



MONTEVERDI

Vigència al cap de quatre segles

**ALAIN
MARION**

*Artista gran
de la
flauta travessera*



LLUÍS CLARET, LES SUITES DE BACH EN CD

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1993-94

DESEMBRE

3

divendres
21 h.

Franz-Paul Decker, *director*
Albert Guinovart, *piano*

Korngold: Schauspiel-Ouverture, op. 4

Gershwin: Concert per a piano i orq., en fa

Berg: Tres peces per a orquestra, op. 6

Korngold: The Sea Hawk. Suite

4

dissabte
19 h.

5

diumenge
11 h.

10

divendres
21 h.

Franz-Paul Decker, *director*
Horacio Gutiérrez, *piano*

Homs: Biofonia

Prokofiev: Concert per a piano i orquestra núm. 2

Shostakovitx: Simfonia núm. 15, op. 141

11

dissabte
19 h.

12

diumenge
11 h.

17

divendres
21 h.

Kurt Sanderling, *director*
Michael Sanderling, *violoncel*

Dvorák: Concert per a violoncel i orq.

Txaikovski: Simfonia núm. 4, op. 36

18

dissabte
19 h.

19

diumenge
11 h.

GENER

8

dissabte
19 h.

Enrique García Asensio, *director*

Brigitte Engerer, *piano*

Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)

Fauré: Masques et Bergamasques

Saint-Saëns: Concert per a piano i orquestra núm. 2

Mestres Quadreny: Cant a Maria Aurèlia (estrena)

Prokofiev: Romeu i Julieta. Suite

9

diumenge
11 h.

14

divendres
21 h.

Enrique García Asensio, *director*

Ramon Coll, *piano*

Beethoven: Música per a un ballet cavalleresc

Beethoven: Concert per a piano i orquestra núm. 1

Rodríguez-Picó: Simfonia núm. 1

Ginastera: Estancia. Ballet, op. 8b

15

dissabte
19 h.

16

diumenge
11 h.

21

divendres
21 h.

Franz-Paul Decker, *director*

Disa English, *oboè*; **Sílvia Coricelli**, *fagot*

Larry Passin, *clarinet*; **David Thompson**, *trompa*

Schoenberg: La nit transfigurada, op. 4

Mozart: Simfonia concertant, K 297b

Strauss: Intermezzo: Quatre Interludis Simfònics

22

dissabte
19 h.

23

diumenge
11 h.



110

catalunya música

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 110, DESEMBRE 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

Preimpressió: Ormograf, S.A.
Impressió: Agpograf
Distribució: Diresa
Dipòsit legal: B-34.432/83

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

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, JOSEP M. BUSQUETS,
MERCÈ CAMPS DE GISPERT, XAVIER
CASANOVAS-DANÉS, JOSEP
CASANOVAS, CESC, JAUME
COMELLAS, JOSÉ V. GONZÁLEZ
VALLE, CARLES LOBO, CARME
MARTÍNEZ, ORIOL MARTORELL, FÈLIX
MILLET, LLUÍS MILLET, AGUSTÍ
MONTELLÀ, ASSUMPTA
MONTSERRAT, OLIMPIO MUSSO,
VICTÒRIA PALMA, RAIMON ROMANÍ
I CORNET, FRANCESC TAVERNA-
BECH, LLUÍS TRULLÉN I JOAN VIVES.

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

SUMARI

revista musical catalana

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



CONCURS

SCHERZANDO

DISCOS

- 5 El poder decisor de la indústria de transmissió mecànica
- 6 Els límits de la música programàtica per Raimon Romaní i Cornet
- 11 En la mort de Joan A. Maragall per Fèlix Millet
- 13 Simon Johnson, en el record per Josep M. Busquets
- 14 Mikrokosmos: In memoriam Pau Casals per Pere Artís
- 15 Del seu *affm.*: Srs.(es) Jordi Noguera, Josep Vila, Mireia Barrera i companyia per Jaume Comellas
- 18 Retorn de Carreras al Liceu entre cotó fluix afectiu per Jaume Comelles
- 19 La intel·ligent versatilitat de Kiri Te Kanawa per Josep Casanovas
- 20 Esperat debut de Mirella Freni al Palau per X.C.-D.
- 21 Entre el popularisme i el proselitisme per F. Taverna-Bech
- 25 Monteverdi, rediviu
- 26 El dualisme estilístic de Claudio Monteverdi per José V. González Valle
- 29 Claudio Monteverdi i el text literari per Olimpio Musso
- 33 La música "religiosa" de Monteverdi per Oriol Martorell
- 36 La trajectòria escènica de Monteverdi per Joan Vives
- 40 Alain Marion. Flautista, pedagog i humanista per Carme Martínez
- 47 Catalunya Música proposa: Els concerts de l'Orquestra Pau Casals per Victòria Palma
- 49 Korngold: de Viena al Palau passant per Hollywood per Carles Lobo
- 50 La fille du régiment, un Donizetti pompier per J.C.C.
- 52 Qüestionari informal. Àlex Crivillé per Mercè Camps de Gispert
- 53
- 54 per Cesc
- 55 Lluís Claret enregistra les Suites de Bach per Lluís Trullén





TORROELLA DE MONTGRÍ

IV CICLE DE CONCERTS DE MÚSICA CLÀSSICA

Temporada tardor-hivern 1993-94

Programació

Diumenge, 5 desembre, 19 h.	Cinema Petit Carles Trepac, guitarra	Obres de Sors, Ferrer, Esteve, Aguado, José i Albéniz
Diumenge, 12 desembre, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Trio Art Núria Tauler, flauta; Ana Moreira, violoncel; Sílvia Vidal, piano	Obres de Haydn, Weber, A. O. Sabater i Martinu
Diumenge, 19 desembre, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Grup Muriac Josep Maria Llorens, flauta; Ferran Torrens, oboè Josep Alfons Bayonas, clarinet; Ramon Aragall, fagot Francesc Xavier Comorera, trompa; Benjamí Santacana, piano	Obres de Farkas, Mozart i Poulenc
Diumenge, 26 desembre, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Mireia Pintó, soprano Vladislav Olexenko, piano	Obres de Schumann, Obradors, Falla i Bizet
Diumenge, 2 gener, 18 h.	Església Coral Anselm Viola Josep Lluís Rabassó, director	Populars catalanes i d'arreu del món
Diumenge, 9 gener, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Charo Vallès, soprano Fernando Latorre, baríton Amparo García, piano	Àries i duos d'òperes italianes i franceses
Diumenge, 16 gener, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Eulàlia Solé, piano	Obres de Mozart i Chopin
Diumenge, 30 gener, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Constance Whitman, viola Albert Nieto, piano	Obres de Bach, Franck, Gerhard i Brotons
Diumenge, 6 febrer, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Quartet de Corda de Barcelona Evgueni Gratch, violí; Jindrich Bardon, violí Paul Cortese, viola; David Runnion, violoncel; Àngel Soler, piano	Obres de Brahms i Dvorák
Diumenge, 20 febrer, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Trio de Cordes d'Offenburg Frank Schilli, violí; Rolf Schilli, viola; Martin Merker, violoncel	Obres de Schubert, Krása, Françaix i Mozart
Diumenge, 27 febrer, 19 h.	Cinema Petit Orquestra de Cambra de l'Acadèmia de Bratislava Marián Turner, flauta; Horst Sohm, director	Obres de Respighi, Bach, Vivaldi, Pueyo i Mozart
Diumenge, 6 març, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Adrian Baciú, piano	Obres de Beethoven i Moussorgsky
Diumenge, 13 març, 19 h.	Cinema Petit Orquestra de Cambra de l'Empordà Josep Quer, contrabaix; Carles Coll, director	Obres de Toldrà, Cervera i Dvorák
Diumenge, 20 març, 19 h.	Auditori de "la Caixa" Quartet Michelangelo de Roma Francesca Vicari, violí; Luca Sanzò, viola Luigi Piovano, violoncel; Elena Matteucci, piano	Obres de Mahler, Turina i Brahms

Organitza:

Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí

Apartat 70, 17257 Torroella de Montgrí/Tel: 972-760605 • Fax: 972-760648

Patrocinen:

 **Generalitat de Catalunya**
Departament de Cultura

 **Ajuntament de**
Torroella de Montgrí

Col·laboren:

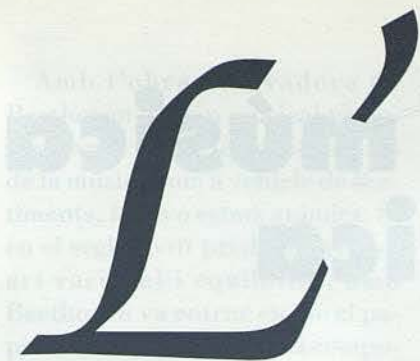
CONSELL COMARCAL
DEL BAIX EMPORDÀ

 **Diputació de Girona**

 **la Caixa**
CARA D'ORIENTACIÓ I PROMOCIÓ
DE BARCELONA

EL PUNT

CATALUNYA
MÚSICA



evolució de les dinàmiques de comportament social crea noves situacions que a cada moment exigeixen respostes i plantejaments renovats a to amb les també noves realitats generades.

L'escalada de progressió de protagonisme que està acusant el món de la transmissió mecànica del fet musical està convulsionant profundament la vida musical a tots els nivells. La seva empenta i sobretot la seva capacitat de crear negoci, en el sentit més immediat i material de l'expressió, és

sens dubte a l'origen d'aquest protagonisme al·ludit, tan radical i de conseqüències tan decisives.

En termes absoluts —energia i volum financer que mou— i en termes relatius —substantivitat de les decisions que condiciona— aquest món s'ha convertit darrerament en l'autèntic eix de la vida musical arreu. La seva capacitat condicionadora comporta inevitablement aspectes positius i d'altres no poc discutibles, sobre la base de la primacia tan absoluta que, força sovint, adquireix l'esmentat fet “negoci”, el qual pot arribar a marginar, i de fet margina sovint, valors genuïnament musicals.

Amb l'imparable evolució de la tecnologia, el suport amb el seu joc paral·lel d'interessos pecuniaris, també té força a veure amb aquesta realitat, la qual empeny en el si d'una dinàmica global del tot imparable.

Ens trobem en una nova situació davant la qual resulta suïcida girar-se d'esquena i davant la qual cadascú —individualment o col·lectivament— ha de ser capaç d'oferir unes respostes al màxim d'adients.

Hem situat aquest llarg exordi per causa d'una constatació ben colpidora. El mercat del disc, en les seves variants, a Catalunya representa el seixanta per cent del total del negoci de tot l'Estat espanyol. Tanmateix, la indústria discogràfica catalana només suposa un deu per cent d'aquest percentatge. O sigui, que la capacitat decisòria en aquest camp de Catalunya és pràcticament testimonial, fet que exigeix una reflexió atenta.

Si en el pla immediatament material la realitat resulta, com a mínim, preocupant, ho resulta encara més des de la perspectiva de la incidència que això suposa en el pla purament creatiu. Aquest darrer, tan íntimament vinculat al primer. Es tracta, en definitiva, d'observar que ara i aquí la vida musical està íntimament condicionada per una indústria que pot ser poc sensible als interessos propis. Situació, per tant, greu i perillosa ja que, en el cas de perpetuar-se desfasaments com els al·ludits, hom podria entrar en una via marginadora del tot indesitjable.

Sembla, doncs, clara l'exigència d'un esforç rectificador. Si Catalunya va viure en una època determinada la convulsió provocada per un procés molt precipitat de diàspora de la indústria discogràfica, vers Madrid, procés empès o afavorit també per un moment molt particular de redefinició d'aquest sector, ara cal que es replantegi un esforç de recuperació d'un protagonisme perdut que li pertoca no sols en virtut de conseqüència “quantitativa” del seu intrínsec protagonisme comercial, sinó també en funció de l'exigència de recuperar unes capacitats decisòries en un àmbit ampli, absolutament irrenunciables per gaudir d'una existència musical plenament normalitzada.

El poder decisorí de la indústria de la transmissió mecànica

Els límits de la música programàtica

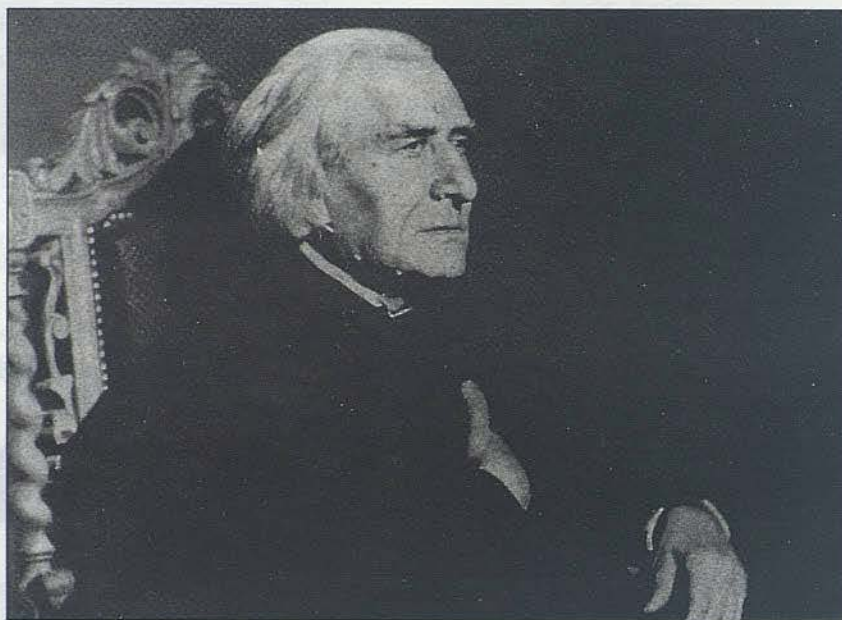
Aquest treball ha resultat escollit d'entre els que es van presentar responent a la "Crida als col·laboradors joves" que Catalunya Música/Revista Musical Catalana ha fet en el curs dels darrers números. L'interès i el rigor de l'escrit satisfan les expectatives pròpies d'una convocatòria d'aquesta índole.

Sap vostè quina és la diferència entre la música programàtica i la música pròpiament dita? Jo no.
Richard Strauss

per RAIMON ROMANÍ i CORNET

La qüestió de la qualitat semàntica de la música sempre ha estat problemàtica i confusa. Les arts plàstiques s'han dedicat, almenys fins a principis del segle XX, a imitar la realitat. L'art dels sons sempre ha estat, en la seva essència, abstracte. Amb la unió de paraula i música fàcilment s'ha pogut donar significat a la música, unió que ha motivat un quantios repertori vocal, des del cant gregorià fins a l'òpera. Però, i la música instrumental? Conté alguna cosa més que no estrictament els sons?

Una de les primeres teoritzacions sobre l'anomenada "música programàtica" és de Franz Liszt en unes declaracions especialment significatives: "Gràcies al 'programa', la música instrumental pot adquirir alguns aspectes característics semblants als que ofereixen les diverses estructures poètiques (...). Una vegada explotats aquests recursos (...) la música podrà adquirir insospitades riqueses (...). En la música programàtica, la repetició, l'alternança, la variació de les idees musicals, modulacions i



Franz Liszt

altres es justifiquen per la seva correlació amb una idea poètica".

A mitjan segle XIX el món musical es va veure dividit en dues tendències: l'avantguarda, que veia el progrés de la música en la unió d'aquesta a un programa extern a ella; i una tendència més tradicionalista, que mantenia les formes clàssiques i que concebia l'art musical com un art de la forma i de l'equilibri intern sense referències extramusicals. L'avantguarda o, tal com en deien els seus components, la "música del futur", estava protagonitzada per Liszt i Wagner, que alhora són representants de dos camins diferents que la música del futur va prendre: la música instrumental programàtica i l'òpera, respectivament.

El corrent tradicionalista era protagonitzat sobretot per Brahms, que es mostrava com un continuador de l'obra de Beethoven tal com van fer els primers romàntics, especialment Schumann i Mendelssohn. Aquest segon corrent comptava també amb l'important crític musical Eduard Hanslick, autor del tractat *De la bellesa musical* (1854), on concep aquest art com a "música absoluta" o "pura" en contraposició a la "música programàtica". Així, quan Hanslick parla de "música pura", parla d'un art racionalista, de la forma en si mateixa i que no té res d'extern a la seva pròpia substància sonora. L'interès de la música absoluta rau en l'arquitectura que pren la música en el temps, en el joc de tensions, contrastos i equilibris.



El gènere programàtic per excel·lència és el poema simfònic

Amb l'obra innovadora de Beethoven el món musical va començar a veure les possibilitats de la música com a vehicle de sentiments, idees o estats anímics. Si en el segle XVIII predominava un art racional i equilibrat, amb Beethoven va entrar en joc el paper de la subjectivitat del compositor, element indispensable per entendre plenament obres com, per exemple, la *Novena simfonia* del músic de Bonn.

Així, els progressistes o partidaris de la música de programa es consideraven hereus de Beethoven en el sentit de ser el punt de partida de la concepció romàntica de la música com a posseïdora d'un contingut més enllà de la pura forma. Però, per la seva banda, els tradicionalistes o partidaris de la música absoluta també es veien com a continuadors de Beethoven, especialment pel que fa al fet de treure el màxim profit de les formes clàssiques, com ho va fer en obres com la *Setena simfonia*.

De manera que autors tan divergents com Brahms o Wagner —parella de noms representativa de la polèmica— coincidien a veure's com a continuadors del llegat de Beethoven.

La unió de música i idea externa ja existia a la Grècia clàssica en el marc de les "tragèdies" que abastaven totes les arts. També són abundosos els exemples medievals, en els quals sovint s'observen clares referències a sons de la naturalesa. De la mateixa manera hi ha exemples medievals que tendeixen més a l'abstracció, en els quals es relacionen els moviments de l'alçada del so amb els moviments visuals dels quals parla el text.

Molt més propera a la música programàtica proposada per Liszt es troba la *Simfonia Pastoral* de Beethoven, primer clar exemple de música instrumental d'un contingut extern.

Normalment, però, se situa l'inici de la moderna música programàtica amb l'aparició, el 1830, de la *Simfonia fantàstica* d'Hector Berlioz. No és que

aquesta representi una ruptura respecte de la música anterior, però posseeix algunes característiques que contribuiran a la música del futur. Es tracta d'una obra plenament romàntica constituïda per cinc moviments, enfront dels quatre clàssics, cadascun dels quals té un títol que constitueix el "programa" de la part. Així, Berlioz, amb els suggeridors títols de "Somnis i passions", "Un ball", "Escena al camp", "Marxa al suplici" i "Somni d'una nit d'akelarre" ofereix una base semàntica a la música. En aquesta obra, com també al *Harold a Itàlia*, utilitza la relació tema musical-significat, tractant-lo com a autèntic leitmotiv i que va apareixent a l'obra per dotar-la d'unitat. D'aquest tema musical, Berlioz en deia *idée fixe*.

El gènere programàtic per excel·lència és el poema simfònic, el primer dels quals és *El que se sent a la muntanya* de Franz Liszt, compost el 1848 sobre un text de Victor Hugo. El poema simfònic és una composició orquestral, generalment en un sol moviment, que vol expressar una idea d'ordre narratiu, descriptiu o poètic. El poema simfònic no deu la seva forma a estructures preestablertes, sinó que teòricament la forma li ve donada pel programa. Això va ser desmentit pel mateix creador del poema simfònic, en què en poemes com *Hamlet* o *Orfeu*, el tema poètic de l'obra és dins de la música, però no avança temporalment unit a la música. Això fa que, de fet, bona part dels poemes simfònics de Liszt es pu-

guin considerar propers a la música absoluta. Hi ha altres casos en què els poemes simfònics prenen una forma clàssica tot fent-la encaixar amb un autèntic programa. Són exemples coneguts d'això últim *Till Eulenspiegel*, que adopta la forma de rondó, i *Don Quixot*, que té l'estructura de la variació, ambdós poemes de Richard Strauss, gran desenvolupador del gènere.

Franz Liszt ens ha deixat tretze poemes simfònics, però de fet la majoria de la seva obra està inspirada en alguna idea externa. Així com els programes de Berlioz són clars, Liszt prova de descriure musicalment elements més simbòlics i abstractes, com pena, malenconia, elevació, glòria. En bastants casos, Liszt pren unes fonts literàries com a base dels seus poemes simfònics. *Ma zepa* i *La batalla dels huns* en són exemples perfectes; de fet, aquesta és l'autèntica música programàtica, música que avança paral·lelament a un text. Liszt també es va servir d'un text en la composició del poema *Els ideals*, però va canviar l'ordre d'alguns fragments de l'obra literària de Schiller amb finalitats estrictament musicals.

Liszt no volia representar una reacció amb la música hereva del classicisme de Haydn i Mozart, sinó que ell deia que la música instrumental mancava de comunicabilitat i si n'hi havia era molt difícil assolir-la. Per això amb el poema simfònic Liszt intenta clarificar el missatge musical, fer-lo més comprensible. I clarificar volia dir semantitzar.

Són molt nombrosos els compositors que durant tota la segona meitat del segle XIX van participar en l'evolució de la música programàtica. Camille Saint-Saëns, tot i que preferia les formes clàssiques, va escriure alguns poemes simfònics com la *Dansa macabra* o *La joventut d'Hèrcules* que es diferencien dels de Liszt en el fet que es redueixen en transcendència i que la funció dels títols és simplement la d'evitar que l'oient faci exces-

sives divagacions imaginàries. Franck també hi va participar; especialment amb els poemes *El caçador maleït* i *Psyché*.

Smetana podem dir que és el prototipus de compositor dins de l'estètica de l'anomenat "nacionalisme musical", tan lligat a l'ideari romàntic, i, com a conseqüència, a la música programàtica o descriptiva. Amb el cicle de sis poemes simfònics *Ma Vlast* Smetana expressa el sentiment patriòtic amb la música; i ho fa mitjançant descripcions locals, llegendes i història nacional del seu país, Bohèmia. Dins d'aquest estil hem d'afegir els compositors russos, especialment el Grup dels Cinc: Grieg a Noruega, Sibelius a Finlàndia, Nielsen a Dinamarca, Falla i Albéniz a Espanya, Dvorák també a Bohèmia i molts d'altres.

L'altre destacadíssim compositor de música programàtica és, sens dubte, Richard Strauss. Amb algunes excepcions podem dir que tota la seva obra és programàtica. En els poemes simfònics es fa palès el seu talent d'orquestrador i de dramatitzador musical —antecedents directes de l'òpera, gènere que va ocupar la segona part de la seva carrera. De fet, l'òpera és el punt màxim de la música programàtica, però es reserva aquest terme a la música instrumental, que és de la que ens interessa tractar ara. Els seus poemes s'assemblen als de Liszt pel que fa a la grandiositat i a la qualitat filosòfico-mística d'alguns temes.

Strauss va portar la música programàtica fins a les últimes conseqüències en obres com *Don Quixot*, *Till Eulenspiegel* o *Una simfonia alpina*, fet que feia saltar els partidaris de la música pura, especialment Hanslick. I enmig de la polèmica, Strauss va escriure: "No és sorprenent que avui, pel fet que hom posi un títol literari a una peça orquestral, se'l consideri 'músic programàtic' (Sap vostè quina és la diferència entre la música programàtica i la música pròpiament dita? Jo no.) i demà, quan algú decidei-

xi silenciar completament la idea poètica o es limiti a senyalar-la sigui acollit joiosament com a fill penedit que retorna al si de l'única i sacrossanta música absoluta? (Sap vostè, potser, en què consisteix la música absoluta? Jo no.)"

Strauss no feia distinció entre música pura i programàtica. Això ho deixa clar en una carta a l'escriptor Romain Rolland: "Per a mi el programa poètic no és res més que el pretext que em permet expressar i desenvolupar les meves sensacions en el pla estrictament musical, i no pas una simple descripció musical de determinats fets de la vida, ja que això aniria directament en contra de l'esperit de la música. Perquè aquesta no es perdi en la pura arbitrarietat ni desaparegui en allò il·limitat, la música necessita certs límits que determinin la forma, i aquesta frontera constitueix el programa. Per a l'oient el programa no ha de ser res més que un simple suport. Si l'interessa, que l'utilitzi. Aquell qui sàpiga realment escoltar música, és ben probable que no ho necessiti".

Strauss veia que en els poemes simfònics se'n sortia bastant bé i que quedaven encara possibilitats d'evolució. En canvi, no veia futur a la música composta d'una manera purament formal, deia que això ja ho havien fet, i molt brillantment, Beethoven i Brahms. I no entenia per què Hanslick era contrari a una tendència per la qual es podia fer avançar l'art, encara que fos poc.

Veiem, doncs, que la música programàtica i la música absoluta no són conceptes clars, i que sovint es toquen i es confonen. La polèmica que voltava pel món musical de la segona meitat del segle passat es complicava encara més en no existir una divisió exacta entre la música pura i la descriptiva. I és que la polèmica no va tenir solució, va quedar suspesa.

Hi ha crítics que opinen que afegir una idea externa a la música és una desvalorització o un sa-

crilegi a un art que es caracteritza per haver estat sempre abstracte. Hanslick deia que ni la música significa res, ni la significació és una categoria d'aquella. I Stravinsky deia que no hi ha cap relació entre música i programa, i si n'hi veiem és pura aparença, és per analogia, per convencionalisme. "Jo considero la música, en la seva essència, impotent per expressar el que sigui: un sentiment, una actitud, un estat psicològic, un fenomen de la natura, etc.". Aquestes paraules de Stravinsky, segons com, ens poden espantar o decebre, però si entenem la paraula "expressar" en el sentit de "significar", la cosa es fa més comprensible. "Significar" mai no ha estat la propietat immanent de la música.

És a dir, podem afegir un programa a la música, però aquest no s'ha de confondre amb la música mateixa. La unió d'aquests dos elements ofereix moltes possibilitats, i tal com hem vist existeixen nombrosíssims exemples en la història de la música que demostrin la qualitat artística que es pot assolir. Ara, la música és, en la seva essència, asemàntica.

El programa actua de suport, fa d'ajuda per apreciar la música. Per això la música descriptiva molt sovint és més fàcil d'escoltar. No deixa de ser interessant veure que en cursos d'iniciació musical generalment es fan audicions d'obres programàtiques com *El Moldava* de Smetana o *A les estepes de l'Àsia Central* de Borodin. I no diguem ja l'excel·lent conte simfònic *En Pere i el llop* de Prokofiev. Fins i tot hi ha qui proposa que els alumnes s'inventin un programa amb la música escoltada, teòricament absoluta. Efectivament, sembla que el programa ajuda a l'audició, clarifica el missatge musical. Recordem, però, que el programa no és la música i, en molts casos, aquest pot ser bastant aleatori. Tal com diu Strauss, si la música és bona, s'ha de poder escoltar i gaudir-ne igual sense tenir coneixement del programa



Richard Strauss

que conté que tenint-ne. Els poemes simfònics d'aquest compositor, per exemple, s'aguanten perfectament si els considerem "música absoluta". El programa, però, ens aproxima a allò en què pensava l'autor, el pretext que li ha servit per escriure l'obra. El programa ens facilita la comprensió.

Moltes obres no són considerades programàtiques, però conèixer l'estat anímic —sempre aproximat— del compositor mentre componia ens apropa a la gènesi de l'obra i ens permet apreciar més el seu valor. Per això és interessant situar l'obra en un context i tenir referències del moment de la biografia del compositor, si més no: tenir una mica de programa.

D'altra banda, això no és sempre possible i podem gaudir de la mateixa manera de la música sense saber-ne absolutament res. Però hem de reconèixer que tenir un petit suport, en certa manera "programàtic", o més ben dit "extramusical", ens facilita i ens enriqueix l'audició. És interessant saber per exemple que la *Novena simfonia* de Bruckner és l'última, que està inacabada i que és una expressió de la seva religiositat, evident amb la singular dedicatòria "Ad majorem Dei gloriam". I això encara que seguim considerant Bruckner com a autor de música pura. Són co-

ses que ens permeten ficar-nos més en l'obra, entrar més en l'univers del compositor.

Hi ha casos en què una obra tenia programa i pel simple fet de la posterior supressió dels títols detallats ha deixat de ser programàtica. Schumann va suprimir els títols explicatius que introduïen els moviments de la seva *Primera simfonia*, que no és considerada descriptiva, tot i titular-se *Primavera*. O sigui, que algunes obres avui considerades com a música pura probablement hagin estat compostes sota el concepte de música programàtica. Fixem-nos en aquest cas: Txai-kovski va compondre la *Simfonia Patètica* amb la idea d'escriure una simfonia programàtica l'argument de la qual havia de ser "desconegut per a tothom". Txai-kovski va escriure al seu nebot Bob: "Ningú no podrà saber quin és per més que es trenqui el cap per aconseguir-ho. És que el programa reflecteix les meves passions més íntimes". No és aquest cas extensible probablement a molta música absoluta?

Hi ha, en tot cas, diferents graus d'influència del que diu el programa sobre la música. És clar que totes les obres que en diem programàtiques no ho són en el mateix nivell. A més a més, tot són aproximacions; ni els oients podem saber com el compositor sent el programa ni quin

és el grau d'influència que el programa exerceix sobre la partitura.

Per veure això només cal observar uns exemples com la *Simfonia Italiana* de Mendelssohn o casos molt programàtics com *Una simfonia alpina* de Strauss. La *Italiana* no es considera programàtica i la possible influència d'aquest es redueix a un cert aire desimbolt i viu, tòpics de la Itàlia del Romanticisme. Aquesta simfonia podem dir que és molt poc semàntica, té poc contingut extramusical; a més a més, és clara hereva de la simfonia clàssica i beethoveniana.

En el cas de *Eine Alpensymphonie* la influència del programa és molt més gran. El programa acompanya fragment a fragment la partitura. I és interessant observar com el grau d'influència del programa varia dins la mateixa obra respecte de diferents fragments. Fixem-nos com hi ha seqüències properes al realisme sonor, com és l'episodi "Am Wasserfall" (A la cascada) i d'altres que tendeixen més a l'abstracció i la subjectivitat, com "Gefahrvolle Augenblicke" (Moments perillosos) o l'espectacular "Auf dem Gipfel" (Al cim).

Havent vist això, podem fer una síntesi dels diferents tipus de relacions que hi pot haver entre un hipotètic programa i la música, ordenades de més a menys:

- Descripció de sons reals.
- Relació de moviments visuals amb moviments de so.
- Expressió de la psicologia del compositor o conceptes abstractes.

Una cosa és clara: la música mai no podrà arribar a un total realisme, perquè si ho fa, ja és aquell mateix so que representa. Ni la "música concreta" de Pierre Schaeffer als anys 50 no ho és del tot. Podem afirmar que tot so, mentre estigui sotmès a la voluntat i al control humà amb finalitats artístiques, és música. Hi ha d'haver alguna diferència per distingir el so real del so artístic. És evident que fragments com "La tempesta" de la *Pastoral* de

Beethoven és propera a un realisme, però no ho és en la seva totalitat. Tots sabem que les tempestes no sonen pas així, ni sembla que en aquest món hagin de sonar-hi mai. I plantejar-nos això ens pot fer somriure, però és clar que la música no serveix per "imitar". Ja que és un art, l'home hi ha de participar mínimament. En definitiva, que la música totalment programàtica no existeix.

Anant a l'altre extrem: existeix la música totalment absoluta? Aquesta qüestió ja no és tan clara com l'anterior. En certa manera podem dir que tota la música és mínimament programàtica, perquè, en última instància, és una mostra de la personalitat i de l'estat d'ànim del compositor. I de fet és ell qui "s'inventa" les cèl·lules mínimes amb les quals construirà una possible "música absoluta". En tot cas és una qüestió complicada i confusa. El que sí

podem afirmar és que la música es pot escoltar sempre com a absoluta.

La relació idea externa-música no és gens evident. Ja sabem què hi diu Stravinsky. És relativament fàcil inventar-se un programa sobre una música. Hi ha molts muntatges, sobretot televisius, que "programatitzen" música absoluta. Fins i tot sovint es canvia el programa que ja conté.

Resumidament, veiem com tota la música se situa dins d'una àrea definida per dos límits: allò absolut i allò imitatiu. I les classificacions dins d'aquesta àrea són difícils. Però, tanmateix, aquestes incomprendsions constitueixen un dels atractius de la música.

La música és un art ben curiós; és fugisser i d'expressió poc evident. Podríem dir, fins i tot, que la música és l'art menys teoritzable, l'art probablement menys propici per fer aquest tipus d'escrits.

Hem fet divagacions sobre la qüestió de la semanticitat o asemanticitat de la música. I partint del dualisme romàntic —música absoluta i música programàtica— hem tingut prou raons com per veure que tota la música es pot considerar programàtica. Al mateix temps, però, també hem tingut prou arguments per creure que la música sempre és absoluta.

Sigui com sigui, la música, tant si en diem absoluta com si en diem programàtica, s'escapa d'un encasellament estricte a la manera científica, i a l'hora d'escoltar-la, valorar-la i gaudir-ne, podem prescindir de tota especulació. Probablement per això la música és l'art que segurament arriba més lluny en l'esperit, que més s'escapa de la realitat i del llenguatge quotidià. No oblidem la frase de Henrich Heine: "On s'acaben les paraules, comença la música".

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



Agrupació Mútua ha signat un conveni de patrocini pel qual es converteix en **Membre d'Honor** de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**, per a la Temporada 1993-94.

El protocol de col·laboració ha estat signat per el Sr. Joan Franquesa i Sastre, President d'**Agrupació Mútua**, i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, President de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**.

En virtut d'aquest acord, **Agrupació Mútua**, primera mutualitat catalana, amb més de 260.000 socis, podrà oferir a tots els seus associats un seguit d'avantatges en totes les activitats organitzades per la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**.

Amb això, es vol potenciar la difusió i el coneixement de la cultura musical entre un col·lectiu tan ampli com **Agrupació Mútua**.

En la mort de Joan A. Maragall

per FÈLIX MILLET

El dia 14 d'octubre prop passat morí cristianament a Barcelona el senyor Joan A. Maragall i Noble, a noranta-un anys. Les seves exèquies —tal com van reflectir els mitjans de comunicació— constituïren una mostra palpable de l'estimació col·lectiva per un patrici que bolcà els seus dots al servei de la ciutat.

Bé podria ser afirmat que, amb la mort de Joan A. Maragall, ha desaparegut un senyor de Barcelona (entès el mot *senyor* en el sentit semàntic més genuí), un autèntic cavaller —amb trets de *gentleman*. Amb el seu traspàs, la vida social, cultural i artística de Barcelona resta, gairebé, orfe d'un estil i d'un capteniment en què la mesura, la distinció i la serenitat eren valors entesos com a inherents a l'autèntica vida de la *polis*.

Certament, no m'escauria, ara, de glossar la trajectòria de Joan A. Maragall en tots els àmbits en què esmerçà un lliurament caracteritzat per una donació total: des de la gestió de la Sala Parés fins a l'aportació a l'Acadèmia de Bones Lletres, des de les intervencions cabdals en la Fundació Pau Casals i la Fundació Güell a les efectuades al si de la Junta d'Obres de la Sagrada Família o al Secretariat dels Orfeons de Catalunya, tot passant per les seves nombroses col·laboracions en múltiples mitjans de comunicació o per la formulació del seu credo estètic en el magistral discurs "L'art en la vida de Barcelona" arran de l'ingrés com a acadèmic de número de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

Sí que m'escau, però, de recordar la petja decisiva del seu pas per l'Orfeó Català, el qual serví ferventment amb l'exercici de càrrecs diversos, culminats amb un decisiu mandat presidencial (1967-1978).

I he escrit el mot *decisiu*, de forma deliberada i amb plena consciència. Perquè, sense la seva lúcida visió del moment que li tocà de viure, no hauria estat possible (o, en tot cas, hauria estat molt més laboriós), el relleu institucional i corporatiu del Palau i de l'Orfeó.

Aquesta formulació podria ser demostrada amb proves nombrosíssimes. No les enumeraré pas. Però sí que vull fer menció de dues que, justament per llur inflexió profunda, possibilitaren l'evolució posterior de l'entitat. Una, referida al Palau: la fita de la qualificació de monument històrico-artístic de la nostra seu social, amb tot el que això comportà com a falca de projecció futura. L'altra, a l'Orfeó: la consecució del relleu en la titularitat artística de l'entitat, menada amb una prudència i un tacte exemplars.

Precisament per haver col·laborat estretament amb Joan A. Maragall en la gestió de l'Orfeó, puc adverar la distinció i el seny que presidiren l'aplicació de les decisions a prendre; més enllà d'incomprensions; més enllà, fins i tot, de crítiques fal·lases, de campanyes insidioses o de capteniments innobles.

I, com a exponent de tot això, no cal sinó recordar el senyoriu de la seva voluntària renúncia presidencial, arbitrada amb una naturalitat i senzillesa pròpies, només, d'esperits dreturats.

D'ací la reconeixença de l'Orfeó en expressar-li un públic agraïment amb el nomenament (per aclamació de l'Assemblea General de socis) de Soci d'Honor, màxim guardó de l'entitat.

En aquesta evocació d'urgència, i com a corol·lari del que porto dit, em plau de transcriure uns mots que, al meu modest enten-



dre, defineixen millor que res els trets essencials de Joan A. Maragall:

"Lluitador serè i incansable en els alts estadis de l'esperit, s'enfortí en l'amor, la fidelitat a uns ideals, la noblesa, l'enteresa, l'entusiasme, la integritat, i també en el seny. Així armat, pogué mantenir tothora una actitud fortament positiva davant les coses de la seva vida i de la del seu poble. Aquesta fou la seva actitud més pròpia: mai cap caiguda ni defalliment —ni en la mort que és llum de l'altra vida—, sempre l'esperit vigilant, sempre obert al diàleg, a la comprensió, al lliurament a tota idea i actuació de signe positiu.

Aquesta fou la seva força, no afeblida mai en les contrarietats; al contrari, esmerçà els millors dels seus entusiasmes lluitant amb adversitats, vencent dificultats, sumant i integrant voluntats i esforços, defugint divisions tan fàcils entre nosaltres."

Aquests mots són del mateix Joan A. Maragall, i foren escrits l'any 1967 arran de la mort del meu pare, aleshores president de l'Orfeó. Qui conegué i tractà Joan A. Maragall sap (i jo el primer!) que són, íntegrament i justament, aplicables a ell mateix.

Que el seu exemple ens esperoni a tots en el compliment de les nostres responsabilitats, personals i col·lectives!

ferrovial *a CATALUNYA*



Simon Jonhson, en el record

per JOSEP M. BUSQUETS

And what do you want to
be when you grow up?
I wat to be good...

Aquesta resposta de Simon Jonhson quan tenia 5 anys d'edat és realment el reflex de l'esperit que va moure l'home tota la seva vida i que va presidir tots els seus actes.

La meua amistat i la meua estima per l'amic difícilment em permetrà de ser objectiu en aquest escrit, que vol expressar amb senzillesa allò que sent qui ha perdut un ésser estimat (i que, amb l'ànima trista, voldria que tots compartissim). No obstant això, els qui vam tenir el goig i la immensa fortuna de poder conèixer de prop Simon, hem estat tocats per la bondat i la saviesa d'aquest home just i sabem que no és possible d'expressar en paraules allò que ens va aportar i que va deixar entre nosaltres, fent-nos sentir la bellesa en tota l'extensió de la paraula i molt especialment l'amor a tot el que ens envolta.

Només els homes bons i savis saben ser com els altres, i Simon va viure entre nosaltres com un vertader català, estimant el nostre país, parlant la nostra llengua, ensenyant-nos a cantar les nostres cançons i, sobretot, donant-nos la seva estima de germà. Va viure intensament l'esperit i les inquietuds del nostre país, va estudiar la nostra història i va pouar en allò més profund del nostre fons cultural per redescobrir la nostra música popular i posar-la a l'abast de tothom amb una nova visió, redimida de rutines i sensibleries.

Simon era un home comunicador i educador nat, músic excep-



cional i molt bon pianista a més de director; va fundar i dirigir el Cor Bach de Reading de 1966 a 1972, fou mestre director del Philharmonia Chorus de 1975 a 1980, dirigí l'Orfeó Català de 1983 a 1988, va crear l'escola d'estiu de Hereford el 1986, on va desenvolupar molts cursos de cant coral i direcció, i on obtingué un indiscutible prestigi internacional. Des del seu retorn al País de Gal·les, l'any 1988, s'havia reincorporat als cursos de perfeccionament i exercia de responsable de la preparació de cursos del Welsh College of Music and Drama.

El seu pas per l'Orfeó Català va representar un impuls decisiu per a aquesta institució centenària, a la qual, necessitada d'un esperit renovador i entusiasta, amb mestria i saviesa, va aconseguir donar una nova dimensió i sentit, molt més en la sintonia dels temps actuals, introduint una tècnica coral moderna, de la qual cosa derivaren uns resultats que foren l'admiració d'un nou públic i de cantaires entusiastes i fidels.

Durant aquest període l'Orfeó va interpretar, com a obres cabdals més assenyalades, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Rèquiem* de Fauré, *Magnificat* de Bach, *La Creació* de Haydn, *Missa en do major* de Beethoven, *La infància de Crist* i *Romeo i Julieta* de Berlioz, *Carmina Burana* d'Orff, *Elies* de Mendelssohn, *Rèquiem* de Suppé i *Giovanna d'Arco* de Verdi, entre altres, però el que realment va ser important fou l'estima i admiració que els cantaires tingueren vers el seu mestre, que els captivà amb la seva senzillesa i mestria.

Quan va deixar l'Orfeó per continuar el seu mestratge al seu país d'origen, no va voler deixar aquesta segona pàtria tan estimada per ell; i així, cada estiu, aprofitant les vacances, venia a Cantonigròs per conviure amb la gent del nostre país i, a més, per col·laborar amb el Festival com a membre del jurat avaluador.

Simon era a Cantonigròs un més de nosaltres i va saber gaudir del Festival amb aquell entusiasme i lliurament que el caracteritzaren com a home bo que era.

MIKROKOSMOS

In memoriam Pau Casals

"Adéu, vila regalada, /adéu, vila del Vendrell, / que fas una olor mesclada/ de garrofa i vi novell". Amb l'amic dilecte, enfilàvem el camí de retorn a l'urbs; al pensament, la bella quarteta de Carner; al cor, l'emoció d'una hora inefable, viscuda -en memòria de Pau Casals- al cementiri de la capital del Baix Penedès.

Ens hi havia menat -convocats per l'Ajuntament de la vila i per la Fundació Pau Casals- l'escaïença del vintè aniversari de la mort del músic.

I un es complau a afirmar que, en aquell petit recinte, fou testimoni d'un acte d'exemplar civilitat, tant pel capteniment dels assistents com per la significació i el simbolisme de l'homenatge: des de les ofrenes florals fins als mots dels qui glossaren la figura de Casals, tot passant pel tribut de les colles castelleres de la vila amb dos pilars de quatre carregats amb l'esperó de la punyent tonada de les gralles... i amb la música com a culminació.

Un apartat, el musical, bastit idònicament per qui millor podia fer-ho, el violoncel·lista Lluís Claret, i en el qual intervingueren intèrprets generacionalment plurals, sota el signe de Bach, amb l'addició d'un bell *Cant a Pau Casals* de Jordi Cervelló i amb la culminació de l'estremidor *Cant dels ocells*.

Com explicar-ne l'emoció? Un recordarà, per sempre més, la serenor, la plenitud, la casta nuesa -de tremp astral- d'uns fragments de les *Suites per a violoncel de Bach*, en el marc d'un petit cementiri de poble, ran de la tomba d'un músic excepcional i d'un home íntegre, sota un sol manyac de tardor, en un dia de perfils claríssims, i amb l'acompanyament d'una aura que (provinent de Sant Salvador?) movia dolçament els xiprers...

I un recordarà, també, uns mots de Casals, reportats sàviament a l'acte del Vendrell pel P. Abat de Montserrat: "Qui estima, de veritat, de veritat, la música, per força ha de ser bo, mai no pot fer el mal".

"Adéu, vila regalada, /adéu, vila del Vendrell, / que fas una olor mesclada/ de garrofa i vi novell". De retorn a l'urbs, l'amic dilecte i jo assaboríem la bellesa d'unes vinyes de pàmpols macilents, la melangia de tardor amarant-ho tot. I fèiem la juguesca d'endevinar qui -entre les nostres coneixences i entre aquells noms que sovintegen públicament al món musical- estimava de veritat la música. Ja en trobàrem, ja... Però, aïl, com era superior el nombre d'aquells l'amor dels quals per la música ens semblava embastardit per afany de domini, de vanitat o de prestigi...! (I no em facin dir noms, vau! que m'embarbissaria, i no puc parlar fins que em jubili...!)

Pere Artís

Gira del Cor de Cambra del Palau a Califòrnia



El Cor de Cambra en una audició a la universitat de Stanford

El passat octubre el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, dirigit per Jordi Casas -i patrocinat per la Fundació Caixa de Catalunya-, realitzà durant deu dies una gira per l'estat nord-americà de Califòrnia, essent San Diego, Los Angeles, San Francisco, Palo Alto i Santa Barbara les ciutats visitades. En total han estat cinc concerts i una audició al Departament de Música de la Universitat de Stanford, a Palo Alto.

Segons el mestre Jordi Casas, durant aquesta gira hem ofert un repertori molt variat, des de música antiga, passant pel Renaixement espanyol, fins a composicions catalanes contemporànies, com ara peces de Montsalvatge, Talaball, Mompou... No hem fet cap estrena, però en canvi hem interpretat la Canción de cuna para dormir a un negrito de Montsalvatge que feia poc temps que havíem estrenat, i de la qual el mateix autor escrigué la versió coral per a nosaltres. També hem interpretat cançons tradicionals catalanes i autors nord-americans del segle XX com Samuel Barber, Aaron Copland o Charles Ives... i els clàssics com Brahms, Monteverdi o Bach. En definitiva, s'ha decidit un repertori diferent a cada concert en funció de l'acústica del local, i de les peticions, principalment.

Aquestes actuacions han format part de programacions musicals estables. Això ha permès que un públic molt variat i autòcton hagi gaudit dels concerts del Cor, concretament al Natharet College de San Diego, la Presbyterian Church de Beverly Hills a Los Angeles, a Santa Barbara, i a la Universitat de Stanford a Palo Alto. L'únic concert de caire extraordinari fou l'ofert a la Misión Dolores a San Francisco.

Les crítiques han estat del tot favorables i totes les actuacions han tingut un ampli ressò a nivell local. Pel que fa al mateix Cor de Cambra, aquesta gira ha suposat un excel·lent exercici professional que, en paraules de Jordi Casas, es concentra principalment en dos aspectes: actuar davant un públic diferent i que no és l'habitual i, per tant, amb reaccions possiblement diferents a les que s'està acostumat; i la resistència física que suposa dur a terme un ritme de viatge-concert, d'un dia per l'altre, afegint-hi un desplaçament de 16 hores en avió entre Europa i Amèrica. El resultat musical ha estat, però, cada vegada millor. Aquesta gira, prevista des de fa aproximadament un any, ha estat impulsada pel Casal dels Catalans de Califòrnia, i possible gràcies a la col·laboració econòmica de la Generalitat de Catalunya. ● RRMC

Veredict del Concurs de violí Pablo Sarasate

El passat 26 de setembre se celebrà al Teatre Gayarre de Pamplona la prova final del II Concurs Internacional de Violí Pablo Sarasate que presideix Vladimir Spivakov. El Jurat fou compost pels violinistes Yfrah Neaman, Ruggiero Ricci, Gérard Poulet, Félix Ayo, Krzysztof Wegrzyn i Edward Zienkowski, i el compositor Pascual Aldave.

Els premis foren atorgats a: Primer Premi Pablo Sarasate, Tedi Papavrami (22 anys, d'Albània); Segon Premi, Misha Keylin (23 anys,

dels EUA); Tercer Premi, Klaudyna Broniewska (25 anys, de Polònia); Quart Premi, Wilfried Hedenborg (15 anys, d'Austria); i Cinquè Premi, Radoslaw Szulc (26 anys, de Polònia). També s'atorgaren diversos premis especials i borses d'estudi.

Aquest Concurs, que se celebra cada dos anys a Pamplona, és organitzat pel Departament d'Educació i Cultura del Govern de Navarra. En l'edició d'enguany es presentaren 39 violinistes, procedents de 19 països. ■

La SGAE presenta el seu balanç

La Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE) va distribuir al llarg del 1992 un total de 17.240 milions en drets, dels quals 15.651 van ser repartits entre 20.493 autors, compositors i editors de 493.655 obres musicals, dramàtiques i audiovisuals, nacionals i estrangeres. Aquests números consoliden la societat espanyola com la setena més recaptadora del món. En el rànquing de societats nacionals més importants, la SGAE ocupa un lloc de privilegi juntament amb les del Japó, Alemanya, França, Itàlia, els Estats Units i Anglaterra, entre les quals es fan les polítiques i estratègies del futur a nivell global mitjançant llur participació en els consells d'administració i comissions de direcció dels organismes internacionals.

En els darrers cinc anys la SGAE ha crescut un 105% pel que fa a recaptació dels drets i en un 120% pel que fa a distribució entre autors,

compositors i editors. La utilització de les obres en mitjans audiovisuals representa el 36,3% de la recaptació de drets d'autor. Ràdio i televisió han aportat 6.122 milions de pessetes per l'ús de les obres en un sector que viu un moment de dura competència per l'audiència. Les televisions institucionals -TVE i canals autonòmics- han aportat 4.669 milions de pessetes per l'explotació del patrimoni.

La ràdio ha aportat 1.453 milions, cosa que significa un 8,60%.

La venda de música enregistrada en discos, cassetts i vídeos a Espanya representa el 2 % del mercat mundial pel que fa a suports. La percepció de 4.568 milions de pessetes per drets d'autor, representa el 27% de la recaptació i situa aquesta modalitat en la segona font d'ingressos per als creadors.

Pel que fa a socis de la SGAE, 13.050 han percebut diversos volums de recaptació en concepte de drets d'autor; 9.132 han cobrat menys de

100.000 pessetes; 2.385 entre 100.000 i 500.000 pessetes; 586 entre 500.000 i 1.000.000; 561 entre 1.000.000 i 3.000.000 i finalment 386 han percebut més de 3 milions de pessetes.

Un 79% dels ingressos és abonats mitjançant l'obtenció de fulls programa que especifiquen títol per títol totes les utilitzades. Un 19% de les quantitats repartides han estat abonades mitjançant la informació aconseguida amb sondeigs i un 2% es reparteix per analogia amb els anteriors: vídeo comunitari i TV per cable.

Els drets dramàtics han suposat un total de 852 milions de pessetes, bàsicament per causa de les representacions. Madrid, Barcelona i València aporten quantitats sensiblement iguals. La xifra esmentada s'ha repartit entre 2.148 obres, la majoria de les quals d'autors espanyols. Aquestes xifres representen un increment del 20% respecte de l'any anterior. ■

Del seu affm.

Srs. (es) Jordi Noguera, Josep Vila, Mireia Barrera i companyia Membres d'una nova saba directora coral

Estimats amies:

Permetin excusar-me a l'avançada per dirigir-me a vostès de forma col·lectiva i que, per tant, això m'autoimpedeixi conscientment d'atendre les dimensions individualitzades de cadascun de vostès. Dimensions que, per descomptat, estimo en tot allò que conec però que en aquest cas pertorbarien l'objectiu d'aquesta carta.

Perquè ara i aquí allò que m'interessa manifestar-los afecta justament el pla de representants d'una realitat que els agombola íntimament. Em referixo, ja anant més decididament al gra, que tots tres són joves, tots tres dirigeixen grups corals senyers i tots tres han assumit el repte de sengles relleus generacionals compromesos.

I finalment, tots tres estan reeixint-hi de forma més que satisfactòria. Conclusió feliç gràcies a la qual es justifica en darrera instància aquesta carta.

Crec que el paper que estan desenvolupant en aquest moment és d'una altíssima significació i transcendència. Vostès han acceptat el repte de donar continuïtat a tres historials corals molt i molt ensetialats a la petita i gran història del cant col·lectiu de casa nostra. Trajectòries tan estretament vinculades a sengles figures clau que les dirigiren i conformaren al llarg d'un període di-

latat de temps que hom corria el risc d'una identificació excloent i irreductible. Darrera de comiats i trencadisses tan importants com les dels "noms" que els precediren s'hi congruïa un món de basardes i temors obert a la negror més iuguladora o almenys frustradora possible.

Tanmateix vostès amb la seva categoria de músics seriosos, ben preparats i conscients, estan obrant el miracle d'un procés de continuïtat fluid, absent de tota mena de fregadís traumàtic i engresecador de nous "lendemains" d'allò més falaguers. Vostès han foragitat fantasmes tanmateix amb prou cos, i estan obrint la plana que mena a nous capítols de la història de les seves corals -de la Sant Jordi, de la Càrmina i del Madrigal. Noves planes que no seran iguals que les precedents però que tot fa pensar que no desmereixeran, segurament serà si tot el contrari, d'aquelles.

En felicitar-me per aquesta realitat, em plau fer-ho també a vostès, ara individualment, i a d'altres el nom dels quals no ve al cas, que també estan treballant com vostès, des de semblants posicionaments de rigor, serietat i profunditat de coneixements, per eixamplar l'horitzó qualitatiu i la categoria artística del nostre món coral. Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

L'Orfeó Català, Premi Honorífic Nacional de Música

L'Orfeó Català fou guardonat amb el Premi Honorífic Nacional de Música per la seva trajectòria en favor de la música catalana. Els altres guardonats en l'edició d'enguany dels Premis Nacionals de Música, que atorga la Generalitat de Catalunya, han estat la soprano Victòria dels Àngels com a millor intèrpret de música clàssica per la presència constant de música catalana en el seu repertori i pel seu retorn al Gran Teatre del Liceu; el compositor Lleonor Balada per la seva tasca de creació i investigació musical i el cantautor Lluís Llach com a millor cantant de cançó per la seva activitat durant l'any passat.

Aquests Premis Nacionals de Música, fallats el passat novembre, seran entregats el dia 13 d'aquest desembre al Saló Sant Jordi del Palau de la Generalitat.

D'altra banda, Xavier Montsalvatge rebé el passat novembre el X Premi de Composició Musical Reina Sofia com a reconeixement del conjunt de la seva obra. El guardó li fou entregat per la reina espanyola a l'entreacte d'un concert de l'Orquestra de RTVE a Madrid que interpretà les *Canciones negras* i el *Concerto Capriccio* del compositor català. ■

Estrena d'una obra de Xavier Turull

El dia 28 d'agost va tenir lloc l'estrena de la composició titulada *Wiersz*, poema concertant per a violí i orquestra de cordes, de Xavier Turull. El concert va tenir lloc a l'Auditori Pau Casals en el marc del Festival que porta el nom del violoncel·lista.

La interpretació va ser a cura de la Camerata Mediterrània, formació que dirigeix Guerassim Voronkov i va actuar com a solista Ala Voronkova. El programa incloïa també 1 + 13 per a violí i orquestra de cordes de Xavier Montsalvatge, la *Rapsòdia simfònica* de Joaquín Turina, el *Concert per a violí* núm. 2 de Haydn i *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart.

L'orquestra de cambra Camerata Mediterrània és una orquestra de formació recent, de gestió independent, integrada en gran part per membres de l'OCB i de l'Orquestra Simfònica del Teatre del Liceu, amants de la pràctica orquestral cambrística. ■



Un ballo in maschera obre el cicle Òpera a Catalunya

Les representacions de l'òpera *Un ballo in maschera* de Verdi al Teatre La Faràndula de Sabadell han obert la temporada Òpera a Catalunya, promoguda per l'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell que dirigeix Mirna Lacambra.

Aquesta producció ha comptat amb un repartiment format per Francisco Ortiz, Ismael Pons, Carles Bosch, Rosa Nonell, Pao-Ling Chai i Laura Rizzo, sota la direcció musical de Josep Ferré. Aquesta producció es traslladarà a la resta de teatres que formen un ja ben consolidat circuit català d'òpera, i que són el Teatre Fortuny de Reus, el Teatre Monumental de Mataró, el Teatre de La Passió d'Olesa de Montserrat, i el Teatre Municipal de Girona.

Completen la temporada dos títols més. *L'elisir d'amore* de Donizetti s'oferirà el mes de febrer i *Romeo et Juliette* de Gounod s'interpretarà el mes de maig. L'òpera de Donizetti comptarà amb un repartiment establert a base de participants del Concurs de Cant Francesc Viñas d'enguany, al qual els Amics de l'Òpera de Sabadell ofereix un premi específic. Pel que fa a l'òpera de Gounod, el repartiment encara no està determinat.

D'altra banda, aquesta Associació viurà una temporada particularment activa, ja que, juntament amb la promoció dels títols esmentats, també és responsable de la representació de l'òpera *L'empresari* de Mozart dedicada a escolars, en una producció de l'Aula de Cant Carme Bustamante. Les representacions tindran lloc aquest desembre. El mes de març es desenvoluparà una altra edició del Concurs Nacional de Cant Eugeni Marco per a Cantants d'Òpera, de caràcter biennal, fet en memòria de qui fou conegut director operístic. ■

Francesc Garrigosa debuta amb l'Orquestra Nacional d'Espanya

El tenor català Francesc Garrigosa—solista habitual de les formacions Hespèrion XX i de La Capella Reial de Catalunya, dirigides per Jordi Savall—debutà el passat 5 de novembre amb l'Orquestra Nacional d'Espanya a Madrid, a l'Auditori Nacional, amb tres concerts emmarcats en el cicle de l'Orquestra. L'obra que marcà aquest debut fou *Pulcinella* de Stravinsky, sota la batuta del mestre Antoni Ros-Marbà.

També Francesc Garrigosa debutarà el proper mes de març amb la Royal Philharmonic Orchestra, al Royal Festival Hall de Londres, interpretant la *Missa Nelson* de Haydn i el *Rèquiem* de Mozart. ■

L'Aula, membre fundador del Berklee International

El passat octubre se signà un acord entre el Berklee College of Music de Boston i la Fundació Aula de Música del Conservatori del Liceu (l'Aula) pel qual la Fundació passa a ser membre fundador del Berklee International Network of Contemporary Music Colleges (Xarxa Internacional Berklee).

Fundada el 1945, Berklee és l'escola universitària més prestigiosa en el terreny de la música moderna, que igual que l'Aula es fundà com una escola de jazz. Berklee ha establert aquesta Xarxa a fi de potenciar l'ensenyament de música moderna a nivell internacional. La cooperació entre l'Aula i Berklee s'establirà, inicialment, amb conferències, seminaris i tallers, i amb programes d'intercanvis de professors i alumnes, així com també afavorint una situació preferencial a l'hora d'atorgar beques als alumnes.

La Xarxa Internacional Berklee compta actualment amb tres membres: l'Aula, la Rimón School of Jazz and Contemporary Music de Tel Aviv i el Centre of Music Studies Philippos Nakas d'Atenes.

Recordem que l'Aula ofereix actualment un programa de formació integral per a músics que inclou estudis d'harmonia, arranjaments, improvisació, interpretació, síntesi musical i instrumental, i història de la música. ■



Esther i Eulàlia Vela actuen el dia 3 a la Casa Elizalde

Inici dels cicles musicals de JJMM de Barcelona

El passat octubre Joventuts Musicals de Barcelona inicià tres dels seus habituals cicles musicals de joves intèrprets a la Casa Elizalde, el Col·legi Major Ramon Llull i a la Universitat Pompeu Fabra, aquest darrer exclusivament per als seus estudiants.

Concretament, el cicle a la Casa Elizalde -Cicle de Pianistes I- tingué com a primer intèrpret Mònica Pons, que presentà un programa format íntegrament per dones compositores (22 d'octubre). El mes d'octubre, l'acabà el pianista Miquel Jorba amb peces de Mozart, Schubert i Berg. El mes de novembre actuaren Laura Vilalta, Mercè Hervada, Miguel Àngel Muñoz i Esperanza Muñoz.

Aquest desembre actuen Ester i Eulàlia Vela -amb un programa dedicat al piano català contemporani a quatre mans (Balsach, Boliart, Montsalvatge, Guinovart i Mestres Quadreny)- el dia 3; Xavier Sagués el dia 10, i Helena Bayo el dia 17 amb un programa d'autors espanyols i catalans (Soler, Halffter, Granados, Falla, Marshall, Albéniz i Turina).

Per la seva part, el III Cicle de Concerts al Ramon Llull presenta enguany el Trio Art (el passat 4 de novembre), Pere Saragossa -oboè- i Ana M. Cabrera -piano- (2 de desembre), Ricardo Alonso -tenor- i Jorge Idelsohn -piano- (13 de gener), Montserrat Vernet -flauta de bec- i David Manzanares -guitarra- (3 de febrer), i Adrian C. Baciú -piano- (3 de març).

El proper mes de gener és previst continuar els cicles, també de joves intèrprets, Música a l'Alberg, Jazz a Can Deu, Música Clàssica a Horta-Guinardó i Música a Gràcia. D'altra banda, també és previst continuar la col·laboració amb l'Auditori Pau Casals del Vendrell, on les darreres edicions ja van actuar joves intèrprets, així com també les gires de concerts a l'illa de Menorca. ■

Signatura d'un conveni sobre conservació i coneixement de l'obra del Cançoner Popular de Catalunya

El dia 27 d'octubre se signà un conveni entre el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, l'Abadia de Montserrat i el Consorci de la Biblioteca de Catalunya adreçat a garantir l'adequada conservació dels materials i documents de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i permetre el coneixement del seu contingut entre els estudiosos i totes les persones que hi puguin estar interessades.

L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya és el fons documental més important sobre cultura popular catalana. Impulsat pel mecenes Rafael Patxot i Jubert l'octubre de l'any 1921, amb l'objectiu de recollir la música i la lletra de les cançons populars cantades o dites, l'Obra del Cançoner va desenvolupar (sota la direcció tècnica dels membres de l'equip de l'Orfeó Català) una intensa tasca de recull de materials i documents tot comptant amb la participació de nombrosos musicòlegs i folkloristes, tasca que fou interrompuda l'any 1936, amb l'esclat de la guerra civil.

La feina feta entre 1921 i 1936 fou molt considerable i va fer possible una recopilació documental extraordinària que va començar a divulgar-se amb la publicació d'una sèrie de volums titulats *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. També va fer possible la publicació del *Diccionari de la Dansa*, del qual només n'aparegué un volum dels tres inicialment projectats.

El Fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya va romandre, en part, a Suïssa, i la resta a Barcelona sota la custòdia del seu impulsor, Rafael Patxot, o dels seus familiars i hereus. Aquest fons es compon de dos gran blocs: els materials de Barcelona, amb l'Arxiu Maria Aguiló, integrat per milers de cançons populars, rondalles, tradicions, refranys i fins i tot valuosos plecs solts impresos entre els segles

XVI i el XIX, i manuscrits de poemes d'escriptors diferents del segle XIX. També entre els materials de Barcelona hi ha la documentació fruit del treball de camp desenvolupat, originals dels concursos de l'Obra i del llegendari Popular Català, obres presentades a les Festes de la Música Catalana, donacions diverses a l'Obra, adquisicions de cançons o balls recollits per altres persones, documentació diversa, etcètera. El segon bloc d'aquest fons està integrat pels materials de Suïssa, amb la resta de documentació dels treballs presentats a concursos de l'Obra i l'arxiu del folklorista Rossend Serra i Pagès.

Finalment, l'any 1991, aquest fons documental fou cedit a l'Abadia de Montserrat. I amb l'objectiu de garantir la conservació i el coneixement d'aquest important fons patrimonial es va decidir la realització d'un seguit de mesures, tot comptant amb la participació del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. El conveni que se signà instrumentalitza aquestes mesures en el sentit que s'ha efectuat la microfilmació de la totalitat dels documents de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a fi que puguin ser consultats per les persones que hi estiguin interessades, amb les degudes garanties de serietat i mirant que no hi hagi duplicitats a l'hora de treballar sobre les múltiples matèries contingudes en els milers de documents que conté l'arxiu. Consulta que serà possible efectuar, d'acord amb les condicions establertes en el conveni, a les dependències del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana i a la Biblioteca de Catalunya. Al mateix temps, aquest conveni entre el Departament de Cultura i el Monestir de Montserrat permetrà d'anar publicant en coedició nous volums dels *Materials de l'Obra del Cançoner Popular*. ■

Josep Carreras, Membre d'Honor del CIM de la UNESCO

A l'Assemblea General del Consell Internacional de la Música (CIM) de la UNESCO fou acceptada de manera unànime la proposta de nomenar Membre d'Honor el tenor barceloní Josep Carreras en reconeixement a la seva trajectòria artística.

Josep Carreras esdevé així el primer espanyol i català que s'incorpora al Quadre d'Honor de la CIM, on, des de fa anys -juntament a alguns compositors i personalitats destacades in-

ternacionalment de diferents àmbits- hi ha els cantants Dietrich Fischer-Dieskau, d'Alemanya; Maureen Forrester, del Canadà; Peter Schreier, d'Alemanya; i Joan Sutherland, d'Austràlia.

El nomenament de Carreras sembla indicar una nova trajectòria d'aquesta institució de la UNESCO, potser inspirada pel recentment elegit nou president, Jordi Roch. ■

Retorn de Carreras al Liceu entre cotó fluix afectiu

per JAUME COMELLAS

Imperatius d'edició m'obliguen a confeigir aquesta crítica, molt a sangs calentes, just unes escasses hores després de la darrera caiguda del teló damunt les figures ajassades de Mirella -Fedora- Freni i Josep -Ipanoff- Carreras. I confesso que aquesta immediata, sempre feixuga i enutjosa, en aquest cas, se'm potencia per una sèrie de circumstàncies específiques. Circumstàncies derivades, sobretot, del context afectiu que envoltava el retorn "normal" de Josep Carreras a l'escenari del Liceu. També pel fet de tractar-se d'una òpera de característiques poc sintonitzades amb el meu gust personal, i continuant en la relació de circumstàncies "perturbadores" del meu estat anímic, caldria parlar del clima especial -també d'índole afectiva- que envolta les aparicions barcelonines de Mirella Freni. I encara, inevitablement, el record d'una versió al mateix Liceu d'aquesta obra, molt difícilment superable.

Tot plegat un bon feix de components -insisteixo- perturbadors, que des de la fi de la representació, i entre estones de dormida nerviosa, no m'han deixat de fiblar amb més o menys intensitat. Fiblades, afavorides, és clar, pel fet que els resultats globals de la iniciativa que ens ocupa, no m'apareixen idealment satisfactoris. O dit amb una major precisió, suficientment satisfactoris com per permetre superar aquell feix a què m'he referit.

Mentre intentava trobar la sortida a l'atzucac que representava confeigir aquest escrit, quasi a l'últim moment ha aparegut una per a mi més que satisfactòria llum. I l'he trobat en un dels treballs del luxós programa que enguany ha encetat el Liceu. Llum que es concreta en les paraules reportades de la soprano greco-americana Augusta Oltrabella, la qual, referint-se a l'escassa estima en què la Callas sentia per *Fedora*, ho justificava en aquests termes: "El verisme no feia per a la Callas", perquè, "contra el que tothom diu, ella era una actriu en l'expressió de la música, però no pas a l'inrevés. I en el verisme la música és sovint secundària i el cantant ha de saber crear una at-

mosfera al marge de la partitura".

Anem a pams perquè la cosa és molt seriosa. Vegem l'afirmació que en el verisme la música "sovint" és secundària... "Sovint" és un terme que esdevé definitiu en aquest cas, però que resulta inadequat per a *La bohème* o, fins i tot, a *Tosca* per situar dos exemples del que pretenc exposar. En aquest sentit si gràcies al "sovint" *Fedora* és una òpera molt significativa del verisme, em permeto qüestionar amb una certa convicció el corrent. I deixo la cosa oberta en aquest punt perquè crec que ja m'he manifestat prou sobre la consideració que em mereix aquesta obra de Giordano.

A partir d'aquí es presenta el fet de la problemàtica que per als cantants representa l'obligatorietat de crear atmosferes "al marge de la partitura", circumstància que essencialment pressuposa el sobrerrecurs a un ofici -òbviament de naturalesa actoral- que no és genuïnament el propi dels artistes lírics.

El resum, o la resultant de tot plegat, és un context genèric d'artificiositat que resulta difícil de superar, fins i tot comptant amb la presència de dos artistes tan indiscutiblement grans com són Josep Carreras i Mirella Freni. Aquell, a més, lluitant "contra" -i ho escric amb plena consciència- un personatge molt menys elaborat que el de la seva companya. I encara que el mateix cantant va manifestar a la conferència de premsa prèvia que ells ja estaven acostumats a aquests afers, els resultats acaben essent els que són, o els que poden ser. I encara més, tenint en compte que el tenor barceloní no té en la vis actoral el seu patrimoni artístic més consistent. I dit això, m'apresso a deixar clar que Carreras va aparèixer a l'escenari del Liceu amb una esplèndida forma vocal pel que fa a color, amb una energia i un poder imposants i amb un exercici molt exacte del seu concepte particular, i per a mi no ben indiscutible, de la musicalitat. Carreras es va manifestar tan gran, important i vital com sempre en el pla vocal. I això és el que esperava tothom, i en això, per tant, tothom va poder quedar ben satisfet. I li va ser retribuït amb aplaudi-



ments propis dels dies excepcionals. Mirella Freni tampoc no va poder superar del tot la distància entre l'expressió dramàtica musical i l'actoral que comporta el seu personatge. Un personatge amb una gran història escènica de la mà de la Sarah Bernhardt i continuadores de la seva escola "hiperactoral", però al qual la partitura de Giordano no li afegeix al·licients, sinó tot el contrari. Però a la fi, la gran ària final, aquest succedani de "l'adéu a la vida", va servir perquè el públic acabés lliurant les seves atapeïdes proclivitats afectives del dia envers la seva ídola tan estimada, com abans ja ho havia fet amb Josep Carreras en la seva inicial ària *Amor ti vieta*.

Obra de dos personatges, deixa només escadusseres ocasions de llüiment a dos coprimaris i un secundari. Glòria Fabuel va confirmar el clima de temença d'estancament que envolta la seva trajectòria en aquests instants, i Enric Serra, tot el revés, va mostrar la plenitud d'un procés de maduració que el mena a una successió de resultats cada dia més satisfactoris, fins i tot al marge del repertori *buffo* en el qual tan excel·leix. Esment a part per a Luigi Roni en una breu i substant incorporació del personatge de Cirillo, el cotxer.

La proposta escènica ja ben coneguda obeeix a criteris perfectament convencionals i la dramaturgia es va moure també en un marc de rutina i d'incapacitat de superació de conceptes més que notable. Certament que les característiques de l'obra, tan exactament fidels a un gènere, fan difícil entrar en una via trenca-dora, si no és molt radical. Via aquesta molt arriscada, per altra part.

La intel·ligent versatilitat de Kiri Te Kanawa

Kiri Te Kanawa, soprano. Piano, Roger Vignoles. Recital de cant. Palau de la Música Catalana, 21 d'octubre de 1993. Mozart, Duparc, Strauss, Canteloube, Cilea, Catalani i Korngold.

per JOSEP CASANOVAS

Un esperat recital d'aquesta eminent cantant que s'haurà saldat amb criteris molt diversos en funció de la manera d'entendre el fet de l'art de la veu segons cada assistent. En qualsevol cas un excel·lent sense reserves, però un èxit també versàtil, com també ho fou ja el programa en si i, després, les interpretacions. Comencem per dir que no es tractà d'un programa ni de *lieder* ni d'àries d'òpera, sinó... ben al contrari (com es podria dir en clau d'humor). Cada segment responia a una cosmovisió distinta del món del cant i això permet creure que la seva composició estava ben pensada i calibrada per la diva, la qual, per altra banda, es va esmerçar a fer-ho tot gairebé, pràcticament, a la perfecció. La tònica general, advertida puntualment per tots els assistents mínimament entesos, era la d'una certa contenció o el que també es coneix com a actitud distant. Potser fou quelcom d'això però també vull dir que, amb un criteri molt personal, i que no pretenc imposar, aquesta justa mesura de la



"distància" em sembla molt millor que massa amanerament i llangositats que hem hagut de suportar de tantes primers figures del *lieder*, de veus supervellutades i amb esmalt de luxe de laca xinesa. Kiri Te Kanawa digué dues àries de Mozart prou cristal·lines per palesar no obstant això alguna llacuna que s'inicià en la zona central d'aquella veu. Canviaren ràpidament de decorat per recalcar en

uns Duparc, sobretot una *Invitació al viatge* impressionant. Un altre gir de noranta graus i arribada a Richard Strauss i d'una manera típicament francesa passàrem a l'alemany estàndard. Altre cop als recursos habituals dels *Cants de l'Auvernia* de Canteloube amb veu fresca, frívola i plena de coqueteria. I per acabar l'arribada al bon port de l'òpera amb Catalani, Cilea i els corresponents bisos amb un tan rar com simptomàtic Korngold. (Respecte d'aquest darrer venim observant —i escoltant— una clara maniobra de promoció a nivell internacional.) I en l'òpera, és clar, la constatació de l'ofici més exquisit i les facultats més remarcables. Major satisfacció, per tant, dels afeccionats a l'òpera que dels amants del *lieder*. Aquest altre univers sonor, llevat del Duparc-Baudelaire esmentat, no va arribar malgrat tot a sorgir, nítid i perfilat. A fi de comptes, Kiri Te Kanawa acabà optant per sacrificar moltes coses d'interpretació pura als efectes i als registres que l'exercici dilatat de l'escena operística imposa inexorablement als qui cultiven un determinat repertori. Quant al pianista Roger Vignoles, respongué exactament a aquest mateix concepte de fer la música: impecable, perfecte, precís i expressiu, sense arribar a penetrar del tot en la regió de la música com una realitat sublim.

25è. aniversari artístic de Lluís i Gerard Claret

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

Quins artistes de casa poden festejar conjuntament vint-i-cinc anys d'exercici professional a una edat que gairebé no arriba als quaranta? Pregunta quasi de resposta única: els germans Lluís i Gerard Claret, tan semblants en el físic com diferents quant a personalitat artística. Lluís, el violoncel·lista propendeix a la introversió, a la ponderació, a l'especulació del més noble encuny intel·lectual, precisament on Gerard s'expressa més naturalment amb un joc interpretatiu més agonístic, amb més afany de presència.

La celebració de l'efemèride, que va congrega un públic nombrosíssim, va estar organitzada per l'iberàmera i va tenir lloc al Centre Cultural de "la Caixa". El programa constava d'una estrena absoluta i de dues obres pertanyents a l'inusual repertori inspirat en el duo dels dos instruments de corda. L'estrena, gairebé quatre minuts, molt apropiadament anomenada *Aniversari*, en estar dedicada als dos germans, la va constituir un dels dotze fragments que integren una encara no concloa *Suite per a violí i violoncel* de Joan Guinjoan, que té com a fita explorar i ex-

plotar les possibilitats que ofereix el duo. *Aniversari* crea un món sonor màgic a partir d'un cicle de correspondències harmòniques entre els dos registres amb atenuació palesa dels elements melòdic i rítmic.

La resta de l'oferta, la integraven el *Duo op. 7* de Kodaly i la *Sonata a la memòria de Claude Debussy* de Ravel, obres esplèndides d'estructura complexa i de riquíssim contingut que van tenir una interpretació de primer ordre i van motivar que a la circumstància d'homenatge als artistes se sumés la satisfacció d'escoltar obres d'audició infreqüent excel·lentment interpretades.

Lluís Vidal a la Universitat

VII Cicle de Música a la Universitat. 21 d'octubre de 1993.

per ASSUMPTA MONTSERRAT

Explosiva manera d'inaugurar el VII Cicle de Música a la Universitat! Acol·lit en la magnificència del Paraninfo de la Universitat de Barcelona, Lluís Vidal ens presentà les seves composicions originals, i ens féu ressò del Off Festival dins del XXV Festival Internacional de Jazz, que es celebrà a la nostra ciutat els passats octubre i novembre.

El jove músic, que interpretà els seus temes al piano, forma un compenetrat trio amb David Xirgu, bateria, i Jordi Gaspar, contrabaix.

El concert no va ser una exhaustiva presentació de tota la seva música, sinó uns "tastets", que evocaven quelcom més darrera del programa que ens presentà.

Vàrem escoltar i vibrar amb temes inèdits de Vidal, com *El escatime*, *I can see the beautiful codillo*, *Miliquituli* (estrena del tema, que porta un títol inspirat en un joc de la seva filla) o *Verd marí*.

Els tres músics presentaven una gran conjunció rítmica i força vital. Cal destacar la virtuositat pianística del compositor, plena d'improvisacions i variacions. Tot i que el suport rítmic, el donaven la bateria i el contrabaix, això no restava la possibilitat d'improvisació d'aquests dos instruments. La tasca de la bateria, fent ús de tota la seva potencialitat tímbrica i amb un bon control del so, ens va fer vibrar de valent.

Lluís Vidal ens va sorprendre amb uns divertits arranjaments de cançons populars catalanes amb gust de jazz. Cançons com *El testament d'Amèlia*, en què la melodia era interpretada pel piano i el contrabaix alternadament, afegint-hi riques variacions; *El cargol treu banya* i l'estrena del tema *Havannera*, van ser interpretacions amb què van posar-se el públic a la butxaca. Serà això objecte de crítica per part dels "puristes", tant de la cançó catalana com de la música jazz? En Lluís ens explicà que potser sí, però que no és més que un intent de definir una personalitat pròpia dins la música jove que surt, dia a dia, al carrer. Al cap i a la fi, diu, és això el que es fa a Amèrica: partint de cançons populars s'improvisa rítmicament i melòdicament.

I així, entranyablement i amb senzillesa, ens mostrà els seus arranjaments, que a tots, intueixo, ens van arribar molt endins.

En resum, va ésser una positiva actuació del Lluís Vidal Trio. Com el compositor ens exposà, la seva música és un intent (força aconseguit) de fer un recull de tot allò que s'ha fet fins ara, impregnant-ho de més virtuositat i riquesa.

Esperat debut de Mirella Freni al Palau



Foto: Bofill

per X. C.-D.

La compareixença de la gran Mirella Freni per primer cop al Palau de la Música constituïa, a priori, un dels punts forts de la temporada Palaucnt. I els resultats no ho demostren en absolut: la soprano va convèncer sense reserves, amb només una salvetat, referida a la migraresa de la seva oferta, sis àries, suplementades amb dues propines, garbellades quasi totes entre el repertori més comú.

El farciment simfònic, l'aportava l'Orquestra Simfònica del Vallès sota la direcció de Romano Gandolfi. Probablement per una insuficient tasca de preparació, l'Orquestra, que ha encetat una nova etapa plena de promeses sota la direcció de Jordi Mora, va estar sorollosa en algunes peces (simfonies de *Giovanna d'Arco* i de *La forza del destino* de Verdi) i va ser correcta o massa expeditiva en d'altres (preludis, intermedis), si no puntualment erràtica, com en el desori en progressió geomètrica amb què va començar l'arieta "O mio babbino caro" del *Gianni Schichi* puccinià (una de les propines, juntament amb "Mi chiamano Mimì", de *La Bohème*).

Mirella Freni ha menat una carrera molt assenyada i, després de quaranta anys, encara conserva veu en

quantitat i qualitat suficients per poder exhibir el que sempre ha estat el seu punt fort: la consistència de la línia de cant. La cantant va iniciar el concert amb *Ritorna Vincitor*, per passar a *In quelle trine morbide* i la gran ària final d'Elisabetta al *Don Carlo* a la primera part. A la segona, "Donde lieta uscì" (de *La Bohème*), "Io son l'umile ancella" (d' *Adriana Lecouvreur*) i el que va ser, al meu entendre, el punt culminant de la vetllada: l'escena de la carta que canta Tatiana a *Evgeni Onegin* de Txaikovski.

És evident que la veu ha perdut flexibilitat i una mica d'esma, que la cantant renuncia a afirmar els greus per tal d'afavorir la comoditat del centre i que la col·locació d'alguns aguts requereixen, ai las!, el trucatge preparatori del portament. Però, alhora, quin *pathos*, quina intencionalitat, quina elegància! I quina meravella la *mesa di voce* a l'antepenúltima síl·laba de *Io son l'umile ancella*.

En l'actualitat, poques cantants (i no, certament, Te Kanawa, que també s'estrenava al Palau quatre dies després...) són capaces d'aquestes mostres de facultats i control vocal. Es pot ben dir que Renata Tebaldi ha trobat només en "la" Freni una hereta en el repertori *lirico-spinto* que ella va marcar per sempre.

Bon començament de Palau 100

Concert inaugural de la temporada de Palau100. Orfeó Català, Orquestra Ciutat de Barcelona, dirigit per Edmon Colomer. Brahms: *Cant del Destí* i *Obertura tràgica*. Montsalvatge: *Cant Espiritual* i *Partita 1958*. Palau de la Música Catalana, 5 d'octubre de 1993.

per J.C.P.

Bon concert amb una clara bipolaritat per solemnitzar l'obertura d'un curs que estem segurs tindrà singladures més plàcides del que prometia una *Obertura tràgica* de Brahms. Edmon Colomer ens sorprengué amb aquesta primera obra, per una, opinem, excessiva crispació en una obra que més que tràgica en si mateixa respon a la pràctica romàntica de l'obertura teatral genèrica. En canvi, aquest director, en el *Cant del Destí op. 54*, de tan dens contingut poètic —una de les més belles obres de Brahms—, va relaxar del tot la batuta i va assolir un fraseig de gran qualitat i un clima profund com mereix el fantàstic Hölderlin en què es basa. Infinitament millor la versió de l'Orfeó Català, preparat per Jordi Casas, que la que la temporada darrera vam escoltar al Cor del Liceu. Classe i ductilitat serviren aquest Brahms curull de misterioses suavitats.

L'altre pol del programa eren les dues obres ja remotes de Montsalvatge, les dues pràcticament del 1958, en una època de transició del compositor cap a una expressió més aviat neoclàssica. Aquesta preocupació momentània ens sembla evident en aquella *Partita 1958*, que no obstant dista molt de seguir fàcils pautes, pseudo-barroques. Pel contrari l'orquestra és subtil, brillant i seductora i la inspiració de primera categoria. Si hem de parlar, però, d'autèntica classe, per no tornar a emprar el terme impropri d'inspiració, ens haurem de referir al *Cant Espiritual*—on tornà a intervenir l'Orfeó. Estem segurs que els analistes i biògrafs del compositor han de trobar en aquesta obra una expressió de sinceritat, com de confessió pública amb un embolcall molt més genuïnament clàssic que en l'anterior partita.

Llevat de la petita objecció inicial, una alta qualificació per a Colomer, l'Orfeó ja esmentat i l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

Entre el popularisme i el proselitisme



Orquestra Ciutat de Barcelona i Coral Càrmina (dir. J. M. Vila). Nadine Denize, mezzosoprano. Direcció: Ronald Zolman.
Palau de la Música Catalana, 23 d'octubre

per F.TAVERNA BECH

L'òpera *El príncep Igor*, i especialment el seu fragment de les *Dances Polovtsianes*, podria dir-se que és una de les obres líriques on la música manifesta l'apogeu en tots aquells elements que la fan atractiva i fàcil de captar: el color intens de la sonoritat orquestral, la melodia espontània i sense complicacions i, tanmateix, la línia variada. En definitiva, música que fàcilment es recorda i que, fins i tot, no cansa. Aquestes són, si més no, les qualitats perquè una obra assoleixi una àmplia popularitat. El programa del concert inaugural de la temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, es completava amb l'audició de la cantata *Alexander Nevski* de Prokofiev, una altra mena d'obra no menys impressionant per commoure el públic amb el seu sentit dramàtic i el gran desplegament de mitjans sonors. Fins a cert punt, el concert presentava, doncs, un indubtable atractiu per suscitar la màxima afluència de públic i a la vegada per captar nous adeptes per a la causa de la música. Lògicament el Palau quasi resultà insuficient per acollir tothom i també s'ha de dir que pels intensos aplaudiments, dedicats en especial al director i a l'orquestra, el públic quedà satisfet de les interpretacions que escoltà.

D'alguna manera una primera conclusió que es pot extreure d'aquests resultats és que l'orquestra sembla haver superat la crisi que passà en la darrera temporada. Per altra banda, el director Ronald Zolman va oferir unes versions magníficament estructurades tant en sentit líric com dinàmic. La música, sota l'acció de la seva precisa batuta, manifestà claredat i veritable efusió emocional. També la Coral Càrmina desenvolupà un admirable i entusiasta treball per a la interpretació tant de la música de Borodin com la de Prokofiev. En canvi, la mezzosoprano Nadine Denize tingué una actuació quelcom freda i distant, circumstància que va produir que la seva veu de remarcable bellesa, així com també la seva dicció intel·ligentment matisada, no acabés de convèncer l'audiència. Com a segona conclusió diríem que malgrat el fort atractiu del programa, insistir en la mateixa sessió i en un tipus de música —és a dir aquella que es limita a la brillantor orquestral i a quedar-se en el pur hedonisme—, no és recomanable i caldria exigir als responsables del conjunt, per ara anònims o sense cap visible, una línia de major exigència artística o bé fins i tot que, donada la solemnitat que comporta tot acte inaugural, s'hagués dedicat un espai als nostres compositors.

Violeta, una mostra d'òpera de butxaca

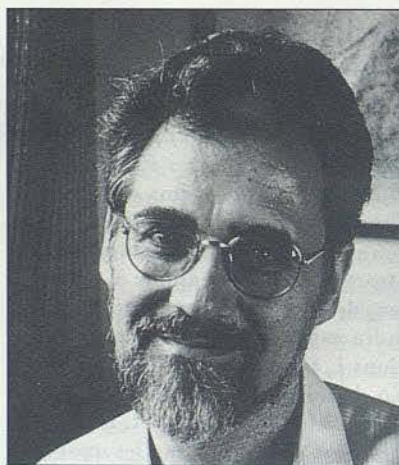


Violeta durant un assaig. A baix, el compositor **Manuel García Morante**

per J.C.C.

El Teatre Malic, nom benemerit en el camp de la manifestació artística marginal, ha estat el marc i també l'impulsor d'una iniciativa musical ben nodrida d'al·licients. Em refereixo a l'estrena de l'òpera *Violeta*, obra amb llibret de Josep Maria Carandell i partitura de Manuel García Morante.

Ens trobem en el món de les micro-magnituds artístiques en termes quantitatius. Producció sota mínims, espai escènic de dimensions més que familiars, farciment orquestral reduït al piano, repartiment circumscrit al món de promeses de la nostra lírica, etc. I tanmateix la resultant, en el pla qualitatiu, ha superat amb escreix les expectatives que



podrien preveure's d'un marc previ com l'apuntat. La raó de tot això cal trobar-la en la coherència que ha predit aquesta iniciativa. O el que ve a ser el mateix: la capacitat per saber jugar intel·ligentment tots els recursos de què hom disposava, sobre la base, element central de tot, d'un material artístic -l'obra-, atractiu i dotat d'un ofici i una saviesa reconfortants.

D'aquesta manera un espai tan particular com el del Teatre Malic ha estat capaç de bastir un clima càlid i comunicatiu, una producció elemental ha tingut aquells mínims d'encant i de frescor sempre d'agrair, uns joves intèrprets han aportat no solament un entusiasme que caldria suposar sinó també una qualitat més

que notable, i, a la fi, la partitura de García Morante ha sintonitzat tot allò que calia amb un llibret festiu i enjogassat, amb aquell alè poètic elemental i efectiu que exigeix les característiques del projecte.

Ningú no podia esperar més d'allò que s'ha ofert però, a la fi, aquesta intel·ligència tan generosament vessada damunt del projecte ha obrat el miracle d'un producte bàsicament reeixit, tanmateix millorable des del punt de vista de l'espectacle, comptant amb uns mitjans més generosos. Però a la fi felicitat, cal insistir-hi, des dels pressupòsits preestablerts.

Mèrits que cal atribuir en primer lloc al mateix Teatre Malic, que ha superat amb nota alta la prova que ha d'esperonar una iniciativa tan suggestiva com un festival de Teatre de Butxaca; accepció nova a casa nostra però no a fora. I també als esmentats Manuel García Morante, capaç de confegir una obra convencional en el pla formal però amarada de sentit i d'ofici, a Josep M. Carandell pels mèrits d'un llibret, deliciós i mengívol, a Frederic Roda, responsable d'un muntatge hàbil, i a un quadre de cantants integrat tot ell per noms d'una vàlua que els permet albirar un futur optimista i que són la soprano Irene Martínez, la mezzosoprano Montserrat Torroella, el tenor Jordi Casanova, el baríton Xavier Comorera i el baix Josep Pieres.

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



Melos Quartet

Festival d'Ordino, personalitat pròpia

per LLUÍS TRULLÉN

La consolidació d'un Festival Internacional de Música com el d'Ordino, que ja ha complert la seva onzena edició, és fruit de la suma d'una sèrie de factors que alhora li proporcionen una personalitat pròpia i definida.

Organitzat per l'Oficina de Turisme de la Parròquia d'Ordino, la seva direcció artística rau en un intèrpret de vàlua reconeguda internacionalment, com és el cas de Gerard Claret, coneixedor de la música en els seus àmbits interpretatius i pedagògics; la tria d'artistes i formacions simfòniques per a aquesta onzena edició ha aportat, un cop més, noms mítics de la música, com són els de Narciso Yepes, Gundula Janowitz, Alicia de Larrocha, els mateixos germans Claret o l'Orchestre National du Capitole de Tolouse, dirigida per Michel Plasson. En segon lloc, les característiques d'un auditori d'extraordinàries condicions acústiques permet gaudir de la música en la més àmplia dimensió, bé es tracti de recital per a instrument sol, bé de concert a càrrec d'una formació simfònica. I com a suma conseqüent d'aquests dos factors, la creixent assistència de públic als concerts, la finalitat principal que es marca tot cicle musical. No resulta estrany, doncs, que l'onzena edició del Festival Internacional de Música d'Ordino hagi consolidat amb fermesa el treball de les deu temporades precedents. Dintre del Festival vàrem poder assistir a un concert de cambra que per les seves característiques va resultar certament inoblidable: dos quartets de corda, el Melos i el Sine Nomine oferien, respectivament, l'*opus 51* núm.

1 en do menor de Brahms i l'*opus 92* núm. 2 *en fa* de Prokofiev, per posteriorment ajuntar-se i interpretar l'*Octet per a cordes op. 20* de Fèlix Mendelssohn. Ambdues formacions ja havien interpretat junts l'esmentada pàgina de Mendelssohn, en una gira per commemorar els vint-i-cinc anys del quartet Melos, fundat a Stuttgart l'any 1965. L'experiència del Melos tenia com a contrapunt els poc més de deu anys d'existència dels Sine Nomine, constituït a Lausana l'any 1982. Els Melos van oferir un Brahms reblert de densitat simfònica, delicat i expressiu en la *Romanza*, i impetuós en l'*Allegro alla breve* final. La música de Brahms fluïa amb naturalitat i elegant distinció de traç, però en línies generals, l'actuació dels Melos va meravellar més per la seva dimensió tècnica que pel missatge musical que d'aquesta obra de Brahms han transmès en tantes i tantes ocasions. Per la seva banda, els Sine Nomine van interpretar magistralment el *Quartet op. 92* de Prokofiev, amb una riquesa de matisos, amb una expressió en els dos *Allegros*, reblerta de vitalitat, ritme i fogositat, i amb una elegància neoclàssica en l'*Adagio* central que posava de manifest la sincronització musical d'aquests joves intèrprets. Finalment, l'experiència dels Melos i la inspiració dels Sine Nomine van unir-se per interpretar una pàgina com l'*Octet* de Mendelssohn, en una versió plena de lirisme, delicadíssima en la realització de dinàmiques, coherent en la difusió del missatge del conjunt de moviments, i per sobre de tot brillant i comunicativa. Els Melos i els Sine Nomine van oferir un concert al nivell d'aquesta XI edició del Festival d'Ordino.

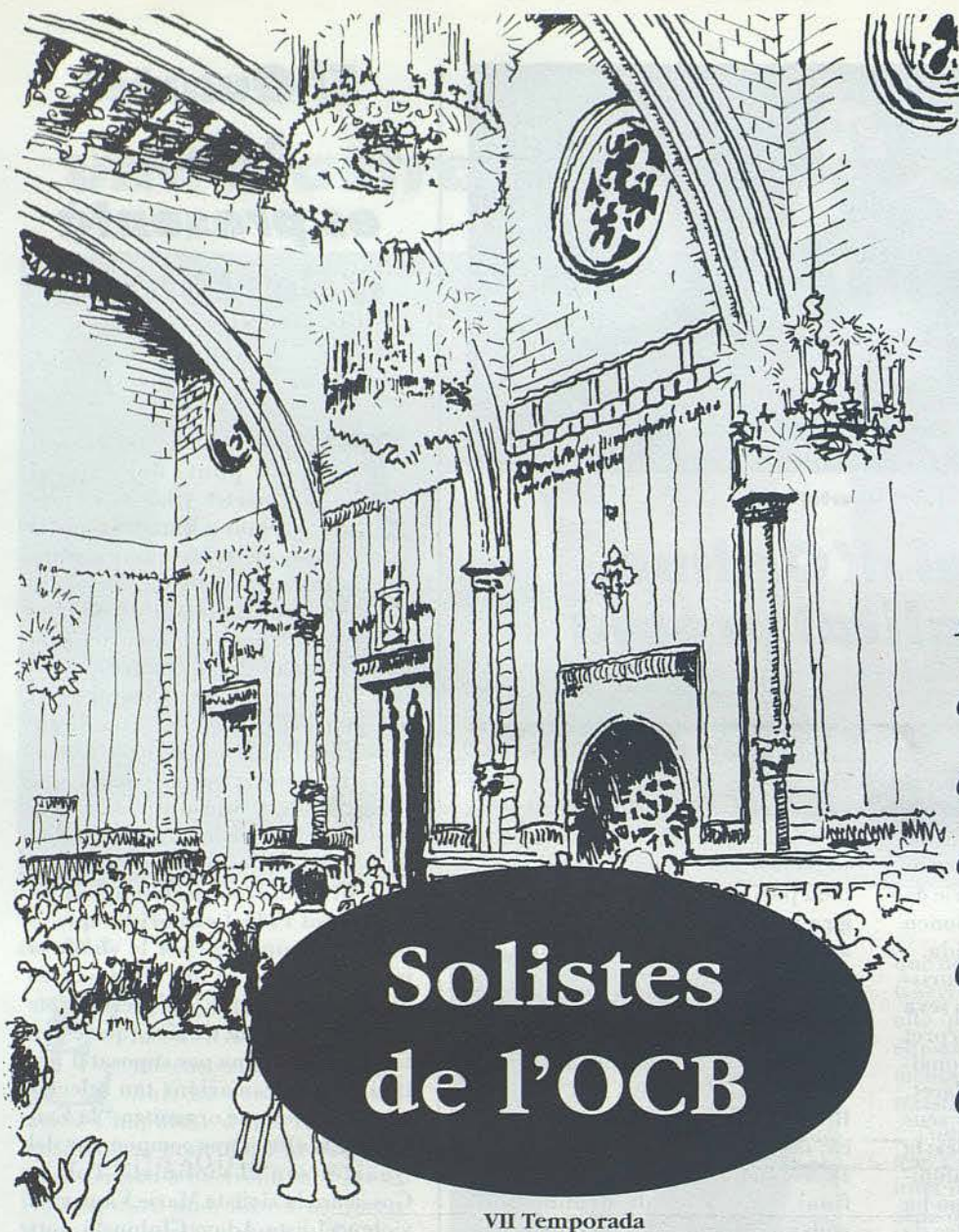
El Quartet Athos es presentà a Barcelona

per X.C.-D.

Després de fer-ho a diversos punts del país, el Quartet Athos es va presentar a Barcelona el dia 14 d'octubre en el cicle que organitza "la Caixa" amb motiu de l'exposició del pintor romàntic anglès William Turner. L'Athos és un quartet amb piano i el pianista no és altre que Albert Guinovart, la presència al teclat del qual constitueix un factor de garantia per l'exigència de la seva complexa trajectòria professional.

Els resultats van confirmar l'expectativa: la nova formació ha treballat de valent durant molts mesos i s'ha presentat en públic quan ha aconseguit l'ideal cambrístic que és la intercomunicació per la via de la intuïció, palesa en una fluïdesa més difícil d'aconseguir (i d'exercir) que la mera solvència tècnica (que és un factor que es dona per suposat d'antuvi en programacions tan selectes com els cicles que organitza "la Caixa"). Els altres tres components del Quartet són el violinista Tobias Gossman, la violista Marie Vanier i el violoncel·lista Adam Glubinski, tots ells primers faristols de l'Orquestra del Liceu.

En l'obra que obria el programa, el *Quartet K. 478* de Mozart, els caràcters motor del piano i sintètic del violí van atorgar respectivament el protagonisme a Guinovart i Gossman. La lectura va tenir empena i elegància, amb unes frases estupendes del pianista. Només caldria, en la versió, que va ser càlidament aplaudida, desprendre's d'una mica de literalitat en algunes frases del violí (especialment al *Rondó*) per assolir un perfil totalment convincent amb un toc de vehemència molt meridional. L'*Adagio i Rondó op. pòstum* de Schubert va ser un vehicle adequat per demostrar la cantabilitat del conjunt, però va ser en el *Quartet núm. 1 op. 25* de Brahms, una obra genial per la seva complexitat, que va permetre copsar la justesa de les correspondències temàtiques, la disposició al diàleg dels instruments, l'empast de les cordes i la magnífica presència sonora del piano.



*Els
dijous,
a les 8
del vespre,
al Saló
de Cent*

Solistes de l'OCB

VII Temporada

OCB

Orquestra Ciutat de Barcelona

- 1 18 de novembre de 1993
Magdalena Martínez, *flauta*
Eric Koontz, *viola*
Magdalena Barrera, *arpa*
Baxi: Trio Elegia
Persichetti: Allegro comodo. Vivo.
de la serenata núm. 10
Falla: Asturiana Canción
de les 7 cançons populars
Brotóns: Ad Infinitum
Debussy: Sonata
- 2 25 de novembre de 1993
Quintet de Vent Aulos
Josep M^o Brotóns, *flauta*
Robert Julià, *oboè*
Alfons Revérté, *clarinet*
David Rosell, *trampa*
Eduard Bazaco, *fagot*
Beethoven: Quintet
Guridi: Quatre melodies basques
Granados: Andalusia
Mompou: Diumen de tu només les
flors
Serra: Cavalleresc. Sàndana
- 3 2 de desembre de 1993
Dina English, *oboè*
Mac McClure, *piano*
Hindemith: Sonata
Poulenc: Sonata
Saint-Saëns: Sonata

- 4 9 de desembre de 1993
Alfons Revérté, *clarinet*
Pere Serra, *viola*
Antoni J. Peña, *violí*
Eric Koontz, *viola*
Núria Calvo, *violoncel*
Enric Rigau, *contrabaix*
Milhaud: Quintet de corda núm. 2
Reger: Quintet amb clarinet
- 5 13 de gener de 1994
Francisca Mendoza, *viola*
Larry Passin, *clarinet*
Patrick Hopper, *piano*
Stravinsky: La Història del soldat
Khachaturian: Trio
Bartók: Contrasts
- 6 27 de gener de 1994
Cayetano Castaño, *oboè i corn anglès*
Jozef Toporcer, *violí*
Eric Koontz, *viola*
Gheorghe Motatu, *violoncel*
Cannabich: Quartet
Britten: Fantasy Quartet
Fràncaix: Quartet per a corn anglès i corda
- 7 3 de febrer de 1994
Alexandra Presaizen, *violí*
Evgueni Gratch, *violí*
Àngel Soler, *piano*
Prokofiev: Sonata per a dos violins
Lecclair: Sonata per a dos violins
Wieniawski: 2 capricis per a dos violins
Frolov: Divertimento per a dos violins i piano
Kern: Divertiment
Joplin: Ragtime

- 8 10 de febrer de 1994
Pere Serra, *viola*
Lluís Sedó, *violoncel*
Maria Rosa Llorens, *piano*
Ravel: Trio amb piano
Debussy: Trio núm. 1 en sol
- 9 17 de febrer de 1994
Jozef Toporcer, *violí*
Jindrich Bardon, *violí*
Miquel Serrahima, *viola*
Gheorghe Motatu, *violoncel*
Guillem Llobell, *contrabaix*
Mozart: Divertiment núm. 1
Rossini: Duo per a violoncel i contrabaix
Mozart: Petita serenata nocturna
- 10 7 d'abril de 1994
Francisca Mendoza, *viola*
Antoni Besses, *piano*
Franck: Sonata per a violí i piano
Prokofiev: Sonata núm. 2
Sarasate: Zapateado
Sarasate: Romanza andaluza
Falla/Kreisler: Dansa de La Vida Breve
- 11 14 d'abril de 1994
Dina English, *oboè*
David Parker, *trampa*
Evgueni Gratch, *violí*
David Rummion, *violoncel*
Vincent Ellegiers, *violoncel*
Hecker: The Weather Forecast per a violí i violoncel
Crawford-Seeger: Diaphonic Suite núm. 4 per a oboè i violoncel
Amram: Duo per a trampa i violoncel
Zlito: Montauk Suite per a dos violoncels

- 12 21 d'abril de 1994
Salvador Martínez, *flauta*
Cayetano Castaño, *oboè*
Josep Fuster, *clarinet*
Wally: Aubade
Holst: Terzetto
Lorenzo: Trio romàntic
Brotóns: Suite a tres, op. 16 bis
Arnold: Divertiment
- 13 28 d'abril de 1994
Francisca Mendoza, *viola*
Vincent Ellegiers, *violoncel*
Beethoven: Duo
Guinjoan: Aniversari
Händel/Halvorsen: Passacaglia
Ravel: Duo
- 14 5 de maig de 1994
Barcelona Brass Quintet
Douglas Prosser, *trompeta*
Bill Williams, *trompeta*
David Parker, *trompa*
Ricardo Casero, *trombó*
Raül Garcia, *trombó baix*
Ewald: Simfonia
Montsalvatge: Questions and Replies
Arnold: Quintet de vent
Bernstein: West Side Story
- 15 19 de maig de 1994
Heather Bixler, *violí*
Josephine Fitzpatrick, *viola*
Vincent Ellegiers, *violoncel*
Svetlana Rodionova, *piano*
Schubert: Adagio i Rondó concertant
Brahms: Quartet amb piano

Ajuntament de Barcelona

amb el suport de
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Entrada gratuïta

amb el patrocini de

LAVANGUARDIA

A 350 anys de la mort de Claudio Monteverdi, la seva obra ocupa un lloc cada dia més habitual, tant als escenaris operístics com a les sales de concert i a altres espais menys convencionals on es fa música, sense obviar una presència percentualment important en els catàlegs discogràfics. Si, fins a la meitat del nostre segle, l'il·lustre compositor italià era només un afer de musicòlegs i erudits, des d'aleshores fins avui, de manera progressiva però imparable, Monteverdi ha esdevingut més i més familiar als nostres melòmans. A la base d'aquest reconeixement hi ha una identificació amb els mateixos temes que apassionaven els espectadors del segle XVII: l'exploració de les passions humanes, els grans interrogants sobre el destí de l'home i la seva relació amb la divinitat. A l'època de Monteverdi, les idees del moment es manifestaven en unes obres on els déus i els semi-déus prenien figura humana i vivien les mateixes passions dels mortals; i els escriptors feien una hàbil transposició del món mitològic al món real, de vegades insinuant indirectament esdeveniments i personatges contemporanis per filtrar veritats que, d'altra manera,

no haurien estat tolerades. A part de la persuasió suprema deguda al geni musical monteverdian, el fet d'exhumar aquest llegat antic ens fa veure de quina manera el nostre món viu, encara, dels valors heretats del Renaixement italià, mentre que els de l'Edat Mitjana ens resten més llunyans. D'altra banda, la representació d'un amor o d'un destí tràgic, cantats amb un realisme violent per un actor que comunica a

l'auditori sentiments transmutats en obra d'art, és a l'origen de tota l'òpera occidental posterior, un gènere precisament avui de rigorosa actualitat. Però Monteverdi no fou només un innovador extrem, en crear l'òpera –o l'estil declamatori que la sustenta, filtrat en el

gènere tradicional del madrigal–, sinó que va ser un compositor en certa manera bilingüe, que partí d'un domini exhaustiu de les velles tècniques polifòniques, les integrà a la seva personalitat i a la sensibilitat del moment i, en les obres majors, teatrals o religioses, féu una síntesi personalíssima de les dues modalitats. Aspectes tots ells que seran tractats en el present “dossier”, a més de les fonts literàries de la seva obra escènica i madrigalesca.

Monteverdi rediviu

El dualisme estilístic de Claudio Monteverdi

per JOSÉ V. GONZÁLEZ VALLE

Celebrat pels seus contemporanis com l'*oracolo della musica*, Claudio Monteverdi i la seva obra ocupen l'interès cada dia més creixent d'un gran nombre d'amics de la música. Des del redescobriment de la música italiana del segle XVII per part de Carl von Winterfeld (*Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlín 1834) fins a l'inici del nostre segle XX, Monteverdi fou només un pur assumpte de musicòlegs i entesos, és a dir, un ocupar-se de la vida del compositor i de la seva obra, tot cercant i investigant les seves fonts i analitzant la seva música. Finalment, en el segon terç del nostre segle –gràcies a l'edició de les obres completes (1926-1942) de Monteverdi, preparades per Gian Francesco Malipiero–, van començar a desvetllar-se desigs insistents d'incorporar la seva obra a la praxi musical, primer per mitjà de les seves òperes, i immediatament després dels seus madrigals i la música eclesiàstica. En els darrers anys cada vegada és més fort l'afany de nombrosos intèrprets experts (triomf apoteòsic de Harnoncourt-Ponelle a Zuric i a altres escenaris, últimament Jordi Savall a Barcelona, Festival de Salzburg 1993) per poder incloure, com una cosa normal, l'aportació pionera del compositor en el repertori operístic usual de qualsevol teatre, fins al punt que avui s'ha arribat a produir una veritable "Monteverdi Renaissance". Això, indubtablement, també es causat pel devesall de fantasies en els millors muntatges operístics, un fet que ha aconseguit afectar, fins i tot, un món absolutament llunyà o absent fins aleshores de la musicologia històrica. Les interpretacions de la música eclesiàstica de Monteverdi –particularment de les seves meravelloses *Vespro della Beata Vergine*– són cada any més sovintejades, mentre que els seus madrigals –ja sigui per les dificultats de disposar d'un conjunt adequat o de la corresponent "bona cultura de fer música"– només poden sobreviure en gravacions discogràfiques.

Leo Schrade escriu que Monteverdi va arribar a consumir amb la seva obra el canvi més significatiu de la història de la música moderna. Un dels resultats més decisius per al desenvolupament musical del barroc fou la creació i sistematització d'un "dualisme estilístic" (estil antic, estil nou, *prima* i *seconda pratica*), que es va projectar i afermar en la composició musical amb i des de Monteverdi, i que és unànimement considerat com un dels fenòmens

més interessants del seu art compositiu i, a partir d'aquí, de tota la música barroca. Amb una absoluta consciència de si mateix, Monteverdi va denominar com a *prima pratica* la música dels seus predecessors i la va emmarcar amb el segell de "música antiga", alhora que, tot partint de certes innovacions referents especialment a la relació música-text, introduïdes per alguns compositors del seu temps, desenvolupava i fonamentava amb la seva obra pròpia la *seconda pratica*, és a dir, la "nova música". Amb la creació d'aquest estil nou, modern, i, amb ell, d'una nova concepció de la música, es produí una de les revolucions musicals més importants.

Sota la influència de la Contrareforma, l'"estil antic" fou equiparat o identificat amb el caràcter sagrat i, des d'aquí, amb qualsevol "música eclesiàstica autèntica". El concepte monteverdian de *prima pratica* poca cosa té a veure amb allò que posteriorment s'arribà a denominar estil *alla Palestrina* (P. Cerone, 1613). En aquest sentit, C. Dalhaus (*Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977) fa l'observació interessant que "no s'ha de malinterpretar anacrònicament la correspondència de l'estil eclesiàstic amb la *prima pratica* i de l'estil teatral amb la *seconda pratica*. No és que la música eclesiàstica arribés a estilitzar-se en alguna cosa semblant a la "música antiga" –en el sentit d'una consciència que pretén distanciar-se històricament–, sinó que la manera de compondre conforme a la litúrgia va néixer molt abans, i l'antiguitat que la distingeix és com el segell de la seva veritat. Monteverdi no va justificar la *seconda pratica* com un progrés sinó com la restitució d'una veritat encara més antiga (l'antic concepte de música) que ell explicaria i enaltiria". L'anomenat "estil de Palestrina", no obstant això, arribà a convertir-se en un nou paradigma de l'"estil antic" i a ser impulsat posteriorment en el segle XVIII (en aquesta línia se situa Fuchs amb el seu *Gradus ad Parnasum*, 1725, o l'encíclica *Annus qui*) i proposat com a model per a tota la "vertadera música eclesiàstica" (G. B. Martini, *Saggio fondamentale*, 1775), sobretot en el segle XIX, època de l'historicisme i del redescobriment de la música antiga (A. F. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, 1826) i de la reforma de la música sacra (Witt, F. X. Haberl). Compositors com De Kerle o posteriorment Allegri van tenir, segons que sembla, en l'època postconci-



Claudio Monteverdi en els seus darrers anys segons un retrat de Bernardo Strozzi

liar de Trento, més ressonància i influència que el mateix Palestrina.

El dualisme estilístic de Monteverdi, més enllà de les seves arrels socio-culturals, té el fonament teòrico-teològic en la clara distinció o separació entre el profà i el sagrat, fortament propugnada pels pares conciliaris de Trento i, des d'aleshores –a causa de la Contrareforma– en tots els països catòlics. En ambients protestants, en canvi, no es podia donar una cosa anàloga (*stylus theatralis* - *stylus ecclesiasticus*). En els compositors protestants només s'observa un monisme estilístic, que recull i reuneix allò que és antic i allò que és nou, el contrapunt i la monodia, ja que –d'acord amb la visió de Luter, que coneixem, entre altres escrits, pel pròleg de les *Symphoniae iucundae* (Wittenberg 1538)– tota música és criatura de Déu (“nobilis, salutaris et laeta creatura”) que té com a destí reconèixer-lo i lloar-lo (“in hac creatura Creatorem agnoscere et laudare”). És a dir, tota música esdevé un do diví excel·lentíssim (“est donum divinum excellentissimum”). Aquesta concepció afectava evidentment tota mena d'aspectes constructius, ja fossin melòdics o contrapuntístics, atès que la música, com a obra divina, havia de ser creada o elaborada de manera racional, regulada i clara, “ja que pertany al món de la llum, situat molt lluny de les tenebres satàniques”. D'aquí que, en ambients protestants, hom observi un desenvolupament musical més lineal i teleològic, aliè a polèmiques o intents de ruptura similars als que coneixem

en el món catòlic. Això no va impedir que, dins del protestantisme, al llarg del segle XVII, es desenvolupés gradualment un nou estil íntimament arrelat en el contrapunt renaixentista (H. Schütz). Així, doncs, se'ns projecta com a resultat el panorama següent: un món dual catòlic, amb música eclesiàstica (sacra) i òpera (profana), d'una banda, enfront del monisme protestant, amb la seva música eclesiàstica (sacra) i oratori (sacre), de l'altra.

La gènesi i el desenvolupament del dualisme musical monteverdian es pot seguir, pas a pas, tant per mitjà de les seves composicions com dels seus escrits. C. Monteverdi –en el pròleg del seu *V Llibre de Madrigals* (1605)– i el seu germà Giulio Cesare –en l'epíleg als *Scherzi musicali* (1607): *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madregali*– van encunyar els nous termes tècnics i van formular el significat de *prima pratica* i *seconda pratica*. La primera per referir-se al contrapunt sever, tal com ja havia estat formulat i codificat per G. Zarlino (*Institutione harmonice*, Llibre III, 1558), és a dir, l'“estil antic” contraposat a l'“usus modernorum”. S'esmenten com a compositors de la *prima pratica*: Ockeghem, Josquin, De la Rue, Mouton, Crecquillon, Gombert, Clemens non Papa i Willaert. La *seconda pratica*, en canvi, defineix aquell tipus modern de composició que apareix cap a l'any 1550 (“usus modernorum”) i que atorga a la declamació i l'expressió del contingut del text la primacia sobre les regles del contrapunt sever. La polè-

mica encetada per G. M. Artusi contra el contrapunt de Monteverdi va donar el motiu per poder distingir amb més exactitud entre *prima pratica* i *seconda pratica*. Monteverdi esmenta com a compositors de la *seconda pratica*: Rore, Ingegneri, Marenzio, De Wert, Luzzaschi, Peri i Caccini. Com ho féu posteriorment M. Sacchi (*Cribrum musicum*, 1643), Monteverdi es fonamenta en l'estat, és a dir en un ordre jeràrquic, per justificar la primacia que, en la *seconda pratica*, es concedeix a la melodia "fortament vinculada al text", enfront de l'harmonia. L'expressió "melodia" ("Melodia, ovvero seconda pratica musicale") era el títol d'un tractat de C. Monteverdi, que no se sap si alguna vegada va arribar a ser escrit o si, al contrari, s'ha perdut, però coneixem el seu missatge gràcies a una sèrie de cartes escrites per Monteverdi entre els anys 1633-34, particularment per la carta del 22 d'octubre de 1633, en la qual es parla —en referència a la melodia— de la unitat de text, ritme i harmonia. Monteverdi entén per harmonia l'essència, summa o resum resultant de les relacions successives (melòdiques) o simultànies (contrapuntístiques) entre els sons, regulades per les lleis. El fet que, en la *seconda pratica*, el llenguatge o el discurs, és a dir, la paraula, sigui la senyora i no pas la serventa de l'harmonia ("l'oratione sia padrona del armonia e non serva") vol dir que la dicció exacta, la declamació i expressió del text permet l'ús d'interval·ls (cromàtics) irregulars ("relationes non harmonicae") i un tractament de la dissonància, allunyat de les regles severes del contrapunt. La *seconda pratica*, si bé es va desenvolupar en el madrigal i en la monodia, no restà lligada, en el segle XVII, a formes concretes; M. Sacchi (carta a Chr. Werner, posterior a 1646) diu que la "secunda praxis", el "stylus o usus modernorum", també és vàlid per a la música eclesiàstica.

W. Konold (Monteverdi, 1986) afirma que la representativa col·lecció de 1610 (*Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus*, Venècia 1610) és precisament i justament pel seu caràcter poc acadèmic la cèdula d'identitat més acreditada de la seva creació i ens mostra d'una manera contundent la doble via seguida per Monteverdi. En primer lloc la *prima pratica*. Amb la majestuosa missa-paròdia "In illo tempore", Monteverdi ens mostra un exemple "escolàstic" de l'antiga tradició polifònic-contrapuntística del cant litúrgic a cappella. Tot seguint més aviat l'estil de finals del segle XV i principis del segle XVI, parteix, no obstant això, del motet "In illo tempore", publicat el 1556, pel compositor franco-flamenc Nicolas Gombert, de la generació següent a Josquin, en adoptar diversos motius, denominats "fuga" i emprar-los, en la nova composició a sis veus, com a punt de partida melòdic i contrapuntís-

tic. El baix continu, afegit en forma de *basso seguente* —que va seguint exclusivament la part vocal més greu de la composició sense assumir cap funció de "baix general" o acompanyament— és simplement un ingredient de moda. Escoltada amb atenció, aquesta missa arriba a produir efectes desconcertants, realment nous per a la seva època. La seva tècnica contrapuntística respira aires molt diferents respecte d'allò que aleshores s'entenia com a contrapunt canònic. Però, al mateix temps, els freqüents girs melòdics seqüencials, el tractament de la dissonància, l'estructura tonal o la relació música-text evoquen, d'una banda, els temps de Josquin i, de l'altra, estan augurant el futur. Aquesta composició viu enmig d'un tens debat intern, fins al punt que un hom arriba a preguntar-se si és Gombert el qui s'immergeix en el geni de Monteverdi o, contràriament, Monteverdi en Gombert. La simultaneïtat d'allò que no és simultani, com diria C. Dalhaus, produeix en aquesta composició uns efectes extraordinaris. I tot succeeix sota el guant blanc de la *prima pratica*! Una vegada Monteverdi s'ha acreditat, en aquesta missa, com un savi mestre de l'antic estil contrapuntístic, ens presenta, en segon lloc, les *Vesperae pluribus decantandae*, segons H. Redlich (Monteverdi, 1949), com un "experiment grandios, tot saturant les formes tradicionals de les antigues antífones, psalms i himnes amb un contingut excitant, mitjançant l'aplicació d'uns mètodes revolucionaris utilitzats anteriorment en la jove monodia, carregada d'afecte, amb l'ús d'una música instrumental inspirada també en l'òpera (*Orfeo*) i la reinterpretació del text per mitjà d'una nova tècnica d'expressió musical. Fins i tot l'estructura tonal de les diverses composicions que integren aquesta obra magna mira cap al futur".

N. Harnoncourt (*Der musikalische Dialog*, 1984) afirma amb aquesta contundència que caracteritza els nous il·lustrats de la nostra època que "Monteverdi fou un músic apassionat, un innovador lliure de qualsevol compromís, un compositor modern de cap a peus. Ell va ser un enemic furiós de tot allò que era antiquat; no tenia cap comprensió respecte del redescobriments de la "música antiga". Per això la música de Monteverdi és tan interessant per a nosaltres, ja que mai no podrà ser música antiga, sinó música sempre ardent i viva". En llançar aquesta proclama fervent, sembla com si el cèlebre intèrpret i director volgués dir-nos que Monteverdi és un genial "creador des del no-res" o com si menystingués la producció eclesiàstica monteverdiana, en la qual els postulats de la "música antiga" dominen o juguen un paper importantíssim. Harnoncourt, com altres intèrprets, sembla que només tingui en compte la producció operística de Monteverdi. En qualsevol cas, si els recitatius de les seves òperes, que segueixen els criteris de la *seconda pratica*, presenten un

món autènticament nou, fins i tot enfront dels que coneixem d'altres autors de la seva època, com per exemple M. Viadana o altres músics propers a la Camerata Florentina, aquestes creacions revolucionàries monteverdianes, segons molts estudiosos, no signifiquen una ruptura radical amb el passat, ja que són fruit d'un procés d'estudi i maduració lent i dur d'un artista de gran capacitat; estudi i talent, el qual, a més, posseïa un gran saber musical i humanístic. Aquí convé recordar una altra vegada les darreres paraules de Monteverdi en el pròleg anteriorment esmentat del seu *V Llibre de Madrigals*: "... e credete che il moderno compositore fabbrica sopra il fondamenti della verità". Els experiments renovadors del llenguatge contrapuntístic realitzats en els seus madrigals van anar preparant el camí i obrint pas al novíssim món de la seva monodia operística. Aquesta realitat es pot comprovar d'una manera palesa en comparar les dues paròdies monòdiques del *Lamento d'Arianna* ("Lasciate me morire") amb l'armònic-polyfònic del madrigal sobre aquest mateix text.

Musicòlegs com Thr. Georgiades (*Musik und Sprache*, 1958), Leo Schrade (*Monteverdi*, 1950) i W. Osthoff (*Das dramatische Spätwerk Claudio*

Monteverdi, 1960), de manera racional, després de seriosos i profunds estudis, situen la producció monteverdiana de la *prima pratica* i la *seconda pratica* en el seu lloc legítim. Ja que, malgrat la revolució que finalment va arribar a ser el canvi d'estil, Monteverdi el va realitzar, en principi, dintre d'un lent i cautelós procés "genètic" o evolutiu d'impresionant construcció lògica i responsabilitat artística. D'altra banda, enmig d'un ambient musical encara totalment determinat per l'estil polifònic-coral franco-flamenc, era lògic que Monteverdi comencés la seva obra amb la composició sacra en estil polifònic sota els efectes de l'estil antic i que, des d'aquí, continués endavant pas a pas. De fet, les *Sacrae Cantionum* (Venècia, 1582) compleixen les condicions d'una tradició i un ambient els quals, a més, estaven fortament influïts per la Contrareforma. Respecte de la tècnica, es produeixen ja en aquests petits motets certes "imperfeccions" o "llicències", que només poden venir d'un artista superdotat, que gosa enfrontar-se a la polifonia franco-flamenca. Amb això, Monteverdi va anar creant els fonaments d'aquest procés colossal, en el qual es va ordinar la *seconda pratica* i la renovació i superació de l'estil antic.

"Parlar cantando e non cantar parlando" **Claudio Monteverdi** **i el text literari**

per OLIMPIO MUSSO
Traduït per Jordi Mas i Antó

La veu del Text "dovrà essere chiara, ferma e di buona pronunzia, alquanto discosta dagli strumenti, acciò meglio sia intensa nell'orazione" (haurà d'ésser clara, ferma i de bona pronúncia, una mica allunyada dels instruments, per tal que sigui entesa millor en l'exposició). Aquestes són les instruccions que Monteverdi dona per a la interpretació de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (*El combat de Tancred i Clorinda*) a l'edició del Vuitè llibre de Madrigals (Venècia, 1638). La formació instrumental és composta només de quatre violes "da braccio" i continu (clavicèmbal) amb la intenció declarada de fer sentir distintament els versos. L'òpera havia estat representada en primera audició pel carnaval de 1624 al Palau Mocenigo de Venècia, inspirada en els principis citats a l'edició publicada el 1638, que hem esmentat, o sigui quan l'autor té setanta-un anys. És aquesta, efectivament, l'estètica del compositor,

formulada abans en una famosa lletra a Striggio, del 9.XII.1616: "se fosse cosa questa che ben desse ad un sol fine, come Arianna et l'Orfeo, ben ci si vorrebbe anco una sola mano, cioè che tendesse al parlar cantando, et non come questa al cantar parlando" (si aquesta fos una cosa ben orientada a un sol fi, com Arianna i l'Orfeo, caldria també una sola característica, o sigui que tendís al parlar cantant i no com aquesta al cantar parlant) (vde. A. Gianuario, *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 1993, p. 24). El respecte envers el text poètic és una constant de l'art monteverdian, destinat totalment a expressar musicalment "gli affetti" (els afectes), les passions que impregnen la poesia. En el cas de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* el poeta és justament un dels grans de la literatura italiana, Torquato Tasso (1544-1595). L'episodi és extret del cant dotzè de l'obra mestra de

Tasso la *Gerusalemme Liberata* (*Jerusalem alliberada*), poema èpic de vint cants en octaves, publicat el 1575. L'incident és un dels més rics en tensió emotiva de tot el poema i en això rau segurament el motiu de la tria del compositor. Endemés, la forma en part dialògica, no solament narrativa, s'adapta bé al gènere nou del "recitar cantando" experimentat amb èxit per la Camerata dels Bards florentina. En aquest sentit és instructiu veure com ha tractat Monteverdi el text original.

L'octava 52 comença així al text de Tasso:

"Vuol-ne l'armi provarla: un uom la stima degno a cui sua virtù si paragone".

(Vol provar-la amb les armes: la creu un home digne de confrontar amb ell la seva força)

Monteverdi per tenir informat el públic de la identitat dels dos protagonistes, canvia els dos versos així:

"Tancredi che Clorinda un uomo stima vuol ne l'armi provarla al paragone".

(Tancred que Clorinda es pensa que és un home vol provar-la amb les armes acarant-s'hi)

És una adaptació obligada, encara que una mica maldestra.

Efectivament, l'expressió "al paragone" resulta superflua, però necessària per a la rima. Els dos guerrers s'enfronten. L'octava 53 enregistra al text de Monteverdi una variació significativa respecte al text original, que diu:

"e vansi a ritrovar non altrimenti che duo tori gelosi e d'ira ardenti".

(i surten a trobar-se no altrament que dos toros gelosos, d'ira ardents)

El compositor, en canvi, escriu:

"e vansi incontro a passi tardi e lenti quai due tori gelosi e d'ira ardenti".

(i es surten a l'encontre amb passos tardats i lents com dos toros gelosos, d'ira ardents)

En aquest cas les paraules de Tasso ("a ritrovar non altrimenti") són substituïdes per una expressió del Petrarca, treta d'un famós sonet (núm. 25 del *Cançoner*).

"Solo e penoso i più deserti campi vo mesurando a passi tardi e lenti".

(Sol i pensiu, les àrides contrades vaig mesurant amb passos tardats i lents).

D'aquest altíssim poeta, mestre de la lírica europea (introduït a la península ibèrica pel valencià Ausiàs

March i musicat també pel català Mateu Fletxa, el Jove) Monteverdi posà música a altres composicions: *Zefiro torna e il bel tempo rimena* (*El zèfir torna i el bon temps emmena*) (núm. 310), *Ohimé il bel viso* (*Ai el bell rostre*) (núm. 267), *Hor ch'el ciel e la terra* (*Ara que en cel i terra*) (núm. 164), *Vago angelletto che cantando vai* (*Bell ocellet que vas cantant*) (núm. 353). Els dos primers són publicats al *Sisè llibre de Madrigals* (Venècia, 1614), els altres dos al recull del qual forma part *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (a títol de curiositat, el quart havia estat musicat per Mateu Fletxa, el Jove, el 1568 (vde. *Mateo Flecha el Joven (1530-1604): Il primo libro de madrigali*, Introd., Est. y Transcripción Mariano Lambea Castro, Barcelona 1988, pàgs. 79-85). Quant a la resta de la composició, es nota l'omissió de l'octava 63, que conté una metàfora de tendència clàssica i hauria afeixugat el desenvolupament de l'acció, ultra algunes mutacions lleus, que Monteverdi pot haver trobat al seu exemplar del poema de Tasso.

El nostre compositor tenia una predilecció per aquest poeta, del qual en el segon llibre de Madrigals (Venècia, 1590) es troben moltes poesies líriques. Citem-ne almenys una, perquè és plena d'una destacada musicalitat.

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fonde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sopra i verdi rami i vaghi augelli,
cantar soavemente
e rider l'oriente:
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare,
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo,
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.
(Com murmuren les ones
i tremolen les frondes
i l'aura matinal i els arbrissons!
I sobre el verd brancatge els bells ocells
refilen suaument
i somriu l'orient.
Mira, ja l'alba surt
i s'emmiralla al mar
i torna serè el cel
i arreu els camps s'emperlen pel dolç gel
i daura els alts serrats.
Oh bella i pulcra Aurora,
l'aura t'és missatgera i tu de l'aura
que tot cor mort restaura)

La pronúncia correcta és essencial per fer ressaltar els valors rítmics i melòdics dels versos. Per això



Manuscrit del ritornello *Possente spirito* del tercer acte de *L'Orfeo*

l'interpret per tal d'aconseguir el seu intent ha de "parlar cantando" i no "cantar parlando".

Entre els poetes musicats per Monteverdi es troben, a més dels citats i diversos de menors, humanistes il·lustres com Jacopo Sannazaro (1456-1530) i Pietro Bembo (1470-1547), renaixentistes com Giovanni Battista Guarini, autor de la cèlebre tragicomèdia *Il pastor fido* (*El pastor fidel*) (1590) i barrocs com Gabriello Chiabrera (1552-1638) i Giambattista Marino, autor d'un poema famosíssim, *l'Adone* (*Adonis*) (1623), aclamat a França, on s'havia traslladat el 1615, príncep dels poetes del seu temps. El compositor, per això, es mostra molt exigent en relació amb la qualitat de la poesia per musicar i es comprèn així millor el respecte constant pel text, que el considera un fi i no un mitjà, com, tanmateix, esdevindrà en el futur amb el naixement del melodrama.

L'exigència de tenir composicions poètiques dotades de qualitats artístiques suficients per a la creació musical va impulsar Monteverdi a refusar de compondre música per a *l'Andromeda* d'Ercole Mari-gliani, per més que l'autor, important funcionari de la cort mantuana, hauria pogut ajudar-lo econòmicament.

També, d'altra banda, de Rinuccini, del qual havia posat música a més òperes, va negar-se a musicar el *Narciso*, com sabem per una carta a Striggio del 7

de maig de 1627: "holle datto più volte assalti, et l'ò alquanto digesta nella mia mente, ma a confessar il vero a S.V. Il-ma mi riuscisse al parer mio non di quella forza ch'io vorrei per gli molti soprani che gli bisognerebbero per le tante Ninfe impiegate, et con molti tenori per gli tanto pastori et non altro di variatione. Et più con fine tragico e mesto" (Ho he intentat diverses vegades i l'he assimilat una mica en la meva ment, però si he de confessar la veritat a la seva Il·lma no em resultaria, a parer meu, d'aquella força que jo voldria per les moltes sopranos que es requeririen per a tantes Ninfes que hi surten i amb molts tenors per a tants pastors, sense esmentar altres variacions. I, encara més, amb un final tràgic i trist. Cal notar el mal italià de Monteverdi, que no era ni toscà ni escriptor).

Tenint en compte tot això, hem de constatar amb recança que algunes representacions d'òperes monteverdianes, encara que acceptables des del punt de vista musical, resulten gairebé paròdies a l'orella sensible, a causa de la pronúncia de cantants que saben poc o malament l'italià i manifesten de no entendre el sentit d'allò que diuen. Per exemple, el començament de *Il combattimento de Tancredi e Clorinda* en una interpretació moderna gravada per una casa discogràfica prestigiosa arriba a l'orella ignorant així:

"Tancrèddi che Clorrinda un ommo stimma
fuol ne l'armi proffarla al parragone"

L'interpret pronuncia com en alemany els versos italians, exagerant l'ús de les consonants dobles en lloc de les simples i usant accents equivocats ("Tancrèddi" amb la e oberta en comptes de la correcta e tancada). Les dobles i les simples són canviades sovint: "ferro, seno, moto" (ferro, si, moviment) esdevenen respectivament "ferro, senno, motto" (cruel, seny, mot) donant vida a conceptes del tot forans al context. D'altra banda, hi ha terminacions equivocades: "chiudesti, degne, splenda" (tancares, dignes, brilli) esdevenen "chiudeste, degno, splende" (tancàreu, digne, brilla). El mateix passa en una interpretació de *L'Orfeo* d'una altra casa discogràfica molt famosa, en la qual la paraula clau "affetto" (afecte) es converteix en "afetto" o en "effetto" (efecte); "dorrommi" (em doldré) passa a ser darommi"; "senno" (seny), necessari a la rima, esdevé "ingegno" (enginy). L'ampliació, segons l'ús modern, de la formació instrumental no aconsegueix de pal·liar del tot aquests errors inacceptables i variats monstres lingüístics.

La favola d'Orfeo és la primera òpera en estil dramàtic composta per Monteverdi. Fou interpretada amb èxit al Palau Ducal de Màntua el 24 de febrer de 1607; a la cort hi havia encara els ecos de la històrica representació de *La favola d'Orfeo* (1480) de Poli-



ziano (1454-1494), un dels més grans poetes de l'humanisme, amb músiques escèniques de compositors de cort (que algú ha volgut identificar amb Serafino dell'Aquilano, Bartolomeo Tromboncino, Marco Cara o altres). L'autor del text, al qual devem també la conservació de moltes cartes significatives de Monteverdi, és Alessandro Striggio Junior, Gran Canceller del Duc de Màntua, nascut cap al 1573 i mort no el 1630 a Venècia, com es creia fins ara, sinó després del 5 de maig del 1635: en efecte, en un document publicat recentment amb aquella data, figura la signatura de Striggio en la seva qualitat de Canceller (vde. "Statuti del Comune di Gabiano Monferrato" a cura di L. Calvo, Gabiano 1989, pàg. 245). L'òpera s'insereix plenament en la rica tradició lírica italiana. Endemés dels ecos de l'*Orfeo* de Poliziano (el final especialment recorda el cor conclusiu de les bacants de l'escriptor humanista), hi ha ressonàncies del "Dolce Stilnovo" (dolç estil nou) del Petrarca, de Dant, a més de reminiscències d'escriptors clàssics. Per exemple, les paraules de Plutó del cinquè acte.

Tue soavi parole
d'Amor l'antica piaga
rinfrescan nel mio core

(Les teves suaus paraules
d'Amor l'Antiga plaga
refresquen al meu cor)

Són evidentment modelades sobre la cèlebre frase de Dido "agnosco veteris vestigia flammae" (reconec els vestigis de la vella flama) del quart llibre de l'*Eneida* (v. 23).

El final tràgic de l'*Orfeo* de Striggio es distingeix del final alegre de l'*Euridice* de Rinuccini (1600). Hom constata que les primeres òperes musicades, com *La favola di Dafne* (1594-95), l'*Euridice* (1600), l'*Arianna* (1608) de Rinuccini i *La favola*

d'*Orfeo* de Striggio han de col·locar-se per contingut i per estil en el ròssec dels "dramas pastorals", com l'*Aminta* de Tasso (1573) o *Il pastor fido* de Guarini (1589) i no preanuncien llibrets d'òpera.

L'evolució dels textos dramàtico-poètics, al servei dels quals es posa la música com al temps de la Grècia clàssica, en relació amb els "llibrets", escrits per ser musicats i, per això, totalment dependents de l'art dels sons, faria un pas decisiu, segons la crítica, amb *L'incoronazione di Poppea* de Giovanni Francesco Busenello, representada al Teatre Grimano de Venècia el 1642. Aquesta seria, per dir-ho així, la data de naixement del melodrama modern. Que l'autor de la música sigui Monteverdi es dona per descomptat tant en els enregistraments discogràfics de l'òpera com en els programes per a les celebracions monteverdianes. Però hi ha motius seriosos per dubtar d'aquesta paternitat, com ha demostrat recentment A. Gianuario en un opuscle titulat "L'incoronazione di Poppea è di Claudio Monteverdi?" (Centro Studi Rinascimento Musicale, Villa medicea La Fernidanda, Artimino-Firenze, 1991-1992, pàgs. 3-10). Els arguments del musicòleg italià són de caràcter històrico-musical i semblen absolutament convincents. Podem afegir, per part nostra, que la paternitat monteverdiana resulta improbable fins i tot a causa del nivell molt modest del "llibret" de Busenello. No seria sorprenent, en canvi, que el compositor fos Benedetto Ferrari della Tiorba, com proposa Gianuario. Malgrat ser en vers, el llibret té un estil més aviat prosaic. El to és superficial i melodramàtic en el sentit pejoratiu del terme. Els personatges estan mancats de tensió emotiva i els sentiments són de titelles sense el més mínim sentit dramàtic. Hi ha, a més a més, un intermedi frívol, mimetístic, poc monteverdian (acte II, escena 5). Les rimes són forçades i banals. Estem davant, doncs, d'un llibret per "cantar parlant", completament oposat a l'estètica monteverdiana. Caldria admetre que Monteverdi, que havia reblat a setanta-un anys la seva poètica del "parlar cantant" hauria canviat absolutament de parer poc abans de morir, per alguna causa misteriosa. Però ens en manquen proves.

En conclusió, Monteverdi és considerat com un gran compositor que sempre es va nodrir d'autèntica poesia, sense arribar a compromisos en detriment de l'art. Fins i tot, si ja no és més legítim de considerar-lo el portaestandard del melodrama, la seva glòria i la seva grandesa no en són afectades. Al contrari, és un exemple per a tots aquells que estimen l'art en tota la seva plenitud, o sigui aquella en què el text no decaigui fins a la insípida, sinó que doni nodriment vital al creador de la música, de guisa que en neixin obres d'art no mancades d'un dels seus elements: la poesia.

La música "religiosa" de Monteverdi

per ORIOL MARTORELL

Quan se'm va demanar aquest article, la meua resposta hauria d'haver estat negativa, perquè malgrat el meu gran interès per tots dos camps (el religiós i el musical), i tal com dic de paraula i per escrit sempre que puc, no crec que existeixi cap música que per ella mateixa pugui qualificar-se de religiosa i, per tant, Monteverdi no n'hauria pogut compondre... I és per això que he volgut que aquest qualificatiu figurés entre cometes en el títol.

En canvi, i en aparent contradicció amb aquesta tesi, tots sabem molt bé que una de les millors obres de Monteverdi —i de tota la història de la música— està unànimement conceptuada dins d'aquesta qualificació. No cal dir que em refereixo a les solemnes vespres litúrgiques que va compondre per a les principals festivitats de la Mare de Déu (*Vespro della Beata Vergine*) i que tan representatives són del gran refluoriment que, com a resposta a les pràctiques i al pensament de les esglésies reformades, va experimentar el culte marià en l'Església catòlica posterior al Concili de Trento. I també tots sabem molt bé, o ho hauríem de saber, que en l'extraordinària i llarga producció monteverdiana hi ha moltes altres obres també generalment catalogades com a música religiosa. Una i altres, en tot cas, és molt més apropiat terminològicament denominar-les música d'església.

En compondre tota aquesta música amb destinació litúrgica o amb intencionalitat més o menys religiosa, Monteverdi mai no va deixar d'utilitzar exactament els mateixos procediments i recursos tècnics i estètics que (adaptant-los successivament a la interessantíssima i transcendental evolució de la seva personalitat) utilitzava en totes les seves altres moltíssimes obres classificades com a profanes, des de les *canzonette* i els madrigals fins a les òperes.

I per provar aquestes afirmacions, em sembla que n'hi hauria d'haver prou amb dos exemples que considero que ja no poden ser més evidents i definitius.

L'un ens demostra que sense necessitat de canviar pràcticament res, ja que les diferències són mínimes, la mateixa música instrumental que Monteverdi fa servir com a obertura de l'òpera *L'Orfeo* (l'emblemàtica *Toccata*) també li serveix per construir l'invitatori inicial de les *Vespres*. L'única cosa que fa és sobreposar a la *Toccata*, amb un simple fabor d'lectiu, el corresponent text litúrgic i sepa-

rar cadascuna de les seves tres frases amb un breu *ritornello* també instrumental. I és molt lògic que la mateixa música li serveixi perfectament en tots dos casos perquè la seva funcionalitat és la mateixa: fer de brillant i fastuós pòrtic a un gran i festiu edifici sonor que tant pot ser eclesial (unes vespres solemnes) com laic (una espectacular òpera).

L'altre exemple és la transformació del patètic i sublim *Lamento d'Arianna* (la cèlebre ària d'òpera que canta el profund dolor per la pèrdua d'un apassionat amor terrenal, que quan l'estrena va fer plorar a llàgrima viva el teatre sencer, i que s'ha conservat gràcies a la madrigalística versió posterior) en el punyent *Pianto della Madonna* (de títol en italià però text en llatí), o sigui, en el plany de Maria al peu de la Creu. Com diu Fabbri en la seva interessantíssima biografia de Monteverdi (Madrid, Turner, 1989), aquesta transformació d'àmbit, situació i personatges no ha de sorprendre ningú, ja que es realitza sense modificar gens ni mica la substància expressiva més autèntica, la "categoria d'affetto" d'aquest cant, que continua essent la d'un dolor sense esperança per la pèrdua de la persona estimada i —podríem afegir-hi— tant si aquesta persona és la més bella i gentil enamorada com si és el diví Fill crucificat.

Per tant, el músic Monteverdi autor de les òperes *L'Orfeo* o *L'Arianna* i dels madrigals amorosos o guerrers és exactament el mateix que el de les *Vespres* i de la *Selva morale*. En un i altre cas utilitza un idèntic i personalíssim llenguatge musical que no pot ser ni religiós ni profà —perquè res no els diferencia— i que, sobretot, ell posa sempre al servei de la subjectiva expressió d'uns sentiments concrets.

De totes maneres, no hi ha cap dubte que la seva producció amb textos religiosos és molt copiosa i important. Una producció que sense tenir en compte ni les obres aïllades recollides en antologies i miscel·lànies ni els treballs col·lectius del tipus de *La Maddalena* (una *sacra rappresentazione* per a la qual es va limitar a compondre els *ritornelli* instrumentals i la declamació vocal del pròleg) podem agrupar bàsicament en tres grans capítols.

El primer, que també ho és cronològicament i que quasi només té un testimonial valor històric, està integrat per dues col·leccions juvenils: les *Sacres cantionculae* del 1582 i els parcialment perduts *Madrigali spirituali* del 1583, o sigui, uns breus motets a tres veus de quan tot just acabava de complir quinze

anys i de quan encara estava en plena etapa d'aprenentatge (simples exercicis contrapuntístics de caire acadèmic destinats a petites assemblees litúrgiques o a petites capelles privades) i, d'un any més tard i tal com ell mateix confessa en la dedicatòria, *els meus primers treballs a quatre veus*, una de les seves rares incursions en un gènere (madrigals amb textos italians d'argument sacre, moral o pietós) que tenia antecedents tan rellevants com les *Lagime di San Pietro* de Lassus.

En el segon, que cronològicament hauria de ser l'últim i que podríem considerar com un immillorable i definitiu compendi dels seus quasi trenta anys d'experiència a la basílica veneciana de Sant Marc, també agrupem dues col·leccions cadascuna de les quals comprèn una missa i (amb molt desiguals formacions vocals i instrumentals) diversos salms, himnes, motets, lletanies, etc. Una col·lecció, la del 1640, és la *Selva morale e spirituale* —un dels cims més alts de tota la seva música d'església i que per la seva gran originalitat i varietat de formes, gèneres i estils és comparable als *Madrigali guerrieri et amorosi* del cèlebre llibre vuitè—, i l'altra, la publicada pòstumament el 1650. Ambdues col·leccions, amb un total de més de seixanta títols entre els estrictament litúrgics i —en la *Selva morale*— alguns de temàtica també religiosa (amb textos en italià o en llatí) però no lligats a les exigències rituals, li permeten de fer gala d'un extraordinari i molt elogiuable eclecticisme, gràcies al qual tots els textos troben la seva traducció sonora més adequada. Monteverdi domina perfectament tant els estils i procediments tradicionals, que sobretot aplica a les músiques de l'ordinari de la missa, com els nous corrents expressius i tècnics —més subjectius i dramàtics— oberts cap al naixent barroc. I tot i que no cal dir que ell prefereix aquests darrers, utilitza indistintament uns i altres d'acord amb el caràcter heterogeni de cadascuna de les peces i fins i tot de vegades els sobreposa o juxtaposa sense solució de continuïtat segons com es vagi desenvolupant l'obra. D'altra banda, i malgrat una gran multiplicat de solucions que vocalment van des de les intervencions solístiques fins a les col·lectives (algunes d'elles a moltes veus i, en alguns casos, separades en *cori spezzati*), sovint se serveix d'una comuna estructura paral·lela basada en l'alternança d'unes austeres declamacions homorítmiques polifòniques amb passatges imitatius i amb d'altres d'escriptura monòdica i virtuosística i quasi sempre concertada amb un parell d'instruments obligats o amb els del *ripieno* o del continu. Tot plegat, però, pensat sempre al servei de l'expressivitat del text, ja que a partir de la *gran experiència madrigalística i teatral adquirida a Màntua* —diu Giovanni Acciai a la revista *La Cartellina*, Milà, Suvini Zerboni, juliol 1993—, *sembla com si Monteverdi volgués subratllar una vegada més aquell verbum*

que, fet i fet, no és res més sinó l'essència de la seva estètica i de la seva inconfusible concepció musical: la melodia neix del cos mateix de la paraula, del seu pes sonor; la paraula és ja una molt preciosa matèria sonora que donarà vitalitat respiratòria a tota la seva música.

Finalment, el tercer i últim capítol és el de les ja esmentades i monumentals *Vespres* —el comentari i anàlisi de les quals, per breus que fossin, exigirien un espai del qual no disposem—, que es van publicar el 1610 precedides, en un mateix volum, de la missa *In illo tempore*, basada en un motet del mateix nom de Gombert. Curiosament, cap de les dues obres va ser concebuda en funció d'unes puntuals necessitats litúrgiques, sinó que la intenció essencial de Monteverdi era la d'anar a Roma a oferir-les a Pau V amb un doble propòsit: mirar d'obtenir una beca per als estudis eclesiàstics del seu fill Francesco i mirar quines possibilitats hi havia d'entrar a treballar al servei del Papa, per a la qual cosa havia de deixar ben palès el seu domini teòric i pràctic en l'àmbit de la música litúrgica, circumstància que en aquell moment potser no era prou evident perquè fins aleshores (encara tardarà quatre anys a iniciar la seva llarga experiència eclesial a Venècia) només esporàdicament havia publicat obres amb funcionalitat litúrgica. I si bé la missa *In illo tempore*, tot i ser més personal que les dues posteriors (1641 i 1650) s'ajusta força als criteris tradicionalistes i conservadors vaticans, en canvi les *Vespres* destaquen sobretot pel seu caràcter absolutament innovador, per les seves desconcertants ardidesses i per la seva sorprenent originalitat, amb solucions i troballes del tot inusuals en la música d'aquell temps. I és precisament per aquests motius que la publicació fou encapçalada per la missa i que l'ambiciosa gran obra mestra de les *Vespres* només hi figura quasi a manera d'annex.

En parlar de les *Vespres* sempre cal tenir en compte el seu molt explícit títol sencer (*Vespro della Beata Vergine da concerto composta sopra canti fermi*), ja que *da concerto* vol dir que estan concebudes concertant obligatòriament veus i instruments (amb una plantilla molt precisa i molt diversificada tímbricament), i d'altra banda, *sopra canti fermi* vol dir que totes elles estan estructurades de tal manera que fet i fet no són res més sinó un molt imaginatiu teixit sonor que revesteix, subratlla, comenta, esmalta i embolcalla la simple recitació salmòdica que, a manera de *cantus firmus* i d'acord amb la tradició del cant pla aleshores en ús, es converteix en l'element essencial de les *Vespres* i, per damunt de la gran heterogeneïtat dels materials i procediments emprats, és la causa principal de la seva sorprenent unitat global. Això no obstant —i sense moure's d'aquest esquema però agermanant la tradició heretada amb les més arriscades innovacions—, el geni monteverdian sap trobar un tracta-

ment diferent i contrastant per a cadascun dels cinc salms: 109 (*Dixit Dominus*), 112 (*Laudate pueri*), 121 (*Laetatus sum*), 126 (*Nisi Dominus*) i 147 (*Lauda Jerusalem*). Aquesta veritable columna vertebral de tota l'obra –prescindint ara de les lectures que poguessin fer-se en la seva funcional i temporal utilització litúrgica–, Monteverdi la preludeja amb el gran esclat del ja esmentat invitori inicial (l'entonació solística *Deus in adjutorium* i la col·lectiva resposta *Domine ad adjuvandum*), l'enriqueix amb la gran llibertat formal i expressiva dels quatre motets solístics, o *concerti*, que separen els salms: *Nigra sum* (autèntic madrigal amorós de tensa expressió dramàtica), *Pulchra es* (contrastants jocs d'ecos), *Duo seraphim* (melismàtics diàlegs que d'acord amb el text s'amplien primer a tres veus i acaben unisonalment) i *Audi coelum verba mea* (excepcionalment, amb un polifònic i molt desenvolupat final a sis veus), la continua amb la corprenedora *Sonata sopra "Sancta Maria, ora pro nobis"* (clarament barroca amb el seu total protagonisme instrumental –tímbre i rítmic– i amb la repetitiva, obstinada i breu frase popular imprecatorià) i amb l'himne *Ave maris stella* (típic exemple de la perfecta adaptació al camp litúrgic de la lírica expressivitat de la música dramàtica), i la culmina solemnement amb l'impressionant *Magnificat*. Un *Magnificat*, em refereixo al primer dels dos optatius, o sigui, el *septem vocibus et sex instrumentis* (dos violins, tres *cornetti* i una viola da braccio, a més del continu), subdividit, a partir dels versicles del text, en dotze variadíssims fragments musicals

que compendien tota la rica gamma de diferents procediments i criteris estètics i tècnics utilitzats a la resta de les *Vespres* i que, molt en especial en la part instrumental, són un exemple meravellós del domini de Monteverdi en l'art de combinar expressivament –com fins aquell moment, principis del segle XVII, encara no havia fet ningú– colors, textures, sonoritats i timbres. Un *Magnificat*, d'altra banda, en el qual el *cantus firmus* va passant colorísticament d'unes veus a unes altres i que, en general, està contrapuntat –a més del continu– per una canviant parella d'instruments obligats. Un *Magnificat* del qual destacaria, sobretot, la fulgurant arrencada inicial, el relleu instrumental del *Quia respexit*, el delicat i sensible treball harmònic i tímbric del *Et misericordia*, i el final (*tutti gli istrumenti e voci, e va cantato e sonato forte*), amb la tensió del *Sicut locutus* i el gran protagonisme rítmic de l'*Amen*.

Per acabar, voldria dir que si en els camps litúrgics i sacres Claudio Monteverdi només ens hagués deixat aquestes *Vespres*, no hi ha cap dubte que l'il·lustre músic cremonès ja seria un dels més grans i importants creadors de música "religiosa" de tota la nostra història i que, amb independència d'aquesta temàtica específica i en un marc molt més ampli, també seria un dels nostres més grans i importants creadors musicals pel seu encara avui sorprenent avantguardisme, ja que tan sols les obres d'art autènticament innovadores conserven, a través dels temps, la seva immarcescible modernitat. Una cosa és l'art i una altra cosa, també molt important però molt diferent, l'arqueologia.



III TEMPORADA DE CONCERTS 1993/94

Palau de la Música Catalana

8 DESEMBRE '93

dimecres, 21 h.

ROYAL SCOTTISH ORCHESTRA. ORFEO CATALÀ.

Linda Russell, soprano. Iris Vermillion, mezzo-soprano. A. Rolfe Johnson, tenor. S. Nimsgern, baix. dir: WALTER WELLER.
Novena Simfonia, de Beethoven.

20 GENER '94

dijous, 21 h.

TERESA BERGANZA, mezzo-soprano.

J.A. ÁLVAREZ PAREJO, piano.

31 GENER '94

dilluns, 21 h.

CONCERTO 91 (Barockorkest d'Amsterdam).

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA (patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya).

Susan Chilcott, soprano. Kai Wessel, contratenor. Nigel Robson, tenor. Iñaki Fresán, baix. Dir: JORDI CASAS.

Gloria, de Vivaldi; *Magnificat*, de Bach.

La trajectòria escènica de Monteverdi

per JOAN VIVES

El seu esperit visionari, un incomparable refinament i una profunda sensibilitat a l'expressió dels *afetti* humans van convertir Monteverdi en el primer indiscutible de la història de l'òpera.

"La faula d'Orfeu, que es va interpretar en el petit escenari de l'Acadèmia degl'Invaghiti sota la protecció de vostra altesa, ara va a comparèixer en el gran Teatre de l'univers per a la seva representació pública. [...]"

"A vós, sereníssim senyor, humilment us la dedico, ja que si com a bona estrella va afavorir la seva primera representació, que vós, sereníssim senyor, us digneu d'afavorir el desenvolupament de la seva vida i així poder esperar que sigui tan llarga com la vida de la mateixa humanitat... [...]"

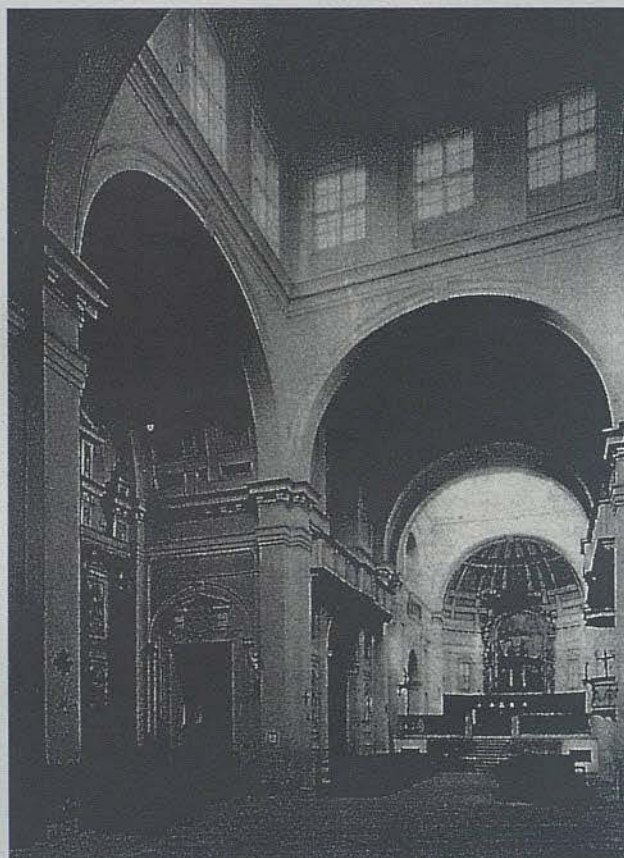
Segurament quan Monteverdi va redactar aquesta dedicatòria al duc de Màntua per encapçalar la primera edició impresa de les partitures de la seva "Favola in música" *L'Orfeo* (apareguda el 1609), poc es podia pensar que avui, gairebé quatre segles després, s'ha complert la seva frase profètica... *L'Orfeo* ha tingut una vida tan llarga com la que ha tingut la mateixa humanitat.

Monteverdi no va tenir l'oportunitat històrica de ser l'autor de la primera òpera, però sí, en canvi, es va erigir en el que podríem qualificar com el primer "indiscutible" del gènere.

Màntua

Monteverdi havia arribat a Màntua el 1590, amb 23 anys, segurament contractat per la seva habilitat com a intèrpret d'instruments de corda. Enrera, però, havia quedat un temps de gran dedicació musical. Eren els anys de Cremona, ciutat on havia nascut i on havia forjat la seva primera i sòlida formació musical de la mà de Marco Antonio Ingegneri, mestre de capella de la Catedral.

La precocitat de Monteverdi no ha deixat mai de sorprendre. El 1582, amb 15 anys, ja havia publicat un volum de motets a 3 veus en una de les impremtes més prestigioses de Venècia i l'any següent el seu primer llibre de madrigals, de temàtica sacra, i un altre de *Canzonette*. L'any anterior a la seva contractació a Màntua, havia tornat a publicar. Aquest va ser el seu segon llibre de madrigals.



Interior de l'església ducal de Sta. Barbara a Màntua

Amb uns antecedents d'aquestes característiques, a Monteverdi li va caldre poc temps per guanyar-se prestigi com a compositor a la Cort dels Gonzaga.

Les obligacions musicals de Monteverdi a Màntua consistien, en part, a produir diferents tipus de divertiments musicals, inclosos alguns de caràcter escènic. Aquella era una tasca nova per al compositor. És per això que els seus models havien de ser els autors preferits en aquell moment a la Cort, entre els quals trobem alguns noms il·lustres com Guarini, Wert i Gastoldi.

Per tant, és fàcil deduir que l'experiència escènica de Monteverdi va començar abans de conèixer els nous experiments operístics sorgits a Florència.

Malgrat tot, el primer document que ens parla de Monteverdi treballant en una obra escènica és una carta seva datada el 1604 en la qual esperava més detalls sobre una coreografia que estava preparant el mestre de ball de la Cort. I la primera partitura que conservem és precisament *L'Orfeo*.

Els nous aires

Com ja vàrem comentar oportunament en aquestes mateixes pàgines ("L'any dels manieristes" CM/RMC núm. 108, octubre de 1993) a finals del Renaixement, l'entusiasme per l'antiga poesia grega va ser tan gran que es va intentar reviuir el que els humanistes consideraven que havia de ser l'antic recitat, malgrat la poca informació de què disposaven.

Així, poc abans del 1600 va aparèixer un nou estil de declamació recitada revolucionadora de tots els esquemes de l'arquitectura musical del moment, alhora que va fer sorgir una nova forma músico-escènica, sense proposar-s'ho... L'òpera.

L'única finalitat que tenia, en principi, aquell nou recitat, era la de reproduir el text de forma perfectament comprensible aprofundint més el sentit expressiu de les paraules. La música havia de quedar, per tant, en un segon terme, proporcionant unes bases harmòniques totalment lliures però que havien de reforçar el contingut emocional de les paraules.

En aquest sentit, la situació cronològico-estètica de *L'Orfeo* és clau, ja que sorgirà només 10 anys després dels experiments dins d'aquesta nova tècnica d'escriptura musical que havien estat protagonitzats especialment pels compositors Jacopo Peri i Giulio Caccini. Una tècnica sorgida de les discussions humanístiques fetes en el context del cenacle sustentat pel mecenatge del comte Bardi de Florència..., l'anomenada Camerata Fiorentina. Monteverdi s'incorporarà a l'ús pràctic de les aportacions d'aquests nous corrents estètics cap al 1605.

Conscient de l'adustesa d'aquelles primeres òperes, i alhora posseïdor d'una gran sensibilitat i sentit musical, Monteverdi, que aleshores ja era mestre de capella de la Cort de Francesco Gonzaga respon a l'encàrrec del duc amb una pàgina sorprenent.

L'eix Florència-Màntua

El duc de Màntua, que havia estat present a Florència arran del casament de Maria de Mèdici amb el rei Enric IV de França, va tenir l'oportunitat de veure la representació d'una d'aquelles òperes pioneres..., l'*Euridice* de Peri, escrita expressament per acompanyar les celebracions de les noces. Impressionat per aquell nou espectacle va demanar al seu compositor que es posés a treballar en una obra de les mateixes característiques, basada fins i tot en el mateix tema mitològic..., el dels amors de la bella Euridice amb el semidéu Orfeu, que tenia el poder en el seu cant.

El vincle de Màntua amb Florència partia del fet que el duc estava casat amb una Mèdici. Però a partir d'aquell esdeveniment, sempre es va mostrar in-

teressat a saber directament o indirectament el que es feia a Florència. En aquest sentit pot ser explicatiu el següent fragment extret d'una carta de Francesco Gonzaga al seu germà Ferdinando, gran aficionat a la música, a la poesia i que en aquell moment estava estudiant a Pisa. Al final de la carta, on prèviament li anuncia l'estrena únicament de *L'Orfeo* monteverdiana, s'hi llegeix: "...Si allà s'hi realitza qualsevol mena d'entreteniment semblant, us pregaria que tingueu a bé d'informar-me'n...".

L'Orfeo

El responsable de preparar els poemes per a la nova obra va ser Alessandro Striggio, fill del madrigalista del mateix nom i segons que sembla molt amic de Monteverdi, fet que va facilitar el treball conjunt, que va ser intents i acurat. Així va sorgir una obra reeixida i completa amb una extraordinària concepció musical i dramàtica, que la converteix en modelica.

Sovint s'ha dit, sense poder-se confirmar històricament, que l'estrena es va fer a la Galleria dei Fiumi, al segon pis de l'ala oest del palau Ducal de Màntua..., una sala amb un aforament aproximat d'unes 40 persones. Va ser el dia 24 de febrer de 1607. A partir del dia següent aquella faula havia de començar a sorprendre el món.

Resulta molt significativa la carta que l'ambaixador Carlos Magni enviava al seu germà Giovanni a Roma, tot anunciant-li el succés imminent, just el dia abans de l'estrena: "Demà, a la nit, el sereníssim senyor príncep (Francesco Gonzaga) farà recitar, en una sala dels apartaments que varen pertànyer a la sereníssima senyora de Ferrara, una obra teatral molt singular, ja que tots els actors hi parlaran musicalment. Es diu que sortirà molt bé, per tant hi assistiré per curiositat, llevat que les petites dimensions del lloc m'ho impedeixin...".

L'ús de determinades harmonies i cromatismes força sorprenents, l'acurada recerca de l'expressió al més directa possible dels sentiments del text, i la inclusió de danses, la barreja de cors d'esperit polifònic amb el que podríem qualificar de *concertanti* dels solistes (duos i trios) ens fan pensar en la gran modernitat del seu esperit i alhora en el seu profund respecte per la tradició polifònica de la qual havia sorgit.

En una nova carta del príncep Francesco Gonzaga al seu germà Ferdinando, amb data 1 de març de 1607, hi podem llegir: "...Es va representar la Fàvola amb tant de goig per part de tothom que l'escoltava que, no content d'haver estat a molts assaigs i a una petita representació, he ordenat que s'interpreti avui una altra vegada...".

Alguns dels intèrprets que van participar en

aquelles primeres representacions havien intervingut amb anterioritat en la interpretació de les òperes florentines.

Arianna

L'Orfeo va representar la consolidació del prestigi professional de Monteverdi. A nivell personal les coses eren molt diferents. La malaltia de la seva dona Claudia Cattanea sembla haver afectat profundament el compositor, fins a l'extrem que després de la seva mort, el setembre següent a l'estrena de *L'Orfeo*, Monteverdi va deixar la composició durant un temps.

El retorn es va produir arran d'un nou projecte. Es preparava el casament del príncep Francesco amb Margherita de Savoia, filla del duc Carlo Emanuele I. Per acompanyar les festes, Monteverdi va rebre l'encàrrec de tornar a compondre un segon espectacle en la línia de *L'Orfeo*. Aquest cop, però, s'havia de basar en la història d'Ariadna i Teseu. El poema tornava a ser escrit per Rinuccini.

La tasca d'escriure la partitura va començar a finals del 1608, enmig, segurament, del dolor encara viu d'haver perdut Claudia. Malgrat tot, a principis de l'any següent tot estava a punt per començar els assajos. La malaltia d'algun dels cantants que hi intervenien no va ser motiu per interrompre l'estrena d'*Ariadna*, que es va fer el dimecres 28 de maig de 1608.

En l'informe oficial d'aquelles festes, redactat per Federico Follino, es desprèn que aquesta producció va ser de dimensions superiors a la de *L'Orfeo*. A la mateixa crònica, hi podem llegir: "...El lament que va fer Ariadna en un escull, abandonada per Teseu, va ésser representat amb tant d'afecte i de forma tan colpidora, que no hi va haver ningú que resistís l'aflicció ni dama que no plorés tot contemplant aquell bell plany...".

El mateix compositor, en una carta de 1620, va considerar l'esmentada escena del lament com "la part més essencial de l'obra". De fet, ha estat l'única, juntament amb el llibret, que ha arribat als nostres dies en diferents versions..., una d'elles en forma de madrigal a 5 veus, escrit pel mateix Monteverdi inclòs en el seu 6è llibre de madrigals (Venècia, 1614).

Una altra partitura de caràcter escènic que també va sorgir per aquelles festes va ser *Il ballo delle ingrate*, tot i que no es va publicar fins al 1638 i es va fer, sembla, en versió reduïda.

Després de la publicació del 5è llibre de madrigals (1608-9) i de compondre les seves antològiques *Vespero della Beata Vergine* (1610), entre altres obres..., Monteverdi deixarà Màntua el juliol de 1612 arran de la mort del duc Vincenzo de Gonzaga i

el nomenament del seu fill Francesco com a successor.

Venècia

Després d'un any vivint a Cremona, Monteverdi va anar a Venècia. Havia mort G. C. Martinengo, fins aleshores mestre de capella de la Catedral de Sant Marc, i calia trobar un substitut. El 19 d'agost de 1613, l'autor de *L'Orfeo* va obtenir el càrrec.

Curiosament, els primers encàrrecs de música profana que va rebre venien de Màntua, on, després de la mort prematura del duc Francesco, havia estat nomenat Ferdinando, vell amic de Monteverdi, com a nou duc.

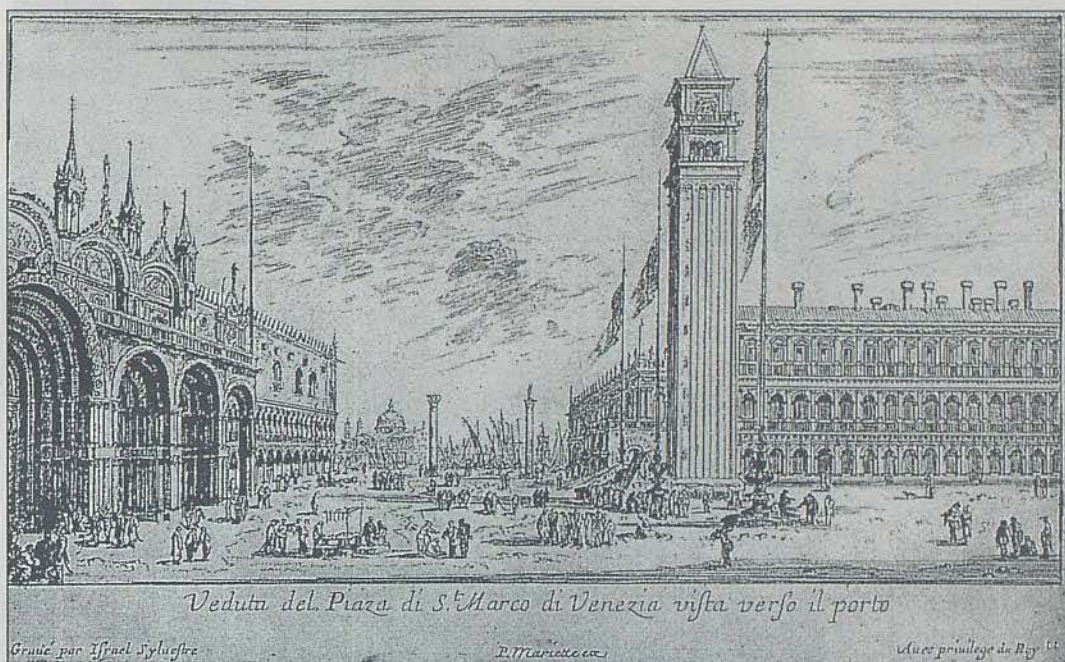
Monteverdi va enviar a Màntua una nova obra escènica..., el seu ballet *Tirsi e Clori*, alhora que també va començar a treballar en una "Favola" marítima que no havia d'enllestir mai: *Le nozze di Tetide*, que havia d'estar formada per un grup d'intermedis.

El 1618 es va posar a treballar en l'obra dramàtica *Andromeda*, els treballs intermitents de la qual es varen succeir durant dos anys per acabar també inconclusa. Totes aquestes pàgines havien d'anar destinades a Màntua. Monteverdi va justificar l'incompliment de la seva paraula amb la manca de temps que li provocaven les seves obligacions a Sant Marc i els encàrrecs que rebia de diferents confraries, acadèmies seculares i de l'aristocràcia venecianes.

Entre les obres escèniques que Monteverdi sembla haver escrit per a Venècia, hi trobem la perduda *Apollo*, i la musicació el 1624 d'uns versos de Torquato Tasso en forma de diàleg dramàtic i que actualment coneixem com *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. El destinatari d'aquesta pàgina conservada avui va ser el noble venecià Girolamo Mocenigo.

El treball escènic més extens d'aquesta dècada va ser novament una òpera, l'últim encàrrec que va rebre de Màntua... *La Finta pazza Licori* escrita sobre un text de Giulio Strozzi, segurament de cara a la celebració de l'adveniment el 1627 d'un nou duc a Màntua, Vincenzo II, successor de Ferdinando i que havia de morir sense successió masculina un any després, causant d'una gran guerra. Malgrat que no es conserva en els nostres dies, sí que en canvi ens han arribat les cartes sorgides durant la seva composició. Monteverdi la va arribar a enllestir, però mai no es va interpretar per la mala salut de Vincenzo II.

A partir de 1629 Monteverdi va baixar considerablement el seu ritme de treball creatiu per causes diverses: la guerra de Màntua, la pesta que hi va haver a Venècia (1630-31), la seva ordenació sacerdotal...



Vista de la plaça de Sant Marc de Venècia segons un gravat del segle XVII

Abans de l'epidèmia, el 1630, havia començat l'adaptació del drama *Proserpina Rapita* de Giulio Strozzi, inacabat i que tampoc no s'ha conservat.

Els teatres públics venecians

El 1637 a la ciutat dels canals es va inaugurar el Teatre San Samuele, el primer teatre públic d'òpera. Això va representar un important canvi en l'ambient musical venecià.

Una ciutat com Venècia, que vivia principalment del comerç marítim, coneixia perfectament les lleis de l'oferta i la demanda. Unes lleis que aviat va començar a practicar en els criteris de gestió músico-comercial d'aquells nous teatres.

A partir d'aleshores calien més títols nous i per tant més autors que componguessin òperes, per poder donar una oferta més gran i variada al públic que, simplement pagant una entrada, podia accedir a gaudir d'aquell espectacle sense necessitat de pertànyer a l'aristocràcia o estar-hi vinculat sota qualsevol motiu.

A partir d'aquesta nova situació, el ja veterà Monteverdi va veure novament reforçat el seu vincle al món escènic. Per començar, el 1640 es va interpretar a Venècia la seva *Arianna*. En els anys següents es van interpretar 3 òperes noves: *Le nozze d'Enea*, *Il ritorno d'Ulisse* i *L'incoronazione di Poppea*, a part del ballet *La Vittoria d'amore* escrit per a Piacenza.

La primera és l'única que no hem conservat de les tres, tot i que sabem que es tractava d'una tragèdia amb final feliç.

De *Il ritorno d'Ulisse in patria*, basada en Homer i estrenada a Venècia el 1641, només n'hem conser-

vat un exemplar de la partitura, on trobem algunes diferències amb els llibrets manuscrits emprats a Venècia. Segurament es tracta d'una revisió feta a partir de l'original de cara a adaptar la partitura als gustos del públic vienès en una representació feta a la capital austríaca. De plantejament musical poc acadèmic, Monteverdi ens hi mostra un compendi de la seva experiència en els anteriors 30 anys.

Finalment *L'incoronazione di Poppea*, estrenada a Venècia el 1642, és l'última escrita per Monteverdi un any abans de morir. Aquest cop l'autor proposa una pàgina de majors dimensions on calen més cantants i de major qualitat, fins i tot en alguns dels papers secundaris. El llibret de Gian Francesco Busanello és tractat amb una considerable llibertat, que remarca així la seva força dramàtica. També musicalment és l'òpera més contrastada que hem conservat de Monteverdi. Denis Arnold, en el seu article sobre Monteverdi inclòs al *New Grove Dictionary*, defineix *L'Incoronazione...* com "...la màxima obra mestra de Monteverdi i segurament l'òpera més bella de tot el segle...".

Ara fa 350 anys...

La música de Monteverdi és una mostra constant de refinament creatiu, de profunda seriositat. Monteverdi es va prendre seriosament el més petit dels versos que va musicar. D'aquí el profund coneixement que en les seves obres mostra dels *afetti* humans. Monteverdi personalitza alhora la dolorosa crisi de l'home del Renaixement barrejada amb el seu propi ressorgiment entre les cendres per donar-nos una lliçó mestra sobre l'estètica sonora del sentiment després de 350 anys de la seva mort.



ALAIN MARION

Flautista, pedagog i humanista

per CARME MARTÍNEZ

Alain Marion és una de les figures més interessants i atractives del panorama musical. Simpàtic i conversador amè, marsellès *bon vivant* i esportista dinàmic, mediterrani impenitent, el flautista Marion ha dut a terme una activitat febril en tots els camps propis del seu instrument. Ha estat flauta solista de l'Orquestra Nacional de França i de l'Ensemble Intercontemporain; ha actuat com a concertista arreu del món, en companyia dels millors instrumentistes, directors i orquestres; és professor al Conservatori de París i director del Curs Internacional de Música de Niça... Tot i així —la generositat és una de les seves virtuts—, sempre està disposat a fer un forat en la seva atapeïda agenda per prendre una cafè en *bonne amitié* i xerrar de mil i una

coses amb la mateixa passió que posa en tot el que fa. I és que a Alain Marion, allò que l'apassiona de debò és, simplement, viure.

— L'altre dia, a l'Institut Francès, van tocar un programa integrat per obres de compositors que, en la seva època, van ser també excel·lents intèrprets: els germans Pla, François Devienne i G.Ph. Telemann. Sembla que aquesta figura del compositor-intèrpret torna amb força en l'actualitat...

— Cal dir que, en general, els grans compositors d'avui dia són antics intèrprets que han deixat de banda una possible carrera de solista per la composició. Hom no pot pas dir que els grans noms del segle XX, Berio, Boulez, Stockhausen, continuïn essent intèrprets en el sentit estricte, això és cert... Però hi ha d'altres compositors de molt alt

nivell que provenen d'una cultura instrumental i que continuen tocant, treballant com a intèrprets. Això els permet d'escriure per fer evolucionar la tècnica del seu instrument. En conec molts, d'aquests compositors.

— Pel que fa als compositors que no desenvolupen aquesta doble activitat, pensa que escriuen pensant en l'intèrpret? És a dir, quin és el grau de responsabilitat que prenen? Cal pensar que és l'intèrpret, en definitiva, qui defensa l'obra al davant del públic...

— Generalment, els compositors treballen en col·laboració amb els intèrprets. Hi ha una relació molt íntima entre compositor i intèrpret: és rar que surtin a la llum obres que no hagin estat supervisades pels intèrprets o escrites en col·laboració amb ells. Hi ha un exemple típic, el d'una

flautista holandesa, Katinka Pachwerk, companya de Stockhausen. Ella ha inventat un llenguatge destinat a la música de Stockhausen: es tracta d'una tècnica de microintervals, és a dir, entre mi i fa arriba a fer quatre o cinc diferències, organitza els sons per cromes. Això demana una tècnica instrumental extraordinària, que depassa veritablement la tècnica tradicional. Ella ha passat molt de temps elaborant això, i ho ha comunicat a Stockhausen, i ell ha inventat una nova escriptura perquè aquesta flautista havia inventat abans aquest llenguatge instrumental, desenvolupat a partir del llenguatge tradicional. I, segons que m'explicava, no toca res més que això; és d'una complexitat que, malgrat que ha treballat molt aquesta tècnica durant anys, està obligada a consagrar-se en exclusiva a la música de Stockhausen.

— I pensa que cal que la música sigui escrita pensant en el públic tant com en l'interpret? O la llibertat creadora ha d'ésser completa?

— Quant a aquest tema, jo sóc una mica menys receptiu. Perquè penso que, durant el segle XVIII, els compositors vivien a les Corts dels grans senyors, de la gent rica, i no eren més que uns tributaris; és a dir, havien de compondre per a aquella gent. Vivien de comandes sistemàtiques, que els proporcionaven un salari permanent. Havien, tanmateix, de sotmetre's als gustos dels comandataris. El talent ha pogut fer que una personalitat com Mozart escrivís en funció d'uns diners donats, però amb un pensament i una personalitat inesgotables. Ara, Mozart va voler la seva llibertat, i se la va prendre, en un moment donat. De totes maneres, hom escrivia sempre en funció d'algú. Ara hom pot escriure molt més en funció de la relació amb un interpret o de la relació amb un concepte. Amb l'arribada de l'Escola de Viena, amb Schönberg en particular, hi ha hagut la neces-

sitat de crear un nou llenguatge. Llavors, hom ha escrit en funció de conceptes, en funció de "capeles", en funció de direccions donades; i, a imatge de la societat de consum, que crema molt de pressa el que ha creat, contínuament sorgeixen escoles, hi ha una necessitat de recerca, hi ha una necessitat de trobar nous llenguatges, sons nous, mitjançant l'electrònica, l'electromagnètica, l'electroacústica... Hom busca noves vies constantment... I després, els conceptes d'escriptura han canviat: l'escriptura no fa ja crida a l'emotivitat, o a una forma d'emoció. La música ja no té raons per ésser emocional; és estructural. Però hom pot considerar que això no són res més que etapes. Res no ha estat establert.

**"Penso que
Boulez és
un dels més
grans
d'aquest
segle"**

Potser sí en el cas d'algú com Boulez, que ha trobat la seva pròpia estètica des de fa molt de temps. Jo penso que l'escriptura de Boulez ha evolucionat, però ho ha fet en un sentit d'evolució natural de l'individu; no ha pas evolucionat forçadament en les seves estructures per necessitat de modes, per necessitat de crear, de recomençar.

— Vostè és un gran interpret de música contemporània. Després de l'Orchestre Nationale, va ser solista de l'Ensemble Intercontemporain. Quins records té d'aquella època, de Pierre Boulez?

— Penso que Boulez és un dels més grans d'aquest segle, eh? Hom pot estimar o no estimar la seva música: jo accepto que a la

gent no li agradi. Però quan has vorejat el personatge, és evident que es tracta d'una mena de geni universal. Boulez domina perfectament totes les llengües que parla, l'italià, l'alemany, l'anglès, i coneix la literatura d'aquests països; llegeix la literatura alemanya en alemany, la literatura anglesa en anglès... Boulez és de debò universal. Domina tot el que fa. Pot parlar també de matemàtiques, és algú sempre a punt per donar suport a les novetats, que s'interessa per moltes coses... Jo he vist Boulez anar a classes a les sis del matí per poder dominar els ordinadors de l'IRCAM, als seixanta anys! Després, és un director d'orquestra extraordinari, és un home que té una orella... Saps, en un acord de divuit o vint sons, escolta algú que és a una croma de més o de menys... És l'orella absoluta... L'absoluta orella absoluta! (riu). És un director extraordinari. Els puristes han dit: és preferible el Boulez director al Boulez compositor. Jo mateix ho deia, perquè egoïstament en treia més, del Boulez director d'orquestra, que del Boulez compositor. Però està molt bé tenir un compositor com Boulez, perquè, al capdavant, no hi ha tants grans compositors. De tota manera, Boulez no compon gaire des de fa molt de temps; escriu menys que Berio, Ligeti o Stockhausen. Per a mi és un home, un geni universal. Hom pot parlar amb ell de moltes coses, hom pot parlar de totes les formes de composició... Ho domina tot, pensa tot el temps, no deixa res a l'atzar; a les partitures de Boulez tot és escrit, la més petita cosa, la menor intenció és escrita, tot hi és estructurat. I hom no pot pas endevinar que és algú molt humà; l'aproximació a la seva escriptura pot fer pensar que és algú molt sec, dur... Però és excessivament sensible. Jo tinc testimonis personals de l'amistat de Boulez, de la seva sensibilitat. És extremament sensible, tot i que no ho sembla pas, sobretot la seva música.

— Hi ha hagut d'altres persones que han jugat un paper important a la seva vida. Joseph Rampal, per exemple.

— Ah! El primer contacte que vaig tenir amb ell va ser quan jo tenia deu anys; no va ser ahir, eh? És algú a qui, quan el veies, et venien ganes de fer-li una abraçada. Era molt meridional, amb un rostre molt obert, molt somrient. I molt filòsof! Deia sempre: "si tu tens gust, tocaràs bé la música; si no tens gust, no tocaràs bé". És un postulat important... Això vol dir que cal educar l'orella. Si eduqueu la vostra orella per fer-la difícil i exigent, esdevindreu bons músics. Si us acontenteu amb les coses fàcils, si no us complaeu a perfeccionar la vostra manera de tocar, mai no sereu bons músics. Cal sempre provar de fer-ho millor, mai no acontentar-se amb la facilitat. Recordo que deia: "quan les coses són fàcils, no és normal" (riu). Era el contrari del seu fill, totalment el contrari... Jean-Pierre diria: "si no és fàcil, no és normal, hi ha quelcom que no és normal" (torna a riure).

— Sembla que l'escola francesa de flauta ha guanyat definitivament la partida a l'alemanya...

— És una lluita..., és normal, són temptatives de competència... És una història que es remunta a dos segles, a abans de dos segles. Ja en l'època de la flauta barroca hom parlava de la flauta francesa i de la flauta alemanya. Eren lluites de prestigi, perquè, el segle XVIII, el món era Europa, la petita Europa. Hi havia Anglaterra, Espanya, Alemanya, França..., i prou. Eren lluites d'influència. Hi ha hagut, és evident, una tradició francesa, així, sense més, perquè hi ha tradicions a cada país. Hi ha hagut una escola francesa de flauta, per què? Per la llengua, perquè n'hi ha hagut un més llest que els altres que ha escrit un mètode? Per què hi ha un Boulez a França i no pas a Itàlia o a Espanya? És l'atzar, i prou. Hi ha hagut grans flautistes a Alemanya, també, fins i tot en el XIX, molt

bons flautistes. Hi ha hagut també a Alemanya algú que ha volgut crear un sistema alemany, que ha desitjat una influència alemanya; però la gent que ha tingut aquesta ambició no estava al nivell ni disposava dels mitjans dels francesos. A França hi ha hagut un Taffanel, un Moysé, un Gobert, personalitats extraordinàries. Per què? Perquè sí. Hi ha hagut una temptativa de participació, de refús d'aquesta iniciativa, d'aquesta hegemonia que no era pas violenta, sinó natural. Hi ha hagut una escola alemanya que ha aportat algunes coses, però de mica en mica... Fins i tot a Alemanya, ara mateix, els flautistes més sol·licitats són els que han treballat a França.

— I la nova escola americana?

— L'escola americana... Allà també els millors flautistes són la gent que ha treballat a França. A Amèrica hi ha un altre problema, un problema que és completament a imatge del país. Als EUA hi ha molta gent que es pensa que ha inventat quelcom, quan de fet aquestes idees ja han estat donades fa molt de temps, i el que cal és explotar-les instrumentalment. Hi ha hagut bons flautistes americans; però en relació amb el nombre de flautistes que hi ha per allà, haurien d'haver sortit més solistes de gran talent. Hi ha també un problema de mentalitat, a Amèrica: hom forma flautistes per tocar a les orquestres. No cal tenir temperament de solista, ànima de solista; no és això el que busquen per allà.

— Quant a la seva carrera, diria que ha fet, que està aconseguint allò que s'havia proposat?

— No, no s'arriba mai a fer tot el que hom vol. Ara, jo he tingut sempre ganes de tocar com a solista. Però no he pensat mai on calia anar a tocar per "fer carrera". El que m'interessa és tocar el millor possible i progressar. Però dir: vull absolutament tocar a Berlín, vull absolutament tocar amb la Filharmònica de Nova York..., això no va pas amb mi.



— Piatigorski va dir un cop a Martha Argerich que si havia deixat els escenaris era perquè sempre havia estat massa crític amb si mateix; i que Rubinstein havia fet una bona carrera fins al final de la seva vida perquè, en realitat, s'estimava prou a si mateix... Pensa que realment per fer carrera cal ser una mica "narcís", que només les impressions positives ajuden?

— Li ho diré: la gent que diu que vol deixar córrer la carrera a causa d'això... En aquesta decisió pot haver-hi molt bé una part de frustració. Ha parlat de Rubinstein; Rubinstein era un home de personalitat extraordinària. Era fàcil per a ell riure. Era algú amb un costat fàcil, amb una gran cultura. Hom podria comparar Rubinstein amb Dalí. Tots dos tenien una facilitat natural. Hi ha gent que està obsesionada per la carrera, que es fixa com a objectiu un concert, tres anys abans, i diu: vaig a

arribar fins allà. Jo no critico això, però no sóc així. Quan les coses vénen amb naturalitat, bé; i si no, també. Pensa que no cal... Per a mi, una carrera és quelcom que es fa naturalment i normalment. Tot i que comprenc bé que hi hagi uns altres que construeixin la seva carrera, que es facin un "pla de carrera". Però és veritat que això forma part de l'estructura de cada individu.

— Una de les coses que porta la carrera són els discos. Què en pensa, vostè, dels discos?

— Quan l'oient compra un disc, compra un moment. Compra una foto. Una foto sonora. Ha escoltat un disc a la ràdio que li agrada, ha sentit parlar un crític que li ha explicat que aquesta era la millor versió, que no se'n trobava de millor, i decideix comprar-lo. Però això no té cap relació íntima amb l'interpret. Si fem un disc avui, aquest disc arribarà al mercat d'aquí a un any i mig. És a dir que, tu i jo,

que haurem fet el disc junts..., el nostre pensament haurà evolucionat, potser el teu haurà evolucionat diferentment del meu... Jo escoltaré aquest disc i diré: pffu, no sóc pas jo, no és possible. Perquè en un any i mig has canviat d'òptica. Pel que fa al públic, gairebé no has canviat; però pel que fa a tu mateix sí, i molt. Hi ha una mena de decalatge entre el disc que has fet i el disc que escoltes. No hi ha aquest decalatge en l'auditor. Perquè si ha comprat allò, és que li agrada. Ell s'estima el disc, però per a l'artista la cosa és completament diferent. Cada cop que jo he escoltat discos que he fet, un any o un any i mig després, he dit: no és possible, no puc deixar això així. I els mecanismes de la vida fan que no puguis fer-hi res; no pots treure un disc del mercat.

— El que es pot fer, i vostè ho ha fet, és tornar a enregistrar una obra anys més tard...

— He gravat dues vegades al-

gunes obres, sí. Si hom en té ganes, per què no? És com quan mires un àlbum de fotos. Dius: Ah! mira, que és curiós, portava els cabells curts, fa deu anys..., ah!, estava més gras... Després, veus com has anat canviant amb els anys. Et dius: mira, he canviat d'ulleres i aquestes m'estan millor... Has fet un disc fa cinc, deu anys. I tens la possibilitat d'enregistrar la mateixa cosa. I ho fas. Hi ha una mena de narcisisme en això, però de narcisisme no provocador, crec jo. És una manera de tranquil·litzar-te a tu mateix. És reconfortant.

— I què és per a vostè la partitura? Cziffra deia que hi ha un fluid que s'escapa del paper, un missatge que l'artista capta per damunt de tot. Pensa que l'interpret està lligat de manera intuïtiva al pensament del compositor, i que la partitura no és res més que un suport material que permet de travessar els segles a l'essència de l'obra?

— Jo crec que la partitura és un mitjà de comunicació, un grafisme de comunicació; la partitura no és pas més que això. Bé, el que pot ser emocionant és veure l'escriptura de Mozart, de Liszt... Però la partitura és un plànol, com el plànol de construcció d'un arquitecte. Hi tens la base de l'estructura. Perquè la melodia es lliga així, de manera horitzontal; però la música es lliga de manera perpendicular. La polifonia és això —indica amb el dit—; la melodia és això. Llavors, si veus una partitura, veus estructures, esquemes, veus un impuls. És l'organització estructural dels sons. A partir d'això, llegint el text, has de provar de comprendre la voluntat de l'autor. Quant a això, hom diu: hi ha 150 interpretacions possibles de la música de Chopin. No és veritat! Si agafes aquesta carta —i s'apropia del meu petit guió—, no hi ha 150 maneres d'interpretar-la. Hi ha només una interpretació correcta. Aquella que és la teva. De fet, hi ha 150 maneres d'interpretar-la, però no 150 interpretacions. Comprends? Si jo escric "jo sóc

avui a Barcelona, i estic molt content d'ésser a Espanya", algú podria dir: "ah! és a Barcelona, però finalment es troba millor a Espanya que a Barcelona." No és pas això. Jo estic a Barcelona, per a mi Barcelona és una part d'Espanya, i per tant m'hi trobo bé. Veus? La partitura és una organització de sons, una estructura, una arquitectura. A partir d'això, amb els coneixements i l'instint hem d'intentar comprendre què ha dit l'autor. La partitura és una foto, un plànol, la maqueta de l'obra... Però el missatge... Jo no crec que Liszt hagi escrit un missatge per al senyor Cziffra, ni Mozart per al senyor Marion (riu)... Això és un narcisisme aparent, el missatge... Hi ha un missatge, potser, un missatge universal..., un pensament universal. Però jo desconfio del mot "missatge". Quan algú té un pensament universal, això pertany a tothom, però el missatge...

— Pensa que queda quelcom per descobrir, en el repertori de la flauta?

— Crec que hom ho ha tocat tot, eh? Tot el que era important, com en el cas del piano, ja s'ha trobat. El temps ha fet la seva obra; és a dir, hom descobreix ara obres d'alguns compositors que no han estat gaire tocades. I segur que ja s'havien tocat en la seva època, però van caure en l'oblit... Perquè pot haver-hi obres genials ignorades; però, en conjunt, ben poques. Ara, el que cal és fer compendre, fer treballar els compositors, demanar-los obres. És cert que, sobre mil obres, no hi haurà potser més que dues que quedaran en el temps; però això és cosa, justament, del mateix temps; no podem decidir nosaltres, ara. Els músics professionals tenen l'obligació de tocar la música moderna? Hi ha músics que refusen la música contemporània. I si nosaltres refusem de tocar-la, com podem imaginar que el públic l'escoltarà? És per això que és un deure, una obligació per als intèrprets contemporanis tocar la



Alain Marion amb Salvador Gratacòs a l'Escola de Música Juan Pedro Carrero de Barcelona on impartí unes master classes recentment

música del seu temps. Fins i tot si ens suposa un gran esforç, si ens demana molta densitat de treball, molta inversió personal; cal fer-ho. És per això que conservo records formidables de l'Ensemble Intercontemporain, perquè et trobaves en una atmosfera de gent que havia consentit lliurement de formar part d'aquell projecte, que havia acceptat la crida de Boulez; perquè ell ens va fer entrar en contacte personalment, un a un.

— I què en pensa, de les transcripcions? Vostè toca la sonata "arpeggione".

— Jo ho veig d'una manera molt simple. De primer: per què Schubert va escriure l'"arpeggione"? L'arpeggione és un instrument que ja no existeix; fins i tot se'n trobaven molt pocs, en aquella època. Ell va escriure això perquè coneixia algú que to-

cava l'arpeggione, i prou. Ara, imaginem que en l'època de Schubert ja existien els discos, etc., i que algú li hagués dit: "ah! estimat amic, li voldriem enregistrar la seva sonata, però la cosa està prou malament, perquè el senyor que tocava l'arpeggione és mort, i ningú no el pot substituir; què li semblaria, si la toquem al violí?" Schubert ho hauria acceptat. A l'època de Bach, el nivell instrumental no era el mateix que ara. Bach mateix escrivia sonates per a flautistes i oboïstes no gaire bons... Si hom li hagués proposat de gravar aquestes sonates al violí, i hagués conegut un Isaac Stern o un Arthur Grumiaux, n'hauria estat encantat! Hom escrivia el que hom escrivia, però després hom ho interpretava amb l'instrument que hom tenia a mà. Llavors, no veig per què hauríem

d'esdevenir puristes fins al punt de dir: no hi ha arpeggione? Doncs res de sonata! Això és estúpid! Hem esdevingut massa puristes. Les transcripcions de Liszt eren un mitjà de comunicar les obres noves. No hi havia televisió, no hi havia ràdio, no hi havia discos... Què feia la gent que vivia en una petita ciutat? Es reunien, algú venia i deia: "escolteu, he estat a Berlín i he sentit aquesta òpera", i en tocava la reducció al piano... Aquesta era la raó de Liszt. Bé, hi havia una part de juguesca, de repte personal; però també una necessitat de comunicar.

— Vostè és un cambrista convençut: quan era membre del Consell Pedagògic del Conservatori de París, va batallar prou per tal d'obtenir que els alumnes accedissin a les classes de cambra des de la seva incorporació al

centre...

— I com ho has sabut, això? Sí, sí, i vaig fins i tot renyar alguns pianistes, que s'estimaven més que calia, primer, a complir la tècnica instrumental. Ho vaig fer per convicció pedagògica, perquè així ho vaig aprendre de Joseph Rampal. Jo he fet duets de flauta amb el meu professor des del començament. Fins i tot si jo no tocava més que una nota, el meu professor feia una tercera amb mi. Perquè, al mateix temps que desenvolupes l'instrument..., que és el costat digital, el costat egoista i narcisista, perquè l'instrument ets tu mateix; al mateix temps cal desenvolupar l'escolta de l'altre, cal habitar-se a escoltar. La música de cambra és això. Has de fer créixer tot alhora. Quan un nen es fa gran, no li creixen primer les cames, després els braços..., tot creix al mateix temps. I aquest és l'error de molts conservatoris, que pensen: cal ensenyar a l'alumne la tècnica, i després ja veurem si pot fer música de cambra... Cal desenvolupar el ritme, la tècnica i l'orella, tot. És el que deia Rampal: si tens una bona orella, podràs tocar bé, si no, no. Perquè, de fet, és l'orella la que comanda els progressos.

— Per què pensa que la música de cambra no obté el mateix èxit de públic que els repertoris solístic i simfònic?

— Perquè hi ha el costat corrida... (riu). Sí, sí, és veritat... És molt maco veure els grans solistes, la publicitat als diaris, a les revistes, les fotos... Això agrada la gent. Quan la gent llegeix la publicitat sobre Pavarotti, se sent fascinada. "Oh! quan era petit es va educar al carrer, i mira què ha esdevingut! Això és el star system, és segur... És una manera de vendre una mica d'esperança a la gent; a gent que no té raons per tenir-ne. És fàcil vendre aquestes històries a milions de persones, quan només una esdevindrà així... És la loteria, això! És una venda d'esperança. I després hi ha un costat visual. A les grans orquestres

hi ha molta gent, violins, trompetes, trombons... La gent s'apassiona... I encara hi ha un costat pervers... Jo havia parlat amb un espònsor als EUA, a Chicago. Allà són els espònsors els que ho paguen tot. I l'Ajuntament publica una llista de tots els espònsors, amb la quantitat de dòlars que paga cada un... I aquell home m'explicava que, els dissabtes, l'orquestra local tocava les petites simfonies de Mozart. Hom toca Mozart amb vint-i-cinc músics, però allà n'hi havia cent vint! Perquè aquell senyor, que era l'espònsor, volia que tota l'orquestra fos a l'escenari. Deia: "sap, em fa tan feliç, tot això..., em fa tanta il·lusió veure tothom en escena, que pregunto, quant costa? tres milions de dòlars? Doncs, au, teniu, però... tothom a l'escenari!"

— Què en pensa, dels concerts de cambra prefabricats, reunint grans figures que no fan una feina habitual en aquest terreny? Pot funcionar?

— Això depèn. Tu agafes un quartet de corda en què treballen habitualment junts, treus el violoncel i fiques allà al mig Rostropòvitx, i no funcionarà. Ara, el pots posar a tocar amb una formació com la del quintet La Truita, que és una formació prou inhabitual: piano, violí, viola, violoncel, contrabaix. Pots reunir gent, però no pots treure el primer violí del Quartet Alban Berg i ficar Isaac Stern en el seu lloc. Seria carregar-se una feina de quinze, vint anys. Hi ha formacions que no pots disgregar, com ara el quintet de vent. La formació trio amb piano ja és difícil, però s'hi pot arribar. Ara, el més difícil d'improvisar és el quartet de corda. No és possible.

— Una de les seves activitats principals és la pedagogia: és professor al Conservatori de París, director dels cursos de Niça, fa classes de mestre arreu del món, com ha fet ara a Barcelona... Què és per a vostè la pedagogia? Què prova de transmetre als alumnes?

— D'entrada, provo... Trobo que he tingut molta sort en la meua vida d'haver tingut tan grans professors. Perquè sóc marsellès, però si hagués nascut a Toulon, no sé, potser no tocaria la flauta. Va ser una sort tenir Joseph Rampal a Marsella. Ha estat un regal de Déu. I tot allò que he après, per a mi és lògic, és un deure transmetre-ho als altres. Si vols, és una necessitat de compartir, de mostrar el que sé; que si ho sé és perquè m'ho van ensenyar. I després, fer aprofitar la meua experiència als altres. Les classes de mestre, per exemple... Si em demanen d'anar a algun lloc només perquè volen tenir un diploma amb la meua signatura, no m'interessa. Ara, si la cosa es fa amb amicitat, com s'ha fet aquí, a Barcelona... Aquí sí que l'amistat intervé. Jo adoro Salvador, trobo que Salvador Gratacòs és algú extraordinari: perquè ha donat una espiral a la flauta, aquí... Els millors flautistes espanyols són els que vénen de Barcelona, de les seves mans. És fantàstic, això! La pedagogia és quelcom que em fa viure, que em nodreix artísticament. Si calgués només fer concerts... Jo faig molts concerts, i em demanen sovint de fer, a continuació, classes de mestre, perquè la gent sap que m'agrada, perquè és un mitjà d'arrelar amistats, d'arrelar vivències.

— Vostè ha tingut molt bons professors, però no és així per a tothom... Pensa que hom pot fer quelcom de bo amb un alumne que ha rebut un ensenyament de base dolent?

— L'important no és fabricar un model d'individu. L'important és ajudar la gent a explotar el millor d'ells mateixos, el millor de les seves possibilitats. Perquè, què és un artista? Un artista no és algú que hom construeix; és algú que es construeix a si mateix. És a dir, si tu ets el que ets, és perquè explotes el millor de tu mateix. El que cal és ensenyar la gent a esdevenir el seu millor professor. Si jo he tingut un gran professor, aquest ha estat Joseph Rampal. Però jo treballava amb ell un quart d'hora per setmana! Tota la resta són coses que jo he escoltat d'ell i que s'han desenvolupat en mi. Ell em va dir: vull que esdevinguis el teu millor professor. Perquè amb el professor, al Conservatori de París, toques una hora per setmana. I després, quan tornes a casa teva, treballes cinc hores al dia, trenta hores per setmana; tot sol, sense control. És molt més difícil treballar trenta hores tot sol que una hora davant el professor. Així que has d'esdevenir el teu millor professor. La pedagogia no és agafar algú i dir: en faré un segon Rampal! És agafar algú i obligar-lo a reaccionar per ell mateix. Aquesta és la millor condició de la pedagogia.

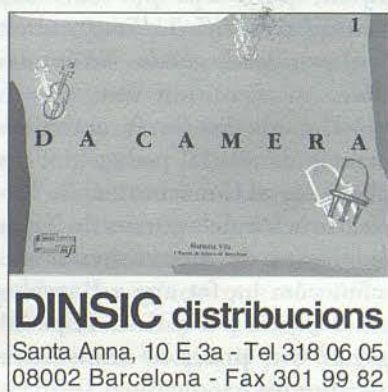
— Tot reunint els seus dos grans amors —la pedagogia i la música de cambra—, vostè ha desenvolupat una interessant iniciativa, conjuntament amb el violista Gérard Caussé, una iniciativa molt particular: sota els auspicis de France Télécom, organitzen una mena de Schubertiades, anomenades Découvertes. En aquests concerts, vostès donen a conèixer joves cantants i instrumentistes que han seleccionat en audicions, i que interpreten amb vostès un repertori de cambra poc convencional...

— És increïble, ho saps tot, eh? Doncs sí, fem un repertori completament híbrid. Toquem una obra de Berio per a piano, violí, viloncel, flauta i veu, una altra de Stravinsky per a viola, clarinet, flauta i mezzo-soprano... Són coses inhabituals, un reper-

tori no tradicional. No treballem la música de cambra en l'estil quartet de corda. Després, treballem molt amb els cantants; els cantants tenen llacunes enormes, estant mancats completament de coneixements, de fraseig, de cultura, perquè són gent que ha començat els estudis molt tard. France Télécom ens ha demanat de fer això, potser atinent al nostre sentit de la pedagogia, a la nostra notorietat, a la nostra experiència de la música de cambra. Hem escoltat cantants, i hem elaborat programes en funció d'aquells que havíem seleccionat. A més, hem volgut explorar un repertori prou desconegut. És terriblement cansat, perquè en la pedagogia cal treure, cal prendre l'energia negativa de la gent, els bloqueigs, la por, els complexos, i provar de donar-los una energia impulsiva, una espiral. És particularment cansat amb els cantants, perquè ells tenen convicció de músic, però no tenen l'estructura interna. Tu ets músic, i pots parlar de tots els instruments perquè has crescut amb ells; però ells han començat a vint, a vint-i-cinc anys, i no s'adonen de coses tan fonamentals com la necessitat de l'exactitud del ritme... Justament ara tenim tournée, des de finals de novembre fins a mitjan desembre.

— Què li agrada fer, fora de la música? M'han dit que fa molta bicicleta...

— M'encanta l'esport! Faig molta bicicleta, sí, i vaig fer molt rugbi quan era jove. Ara, la bicicleta és un dels pocs esports que pots practicar tot sol, sense dependre de ningú. Faig tennis, quan puc... M'encanta l'esport en general, sóc molt dinàmic. Sóc així, m'agrada fer moltes activitats a la vegada. M'agrada molt la pintura, també. No pinto, però sóc capaç d'agafar un avió per passar tres hores a Amsterdam, al Museu Van Gogh. Van Gogh em fascina. Puc mirar un quadre de Van Gogh durant un quart d'hora. En fi... M'agrada la vida! (riu).



CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Els Concerts de l'Orquestra Pau Casals

per VICTÒRIA PALMA

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 (en el número anterior d'aquesta revista, a "Catalunya Música proposa...", vaig referir-me a com, per què i amb quina finalitat va aparèixer l'Orquestra).

Durant 16 anys l'Orquestra Pau Casals —dirigida quasi sempre pel seu fundador o bé per directors invitats d'arreu, com ara Schönberg, Stravinsky i el seu germà Enric Casals, o Manuel de Falla, per dir-ne alguns— va oferir un total de 330 concerts, que es repartiren, cada any, en dues temporades, la de primavera i la de tardor, també en els concerts de Quaresma, i en concerts, fets ocasionalment, fora de temporada.

Una de les finalitats principals de l'Orquestra i el desig de Casals era que els compositors catalans tinguessin un lloc important en aquests concerts. Això ho va aconseguir incloent a la programació, estrenes, primeres audicions de l'Orquestra o bé noves interpretacions de música feta per a compositors catalans.

Casals volgué presentar, a més de música catalana, obres que mai no haguessin estat estrenades abans a Barcelona. Així doncs, amb 330 concerts es van programar un total de 279 primeres audicions, algunes de les quals es varen anar repetint al llarg dels 16 anys.

Aquest mes, en el monogràfic de les 13.00, de Catalunya Música, del 6 al 10 de desembre us oferirem una mostra prou representativa d'aquests anys. Era difícil escollir quines eren les obres més rellevants, per això, el que hem fet, és seleccionar les temporades més interessants, i a partir d'aquí, triar alguna de les obres que l'Orquestra estrenà per primera vegada a Barcelona.

Així doncs, per al dilluns 6 de desembre hem programat la primera obra que l'Orquestra Pau Casals va oferir al públic barceloní, l'any 1920, en primera audició. Es tractava d'*Els Ideals*, el poema simfònic de

Franz Liszt. Aquest mateix dia hem inclòs la temporada de tardor de 1921, que acollí un homenatge al mestre Felip Pedrell, per a la presentació d'alguns fragments, triats per Casals sota el consentiment de l'autor, de la seva obra *La Celestina*. En aquesta ocasió l'Orquestra de 87 músics passà a 120, a més de diferents solistes vocals i l'Orfeó Català, sota la direcció de Lluís Millet. En aquesta mateixa temporada s'havia programat també, per primera vegada a Barcelona, *La Consagració de la primavera*, de Stravinsky, però tal com indicava el programa de mà, "aquesta obra serà executada si arriba oportunament el material d'orquestra, temps ha demanat, i endarrerit per les dificultats d'obtenir música russa". Finalment no es va incloure en el programa, i no va ser interpretada fins sis anys més tard, dins la temporada de Quaresma...

El dimarts 7 de desembre parlarem dels tradicionals concerts de Quaresma que l'Orquestra Pau Casals oferia, amb assiduitat al Gran Teatre del Liceu, uns concerts on l'atractiu principal era oferir al públic quelcom nou, amb l'estrena d'alguna obra desconeguda a Barcelona o la presentació d'algun compositor cèlebre. Hem triat els concerts dels anys 1924 i 1925, perquè es quan desfilaren mestres tan importants com ara Strauss, Stravinsky i Schönberg. Us oferirem primeres audicions i parlarem de com el públic i la crítica del moment els va rebre.

El dimecres 8 de desembre recordarem els concerts de primavera de 1932, uns concerts que varen incloure sis audicions simfòniques que s'emmarcaren dins el Festival Schönberg, en homenatge al compositor, convidat a dirigir l'Orquestra, el Festival Haydn, en commemoració del bicentenari del naixement d'aquest gran compositor i el Concert Manén, en homenatge al violinista i compositor Joan Manén, un músic català avui dia oblidat.

El dijous 9 de desembre, el dedicarem a la commemoració que l'any

1928, dins els concerts de primavera, es va fer a Franz Schubert, pel centenari de la seva mort.

I el divendres 10 de desembre, parlarem de les festes del Centenari del Romanticisme que l'any 1930 es va celebrar a Barcelona implicant tots els sectors de la societat. La música no podia faltar-hi, i tampoc l'Orquestra Pau Casals, que va voler sumar-s'hi amb l'audició, per primera vegada a Barcelona, de *Manfred*, el poema dramàtic en 3 parts, de Robert Schumann. Els diaris de l'època, "La Veu de Catalunya", "La Publicitat", "El Matí", "La Vanguardia", varen coincidir que era l'obra més punyent i sublim que es podria haver escollit per representar l'esperit romàntic. A Catalunya Música ho recordarem. Parlarem de l'Orquestra Pau Casals, del seu fundador, de les temporades més rellevants, de les estrenes d'obres a Barcelona, del públic, i de la crítica. Els comentaris s'han nodrit dels programes de mà dels concerts, de revistes musicals especialitzades, i de llibres de l'època.

El dia 10 de desembre, Catalunya Música oferirà, a tres quarts de nou del vespre, des del Gran Teatre del Liceu, la transmissió, en directe, de l'òpera còmica en dos actes, *La fille du régiment*, de Gaetano Donizetti, amb text de Jean François Bayard i J.H. Renoy de Saint-Georges. Heather Begg, Edita Gruberova, Maurizio Picconi, Deon van der Walt i Fernando de la Mora, amb l'Orquestra Simfònica i el Cor del Gran Teatre del Liceu, sota la batuta de Richard Bonyngue ens oferiran aquesta òpera, estrenada a l'Òpera Còmica de París l'11 de febrer de 1840.

El dia 24 de desembre, a les 23.00 connectarem amb l'Abadia de Montserrat per oferir-vos, en directe, la tradicional Missa del Gall. I el 26 de desembre, Catalunya Música ens oferirà, també en directe, un altre tradicional concert que se celebra per aquestes diades; es tracta del Concert de Sant Esteve que ofereixen les diferents seccions de l'Orfeó, des del Palau de la Música Catalana.



Nobel

Bajo en Nicotina

Las Autoridades Sanitarias advierten que
el tabaco perjudica seriamente la salud

Nobel

Korngold: de Viena al Palau passant per Hollywood

per CARLES LOBO

Moltes vegades s'ha parlat aquí de la necessària recuperació de compositors que per una raó o altra, històrica o social, han estat relegats a un segon pla.

L'Orquestra Ciutat de Barcelona ha inclòs en la seva programació dues obres d'un d'aquests compositors. Es tracta d'Erich Wolfgang Korngold, conegut sobretot per la seva importantíssima trajectòria com a compositor de bandes sonores per a pel·lícules americanes. Potser aquesta dedicació al cinema l'ha allunyat de les sales de concerts i potser, per tant, ara ens toca a nosaltres normalitzar la seva presència a les programacions habituals de concerts.

Una de les persones que està atraient l'atenció del públic melòman català (amb molt d'encert) cap a aquest creador desconegut és Àlex Gorina amb el seu espai *L'audiovisual*, que s'emet cada dimarts a les 8 del vespre a Catalunya Música: hi està dedicant des de fa mesos programes sencers. Des d'aquestes ratlles, per tant, us encoratgem a seguir-los.

Nen prodigi per excel·lència, els primers passos de Korngold pels camins de la creació musical no podien ser més esperançadors. D'origen austro-hongarès, nascut a Brno el 29 de maig de 1897, als 10 anys ja va interpretar la seva cantata *Gold* davant Gustav Mahler, que va saber veure el gran geni que s'amagava dins d'aquell cervellet. Mahler va aconsellar Korngold que prengués el prestigiós músic i pedagog Zemlinski com a tutor. Un any més tard compondria un ballet que va fer furor a l'Òpera de la Cort de Viena.

De mica en mica Korngold va anar prenent més renom i la seva fama traspasà les fronteres austríques fins que tot Europa havia sentit parlar alguna vegada d'aquell nou valor musical.

Si haguéssim d'il·lustrar d'alguna manera la talla de Korngold, podríem remetre'ns a les paraules

de Richard Strauss en sentir els seus primers treballs orquestrals, la *Schauspiel Overture* op. 4 del 1911, i la *Simfonietta* op. 5 del 1912 (a l'edat de 14 i 15 anys respectivament): *La primera reacció que ofereixen aquestes obres escrites per un noi adolescent és de por i respecte: aquesta consistència d'estil, aquesta autoritat de la forma, aquesta expressivitat individual, aquesta estructura harmònica... és realment astorador.*

Korngold arribaria al punt culminant creatiu als 20 anys amb la seva òpera *Die tote Stadt*. Després, el 1934, i de la mà de Max Reinhardt, productor i director de teatre que a causa del nazisme hagué de deixar Europa i exiliar-se als EUA, Korngold es trasllada a Hollywood i sense abandonar encara la música per a les sales de concerts se centrà més en la creació de bandes sonores.

Aquest canvi de panorama i dedicació va fer que rebés crítiques duríssimes, i potser ara als 36 anys de la seva mort, podria ser un bon moment (per què no?) d'esmenar l'error històric.

La primera de les obres que sentirem en el programa de l'OCB que comentem és l'esmentada *Schauspiel Overture* op. 4 de Korngold. Ja n'hem dit que és la primera obra dedicada exclusivament a l'orquestra i que l'autor tenia 14 anys quan la va compondre. És un encàrrec d'Arthur Nikisch per als Gewandhaus Concerts de Leipzig.

Amb l'enigma de si hi ha o no una idea programàtica com a rerafons, aquesta pàgina de Korngold posa de manifest un gran domini de la instrumentació i una imaginació il·limitada pel que fa a la creació melòdica. L'ús de quintes successives descendents en el tema introductori ja serà una característica que definirà el seu estil per sempre. Amb un final *maestoso* i solemne, la *Schauspiel Overture* va rebre crítiques com aquestes (a més de la de Strauss que ja hem apuntat): *Mozart i Korngold són dos genis que van començar d'infants. Què fa en Mozart escriure tan bella música a partir de la senzillesa quotidiana, i a Korngold en un idioma*

tan complex? Korngold pot haver adquirit aquest sistema harmònic de l'estudi d'altres compositors, però quins? És una música espontània subtilment organitzada per un cervell que abasta tot el que rep i sent (Ernest Newman). Si el mestre Korngold pot fer tant de soroll als 14 anys, què no farà quan arribi als 28? (Philip Hale).

Després d'aquesta obertura de concert, l'OCB interpretarà juntament amb el pianista Albert Guinovart el *Concert per a piano i orquestra en fa* de Gershwin.

Continuaran, en el programa, les interessants *Très Peces per a orquestra* op. 6 de Berg i s'acabarà amb la suite de *The Sea Hawk*, banda sonora de Korngold.

Aquesta és una música per a la pel·lícula interpretada per Errol Flynn, Flora Robson i Brenda Marshall, en blanc i negre i dirigida per Michael Curtiz el 1940, que va ser finalista per quarta i darera vegada a l'Oscar a la millor banda sonora. Es tracta d'una de les partitures més extenses de Korngold: 1 hora i 46 minuts de música ininterrompuda enlestida en set setmanes i per a la qual van caldre 58 hores de gravació amb la Warner Orquestra.

Les presses infligides per la indústria cinematogràfica van fer que l'autor cerqués l'ajut de quatre compositors més perquè li donessin un cop de mà en l'orquestració de la gegantina creació.

The Sea Hawk lliurement basada en la vida del navegant anglès del segle XVI Sir Francis Drake, exigia que la banda sonora adquirís colors i ambientacions molt particulars, i per tant, introduir en l'orquestració instruments absolutament atípics, sobretot pel que fa a la percussió i en particular a l'escena de Panamà.

Amb aquest programa de l'OCB, doncs, cal que, sense perdre la seriositat amb què assistim als seus concerts, hi anem amb un xic més de curiositat de l'habitual.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA 93-94

Schauspiel Overture op. 4.

The Sea Hawk Suite d'Erich Wolfgang Korngold

Orquestra Ciutat de Barcelona

Albert Guinovart, piano

Franz-Paul Decker, director

Palau de la Música Catalana

Divendres 3 de desembre, 21 hores

Dissabte 4 de desembre, 17 hores

Diumenge 5 de desembre, 11 hores

La fille du régiment, un Donizetti pompier

per J.C.C.

Hi ha títols operístics sense els quals la història del gènere no hauria sofert cap mena de trauma. Aquest és el cas, entre molts d'altres, és clar, d'aquesta *La fille du régiment*, de Gaetano Donizetti, que ara es representa al Liceu.

Tanmateix, aquesta circumstància tan categòricament exposada no impedeix de constatar que algunes d'aquestes composicions continguin un ampli actiu d'al·licients, sobretot des de la perspectiva de la seva capacitat per bastir espectacles musicals efectistes.

Donizetti ha passat a la història pel fet d'haver creat algunes de les melodies operístiques més celebrades amb *Una furtiva lacrima*, i *Spirito gentil* en un lloc d'autèntic privilegi.

També per haver escampat unes ingents quantitats de temes d'una gran volada melòdica i d'un lirisme excels. Tanmateix no ha passat a la història per haver confegit cap títol absolutament definitiu ni molt menys per haver fet aportacions formals mínimament substancials. I amb això hom no pretén pas negligir l'entitat d'obres com *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lamermoor* o *La favorita*.

El músic de Bèrgamo va arribar a la composició operística comptant amb el suport d'una sòlida formació rebuda de Johannes Simon Mayr. Això va significar per a ell un gran domini de l'ofici que va afavorir la brillantor i capacitat de comunicació amb el gran públic, d'una part substancial del seu *opus*, i també la versatilitat per fer front a una àmplia diversitat de gèneres.

Donizetti va saber ser sempre un músic al "servei de", de les característiques concretes de determinats cantants i dels desigs dels empresaris.

El seu gran ofici al·ludit, la seva generosa inventiva temàtica i, definitivament, una particular intuïció i sensibilitat per "crear bellesa" esdevien recursos infal·libles per acabar bastint uns productes d'una remarcable dignitat bàsica i sobretot d'una genuïna dimensió d'espectacle, tal com ha estat apuntat abans.



La fille du régiment encaixa amb una gran exactitud amb el que acaba d'exposar-se. Va ser estrenada el dia 11 de febrer del 1840 a l'Opera Comique de París, ciutat força vinculada a la trajectòria del compositor. Aquest es trobava a les acaballes de la seva carrera artística, a la qual restaven com a moments significatius l'estrena el mateix any 1840 de *Lafavorita*, la de *Linda de Chamonix* (1842) i sobretot *Don Pasquale* (1843), un substant cant del cigne. *La fille du régiment* és amb tota seguretat l'òpera donizettiana més essencialment francesa. No es tracta només del tema i del llibret, obra de Jules Henry de Saint Georges i de Jean Françaix Albert Bayard. Ni tampoc de l'idioma del mateix llibret. Es tracta d'una qüestió estilística més implicada, ja que Donizetti es va mostrar —gràcies a la seva reconeguda i al·ludida versatilitat— especialment sensible a l'estil de l'òpera comique francesa.

Hom pot parlar d'un concret aire pompier, d'un deliciós sentit de la superficialitat no exempt de gràcia, d'insinuació i d'elegància. Hom parteix d'un de tants arguments inversemblants dels quals es nodreix la producció operística universal centrada en les peripècies de dos joves enamorats, situats en un marc a cavall dels palaus de la noblesa i de la milícia. Una barreja força difícil de digerir que tanmateix es produeix a escena de forma fluida en un context bàsicament amable, no exempt de tensions dramàtiques més aparents que reals, esquitxat de forma espessa de melodies atractives i de fàcil pene-

tració, i amb un final feliç gens imprevisible al qual s'arriba de la forma més matussera possible.

Només el concurs de veus transcendents pot donar consistència a una òpera com aquesta. Junt amb les veus, una aportació orquestral amb un cert gruix i classe capaç d'oferir una versió adequada de l'esplèndida obertura i del ric llenguatge instrumental que domina la partitura.

Veus que tenen oportunitat de lluir-se a plaer en unes quantes àries i conjunts —aquests presidits, però, per una veu solista— que acaben imposant la llei de la seva bellesa intrínseca i indiscutible. És el cas de "Ah mes amis quel jour de fete" que canta Tonio amb el cor, "Il faut partir", de deliciosos girs sentimentals, portat per la soprano, "Le jour naissait dans le bocage" conegut com la lliçó de música centrada en la figura de la soprano, la molt difícil "Salut a la France" de la soprano, i finalment "Pour me rapprocher de Marie", una bellíssima ària de tenor que es canta a les acaballes de l'òpera.

Tant el paper de la soprano com el del tenor comporten importants problemes tècnics, fet que exigeix unes veus i unes capacitats a l'alçada de les circumstàncies. A la versió que ara arriba al Liceu, la d'Edita Gruberova pot convertir les seves versions en autèntics esdeveniments per a paladars sibarites de la veu femenina. Amb tota seguretat aquesta artista definitivament gran ha de complaure les expectatives més elevades i tot fa preveure que ens trobem davant d'una nova gran festa de la vocalitat.

El paper de Tonio és encomanat a un cantant ben conegut a casa nostra, Fernando de la Mora, de carrera ascendent, i de qui coneixem bé tant els seus mèrits com les seves limitacions.

Richard Bonyngue, el gran devot del belcantisme italià, pot constituir un altre factor determinant de la bona marxa de l'espectacle. La seva batuta tan sensible i amatent a les sol·licitacions del cantar bé amb tota seguretat aportarà resultats molt saludables a la proposta, mentre que un director escènic amb la personalitat de Giancarlo del Monaco ens ha d'oferir un treball no gens acomodaticí, circumstància en principi d'agrair en una obra en la qual resulta tan fàcil caure en el recurs adotzenat i gastat.

QÜESTIONARI INFORMAL

Àlex Crivillé:

pilot de motos

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

Segurament aquesta cara és coneguda per tothom; si no és així, haureu sentit, ben segur, parlar del "noi de Seva". Amb disset anys va ser campió de món en la categoria de 125cc l'any 89, i a més a més ha estat el primer espanyol a guanyar-ne el Gran Premi de 500cc. Però aquest espectacular currículum no ha afectat gens la seva manera de ser, ja que l'Àlex Crivillé continua essent el mateix noi tímid de sempre. La seva vida són les motos, però es queixa de no poder anar a concerts de música com faria qualsevol noi de la seva edat.



El jove campió confessa no tenir temps per anar a concerts

—Relació amb la música?

—M'agrada moltíssim; sempre que puc escolto música, perquè hi ha vegades que em relaxa, d'altres m'anima, d'altres em motiva... La relació que tinc amb la música és permanent, m'agrada molt.

—Fet musical més llunyà en el record?

—Potser de la infància... Quan em va començar a agradar la música de veritat va ser als catorze o quinze anys (*I què escoltaves?*) Escoltava música actual, tot el que sortia.

—Fet musical més recent en el record?

—Ara m'agradaria anar al concert de Whitney Houston, però no sé si podré fer-ho.

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

—Podria prescindir del rap, i no podria prescindir de la música actual i de la clàssica... M'agrada la música clàssica...

—Beatles o Rolling Stones?

—Rolling Stones, perquè m'agrada més el tipus de música... En canvi, dels Beatles fa més anys.

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

—Potser... Els Pets quins són?, em sona molt (*Aquells de "Constantí em fa patir..."*) Ah, sí... no..., potser Sau.

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

—Mozart.

—Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?

—El heavy, no m'agrada massa, però de vegades l'escolto.

—Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

—Els agafaria tots, els de Roxette..., Rolling Stones..., i un altre podria ser Beatles.

—Un instrument?

—La guitarra, no la sé tocar, però m'agradaria saber-ne.

—Una música per morir?

—Música clàssica (*Alguna en especial?*) ..., qualsevol.

—Una música per estimar?

—Música romàntica..., estic una mica peix en això... potser la Whitney Houston.

—Un intèrpret?

—Els Rolling... Mike Jagger.

—Un esdeveniment musical viscut?

—És que no tinc temps d'anar a concerts...

—Una experiència musical que us agradaria viure?

—Viure un concert tot sencer... És que no he anat mai a un concert, encara que sembli mentida, perquè sempre estic corrent a fora i per això, ara que acaba la temporada... (*I el Festival de Música Viva de Vic?*) sí, això sí, però em refereixo a concerts "importants" com de Michael Jackson o Madonna.

—Fet sonor no musical que us atreu especialment?

—El soroll de la moto.

—Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

—Les caigudes en moto.

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

—Per a mi és una vivència sentimental.

—Escoltar música..., sol o acompanyat?

—Sol, sempre.

L'Àlex Crivillé és com qualsevol noi de la seva edat, amb l'única diferència que la seva passió per les motos s'ha convertit en una professió. A més de les motos, considera la música com una part important de la vida, i diu que ara que la coneix li seria difícil prescindir-ne. N'està orgullós, dels seus triomfs, i tots nosaltres ho estem del "noi de Seva".

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

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

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

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

PREGUNTES:

- Quin d'aquests personatges no pertany a l'òpera *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi?
A) Euridice B) Caronte C) La Música D) Aeolus
- Qui és l'autor de l'òpera *Rusalka*?
A) Dvorák B) Smetana C) Janáček D) Borodin
- Qui és l'autor de l'òpera *Èdip i Jocasta* que fou representada al Gran Teatre del Liceu de Barcelona l'any 1986?
A) Josep Soler B) Darius Milhaud C) Xavier Benguerel D) Robert Gerhard
- A quina ciutat nasqué la soprano Lucrezia Bori?
A) Nova York B) València C) Milà
- A quina ciutat nasqué el "monstre" del jazz Ray Charles?
A) St. Louis B) Dallas C) Albany D) Memphis

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

Solucions al Concurs de novembre 1993.

- B) Cambridge.
- C) Quatre.
- C) Paul Sacher.
- A) La favorita.
- A) Josep Gómez Romero.

Han estat guanyadors del Concurs de novembre 1993: Francisco Espejo Heredia (Barcelona) i Xavier Planàs López (Barcelona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(desembre 1993)

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

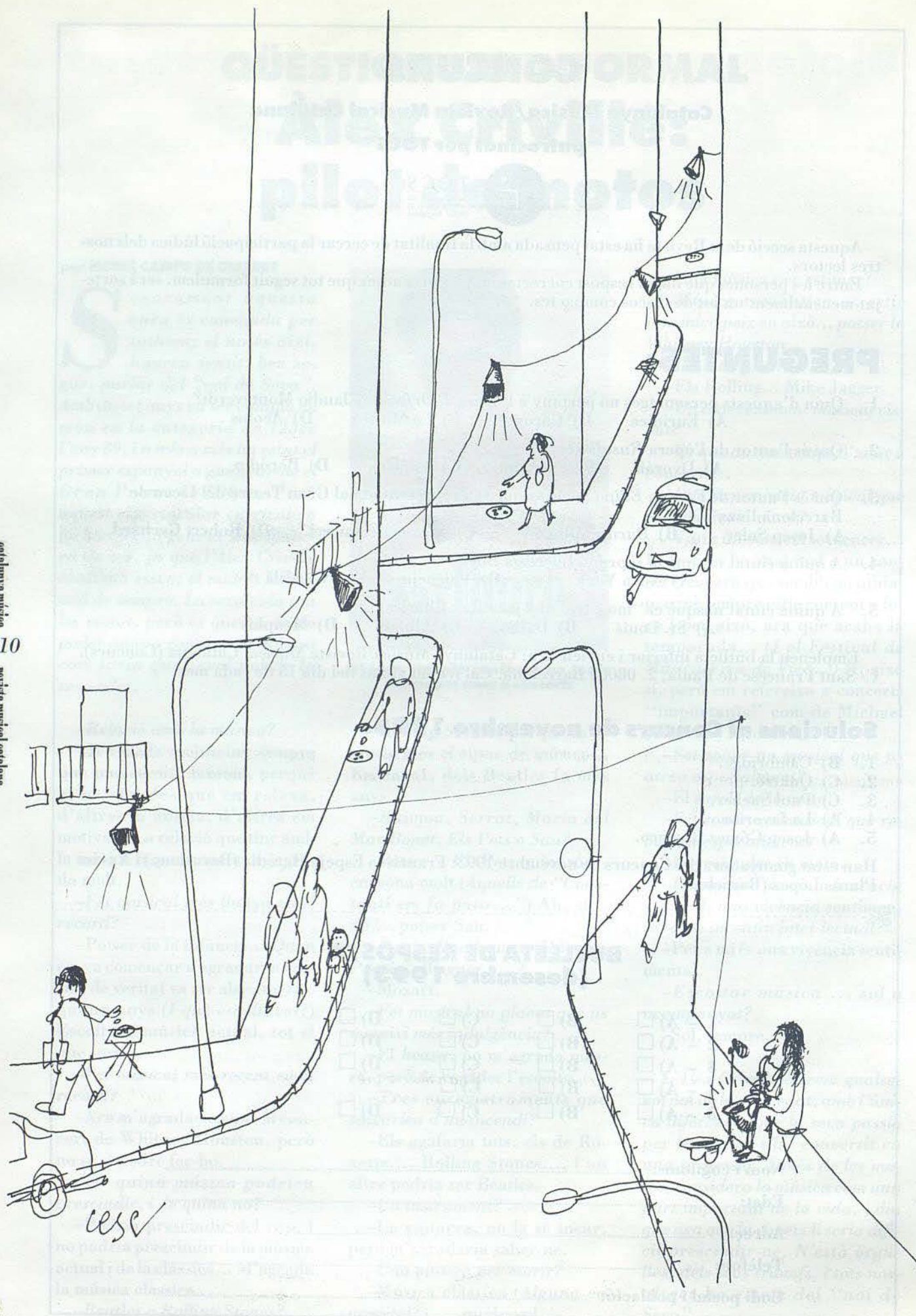
Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



Lluís Claret enregistra les Suites de Bach

per LLUÍS TRULLÉN

El passat mes d'abril Lluís Claret es trobava immers en la gravació de l'obra paradigmàtica per a violoncel: les Sis Suites BWV 1007-1012 de Johan Sebastian Bach. Ara el treball discogràfic produït per la casa Auvidis Ibèrica i realitzat a Ordino, concretament a l'Auditori Nacional d'Andorra, ja ha sortit al mercat i el públic podrà gaudir un cop més del talent d'aquest violoncel·lista andorrà que porta vint-i-cinc anys d'exitosa carrera professional.

Gravar les suites —ens explica Lluís Claret— va ser un treball dur, ja que són obres que, per més que les hagi interpretat i hi hagi donat voltes, fa que sempre et trobis lluny d'allò que voldries. En aquests moments les estic preparant per a un concert que he de realitzar a Madrid, i em fa la sensació que resulten molt diferents de les enregistrades. Evidentment que hi ha un criteri: el disc ve a ser una imatge sonora, un moment una mica artificial, ja que està fet en diversos dies, en diverses preses de so, però així mateix és un període de l'interpretat resultat del treball d'abans i del treball d'aquells quinze dies en què realitzàvem unes sessions d'entre set i vuit hores diàries.

Lluís Claret ha realitzat una feina minuciosa, no només interpretativament, sinó també pel que fa referència a qüestions de sonoritat i per això ha comptat amb la col·laboració de Jean-Martial Golaz, violinista, tècnic de so i director artístic, una persona —en paraules de Claret— absolutament exigent i que posseeix una oïda increïble, perfecta, amb qui he realitzat pràcticament tots els meus enregistraments.



Les relacions discogràfiques de Claret amb Auvidis Ibèrica s'han iniciat precisament amb aquest àlbum de discs compactes dedicats a les Suites per a violoncel sol de Bach. Amb Auvidis Ibèrica he tingut l'oportunitat de ser jo qui he buscat el moment més oportú per realitzar l'enregistrament sense patir cap tipus de pressió per part de la casa discogràfica. El meu propòsit no és fer discs un darrere l'altre, sinó trobar el millor moment de predisposició artística per efectuar l'enregistrament. I aquest és un aspecte que Auvidis Ibèrica té molt en compte. En un futur tinc com a projecte realitzar la gravació de les integrals de les Sonates per a violoncel i piano de Beethoven i de Brahms, i més endavant altres projectes amb orquestra, tot encara per determinar.

A la música barroca, i en concret en la d'aquestes Suites, sempre es planteja l'etern dilema sobre el tipus d'estètica interpretativa, bé a la romàntica, bé a l'antiga. Segons comentava Lluís Claret, les versions a la romàntica estan del tot equivocades; són

el fruit d'una època que s'ha de respectar. Molta gent diu que les Suites de Casals són a la romàntica, però jo no ho crec: per l'època en què van ser gravades eren molt modernes, molt més a prop de les interpretacions barroques d'avui dia. Per a mi una interpretació romàntica és la de Rostropòvitx.

Jo crec que la moda d'interpretació barroca, historicista, de Bach ha estat molt positiva perquè ha netejat molt la manera d'escoltar i de tocar la seva música. Crec que existeix aquesta possibilitat historicista i una lectura moderna de la música de Bach, no de tots els seus compositors contemporanis, ja que hi ha autors barrocs que només accepten una lectura barroca. Jo crec que Bach té per la seva grandesa quelcom d'intemporal: admet una lectura moderna, com es pot fer una lectura moderna d'un obra de Shakespeare. Moderna, respectant, però, l'esperit de l'obra, les articulacions, la riquesa rítmica, sense caure en una interpretació romàntica que seria totalment desfasada.

Manon Lescaut

PUCCINI
FRENI
PAVAROTTI
CROFT
TADDEI
VARGAS
BARTOLI
METROPOLITAN
OPERA ORCHESTRA
& CHORUS
JAMES LEVINE



PUCCINI: Manon Lescaut

Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Dwayne Croft, Giuseppe Taddei, Cecilia Bartoli, Ramón Vargas. Orquestra i Cor de la Metropolitan Opera House de Nova York. Director: James Levine. DECCA 440 200-2 2 CD DDD

Aquest nou enregistrament de l'òpera de Puccini acumula mèrits que el situen molt amunt en una taula comparativa. Per començar, compta amb l'actuació estel·lar de Luciano Pavarotti, que exhibeix una veu amb el seu millor "squillo" i aquell estil propi que suma (ocasionalment) àtoms de vulgaritat a tones de facilitat vocal, refinament i entusiasme. El seu Des Grieux és el millor atribut d'aquesta *Manon Lescaut*. A un nivell d'excel·lència semblant se situa Mirella Freni, sapientíssima en el dissimulament de la usura del temps, perceptible només en el vibrat dels aguts més tensos. La cantant controla perfectament l'emissió per tal d'alleugerir la veu en els dos primers actes—servint convenientment la juvenesa del seu personatge—i només allibera tot el dramatisme que li és implícit en el

tercer i quart. L'ària "Sola, perduta, abbandonata" és un magnífic exercici de verisme i l'adequació és òptima a partir del segon acte.

Una altra nota positiva és la prestació del baríton Dwayne Croft en un Lescaut tan irònic com ben cantat (a partir d'unes condicions vocals que no són extraordinàries). El veterani Giuseppe Taddei converteix el grotesc Geronte en un transumpt del baró Scarpia per l'excés d'èmfasi, el tenor Ramon Vargas s'inhibeix davant dels micròfons en el paper episòdic d'Edmondo i la intervenció de la prestigiadíssima Cecilia Bartoli en l'insuls madrigal del segon acte només s'explica a partir de contrapartides contractuals amb DECCA.

Una altra basa rau en la direcció de James Levine, que estira la música de Puccini cap a la de Strauss per la via de l'opulència i el detallisme d'orfebreria. L'"Intermezzo" és un model de sobrietat i les escenes de conjunt estan extraordinàriament ben resoltes (amb un retret a l'excessiva "presència sonora" de les escenes corals del segon acte). L'Orquestra del Met sona compacta, però capaç de fer-ho amb transparència. Un enregistrament del tot recomanable. ● Xavier Casanovas-Danés

DECCA



ROSSINI: Il Signor Bruschino

Kathleen Battle, Samuel Ramey, Claudio Desderi, Frank Lopardo, English Chamber Orchestra. Director: Ion Marin. DG 435 865-2 DDD

S'enriqueix la discografia de Rossini amb aquest enregistrament (un sol compacte) del *Signor Bruschino*, una farsa forassenyada que, essent rigorosament contemporània de *Tancredi*, té unes característiques completament oposades que parlen per si mateixes de la creativitat del compositor. L'originalitat de l'obertura determina el tarannà de la música, desimbolta, trepidant i fluida, amb un melodisme que, a voltes, sembla donizettà i un recurs freqüent a les intensificacions—acceleracions tan típiques en Rossini. L'essència de l'obra rau, però, en els diàlegs, dels quals la música és sempre el corol·lari.

La veu i el fraseig d'un regi Samuel Ramey fan meravelles en Gaudenzio, amb uns greus que enriqueixen un paper que podria passar sense relleu. La seva veu es diferencia molt de la de Claudio Desderi (Bruschino pare), una altra gran interpretació a partir d'unes condicions vocals menys opulentes. Frank Lopardo canta amb una veu de molt cos i el seu tercet amb els dos baixos és un dels grans moments de la versió. Kathleen Battle, que s'està convertint en un cantant "tot terreny", construeix perfectament el personatge de la pupil·la

submissa, però obstinada (una premonició de Rosina). Cantava amb una veu timbradíssima i una línia perfilada per un fraseig ple d'intenció i molt ben suportada per la respiració. Tot un exemple de tècnica aplicada al bon gust. La contribució de Jennifer Larmore és un farciment de "superluxe", però la cantant mostra poc enjogassament en el paper secundari de la cambrera. Ion Marin concentra amb eficàcia, sense sacrificar l'energia motriu en pro del refinament (o sigui, com sempre).

Els quatre articles del quadern són molt informatius (sempre ho són a DG) i l'enregistrament farà feliç tot operòfil. A la recomanabilitat, s'hi suma l'asequibilitat del seu preu mitjà. ● X.C.-D.



VERDI: Requiem. Quattro Pezzi Sacri.

Studer, Lipovsek, Carreras, Raimondi. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker. Claudio Abbado, director. Deutsche Grammophon. Digital-Stereo, 435 834-2

Enregistrament realitzat en directe, el 1991, al Musikverein de Viena. En escoltar-lo, sembla inevitable la comparació amb l'antiga gravació del mateix Abbado, dotze anys anterior, amb l'Orquestra i Cors de La Scala de Milà, una versió que féu època. Preferir l'una o l'altra, en darrer terme, implica fer prevaler algunes afinitats subjecti-

ves. Potser, avui, l'actual director de la Filharmònica de Berlín mostra, lògicament, una maduresa més sedimentada, però, en tot cas, les dues versions són d'un nivell virtualment impecable pel que pertoca als cors i a l'orquestra; i també a l'autoritat d'Abbado, en aquest cas al servei d'un *Requiem* —contemplat amb una perspectiva eminentment arquitectural— menys apocalíptic i més interior, però que, no obstant això, conserva tota l'energia dinàmica en els fragments més punyents i teatrals (com per desfer el tòpic que la Filharmònica de Viena és una orquestra femenina), sense abdicar de la lluminositat dels passatges instrumentals més lírics i de la transparència dels episodis corals més serenament corprenedors.

En canvi, l'homogeneïtat del quartet solista (format, d'altra banda, per quatre noms de prestigi inqüestionable) en les seccions de conjunt és perfectible. A nivell individual, Cheryl Studer ofereix uns aguts d'una puresa inefable i transmet una emoció remarcable; Marjana Lipopsek exhibeix un timbre càlid i comunicatiu, particularment en el registre mitjà i greu; Josep Carreras manifesta la seva musicalitat i un engatjament expressiu del tot personal en les dinàmiques febles i mitjanes, però no pot evitar forçar l'emissió dels passatges més contundents; i Ruggero Raimondi acredita una noblesa d'expressió molt característica, però no acaba de donar la talla d'un autèntic baix verdí.

Finalment, la flexibilitat i la seguretat dels Cors de l'òpera de Viena són paleses en els inefables passatges *a cappella* de les *Quattro Pezzi Sacri*, una obra de maduresa que alterna una irresistible contundència sonora verdiana amb alguns aspectes de l'expressió musical religiosa genuïna i popular de la tradició italiana. ● Agustí Montellà

VERDI: *La Traviata*

Kiri Te Kanawa,
Alfredo Kraus, Dmitri
Hvorostovski, Olga
Borodina. Orquestra
i Cor del "Maggio
Musicale" de Florencia.
Director: Zubin Metha.
Philips 438 238-2
2 CD DDD

El millor d'aquesta nova *Traviata* és la contundència de Zubin Metha, que trava i anima en tot moment la partitura. La resta és opinable; en part, en tractar-se d'un enregistrament: allò que es faria aplaudir en directe pel seu refinament, bravura o, simplement, professionalitat, és motiu de reticències sota la lupa que representa el disc. Per començar, el protagonisme que hi adquireix Kraus, que pretén un Alfredo aristocràtic i que convergeix, quasi, en caricatures per obra i gràcia d'un fraseig que voreja la sobreactuació, amb unes regulacions dinàmiques tan constants que acaben per incomodar. La respiració és problemàtica i, en l'agut, la veu està massa sovint a frec de desafinar. La seva participació en l'enregistrament de Muti va ser superlativa, amb una veu encara íntegra.

Te Kanawa —una cantant poc verdiana (Amèlia, Elisabetta, Desdèmona) ha esperat massa a enregistrar Violeta. La veu ja no és immaculada (veladures, vibrat, lentitud) i la interpretació fa que el personatge soni a fals, amb una sofisticació que no li escau. La lleialtat i el sacrifici no converteixen automàticament Violeta en una gran dama (Callas, Victòria i Scotto ho van entendre a la perfecció). Com era d'esperar, millora molt a partir del segon acte. L'esglai del "Non sapete..." i el patetisme de la segona ària estan perfectament vehiculats.

Hvorostovski està, sim-

plement, fora de lloc. Ha d'obscureir molt la veu, particularment al quart acte i el seu Germont perd noblesa. El capteniment del personatge no escau a l'escala de la seva veu vigorosa. La línia de cant, però, seria d'admirar si inserís la mitja veu de forma més convenient. Excessiva, l'opulència vocal d'Olga Borodina (que visita el Liceu el proper febrer) en el personatge secundari d'Annina i una veu francament interessant en un comprimari: el Doctor del baix Bonato di Stefano. ● X.C.-D.



MONTEVERDI: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*

Les Arts
Florissants.
William Christie.
Harmonia Mundi France,
901426

Una antologia molt representativa d'un cert vessant de l'obra monteverdiana, molt adient per commemorar el 350 aniversari de la mort del compositor, formada principalment per peces dels setè i vuitè (*Madrigali guerrieri et amorosi*) llibres de madrigals, que configuren una varietat notable de maneres expressives, emmarcades en la modalitat concertant amb baix continu, per mitjà de la qual es vehiculà, curiosament, el pas del gènere madrigalesc al gènere teatral. En aquest sentit, la meravellosa i antològica escena musical *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, una peça crucial en la producció de Montever-

di que dona nom genèric a aquest compacte, constitueix una vertadera òpera de butxaca, una autèntica obra d'avantguarda i una joia musical que inaugura, a més, el *stile concitato*, pròdig en noves maneres del tractament dels instruments de corda i paradigmàtic de l'anomenat "madrigal dramàtic".

La versió del conjunt Les Arts Florissants, radicat a França i dirigit per l'americà William Christie, reuneix la més alta autenticitat estilística, la més refinada realització vocal i instrumental i una convicció expressiva irresistible. Extraordinàriament versàtil en relació amb els diversos ambients de les obres escollides, subtil o plàstica i realista, lírica o virtuosa, segons cada cas, no propicia una apreciació raonada i especulativa, sinó l'evidència d'una realitat comunicativa evident i literalment insuperable. ● Lluís Millet



JOHANNES BRAHMS: *Symphonies n.ºs. 2 & 3*

Saito Kinen Orchestra.
Dir. Seiji Ozawa.— Philips
Digital Classics.—
434 089-2

Dens volum compacte que inclou no gensmenys que dues simfonies de Brahms, la segona i la tercera. Seiji Ozawa és relativament poc conegut per les nostres terres, en tot cas quasi sempre amb partitures que permeten una expressió d'art refinada, alambinada i de climes subtils. Pensem, per exemple, en Ravel o en Stravinsky realment sin-



gulars. Però ara, la novetat consisteix en la simbiosi del director japonès, amb un conjunt que, òbviament, sembla procedent del seu país, produïda amb motiu d'una gira recent. I que s'aprofita aquesta per bastir dues simfonies de Brahms és una experiència summament interessant per a l'afecionat. És, doncs, el d'un Ozawa elevat a una potència notablement elevada. Per una banda, ens trobarem amb una perfecció instrumental insòlida i, per altra, amb una lectura inesperada del simfonisme de Brahms. Hi sentirem materialitzats uns colors distints dels convencionals, que en fan unes versions altament suggerents. El vent brahmsià és aquí, sobretot, el més "exòtic" —naturalment dintre de la relativitat que cal assignar a aquest terme— ja que parlem en termes de la mentalitat sonora oriental. Llaavors resulta que on hem d'esperar un interès més inèdit serà precisament en els moviments lents, l'*Adagio* de la segona i l'*Andante* de la tercera. Pel damunt de tot és una perfecció absoluta digna de les versions que els moderns quartets orientals ens estan oferint del repertori clàssic occidental. ● J. Casanovas

On Yoolis Night (nadales i motets medievals)

Anonymous 4.
Harmonia Mundi France.
907099.

Una deliciosa antologia de petites peces nadalenques medievals de fonts angleses, la temàtica de les quals inclou tots els aspectes de la història de Nadal i de les llegendes que s'hi han associat (els precursors bíblics, la profecia de Balaam, el missatge de Gabriel, la virginitat de Maria, el naixement de Jesús, l'aparició de l'estrella, els àngels i els pastors, el pesse-

bre i els animals, els reis màgics i llurs presents), amb totes les reaccions que aquests prodigis han propiciat (joia, astorament, lloança i, també, exegesi teològica).

Els fragments en cant pla provenen d'un antifonari del segle XIII, conservat a Worcester i tenen, òbviament, un origen molt més remot; les cançons i motets s'escalonen entre els segles XIII i XV i responen individualment a tècniques particulars (adientment glossades en l'opuscle que acompanya l'enregistrament) que deixen veure, però, la profunda unitat espiritual de la concepció medieval de la música.

Les veus blanques del quartet Anonymous 4 (format per Ruth Cunningham, Susan Hellauer, Johanna Rose i Marsha Genesky), resident a la St. Michael's Church de Nova York, aporten una puresa tímbrica inefable, tan adequada al contingut d'aquestes músiques —precisament actuals pel seu exquisit primitivisme— com representativa de la més alta propietat estilística. A remarcar de manera particular la justesa corprendora de l'afinació natural, només possible en un conjunt d'una alta especialització.

En resum, un preciós regal, selecte i refinat, per a les properes festes nadalenques! ● L.L.M.

Obres de Jesús Rodríguez Picó

Concert núm 1. per a clarinet i orquestra (Larry Passin. O. Ciutat de Barcelona. Dir. J.L. Temes). *Monòleg d'hivern* (Anna Ricci. B. Castillejos i J. Russinyol). *Un capricci* (Quartet de Bec Frulatto). *A Bao a Qu* (Barcelona 216. Dir. Martínez Izquierdo). *Imatges de l'Àlícia* (O. Cambra del Teatre Lliure. Dir. J. Pons). DISCMEIDI BLAU. DM.509 CD.

Es tracta d'una antologia llarga i variada de la recent producció de Jesús Rodríguez Picó. En primer terme hi trobarem el *Concert per a clarinet* que estrenà el solista de l'OCB Larry Passin amb aquest conjunt, una obra absolutament abstracta, sense cap referència textual ni connotació literària, per bé que hi ha referències ocasionals wagnerianes. És una obra sòlida, important, que interessa sobretot per la manera original d'establir els diàlegs incessants entre solista i orquestra. *Monòleg d'hivern* és un llarg poema sobre fragments d'Ausiàs March i que canta Anna Ricci amb un fons de flauta i guitarra. Si la veu és naturalment fonamental, l'associació de la flauta esdevé quasi coprotagonista, junt a un tractament d'excel·lent base tímbrica de la guitarra. *Un capricci* per al Quartet de Bec Frulatto, al qual fou dedicat i per qui fou estrenat, és una insòlita obra d'escriptura summament virtuosística. Si el títol evoca records paganinians, el tot és conseqüent i, per tant, en resulta una partitura de rara complexitat tècnica. Interpretació fulgurant. *A Bao a Qu* és una partitura lleugerament anterior a la resta de les del mateix disc i relacionada am un relat de Borges sobre un ésser fantàstic que es lliura a diverses materialitzacions. És una glossa en quatre parts per a cinc instruments i representa un tipus d'obra de cambra rotundament actual. Música pura malgrat les referències literàries esmentades. Finalment, *Imatges de l'Àlícia* és per a sis instruments de vent, percussió i quintet de corda. Aquí la inspiració sorgirà de tres petits fragments de Lewis Carroll, novament pur pretext per a una complexa partitura de teixit polifònic dens que desenvolupa a fons textures rítmiques. ● J.C.P.

ZIMMERMANN: Concertos

Canto di speranza i Concerto per a cello i orquestra. —Concerto per a oboè i petita orquestra—. Concerto per a trompeta i orquestra. — Solistes: Heinrich Schiff, Heinz Holliger i Hakan Hardenberger. Orquestra Simfònica de Baden-Baden. Dir: Michael Gielen. — Philips Digital Classic 439 114-2

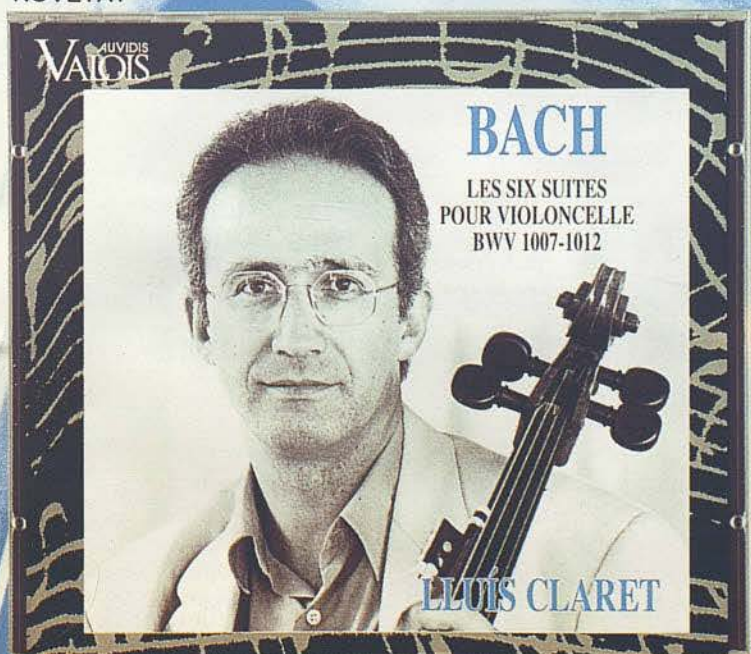
Recentment hem comentat un volum destinat a aquest mateix compositor —B.A. Zimmermann— amb un programa més aviat de caràcter antològic. Ara es comenta aquest altre disc dedicat ja exclusivament a l'especialitat concertant del compositor. El compacte en qüestió presenta, en primer terme, un interès destacat en la personalitat dels seus tres solistes respectius i, fins i tot, en el caràcter tan especialitzat que mostra l'Orquestra de Baden-Baden, tan estretament relacionada amb Zimmermann. Podrem escoltar dos concerts per a cello. El primer, una "Cantata" en un sol moviment fet sota la presència abrusadora de la *Segona Cantata* de Webern; el segon, en canvi, pensat com un "pas de trois", és a dir, de fortes connotacions coreogràfiques. Aquesta segona és la darrera de les produccions concertants que l'autor inclou en el disc i això es fa notar per l'estil molt més eclèctic, ensems que madur, que mostra. Interpretació perfecta per a una partitella, netament de virtuosisme a cura del violoncel·lista Schiff. Però potser aquest virtuosisme resulta encara més evident amb la interpretació que fa Holliger del *Concert per a oboè i petita orquestra*. Per la data de la seva creació podria estimar-se el paradigma del concert basat en una sèrie típicament dodecafònica feta compatible amb una gran llibertat d'escriptura. Finalment, el *Concert per a trompeta* mostra un fort contacte ben conscient i volgut amb el món de jazz, fins a l'extrem que són reclamats interès en part ja especialitzats en aquest camp. Obra summament interessant i divertida. ● J.C.P.

AUVIDIS
VALOIS

LLUÍS CLARET

*La gran tradició
de l'escola
violoncel·lística
catalana*

NOVETAT



VALOIS ÀLBUM 2 CD V 4695

AUVIDIS IBÈRICA C/ BERTRAN, 72. 08023 BARCELONA

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



