orgue de Collbató

5 juny-25 setembre/(93) 777 07 39

CUNIT • VI Cicle de Concerts d'Estiu

24 juliol-14 agost/(977) 67 40 80

L'ESPLUGA DE FRANCOLÍ

• X Cicle de Concerts d'Estiu

6-20 agost/(977) 87 00 74

GELIDA • XIII Festival de Música al Castell

7 juliol-12 setembre/(93) 779 00 58

GERRI DE LA SAL

• IX Festival de Música

7-28 agost/(973) 66 20 40

GIRONA • XIV Festival de Música

26 maig-9 juliol/(972) 21 76 17

GRANOLLERS • XIV Festival de Música

25 octubre-12 desembre/(93) 870 65 08

GUARDIOLA DE BERGUEDA

• XXIX Nits Musicals

30 juliol-13 agost/(93) 882 70 31

IGUALADA • XIV Serenates d'Estiu

18 juny-16 juliol/(93) 803 25 10

LLANÇÀ • IX Cicle de Música

16 juliol-11 agost/(972) 38 08 55

LLEIDA • Festival Ricard Vinyes

25 abril-19 desembre/(973) 24 21 36

LLÍVIA • XII Festival de Música

7 agost-19 desembre/(972) 89 63 13

MANRESA • XIV Festival Miquel Blanch

24 abril-7 novembre/(93) 872 74 77

MATADEPERA • XIII Festival de Música

1-29 juliol/(93) 730 01 32

MATARÓ • Primavera Musical

23 abril-28 maig/(93) 790 40 45

MOIÀ • XI Festival Francesc Viñas

17 juliol-6 agost/(93) 830 00 00

MOLLERUSSA • Música Clàssica a Mollerussa

18 abril-19 desembre/(973) 60 24 32

PALAFRUGELL • Concerts d'Estiu

26 juny-2 setembre/(972) 30 21 09

PALAMÓS • XVII Festival de Música

24 juliol-1 agost/(972) 31 43 50

PALS • Festival de Música

1-28 agost/(972) 63 61 61

EL PAIOL • XVII Festival de Música

17 setembre-2 octubre/(93) 668 56 61

PERALADA • VII Festival de Música

24 juliol-23 agost/(93) 280 58 68

EL PONT DE SUERT • Solistes a l'Alta Ribagorça

1-28 agost/(973) 69 03 53

PREMIÀ DE DALT

• XVI Festival de Música del Maresme

26 juny-1 agost/(93) 752 31 86

PUIG-REIG CASTELLBELL I EL VILAR

• XIV Festival de Cant Coral

8-12 setembre/(93) 838 00 59

RIPOLL • XIV Festival de Música

10 juliol-4 setembre/(972) 70 07 82

ROSES • Serenates

24 juliol-19 desembre/(972) 25 61 44

SABADELL • Música a l'Estiu 1993

1-28 juliol/(93) 726 74 27

SANT ANDREU DE LLAVANERES

• IX Cicle de Concerts Música Aestiva

29 juliol-19 agost/(93) 792 61 44

SANT CUGAT DEL VALLÈS

• VII Festival de Música

28 setembre-8 octubre/(93) 674 09 50

• V Festival de Joves Intèrprets

29 setembre-7 octubre/(93) 674 09 50

SANT FELIU DE GUÍXOLS

• XXXI Festival de la Porta Ferrada

9 juliol-21 agost/(972) 32 03 80

• Divendres al Monestir

11 juliol-15 agost/(972) 32 03 80

SANT HILARI SACALM

• XVI Festival de Música

23 juliol-13 agost/(972) 86 81 48

SANT POL DE MAR • III Cicle de Concerts d'Estiu

3 juliol-14 agost/(93) 760 13 23

SANT QUINTÍ DE MEDIONA

• X Concerts a la Fresca

31 juliol-14 agost/(93) 899 80 28

SANTES CREUS

• XIX Cicle de Concerts de Música Clàssica

17 juliol-7 agost/(977) 63 83 28

• VI Festival Bach

12-14 agost/(977) 63 83 28

• XV Cicle de Concerts de Música Sacra

20 agost-11 setembre

SEGUR DE CALAFELL

• XVIII Festival del Baix Penedès

1-27 agost/(977) 67 40 30

LA SELVA DEL CAMP

• IV Festival de Música de Cambra

27 juny-17 juliol/(977) 84 40 07

LA SEUD'URGELL

• XVIII Festival Joan Brudieu

14 juliol-22 agost/(973) 35 00 10

SITGES • XVII Cicle de Concerts d'Estiu

25 juliol-15 agost/(93) 894 88 03

SOLSONA • XII Cicle de Concerts d'Estiu

31 juliol-3 setembre/(973) 48 00 50

TARRAGONA • XIII Festival de Música

• XIX Desena de Música

28 octubre-6 novembre/(977) 23 80 12

TORROELLA DE MONTGRÍ

• XIII Festival de Música

10 juliol-29 agost/(972) 76 10 98

• II Cicle de Joves Intèrprets

23 juliol-28 agost/(972) 76 10 98

TORTOSA • XIII Festival Felip Pedrell

20-29 octubre/(977) 44 00 00

EL VENDRELL • Concerts de Primavera

10 abril-14 maig/(977) 68 01 17

• XIII Festival Pau Casals

23 juliol-28 agost/(977) 68 01 17

VIC • IX Festival de Música

11-22 juliol/(93) 886 21 00

VILABERTRAN

• XIII Festival de Música de l'Empordà Schubertiada

25 agost-25 setembre/(972) 50 31 55

VILANOVA I LA GELTRÚ

• Festival Eduard Toldrà

28 setembre-3 octubre/(93) 893 00 00

VILA-SECA • XI Festival de Primavera

1-29 maig/(977) 39 23 68



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

