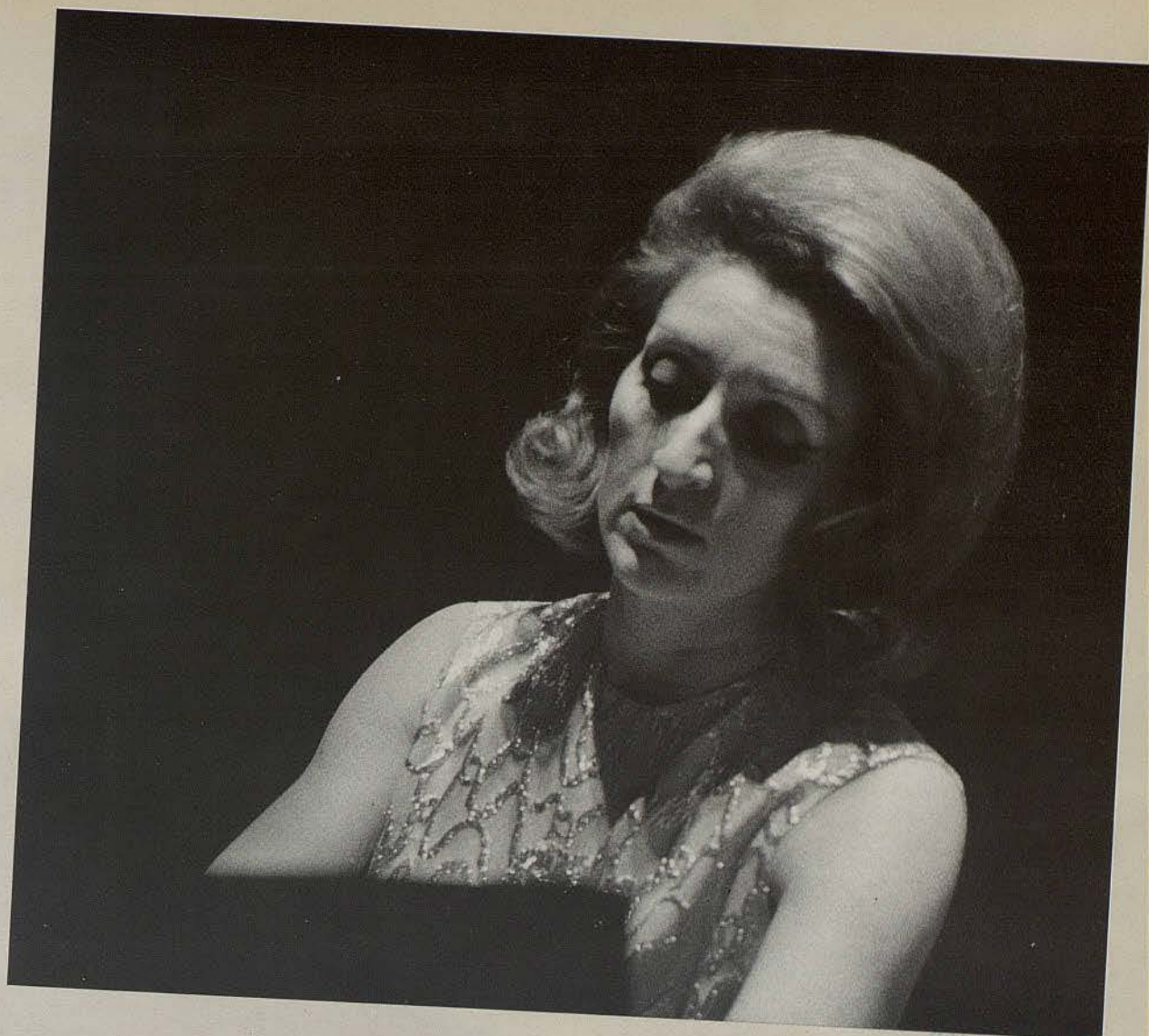
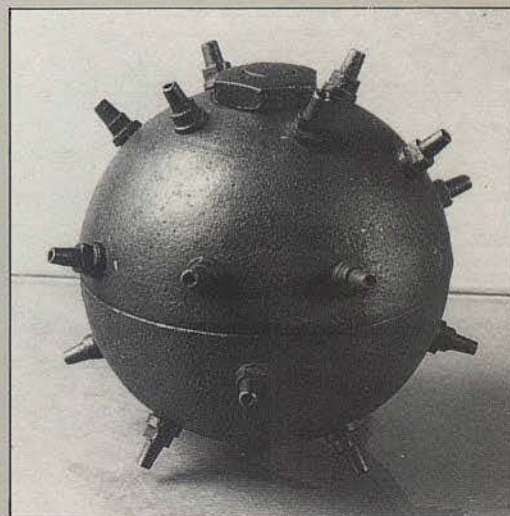




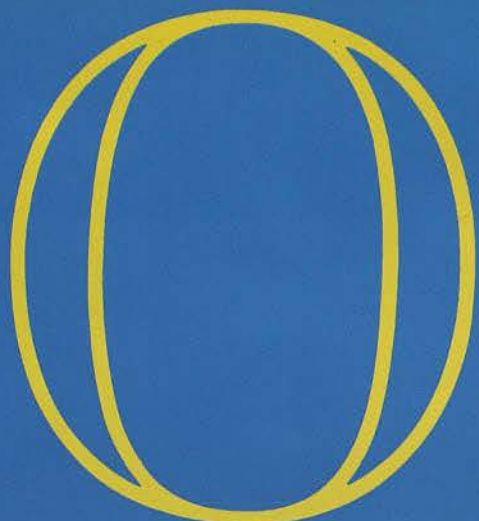
ROSA SABATER

Als deu anys de la seva mort

*A un segle
de l'esclat
d'una
bomba al
Liceu*



LA MÚSICA A LA PUBLICITAT



Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1993-94

NOVEMBRE

5

divendres
21 h.

6

dissabte
19 h.

7

diumenge
11 h.

Isaac Karabtchevsky, *director*
Roman Revueltas, *violí*

Llanas

De materia

Khatxaturian

Concert per a violí i orquestra

Mahler

Simfonia núm. 1

12

divendres
21 h.

13

dissabte
19 h.

14

diumenge
11 h.

Aldo Ceccato, *director*
Joaquín Achúcarro, *piano*

Petrassi

Invenzione Concertata (Concerto núm. 6)

Rachmaninov

Rapsòdia sobre un tema de Paganini, op. 43

Beethoven

Simfonia núm. 7

19

divendres
21 h.

20

dissabte
19 h.

21

diumenge
11 h.

Sergiu Comissiona, *director*
Sergej Stadler, *violí*

Glazunov

Bacanal

Prokofiev

Concert per a violí i orquestra núm. 2

Berlioz

Simfonia Fantàstica

26

divendres
21 h.

27

dissabte
19 h.

28

diumenge
11 h.

Theodor Guschlbauer, *director*
Agustín Dumay, *violí*

Haydn

Simfonia núm. 92, «Oxford»

Saint-Saëns

Concert per a violí i orquestra núm. 3

Debussy

Danses sacrées et profanes

Debussy

La Mer



109

catalunya música

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 109, NOVEMBRE 1993

Consell de Direcció:
Pere Artís (editor), Pere Burés
(Coordinació amb Catalunya
Música), Jaume Comellas (direcció
periodística) i Lluís Millet (direcció
musical)

Maquetatge: F.S.
Secretaria de redacció: Teresa
Martínez
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Art-Co/ 2000, S.L.
Trafalgar, 4, 11è. B i C
Tel. 2683500

Preimpresió: Ormograf, S.A.
Impressió: Agpograf
Distribució: 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, HELENA BAYO, LLUÍS
BOSCH, FRANCISCO BUENO, MERCÈ
CAMPS DE GISPÈRT, JAUME
CARBONELL I GUBERNA, XAVIER
CASANOVAS-DANÉS, JOSEP
CASANOVAS, MARÇAL CERVERA,
CESC, JAUME COMELLAS, LAURA
GARCÍA I SÁNCHEZ, CARLES LOBO,
TERESA MARTÍNEZ, MÓNICA
MONTORIOL, VICTÒRIA PALMA,
ORIOl PÉREZ I TREVIÑO, DAVID PICÓ S.,
ÀNGEL RODRÍGUEZ BRAVO I
ANAMARÍA H. SOLER.**

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

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



- 5** *I Congrés de Música a Catalunya*
- 6** *Rosa Sabater. Als deu anys de la seva mort*
per **Helena Bayo**
- 10** *Rosa Sabater en la tradició pianística catalana*
per **Josep Casanovas**
- 12** *Cent anys de la bomba al Liceu. L'atemptat que va*
truncar una temporada
per **Jaume Carbonell i Guberna**
i **Laura Garcia i Sánchez**
- 16** *Mikrokosmos: Oposicions*
per **Pere Artís**
- 17** *Del seu affm.: Sra. Rosa Sabater*
per **Jaume Comellas**
- 22** *Manel Camp. Un músic amb tots els adjectius*
per **Oriol Pérez i Treviño**
- 25** *Wagner obra discretament la temporada liceista*
per **Jaume Comellas**
- 26** *El Te Deum de Xavier Benguerel*
per **X.C.-D.**
- 29** *La molt escoltada música publicitària*

TEMA



- 30** *La música publicitària des d'una perspectiva*
etnomusicològica
per **Lluís Bosch**
- 32** *Els camins musicals de la persuasió publicitària*
per **Àngel Rodríguez Bravo**
- 35** *La música des de l'empresa i l'agència publicitària*
per **Mònica Montoriol**
- 37** *La música com a art aplicat*
per **Teresa Martínez**

MUSICALIA



- 40** *Jerzy Artysz. Un gran baríton que emana*
intel·ligència i humanitat
per **Anamaria H. Soler**
- 44** *Suite lírica, la sublimació d'Alban Berg*
per **Carle Lobo**
- 46** *Catalunya Música proposa. Commemoracions*
per **Victòria Palma**
- 47** *Pau Casals, músic i violoncel·lista*
per **Marçal Cervera**
- 52** *Qüestionari informal. Avel·lí Artís-Gener, "Tísner"*
per **Mercè Camps de Gispert**
- 55** per **Cesc**

SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

56

57

VII Cicle de Música a la Universitat

Paranimf de la Universitat de Barcelona, 20 h.

Programació

Dijous, 21 octubre 1993	LLUÍS VIDAL TRIO Lluís Vidal , piano David Xirgu , bateria Jordi Gaspar , contrabaix Col·laboració: Associació de Músics de Jazz de Catalunya	Composicions originals de Lluís Vidal
Dijous, 11 novembre 1993	DAVE PYBUS TRIO Dave Pybus , saxo Horacio Fumero , contrabaix Peer Wyboris , bateria Col·laboració: Associació de Músics de Jazz de Catalunya	Temes originals i versions d'autors clàssics del jazz
Dijous, 18 novembre 1993	VOX POPULI Mauricio Villavecchia , acordió Joaquim Oller , flautes Oriol Camprodon , clarinets Michael Weiss , percussió Rafael Sala , violoncel Col·laboració: Associació de Músics de Jazz de Catalunya	Villavecchia, Camprodon, Rota, Piazzola i Pascoal
Dijous, 2 desembre 1993	BLUE BIG BAND DE L'Aula de Música Francesc Burrull , director Col·laboració: Conservatori Superior de Música del Liceu L'Aula de Música	Monroe, Young, Silver, Hopkins, Rodgers, Zawinul i Ellington
Dimecres, 22 desembre 1993	CONCERT DE NADAL Cor de la Universitat de Barcelona Coral de la Facultat de Biologia Coral Universitària de Ciències de l'Educació	Obres a determinar
Dijous, 27 gener 1994	GRUP DE SAXÒFONS DEL CSMMB Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona	Obres a determinar
Dijous, 24 febrer 1994	QUARTET DE CORDA TABER David Olmedo , violí Alex Garcia , violí Marta Garcia , viola Gaëtane Duynslaeger , violoncel Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona	Mozart, Toldrà i Schubert
Dijous, 17 març 1994	TRIO BRUC Mireia Planas , piano Eulàlia Nosàs , violoncel Joan Devesa , clarinet Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona	Bruch i Brahms
Dijous, 21 abril 1994	CONCERT DE SANT JORDI Cor de la Universitat de Barcelona Coral de la Facultat de Biologia Coral universitària de Ciències de l'Educació	Obres a determinar
Dijous, 12 maig 1994	DUO ARPA-GUITARRA DEL CSMMB Ma. Lluïsa Ibañez , arpa Joan Baptista Furió , guitarra Col·laboració: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona	Bull, Byrd, Hinner, Weber Codina i Brotons
juny dies a determinar	ÒPERA DE CAMBRA Aula de Cant Carmen Bustamante Orquestra de Cambra	Obra a determinar

Tots els concerts es faran al Paranimf de la Universitat de Barcelona. Gran Via 585.
Informació: Servei d'Activitats Culturals. Tel. 318 42 66 ext. 2146 Fax. 412 55 21

Entrada Gratuïta

Aforament limitat

Amb el suport de



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura





e mà del Consell Català de la Música ha estat convocat, per al proper mes de febrer, el I Congrés de Música a Catalunya.

Una iniciativa que respon a les finalitats per a les quals va ser creat el Consell i de les quals, al seu dia, aquestes pàgines ja es féu ressò.

Una iniciativa lloable; més encara, necessària i oportuna.

Necessària, perquè cal –periòdicament– tant en l'esfera privada com en la col·lectiva, la reflexió global sobre la pròpia activitat, no pas amb esperit cofoista, ans amb disposició serenament i lúcidament crítica. I ens sembla que, aquesta necessitat, és patent en el nostre entorn musical, per motius obvis.

I oportuna, ateses les mutacions de tot ordre (i les expectatives i neguits que se'n deriven) que, d'un temps ençà, hi senyoregen: les docents i les estructurals, les econòmiques i les funcionals, etc.

Certament, no és la primera vegada que el món cultural català fa un exercici d'introspecció saludable, el precedent més immediat essent el Congrés de Cultura Catalana del 1977, i en el qual –dins el propòsit globalitzador que l'animà– la música tingué, òbviament, un àmbit propi.

Però sí que és la primera vegada que una convocatòria d'aquesta naturalesa és adreçada a un estament específic: el directament interessat en el fet musical, en els seus múltiples vessants. (I, evidentment, en un context socio-cultural prou diferent del vigent fa una quinzena d'anys).

De res no serviria voler afrontar una situació –i la de la música, ara i ací, és, si més no, complexa i, en alguns punts, conflictiva– sense saber les premisses en què se sustenta.

Per això, sense prejudicar-ne els resultats, cal adverar que un debat sobre els tres grans eixos en què s'estructura el Congrés –“Ensenyament”, “El mercat musical i la seva difusió” i “La relació música i societat”– pot esdevenir una plataforma per conèixer, no solament una realitat virtual, sinó també per saber els neguits i els afanys d'aquells per als quals la música és un bé irrenunciable i per afermar les bases d'un futur més òptim que no el present.

En certa manera, també, el Congrés pot ser un reflex de quin és l'interès per la problemàtica musical del cos social, més enllà d'aquell cercle àmpliament minoritari dels que s'hi senten directament implicats.

Perquè ara és l'hora de prendre la paraula aquell qui tingui res a dir, no pas la del plany jeremíac o la de la crítica estèril. La plataforma per fer-ho hi és: el I Congrés de Música a Catalunya.

I Congrés de Música a Catalunya

ROSA SABATER

Als deu anys de la seva mort

El dia 27 de novembre de 1983 se'ns n'anava per sempre una de les figures artístiques més importants del nostre país, la pianista Rosa Sabater. Un accident d'aviació posava punt a una vida dedicada a la música. Però no va ser un punt i final, sinó tan sols un punt i seguit, perquè són moltes les persones que la recorden com a

artista i com a persona. Guarda la memòria de totes elles aspectes diversos de la seva personalitat i de la seva música. Són aquestes persones les que fan possible, amb la seva aportació personal, la realització d'aquest article, que pretén ser no més una mostra d'estimació de tothom que l'havia conegut.

per HELENA BAYO

Rosa Sabater neix a Barcelona el 29 d'agost de 1929. Filla de Josep Sabater, mestre durant quasi quaranta anys del Gran Teatre del Liceu i de Margarita Parera, professora de cant. Rosa viu l'ambient musical a casa seva d'ençà que era petita. Els cantants d'òpera, bons i dolents, passaven pel piano del seu pare a repassar les òperes que havien de fer al teatre barceloní. D'aquesta manera, Rosa Sabater anava adquirint una formació musical sense pràcticament adonar-se'n. Fins i tot el solfeig és après de la manera més natural del món. Al costat del piano, asseguda a terra, aquella nena escoltava ara un *Barbero de Sevilla*, ara una *Norma*, i anava endinsant-se en aquest món. També gaudia d'un privilegi molt especial i era el de ser dins la conxa de l'apuntador a les representacions operístiques. Així, si el seu pare no li havia donat lliçons pròpiament dites, sí li havia ensenyat moltíssim a través de la música escoltada gràcies a ell.

Un temps molt curt a les monges, un professor particular de francès i de seguida la persona i l'entorn que influirien en la seva formació: el mestre Franck Marshall, que estava al càrrec de l'antiga Acadèmia Granados i del seu llegat musical i cultural.



Una foto dedicada al mestre Marshall

El mestre Marshall forma la petita Rosa en un ambient privilegiat. Un petit exèrcit d'alumnes d'un gran nivell van conformant la vida musical de l'Acadèmia, una vida molt però que molt intensa. Només cal esmentar una de les seves condeixebles: Alicia de Larrocha. El mestre estimula a tocar des de ben petit: quatre, set, vuit anys són les edats més habituals en aquest petit univers.

Del 10 de febrer de 1935 ja es conserva un programa d'una de tantes audicions infantils de l'Acadèmia. Rosa comença a tastar la música que serà la seva base, la música espanyola.

Rosa Sabater ja de ben petita estudiava moltíssim, era el que li agradava. No se sentia coaccionada ni obligada. A vegades hom

pot pensar que aquests nens prodigi —perquè ella ho era— estan obligats i ho passen molt malament. Ben segur, aquest no era el seu cas. A ella li agradava. Maria Vilardell, una altra condeixeble seva, explica que “era una de les deixebles preferides del mestre Marshall perquè tenia unes qualitats innates increïbles, naturals, i el mestre hi estava entusiasmada”.

Amb el *Concert de la Coronació* de Mozart, dirigit pel seu propi pare, comença realment la seva activitat concertística. El 1942 debuta a Barcelona novament amb Mozart. Director: Hugo Balzer. Aquest compositor tindrà sempre un lloc especial en el repertori de R. Sabater i la interpretació de les seves obres gaudirà d'una crítica elevadíssima. A partir d'aquí ser present als escenaris més importants i significatius del món va ser no més un pas.

Tot aquest ambient que Rosa viu fa que el seu nivell d'exigència amb ella mateixa sigui molt elevat. Moltes hores d'estudi i de concentració són la base de qual-sevol treball d'aquest tipus. La inspiració i la intuïció naturalment també són presents en la seva persona, però el més important era el criteri adquirit del seu mestre i compartit i afinat amb les seves condeixebles.

La crítica ha concordat sempre que el seu repertori era vastíssim, ja que comprenia des del



La pianista amb Marçal Cervera

barroc fins ara. Les seves versions d'A. Soler i D. Scarlatti figuren entre les més importants, tot i que evidentment no eren fetes amb l'instrument original. La música espanyola en tota la seva extensió era un dels seus plats forts. També era intèrpret fidel de músics romàntics com ara R. Schumann i F. Chopin (els *Estudis* eren inclosos habitualment als programes de concert). I els compositors C. Debussy i M. Ravel! En fi, que quan un toca, toca de tot i bé. Això de ser especialista en una cosa és sempre una mica sospitos.

I què en diem, de la música espanyola? Totes les obres d'Albéniz, Turina, Granados, Falla... passaven per les seves mans d'una manera admirable. Montsalvatge i Mompou també l'han considerada com una de les bones intèrprets de la seva música. Unes paraules de *La Vanguardia* (15 de maig de 1979) envers un concert al Palau de la Música confirmen aquesta adaptabilitat: "Rosa Sabater sirve siempre a la música con apasionamiento y con

una ductilidad que es capaz de conceder a cada autor la interpretación justa".

És interessant saber què entenia ella per versions netes de les obres. Si bé no s'oposava a tenir una discoteca a casa, considerava que la tècnica podia viciar l'oïdor. "L'ésser humà és desigual i per tant han de ser distintes les maneres d'interpretar una mateixa peça, incloses les petites fallades humanes", declarava a un diari olotí. "El disc crea una idea canònica de com ha de sonar una determinada partitura i vicia l'audició d'una interpretació en directe". Considerava que "la desinfecció de l'electrònica és perjudicial".

No hem d'oblidar, però, que els compositors catalans ocupaven un lloc de privilegi als seus recitals. Es complaïa a presentar la música de casa seva allà on anés. F. Mompou va ser indubtablement un capítol a part i destacat dintre de la seva tasca interpretativa. En paraules de Carmen Bravo: "Rosa era molt de la sensibilitat catalana, d'a-

questa cosa profunda i al mateix temps lluminosa; la Rosa era així. La seva sensibilitat era molt afí a Mompou, molt catalana".

El mestre Sabater, pare de Rosa, havia estat amic de Mompou de tota la vida. Novament, l'Acadèmia Marshall era el centre de tot. La gran família musical de Barcelona tenia en aquest indret el seu eix i "la Rosa -diu Carmen Mompou- n'era una peça essencial, entranyable i encantadora". El seu caràcter extravertit no treia que tingués un profund concepte de les coses, musicals i no musicals: "Quan tocava comunicava molt perquè era una persona molt musical".

Amb F. Mompou sempre va tenir una relació de treball intensa. Amb motiu de fer el disc per a l'Antologia de la Música Catalana van treballar plegats molt sovint. Carmen Bravo diu que ja signaria perquè tots els intèrprets captessin Mompou com Rosa Sabater i Alicia de Larrocha. El coneixement humà del compositor també havia tingut en ambdues una marcada incidència, donat que "la música només fa que reflectir el que és l'individu, i a l'Acadèmia es vivia aquesta coneixença mútua. Mompou i el mestre Marshall eren amics des de la joventut".

A Santiago de Compostel·la

A mitjan agost començaven uns dies magnífics i inoblidables a Santiago de Compostel·la. Com cada any i durant un mes, es reunien el millor de la nostra música. Hi havia temps per a tot, per treballar de valent i, per què no, per divertir-se una mica. I en aquest aspecte, com en tots els altres, tothom col·laborava i, evidentment, una de les persones que aportava el seu granet de sorra era la Rosa. Sentint-ne parlar als implicats, hom no pot menys que sentir certa enveja de no haver estat allà. Pura Gómez i Enric Ribó van ser dels afortunats. Pura recorda que "a Santiago tots

els professors se l'estimaven, des del primer fins a l'últim. La Rosa era molt graciosa i molt de la broma. A mi em feia molta gràcia perquè era molt manyosa i com sempre estava disposada a ajudar els altres, si a algú li faltava un botó o qualsevol cosa, sempre acudia a ella. Era tan maca i li agradava tant d'arreglar-se, que si les altres no ho fèiem ens renyava".

"Fer barrila" estava a l'ordre del dia. Ara, això sí, quan era hora de fer feina... Uns nois, al Curs, li van dir que anaven a fer música i a les classes per divertir-se. Ui! Això no ho va acceptar de cap manera. "Mai es fa música per divertir-se", deia. No podia entendre una cosa així. La música era una cosa molt seriosa, quasi sagrada. Acceptava bromes amb tot menys en això.

Tal cosa no vol dir ni de bon tros que fent música no s'ho passés d'allò més bé. A Santiago precisament, havent sopat, es reunien els professors a la capella de l'Hostal dels Reis Catòlics on s'hostatjaven i aquí valia tot. Els concerts seriosos i els no tan seriosos. Aquests últims servien paradoxalment per refermar encara més el que tothom valia. I és que no pots fer bromes sobre aquests temes si no els domines a la perfecció.

Es en aquest ambient tan agradable que tothom s'avenia a tocar. El mateix Mompou sembla que es va sentir encoratjat a tocar en públic, perquè cada dia hi havia concert. Hi ha una anècdota d'algú que va trobar Mompou tot mudat i molt elegant i li va preguntar per què anava així. "Oh! És que m'he vestit així per si hi ha cap concert d'emergència..."

"Donaria el que fos per saber cantar"

Tanta era la seva afició i deliri pel món operístic. No hi ha dubte que l'ambient viscut a casa és molt important en la formació artística. Però Rosa Sabater no te-



La jove Rosa Sabater amb el seu mestre Frank Marshall

nia la veu que hagués volgut. Gran sort per al pianisme i, segurament, petita per al món líric. I és que la passió que sentia era suficient per saber-ne més, segurament, que qualsevol cantant o professional del ram.

Marçal Cervera, gran amic de la pianista, explica que la Rosa afirmava que se sabia més de quaranta òperes. I ell la creia a ulls clucs perquè coneixia la seva afició.

Si bé no va arribar a cantar (excepte per a ella, és clar), sí que va gaudir de la veu de la seva amiga Conxita Badia, que era per a ella un símbol de la tradició de Granados i per la qual sentia gran estima i devoció. A Santiago de Compostel·la aquesta relació es va fer més estreta.

També va arribar a actuar a Bilbao amb Carmen Bustamante (*Tonadillas de Granados*) i amb Montserrat Caballé en un concert a la Unesco de París, si bé ella actuava habitualment com a

solista. Aquestes eren les magnífiques excepcions.

Realment, el seu coneixement en veus era notable i això li feia admirar els bons cantants, i sentir una especial predilecció per Plácido Domingo. La seva amiga Maria Vilardell relata que fins i tot quan era a Friburg desenvolupant la seva tasca pedagògica li trucava per demanar com havia cantat el seu tenor predilecte. S'ha de destacar que va fer de jurat en el Concurs Viñas diverses vegades i novament aquí tothom en té un record inoblidable.

El seu coneixement vocal feia -segons paraules de Carmen Bravo- que donés un esperit líric a les seves interpretacions pianístiques i que "cantés" molt bé quan tocava. Segurament això era un element d'afinitat més amb la música de Mompou.

L'atenció atorgada a la música de cambra durant tota la seva carrera és molt gran. A finals d'a-

questa carrera va iniciar un projecte amb Gonçal Comella i Marçal Cervera: un trio que va fer la seva presentació al Saló Sant Jordi del Palau de la Generalitat el 23 d'abril de 1983. Evidentment, els magnífics projectes que tenien no es van poder realitzar.

En l'aspecte pedagògic, la música de cambra era present als inicis de la seva activitat docent a Santiago de Compostel·la i també l'any 1982, a Camprodon, al I Curs de Música de Cambra.

No ens hem d'estranyar pels seus variats interessos musicals, ja que era una persona que s'entusiasmava per les coses belles en general. La seva filla reconeix aquesta qualitat tan important que posseïa: "A la meua mare li agradava i interessava tot. La pintura, la poesia, el cinema, el teatre... En principi tot l'interessava i és una de les coses que a mi em va inculcar sempre: les ganes d'aprendre i de gaudir de tot".

L'activitat pedagògica de Rosa Sabater es va concentrar bàsicament a l'Acadèmia Marshall, als cursos de Santiago de Compostel·la i a Friburg. L'any 1976 realitza uns concerts en aquesta ciutat alemanya amb tant d'èxit que la Hols-Schule de Friburg li ofereix ocupar una càtedra de piano. Aquesta plaça, l'ocuparà fins a la seva accidentada mort als 54 anys.

Al començament, explica la seva filla, ella tenia por de quedar-se estancada allà (pensava probablement en la situació del seu país), però realment les facilitats per continuar la seva tasca concertística van ser moltes.

Aquí, com a tot arreu, es dedicava moltíssim a la gent, i especialment als seus alumnes, tot desenvolupant un paper atípic envers ells. Diversos testimonis esmenten la seva actitud jovial i alegre que tant servia per connectar amb els alumnes que estudiaven amb ella. Feia disfrutar de les classes i probablement disfrutava ella també. A fora, mantenia una relació oberta i estreta amb els seus deixebles.

Marçal Cervera va compartir força temps l'estada a Friburg (també era professor de la Hols-Schule). De Rosa Sabater destaca la qualitat que tenia del do de comunicació i de la seva capacitat per entusiasmar-se amb la

música i de comunicar aquest entusiasme. Feia viure la música. I era convincent, característica que ja va percebre quan va sentir-la per primera vegada al Palau de la Música de Barcelona als 14 anys, quan ja era la pianista que va ser després.

Friburg reporta una profunditat al seu art i un bon nombre d'alumnes entusiasmats amb la mestra catalana.

Entre el llegat que ens va deixar, figura la *integral de cançons i danses* de Mompou (Antologia Històrica de la Música Catalana, Edigsa) i la *integral dels quaderns d'Ibèria* d'Albéniz (Colección Genios de la Música Española, Columbia).

Rosa Sabater va ser un dels puntals bàsics del pianisme espanyol, en un moment en què el nivell era molt elevat. Va desenvolupar una brillant carrera concertística i es va consagrar especialment com a intèrpret de música espanyola i més concretament catalana. Alhora, va saber desenvolupar una important tasca pedagògica i deixar en el record de les persones que l'envoltaven un sentiment d'estimació per les seves qualitats humanes.

Sempre deia que s'estimava més que la recordessin com a bona persona que com a bona pianista. Va aconseguir ambdues coses. Tota una artista.

En record de Rosa Sabater

Ja són deu els anys que ens separen de la mort de Rosa Sabater i encara sembla que l'hem de trobar novament en un concert, en una classe, a una tertúlia...

Crec que mai no arribarem a acostumar-nos a no tenir-la entre nosaltres: era tan alegre, tan sincera, tan espontània... tan artista!... que continuem enyorant la seva companyia i suport.

A l'Acadèmia Marshall sempre la tenim present, amb la seva efígie propera a la del Mestre. Un repàs a la seva vida ens ha apropiat encara més; i als més joves, que només han sentit parlar d'ella, tant de bo els estimuli a imitar les seves grans qualitats i la seva gran voluntat.

Àlicia de Larrocha
Directora de l'Acadèmia Marshall de Barcelona

Rosa Sabater en la tradició pianística catalana

per JOSEP CASANOVAS

Es compleixen ja deu anys del tràgic, del tenebrós accident en què va desaparèixer Rosa Sabater. Un accident que sorgia brutal com aquella arcana catàstrofe que havia costat una altra vida que amb els anys hauria de resultar tan relacionada amb la de la nostra pianista. Em refereixo, naturalment, a la no menys cruel fi d'Enric Granados, el creador de l'escola pianística que esdevindria l'Acadèmia Frank Marshall i a la qual hauria de pertànyer també Rosa. Raríssims sinistres, marítim i aeri, gairebé inexplicables, acabaren per reunir misteriosament aquestes dues existències sorgides al servei d'un mateix instrument.

Entre la mort prematura de l'un i la precocitat de l'altra s'estableix entre ells un autèntic pont generacional. No en va el pare, el "mestre Sabater", havia estat deixeble del legendari Pellicer i professava el piano des dels anys inicials del segle. Per altra banda, director titular de l'Orquestra del Liceu, va veure créixer literalment la seva filla entre el fossar i les bambalines del teatre. De tot això deduirem, tot seguit, el sentit de professionalitat que van adquirir d'antuvi els estudis de la pianista. És a dir, el seguiment d'una escola rigorosa i clàssica de l'instrument, cercant sempre la pulcritud extrema, la classe total en els atacs i una tècnica de pedal exquisida.

Recordem perfectament aquella generació de pianistes de la postguerra que juntament amb Alicia de Larrocha i Rosa Sabater foren tots ells tan prometedors d'un relleu que alguns no



D'esquerra a dreta: Maria Vilardell, Rosa Sabater, Rosa Maria Kusharsky i Alicia de Larrocha.

van poder continuar. Em refereixo a noms com els de Joan Torra, Àngels Pressutto o el germanocatalà Stroecker. Eren gent que feien unes interpretacions de Bach d'una consistència i seriositat totals, ensems que demostraven que una *Ibèria* d'Albéniz no era inassequible per a un intèrpret novell.

Alicia de Larrocha inicià aviat la seva projecció internacional,

mentre que Rosa Sabater continuava afirmant la seva pròpia carrera de concertista en un àmbit que semblava molt més localitzat. Aviat fou coneguda per les interpretacions de Mozart que l'havien acompanyat de bon principi. Escassament amb catorze anys havia ofert el seu primer concert d'aquest compositor.

Hi hagué un parèntesi amb el

naixement de la filla, però poc després retornà a l'exercici de la professió. Foren llavors els anys que la tinguérem més a prop de tots nosaltres com una pianista de qualitats úniques i repertori singular. Era ja decididament tota una especialista en Mozart i els clavicembal·listes, per bé que successivament passà a ser-ho en la música catalana i en l'espanyola; hi ha interpretacions memorables, com la d'*Ibèria* que ja hem esmentat o de l'obra de Mompou, de la qual ens havia fet conèixer precisament la producció més secreta, com és la *Música callada*.

Foren els darrers anys de residència barcelonina. Anys dels quals tots els seus amics servaren tants records d'un mestratge total. De sobte descobríem quin era el grau d'aprofundiment que havia assolit de la tècnica pianística. Els seus judicis en el curs de recitals aliens eren encertats i exactes. Sabia ja tot el que es pot saber a l'entorn del piano. El seu joc havia esdevingut, per altra banda, intuïtiu ensems que maliciosament femení. És curiós de constatar com per obra i gràcia d'aquesta intuïció havia arribat a la interpretació més impressionant de les *Nits en els jardins* de Falla. La seva classe s'hi feia sempre palesa, sobretot quan era l'hora de la *Dansa llunyana*, que materialment recitava en el centre matemàtic del color, l'exaltació i el tipisme reclamats per la partitura. N'havíem parlat molt, d'aquesta interpretació, i arribàvem sempre a la mateixa conclusió: que es tractava d'una qüestió d'intuïció d'artista genial.

Fou més o menys en aquests instants de màxim requeriment nacional quan va començar les importants col·laboracions amb orquestres com el Concertgebouw, amb una memorable *Burlesca* de Ricard Strauss dirigida per Jochum. Dia darrera dia era clar que la seva professió reclamava nous horitzons d'una major projecció. Probablement els contactes que anualment feia du-

rant el curs d'estiu a Santiago de Compostel·la la van convèncer de la capacitat latent que posseïa per a la pedagogia del piano. Li fou oferta la càtedra de piano del Conservatori Superior Estatal de Música a Friburg (Alemanya) i la temptació doctoral esdevingué ja prou forta per decidir-la a fer el pas decisiu. La nena prodigi era ja una pianista consagrada els programes de la qual s'integraven ja en el repertori més substancial i màxim virtuosisme envers del l'instrument. Era, doncs, una artista àmpliament doctorada en la professió. Sabem amb quina cura i intensitat va preparar aquelles oposicions en què calia no sols mostrar unes interpretacions de gran classe, sinó també fer les lliçons magistrals corresponents. I així fou com una pianista catalana arribà a ésser catedràtica d'un conservatori superior alemany.

Allí el treball es desenvolupà serè i profitós durant sis o set anys, els necessaris per arribar a formar un bon estol de deixebles que mai no oblidaran el seu guiatge. Però paral·lelament a aquella tasca i precisament mercès al règim generosament obert de les institucions alemanyes, va incrementar espectacularment la seva activitat concertística pública. Encara el mes d'octubre de 1983 interpretà a Barcelona el *Tercer concert* de Beethoven amb l'Orquestra Nacional d'Espanya i ja l'apressaven per a la sèrie de concerts que poc després havia de donar a Bogotà. Tot iniciant aquesta darrera gira es produí la tragèdia que fou fins i tot com pressentida per ella.

Una generació de pianistes catalans sorgida immediatament darrera d'aquella partida l'any 1976 a Alemanya ens permet pensar que l'escola instrumental catalana és una realitat que arrenca de lluny i que s'haurà beneficiat en alt grau pel pont generacional que van teixir en el seu dia artistes com Rosa Sabater. Aquella dansa llunyana ha retornat ara amb un nou encís més punyent.



TOTA LA MÚSICA

clàssica

pop

jazz

■ discos

■ cassetes

■ vídeos

importants
descomptes
i ofertes

Consell de Cent, 343

Tels. 215 34 31

215 34 84

08007

Barcelona

CENT ANYS DE LA BOMBA DEL LICEU

L'atemptat que va truncar una temporada

per JAUME CARBONELL I GUBERNA
i LAURA GARCÍA I SÁNCHEZ

La darrereria del segle XIX Barcelona experimentà un clima de conflictivitat social i política motivada per un enduriment de la crisi econòmica que cristal·litzà en successives onades de violència per part de grupuscles anarquistes que optaren pel llançament de bombes com a mesura de pressió. Ja el dia 24 de setembre de 1893 va esclatar una bomba al passeig de Gràcia llançada per Paulí Pallàs contra el general Martínez Campos. El capità general solament va resultar ferit, però la sensació d'inseguretat començava a estendre's per la ciutat, preludi d'uns esdeveniments que trencaren la quotidianitat de la vida ciutadana, social i cultural.

Un trist crescendo rossinià

Era la nit del 7 de novembre quan al Liceu es presentava la temporada amb l'òpera *Guillem Tell* de Rossini. Tots els factors asseguraven una forta expectació aquella nit. La *stagione* en qüestió s'havia retardat considerablement en els darrers anys per la supressió de la temporada d'estiu; per altra banda, l'òpera que es presentava no era massa usual per la dificultat d'interpretació que comporta. Començar amb *Guillem Tell* era tot un repte, i un risc per part de l'empresa del Teatre, que el públic de la ciutat i també forà esperava amb delit, i per tant es preveia un ple absolut. Tal com anunciava la prem-

sa: *Esta noche abre sus puertas el Gran Teatro del Liceo, inaugurando la temporada de invierno con "Guglielmo Tell", en cuya ópera harán su debut las señoritas Roelauts, Leone y Ferranti y los señores Rawner, Lhérie, Daddi, Dadó y Thos, bajo la dirección del celebrado maestro Mugnone. La segunda ópera de la temporada será "Mefistofele".*¹

El transcurs del primer acte va complir les expectatives del previst, i en el moment d'enfilelir el duo del segon acte algú va veure per uns instants uns objectes que queien dels pisos alts. Immediatament es va sentir una forta detonació que va apagar algun dels llums de gas que encara tenia la sala i que durant la representació es mantenien encesos segons el costum del temps, fins a la implantació de la pràctica wagneriana. El pànic es va escampar pel públic, i el caos va ser total, especialment quan es van descobrir les primeres víctimes. Posteriorment es va saber que es tractava d'una bomba tipus Orsini (tal com s'anomenava l'agressor que amb un artefacte similar havia atemptat contra Napoleó III), llançada per l'anarquista Santiago Salvador. Afortunadament, la segona bomba va caure sobre una de les víctimes de la primera, i va esmorteir, així, l'impacte, en restar sota una de les butaques.² La primera, en canvi, va caure sobre les primeres butaques de la fila 12 començant pel passadís, al cantó dret de cara a l'escenari. La confusió es va veure incrementada per una gran fumerada que va envair la sala, i va provocar una evacuació del teatre des-

controlada i desordenada per part del públic que no va resultar ferit i que no sabia si es repetirien les explosions, ni tampoc l'abast de la primera detonació.

Els salons de descans del Teatre i els del Cercle del Liceu es van omplir d'un gran nombre de ferits que rebien les primeres cures dels metges que es trobaven entre el públic, així com *varios individuos del cuerpo médico municipal*, arribats al Teatre juntament amb *fuerzas de la guardia municipal y civil, los individuos del cuerpo de seguridad, mozos de la Escuadra y soldados de ingenieros y de artillería con las parihuelas para retirar los heridos y muertos*.³

L'atemptat es va saldar amb un total de 20 víctimes mortals i un considerable nombre de ferits. Entre els morts hi havia la germana de la soprano Virginia Damerini, Benedetta, que actuava aquella nit, i el comerciant i soci del Cercle del Liceu Teophilus Roggenbrod, a més de diversos membres de la família Cardellach.⁴

La notícia va afectar molt negativament la vida ciutadana i cultural de la ciutat i, com deïem més amunt, la por a nous atemptats va deixar les reunions socials i espectacles sense públic, cosa que va causar una veritable crisi teatral especialment a Barcelona, on ningú no volia comprar seients de platea; però també es van deixar sentir els efectes de la por al Teatro Real de Madrid.

Com a conseqüència, la temporada va quedar suspesa i el Teatre tancat indefinidament, i s'im-



El viàtic sortint del Liceu segons una obra de Juli Borrell (Foto: Arxiu Mas)

pedia l'estrena d'una òpera de la compositora catalana Lluïsa Casagemas: *Schiava e Regina*. En compensació, la família reial la va convidar a representar alguns fragments de l'obra al Palau Reial de Madrid.

Mostres de dol

La importància de la notícia va motivar la solidaritat immediata de la ciutadania. Els teatres de Barcelona varen tancar les portes en senyal de dol i com a mesura de protesta i solidaritat.⁵ També hi va haver mostres de suport per part de molts ajuntaments, com ara el de València, Girona i el president de la Diputació Provincial de Saragossa, que varen dirigir-se al governador civil, senyor Larroca, i a l'alcalde de Barcelona, senyor Henrich. Els veïns del carrer del Carme varen acordar tancar les portes dels establiments en senyal de dol per l'enterrament de les víctimes que s'havia de fer el dia 9 de novembre a la tarda.⁶ Aquell dia l'Ajun-

tament va suspendre la sessió ordinària que tenia prevista, i per aquest motiu també a Girona es varen suspendre les festes programades per les Fires, el dia anterior.⁷ L'enterrament es va realitzar solemnement el dia 9, amb un fort contingent de vigilància, reforçat als voltants de l'Hospital de la Santa Creu i els carrers per on va passar la comitiva fúnebre.⁸ El Centre Excursionista de Catalunya va realitzar una sessió el mateix dia, en la qual es va comentar la circumstància que quatre membres del Centre, entre ells l'esmentat Cardellach, varen morir al Liceu la nit del dia 7. Per aquest motiu el president, el folklorista Francesc Maspons i Labrós, va pronunciar una necrològica de tots ells.⁹

L'Ajuntament de Sant Andreu del Palomar va acordar en sessió plenària del dia 10, expressar el condol a la societat catalana i a les famílies de les víctimes de la bomba del Liceu,¹⁰ el mateix dia que el capità general Martínez Campos feia una de les seves visites als ferits per l'atemptat.¹¹

Tancament del Teatre

Com hem dit anteriorment, el Teatre va tancar les portes i es va suspendre la temporada amb caràcter indefinit. Això suposava suspendre també els concerts i balls de màscares per una banda, però, per altra, haver de rescindir els contractes i compromisos amb els artistes i els abonats.¹² *Se ha acercado a esta redacción una comisión de las masas corales del Liceo, la cual al deplorar la catástrofe ocurrida en el Gran Teatro, nos han manifestado al propio tiempo que permaneciendo cerrado, quedan sin subsistencia más de cuatrocientas familias.*¹³

El conflicte va portar a unes negociacions amb els artistes i personal afectat que varen reclamar la mediació del governador civil perquè incidís en favor seu a la Junta de Propietaris del Teatre, per tal de continuar la temporada al més aviat possible. Aquesta es va reunir el dissabte

dia 18 al mateix Teatre per deliberar i acordar si definitivament se suspènien les representacions, i si, en cas afirmatiu, convenia atendre les reparacions dels desperfectes causats per la bomba, tot concedint una subvenció a l'empresa de 25.000 pessetes.¹⁴ A més, l'empresa del Teatre va decidir esperar fins a mitjan desembre per comunicar als abonats la resolució sobre la suspensió de les funcions líriques adoptada pel Junta de Govern. Poc després el director Leopoldo Mugnone va decidir tornar cap a Milà amb *verdadero pensar, no solo por las tristes circunstancias que han motivado su marcha, sino por la predilección y estima que tan distinguido maestro profesa al público barcelonés*.¹⁵

Per la seva banda, alguns professors de l'orquestra del Teatre, també membres de l'orquestra de la Societat Catalana de Concerts, es van dirigir a la Junta d'aquesta última per sol·licitar el seu suport per dur a terme una sèrie de concerts con *cuyo producto pudiesen aliviar en algo su desgraciada situación. El maestro Nicolau, su director, les ha manifestado que está dispuesto a dirigir los conciertos que se organicen. Dichos profesores solicitarán el apoyo de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento, y tratan de dar un concierto cada día festivo por la tarde en el Teatro Lírico hasta que vuelva a abrirse el Gran Teatro del Liceo*.¹⁶ També varen participar en aquest acte una sèrie de persones

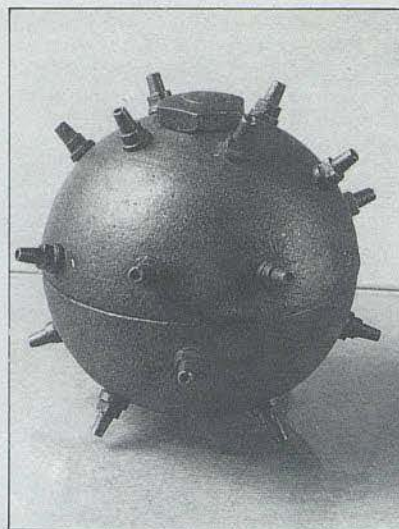
distingides de la ciutat. Per resoldre alguns casos particulars l'Ajuntament va subvencionar amb 900 pessetes el retorn d'alguns artistes a Itàlia. Altres artistes varen ser contractats per una companyia d'òpera que viatjava en el vapor *Miguel Gallart* rumb a Puerto Rico per fer-hi una sèrie d'actuacions.

El conflicte amb els abonats va portar conseqüències més punyents. El dia 17 de desembre es va publicar la decisió de liquidar la temporada interrompuda, retornant als abonats la quantitat sobrant del total de l'import de l'abonament.¹⁷ Els interessats no varen quedar satisfets amb la notícia, perquè l'empresa del Teatre solament els volia pagar un 22% de l'import total. Un grup dels afectats va convocar una reunió al Teatre de l'Olimpo el dia 21 de desembre a les sis de la tarda, on varen decidir oposar-se a la intenció del Teatre, i procedir a certes mesures preventives.¹⁸ Es va convocar una nova reunió el mes següent, on varen informar els abonats de les gestions fetes.

Finalment, el 13 d'abril es publicava la sentència del jutjat municipal del districte de la Llotja, segons la qual es condemnava l'empresa del Liceu a retornar l'import íntegre de la temporada excepte el del dia 7 de novembre. L'empresa va posar recurs a la sentència, que després va retirar, per signar un conveni amb els afectats.

Els primers concerts

El divendres dia 8 de desembre tingué lloc el primer concert destinat a recollir fons per a l'orquestra i els treballadors del Liceu. Malauradament, el públic no va arribar a omplir la sala, potser influïts encara per la por. El programa va ser molt escollit, entre altres peces amb l'escena del "Venusberg" del *Tannhäuser*, la *Cinquena simfonia* de Beethoven, i alguns fragments de



La bomba Orsini llençada a la platea del Liceu el 7 de novembre de 1893 (Foto: Arxiu Mas)

L'Arlesienne de Bizet. Per a l'endemà estava previst un altre concert similar.¹⁹

Per altra banda, el mestre Joan Abella va proposar a la Junta, propietaris i empresari del Liceu, la possibilitat de realitzar de 10 a 15 representacions líriques en aquest Teatre. Serien funcions benèfiques per als reservistes de Barcelona i rodalia, per donar feina als artistes i el personal de la casa, amb una sèrie de mesures de seguretat, ja que encara era fresc en la memòria dels barcelonins el tràgic esdeveniment del dia 7.

El dia 17 de desembre, en què tingué lloc el tercer concert, es va estrenar la *Tercera simfonia* de Schumann, a més de la "Marxa fúnebre" del *Capvespre dels Déus* i la *Fulla d'Album*, de Wagner. Aquest concert va tenir una mica més de públic, cridat per la novetat de les obres interpretades, que varen satisfer molt la concurrència. L'audició es va cloure amb la *Cavalcada de les Walkíries*. Com a conseqüència de l'èxit, les ciutats de Girona i Figueres es varen convertir en possibles seus d'altres representacions. Un quart concert tingué lloc la nit de nadal al Líric, en el qual va tenir molt èxit el baix Puiggener, interpretant algunes

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

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

Edició ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica



El mestre Antoni Nicolau dirigeix el primer concert després de l'atemptat

pàgines del paper de Wotan. També es va donar el cas d'una família sensibilitzada que va fer cantar el famós baix Vetam, artista que també havia estat contractat per cantar en la temporada del Teatre.

Finalment, la Junta de propietaris del Teatre va decidir reobrir-lo a mitjan gener, amb una sèrie de 8 concerts simfònics dirigits pel mateix mestre Nicolau; el primer de la sèrie el dia 18, en el qual es va estrenar una composició simfònica de Nicolau basada en una llegenda bretona.²⁰ Durant aquests concerts es varen extremar les mesures de seguretat: es va tancar el cinquè pis, i el quart va ser on es varen concentrar els efectius policials, però malgrat això, el públic no va respondre com s'esperava; i la poca gent que hi assistí va prestar més atenció a l'aspecte del Teatre que no pas al concert. Els assistents eren principalment personatges destacats de la vida pública barcelonina, que ho varen fer per animar l'assistència de la ciutadania, però aquesta se sentia encara afectada per la por i es mostrava reticent a fer vida social. Com es veu, les parets del Teatre van trigar a ser testimonis d'una vida musical normalitza-

da. Així, el 3 d'abril es va estrenar *Il Pompon*, opereta en tres actes del mestre Lecocq, alhora que es preparava el ballet *Coppélia* de Leo Delibes, amb decoració de Vilumara, que s'havia d'estrenar durant la mateixa setmana,²¹ i havent-se pràcticament normalitzat la temporada en el moment en què l'empresa del Liceu va demanar una subvenció a l'Ajuntament per poder continuar amb representacions d'"opereta italiana i balls d'espectacle".

L'acció policial

Des del primer moment la policia va relacionar l'atemptat amb el moviment anarquista, creixent en aquells anys a Barcelona i a Europa. Ben aviat es varen anar efectuant detencions que van aportar de mica en mica les pistes necessàries per tancar el cercle dels inculpatos. De les més de 200 persones detingudes durant el primer mes, aviat es varen descobrir prop de la vintena d'implicats en el cas del llançament i la fabricació de bombes Orsini.

Finalment es va descobrir el braç executor de l'atemptat: Santiago Salvador, que s'havia anat a refugiar al seu poble d'origen, Castell Seràs (Terol), i fou detingut en el moment en què intentava fer-se escàpol pujant a un tren a l'estació de Saragossa, el dia 1 de gener de 1894. En el moment de la detenció, segons l'informe policial, va intentar suïcidar-se i va resultar greument ferit; el van haver d'internar i apressar el procés judicial. Aquest es va iniciar a l'Audiència de Barcelona el dia 11 de juliol, durant el qual fou condemnat a morir al garrot vil.

Així es clou un dels episodis més cruds de la història del Liceu i de la vida musical catalana, que va tenir conseqüències més enllà de l'estricta activitat judicial o penal. El cas de la bomba del Liceu, com hem vist, va afectar el

funcionament de tota una ciutat i la vida ciutadana de tot el país.

NOTES

¹ Diario de Barcelona, núm. 311, 07-11-1893, pàg. 12.901.

² Aquesta bomba es conserva actualment al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

³ Diario de Barcelona, núm. 312, 08-11-1893, pàg. 12.992.

⁴ Diario de Barcelona, núm. 313, 09-11-1893, pàg. 13.011. S'esmenten també els noms dels ferits.

⁵ Diario de Barcelona, núm. 313, 09-11-1893, pàg. 13.014.

⁶ Diario de Barcelona, núm. 313, 09-11-1893, pàg. 13.057.

⁷ Diario de Barcelona, núm. 314, 10-11-1893, pàg. 13.106.

⁸ Diario de Barcelona, núm. 315, 11-11-1893, pàg. 13.116.

⁹ Diario de Barcelona, núm. 315, 11-11-1893, pàg. 13.118.

¹⁰ Diario de Barcelona, núm. 315, 11-11-1893, pàg. 13.119.

¹¹ Diario de Barcelona, núm. 315, 11-11-1893, pàg. 13.154.

¹² Diario de Barcelona, núm. 316, 12-11-1893, pàg. 13.666.

¹³ Diario de Barcelona, núm. 318, 14-11-1893, pàg. 13.274.

¹⁴ Diario de Barcelona, núm. 322, 18-11-1893, pàg. 13.435.

¹⁵ Diario de Barcelona, núm. 324, 20-11-1893, pàg. 13.517.

¹⁶ Diario de Barcelona, núm. 332, 28-11-1893, pàg. 13.897.

¹⁷ Diario de Barcelona, núm. 351, 17-11-1893, pàg. 14.729.

¹⁸ Diario de Barcelona, núm. 354, 20-12-1893, pàg. 14.891.

¹⁹ Diario de Barcelona, núm. 343, 09-12-1893, pàg. 14.402.

²⁰ Diario de Barcelona, núm. 11, 11-01-1894, pàg. 483.

²¹ Diario de Barcelona, núm. 95, 05-04-1894, pàg. 4.012.

BIBLIOGRAFIA:

BERTRAN, Marc Jesús. *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona*. Oliva de Vilanova, Barcelona, 1931.

MESTRES CALVET, Juan, *El Gran Teatre del Liceu visto por su empresario*. Vergara, Barcelona, 1945.

SUBIRÀ, José, *La ópera en los teatros de Barcelona*. Millà, Barcelona, 1946, 2 vols.

ALIER, Roger, *El Gran Teatre del Liceu*. Alianza, Madrid, 1991.

MIKROKOSMOS

Oposicions

Per motius conjunturals, m'ha tocat de viure de prop el procés de participació en una convocatòria per accedir al cos d'ensenyants especialistes en música.

És un món, pel que he vist, ple de sorpreses inextricables. Per això em permeto de contar un cas que, des del meu punt de vista de profa, és un cas com un cabàs.

Una xicota excel·lent, amb qui mantinc una profunda relació d'amistat, decideix de presentar-se a oposicions. Té un bagatge acadèmic irreprotxable i una experiència docent de prop de vint-i-cinc anys. A la prova de coneixements, treu la nota màxima, amb felicitació del tribunal. Però—ah, fillets!—com que sempre ha exercit a l'escola privada té molts pocs punts complementaris; motiu pel qual és sobrepassada, en puntuació global, per opositors amb qualificació molt inferior, però amb una llarga trajectòria d'interinatges, suplències, etc. en l'escola pública (trajectòria generadora d'aquesta puntuació addicional bàsica); tot plegat, conseqüència de l'aplicació d'una normativa de valoració que atorga més probabilitats, no a qui sap més, sinó a qui té un currículum de signe—diguem-ne—administratiu, més dens.

Així i tot, i gràcies a la seva qualificació màxima, supera àmpliament la prova i entra al cos d'ensenyants. S'integra a l'escola que li és destinada, disposada a esmerçar-hi la il·lusió docent que la caracteritza. Però... hi ha un però; ja el primer dia, el claustre pretén que, a més de música (i durant moltes més hores que no aquesta matèria), imparteixi educació física!!!

En el cas que comento, una negociació absolutament civilitzada va portar la interessada a dedicar-se únicament a la música. Però sobta que sigui possible una sortida d'aquella naturalesa a l'èxit d'unes oposicions destinades a proveir places d'una matèria específica.

Confesso que tot això m'ha desanimat... Perquè, no es pensin..., també m'havia ballat pel cap opositar a alguna plaça d'aquelles que atorguen una estabilitat de pedra picada. Ara sé, però, que —si m'hi decideixo— abans que res em compraré una lupa per llegir la lletra menuda de la convocatòria...; no fos cas que... oi que m'entenen?

Pere Artís

Tres cicles de concerts en la temporada de l'OSV



Gerard Claret actua aquest mes amb l'OSV

La 7a. temporada de concerts de l'Orquestra Simfònica del Vallès (OSV) presenta enguany com a principal novetat la realització de tres cicles diferents. El cicle de concerts simfònics, motor principal de l'Orquestra, s'inicia el passat 8 d'octubre a La Faràndula de Sabadell —concert de presentació del nou director Jordi Mora— on el programa inclogué les *Cinc cançons i danses* de Mompou (orquestrades per Benet Casablancas), tot adherint-se així a la celebració del centenari del naixement del compositor. Aquest primer concert oferí també obres de Wagner, Sibelius i Beethoven. En els cinc concerts que completen aquest cicle es compta amb la presència de deu solistes, dels quals nou són catalans, i dos directors convidats.

Així, el segon concert, aquest 5 de novembre, serà dirigit per Edmon Colomer (tindrà com a solista Gerard Claret, amb un programa compost de dues simfonies de Brahms), el cinquè concert, el 22 d'abril, serà dirigit per l'anglès John Georgiades; i el darrer concert, el 3 de juny, comptarà amb Tete Montoliu al piano. Aquest concert oferirà el poema simfònic *L'aplec*, del compositor sabadellenc Agustí Borgunyó Garriga en commemoració del centenari del seu naixement.

El nou cicle de concerts simfònics populars—amb dos concerts a l'Escola Universitària d'Estudis Empresarials de Sabadell— ha estat ideat amb la finalitat de trencar el gel entre el públic i el fet concertístic. Així, el director explicarà l'estructura de cada

obra, com la de l'orquestra, i s'establirà també un diàleg amb el públic. Finalment, el tercer cicle de concerts tradicionals pretén associar de manera directa les obres amb l'època i el lloc on s'interpreten. Així es continua amb el tradicional concert de Nadal de valsos, polques i danses; i s'interpretarà el *Rèquiem KV 626* de Mozart, per Pasqua, a l'església de Sant Fèlix de Sabadell.

Aquesta nova programació respon a un dels principals reptes que ha assumit el nou director Jordi Mora, repte que passa per aconseguir de manera definitiva una total consolidació de l'OSV com la tercera orquestra simfònica de Catalunya, tant des del punt de vista professional com des del punt de vista social i institucional. En aquests moments les converses a quatre bandes entre l'Ajuntament de Sabadell, el Consell Comarcal del Vallès Occidental, la Diputació de Barcelona i la Generalitat de Catalunya que s'iniciaren l'any passat, per tal d'aconseguir d'implicar aquestes institucions en el projecte de fer de l'OSV la difusora de la música simfònica a Catalunya (vegeu la Revista núm. 98, desembre 1992), estan en punt mort.

Com ja és costum, l'OSV també portarà els seus concerts a altres indrets de Catalunya i acompanya una temporada més el Cicle Òpera a Catalunya, organitzat pels Amics de l'Òpera de Sabadell.

D'altra banda, Carme Netzel ha assumit la nova gerència de l'OSV en substitució de Jordi Castelltort. ■

Inauguració del Cicle de Tardor de l'Auditori Pau Casals del Vendrell

El passat 26 de setembre s'inaugurà el Cicle de Tardor de l'Auditori Pau Casals d'aquesta població del Baix Penedès, que perpetua la memòria de l'il·lustre músic català amb diverses activitats musicals.

El concert inaugural fou protagonitzat per la jove i moltíssima violinista búl-

gara Denitsa Kazarova, guanyadora del primer Premi de Violí del 39è. Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals de Barcelona (1993) "Premi Eduard Toldrà" (premi atorgat per l'Associació Eduard Toldrà i donat per l'Ajuntament de Vilanova i la Geltrú). ■



II Festival de Música de Bellaterra

Els propers dies 10 i 12 de novembre tindrà lloc a l'Auditori de la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona el II Festival de Música de Bellaterra. L'organització del festival l'ha dut a terme l'Escola de Música de Bellaterra, amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la Universitat Autònoma de Bellaterra.

Sota el títol "Monk des d'aquí", la Big Band Bellaterra ens acostarà a l'obra d'un dels pianistes més carismàtics del món jazzístic i un dels creadors de l'estil bebop. Es tracta del pianista nord-americà Thelonious Monk. L'Escola de Música de Bellaterra ha encarregat a joves compositors catalans els arranjaments, per a big band, d'obres del compositor, i que s'interpretaran en el primer concert, el dia 10 de novembre.

El segon concert estarà presentat per la musicòloga Montserrat Bergadà, que ens parlarà de la figura del pianista català Ricard Viñas i de la seva relació amb Frederic Mompou. Amb aquest concert volem retre un homenatge a ambdós artistes. El concert anirà a càrrec d'Ester Pineda, que ens interpretarà al piano obres de Debussy, Ravel i Mompou. ● V.P.

CONVOCATÒRIES

V CONCURS NACIONAL EUGENIO MARCO PER A CANTANTS D'ÒPERA. De caràcter biennal i convocat per l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, se celebrarà del 7 al 13 de març de 1994 a la capital del Vallès Occidental. Hi poden participar tots els cantants de nacionalitat espanyola que hagin fet la carrera a un conservatori oficial, a una escola privada o amb professor particular, i amb una edat màxima de 32 anys per a les dones i 35 els homes. S'atorgaran cinc premis oficials entre les 500.000 ptes. i les 200.000 ptes. La data límit d'inscripció és el dia 15 de febrer de 1994. Informació: Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Plaça Sant Roc, 22, 2n.la. 08201 Sabadell. Tel: 727 53 21, Fax: 725 67 34.

III CONCURS DE DIRECCIÓ DONATELLA FLICK. Se celebrarà entre el 29 de juny i el dia 1 de juliol de 1994 a Londres. El Concurs és dirigit a joves directors menors de 35 anys residents a qualsevol país de la Comunitat Europea. El premi consisteix en una borsa de 10.000 lliures per a estudiar direc-

ció i assentar la base d'una carrera internacional. La data límit d'inscripció és el dia 1 de febrer de 1994. Per a més informació: The Administrator, Donatella Flick Conducting Competition, 47 Brunswick Gardens, London W8 4AW.

XIV CONCURS DE JOVES COMPOSITORS. Premi Frederic Mompou. Convocat per Joventuts Musicals de Barcelona, el Concurs es concreta en quartet vocal: soprano, contralt, tenor i baix. Hi poden participar tots els compositors d'edat no superior als 35 anys, espanyols o residents dins l'àmbit territorial espanyol. Les obres han de ser inèdites, d'estil lliure i no es limita el seu nombre. El Premi Mompou és dotat amb 200.000 ptes. Hi ha un segon premi de 50.000 ptes. La data límit de presentació d'originals és el dia 17 de desembre de 1993. Abans del dia 15 d'abril de 1994 serà notificat el veredict. Per a més informació: Joventuts Musicals de Barcelona. C/ Pau Claris 139, 4t. la. 08009 Barcelona. Tels: 215 36 57/215 29 18. Fax: 487 29 70.

Del seu affm.

Sra. Rosa Sabater

Pianista transcendent i persona entranyable

Estimada amiga:

Fa deu anys ja que va deixar aquest reialme per instal·lar-se al palau de l'eterna transcendència, on amb tota seguretat ocupa una estança privilegiada. Des de la distància del seu adéu sense retorn, un hom acusa un estat d'indefinible insatisfacció que gira al voltant d'un doble buit. El de la seva substant aportació a la música i el d'un context massa atmosfèric d'absència de sensibilitat del nostre cos social.

El primer tipus de buit ens remet a l'esfera de l'ineluctable; d'allò contra el qual no es pot lluitar de cap de les maneres per imperatius fatals. Esfera sovint coberta per brogits de lamentacions farcides de la millor voluntat, cada cop més atenuades, però, i a la fi bàsicament inoperants. Esfera que tanmateix pot resultar ben productiva si serveix per vivificar permanentment la imatge d'una categoria artística, d'una actitud envers la praxi musical i d'una dignitat personal que resten ben instal·lades a la història a disposició dels qui tinguin la saludable ambició d'emmirallar-s'hi.

El segon tipus de buit em trasllada a l'altra dimensió, prou fiblada. I permeti que em mostri insistent en una línia que la força dels fets fa irrenunciable. Deu anys després del seu traspàs el món musical català encara no ha fet demostració d'uns mínims —no cal dir d'uns màxims— de respecte envers la seva memòria. I m'afanyo a alleujar-li l'ànim tot afegint que vostè no constitueix l'excepció de cap regla al respecte sinó tot el contrari. Però, és clar, això és un trist consol.

I exposo com una referència important perquè és il·lustradora, però ni molt menys exclusiva, el fet que la toponímia urbana de la seva ciutat a la fi li hagi trobat un espai físicament poc rellevant encara que tanmateix digne i acollidor, a la part alta de Sant Gervasi. I el detall que atorga categoria a tot plegat és que l'acte d'instituir de forma efectiva aquest honor va gaudir del més absolut anonimat. Ni tan solament en va ser advertida la seva família, que per a més inri resideix quasi a tocar de l'indret. No fa gaires dies l'atorgament del nom d'un carrer a una "il·lustre" antiga figura del futbol va estar envoltat d'un context d'esdeveniment d'una buidor de contingut i d'una aparatositat provinciana més que notables. Ja ho veu, estimada Rosa, vostè va tenir la dissort de no haver nascut a Viena, posem per cas.

Però, per què capficar-s'hi. Ja abans de ser a la immensitat de les altures on ara es troba havia fet demostracions ben evidents d'estar per damunt d'aquesta planície de misèries humanes tan rasants que només mereixen el menyspreu del silenci i de l'oblit. Per això prefereixo abandonar-me amb tota la intensitat del meu ànim en el record d'una relació personal entranyable que vostè va fer possible gràcies a la seva humanitat gegantina i càlida i, sobretot, permeti'm immernir-me en la permanent vivència d'unes interpretacions seves d'una excel·lència excepcional, que formen part de la meua memòria musical més imperible. I som tants...

Atentament. **Jaume Comellas** ●

Lucia Popp i l'Alwin Nikolais Dance, figures de la Temporada de Música i Dansa de Terrassa

La Fundació Caixa d'Estalvis de Terrassa acaba de presentar la seva nova temporada de Música i Dansa que ha de desenrotllar-se al seu Centre Cultural. En total consta de vuit concerts i una sessió d'òpera, pel que fa a la parcel·la musical, i d'onze sessions de dansa, protagonitzades per sis companyies.

L'actuació el dia 16 de desembre de la soprano txeca Lucia Popp constitueix l'esdeveniment més important de la parcel·la musical. Acompanyada al piano per un especialista de la categoria d'Irwin Gage, oferirà un programa integrat per obres de Mozart, Schubert, Mahler i Strauss.

Altres manifestacions importants seran el concert que oferirà el violoncel·lista Lluís Claret, acompanyat per Jan Gruithuizen l'actuació de l'Orquestra Simfònica de Budapest i, finalment, la representació de l'òpera *La flauta màgica* de Mozart, a cura de l'Òpera de Cambra de Varsòvia, conjunt ja conegut pels afectats a aquest cicle, especialitzat en produccions operístiques de muntatge d'un caràcter cambrístic. Un altre concert important és el que han d'oferir l'Orquestra de Cambra de Barcelona, dirigida pel seu titular, Gonçal Comellas, concert que comptarà amb l'actuació solista de Miquel Farré, un dels pianistes catalans més destacats, que interpretarà el *Concert número 15 per a piano i orquestra*, de Mozart.

El Ballet Nacional de Nancy i la Lorraine obrirà la temporada de Dansa el dia 23 d'octubre. Temporada que continuarà el dia 12 de desembre amb l'actuació de la Nikolais and Murray Louis Dance Company, companyia sorgida de la fusió de la que va fundar Alwin Nikolais i de la de Murray Louis. Es tracta d'un conjunt que neix de dues trajectòries



Lucia Popp

molt importants en el camp de la dansa experimental. Com és sabut, Alwin Nikolais va morir fa poc temps.

La temporada alterna companyies amb una clara adscripció al món del ballet romàntic, més o menys convencional, amb altres adscrites als moviments de renovació, tanmateix dins d'uns pressupòsits no decididament trencadors i més aviat ja assumits i consolidats.

El Ballet de Zaragoza; el Ballet du Nord de França; la remarcable presència d'una companyia jueva, la Kibbutz Contemporary Dance Company; i l'actuació del prestigiós Ballet Gulbenkian de Portugal, completen un aplec d'oferta amb un acusat contingut intencional i amb absència absoluta de formacions del país, que manté el to de categoria privilegiada que constitueix el segell referenciador de les temporades de ballet de Terrassa.

L'oferta terrassenca de Música i Dansa constitueix una de les manifestacions més importants de Catalunya des del punt de vista de la seva capacitat de contrapès de l'activitat barcelonina. La concreció d'uns preus polítics acaba de configurar una voluntat de projecció i d'expansió de l'activitat musical i balletística, movent-se sempre en un concret i elevat nivell qualitatiu. ■

II Temporada Musical a l'Institut Francès

El passat 13 d'octubre va tenir lloc, a la Salle d'Espectacles de l'Institut Francès de Barcelona, el primer concert de la temporada 93-94. Dedicat al tema "*Le Style Galant: du Baroque au Rococo*", i protagonitzat pels flautistes Alain Marion i Salvador Gratacòs, i pel clavecinista Jordi Reguant, aquest concert inaugura el segon cicle dedicat per l'Institut a la música francesa. Titled "*Influences et confluences musicaux à Paris*", la sèrie de nou concerts pretén palesar la condició de ciutat oberta de la capital francesa, tot combinant en els programes obres d'autors francesos amb les de compositors estrangers que van passar per París, de manera més o menys significativa, i en la carrera i producció dels quals el contacte amb la vida, la cultura i els col·legues gals va ser d'innegable importància.

El 17 de novembre tindrem l'anomenat "*Paris, centre de rencontre et de diffusion au XXème. siècle*". Interpretat per l'Ensemble Carl Stamitz (clarinet, quartet de corda i piano) inclou obres de Prokofiev, Turina, Poulenc i Copland. El 15 de desembre l'Institut Francès retrà el seu homenatge particular a la figura de Frédéric Mompou, en una vetllada que suposarà, a més, la cloenda de l'Any Mompou. Seguirà, a les 21 hores, un concert a càrrec de Miquel Farré (Paysages, Cançons i danses núm. 1, 2, 3, 4, 5, 6, Fêtes Lointaines i Variations sur un thème de Chopin).

Obrirà el segon trimestre el concert "*Wolfgang Amadeus Mozart à Paris: sotto voce*", amb un programa integrat per obres escrites per Mozart durant la seva segona estada parisenca, i interpretat per Sergi Alpiste, violí, i Jordi Camell, piano.

El tercer trimestre s'obrirà (el dia 20 d'abril) amb el concert "*La chanson voyage à Paris*", interpretat per Anna Ricci (soprano) i Angel Soler (piano). Al programa, obres de Hahn, Satie, Stravinsky, Ravel, Honegger, Villa-Lobos, Poulenc, Gershwin, Jolivet, Comellas i Valls. Aquest concert suposarà, a més, la celebració del quaranta aniversari del primer concert d'Anna Ricci, que va tenir lloc, justament, a l'Institut Francès de Barcelona. El 4 de maig el pianista Josep Colom protagonitzarà el concert "*L'Espagne au piano*". Al programa, els Valsos poètics, La maja y el ruiseñor i El pelele d'Enric Granados; Evocació, Almería i El Albaicín, de la Suite Ibèria, d'Albéniz; "*Pour le Tombeau de Debussy*" i Fantasia Bètica de Manuel de Falla. Posarà fi a la temporada, el 1r. de juny, el concert dedicat a "*Les salons du XIXème.: Chopin, Liszt*", i interpretat pel jove pianista francès Hervé Billaut.

Temporada de tardor-hivern a Torroella de Montgrí

Quinze concerts integren la temporada de tardor-hivern promoguda per Jovenuts Musicals de Torroella de Montgrí, entre el 21 de novembre i el 20 de març pròxims.

Aquest cicle completa la intensa activitat que es desenvolupa a la vila del Baix Empordà amb el seu intens festival de música i amb el de música religiosa que tindrà lloc durant la pròxima Setmana Santa.

Solistes, conjunts i orquestres de cambra ocupen la temporada amb

una notable presència d'intèrprets estrangers i amb noms tan rellevants com el guitarrista lleidatà Carles Trepac, la pianista Eulàlia Solé, el Trio Mompou, el Quartet de corda de Barcelona, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà i la coral local Anselm Viola.

Es tracta, en definitiva, d'un dels cicles comarcals més nodrits i intensos que ajuden a perfilar una imatge sòlida de la vida musical de Torroella de Montgrí. ■

Cloenda del Stage 93 de la Fundació "la Caixa"

El passat setembre finalitzà el cinquè Curs Europeu de Música de Cambra, Stage 93, organitzat per la Fundació "la Caixa", en el qual se superà la participació respecte a anteriors edicions. Així, enguany hi participaren més de cent alumnes que es repartiren entre vint-i-quatre grups de treball amb formacions ben diverses (9 trios, 4 quartets, 8 quintets de vent i 3 octets de vent). Hi han assistit, també, quatre grups estrangers procedents de França, Alemanya, Colòmbia i Anglaterra.

Enguany el Stage 93 ha inclòs classes tècniques de gravació, activitat que ha estat molt enriquidora per als joves músics, amb la participació de Thomas Gallia. També aquesta edició del Stage 93 ha aportat una altra novetat: la participació de 16 nens que han tingut els seus propis professors i que han gaudit de l'ambient general i enriquit la seva formació al costat dels músics adults, dels professors i dels concerts.



Els darrers dies del Stage 93, (2, 3, 4 i 5 de setembre) s'oferiren diversos concerts (a la residència Bell-lloc i al Cercle Cultural de Granollers) amb les formacions Endellion String Quartet, Trio Fortenay i Netherlands Wind Ensemble, i també diverses mostres i conferències. ■

El jazz arriba al Cicle de Música de la UB

La setena edició del ja tradicional Cicle de Música a la Universitat de Barcelona s'inaugurà el passat 21 d'octubre amb una particularitat: la incorporació del jazz a les actuacions programades. Per primera vegada, el jazz arriba al Paraninfo de la UB, tot participant de la iniciativa Barcelona Off Festival, creada per l'Associació de Músics de Jazz de Catalunya per a la promoció d'actuacions de jazz arreu de la ciutat en commemoració del XXV Festival Internacional de Jazz de Barcelona que se celebra enguany.

El VII Cicle de Música de la UB s'inicia amb l'actuació del Lluís Vidal Trio, formació jazzística que interpreta composicions originals de Lluís Vidal.

La programació d'aquesta temporada compta també, per primer cop, amb la col·laboració de l'Aula de Música del Conservatori Superior de Música del Liceu i, com ho ha fet en d'altres edicions, amb el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, i l'Aula de Cant Carmen Bustamante.

El Cicle de Música és ja una activitat arrelada a la Universitat. En l'edició passada se celebraren 12 concerts en els quals participaren 44 músics, entre professors i estudiants, tres corals i l'orquestra de la Universitat de Pavia. El nombre d'espectadors superà la xifra de 4.500 persones. L'òpera de cloenda, amb dues representacions, convocà 1.600 assistents. ■

Nou programa de mà del Gran Teatre del Liceu

La Temporada del Liceu, tot just iniciada, ha aportat la novetat d'una nova configuració, en disseny i en continguts, del programa de mà, tot convertint aquest mitjà en un element on la dimensió artística enriqueix i complementa la informativa.

Una altra particularitat és la possibilitat de subscripció als programes i la d'adquisició en algun dels principals establiments de música ■

Mort de Joan A. Maragall i de Simon Johnson

En tancar l'edició d'aquest número de "Catalunya Música / Revista Musical Catalana" s'ha esdevingut la mort de dues personalitats estretament vinculades a l'Orfeo: el director Simon Johnson i el president Joan A. Maragall. Ambdues personalitats, cadascuna en el seu camp, esmerçaren lleialment els seus afanys en el servei a la institució. En el proper número, "Catalunya Música / Revista Musical Catalana" en glossarà adientment la significació i la trajectòria ■

Alicia de Larrocha obre l'Auditori de Sant Cugat

Un concert a càrrec d'Alicia de Larrocha, actuant en solitari a la primera part i acompanyant la soprano Olga Serra a la segona, va obrir el Festival Internacional de Música de Sant Cugat, coincidint amb la inauguració de l'esplèndid auditori que, formant part d'un complex cultural de considerable envergadura, s'ha construït a l'esmentada vila vallesana.

Cal deixar constància d'una nova demostració de sensibilitat de la pianista barcelonina, aquesta vegada servida sobre l'obra de Granados, amb una interpretació especialment magistral de les bellíssimes *Escenes romàntiques*. Granados va ser també l'autor escollit per la jove soprano Olga Serra, neboda de la pianista, que va interpretar un seguit de temes vinculats a la iconografia goyesca tan estimada pel músic lleidatà. La cantant va fer gala d'una musicalitat molt estimable i d'un color de veu realment bell, components ambdós que li permeten albirar un futur esperançador en el terreny del recital.

Al marge d'aquesta succinta visió crítica, cal fer esment a la "notícia" de la incorporació de l'auditori de Sant Cugat al conjunt patrimonial català. Es tracta d'una sala polivalent, capaç d'acollir, per tant, concertisme, òpera i teatre, d'unes dimensions generoses pel que fa a escenari, amb una acústica que en aquest recital ens va aparèixer com excel·lent i amb una capacitat d'uns 800 espectadors còmodament instal·lats en una platea i un petit amfiteatre.

Construcció de factura estilística avançada en el pla arquitectònic, que obre noves expectatives a aquesta cada dia més assumida exigència de descentralització de la vida cultural del país.

Situat a menys de mitja hora de molts domicilis barcelonins, caldrà veure fins a quin punt pot constituir no solament un focus d'assentament d'una vida cultural intensa per a la població de Sant Cugat i per al seu àmbit comarcal, sinó també punt d'atracció d'aficionats barcelonins. Les expectatives són realment importants i caldrà esperar que una gestió intel·ligent i eficaç les confirmi plenament. ■

Canvi de direcció i potenciació concertística al Palau de València

per FRANCISCO BUENO

El passat 14 de setembre, durant la roda de premsa a l'auditori valencià, la regidora-delegada Mariam Beneyto comunicà als mitjans informatius el nomenament de Javier Casal per a la direcció en substitució de Manuel Ángel Conejero, el qual havia presentat la dimissió per les diferències polítiques amb l'esmentada regidora "unionista" (d'Unió Valenciana).

L'entesa entre els fins ara sots-director del Palau i la Sra. Beneyto havia anat augmentant de manera gradual i progressiva durant els darrers mesos, al mateix temps que s'aprofundien les desavinences entre el professor Conejero i la Sra. Beneyto. El canvi en la cúpula va lligat a un major control de l'auditori per part d'Unió Valenciana, un partit polític feroçment anticatalanista, especialment des del punt de vista lingüístic. Així, a partir d'ara el nomenament del director no anirà a càrrec de l'alcalde de València (na Rita Barberà i Nolla, membre del PP), sinó que —com a conseqüència de la conversió del Palau en un ens autònom municipal— dependrà en major mesura de l'esmentada regidora.

D'altra banda, Unió Valenciana ha apostat per un funcionari municipal, el qual posseeix un indubtable *pedigree* musical. Secretari tècnic de l'Orquestra de València, Javier Casal ha estat director de l'Àrea de Música de l'IVAECM (Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música), subdirector del

Palau de la Música durant els governs de Manuel Muñoz i Manuel Ángel Conejero, i també ha exercit tasques de crítica musical (fou col·laborador de la revista ("Monsalvat"). Ja durant aquest darrer mandat del professor Conejero, Javier Casal constituí columna vertebral de la programació musical del Palau. No podem negar, doncs, la seua experiència com a gestor i coneixedor del món musical. A més, el nomenament de Javier Casal contribuirà sense dubte al manteniment de Manuel Galfuf com a batuta titular de l'Orquestra de València, pel que fa a la seua futura renovació del contracte com a titular.

Dintre dels projectes ideats pel nou director del Palau, hi destaca —en primer lloc— el canvi de la filosofia en la concepció de l'auditori: a partir d'ara el Palau de la Música de València serà només una "casa de la música", desvinculada d'altres manifestacions artístiques amb les quals cohabitava, com ara teatre, cinema, etcètera, pròpies de l'era Conejero, que considerava el Palau com una mena de Centre Pompidou (recinte artístic multidisciplinari). Fomentar la producció musical, doncs, és el seu primer objectiu. Així, hem pogut comprovar com augmenten considerablement el nombre de recitals cambrístics a la sala "B".

Un altre projecte, que a nosaltres ens sembla molt interessant, és la creació d'un taller d'òpera, dedicat a la promoció de les joves veus valencianes. En aquesta línia, hi continuaran les execucions d'òperes en versió de concert. Fins i tot s'hi escenificarà



La Filharmònica de Múnic amb Celibidache al capdavant

Les noces de Figaro, malgrat comptar amb 50 milions de reducció als presupostos (només 450 milions de pessetes).

La promoció de l'Orquestra de València fora de les fronteres de la Comunitat Valenciana continua sent un dels objectius del seu secretari tècnic, orquestra que gaudeix de les mateixes dotacions econòmiques que l'últim any (750 milions de pessetes; 500 en concepte de despeses de personal). Així, hi ha previstos recitals al Palau de la Música Catalana. Els directors convidats continuaran pujant al podi per dirigir la principal agrupació de la ciutat del Túria: Sergiu Comissiona, Lalo Schifrin, Yehudi Menuhin, Philippe Entremont, etc., a més del principal director convidat, Enrique García Asensio. En canvi, manca la voluntat de promoure els joves directors del nostre planter.

D'altra banda, el Palau obrirà les seues portes a altres tipus de música distintes de la "música seriosa", com ara el "Festival Flamenco", el qual tindrà lloc a la sala "B", comptant-hi amb figures com "Tomatito" o Vicente Amigo.

Pel que fa a les novetats més remarcables de la present temporada de tardor, la presència del controvertit però genial director romanès Sergiu Celibidache n'és una de les més interessants, dirigint la Münchner Philharmoniker (el passat 21 d'octubre). El mateix Celibidache hi impartí una conferència sobre "Fenomenologia musical" (20 d'octubre). Lorin Maazel i Giuseppe Sinopoli hi seran altres batutes que, ben segur, captivaran els aficionats (amb la Bayerischer Rundfunk i la Philharmonia Orchestra, 23 i 28 de novembre, respectivament).

Grans solistes, ja coneguts pel públic valencià, ens han visitat i ens visitaran la present temporada, com ara la parella artística Augustin Dumay-Maria Joao Pires (el passat 29 d'octubre, amb el violoncel·lista Marc Coppey) per interpretar el triple concert per a violí, violoncel i piano de Beethoven, Mstislav Rostropòvitx (2 de desembre), Alicia de Larrocha (20 de desembre), i, al món de la lírica, Kiri Te Kanawa (recital en col·laboració amb l'associació Ópera-València, el passat 30 d'octubre). La música barroca comptarà amb dues formacions excepcionals: The Sixteen (Cor i Orquestra, amb la direcció de Christophers, presentant la seua versió del *Messies* de Händel, 17 de desembre), i Amsterdam Bach Soloists (9 de novembre, executant *L'art de la Fuga*).

Félix Ayo farà la presentació oficial del Collegium Instrumen-

tale el 27 de novembre (una mena d'orquestra de cambra del Palau, integrada per músics de l'Orquestra de València). El Collegium Instrumentale constituirà, precisament, la columna vertebral del *Giulio Cesare* de Händel, òpera en versió de concert (16 de desembre, amb la col·laboració —una vegada més— de l'associació Ópera-València).

Des del punt de vista temàtic, s'hi iniciaran un conjunt de cicles dedicats a grans compositors espanyols i internacionals, com ara el d'Edvard Grieg (a propòsit del 150 aniversari del seu naixement), Oscar Esplá, Frederic Mompou, Txaiovski (aquest sota el títol de "Chaikovski infrecuente", a la sala "B", una sèrie de recitals de cambra, amb el propòsit de donar a conèixer l'obra menys coneguda del compositor rus, especialment la seua literatura pianística i *liederística*).

Dintre del cicle dedicat a Mompou, per cert, ens visitarà l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, amb Josep Pons, per interpretar un interessant ventall d'obres del compositor (*Scènes d'enfants*, *Combat del somni*, *Melodies sur textes de Paul Valéry*, *Suburbis Improperiae*). Cal dir que els cicles dedicats a Esplá i Mompou aniran acompanyats d'exposicions, el passat octubre i aquest novembre, respectivament.

Per últim, els compositors valencians tindran una major presència als programes: Luis Blanes, Eduardo López-Chavarri Marco, J.A. Orts, etc.

AUDICIÓ
formo i color a la música

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

MANEL CAMP

Un músic amb tots els adjectius

per ORIOL PÉREZ i TREVIÑO

Parlar de Manel Camp és parlar, sens dubte, d'una de les personalitats més destacades de la realitat musical catalana per diverses raons. Entre elles, haver estat l'arranjador-orquestrador de produccions musicals de cantautors com Lluís Llach, Raimon, Maria del Mar Bonet o Pi de la Serra.

Una altra de les característiques que ens el situa com una persona amb un pes específic és la seva faceta de compositor, que s'ha materialitzat al llarg de la seva carrera en enregistraments discogràfics: *Poesia secreta*, *Primer viatge* o *La meua petita terra*. Una altra de les facetes compositives és la realització de música per a pel·lícules, com *El complot dels anells*, *Un negre amb un saxo* i, darrerament, per a *Monturiol*.

Per sobre de tota aquesta tasca, però, s'amaga una personalitat musical inquieta i experimentadora que es concreta —rarament— en una persona oberta, senzilla i d'una extraordinària amabilitat que va permetre realitzar una conversa gairebé de dues hores, resumida en aquesta entrevista, que s'insinua la personalitat artística i humana de Manel Camp.

Manel Camp és, a hores d'ara, una personalitat consolidada en el panorama musical del país per la seva tasca d'arranjador, intèrpret o compositor. Quan li demanem la faceta que destacaria de totes, no dubta a dir que *no es poden diferenciar, ja que totes són un cúmul de coses. Ara bé, la faceta d'intèrpret-compositor és*

aquella que sempre has somiat, ja que permet un contacte directe amb el públic.

Pel que fa a l'aspecte d'arranjador creu que és una *tasca que definiria com a filosofia dels aprenentatges que has adquirit quan has estudiat, però que té l'inconvenient de la manca de contacte amb el públic, fet que, veritablement, en algun moment de realitzar aquesta feina per a tercers ho passés malament.*

Si hi ha un nom que, en ocasions, es relaciona a Manel Camp és el cantautor de Verges Lluís Llach, atès que Camp ha estat l'arranjador i orquestrador de 10 discs de Lluís Llach, una feina que s'inicià amb *Viatge a Itaca*. Sobre aquesta col·laboració com a arranjador amb el cantautor empordanès comenta que *fou la primera realització corresponent a la feina d'orquestrador-arranjador*. Una feina que, de vegades, no s'ha reconegut excessivament, com per exemple en el magnífic disc *Campanades a mort* i que, en alguna ocasió, *no s'ha reconegut la feina d'orquestrador que vaig realitzar*.

La conversa, com era previsible, s'ha iniciat parlant dels primers passos professionals com a arranjador, feina que féu també per a Raimon o Maria del Mar Bonet. La dificultat de ser arranjador, per a Camp, rau en el fet de *saber-se posar en funció dels cantautors, tot i que dins del producte final s'amaguen, a la força cèl·lules pròpies del compositor-arranjador*.

Finalment, però, entre els anys 1983 i 1984 Manel Camp renuncia a aquesta etapa d'arranjador, *per explotar el meu llenguatge propi, ja fos des del*

Manel Camp Trio (un trio que inicia les seves activitats el 1982) fins a la música per al cinema.

Un cop dit això, començo a insinuar que, veritablement, estic davant d'una personalitat convençuda de la seva tasca, un convenciment que es materialitza en unes obres vitals, radiant i àdhuc brillants. És per això que no dubto a preguntar el mètode de composició que utilitza. *¿Potser un mètode diari al davant del piano i la partitura en blanc (tal com feia, per exemple, Schönberg), o potser moments de treball constant en el moment que alguna experiència o vivència ha trastocat la sensibilitat? La resposta és la seva creença en un treball del dia a dia, ja que, per exemple, el piano, l'estudio cada dia per tal de no perdre la mateixa inèrcia del treball continuat. Ara bé, no per això deixo de banda la meua sensibilitat i hi ha ocasions que necessito transformar alguna sensació viscuda que s'ha traduït en uns sentiments o vibracions.*

Per tot això Camp creu que el compositor en els seus treballs mostra les diferents etapes creatives que es corresponen a diferents etapes de l'existència del compositor.

Tots sabem, a la vegada, com costa per a un compositor de dir un llenguatge emprat en les seves composicions. En el llenguatge de Camp podem trobar, sens dubte, un aire mediterrani, càlid i personalíssim. Totes aquestes característiques són reconegudes, clarament, per Camp: *el meu llenguatge no és planer, però incideix en la importància de la línia melòdica, que és una característica pròpia del caràcter català i mediterrani.*



FOTO: S. Planas

Manel Camp en companyia del poeta Miquel Martí i Pol

El compositor manresà, que ha treballat en projectes veritablement importants, com ara l'ofert durant les Festes de la Mercè de 1992 amb el conjunt Pegasus i l'Orquestra Ciutat de Barcelona, estrenà fa uns mesos l'obra *Ressorgir*, una obra que a hores d'ara ja s'haurà pogut escoltar a diverses ciutats catalanes.

Aquest projecte fou importantíssim per a Camp, ja que *per primera vegada se m'ha acceptat un projecte*. L'obra, composta amb motiu del centenari de les Bases de Manresa, fou presentada com a projecte a l'Ajuntament de Manresa per tal de clausurar els actes del centenari de la commemoració nacionalista per a la qual Camp ja havia actuat en els actes de celebració. El projecte, ara ja realitat, de *Ressorgir* per a piano, orquestra i veu té diversos interessos per a Camp, a part de ser el primer projecte al qual s'ha fet veritablement cas. Els interessos són enfrontar-se amb una obra programàtica d'11 punts en la qual es parla d'11 fets importants en la història del país. Una música programàtica que mai no he treballat.

El text de *Ressorgir* ha estat realitzat per Josep Benet i dels 11 punts que ha destacat l'il·lustre historiador, 3 s'han convertit en cançons mercès a la col·laboració

del poeta Martí i Pol. Fou un projecte d'envergadura que comptà amb la presència del mateix Manel Camp (piano i direcció), la desapareguda Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, i de la solista Anna Ricci.

Manel Camp és conscient de la concepció orquestral que necessita a l'hora de realitzar projectes com el de *Ressorgir*. Per a Camp és vital saber que *la meua intenció no és passar a la història de la música anomenada "clàssica", ja que no pretenc fer música clàssica, sinó que intento reivindicar una música popular, entesa per tothom i que, per tant, pugui compartir les meves vivències i sentiments*.

Aquests motius expliquen la particularitat que té el llenguatge emprat pel manresà. És un llenguatge que poques vegades és materialitzat en la partitura (a excepció, és clar, dels materials orquestrals), ja que Camp *creu que cada vegada que toco ho faig diferent. L'únic que faig, per exemple, són apunts amb un baix xifrat i tota la resta ja vindrà*.

Aquesta particularitat de Camp em sembla de gran interès. La proposta de Camp, precisament, és una aposta per la vivacitat, que de vegades no es troba en les actuals composicions contem-

porànies (música aleatòria al marge) i que al llarg de la història ha estat d'una gran importància. Recordem, per exemple, la tècnica del baix contiu basat en la improvisació a partir d'un baix xifrat. De tot això Camp opina que *és la meua proposta. La vivacitat és allò que permet a l'art estar en contacte amb la realitat que, potser, ara per ara s'ha perdut una mica i que si no es recupera està condemnat a no ser entès i viscut per la resta de gent, cosa que pot provocar unes conseqüències greus*.

Si la vitalitat és una característica important de l'obra de Camp, també ho és el de l'experimentació que ja s'inicià amb la creació del grup Fusion als inicis dels 70. Camp constantment va a la recerca d'un món intern musical tot realitzant coses diverses, ja sigui des del jazz, rock (tal i com vàrem intentar en el grup Fusion), o ara per ara, amb la música clàssica, el jazz i la popular.

Sota aquestes coordenades podem entendre projectes com el que realitzà amb la cobla Principal de la Bisbal o amb la pianista Ludovica Mosca, amb qui realitzà *Contrastos*, en què conjugaven la música barroca amb el jazz.

L'altra gran tasca iniciada per Camp fou la de la creació de l'Aula de Música Moderna, que no dubta a definir com la *forçada dels músics actuals que es poden trobar, per exemple, a l'actual Taller de Músics*. Sobre els motius que impulsaren a abandonar el centre, Camp esmenta la gran feina que portava, cosa que no li permetia dedicar-se a la seva carrera musical i al mateix crac de l'empresa per motius econòmics.

Amb un projecte interessantíssim i de gran bellesa a punt d'estrenar i un munt de projectes per endavant, ens acomiadem de Manel Camp, un home que a hores d'ara ja és quelcom més que l'arranjador o l'interpret destacat i que va camí de convertir-se en una proposta compositiva interna i viva.

Presentació de la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

Disposar d'una Orquestra de Joves no és una mostra d'opulència ans una exemplificació de la progressiva normalització d'un país que decideix ser competitiu en l'àmbit cultural. Les formacions d'aquest tipus pretenen enfilar els darrers anys d'estudis acadèmics dels joves músics amb l'inici d'una activitat professional encara tenyida d'aprenentatge i de formació cultural a diversos nivells, però ja plenament identificada amb la manera de fer dels circuits que forneixen la comunitat de música orquestra.

El tema va ser àmpliament tractat en el número 99 de la Revista (gener d'enguany), en un estudi del qual es desprèn que una Orquestra de Joves no ha de ser considerada -i, menys que ningú, pels seus mateixos integrants- com un punt d'arribada, ni com el primer contracte professional, sinó com un punt de partida molt avantatjós cap al món de les orquestres, al qual s'accedeix amb uns nivells qualitius notablement incrementats.

A l'Estat, la JONDE que dirigeix Edmon Colomer constitueix un exemple de consolidació d'una fórmula que ha demostrat ser vàlida als deu anys de la seva creació pel Ministeri de Cultura. Com un altre referent cal recordar que abans de l'estiu ens va visitar una orquestra jove promocionada fins i tot pel damunt dels seus mèrits reals, la de Schleswig-Holstein, tan substancialment promocionada com per aconseguir la presència d'un Solti al seu davant.

La Jove Orquestra Simfònica de Catalunya té com a director algú tan vàlid i tan atent a la realitat de l'entorn musical immediat com és l'infatigable Josep Pons. Ell és el màxim responsable, ajudat per una comissió artística i un equip de professionals en les tasques pedagògiques i de coordinació, arxiu i regidoria. La JOSC, la integren uns seixanta músics que s'han de reunir en períodes de treball sistemàtic que aboquen a la preparació de concerts públics. El professorat, el constitueixen especialistes, i la tasca tècnica i de formació cultural es desenvolupa en cicles que corresponen als macroperíodes de la història de la música. Una de les mis-



sions de la nova formació serà la promoció de joves solistes, quasi tots ells amb dificultats per trobar feina més enllà del conreu de la música de cambra (hi ha alguna excepció que confirma la regla...).

Els concerts de presentació de la JOSC es van fer a les ciutats de Figueres, Cervera, Reus i Barcelona. Els compositors interpretats han estat Johann Christian Bach i Joseph Haydn (amb sengles Simfonies, molt "Sturm und Drang" la del segon), Mozart (amb un *Concert per a piano*) i Schubert (amb la suite de *Rosamunda*). El nivell de l'Orquestra és bo i va millorar notòriament durant el transcurs de la vetllada, amb un Schubert ple de lluminositat i fluïdesa, com si la distensió que aportaren els primers aplaudiments afavorís la concentració dels joves intèrprets.

L'èxit va ser gran en un Palau ple de gom a gom, però no em puc estar d'expressar una primera crítica: si el pianista a qui es va fer la confiança d'encomanar el *Concert* mozartià en les tres primeres sessions va ser Daniel Ligorio, a Barcelona, tot i l'admiració que sentim pel gran Philippe Entremont, som molts que hauríem preferit, per simbòlica, la presència del mateix jove pianista. Bo és que la JOSC col·labori amb artistes consagrats, però no hi ha cap pressa a fer-ho, ni Barcelona hauria de tenir cap prioritat en aquest sentit. El Palau es va omplir d'afeccionats que volien fer costat a la Jove Orquestra en la seva presentació, no exactament per escoltar Entremont, que, d'altra banda, va fer una lectura molt expeditiva de l'obra (el *Concert* K. 466, mentre que Ligorio havia escollit el K. 491). En pocs moments vaig copsar una voluntat de compenetració amb l'Orquestra. Tota una lliçó.

IX Seminari Europeu d'Etnomusicologia

per J.C.G.

Dels dies 10 al 15 de setembre d'enguany tingué lloc el congrés anual del SEEM, aquest cop a la vila maresmenca de Calella. L'organització va anar a cura del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, amb la col·laboració de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, l'Ajuntament de Calella, i el Museu de la Música de l'Ajuntament de Barcelona.

Els àmbits temàtics que formaren les taules del Congrés foren tan amplis com fou possible per tal d'encabir-hi les investigacions dutes a terme pels diversos comunicants, que s'agruparen en: *Tradicions musicals de frontera*; *Interdisciplinarietat en etnomusicologia*; *La música i la dansa com a emblemes d'identitat col·lectiva*; *Organologia: trajectòries d'evolució i transferència entre els instruments històrics i els ètnics*; i *La teoria quàntica de la música*. També s'hi programaren diverses activitats complementàries, com concerts i presentacions de fonoteques i treballs de recopilació.

Entre els concerts cal destacar el que tingué lloc el dia 10 al vespre, en què es programà una mostra de cançó tradicional dels Països Catalans, i en el qual prengueren part Josep Aparició "Apa" i Teresa Segarra, amb rondalla mixta de corda i vent, oferint una mostra de Cant d'Estil i Albades, del País Valencià. Hem de dir que és una llàstima que aquesta formació no sigui encara coneguda al Principat, ara que els concerts i festivals de música tradicional proliferen, ja que gaudeixen d'una qualitat interpretativa i una sensibilitat altament destacables. També participaren en el concert el Grup de Caramelles del Roser de Sant Julià de Vilatorrada; i Josep Casadevall amb acompanyament del flabiolaire Josep Verdguer "Roviretes", que interpretaren diverses corrandes i peces instrumentals.

La participació catalana va ser força important (tot i que no tan nombrosa com la de participants del país de l'est europeu), i és un fet que ve a constatar la consecució dels objectius que la direcció del SEEM es va proposar amb l'organització d'aquest Congrés: plasmar l'impuls important que a través d'aquesta i altres trobades (els Encontres del Mediterrani, del País Valencià) ha tingut l'etnomusicologia a terres catalanes. Impuls que ha començat per sensibilitzar i organitzar els mateixos estudiosos, per posar en solfa problemes comuns, intercanviar experiències i plantejar idees de futur referents als diversos camps d'estudi o específics de la professió; i a les institucions que fan possible aquestes taules de contacte i intercanvi.

Aquest Congrés ha servit per tot això i encara per marcar la pauta de treball de l'etnomusicologia a Catalunya en l'avenir, per atacar problemes metodològics. I precisament per la seva importància hem de considerar aquesta trobada de Calella com un pas important en el procés de creixement i consolidació de l'etnomusicologia a Catalunya; un pas important, però no una finalitat, i que caldrà tenir com a referència per a posteriors trobades de treball.

Wagner obre discretament la temporada liceística

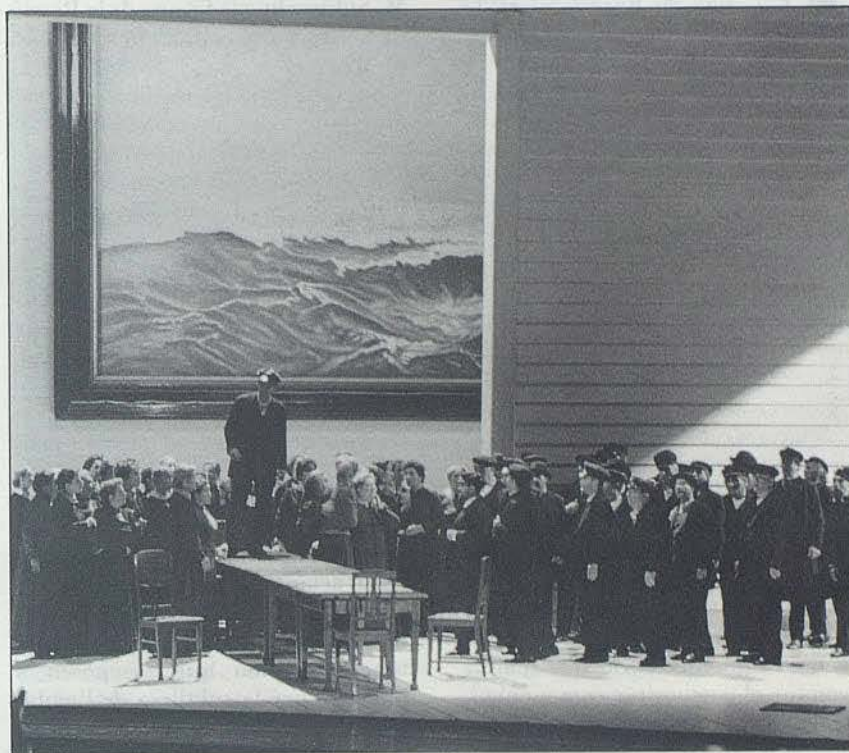
per JAUME COMELLAS

Programar Wagner és, en bona mesura, jugar sobre segur al nostre Teatre del Liceu. El mite de la tradició wagneriana barcelonina manté la seva virtualitat força arrelada, lluny, però, dels excessos passionals històrics dels anys del canvi de centúria. Tanmateix, això comporta unes exigències molt concretes que, si no són ateses de forma precisa, poden comportar efectes contradictoris.

Em refereixo al fet que aquesta tradició esmentada s'alimenta, en gran mesura, d'un factor molt decisiu: la dimensió d'"esdeveniment", de gran festa, d'excepcionalitat, que envolta sempre tot allò que es vincula a casa nostra amb el wagnerisme. I quan això falla, hom ho acusa d'una manera molt particular.

Der fliegende Holländer és una obra important intrínsecament, en ella mateixa, i també com a referència cabdal que obre les portes a la que serà la gran aportació estètica wagneriana. Amb tot, no és una autèntica obra "reclam" en el conjunt de l'*opus* del compositor alemany. I per tant, no és la més ideal per concitar aquella condició d'esdeveniment-festa-excepcionalitat. L'agomolament d'un equip artístic, d'un gran nivell, però no d'un nivell excepcional, ha ajudat a llevar aquells valors fins a abocar a un producte artístic, sens dubte important considerat globalment, però cal insistir-hi, massa allunyat de la condició essencial i irrenunciable que exigeix sempre representar Wagner al Liceu.

Ens trobem davant d'una obra primerenca —composta entre *Rienzi* i *Tannhäuser*—, encara pont i deutora parcialment de trets procedents d'una tradició operística italianitzant convencional, i que, tanmateix, aporta quelcom més que l'embrió de la revolució estètica creada pel seu autor i al mateix temps circumscriu a ell mateix. En aquesta recreació del mite del mariner errant treta de la tradició germànica via Heine, Wagner mostra algunes de les constants estètiques i de pensament que després desenrotllarà en la part més substant del seu *opus*. I en primer lloc el fet elemental de recórrer a la mitologia germànica, poderosament



revifada per la literatura romàntica. En el pla musical, en aquesta obra es posen les bases de la seva tòpica i ensem substat aportació, el *leitmotiv*. I en el de la línia de contingut, apareix el tema de la redempció del pecat per l'amor, que presidirà pràcticament tota la seva producció posterior. Si, com s'accepta de forma més o menys generalitzada, tot gran creador artístic només ha confeït una obra, a *Der fliegende Holländer* hi ha tot l'embrió del conjunt de la magna obra de Richard Wagner.

Wagner ens mostra, a més, no sols la seva saviesa en el tractament musical, d'una capacitat descriptiva dels sentiments única, sinó també un autèntic geni com a dramaturg en confeïr un drama total construït amb una privilegiada intuïció dramaturgica, valgui la redundància. Una història tan lineal com la que ens presenta aquesta obra, un argument sense pràcticament sorpreses, aconsegueix mantenir l'atenció permanent de l'espectador, subjugat per una capacitat màgica de suggestió de l'autor.

I és en el pla de la traducció escènica d'aquest component on cal trobar els atots més valuosos de la versió que

ens ocupa. En primer lloc cal parlar de l'encert que suposa oferir-la de forma continuada. Lluny de cansar, afavoreix un *crescendo* en l'atenció de l'espectador, que d'aquesta manera es capbussa en l'obra amb una intensitat total. L'altre gran atot ha estat la proposta escenogràfica i dramàtica de Willy Decker, d'una gran categoria, dit així de forma abstracta. Tota iniciativa no convencional pot ser objecte de discussió; i, de fet, és inevitable que sigui així. Però crec que, per damunt de la consideració d'elements puntuals prou "negociables", hi ha la constatació d'una proposta que té la gran virtut d'ajudar-nos a penetrar amb una nova òptica en la riquesa profunda i tan complexa d'aquesta obra. I això és el que compta de forma definitiva.

A l'hora d'individualitzar mèrits restarà per a la memòria d'aquesta versió les excel·lències d'artista gran de Lisbeth Balsev, una Senta realment difícil d'oblidar, el notable Daland d'Oddbjørn Tennfjord i poca cosa més. I aquí he d'advertir que no vaig poder gaudir de l'actuació de Franz Grundheber en el paper de l'Holandès. La resta forma part d'aquell món d'absències o mancances apuntat al principi.

El Te Deum de Xavier Benguerel

per X.C.-D.

El dia 2 d'octubre es va estrenar al Palau de la Música de Barcelona el *Te Deum* de Xavier Benguerel. En aquesta ocasió els intèrprets van ser l'Orquestra Filharmònica de Minsk i el Cor Estatal de la capella de la mateixa ciutat bielorrussa, dirigits per director alemany Leo Krämer (els mateixos que havien presentat l'obra a la catedral de Speyer (Alemanya) i al Festival de Tardor de Madrid), i un quartet vocal que no era el de l'estrena, integrat a Barcelona per Enriqueta Tarrés, Rosa M. Ysàs, Dalmau González i Carlos Chausson.

S'ha volgut veure en aquest *Te Deum* la conclusió d'una trilogia que anticipaven el *Llibre Vermell* (1987) i el *Requiem* compost a la memòria de Salvador Espriu (estrenat l'any 1989), però les obres només tenen en comú la cronologia de les estrenes respectives, la temàtica religiosa i la faculta simfónico-coral que sembla temptar el compositor com a culminació d'una carrera fertillíssima.

El *Te Deum* -Benguerel "dixit"- s'inspira en les escultures de Josep M. Subirachs a la façana de la Passió de la Sagrada Família i la seva composició vol celebrar la finalització d'aquest polèmic treball. Però l'audició palesa una intenció de dramàtica grandesa en el compositor que no es correspon amb l'esquematzació de l'artista plàstic abocada més cap a una simbologia d'encuny intel·lectual que no cap a un patetisme de les imatges que hauria estat més fàcil de copsar. Benguerel ha preparat una obra complexa i, fins i tot, una mica enfarfegada, en la qual s'enceten massa processos sense que hi hagi temps d'atorgar-los un desenvolupament adequat que els justifiqui. En una primera audició el *Te Deum* és una obra d'impacte que resulta inquietant des del punt de vista harmònic i aclaparadora pels dispositius emprats. Algunes seqüències resulten plenament reeixides per la contundència amb què s'imposen a l'oient o per la subtilitat de l'ambient sonor.

L'obra, d'uns cinquanta minuts de durada, està estructurada en una breu introducció orquestral i en cinc parts en les quals el cor s'alterna amb les intervencions dels solistes i breus passatges i interludis instrumentals. L'alè de l'obra rau en la massa coral; i un punt opinable podria ser la interposició a voltes forçada dels solistes. Només els solos de la soprano i el tenor cap al final de l'obra tenen una justificació, perquè sintetitzen l'expressió d'un cant col·lectiu. La resta em sembla una servitud formal un xic gratuïta. Enriqueta Tarrés i Dalmau González, enfrontats a una vocalitat molt exigent, van tenir unes actuacions justíssimes, mentre que l'Orquestra i el Cor s'expressaven amb un entusiasme quasi excessiu a les ordres de Leo Krämer que, abans havia dirigit unes versions rutinàries de l'obertura de l'òpera *Rusland i Ludmila* de Glinka i del *Concert per a piano núm. 2* de Rachmàinov protagonitzat -amb més força mecànica que no criteri estilístic o bon gust- per Igor Olovnikov.

PIONEER, MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



L'empresa **Pioneer Electronics España** ha subscrit, per tercer any consecutiu, un contracte de patrocini pel qual aquesta empresa d'equips àudio-visuals accedeix a la categoria de **Membre d'Honor** de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**, per a la Temporada 1993-94.

La firma del conveni va tenir lloc el passat dia 4 d'octubre entre el Sr. Antoni Puntí i Casellas, President de **Pioneer Electronics España**, i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, President de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**.

Amb la firma japonesa, són ja 23 les empreses i institucions que donen suport econòmic a les activitats culturals de la prestigiosa institució catalana la qual, gràcies a les empreses, pot oferir una oferta musical pròpia, més variada i rica.

Farré i Besses interpreten la integral de Mompou

per J.C.C.

La interpretació en quatre concerts de la integral de piano de Frederic Mompou, a cura de Miquel Farré i Antoni Besses, haurà constituït, amb quasi tota seguretat, l'esdeveniment més genuïnament musical i substant de l'aplec bigarrat de manifestacions que s'han aplegat en aquest any a part en què es commemora el centenari del naixement del compositor barceloní. Ha estat una iniciativa particular, localitzada en la figura d'aquesta gran animadora musical que és la pianista i pedagoga Sofia Puche, que a la fi s'ha traduït en un fet musical d'una considerable transcendència. Factors en principi secundaris han ajudat a aquest assoliment. I en aquest sentit cal parlar d'un auditori, el de l'Ateneu Barcelonès, que, insuficiències concretes a part, posseeix unes condicions d'espai i calidesa que encaixen perfectament amb el context específic de l'obra pianística mompouana.

I en aquesta línia caldria parlar també d'un públic molt predisposat, que sabia molt bé a què anava i va ajudar també de forma decisiva a congregar una atmosfera comunicativa d'una particular intensitat.

La part més important la van aportar, per descomptat, els intèrprets, Miquel Farré i Antoni Besses, que es van repartir el conjunt de l'obra de Mompou segons ho van fer en l'enregistrament que va publicar Audiovisuals de Sarrià i del qual aquests concerts, en bona mesura, han estat una rèplica. A grans trets podríem assenyalar que Farré es va ocupar de la parcel·la més extravertida del conjunt de l'opus



Antoni Besses i Miquel Farré

pianístic de Mompou i, en certa manera, també de la més descriptiva —*Cançons i danses, Scènes d'enfants, Paisatges, Pessebres...*—, mentre que Antoni Besses interpretà la parcel·la més introvertida i abstracta, que comprèn, entre d'altres, els quatre quaderns de la *Música callada*.

Aquesta diferenciació en la tipologia del material —cal insistir que els límits són prou imprecisos i d'establiment arriscat— fa difícil considerar uns possibles matisos diferencials en el pla interpretatiu. Farré i Besses són dos pianistes que tenen en comú un factor tan important com un sentit molt exacte d'aquest terme, per altra part tan obert, que és la *classe*. I que d'una manera més planera i directa podríem definir com la capacitat per atorgar transcendència a tot allò que sorgeix de les seves mans.

A partir d'aquí tot resulta fàcil. I és per això que els quatre concerts van aconseguir aquest desideràtum que és l'establiment d'un corrent molt intens de comunicació. El rigor a fer front al procés d'assumpció de l'obra a interpretar és un altre compo-

nent que va unit a la tasca d'aquests dos músics, factor que en aquest cas va servir perquè l'obra mompouana sonés amb un gust d'autenticitat, de comunió plena amb el seu esperit.

Tot això sense que, tanmateix, hom no deixés d'acusar uns criteris personals, unes "escapades" particulars fruit de l'empremta pròpia de cadascun dels intèrprets. I aquí també cal anar amb reserves a l'hora d'establir unes afirmacions massa categòriques, perquè, de fet, l'obra de Mompou és tan oberta que no és possible, seriosament, parlar de presupòsits fixos i de categories excloents.

A la fi, allò que compta definitivament és la sensació de plenitud, de fenomen i de màgia indefinible que només es produeix en moments molt particulars. I haver-ho assolit ha esdevingut el gran mèrit, el mèrit definitiu, d'aquests dos artistes i la justificació plena d'un cicle que haurà fet història molt més enllà, fins i tot, de l'element fitador d'haver estat la primera vegada que s'ha interpretat íntegrament a casa nostra el conjunt de l'obra pianística de Mompou.



GENERALITAT DE CATALUNYA

ANIREM

ENDAVANT.

A tot el món corren temps difícils. I a Catalunya també.

*Però, si tots hi posem el nostre esforç
i no perdem la confiança en nosaltres mateixos,
anirem endavant:*

Si millorem la nostra formació...

Si fem la feina ben feta...

Si racionalitzem el consum...

*Si millorem, encara més, la qualitat
dels nostres productes...*

Si potenciem la innovació

i la internacionalització

de la nostra economia...

Si perseverem en la modernització del país...

Si reforcem i projectem la nostra identitat com a país...

Si creiem en la nostra capacitat...

*I, sobretot, si hi posem tota la nostra
il·lusió, imaginació i creativitat...*

Anirem endavant!

Immergits com ens trobem en un mar musical dominat per esdeveniments d'un gran relleu qualitatiu i sovint envoltats per un considerable aparell propagandístic, se'ns escapa, moltes vegades, la consideració de fets musicals d'una importància intrínseca prou transcendent. Encara que només, o en gran part, sigui com a fenòmens sociològics.

Aquest és el cas de l'aportació del contingut musical al fet publicitari. Es tracta d'un món d'unes implicacions culturals i sociològiques enormes, que mou ingents quantitats d'energia i de recursos humans i materials i que, per descomptat, té un arrelament i un protagonisme social d'una absoluta envergadura.

La música publicitària esdevé d'aquesta manera un fet a part, molt individualitzat en les seves facetes formals i funcionals, que, per tant, exigeix un tractament i una aproximació rigorosa per tal d'albirar tota la seva transcendència.

En un pla immediat cal valorar un fet tan transcendent com que és un tipus de música amb un índex d'audiència excepcional, i derivadament també és una música molt assumida en el nivell subconscient de la ment

d'un gran nombre de destinataris. Ambdós privilegis són prou remarcables i afegiríem "envejables" per altres parcel·les específiques del complex món de la creació musical.

Hem pretès acarar el tema des d'una òptica al més completa possible. D'antuvi dos treballs teòrics ens situen en la dimensió etnològica o antropològica. El primer en aquella que afecta el nivell més primari i elemental de la relació de la música amb el sub-

jecte destinatari. Un segon treball ens situa en la parcel·la de la semàntica comunicacional en relació amb el contingut del missatge publicitari i les relacions entre els diversos llenguatges —sonor i visual— que l'integren.

Aquesta parcel·la teòrica es completa

amb un recull d'opinions d'una gran representativitat que abasta per una part els creadors del missatge publicitari, per l'altra els creadors de la música, que han de servir aquest missatge, i, finalment, els promotors o instigadors de la proposta publicitària, i per tant també beneficiaris.

Tot plegat ajuda a vertebrar un quadre de components que si bé no esgoten el tema, ofereixen una visió prou completa d'aquest suggestiu tema.

La molt escoltada música publicitària

La música publicitària des d'una perspectiva etnomusicològica

per LLUÍS BOSCH

A la segona meitat del segle XX un poderós factor (la televisió) ha distorsionat totes les fórmules de comunicació humana existents fins aleshores, i ha arraconat la música de tradició oral en vestigis vivents (en la majoria de casos persones de gran edat) en zones allunyades de les grans concentracions urbanes.

Enfront d'aquesta evident tergiversació d'uns valors ancestrals provocada pel mitjà tècnic, és probable que l'etnomusicologia s'endinsi per dominis inèdits, tot reorientant alguns dels seus conceptes fonamentals (que s'hauran d'adaptar a les noves circumstàncies). La conseqüència immediata serà l'eclosió de noves àrees d'estudi.

Si avui preguntem a un individu immers a la societat actual quin és el tipus de música amb el qual està més familiaritzat (acceptant familiaritzat com a sinònim d'estar-hi més en contacte), és probable que no ens pugui respondre d'una forma conscient i concisa. No obstant això, hi ha un conjunt de detalls objectius que apunten envers la música publicitària com un dels gèneres destacats en aquest sentit. Ja sé que aquesta afirmació és valenta i agosarada, però puc justificar-la i matisar-la.

Tenint present que un ciutadà de l'Estat espanyol veu per terme mitjà a la vora de tres hores i mitja de televisió diàries (cito textualment "La Vanguardia", 20 d'abril de 1990), aquest ciutadà rep cada jornada una dosi mínima de 25-30 minuts de publicitat (la qual inclou un elevat contingut musical, tot constituint en si mateixa un fenomen sonor endemés de visual). Hi ha alguns col·lectius (gent gran, dones sense situació laboral fora de casa o els infants) que ultrapassen les cinc hores de recepció diàries (aprofant-se als 35-45 min. d'impregnació publicitària cada jorn). Aquestes dades confirmen el paper notable i rellevant que la publicitat i la música implícita a ella (que ningú escolta voluntàriament sinó més aviat de forma accidental o incidental) juguen a la nostra societat.

Evidentment, música publicitària i música de tradició oral presenten divergències acusades. La segona mostra uns principis de simbologia, màgia, vinculació amb les creences teològiques, amb rituals diversos, etc., mentre que la primera només té sentit en una economia de mercat on hi hagi un producte a vendre. Ara bé, si els pobles i societats són miralls del seu temps, per què no, les connotacions que im-

plica la música publicitària a la societat contemporània tenen una equivalència més o menys remota a les de la música de tradició oral en societats més reculades.

Sí, vull constatar aquí alguns aspectes de caire similar que presenten aquests dos tipus de música:

– *La faceta màgica i terapèutica.* Hi ha un cert tipus de música de tradició oral que alliberava de forma directa algunes dolències i mals (almenys se li atribuïa aquest efecte). La música publicitària allibera frustracions i ambicions de forma indirecta, col·laborant a crear un món il·lusori de felicitat i benestar, poder i riquesa (les quatre fites cabdals de la societat capitalista del segle XX).

– *L'aspecte cíclic.* En la música tradicional podem albirar una ordenació creada en funció de cicles de l'any o la vida. En la publicitat podem trobar un component paral·lel: existeixen uns cicles repetitius de caire anual (Nadal i estiu, per exemple).

Hi ha, però, una discrepància. La vigència de les diferents manifestacions musicals que constitueixen els cicles de la música tradicional, és força dilatada (es perpetua de generació en generació). Per contra, la música publicitària està sotmesa a una erosió molt intensa, per la qual cosa d'un cicle a l'altre, de vegades es renova del tot.

– *L'anonimitat dels seus creadors.* Des d'una perspectiva etnomusicològica, el meu treball de recerca ha estat gravar al costat d'un televisor, una sèrie d'espots emesos que constituïran la base de l'anàlisi. D'aquesta forma, el document sonor (susceptible d'ésser analitzat, ordenat i arxivat) pren una importància notable.

Durant els mesos de febrer, març i abril del 1990, vaig recopilar 490 espots procedents de les següents cadenes de televisió: TVE-1, TVE-2, TV3, Antena 3, i Tele 5. Aquesta recopilació, la vaig dur a terme en dies i horaris alternatius. Vaig usar sis cintes d'àudio (no de vídeo perquè tan sols m'interessava estudiar la faceta sonora de la informació publicitària televisiva). Aquest material sonor ingent va sofrir un procés de selecció, per crear la base susceptible d'ésser analitzada.

Els 250 espots totalitzen 5.895 segons de gravació. La música d'aquests representa 4.506,5 segons (el 76,44 %). Si prescindim d'aquells espots en els quals no hi ha música (44), i només considerem els 206 en els quals la seva presència és efectiva, trobem

que la durada del fenomen musical representa el 90,85 % de la durada dels espots.

Aquesta estadística, significativa i eloqüent, evidència la importància de la música a la publicitat televisiva.

Per sectors, Alimentació i Automoció són els qui en major mesura empenen el factor musical com a element bàsic de llur impacte (cal recordar que aquests dos sectors comprenen el 44 % de tots els anuncis recopilats, per la qual cosa crec que és lícit afirmar que d'alguna manera són els sectors més il·lustratius de l'oferta publicitària que rebem constantment).

Pel que fa a la distribució del factor musical per sexes, els espots on el destinatari primari és l'home utilitzen aquest factor en una proporció molt més gran que en els que ho és la dona (un 93 per un 73 %).

Un altre detall interessant de constatar és que la importància de la música en l'espot és directament proporcional a la durada. Els anuncis més llargs (de 30 segons o més) contenen un percentatge més gran de música.

Els factors mètrica, *tempo* i modalitat presenten el balanç següent:

- Els anuncis s'inclinen per la mètrica binària (92 %) enfront de la ternària (que amb un 8 % té una representació quasi simbòlica).
- Es decanten pel mode major (78 %) enfront del menor.
- Pels *tempos* vius i eixerits (81 %) enfront dels lents. (Considero *tempos* vius i eixerits els superiors a 80 la pulsació.)

Aquestes tres línies esbossen un perfil molt concret i estilitzat de la música publicitària.

Comentades les dades estadístiques despreses de l'anàlisi quantitativa, és l'hora de la reflexió. La meua teoria és: *la música publicitària (amb totes les peculiaritats que li són pròpies per la convergència dels factors música i publicitat) origina una sèrie de reflexos condicionats en l'home*. Sabem que la música excita l'essència íntima d'aquest, que té un poder suggestionador molt gran i que uns estímuls concrets generen unes respostes concretes.

Per exemple, són notables els detalls següents:

- Les vibracions ràpides (freqüències altes) provoquen relaxació.

La música publicitària precisament fa un ús reiterat de les freqüències elevades (per tal de produir una sensació eufòrica que predisposi l'oient).

- La intensitat influeix d'una forma peculiar l'home. Un gran volum sonor té sobre certs oients un efecte satisfactori de plenitud. Una intensitat dèbil, per contra, crea una sensació d'intimitat, solitud i feblesa. La gran gamma de matisos que pot presentar la intensitat incideix directament en l'emoció.

Una de les característiques comuna a tot el fenomen publicitari televisiu és que sempre és presentat en un volum superior al de la resta de la programació que s'emet. Probablement això és així per desencadenar convicció, fermesa i seguretat en l'oient, a més de cridar la seva atenció.

- El timbre és un dels elements més suggerents de la música. Té una significació psicològica profunda pel seu poder d'associació. En la música publicitària la sensualitat de l'espectre tímbric és tractada amb molta cura, per tal de captivar i embriagar el possible receptor. De fet, quan s'usen timbres i efectes sonors més o menys esquinçats i angoixants —cosa força inhabitual—, és per tal d'atreure l'atenció del receptor mitjançant la inestabilitat —un camí menys clàssic i més abrupte.
- El ritme és l'element més dinàmic (i per això el més fàcil de copsar) de la música. Pot crear una consciència de moviment o tenir un efecte hipnòtic i induir son. Els ritmes que superen el batec del cor (60-80 pulsacions per minut) són susceptibles de generar excitació en l'home. La conducta més notòria que se'n deriva d'aquest fet és la incitació a la dansa.

A nivell teòric jo proposo que només es tracta d'originar els estímuls adequats per obtenir les respostes desitjades. Quins són aquest estímuls? Presència de freqüències de banda mitjana-alta, intensitat elevada, timbres sensuals i acollidors, harmonies i melodies que no provoquin malestar ni rebuig, i ritmes atractius i excitants. Quines són aquestes respostes? Sensacions de benestar, seguretat, fermesa, convicció, vida i poder. Si associem aquests estímuls a unes imatges atractives i unes explicacions concises però impactants (sobre articles, productes, serveis, etc.), i aquesta experiència es repeteix un cert nombre de vegades amb constància (com així esdevé en el fenomen publicitari televisiu), el reflex condicionat no trigarà gaire a aparèixer. Aquest estimul condicionant provocarà les reaccions següents:

- Les respostes que origini com la música (benestar, seguretat, etc.), el receptor les associarà al producte que li estan anunciant.
- La sola presència de la música estimularà en la consciència del receptor la imatge o el nom del producte.
- Com més gran sigui la freqüència del bombardeig i la insistència de l'espot, més importants seran les associacions i les respostes condicionades.

Com a conclusió, finalment, em refermo en la proposta inicial: la música publicitària té per a les societats urbanes contemporànies una funcionalitat similar, però en una altra dimensió, a la de la música de tradició oral en societats més reculades.

Els camins musicals de la persuasió publicitària

per ÀNGEL RODRÍGUEZ BRAVO

Professor titular del Dt.
de Comunicació Audiovisual
i Publicitat de la UAB

Plou al capvespre, som a casa, al sofà, encara no hem encès els llums i el televisor està en marxa malgrat que no hi fem gaire cas. Tornen a fer publicitat..., quina lluna! Giro el cap per mirar la finestra i veure com cau la pluja. De sobte, comença a sonar una música de Percy Sledge absolutament tendra i agradable que em fa mirar una altra vegada la pantalla. Una dona fascinant (o un home, tant és) es mou per un espai interior no gaire definit que està inundat per una llum blavosa. Em quedo enganxat a l'espot totalment seduït.

Podria ser un anunci de perfum, o de iogurt, o una promoció de TV3, tant se val. Evocar, fascinar, seduir; això és el que busca la publicitat. Aconseguir que els productes quotidians que circulen pel mercat ultrapassin el seu estatut d'objecte físic per tornar-se identificadors de grup, símbols de fascinació, signes d'estatus o definidors de maneres de viure.

En aquest cas la música ha estat l'element inicial de la seducció. Mentre podíem optar per deixar de mirar la pantalla i veure la pluja relliscant pel vidre de la finestra, no hem pogut pas deixar d'escollar. El so ha estat el punt de contacte i de recuperació de l'atenció, però no tan sols això. La música ha carregat les imatges d'una intensa atmosfera de tendresa, calma i equilibri que arriba al producte impregnant-lo d'un sentit que no tindria pas pel seu valor natural d'ús.

El que pretén la publicitat és aparentment senzill: que un determinat producte d'una marca sigui diferenciat i triat entre una pila d'altres productes similars en les prestatgeries dels grans supermercats. Del que es tracta, doncs, és de persuadir el consumidor, d'estimular en ell una actitud positiva respecte de l'objecte de consum i la marca concreta que el publicita. Aquesta actitud positiva serà la que determinarà després la seva voluntat de compra en el moment de triar tal o tal marca entre tots els productes idèntics oferts per fabricants diferents.

Les tècniques de comunicació publicitària afegeixen una forta càrrega de valors simbòlics a objectes tan prosaics i quotidians com un gel de bany o una beguda refrescant. I no hi ha cap dubte que la música

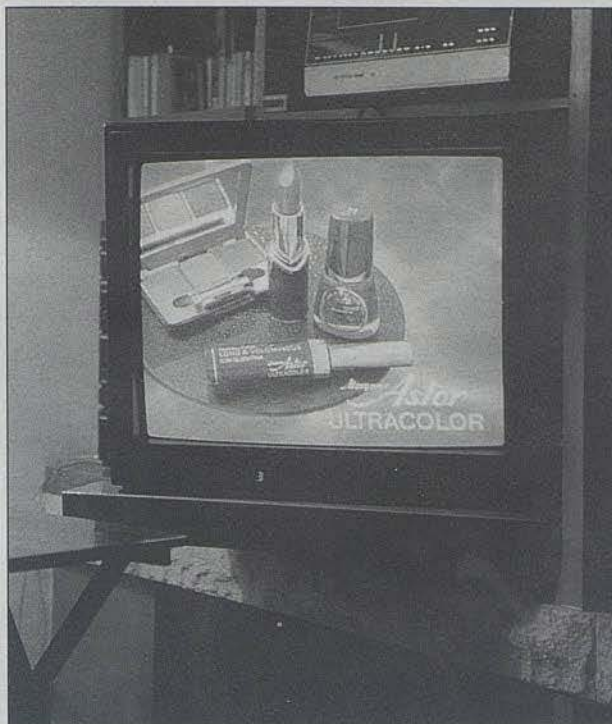
ca és una peça important del trencaclosques expressiu que configura cada missatge publicitari. Però, ¿com actua exactament la música en aquest procés de creació de sentit que es produeix dintre del discurs publicitari? Quin és el seu pes específic respecte dels altres materials que componen els missatges de la publicitat?

Per intentar respondre a aquestes qüestions farem, en primer lloc, una aproximació molt general al paper de la música des del punt de vista persuasiu, i desglossarem, després, aspectes molt més concrets de la influència de la música en la construcció de sentit dintre de la publicitat.

Des del punt de vista de l'eficàcia persuasiva, la música juga el seu gran paper en la publicitat articulant-se amb molt força en estratègies evocatives i implicatives.

L'estratègia de l'evocació intenta estimular en el receptor del nostre discurs publicitari tota mena de sensacions agradables. Els camins musicals utilitzats per aconseguir aquests estímuls positius poden ser molt diversos: evocació dels records personals amb melodies ballables molt conegudes; estimulació cinètica amb músiques rítmiques, associació dels personatges de l'anunci amb les característiques positives de determinats personatges de ficció molt coneguts mitjançant temes musicals cinematogràfics... Aquesta associació sistemàtica del producte ofert amb determinada evocació agradable cada vegada que contemplem l'anunci, impregna la seva empremta dintre de la nostra memòria de connotacions positives que d'una manera inconscient ens ajudaran a decidir-nos en el moment crític de la tria al supermercat.

Revisem ara l'estratègia de la implicació. Aquesta tècnica persuasiva consisteix a vincular amb força determinades persones o grups socials al producte promocionat. Basant-se en el caràcter profundament emblemàtic que tenen certs estils musicals i certs músics dintre de l'estructura social, la tria d'un estil o un altre, o de tal o tal cantant per muscar la promoció d'un refresc no és pas una qüestió insubstant. Quan un cert tipus de música apadrina i consumida amb fruïció per un grup social concret acompanya un producte, aquest grup social se sent automàticament implicat de manera molt directa en l'oferiment. Qualsevol publicista sap perfectament que triar jazz o triar rap i sonoritzar l'espot d'un refresc suposa dirigir la seva oferta a grups de



persones radicalment diferents. El mecanisme comunicatiu és molt simple, ens sentim atrets amb molt més força i valorem més aquells missatges de la gent més propera a nosaltres, és a dir, del nostre propi grup. Justament, desencadenar aquesta sensació és el que es pretén amb l'estratègia implicativa.

Imagino que el lector d'aquestes ratlles pensarà si realment és tan fort el paper de la música en l'evocació i la implicació dintre dels anuncis com afirmem ací.

Realment, en un moment en què la imatge s'ha constituït en una mena de paradigma essencial de qualsevol procés comunicatiu, sembla molt agosarat atorgar a la música un paper fonamental. No obstant això, estic convençut que és el so, en el seu sentit més ampli, l'instrument de connexió entre el discurs publicitari i les sensacions més profundes del consumidor.

El sentit de l'audició és genèticament el primer que es desperta en l'ésser humà. Abans del part, el fetus és capaç ja de percebre els sons i reaccionar-hi. Molt abans de ser capaç d'identificar formes visuals, el nadó reconeix les formes sonores de l'agressivitat, de la tendresa o de la tensió i és capaç d'utilitzar-les; segueix els sons abans de seguir i buscar imatges. D'altra banda, l'audició és molt menys controlable que la vista, podem tancar els ulls i deixar de mirar però no podem pas deixar d'escoltar, ni tan sols quan dormim. El sentit de l'audició és el de la connexió permanent amb el món que ens envolta. Són els sons els que ens informen de presències en la foscor que només després d'encendre el llum podem vincular a imatges. Les nostres pors provenen sovint d'allò desconegut que escoltem i no podem

veure. Ja des del començament de la nostra vida, les emocions queden vinculades en la nostra memòria amb molt més força als sons que no les imatges. És el sentit de l'audició i no pas el de la vista el que estimula amb força la nostra memòria emocional.

Partint de la concepció del so com a instrument fonamental de la comunicació emocional és molt més fàcil entendre els mecanismes implicadors i evocadors de la música.

Tota la nostra experiència perceptiva i sensorial és sinestèsica, és a dir, tots els sentits actuen alhora, simultàniament. Així, no tenim a la nostra memòria sons o imatges aïllats, sinó que la memòria auditiva està connectada amb la visual, amb la tàctil i amb l'olfactiva. Si el nostre primer ball d'adolescents va ser al ritme de *Only you* dels Platters, o de la veu sensual de Roberta Flack cantant *Killing me softly with his song* (suaument em mata amb la seva cançó), les sensacions que vam viure en aquells moments han quedat profundament vinculades dintre de la nostra memòria auditiva a aquestes estructures musicals. I és justament per això que cada cop que tornem a escoltar alguna d'aquestes melodies retornen a nosaltres totes les sensacions dels primers balls.

Aquest mecanisme de construcció de sentit és el que els lingüistes anomenen "funció poètica". Quan aquest mecanisme semàntic es desencadena, tant les paraules com les imatges utilitzades adquireixen un sentit nou, diferent del seu sentit original. Per un missatge publicitari, encertar la cançó adequada vol dir moure dintre del consumidor les seves sensacions més profundes i fer-ho justament cada cop que se li ofereix una marca de ginebra o de xiclets.

Naturalment, no sempre és aquest el mecanisme comunicatiu que mou les estructures musicals de la publicitat. Sovint l'ús de la música és bastant més simple, i es limita a tenir un paper fonamentalment sintàctic, organitzant, agrupant, separant o assenyalant els diferents materials visuals i verbals que apareixen en l'anunci. Quan la música s'utilitza sintàcticament, la seva tasca és fonamentalment la de remarcar el moment d'aparició d'informacions clau: bàsicament la marca i les característiques diferencials del producte respecte dels seus similars. És a dir, una mena de subratllat musical.

Una altra funció gairebé omnipresent en la publicitat audiovisual és la d'acompanyar sincrònicament els moviments de les imatges. És el que alguns experts anomenen "funció cinètica". L'efecte expressiu d'aquesta rígida sincronia és el de transmetre a l'espectador exclusivament estructures rítmiques agradables. La manca de sincronia entre qualsevol mena de materials perceptius que evolucionen alhora en el temps produeix en el receptor una fortíssima sensació de desordre i, en conseqüència, de desgrat. Així, si volem remarcar musicalment el moment d'aparició de la marca d'un anunci



Productes molt coneguts tant a nivell social com publicitari

en què una colla de joves motoristes rebreguen uns texans per terra, és essencial que el ritme d'aquest subratllat musical coincideixi minuciosament amb l'evolució de les imatges. L'efecte de sincronia acostuma a aconseguir-se cercant la coincidència sistemàtica entre la nota accentuada de cada compàs i el canvi de pla de les imatges.

Sovint el paper de la música en relació amb la resta de material expressiu dels espots publicitaris es limita a ser purament decoratiu. Una parella es troba sobre la sorra blanca d'una platja tropical, l'home transporta una caps de begudes refrescants sobre el seu cap en direcció a un bosc de palmeres, la veu en *off* explica que beure això és sentir al cos la frescor del Carib. Naturalment, de fons sona una música afro-cubana. Des del punt de vista semàntic, la funció d'aquest fons musical és purament ornamental, no aporta cap informació nova ni cap nou sentit. El seu paper és el d'insistir en la versemblança d'allò que s'està explicant, el d'intentar garantir amb la major força possible que l'espectador senti i entengui que allò és realment el Carib.

És evident, de tota manera, que la publicitat recolza molt més en les funcions sintàctica, ornamental i cinètica de la música que no en la funció poètica. En realitat, el paper de l'àudio, i en conseqüència el de la música, acostuma a ser molt secundari en la majoria dels anuncis.

Probablement és el procés productiu de la publicitat el que determina aquest relegament de la música a un segon terme, en molts casos absolutament anodí. Un cop l'empresa productora i els creatius de l'agència publicitària han arribat a un acord, la primera fase de la producció és, normalment, la realització del muntatge visual; només després, una vegada realitzades i muntades les imatges, aquest material passa a una segona etapa, que és la sonorització en un estudi de so. És llavors, en aquesta segona etapa, quan es treballa sobre la música. Sens dubte, aquest ordre productiu determina en la majoria dels casos l'escassa influència de la música en el producte final.

Per defensar l'extraordinària capacitat expressiva de la música publicitària, resten en la nostra memòria temes musicals com "la canción del Cola Cao", Marlboro, o el missatge de pau de Coca-Cola, que van sobreviure a diverses generacions d'imatges i textos verbals.

Penso, no obstant això, que els primers que tenen una clara consciència de la capacitat semàntica de la música a la publicitat són els creatius publicitaris. I que aquest arraconament massa habitual de la música és fruit, com sempre, d'un simple criteri de rendiment productiu. No podem oblidar que qualsevol anunci és, també, un producte industrial que ha de tenir un cost mínim amb un màxim de productivitat.

La música des de l'empresa i l'agència publicitària

per MÓNICA MONTORIOL

El procés lògic de creació d'un anunci passa per la voluntat de qualsevol empresa, amb suficients recursos i perspectives d'anunciar-se, ja sigui per la petita pantalla, per la ràdio o per qualsevol altre mitjà de comunicació. De la voluntat creadora de l'empresa es passa al següent esglaió de la cadena: buscar una agència de publicitat perquè dugui a terme la campanya. A l'agència sorgeixen els genis creatius, les ments pensants que elaboren un projecte, una estratègia. I com una part més de l'entramat de la campanya teixeixen mentalment una música, una sintonia que el músic plasmarà sobre el paper.

La música és el nostre objecte d'estudi, i per això hem volgut recollir les impressions d'una empresa anunciant, la DAMM, i d'una agència publicitària: Bassat Ogilvy and Mather. Pel que fa a l'empresa cervesera hem parlat amb el cap de Publicitat, Vicenç Miret, i també ho hem fet amb el director general de l'agència publicitària, Enric Pujadas.

La música i el producte

L'empresa vol fer una campanya per a un dels seus productes. La mateixa empresa, en aquest cas la DAMM, s'encarrega de fer el *briefing*: una relació dels objectius que es plantegen per aquell determinat producte, quina estratègia de màrqueting tenen prevista, etc. El *briefing* marca aquelles necessitats que a nivell de comunicació té un producte per aconseguir els objectius apuntats. L'agència publicitària fa el *contra-briefing* després d'analitzar la competència, veure el perfil de la marca, com valora la marca el consumidor, etc. A partir d'aquí es defineix una estratègia a seguir, en la qual hi ha hagut un procés obert, de diàleg i d'intercanvi entre l'empresa anunciant i l'agència publicitària. En definitiva, segons Vicenç Miret, cap de Publicitat de l'empresa DAMM, *l'empresa és l'única responsable de la campanya*.

Pel que fa al tipus de música que utilitzen per als productes DAMM, Vicenç Miret va manifestar que havia de ser una sintonia amb ritme que fos fàcil de recordar i que encaixés amb el nom del producte. És

el cas, per exemple, del producte *Estrella Dorada*, que sobre la mateixa base musical i només variant el ritme s'ha aconseguit que el telespectador relacioni la música i, per un procés d'associació, el producte. I de la mateixa manera, en la ment del telespectador també queda memoritzat el missatge principal de l'espot: "Cal tenir estrella".

En totes les campanyes de la marca DAMM i en paraules del responsable publicitari de l'empresa, *sempre hi ha hagut música*, ja sigui amb un paper protagonista o com a reforçament de la imatge i del missatge. Però, la principal protagonista de qualsevol campanya de la DAMM, segons Vicenç Miret, és el producte o la marca.

Entrant en el terreny de la tria d'una música per a un anunci, Vicenç Miret va manifestar que depenia de cada cas, però va matisar que acostumaven a *adaptar temes coneguts o de cantants famosos*. En aquest sentit el cap de publicitat de la DAMM va recordar la música de l'anunci de la cervesa sense alcohol *Damm Bier* tot apuntant que estava basada en una cançó coneguda. Així mateix, i pel que fa a les campanyes publicitàries de ràdio, Miret va afirmar que eren de *complement de la televisió*. I continuant amb el mateix exemple de la cervesa *Damm Bier*, recordarem la promoció que se'n feia quan proposaven d'intentar endevinar les vegades que es repetia el nom del producte.

"La música ha de comunicar sensacions"

Amb aquesta frase Enric Pujadas, director general de Bassat Ogilvy and Mather resumia una de les principals característiques de la música en el món publicitari. A partir d'aquí, i seguint amb aquest raonament, Pujadas va fer una analogia entre l'efecte de la música en el món del cinema i el de publicitat: *la música és un mitjà per reforçar uns determinats valors o uns determinats sentiments*.

Fent una primera aproximació sobre el tipus de música que es fa servir per als anuncis, el director general de Bassat va distingir entre la música que es compon originalment per a la publicitat i la música ja creada. En el primer cas, en paraules d'Enric Pujadas *la música està inspirada en un estil determinat, però la partitura és de creació nova*. Quan es decideix comprar els drets d'autor d'una música,



segons el directiu publicitari *aquella música tindrà un paper preponderant a la campanya.*

D'altra banda i segons l'ús o la funcionalitat de la música, Pujadas va diferenciar entre *la música amb un paper protagonista i la música de reforçament de les imatges.* Del primer tipus són campanyes on tot el pes recau en la música; és el cas, per exemple, de la marca *Trinaranjus*, de la qual el directiu de Bassat va dir que *primer es feia el jingle i després es gravaven les imatges.* En el segon cas la música acompanya, té un paper més marginal, i per tant, segons l'entrevistat, *la música es posa sobre les imatges.*

Una altra de les opcions musicals que omplen moltes campanyes publicitàries són les denominades músiques clàssiques. La tria d'aquest tipus de música per a una campanya publicitària és també una opció bastant comuna, ja que, per a Enric Pujadas, *no es paguen drets d'autor, i perquè són músiques molt bones per transmetre sensacions.* Afegit a tot això, el director general de Bassat va remarcar que la música clàssica estava *present en la ment de l'espectador* i això ajudava a *recordar més fàcilment una campanya.* Els drets d'autor no s'han de pagar quan fa més de 70 anys de la mort de l'autor.

Allò que s'anuncia, allò que es diu

Pujadas va analitzar la relació entre la música i el producte, tot manifestant que hi ha *marques amb història* perquè *la música ja forma part de la personalitat de la marca.* A tall d'exemple, el director general de Bassat va parlar de la maionesa Hellmann's, on només sentint la música ja identifiqués el producte. Altres marques amb història podrien ser el famós Cola Cao, Nocilla, El Caserío. Per a Pujadas aquestes *marques amb història* remetien el telespectador a fer una evocació del passat: *és el produc-*

te de tota la vida i el consumidor sap que hi trobarà una qualitat, una garantia i una confiança. Per exemple, els cèlebres eslògans de la marca de formatgets "Del Caserío me fio" o de la crema de cacau "Nocilla, que merendilla".

Per altra banda, i relacionant música i missatge, Pujadas va afirmar que la música era un "*vehicle*" perquè el missatge arribés més profundament, més ràpidament i més notòriament a l'espectador.

Recentment la música ha passat a tenir una altra finalitat en el món audiovisual: el patrocini de concerts. En aquest sentit Pujadas va recordar les campanyes de patrocini de Michael Jackson amb Pepsi-Cola o Juan Luis Guerra amb Bitter Kas.

El director general de Bassat va explicar el procés de creació d'un jingle. Així, *el creatiu publicitari escriu la lletra segons un estil de música i després el músic fa la música.* Entre el músic i el creatiu s'estableix el que Pujadas va anomenar un treball comú, de diàleg per "*encaixar*" perfectament música i lletra. De moment i ara per ara, s'està tendint cada vegada més a anar a fer les gravacions a Londres. Sobre això, Pujadas va afirmar que la música tenia *més qualitat de reproducció.* Actualment, però, no és tan barat anar a gravar a Londres pel canvi de la pesseta respecte de la lliura esterlina. Tot i així, el directiu de Bassat va afirmar que estaven disposats a pagar una mica més perquè el producte final era molt millor.

Pel que fa al mitjà més utilitzat en publicitat, Pujadas va destacar la televisió, tot i reconèixer que la ràdio ajudava a introduir més ràpidament el record musical: *quan estàs escoltant la ràdio estàs veient l'anunci.*

Davant la pregunta sobre el percentatge aproximat que ocupa la música en una campanya publicitària, Pujadas va resumir la seva opinió amb un exemple: *si agafes qualsevol bloc publicitari a l'atzar, t'adones que més de la meitat dels anuncis porten música.*

La música com a art aplicat

per TERESA MARTÍNEZ

Qui no ha dit alguna vegada: “aquesta és la cançó de l’anunci tal”? O, qui no ha relacionat mai una música amb un producte? Aquesta és la força de la publicitat i la seva incidència en les nostres vides. I encara que sembli una frase exagerada no deixa de ser certa en bona mesura. Avui dia la televisió és el mitjà de comunicació en què convergeix el nucli de qualsevol campanya publicitària i cada vegada més els anuncis televisius –també pel·lícules– esdevenen petites obres d’art que mereixen tenir títols de crèdit al final. En ells la música –també banda sonora–, hi juga el paper que se li pretén donar, més rellevant o simplement com a suport menor, cosa que algunes vegades s’aconsegueix i d’altres no.

Per treure l’entrellat de la música en publicitat des de la perspectiva del creador musical, hem demanat el parer a tres músics que s’hi dediquen des de fa una colla d’anys. Ells són Joan Lluís Moraleda, Josep Maria Bardagí i Joan Vives.

Música aplicada

L’època del *jingle* (cançoneta amb música agafadissa que explica les excel·lències del producte i no para de repetir el seu nom) ha donat pas a l’època de la banda sonora més creativa i elaborada. Aquesta és la música aplicada que té com a finalitat donar suport o acompanyar unes imatges que tenen la funció concreta de vendre un producte.

Bàsicament podem distingir tres tipus de música publicitària respecte del seu origen: música comprada, música que s’assembla a una altra i música original.

En el primer cas, música comprada, l’agència de publicitat compra els drets d’autor o d’execució d’una cançó o una música, la qual no necessàriament, i poquíssimes vegades, es reproduceix directament del disc (això significaria pagar drets cada cop que sonés la cançó, cosa extremament cara). Tampoc no es tracta de fer un arranjament sobre aquesta cançó, sinó tornar-la a reproduir a l’estudi (la lletra pot interpretar-se de nou o bé canviar-la a gust). El segon cas, música que s’assembla a una altra, és l’encàrrec més usual. En aquest cas l’agència de publicitat o la productora ha estat treballant unes imatges amb una cançó o melodia concreta com a suport i vol una banda sonora que s’hi assembla. Què vol dir? Compondre una melodia que respiri el mateix ritme, el mateix ambient o que vulgui dir el mateix sense que les notes siguin les mateixes perquè massa semblança pot esdevenir plagiat. *Aquest és un aspecte perillós, encara que es fa so-*

vint, perquè poden acusar-te igualment de plagiat per similitud, cosa que, d’altra banda, corre sota el criteri d’un jutge decidir si és o no és un plagiat. És un criteri totalment relatiu, és clar, però no te la pots jugar, apunta Joan Vives.

Finalment, el tercer aspecte, la música original, acostuma a ser l’encàrrec fet a partir d’una pel·lícula ja acabada. També aquest és l’aspecte més creatiu de la professió i alhora difícil, perquè en moltes ocasions el músic ha de treballar a ulls clucs, sense cap pista, encara que l’agència tingui alguna idea. Joan Lluís Moraleda diu al respecte que *si l’agència té una idea, molts cops no t’ho diu, perquè o bé espera veure si coincideixes amb ella, o espera que la sorprenguis. Normalment el músic ha d’anar molt a cegues i en molts casos l’agència espera una melodia per inspirar-se.* Aquest, doncs, esdevé un dels problemes amb què es pot trobar el creador musical: canviar d’estil diverses propostes. Malgrat tot, actualment aquest tipus d’encàrrec és el més inusual.

Avui dia el músic treballa més sovint en coordinació amb l’agència i el procés musical pot desenvolupar-se amb la resta de la producció. Això vol dir donar a la música, de mica en mica, el valor que mereix. Josep Maria Bardagí ens explica que *en alguns casos treballa molt estretament amb l’agència i alguna idea per part de tots dos sempre s’aprofita. Si la música és, com ha passat sempre de forma general, una peça de més a més en el procés, aquesta no porta enlloc. En canvi, si la música neix amb la pel·lícula és quan l’anunci surt bé.*

Així la música va implicant-se cada cop més en la producció d’un anunci, perquè, segons Joan Vives, *a poc a poc, en aquest país, ja s’hi dona la importància que té. Fins ara ha estat el parent pobre de la producció, i s’haurà de potenciar dins les agències la figura del productor de so associat tal com funciona a altres països.*

També un dels problemes que pot trobar-se el creador musical és que *de vegades no assisteixes a la mescla final i després trobes que la teva banda sonora ha quedat soterrada o bé no li han atorgat l’expressivitat que li volies donar. I també poques vegades es té en compte si l’anunci tindrà o no un locutor,* explica Vives.

La melodia tòpica

La música en publicitat també té els seus tòpics. És força normal sentir música clàssica o *new age* als anuncis de cotxes “senyorials” o música pop-rock per als cotxes “joves”, i també és normal sentir els famosos *Carros de foc* per als anuncis esportius. Tot

es mou segons les modes, diu Moraleda. Ara està de moda recuperar les cançons dels anys 50 i 60. És una qüestió de mercat que ja ve marcada per la mateixa agència. Posant exemples, la música clàssica es fa servir per donar categoria, prestigi i estatus al producte. Vives explica que s'intenta fugir dels tòpics, ser fred. Però el problema és que una pel·lícula s'assembla molt a una altra i és difícil fugir del tòpic. En tot cas, continua Vives, qui té més assumits els tòpics és la mateixa agència, que no presenta coses innovadores. Molts cops els tòpics ja et vénen presentats. Així, una música tòpica esdevé tòpica perquè l'anunci ja és tòpic. Els músics tampoc no tenim, aleshores, massa alternatives.

Per la seva banda, Bardagí diu que els mateixos publicistes pensen molt en els tòpics. Per exemple, productes joves, rock; alegria i despreocupació, salsa; seriositat i prestigi, clàssica; etc. Jo no puc pensar així, perquè precisament cada estil lliga amb coses diferents. Un exemple de trencament de tòpic seria una cançó infantil associada al terror... no pot ser!... però ja tens el precedent de la famosa pel·lícula del personatge Fredy Kruger. Jo intento fugir cada dia de la llista de tòpics. El que interessa és inventar coses i ser original. I fins i tot, per què no, canviar els tòpics. De fet, en música no hi ha res escrit.

La demanda obliga el compositor a fer servir multitud d'estils diferents, cosa que també l'obliga a estar constantment a l'aguait de les tendències musicals del moment. En aquest aspecte es troba, segons Moraleda, un aspecte negatiu a nivell de creació musical: el fet de treballar estils diferents fa que la teva feina sigui impersonal. És molt difícil arribar a saber de quin estudi ha sortit una banda sonora, entre altres coses perquè també tothom disposa dels mateixos aparells musicals.

Identificació de música i producte

Si més no una de les funcions bàsiques, en la majoria d'anuncis, és que la música identifiqui un producte o una situació provocada per al consum del producte. El músic ha d'aconseguir crear aquest vincle. Quan no s'estableix la relació vol dir que potser la música sobrepassa el producte. Això ho pot mesurar el mateix compositor? No, s'escapa totalment, diu Vives. Quan surt... surt. Aquest és el problema de la música molt coneguda aplicada a un anunci. L'has sentit tantes vegades que et despistes una mica. Això passa molt amb la música clàssica que s'usa molt, entre d'altres raons, perquè és lliure de drets. I també la gent acostuma a conèixer les peces clàssiques pel nom del producte, cosa que trobo espantosa.

Quina és la raó per la qual el consumidor no és capaç de relacionar música i producte? Bardagí ho té molt clar: vol dir que la cançoneta està mal feta. Si la seva funció és recordar el producte i no s'aconsegueix

és que publicitàriament està mal feta, cosa que no treu que estigui ben feta artísticament. Simplement està mal aplicada, perquè no està al servei del producte.

Fins ara hem estat parlant de publicitat comercial per a la televisió... Però, i la publicitat institucional? Tots tres compositors han elaborat bandes sonores per a anuncis institucionals i de partits polítics. Concretament Moraleda ha compost, entre d'altres, la sintonia de l'emissora radiofònica nacional d'Andorra, així com també la música de diferents partits polítics en campanya electoral. Has de conèixer i saber què necessita una institució per saber quin tipus d'imatge vol vendre, i sobre quin sector de la societat incidirà el missatge. Pel que fa a les campanyes electorals, has de realitzar diferents versions de la mateixa música: per als mítings, la ràdio, la televisió, el cotxe del carrer..., explica Moraleda. Per la seva banda, Bardagí ha fet, entre d'altres, diverses campanyes per a la Generalitat de Catalunya, i Joan Vives també, entre d'altres les sintonies de totes les emissores radiofòniques de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (Catalunya Ràdio, RAC 105, Catalunya Música i Catalunya Informació). Aquest tipus de publicitat és més gratificant a nivell creatiu. Dones la cara d'una institució, pots tocar la fibra sensible... Hi ha molta més llibertat creativa, apunta Vives.

Els aspectes formals

Avui dia l'ordinador i els teclats sintetitzats són moneda de canvi. Aquests aparells poden reproduir qualsevol so a la perfecció fins al punt que és molt difícil distingir què s'ha fet amb aparell i què s'ha fet amb una orquestra de veritat, diu Moraleda.

El fet de decidir què s'enregistra amb ordinador i què amb una orquestra és una qüestió bàsicament de pressupost. Si es decideix la darrera opció, el més usual és viatjar a Londres i en menys d'una hora tens l'enregistrament fet per una gran orquestra sense preocupar-te de res més que de dirigir la gravació. Per què a Londres i no a Catalunya amb l'Orquestra Simfònica del Vallès, posem per cas? Les raons són òbvies, segons fonts de la mateixa Simfònica del Vallès: en la relació preu-temps-qualitat no es pot competir. Aquí no es disposa de locals, tecnologia i experiència adequades que permetin una feina ràpida; per tant, surt més a compte agafar l'avió cap a Londres.

Pel que fa a l'ús legal d'una banda sonora publicitària, el mateix compositor acompanya la seva música amb una llicència d'utilització, que presenta al mitjà que difondrà l'anunci, on es diu, bàsicament, que aquella música és original d'ell i que l'agència publicitària té el permís per usar-la. Per què això? Per descarregar tota responsabilitat a l'agència en cas d'una acusació de plagi.



La televisió, finestra de la publicitat a qualsevol llar

I, qui canta els anuncis? A Catalunya hi ha una sèrie de cantants professionals que posen la seva veu a qualsevol *jingle*, de qualsevol estil i en qualsevol llengua. Es tracta de professionals amb dots vocals camaleòniques capaços fins d'imitar a la perfecció la veu de qualsevol cantant famós. De tots ells, el cas més conegut és el del cantant sabadellenc Josep Capdevila, darrerament més conegut en la seva faceta artística de Sergio Dalma.

Crear i viure

Els nostres tres músics fa una colla d'anys que s'hi dediquen, a la música de publicitat. Per a ells aquesta feina significa la principal font d'ingressos, bàsicament el seu *modus vivendi*. Joan Lluís Moraleda fa vint anys que s'hi dedica: *vaig començar per accident, perquè m'ho van demanar... La cosa idealera viure de la direcció d'orquestra i la composició..., però en un moment poc rendible econòmicament vaig topar amb la publicitat, que es convertí en la meva feina principal en una època concreta de la meua carrera. Ara estic tornant al que realment és el meu "ofici": la direcció orquestral. La publicitat, com a món de satisfaccions i desenganys des del punt de vista del creador musical, és per a Moraleda un món molt desagrat, perquè no et reconeix la teua feina. El músic és una peça més de la cadena publicitària de l'agència i és aquesta qui s'emporta tot el reconeixement. Ningú no es casa amb ningú. Alguns dels anuncis més representatius i fàcils de recordar que Moraleda ha fet –i que consti que no volem fer publicitat!– són, amb música original, els dels olis *La masía* i *Arbequino*, els d'*Avecrem a mano* o *Avecrem xup, xup*, i les joguines *Feber*. Com a melodia inspirada en una cançó d'Elton John tenim l'anunci de *Sí, sí, sí, sí San Miguel* (cantat per Josep Capdevila); i com a música comprada el de *Naranja y limón Schweppes* (*Every breath you take*, dels The Police), *Danone aprende de tus hijos* (*Let me try it**

again, de Don Costa i popularitzada per Frank Sinatra –l'anunci el canta un *cover* londinenc de "la veu"–, anunci premiat al Festival de Cinema Publicitari de Cannes) i el de la maionesa *Helmann's* (*Amen*, d'Otis Redding).

Per a Joan Vives, que s'hi dedica des de fa deu anys amb el seu soci Joan Enric Garde, la música de publicitat representa també el seu *modus vivendi*, encara que no és la seva targeta de visita (Vives és l'autor i adaptor de diferents muntatges de Dagoll Dagom i La Cubana, i de diverses bandes sonores cinematogràfiques). *Em considero un músic escènic, "applied music" com diuen els anglesos, és a dir, faig música aplicada ja sigui per a teatre, cinema, televisió o publicitat*. Per a Vives la música de publicitat representa un exercici magnífic: *la música de publicitat dona l'ofici necessari per estar al corrent de totes les coses, per aplicar la música a qualsevol cosa i de manera constant. Però, de fet, no sé si el que faig té a veure amb la música, perquè això no es pot jutjar amb els mateixos paràmetres que podries jutjar la música diguem-ne normal. Perquè es tracta de música totalment supeditada a unes imatges, estàs totalment venut, i per això és música aplicada. Com a banda sonora més representativa de Vives tenim la de l'anunci de Bitter Kas colorao (que junt amb anuncis de Nissan i Tecnichs han rebut premi musical al Festival publicitari de Cannes).*

Finalment, per a Josep Maria Bardagí aquesta és la feina de la qual viu des de fa també deu anys. Ell se'n confessa totalment enamorat, de la música publicitària, com a principal activitat. *Per a un artista, un músic, la publicitat és una feina apassionant, perquè has d'explicar moltes coses en molt poc temps. Constantment estàs sonoritzant coses...* Com a bandes sonores representatives i originals de Bardagí recordem *Treballem pel 2000* de la Generalitat, *Danone sabores a ritme de reggae*, diferents campanyes de *Galerías Preciados* (una d'elles, en la qual es veuen dues escales mecàniques, una pujant gent despullada i per l'altra baixant gent vestida, obtingué un Lleó d'Or al Festival Publicitari de Cannes aquest any), i el pegament *Cyanoceis* a ritme de bateria.

És una llàstima que no puguem acompanyar aquest escrit amb una casset amb els anuncis esmentats... I per demostrar que la publicitat influeix més del que ens pensem, aquí va una anècdota verídica referida per Bardagí: recorden l'anunci dels texans *Lois* a ritme i lletra d'una peça de reggae (*Three little birds*) de Bob Marley que deia *no importa, que más da, si se mueve tu Lois, déjalo bailar?* Bé, Bob Marley, quan vingué a actuar a Barcelona, a la Monumental, i quan començà a entonar aquesta cançó es quedà glaçat. Què canten?, preguntà. La gent estava cantant l'anunci!

I és que com diu una cançó de La Trinca... *que bonics són els anuncis que fa la televisió, que boniques les "musiques", quin poder de persuasió...*

JERZY ARTYSZ

Un gran baríton que emana intel·ligència i humanitat

per ANAMARÍA H. SOLER

Ens trobem davant una gran personalitat del món del cant: és baríton i és polonès, es tracta de Jerzy Artysz. Protagonista durant més de trenta anys al Teatre d'Òpera de Varsòvia i professor de l'acadèmia de música de la mateixa ciutat, va emprendre un bon dia el seu *Viatge de Barcelona*, el qual l'ha anat vinculant a la nostra ciutat d'una manera cada vegada més continuada, fins que l'ha portat a dirigir l'Escola d'Òpera de Barcelona, única al nostre país.

És des dels anys setanta, en què vostè va protagonitzar per primera vegada l'*Èdip i Iocasta* de Josep Soler al Palau...

— Sí, més o menys, perquè primer vaig arribar a Barcelona dos anys abans de l'*Èdip* de 1974. Va ser gràcies a la invitació de Joventuts Musicals d'Espanya, sobretot a Manuel Capdevila, que en aquell moment era director del Festival de Otoño. Jo havia format un conjunt que es deia Música Nova de Varsòvia i JJ MM va tenir interès a presentar-nos al Palau de la Música. A partir d'aleshores vaig venir els dos anys següents: primer amb



El baríton caracteritzat a *Macbeth*

l'Orquestra de Cambra de Varsòvia, de la qual he estat un dels artistes fundadors, i també director d'alguns muntatges: vaig actuar amb la malaguanyada soprano Montserrat Alavedra; i, després, amb l'*Èdip i Iocasta* de Soler, sota la direcció d'Antoni Ros-Marbà. Vaig tenir l'honor, també, de cantar amb la famosa soprano wagneriana Marta Mödl.

— *Èdip i Iocasta* fou portada posteriorment al Liceu...

— Va ser dotze anys més tard,

el 1986, aquesta vegada amb la gran artista Enriqueta Tarrés i amb una producció molt interessant de Ricard Salvat i Josep Maria Espada.

— Jerzy, vostè va néixer en un poble petit a 5 km de Zelazowa Wola, lloc de naixement de Fryderyk Chopin. Parli'ns una mica de les seves arrels i dels seus començaments en la música.

— Doncs vaig néixer nou anys abans de la Segona Guerra Mundial; vaig tenir una infància plena de felicitat; als set anys vaig

començar el violí, impulsat per la meua mare, que sempre va ser un suport important per a mi. No ha estat fins després de la meua infantesa que he pogut sentir fins a quin punt viu dintre meu el pols de la meua terra, del meu paisatge d'arbres i camps de Masòwia. El mateix paisatge de Chopin...

– Llavors va esclatar la guerra...

– Sí, i tot es va interrompre. Primer ens en vam anar a viure a Varsòvia, on vaig poder continuar estudiant en escoles clandestines, ja que n'hi havia, igual com hi havia universitats, gràcies a empena de gent molt patriòtica. Més tard, amb la insurrecció de Varsòvia, el 1944, la ciutat va quedar destruïda pels nazis, com se sap, i també casa nostra. Vam haver de tornar al meu poble natal.

– Llavors va poder reprendre els seus estudis?

– Sí, una altra vegada gràcies a la meua mare. A ella li dec la meua relació amb la música i la meua imaginació, que tantes vegades m'ha ajudat; vaig anar un altre cop a Varsòvia per continuar els estudis, la música, el violí, al mateix temps que començava a cantar en corals, on feia petits papers solistes. Van ser unes condicions de vida molt dures, però també una experiència important.

– Va ser l'època en què va decidir estudiar cant?

– Sí, el director d'una d'aquestes corals –un baix còmic molt entusiasta amb els joves– em va dir un dia que tenia bona veu i que hauria d'estudiar cant; la idea em va agradar i em vaig posar en contacte amb la que va ser la meua primera professora: Magdalena Halffter (cosina d'Ernest Halffter, molt bon músic). Amb ella vaig estudiar fins l'últim curs de l'Escola Superior de Música de Varsòvia.

– Les seves primeres experiències professionals no van trigar a arribar.

– El 1975 Moscou va obrir les portes amb un concurs internacional de cant (era la primera vegada que feia una cosa així, una de les grans façanes del sistema); professionals de totes bandes van acudir-hi, i jo no vaig voler deixar passar l'oportunitat, encara que era un repte molt fort per a mi. Vaig guanyar el tercer premi i vaig quedar molt satisfet de l'experiència.

– Experiència a la qual va agafar afecció, ja que després van venir altres premis...

– Justament, vaig anar a Her-togenbosch (Holanda), on vaig obtenir un altre tercer premi; a Tolosa el 1959, amb el segon gran premi i Copa de París; i Ginebra, amb el segon premi (el primer va quedar desert).

I vaig tenir el meu primer contracte, a la ciutat natal d'Artur Rubinstein: Lodz; recordo, tot i el temps passat, un concert d'aquest autor a la inauguració de la Filharmònica que té el seu nom, on va interpretar la Polonesa en La bemoll menor de Chopin; va ser tan genial!, que mai més ho he sentit cap versió semblant ni d'ell ni de ningú.

En aquest primer contracte vaig cantar durant cinc anys els papers més importants de baríton: Scarpia de Tosca, Don Giovanni, El Barbero, Pagliacci, Fausto, La Bohème, molt repertori per a un jove baríton, però vaig aprofitar bé aquest treball.

– Com a baríton protagonista de l'Òpera de Varsòvia, vostè ha viatjat per tot Europa, els EUA i Canadà... No tots els artistes de darrera la "cortina de ferro" han tingut una carrera a l'estranger, suposo.

– És clar, depèn de molts factors. Ja se sap que en els països comunistes s'ha fomentat l'art –igual que l'esport– per interès polític. Però, malgrat l'obertura de les últimes dècades, crec que el món desconeix encara molts dels grans valors que han donat aquests països. Polònia té una

tradició musical enorme i jo he conegut diversos cantants polonesos veritablement genials, no més comparables a un o dos dels famosos.

– El 1980 li va ser concedit el Premi dels Compositors Polonesos.

– He tingut la sort de cantar i estrenar moltes obres poloneses, tant òperes com oratoris i cançons de Szymanowsky, Paderecki, Gorecki (que té un psalm per a baríton, cor i orquestra, Beatus Vir, absolutament genial). I, és clar, del meu bon amic Tadeusz Baird, un dels més grans compositors del meu país, de qui he estrenat diverses obres, entre les quals l'òpera-drama Tomorrow, segons l'argument de J. Conrad; o Goethe Briefe, per a baríton, cor i orquestra; les Veus de lluny, o Sonets d'amor de Shakespeare, per a baríton, corda i clavecí.

– Tornant al seu Viatge de Barcelona, ens havíem quedat en la seva segona interpretació de l'Èdip i Iocasta en el Liceu.

– Ah, sí! Per aquella època també vam arribar a Madrid amb la Companyia de Varsòvia, per a un Falstaff que va tenir un gran èxit. Després el vam portar a Lisboa, on l'ambaixador italià va organitzar un banquet especial per al "Falstaff polonès". He de reconèixer que sempre he tingut l'enorme sort de treballar amb molt bons directors, d'orquestra i de teatre; alguns van provocar en mi una revolució interior, una visió sobre el concepte música i teatre a l'òpera, que ha marcat tota la meua carrera. Sempre he estat molt a prop de la gent de teatre i del seu món; vaig ser vice-president de la Societat d'Actors Polonesos durant sis anys, i vaig lluitar per defensar els seus drets.

– Tota aquesta experiència és la que vol donar als seus alumnes de l'Escola d'Òpera?

– Exactament. Parteixo de la idea que un jove que vol cantar

ha de rebre una formació molt completa, sobretot una formació musical profunda. Això comporta, bàsicament, un treball de la partitura molt rigorós; tot ve de la música: el gest, el joc escènic, flueixen de la partitura.

– Vostè és professor de cant a l'Acadèmia de Varsòvia des de fa molts anys, la seva vida com a mestre de cant és llarga i intensa. Quan es va plantejar de començar a ensenyar?

– És una mica llarg d'explicar, però una pregunta important. He de retrocedir a l'època dels meus primers contractes. El 1962 estava de gira a Itàlia amb la Filharmònica de Cracòvia, en un festival de cant; el cas és que el govern italià em va concedir una beca per a un curs d'estiu a Venècia. I així va ser com vaig trobar en aquesta ciutat una professora de cant que va produir-me una transformació importantíssima: Maria Carbone, una famosa mestra i gran soprano que havia cantat més de vint-i-cinc anys a la Scala, on havia estrenat òperes de Mascagni. La meua estada en aquest curs va ser decisiva: em vaig convertir una altra vegada en un alumne que havia d'estudiar cant, i vaig arribar a Milà per a un treball molt dur, duríssim, per canviar el meu mecanisme de cant, per trobar el veritable "art del cant". Ella sempre va dir que la meua veu era verdiana, i tenia raó; i vam treballar fort sobre Rigoletto, Falstaff, Don Carlo... Es va obrir davant meu un nou camí, molt més ric en possibilitats, que m'animava a ampliar el repertori, amb lied, per exemple. Maria em va ensenyar tot allò que calia aprendre sobre l'art del cant i a ella li dec poder cantar, encara avui, amb plenes facultats vocals.

– Aquesta experiència el va empènyer a ensenyar?

– Sí, però és un procés que sorgeix del meu interior a mesura que desenvolupava el nou sistema de

treball. A poc a poc vaig anar sentint la necessitat d'ensenyar el que jo havia experimentat amb tan bons resultats. Aleshores vaig entrar com a jove mestre de cant a l'Acadèmia de Música de Varsòvia. Amb moltíssimes ganes i emoció vaig treballar buscant com ajudar en tots els problemes, com endinsar-me en... la psicologia de l'alumne, buscant els remeis per obrir la imaginació, "per obrir el cervell"; en definitiva, per pensar. Era un període molt interessant, ple d'experiència nova, i també podia, d'aquesta manera, controlar la meua pròpia tècnica.

**"Per a mi
el lied és
una cosa
especial, és
el meu món
interior"**

– Però en aquells moments vostè es trobava en plena carrera com a solista; ¿la combinació mestre-cantant no resulta una mica difícil de compaginar?

– Una mica, sí, és clar. Jo estava submergit en una gran activitat, amb òperes, oratoris, a dins i a fora del meu país, amb nombrosos enregistraments per a la ràdio, discos, etc. Recordo que una companya del teatre –una de les millors mezzo que he sentit mai– em va dir un dia: "Jerzy, com et pots dedicar ara a ensenyar, quan estàs ple de treball, ets boig!". Però, la veritat és que aquest dualisme començava a ser molt fort i fins avui no faig diferència entre ensenyar cant, amb tota l'emoció, i cantar; en la meua autorealització com a artista, això és exactament el mateix. Jo no sé què és treballar superficialment. Sense

emoció, sense foc interior, no hi ha transmissió de mestre a alumne. Aquesta és la clau; treballar així no cansa.

– Vostè té un repertori de lied tan extens com l'operístic.

– El lied és Art en majúscules, és clar! Des dels romàntics alemanys a Duparc, Ravel, Britten, compositors polonesos..., tinc molt repertori; cançons espanyoles, fins i tot he cantat darrement en català en algun recital (concretament Mompou) i es veu que no el pronuncio tan malament, pel que diuen els meus amics –m'explica tot rient.

El lied per a mi és una cosa especial, és el meu món interior; en la seva profunditat trobo un univers d'expressió il·limitat, és la Poesia. Crec que aquesta profunditat també apareix en la música antiga, que igualment ha estat sempre present en la meua carrera.

– És per això que aquest any ha preparat una òpera de Monteverdi a l'Escola d'Òpera?

– Sí, i no només perquè es tracta de l'any de Monteverdi. La *Incoronazione di Poppea* és una obra que posseeix un llenguatge musical d'una bellesa expressiva molt gran. La música barroca és la font de l'art del cant, tot és allà.

– Respecte a Mompou, el mes de juny passat vostè va interpretar *Improperis* amb l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, dins de les activitats d'homenatge al compositor.

– "F. Mompou, obra orquestral" era el títol del concert, amb obres orquestrades per Mompou mateix o per altres músics, ja que l'única obra pròpiament orquestral del compositor és precisament *Improperis*, un psalm de gran bellesa i subtilitat harmònica, realment original.

– Vostè participa des de fa molt temps com a jurat a concursos internacionals de cant, com el de Veus Verdianes de Busseto, Itàlia.



Artysz amb la gran Renata Tebaldi a Bassetto (Itàlia)

– Vaig a Bussetto des de fa quinze anys, i també he estat convidat diverses vegades al Francesc Viñas de Barcelona.

– Creu que és certa la coneguda afirmació que diu que no existeix una generació jove de cantants capaços de rellevar les estrelles d'avui?

– Només s'ha d'anar als concursos de cant per veure que hi ha moltes veus, i bones; Espanya és un país de veus boniques, de qualitat. El problema és una mica complex i es troba, segons la meua opinió, a la base de l'ensenyament del cant (una cosa sumament delicada com perquè qualsevol es proclamés de seguida "professor de cant"). La formació d'un cantant és una qüestió integral: formació de la personalitat i de la intel·ligència juntament amb la musicalitat; no és només una qüestió de tècnica vocal, no existeix per si sola; la veritable evolució, la realitza l'alumne tot sol, entre quatre parets; el mestre ha de marcar les pautes i el control necessari durant aquest desenvolupament personal. Això és el que falla, al meu entendre, en el sistema de la majoria dels conservatoris.

D'altra banda, hi ha la pressa del jove cantant, la falta de paciència en una tasca que és complexa i que demana una gran introspecció. Cada persona té un ritme evolutiu diferent i no es pot accelerar; la resta va en contra de les normes interiors de l'art.

– Com va sorgir l'Escola d'Òpera, com un intent de pal·liar aquest defecte en l'ensenyament del cant?

– Des de fa molts anys faig uns cursets de cant al Conservatori de Tarragona; després, amb María Dolores Aldea, vam formar un curset d'òpera d'estiu al Teatre Fortuny de Reus, que s'ha anat fent cada any. Aquesta experiència ens va portar a crear una Escola d'Òpera de Barcelona, amb Mariona Vila i l'equip directiu de l'Escola de Música del Palau. Hem col·laborat amb gent com Lluís Homar, María Dolores Aldea, Enriqueta Tarrés, Berti Tobias, Imma Colomer, tots molt bons professionals amb una idea comuna: la de donar als alumnes una visió de treball àmplia i personalitzada, i també un tractament coherent de la relació teatre-música.

– És cert que l'EOB ha de tan-

car les portes, de moment, per qüestions econòmiques?

– No hem aconseguit subvencions importants; l'Escola aprofita la infraestructura de l'Escola del Palau i, si continués així, totes dues s'enfonsarien. S'ha de mirar el futur amb optimisme i esperar que les coses canviïn. Mentrestant, jo personalment penso continuar treballant amb el meu grup d'alumnes-amics de Barcelona, entre els quals m'hi sento francament bé.

– Aquesta estada seva a la nostra ciutat durant tres anys consecutius, ha suposat una ruptura en la seva carrera com a solista?

– En principi no, perquè he continuat les meves actuacions a fora. Aquí no m'han arribat ofertes ni del Liceu ni del Palau, però estic molt content de la meua feina amb Josep Pons i l'Orquestra del Lliure, on he trobat una col·laboració perfecta i un conjunt professional excel·lent. Junts hem fet Retablo de Maese Pedro de Falla, Tarde de poetas de Luis de Pablo, El Diluvio de Britten i també Improperis de Mompou.

I, per no perdre el contacte amb el lied, amb la jove pianista de qualitat Marina Rodríguez hem realitzat un seguit de recitals a Barcelona, Sant Cugat, Menorca i al Festival de Sitges sobre la "veu humana".

– Crec, sincerament, que els seus alumnes tenen una gran sort: la sort de poder-se amarar de l'experiència viva d'un cantant que avui dia és capaç de crear un Scarpia o un Macbeth als escenaris del món. Tant de bo que el seu Viatge de Barcelona no acabés i proporcionés encara alguna grata sorpresa al públic barceloní.

– Moltes gràcies, perquè sóc un enamorat de Barcelona. M'agraden els carrers del Barri Gòtic, que fan olor de cafè calent als matins; i el port, el port és un somni meravellós...

Suite Lirica, la sublimació d'Alban Berg

per CARLES LOBO

Schönberg, Berg i Webern són els tres noms que primer apareixen a la nostra imaginació quan pensem en el dodecafonisme. Aquesta segona Escola de Viena ha aconseguit que molts compositors posteriors sentin la necessitat de provar el nou mètode serial de composició davant la crisi músico-lingüística. (Goffredo Petrassi, comentat també en aquesta secció de la Revista que teniu a les mans, en va ser un).

Ara bé, cadascun dels tres grans noms iniciadors del dodecafonisme van fer-ne un ús molt personal i catalitzat segons les diferents necessitats d'expressió artística. El cas d'Alban Berg ve regit per una recerca constant de l'expressivitat (lirica) conduïda per un extraordinari rigor formal. La necessitat d'equilibri de les simetries, dels càlculs preestablerts i els límits que imposa el mètode podrien ser als antípodes d'aquella sensualitat característica de Berg. L'intel·ligent equilibri entre el món racional i emocional converteixen Berg en un dels compositors més significatius del nostre segle. I la seva *Suite lírica* del 1926, en una de les seves obres més refinades i aconseguides.

Berg arribà al dodecafonisme amb aquesta obra original per a quartet



de corda, concebuda en sis moviments, dels quals orquestrà més tard (1928) els tres centrals.

Si ens fixem en la disposició i les indicacions de caràcter dels sis moviments del quartet (alternats en ràpid-lent) ens trobarem frontalment amb els resultats d'aquell equilibri de què parlàvem.

Pel que fa a l'aspecte simètric notarem que els moviments de caràcter ràpid ho són cada cop més, i els lents també. D'aquesta manera es creen dues direccions oposades pel que fa als *tempi*, que en una hipotètica suma resultaria "O". Fixem-nos-hi: Allegretto-Andante, Allegro, Adagio-Presto Largo.

En canvi, els adjectius adjunts a cada indicació ens expliquen total l'evolució d'una història (d'amor?) dramàtica plena de sentit: gioviale amoroso-misterioso (estático) appassionato-delirando-tenebroso-desolato.

Sense ser, doncs, una obra programàtica, sí que s'hi aconsegueix fer conviure un discurs emocional molt ben definit amb la simetria ratllant el càlcul matemàtic. Només un talent profund i autèntic com el de Berg podrien fer casar aquests dos elements aparentment contradictoris. I aquí rau una de les raons per les quals l'*opus* de Berg no és gaire extens: el compositor prenia tot el temps necessari (i en necessitava força) a donar la forma definitiva a les seves obres.

La *Suite lírica* de Berg se situa just després d'una de les seves grans obres, l'òpera *Wozzeck* (tan sols el seu *opus* 7!!) i durant una de les etapes més òptimes pel que fa a la divulgació de la seva obra, però precedeix, com ens fa notar Boulez, "la immersió en un món, la brutalitat i el realisme del qual semblaven tan poc fets per a ell".

X TEMPORADA IBERCAMERA
Suite lírica per a quartet de corda d'Alban Berg
Juliard Quartet
Palau de la Música Catalana
Dijous 18 de novembre, 21 hores

catalunya música / revista musical catalana

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

Nº Entitat Nº Agència Dígit control Nº Compte

Titular Banc/Caixa Agència
Adreça agència Població Signatura

Cal omplir les dades correctament

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms Professió
Carrer Telèfon
Població Dte. Província
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐ Faré efectiu l'import mitjançant ☐
amb la quota anual de 3.975 ptes. ☐ taló bancari adjunt.
semestral de 2.225 ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

La nova simplicitat de Prokofiev al segon concert per a violí

per C.L.

Si als concerts per a piano de Serguei Prokofiev, els elements rítmic i percussiu de l'instrument solista esdevenen característica fonamental, no és així als seus dos concerts per a violí. Malgrat que els separin quasi vint anys, melòdia i lirisme prenen aquí la paraula per sobre de qualsevol altre atribut.

La característica pren encara més importància (parlem del primer concert) si tenim present que Prokofiev el va acabar durant un dels estius més violents i revolucionaris de la història de la Unió Soviètica: el 1917.

Es tracta d'una de les seves obres més serenes, que en un principi prenia forma de *concertino* i de mica en mica esdevenia una obra d'ambicions més àmplies. El mateix compositor se'n queixa, a la seva autobiografia, quan diu "lamento que una altra obra m'impedeixi tornar a un principi meditatiu".

Al segon concert passa quelcom de semblant: "D'entrada vaig buscar un títol original per a l'obra, com *Concerto sonata per a violí i orquestra*, però després em vaig decidir pel més simple de *Concerto núm 2*". Simplicitat que encobreix una dimensió formal més ambiciosa que la de la sonata, per més concertant que aquesta sigui.

Després del bon acolliment que el públic soviètic dedicà al compositor "exiliat" a l'Oest el 1927, Prokofiev va tornar esporàdicament a Rússia, fins que s'hi va instal·lar definitivament el 1936. Molts crítics han volgut veure en aquest segon concert per a violí (acabat el 1935) l'obra que precedia la reinstal·lació definitiva i, per tant, una obra plenament destinada al públic rus.

Juntament amb el ballet *Romeu i Julieta*, Prokofiev abogava aquí a favor d'una nova simplicitat de la música sense caure en la facilitat comercial per a la seva comprensió, i cal dir que ho va saber fer. Malgrat no ser

tan popular com el primer, aquest segon concert aconsegueix l'objectiu d'omplir de ludisme l'oci de l'auditor.

Com a anècdota final direm que es va estrenar a Madrid el primer de desembre de 1935 amb el violinista francès Robert Soëns (que li va encomanar l'obra) i la direcció d'Enrique Arbós i un calorós acolliment per part del públic madrileny; concert aquell que donà l'oportunitat a Prokofiev de fer una gira per l'Estat espanyol i pel nord d'Àfrica.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Concert per a violí i orquestra núm. 2 en Sol menor op. 63 de Serguei Prokofiev
Sergej Stadler, violí
Orquestra Ciutat de Barcelona
Sergiu Comissiona, director
Palau de la Música Catalana
Divendres 19 de novembre, 21 hores
Dissabte 29 de novembre, 17 hores
Diumenge 21 de novembre, 11 hores.

Goffredo Petrassi: el pont noucentista a Itàlia

per C.L.

Els compositors italians del primer quart del segle XX han hagut de prendre's molt seriosament la responsabilitat històrica que els ha tocat viure. La música havia de convertir-se en un ferm testimoni més de l'antifeixisme i de l'aura destructiva que estaven patint la moral, la cultura, l'ètica i la societat italianes en general.

Entre els compositors de finals del XIX i els Nono i Berio, hi ha noms com el de Giorgio Federico Chedini o Luigi Dallapiccola que són representatius d'aquesta dura etapa italiana i que amb les seves posicions personals i artístiques faran de l'evolució del llenguatge musical un fet viu.

A aquests dos noms, cal que hi afegim el que ara comentem, Goffredo Petrassi.

En aquestes condicions no ens serà gens difícil entendre com autors com Petrassi mai no es van permetre prendre's a broma el tractament dels elements musicals. La voluntat de recuperar uns principis ideològics apa-

rentment perduts i procurar transformar-los no deixava espai per a frivoltats. Ens referim, per exemple, al paper de l'artista per sobre dels esdeveniments socials per tal de confegir en l'art tot l'espiritualisme oblidat, d'elevat l'art més enllà de les fronteres de l'experiència quotidiana o de recuperar els valors ètics d'una moral en crisi.

Compositors com Petrassi ho aconseguien en la mesura de les seves possibilitats enllaçant la tendència neoclàssica de Casella o Stravinsky amb l'autèntica vivència interior. I segurament aquesta és la raó per la qual Petrassi, com Chedini, ha estat reacci a posar verb a la seva música (en el sentit de voler explicar literàriament les autèntiques energies de la seva producció) i s'ha volgut allunyar de posicions pseudo-intel·lectuals i esnobs.

Hi ha qui considera que la utilització del dodecàfonisme en aquests compositors és més la presa de consciència de ser aquest una resposta a un llenguatge en crisi que no l'adopció nova d'una tècnica.

Petrassi és conegut com a compositor "barroc catòlic i romà", ja que gran part de la seva producció vocal i coral és un seguiment constant a la polifonia vaticana i de l'espiritualisme religiós i místic més proper als segles XVI i XVII. Aquí rau part del seu neoclàssicisme, encara que també és palès en el grup dels 8 concerts per a orquestra escrits entre 1934 i 1972. Al llarg d'aquestes pàgines simfòniques Petrassi ens mostra d'una manera molt clara l'evolució del seu llenguatge, emmarcat primer en l'antiguitat fins a arribar d'una manera sorprenent a fer convergir el radical clàssicisme amb el serialisme.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Concerto núm. 6 per a orquestra, Invenzione Concertata de Goffredo Petrassi
Orquestra Ciutat de Barcelona
Aldo Ceccato, director
Palau de la Música Catalana
Divendres 12 de novembre, 21 hores
Dissabte 13 de novembre, 19 hores
Diumenge 14 de novembre, 11 hores.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA Commemoracions

per VICTÒRIA PALMA

Una de les primeres vocacions musicals de Pau Casals fou la de director d'orquestra. Tenia disset anys quan Enric Granados li encarregà la direcció dels assaigs de la seva primera òpera, *María del Carmen*. Casals sempre havia somniat a ser organista, compositor i director, però mai no havia pensat fer carrera com a violoncel·lista. La facilitat que aconseguí amb aquest instrument el portà a guanyar-se, en poc temps, un lloc de privilegi, i a convertir-se en un dels més admirats virtuoses del violoncel, la qual cosa marcà una nova orientació en la seva vida artística. Els altres camins haurien d'esperar més temps.

Quan ja feia alguns anys que viatjava per l'estranger com a violoncel·lista, Casals començà a fer-se càrrec de la direcció d'algunes orquestres. Així, va dirigir la London Symphony Orchestra, l'Orquestra Simfònica de Viena, i l'Orquestra de la BBC, entre d'altres. Tal com diu ell mateix en el llibre *Converses amb Pau Casals*, de Josep Maria Corredor, Casals mai no havia quedat del tot satisfet amb el violoncel: "Les servituds que imposa l'instrument obligen a un treball extenuant, i la incertesa dels concerts sotmet l'organisme a un veritable esgotament nerviós. (...) Per interpretar la música segons les formes que sento íntimament, hi ha cap altre instrument que sigui millor que l'orquestra, que els comprèn tots".

Pau Casals, però, sempre havia tingut la idea de crear i dirigir la seva pròpia orquestra. Durant els vint anys que va viure fora del país, tal com li va explicar Casals a l'escriptor Albert E. Kahn, autor del llibre *Joia i tristor*, "(...) sempre vaig saber que més tard o més d'hora tornaria a tenir la casa a Catalunya. Periòdicament, quan visitava Sant Salvador (Tarragona), la mare i jo parlàvem: 'Ja te n'adonaràs -em deia- quan arribi l'hora'. El 1919 em vaig adonar que l'hora havia arribat".

La intenció de Casals no era de crear una orquestra nova, "sinó ajudar les que ja existien i que vegetaven lamentablement. Volia contribuir amb el meu esforç i amb la meva aportació personal a elevar una d'aquelles orquestres a un nivell digne

de la capital catalana" (*Converses amb Pau Casals*, de Josep M. Corredor).

Durant aquells anys Barcelona tenia dues orquestres simfòniques, que tocaven sense cap regularitat. És per aquest motiu que Casals va voler cooperar, en un principi, amb ambdues. La negativa de totes dues a acceptar Casals el va dedir a crear-ne una de pròpia, que estigué integrada per vuitanta-vuit músics.

Així, el dia 13 d'octubre de 1920 s'inaugurà, al Palau de la Música Catalana, la primera sèrie de concerts de l'Orquestra Pau Casals, amb un programa amb obres de J.S. Bach, L.V. Beethoven, M. Ravel i F. Liszt. En el programa de mà del concert hi havia un text de presentació de l'Orquestra, que reflectia la il·lusió que Casals havia posat en el projecte: "La meravellosa obra artística, purament personal, fins ara realitzada per en Pau Casals, vol aquest convertir-la en obra col·lectiva, vol que nostra terra tingui una orquestra a l'alçària que li correspon (...). Amb son contacte amb tots els públics, en sos llargs sojorns en llunyes terres, anà descobrint, àdhuc en poblacions de segon ordre, magnífiques corporacions orquestrals que assolien un grau de perfecció ben envejable. I cregué possible aconseguir, amb voluntat i constància, quelcom semblant entre nosaltres (...). Heus aquí l'origen de l'Orquestra Pau Casals".

Els primers anys van ser difícils, però amb el temps el públic va anar agafant confiança en l'Orquestra. La temporada consistia en vint concerts per any, deu per la primavera i deu per la tardor.

L'Orquestra va aconseguir la cooperació amb els millors músics d'arreu del món. Així doncs, varen agafar la batuta, com a directors invitats de l'Orquestra, Manuel de Falla, Vincent d'Indy, Enric Morera, Arnold Schönberg, Anton Webern, Ernesto Schöenberg, Igor Stravinsky, Richard Strauss, per dir-ne alguns. Els programes de l'orquestra incloïen repertoris clàssics, però també obres contemporànies. Casals dedicaria una especial atenció a la música dels compositors catalans i de la resta de l'Estat. Casals procurava també incloure-hi alguna estrena i primeres audicions a Barcelona.

Pau Casals va aconseguir donar a la ciutat de Barcelona una orquestra

de prestigi, però aquesta música solemnement arribava a un sector molt minoritari de la societat. La idea de fer els concerts de franc per als obrers no l'acabava de convèncer, fins que va sorgir la idea de crear l'Associació Obrera de Concerts, l'any 1927. La seva entrada estava reservada als treballadors que guanyaven menys de cinc-centes pessetes mensuals. L'Orquestra Pau Casals va donar el seu primer concert obrer, la tardor de 1928, al Teatre Olímpia de Barcelona. La Societat Obrera de Concerts va fundar una revista mensual, *Fructacions*, en català, que recollia les impressions dels socis. L'Associació va establir filials a les principals ciutats catalanes, i va arribar a comptar amb milers de socis.

L'Orquestra Pau Casals va fer el seu darrer concert el dia 4 d'abril de 1936, pocs mesos abans de l'inici de la guerra civil.

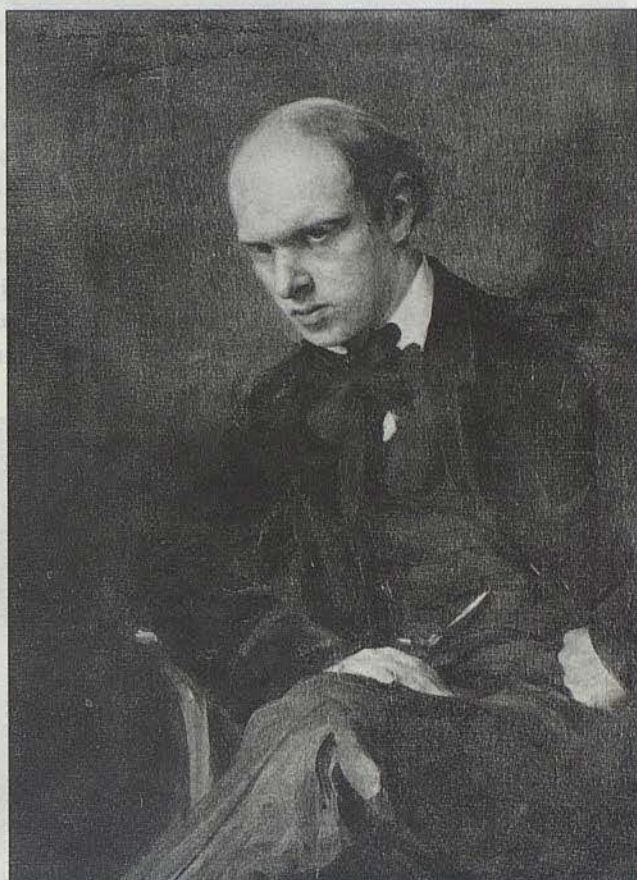
Des de Catalunya Música, aquest mes volem retre un homenatge al músic, que aquest mes farà 20 anys que va morir. Volem fer-ho dedicant-li el monogràfic dels dies 8 al 12 de novembre. En aquest espai recordarem les seves facetes com a intèrpret, director i compositor.

Aquest mes també recordarem dos compositors dels quals enguany commemorarem el centenari i el tres-cents cinquanta centenari de la seva mort. Es tracta de Piotr Illich Txaiovski, mort el 18 de novembre de 1893, i Claudio Monteverdi, el 29 de novembre de 1643.

A l'espai monogràfic dels dies 1 al 5 de novembre evocarem un dels artistes que va saber expressar millor, amb música, els sentiments i els estats d'ànim. I el diumenge 7 de novembre, a les cinc de la tarda, dins la temporada d'òpera de Catalunya Música, li hem reservat aquest espai, perquè els nostres oients puguin escoltar la més popular de les deu òperes que va compondre. Es tracta d'*Eugène Oneguine*, escrita sobre un llibret de Pouchkine i estrenada a Moscou el 1879.

A Claudio Monteverdi, li hem reservat la franja monogràfica dels dies 29 de novembre al 3 de desembre, i també hem programat una òpera per a la tarda del diumenge 28 de novembre. Es tracta de *L'incoronazione di Poppea*, una de les últimes obres de Monteverdi, escrita l'any 1642, quan només li quedaven dos anys de vida.

Pau Casals, músic violoncel·lista



En el moment de la publicació d'aquest text, s'hauran celebrat, al Vendrell i a Barcelona, algunes manifestacions musicals, promogudes per la Fundació Pau Casals, per commemorar el 20è aniversari de la mort de l'il·lustre músic català, esdevinguda el 22 d'octubre de 1973. Res més adient que la música mateixa per rememorar la gran figura desapareguda, d'una dimensió plural, que, si bé depassa el terreny estricte de la música, arrenca

d'unes facultats artístiques genials, com a músic i instrumentista. Atès que, avui, Casals ja forma part de la història, és el moment oportú per a una reflexió sobre l'abast de les seves aportacions transcendents al món de l'execució violoncel·lística i de la interpretació musical en general, emmarcades en el context de l'època en què féu irrupció en el món musical. Una matèria que configura el tema d'aquest article.

per MARÇAL CERVERA

Es essencial el moment històric en què apareix una personalitat, i aquest fet és evident, també, en el cas de Pau Casals. El violoncel, en l'època immediatament anterior a Casals, era representat per David Popper, Freidrich Grützmacher i Alfredo

Piatti; són els grans noms del violoncel de l'època de la fi del segle passat i dels primeríssims anys d'aquest segle, que ens han deixat un material, unes obres d'estudi encara avui imprescindibles per a la formació de qualsevol violoncel·lista; però no sabem com sonava tot això. Quan Popper va morir, Casals tenia 37 anys; sabem que assistia als con-

certs de Casals, i és segur que Casals coneixia bé Popper, encara que en parlava poc; tampoc no disposem de gravacions d'aquests homes; però s'han conservat alguns enregistraments d'altres violoncel·listes de primers de segle que ens deixen comprendre el canvi que va aportar Casals a l'art de l'execució violoncel·lística. De fet, la seva aparició va re-

presentar una revolució extraordinària, i tots el públics van restar absolutament esbalaïts en sentir com sonava aquell violoncel.

Quan Casals parlava de les fonts de les quals va beure esmentava—amb una veneració sense límits—el seu mestre, a Madrid, Jesús de Monasterio, que era un violinista; parlava també del seu gran amic, de més edat, el violinista belga Eugène Ysaye. De manera que podem pensar que la major part de les inspiracions per a la revolució que Casals va introduir en la tècnica del violoncel provenien dels violinistes.

El descobriment dels principis de la tècnica moderna del violoncel

Esmentem ara els elements tècnics bàsics que Casals va introduir i que, aleshores, van representar un autèntic revulsiu. Com deia Tortelier, Casals va ser el primer violoncel·lista que tocava amb la mà esquerra d'un pianista, és a dir, que se servia d'una articulació neta i clara, com la dels millors pianistes. Ho aconseguí per mitjà d'una caiguda del dit en percussió i d'un aixecar el dit, en deixar la corda, amb un discret i lleuger *pizzicato*, amb la funció de posar en vibració la corda (molt més llarga en el violoncel que en el violí), des de l'instant en què sona una nota, de manera nítida i precisa, sense inflaments ni balbuceigs. Aquesta articulació de la mà esquerra es recolzava en una utilització justa del pes del braç, deguda a un equilibri adient de tot el braç, fonamentat en l'alçada del colze; en aquest sentit, Casals introduí l'articulació completa de la totalitat del braç, des de l'espatlla fins a la mà; aquest principi va ser aplicat igualment al braç de l'arc, cosa que va ser una innovació total, ja que les escoles anteriors obligaven, fins i tot, a estudiar amb un llibre sota el braç dret, en contra d'allò que és més

natural. Una altra vegada, aquesta innovació de Casals va ser per trobar la naturalitat!

Tornant al terreny de la mà esquerra, hem de remarcar la novetat extraordinària que va representar l'aplicació de l'extensió a la digitació del violoncel. Com se sap, si, entre el primer i el quart dit, en el violí, es produeix un interval de quarta, en el violoncel només s'arriba a un de tercera menor (o, com a màxim, de tercera major), la qual cosa vol dir que, mentre s'aplicaven aquests principis tradicionals (que venien, posem per cas, de Duport) no es podien evitar una



sèrie de canvis de posició, que no tenien res a veure amb el sentit musical. El fet d'introduir l'extensió en la tècnica de la mà esquerra del violoncel permetia fer una quarta entre el primer i el quart dit; i amb això, amb intel·ligència, es podien aplicar uns principis de digitació anàlegs als del violí, que feien innecessaris els canvis de posició en els passatges on la música no ho demanava. Va ser una altra innovació de Casals que va obrir unes perspectives immenses a l'execució violoncel·lística.

Quant a la tècnica de l'arc, Casals va aplicar per primera vegada al violoncel—amb la intel·li-

gència amb què alguns violinistes ja l'aplicaven—aquells principis físics que Carl Flesch explica tan clarament en la seva obra *L'art del violí*, sobretot quan parla del problema de la sonoritat en relació amb l'arc i remarca la importància de l'equilibri recíproc de tres factors: el punt de contacte sobre la corda, la velocitat de l'arcada i la pressió. També va veure la importància d'una economia en la distribució de l'arc: fins aleshores regnava el principi de passar sempre tant arc com fos possible (començar un arc avall al taló i un arc amunt a la punta); Casals va veure la importància d'una repartició racional de l'arc, va descobrir que existeix un solfeig de l'arc, de la mateixa manera que existeix un solfeig *tout court*.

Encara caldria parlar de la perfecció extraordinària de l'entonació de Casals, segons els principis de l'anomenada "afinació expressiva", quan, per exemple, apujava les sensibles que resolien melòdicament a la tònica, tot fent més petit el semitò diatònic, i considerava l'altura de cada nota en relació amb les funcions, harmòniques o melòdiques, de cada moment; o, finalment, de la seva manera tan personal de relaxar el so del violoncel (obtingut amb els mitjans tècnics que hem esmentat), quan minvava una nota tinguda (o un motiu melòdic) una vegada atacada, mentre un altre instrument o grup instrumental—ja sigui el piano, els col·legues de quartet o l'orquestra—tenien assignats elements musicals més interessants. Aquest *diminuendo* del so, una vegada ja és donat, tenia, en Casals, l'efecte d'una respiració per assolir una fluïdesa més gran del discurs musical. N'hi ha prou d'escoltar les gravacions del mestre—sobretot les de música de cambra o orquestral—per sentir fins a quin punt aquest principi era aplicat d'una manera intel·ligent i—no cal dir-ho—musical. I els meus records de quan jo l'havia sentit assajar amb orquestra—a Perpinyà, du-



Pau Casals amb Albert Schweitzer



Casals durant un assaig de música de cambra amb el violinista Alexander Schneider

rant el Festival de l'any 1951— em suggereixen, també, una demostració constant d'aquest art de tractar el so, de manera que hi hagués llum allí on calia, i ombra on era necessari. Aleshores vaig copsar el paper d'un gran interpret, que fa que la música sigui expressada d'una manera clara i perceptible en la seva totalitat. Perquè Casals no solament va crear pautes per a la tècnica violoncel·lística del futur, sinó que també va ser decisiu en l'art de la interpretació musical.

Per sobre d'un violoncel·lista, Casals era un músic integral

Cap dels progressos tècnics que ell havia introduït en el violoncel no tenien com a objectiu un joc més brillant, sinó uns mitjans més adients al servei d'una necessitat musical; aquests elements —diguem-ne físics— dels

quals se servia eren sustentats per una visió molt més àmplia, perquè el seu coneixement de la música era global, exhaustiu; no era un instrumentista, sinó un músic complet. Era fill d'organista i des de jove havia sentit molta música; no s'acontentà amb el repertori solístic del violoncel i havia fet molta música de cambra (sobretot amb el Trio Cortot-Thibaud-Casals); se sentí atret per la composició, encara que la va conrear de manera molt esporàdica; i, també, per la direcció d'orquestra, que sempre l'havia apassionat, en tot cas, des que va fundar l'Orquestra Pau Casals a Barcelona...

Després d'això, hem d'entrar en allò que era realment la vivència de la interpretació de Casals. Avui encara, quan sentim les seves gravacions, siguin quines siguin, restem admirats i meravellats pel «miracle» —em ve aquesta paraula— del que és el que sentim. Els andalusos fan servir la paraula «duende», nos-

altres tenim l'expressió «tenir àngel». Jo trobo que aquesta expressió nostra podria ser molt ben aplicada a les interpretacions de Casals. En qualsevol cosa seva hi havia un element inconfusible, únic, personal, que només pertanyia a ell mateix, una inspiració miraculosa que, fins i tot, estava per sobre d'una tècnica insuperable i de la seva visió musical exhaustiva.

Ho podem veure —repeteix— en els enregistraments que encara tenim a l'abast. I, entre ells, d'una manera especial, els de les sis *Suites per a violoncel sol* de J. S. Bach, realitzats entre 1936 i 1939. Cal que en parlem de manera particular.

El miracle de les *Suites per a violoncel sol* de J. S. Bach

Sovint s'ha dit que Casals va ser el descobridor d'aquestes obres, una afirmació que cal

puntualitzar. En efecte, és clar que abans de Casals no eren totalment desconegudes: existeixen edicions del segle passat (ell mateix ens parla d'un exemplar que va trobar en una casa de música) i podem veure programes de concert en els quals Popper —o algun altre instrumentista de l'època— interpretava fragmentàriament una o dues danses de les *suites* (també Grützmacher havia publicat un arranjament de la *Quarta*, profusament ornamentat, per fer-la —segons ell— accessible al públic de l'època; i coneixem una versió de Schumann, amb acompanyament de piano, cosa que demostra que els romàntics no havien entès l'art sublim, extrem, d'aquesta escriptura monòdica que deixa sentir, però, tota la seva polifonia implícita). En tot cas, Casals va ser el primer a comprendre aquestes obres com un tot orgànic i a donar-les a conèixer al públic amb aquesta perspectiva.

No ens han arribat documents enregistrats d'interpretacions anteriors a Casals, però tenim el testimoni de la seva gravació, que avui encara ens meravella! Són versions d'una vitalitat irresistible —qualitat essencial de qualsevol interpretació— i, si tenen un component romàntic (que jo situo principalment en l'agògica, en la llibertat rítmica d'un *rubato* que, en el seu cas, se sustentava en un ritme subjacent evident), hem de tenir en compte que Casals s'havia format en plena vigència de l'època romàntica i, evidentment, les seves versions havien de reflectir aquest fet.

En examinar la seva versió de les *suites*, per a mi és molt més interessant de constatar que Casals no era només un intuïtiu genial, sinó que sabia molt bé el que feia, que tenia molt bones informacions. Totes les ornamentacions són absolutament correctes; i algunes d'ells no estan escrites en el manuscrit conegut com el d'Anna Magdalena (que podria ser del mateix Bach) i, en canvi, figuren en els dos altres manuscrits existents (deguts a deixebles de

Bach), avui editats però aleshores encara no divulgats. Jo penso que, en el cas de Casals, la intuïció més gran es va trobar amb unes fonts d'informació que ell no esmentava. M'és difícil de dir d'on li van venir; però Casals va tenir amistat amb Albert Schweitzer i coneixia Wanda Landowska; puc conjecturar, doncs, que aquests, o algú altre, li van indicar on es trobaven les fonts. Em sembla molt clar, després d'una anàlisi de les versions de Casals de les *suites* de Bach, que ell coneixia els tres manuscrits esmentats, dos dels quals encara haurien de trigar dècades a ser difosos d'una manera corrent.

Cada artista és un prisma on es reflecteix la seva època

És cert que avui —ja que som més radicals en alguns aspectes— no gosaríem proposar les versions de Casals de les *suites* de Bach (al mateix temps tan respectuoses amb el text de Bach i tan tenyides de l'esperit del seu temps) com un model a imitar de manera mimètica, però tots els músics sensibles i intel·ligents reconeixen la seva vàlua antològica. Massià citava un gran violinista, més antic, que deia: “aneu a sentir els grans artistes, però sobretot no els imiteu”. Respecte de Casals cal fer exactament això, sentir-lo per inspirar-se en la seva interpretació, però no pas per imitar-lo. Perquè les seves versions eren personalíssimes, i tan convincents com personals.

Alguna cosa de semblant es podria dir de les seves versions, com a director, de les simfonies de Mozart. Recordo que quan vaig seguir els assaigs del Festival de Perpinyà i després, quan les vaig sentir en concert, amb la màgia que ell irradiava, va ser una experiència absolutament única i em semblava sentir-les per primera vegada, quan jo ja les havia tocat, a Suïssa, amb excel·lents orquestres i amb molt bons direc-

tors. Després, quan he escoltat els enregistraments, potser no he sentit el mateix entusiasme, perquè m'ha semblat que depassaven el quadre, l'àmbit genuí de la sensibilitat mozartiana. Casals sentia un Mozart amb accents molt beethovenians, per dir-ho amb dues paraules, i ell mateix havia dit que prescindia d'allò que anomenen estil per deixar-se portar únicament pel text musical, vist des de la perspectiva del seu present. De fet, com ja hem dit, per l'època que va viure la seva joventut, van ser les obres romàntiques, a partir de les sonates de Beethoven, les que més s'ajustaven a la seva personalitat i a la seva mentalitat; i, no cal dir-ho, els grans concerts romàntics per a violoncel, el *Doble concert* de Brahms i els de Dvorák, Schumann i Elgar; són interpretacions en les quals hi ha talment el sentiment de l'època que ens semblen literalment insuperables...

El paper d'una personalitat carismàtica, en la música de cambra

Vaig observar Casals fent música de cambra, particularment l'any 1951, formant trio amb Schneider i Istomin. Allí hi van haver també revelacions definitives. Quan ell agafava el violoncel, immediatament tot el grup s'impregnava del seu segell. Després del Festival, vaig restar a Prada per seguir els assaigs i les sessions d'enregistrament, principalment del *Trio de l'Arxiduc* de Beethoven i del *Trio en si bemoll* de Schubert. Casals parlava poc, però les coses sortien. Quan deia alguna cosa, sempre era clara, eficaç i definitiva. En qualsevol cas, l'essencial era que, tan bon punt ell formava part d'un grup, de seguida tot absorbia l'emanació de la seva personalitat. Qui pugui escoltar atentament l'enregistrament del *Quintet* de Schubert (amb Stern de primer violí i Tortelier de segon violon-



cel, al costat de Casals) ho podrà comprovar de manera inequívoca; això se sent claríssimament. Més tard, jo recordo haver treballat aquest quintet, a Zuric, amb Tortelier, i ell deia sovint: "Amb Casals, aquí feiem..."; i invariablement rectificava: "Bé, Casals feia, i nosaltres el seguíem". Només voldria afegir que existeix una gravació autènticament històrica del *Trio en si bemoll* de Schubert —amb el Trio Cortot-Thibaud-Casals—, decididament única, insuperada i insuperable!

El llegat d'uns enregistraments històrics

A part del record que mai no s'esborra dels qui l'havíem conegut, què ens queda avui de l'obra i de la vida de Pau Casals, vint anys després de la seva mort? En primer lloc, un conjunt copiosíssim d'escrits, provinents de tot el món (biografies, entrevistes, assaigs, articles, estudis, etc.) sobre la seva persona i el seu art, que posen l'accent tant en l'acti-

tud exemplar que va prendre públicament en les circumstàncies de la seva vida que tots coneixem, com en una visió analítica dels trets més distintius de la seva activitat de músic i d'instrumentista, o del seu mateix pensament musical. Després, el llegat d'uns enregistraments històrics, els quals, malgrat que van ser realitzats amb uns mitjans tècnics substancialment inferiors als actuals, donen una idea precisa de la seva inqüestionable excepcionalitat.

En aquest terreny, jo voldria, per acabar aquest escrit, aportar una selecció personal d'aquells que em semblen més adients per a una il·lustració sonora representativa de l'art de Casals. Jo proposaria la *Sonata en la* de Beethoven, amb Otto Schulhoff; les *Variacions en mi bemoll*, també de Beethoven, amb Alfred Cortot; naturalment, els *Concerts* de Dvorák, amb la Filharmònica Txeca i Szell, d'Elgar, amb la London Symphony i Boult, i el *Doble concert* de Brahms, amb Jacques Thibaud i l'Orquestra Pau Casals de Barcelona dirigida

per Alfred Cortot; i, finalment, no cal dir-ho, les *Sis suites* de Bach i tots els enregistraments del Trio Cortot-Thibaud-Casals. Totes elles daten d'abans del 1940 i —malgrat la precarietat de les tècniques d'enregistrament d'aquell temps— són paradigmàtiques perquè ens mostren la plenitud total de l'art de Casals.

A partir del Festival de Prada, l'any 1950, comença una segona sèrie d'enregistraments, particularment de música de cambra i música orquestral. Jo recordo una integral de les sonates de Beethoven, amb Rudolf Serkin, algunes de les quals em semblen meravelloses. I no diguem el *Concert* de Schumann amb l'Orquestra del Festival de Prada: Casals tenia setanta-set anys, i el nivell que conserva en aquesta edat, en tots els aspectes, és inimaginable! En tot cas, és clar que hi ha dues èpoques i, per a mi, com és natural, cal distingir-les molt clarament. Les dues tenen un valor inestimable, però les meves preferències més íntimes tenen per objecte les gravacions esmentades de la primera època.

QÜESTIONARI INFORMAL

Avel·lí Artís-Gener,
"Tísner": escriptor

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

És un home entranyable, amb una molt rica vivència personal. Com presentar-lo?... És en Tísner. Com a veïnatge, el Mercat de Sant Antoni, i com a acompanyants la seva dona i un cafè. La targeta de presentació no pot ser més prometedora. Un dels seus comentaris que van fer que el mirés amb respecte va ser la seva afirmació que tota música és vàlida pel sol fet de ser música. Tot i que reconeix que no hi entén gaire, no gosaria criticar un tipus de música per no entendre-la, ans al contrari, intentaria d'entendre el perquè d'aquella música, en quin moment es va fer i en quines circumstàncies. Crec que és una gran lliçó d'experiència i de maduresa.

—Relació amb la música?

—Tinc una relació afectiva. M'agrada moltíssim..., potser hauria de dir que m'agrada inexplicablement. Jo no hi entenc gens ni mica, sóc autènticament negat per llegir un pentagrama, però a pesar d'aquesta incapacitat m'agrada moltíssim. No podria argumentar per què, tampoc no tinc prou capacitat per discernir si és bona, mediocre o dolenta, únicament em puc basar en l'emoció estètica que em produeix. A més, m'agrada tot tipus de música i això aniria en contra del meu parer... Deixa que m'expliqui: al principi pensava que només m'agradaven els clàssics, i no és veritat, perquè progressivament he descobert que hi ha moltes altres tendències i modalitats que m'agraden molt.

Per exemple, deu ser impropri dels meus vuitanta-un anys que quan escolto un concert de rock trobo que hi ha infinitat de coses per escoltar i per aprendre. Teòricament tothom la qualifica com una música sorollosa i no és veritat, és una afirmació gratuïta.

—Fet musical més llunyà en el record?

—Probablement és una cançó que cantàvem els alumnes de l'escola Vilamar de Calafell, una escola d'estiu... Era una cançó que cantàvem a la platja a la posta de sol. La lletra era d'en Ventura Gassol, que va ser conseller de Cultura durant la República, i em sembla que la música era d'Eduard Toldrà. Hi tinc una implicació escenogràfica, no sé si recordo abans la música o d'altres elements (el record li porta la música i la música li porta el record...). És evident, no puc discernir què és primordial a la resta.

—Fet musical més recent en el record?

—Una cançó que va cantar en Pep Sala dels Sau. Ell és un compositor extraordinari i quan era a Londres feia música de tots els estils i de totes les èpoques. És un noi que té un domini prodigiós de la seva professió i és molt bonic escoltar-lo.

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

—És bonica i sorprenent, aquesta pregunta... Jo no em veig en cor de prescindir-ne de cap. Crec que totes les modalitats tenen tant dret com les altres. Fins i tot les cançons més vulgars obeeixen a uns condicionaments, la gent canta improvisant perquè ha passat alguna co-

sa que justifica aquella mena d'eufòria i s'ha transformat en una cançó.

De la mateixa manera que no em veuria mai en cor de dir aquesta època de Picasso sí i aquesta no; l'una encadena amb l'altra successivament. La música és el mateix, respon a una evolució d'origen popular i senzill, per provocar pluja o agrair la collita..., fins que es converteix en una expressió artística.

—Beatles o Rolling Stones?

—Trobo molt més creadors els Beatles. M'agraden els Rolling Stones però no tenen la força creadora dels Beatles.

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

—L'ordre també serveix de valoració, perquè en Raimon és evident que ha d'anar en aquest primeríssim lloc. La Maria del Mar Bonet té una tendresa extraordinària. Serrat potser m'interessa menys tot i que té coses importantíssimes, però potser és qui m'interessa menys en la projecció que podria tenir damunt meu, que és en aquest sentit que l'he de jutjar. Abans ja m'he anticipat parlant d'en Pep Sala dels Sau i en canvi heu deixat de banda la Marina Rosell, que m'interessa molt i heu posat Els Pets que no m'interessaven tant.

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

—Bach m'agrada molt... i també m'agrada Brahms, però també m'agrada Grieg i Schubert i la part pianística de Chopin. En canvi em sobra Wagner, sóc antiwagnerià per definició, el trobo massa grandiloqüent, el fet de dir-ho tot amb una excessiva fraseologia no m'agrada, prefereixo un discurs més concentrat que



"Tisner" estima la música de manera inexplicable

m'obligui d'alguna manera a escoltar amb una major concentració.

D'altra banda, heu deixat fora el barroc italià, i em sap greu perquè jo li dono una importància extraordinària, per a mi és un dels moments més importants de la història de la música.

-Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?

-Potser Puccini. L'òpera com a gènere únicament se salvaria amb aquesta actitud indulgent; no em produeix un ventall d'emocions estètiques, al contrari, en molts moments més aviat provoca un somriure interior que és pitjor.

-Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

-Un seria *Gimnopedie* d'Erik Satie; la segona, perquè en té tres. L'altre seria *La patria nova* d'en Grieg, que és un concert coral, i la *Polonesa en la bemoll* de Chopin.

-Un instrument?

-La flauta travessera.

-Una música per morir?

-No cal, ja estàs mort...

-Una música per estimar?

-Tota, absolutament tota.

-Un intèrpret?

-He descartat l'òpera per la seva teatralitat; hauria de descartar els cantautors perquè seria massa fàcil. M'agradaria un gran violinista o un gran violoncel·lista, però no vull dir en Pau Casals, sinó -per exemple- en Gaspar Cassadó.

-Un esdeveniment musical viscut?

-Afortunadament amb els mitjans de comunicació actuals no cal que siguis en aquell indret per poder dir que l'has viscut... Per exemple aquest festival que va fer en Raimon amb motiu dels trenta anys de la seva cançó *Al vent*. Encara ara ho recordo i em fa posar la pell de gallina.

-Una experiència musical que us agradaria viure?

-El dia que no sé quin pintor va acabar les divuit senyores que hi ha a les parets de l'escenari del Palau de la Música Catalana. Aquelles divuit muses amb instruments. És una experiència si no musical, "comusical". Devia ser apassionant veure com ho feia i com ho acabava.

-Fet sonor no musical que us atreu especialment?

-El dia que el meu amic Jacques Parrein quan estava actuant a l'Orfeó Català i començava el seu quartet se li va trencar una corda, aquell espetec em va fer riure molt.

-Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

-Un fet sonor que em va impressionar profundament van ser les canonades, les bombes que llançaven des del mar contra Barcelona. És el soroll més estremidor i més repugnant que he sentit mai.

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

-Les tres coses a la vegada, no pots separar cap dels tres elements, perquè tots tres són vivament presents en qualsevol creació musical. Tant en un cant de camperols per propiciar la pluja, com dèiem abans, com en un cant coral.

-Escoltar música..., sol o acompanyat?

-Acompanyat si l'acompanyant és capaç de lliurar-s'hi amb el mateix entusiasme, si tots dos som capaços de sentir les mateixes vibracions. Però detesto l'acompanyant que fa comentaris i no deixa escoltar. Jo en la música prefereixo la concentració, sóc enemic de la música a l'automòbil, és impossible que estiguis escoltant una serenata importantíssima mentre condueixes..., és un poti-poti que no funciona.

Desitjo que hàgiu gaudit llegint l'entrevista com jo ho vaig fer escoltant-lo. La darrera pinzellada; quan li vaig demanar que em definís "música", va contestar sense dubtar: faria servir la definició d'art, qualsevol creació que produeixi una emoció estètica. La música és l'art abstracte per definició, que produeix amb més intensitat que cap altre aquesta emoció estètica. Definició senzilla, contundent, però increïblement certa.



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

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



csc

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

 Consell de Cent, 341
 Tel. (93) 215 31 21
 08007 Barcelona

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

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

PREGUNTES:

1. A quina ciutat morí Robert Gerhard?
A) Londres B) Cambridge C) Roma D) Barcelona
2. Quantes simfonies va escriure Johannes Brahms?
A) Nou B) Vint-i-tres C) Quatre D) Vuit
3. A qui va dedicar Bartók el seu *Divertimento per a orquestra de corda*?
A) Ernest Ansermet B) Serge Diaghilev C) Paul Sacher D) Zoltan Kodaly
4. L'autor del llibret d'una d'aquestes tres òperes no fou F. Romani. Quina?
A) La favorita B) Norma C) La sonnambula
5. Quin és l'autèntic nom del cantant Dyango?
A) Josep Gómez Romero B) Jordi Roca García C) Jesús López Gil

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

Solucions al Concurs d'octubre 1993.

1. B) 1905.
2. A) Berlín.
3. A) Penderecki
4. C) Capriccio.
5. C) Edgar Allan Poe.

Han estat guanyadors del Concurs d'octubre 1993: Miquel Planas Ortega (Barcelona) i Miquel Àngel Ranaño Salvador (Barcelona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(novembre 1993)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



**JOSÉ LUIS
GÁMEZ:
Dr. Jekyll**
ESNT-006 CD

Qui és José Luis Gámez? Els bons amants del jazz ja el coneixen. La seva guitarra no deixa indiferent. I els qui no l'han descobert, ara poden fer-ho amb *Dr. Jekyll*, el seu darrer compacte.

El barceloní José L. Gámez és un dels músics joves més reconeguts i suggestius del jazz modern. I no ho diem nosaltres, ho diu la seva música i la seva trajectòria. Gámez ha estudiat guitarra amb noms il·lustres com Sean Levitt, Luis Murillo, Joe Pass o Pat Metheny, entre d'altres. Ha liderat grups de renom com 2x2 Quartet o Apotheke, ha dirigit la Big Bang Barna Band i ha guanyat nombrosos premis. Dos dels fets que més recorden els seguidors del jazz són la seva col·laboració en l'impecable compacte *Orquestra Taller de Música amb Tete Montoliu* (actualment Gámez és el director de l'Orquestra) i la seva destacada participació en el grup Zé Eduardo Unit, una de les formacions més interessants sorgides del Taller de Músics.

I ara s'atreveix com a solista, això sí, acompanyat de reconeguts músics de la seva generació: el valencià Perico Sambeat (saxo) i els barcelonins Albert Bover (piano), Mario Rossy (baix) i Jordi Rossy (bateria).

El resultat és *Dr. Jekyll*. El seu títol —el tema de McLean convertit en un clàssic del jazz modern per Miles Davis Quintet— és un clar indicatiu de quina és la línia d'aquest compacte. *Dr. Jekyll* representa una aturada per retornar al plaer d'interpretar (i escoltar) els grans mestres, els temes estàndard. Gámez s'oblida de la fusió jazz-blues, que caracteritza el so d'Apotheke, per recrear-se en l'essència del jazz. El quintet interpreta amb precisió i soltesa peces de Charlie Parker, John Coltrane, Charles Mingus, Bud Powell i Jimmy Giuffrè (*Dr. Jekyll* no és un dels temes escollits), a més de tres peces del mateix Gámez. Els arranjaments són senzills i efectius i donen pas a acurades improvisacions que ens permeten gaudir de la discreció puntillista, neta, destra i elegant dels puntejats de Gámez. El seu virtuosisme és ben explícit en "Impressions" i la seva frescor per compondre queda palesa en una peça com "R.B."

Evidentment, aquest no

és un compacte en què l'espontaneïtat estigui al servei de la innovació. Els clàssics són els clàssics. Malgrat que el grau d'improvisació és molt ampli, el quintet ha de deixar al marge la possibilitat de desenvolupar conceptes musicals més contemporanis, als quals Gámez ens té acostumats.

Dr. Jekyll és un gratificant recorregut per un fragment de la història del jazz. Personalment, però, desitjo tornar a escoltar el Gámez compromès amb la història dels nostres dies. Perquè això passi ens caldrà esperar que el Dr. Jekyll esdevingui, de nou, mister Hyde. ● David Picó S.



**JOSEP M.
BALANYÀ:
L'espina**

Josep Maria Balanyà,
piano. Producció de J.M.
Balanyà i Taller de
Músics. La col·lecció del
Taller, núm.3. Gravació
digital.

El pianista Josep M. Balanyà va presentar el seu disc *L'espina* el mes de maig al conegut bar barceloní Nick Havana amb ampli ressò a periòdics com ara "El Observador" i "La Vanguardia" i amb un excel·lent comentari de Joachin Kühn en el mateix disc.

Aquest quart treball discogràfic del pianista català mereix l'atenció dels músics i afeccionats en general per la seva originalitat i nivell artístic. Com sempre, la música de l'autor és difícil d'encasellar dins un gènere concret. Ell mateix és conscient que està oferint

un nou producte d'influències clàssiques, jazzístiques i contemporànies i amb pinzellades de músiques ètniques com la mexicana, que ha treballat molt a fons.

Una formació autodidacta i una marcada personalitat fan que J.M. Balanyà es decanti per intentar fer amb piano sol un estil nou i per treballar camins inexplorats per la majoria. Ell opina que això és possible sempre que un s'enriqueixi amb tot tipus de música i estigui obert a suggeriments diversos.

Els vuit temes que conformen el disc són de creació pròpia i són alhora una síntesi dels darrers quatre anys de la seva trajectòria internacional i un preludi del seu estil futur. En cadascun d'ells el pianista juga amb diferents recursos tècnics i musicals. Cal destacar el bon control dels plans sonors amb els quals crea diferents ambients i el variat registre emprat, gairebé sempre amb una bona presència de baixos. Els ritmes utilitzats són també de gran interès, així com també les riques harmonies que distingeixen aquest músic.

J.M. Balanyà ha creat una música per assaborir-la amb tranquil·litat. ● Helena Bayo

**VÍCTOR DE
DIEGO
QUARTET:
Speak low**

Col·lecció del Taller
TM-005 CDJ

Víctor de Diego forma part de la generació de joves músics de jazz que van començar a brillar en la dècada dels vuitanta i que, actualment, són els nous valors del jazz estatal.

De Diego és un saxofonista nascut a Bilbao i establert a Barcelona des del 1988. A casa nostra ha tocat amb l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure,



amb l'Orquestra de l'Associació de Músics de Jazz, amb BCN-6, amb la Max Sunyer Band o amb Apotheke, per posar alguns exemples. Abans havia tocat amb grups com Infusion, Quartet Creciente o l'Orquestra Sinfónica de Bilbao.

La major part dels músics de la seva generació han començat a formar grups propis. De Diego també ho ha fet, i ha creat Víctor de Diego Quartet, un quartet augmentat a cinc, en aquest compacte, per la col·laboració del bateria Jordi Rossy. La resta de músics de la formació són el donostiarra Iñaki Salvador (piano), el badaloní David Xirgu (bateria) i el barceloní Jordi Gaspar (contrabaix).

El compacte recull sis peces de jazz pur sota el títol del clàssic de Nash i Weill *Speak Low*. L'enregistrament és en directe a la Cova del Drac i el so és força nítid.

El quartet demostra la seva categoria interpretant les peces amb vitalitat i amb nombroses improvisacions d'impecable factura. A la fi, un compacte sense sorpreses —ni bones ni dolentes—, on cada músic desenvolupa el seu paper amb ofici i desimboltura. Cal remarcar, a més de Víctor de Diego, la destacada aportació del pianista Iñaki Salvador. ●D.P.S.

BERND ALOIS ZIMMERMANN:
Présence.
Intercomunicazione.
Perspectives.
Monologues.

Intèrprets: Saschko Gawriloff, Siegfried Palm, Alfons i Aloys Kontarsky. Deutsche Grammophon. 20 th. Century Classics. C.D. 437.725-2.

Un altre volum de la sèrie que darrerament hem comentat individualment i que no és sinó la reedició en compacte d'aquest segell editorial. Ara li toca el torn a Zimmermann, un compositor alemany escassament conegut al nostre país, malgrat la gran divulgació que ha experimentat arreu. Es tracta probablement d'un exemplar de música indiscutible però afí a una tendència tan actual com eclèctica que el fa considerar, per una banda, un compositor "oficial", però bé que per altra part equidistant d'avantguardes extremes o dels conservadoristes. Inqüestionable, però per a una discoteca actual envers de la música vigent presenta aquí producció exclusivament instrumental en la qual retro-

barem un vell amic de Barcelona, el violoncel·lista Siegfried Palm, junt al violí de Gavriloff i el piano dels germans Kontarsky, exclusivistes de bona part de la música dels nostres dies. *Présence* és un curiós "ballet" fet per a trio de violí, violoncel i piano que mostra una forma inèdita de tractament d'aquesta formació. Sentit agudíssim del color instrumental en tractaments no llunyans de

Webern. Semblant seria el comentari que mereix una llarga *Intercomunicazione* per a violoncel i piano. Més avançats són *Perspectives* i *Monologues*, que interpreten els germans pianistes. La primera obra torna a ésser una música per a un ballet "imaginari", mentre que els *Monologues* és la versió per a dos pianos d'una obra (*Diàlegs*) per a gran orquestra. ● Josep Casanovas



ANTON BRUCKNER:
Symphonie
núm. 7

Staatskapelle Dresden.
Dir: Giuseppe Sinopoli.
Deutsche Grammophon
Numerique, Stereo
435.786-2

Al boom Mahler ha seguit el comprensible del seu predecessor Bruckner. Ja no espanten ningú les divines longituds d'aquests dos simfonistes, les produccions dels quals rarament baixen "de l'hora" de durada. Entre tot, aquesta *Setena* és una de les preferides entre el catàleg de Bruckner, potser fins i tot la millor de totes. És una simfonia que després d'unes audicions atentes s'aprèn a estimar com una obra fonamental en la història de la música. Hi ha, en efecte, una tendència marcada a desencarcar la visió exclusivament germànica de Bruckner i cal fer, com

aquí Sinopoli, una tasca d'il·luminació de les seves magistrals harmonies. L'Itàlia se serveix d'un gran conjunt orquestral també en gran ascens, la Capella Estatal de Dresden, que permet un luxe solístic remarcable. Això fa que encara que Sinopoli és un director extravertit i espectacular, les seves efusions no depassin els espais que justament ho requereixen, contrastant per tant amb tots els espais de lirisme lluminós. Voldríem que tots els afeccionats tinguessin la possibilitat de fer un parell d'audicions d'aquesta versió amb la partitura entre les mans per tal de comprovar la realitat genuïna de la totalitat d'aquests més de seixanta minuts de simfonia, on, contra el que sovint es creu, no sobra ni un sol so ni una reexposició, on el material temàtic és perfilat i concret i els desenvolupaments curulls de genial intuïció. En suma, un Bruckner que sortosament, creiem, conserva poc de l'aire monacal i clos de Sant Florian. ● J.C.P.

////
 ÒPERA A CATALUNYA
 ////
 AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
 ////

'93
 VI^è
 CICLE



Un Ballo in Maschera

Giuseppe Verdi

PAO-LING CHAI • FRANCISCO ORTIZ • ISMAEL PONS • AIDA RODRIGUEZ • LAURA RIZZO

RAMON PUJOL • PERE FARRÉS • JOAN TOMÀS

Director del cor JOSEP FERRÉ • Director d'escena PAU MONTERDE

Escenografia JOAN JORBA • Disseny vestuari RAMON IBARS

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

Director musical: JOSEP FERRÉ

Producció: AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL • Direcció General: MIRNA LACAMBRA

Ciutats on serà representada

17 i 19 de novembre, a les 21 h.	SABADELL	<i>Teatre La Faràndula</i>	Tel. (93) 725 83 16
23 de novembre, a les 21 h.	REUS	<i>Teatre Fortuny</i>	Tel. (977) 31 50 59
27 de novembre, a les 21'30 h.	MATARÓ	<i>Teatre Monumental</i>	Tel. (93) 798 54 60
4 de desembre, a les 22 h.	OLESA DE M.	<i>Teatre La Passió</i>	Tel. (93) 778 10 09
7 de desembre, a les 21'30 h.	GIRONA	<i>Teatre Municipal</i>	Tel. (972) 41 90 19

Amb el patrocini de

 Generalitat de Catalunya
 Departament de Cultura

 **Banc Sabadell**

Ajuntament  de Sabadell

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

