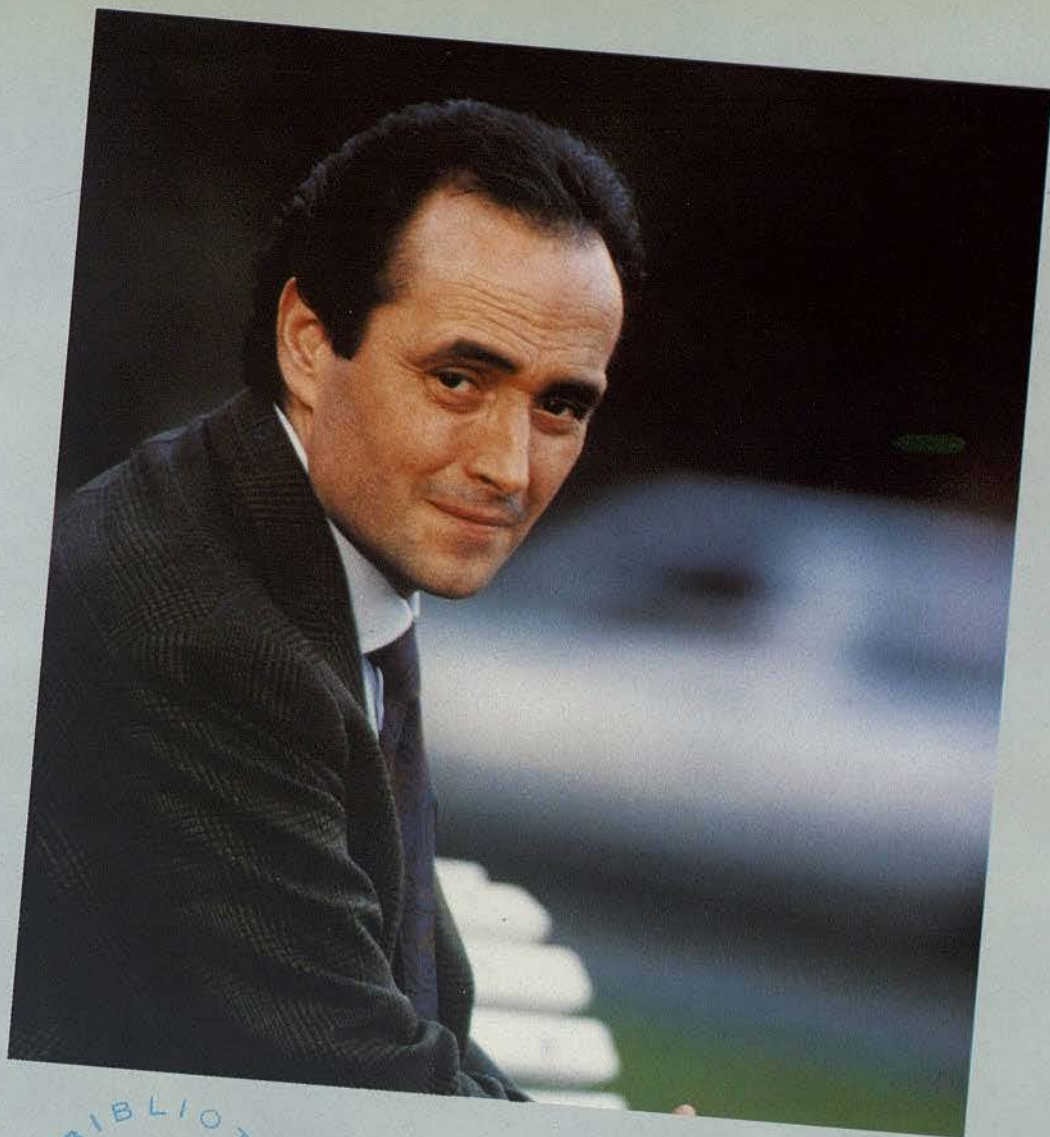


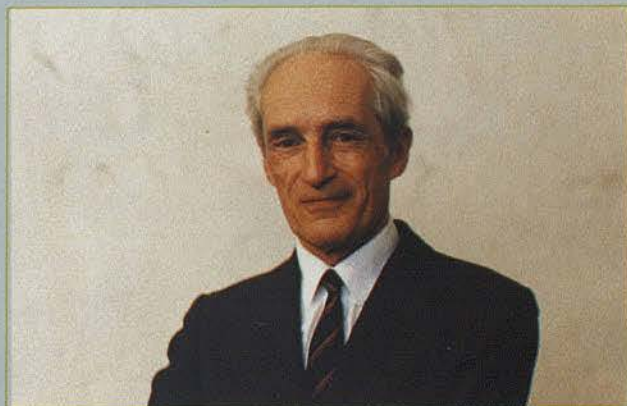


CARRERAS

*Al·licient màxim de la
temporada del Liceu*

GUSTAV LEONHARDT

*Més enllà
del bé i del mal*



A PUNT ELS GRANS CICLES DE CONCERTS

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1993-94

OCTUBRE

Diss. 23 Diu. 24
Sir Edward Downes
Nadine Denize, *mezzo-soprano*
Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)

Borodin: Príncep Igor
*Obertura
*Ària de Kóntchakovna
Dances Polovtsianes
Prokofiev: Alexander Nevsky, op. 78

Diss. 30 Diu. 31
Josep Pons
Virginia Parramon, *soprano*
Ravel: Alborada del Gracioso
Ferrer: Folxanes (Centenari J.V. Foix)
Schubert: Simfonia núm. 9

NOVEMBRE

Diss. 5 Diu. 6 Diu. 7
Isaac Karabtshevsky
Roman Revultas, *violí*
Llanas: De materia
Khatxaturian: Concert per a violí i orq.
Mahler: Simfonia núm. 1

Diss. 12 Diu. 13 Diu. 14
Aldo Ceccato
Joaquín Achúcarro, *piano*
Petrassi: "Invenzione Concertata"
(Concerto núm. 6)
Rachmaninov: Rapsòdia sobre un tema
de Paganini, op. 43
Beethoven: Simfonia núm. 7

Diss. 19 Diu. 20 Diu. 21
Sergiu Comissiona
Sergej Stadler, *violí*
Glazunov: *Bacanal
Prokofiev: Concert per a violí i orq. núm. 2
Berlioz: Simfonia Fantàstica

Diss. 26 Diu. 27 Diu. 28
Theodor Guschlbauer
Agustín Dumay, *violí*
Haydn: *Simfonia núm. 92, "Oxford"
Saint-Saëns: Concert per a violí i orq. núm. 3
Debussy: Danses sacrées et profanes
Debussy: La Mer

DESEMBRE

Diss. 3 Diu. 4 Diu. 5
Franz-Paul Decker
Albert Guinovart, *piano*
Korngold: *Schauspiel-Ouverture, op. 4
Gershwin: Concert per a piano i
orquestra, en fa
Berg: *Tres peces per a orquestra, op. 6
Korngold: *The Sea Hawk, Suite

Diss. 10 Diu. 11 Diu. 12
Franz-Paul Decker
Horacio Gutiérrez, *piano*
Homs: Biofonia
Prokofiev: Concert per a piano i
orquestra núm. 2, op. 16
Shostakóvitx: *Simfonia núm. 15,
op. 141

Diss. 17 Diu. 18 Diu. 19
Kurt Sanderling
Michael Sanderling, *violoncel*
Dvorák: Concert per a violoncel i
orquestra, op. 104
Txaikovski: Simfonia núm. 4, op. 36

GENER

Diss. 8 Diu. 9
Enrique García Asensio
Brigitte Engerer, *piano*
Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)
Fauré: *Masques et Bergamasques,
op. 112
Saint-Saëns: Concert per a piano i
orquestra núm. 2, op. 22
Mestres Quadreny: *Cant a Maria
Aurèlia
Prokofiev: Romeu i Julieta, Suite

Diss. 14 Diu. 15 Diu. 16
Enrique García Asensio
Ramon Coll, *piano*
Beethoven: *Música per a un ballet
cavalleresc
Beethoven: Concert per a piano i
orquestra núm. 1, op. 15
Rodríguez-Picó: *Simfonia núm. 1
Ginastera: Estancia, Ballet, op. 8b

Div. 21 Diss. 22 Diu. 23

Franz-Paul Decker
Disa English, *oboè*
Silvia Coricelli, *fagot*
Larry Passin, *clarinet*
David Thompson, *trompa*
Schoenberg: *La nit transfigurada, op. 4
Mozart: Simfonia concertant, K 297b
Strauss: *Intermezzo, op. 72; Quatre
Interludis Simfònics

Div. 28 Diss. 29 Diu. 30
Edmon Colomer
Cecile Ousset, *piano*
Pelegri: *Diàlogos
Ravel: Concert en sol major
Dvorák: Simfonia núm. 9, op. 97,
"Nou Món"

FEBRER

Div. 4 Diss. 5 Diu. 6
Serge Baudo
Antonio Meneses, *violoncel*
Messiaen: *Les offrandes oubliées
Dutilleul: *Tout un Monde Lointain, per
a violoncel i orquestra
Schumann: Simfonia núm. 3, op. 97,
"Renana"

Div. 11 Diss. 12 Diu. 13
Serge Baudo
Schubert: Simfonia núm. 4, "Tràgica"
Balada: *Simfonia núm. 4
Brahms: Simfonia núm. 4, op. 98

Div. 18 Diss. 19 Diu. 20
Franz-Paul Decker
Bruckner: *Simfonia núm. 8

Diss. 26 Diu. 27
Vladimir Valek
Orquestra Simfònica de la Ràdio de
Praga
Sibelius: Karelia, Suite, op. 11
Smetana: La meua Pàtria, tres poemes
simfònics (Vysehrad, Vltava, Sárka)
Martín: Simfonia núm. 1

MARÇ

Diss. 26 Diu. 27
Manuel Galduf
Orquestra de València
Solista a determinar
Ravel: Shéhérazade
Shostakóvitx: Simfonia núm. 7, "Leningrad"

ABRIL

Div. 8 Diss. 9 Diu. 10
Enrique Batiz
Larry Passin, *clarinet*
R. Halfiter: *Tripartita, op. 25
Nielsen: *Concert per a clarinet i orq., op. 57
Rimsky-Korsakov: Shéhérazade, op. 35

Div. 15 Diss. 16 Diu. 17
Karl Osterreicher
Armands Abols, *piano*
(Premi Maria Canals 1992)
Mozart: *Simfonia núm. 31, K. 297, "París"
Concert per a piano, a determinar
Beethoven: Simfonia núm. 3, op. 55

Div. 22 Diss. 23 Diu. 24
Lawrence Foster
Mark Kaplan, *violí*
Cerdà: *Simfonietta núm. 2
Barber: *Concert per a violí i orq., op. 14
Beethoven: Simfonia núm. 5

MAIG

Diss. 30 d'ABRIL Diu. 1
Gary Bertini
Mozart: Simfonia núm. 40, K. 550
Mahler: Simfonia núm. 5

Div. 6 Diss. 7 Diu. 8
Edmon Colomer
Misha Dichter, *piano*
Brahms: Concert per a piano i orq. núm. 2
Brahms: Simfonia núm. 2, op. 73

Div. 13 Diss. 14 Diu. 15
Salvador Mas
Solistes a determinar
Actors a determinar
Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)
Mendelssohn: *Somni d'una nit d'estiu

* Primera audició per l'Orquestra ** Estrena



3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 107, SETEMBRE 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:
PERE ARTÍS, **JOAN BALARI** i **ZANOTTI**,
MANUEL BALASCH, **FRANCISCO
BUENO**, **PATXI DEL CAMPO**, **MERCÈ
CAMPS DE GISPERT**, **JAUME
CARBONELL** i **GUBERNA**, **JOSEP
CASANOVAS**, **JAUME COMELLAS**, **M.
LLUÏSA CORTADA**, **CARLES LOBO**,
TERESA MARTÍNEZ, **LLUÍS MILLET**,
AGUSTÍ MONTELLÀ, **MONTSE G.
OTZET**, **VICTÒRIA PALMA**, **JOSEP M.
SAPERAS**, **CONXA TRALLERO** i **LLUÍS
TRULLÉN**.

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

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA

MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

- 5 Deu anys de Catalunya Ràdio
- 6 Edgar Willems. L'alternativa als mètodes acadèmics
per **Carles Lobo**
- 9 El Cinquantenari de l'Orquestra de València
per **Francisco Bueno**
- 11 Nous aires a l'Associació Catalana de Compositors
per **RRMC**
- 14 Mikrokosmos: Postal d'estiu
per **Pere Artís**
- 18 Del seu affm. : Sra. Montserrat Torrent
per **Jaume Comellas**
- 20 42è Festival de Granada. Celibidache conquerí
l'Alhambra
per **Lluís Millet** i **Pere Artís**
- 23 Musicoteràpia, una nova dimensió del fet musical
- 24 La funció terapèutica de la música
per **Conxa Trallero**
- 28 El mite d'Orfeu i la seva significació
per **Manuel Balasch**
- 30 Musicoteràpia: procés creatiu, procés terapèutic
per **Patxi del Campo**
- 34 Educar com escoltar
per **Patxi del Campo**
- 35 La refinada discreció de Gustav Leonhardt
per **M. Lluïsa Cortada**
- 38 Liceu, compàs d'espera en alça
per **RRMC**
- 41 OCB, una programació de gran atractiu
per **RRMC**
- 43 Palau 100 porta el Concentus Musicus
per **RRMC**
- 44 Ibercamera celebra el desè cicle amb grans noms
per **RRMC**
- 45 Catalunya Música proposa. Edward Elgar
per **Victòria Palma**
- 46 Dansa al Gran Teatre del Liceu
per **Montse G. Otzet**
- 48 Qüestionari informal. Antoni Bassas
per **Mercè Camps de Gispert**
- 50 Hiroshima. Un català, rector de l'Elisabeth
University of Music.
per **Joan Balari** i **Zanotti**
- 51 per **Cesc**

VI Mostra Catalana de Música Contemporània

I Temporada de Concerts de
l'Associació Catalana de Compositors
1993-94

Programació

1	Divendres, 8 octubre 1993 21 h.	<i>Palau de la Música Catalana</i> Orquestra Ciutat de Barcelona Ernest Martínez Izquierdo , director	R. Porter, A. Llanas, X. Benguerel i L. Berio
2	Divendres, 15 octubre 21 h.	<i>Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"</i> Duo Gascón-Coll , flauta i guitarra	C. Guinovart, H. Wessman, E. Varèse, J. Villa-Rojo, A. Grèbol, Cl. Prieto, J. Rodríguez-Picó i J. Ibert
3	Dilluns, 25 octubre 22 h.	<i>Teatre Malic</i> Violeta , òpera de J. M. García Morante amb llibret de J. M. Carandell (estrena) (col·laboració amb el I Festival Internacional d'Òpera de Butxaca)	
4	Dimecres, 27 octubre 21 h.	<i>Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"</i> Grup Manón (violí, violoncel, clarinet i piano)	R. Ribas, J. Rossinyol, J. Guinjoan, A. Zemlinski i B. Bartók
5	Dijous, 4 novembre 21 h.	<i>Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"</i> Orquestra de Cambra de l'Empordà Juan José Olives , director	J. Nuix, J. Soler, A. García Abril, A. Sardà i F. Taverna Bech
6	Dissabte, 6 novembre 21 h.	<i>Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"</i> Trio Mompou de Madrid (violí, violoncel i piano)	B. Casablanças, D. Israel Martínez, X. Montsalvatge i F. Mompou
7	Dimarts, 9 novembre 21 h.	<i>Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"</i> Ramon Porter , piano	A. Civilotti, A. Bofill, J. LL. Guzmán, T. Takemitsu i O. Messiaen
8	Dijous, 11 novembre 21 h.	<i>Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"</i> Música XXI (flauta, clarinet, piano, violí, violoncel i cinta) M. Gaspà , director	S. Fidemraizer, D. Padrós, P. Casas i altres obres a determinar
9	Divendres, 12 novembre 21 h.	<i>Institut Francès</i> Groupe de Musique Experimentale de Bourges	Obres electroacústiques d'autors catalans i francesos
10	Dissabte, 13 novembre 21 h.	<i>Institut Francès</i> Groupe de Musique Experimentale de Bourges	Obres electroacústiques d'autors catalans i francesos
11	(data provisional) Divendres, 26 novembre 21 h.	(Local a determinar) Orquestra Simfònica del Vallès J. LL. Moraleda , director	Ll. Balsach, J. Cervelló, J. M. Quadreny i J. Homs

Amb el suport de

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

 Ajuntament de Barcelona
Institut Municipal de Música

 INSTITUT FRANÇAIS DE BARCELONE
 ORQUESTRA DE PIANOS
VICTOR JORQUERA



Quan el juny de l'any 1983 Catalunya Ràdio va començar les seves emissions, tret de Ràdio 4 i d'algunes ràdios locals, el dial l'ocupaven emissores que feien els programes exclusivament en llengua castellana. El repte de Catalunya Ràdio era concebre una programació de qualitat –pensada i feta en català– i situar-la en les preferències dels oients de Catalunya.

En aquest sentit el propòsit de Catalunya Ràdio ha estat del tot assolit. Ja fa cinc anys que l'emissora és líder d'audiència i això demostra la simbiosi que hi ha entre la seva proposta i les preferències de l'audiència. La ràdio nacional de Catalunya ha conjuminat el servei públic amb la competitivitat, per oferir un producte radiofònic atractiu i que tingui la capacitat d'imposar-se en un panorama ple d'emissores consolidades de fa molts anys.

Catalunya Ràdio ha utilitzat una infraestructura tècnica sòlida i avançada. Es l'única emissora europea que té una xarxa digital pròpia per distribuir el senyal i aquest fet ha estat decisiu per afermar els seus 4 canals (Catalunya Ràdio, RAC 105, Catalunya Música i Catalunya Informació). Així l'emissora especialitzada en música clàssica i contemporània Catalunya Música, ofereix un so de gran fidelitat, premissa indispensable per una ràdio d'aquestes característiques.

La formació d'un equip de treball a partir de professionals molt joves ha estat una altra tasca fonamental. Des de Miquel Calzada (Mikimoto), que va ser la primera veu de l'emissora, passant pel programa de Josep Cuní –el més escoltat de Catalunya– fins a les celebrades transmissions d'en Joaquim Maria Puyal, són una mostra de la dedicació de totes les persones que han fet possible la realitat de Catalunya Ràdio.

Ens trobem, doncs, davant d'un fenomen insòlit en la radiodifusió pública europea. Tot i que els diferents estats han consolidat els seus models de ràdio, és la primera vegada que la ràdio pública d'una nació sense estat assoleix la tecnologia, la capacitat professional i els índexs d'audiència de Catalunya Ràdio. Els canvis que la societat experimenta en la seva evolució obliguen qualsevol mitjà públic de comunicació a fer un esforç constant per respondre a les noves demandes que li fa la col·lectivitat que serveix. Superar positivament aquesta prova és el repte que té Catalunya Ràdio els pròxims 10 anys. Sort i felicitats!!!

Deu anys de Catalunya Ràdio

catalunya música
107
revista musical catalana

EDGAR WILLEMS I LA SEVA APORTACIÓ A L'EDUCACIÓ MUSICAL DEL SEGLE XX

L'alternativa als mètodes acadèmics

per CARLES LOBO

Aquesta citació obre la introducció de Beatrixe Westphal (Mme. de Chapuis), secretària de l'Associació Internacional d'Educació Musical Willems, al llibre *Sur les pas d'Edgar Willems*, escrit per ella mateixa i per Jacques Chapuis, fundador l'any 1968 de l'Associació, successor de Willems i president a França de l'Associació de Professors de Piano (EPTA).

La citació ja ens prepara suficientment per introduir-nos al Mètode d'Educació Musical Edgar Willems, i aquest article el presenta ara que s'escau el 25è aniversari de l'Associació Internacional Willems.

Del 10 al 16 del juliol passat, a Lió, tingué lloc la 25a. edició del Congrés d'Educació Musical i Instrumental organitzat des dels principis pel mateix Jacques Chapuis, arran precisament del seu compromís i amistat amb Edgar Willems. Per altra banda, aquest mes de setembre a Barcelona tindrà lloc un petit acte commemoratiu amb la presència del professor Chapuis. Serà el dissabte 4 a l'Institut Llongueres, seu de la representació catalana de l'AIEM Willems. L'organitza Núria Trias, representant a Catalunya, i el Grup d'Aprofundiment i Divulgació del Mètode. A les 6 de la tarda d'aquest dia el professor Chapuis parlarà als assistents a l'acte de la figura i l'obra d'Edgar Willems. Aquest article, doncs, va destinat a tots aquells lectors amb curiositat que no coneixen aquesta proposi-

ta alternativa als sistemes acadèmics d'aprenentatge musical.

Mètode d'Educació Musical Willems

Per a mi el descobriment del mètode ha estat una experiència impressionant, ja que les seves bases filosòfiques són completament diferents de les que m'ofereixen els sistemes pedagògics musicals acadèmics i oficials, o alternatius, amb els quals m'he educat en aquest art.

Potser l'aspecte que més m'ha interessat ha estat descobrir com Edgar Willems parteix de la psicologia de l'ésser humà. És a dir: si establim que *tota acció musical és un fet humà, cal partir de la mateixa música al moment d'aprendre-la i no plantejar-la com una teoria extramusical, filosòfica o religiosa*.

Willems estableix, doncs, unes bases filosòfiques de l'educació musical i humana, que serien:

1. *La unió entre la música, l'ésser humà i el cosmos.*
2. *Els ordenaments naturals i jeràrquics.*
3. *Un treball basat en la naturalesa íntima dels elements constitutius de la música (essencialisme) i no solament en els seus aspectes exteriors (existencialisme o formalisme).*
4. *Un ordre de desenvolupament semblant al de l'adquisició de la llengua materna.*

“És del tot impossible fer-se una idea clara de la música sense fer-se una idea clara de l'Home”.
(Ernest Ansermet a “Les Fondaments de la Musique dans la Conscience humaine”)

S'inspira en el mètode global pel que fa a la vivència existencial i el deductiu i analític al moment de la presa de consciència.

Aquest aspecte és molt important, ja que és el mateix nen qui després d'experimentar a tots els nivells i partint de la seva pròpia capacitat creativa arriba per mitjà d'elements absolutament naturals i vius a l'abstracció del concret passant sense gaires dificultats de l'inconscient i instintiu al conscient, i d'aquí a l'automatització (de la tècnica, per exemple). És sens dubte un camí absolutament vàlid per arribar a assolir d'una manera natural la tècnica musical com a eina necessària per a la realització íntima i autèntica del nostre art (Edgar Willems ens recorda que el *cant interior i la respiració ocupen un lloc molt important en la pràctica instrumental, ja que cal tocar mitjançant els dits i no amb els dits, com malauradament encara es preconitza massa*). No són unes regles de joc establertes, el que l'alumne ha d'aprendre (les entengui o no) i que per tant ha d'interioritzar gràcies a la reiteració i memorització automàtiques i artificials induïdes des dels models exteriors (dels professors).

Edgar Willems estableix la relació dels diferents aspectes de la música amb el cosmos i l'ésser humà en acceptar (fruit de l'experiència personal i empírica)



Edgar Willems amb els seus joves alumnes

que el ritme és de naturalesa fisiològica, la melodia de naturalesa afectiva i l'harmonia de naturalesa mental. I per tant, en funció del rendiment de l'alumne en aquests camps, el mestre podrà establir un pla de creixement musical i humà del nen absolutament individualitzat i global.

A parer meu, un altre aspecte de la proposta Willems que crida l'atenció, en comparar-la amb altres sistemes, és l'exclusió dels procediments extramusicals a l'hora d'iniciar-se en la música. D'aquesta manera cal un vocabulari de termes estrictament musicals. Per exemple la utilització dels noms de les notes (do, re, mi,...) en comptes de 1, 2, 3... o groc, vermell, verd..., i parlar als infants, de *tempo*, *subdivisió*, *compàs de 2*, de 3 o de 4, *graus d'una escala* o *crescendo* i *accelerando*. Sense oblidar per això la relació que hi ha entre la música i les altres disciplines artístiques o científiques: relacions establertes de la manera més natural possible.

Per acabar aquesta presentació direm que Edgar Willems estableix tres nivells d'iniciació i un quart nivell (de quatre anys) de solfeig elemental pròpiament dit, al final dels quals s'aconsegueix el que ell diu l'*alfabetització musical* de qualsevol perso-

na, dotada o no, infant o adult, tan necessària per assolir un nivell de vivència interior feliç.

Per il·lustrar encara més què significa el Mètode d'Educació Musical d'Edgar Willems hem parlat amb Eulàlia Caso, diplomada als cursos Willems, que actualment està posant en pràctica aquest sistema a l'Escola de Música de Gràcia a Barcelona.

—Aquest moviment va començar als Països Baixos cap a l'any 1925. Quina ha estat la incidència del Mètode a nivell internacional?

—El mètode ha arrelat molt a Sud-amèrica i també, sobretot, a Portugal, a l'Estat espanyol, a França, Itàlia; és conegut també a Alemanya, l'antiga Iugoslàvia, Polònia, Suècia, a molts indrets d'Àfrica i d'arreu del món.

—I a l'Estat espanyol, i a Catalunya en concret?

—Hi ha molt interès per Willems a la Universitat de Valladolid, per exemple, on Chapuis va cada any a fer els cursos convidat per la Universitat. Al País Basc i gràcies a Joventuts Musicals també hi ha un moviment Willems bastant intens; a Galícia, Granada, València, Múrcia.

A Catalunya, els primers passos els donaren Dolors Casajuna, Reina Capdevila i Rosa

Mampel. Fa uns 7 o 8 anys, elles van ser les primeres a anar als cursos de Formació de Professorat a Lió. Amb elles, Núria Trias de l'Institut Llongueres es posà en contacte amb Jacques Chapuis per convidar-lo a impartir els cursos d'iniciació i sensibilització al Mètode a Barcelona.

—I tu, com el vas conèixer?

—Gràcies a la que aleshores era la meua professora de piano, Núria Cullell. Em va comentar l'existència d'aquest mètode i em va recomanar llegir-ne un llibre, ja que creia que s'adeia molt amb la meua manera de fer i de pensar. Vaig anar a un dels caps de setmana a l'Institut Llongueres i me'n vaig enamorar de seguida. Quan en vaig tenir ocasió vaig assistir a una de les setmanes d'iniciació al mètode i aleshores ja ho vaig tenir claríssim... claríssim. Mai més no he seguit la línia de pedagogia musical que estava seguint en aquells moments (d'això fa uns sis anys). Tot i que no abandonaria la meua formació musical, sí que vaig deixar de seguir els cursos oficials als conservatoris catalans i em vaig abocar de ple a la meua formació al Mètode Willems.

—Quin és l'aspecte que et va cridar més l'atenció?

—La vivència emocional, corporal, psicològica... de la Música amb majúscula: això era per a mi, i per a Willems, el més important. Jo intuïa que havia de ser així, però mai ningú no me n'havia donat cap resposta. Mentre estudiava a Lió, tot, absolutament tot, era Música, fins i tot cantar una simple escala de do. Al piano s'acompanyaven amb unes harmonitzacions que et feien vibrar mentre la cantaves. Es feia emocionalment..., de dins cap enfora.

—Què t'aportava el Mètode que no t'aportessin els altres que ja coneixies?

—Per començar, que mai no em vaig enamorar dels altres sistemes. No m'havien ensenyat a "sentir" des de dins un interval de tercera major, posem per cas. Cada vegada que el volies afinar

l'havies de calcular abans i no s'arribava a interioritzar mai si no era fent-lo milions de vegades. Per altre costat, no es donava prou importància a la creativitat dels nens, ja que habitualment se'ls feia repetir models melòdics o rítmics que els donava el mestre. Amb Willems això no passa. Es parteix de la llibertat natural, física, emocional i espontània del nen per arribar més tard a la concreció, a la canalització de la improvisació, a l'estructuració de la inventiva i a la quadratura pròpies de la música.

—Aquesta canalització quan es concreta?

—El pas de la iniciació al solfeig és un pas decisiu per al nen. Ja ha interioritzat molts aspectes i ha pres consciència que n'és posseïdor, ara cal passar a la consciència de la consciència.

—Amb la perspectiva del temps, quin seria l'aspecte del Mètode que trobes més difícil com a mestra?

—Sens dubte, estar sempre en actiu. Cada nen té unes necessitats psicològiques diferents, la seva demanda és absolutament particular i cal oferir-li allò que inconscientment et demana, sense perdre de vista la globalitat de creixement del nen. És una recerca inacabable que esgota molt. No et pots adormir mai. És molt clar que si el mètode no funciona o queda obsolet, és per culpa del mestre i no de l'evolució psicològica dels nens al pas del temps. El Mètode Willems no és un seguit de lliçons que s'han de passar l'una després de l'altra; hi ha unes bases d'acció, uns criteris generals i cadascú els ha d'aplicar en funció del país on viu, de la seva pròpia naturalesa i de la dels seus alumnes. És per això que no es poden tenir més de sis o set nens per grup, sobretot a la iniciació.

Passem a parlar de la necessitat o no que el nen segueixi els cursos Willems paral·lelament al seu creixement maduratiu i si cal que hi hagi una relació cronològica entre edat i curs.

—Millor que sí. És bo que el Mètode s'iniciï cap als tres anys aproximadament. Però el Mètode, en ser obert, preveu que si es tenen sis o set anys en començar, la iniciació es pot fer, per exemple, en un sol any en comptes de tres. Actualment estic treballant amb un grup d'adults i els resultats són impressionants, funciona molt bé.

Per altra banda, l'objectiu de Willems no és formar músics professionals, sinó "alfabetitzar" musicalment: preparar psicològicament el deixeble (sigui dotat o no, estigui sa o sigui disminuït, sigui petit o gran) a obrir-se a l'aprenentatge musical. A l'escola ens alfabetitzen, i ens cal saber sumar, restar, dividir i multiplicar... Per a Willems també cal saber cantar. És obvi que, de tots els que passen pel Mètode, només alguns seran professionals; però això és normal i comú a totes les metodologies i a totes les matèries.

—Com t'estructures una classe?

—A partir d'un esquema establert per Jacques Chapuis. En una classe cal treballar quatre elements diferents i bàsics, començant per la preparació auditiva i l'obertura de l'oïda. Però això també depèn de cada moment i de cada grup. Per regla general començo per l'audició, després continuo amb el desvetllament instintiu i corporal del ritme i les diferents components d'aquest aspecte. La tercera part està dedicada a la cançó, que normalment ens ocupa entre 15 i 20 minuts. Cal cantar molt, moltíssim. Hi ha cançons de repertori, o les que treballen els intervals o les que fem servir per al transport. Per últim, hi ha la part corporal, els moviments naturals del cos (no és gimnàstica, eh!): caminar, saltar, córrer, saltironejar, moviments rotatius, de balanceig, etc. Sempre, però, musicalment, acompanyant una música o seguint una melodia, ritme, etc.

—I ja per acabar, quin és el material de suport que fa servir el

Mètode sobretot als tres primers nivells d'iniciació?

—N'hi ha diversos i molt pensats. D'altra banda, el mestre s'ha d'espavilar a crear i buscar el seu propi material: i aquest cal que sigui viu, molt diversificat, fàcilment manipulable. Hi ha l'anècdota que aquest mètode es coneix pel de les "campanetes". I és cert, en fem servir moltes, de campanes: famílies de campanes del mateix timbre i mides diferents, de naturalesa diversificada, etc.

També les joguines de fira tenen moltes possibilitats per treballar els timbres, reconeixement, la memòria. També tenim diversos reclams d'ocells (als nens els agrada molt), flautes d'èmbol, clavicèmbals per picar el ritme, tubs harmònics que en fer-los rodar i en funció de la llargada i la velocitat de rodament poden extreure les notes d'un arpegi perfecte. I, sobretot, també el carilló intratonal. Es tracta d'un carilló l'extensió del qual és de quarta justa. Totes les plaques tenen la mateixa mida (per tal que el nen les pugui reconèixer pel so i no per les dimensions). Entre el sol i el la es divideix per quarts de to, entre el la i el si per divuitens de to, i mig to entre el si i el do. Aquest carilló ofereix moltíssimes possibilitats per treballar la capacitat auditiva del nen. El que interessa, sobretot, és que excepte els reclams d'ocell per qüestions òbvies d'higiene tota la resta del material el poden manipular els mateixos nens.

Acabarem l'article citant ara Jacques Chapuis del seu article *Aspectes de la vida i la música* (revista "Música y Educación", vol. II, núm. 2-Tardor 1989): "L'evolució de la vida, amb un continuat i prodigiós creixement d'energia, aporta sempre una major complexitat, una major organització de relacions, de coneixements i memòries diverses, de centralització progressiva i d'interiorització, per arribar al final a l'últim nivell, el més elevat, que és la creació".

El cinquantenari de l'Orquestra de València

per FRANCISCO BUENO

Una sèrie d'actes aplegats en un festival els mesos de juny i juliol passats han servit per a celebrar el 50è aniversari de l'Orquestra de València. Els actes han estat diversos.

En primer lloc, una exposició commemorativa, en la qual es distingiren dos apartats. L'un, didàctic, al "pronaos" de l'auditori valencià, on —a més de comptar amb una representació a escala humana d'una orquestra simfònica pensada per Daniel Torres— hi hagueren diversos concerts de cambra, a càrrec d'estudiants del Conservatori Superior de Música de la ciutat. L'altre, documental, l'exposició pròpiament dita, amb una visió retrospectiva de la història de l'orquestra; la qual tractà de 7 aspectes diferents: fundació, directores, solistes, grans fites, seus, viatges i discografia.

En segon lloc, diversos concerts, definits per la presència de batutes mítiques. Així, el 8 de juny hi actuà Daniel Barenboim, al capdavant de la Chicago Symphony Orchestra, amb un programa compost per obres de Haydn (*Sinfonia núm. 48 en do major*) i Bruckner (*Sinfonia núm. 4 en mi major*). El 6 de juliol restà al podi de l'auditori Sir Georg Solti, el qual ha estat fins al 1991 director de l'esmentada Orquestra Simfònica de Chicago, essent substituït en aquell moment per Barenboim, precisament. Solti visità València dirigint la Schleswig Holstein Music Festival Orchestra, executant un programa amb obres de Stravinsky (*Petrushka*, versió de 1911) i Brahms (*Sinfonia núm. 4*).

En tercer lloc, no hi mancaren les estrenes d'obres d'autors va-



Manuel Galduf, actual titular de l'Orquestra de València

lencians. Així, el 24 de juny, coincidint amb l'aniversari de l'orquestra, s'hi estrenà el *Te Deum*, del veterà compositor Francisco Llácer Pla, una obra encàrrec de l'Àrea de Música de l'IVAECM (Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música). La partitura està escrita per a quartet vocal solista, cor mixt, cor de "infantllos" i orquestra simfònica amb orgue. Paco Llácer ens contava a propòsit de la seua creació que *desitjava fer realitat un vell projecte: escriure una obra que fóra una remembrança de la meua infantesa, on vaig formar part com a "infantillo" de la Capella del Reial Col·legi del Corpus Christi del Patriarca de la ciutat*. El *Te Deum*, segons manifestà el compositor, *empra un motiu constituït per les 4 primeres notes de l'homònim gregorià, amb un to central, el "re", d'intenció solemne i festiva durant èpoques passades*.

Per últim, hem de remarcar un altre esdeveniment, de caràcter popular i multitudinari: la presentació del cantant de música lleugera Francisco, ara com a tenor líric, de la mà de Montserrat Caballé. Tingué lloc el 8 de juliol, als Jardins del Palau de la Música, acompanyat per l'Orquestra de València. José María Cervera Collado empanyà la batuta. Na-

turalment, la Caballé hi actuà conjuntament amb el cantant, el qual ja havia manifestat anteriorment la seua voluntat d'encaminar-se cap al món operístic. Francisco González, doncs, s'hi estrena en aquesta nova activitat. Es calcula que al voltant de 20.000 persones assistiren al recital.

Breu història

El naixement de l'Orquestra remunta a un moment musical difícil per a la història de la ciutat. Amb una rica activitat operística truncada al termini de la guerra civil, l'Ajuntament de València, presidit per Juan Antonio Gómez Trénor (comte de Trénor) decideix dotar la ciutat d'una agrupació musical estable. Era l'any de 1943. La direcció de l'agrupació orquestral és encomanada al prestigiós Joan Lamote de Grignon, ajudat en la subdirecció pel seu fill, Ricard. Després d'un concert oficiós al Teatre Principal, l'Orquestra es presenta davant el seu públic a la plaça de la Verge el 24 de juny d'aquell any. L'etapa del director català, que conclou el 12 de desembre de 1947 (últim concert que dirigí com a batuta titular), fou "brillant", en paraules de Salvador Porter, suposant l'autèntica co-

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

hesió entre els membres de la plantilla.

En 1948 Hans Von Benda succeeix Lamote de Grignon al capdavant del pòdium titular. L'alemany durarà 2 anys, essent substituït per Napoleone Annovazzi, especialista en el repertori líric.

José Iturbi empenyarà la batuta titular a partir del 1956. La seua popularitat, conquerida no tan sols com a pianista, sinó també per les seues "incursions" dintre del món cinematogràfic (com a músic i actor), serà aprofitada per l'Orquestra. És l'etapa de la presentació oficial de l'agrupació per importants teatres de l'Estat espanyol i internacionals, com ara la famosa gira per Anglaterra i França, amb l'enregistrament d'una sèrie de discos per a la BBC. Però, atès que Iturbi havia de complir nombrosos compromisos com a pianista, se n'absentava amb molta freqüència, i ocupava el pòdium el mestre José Ferriz, el qual havia estat un músic fundador de l'agrupació. No obstant això, Ferriz mai no aconseguí la titularitat durant els 12 anys de l'etapa Iturbi.

En octubre de 1964 li pertoca el torn a Enrique García Asensio, el qual es manté en el càrrec fins al 1965. És una època de grans estrenes d'obres, i que compta amb la presència d'importants solistes, com ara Nicanor Zabaleta o Alicia de Larrocha.

La tasca de Pedro Pirfano, següent batuta titular, s'enfocà per una sèrie de qüestions alienes a la seua persona. Entre d'altres, la inexistència d'un local fix per assajar i oferir els concerts, la baixa remuneració dels professors, i la mateixa infrutilització de l'Orquestra. No hi havia, tampoc, una voluntat política per resoldre-les.

En 1970 Luis Antonio García Navarro es fa càrrec de l'Orquestra. No obstant això, la dramàtica situació anteriorment descrita es manté. La fugida de professors cap a altres formacions és una tònica constant, ja iniciada durant el ma-

gisteri de Pirfano. Tots aquests problemes, sense solució durant la seua estada al capdavant de l'Orquestra motiven la seua eixida. El seu lloc és ocupat ara per Lorenzo Martínez Palomo. El nou titular tracta d'augmentar el nombre de concerts. Ara no serà només el Teatre Principal l'únic recinte destinatari de la feble activitat concertística, sinó també el Teatre de la Princesa, l'església de Santa Caterina, etc.

El període que abasta del 1976 a 1980 és, potser, el més crític de la història de l'Orquestra. No hi ha la figura del director titular. José María Cervera Collado, en qualitat de subdirector i mitjançant la participació d'importants batutes convidades, intenta salvar la situació.

La incorporació de Benito Lauret empenyant la batuta titular en 1980 no aconsegueix canviar la trajectòria. Els concerts programats se suspènien per la seua submissió a la programació teatral, les oposicions per a renovar la plantilla no es convocaven, i els instrumentistes continuaven "emigrant", una migració definitiva.

Finalment, en 1983, es troba al capdavant de l'Orquestra l'actual titular, Manuel Galduf. La seua història entra, doncs, en una etapa de consolidació definitiva. La inauguració del Palau de la Música en 1987 dona una solució al caràcter itinerant de la formació. És, també, el moment dels grans enregistraments discogràfics, si exceptuem els ja esmentats durant el període d'Iturbi (efectuats en 1950, 3 LP, dedicats a la música espanyola, sota el segell "La Voz de su Amo"). Així, cal ressenyar el dedicat a Isaac Albéniz, amb el pianista Enrique Pérez de Guzmán, interpretant el *Concierto fantástico per a piano i orquestra*, opus 78 i la suite *Iberia*. Un enregistrament realitzat al Palau en juliol de 1991, sota la firma Auvidis (V 4661). Un CD que ha rebut les lloances de prestigioses revistes, com ara "Diapason."

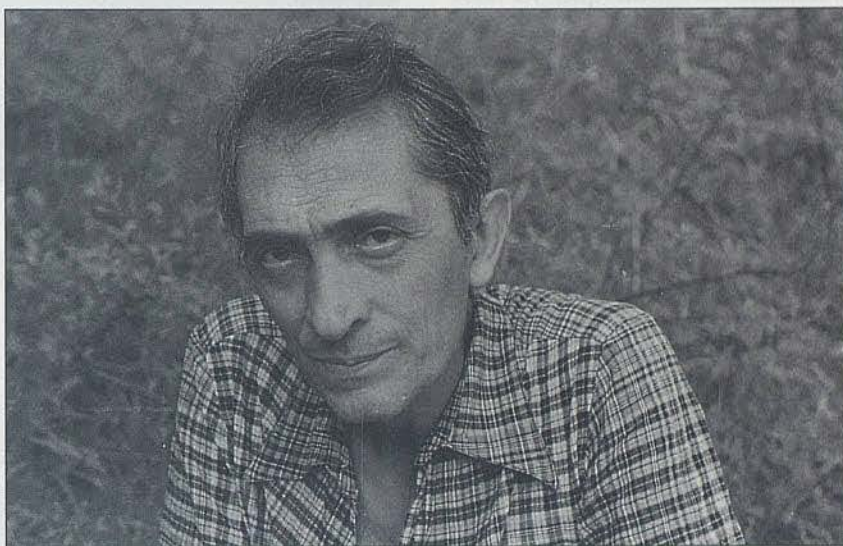
Nous aires a l'Associació Catalana de Compositors

per RRMC

Des de les acaballes de l'any 1992 l'Associació Catalana de Compositors compta amb una nova Junta Directiva. És presidida per Francesc Taverna-Bech, Josep Manuel Berenguer n'és el vice-president, i hi actuen com a vocals Ernest Martínez Izquierdo, Albert Llanas i Jordi Codina.

Aquest canvi de Junta comporta també uns canvis d'actuació. Segons el compositor Taverna-Bech, la nova Junta vol continuar bàsicament la línia traçada per l'anterior direcció però canviant els plantejaments. *Volem continuar fent concerts però aglutinant els diferents cicles en una temporada única i regular estructurada més de cara al soci. En aquest cicle únic, encara que fet a diversos llocs i espais, hi hauria uns concerts dedicats especialment al públic més ampli.*

De cara al futur, la nova Junta de l'Associació té previst iniciar contactes amb diversos promotors de Barcelona per tal de conjuntar esforços que beneficiïn la música i els músics catalans. *Hem parlat amb Ibercamera per fer una temporada conjunta amb la finalitat que intèrprets de qualitat estrenin o interpretin obres de compositors catalans, bàsicament, explica el compositor. Els futurs contactes inclouen altres entitats promotores de concerts. Al marge de tot això, també volem continuar les relacions amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona perquè toqui obres de l'Associació, com s'havia fet fa temps, diu Francesc Taverna-Bech. La idea és establir un nombre concret*



Taverna-Bech presideix la Junta de l'Associació

d'obres, les quals haurà d'escollir l'Associació, així com també escollir possibles directors i solistes. Per a tot això hi haurà un comitè assessor per seleccionar les obres a interpretar, cosa que trenca el sistema de llista d'espera que ha funcionat fins ara. Aquest comitè assessor probablement el formaran Martínez Izquierdo i Llanas per part de la Junta de l'Associació, Jordi Cervelló per part dels socis, i Josep Maria Escribano i Gerard Claret com a personalitats prestigioses de la música catalana.

L'Associació Catalana de Compositors també té com a objectiu principal incentivar la política d'encàrrecs, ja no sols a nivell associatiu, sinó també institucional. *Ningú a nivell institucional i públic no encarrega obres musicals. Per això volem proposar a les institucions que assumeixin aquesta tasca.*

Una altra activitat que cal continuar és la de l'enregistrament discogràfic tot respectant el torn de petició que existeix, però tam-

bé seleccionant l'ús de la "marca" Associació Catalana de Compositors per a determinats enregistraments.

Francesc Taverna-Bech resumeix la filosofia general de la nova direcció de l'Associació dient que *hem d'aconseguir fer menys música, però ben feta. I a la llarga no fer cap concert perquè no som una agència de concerts, i perquè aquesta és una tasca dels promotors. El fet que l'Associació faci concerts és perquè falla el sistema. La nostra feina és fer que es faci i es compongui música.*

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

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



Edició ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica

PAPER DE MÚSICA DE CAPELLADES

Quan la música esdevé passió i repte personal

per TERESA MARTÍNEZ

Gairebé ningú no endevinaria a primera vista que, darrera la dolçor, prudència i sinceritat de Gemma Romanyà, hi ha una dona empresària i enamorada de la música. Gemma Romanyà, la Gemma, treballa amb tenacitat en la xarxa que ha endegat, i que no pot parar ningú, i en la qual estan implicats joves músics i personalitats reconegudes del món de la música. Tot plegat es diu Paper de Música. Capellades és una localitat de l'Anoia, d'uns cinc mil habitants, amb una gran tradició paperera —allà hi ha el Museu Molí Paperer i la impremta Romanyà Valls que dirigeix la Gemma—, i d'aquí sorgí la idea d'anomenar els concerts així: Paper de Música, i unint així les seves dues passions els llibres i la música.

Els seus coneixements musicals s'esbossen a l'escola, a Capellades —solfeig i piano—, però les seves aptituds acadèmiques fan que estudiï llengües a l'estranger. Torna a Catalunya, es casa amb Miquel Pujol i viu una temporada a Ossa, fins que una sèrie d'esdeveniments familiars fan que la Gemma prengui el timó de la impremta familiar. Els seus tres fills estudien piano. *Recordo que de petita em demanaven quin era el meu somni impossible. Sempre responia: tenir un piano de cua!* Els Pujol-Romanyà el compraren, un Chasseigne que segurament fou el darrer d'aquesta marca que va vendre Josep Jorquera, apunta. *Aquell piano feia tant de goig! S'apro-*

paven els exàmens dels meus fills... Jo pensava que era una llàstima no poder sentir de les seves cordes aquelles sonates de Mozart i Beethoven tan maques...

La Gemma decidí convidar estudiants a punt d'examinar-se a practicar amb el seu piano, tot oferint un concert... I a partir d'aquí l'efecte "bola de neu" comença la tardor de 1988.

Els concerts (gratuïts) tenien lloc al menjador de casa. El públic que no hi cabia s'instal·lava al rebedor i a la cuina i seguia el concert per un vídeo. *Aleshores em van donar diverses idees, com la d'oferir un refresc —galletes i cava— en acabar el concert. Després del primer em van suggerir imprimir el contingut de les obres en comptes d'explicar-les oralment. I al segon concert algú va dir-me que coneixia un jove pianista professional molt competent. Vaig respondre que aquí no cobrava ningú, però va venir igualment. Era l'Antonio Ruiz Mellado. Fou realment impressionant, un canvi brutal.*

Impressionant per a la Gemma fou també la confessió del pianista: músics com ell no tenien llocs on tocar. I aquí comença una de les seves màximes preocupacions: promocionar els joves músics. Així neix el Concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets que organitza Paper de Música (enguany ha estat la quarta edició). El concurs té Marta Ferrusola com a Presidenta d'Honor i com a membres del Jurat: Antoni Ros-Marbà (president), Claudi Arimany, Albert Atenelle, Benet Casablanca, Marçal Cervera,

Joan Moll, Xavier Joaquín i Enriqueta Tarrés. El Comitè d'Honor i Assessor, el formen Alfons Carrillo, M. Núria Corts, Francesca Marlet, Josep M. Vallès i Xavier Turull. *Els contactes han vingut per si sols. Un Nadal em van presentar l'Antoni Ros-Marbà i li vaig demanar de presidir el Concurs. L'un porta l'altre... i així ha passat.* Guanyar i ser finalista del Concurs ja implica oferir una sèrie de concerts a Capellades i com a mínim a una desena de festivals arreu de Catalunya.

També aquest abril ha tingut lloc el primer Curs Internacional de Música de Cambra a Capellades, coorganitzat per l'Ajuntament i l'Escola de Música de Capellades i Paper de Música (amb l'ajut econòmic de diverses institucions). Els professors han estat Claudi Arimany, Norbert Blume, Marçal Cervera i Gonçal Comellas.

Però un altre fet important de la història de Paper de Música ha estat la construcció del seu auditori (inaugurat el 25 d'octubre de 1991). El domicili particular de la Gemma quedà ben aviat petit i les seves ànsies d'escampar l'experiència també incloïen el terreny físic. Sorgí l'oportunitat de negociar amb la veïna Caixa de Catalunya una part del terreny adjunt a la casa (i oficines de la impremta). I nasqué l'auditori, sota les ordres de l'arquitecte de Capellades Jordi Pagès i amb l'assessorament tècnic d'Alfons García Senchermés —arran de la relació amb Ros-Marbà, responsable de l'acústica de la Maestranza de Sevilla i



A dalt: Gemma Romanyà el dia de la inauguració de la Sala, amb Ros-Marbà i Marta Ferrusola en primer terme. A baix: la pianista Teresa Solà oferint el concert inaugural.

de l'Auditori d'Ordino—, i realitzat pel senyor Blasco, d'Alacant.

L'auditori de Paper de Música té una capacitat per a cent cinquanta persones i hi han desfilat joves músics com Alba Ventura, Eva León o el Trio Bartholdy (no voldríem que ningú s'ofengués per no aparèixer en una relació extensíssima!). Ara els músics reben un petit caxet general del cobrament d'una petita entrada.

Actualment més de deu concerts (no sessions) s'ofereixen a la Sala Paper de Música: els de cada estació de l'any, els que ofereixen els finalistes del Concurs, dos concerts amb intèrprets internacionals, i els concerts extraordinaris que es dediquen a gènere

res, com els espirituals negres, flamenc, blues, jazz, contemporània, etc. *La idea és oferir un concert cada mes diu la Gemma.*

La filosofia de Paper de Música i l'obsessió de la Gemma—promocionar joves músics—ha fet que ella mateixa treballi portant la idea a altres pobles per mitjà dels consells comarcals. *Estic segura que hi ha gent a qui li agrada la música. A qualsevol poble hi ha un lloc on poder fer un concert, i no cal que sigui un auditori o una església. Adequant una aula d'escola és suficient... Els ajuntaments tenen molta feina i és difícil que engeguin una tasca així... Però l'única cosa que cal és trobar algú que s'hi vulgui dedicar i una petita despesa entre*

les 100 i 120.000 pessetes! I és que la Gemma ho té molt clar: Si tenim un camp buit i moltes flors per plantar, per què no les plantem?

Si més no, tothom que hagi anat alguna vegada a un concert de Paper de Música ja sap quin ambient s'hi respira, i és la gent de tota la comarca la que hi assisteix. *De Capellades acostumen a venir entre 200 i 250 persones. La resta ve d'Igualada i d'altres pobles del voltant i de Barcelona. En fer un concert en tres dies, el públic és molt repartit. De fet, hi ha el públic del divendres, el del dissabte i el del diumenge. I cada dia s'omple. La Gemma afegeix que Paper de Música se sustenta per una base triangular: els músics, el públic i els organitzadors. Si en falla un, tot se'n va a l'aigua. Els músics troben també un ambient força distès i sobretot familiar, ja que viuen i conviuen amb la família Pujol-Romanyà, de forma gratuïta, durant el cap de setmana que dura el concert.*

Catalunya Música ha fet diversos enregistraments a la Sala Paper de Música. Precisament un dels projectes més immediats de la Gemma és la d'instal·lar un equip d'enregistrament de primera magnitud a la Sala *per enregistrar tots els concerts i posar-lo a la disposició de tots els músics relacionats amb Paper de Música*, ens diu. Li preguntem—per cert, la conversa tingué lloc el passat abril al jardí de la Sala, on es desenvolupà el primer Curs de Música de Cambra—si ha pensat alguna vegada crear una fundació o associació entorn d'aquesta activitat. Ella ens diu que *tinc una manera de treballar i de fer les coses... i fins ara em va molt bé!* I per a qui vulgui inspirar-se en la tasca de la Gemma, aquí van els principis bàsics: intèrprets joves i de qualitat, oferir obres musicals assequibles, periodicitat trimestral (per anar acostumant el públic), imprimir un senzill programa de mà, i oferir un refresc (que allarga la vetllada agradablement).

MIKROKOSMOS

Postal d'estiu

Cada període vacacional ens deixa una petja indeleble, una vivència inefable, una imatge que perdura en el record; petges, vivències i imatges que esdevenen, amb el temps, una mena de postal d'estiu.

Per a mi, la d'aquest any ha estat in-sòlita, oferta graciosament -sense altre peatge que la pura receptivitat. I, tangencialment, de signe musical.

La tarda d'agost, daurada i manyaga, declina lentament. És l'hora en què, sense xafagor, és bo de retrobar l'encantament d'àmbits coneguts però de temps no visitats.

Avui escau de fer-ho a un poble encimbellat, ben a prop de la capital del Baix Penedès.

Ambient màgic: carrers costeruts i polits -regats de poc-, de ziga-zagues estimulants; flors a les balconades; silenci absolut... A cada racó, una sorpresa: un pitxer, una majòlica, una ceràmica...

Sense presses, la meua esposa i jo ens submergim en la ingravidesa del temps... L'encanteri silent a penes és trencat per un parell de salutacions corteses ("Adéu"; "Adéu") que contrapunten humanament la poesia de l'hora.

Pausadament, hem arribat a una placeta acollidora. Admirem un edifici noble, curiosament arranjat, d'on surt una deu sonora inconfusible: la *Passió segons sant Mateu* de Bach. (No ens costa gens d'endevinar-ne la versió; és un enregistrament d'Eugen Jochum, amb l'Orquestra del Concertgebouw i amb Ernst Haefliger com a Evangelista.)

La *Passió* en ple mes d'agost... Quina sorpresa!

Asseguts en un marxapeu, ens rendim un cop més a la bellesa perenne de l'obra bachiana. I, *sotto voce*, unim la nostra veu a la de qui -dins la casa- s'adelita en l'audició i que canta la melodia dels corals...

Durant una llarga estona, i des del rafal d'una casa veïna, una merla ha volgut ser-hi, també, al concert inesperat. I juro que el seu cant no desdèia gens de la veu de Haefliger...

La severitat de la *Passió* contrasta amb la pau de l'hora màgica, feta de llum, de perfum i de silenci en el marc d'una placeta de poble...

Quina serenor...! Quina plenitud...! Alguna cosa així -però més, és clar!- deu ser la benaurança eterna?

De retorn (quant temps ha passat?) ens sentim mig trasbalsats.

Quan, retornat a la feina, les cabòries i els neguits m'obsedeixin, sé que el record d'aquesta tarda única em revindrà amb força, com un lenitiu segur... I quan la Fundació "la Caixa", per Quaresma, torni a donar la *Passió* al Palau, no podré deixar de pensar en la meua irreplicable postal d'estiu d'enguany.

Pere Artís

Comença les seves activitats la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya

Sota la direcció artística de Josep Pons, i després de quatre anys de gestació, aquest setembre comencen les activitats de la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya, que neix a l'empara de la Federació de Joves Orquestres de Catalunya i la Generalitat de Catalunya.

Aquest projecte pedagògic té com a objectiu omplir el buit entre les darreres activitats al conservatori i la vida plenament professional tot donant una perspectiva integral centrada en l'activitat orquestral i desenvolupant la feina amb una clara vocació europea.

El projecte està dirigit a joves músics catalans (nascuts o residents a Catalunya) entre 16 i 25 anys -que formin o no part d'orquestres- que vulguin ampliar coneixements orquestrals, ja sigui estudiants avançats o ja titulats. La Jove Orquestra desenvolupa les activitats en forma de *stage*, cinc en total, que es produiran al llarg de tres anys. El primer, dedicat al Classicisme, té lloc del 7 al 26 d'aquest setembre a l'Alberg Pere Figuera de Planols (Ripollès). Després d'aquestes tres setmanes de treball, una altra setmana serà dedicada a oferir quatre concerts a Figueres (dia 26), Cervera (dia 27), Reus (dia 30) i Barcelona (1 d'octubre, al Palau de la Música), dins el cicle Ibercamera, i que comptarà amb un solista de talla internacional per al *Concert per a piano* de Mozart (en

els altres concerts es comptarà amb joves solistes catalans). El programa dels concerts es completa amb les obres *Simfonia en re major* de J.Ch. Bach, *Simfonia núm. 52* de Haydn, i la *Suite de Rosamunda* de Schubert. Els altres tres *stages* es repartiran així: el 1994 dues trobades dedicades al Romanticisme (I) i Romanticisme (II) i Romanticisme tardà; el 1995 dues trobades més dedicades al segle XX i al Barroc.

El quadre de professors que formen aquest primer Encontre són: Josep Pons, director d'orquestra; Richard Luby, violí; Paul Cortese, viola; Roel Dieltiens, violoncel; Andrew Ackerman, contrabaix; en la secció de vent, Paul Dombrecht, Jaume Cortadella, Carles Riera i Josep Borràs; i Benet Casablanca s'encarrega de la part teòrica amb l'anàlisi. La direcció executiva corre a càrrec de Roser Trepà. Els joves integrants de la Jove Orquestra han estat seleccionats mitjançant unes audicions que tingueren lloc a finals del passat juny.

Com hem dit abans, aquest projecte ha estat possible gràcies a la col·laboració de la Federació de Joves Orquestres de Catalunya -entitat presidida per Àngel Colomer i del Romero- i la Generalitat de Catalunya. Per part de la màxima institució catalana hi participen els departaments de Cultura i el d'Ensenyament i la Direcció General de Joventut. ■

Homenatge a Frederic Mompou amb rigorós accent català

Dos pianistes catalans sobresortints, que han excel·lit en la dedicació a l'obra de Frederic Mompou (entre altres activitats relacionades amb el compositor han enregistrat la integral de la seva obra pianística, en 4 CD per a Audiovisuals de Sarrià, i per a una producció de Televisió de Catalunya, dins del programa *Cadència*), Antoni Besses i Miquel Farré, seran els intèrprets de la totalitat del llegat pianístic del compositor, en sengles quatre concerts que se celebraran a l'Ateneu Barcelonès els dies 20, 21, 22 i 23 d'aquest mes de setembre. Aquesta iniciativa ha estat integrada en les celebracions de l'Any Miró promogudes per aquesta institució cultural, la qual se suma, també, a les commemoracions dels centenaris del 93 (Foix, Miró, Mompou).

Els quatre recitals seran precedits d'un acte acadèmic sobre l'obra i la significació de Mompou (16 de setembre), en el qual es presentarà públicament l'esmentat *Album Mompou* d'Audiovisuals de Sarrià,



que ja ha merescut elegiosos comentaris crítics de diverses publicacions especialitzades.

Aquesta iniciativa, promoguda conjuntament per l'Associació Sofia Puche, l'Ateneu Barcelonès i Audiovisuals de Sarrià, ha rebut també el suport de la Caixa Penedès, Pianos Jorquera i Iniciatives Musicals Petri Palou.

Cal remarcar, finalment, que Antoni Besses i Miquel Farré ja van interpretar aquesta integral Mompou, l'any 1991, a la Sala Cortot de la UNESCO a París. ■

Alícia de Larrocha, Janowitz i Narciso Yepes al Festival d'Ordino

Les actuacions de la pianista Alícia de Larrocha, de la soprano Gundula Janowitz i del guitarrista Narciso Yepes, així com la del Quartet Melos, constitueixen els al·licients principals de l'onzena edició del Festival Internacional de la Vall d'Ordino.

Aquesta manifestació es desenrotllarà entre els dies 9 i 22 de setembre i comprèn un total de sis concerts, dos dels quals són simfònics. Es tracta del que oferirà el dia 12 de setembre l'Orquestra Ciutat de Barcelona, dirigida per Jordi Mora amb Gerard i Lluís Claret com a solistes, i el que protagonitzarà el dia 22 de setembre l'Orchestre National du Capitole de Tolosa, dirigida pel seu titular, Michel Plasson. En conjunt es tracta d'una oferta especialment rellevant, tota ella d'un nivell molt elevat.

Narciso Yepes, fundador del Festival, actuarà junt amb els seus fills Ana i Ignacio, que formen el Trio Yepes, i obrirà el festival el dia 9 de setembre amb un programa integrat a la primera part per música espanyola pre-clàssica i a la segona per música d'autors que van de Corelli a Ignacio Yepes passant per Falla i d'altres. Gundula Janowitz oferirà un programa format exclusivament per àries de concert i operístiques de Mozart. L'OCB interpretarà el *Concert per a violí i violoncel* de Brahms. El Quartet Melos actuarà amb el Quartet Sine Domine oferint un programa amb obres de Brahms, Prokofiev i Mendelssohn. Alícia de Larrocha interpretarà obres de compositors catalans -Antoni Soler, Mompou, Montsalvatge i Granados-, finalment, l'Orchestre du Capitole de Tolosa oferirà un programa amb obres de Mozart, Bizet i Beethoven. ■

El Royal Albert Hall encarrega un estudi

El mànager Harold Holt ha estat contractat perquè realitzi un estudi durant dos mesos sobre les mesures que caldria adoptar per fer un relançament de les activitats d'aquest prestigiós auditori londinenc. ■

Nova obra de Steve Reich

Dins els Festivals de Viena es presentà el 15 de maig la nova obra de Steve Reich *The Cave*, peça que combina música, vídeo i teatre, al Palau de Fires de Viena. També el 18 de maig es presentà el nou treball d'Alfred Schnittke *Schwago*, al teatre vienès Odeon. Ambdues obres esdevingueren estrenes mundials. ■

Mesures per a la creació de públic filharmònic a París

Una trentena d'auditoris parisencs van posar en marxa el passat gener una iniciativa destinada a incitar la presència d'espectadors als seus concerts amb motiu de l'acusada pèrdua d'assistència que s'està produint darrerament.

Aquesta iniciativa consisteix a regalar a cada comprador d'una localitat una altra entrada gratuïta. L'experiència s'ha fet en un total de 149 concerts i es calcula que gràcies a aquesta proposta s'ha produït un increment entre 30.000 i 50.000 espectadors. ■

Gönnenwein obligat a dimitir a Stuttgart

L'ex-intendent general del Württembergisches Staatstheater de Stuttgart (Alemanya), Wolfgang Gönnenwein, rebrà una compensació econòmica de 259.000 marcs per tal de pal·liar el perjudici que li suposà haver de deixar el càrrec. Gönnenwein dimití el seu càrrec el novembre de 1992, abans que expirés el seu contracte, sota la pressió del personal del teatre. ■

Mutter estrena un concert de Penderecki

La violinista Anne-Sophie Mutter estrenà el passat 12 de juny el nou concert per a violí de Krzysztof Penderecki, el segon concert que el compositor ha compost per a Mutter.

Aquesta estrena mundial tingué lloc a Leipzig -ciutat nadiua de Penderecki- amb l'Orquestra Simfònica MDR dirigida pel mateix compositor. ■

Es clourà l'Institut Strauss de Munic

L'Institut Richard Strauss de Munic podria tancar les seves portes com a conseqüència de l'acord de les autoritats locals muniqueses de no atorgar més subvencions, en el context d'una política general de retallada dels pressupostos culturals. Mentrestant s'estudia la possibilitat de crear una fundació que pugui assegurar la continuïtat de l'esmentat Institut. ■

Teatre sobre riu fronterer entre Alemanya i Polònia

L'intendent del teatre de la ciutat de Görlitz (a l'antiga Alemanya de l'Est), Wolf-Dieter Ludwig, té com a objectiu construir un teatre en un pont sobre el riu Niesse (fronterer amb Polònia). L'arquitecte polonès ja té ideat el que podria ser el futur teatre, un edifici de vidre. Aquest nou teatre seria d'igual accés des de la ciutat alemanya, Görlitz, com des de la part polonesa, Zgorzelec. Ludwig veu aquest teatre com el centre del seu projecte Europea, que aplega orquestres, cors i grups teatrals del triangle geogràfic format per Saxònia, Bohèmia i Polònia. ■

Concert d'orgue de Yoo Hee Lee

El propassat mes d'abril oferí un concert d'orgue la intèrpret coreana Yoo Hee Lee a Montblanc. Hee Lee oferí obres de Cabezon, Aguilera de Heredia, Bruna, Correa de Arauxo i Joan Cabanilles, així com també la peça anònima *Batalha de 6. Tom*.

Yoo Hee Lee, nascuda a Seül, obtingué la llicenciatura de piano per la Facultat de Música de la Universitat Femenina Ewha de Seül. A partir d'aquí es trasllada als Estats Units, on completa la seva formació a diferents ciutats. De retorn a Corea es dedica a la pedagogia a diferents universitats, i combina aquesta activitat amb estades als Estats Units i altres països americans. El 1988 es trasllada a Barcelona per ampliar coneixements sobre música espanyola antiga, entre d'altres matèries, al Conservatori Municipal amb Montserrat Torrent. També participa en seminaris i cursos internacionals d'interpretació d'orgue, tant a Barcelona, com a d'altres ciutats espanyoles i d'Europa. ■



Santa Anna, 10 E 3a - Tel (3) 318 06 05
08002 Barcelona - Fax (3) 301 99 82

pedagogia musical
música popular
musicologia

Festival Olímpic Noruec a Barcelona

L'actuació de la Trondheim Symphony Orchestra al Teatre del Liceu, un minicicle de concerts de cambra i de virtuosisme instrumental i la representació de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen amb música d'Edvard Grieg, constitueix l'aportació musical més destacada del Festival Olímpic Noruec que tindrà lloc a Barcelona del 9 de setembre al 10 d'octubre. Aquesta manifestació és promoguda amb motiu de celebrar-se el mes de febrer que ve la dissetena edició dels Jocs Olímpics d'Hivern a la ciutat nòrdica de Lillehammer i hi col·laboren diverses institucions catalanes, com la Generalitat, l'Ajuntament de Barcelona, el Gran Teatre del Liceu, la Fundació La Caixa, l'Institut Municipal Barcelona Espectacles, l'Institut del Teatre, Fusió, la Filmoteca de la Generalitat, Catalunya Ràdio, Televisió de Catalunya, i la Institució de les Lletres Catalanes.

L'acte central d'aquest festival és l'exposició titulada "Terra d'hivern", amb la qual es presenta un ampli ventall del món cultural noruec més genuí. Hi destaca, en aquesta mostra, un conjunt d'obres del gran pintor nòrdic expressionista

Edvard Munch. Aquesta exposició serà instal·lada al Saló del Tinell entre el 10 de setembre i el 10 d'octubre.

Pel que fa a la música, cal insistir en la importància de l'actuació de la Trondheim Symphony Orchestra, que obrirà el Festival en sessió de gala. Es tracta d'una de les formacions simfòniques del nord del continent més prestigioses i serà dirigida per Ole Kristian Ruud, que n'és el titular.

Altres manifestacions musicals són les que protagonitzaran el Grieg Trio. El cicle de música de cambra i virtuosisme tindrà lloc a la Sala Cultural de Caja de Madrid amb un total de tres concerts a cura de joves músics noruecs, al qual cal afegir un concert de trompeta i orgue a celebrar en espai no determinat i una sèrie de manifestacions musicals de característiques diverses que tindran lloc dins de les Festes de la Mercè, amb la presència d'una banda de jazz, duo de rock, música *folgtolk*, etcètera.

A part, cal valorar la importància de la producció de *Peer Gynt*, d'una gran qualitat i esforç de producció. ■

Convocat el Premi de cant Jaume Aragall

Juventuts Musicals de Torroella de Montgrí promou el I Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall, per a veus d'òpera.

Es tracta d'una iniciativa que s'insereix dins del corrent de col·laboració del tenor barceloní amb l'entitat esmentada, que va començar fa tres anys amb un concert que va tenir lloc al festival de la vila baix-empordanesa i després va continuar amb un curs de cant, manifestacions ambdues saldades de la manera més satisfactòria possible.

El Concurs Jaume Aragall neix amb uns pressupòsits de gran ambició. Per una part el nivell de retribució dels premis és considerablement elevat—entre 1.300.000 i 325.000 pesetes per als primers i tercers premis dels apartats masculí i femení—i per l'altra es vol convocar un jurat format

per figures de gran relleu i també per dos directors artístics de teatres d'òpera.

La primera edició tindrà lloc del 2 al 9 de juliol de 1994. I els premis intervindran en un recital juntament amb Jaume Aragall a l'edició del 1995 del Festival de Torroella de Montgrí i també oferiran un concert al Palau de la Música Catalana el mes de novembre de 1994. La direcció artística del Concurs és a cura de Sílvia Gasset.

Aquesta manifestació forma part d'un conjunt d'iniciatives destinades a reforçar l'entitat del Festival de Torroella amb motiu del seu ingrés a l'Associació Europea de Festivals, que comporta també la realització d'un cicle de música religiosa que tindrà lloc coincidint amb la Setmana Santa del 1994. ■

Homenatge a Josep Maria Bernat

El compositor de música per a cobla Josep Maria Bernat va ser objecte d'un homenatge, tributat al Palau de la Música Catalana i promogut per Amics de Josep Maria Bernat. L'homenatge va consistir en un concert protagonitzat per les cobles Juvenil de Bellpuig, Mediterrània, Sabadell, Tres Turons de Bellpuig i una darrera formada per antics components de la Mediter-

rània. Són, totes, formacions a les quals havia estat vinculat Josep Maria Bernat. El programa estava format gairebé del tot per obres del compositor barceloní i com a cloenda la interpretació per part de totes les cobles de la seva sardana *Un racó de claustre* de Josep Maria Bernat, i de *Plany* (impressió simfònica *in memoriam*) de Fèlix Martínez i Comín. ■

Primeres audicions de dues sonates de Herschel

En ocasió de la inauguració, el passat mes de maig, de l'observatori astronòmic del Parc de Catalunya, a Sabadell, es van fer les primeres audicions a l'Estat espanyol de dues sonates per a clavicèmbal amb acompanyament de violí i violoncel del músic alemany resident a Anglaterra i astrònom d'afecció William Herschel (1738-1822). El músic, Friedrich Wilhelm Herschel de nom autèntic, nasqué a Hannover el 1738 i morí a la localitat anglesa de Slough el 1822. Músic professional (procedia d'una família de músics militars), començà com a violinista i solista d'oboè a la banda del regiment de Hannover. Fou copista musical; ja a Anglaterra, ofereix diversos concerts i compon, i acaba essent l'organista de l'Octagon Chapel de Bath. Allà apareixen publicades, el 1769, el conjunt de sis sonates per a clavicèmbal, violí i violoncel. Altres obres es publiquen a Amsterdam i el 1776 ja és el director de l'Orquestra de Bath. Els seus estudis teòrics per a la redacció d'un tractat d'harmonia el porten a freqüentar ambients filosòfics i matemàtics que l'apropen al terreny astronòmic. Herschel acabà essent un dels astrònoms més il·lustres de l'època.

El compositor Benet Casablanca ha estat qui ha fet possible escoltar aquestes sonates (*Sonata en si bemoll major* i *Sonata en la major*). Casablanca indagà on poder trobar, si n'hi havia, alguna edició de les partitures. ■

Estrena mundial d'una obra de Martín Jaime

El passat mes d'abril tingué lloc l'estrena mundial de la paràbola simfònica *Shadow* del jove compositor malagueny fincat a Barcelona Francisco José Martín Jaime. L'estrena tingué lloc al Gereformeerde Kerk del Culturele Raad Wierden de la ciutat holandesa d'Enschede. L'obra fou interpretada per la Twents Kamer Orkest, que dirigí el seu titular, Lex Oosthoek. El concert fou completat per obres de Mozart i Beethoven, i hi assistiren diverses personalitats de l'àmbit empresarial, polític i cultural holandès, a més de diversos diputats del Parlament Europeu.

Francisco José Martín Jaime, nascut el 1970, compagina la seva activitat com a pianista i violinista amb els estudis de direcció i la composició. Ha estat deixeble, entre d'altres, de Gemma R. Caparrós, O. Calleya, Antoni Ros-Marbà i Salvador Mas. La seva obra *Shadow* està basada en un text de l'escriptor nord-americà Edgar Allan Poe. ■

La SGAE promou l'obra de Mompou mitjançant concerts

La Societat General d'Autors d'Espanya promocionarà l'obra de Frederic Mompou mitjançant la realització d'una sèrie de concerts que tindran lloc en els pròxims mesos a diversos indrets del l'Estat espanyol i a l'estranger.

Alguns d'aquests concerts seran protagonitzats per l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure i d'altres a cura de l'English Chamber Orchestra. Els concerts han de tenir lloc a Madrid, Londres, París i Vigo. A més, la SGAE ha col·laborat en la realització de l'enregistrament discogràfic efectuat per la mateixa Orquestra de Cambra Teatre Lliure amb obra orquestral i transcripcions orquestrals d'obra pianística i obra vocal, segons el programa que va servir per cloure la temporada de l'esmentada orquestra barcelonina el mes de juny. ■

Veredictes del Concurs de Piano de Sitges

El propassat mes d'abril s'atorgaren a Sitges els premis del II Concurs de Piano Compositors del segle XX, organitzat per Joventuts Musicals de Sitges juntament amb la Fundació Música Contemporània. El primer premi fou concedit a Kazue Nakamura, i el segon premi a Carine Zarifian, tots dos atorgats per unanimitat. El Premi Especial President del Jurat fou per a Steven Neugarten, i el Premi de l'Associació Catalana de Compositors per a Carine Zarifian.

Formaren el jurat d'aquest concurs: Claude Helffer, Josep M. Escribano, Liliana Maffiotte, Charles Miles, Fernando Puchol i Albert Sardà. ■

Premis de Sant Joan de Vilatorrada

El veredictes del IV Concurs de Composició Sant Joan de Vilatorrada 1993, organitzat per l'Escola de Música d'aquesta població, és el següent:

— Premi Sant Joan de Vilatorrada de Composició Musical per a Joves fins a 25 anys, dotat amb 100.000 ptes., per a Israel David Martínez Espinosa per l'obra *Trio per a violí, violoncel i piano*.

— Concurs de Composició per a Joves fins a 18 anys: primer i segon premi: deserts; tercer premi *ex-aequo* per a Josep Mateu i Pérez per l'obra *La calma nocturna del mar* i per a Antoni Castells Delgado per *Imatges*. ■

El ministeri italià de les Arts desapareix

Un 80% d'italians votaren fa uns mesos a favor de la desaparició del Ministeri de Turisme i les Arts italià (institució que aplega els espectacles), el qual ha estat responsable de les manifestacions artístiques des de l'any 1959. El poble italià ha participat en una sèrie de referèndums de caire polític amb la finalitat de replantejar el danyat sistema polític del país.

La proposta que obtingué aquest vot favorable a la desaparició d'aquest ministeri no oferia, però, cap altra alternativa de funcionament. Així, el cabàs que aplega turisme, cinema, esport i espectacles serà probablement distribuït pels diferents governs regionals i els nous comitès de coordinació. Fins que les tasques d'aquests comitès siguin establertes, les funcions de l'antic ministeri aniran a càrrec del Ministeri de Cultura i Arqueologia. Els pressupostos designats per a les arts escèniques aquest any són 850 bilions de lires, la majoria dels quals

assignats als teatres d'òpera, els quals han hagut de replantejar els seus programes a causa del desgavell financer i polític que afecta Itàlia. Així, el darrer perjudicat per aquests retalls ha estat la secció jove del cor de la Scala de Milà (cantaires de 7 a 14 anys), la supressió del qual representa un estalvi de 340 milions de lires l'any.

El director de la secció d'educació de la Scala, Pietro Scardillo, ha dit que mentre continuï aquesta situació de crisi, s'haurà de trobar alguna alternativa financera, com podria ser l'esponsorització privada, per mantenir aquesta secció del cor. Per la seva banda, l'intendent d'aquest teatre també té problemes. Carlo Fontana està pendent d'una sentència judicial que pot comportar el seu cessament en el càrrec per qüestions d'irregularitats en la seva tasca. Mentrestant Fontana continua desenvolupant la seva feina al teatre. ■

Premis europeus de la Northern Telecom

La Northern Telecom ha atorgat el seus premis artístics Europa per a la col·laboració entre diverses companyies artístiques de diferents països. Dels gairebé cent projectes rebuts, els escollits han estat dotze, procedents de França, el Regne Unit i Alemanya en col·laboració amb altres països europeus. Entre els guanyadors cal destacar la companyia anglesa The Horse and Bamboo Theatre, l'única companyia professional de teatre ambulant del Regne Unit, que fa gires per Europa en col·laboració amb companyies hongareses, portugueses i irlandeses; la London Contemporary Dance Trust, pel seu pro-

jecte Dance Network Europa, que hi implica dansaires d'Espanya, Eslovènia, Portugal i Hongria; o el projecte Europamusical, d'Alemanya, que tindrà lloc dels dies 1 al 31 d'octubre a Munic, en el qual trenta-tres orquestres simfòniques capdavanteres d'Europa, provinents de 31 països (incloent-hi orquestres nacionals de Bèlgica, Estònia, França, Romania i Espanya), hi estaran presents. També hi participaran les orquestres del Concertgebouw, la Filharmònica de Viena i la Simfònica de la Ràdio de Baviera.

Amb tots aquests premis, la Northern Telecom ha repartit un total de 50.000 lliures. ■

23è Concurs Internacional de Joventuts Musicals

S'ha celebrat a Belgrad el 23è Concurs Internacional de Joventuts Musicals (membre de l'Associació Europea de Concursos), dedicat enguany al cant. El Jurat Internacional, que fou presidit pel català Manuel Capdevila, atorgà el primer premi a la mezzo-soprano iugoslava Milena Kitic. La soprano veneçolana Natacha Valladares, resident actualment a Barcelona, guanyà el tercer premi i un diploma per la seva interpretació de l'obra obligada (*Al Japó* de M. Milovejic), i guanyà també el primer premi en la votació realitzada entre el públic assistent. El 24è Concurs, el març de 1994, estarà dedicat al piano i al trio per a piano, violí i violoncel. ■

Ajornat el debut d'Òpera de Cambra de Sant Cugat

A causa del retard de la inauguració del nou Auditori de Sant Cugat, per l'endarreriment del termini de les obres —la inauguració fou prevista per al passat juny, tal i com informàvem a la revista del juny (núm. 104), pàgina 20—, el debut de les produccions d'Òpera de Cambra de Sant Cugat tindrà lloc els propers dies 3 i 5 de desembre. La previsió apunta que l'Auditori serà inaugurat a finals del mes d'octubre. ■

CONVOCATÒRIES

PREMI INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ MUSICAL CIUTAT DE TARRAGONA 1993. Convocat per l'Ajuntament de Tarragona, el concurs és obert als compositors de qualsevol nacionalitat sense límit d'edat. S'atorgaran dos premis: 1.000.000 de ptes. i 500.000 ptes. Es consideraran optatives al premi les obres de composició simfònica, amb solistes instrumentals o sense, i amb mitjans electroacústics o sense. Les obres han de ser inèdites i no estrenades. La data límit de presentació és el dia 15 de novembre. Informació: Registre general de l'Ajuntament de Tarragona. Plaça de la Font, 1. 43003 Tarragona.

BEQUES PER A PIANISTES POSTGRADUATS. Atorgades per l'Associació per a la Promoció de Joves Intèrprets Musicals Sofia Puche. Els candidats han de tenir com a màxim 28 anys el dia 31 de desembre de 1992, tenir nacionalitat espanyola i haver superat el 10è. curs de piano en un conservatori oficial o l'equivalent en un centre privat amb certificat del professor. S'atorgaran dues be-

ques consistents en una borsa per participar en un concurs internacional de piano amb seu a Europa i la celebració de dos recitals previs al concurs. El jurat serà format per: Sofia Puche, Miquel Farré, Ramon Coll, Josep M. Escribano i Rosa M. Torruella. Data límit d'inscripció: 30 d'octubre. Informació: Associació Sofia Puche. C/ Berlínès, 3, àtic. 08006 Barcelona. Tel. 201 04 96.

IX PREMI CIUTAT DE REUS DE COMPOSICIÓ PER A CORALS INFANTILS. Organitzat per l'Ajuntament de Reus, la convocatòria és d'àmbit internacional i està adreçada a persones vinculades a la creació i la pedagogia musicals. Hi ha cinc modalitats de participació. Cantaires de 5 a 7 anys, modalitat A: cançó a una sola veu amb acompanyament instrumental. Cantaires de 7 a 10 anys, modalitat B: polifonia a dues o tres veus amb o sense acompanyament instrumental; modalitat C: canon. Cantaires de 10 a 14 anys, modalitat D: polifonia a dues o tres veus amb o sense acom-

panyament instrumental; modalitat E: canon. S'atorgarà un premi únic de 100.000 ptes. El jurat el formen: Josep Baucells, Jordi Domingo, Joaquim Miranda i Anton Colom, que actua de secretari. Data límit de participació: 30 de setembre. Per a més informació: Institut Municipal d'Acció Cultural de Reus. C/ Sant Joan 27, Casa Rull. 43201 Reus.

CURS MONOGRÀFIC "UNA GUIA MUSICAL". Impartit pel músic Josep Maria Roger, dies 22 i 29 d'octubre i 5, 12, 19 i 26 de novembre al Teatre Principal d'Olot. Organitzat per la Fundació "la Caixa" i el Teatre Principal d'Olot. Les diferents sessions es dedicaran a aquests temes: "La música en el temps", "El rondó" (22 d'octubre), "El tema amb variacions" (29 d'octubre), "El canon i la fuga" (5 de novembre), "La forma sonata" (12 de novembre), "El paper d'altres gèneres musicals" (19 de novembre), i "Una guia històrica" (26 de novembre). El preu de la matrícula és de 5.000 pessetes. Informació: Fundació "la Caixa".

Del seu affm.

Sra. Montserrat Torrent

Gran dama i gran intèrpret d'orgue

Estimada amiga:

Acabo de veure el seu nom escrit en un lloc on figura de manera força sovintejada. En un programa d'una manifestació musical de gran prestigi. Concretament, en el del Festival de Viena, on actuarà amb els dos esplèndids orgues de l'església dels Agustins. Amb un intèrpretarà música barroca i amb l'altre romàntica, atenent a les característiques específiques de cadascun dels instruments. Però aquesta no haurà estat l'única intervenció seva en un pla de protagonisme de nivell màxim.

Un concert a la quasi capital europea -Maastricht- i un altre a Aosta, on haurà gaudit del seu extraordinari orgue, són altres manifestacions que s'afegeixen a les nombroses fites del seu historial tan privilegiat. En un ordre més local, a finals d'aquest mes de setembre inaugurarà la reconstrucció de l'orgue de Viella, una peça de característiques prou remarcables.

He de confessar que tinc el vici, o si ho prefereix la inclinació, d'arrel probablement narcisista-masquista, de repassar el contingut dels programes dels grans cicles internacionals amb l'esperança que la presència de noms de casa nostra m'aporti satisfaccions afectives personals. Satisfaccions que dissortadament es produeixen més escadusserament del que voldria. Satisfaccions que, no ho dic per afalagar-la, una gran part de les vegades me les produeix vostè.

I ara em plau fer-li-ho avinent, perquè considero que és de justícia deixar constància ben clarament i concloent que vostè, estimada amiga, és una de les artistes musicals més importants no solament de Catalunya, sinó també de tot l'Estat espanyol. I és també, contrast colpidor i lamentable, un nom massa desconegut per a la gran majoria d'afecionats, fins i tot els més sensibles.

Tinc entès que ho ha estat també en el seu àmbit de treball pedagògic institucional, on em consta que les estretors d'horitzons de mentalitats irreductiblement burocràtiques més d'una vegada han dificultat aquell permís necessari per a una escapada que no feia sinó potenciar el prestigi de la institució.

Les causes són explicables en part per la condició, m'atreveiria a qualificar de "secretista", en què es mou el concertisme organístic a casa nostra. No podem parlar d'un ambient musical plenament madur fins que no s'entri en una via de normalitat plena en sectors musicals concrets, crostificadament marginats, entre els quals figura aquest.

Un altre factor que ha contribuït decisivament a fer que vostè no gaudeixi del reconeixement social que mereix, és vostè mateixa. O més exactament la seva actitud davant la professió. Per a vostè fer música és per damunt de tot un acte de devoció i d'amor profund i sentit. I, és clar, com a tal manifestació amorosa i íntima, no permet que sigui prostituïda per res que s'allunyi de la més absoluta autenticitat.

Per això refusa tan íntimament tota mena de temptació exhibicionista, per insignificant que sigui, i tot allò que no tingui a veure amb l'essència del fet excels "fer música".

En un moment en què afanyos d'un altre tipus molt diferent estan transformant l'ofici seu en un mercat atapeït d'aparadors d'alt "disseny mercadològic", actituds com la seva no es pot ni imaginar com aconhorten.

Per això, i per molt més, rebí estimada senyora Montserrat, el meu reconeixement més sincer i autèntic.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

XVI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA Millora substant de l'audiència

per LLUÍS TRULLÉN

El Festival de Música Antiga, organitzat anualment per la Fundació la Caixa, ha assolit una temporada més —i són ja setze— i els objectius que calia esperar: una oferta musical variada i atractiva, la presència d'artistes reconeguts internacionalment, una sèrie de classes magistrals —impartides enguany per professors de la categoria de Pierre Hantaï, Jos van Immerseel o Andreas Staier— i com a complement idoni i fonamental, l'alta assistència de públic als concerts, omplint pràcticament sempre la sala del Palau Macaia, seu dels nou concerts que han integrat definitivament la present temporada.

El dia 20 d'abril s'obria el XVI Festival amb un concert integrat monogràficament pel *Quart llibre de madrigals* que Claudio Monteverdi, compositor de qui es commemora el 350 aniversari de la seva mort; els seus intèrprets, el conjunt Concerto Italiano, dirigit per Rinaldo Alessandrini, que des de la seva fundació l'any 1984 ha desenvolupat un intens repàs de partitures pertanyents preferentment al període barroc. La formació italiana va plantejar amb una afinació veritablement esplèndida en les seves veus un Monteverdi ric en matisos, refinat en el traç, amb uns dinamismes que oferien notòria vistositat a cadascun dels vint poemes inscrits en l'esmentat llibre de madrigals. Si tècnicament l'execució va vorejar la perfecció, estilísticament no hi ha cap dubte que aquest grup romà posseeix una sensibilitat i musicalitat certament encisadora. Un bon inici de temporada complementat dos dies després amb l'actuació del reconegut clavicembalista Jos van Immerseel, que va oferir al *pianoforte* obres de Clementi, Beethoven: *Sonata en do menor, op. 13*, "Patètica", i Mozart: *Fantasia en do menor i Sonata en do menor, op. 457*.

Sobre el paper, una de les actuacions més atractives de la temporada era sens dubte la que havia de fer el violinista Fabio Biondi, que ha demostrat el seu profund coneixement de la música del set-cents mitjançant unes gravacions que ja han esdevingut paradigmàtiques; dirigint l'oratori *Cain* d'Alessandro Scarlatti al conjunt Europa Galante que ell mateix creà l'any 1990, o actuant com a solista en una versió trepidant de les *Quatre estacions* de Vivaldi. Però, a voltes, les grans estrelles no brillen amb la intensitat que cal esperar, i Biondi, acompanyat al *pianoforte* per Andreas Staier —un dels altres capdavanters en la interpretació de

la música del XVIII amb instruments originals i que desenvolupa la seva tasca a la Schola Cantorum Basiliensis— va oferir unes versions de sonates de Mozart (K. 379 i K. 454), Schubert (*op. 137*) i Beethoven (*op. 23*) certament desconcertants. Biondi i Staier van pecar d'originalitat i de ganes de reflectir el seu inqüestionable talent virtuosístic; aquesta voluntat per deixar ben clar el domini que posseeixen ambdós del seu respectiu instrument es va sobreposar al missatge de les obres i tot el classicisme vienès reflectit en les sonates de Schubert i Beethoven s'esvaï un cop i un altre; així mateix un so excessivament tallat i un *tempo* precipitat tampoc no van ser aspectes idonis per aprofundir la proporció clàssica reflectida per Mozart en les seves *Sonates*.

Dies després actuà al Festival el clavicembalista francès nascut l'any 1964 Pierre Hantaï —primer concert que ofereix a Barcelona— i que, malgrat la seva joventut, gaudeix ja d'un reconegut prestigi internacional. Poc ha d'envejar Hantaï dels mestres Leonhardt, Pinock o Bob van Asperen. Oferint un programa integrat per obres de compositors del XVII —entre ells de l'eclectic John Jacob Froberger— i complementat amb Sonates de Scarlatti i de Johann Sebastian Bach, Hantaï va demostrar que és un clavicembalista que té unes condicions extraordinàries: musicalitat, claredat en l'exposició de les idees, en la col·locació de dinamismes i una execució tècnicament impecable. El virtuosisme que va exhibir durant les pàgines de Scarlatti es veia acompanyat amb una elegància de traç excepcional. La seva pulsació ràpida i brillant va reflectir-se novament durant la *Sonata BWV 964* de Bach, en una versió plena de claroscurs propis del barroc i que lògicament Hantaï va reflectir alternant els distints teclats del clave. Claredat a l'hora d'exposar les fugues o distints elements contrapuntístics, majestuositat i serenitat van ser molts dels aspectes que van envoltar les seves versions, aplaudides constantment pel públic i que van obtenir com a recompensa ja fora de programa un *encore* que mostra la sensibilitat d'aquest jove clavicembalista: el tema de les *Variacions Goldberg* del mateix Bach.

En l'edició d'enguany també han passat pel Festival conjunts internacionals tan significatius com The Tallis Scholars, que oferiren un programa integrat per pàgines de Morales, Guerrero, Whyte i Tallis, o el Seminario Musicale acompanyant el con-

tratenor Gérard Lesne en un programa dedicat al barroc italià: Bononcini, Caldara i Vivaldi.

D'altra banda, l'organització sempre ha mostrat predisposició a incloure en la programació artistes del nostre país, en concret els clavicembal·listes Mireia Hernández i Albert Romani, i una orquesta de producció pròpia en l'edició d'enguany: l'Acadèmia Musical de Barcelona, que cada any "renaixerà" amb significatius canvis entre els seus components segons les necessitats interpretatives del programa; en la present edició van oferir un concert integrat per obres de Mozart (*Gran Partita*) i de Martín i Soler (*Divertiment per a octet de vent, sobre àries de "Una cosa rara"*). Aquest conjunt orquestral, que té com a condició indispensable, també per a properes temporades, incloure en el seu programa alguna obra pertanyent al repertori del nostre país, està dirigit per Josep Pons, i neix per una voluntat del mateix Festival, afegint-se als projectes realitzats per altres festivals europeus (Innsbruck, Utrecht o Bruges).

I per al final hem reservat el que, a parer nostre, va ser el punt culminant del Festival: l'actuació del Quartet Mosaiques, uns instrumentistes especialitzats —en el sentit absolut del terme— en la música antiga, pertanyents a l'Ensemble Mosaiques, i que en nombroses ocasions han treballat al costat de Nikolaus Harnoncourt. Música del classicisme, en concret Haydn, Mozart i Boccherini —compositor del qual se celebra el 250 aniversari del naixement— va servir per posar en evidència la sensibilitat, la sinceritat en la interpretació, el perfecte domini de la tècnica que posseeixen aquests quatre instrumentistes. Lectures de quartets coherents en l'elecció dels *tempi*, dotades amb un fraseig deliciós; la seva versió de l'*Adagio* del Quartet "La Caça" serà recordat per la seva elegància i majestuositat interpretativa. Entre els quatre músics existeix una comunicació absoluta, una coherència en l'exposició del seu missatge que ve complementada tècnicament per una afinació perfecta, un detall a assenyalar en les interpretacions ofertes en directe amb instruments originals.

En línies generals, aquest XVI Festival ha complert —com hem pogut veure— els seus propòsits, i per sobre de tot s'ha evidenciat un fet: cada cop és més gran l'atenció del públic del nostre país envers la música antiga o interpretada amb instruments originals.

42è FESTIVAL DE GRANADA

Celibidache conquerí l'Alhambra

per LLUÍS MILLET i PERE ARTÍS

Quaranta-dues edicions han convertit el Festival Internacional de Música y Danza de Granada en un dels festivals peninsulars d'un solatge més consolidat, un fet que ha comportat, inevitablement, al llarg d'aquestes quatre dècades, un sensible procés d'adaptació als canvis substancials, polítics i socials que ha viscut el país. En efecte, un festival confegit per les instàncies públiques de la capital de l'Estat —visitat per ministres, alts funcionaris i pels estaments més representatius de la burgesia de l'antic règim— s'ha convertit en una manifestació amb voluntat d'integració a la vida cultural autòctona de la ciutat, sostinguda per les administracions locals, autonòmiques i estatals, amb un equilibri de vegades difícil. En un pròxim futur, per tal d'unificar, coordinar i racionalitzar els esforços en favor de la vida musical de la ciutat —cada vegada més puixant—, integrar les iniciatives que generen les instàncies locals (el Patronat del Festival, el Patronat del Centro Cultural Manuel de Falla, que gestiona les activitats del magnífic Auditori Manuel de Falla, la Fundació Granada para la Música i l'Orquestra Ciudad de Granada), optimitzar els recursos i aconseguir més patrocinis de l'esfera privada, hom anuncia, per al mes de gener de 1994, la constitució del Consorci Granada para la Música, integrat per les esmentades entitats, el Ministerio de Cultura (a través de l'INAEM), la Junta de Andalucía, l'Ajuntament de la ciutat i la Diputació provincial.

Les controvèrsies que genera la possible estructura definitiva d'aquest Consorci, encara subjecte a un substancial debat entre les parts implicades, semblen indicar les diferències que encara cal superar per arribar a un acord a plena satisfacció de tots.

Per retornar al contingut del Festival, al marge d'altres consideracions, hem de remarcar el seu equilibri entre les actuacions estel·lars (que enguany han perfilat, potser, una de les edicions més brillants de tota la seva història, amb figures com Teresa Berganza, Shlomo Mintz, Rafael Orozco, Elena Obraztsova, Katia Ricciarelli, Sergiu Celibidache o Georg Solti i agrupacions com les Orquestres de Cambra d'Israel, Filharmònica de Moscou, Filharmònica de Munic i de Schleswig-Holstein) i les aportacions de conjunts del país (orquestres Nacional de Espanya, Ciudad de Granada, Ciudad de Málaga, Principado de Asturias, Coro Nacional de España), que, a més, han inclòs molta música de compositors peninsulars contemporanis (J. Gómez, P. Rivière, X. Montsalvatge, C. Halffter, T. Marco, J. L. Turina, J. A. García, sense comptar una audició dels *Improperis* de Frederic Mompou, en ocasió de la celebració del seu Centenari).

En l'altre vessant del Festival, cal remarcar les sessions coreogràfiques, enguany protagonitzades pel Ballet del Teatre Mariinsky de Sant Petersburg (amb l'orquestra del teatre) i per la Compañía Nacional de Danza, amb la direcció artística de Nacho Duato.

En el segon tram del Festival ens fou donat d'assistir a una "Noche de flamenco", amb l'estrena de *Elegía a Carmen Amaya*, en homenatge a aquella figura mítica, d'una tan arrelada vinculació barcelonina. Sobre la base d'elements documentals, gràfics, visuals i sonors pretèrits, Eduardo Serrano "El Güito" muntà un espectacle presidit per la força arrasadora del ritme. Certament, no sabríem advenir la idoneïtat de cada número al referent en què es basava; però sí que ens cal confessar que, en molts moments, la vetllada assolí un grau de comunicació notable (malgrat la moderació, en l'acceptació pública, dels assistents al Teatro del Generalife), fruit del lliurament del reduït grup d'intèrprets, en una comesa on era perceptible l'elaboració particular d'un material primigeni.

Un altre aspecte, la presentació de l'Orquestra de Cambra d'Israel, a l'Auditori Manuel de Falla, amb la direcció del violinista israelià, de naixença moscovita i formació americana, Shlomo Mintz, fou un dels punts àlgids d'interès musical. La seva actuació com a violinista, amb el *Rondó per a violí* de Schubert i el juvenil *Concert en re menor* de Mendelssohn, mostrà una atenció als antípodes de qualsevol propòsit de *vedettisme* innecessari, d'una puresa no pas atenta a l'exhibició d'un virtuosisme brillant (evident, per altra part). Com a director pràctic i musical, excel·lí, en el segon concert, en les execucions de màxima genuïtat de senegles obres del repertori rus: dos excel·lents arranjaments per a



El director romanès fou l'estrella del Festival

cordes, deguts a Rudolf Barshai, de les *Visions fugitives* de Prokofiev (procedents d'un cicle de peces pianístiques breus) i de la *Simfonia de Cambra*, op. 110a de Shostakòvitx (adaptació del *Quartet de corda* homònim). Cal remarcar la procedència russa de bona part dels components de l'Orquestra de Cambra d'Israel (especialment visible en les peculiars característiques de la seva tècnica instrumental) per comprendre l'autenticitat corpenedora amb què interpretaren els trets incisius de l'obra de Prokofiev i l'intens dramatisme, tan personal, de la *Simfonia* de Shostakòvitx.

Els mateixos dies, al pati del Palacio de Carlos V, la Filharmonica de Moscou acredità el bon nivell estàndard de les formacions simfòniques de l'antiga Unió Soviètica, particularment visible en el virtuosisme

col·lectiu de la corda. En dos programes íntegrament dedicats al repertori romàntic rus (en el qual la commemoració txaikovskiana tingué un lloc destacat) sobresortí la interpretació impecable, al mateix temps sensible i espectacular, del *Primer concert de piano* de Txaiovski, confiada a Rafael Orozco, mentre que la profusa *Segona Simfonia* de Rachmaninov es beneficià d'una versió altament engatjada —dirigida per Vassily Sinaisky, com la resta dels dos programes—, d'un nivell superior, segons la nostra apreciació personal, a l'interès implícit de l'obra.

El punt culminant de les manifestacions de luxe fou, però, l'actuació de l'Orquestra Filharmonica de Munic, en dos concerts memorables dirigits pel seu titular, el mític Sergiu Celibidache, qui va precedir la seva actuació musical amb una singu-

lar roda de premsa, majoritàriament dedicada a l'exposició de la seva personalíssima visió filosòfica del fenomen musical. Cal dir que, en aquests concerts, poguérem constatar un fenomen que ja només es dona molt rarament en l'àmbit actual, tan uniformitzat, de la interpretació musical: l'evidència de la funció d'un director estable en la definició de la personalitat d'un conjunt simfònic, un caràcter que depassa fins i tot, en aquest cas, la seva inòida capacitat tècnica. Celibidache ha transmès al conjunt bavarès una intel·ligència col·lectiva inusual, perceptible, entre molts altres detalls, en la naturalitat amb què els seus músics van preservar un equilibri miraculós dels diversos grups instrumentals en condicions acústiques que no són les habituals d'una sala de concerts. I ho ha aconseguit amb aquella austeritat i maduresa d'uns més de vuitanta anys que ja són lluny de l'espectacularitat de les seves actuacions d'antany. Així, el *Don Joan* straussià, tan arrelat a la tradició muniquesa, transcorregué amb una morbidesa i lentitud inhabituals i assolí uns moments de plenitud i d'equilibri que mai no van forçar la sonoritat de l'orquestra; els edificis simfònics de les respectives *Cinquenes* de Txaiovski i de Prokofiev mai no van caure en la temptació de la vulgaritat i evidenciaren un control exemplar en la dosificació dels seus clímax; i la *Simfonia Oxford* de Haydn incorporà un temple clàssic transcendent, no pas renyit amb la dimensió ingràvida del seu joc espiritual ni amb la subtilitat de la seva dimensió instrumental. En definitiva, versions atípiques i personals, úniques en el sentit que tampoc no podrien ser un paradigma vàlid per a la seva imitació mimètica.

El Festival es va cloure amb una altra actuació d'elit, la de Sir Georg Solti, al capdavant de l'Orquestra de Schleswig-Holstein, que també va poder escoltar, uns dies abans, el públic de Barcelona.

Un Barber ben rasurat

per RRM

El passat juny acabaren les 50 funcions de la versió catalana de l'òpera de Rossini *El barber de Sevilla* que el grup teatral El Tricicle adaptà i dirigí per a escolars (fet del qual vam informar al núm. 101 de la nostra revista) al Teatre Victòria de Barcelona. Així, i superant les previsions inicials d'assistència de públic —gairebé 35.000 espectadors—, aquesta experiència pot saldar-se amb un notable alt quant al seu contingut general.

Anant per parts, si bé el conjunt musical —reduït a trio: piano, flauta i contrabaix— ha resultat un xic escàs, la labor dels cantants ha estat positiva. La

part vocal, correcta, s'ha vist afavorida per una part dramàtica excel·lent, molt ben actuada i resolta quant a l'ús, no gens abusiu i mesurat, de gags. La versió catalana del text ha estat ben resolta introduint-hi expressions que han reforçat la comicitat de les situacions. Finalment, cal destacar l'excel·lent labor i resolució de la figura del narrador (Pere Sagristà).

Si més no, hem de considerar que la finalitat d'aquest muntatge ha estat apropar l'òpera als joves i desmitificar-la com a gènere avorrit, cosa que creiem que s'ha aconseguit al cent per cent presentant una adaptació força amena i divertida.

Les dades concretes apunten que del total d'espectadors (gairebé 35.000) el 99,12% han estat grups escolars de tot Catalunya i d'altres províncies de l'àmbit dels Països Catalans, i el 0,84% ha estat públic de taquilla. D'altra banda, els organitzadors tenen previst iniciar una gira amb aquest *Barber* aquesta tardor per tot Catalunya (existeixen ja diverses peticions) i possiblement es porti a la resta de l'Estat, per la qual cosa el text seria traduït al castellà. Pel que fa al futur més llunyà, no es descarta el fet de produir un altre muntatge, que seria estrenat o bé aquesta nova temporada o la que ve.

PRIMER CURS DE MESTRATGE EN MÚSICA TRADICIONAL I POPULAR

L'hora del balanç

per JAUME CARBONELL I GUBERNA

El final de curs és l'hora de la veritat, l'hora de mirar enrera i veure si el que s'ha fet era allò que calia. En el cas de l'Aula de Música Tradicional, impulsada pel Servei de Cultura Tradicional de la Generalitat de Catalunya, el balanç del primer Curs de Mestratge en Música Tradicional i Popular havia de resultar, i ha resultat, força positiu. Ha estat una experiència innovadora tant des del punt de vista pedagògic com musical, i alhora es tracta d'un projecte que respon a les necessitats posades de manifest des de feia temps en el camp de la música tradicional en l'àmbit de l'ensenyament. Les característiques dels cursos que s'hi han impartit i la gent que els ha dut a terme, gent directament relacionada amb les disciplines, gent de l'ofici capaç de transmetre la tècnica i el nervi, n'han assegurat el nivell i l'efectivitat.

Destinada a oferir uns cursos de perfeccionament sobre pràctica instrumental tradicional, el Mestratge en Música Tradicional i Popular va néixer amb la intenció de dotar els músics del ram dels elements necessaris per assolir un nivell qualitatiu

que afavoreixi l'execució, la comprensió i el treball —en definitiva— dels músics, que sovint han après la pràctica de l'instrument fora de l'academicisme de conservatoris. La realitat ha estat que el nivell de matriculació ha superat les expectatives de la direcció i ha fet necessari d'establir diversos nivells en un futur.

Però els ensenyaments que s'hi imparteixen no es redueixen estrictament al de la tècnica o el domini instrumental. S'han organitzat diversos blocs temàtics que, aplegats, constitueixen "tot allò que caldria saber sobre música tradicional". Existeix un bloc comú, integrat per les matèries referents al llenguatge musical i teoria, solfeig, instrumentació, educació de l'oïda, acompanyament...; un apartat dedicat a les matèries més relacionades amb el món de la recerca, com etnomusicologia, formes pròpies de la música tradicional, acústica... Finalment, entren en joc les matèries pròpies d'especialitat de l'instrument triat per cada alumne: gralla, flabiol o acordió diatònic.

La coordinació del curs ha anat a cura de Marcel Casellas, i el professorat, com hem dit, l'han format especialistes com Josep Crivillé, Jaume Aiats, Maria Antònia Juan, Ferran

Martínez, Xavier Orriols, Isabel Pla, Toni Xuclà, entre d'altres, tots ells prou coneguts especialistes en les matèries que han hagut d'impartir.

Cal esmentar que el curs de mestratge queda arrodonit amb els tallers i les activitats complementàries, com conferències, taules rodones i debats per tractar de temes potser més d'actualitat, com el de la recuperació i actualització o "riproposta" en música tradicional, que han portat gent de la vàlua de Vicent Torrent, Jordi Fàbregas, Josefina Roma o Jaume Arnelila per completar el mosaic temàtic del mestratge.

Ben segur, els alumnes que han seguit el primer curs del mestratge han assaborit el privilegi de les sessions en grups reduïts i en contacte directe i continu amb el mestre, que alhora és col·lega i coneix els problemes de l'ofici, i haurà trobat els mitjans per aprofundir o simplement iniciar-se en matèries que fins aleshores coneixia poc, fet que repercutirà necessàriament en la seva posterior tasca personal, tot millorant substancialment el nostre patrimoni i la capacitat cultural. Esperem poder tornar a fer el proper any una valoració tan positiva del segon curs i alhora de la continuïtat de l'Aula de Música Tradicional.

La incidència del fet musical sobre zones molt profundes de la sensibilitat humana ha estat objecte d'una intensa preocupació intel·lectual al llarg de la història. Des dels grans pensadors clàssics de l'antiguitat fins als nostres dies s'ha anat succeint una línia de preocupació que ha ocupat, amb un rigor i conseqüència indiscutibles, un important nucli de pensadors i intel·lectuals d'índole diversa.

La transcendència del fet musical, més enllà de la simple dimensió lúdica, intel·lectual o evasiva, és quelcom que està absolutament acceptat; i expressions com "la música amansaix les feres"

resulten indicatives d'aquesta realitat, que ha arribat al nivell del llenguatge i assumció popular.

Ens trobem en un terreny relliscós, ple de conceptes que en la seva juxtaposició perden concreció definitiva i acaben convertint-se en un tot nou, complex i de difícil delimitació.

Un exemple clar del que estem

apuntant és la delimitació entre sensibilitat i psique i la seva dimensió interactiva, que se situa al bell mig del tema que ens ocupa. L'actuació de qualsevol element motivacional sobre la sensibilitat difícilment no incideix en unes concretes reaccions psíquiques. A partir d'aquest fet s'obren unes vies de consideració científica molt riques, al bell mig de les quals es troba justament el Tema que ens ocupa en aquest número.

Els avenços científics accelerats en diverses branques han permès que, al mateix temps, es pogués desenvolupar l'estudi de les capacitats terapèutiques del fet musical a partir de les que posseeix pel que afecta

la sensibilitat humana, segons que hem apuntat al principi.

A través d'un aplec d'escrits, obra d'especialistes, assistim a un recorregut que, primer, mostra les bases històriques i, després, entra decididament en la matèria concreta de la Musicoteràpia; una especialitat o una via científica que cada dia compta amb una base o substrat més ampli.

Musicoteràpia, una nova dimensió del fet musical

La funció terapèutica de la música

per CONXA TRALLERO

Els criteris de malaltia i de salut han variat molt segons les èpoques i les cultures. En els nostres dies es tendeix cada vegada més a una visió global (holística) de la persona, en la qual és vista com un tot sense escissions ni divisions. L'ésser humà és un conjunt, un petit univers, i com a tal està subjecte a les lleis universals: som un petit "tot" que forma part d'un gran "Tot". Si alguna cosa ens afecta emocionalment, hi ha una repercussió a nivell físic: la por, la ràbia o l'excitació, per exemple, produeixen una alteració en el rec sanguini, el pols s'accelera, el cor bateja més de pressa. Una pena ens pot fer perdre la gana i l'acumulació de preocupacions ens pot produir una úlcera. Igualment, quan ens sentim sense forces físiques per un excés de treball o per una malaltia, el nostre estat d'ànim s'altera i tendim al pessimisme. La malaltia és, doncs, una manifestació que té ressonància en tots els nivells de la persona. L'estat ideal dels éssers vius és el d'equilibri entre tots aquest nivells: físic, emocional, mental, energètic, espiritual. Quan no ens sentim bé, quan ens sentim malalts, deprimits, cansats, etc., és perquè alguna d'aquestes parts que componen la persona no està en harmonia. El símptoma és el senyal d'alarma, el que ens indica que alguna cosa no funciona bé en la nostra vida. Per tant, el que cal fer és anar a l'arrel del problema i eliminar-ne l'origen; només així eliminarem el símptoma de forma permanent i sense la intervenció de fàrmacs. Hem de tenir en compte que des de la perspectiva global no hem de pensar en nosaltres com si estiguéssim compartimentats, sinó com una unitat que respira, pensa, sent, estima i pateix des de tots els nivells. El nou enfocament del guariment fa una valoració completa de la realitat del pacient; el seus conflictes, l'entorn social en què es mou, les seves expectatives i anhels no realitzats..., en definitiva, tot el que afecta la persona internament i externament.

Això és vàlid tant pel que fa a les malalties importants com pel que fa a les molèsties més habituals de la nostra vida quotidiana. El problema és que hem perdut el contacte amb el nostre cos, amb el nostre interior; no coneixem els nostres desigs profunds i autèntics ni les nostres emocions i normalment actuem en contra de nosaltres mateixos. Hem oblidat la nostra saviesa interior i això ens produeix un desequilibri que porta com a conseqüència el patiment.

A partir d'aquest enfocament holístic de la persona s'han implantat les anomenades teràpies alternatives, algunes de les quals són molt antigues i provenen de les mil·lenàries cultures orientals, com ara l'acupuntura. D'altres són més recents i han nascut

a Occident, com l'homeopatia, descoberta per Samuel Hahnemann (Meissen, 1755-París, 1843) i que en molt països és una especialitat de la medicina oficial. Totes actuen per tal de mobilitzar les energies naturals i despertar les capacitats autoreguladores (autocuratives) del mateix individu.

Relació de l'home amb la música

En l'antiguitat la relació de l'home amb la música era molt estreta. L'acompanyava en els moments més importants de la seva vida, simbolitzant les forces de la terra i del cel, els misteris de la vida i la mort i, en general, tot allò que era ocult i incompreensible per a l'home primitiu. El ritme de la música representava el ritme de la naturalesa i del seu propi cos: els dies, les nits, les marees, la respiració, els batecs del cor... és fàcil suposar que a partir de l'observació i de la imitació dels sons naturals van aparèixer els cants i posteriorment els instruments.

La música tenia un caràcter màgic la majoria de les vegades i servia com a forma de comunicació dels homes amb els déus, als quals manifestaven les pors, les alegries, les angoixes, els precs i les lloances. Tots els esdeveniments importants se celebraven amb cants i danses: el canvi d'estació, la bona collita, la mort... La música formava part de la vida dels homes i per mitjà de la música es manifestaven els sentiments. Tenia un caràcter eminentment social i servia per estrènyer els llaços d'unió entre els membres de la comunitat. La figura del bruixot tenia un gran pes específic; coneixia i dominava els misteris de la música en el guariment de les malalties. El seu poder era gran i venia donat justament per aquest coneixement secret dels ritus per fer sanar. Moltes tribus primitives creien que les malalties (especialment les mentals) eren produïdes per la intervenció d'un esperit del mal que posseïa el malalt. També es considerava com un càstig per haver transgredit la llei, la qual cosa equival a dir que era una reacció desfavorable davant la transgressió de la llei universal de l'equilibri.

La música ètnica o folklòrica representa una evolució de la utilització primitiva del so musical. És l'expressió de la terra natal i és encara un producte col·lectiu. Més tard es converteix en un producte individual, però encara és cooperativa i anònima i les seves arrels es troben en la transmissió oral. Posteriorment la música va adquirint més el valor d'obra d'art i va marcant la diferència entre el músic i l'home del carrer. Es defineix la figura del compositor, de l'interpret i del públic, de manera que ja deixa definitivament de ser un acte de creació col·lectiu.

La música en el seu aspecte més elemental, és a dir el so, és present des de l'inici de la nostra vida. Així, el fetus rep informació del món exterior amb les vibracions sonores: els sorolls corporals de la mare, les veus dels qui són a prop, els sons ambientals... tot l'afecta d'una manera o altra. És el seu primer i més important contacte amb el món que l'envolta. Posteriorment aquesta presència contínua de sons i música ens acompanya diàriament, moltes vegades sense que en tinguem una clara consciència.

Si ens preguntem per què és tan màgica, la música, podem respondre com ho fa Robert Stewart: "Perquè és un eco de l'impuls original de la creació divina". Moltes cultures i religions atribueixen a la paraula l'acte de la Creació, fins a arribar a les noves teories físiques que expliquen aquest instant com una gran explosió.

La música en el procés de curació

La música és l'expressió de l'ésser humà; la persona manifesta així el seus sentiments, les seves inquietuds, en definitiva tot el seu món interior, sempre en un llenguatge no verbal. La música ens arriba com un conjunt de sons harmònicament combinats que es posen en contacte directe amb les nostres emocions, amb la nostra imaginació, amb la nostra intuïció, sense l'ajut de les idees prefixades; posa en moviment la nostra energia, la nostra capacitat de "ser" (no de pensar). El nostre cervell està dividit en dues parts, hemisferi dret i hemisferi esquerre, cadascun dels quals té una funció igualment important. El costat esquerre és (en el cas dels dretans) l'hemisferi verbal, l'encarregat de la lògica i l'estructura del llenguatge; és analític i racional (l'aspecte masculí de la persona). La part dreta controla les facultats oposades: permet la visió de conjunt, l'estructuració de conceptes superiors, l'abstracció, la fantasia i la imaginació (part femenina). Entre tots dos hemisferis hi ha un intercanvi constant de dades a través del cos callós que els uneix. El llenguatge, doncs, ens arriba a través de l'hemisferi esquerre, mentre que per escoltar o fer música utilitzem el dret.

És evident que cap d'aquests hemisferis no és més important que l'altre i que l'equilibri de la persona passa per la unió i acceptació dels aspectes masculins i femenins (que no són oposats sinó complementaris) o, dit en altres paraules, per la superació de la polaritat i la consecució de la unitat. Però també és cert que la valoració de les capacitats humanes ha variat molt. Les civilitzacions que han assolit un grau més alt de progrés a tots els nivells han estat aquelles que han sabut harmonitzar la intuïció amb el coneixement. En el moment en què vivim estem sortint d'una època fonamentalment racional i anem novament cap a la superació de les polaritats, cap a la integració de la persona.

La música compleix un paper molt important en aquest procés d'integració (de curació), perquè ens ajuda a estimular la part intuïtiva i imaginativa, tan mancada d'atenció fins ara. Ens retorna a les fonts essencials de l'individu i permet la comunicació en un estadi pur, sense conceptes, sense estructures predeterminades. Amb la música ens posem en contacte de nou amb els ritmes de la naturalesa, obrim els canals de comunicació amb nosaltres mateixos i amb l'entorn. Si escoltem la música sense pensar, sense analitzar i amb plena consciència, podem arribar a l'experiència sublim de fusió total amb l'univers.

Aquest fenomen es dona no tan sols quan escoltem, sinó principalment quan *fem* música, perquè la creació, en si mateixa, és sempre un acte curatiu, un acte d'autorealització, en definitiva, un acte diví. L'objectiu és expressar-se i comunicar-se per mitjà de la música, sense una anàlisi crítica i estètica del resultat. És clar que si el que busquem és una obra d'art recorrerem als músics i compositors; però ara parlem de la utilització terapèutica de la música i en aquest terreny tots tenim les capacitats necessàries per crear.

La música ens transporta a mons imaginaris dels quals tornem amb una visió més completa de la realitat; després podem entendre què ens ha passat o definir què hem experimentat, però el moment en què connectem amb la música no té paraules ni conceptes, no existeixen el temps ni l'espai; senzillament *som* i això és una experiència que ens transforma, que ens fa entendre la vida des d'una perspectiva més elevada i més autèntica.

Teràpies que es basen en la utilització de la música

Gairebé tots els sistemes que busquen restablir l'equilibri de la persona es basen en la utilització d'elements naturals, com una forma de recuperar la unió dels homes i dones amb la Terra. Així, s'utilitzen els colors, les olors, les flors, les plantes, els sons, la música... En realitat són diferents camins per arribar a un mateix objectiu i la tria d'uns o altres mètodes depèn, al meu entendre, de la predisposició natural de l'individu que es vulgui sanar, de les seves preferències o de la seva sensibilitat vers un o altres dels possibles "remeis". Així, en un moment determinat de la vida hom es pot sentir més inclinat (o més receptiu) cap a uns sistemes o altres. Hi ha persones més sensibles a la música que als colors o a les olors. O potser preferirem fer *tai-xi* o eutonia, o tal vegada reflexologia, acupuntura o aplicar la bioenergètica. El més important és fer allò que la nostra intuïció ens demana, i buscar un bon professional que ens ajudi. La resta, la fa el nostre propi organisme, la nostra pròpia voluntat d'estar bé i la confiança que tenim ja dins nostre totes les eines necessàries; els elements externs fan de desencadenant del procés.

Algunes de les teràpies que basen la seva eficàcia en la utilització de la música són: el *Mètode Tomatis*, la *Cromomusicoteràpia*, la *Musicosofia* i, molt especialment, la *Musicoteràpia*.

El *Mètode Tomatis* es fonamenta en els descobriments del seu creador, Alfred Tomatis, respecte de la relació existent entre l'escolta i la parla. S'ha demostrat que modificant les facultats auditives de la persona es pot aconseguir la transformació del comportament i del llenguatge. Per mitjà de sessions en què la persona escolta diferents músiques, filtrades electrònicament per tal de deixar passar només determinades freqüències, i sons, com ara la veu de la mare dins d'un medi aquós com l'intrauterí, es resolen problemes d'aprenentatge, manca de concentració, retard en la lectura, problemes d'adaptació i comunicació i fins i tot situacions d'estrès o alteracions de tipus funcional. Aquests descobriments van ser presentats a París l'any 1957 i des d'aleshores el Mètode s'ha estès per diferents països.

La *Cromomusicoteràpia* treballa a partir de l'absorció cromàtica mitjançant la música. Aquí la música no s'utilitza sola sinó en combinació amb el color. Tant la música com el color emeten vibracions que són assimilades i codificades per la nostra ment i per mitjà d'ella actuen sobre tot l'organisme i sobre tots els nivells energètics. Els membres del Centre Adras han investigat durant vint anys l'efecte del color i la música i han creat un conjunt de tècniques destinades a restablir el correcte flux energètic de la persona. A partir dels tres colors primaris i les seves característiques s'estableix una relació amb la música, de tal manera que si el color vermell aporta energia de base, el blau, moviment, i el groc representa la ment, igualment trobem en la música (considerada en el seu aspecte melòdic) les mateixes característiques que en el color. Així hi ha música "vermella" que dona energia, música "blava" que mou aquesta energia i música "grog" que l'estructura. Després tenim les mescles dels colors primaris i el mateix passa en la música: el verd serà el moviment estructurat (barreja de blau i groc), el taronja serà l'energia intel·ligent (mental), formada pel groc i el vermell, i en el violeta trobem l'impuls sense direcció (blau i vermell). El color de la música és un principi que ha nascut de l'experimentació dels efectes que causa en els individus, que són iguals als que produeix el color.

La *Musicosofia* és un corrent filosòfic creat a partir de les idees de George Balan, musicòleg romanès nascut l'any 1929. Parteix de la importància d'escoltar la música com un acte conscient per aconseguir una transformació interior i desenvolupar la sensibilitat cap al que és autèntic, profund i bell. La *Musicosofia* educa la facultat de l'escolta, amb especial atenció cap als que no són músics. Per començar es fa una primera audició de l'obra que es vol treballar, després es fan successives audicions en què es va estructurant la comprensió de la forma. Aquest apropament a l'obra musical inclou



el cant i la memorització, si no total almenys sí parcial. Tot el procés d'aprenentatge comporta una gran concentració i atenció; es fa una petita partitura amb símbols gràfics (no musicals) per tal de clarificar bé l'estructura i es van introduint moviments amb les mans que tenen la funció de fer entrar més profundament la música a l'interior per mitjà de la implicació corporal, de la sensació física. Aquests moviments tenen un sentit, no són gens gratuïts i es podrien comparar amb els del *tai-xi*; permeten experimentar la música a nivells diferents dels que estem acostumats.

La Musicoteràpia

Entenem per *Musicoteràpia* l'art de comunicar-se per mitjà de sons, creant un espai de relació interpersonal idoni per al procés de curació. Una de les diferències més importants entre la musicoteràpia i els sistemes descrits més amunt és que, si bé tots utilitzen la música amb una intenció terapèutica, l'actitud del "pacient" és força diferent. És cert que la musicoteràpia inclou l'audició passiva algunes vegades, però el treball més important (i potser el que es coneix menys) es realitza a partir de la participació total de la persona afectada que actua "musicalment" per mitjà del seu cos, dels instruments musicals i de la veu. S'estableix d'aquesta manera un diàleg entre ella i el terapeuta o entre ella i el grup, si es

tracta d'una sessió col·lectiva, en el qual l'expressió i la creació van deixant emergir el que hi ha dins, la part inconscient. En tractar-se d'un llenguatge no verbal es poden establir nous codis de relació, sortir dels esquemes de comportament apresos i anar al fons de les emocions i reaccions.

Hem dit que tot acte creatiu és en si terapèutic. En el cas de la musicoteràpia trobem com a valor afegit el fet que cada una de les actituds en el moment de crear estan codificades i són reconegudes pel terapeuta; tot té importància, tot té un significat: triar un instrument i no un altre, cantar o tocar d'una determinada manera; tot és una manifestació del que som i de com ens sentim. Per mitjà de la improvisació i de l'execució ens mostrem tal com som i podem conèixer com són els altres, sense les barreres de les convencions socials o del llenguatge. En els casos de persones amb deficiències mentals greus, amb les quals no és possible una comunicació verbal, la música representa l'única possibilitat d'establir un diàleg i d'ajudar-les a delimitar unes pautes de comportament. La musicoteràpia permet fer surar les parts més sanes i positives que hi ha en nosaltres i ens permet, mitjançant la creació, conèixer i acceptar la nostra realitat divina.

Els principis de la musicoteràpia vénen de molt lluny. Els grecs ja practicaven la depuració de les emocions per mitjà de la catarsi i aprofitaven representacions dramàtiques i musicals per a aquest fi. Per les seves idees sobre el valor mèdic de la música podem considerar Plató i Aristòtil com els precursors de la musicoteràpia. Pitàgores va utilitzar la música en pacients mentals. Durant el segle XVIII es van fer investigacions sobre els efectes fisiològics de la música i les seves relacions amb l'organisme. A partir de la Segona Guerra Mundial es comença a tenir en compte la utilització de la música per tractar els ferits de guerra i alleugerir els seus patiments físics i psicològics. L'any 1950 es crea als Estats Units la National Association for Music Therapy. De llavors ençà la musicoteràpia s'ha anat estenent quant a la seva utilització i s'ha anat estructurant des del punt de vista científic i acadèmic fins a arribar a la categoria de carrera universitària en diversos països. Serafina Poch la va introduir a l'Estat espanyol l'any 1977 creant l'Associació Espanyola de Musicoteràpia.

La musicoteràpia és la utilització científica de l'art (o la utilització artística de la ciència). Representa per ella mateixa la unió entre dos corrents que moltes vegades han estat separats, la unió dels dos aspectes de què parlàvem (científic i màgic, racional i imaginatiu). Integra totes les parts de la persona i aquesta amb el seu entorn. Desenvolupa les capacitats creadores i canalitza les emocions. Ens obre cap a la percepció i ens ajuda a trobar el propi so intern (el Jo); estimula la imaginació i mobilitza les energies adormides. És un camí cap a la realització personal.

Les aplicacions de la musicoteràpia són molt di-

verses i van des del "simple" treball de creixement personal, fins als tractaments de persones amb disminucions físiques, psíquiques i sensorials, passant per les neurosis, psicosis i addiccions. Dins la medicina general s'aplica també en l'assistència als parts, intervencions i tot tipus de malalties o situacions que exigeixen un suport psicològic del pacient (malalties terminals, geriatria). En l'àmbit social és útil en els casos de marginació o inadaptació i es pot utilitzar com a complement de la pedagogia.

L'experiència de l'Escola de Musicoteràpia de Vitòria

És interessant fer referència a la feina que porten a terme des de fa uns anys el col·lectiu de professionals de l'Escola de Musicoteràpia i Tècniques Grupals de Vitòria. A partir de la creació del Centro de Investigación Musicoterapéutica de Vitoria el 1983, neix, tres anys més tard, aquesta Escola, que té com a objectiu la formació de professionals amb els cursos de postgrau, seminaris, cursos d'estiu, entre altres activitats. L'Escola de Musicoteràpia de Vitòria ocupa un lloc destacat en la difusió i investigació de la matèria i està en contacte amb les associacions d'àmbit internacional.

La formació de musicoterapeutes que es du a terme a Vitòria s'emmarca dins el criteri unificador de la persona i aporta els coneixements musicals, psicològics i pedagògics necessaris per al treball posterior del professional.

Bibliografia

Atès que la matèria de què tracta aquest article és encara bastant nova, em sembla oportú fer una petita llista de llibres que serviran per ampliar-ne els temes, per a tots aquells que hi estiguin interessats. Són molts els autors que han escrit sobre aquests temes, des de la seva especialitat de psicòlegs, músics, musicoterapeutes, metges, psiquiatres, etc. Per tant, no es tracta ni molt menys d'una relació exhaustiva, sinó d'una selecció orientativa.

- Juliette ALVIN: *Musicoterapia*. Paidós Educador.
- George BALAN: *La escucha consciente. Musicosofía*.
- Rolando BENENZON: *Teoría de la Musicoterapia*. Mandala Ediciones.
- Charles V.W. BROOKS: *Consciencia sensorial*. Ediciones Obelisco.
- Thorwald DETHLEFSEN i Rüdiger DAHLKE: *La enfermedad como camino*. Plaza & Janés editores.
- Diversos autors: *La nueva salud*. Editorial Kairós. Col·lecció Ensayo.
- Equip Adras: *Manual del cromoespecialista*. Ediciones Obelisco.
- Marilyn FERGUSON: *La revolución del cerebro*. Heptada Ediciones.
- Carlos FREGTMAN: *Música transpersonal*. Editorial Kairós. Col·lecció Psicología.
- HEMS DE GAINZA: *Conversaciones con Gerda Alexander. Vida y pensamiento de la creadora de la Eutonía*.
- Abraham MASLOW: *La personalidad creadora*. Editorial Kairós. Col·lecció Psicología.
- Robert STEWARD: *Música y conciencia*. Mandala Ediciones.
- Alfred TOMATIS: *El oído y el lenguaje*. Editorial Martínez Roca.
- Ken WILBER: *La conciencia sin fronteras*. Editorial Kairós. Col·lecció Psicología.

El mite d'Orfeu i la seva significació

per MANUEL BALASCH, pvre.
Universitat Autònoma de Barcelona

Les línies directives de l'exposició aquí intentada, les trobem en un text del prestigiós catedràtic de Filologia Grega de la Universitat de Salamanca, Dr. Antonio López Eire, que en una referència, el context de la qual ara no ve a tomb, apunta:¹ "Orfeo... el nombre del primero produce inmediatas resonancias culturales y religiosas al tiempo que evoca la imagen de un joven héroe barbaro que tañendo la lira atrae a pájaros y ciervos, los cuales, al oír la música, se quedan atónitos, de pacer olvidados, escuchando..."

El professor López Eire s'ha referit a altres figures, i postil·la, referint-se a totes, però amb plena validesa per a la nostra figura: "Todos ellos son, como vemos, seres humanos excepcionalmente protegidos por las divinidades, favoritos de los dioses y poseedores de un efectivo poder en la esfera religiosa. Todos ellos enseñan, purifican y propagan ritos y cultos determinados. Son «hombres divinos», taumaturgos, realizadores de prodigios, profetas, vates especialmente sensibles al estímulo que los dioses, sus protectores, les envían".

L'àmbit geogràfic del qual surt Orfeu són els paratges de l'Olimp, al nord de la Tessàlia, i els de més al nord encara. Era fill d'una musa, que alguna font de l'antiguitat concreta: de Cal·liope. El seu pare hagué de ser Apol·lo, amb la qual cosa quedaria refermada la seva naturalesa doblement apol·línia, perquè Cal·liope era la musa de la poesia. El país on va créixer Orfeu fou la Pièria, el de les muses olímpiques. I el seu mestre en l'art de la lira fou el mateix Apol·lo, que l'ensinistrà amb l'instrument que, a ell, li havia regalat Hermes, el déu viatger. I Apol·lo en féu ofrena a Orfeu. Inicialment pels barrancs boscosos de l'Olimp el jove cantor aplegava entorn d'ell, amb el seu cant i les melodies del seu instrument, els arbres i les feres. El nom "Orfeu" només amb dificultat, mediatament, es relaciona amb la llengua grega: s'emparentaria amb el terme *orphné*, que vol dir "tenebres", però no es pot excloure de cap manera que el nom, tal com el tenim, "Orfeu", sigui en grec una paraula no grega, un element de substrat que en un moment indeterminat, de tota manera molt antic, els grecs van incorporar al seu vocabulari. Tanmateix, pel que fa a la tenebra, sembla que no és casualitat que Orfeu, que participà en l'expedició dels Argonautes, es drecés a la proa de la nau Argo amb la lira a la mà i vestit d'una túnica negra. Els dofins salta-

ven per damunt del seu cap, i els peixos seguien encisats en comitiva el rastre de la nau, fetillats pel cant i la música d'Orfeu. Però Dionís, déu també d'ultratomba, no és irrellevant en el mite òrfic.

Perquè l'àmbit d'ultratomba és determinant en aquest món òrfic. En efecte, el fet més conspicu de l'existència d'Orfeu és la seva davallada a l'Hades, en recerca de la seva dona, Eurídice, aquesta amb un nom grec ben clar: "l'amplament justiciera". No és Orfeu l'únic mortal que havia davallat als inferns. Teseu i Jasó, això per no parlar de Perseu ni d'Hèracles, també van emprendre un tal viatge, però no per amor a una dona, mortal o immortal. Aquí el mite d'Orfeu s'encreua amb el de Teseu. Efectivament, tal com Ariadna fou seduïda per Dionís, l'Hades, el déu infernal, segresta la seduïda Eurídice, la dona d'Orfeu.

La història començà en el seu marc històric natural, la Tessàlia. A la fresca vall de Tempe el pastor Aristeu guardava els seus ramats i tenia cura dels seus ruscós, de què ell es vanava que eren els millors. Aristeu significa, en grec, "el bo i millor"; el producte natural del rusc és la mel, i Zeus, el màxim dels déus grecs, amb l'epítet de "mel·liflu", era el suprem dels déus del món del més enllà. Per tant, era molt adient que Aristeu seduís Eurídice. Tot apunta cap al món subterrani. Doncs bé, Aristeu suplantà Orfeu en l'amor d'Eurídice, i ella el seguí, però en la marxa una serp verinosa li mossegà el taló. Les Driades, companyes d'Eurídice, en gemegaren pels alts cims de les serralades de la Tràcia, Orfeu les sentí i va córrer a salvar la seva dona. Però ella ja havia estat raptada per Hades, el déu de l'infern. Provant d'encalçar-los Orfeu travessà Grècia de punta a punta, cantant enyoradament, fins a l'extrem sud del Peloponès, el cap de Tènar, a la Lacònia, on tradicionalment es posava un dels accessos a l'altre món. Aquesta ruta hel·lenitzà totalment la figura d'Orfeu, procedent d'un país de frontera i no inequívocament grec en el seu origen.

Refiat de la seva lira, Orfeu empenqué decididament la davallada. El barquer Caront, a la llacuna Estígia, recordava molt bé els qui havien precedit Orfeu en aquest insòlit viatge, Teseu i Jasó, Perseu, i principalment Hèracles. I contràriament al seu capteniment amb aquests, ara la música d'Orfeu el vencé: arribà a baixar de la seva barca i el seguí. Però el prodigi és ara omnipresent: per Orfeu, que anava a executar el seu cant davant de la divina parella d'Hades i Persèfona, el Cancerber no bordà, la roda d'Ixion es deturà, les Danaides

cessaren de tragar les gerres d'aigua que mai no s'acabaven d'omplir, Sísif reposà d'empènyer indefinidament la penya muntanya amunt, i els ocellots deixaren de picar el fetge de Tici; fins i tot Minos i Radamant, els jutges de l'altre món, s'enterniren i es posaren a plorar. I també plorava la munió infinita de les ànimes dels morts que s'havia aplegat al voltant del diví cantor, tret d'Eurídice, que no hi era. Encara es trobava en el grup dels qui caminaven cap a la seu definitiva de l'Hades, entorpidada en la seva marxa pel mal que li feia la mossegada de la serp al taló. Primera deducció: el poder sobrehumà de la música. L'escena es féu habitual a la pintura ceràmica grega: són molts els vasos ceràmics en què veiem Persèfona que fa un gest benèvol a Eurídice; té Orfeu al seu costat, i Eurídice és ja tan a frec d'ell, que Orfeu li pot tocar la mà. Sense mirar, tanmateix, sense mirar ningú, ni Persèfona ni Eurídice, en aquell moment, perquè som al regne en què no es veu, no es pot veure res: el sentit sobirà, i únic, és l'oïda, el de la música i la veu. Al regne dels difunts, només hi era permesa la veu, la qual feia miracles; el que no podia era sostreure de la mort, arrabassar algú del poder dels déus infernals. Ara bé: Eurídice pogué seguir Orfeu, que obtingué el prodigi amb la seva música. El retorn de mort a vida, un motiu que esdevindrà clàssic en el pensament cristià, aquí no es consuma. Perquè mentre s'és al regne de la tenebra la prohibició de mirar roman intacta. Per amor, per curiositat o per una bogeria momentània (venjança del déu Dionís?), abans de traspassar en sentit invers la frontera entre els dos mons Orfeu mira Eurídice, la qual, arrabassada per Hermes, desapareix definitivament. Orfeu, ara sí que l'ha perduda.

El que segueix del mite ens és més irrellevant. Després d'un intent inútil de tornar a l'Hades, Orfeu s'absté de l'amor femení, i és l'iniciador de les pràctiques homosexuals. Zeus, indignat perquè Orfeu revelava als seus adeptes els secrets que havia vist al món del més enllà, el matà amb el seu llamp. En efecte, aquesta era una de les característiques més importants dels cultes òrfics, l'explicació raonada de la vida del més enllà. En altres versions del mite, Orfeu mor d'altres maneres.

Per a la interpretació del mite d'Orfeu tenim un lloc de valor excepcional del nostre poeta i humanista Carles Riba. És l'inici de la desena *Elegia de Bierville*, qualificada d'òrfica pel mateix autor:

*He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'Ombra
una absència d'espill ha devorat els meus ulls
ebris encara de mirar-se en el maig turbulent de les
[coses,
pels d'abocar sobre el cel tantes aurores del cor.
Fou això: de sobte morir al present de puixança
i redreçar-me enllà (oh immensament!) dels adéus,
pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella
que la desperta i per on tota reviu en l'obscur.*

Orfeu acompanya amb el seu cant la lira d'Apol·lo, i el poder dels seus acords commou els arbres i les roques de l'Olimp. Però també encisa les feres, fetilla el pervers. És l'ambivalència de l'art, que pot escalar les piques del sublim, i es pot degradar arribant a excessos repugnants. Carles Riba ens ho va dir finament quan apuntà que els seus ulls s'havien mirat en el maig turbulent de les coses. L'absència d'espill és la fonamental foscor òrfica. Però el poema de Riba incorpora el vessant més positiu del mite d'Orfeu quan ens dóna la vivència que morí (en un oxímoron segurament no pressentit) i que es redreça més enllà dels adéus, paradoxalment, crec, en aquest món. Riba interpreta la vida. Més avall, en una expressió molt justa, el poeta ens parlarà de l'"ambigua sendera" dipositada en la nit: "el risc lunar de l'impensable profund".

La naturalesa d'Orfeu se'ns revela plenament en l'episodi de l'amor a Eurídice. Escriu Riba, a la mateixa *Elegia* desena:

*Tot quant havia per mi après l'oïda, i, amb ella,
com un començament, l'acte callat del seu fi,
i ah inexplicable! tot quant, velada Eurídice, és únic
dins el teu nom amb tu entre la mort i el meu cant,
feia un reialme immens que tornava a la veu del seu príncep
una pàtria expectant...*

L'única realitat que pot salvar Orfeu és Eurídice, cosa que al final no reïx a fer perquè Orfeu es distreu trivialment (l'element dionisiac triomfa sobre l'apol·lini). El mite d'Eurídice és simplement l'estat de l'ànima d'Orfeu, la seva història. Eurídice és el costat sublim d'Orfeu, la seva força apol·línica de concentració, la mort definitiva d'Eurídice simbolitza la minva del sublim, la mort de l'ànima d'Orfeu, la seva caiguda en el trivial, la mirada (pensem en el paral·lel bíblic de la dona de Lot), la dispersió dionisiaca. Però Riba no fracassa. Aquí la seva Eurídice és la pàtria, Catalunya, "velada Eurídice" en l'època que el poeta componia les *Elegies de Bierville*. L'aventura vital de Riba no és de fracàs, és d'angúnia: no l'ha aturat amb el dubte de l'aigua negra l'immòbil blanc xiprer de l'oblit..., l'ha pres la crida eternal de pura tendresa. I de victòria. Comprensió com la dels primers cristians, que veieren en Orfeu una figura de Crist.

De tota manera, pel que aquí interessa, Orfeu simbolitza per primera vegada a la història la sublimitat de la música, que ens pot traslladar a un món de meravella, a un àmbit diví. Des d'alguna perspectiva, una revelació natural de Déu en aquest món com les que apunta sant Pau a la Carta als Romans.

Nota

1. Antonio López Eire. *Orígenes de la Poética*. Salamanca, 1980, pàg. 158 i 159.

Musicoteràpia: procés creatiu, procés terapèutic



per PATXI DEL CAMPO

La Musicoteràpia no és cap innovació, encara que els seus fonaments científics es trobin en ple desenvolupament. L'ús dels sons i la música com a elements fonamentals del desenvolupament global de l'individu ha estat emprat en cultures anteriors a la nostra.

Tanmateix, malgrat els anys transcorreguts des que l'ésser humà va començar a ordenar els sons que era capaç de produir, ja fos per imitació d'altres éssers vius, ja fos la seva capacitat de creació, actualment ens trobem davant d'un sistema d'educació ben allunyat de potenciar la sensibilització i la creativitat per mitjà de l'art de la música.

La Musicoteràpia com a ciència

La música com a art i la musicoteràpia com a ciència possibiliten tres funcions importants en el procés de sensibilització, integració i globalització de l'individu:

- L'exploració de l'univers afectiu i emocional de la persona, per una banda, i del seu món relacional, per l'altra.

- La mobilització de la creativitat, o sigui, dels sentiments constructius i de la imaginació creadora.

- L'alliberament de les diferents formes d'expressió que posseeix l'ésser humà.

Aquests punts ens acosten a la definició de la Musicoteràpia sense establir una separació entre música (art) i teràpia (ciència). "Allò que terapèuticament és interessant és el fet de crear música. No és que estiguem tots malalts, en el sentit estricte de la paraula, però sí que patim una certa incapacitat per comunicar...". Aquestes paraules del compositor alemany Kagen enllacen amb la definició de Musicoteràpia: la musicoteràpia és l'aplicació científica del so, la música i el moviment, que, per mitjà de l'entrenament de l'escaltar i l'execució instrumental sonora, contribueix a la integració del cognitiu, afectiu i motriu tot desenrotllant la consciència i potenciant el procés creatiu. I així pretén: a) facilitar la comunicació, b) promoure l'expressió individual, c) afavorir la integració social (Patxi del Campo 1989).

Passem breument a explicar respostes fisiològiques i psicològiques a la música que ens permetin valorar i determinar els objectius del tractament musicoterapèutic.

A) Respostes fisiològiques

Com sabem, el fenomen físic de les vibracions mecàniques (es diu que un cos vibra quan està realitzant un moviment oscil·lant respecte de la posició de referència) és capaç d'estimular, en deter-

minades condicions, tres dels nostres receptors sensorials: receptors pròpioceptius, tacte i audició. Sense estendre'm en això, només vull apuntar, que sabent que la sensació auditiva i la tàtil és d'importància bàsica en els processos de rehabilitació, resulta imprescindible partir d'una rica estimulació sensorial.

Avui la ciència ens permet mesurar els efectes galvànics de les vibracions musicals sobre la pell, i observar reflexos pupil·lars involuntaris durant l'experiència musical. Els canvis de la resistència elèctrica de la pell, causats per la música, han estat determinats amb electrodes que registren en un galvanòmetre les reaccions de l'oient.

L'impacte emocional de la música, per feble que sigui, pot provocar determinades respostes fisiològiques involuntàries, com canvis en el ritme o la regularitat de la circulació sanguínia, o el procés respiratori.

Els esquemes de ritmes i seqüències musicals estan molt estretament lligats a determinades funcions físiques. En la música hi ha, igualment com en qualsevol organisme vivent, una alternança perceptible de tensió o relaxament, d'activitat i repòs, que existeixen fins i tot en les vibracions d'un so simple.

B) Respostes psicològiques

Les respostes psicològiques a una experiència musical no depenen necessàriament de la qualitat de la música, sinó del nivell d'execució. La fantasia, les associacions o l'autoexpressió trobades provenen del que ja existeix en l'individu: hem de descobrir-ho i sol ésser-nos revelat per la pròpia experiència.

Els principals efectes psicològics de la música sobre l'individu poden provocar: comunicació, identificació, associació, fantasia, coneixement de si mateix, socialització, autoexpressió.

Cal parlar breument de la comunicació, que considero important i bàsica per desenvolupar objectius superiors.

El que és tràgic de la malaltia és que desencadena sempre aïllament o inseguretat; perjudica els contactes i les relacions normals amb el medi. Molts dels processos perceptius, mentals i emocionals pels quals l'home es comunica amb el món són deformats per la malaltia.

L'home és una totalitat i, per tant, la seva forma de comunicar-se amb el món s'esdevé per canals simultanis. Aquests canals emeten i reben senyals i missatges de maneres conscients i inconscients.

Comprovarem que el desenvolupament de l'ésser humà passa pels diferents sistemes de comunicació en què manifesta el seu jo. Així, doncs, entenem la comunicació com una necessitat d'expressió i de creació; com una necessitat de desenvolupament i

creixement, tot considerant-la com una necessitat de mantenir una actitud autoreflexiva i d'harmonització de les vivències pròpies.

Equilibrar i coordinar els sentiments, les vivències, el moviment, les sensacions, la desinhibició i la sociabilitat mitjançant el joc de l'atenció possibilita el desenvolupament de la creativitat, tot provocant sensacions que determinen un estat d'ànim i vida dins de l'univers personal del subjecte.

Aquesta atenció per la nostra part s'ha de mantenir constant per vivificar totes les manifestacions que siguin evocades des de la realitat interior, i d'aquesta manera descodificar els diferents missatges.

Per això comptem amb la percepció, el pensament, el sentiment i la intuïció. En aquesta actitud "d'atenció flotant" la percepció sensorial ens assenyalarà que passa alguna cosa, el pensament s'encarregarà de dir-nos què és, el sentiment ens dirà si és agradable o desagradable i la intuïció ens indicarà d'on ve i cap on va.

La teràpia és, doncs, un acte creador en què el terapeuta possibilita l'exploració sobre un mateix, extraient les potencialitats del subjecte, observant, elaborant i creant noves sensacions que possibiliten nous missatges comunicatius d'acord amb les seves accions i sentiments.

Els objectius en Musicoteràpia es marquen a partir de formes i estructures elementals i genèriques del desenvolupament humà i la seva relació amb el món sonor i la música: ritme, melodia, harmonia, vida fisiològica, vida afectiva, vida mental, acció, emoció, simbolització.

Dintre de les línies d'actuació del musicoterapeuta podrem trobar tres nivells que s'expressen simultàniament:

- 1) llenguatge sonor (sons, sorolls, entonacions...).
- 2) llenguatge corporal (gestos, posicions, posats...).
- 3) llenguatge verbal.

A partir de l'expressió integrada d'aquests tres nivells elaborem i rescatem el paper i la importància del cos i dels sons en el procés terapèutic.

El treball d'aquests tres nivells, es realitza en sessions dedicades a l'expressió sonora-musical i corporal.

Les passes que hem de seguir per aconseguir la integració dels objectius, són:

- 1) Relaxament (tracta d'aconseguir un grau de concentració o predisposició al treball).
- 2) Audicions musicals (es tracta de familiaritzar el pacient amb estímuls sonors variats, aconseguir un coneixement de les reaccions i actituds pròpies de cadascú i obtenir material que pugui proporcionar dades referides al contingut de les fantasies dels pacients).
- 3) Activitat rítmica simple -ecos rítmics, pre-

gundes i respostes rítmiques— (tenen com a objectiu apropar el pacient a una forma de comunicació, estimulante, a més, la integració grupal).

4) Exploració de sons corporals i instrumentals (recerca dels possibles sons provinents del cos i dels instruments per a la seva posterior utilització expressiva).

5) Exploració de sons vocals.

6) Improvisació sonoro-musical i dramàtica (aquesta activitat, a més de resultar generalment plaent als nens, permet observar el comportament i aspectes dinàmics com: conductes estereotipades, possibilitats d'expressió i creació...).

Perspectives històriques de la Musicoteràpia

En el segle XX és a partir de la Primera Guerra Mundial que la música es prescriu per al tractament de la neurosi de guerra, els desordres de llenguatge produïts per ferides cerebrals i fins i tot paràlisis.

El 1944 la Junta Nacional de Música dels Estats Units realitza una enquesta sobre la utilització de la música als hospitals psiquiàtrics. De 341 consultes es van aconseguir 209 respostes: 30 hospitals van considerar que la música era un factor recreatiu. 23 la van considerar factor terapèutic i 134 un factor recreatiu-terapèutic.

El 1950 neix als Estats Units la National Association for Music Therapy i es crea una carrera universitària en aquesta matèria. El 1958, promoguda per Juliette Alvin, es constitueix a la Gran Bretanya la British Society for Music Therapy. El mateix any es creen els cursos especialitzats a l'Acadèmia de Música de Viena.

El 1965, a Buenos Aires, els doctors Rolando O. Benenzon i Julio B. de Quiros creen la comissió d'estudis de musicoteràpia, el treball de la qual porta a la realització de les primeres Jornades Latinoamericanes de Musicoteràpia. El 1966 comença el programa de formació a la Universitat de El Salvador.

Actualment es poden cursar estudis universitaris oficials de Musicoteràpia als països següents: Argentina, Austràlia, Àustria, Brasil, Canadà, Dinamarca, Estats Units, França, Alemanya, Gran Bretanya, Israel, Itàlia, Japó, Holanda, Noruega, Polònia, Sud-àfrica, Espanya, Suècia i Suïssa.

Serafina Poch introdueix la Musicoteràpia a l'Estat espanyol i realitza diverses investigacions a centres d'educació especial. El 1977 crea l'Associació Espanyola de Musicoteràpia. ISME-Espanya formà en els seus començaments un grup d'estudi de musicoteràpia (Cristina Madroñero, Pilar Lago, Paloma Camacho, etc.) que va promoure nombrosos cursos, entre els quals destaquen dos simposis nacionals els anys 1977 i 1979. El 1983 es crea a Vitòria-Gasteiz el Centre d'Investigació Musicoterapèutica, que realitza una tasca divulgativa de la Musicoteràpia: 25 seminaris anuals (1984-86) per diverses ciutats de l'Estat espanyol, i creació d'uns fons de documentació bibliogràfica (500 documents) i fonogràfica (4.000 registres sonors).

El 1985 s'estableixen contactes i intercanvis amb França i Anglaterra des del Centre d'Investigació Musicoterapèutica. El 1986 se celebra a València un seminari nacional de Musicoteràpia promogut per Francisco Blasco, i a Vitòria-Gasteiz té lloc la primera trobada internacional de Musicoteràpia, a la qual assisteixen més de 150 persones, impulsada pel Centre d'Investigació Musicoterapèutica. En aquesta reunió es presenta el primer programa de Formació de Musicoterapeutes de l'Estat espanyol i fou el mes de desembre de 1986 quan començà la formació de musicoterapeutes a càrrec de l'Escola de Musicoteràpia i Tècniques Grupals, amb el suport tècnic i jurídic de l'Associació per a l'Estudi i Investigació de la Música, la Teràpia i la Comunicació-Musicoteràpia.

Així mateix, des del juliol de 1987 se celebra tots els estius a Vitòria-Gasteiz una Escola d'Estiu de Musicoteràpia a la qual cal sumar el 1989 el Primer Seminari Europeu de Musicoteràpia gràcies a l'interès de l'Associació de Professionals de Musicoteràpia d'Anglaterra en promoure aquest tipus d'experiències a nivell internacional.

Aquest juliol s'ha celebrat a Vitòria-Gasteiz el VII Congrés Mundial de Musicoteràpia i el I Congrés de la Federació Mundial de Musicoteràpia, organitzat per l'Escola de Musicoteràpia i Tècniques Grupals. Aquest congrés ha permès als professionals de la Musicoteràpia estudiar i desenvolupar estàndards en el terreny científic de la professió.

Aquest juliol s'ha celebrat a Vitòria-Gasteiz el VII Congrés Mundial de Musicoteràpia i el I Congrés de la Federació Mundial de Musicoteràpia, organitzat per l'Escola de Musicoteràpia i Tècniques Grupals. Aquest congrés ha permès als professionals de la Musicoteràpia estudiar i desenvolupar estàndards en el terreny científic de la professió.

La Musicoteràpia no és una especialitat simple, aïllada, amb límits immòbils i claraments definits. La seva naturalesa és transdisciplinària, essent una combinació dinàmica de moltes disciplines situades entorn de tres àrees temàtiques principals: música, teràpia i comunicació.

Curriculum de postgrau en Musicoteràpia

Prenent com a model el postgrau que es fa a l'Escola de Musicoteràpia, aquest inclou l'estudi i la posada en pràctica de la Musicoteràpia, en consonància amb una fonamentació i un marc referencial teòric d'acord amb les necessitats del futur musicoterapeuta. Prenent com a model l'estructura global, concebem la formació com un procés de l'evolució individual. Mantenint una actitud investi-



gadora, el pla individualitzat permet un enriquiment d'aportacions teòriques i/o experimentals, i possibilita la posada en comú d'aquest coneixement adquirit per cadascú en la tasca grupal.

La formació comprèn les àrees que especifiquem a continuació.

1. **Àrea de Musicoteràpia Didàctica.** És orientada com una experiència d'autoconeixement i reflexió amb una finalitat centrada en el desenvolupament de les potencialitats latents del futur musicoterapeuta. Aquestes són: a) viure les experiències que afrontarà el musicoterapeuta més tard, i aquelles en què participarà en la seva tasca professional; b) adquirir una percepció creixent de la seva pròpia identitat sonora i diferenciar-la de la resta de persones; c) prendre consciència vis a vis amb les seves pròpies capacitats i mancances afrontades en el context no verbal, codificant-les posteriorment en el context verbal, i augmentant la capacitat per a la globalització; d) entrenar-se a afrontar els nusos inconscients no coneguts i tornar fàcilment a la consciència de l'aquí i ara; e) promoure l'autoconeixement i el desenvolupament de la creativitat per mitjà del llenguatge no verbal i musical, característiques del procés musicoterapèutic.

2. **Àrea musical.** Entenem que un musicoterapeuta ha de tenir aptituds i sensibilitat musicals, i cal valorar l'actitud i el potencial davant la creació sonora (música): a) aprenentatge bàsic del codi musical en Musicoteràpia; b) treball amb l'instrument sonoro-musical més utilitzat actualment (instru-

mental d'Orff, estructures sonores Baschet, instruments autòctons, etc.); c) estudi i valoració dels diferents sistemes de pedagogia i creativitat musical; d) entrenament audioperceptiu.

3. **Àrea de Psicologia i Pedagogia.** Es proposa el coneixement dels fonaments de la conducta humana tant en la seva evolució com en les patologies que suggererixen intervenció terapèutica: a) coneixement dels diferents aspectes de comportament mitjançant l'estudi de les teories psicològiques actuals; b) estudi dels comportaments humans desadaptats per conèixer les seves causes i avançar respecte de la detecció, el tractament i la prevenció; c) estudi dels enfocaments psicoterapèutics i coneixement de la seva aplicabilitat; d) coneixement de les tècniques que actualment es fan servir en el diagnòstic psicològic (àmbit escolar i clínic); e) coneixement de les diferents escoles psicològiques i pedagògiques que es dediquen a l'estudi de la comunicació humana; f) dinàmica de grups.

4. **Àrea de tècniques d'expressió i comunicació.** A partir de la vivència i experimentació de les diverses tècniques, aquesta àrea pretén ampliar les possibilitats d'expressió i comunicació del futur professional. Dins d'aquestes s'inclouen: a) tècniques corporals: psicomotricitat, dansa i consciència del moviment; b) tècniques dramàtiques: psicodrama, exercicis gestàltics, etc.; c) tècniques plàstiques: treball sobre la forma i el color; d) expressió i comunicació en el context de la dinàmica grupal; e) activitats creatives de suport a la Musicoteràpia.

Educar com escoltar

per PATXI DEL CAMPO

Actualment ens trobem immersits en un "paisatge sonor" ple d'estímuls que ens condueixen a un estat d'alerta continu entre l'atenció i la dispersió. Aquesta s'explica per l'entorn acústic i les seves conseqüències influeixen en el desenvolupament de la persona.

El tema clau d'això és el so i les possibilitats que és capaç de despertar per a l'estimulació de les funcions cognitives afectives i motrius de la comunicació humana. Continuament comprovem que, des de diferents àmbits professionals (oto-rino-laringòlegs, mestres, educadors, etc.), se'ns crida l'atenció sobre la pèrdua de contacte en la comunicació i en l'atenció dels nens i adults, com a conseqüència de les deficiències auditives o de problemes acústics als llocs de trobada (escoles, hospitals, etc.). Això és molt seriós i ha de ser estudiat per diversos professionals, entre els quals els músics i els musicoterapeutes tenim un paper d'especial rellevància: l'educació dels sentits, entre els quals l'oïda és el més important. És evident que escoltem de molt diverses maneres i que en les diferents cultures s'escolta de manera diferent. El prestigiós professional Murray Schafer ens assenyalava en aquesta direcció en indicar-nos: *Existeix una diferència entre el que denominen audició localitzada i audició perifèrica. ¿Per què es focalitza en certs sons i descurem l'audició d'altres? ¿Potser alguns sons són filtrats de tal manera que deixen de ser escoltats completament? ¿I de quina manera l'entorn acústic canviant afecta els tipus de sons que escollim d'escoltar o ignorar? Jo anomeno l'entorn acústic "paisatge sonor", que comprendria el camp total de sons en el lloc en què ens trobem; aquesta paraula és derivada de paisatge, malgrat que, a diferència d'aquell, no es troba estrictament limitat al que és extern. L'entorn que m'envolta és un paisatge sonor, l'entorn que us envolta, lector, és un altre. Els paisatges sonors del món són increïblement variats, difereixen segons el moment del dia, l'estació de l'any, el lloc i la cultura.*

Actualment són nombrosos els sons que són produïts per aparells tecnològics i ens trobem immersits en una pol·lució sonora en la qual hem de realitzar un esforç important per poder desenvolupar una escolta activa sense que ens faci mal. Els canvis continus de l'ambient sonor ens faciliten l'atenció i és per això que hem d'educar l'escolta a partir d'ensinistrament auditiu dels paràmetres de la música.



Des de la Musicoteràpia podem aportar importants experiències perquè siguin desenvolupades a l'escola i en els grups de trobada. Si acceptem que la Musicoteràpia és l'art de la salut, podem afirmar que els musicoterapeutes són els educadors de l'escolta i que en la pràctica contínua de l'estimulació auditiva podem establir els processos d'harmonització que permetin crear una ecologia del so.

De manera pràctica suggerim als lectors que realitzin una sèrie d'exercicis que els permetran establir una cartografia de la sonosfera en la qual es troben immersits, de tal manera que puguin canviar els hàbits sonors que perjudiquen la salut i estimular els ambients sonors que ens ajuden a mantenir la capacitat d'escolta:

- 1) Anoteu tots els sons que escolteu sense fer cap esforç especial d'atenció.
- 2) Dividiu els sons en tres categories: sons naturals, sons humans i sons tecnològics (produïts per màquines).
- 3) Dividiu la llista en sons que produïu i que han estat produïts per altres persones.
- 4) Assenyaieu els sons que són intermitents i els sons continus.
- 5) Assenyaieu també en una altra llista els sons agradables en contraposició als desagradables.

(Aquests exercicis estan trets d'una proposta realitzada pel professor Murray Schafer per establir una educació mitjançant el so.) Un cop fets aquests exercicis, comenceu a crear el vostre propi paisatge sonor i comprovareu com lentament obteniu una millora important en la vostra salut.

La refinada discreció de Gustav Leonhardt



Després de més de quaranta anys d'activitat musical, les interpretacions de Gustav Leonhardt, com a clavicembalista per excel·lència, organista i també, darrerament, com a director, han assolit un grau únic de maduresa, una maduresa que es correspon amb una saviesa penetrant, discreta i lúcida. Pioner dels nous moviments d'interpretació de la música antiga, continua essent-ne una referència obligada per a les noves generacions. En demanar-li una entrevista, remarca que ja ha tingut, el dia anterior, una trobada amb la premsa, però acceideix, en un cordial gest d'amistat, que

agraïm, i també amb una certa resignació. Per això volem recordar unes paraules seves, publicades en una entrevista recent, concedida a un altre mitjà especialitzat: "He esdevingut músic per no parlar. Quan toco, expresso tot allò que puc de la música que interpreto. Si això no funciona, si no és suficient, totes les paraules no serveixen de res. Si això funciona, tampoc poden afegir res més. No es pot descriure la música. Jo puc parlar als meus deixebles per orientar-los, però només em puc adreçar al públic amb la música. Quan sona, la música diu tot allò que ha de dir. Les paraules no serveixen de res".

opinions recollides per M. LLUÏSA CORTADA

És obligat preguntar-li, en primer lloc, quin procés va seguir per arrencar-se en les files dels conreadors més engatjats de la modalitat de la música antiga. Evidentment han existit unes afinitats temperamentals. Potser van pesar també motivacions de tipus religiós, particu-

larment en el seu acostament a la música de Bach, del qual, l'any 1968, va representar-ne la figura en una pel·lícula de Jean-Marie Straub, *La crònica d'Anna Magdalena Bach*?

— En realitat, no ho sé pas. De jove havia escoltat molta música de Bach, de Händel, de Tele-

cat amb aquesta classe de música que amb la música romàntica o moderna, amb Schubert, amb Brahms o amb Debussy, per exemple. A partir d'un moment vaig sentir estretes afinitats amb Bach. Això mai no se sap, però jo penso que el component estrictament religiós no va ser decisiu a l'hora d'escollir aquest camí. El

meu pare era religiós, i jo mateix també ho sóc. Ell era membre de la Societat Bach, que tenia un gran Cor, similar al vostre Orfeó Català. Allí escoltava cada any la Passió segons sant Mateu, en l'estil propi d'aquells temps; i això era -ah!... - fantàstic, m'impressionava.

- Sovint vostè ha manifestat la seva predilecció envers l'ensenyament. Quin balanç podria fer dels seus deixebles i de la seva tasca pedagògica en general?

- A nivell individual, cada deixeble és diferent; alguns són molt interessants, altres menys. Però, per fer un balanç de la meua activitat en aquest terreny en els darrers trenta anys, haig de dir que l'ensenyament ha canviat radicalment, perquè avui qual-sevol jove està completament familiaritzat amb els fonaments teòrics de la interpretació de la música antiga. És a dir, abans calia explicar què vol dir articular, com s'han de realitzar les ornamentacions, quines eren les fonts, etc.; i avui tot això ja està assimilat, tots els joves ho coneixen, i l'acció del mestre només pot tenir per objecte el terreny artístic. Per això, jo ja no dono pràcticament cap curs, perquè, abans, els cursos de música antiga tenien encara una finalitat pràctica: es podia donar informació; ara ja no poden tenir una finalitat científica, ja que no hi ha cap ciència a ensenyar, ni es poden transmetre coneixements; només sintetitzar-los i ordenar-los per realitzar alguna cosa artística de valor. I, en un ensenyament, això és tan difícil! Si un deixeble no és artista per naturalesa, no hi ha res a fer; i els que ho són ja no necessiten aquestes orientacions. De manera que avui, en música antiga, el mestre és sempre innecessari. Realment és així.

- Quina sensació té vostè quan un deixeble que coneix i aprecia, amb l'afany de singularitzar-se, posa en pràctica idees agosarades, extremades i, fins i tot, de vegades, aparentment frívols?

- Ell pot fer allò que vulgui; els



Leonhardt participà el 1968 al film de Jean-Marie Straub *La crònica d'Anna Magdalena* interpretant Bach

deixebles, en un moment determinat, han de seguir el seu propi camí; és una cosa que, personalment, ni em molesta ni m'afecta. És més, potser sóc jo que no sóc prou extremat.

- Per què la gran revolució en el domini de la interpretació de la música antiga no ha vingut d'Alemanya -un país d'un passat musical tan emblemàtic- sinó d'Holanda? És que les estructures musicals alemanyes estaven més estancades, eren més rígides?

- Molt; les institucions, els conservatoris alemanys, eren molt rígids. En aquest sentit, els holandesos són més lliures, tenim una manera de pensar més individual i no cal sempre que fem allò que ens ha estat dit!

- En els darrers anys, el món de la música antiga ha evolucionat molt. Es pot conjecturar cap on va?

- Ha evolucionat tremendament. On es dirigirà, no ho sé. Jo no puc llegir el futur.

- I aquests canvis vertiginosos són fruit de nous descobriments en el terreny de la investigació

musical o, simplement, formen part dels mateixos canvis de l'home, de la societat, del món d'avui?

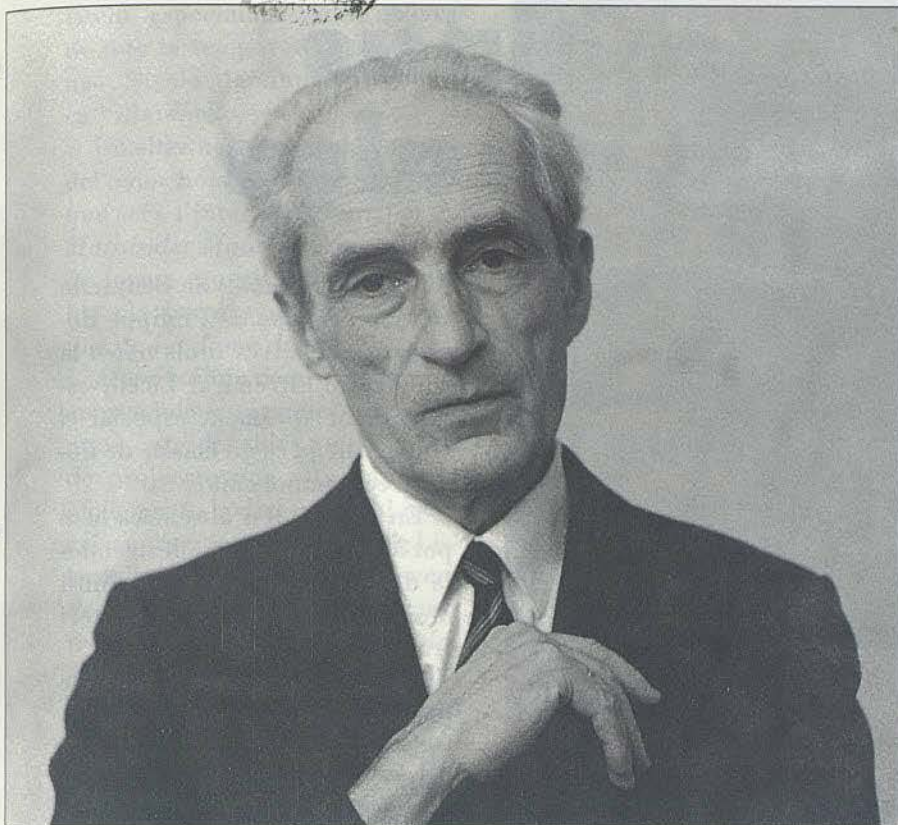
- Ja he dit, en parlar de l'ensenyament, que la musicologia ja no és capaç de molts desenvolupaments, de descobriments espectaculars, de nous avenços; en aquest terreny, gairebé ja s'ha fet tot; i, en aquesta situació, el que és important per a un intèrpret és fer música, música normal, amb el suport de la gran quantitat de coneixements de què disposem.

- De fet, l'historicisme, la mania de la reconstrucció arqueològica, és una utopia?

- És clar, en la música no hi ha res que sigui completament inamovible.

- Però, d'alguna manera, estem lligats per una tradició...

- La tradició és un miratge, no és absolutament res. La tradició de Bach es va trencar, va estar interrompuda durant molts anys després de la seva mort. I, si volem entendre el problema amb un exemple més recent, podem dir,



Gustav Leonhardt en la seva darrera visita a Barcelona on dirigí el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (també a la pàg. 35).

posem per cas, que totes les orquestres simfòniques d'abans de la guerra, de 1930 a 1940 i, fins i tot de l'etapa posterior de Furtwängler, tocaven de manera absolutament diferent de com ho fan avui les mateixes orquestres (ho podem comprovar en els documents discogràfics). Avui es camina tant de pressa! Encara que no sempre ens n'adonem. O sigui que no es pot parlar de tradició. I jo penso que això és bo, que cada músic ha d'intentar entendre de nou les obres que interpreta, per comptes de dir "jo faig això perquè ho he après així, perquè m'ho han dit els meus mestres". I els alemanys han seguit durant molt de temps aquest camí: això es fa així perquè ho feien els meus mestres, i no es pot fer d'altra manera. Actualment, a Alemanya, aquesta actitud ja comença a canviar, i les coses comencen a anar una mica millor.

— Una firma discogràfica ha enregistrat darrerament la *Passió* segons sant Mateu en la versió de Mendelssohn. La coneix?

(Aquí esclata la flema de Gustav Leonhardt, amb una contundència inusitada.)

— Això és pervers! No es pot fer de cap manera; no només és equivocat, sinó absolutament cínic, deplorable! Hi ha moltes coses més interessants a fer i és molt més positiu atendre's a les dades pròpies del mateix Bach. Mendelssohn va ser "naïf", jo no voldria dir estúpid, perquè ell va viure en una altra època, una època que ja ha acabat, però nosaltres hem anat molt més lluny en els coneixements històrics i en la valoració de les coses importants.

— És una paradoxa curiosa el fet que, si un director fes, avui, aquestes coses per iniciativa pròpia, tothom s'estiraria els cabells, mentre que si el mateix es legitima amb el pretext de la seva significació "històrica", aleshores tot s'admet, tot passa...

— Jo no m'interesso per aquesta dimensió "històrica", que considero absolutament mancada d'interès, sinó només per allò que té un valor; i una audició

pseudo-històrica de Bach, tal com el va veure Mendelssohn, no té cap valor avui. En aquell temps en tenia molt, el tenia tot; avui, cap.

— Potser tot això respon als interessos de les firmes discogràfiques, que necessiten fer coses noves, per defensar un mercat comercial en un moment en què ja tot s'ha fet. A propòsit, pensa que el moviment de la música antiga, que originàriament tenia una dimensió —com ho diria?— una mica ecològica, ara ha entrat també en una dinàmica comercial, materialista, durament competitiva?

(Gustav Leonhardt, després de la santa indignació que acaba de manifestar, reconduïx el diàleg, amb un somriure, cap a un clima més relaxat, amb un finíssim sentit de l'humor.)

— La corrupció també pot ser en els ecologistes, no ha de ser pas privativa dels polítics. (I continua ironitzant.) Abans tot era pur, pur, pur... verd, verd, verd...

— Però vostè representa una excepció en aquest món de ferotge competitivitat. No té cap agent i, malgrat que ha realitzat una discografia important i copiosíssima, no se sent feliç enregistrant (no fa pas gaire ha declarat que "en el concert, hom pot arriscar, perquè és el moment de fer-ho. Sobtadament, es pot exagerar un detall, perquè només cal fer-ho en aquest instant, una sola vegada; mentre que aquest mateix gest, enregistrat, esdevé ridícul"). També ha comparat un estudi de gravació amb un hospital). És que no se sent una mica estranger en aquest món d'avui, tan crispat?

— Absolutament. Jo faig una altra cosa. És cert que, avui, hi ha un públic per a tot. I jo, amb el que faig, sóc prou feliç per no tenir necessitat de prendre cap compromís, puc ser lliure de fer només allò que m'interessa, que em motiva i m'aporta alguna cosa positiva.

No tots els mortals poden tenir aquest privilegi...

Liceu, compàs d'espera en alça

per RRM

Al'escrit de presentació de la temporada anterior del Gran Teatre del Liceu esmentàvem el terme "pont" com a indicatiu d'una situació latent de provisionalitat centrada en l'inacabable factor "obres de reforma i ampliació".

A l'acte de presentació de la temporada que ve, el director general del teatre barceloní, Josep Caminal, feia esment a "massa temps instal·lat en la transitorietat", expressió amb la qual confirmava la disposició decidida i enèrgica a trencar amb l'actual i ja massa dilatat moment, mentre que situava per a finals del ja passat mes de juliol l'establiment d'un calendari definitiu, i operatiu, i per tant vinculant, a fi de fer front als reptes establerts per la casa.

Tanmateix, aquesta dimensió de transitorietat que ofereix la temporada vinent ha de ser relativitzada atenent a una sèrie de factors que trenquen en bona mesura amb paràmetres més o menys instal·lats o acceptats. És el cas, per exemple, de passar d'una mitjana de 6,1 representacions per títol programat a 7,4, salt qualitatiu molt important. O bé que s'hagi passat de 16 a 28 representacions fora d'abonament, cosa que fa que el 41% de l'oferta sigui atesa al marge de l'abonament. Són aspectes, creiem, d'una significació prou important com perquè siguin tinguts en compte, als quals s'afegirà el fet de l'inici d'una nova dinàmica d'accés a les localitats que mereix un capítol a part. En definitiva, tots són factors que mostren, fins i tot enmig d'un clima de compàs d'espera com el que s'està recordant, una clara tendència a l'alça, confirmada també pel fet que es manté un nivell ocupacional del teatre molt



Torna la Gruberová
(foto: Bofill)

elevat, quasi al límit de les seves possibilitats logístiques, amb 108 sessions.

És en el pla estrictament artístic on l'esmentat caràcter s'acusa més. Així, hom pot parlar realment d'una temporada que, essent bàsicament important, acusa les conseqüències de la dificultat d'actuar amb previsions a llarg termini, fet que obliga a un sobre esforç d'imaginació per lligar un enfilall de propostes al més substancial possible. I en aquest sentit cal remarcar que els resultats són prou satisfactoris.

En total s'oferiran nou títols de característiques força diverses. Juntament amb tres o quatre de gran repertori —*Don Carlo*, *Lucia di Lammermoor*, *Fedora* i *Turandot*—, i també l'única aportació wagneriana, *Der fliegende Holländer*, hi apareix una obra d'acceptació menys generalitzada, com és el cas de *La fille du régiment*, mentre que la lírica del segle actual té una substant representació amb tres títols: *Mathis der Maler* de Paul Hinde-

mith, *Peter Grimes* de Benjamin Britten i *Reigen* de Philippe Boesmans. Tots tres títols tenen la condició d'estrena al Liceu, essent digne d'esment especial el segon, que ja és un clàssic de l'òpera contemporània.

En el capítol d'absències hom pot anotar com a més destacades la de títols de Rossini, Bellini i Mozart i tot el gran repertori francès.

Pel que fa a veus, autèntic punt de màxima atracció, l'oferta és important en termes generals. El retorn de Josep Carreras a l'escenari liceístic en una representació operística pot representar el moment més transcendent de la temporada. El tenor barceloní protagonitzarà una versió de *Fedora* que pot ser molt important, juntament amb —ni més ni menys— Mirella Freni.

Edita Gruberová, el nou gran ídol dels afeccionats liceistes serà un altre gran atractiu de la temporada. Interpretarà els dos títols donizettians, *La fille du régiment* i *Lucia di Lammermoor*, aquí encapçalant un dels grans repartiments que oferirà la temporada. Amb aquesta gran soprano actuaran Alfredo Kraus —un retorn tan important com sempre desitjat— i el baríton menorquí Joan Pons.

Un altre gran repartiment, sens dubte, serà el de *Don Carlo*, que aplegarà Jaume Aragall, Dolora Zajick, Simon Estes, Eugenie Grunewald i Stefano Palatchi (que compartirà amb l'esmentat Simon Estes el paper de Filippo II, sens dubte el seu repte més important al Liceu). També repartiment de gran relleu és el de *Turandot*, que comptarà amb protagonistes tan importants com Eva Marton i Gwyneth Jones compartint el paper protagonista, juntament amb Stefano Pa-

latchi—especialment actiu al llarg de tota la temporada barcelonina—, Nicola Martinucci i Verónica Villarroel.

Un altre nom per destacar és el del tenor holandès Jan Blinkhof, que serà l'interpret principal de *Mathis der Maler* i que va actuar de forma especialment recordable a la darrera producció liceística de *La dame de pique*.

Atesa la línia de proposar veus encara no consagrades però amb unes considerables possibilitats de projecció que està imposant—feliçment—la direcció del Liceu, cal anotar noms com els de Lisbeth Balslev, Senta a *Der fliegende Holländer*; de Karan Armstrong, Ursula a *Mathis der Maler*; Giusy Devinu, *La fille du régiment*; Sumi Jo, *Lucia di Lammermoor*; Vladimir Chernov, intèrpret del paper de Rodrigo de Posa a *Don Carlo*. I finalment el jove tenor barceloní Josep Bros, que compartirà amb Kraus el protagonisme en *Lucia*.

Noms ja ben coneguts a casa nostra són Enric Serra i Glòria Fabuel—*Fedora*—, Fernando de la Mora—*La fille du régiment*—, Ana María González i Josep Ruiz—*Turandot*.

Pel que fa a batutes, Uwe Mund dirigirà dos dels títols alemanys—*Der fliegende Holländer* i *Mathis der Maler*. Richard Bonyngne serà el responsable de la parcel·la més específicament belcantista—les dues òperes de Donizetti—, David Robertson—director de l'Ensemble Intercontemporain—serà el responsable de la versió de *Don Carlo*; Paolo Olmi, ben conegut a casa nostra, dirigirà *Turandot* i Gustav Kuhn, un nom prestigiós també conegut al Liceu, dirigirà *Fedora*, tot completant un dels quadres de directors més important que no s'hagi vist mai en cap temporada liceística. Cal fer esment que dos dels títols que s'oferiran, *Peter Grimes* i *Reigen* corresponen a produccions pròpies de la Companyia del Théâtre Royal de la Monnaie, que aportarà tot l'equip artístic excepte l'orquestra.

Pel que fa a produccions des-



Muntatge de *Fedora* (foto: Bofill)

taca el protagonisme important que hi ocupa el mateix Gran Teatre del Liceu, ja sigui com a responsable màxim o únic, ja com a coproducció. *Fedora* serà ofert en la versió que es va estrenar l'any 1988, amb direcció escènica de Giuseppe de Tomassi i escenografia de Ferruccio Villagrosi.

Mathis der Maler és una producció de l'Òpera de Berlín amb col·laboració del Teatre del Liceu i de la qual és autor el prestigiós Götz Friedrich. *Don Carlo* és una col·laboració entre el Teatro Bellini de Catània i el Gran Teatre del Liceu; *Peter Grimes* uneix els esforços del nostre Teatre i de la Monnaie i, finalment, *Lucia di Lammermoor* és una col·laboració del Festival Donizetti de Bergamo i el Gran Teatre del Liceu.

Dues òperes—*Don Carlo* i *Lucia di Lammermoor*—s'oferiran deu vegades (una nova fita quantitativa); *Turandot*, nou vegades, *Der fliegende Holländer* i *La fille du régiment*, vuit; *Fedora* i *Mathis der Maler*, sis, i *Peter Grimes* i *Reigen*, cinc.

Pel que fa a recitals o concerts lírics cal destacar l'insòlit protagonisme de la veu de mezzo-soprano, amb la presència de cinc conspíques representants d'a-

questa corda: Elena Obraztsova, Cecilia Bartoli, Kathleen Kuhlmann i Olga Borodina, que actuaran acompanyades al piano, i Frederica von Stade, que cantarà comptant amb el suport de l'orquestra del teatre. Altres recitals lírics seran els del tenor Siegfried Jerusalem i el del baríton Hermann Prey. Quatre recitals de *cover* completaran aquest capítol amb un total d'una dotzena de concerts.

Pel que fa a concerts simfònics, se n'oferiran cinc amb una dedicació exclusiva a obra de Richard Strauss, amb interpretació entre d'altres de la *Sinfonia dels Alps* i la integral de cançons per a orquestra en dos concerts que comptaran amb la interpretació vocal d'Anna Tomowa-Sintow, Dawn Kotoski, Gösta Winberg i Gabriele Schnaut.

Queden pendants de confirmació una col·laboració amb els Jocs Olímpics d'Hivern que se celebraran a la ciutat noruega de Lillehammer l'hivern que ve i una altra amb el Teatre Lliure. La primera podria ser una representació de *Peer Gynt*, la cabdal obra d'Edward Grieg sobre el drama de Henrik Ibsen, i la segona el muntatge de l'òpera *The turn of screw* de Benjamin Britten.

Nova via per a l'adquisició de localitats

En el marc d'una línia de col·laboració àmplia entre la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona i el Gran Teatre del Liceu, cal fer esment especial a un acord que està destinat a tenir una considerable transcendència.

Es tracta de la posada en funcionament d'un servei informàtic mitjançant el qual qualsevol afeccionat podrà adquirir localitats per a les representacions i els concerts que programa el teatre sense cap més tràmit que recórrer a un dels terminals de ServiCaixa. Hom hi trobarà de forma absolutament clara la disponibilitat d'entrades i, consegüentment, podrà adquirir les que li convinguin mitjançant l'ús de la corresponent targeta magnètica personal.

Això suposa, dit de forma

planera, que entra en funcionament un servei de taquilles que funciona permanentment tots els dies de l'any les vint-i-quatre hores del dia.

La transcendència d'aquest servei rau en el fet que trenca un fatalisme atàvic i enormement estès arreu, segons el qual molts afeccionats i potencials afeccionats renunciaven explícitament a la possibilitat de gaudir de les propostes del Teatre del Liceu, perquè consideren impossible o profundament difícil adquirir localitats.

D'aquesta manera, per tant, s'obren les portes a una projecció perfectament fluida i transparent de l'oferta del teatre operístic barceloní, en unes condicions còmodes i sense cap mena de dificultat. I això val per a tot l'àmbit català i també

estatal, ja que el servei ha d'abastar en el temps el marc de presència geogràfica de l'entitat d'estalvi esmentada.

Els acords entre el Gran Teatre del Liceu i la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona afecten també dos crèdits específics. Un per un import de 1.250 milions de pessetes està destinat a cobrir l'increment de déficit acumulat que es va produir entre el moment en què aquest déficit va ser assumit per les institucions responsables de la gestió i la seva assumpció efectiva. Aquest crèdit serà atès mitjançant els pressupostos ordinaris de gestió del Consorci del Gran Teatre del Liceu i té una durada de deu anys. Un segon crèdit, de 500 milions, també subscrit ara, afecta disponibilitats de tresoreria immediates...



LLIGA REUMATOLÒGICA CATALANA

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

OCB, una programació de gran atractiu

per RRM

La programació d'un aplec molt ampli d'obres de gran atractiu constitueix un dels trets que criden més l'atenció de la temporada pròxima de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

Pel que fa a la seva configuració, és sensiblement igual a la passada, amb 24 programes i un total de 66 concerts. Un dels programes serà interpretat per l'Orquestra de València —dies 26 i 27 de març, en l'avinentsa d'una gira que realitzarà la formació barcelonina a Alemanya.

L'absència del director titular marcarà aquest cicle, que comptarà amb el concurs de disset directors, que es repartiran els 23 programes que oferirà l'OCB. La dada resulta ben indicativa.

Malgrat tot, els dirigents de la nostra orquestra han intentat que uns directors concrets tinguessin una presència especialment dilatada al seu davant, a fi d'aconseguir uns mínims de continuïtat, o uns períodes concrets en els quals es pugui dur a terme una tasca més consistent que la pròpia d'una actuació fugissera. En aquest sentit destaca el protagonisme que ha d'assolir l'antic titular, Franz-Paul Decker, que dirigirà 4 dels programes, ultra 3 concerts que haurà ofert el mes de juliol a Galícia amb motiu de les celebracions del Xacobeo. Per la seva part, el director francès Serge Baudo dirigirà l'orquestra en 2 concerts seguits —números 14 i 15. Edmon Colomer dirigirà l'OCB també en 2 concerts, a més de la gira esmentada a Alemanya i Sergiu Comissiona ho farà una vegada, ultra 3 concerts: a Lleida, Pollença i Reus. El valencià Enrique Gar-



Serge Baudo dirigirà l'OCB

cía Asensio dirigirà 2 concerts seguits, 10 i 11, i així s'acabarà de configurar una línia d'actuació que té com a finalitat, en definitiva, salvar de la millor manera possible la problemàtica de la falta d'una línia conductora personalitzada.

En el capítol de directors, cal destacar també la presència del veterà i important músic que és Kurt Sanderling, la del director italià actual titular de l'Orquestra Nacional d'Espanya —Aldo Ceccatto— i la del russo-israelià Gary Bertini, i la del barceloní Salvador Mas.

Hom pot considerar com a plenament satisfactori el nivell general dels directors presents en aquest cicle, obligadament de transició, en espera que hom emprengui una línia d'actuació concreta pel que fa a la titularitat —forma que no sembla actual-

ment massa estimada a les instàncies directives de l'Institut Municipal de Música de Barcelona— o en definitiva a algun tipus de responsabilitat específica en el pla artístic.

Pel que fa a solistes, l'oferta acusa la matisada línia regressiva ja apuntada en edicions anteriors. Cal destacar, tanmateix, noms com els del pianista base Joaquín Achúcarro, el violinista Agustín Dumay, el pianista Horacio Gutiérrez, el violoncellista Antonio Meneses i el pianista Misha Dichter. Juntament amb ells, una representació local integrada pels pianistes Ramon Coll i Albert Guinovart i membres de solistes de la mateixa OCB, com és el cas del clarinetista Larry Passin, l'oboïsta Disa English, la fagotista Silvia Coricelli i el trompa David Thompson.

La Coral Càrmina tornarà a ser cor col·laborador i intervinirà en tres concerts, el més important dels quals pel que fa a la seva participació, serà el darrer, amb *Somni d'una nit d'estiu* de Mendelsohn sota la direcció de Salvador Mas.

En conjunt, es tracta d'una programació caracteritzada per l'eclecticisme; cal observar que vint-i-quatre programes veuran la presència de quasi cinquanta compositors, xifra prou eloqüent de la varietat de l'oferta. Cal destacar també que disset dels programes inclouen obres de compositors catalans, amb tres estrenes. La presència força acusada de música del segle actual no minva gens l'atractiu, en el sentit més espectacular del terme, del conjunt de l'oferta. Així, al llarg de la temporada es podran escoltar obres tant de gran repertori com les *Simfonies* núm. 3 i 7 i el *Concert* núm. 1 per a piano, de Beethoven. La *Simfonia fantàs-*

tica d'Hèctor Berlioz, *Les Danses polovtsianes del Príncep Igor* de Borodin. Les *Simfonies* núm. 2 i 4 i el *Concert per a piano* núm. 2 de Brahms. El *Concert per a violoncel* de Dvorák. Les *Simfonies* núm. 1 i 5 de Mahler. L'esmentat *Somni d'una nit d'estiu* de Mendelsohn. La *Simfonia concertant* i *Simfonia "París"* de Mozart. Els *Concert* núm. 2, respectivament per a piano i violí, de Prokofiev. *Rapsòdia sobre un tema de Paganini* de Rakhmàinov, *Alborada del Gracioso*, *Concert en sol major* i *Sherezade* de Ravel, *Sherezade* de Rimsky-Korsakov, el *Concert* núm. 3 per a violí i el *Concert per a piano* de Saint-Saëns. *Simfonia* núm. 3, *Renana* de Schumann, les *Simfonies* núm. 7 i 15 de Shostakòvitx i finalment *Mort i transfiguració* de Strauss i *Simfonia* núm. 4 de Txaikovski, i la *Simfonia* núm. 8 de Bruckner.

Juntament amb aquestes obres s'ha de fer esment d'altres títols

d'un considerable interès i d'al·licients específics. És el cas del *Concert per a violí* de Barber, *La boîte à bijoux* de Debussy, *Masques et bergamasques* de Fauré, *Foixanes* de Rafael Ferrer, *Concert per a piano i orquestra* de Gershwin, *Biofonia* de Joaquim Homs, *The Sea Hawk* i *Schauspiel-Oberture* de Korngold, *Simfonia* núm. 1 de Martinu, *Les offrandes oubliés* de Messiaen, *Concert per a clarinet* de Nielsen. *Invenzione Concertata* de Petrassi i *La nit transfigurada* de Schönberg.

Amb un total de 9.000 abonats la temporada anterior i una mitjana d'ocupació absolutament privilegiada amb el 95%, l'OCB viurà una temporada sense grans sobresalts, probablement, tot esperant que el 1994-95 ofereixi respostes a interrogants que plenen en aquests moments i que poden ser tan plenament importants com la disposició del nou auditori.

AJUNTAMENT DE LLEIDA, MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



L'Ajuntament de Lleida s'ha incorporat aquest mes de juliol 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 fins l'any 1995.

El protocol de col·laboració, el van firmar l'Il·lustre, Sr. Antoni Siurana i Zaragoza, Alcalde de Lleida, i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, president de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**. Gràcies a aquest acord, els ciutadans de Lleida es beneficiaran de les campanyes «Les Escoles al Palau», de visites arquitectòniques en grup i d'assistència al cicle de concerts «Els diumenges al Palau», un acord que farà possible, a més, un intercanvi entre agrupacions musicals de Lleida i les agrupacions pròpies de l'Orfeó Català.

Palau 100 porta el Concentus Musicus

per RRM

L'actuació del conjunt vienès especialitzat en música antiga Concentus Musicus constitueix la nota més destacada de l'oferta de la tercera temporada de Palau100, que promou la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana.

La formació que dirigeix Nikolaus Harnoncourt és considerada una de les més importants del continent entre les que s'han dedicat al repertori pre-clàssic amb criteris històrics. La seva trajectòria, plena de coherència i rigor ha atorgat al Concentus Musicus i al seu director un prestigi acusatíssim, i les seves versions (ja sigui en concert o bé mitjançant la seva impressionant discografia) constitueixen autèntiques referències objecte de consideració per crítics, afeccionats i professionals.

Darrerament Harnoncourt ha ampliat el repertori vers el món més decididament clàssic, repertori que també és abordat sobre la base de criteris del màxim rigor intel·lectual. El programa que oferirà el dia 21 de febrer estarà format íntegrament per obres de Franz Joseph Haydn.

En total, Palau100 ofereix setze concerts de característiques força variades i d'un elevat nivell qualitatiu i interès. Repertori simfònic i simfònic-cor, virtuosisme instrumental i, finalment —amb un protagonisme força acusat—, grans figures de la lírica integren una proposta absolutament important.

Tres noms de gran prestigi ocupen la parcel·la vocal. Dos d'ells actuen per primera vegada al Palau de la Música; es tracta



Raimondi debuta al Palau

del baix-baríton italià Ruggero Raimondi i de la soprano també transalpina Mirella Freni, que oferiran sengles concerts destinats a constituir esdeveniments importants. La mezzosoprano espanyola Teresa Berganza constitueix el tercer gran al·licient d'aquest apartat tan cabdal, cal insistir-hi, en el cicle.

La Filharmònica d'Israel amb el seu titular Zubin Mehta al capdavant encapçala en un lloc de privilegi l'aportació simfònica, que integren també formacions del prestigi de l'Orquestra de la Ràdio de Berlín, dirigida per Vladimir Ashkenazy, la Royal Scottish Orchestra, que interpretarà la sempre ben acollida, per espectacular, *Novena* de Beethoven amb l'Orfeó Català, sota la direcció d'un músic d'una gran solvència, Walter Weller. Aquest constitueix un dels programes més atractius de tot el cicle.

En l'apartat orquestral s'ha de fer esment també de l'actuació de l'Orquestra del Mozarteum de Salzburg i de l'Orquestra Simfònica de Rússia, dirigida per la seva titular Veronika Dudarova. Un capítol a part forma la doble actuació de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, que obrirà i clourà

Palau100. El primer concert, juntament amb l'Orfeó Català, amb obres de Montsalvatge i Brahms, i el darrer comptant amb les intervencions solistes de Jean Pierre Rampal i de l'arpista Marielle Nordmann. Esmentem finalment, i en un lloc de privilegi, el concert que oferirà la Dresdner Philharmonic Orchestra, amb Yuri Temirkanov al capdavant, que comptarà amb l'actuació solista de la nostra Àl·cia de Larrocha, que ha de ser intèrpret excepcional del *Concert núm. 1* de Beethoven.

La pianista catalana encapçala amb l'esmentat Rampal l'apartat de grans virtuosos instrumentals del cicle, el qual compta també amb el pianista rus Yevgeni Mogilevsky, un dels noms més importants de les noves generacions de pianistes russos.

L'àmbit de la música pre-clàssica compta amb dos conjunts importants, ultra l'esmentat Concentus Musicus. Es tracta del Barokorkest d'Amsterdam, que actuarà amb el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana sota la direcció del titular d'aquest Cor, Jordi Casas. El programa està integrat per dues obres del barroc: *Gloria* de Vivaldi i *Magnificat* de Bach. I una obra cabdal d'aquest mateix compositor barroc alemany centrarà el programa que interpretarà el Berliner Bach Akademie; es tracta de *L'Art de la Fuga*.

A redós de Palau100 s'oferiran també dos concerts especials. El primer tindrà lloc el dia 2 d'octubre amb l'actuació de l'Orquestra Filharmònica de Minsk i el Cor Estatal de la Capella de Minsk, el pianista I. Olovnikov, i amb Enriqueta Tarrés, Rosa M. Ysàs, Jaume Aragall i Carlos Chauson com a solistes, que interpretaran (sota la direcció de Leo Kremer) un programa format per obres de Glinka, Rachmaninov i Benguerel.

Finalment, el dia 24 de febrer s'oferirà un concert especial amb Los Angeles Jubilee Singers, que oferiran un programa d'espirituals negres.

Ibercamera celebra el desè cicle amb grans noms

per RRM

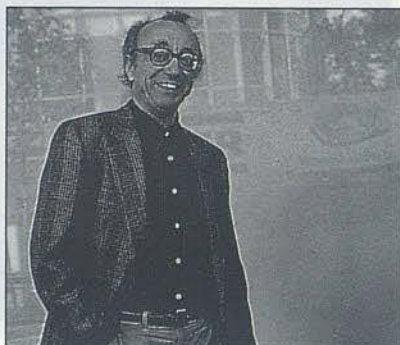
El cicle Ibercamera arriba a la seva desena edició consecutiva oferint un dels aplecs d'oferta més importants del seu historial.

La manifestació va oferir un concert avançat, que va tenir lloc el dia 5 de juliol passat al Gran Teatre del Liceu, amb la presència d'un dels grans directors d'aquest segle, l'hongarès Georg Solti al davant de la Schleswig Holstein Festival Orchestra.

Aquest cicle ofereix un total de setze concerts, que acabaran en data encara no determinada amb l'actuació del pianista italià Maurizio Pollini, un dels noms importants de la substant oferta de virtuosisme pianístic; aquest és un tret especialment destacable en el conjunt de la proposta d'Ibercamera. En aquest sentit, i un cop havent insistit en la categoria del pianista italià, i la importància del seu retorn a Barcelona després de força temps d'absència, s'ha de destacar d'una forma especial l'actuació d'Alfred Brendel, un pianista que en aquests moments ocupa un lloc preeminent entre les figures més importants del virtuosisme pianístic internacional.

Naum Grubert és un altre nom a destacar en l'apartat pianístic, i també s'ha de fer esment de la pianista russa Eliso Virsaladse, relativament habitual en els temps de Pro-Música, que interpretarà el *Concert núm. 3* de Prokofiev amb l'Orquestra Simfònica de Moscou dirigida per Pavel Kogan.

Com sempre, capítol a part per a la barcelonina Alicia de Larro-



Alfred Brendel

cha, que interpretarà el *Concert per a piano K. 271* de Mozart amb l'Orquestra de Cambra de Stuttgart dirigida per Gilbert Varga.

Dues figures femenines senyeres de la lírica universal ocuparan aquest capítol. Es tracta de la neozelandesa Kiri-Te-Kanawa, que actuarà per primera vegada al Palau, i de la nord-americana Jessye Norman, una de les cantants autènticament mítiques que gaudeix d'un justificat gran predicament entre els afeccionats barcelonins.

L'Orquestra Filharmònica Txeca, dirigida pel seu titular, Václav Neumann, constitueix l'aliat més important de l'apartat simfònic. Es tracta, com és ben sabut, d'una de les formacions simfòniques més importants del continent, i el seu director és també una batuta que a la seva avançada edat gaudeix d'un enorme prestigi. Els al·licients, els completen la programació d'aquesta obra absolutament grandiosa que és la *Novena* de Bruckner.

L'actuació de l'Orquestra Filharmònica della Scala veu reafirmat el seu atractiu per la presència al capdavant de Wyung-Whun Chung, titular de

l'Òpera de la Bastille a París, en un debut al Palau ple d'interès.

L'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Berlín clou el capítol orquestral, i actuarà sota la batuta d'Eliahu Inbal, amb una altra simfonia de Bruckner, aquest compositor austríac progressivament valorat; es tracta de la *Cinquena*.

L'Orpheus Chamber Orchestra, la singular formació nord-americana, de característiques de funcionament tan inusuals i de resultats artístics tan importants, integra un capítol de conjunts orquestrals no simfònics d'un pes considerable en l'oferta de la temporada d'Ibercamera.

En aquest apartat figuren també la Berliner Kammerorchester, que actuarà amb el violoncel·lista català Lluís Claret, solista del bell *Concert núm. 3* de Boccherini.

Virtuosi de Praga i el Cor de Cambra de Praga, sota la direcció de Tadeusz Strugala, un músic força temps absent de casa nostra, protagonitzaran un dels programes més atractius del cicle amb la *Missa en si menor* de Schubert i el *Stabat Mater* de Haydn com a obres més destacades.

La música de cambra serà servida per un duo format per dos grans solistes, el violinista Pinchas Zukerman i el pianista Mark Neikrug i pel prestigiós Juilliard Quartet, un dels conjunts d'aquest tipus de més predicament internacional.

En definitiva, una programació especialment important dins de la línia habitual de la casa de servir el gran concertisme internacional.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Edward Elgar

per VICTÒRIA PALMA

S'ha dit sovint que Edward Elgar (1857-1934) va tornar a posar Anglaterra, després de més de dos-cents anys d'absència, en el mapa musical europeu. El seu desig innovador commogué alguns sectors musicals britànics, que varen qualificar les seves creacions, i no pas sempre en sentit elogiós, d'ultramodernes. És unànime, però, que Elgar va saber restituir al seu país un prestigi musical que havia perdut. Culminà, doncs, d'alguna manera, el camí que Ch. H. Parry (1848-1918), Ch. Stanford (1852-1924), i R. Vaughan-Williams (1872-1958), havien iniciat.

Bé que treballà com a organista i com a director, des de ben aviat destacà pels seus dots de compositor. L'estrena el 1896 de les *Escenes de la saga del rei Olaf* representà la seva consagració definitiva i l'inici d'un seguit d'èxits que li varen valer un lloc d'honor en els ambients musicals britànics. Hi contribuï l'estrena, el 1899, de les *Variacions Enigma*, dedicades, cadascuna, a un amic seu (les podreu escoltar en la programació de Catalunya Música, al monogràfic d'aquest mes de setembre).

El 1902 Elgar es consagrà al continent amb l'estrena a Alemanya del poema simfònic *El somni de Gerontius*, una obra que només dos anys abans havia estat rebuda amb fredor pels seus compatriotes. Richard Strauss elogià públicament l'obra d'Elgar, la qual cosa, si hem de fer cas dels seus biògrafs contemporanis, esperonà Elgar i l'impulsà cap a una renovació en profunditat de les seves creacions musicals. La *Primera* i la *Segona simfonies*, com també el *Concert per a violí* són filles d'aquest esforç de canvi i de modernització.

En els ambients musicals de Catalunya de la primera dècada d'aquest segle s'atribuïa a Elgar el paper de redemptor de la música anglesa, que havia caigut, deia el crític Francesc Pujol el 1911 en un article titulat *Edward Elgar i la música anglesa*, en la "buidor i la banalitat". És interessant de conèixer la impressió que la música d'Elgar causà en el comenta-



Edward Elgar

rista esmentat, perquè posa en relleu que la seva música era ja coneguda a Barcelona, quan feia molts pocs anys que *El somni de Gerontius* havia estat estrenat, amb poc èxit, a París. Deia Francesc Pujol: "L'ambient general que domina en la música d'Elgar (i en això, sens dubte, és on el seu nacionalisme s'aferma i es manifesta amb més claredat, portant a la música les qualitats que caracteritzen la literatura anglesa) és el sentiment optimista sa i vigorós, és una certa alegria d'esperit serè, noblement humana, fogosament apassionat, infantil a voltes. També s'hi troba l'humanisme, tan característic de l'esperit

anglès (...). Aquestes qualitats no exclouen pas la profunditat de sentiment, ni l'expansió dolorosa latent en el fons de tot cor humà".

Catalunya Música ha volgut dedicar a Edward Elgar una setmana del seu espai monogràfic. Així doncs, del 13 al 17 de setembre, a la una del migdia, sentirem algunes de les obres de la seva producció. Entre les quals destaca *Els creadors de música*, op. 69, una obra coral composta l'any 1912, sobre poemes d'Arthur O'Shaughnessy; les 5 marxes de *Pompa i circumstància*, una obra de marcat gust anglès compostes per Elgar a començament de segle, a l'època eduardiana d'Anglaterra; la *Simfonia núm. 1*, escrita tardanament, quan el compositor tenia cinquanta anys. Elgar va trobar la inspiració d'aquesta obra en els records de la infantesa; i també hi hem inclòs, entre altres obres, *Escenes de les terres altes bavareses*, op. 27, una obra sorgida durant un viatge que el matrimoni Elgar, Edward i Alice, van fer, durant dos mesos a Baviera l'any 1895. Alice va escriure els poemes en l'estil de les cançons populars bavareses, tot triant els ritmes i les paraules que li indicava el moment. Cada poema es pot associar a llocs concrets de les terres bavareses (recordem que moltes de les obres corals d'Elgar estan escrites sobre textos de la seva dona Alice).

Aquesta és la proposta que us fem des de Catalunya Música: el perfil musical d'Edward Elgar, protagonista d'un dels quatre monogràfics d'aquest mes de setembre.

Cobertes i catàlegs de la REVISTA MUSICAL CATALANA

Ja són a disposició dels nostres subscriptors i lectors les cobertes i els catàlegs temàtics i d'autors dels anys 1989 i 1990. El preu conjunt de cobertes i catàlegs és de 1.000 ptes. cada bloc anual.

Les comandes seran ateses contra reembossament i hauran de formular-se per escrit a: Catalunya Música/Revista Musical Catalana. C/ Sant Francesc de Paula, 2. 08003 Barcelona.

Dansa al Gran Teatre del Liceu

per MONTSE G. OTZET

La temporada 1993-94 del Gran Teatre del Liceu inclou la programació de quatre companyies de dansa, que si bé tenen un lloc important en el panorama dansístic internacional, no assoleixen ni la categoria, ni el prestigi de les companyies de dansa que vàrem poder veure en l'anterior temporada al Liceu, com per exemple el Ballet Cullberg i el Ballet de l'Òpera de París.

El Ballet du Grand Théâtre de Genève es va crear com a cos de ball del teatre de l'Òpera de Ginebra a principis del segle passat, però no fou fins l'any 1962, després de la reconstrucció del Gran Teatre de Ginebra, llavors que va ser destruït per un incendi, quan la companyia assolí plena autonomia sota la direcció de Janine Charrat, aleshores primera ballarina del Ballet del Segle XX de Maurice Béjart.

L'any 1968 el director del Gran Teatre de Ginebra, Herbert Graf, proposà a George Balanchine de donar un impuls al Ballet, i la companyia es converteix en una plataforma al servei del New York City Ballet, i a partir d'aquest moment es porta a terme una política d'intercanvis amb la presència de les figures de la companyia de dansa de Nova York.

El 1980 Oscar Araiz substitueix Peter Van Dijk en la direcció artística, i orienta la companyia cap a produccions pròpies i fa que el Ballet du Grand Théâtre de Genève assoleixi un dels seus millors períodes.

El 1988 Gradimir Pankov, procedent del Cullberg Ballet, és nomenat director artístic del Ballet de Ginebra, i decideix desenvolupar una política d'encàrrecs, que ara encara manté. Així,

el Ballet du Grand Théâtre de Genève compta amb un repertori de coreògrafs de renom, com Oscar Araiz, Christopher Bruce, Mats Ek, Jiri Kylian, Rudi van Dantzig, Robert North i Ohad Naharin, coreògraf de la peça que es presenta en la temporada del Liceu.

Perpetuum és un ballet en dues parts. "Kyr", que vol dir "mur" en hebreu, compta amb una música de Tractor's Revenge, i sobre aquesta peça comenta el coreògraf: *La meva recerca coreogràfica s'inscriu en el quadre referencial precis del meu país, Israel. La dansa és per a mi una manera de pensar el món on visc. La meva història, és a dir el meu passat, la meva cultura, els meus orígens, el meu peregrinatge fonamenten la meva aproximació a la dansa. Jo voldria que la meva experiència retrobés la de l'espectador, ben segur, diferent. Que el murs caiguin en un interrogant comú, durant el temps d'una representació.*

La segona part del ballet *Perpetuum* és per a Naharin un ballet obert, on tot pot ser considerat en un sentit o en un altre, un ballet que ens arrossega vers el plaer...*

La segona companyia de dansa que participarà en la temporada del Liceu serà Les Ballets de Monte-Carlo amb un programa que inclou les reposicions dels ballets més importants que la companyia dels Ballets Russos de Diaghilev va crear a principis de segle: *Les Sylphides* (1909), *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1912), *L'ocell de foc* (1910), i *El fill pròdig* (1929). Els actuals Ballets de Monte-Carlo tenen una tradició que es remunta a principis de segle.

Després de la mort de Serge

Diaghilev, la companyia dels Ballets Russos va tenir continuïtat gràcies a la iniciativa de René Blum i del coronel Wassiliev de Basil en voler agrupar els antics membres de la companyia russa i formar els Ballets Russos de Monte-Carlo, companyia en què Blum va dur la direcció artística i De Basil la gerència.

Com a ballarins van ser contractats Dubrovskaya, Woizikowski i Nomchinova, a més a més de tres nenes prodigi que van esdevenir principals figures de la dansa: Tamara Toumanova, Irina Baronova i Tatiana Riabouchinska.

La companyia va comptar amb personalitats com George Balanchine, i tingué una important llista de directors artístics: Mikail Fokine, Leonide Massine, el marquès de Cuevas, Serge Denham i Serge Lifar, que han representat i dirigit aquests Ballets de Monte-Carlo (que durant aquells anys van ser batejats amb noms diferents), però que van dedicar-se sobretot a crear un repertori de Ballets Russos.

La princesa Carolina de Mònaco, fent honor a una de les darres voluntats de la seva mare, Grace Kelly, va confiar la creació dels nous Ballets de Monte-Carlo a Ghislaine Thesmar i Pierre Lacotte.

Actualment el coreògraf Jean Christophe Maillot n'és el conseller artístic.

Les Sylphides és un ballet en un acte amb coreografia de Michel Fokine i música de Chopin, que mostra com les sílfides, imatges femenines etèries, ballen amb el "poeta" a la recerca de l'ideal.

Els mítics ballarins Paulova, Nijinski i Karsavina, intèrprets originals de l'obra, van contribuir a l'èxit del ballet, que va for-



Ballet de Monte-Carlo. *Prélude à l'après-midi d'un faune*

mar part durant un llarg període del repertori dels Ballets Russos de Diaghilev.

Vazlav Nijinski va revolucionar el món de la dansa amb la coreografia *Prelude à l'après-midi d'un faune*, i aquest ballet ha deixat constància que, si la bogeria no hagués afectat Nijinski, aquesta hauria esdevingut un coreògraf innovador.

L'ocell de foc suposa la incorporació d'Igor Stravinsky al camp de la música de ballet. Michel Fokine va coreografiar i escriure el llibret de la peça que es va estrenar a l'Òpera de París l'any 1910, amb Karsavina, Fokine, i Cecchetti en els papers principals. L'original *Ocell de foc* ha inspirat importants coreògrafs a crear versions particulars, de les quals destaca la de Maurice Béjart pel fet que el paper principal, interpretat per una dona, fos representat per un home.

George Balanchine va coreografiar *El fill pròdig*, inspirat en la música de Prokofiev. Aquest ballet d'esperit expressionista, va ser estrenat pels Ballets Russos de Diaghilev al Theatre Sarah Bernhardt de París el 1929, i el paper principal va anar a càrrec de Serge Lifar.

El Ballet Nacional de España torna novament al Liceu, però aquest cop amb una nova direcció artística. Aurora Pons, Nana Lorca i Victoria Eugenia comparteixen actualment la respon-

sabilitat de la direcció de la companyia, càrrec que des del 1978, en què es formà, havien ocupat Antonio Gades, Antonio, María de Ávila i José Antonio.

Aquesta serà la quarta vegada que el Ballet Nacional de España actuarà al Liceu, i el programa que la companyia oferirà inclou una de les peces de més èxit del seu repertori: *Medea*, una extraordinària coreografia de José Granero amb música original de Manolo Sanlúcar i guió, basat en el text de Sèneca, de Miguel Narros.

El programa el completen les obres *La vida breve*, de Falla, amb coreografia de José Antonio, i *Danza i tronío*, amb música de Fray Antonio Soler, Luigi Boccherini i Anton García Abril, i coreografia de Mariemma, que com a gran artista i coneixedora de la dansa espanyola ha coreografiat amb encert les diferents parts que integren l'obra: "Baile en la casita de arriba", "El Jaleo de las tres Picadas", "El paseo del príncipe Gabriel", "A lo jaca-ro por la calle de San Anton", "Gitanos y boleros", i "Y dale con el fandango".

La quarta companyia programada en la temporada del Liceu, Aterballetto, ja va actuar el passat mes de març a Terrassa, sense obtenir l'èxit esperat, amb un programa integrat per obres d'Alvin Ailey, i que té com a director artístic Amadeo Amodio, recordat per la seva aparició en

la pel·lícula de Liliana Cavani *El portero de medianoche*.

La companyia, programada pels voltants de Nadal, representarà una obra que s'inclou per tradició en aquestes dates en molts teatres del món: *El Trenca-nous*.

El ballet de dos actes, amb música de Txaiovski, coreografia d'Amodio sobre l'original d'Ivanov, i llibret de Marius Petipa, està inspirat en el famós conte d'E.T.A. Hoffman *El trenca-nous i el rei dels ratolins*.

El primer acte ens situa a la vigília de Nadal, en la casa del ric senyor Stahlbaum, que organitza una festa per als seus fills. La petita Clara rep un trenca-nous en forma de soldat, i, ja adormida, somnia en la seva entranyable joguina. Entre somnis Clara veu com les joguines prenen vida i moviment, i el trenca-nous es converteix en un atraient príncep.

El somni de la petita continua en el segon acte del ballet, que es desenvolupa enmig d'estels i borrallons de neu. Dolços i confits participen en una gran festa després que el príncep ha derrotat el rei dels ratolins. Al final Clara es desperta del seu somni, i a les mans té el trenca-nous de fusta.

De *El Trenca-nous* s'han fet moltes versions, i cal destacar les realitzades per Nicholas Sergueeff per al Vic Well's Ballet de Londres; per Boris Romanoff per als Ballets Russos de Monte-carlo; per George Balanchine per al New York City Ballet; per Yuri Grikgorovich per al Ballet Bolshoi de Moscou; per Rudolf Nureiev, la versió del qual ha estat molt representada pel Royal Ballet de Londres; per Roland Petit per als Ballets de Marsella, que ha creat una versió moderna i fantàstica de l'obra; i per Mikhail Baryshnikov, en què el coreògraf interpretava el paper principal del ballet i així potencià que l'obra obtingués un notable èxit.

* A darrera hora s'ha anunciat l'ajornament de les actuacions del Ballet du Gran Théâtre de Genève.

QÜESTIONARI INFORMAL

Antoni Bassas: periodista

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

Ben segur que tothom té present aquesta cara, si no és per Tres pics i repicó serrà per Polèmic. Definitivament s'ha fet conegut a totes les llars de Catalunya, però a més a més la seva veu ens comenta els partits de futbol des de Catalunya Ràdio. Davant d'un cafè i un entrepà de tonyina, l'Antoni Bassas s'esplaia explicant els seus records musicals, les seves il·lusions i defineix la música, després d'assegurar que creu que no podria viure sense música, com un petit estímul que t'ajuda a continuar vivint.

– Relació amb la música?

– La meua relació amb la música és bona, en el sentit que m'agrada i l'escolto. No canto bé, però m'agrada cantar i tinc alguns coneixements de guitarra.

– Fet musical més llunyà en el record?

– Recordo dues cançons que m'ensenyaven al parvulari i que estan gravades en una cinta a casa, quan jo tenia cinc anys.

– Fet musical més recent en el record?

– El concert d'en Raimon.

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

– Podria prescindir del heavy, del rock dur, de l'àcid... Bàsicament, d'aquestes músiques, perquè sé que existeixen però no m'agraden; hi ha moltes que no he sentit mai i no sé si m'agradarien, però és evident que en prescindeixo a la meua vida.

No podria prescindir de totes les que formen part del meu record personal, com folk, cantautors catalans, música moderna del nostre temps, des dels Beatles a Sting. Si vols exemples, diria de música contemporània americana,



na, Gershwin i Berlin; de jazz, Lionel Hampton o Manhattan Transfer..., grups músico-vo-cals. De tot això em costaria molt, prescindir-ne.

– Beatles o Rolling Stones?

– Beatles, però no per cap aversió als Rolling, senzillament perquè m'agraden molt els Beatles i a casa quan jo era petit s'escoltaven bastant. A més, n'hi ha prou tenint uns coneixements bàsics de música per adonar-se que estem davant de Lennon i McCartney, dos dels millors compositors d'aquest segle.

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

– No he seguit la trajectòria del nou rock català, per tant no puc jutjar-lo perquè no el conec; d'altra banda, he de dir que no m'interessa massa. Potser per coincidència biogràfica m'inclino més pels primers i entre aquests em seria difícil establir un ordre; tots han tingut una època a la meua vida. Jo diria que depèn del moment. En Serrat ha estat molt prolífic i n'ocupa molts moments, tant els de tendresa com d'alegria. Raimon és de les èpoques de combat que jo vaig viure llunyanament. En Llach segurament és qui descriu més profundament els sentiments (*Llach no hi era, a la pregunta, però no li negarem que opini, oi?... ho sentim per Maria del Mar Bonet,*

que es va quedar en l'oblit).

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

– De Bach, la *Cantata 147*, i a més celebros que hagi inspirat Villa-Lobos a fer les *Bachianes brasileiras*. De Mozart, el *Rèquiem* trobo que és un monument; a més a més el barroc, és expressiu a més no poder, explota fins al final, no li falta res. De Beethoven, la *Novena Simfonia* és fantàstica. De Puccini, no sabria dir-te..., i de Wagner, *La Valquiria* o *Els mestres cantaires de Nuremberg*. Però possiblement em quedaria amb Beethoven i amb Mozart... Suposo que els meus gustos de música clàssica són bastant com els gustos de la majoria.

– Fet musical no plaent que us mereix més indulgència?

– Un fet musical no plaent no em mereix cap indulgència; és a dir, si hi ha una música que no m'agrada per la ràdio, canvio d'emissora, no m'obliga a escoltar-la.

– Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

– Se'm fa difícil, però suposo que faria allò tan equitatiu d'agafar una peça de música clàssica, una de música clàssica contemporània i alguna cosa d'un compositor nostre, algun compositor català... Podria ser el *Rèquiem* de Mozart..., segurament *Rhapsody in Blue* de Gershwin, i posats a buscar una peça molt petita i molt concreta salvaria *Paraules d'amor* de Joan Manel Serrat.

– Un instrument?

– La veritat és que a mi m'agradaria ser director d'orquestra, de manera que salvaria la batuta (*després d'aquesta confessió no pot evitar un somriure que intenta amagar sense èxit*).

– Una música per morir?

– Quan arriba la mort ho fa en silenci. La mort em sembla un acte suprem, final, no hi ha música per a la mort. Hi ha música per a la postmort, per a l'enterrament, però per al moment de la mort em fa l'efecte que estàs tu sol amb les teves idees de transcendència o de falta de transcendència...

– Una música per estimar?

– N'hi ha moltes, perquè els compositors han sabut trobar amb molta facilitat com explicar amb les notes els sentiments que es desperten en les persones. Hi ha molts exemples...: *Doctor Zivago*, la banda sonora de *Memòries d'Àfrica*, molts boleros..., hi ha una cançó molt bonica que no recordo exactament si és de Simon i Garfunkel que diu una cosa així com "el món és meravellós amb tu, no sé gaire de música, no en sé gaire, d'història, no en sé gaire, de geografia, però si tu no hi fossis el món no seria meravellós".

– Un intèrpret?

– No en tinc cap de fix. En tinc molts, de preferits, de manera que prefereixo no dir cap nom en concret.

– Un esdeveniment musical viscut?

– Recordo com una experiència única l'estrena al Liceu de

Moses und Aron de Schönberg, és un tipus de música dodecafònica a la qual estem molt poc acostumats; jo els primers deu minuts ho vaig passar fatal, però després em va agradar molt.

També vaig viure molt intensament el concert d'en Raimon al Palau Sant Jordi, potser perquè és el més recent.

– Una experiència musical que us agradaria viure?

– M'agradaria dirigir una orquestra i suposo que envejo bastant el concert de Nadal de Viena... Sí, sí, m'agradaria molt.

– Fet sonor no musical que us atreu especialment?

– El refiló dels ocells al matí i el soroll dels grills a la nit.

– Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

– Els crits pel celobert de casa.

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

– Depèn, diríem que és una sensació visceral quan estem en desànim i la música et modifica. Pot ser una vivència sentimental quan estàs en un moment en què els teus sentiments són protagonistes i es reforça aquell moment, i pot ser una experiència intel·lectual quan pel que sigui decideixes que hi ha coses que has de

conèixer i les vas a buscar i allò et causa un plaer intel·lectual. Jo he tingut cadascuna de les experiències.

– Escoltar música..., sol o acompanyat?

– Generalment sol, perquè la música ens diu una cosa diferent a cadascú; pot ser similar, però no exactament la mateixa cosa. De tota manera, ara hi ha una vibració especial als concerts. És a dir, quan tu ets en un concert, escoltant una òpera, notes un silenci respectuós molt bonic, els aplaudiments... Però en general em sembla que la música enregistrada és més per estar sol; tot i així, si algú coneix les mateixes lletres que tu, cantar a duet pot ser una experiència molt divertida i maca a la vegada.

Si esperàveu un personatge polèmic, us haureu desil·lusionat, perquè l'Antoni Bassas és molt senzill, parla sense posar distància entre les persones i amb molta naturalitat. En realitat les respostes eren una mica més llargues, però com que vam fer l'entrevista en un bar (mentre esmorzàvem), hi havia molt soroll i les respostes es componen del que es podia desxifrar de la gravadora i el que jo recordava.

catalunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MUSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA
C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/líbreta 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 ☐ taló bancari adjunt.

amb la quota anual de 3.975 ptes. ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consultiu el preu.

semestral de 2.225 ☐

HIROSHIMA

Un català, rector-president de l'Elisabeth University of Music

per JOAN BALARI i ZANOTTI

Els productes japonesos envaeixen els mercats de tot el món i fan tremolar monstres de l'economia mundial com els Estats Units. Són ben coneguts els greus problemes econòmics i l'important dèficit comercial del gegant americà. ¿No és estrany que això es produeixi precisament en el moment en què els Estats Units assoleix els màxims nivells d'influència i lideratge polític, a una escala veritablement planetària? Què passa?

Els productes japonesos estan envaint el mercat americà i contribueixen poderosament a desequilibrar la seva balança de pagaments. El Japó ha aconseguit col·locar-se a l'avantguarda de la qualitat i la competitivitat en una extraordinària diversitat de sectors industrials. Dificilment podria perjudicar cap altre país si solament l'envaïa de càmeres fotogràfiques, o només de vaixells, o d'instruments musicals, o d'automòbils, o d'aparells d'àudio i vídeo. Però el Japó està envaint Amèrica amb tots aquests productes i molts d'altres alhora.

La dimensió desconeguda

Darrera de l'inefable fenomen de la indústria, del comerç, de la investigació tècnica i científica i de tants altres aspectes de l'economia japonesa, hi ha una realitat que contribueix a explicar tots aqueixos vessants i que no ha estat suficientment posat en relleu. És la dimensió que podríem denominar "cultural" o universitària del fenomen.

Tots sabem, per exemple, que

la casa Yamaha és una de les productores de pianos més grans del món. Només cal observar els programes musicals de televisió per adonar-se que aquesta és generalment la marca dels pianos que es veuen per la pantalla. Un 65% del mercat de pianos de tot el món es troba cobert per marques japoneses.

Sabem igualment que en les grans orquestres europees, en les de més prestigi i reputació, cada vegada són més els instrumentistes de corda de nacionalitat japonesa. Però, en canvi, gairebé ningú no sap ací que la ciutat japonesa d'Hiroshima compta amb una de les millors universitats del món en ciències musicals. És l'Elisabeth University of Music. És "universitat" en la mesura que agrupa quatre facultats d'estudis superiors, amb la particularitat que totes tenen per objecte l'estudi de diverses especialitats musicals, sempre a un nivell de formació humana i cultural més ampli i profund que el propi d'un conservatori.

Per altra part, pot produir-nos satisfacció a nosaltres, com a catalans, saber que des de fa set anys el rector-president de l'esmentada Universitat és un català nascut a Barcelona: Joaquim M. Benítez i Riera. Va anar al Japó quan tenia 25 anys. Es doctorà en musicologia per la Universitat Todai de Tòquio, havent ampliat els seus estudis en diverses especialitats musicals als Estats Units i Alemanya. És autor de nombroses publicacions en llengua japonesa i ha contribuït a l'edició discogràfica de la música tradicional japonesa.

En finalitzar la Segona Guerra Mundial, després de l'explosió de la bomba atòmica a Hiroshima, els jesuïtes japonesos crearen

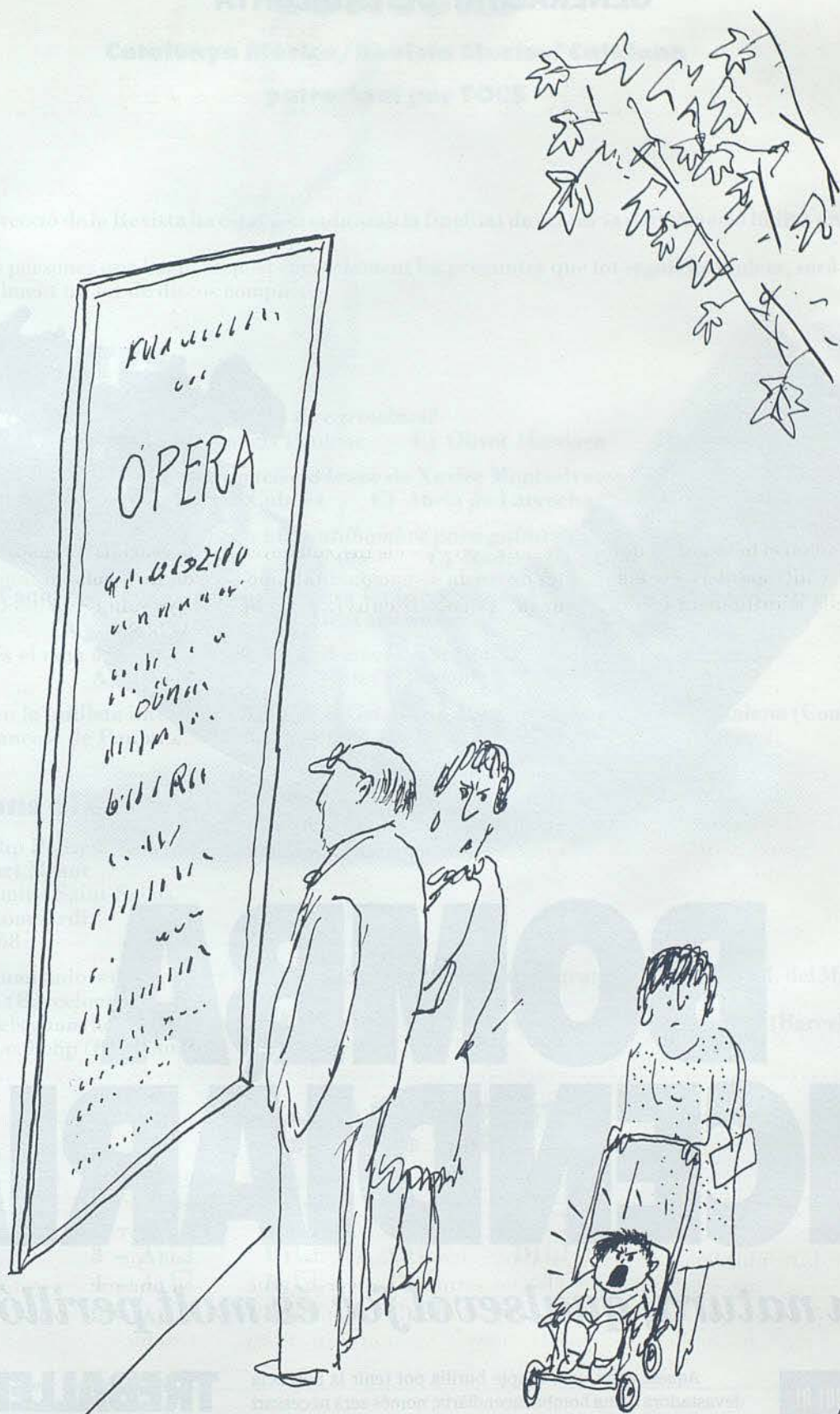
l'esmentat centre universitari a la ciutat per contribuir a reanimar l'activitat humana a la devastada població.

Increïble!

Actualment són ja dotze les universitats existents al Japó amb característiques similars a la d'Hiroshima. De les seves aules surten persones que ocupen càrrecs o exerceixen funcions empresarials a vegades ben distants de la formació musical rebuda. ¿No sobta que l'actual president de la Sony intentés en la seva joventut obrir-se pas a la vida com a cantant d'òpera?

Benítez afirma que, darrera de l'èxit empresarial japonès, cal descobrir unes característiques humanes que s'adquireixen o perfeccionen en una universitat musical. Explica que ha passat ja l'època que els productes japonesos es venien a tot el món pel seu preu baix. Avui aquesta funció l'exerceixen altres països orientals, com Corea. De tal manera és així, que actualment els productes coreans estan envaint els mercats japonesos.

En aquestes circumstàncies el país no necessita tant d'homes robots com de persones humanes amb iniciativa creativa, obertura mental i cultural, autodisciplina, perseverança i altres qualitats que, paradoxalment, es cultiven en una universitat musical. Avui el Japó ja no copia d'Occident els productes que fabrica. Avui s'ha convertit en un venedor de creativitat i va al davant dels països més industrialitzats del món, gràcies a la capacitat innovadora que manifesta en gairebé tots els sectors de l'activitat humana. Tal vegada per això admiren tant Gaudí.



CESC



GENERALITAT DE CATALUNYA



BOMBA INCENDIÀRIA

A la natura, qualsevol foc és molt perillós.

SI DEU FOC TRUQUI AL

085

BOMBERS DE LA GENERALITAT

Aquest estiu, una simple burilla pot tenir la potència devastadora d'una bomba incendiària; només serà necessari que un inconscient la llenci per la finestra del cotxe, no l'apagui trepitjant-la o faci servir el bosc com un immens cendrer.

Aquest any, aquest estiu, el perill d'incendi és màxim. Qualsevol flama o espurna, per insignificant que pugui semblar, pot tenir conseqüències desastroses; per això, si us plau, aquest estiu no enceneu foc, enlloc.

TREBALLEM PEL

2000
DES D'ARA.

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS

Aquesta secció de la Revista ha estat pensada amb la finalitat de cercar la participació lúdica dels nostres lectors.

Entre les persones que hagin respost correctament les preguntes que tot seguit formulem, serà sortejat mensualment un lot de discos compactes.

PREGUNTES:

- Qui és l'autor de l'òpera *Dialogues de carmelites*?
A) Darius Milhaud B) Francis Poulenc C) Oliver Messiaen D) Benjamin Britten
- Quin pianista va estrenar el *Concierto breve* de Xavier Montsalvatge l'any 1953?
A) Rosa Sabater B) José Cubiles C) Alicia de Larrocha D) Gonzalo Soriano
- Qui és l'autor de *Fantasia para un gentilhombre para guitarra y orquesta*?
A) Bacarisse B) Falla C) Rodrigo D) Turina
- Quin d'aquests tenors va estrenar l'òpera *La Gioconda* de Ponchielli?
A) Caruso B) Tamberlink C) Gayarre
- Quin és el nom artístic del cantant nord-americà Stevland Judkins Morris?
A) Steve Harris B) Stevie Wonder C) Steve Hacket

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 julio-agost 1993.

- C) Felip Pedrell
- C) Kurt Masur
- A) Camille Saint-Saëns
- A) I Lombardi
- C) 1968

Han estat guanyadors del Concurs de juny 1993: Josep M. Arassa i Baratta (Barcelona) i M. del Mar Tomàs i Roch (Barcelona).

Els noms dels guanyadors del Concurs de juliol-agost 1993: Xavier Rodríguez i Domingo (Barcelona) i Pilar Bordas Felip (Barcelona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(setembre 1993)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

A la natura, qualsevol foc es molt perillós.

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



BACH: Passió segons Sant Joan

Stumphius-Bowman-Van der Meel-Prégardien-Sigmundsson-Kooy
Netherlands Chamber Choir
Orchestra del Segle XVIII
Frans Brüggen, dir.
PHILIPS. Digital
Classics, 434 905-2

Crec veritablement que per als amants de la música antiga Frans Brüggen és mestre sobre mestres. La seva manera de fer ha estat sempre neta d'estridències i marquetings exagerats.

Brüggen, després d'iniciar la seva carrera com a flautista "modern", es passà ben aviat a la flauta de bec, motivat sens dubte per la gran senzillesa i alhora dificultat que conté aquest "simple" instrument. S'ha passat la major part de la seva vida col·leccionant instruments històrics i enregistrant gairebé tota la música que es podia registrar amb tota mena de flautes de bec, a part de convertir-se en l'etern número 1 dels flautistes "bequians", al llarg dels anys i gràcies a les in comptables gires mundials.

Segons la meua opinió, l'adjectiu que millor el definiria és el de transparent, ja que en les seves versions com a flautista l'equilibri estructural, tímbric i estètic ha estat sempre d'una qualitat absoluta. Ell ha marcat sempre la moda, ajudat, com no, dels altres

dos "monstres" que sempre han col·laborat amb ell: Gustav Leonhardt i Anner Blysm.

Fa ara més de deu anys que Brüggen va decidir reunir una colla d'amics i començar una nova experiència: la direcció d'orquestra. L'aventura del "segle XVIII" va trobar de seguida un "sponsor" i es posà a caminar. La resposta de la crítica i del públic va ser unànimement positiva i el primer enregistrament de l'Orquestra, la *Simfonia 40* de Mozart juntament amb la *Primera Simfonia* de Beethoven, un dels més venuts.

El gran secret de la formació que ell dirigeix era, i és, el fet que disposa d'una orquestra de solistes mundialment reconeguts, i, a més, formats en el mateix món estètic, cultural i generacional.

Les produccions de l'Orquestra del segle XVIII són sempre acuradíssimes i hem de dir que tots els enregistraments són en directe, cosa que parla per si sola del nivell de la formació. Després d'haver-nos regalat versions genials de les *Simfonies* de Beethoven, Mozart, Haydn, i ofert grans quadres estètics amb Rameau i Purcell, arribà la *Missa en Si menor* i, ara, per fi, la *Passió segons sant Joan*. Poques coses es poden dir de les *Passions*, de Johan Sebastian Bach que no conegueu, però malgrat que el contingut conceptual de l'obra estigui en gran part assolit, us asseguro que la qualitat musical, tècnica i emotiva d'aquesta versió es troba fora de qualsevol limitació. Ben segur que les versions d'aquest home genial i de la seva orquestra faran callar les veus insidioses dels crítics, professionals o vocacionals, escarrassats sempre a divulgar que la interpretació de la música antiga amb instruments originals és sempre imperfecta, desafinada i "pobra".

● Josep M. Saperas



J. S. BACH: Vuit sonates per a violí i clavicèmbal, BWV 1014- 1019; 1023

Elizabeth Blumenstock,
violí; John Butt,
clavicèmbal.
Harmonia Mundi France,
907084-85.

Les *Vuit sonates per a clavicèmbal concert i violí* de J. S. Bach van ser escrites entre el 1718 i 1728. Sembla que Bach va compondre-les en tres etapes diferenciades, que es poden observar en les versions que ens han restat. És interessant -i s'ha d'agrair- la possibilitat que ens dona aquest enregistrament d'escoltar els moviments alternatius de la *Sonata BWV 1019*, ja que la versió final, en cinc moviments, ha fet oblidar els que resten amb el núm. de catàleg BWV 1019a. En termes generals, Bach adopta aquí la forma de trisonata amb dos instruments i baix continu, donant el paper de segon instrument a la mà dreta del teclat.

La versió que ara ens presenten Elizabeth Blumenstock, que toca un instrument autèntic Stradivarius di Cremona, i John Butt (que és, a part d'un notable instrumentista, un musicòleg i investigador de les fonts originàries de la música bachiana i autor d'un notable estudi sobre les marques d'articulació en els manuscrits bachians), sobre una còpia d'un instrument Ruckers feta per John Philipps, és plenament acceptable des

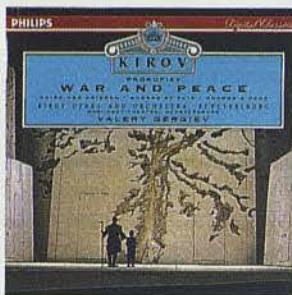
del punt de vista de correcció teòrica. Es podrien objectar una certa sequedat (possiblement volguda expressament) en el plantejament d'algunes frases, més evident en el clavicèmbal, i alguns *tempi* excessivament ràpids, si bé es tracta d'una matèria absolutament opinable.

La sonoritat de l'enregistrament és impecablement acurada i el balanç d'ambdós instruments igualment impecable. El valor i l'atractiu d'aquest repertori se situa, òbviament, al nivell més alt. ● M. Lluïsa Cortada

Obres de Lluís Benejam (1914- 1968)

Quartet de Corda de
Barcelona, Àngel Soler al
piano i Cayetano Castaño
a l'oboè.
Audiovisuals de Sarrià.
Digital 25.1524.
Compact Disc Digital-
Audio D.L.B. - 9.090/93.

Retrobarem en aquesta edició la *Sonata en la major per a violoncel i piano*, *Tres peces per a oboè i quartet de corda* i el *Trio per a dos violins i viola*. Benejam fou un músic a qui recordem encara de ben jove, recent doctorat al Conservatori del Liceu en la càtedra del mestre Guérin, com un violinista més que prometedor, una realitat de la postguerra. En realitat fou el tipus de músic integral que, de les nostres orquestres i conjunts de cambra, passà sense solució de continuïtat a fer les Amèriques, on triomfà no solament com a violinista i pedagog, sinó precisament com a compositor. Una cruel malaltia se l'emportà prematurament sense permetre-li una ben guanyada vellesa a la seva terra. Aquest disc és, per descomptat, una peça important i insubstituïble per a la nostra discografia. ● J. Casanovas



SERGEI PROKOFIEV:
Guerra i Pau,
op. 91,
òpera en 13
escenes

Companyia, cor i orquestra del Teatre Kírov de Sant Petersburg, Valery Gergiev, director, Philips, Digital Classics, 434 097-2

Malgrat la precària situació del país, les produccions esclaves del Teatre Kírov de Sant Petersburg han mantingut una rara autenticitat i perfecció des que Valery Gergiev n'assumí la direcció musical, ara fa cinc anys; això els ha propiciat gires per Occident, produir vídeos i enregistrar DC per obtenir les divises necessàries per fer front al caos econòmic de l'antiga URSS. Després de signar contracte amb Philips, hem pogut escoltar una memorable *Khovantxina* de Mussorgski, en l'orquestració de Shostakòvitx, (432 147-2), la versió íntegra del ballet de Txaikovski *La bella dorment* (434 922-2) i aquesta singular i poc coneguda *Guerra i Pau*.

Començada el 1941, en uns moments crucials de la Segona Guerra Mundial (cal remarcar la similitud de la situació històrica del moment amb les circumstàncies de la invasió napoleònica que són al fons de la novel·la de Tolstoi en què es basa l'òpera), va conèixer una elaboració i una carrera lenta i complexa, derivada de la problemàtica adaptació tea-

tral de la novel·la i del difícil equilibri ideològic amb les vicissituds polítiques del moment. Així, aquestes "escenes lírico-dramàtiques", segons qualificació del compositor, contenen dues parts diferenciades: en les set primeres escenes evolucionen els personatges de la societat russa, mentre la música intenta donar suport als sentiments violents dels personatges sobre un fons de ritmes de valsos, d'orquestració àgil, transparent i incisiva; en les restants, hom detecta la influència de les òperes històriques dels Cinc, segons els antecedents immediats de la música cinematogràfica de Prokofiev per a *Alexander Nevski* i *Ivan el Terrible*. En els dos casos, la puixança de les facultats creadores del compositor denota la intensitat de la febril activitat de Prokofiev entre els anys 1941-1944.

La relació detallada d'un repartiment de 76 personatges, d'una homogeneïtat només possible en una companyia estable i especialitzada, depassa les possibilitats d'un comentari; cal remarcar, però, les qualitats de Yelena Prokina i Alexander Gergalov (Natacha i el príncep Andrei, els herois de la pau) i la noblesa i el temperament de Nikolai Okhotnikov (el mariscal Kutuzov, heroi de la guerra), sense obviar la veu càlida i comunicativa d'Olga Borodina (la comtessa Helena). I, sobretot, la titànica labor de Valery Gergiev, que ha mantingut el nervi de l'acció i la tensió d'un conjunt orquestral precís, rude i engatjat més que no pas sofisticat, qualitats que s'adiuen amb el caràcter d'aquesta música.

En resum, un enregistrament per als melòmans eslavòfils o per fornir una nova experiència als lectors devots de *Guerra i Pau*, la densa i immarcescible novel·la de Lev Tolstoi. ● Lluís Millet



ARNOLD SCHÖNBERG:
Un
supervivent
de Varsòvia
ANTON WEBERN:
Orquestració
de la Fuga-
Ricercare a 6
veus de
L'Ofrena
Musical

També de Webern: Passacaglia per a orquestra op. 1. Sis Peces per a orquestra op. 6. Cinc peces per a orquestra op. 10 i Variacions per a orquestra op. 30. Orquestra Filharmònica de Viena dirigida per Claudio Abbado. Gottfried Hornik (narrador) i el Cor d'homes de la Societat de Concerts de l'Òpera de l'Estat de Viena. Deutsche Grammophon Digital Recording-Numérique Stereo 431 774-2 G.H.

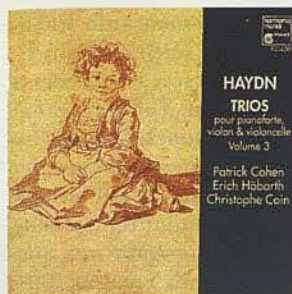
Recent gravació d'una mena d'antologia del serialisme orquestral vienès en les seves manifestacions més genuïnes i en unes versions modernes i lluminoses. Conjunt ideal, el vienès —la Filharmònica— per interpretar avui dia tota aquesta obra pretesament cerebral dels grans mestres de la *Grundgestalt* i, per a major eficàcia, una direcció tan lírica com solvent de mans d'Abbado. Es tracta, per altra banda, d'una doble orientació que creiem ben cercada en l'intent d'enfrontar (gairebé és un enfrontament lateral) una obra tan dramàtica i expressionista com la de Schönberg amb aquella altra orquestra de Webern

tan despulladament refinada. Cal, en efecte, retrotraure's a la mítica gravació del *Moses und Aron* dirigida per Solti per retrobar quelcom que s'assembla a la força expressiva de la "veu cantada-parlada" de Hornik en la present interpretació. Per altra banda, si allí vam descobrir la sagacitat de Solti en la creació de la inconfusible textura sonora polifònica de Schönberg, no menys la identificarem igualment aquí a cura d'Abbado. Estem en presència d'un altre lúcid paradigma schönberguà. I quant a les quatre obres de Webern, hi reconeixem la penetració interpretativa més absoluta. Joc mil·limetrat i de lirisme apassionat en fan unes interpretacions absolutament inèdites i no comparables a cap altra versió coneguda fins ara. ● J. Casanovas

DOMENICO SCARLATTI:
Sonaten

Ivo Pogorelich. Deutsche Grammophon Digital Recording Numérique 435 855-2 GH.

Gravació recent de quinze sonates scarlattianes feta justament l'any darrer per aquest discutit i per descomptat desconcertant pianista. Execucions fulgurants en clau romàntica, gairebé en clau de Liszt, pròpies d'un pianista de tècnica extraordinària i pretensions d'imposar una més aviat pretesa personalitat pel damunt de tots els cànons actuals de màxima solvència en la matèria. Hi trobarem bàsicament una òptica pianística tant pel que fa a una preocupació virtuosística com respecte al sentit objectiu sonor de la interpretació, de "les interpretacions", diríem més aviat, per la intenció clara de cercar-hi tot un repertori d'anècdotes sonores. En fi, unes sonates que sovint ens faran pensar gairebé en el *Capricci* paganià, quant a peça plena d'enginy melòdic i ensembles tècnic. ● J. Casanovas



HAYDN:
Trios
amb piano
núms. 35,
36
i 37

Patrick Cohen, Erich Höbarth, Christophe Coin, Harmonia Mundi
France 901400

Aquest CD forma el tercer volum de la integral dels *Trios* per a piano, violí i violoncel de Haydn, en curs de realització. Els que formen aquest CD foren escrits durant la segona estada londinenca del compositor (1794-95) i són un exponent eloqüent de la màxima puresa i perfecció d'aquest gènere, meravellosament aliè a qualsevol suport extramusical. Enregistrats el 1992 i publicats enguany, la present versió es distingeix pel fet de representar les tendències més actuals de la interpretació de la música clàssica, en la versió d'artistes joves que ja han conquerit un lloc en el panorama mundial dels intèrprets consagrats. No es tracta només del fet de ser materialitzats sobre instruments originals, una pràctica ja vella, sinó, particularment, d'un inusual rigor en la unitat del fraseig i d'una rara perfecció, individual i col·lectiva, en l'execució dels tres instruments. Per exemple, l'adopció del *pianoforte* de l'època confereix una fusió insuperable amb les parts dels instruments de corda i la realització de Patrick Cohen és miraculosament homogènia quant a netedat de la tècnica i igualtat tímbrica dels registres de l'instrument. En una com-

paració amb versions més convencionals, la interpretació pot semblar asèptica, però, al contrari, l'esperit d'aquestes músiques tan pures difícilment podria sorgir amb més autenticitat que d'una materialització basada en els valors més cartesians i autònoms d'un llenguatge musical essencialment deslligat de qualsevol referència anecdòtica. D'aquí l'interès d'aquest enregistrament exemplar. ● **Agustí Montellà**

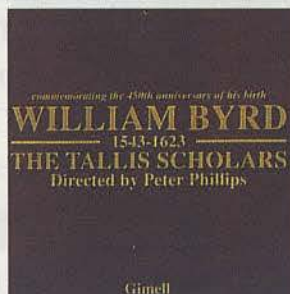
LUDWIG VAN BEETHOVEN:
Fidelio

Krause, Welker, Protschka, Schnaut, Rydl, Ziesak, Heilmann, Struckmann, Cor de l'Òpera de Viena, Orquestra Filharmònica de Viena, Christoph von Dohnányi, director, DECCA, Digital, 436 627-2

Poques obres de Beethoven mostren de manera més íntima el seu temple més pregon com ho fa la seva única òpera *Fidelio*, que és, alhora, un exponent privilegiat d'aquell humanisme de l'etapa anomenada "heroica", en el període central de la producció del compositor, fins i tot al marge de la problemàtica de l'obra en els aspectes teatral i vocal, patent en la seva lenta i dolorosa gestació i en la història de les successives versions. I és que, tot i el seu fracàs com a intent de creació d'una òpera genuïnament alemanya i la seva poc natural escriptura vocal i malgrat influències ben paleses, *Fidelio* és, paradoxalment, un preciós exemple de la concepció simfònica beethoveniana, al marge de les seves inexhauribles bel·leses musicals.

La versió discogràfica concertada per l'alemany d'origen hongarès, radicat a Cleveland, Christoph von Dohnányi, compta amb el solatge de la Filhar-

mònica vienesa, a la qual confereix una forta empremta dinàmica en els clímax dramàtics, sense trencar l'equilibri dels grups instrumentals ni ofegar la inefable musicalitat i cultura musical col·lectiva dels vienesos. L'elenc vocal respon a una mentalitat d'equip genuïnament alemanya, en el qual sobresurten la Leonore de Gabriele Schnaut, de generosa amplitud i flexibilitat, i el Florestan de Josef Protschka, més constret vocalment però d'una veterania i sentit musical impecables. ● **Ll. M.**



WILLIAM BYRD:
En el 450è.
aniversari
del seu
naixement
(1543-1623)

The Tallis Scholars, Peter Phillips, Gimell, CDGIM 343/4

En aquest doble compacte, hi té cabuda la doble tradició "Byrdiana", és a dir la que comprèn el culte anglicà i el culte catòlic, representats magníficament per quatre de les més grans obres del compositor anglès com són *The Great Service*, pel que fa al culte protestant, i les tres *Misses* per a cinc, quatre i tres veus, aquestes de gran inspiració catòlica.

Byrd, compositor capdavanter a l'era dels Tudor, neix catòlic romà, i malgrat el canvi operat a

Anglaterra amb motiu de l'arribada al tron de la reina Elisabeth amb el pas al Protestantisme, segueix clandestinament fidel a la seva fe la resta de la seva vida. Aquest fet és un dels grans detonants del geni i la força de William Byrd, ja que, entrenat per servir l'església protestant com a organista, cantant i mestre de cor, compon al mateix temps motets amb text llatí i misses escrites per a actes prohibits. Aquesta evident contradicció, no ho és menys en escoltar la seva música; la música "oficialista", la vesteix de gran sumptuositat i riquesa sonora i la paraula és poc important, si es compara amb els grans blocs sonors, simetria i grandiositat estructural que formen les seves obres "anglicanes". El millor exemple, sens dubte, el constitueix *The Great Service*, obra de gran durada i de riquíssima disposició de veus (cor de 10 veus en dos semicors de 5). En aquesta obra, Byrd treballa més amb la varietat d'efectes que amb la densitat vocal.

L'altre cara de la moneda, que ens mostra el Byrd autèntic, està formada per obres commovedores en les quals el text constitueix la principal inspiració musical; així trobem constants variacions vocals motivades per elements retòrics i que subratllen la importància de les idees. Les tres *Misses* són les obres més enregistrades i tocades d'aquest compositor prolífic, i demostren un estudi detallat i íntim de forma melòdica no subjecte a cantus firmus.

La interpretació dels Tallis Scholars és realment sublim i única, i ens ofereix molt clarament els pensaments més íntims de Byrd. L'equilibri de veus és ajustat, l'afinació impecable i els diferents graus d'expressivitat utilitzats demostren la flexibilitat musical del conjunt de veus dirigit per Peter Phillips. ● **J. M. S.**

DUO REINECKE: Obres per a clarinet i piano

Montsalvatge, Bernstein,
Debussy, Lefèvre,
Schumann, Brahms:
José Lozano, clarinet;
Antonio Soria, piano.
Pavane
Records, ADW 7279

Cal considerar de manera molt positiva l'aparició d'aquest CD, amb grans possibilitats de difusió nacional i internacional, protagonitzat per un jove conjunt, el Duo Reinecke, format l'any 1991 a Albacete, que ha desenvolupat una activitat copiosa i de valor, ratificada pel suport de Jovenuts Musicals d'Espanya, que han contribuït a la seva promoció i a la seva consolidació com un dels grups més sòlids del panorama dels joves intèrprets del país.

En aquest cas, hem de considerar també el valor del repertori escollit per a la gravació, que conforma una atractiva i eclèctica antologia de la literatura per a clarinet, on el veïnatge ple de sentit de l'atractiva *Self-paráfrasis* de Xavier Montsalvatge (en versió avalada pel mateix compositor) amb la poc coneguda *Sonata* de Bernstein, es complementa amb la primícia de la gravació de la *Primera Sonata* de J. X. Lefèvre (1765-1829) —a cavall entre el formalisme del divuit i un cert regust expressiu romàntic, afí al caràcter del clarinet— i amb altres obres emblemàtiques del gènere, com la inefable *Rapsòdia* de Debussy, les evocadores *Peces de Fantasia* de Schumann i la substancial i dificultosa *Sonata op. 120* de Brahms.

La labor dels dos intèrprets acredita una serietat i una competència innegables, en unes versions que, no obstant, necessiten encara una lleu maduració des del punt de vista de la profunditat i maduresa expressiva. En qualsevol cas,

podem augurar raonablement que aquesta dimensió serà assolida en un futur molt pròxim, atesa la seguretat dels primers passos d'aquests instrumentistes altament competents. ● A. M.

BRAHMS: Ein Deutsches Requiem.

Cheryl Studer, Andreas Schmidt; Cor de la Ràdio Sueca, Cor de Cambra Bric-Ericson. Orquestra Filharmònica de Berlín. Claudio Abbado, director. Deutsche Grammophon. Digital Stereo 43717-2

Una versió de 1992 de l'obra coral-orquestral més important de Brahms, un *Rèquiem alemany*, que difícilment podria trobar competència en els enregistraments recents d'aquesta obra, en primer lloc per les agrupacions corals i orquestrals, de vertadera elit, que protagonitzen la producció: els cors suecs aporten una cultura vocal literalment insuperable, una sonoritat tan fosa i pastosa, fins i tot en els moments de major tensió, com naturalment projectada i penetrant, sempre equilibrada de manera impecable amb una massa orquestral que porta el segell inconfusible dels berlinesos, els quals manifesten el seu proverbial engatjament, sense, però, enfosquir la densa polifonia de l'obra, en la qual tenen un paper rellevant les línies de la fusta i dels instruments greus.

Claudio Abbado ha concertat una versió que posa en relleu amb una intel·ligència remarcable les pulsions dramàtiques i la progressió dinàmica del text literari i musical, equilibrant magistralment les línies melòdiques amb l'entramat polifònic i aconseguint una imatge perfecta de la dimensió arquitectònica de l'obra, per

l'encert en l'elecció dels *tempi*, la lògica de les seves proporcions i la naturalitat de les transicions. En resum, una imatge sonora fastuosa i d'una irresistible eloqüència, si bé no assoleix, però, la corprenedora interiorització d'algunes antiquíssimes versions històriques de referència, com la de Rudolf Kempe amb la mateixa Filharmònica berlinesa i els cors de la Catedral de Santa Eduvigis d'aquesta ciutat, o la d'Otto Klemperer amb l'Orquestra i els Cors Philharmonia de Londres. ● Lluís M.



A concorde of sweete sounde

Byrd - Tallis - Taverner - Baldwin - Henry VIII
Música per a flautes del Renaixement anglès.
Amsterdam Locki Stardust Quartet - L'Oiseau-Lyre. 436 155-2

Enregistrament fet a Londres l'any 1991 pel conjunt Amsterdam Locki Stardust Quartet, un dels millors quartets de flautes de bec, actualment. Evidentment, no és casual que tots els integrants del Quartet provinquin del país neerlandès, ja que en els darrers anys Holanda ha adquirit justament la fama de bressol d'intèrprets especialitzats en la música antiga. Daniel Brüggén, Bertho Driever, Paul Leenhouts i Karel van Steenhoven, integrants i fundadors del consort i tots ells deixebles de Walter van Hauwe, constitueixen la tercera generació de flautistes genials

que començà amb Frans Brüggén, oncle de Daniel.

Quins són els elements que han fet triomfar aquest Quartet? Evidentment, la primera cosa que un flautista de bec professional es planteja és sens dubte aconseguir una qualitat sonora comparable i "vendible" com a d'alta definició, és a dir equiparable als resultats que els instrumentistes moderns treuen dels seus instruments (més agraïts, si m'ho permeteu). Això no és al·l'abast de tothom, ja que el rigor i la disciplina que calen per portar la flauta de bec al lloc que li correspon, fan que una gran part de practicants es conformin ben aviat amb resultats més que mediocres. Només uns quants, doncs, gràcies a la seva tenacitat, ho han aconseguit, fins al moment. Els ingredients: una tècnica insuperable, una recerca obsessiva de l'afinació escaient, una estètica elegant, unes grans ganes de suggerir més que de dir, i un grandíssim amor a l'instrument i fe cega en les seves possibilitats. M'atreviria a afirmar, fins i tot, que pocs instrumentistes arriben a ser tan fanàtics del seu instrument com els flautistes.

Els resultats són ben tangibles en aquest compacte compaginat a base dels millors autors del Renaixement anglès. L'equilibri de les veus en els motius contrapuntístics és d'especial qualitat, i l'exquisit en la dicció que hi posen els "Loeki" amb les més de 25 flautes utilitzades en l'enregistrament, fan de l'audició una experiència sublim. No oblidem que els consorts anglesos són una de les més conegudes especialitats dels flautistes.

Per acabar el comentari, tan sols citar John Baldwin, aquest en un intent de definir com s'hauria d'interpretar la seva música:

"Sing true: lye not: prove true: feare not": i també "I am true: then trie mee: but singe true: or shame mee."

● J. M. S.

**FESTIVALS DE MUSICA
I DANSA D'ANDORRA
ORDINO - SETEMBRE 1993**

Dijous 9 - 21:30 h

TRIO YEPES

Divendres 10 - 21:30 h

GUNDULA JANOWITZ

(Soprano)

CHARLES SPENCER

(Piano)

Diumenge 12 - 21:30 h

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Jordi Mora (Direcció)

Gerard Claret (Violí)

Lluís Claret (Violoncel)

Dissabte 18 - 21:30 h

QUARTET MELOS I

QUARTET SINE NOMINE

Dilluns 20 - 21:30 h

ALICIA DE LARROCHA

(Piano)

Dimecres 22 - 21:30 h

ORCHESTRE NATIONAL DU

CAPITOLE DE TOULOUSE

Michel Plasson (Direcció)

Diumenge 19 - 12:00 h

ORQUESTRA JUVENIL DE JOVENTUTS

MUSICALS DE CATALUNYA*

Francesc Llongueres (Direcció)

Míriam Manubens (Piano)

AUDITORI NACIONAL D'ANDORRA A ORDINO

INFORMACIÓ:

Oficina de Turisme d'Andorra Tels. (93) 200 06 55 - (93) 200 07 87

Pro-Turisme d'Ordino Tel. (9738) 369 63

VENDA D'ENTRADES:

Credit Andorrà Tel. (9738) 206 54



Andorra
EL PAÍS DELS PIRINEUS

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

