

catalunya música revista musical catalana

ABRIL 1994

NÚM. 114 PREU: 450 PTES



OCB

50 anys de
simfonisme
barceloní

**WITOLD
LUTOSLAWSKI**
(1913-1994)



HORACIO GUTIÉRREZ, EL PIANO CUBÀ AL PALAU

OCB

Orquestra Ciutat de Barcelona

Abril 1994

R. HALFFTER, NIELSEN, RIMSKY-KORSAKOV
MOZART, LISZT, BEETHOVEN
CERDÀ, BARBER, BEETHOVEN
MOZART, MAHLER

ENRIQUE BATIZ, *director*
KARL OSTERREICHER, *director*
LAWRENCE FOSTER, *director*
GARY BERTINI, *director*

LARRY PASSIN, *clarinet*
ARMANDS ABOLS, *piano*
MARK KAPLAN, *violí*

Solistes de l'OCB al Saló de Cent

FRANCISCA MENDOZA, *violí*; ANTONI BESSES, *piano*
DISA ENGLISH, *oboè*; DAVID PARKER, *trompa*
EVGUENI GRATCH, *violí*; DAVID RUNNION, *violoncel*
VINCENT ELLEGIER, *violoncel*; SALVADOR MARTÍNEZ, *flauta*
CAYETANO CASTAÑO, *oboè*; JOSEP FUSTER, *clarinet*

Ajuntament  de Barcelona

amb el suport de



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Orquestra Ciutat de Barcelona

Veure cartelleres

Venda anticipada de localitats: De dilluns a divendres, de 10 a 21 h., i dissabtes, de 15 a 21 h., a les taquilles del Palau de la Música Catalana (Sant Francesc de Paula, 2)

Solistes de l'OCB al Saló de Cent de l'Ajuntament

Veure cartelleres

Entrada Gratuïta

Informació:

Via Laietana, 41 pral., Barcelona. Tel. 317 10 96

114

catalunya música

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 114, ABRIL 1994

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

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

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

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

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

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, **PERE BURÉS**, **MERCÈ
CAMPS DE GISPERT**, **XAVIER
CASANOVAS-DANÉS**, **JOSEP
CASANOVAS**, **JAUME COMELLAS**,
MONTESERRAT COMELLAS, **M.
ÀNGELS GABARRÓ**, **RICARD GILI**,
CARLES LOBO, **CARMINA
MALAGARRIGA**, **CARME MARTÍNEZ**,
TERESA MARTÍNEZ, **ORIO
MARTORELL**, **LLUÍS MILLET**, **MÒNICA
MONTORIOL**, **MÒNICA PAGÈS
SANTACANA**, **DAVID PICÓ S.**, **DAVID
PUERTAS**, **FRANCESC TAVERNA-BECH**
i **LLUÍS TRULLÉN**.

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

SUMARI

revista musical catalana

EDITORIAL

- 5 A l'entorn d'una convocatòria

PANORAMA



- 6 L'espoliació musical de l'exili
per **Oriol Martorell**
- 12 Witold Lutoslawski (1913-1994)
per **Josep Casanovas**
- 14 Mikrokosmos: l'exemple de Riba
per **Pere Artís**
- 15 Del seu affm.: Sr. Franz-Paul Decker
per **Jaume Comellas**
- 16 I Congrés de Música de Catalunya
per **RRMC**
- 20 El geni de Harnoncourt a Palaucent
per **Lluís Trullén**
- 21 Moments i tòpics
per **X.C.-D.**
- 22 Eclecticisme i dignitat en els concerts de Serge Baudo
per **F.T.-B.**
- 23 50 anys d'OCB

TEMA



- 24 Orquestra i creació simfònica
per **Francesc Taverna-Bech**
- 26 A cop de batuta
per **Mònica Montoriol**
- 30 Els cinquanta anys vistos pels solistes
per **Mònica Pagès Santacana**
- 32 L'orquestra des del record
per **Mercè Camps de Gispert**
- 34 Cinquanta anys: frontera entre passat i futur
per **Teresa Martínez**
- 37 Horacio Gutiérrez. La música, un exercici
de sinceritat
per **Carme Martínez**

MUSICALIA



- 43 Catalunya Música proposa. Homenatge
a Lutoslawski
per **Carmina Malagarriga**
- 44 El compromís espiritual de Shostakòvitx,
a Euroconcert
per **Carles Lobo**
- 50 per **Cesc**

SCHERZANDO

CONCURS

LLIBRES

DISCOS

- 54 Música degenerada
per **Lluís Millet**

Cicles de Joves Intèrprets a Barcelona

La Flauta a la casa Elizalde

VI Cicle de Joves Intèrprets

DIVENDRES, 15 D'ABRIL, 19,30 H.

Patricia Mazo, flauta travessera
Isabel Maynés, arpa

Obres de Spohr,
Fauré, Ravel,
Laubert i Flothius

DIVENDRES, 22 D'ABRIL, 19,30 H.

TRIO SUBTILIOR

Jaume Eriksson, flauta de bec
Joan Izquierdo, flauta de bec
Anna Margules, flauta de bec

Llibre Vermell de
Montserrat,
Ciconia, Solage,
Hindemith, Rasgado,
Paredes, Baldwin,
Tye i Byrd

DIVENDRES, 29 D'ABRIL, 19,30 H.

Anna Scialba, flauta travessera
Olivia Giubboni, piano

Obres de Mozart,
Donizetti, Roussel,
Enesco i Reinecke

Entrada: 300 ptes. • Socis JBM: gratuïta

Casa Elizalde (c/. València, 302)

Música a Gràcia

II Cicle de Concerts de Joves Intèrprets

DISSABTE, 16 D'ABRIL, 20,30 H.

Gemma Roig, soprano
Carles Puig, piano

Poulenc

DISSABTE, 30 D'ABRIL, 20,30 H.

Lluís Heras, violoncel
Josep Lluís Pérez, piano

Obres de
Schumann,
Strauss,
Xostakòvitx i
Cassadó

Entrada gratuïta

Fundació Orfeo Gracienc (c/. Astúries, 83)

Música Clàssica a Horta Guinardó

IV Cicle de Joves Intèrprets

DIUMENGE, 10 D'ABRIL, 18 H.

Griselda Ramon, soprano
Joan Carles López, piano

Obres de Brahms,
Wolf, Strauss,
Mahler,
Granados,
Falla i Mompou

DIUMENGE, 24 D'ABRIL, 18 H.

Jordi Gendra, flauta travessera
Jorge Romero, piano

Obres de Mozart,
Beethoven i
Franck

DIUMENGE, 8 DE MAIG, 18 H.

Carme Ubach, arpa
Victor Parra, violí
José Enrique Tarrassó, violí
Scot Buzza, viola
Lluís Heras, violoncel

Obres de Bach,
Händel, Dvorák i
Rosseau

DIUMENGE, 22 DE MAIG, 18 H.

Música Reservada
de Barcelona

Obres de Van Eyck,
Dowland, Arcadelt,
Caccini, Narváez,
Brudieu, Guerrero i
Fletxa el Vell

Entrada gratuïta

Sala Lluís Companys de la seu del districte

(Ronda del Guinardó, 49-Parc de les Aigües)

Amb el suport de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Organitza:



joventuts musicals
de barcelona



s a les nostres mans la convocatòria de dos nous Stages de la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya (les primeres actuacions públiques de la qual, el darrer curs, van deixar un record positiu), que tindran lloc del 19 de juny al 9 de juliol, el primer, i del 27 de desembre al 29 de gener, el segon. D'entrada, cal donar la benvinguda a aquests encontres, atesa la precarietat que tenim d'iniciatives pedagògiques d'aquest gènere amb una orientació seriosa i una direcció autènticament experta. Aquesta iniciativa incideix directament en un tema candent, el de les sortides professionals dels instrumentistes formats als nostres conservatoris, encara que, sense minimitzar l'abast dels molts aspectes positius que conté (i sense negar la legitimitat de la imatge que vol transmetre) seria una simplificació atorgar-li el rang de solució operativa de les arrels del problema.

En contrast amb altres països de tradició musical consolidada (en els quals les ofertes de places vacants a les orquestres són dràsticament inferiors al nombre de candidats qualificats en condicions d'optar-hi), entre nosaltres, a nivell estatal, des de l'adveniment de la democràcia, comunitats autònomes, ajuntaments i altres instàncies institucionals han creat un nombre remarcable de llocs de treball estables, amb la fundació de noves orquestres o la reestructuració d'altres ja existents anteriorment. Amb això, s'ha posat de manifest la dificultat de proveir-les amb elements del país, cosa que ens fa sospitar que hauria estat més racional començar pels fonaments, abans d'iniciar una acció de prestigi que (aquí rau la complexitat de la qüestió) també donava resposta a les demandes d'una nova generació de melòmans que reivindicaven la necessitat d'una vida musical pròpia, descentralitzada i equitativament repartida per tota la nostra geografia urbana. En qualsevol cas, aquesta situació anormal (malgrat que hom pugui discutir algunes actituds massa radicals) no deixa cap dubte sobre l'existència real d'un problema, la responsabilitat del qual sembla recaure, em primer lloc, sobre les estructures i la qualitat de l'ensenyament musical, dos aspectes que, en alguns casos, caldria diferenciar.

En efecte, no podem deixar de considerar el fracàs dels nostres conservatoris per formar una generació d'instrumentistes capaç d'abastar les necessitats musicals del país, i hem de remarcar la paradoxa del fet que aquests centres expedeixin diplomes que certifiquen oficialment la capacitat professional dels seus posseïdors, mentre que en la pràctica no garanteixen la possibilitat d'accés a l'exercici normal de l'ofici, dintre de les ofertes professionals existents al país; però, d'altra banda, cal reconèixer que, en els darrers anys, ja s'ofereixen aquí unes possibilitats d'estudi qualitativament superiors a les dels temps passats i, doncs, també caldria situar l'altra cara de la qüestió en unes estructures que no permeten l'articulació adient de la formació general amb els estudis musicals i en una manca de mentalització i tenacitat d'alguns dels nostres estudiants, que no sempre han assumit una autoexigència prou rigorosa per fer front al nivell que avui es demana per formar part d'una orquestra professional.

Per retornar al tema inicial d'aquest comentari, afirmem que el lloc natural de les orquestres de formació seria als conservatoris i a les escoles de música, i que la "gran" orquestra jove del país —aquesta sí com un conjunt de prestigi i un darrer esglai cap a la vida professional— hauria d'estar formada, idealment, pels millors elements, seleccionats a partir d'aquelles. Seria un signe d'aquesta "normalització" de la qual avui tant es parla. Mentrestant —i tot reiterant les aportacions eminentment positives, en les actuals circumstàncies, de la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya—, expremem el desig que aquestes aportacions no representin un teló que amagui la urgència d'altres accions que incideixin sobre els mateixos fonaments de la qüestió. Ens consta que les instàncies corresponents són conscients d'aquesta necessitat. Cal desitjar que les accions pertinents es facin amb una autèntica mentalitat de futur, de manera que en un termini raonable es produeixi una inflexió favorable inequívoca de la situació.

A l'entorn d'una convocatòria

L'espoliació musical de l'exili

per ORIOL MARTORELL

Començaré aquest escrit donant dues simples notícies que potser a primera vista no semblin massa lligades amb el tema però de les quals ja es poden treure algunes orientacions. Dues notícies que es refereixen a dos concerts simfònics barcelonins: l'últim que es va celebrar sota la República (6 de gener de 1939) i, tres mesos més tard, el primer que va celebrar-se sota el règim franquista (9 de maig de 1939).

El del 6 de gener va anar a càrrec de l'*Orquesta Nacional de Conciertos* i va tenir lloc al Liceu, i el del 9 de maig (*Pascua de Resurrección*, precisava el programa de mà), amb una *Orquesta de 85 profesores*, al *Palacio de la Música* (el Palau de la Música Catalana no va tornar a existir oficialment fins molts anys més tard). El programa del primer encara anunciava per al dia 13 un nou concert que ja no va celebrar-se, i el segon s'encapçalava amb un contundent *Gran Concierto Sinfónico de la Victoria - Primero de la Liberación*. Dos concerts, per tant, que ens parlen –en un cas– del trencament violent d'una trajectòria i d'una vida artística i cultural intel·ligentment dirigida des de les institucions de govern (recordem que el Liceu era el *Teatre Nacional de Catalunya* i que l'*Orquesta Nacional de Conciertos* –ignorada totalment pel franquisme i “fundada” de nou el 1940– havia estat creada la tardor de 1937 i va donar els seus primers i últims passos, una trentena de concerts, a la nostra ciutat), i –en l'altre– de la imposició d'un provincianisme que tant ha costat d'anar-nos traient de sobre.

Quant als programes d'aquests concerts –molt normals tots dos, amb obres del més típic repertori simfònic–, quasi haurien pogut ser fàcilment intercanviables, amb excepció de les obres dels tres autors autòctons: la sardana de Garreta A *En Pau Casals*, en el primer, i *Cuatro*



Ricard Lamote de Grignon

cantos populares españoles de Joan Lamote de Grignon i *Tres danzas españolas* de Granados, en el segon. Pel que fa a la sardana, suposo que va ser programada sense cap intencionalitat especial, però amb la prespectiva actual adquireix el símbol d'un adéu a qui va convertir-se no solament en el nom més representatiu del nostre exili musical, sinó, també, en un dels més emblemàtics del nostre exili en general; un nom, recordem-ho, que en cap cas podia ser pronunciat públicament fins al punt tràgic-còmic que en les emissions musicals radiofòniques s'anunciava, per exemple, *acaban de escuchar ustedes el Trio Op. 97 de Beethoven a cargo de Cartot, Thibaud y violoncelista* [sic]. En canvi, i pel que fa a les obres de Lamote i de Granados, és del tot evident la intencionalitat expressa de triar dues obres amb títols d'inequívoca –si bé anecdòtica– espanyolitat.

Ara bé, fins ara encara no he revelat un dels aspectes per a mi més significatius d'aquests dos concerts, i és que tots dos van ser dirigits per Joan Lamote de Grignon. Què volia dir això? ¿Volia dir que, fet i fet, el canvi no era tan violent com es preveia i que es podia ser igualment protagonista d'una activitat pública a principis de gener i ja entrat el mes de maig? Volia dir que, pràcticament, no hi havia un exili musical? Les respostes exigirien moltes matisacions i em sembla que podrien tenir moltes formulacions segons cada cas concret. En aquest, en el de Joan Lamote de Grignon, podria referir-se a la gran desorientació, en molts sentits, de l'etapa que aleshores s'iniciava i, potser més important encara, a la relativa lentitud amb la qual en alguns casos va començar a funcionar la màquina repressiva. En aquests primers mesos, Joan Lamote de Grignon no solament va dirigir el concert esmentat, sinó que encara va dirigir-ne quatre de la Banda Municipal (9, 16 i 30 d'abril, i 14 de maig), però abans de l'estiu va ser cessat com a funcionari municipal (junt amb el seu fill Ricard, sots-director de la Banda), amb pèrdua de tots els seus drets menys els passius. L'acord del ple de l'Ajuntament es basava en un informe del SIPM conservat a l'Arxiu General de l'Ajuntament de Barcelona i titulat *Notas y antecedentes para ser unidos al expediente de depuración del Director y Subdirector de la Banda Municipal de Barcelona/Juan Lamotte* [sic] *de Grignon/Ricardo Lamotte* [sic]/(Padre e hijo), i que pel seu extraordinari interès –fidel reflex de la terrible situació i del clima tenebrós d'aquells moments– reproduceix íntegrament:

Con todo el respeto pero con el mayor grado superlativo de patriotismo y orgullo español, en los momentos gloriosos del resurgimiento del Imperio, orgullo de



Joan Lamote de Grignon (dibuix de F. Callicó)

nuestra raza, todos los españoles dignos debemos someternos a un estricto cumplimiento del deber y poner al relieve bien claramente los manejos turbios y ambiciosos de ciertos elementos que han contribuido al desprestigio de nuestra Patria y han colaborado desde hace muchísimos años a que la catástrofe que hemos presenciado pudiera llegar a realizarse.

Practicándose la depuración en todos los organismos oficiales, entre ellos el Ayuntamiento de la ciudad de Barcelona, cabe destacar principalmente a los dos funcionarios siguientes:

Juan Lamotte [sic] de Grignon, Director de la Banda Mpal.

Ricardo Lamotte [sic], Subdirector de la Banda Mpal. ambos funcionarios indignos de poder continuar en sus puestos, entre otros muchos motivos, por los siguientes:

1.º Por ser separatistas acérrimos desde muchos años antes del Glorioso Movimiento Nacional, y anti-españoles de convencimiento propio como los hechos han demostrado.

2.º Por haber firmado el manifiesto que publicó toda la prensa de la zona roja en 20 de junio de

1937 y siguientes días.

3.º Por continuar ostentando la condecoración de la vecina República francesa "Palmas Académicas" cuando todos los españoles dignos han renunciado oficial y públicamente a toda condecoración francesa por su indigna forma de proceder para con la Nación Española.

4.º Por la infinidad de actos y demostraciones en conciertos y demás muchigangas iniciadas por dichos señores en el tiempo rojo en provecho de las milicias antifascistas. Todos nos acordamos de ello.

5.º Por ser indeseables por todos conceptos.

6.º Por haber compuesto poemas sinfónicos como "Juliol 1936" que la Banda Municipal bajo la dirección de estos señores interpretó en todos los pueblos y rincones de Cataluña con gran orgullo y satisfacción de los interesados.

De todos nos es sobradamente conocida la anti-patria y separatismo protegido por los individuos de que tratamos, y por tanto, como las pruebas públicas son palpables, nos abstenemos de hacer comentario. Sólo dire-

mos que de los firmantes del manifiesto de EUSCADI que adjuntamos copia, solamente están en Barcelona los dos citados encarados, los demás todos han marchado al extranjero a saborear el botín de sus actuaciones y escapando de la justicia implacable y clara de nuestro Caudillo.

Han sido siempre destacados elementos perversos y anti-españoles, orgullosos y faltos de principios sanos y de ideales elevados, y por tanto en honor a los mártires caídos en los campos de batalla y los que sucumbieron en manos del terror rojo, los millares de asesinatos perpetrados, los templos saqueados, incendiados y destruidos, los hogares honrados profanados, los españoles residentes en Cataluña encarcelados y perseguidos, las personas sensatas sin protección alguna, etc., no podemos de manera alguna prescindir de tanto ignominia y maldad, y por tanto, a esta clase de intelectuales que bajo la forma del arte se han puesto y estaban en todo momento y orden a las órdenes de Rusia y demás países mal llamados democráticos, aprovechando el prestigio de la ciudad para que

triunfara un régimen encuadrado dentro de su forma de sentir partidista y tomando la corporación como cosa propia, prescindiendo en absoluto de la corrección y la decencia de todo bien nacido.

Por tanto, a la DELEGACIÓN DEPURATIVA del personal del Ayuntamiento de Barcelona se entrega este escrito y pruebas para que sea unido al expediente de los indignos funcionarios a que se refieren los procedentes datos informativos:

Barcelona, junio del Año de la Victoria.

El text és prou eloqüent per si sol i no cal cap comentari, ni a nivell concret dels Lamote ni a nivell d'allò que van representar en aquells moments, i en general, la depuració i la repressió.

Només voldria afegir, abans de referir-me a d'altres exemples, que aquests dos *indignos funcionarios indeseables por todos conceptos* i que no podien exercir cap càrrec de confiança a Barcelona, van ser cridats el 1943 per

l'Ajuntament de València per fundar i dirigir l'Orquestra Municipal d'aquella ciutat (van ser-hi fins al 1949), i que només ja entrats els anys 50 Ricard Lamote va ser rehabilitat pel municipi barceloní i va poder ocupar, fins

Els Lamote: "indignos funcionarios, indeseables por todos conceptos"

a la seva mort, la plaça de subdirector de l'Orquestra Municipal de Barcelona. Però el mal ja estava fet, i entre les conseqüències més evidents d'aquest diguem-ne "exili interior" hi ha el capgirament dramàtic de dues vides, amb un trist final en la del

pare (una vida que el mereixia plàcid i gloriós) i, en la del fill, amb un penós desarrelament ambiental i amb un prolongat i obligat silenci sobre la seva obra en els anys durant els quals més podia esperar-se d'ell.

Dintre d'aquest mateix paràmetre, que potser s'escauria millor amb el concepte de repressió que no pas amb el d'exili pròpiament dit (però que m'ha semblat que no podia deixar de prendre en consideració), també caldria recordar breument el cas tan representatiu de Lluís Millet i del seu Orfeó Català. Millet, que ja havia sofert dificultats durant la guerra (les activitats de l'Orfeó Català —per motius diferents i fins i tot contradictoris— van quedar paralitzades a partir de 1938), ja no va a actuar públicament mai més (va morir el 1941), amb una sola excepció tammé molt significativa de la situació dels primers moments de la postguerra: un concert organitzat a finals de setembre de 1939 per la *Sección Femenina* com a cloenda d'un *Curso Nacional de Pedago-*

HEWLETT PACKARD ESPAÑOLA S.A., MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



Hewlett Packard Española S.A., ha renovat, per al 1994, la condició de Membre d'Honor de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, que ja ostentava l'any anterior.

El protocol de col·laboració, el van firmar el Sr. Rich Raimondi, Director General, el Sr. Juan Soto Serrano, Conseller Delegat de Hewlett Packard i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, President de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana.

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

gia de la Música i en el qual va haver de participar-hi el *Orfeón que dirige el maestro Millet*. Amb el seu nom autèntic (aquest va ser un dels grans camps de batalla entre les autoritats governatives i la junta del l'entitat, que no va voler ni canviar-lo ni traduir-lo) l'Orfeó Català no va poder reaparèixer fins al 1946, sota la direcció de Lluís M. Millet, ja que Francesc Pujol –incondicional i vell col·laborador de Millet, i nomenat successor seu– havia mort un any abans.

Exili, repressió, ostracisme, silenci, pèrdua de protagonisme, privació de responsabilitats públiques..., és igual, ja que el cert és que la trajectòria de la vida musical catalana (tan concentrada en el nucli barceloní) es veia violentament privada de moltes de les persones i de les entitats que fins aleshores havien figurat entre els seus elements més decisius, com, per exemple, l'Orfeó Gracienc (que només va poder reaparèixer gràcies a l'aixopluc d'*Educación y Descanso*, però amb la forçada "jubilació" del massa compromès Joan Balcells), l'Orquestra Pau Casals (sobre la qual, el 1936, ja estava pràcticament decidida la seva transformació oficial en Orquestra Nacional de Catalunya), l'Associació Obrera de Concerts i l'Associació de Música de Cambra, o sense el de tota aquella gent que havia començat a destacar en els anys 30 i que en els 40 –quan de veritat havia d'arribar la seva hora– no va poder desenvolupar-se lliurement tant per la situació general del país com pels seus propis problemes i pels seus antecedents ideològics, i de la qual el dissortat Joaquim Serra potser sigui l'exemple més evident.

Entrant ja en el camp de l'exili pròpiament dit cal afirmar –que quantitativament no hi ha dubte que va ser menor que en d'altres col·lectius, però que qualitativament presenta alguns casos d'una gran importància, ja sigui pels buits que van deixar a les nostres terres, ja sigui per les seves aportacions a la vida musical dels països que els van acollir–, em limitaré a dos noms que s'imposen sense discussió possible: el de Robert Gerhard i el de Pau Casals.

Abans, però, encara voldria recordar, ni que sigui quasi tele-

gràficament, que també la música va ser present en el tan nombrós exili centramericà i sud-americà, i que noms tan sobresortints com els de la cantant Conxita Badia o dels compositors Jaume Pahissa i Baltasar Samper podrien il·lustrar molt bé aquest capítol. D'altra banda, tampoc no voldria oblidar la referència a alguns noiets que, fills d'exiliats, iniciaren els seus estudis musicals en aquelles terres i que anys després, o bé retornaren a Catalunya i hi han jugat un paper notable (Xavier Benguerel, Marçal Gols, etc.) o bé s'han incorporat totalment al seu país d'adopció, com en el cas d'Albert Grau, convertit actualment en un dels grans protagonistes de la vida musical veneçolana.



Robert Gerhard

Pel que fa a Robert Gerhard, recordem que havia estat un dels personatges bàsics en la nostra vida musical durant la dècada dels anys 30. D'una banda, perquè a diferència dels altres compositors de la seva generació (els Mompou, Toldrà, etc.), ell era l'únic que s'havia orientat cap als nous horitzons oberts pel dodecatonisme de Schönberg; així doncs, Gerhard i la seva obra haurien pogut significar per als joves compositors catalans un contacte immediat i directe amb els nous postulats de l'escola vienesa i, en canvi, el seu llarg i forçat allunyament va tancar aquesta possibilitat i va retardar excessivament la tan necessària familiarització amb aquest importantíssim corrent per part d'aquells joves compositors. I

d'altra banda, perquè Gerhard era un home clau en la política musical de la Generalitat (secretari de la sots-ponència musical del Consell de Cultura, professor a l'Escola Normal, etc.) i tota aquesta tasca –a la qual encara caldria sumar els seus treballs musicològics de recuperació del nostre passat (amb resultats del relleu de l'edició, dins del marc de les publicacions de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, dels *Quintets* d'Antoni Soler i de *La Merope* de Domènec Terradelles) i el gran impuls personal que va donar a manifestacions de la magnitud de les simultànies celebracions a Barcelona (abril del 36) del XIV Festival de la SIMC (Societat Internacional de Música Contemporània) i del III Congrés de la SIM (Societat Internacional de Musicologia)– també va quedar totalment i llastimosament truncada. A més, cal tenir molt present que si el seu exili va pesar tan negativament en la nostra vida musical, tampoc no va tenir –com en altres casos– el contrapès d'haver-se convertit en una veu prestigiosa i autoritzada que testimoniés públicament en pro d'una Catalunya sofrent i maltractada, ja que la plena incorporació de Robert Gerhard al món musical britànic (King's College de Cambridge, BBC, etc.) va fer que tota la seva importantíssima producció dels anys fructífers de la seva maduresa (internacionalment situada al nivell de l'obra de Hindemith o de Prokofiev) s'anés desarrelant progressivament de la cultura catalana pròpiament dita i quedés absorbida pel marc britànic o, com a màxim, tingués unes certes ressonàncies hispàniques que, en part –i per una llarga sèrie de raons molt complexes–, ell mateix va propiciar. Resumint, l'exili de Gerhard va deixar un buit irreparable al nostre país i, més enllà de les fronteres, va generar una quasi total ignorància sobre la seva genuïna procedència catalana.

Quant al cas de Pau Casals –repetixo: no solament el nom més representatiu del nostre exili musical, sinó, també, un dels més emblemàtics de tot el nostre exili en general–, allò que sobretot cal subratllat és que des del seu exili

Ja tens aquí l'última moda

d'Antonio Pozuelo. De Briefing.

De Jodhpur. L'última moda de

Lloyd's. I d'Arlanda. Ja tens aquí

les apostes d'El Corte Inglés

per a aquesta temporada. Vine. Ja

és primavera. A El Corte Inglés.



ESPECIALISTES EN TU...

Ja és
primavera

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

a Prada (canviant d'Estat però no de Nació, com tan sovint s'ha puntualitzat) va convertir-se davant del món sencer en el testimoni més ressonant —fins i tot en els moments de més patètic silenci musical— de la nostra manera de ser i de pensar, de la nostra irrenunciable identitat nacional. La seva veu, el seu gest, la seva actitud..., van ser per a molta gent l'única veu, l'únic gest i l'única actitud que els parlava amb autoritat i prestigi indiscutibles i amb invencible força comunicativa de Catalunya i que els recordava amb persuasiva insistència la seva dramàtica lluita per sobreviure.

Una veu que abans de marxar cap a l'exili ja s'havia aixecat profèticament quan en la seva darrera actuació pública a Barcelona (19 d'octubre de 1938) va participar com a solista, al Liceu, en un concert de la ja esmentada *Orquesta Nacional* a benefici de l'assistència infantil i en l'intermedi del qual (el concert era retransmès en directe a tot el món), va adreçar-se amb to punyent als països democràtics en sol·licitud d'aliments i medicaments per als infants:

...no cometeu el crim de deixar assassinar la República Espanyola. Si deixeu que Hitler triomfi, vosaltres mateixos sereu les víctimes properes de la seva follia. La guerra s'estendrà a tot Europa, a tot el món. Apresseu-vos a ajudar el nostre poble!

I una veu que molts anys més tard (1971), i des de l'universal i privilegiat hemisferi de l'ONU, va fer una angoixada crida en pro de la pau i una contundent afirmació de catalanitat, dient:

La pau ha estat sempre la meva major preocupació. Ja en la meva infantesa vaig aprendre a estimar-la. La meva mare —una dona excepcional, genial—, quan jo encara era un noi ja em parlava de la pau... A més, sóc català! Catalunya, avui, són unes províncies d'Espanya, però Catalunya ha estat una de les nacions més grans del món... Catalunya va tenir el primer parlament democràtic molt abans que Anglaterra, i fou a Catalunya on hi hagué les primeres Nacions Unides quan en el segle XI es van celebrar a Toluges, avui França, unes reunions per a parlar de la

Casals, més enllà de la seva mítica intervenció a l'ONU

pau, perquè els catalans d'aquell temps ja estaven contra la guerra. Això era Catalunya!... Tocaré ara una melodia tradicional catalana: El cant dels ocells... Una melodia que Beethoven i Bach, i tots els grans, haurien admirat i estimat. I, a més, una melodia que neix de l'ànima del meu poble: Catalunya!

Uns gests i unes actituds que van des de la seva abnegada, generosa i personalíssima ajuda moral i material (cartes, diners, medicines, gestions, visites...) als exiliats catalans als camps de concentració francesos fins al sacrifici de la seva carrera concertística internacional en negar-se a tocar als països que directament o indirecta havien ajudat el règim franquista, que van des de fer venir al seu refugi als peus del Canigó a gent que procedent de tots el continents volien veure'l i poder-lo escoltar (des de 1950 el Festival de Prada era l'única excepció al seu silenci) fins a la itinerant ambaixada personal arreu del món amb el seu "Missatge de Pau" encarnat en l'oratori amb text català de Joan Alavedra *El Pessebre*, i que van des de la cordial abraçada amb la qual rebia tots els residents a Catalunya que desafiant els problemes que això els podia comportar també acudien a Prada, fins a la seva incondicional col·laboració amb totes les iniciatives culturals i patriòtiques portades a terme pels catalans exiliats, tant a Europa com a Amèrica.

I ja per acabar —i com a darrer testimoni documental del paper tan representatiu i emblemàtic de Pau Casals—, reproduïm els textos d'uns telegrams que ens expliquen la història d'una Presidència de la Generalitat oferta i

no acceptada. Són els telegrams que l'estiu de 1954 varen enviar-li els diputats del Parlament de Catalunya reunits a l'Ambaixada Espanyola de Mèxic, i les respostes de Pau Casals. Des de Mèxic es van enviar simultàniament dos telegrams. Un, signat per totes els presents a la reunió:

Creient interpretar voluntat unànime poble català us preguem feu l'honor d'acceptar el càrrec de President de la Generalitat.

L'altre, personal de l'aleshores Conseller primer de la Generalitat, Josep Terradellas:

Confiant vostre fervor patriòtic em permeto en nom amiatat i deures vers Catalunya pregar-vos accepteu Presidència Generalitat.

En un principi, Pau Casals va respondre dient:

Massa greu petició per poder donar resposta categòrica STOP. Profundament emocionat demano a tots un temps de reflexió i recolliment.

I uns dies més tard justificava la seva definitiva negativa amb els arguments següents:

Reflexió feta no puc ni dec acceptar Presidència Generalitat convençut de servir millor Catalunya en circumstàncies actuals com la serveixo ara STOP. Agraint-vos de cor alta distinció proposada per vós i diputats de Parlament català lamento no poder complaure-us sentint profundament deure restar al marge de tota representació política que fatalment disminuiria eficàcia a la de caràcter independent i espiritual que cal reservar avui més que mai per quan sigui hora.

Com és sabut, Josep Tarradellas va ser elegit President, i com també és sabut, Pau Casals va ser absolutament fidel al text del seu telegrama i, durant més de vint anys, va continuar treballant incansablement i eficaçment al servei de Catalunya amb caràcter independent i espiritual, fins a la seva mort el 1973. S'acabava així un personal exili que en moltíssims aspectes podríem considerar com un dels més significatius i representatius de l'exili col·lectiu (malauradament, tant important quantitativament i qualitativament) que va haver de sofrir el nostre poble.

Witold Lutoslawski (1913-1994)

per JOSEP CASANOVAS

S'ha anunciat recentment la mort del gran compositor polonès. L'escola de Varsòvia féu el seu esclat a l'acabament de la darrera guerra mundial i es va mantenir puixant com un focus cultural senyer —amb Hongria— entre el conjunt de països de l'àmbit socialista. Lutoslawski va néixer l'any 1913 a la capital, on va realitzar estudis musicals, en general de forma privada i prop del Conservatori. Per bé que va fer alguns estudis universitaris en la branca de ciències, el trobem ja exercint bàsicament com a pianista a partir dels anys trenta. Aquesta activitat es va perllongant fins entrada la cinquena dècada, després de la guerra, en què va començar a practicar habitualment la direcció orquestral i la producció pública de les seves pròpies obres. Aquestes assolirien ràpidament una marcada popularitat arreu.

L'èxit personal del compositor sorgí de la conjunció d'una evident vàlua personal amb la proclamació d'un missatge ensem innovador i preservador de moltes essències tradicionals. Podria dir-se que es tractà del model més característic del compositor de línia tradicional-evolutiva amb un gran sentit de la responsabilitat generacional i d'ajornament del llenguatge musical. Dit d'una altra manera, es tractaria de l'artista eclèctic en gran estil i amb un coeficient de progressivitat remarcable. És a dir, el tipus de creador que té el privilegi de ser acceptat amb facilitat per la societat contemporània, que aviat intuirà la seva honestetat. Professarà càtedres de composició a Alemanya, Escandinàvia i als



FOTO: A. BURGUES

**Artista
eclèctic
i de
progressivitat
remarcable**

Estats Units, és àmpliament guardonat amb els més acreditats premis internacionals i arriba a ser nomenat amb alts càrrecs a la Societat Internacional de la Música Contemporània.

S'inicia oficialment en la composició el 1938 amb la producció d'una obra primigènia, les *Variacions simfòniques*, que romandran ja per sempre com una referència obligada i plenament vàlida. El mateix es pot dir

de les divulgades *Variacions sobre un tema de Paganini*, per a dos pianos. El catàleg es veu clarament interromput per la guerra, mentre que el 1945 es reprèn amb intensitat. Aviat començaran a sorgir les grans produccions, com el *Concert per a orquestra*, els *Preludis de dansa* i, sobretot, la *Música funeral*, per a orquestra de cordes (1958). La dècada dels seixanta mostrarà els *Jocs venecians*, els *Tres poemes d'Henry Michaux*, la *Segona Simfonia*, el *Llibre per a orquestra* i el famós *Concert per a violoncel*, que va dedicar a Rostropòvitx. Més recentment els *Preludis i fuga*, per a tretze instruments de cordes, o el *Concert per a piano*, dedicat al concertista Kristian Zimmerman. I encara una *Tercera Simfonia* i un *Doble concert*. Al marge de les anteriors, és ben interessant la seva producció per a veu en què mostra la seva preferència pels textos francesos, com també alguna producció de cambra, com l'important *Quartet* de 1965.

A partir d'una etapa molt primerenca de atonalisme que es podria esmentar com la típica estètica "d'entreguerres", els anys cinquanta veuran l'esclat de la gran obra de Lutoslawski. Potser en el fons no ha estat més que un notable eclèctic, tal com apuntàvem ja, però en realitat era un progressista molt arrelat en un sentit de la continuïtat tècnica. Es confessa vinculat ja a la atonalitat puntual dels dotze sons; en canvi, rebutja sistemàticament la sintaxi serial perquè creu que condueix a una exclusiva organització de contrapunt. Ell necessita l'harmonia, l'acord que li forneix el so complex, integrat, controlat pel compositor. Del so abans que tota altra cosa, en es-



FOTO: A. BURGUES

catalunya música
114
revista musical catalana

pecial abans de les simples "notes". Inventa, doncs, rars acords de dotze sons, màgics i sensuals.

Mai no renunciarà tampoc a la melodia, fet que el preocuparà llargament per tal de fer-lo compatible amb aquella progressivitat. Per raons de patriotisme fàcilment comprensibles i per un sentiment d'oportunitat històrica, la seva música se servirà, per tant, de molts elements populars, malgrat que en la majoria dels casos no pretengui fer res que tinguí relació amb una estètica ni remotament nacionalista. Altra-ment es comprèn que es trobin en el seu catàleg importants realitzacions del camp de la lírica. No obstant això reconeix, amb una manifestació d'honestedat digna de ressaltar com a exemple, que ell mateix no té resolta la qüestió de l'òpera, per bé que sí tenia evidentment superada la problemàtica lírica.

Però potser si existeix una estètica privativa del compositor,

aquesta es relacionarà especialment amb l'aspecte de la forma. (Remetem el lector, sobre aquest i altres punts, a la lúcida entrevista que li féu Carme Martínez, publicada en aquesta Revista -núm. 71, setembre de 1990. pàgs. 35 (399) i ss.) La forma i les estructures exigeixen una lectura absolutament innovadora. Sovint emprarà un esquema aparentment simple, bipartit, amb un moviment introductor i un únic de desenvolupament. Vegeu el *Quartet* o la *Segona Simfonia*, que es basteixen amb una part que s'esmerça únicament en la creació d'una mena d'expectativa fins a proclamar urgentment la necessitat del gran treball dialèctic.

Finalment farem esment d'un aspecte gairebé essencial en Lutoslawski, el de la utilització dels sectors aleatoris. La seva aleatorietat podria ser anomenada com "controlada". És a dir, es tracta d'enriquir la música amb els va-

lors rítmics que es creen amb la superposició de distintes parts, absolutament previstes, sense el menor grau de llibertat o improvisació, llevat de la que deriva de la interpretació. N'hi ha prou amb el mínim decalatge que això crea, per crear la sensació inconfusible del mòbil, sense renunciar a una estricta previsió del fet harmònic. És, doncs, en aquest aspecte també, un aliatge perfecte entre tradició i progressisme, un sa i vital eclecticisme.

Estructura i sonoritat dels instruments de corda

EL VIOLÍ
I L'ARQUET
Diga per para

DINSIC distribucions
Santa Anna, 10 E 3a - Tel 318 06 05
08002 Barcelona - Fax 412 05 01

MIKROKOSMOS

L'exemple de Riba

L'escaiença del centenari de Carles Riba m'ha abocat a una relectura de part de la seva obra, tan il·lusionadament treballada en els anys universitaris.

Novament, un s'ha adreïtat en les diamantines *Estances*, en la passió continguda de les *Elegies de Bierville*, en la humanitat de l'*Esbós de tres oratoris*, en la tensa versió de l'*Odissea*, i en una selecció dels *Escolis*, *Els Marges* i *Per comprendre*.

Un cop més, he admirat la profusió dels interessos culturals de qui esdevingué símbol literari i cívic en una hora esquerra; de qui féu del rigor i de la sinceritat bandera contra el coïsmos o la claudicació servil.

D'aquells interessos culturals, la música no n'era absent, tant per afeció pròpia com per l'aura dimanant de l'esposa, Clementina Arderiu, tan sensible poetessa com destra intèrpret al piano. I és altament reveladora, en aquest sentit, la relació de la discoteca de l'escriptor (reportada en la biografia extraordinària de Jaume Medina), en la qual la varietat de gèneres i estils en denota l'amplitud estètica.

La relectura al·ludida al començament, m'ha fet retrobar uns mots lluminosos de Riba sobre Bach, amb la saviesa de l'humanista i la sensibilitat del poeta. I un, de cop, s'ha sentit sotraguejat pel contrast amb tantes banalitats com ha de suportar (dels qui, amb desfici incontinent, se senten autoritzats a parlar doctorejant).

Inevitablement, també, un es pregunta si —a semblança de Riba— avui hi ha intel·lectuals en condicions de parlar de música. I en dir *parlar de música* no em refereixo pas a la translació (més o menys erudita, més o menys historicista) de dades biogràfiques o estètiques, embolcallada amb un llenguatge críptic, sinó en l'exposició madura (doncs, clara i endreçada) de qui, encara que no sigui músic, ha convertit allò de què parla en solatge del seu patrimoni cultural.

I, a aquella pregunta, se n'hi afegeixen d'altres. Com ara: la interdisciplinarietat i l'extensió cultural, característica dels nostres dies, ¿té una correlació en un aprofundiment generalitzat que superi la immediatesa?; els intel·lectuals dels nostres dies, ¿podrien parlar de Bach com ho feia Carles Riba?

Només pregunto...

Pere Artís

Cicle de Música Religiosa i Festival de Torroella

El passat 26 de març començà dins el marc del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí el nou Cicle de Música Religiosa que Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí organitza per primera vegada, i amb voluntat de continuïtat. Quatre són els concerts que el conformen: el del dia 26 de març amb el cor de cant gregorià Cantori Gregoriani; el del dia 1 d'abril amb The Scholars i The Scholars Baroque Ensemble (amb la *Passió segons sant Joan* de Bach); el dia 2 d'abril amb el Cor del Patriarcat de Moscou; i, finalment, el 3 d'abril amb l'Orquestra de Cambra de Lituània i el Cor de Cambra de Moscou. Tots els concerts són a l'església de la població.

Aquest cicle és previst que es realitzi cada any per les dates de Setmana Santa en coordinació, respecte de les actuacions dels diferents grups, amb els festivals de música religiosa de Perpinyà i Conca.

D'altra banda, el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí, enguany en la seva 14a. edició, comptarà amb la presència de La Capella Reial de Catalunya, el tenor Jaume Aragall (per quart any consecutiu), l'Orquestra de Cambra Franz Liszt, l'Orquestra de Cambra de Praga, el Cor i Orquestra de la

Capella de Sant Petersburg, el grup Música Antiga de Praga, el Seminario Musicale, i Solisti Italiani, i l'Orfeó Català amb l'Orquestra de Cambra Gonçal Comellas, entre d'altres. El Festival d'Estiu, del 8 de juliol al 26 d'agost, tindrà en el seu segon dia l'actuació dels cantants guardonats al nou creat Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall. També, i per segon any, l'OCB posarà música al cinema mut a la plaça del poble. Enguany es tracta de la pel·lícula de 1924 *El lladre de Bagdad*, musicada per Carl Davis, que dirigirà l'OCB en aquesta edició.

També, paral·lelament al Festival, es desenvoluparan, com sempre, els Cursos Internacionals de Música, enguany amb la novetat de l'arpa, curs impartit per Marisa Robles. La Fundació Caixa de Catalunya, col·laboradora habitual de les activitats musicals de JJMM de Torroella de Montgrí, atorga una sèrie de beques per assistir als cursos. També la Universitat Internacional Menéndez y Pelayo col·labora enguany amb els Cursos. Si hom desitja obtenir més informació sobre totes aquestes activitats, pot contactar amb: Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí. Apartat de correus 70. 17257 Torroella de Montgrí. Tel.: (972) 76 06 05. Fax: (972) 76 06 48. ■

XIII Curs Internacional de Llançà

Del 6 al 16 de juliol tindrà lloc a Llançà la 13a. edició del Curs Internacional de Música. Dirigit pel violinista i director d'orquestra empordanès Gonçal Comellas, el Curs abasta les especialitats de violí, viola, violoncel, flauta, piano i música de cambra. El quadre de professors és integrat per noms tan importants, ultra l'esmentat Comellas, com el viola alemany Norbert Blume (primer viola de la London Philharmonic Orchestra), el flautista Claudi Arimany (un dels principals solistes d'aquest instrument de l'Estat espanyol), el violoncel·lista menorquí Ramon Coll (destacat solista i catedràtic del Conservatori Superior Municipal del Liceu de Barcelona), i el violoncel·lista Marçal Cervera (destacat concertista també, catedràtic de la Staatliche Hochschule für Musik Freiburg i director de violoncel dels Cursos Internacionals de Compostel·la).

L'organització del Curs és a cura de l'Ajuntament de Llançà amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat i de la Diputació de Girona. Les classes són en sessió matinal per a instrument i de tarda per a música de cambra. I a la fi del curs s'ofereix un concert a cura dels alumnes participants i un altre interpretat pels professors. ■

Veredicte del Premi Ciutat d'Alcoi

El VIII Premi de Composició Ciutat d'Alcoi per a Música de Cambra 1993 fou guanyat per César Camarero amb l'obra *Klangfarben-Phonie*, que serà estrenada al X Festival Internacional de Música Contemporània d'Alcoi —i retrasmessa en directe per Ràdio Nacional d'Espanya, R2— aquest setembre pel grup de cambra alemany Conformation, dirigit per Thomas Müller.

Formaren el jurat el musicòleg Emilio Casares, els compositors Antón García Abril i Tomás Marco, i els compositors i directors d'orquestra Livin Danceanu i Cristóbal Halffter. ■

L'Estudi Musical Mestre Coll, adscrit al Conservatori del Liceu

La Junta Directiva del Conservatori Superior de Música del Liceu acordà el novembre passat aprovar la sol·licitud per la qual l'Estudi Musical Mestre Coll passa a ser considerat una "escola vinculada" a l'esmentat conservatori barceloní. ■

Carta al Director

Liceu. La importància de les masses estables.

La professionalitat artística. Sembla impossible, però la realitat, llegida, televisada i escoltada en els mitjans de comunicació, ens ho confirma per mitjà de notícies i debats sofisticadíssims des del mateix dia 31 de gener; gairebé no es considera ni es valora el contingent artístic del nostre teatre!

Sembla com si el Cor, l'Orquestra, la tramoia, els elèctrics, el personal de sala, etc. no en fossin protagonistes, d'aquesta tragèdia.

A veure, cal saber que aproximadament unes quatre-centes persones treballen diàriament en un teatre d'aquestes dimensions, i cosa molt estranya (i cas gairebé únic al nostre país) es guanyen la vida en el camp artístic (calculeu -ràpidament-, quants cors professionals d'òpera existeixen a Catalunya, i a la resta de l'Estat, i que no siguin d'òpera?).

A partir d'aquí calculeu l'esforç que ha suposat la consolidació d'una

massa estable experimentada i capacitada per dur a terme un repertori operístic que, desenganyem-nos, no podem dur a terme ni cors ni orquestres amateurs.

El Cor i l'Orquestra, que fins al 31 de gener s'estaven reciclant amb noves contractacions i algunes jubilacions molt necessàries, són formacions que no s'improvisen quan es construeix un teatre nou. En depenen moltes famílies, per subsistir, i en depèn la societat amb un interès cultural raonable.

Aquests dies ben poc se n'ha parlat, del bé cultural que contenia el teatre del Liceu i que per un miracle ni tan sols s'ha socarrimat. Es parla d'una manera immediata però massa efímera d'actuacions concretes per poder acabar la temporada, però les institucions i els representants polítics i musicals no han parlat clarament i públicament d'allò més important: mantenir l'únic instrument que pot fer ressuscitar el nostre estimat teatre, o sigui assegurar la conti-

nuïtat de les masses estables que el nodrien i que ara per ara són les úniques que poden tornar a la vida l'espectacle d'òpera professional.

L'espectacle de l'òpera necessita les masses per representar el poble; els herois i/o les víctimes representants en les veus solistes no poden triomfar sense l'ajut del poble. Per sort!

Ara, doncs, és important no tornar-se a equivocar com passa sovint en les guerres sagnants i també en les batalles polítiques que ens ha tocat viure en aquests darrers anys: no deixem que el poble mori i quedi en l'oblit i que el polític o el solista surti constantment a la foto.

Les institucions han de prendre una decisió ferma per al manteniment de les masses estables per tal de preservar un bé cultural de gran valor. Mentrestant, s'ha de reconstruir el nou teatre per retornar a una normalitat cultural necessària.

Martí Metge
(Barcelona)

Del seu affm.

Sr. Franz-Paul Decker

Nou principal director invitat de l'OCB

Estimat amic:

D'antuvi permeti que manifesti que per a mi l'encapçalament d'aquesta carta -l'"estimat amic"- té una plena dimensió d'autenticitat, més enllà del tòpic formulari i funcional de l'expressió. Ja fa força anys que ens coneixem i tinc el goig de considerar-me realment amic seu, perquè m'ha donat mostres prou clares d'un capteniment afectiu que em satisfà molt i que, no cal dir-ho, agraeixo sincerament.

No pretenc parlar en un pla tan personal debades. Perquè, en definitiva, amb aquestes paraules vull mostrar als meus lectors que vostè té una proclivitat molt acusada per a la dimensió afectiva. O una sensibilitat especial per abandonar-se a aquest context. Estic convençut que, per damunt de la consideració estrictament professional de la seva tasca, vostè busca per mitjà d'ella establir uns lligams afectius específics. Malgrat que una certa brusquedat externa pugui fer aparentar tot el contrari. I penso que això té força a veure amb el fet que ara torni a assumir responsabilitats específiques amb l'OCB. Amb aquesta formació amb la qual ha estat vinculat com a titular durant cinc anys i amb la qual ara es vincula per a un nou quinquenni com a primer principal director invitat de la seva història. Tot això després d'haver-hi tingut ja relacions força anys abans.

Crec que ara mateix per a vostè l'OCB és força més que un fet professional. Derivadament, també crec que Barcelona no és ni molt menys una ciutat més de les moltes a les quals ha conduït la seva dilatada i no gens sedentària trajectòria professional. Al mateix temps, els elogis convençuts que ha fet del Palau com a auditori em fan creure que comporten també alguna cosa de metasintonia que afecta l'àrea de la sensibili-

tat íntima.

Per si encara podien quedar dubtes, vostè mateix va manifestar, a l'acte de presentació del nomenament esmentat abans, l'estimació que li mereix el públic barceloní tot ponderant que cada setmana omple tres vegades el Palau en els concerts que ofereix l'OCB, en contrast amb la tendència que es palesa arreu a l'abandó del concertisme en directe. I encara va anar més enllà. Va mostrar-se inequívocament satisfet perquè passejant pels carrers de la ciutat, hi ha qui el reconeix i se li adreça per anunciar-li que es veuran al concert del divendres, del dissabte o del diumenge.

Afegeixo, ja finalment, que em consta que també una part molt important de la plantilla de l'orquestra "és" al seu costat.

No cal dir com em satisfà aquest aplec de constatacions tan falagueres. I ho faig pensant sobretot en termes musicals. Perquè crec amb tota la convicció que tot això juga a favor de la música. Dos anys viscuts enmig de crispacions esterilitzadores ens han fet adonar, a tots, i amb més claredat que mai no haguéssim pogut imaginar, que el clima d'entesa, de comunicació i, en definitiva, d'afectivitat, constitueix un factor d'alta rendibilitat en termes -hi insisteixo- estrictament musicals. Desitjo que aquest clima es potenciï encara més, que l'arribada del nou titular -ara menys urgent que mai- no ho pertorbi ni poc ni molt i que aquesta nova presència seva torni a donar els fruits artístics tan substancials que va fornir l'anterior.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

I Congrés de Música a Catalunya

(10, 11 i 12 de febrer de 1994)

per RRM

La celebració del I Congrés de Música a Catalunya, a la seu central de la Universitat de Barcelona, convocat i organitzat pel Consell Català de la Música, ha representat una immersió exhaustiva en tots els aspectes de la nostra realitat i problemàtica musical, una presa de contacte, fins i tot prolixa en alguns aspectes, cosa que era segurament inevitable, atesa la multiplicitat d'aspectes del fet musical que foren objecte de l'atenció del Congrés.

En efecte, cal remarcar que, només durant tres dies, es van exposar trenta-quatre ponències, emmarcades en els apartats d'Ensenyament, El mercat i difusió musicals i La relació entre música i societat, algunes d'elles presentades col·lectivament, cosa que suma la intervenció de noranta ponents, amb representativitat institucional, pública o privada, o legitimats per la rellevància de les seves activitats professionals o vocacionals relacionades amb la música a diversos nivells, artístics, científics o de gestió. Paral·lelament, també hem de fer constar la xifra de seixanta cinc comunicacions, prova de l'interès que va despertar el Congrés, també avalat pel nombre —important en termes relatius— de congressistes, cinc-cents vint-i-cinc.

Per tot això, es pot comprendre la dificultat de sintetitzar el contingut d'un temari tan plural o de seleccionar les observacions més interessants que van sorgir de les discussions corresponents, en espera de la publicació de la documentació adient. En termes generals, hom pot intuir una ope-



FOTO: C. ROCA

Acte inaugural del Congrés. D'esquerra a dreta: J.M. Busquets, Joan M. Pujals, Joan Guitart, M.A. Cuevas, i Cèsar Calmell

rativitat més efectiva en aquells terrenys, com el de l'ensenyament musical als seus diversos nivells, que depenen més puntualment d'un marc legal concret i que presenten una problemàtica més acotada per part dels professionals que en la seva activitat diària hi són implicats. A nivell informatiu, han de ser ben vingudes les puntualitzacions pertinents sobre la normativa jurídica que emmarca l'activitat professional o la incentivació de les manifestacions musicals per mitjà d'activitats de mecenatge o d'esponsorització; de la mateixa manera que també ho són les exposicions, per part d'alguns dels seus responsables, de les línies genèriques i puntuals en les quals es basen les polítiques musicals de les institucions oficials, una matèria sobre la qual, paradoxalment, haurien d'influir, en teoria, les conclusions que se segueixin dels treballs del Congrés.

I, finalment, hem de destacar encara, sense voler ser exhaustius, la reflexió sobre les dificultats reals d'integració dels instrumentistes graduats als nostres conservatoris a un treball professional estable en conjunts orquestrals (un tema particularment candent que cal valorar en

un doble vessant pedagògic i conjuntural, per a la solució del qual és urgent l'inici d'accions immediates) i l'estudi de les mancances del nostre mercat musical per donar sortida a les múltiples ofertes individuals i col·lectives dignes de trobar-hi un lloc.

Els escrits previs de convocatòria del Congrés han posat un accent particular en la idea de la "plena normalització de l'activitat musical", èmfasi que pressuposa que encara som lluny d'assolir-la.

La radiografia de l'activitat musical a Catalunya que el Congrés s'ha proposat d'establir en una reflexió col·lectiva (reiterem el desig i la necessitat de veure'n publicats els treballs, documents i conclusions), hauria de ser objecte d'una lectura intel·ligent per part dels estaments institucionals que més poden influir per iniciar un camí de solucions als problemes plantejats. Només així el I Congrés de Música a Catalunya haurà contribuït, de fet, a "la definició de les línies fonamentals que hauran de presidir una acció política institucional que sigui eficaç qualitativament i quantitativament en relació amb aquesta matèria", com era el seu propòsit. Cal esperar-ho!

I Congrés de Música de Catalunya

Àmbit d'Ensenyament

per M. ÀNGELS GABARRÓ

La participació en l'Àmbit d'Ensenyament fou crescuda en nombre i constant en l'assistència. S'hi presentaren nou ponències i trenta comunicacions (en carregades i lliures), totes les quals suscitaren un interès notable i la intervenció en els debats de nombrosos congressistes.

Impossible com és de resumir la totalitat de ponències i comunicacions (els autors de les quals ometem a benefici de la brevetat), cal deixar constància, si més no, de llur varietat temàtica, des d'experiències específiques fins a exposicions més globals.

El punt més destacat per tots els ponents i comunicants se centrà en la qualitat, objectiva i subjectiva, dels ensenyaments musicals en tots els àmbits (Escola Primària i Secundària, Escoles de Música, Conservatori i Universitat).

No es presentaren metodologies noves, però quedà meridianament reflectit el desig general de millorar la situació actual. Es féu patent la problemàtica d'un bon ensenyament, des de la formació dels futurs pedagogs musicals, fins a les condicions ambientals en què caldria impartir-lo, tot passant per la multiplicitat d'aspectes inclosos entre aquests dos punts.

La necessitat de la possessió d'una formació humanística per part dels estudiants dels Conservatoris i, en definitiva, d'un gruix cultural més dens, es féu palesa en no pas poques de les exposicions presentades.

D'una forma semblant, s'insistí en la preocupació per la sòlida formació musical dels mestres, principalment l'adreçada als especialistes de música.

També es posà sobre la taula la dificultat d'accedir a l'ensenyament musical dels pobles i comarques que són privats, o estan distanciat geogràficament, d'Escoles de Música, i les conseqüències que se'n deriven.

Altres problemes candents debatuts foren el finançament de l'ensenyament musical (punt crucial!) i la diversitat de titulacions dels diversos plans encara vigents. Aquests dos punts foren emmarcats en les disposicions de la LOGSE, la qual ha possibilitat que la música sigui una matèria reglada.

Semblantment, es féu incidència en la compatibilitat dels horaris escolars amb els que reclama la dedicació musical, condició inexcusable per potenciar les aptituds dels deixebles; i també l'adequada estructuració de les proves de valoració.

La inquietud per l'eficàcia i el rendiment docents suscità un ampli debat quant a l'equiparació o divergència dels models emprats als diferents ensenyaments a casa nostra i a altres països.

I fou feta una menció destacada del model organitzatiu de la Unió Europea d'Escoles de Música, tot comparant-lo amb el procés actualment en curs dels Conservatoris Superiors quant a canvi de la pedagogia de l'ensenyament musical.

En suma, els debats d'aquests tres dies posaren ben de manifest la inquietud i l'interès existents (des de centres i institucions privades que han treballat i treballen a consciència, moltes vegades suplint la iniciativa pública, fins a institucions oficials) per assolir una renovació i un progrés en la pràctica de la pedagogia musical.



Universitat de les
Illes Balears

Institut de Ciència de l'Educació
Aula de Música

XVIIIè. Curs Internacional de Cant i Direcció Coral a les illes Balears

DATES

del 20 al 29 de juliol

ESPECIALITATS

Cant i Direcció Coral

PROFESSORAT

Cant

**J. Borràs, S. Corbacho,
M. Pueyo, E. Salbanyà.**

Direcció Coral

**G. Baltés, M. Cabero,
J. Company, J.A. Sainz**

INFORMACIÓ

Institut de Ciències de l'Educació
(de dilluns a divendres de les 10 a
les 13,30 h.). Edifici Sa Riera.
c/. de Miquel dels Sants Oliver, 2.
07071 Palma
Tel. 17 30 14/17 24 06
Telefax: 17 24 01

INSCRIPCIONS

Abans del 30 de juny a l'Institut
de Ciències de l'Educació.

PATROCINADORS

Caixa de Balears
«Sa Nostra»/Direcció General
de Joventut del Govern Balear/
Conselleria de Cultura,
Educació i Esports del Govern
Balear.

I Congrés de Música de Catalunya

Música i societat

per LL. M.

El fet elemental, obvi i ineludible de l'estreta implicació del fet musical en l'entramat social que l'envolta justifica aquest tercer apartat, per mitjà del qual es canalitzà un grup de ponències, de vegades, també, amb connotacions paral·leles, alienes a l'àmbit estrictament socio-musical.

En el marc teòric més directament immers en el tema sociològic, Xosé Aviñoa proposà una nova manera d'encarar l'estudi del fenomen musical a Catalunya, derivada de l'anàlisi dels components institucionals, individuals i ideològics amb incidència sobre la nostra activitat musical, dels continguts i mitjans de transmissió de les seves propostes i dels grups socials a què van destinades. Una interpretació de la incidència de la música de consum en la vida quotidiana, des d'una perspectiva sociològica, comunicacional i economicista, i del fet de la immersió musical generalitzada en què vivim foren objecte de les aportacions de Mingus B. Formentor i d'Ignasi Riera, amb la peculiaritat que foren fetes des d'una perspectiva aliena al món de l'anomenada música clàssica, en el primer cas, i des d'una posició independent d'observador cultural, en el segon.

Jaume Arnella reconvertí el tema a l'àmbit de la música tradicional, no pas entesa de manera arqueològica, sinó en la seva dimensió lúdica i funcional, que demana la transmissió d'un llegat antic en un llenguatge modern; i traçà un breu itinerari de l'evolució de la pràctica de la música tradicional a casa nostra, des de finals dels anys seixanta fins a l'actualitat. Al costat d'aquestes propostes, calia considerar altres formes de composició de llinatge popular que troben més dificultats per sobreviure, en un món que ha canviat radicalment, a manca d'un relleu na-

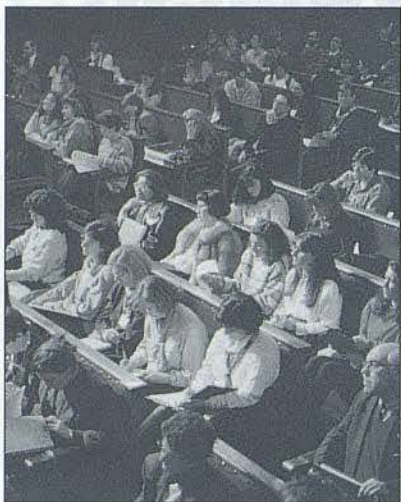


FOTO: C. ROCA

tural i generacional, ens referim al món de la sardana i de la música per a cobla en general, del qual s'ocupà Joan-Lluís Moraleda, des d'una experiència directa sobre el tema, com a part de les seves múltiples activitats professionals i de la seva formació musical exhaustiva.

Totes aquestes aportacions foren complementades al nivell científic corresponent en les ponències sobre l'etnomusicologia, de Josep Crivillé i de Josep Martí. El primer incidí en els múltiples camps d'acció i la diversitat de plantejaments que ens procuren els materials sonors procedents de la tradició oral i féu un balanç d'algunes accions de l'etnomusicologia a Catalunya, en l'àmbit de l'ensenyament, l'arxivística i la recerca, posteriors al Congrés de Cultura Catalana del 1977. El segon posà l'accent en els corrents menys tradicionals de l'etnomusicologia actual i en el seu caràcter interdisciplinari, particularment lligat a dades antropològiques.

Si, des de l'etnomusicologia, hom reclamava una entesa necessària entre conservatoris, universitats i centres d'arxivística i documentació, al seu torn, diversos investigadors i especialistes (Daniel Codina, Joana Crespi, Romà Escalas i Josep M. Gregori) van presentar una relació del

patrimoni dels fons històrics musicals de Catalunya, tot especificant la seva accessibilitat, proposant criteris de coneixement, catalogació, conservació i consulta i precisant algunes mancances estructurals inherents als mitjans actuals de la seva gestió.

Les arrels històriques populars del cant coral a Catalunya, la seva dimensió col·lectiva i vocacional, la funció educativa i els evidents lligams amb la música culta avalen la inclusió d'aquest tema en el capítol de música i societat. La intervenció d'Oriol Martorell, amb el títol ja de per si molt il·lustratiu d'"Ètica i estètica del cant coral", fou una exposició dels principis musicals i pedagògics i dels valors humans en què el mateix ponent fonamentà la seva tan notable activitat en aquest camp. Tot seguit, la dissertació de Jordi Llovet se cenyí a un discurs eminentment culturalista per arribar a una visió interrelacionada de les arts, la societat i la cultura en el sentit més ampli del terme, malgrat el caràcter específic i abstracte del llenguatge musical. En aquest sentit, expressà les seves reserves a una musicologia purament "filològica" que pretengui separar la producció musical d'una cultura agafada globalment, en qualsevol moment de la història.

El Congrés establí una mena d'inventari de totes les modalitats musicals amb una incidència més o menys important quantitativament en la vida musical ("El jazz viu a Catalunya", Albert Mallofré) o amb una presència rellevant, per moltes i molt diverses raons ("Present i futur de l'òpera a Catalunya", Roger Alier, Albin Hänsenroth i Joan Matabosch). En aquest cas, el tema era literalment candent, quan encara eren vives les cendres del recent incendi del Liceu. Per això –i particularment amb la presència del Sr. Hänsenroth, direc-

tor artístic del Teatre— el tema derivà, lògicament, cap a un debat sobre el futur immediat, i les alternatives possibles o desitjables, després d'aquest punyent esdeveniment.

També, des de la seva pròpia perspectiva, era necessària l'aportació d'alguns col·lectius l'activitat dels quals porta inevitablement a una autoreflexió seriosa sobre la seva posició en l'entramat de la vida musical del país: els dels compositors i el dels intèrprets. En els dos casos, la representació era plural i adscrita a gèneres i modalitats ben diverses, d'acord amb la intenció globalitzadora i no exclouent del Congrés (Joan-Albert Amargós, Gabriel Brncic, Benet Casablanca, Carles Guinovart, Pep Sala, Carles Santos, Josep Soler i Rafael Subirachs, entre els creadors; Joan Manuel Cañizares, Sergi Casademunt, Gerard Claret, Josep M. Escribano, Lluís Gavaldà i Max Sunyer, entre els intèrprets). En el primer cas, la composició diversa dels ponents —i el mateix caràcter individual de l'activitat creadora— propicià posicionaments distints i àdhuc enfrontats. Quant als intèrprets, en general es posà de manifest una certa situació d'indefensió davant de la inèrcia del públic i la dinàmica dels organitzadors de contractar grans noms i programar obres conegudes i la desproporció entre la importació i exportació d'intèrprets del nostre país.

Finalment, hom féu també atenció sobre el paper dels intermediaris de l'activitat musical pública en els mitjans de comunicació, crítics, periodistes musicals, comentaristes ("A l'entorn de la crítica", amb Antoni Agramont, Joan Anton Cararach, Josep Casanovas, Miquel Jurado, Xavier Pujoli i Karles Torra). Les intervencions dels ponents manifestaren diversos graus d'engatjament, d'entusiasme i fins i tot d'humor respecte d'aquesta activitat, i el breu col·loqui que seguí, discretament divagatori, obvià, però, paradoxalment, com remarcà el Sr. Josep Casanovas, algunes de les qüestions més centrals del tema.

I Congrés de Música de Catalunya

El mercat i la difusió musicals

per PERE BURÉS

Aquest apartat del Congrés va constar de dotze ponències i de diverses comunicacions que van tractar de diversos temes relacionats amb el mercat i amb la difusió de la música a Catalunya.

Problemàtiques actuals com ara puguin ser els drets editorials dels compositors, la figura de l'empresari de música, la xarxa dels Festivals de Música al nostre país, la planificació musical que ens proposen les diferents institucions públiques i privades, el finançament de la música, la problemàtica derivada de la promoció dels joves intèrprets van ser alguns dels temes desenvolupats a les diferents ponències que van omplir els tres matins de treball del Congrés.

Altres qüestions d'interès van tractar del mercat i de la difusió de la música contemporània, dels problemes i de la producció de la indústria fonogràfica a Catalunya, dels concursos i de les oposicions musicals.

Pel que fa a la música en el món de la ràdio i a la televisió, Catalunya Música va preparar conjuntament amb representants de Televisió de Catalunya i de Ràdio Nacional i TVE una ponència on s'analitzava la realitat actual de la incidència de la música clàssica en aquests mitjans de comunicació en particular, i en general en el mercat mundial.

En el camp de les comunicacions s'hi van presentar 26 treballs de contingut molt divers. Hi va haver xerrades sobre el món del Jazz, i específicament es va parlar del Festival de Jazz de Terrassa i del festival de Blues de Cerdanyola. També es van fer comentaris sobre el món de les cobles, de les bandes de música i

de la difusió de la música popular.

També es va parlar de la presència dels músics catalans a l'estranger, de la problemàtica i de la promoció dels joves intèrprets, de l'edició dels llibres musicals, del comerç dels instruments, del món discogràfic i de la legislació laboral dels músics.

El 1r. Congrés de Música a Catalunya ha servit primer per ajuntar durant 3 dies la majoria de col·lectius dedicats al foment de la música que hi ha en l'actualitat. Hem pogut saludar infinitat de persones, procedents de camps molt diversos de la música que s'han aplegat durant aquest Congrés. Ha servit també, per posar en comú molts problemes que hi ha en els diferents col·lectius que dediquen els seus esforços al món musical.

Els congressistes han seguit amb interès les diferents ponències i han participat activament en els debats. Moltes vegades s'han posat de relleu mancances i problemes de difícil solució immediata, però cal confiar en els resultats a termini mitjà d'aquesta trobada de la gent del món musical a Catalunya.

Almenys queden reflectides moltes qüestions derivades del fet musical que demanen una solució, un suport, una revisió o una reestructuració ràpida. De les conclusions i posteriors solucions que el Congrés hi pugui donar, depèn en part la normalització i la implantació a Catalunya de matèries, potser molt heterogènies entre si, però vitals per al desenvolupament musical. Esperem amb interès, primer, les conclusions i després, les accions que se'n derivin en benefici de tota l'estructura musical present i futura de Catalunya.

El geni de Harnoncourt a Palaucent



per LLUÍS TRULLÉN

Després de quinze anys d'absència va tornar a Barcelona Nikolaus Harnoncourt i el seu Concentus Musicus de Viena, amb un programa monogràficament dedicat a Haydn.

Queda ja poc per descobrir i dir d'aquest geni de la renovació interpretativa segons els criteris anomenats històrics: el seu profund estudi musicològic, l'acurada elecció dels professors de l'orquestra i per sobre de tot la capacitat d'oferir unes versions elèctriques, dinàmiques, obertes, contrastades, per fruir-ne un cop i un altre, i en les quals sempre pot comprovar-se que el detall que pot quedar amagat dins l'escriptura, l'expressió més delicada, en definitiva, l'essència d'una obra, pren en les seves mans una dimensió certament incomparable.

Harnoncourt va obrir i tancar el concert amb dues *Simfonies* de Haydn, les anomenades *la Reina* i *L'Os*, ambdues de l'etapa parisenca del compositor. Entre elles una selecció d'àries pertanyents a òperes, com *Orfeo ed Euridice* o *L'Apotecari*, que van ser cantades per Susan Narucki, soprano especialitzada en el repertori contemporani, i que durant el concert en poques ocasions va saber contagiar-se de l'emotiu acompanyament que li servia Harnoncourt. No existeixen fissures en l'amplitud de la seva tessitura, però la seva veu com a instrument no corre amb la soltesa necessària, en especial durant la interpretació de les coloratures. Una certa fredor va envoltar les seves versions, concreta-

ment durant els quatre fragments pertanyents a *Orfeo*, i malgrat que va millorar notòriament durant la segona part, les seves facultats van quedar molt per sota del nivell mostrat per Harnoncourt i els membres del Concentus Musicus.

Però els dos plats forts del concert estel·lar de la temporada Palau100, els configuraven les dues *Simfonies* de Haydn anteriorment esmentades. Escoltar Harnoncourt afrontant el repertori clàssic o barroc sempre és una delícia, però si a més té una nit inspirada, el públic pot gaudir d'uns resultats veritablement inoblidables. Harnoncourt proposa un Haydn absolutament vital i il·luminós; els contrastos que ofereix en la realització de dinàmiques —recordem que eren partitures vinculades a l'estètica del *Sturm und Drang*— sempre resulten prou remarcats i els cops d'efecte estan a l'ordre del dia. Absolutament magistral la interpretació de l'últim moviment de la *Simfonia L'Os*, amb una diversificació de plans en les diferents seccions orquestrals, amb uns atacs rítmics d'enorme projecció sonora i amb una precisió pel que respecta a l'afinació absolutament prodigiosa. Harnoncourt va oferir tots i cadascun dels *da capo* que mana la partitura —un aspecte que denota la seva absoluta fidelitat envers un obra. Va digirir sense batuta, modelant la música amb les seves mans i obtenint la millor de les respostes per part dels membres d'una orquestra excepcional. Ara només cal esperar que Harnoncourt, degà de la interpretació sota criteris històrics, no tardi quinze anys a tornar a Barcelona.

Millor el pianista acompanyant

per X. CASANOVAS-DANÉS

Les cançons de Schubert són el zenit d'una cultura. Si són l'expressió perfecta d'una cultura, en un pla més general, també són la lletra ideal per lliscar cap a la part més recòndita de la pròpia sensibilitat per constatar-ne la reactivitat al nivell més íntim. Ultrapassant les característiques d'una versió determinada, el que preval en l'audició d'un cicle com *La bella molinera* és l'entitat de l'obra mateixa i el que compta, més que l'admiració o l'aplaudiment, són les correspondències paral·leles de cadascú a la crònica de les vivències, decepció i sublimació d'un jove enamorat de l'Amor mateix més que no pas d'una molinereta que el menysprea.

El tenor suís Christoph Homberger va fer una lectura unitària del cicle. Té una tècnica respiratòria de primer ordre i una veu petita que gairebé falseja en el registre superior perquè la tessitura és més central (com es va comprovar a *El caçador*), amb una impostació que nasalitza i un esforç permanent per aclarir-la, meritori en si mateix però incòmode per la uniformització que introdueix. S'hi afegeix una sobreactuació constant destinada a conjurar el perill de la monotonia, però abocada en si mateixa a l'encadenament d'efectes puntuals. Homberger no semblava interessat a destacar el deixondiment progressiu de les cançons a partir de la feresa de *El caçador* (que és un punt d'inflexió) i, tal com les va cantar, les que clouen el cicle, tan elegíques, van sonar amb un enaltiment juvenil que les relacionava més amb l'ardor de les primeres que amb l'emotivitat d'un adéu a la vida més patètic que dramàtic.

Sense afectació, el piano d'Ulrich Koella va subministrar el lirisme que l'èmfasi del tenor no podia transmetre. La naturalitat del teclat va mitigar la teatralitat del cant. Un gran pianista acompanyant.

Moments i tòpics

per X.C.-D.

El resultat final de la visita a Barcelona de la Filharmònica d'Israel el propassat 10 de febrer permet unes quantes reflexions que, per entrar en el terreny de la sociologia, anirien més enllà de l'estricta fet musical, en aquest cas la interpretació de dues simfonies de Johannes Brahms. Aquestes, les dirigia un dels directors més carismàtics del moment, Zubin Mehta, entenent "carisma" no en un sentit literal del concepte, sinó com a sinònim de simpatia, de "venda" d'imatge i de capacitat de sintonia amb el gran públic.

Estic convençut que es va aplaudir més el seu nom que una interpretació, donada per bona sense gairebé fer-ne la menor anàlisi. Massa persones que paguen preus astronòmics per a concerts que consideren d'interès social ni es molesten a conèixer-i, menys encara, a valorar—altres ofertes, i menystenen, per exemple, la vàlua d'un Harnoncourt.

I, en realitat, l'anàlisi més immediata del de la Filharmònica d'Israel, la que es podia fer ja en sonar els primers acords de la *Quarta* de Brahms, era que l'orquestra israeliana estava en un moment de baixa forma (ja és un tòpic comentar al Palau que l'OCB

dirigida per Decker sona tan bé o millor que ella), que es cohesionava només per la via de l'aparatositat i que hi proliferaven individualitats de poc nivell amb notoris desajustaments entre les seccions. Es comentava que aquesta gira servia com a revàlida "de repesca" per a instrumentistes que no havien acabat de passar unes proves prèvies de selecció...

D'altra banda era palès que el director hindú no s'esmerçava a fons en la recreació de la música, que, en tot cas, la deformava per la via de la hipertròfia, i que rubricava amb automatismes gestuals el que sonava a cada moment. Aquesta impressió de complaença va desaparèixer des del tercer moviment de la *Quarta* fins al "Quasi andantino" de la *Segona*, és a dir durant la part central del concert. Allà es va veure un director que a més de moure's de cara a la galeria, s'implicava a fons en la seva tasca constructiva. Conseqüència: les variacions de la "Passacaglia" de la *Quarta* van estar admirablement tocades. La resta va ser més o menys un mer exhibicionisme, usdefruit de la imatge una mica "bersteiniana" i *engagée* que Mehta, gran comunicador, ha sabut imposar i que ultrapassa el resultat de concerts-tràmit com aquest, un més en una gira esgotadora.

Solistes irregulars per a Vivaldi i Bach

per X.C.-D.

El mateix dia de l'incendi del Liceu es va poder escoltar aquest concert a la temporada Palaucen comanat al Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana i a l'Orquestra que ara s'anomena Concerto'91 i que no és altra que la prestigiosa Barokorkest Amsterdam. El director fou Jordi Casas, actual responsable de l'Orfeó Català, i en el programa hi havia dues obres que poden passar per arquetips de la música religiosa del segle XVIII: el *Gloria RV 589* de Vivaldi i el *Magnificat BWV 243* de Johann Sebastian Bach.

La vetllada va constituir un èxit amb l'única excepció de la prestació del contratenor alemany Kai Wessel, que no va ser capaç de treure el menor partit de les seves bellíssimes àries. En un escalat de mèrits, el baix pamplo-

nès Iñaki Fresán tampoc no va semblar massa implicat en la seva breu comesa, al contrari que el tenor anglès Nigel Robson, que destil·lava pels descosits un dramatisme tan fora de lloc que no encaixava en l'orientació global de Jordi Casas, equilibrada, però amb un predomini d'accents líricoromantitzants. Amb diferència, la millor dels solistes va ser la soprano Susan Chilcott, tot i mostrar una veu poc recolzada en el registre greu i un estil prou *free*. Li van ver costat dues sopranos del Cor: Anna Moreno-Lasalle, en el *Gloria*, i M. Jesús Prieto, en el *Magnificat*, ambdues amb intervencions d'alt nivell. El Concerto'91 va tenir una actuació admirable per una justesa que fregava l'automatisme i la bellesa de la pasta sonora. Cal destacar la vitalitat del continu entre el qual destacava per mèrits propis la precisió del clavicèmbal tocat per Albert Romaní.

Una altra lliçó de Decker

Orquestra Ciutat de Barcelona.
Direcció: Franz-Paul Decker.
Vuitena Simfonia d'Anton Bruckner.
Palau de la Música Catalana,
19 de febrer.

per F. TAVERNA-BECH

D'ençà que Franz-Paul Decker no és el director titular de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, cadascuna de les seves reaparicions al Palau de la Música ens fa lamentar el temps que s'ha perdut en no haver-li renovat el contracte en el seu dia. Afortunadament, ara el tenim de nou com a principal director invitat, cosa que significa que en les properes temporades serà bastant sovint entre nosaltres i podrem gaudir dels seus programes, tan ben concebuts i d'unes interpretacions que sempre constituïran una experiència enriquidora per al nostre bagatge i sensibilitat musicals. Igualment, Decker sembla no solament motivar, sinó també inspirar els músics de l'Orquestra perquè toquin amb una més que notable dosi d'alegria i vitalitat.

Certament, la interpretació d'una obra com la *Vuitena Simfonia* de Bruckner, de tan considerables dimensions (quasi una hora i mitja de durada!), no és una empresa que sigui a l'abast de tothom, ja que cal mantenir una tensió constant sobre el decurs de la música, de manera que respiri, és a dir, que s'hi distingeixin entre si els moments en què el fluir sonor es dinamitza cap a punts culminants, dels que simplement són zones de repòs o contemplació, i s'han d'atendre també una sèrie d'aspectes perquè l'obra no es transformi en una successió quasi automàtica de fets sonors grandiloqüents.

Va resultar admirable com Decker va "dramatitzar" la música de Bruckner mitjançant una puntuació molt rigorosa del fraseig, de la manera que proporcionava espai i alè perquè les tensions expressives poguessin prendre intensitat o bé, al contrari, perdre'n, i assolir així la necessària intel·ligibilitat; igualment, sota el gest de Decker l'obra bruckneriana posà de manifest tota la seva inqüestionable bellesa simfònica amb una transparència i lluminositat gairebé cambrística que posava en relleu tota la seva admirable filigrana tímbrica.

Resumint, l'ovació que van rebre Decker i l'orquestra va ser de gala i plenament merescuda.

Eclecticisme i dignitat en els concerts de Serge Baudo

Orquestra Ciutat de Barcelona. Antonio Meneses, violoncel. Obres de Messiaen, Dutilleux i Schumann, 5 de febrer. Obres de Schubert, Balada i Brahms, 12 de febrer.
Direcció: Serge Baudo.
per F.T.-B.

El pas del prestigiós director francès Serge Baudo per l'estrada del Palau de la Música Catalana per dirigir l'Orquestra Ciutat de Barcelona va assolir qualitats força estimables. El nostre conjunt simfònic va posar de manifest cohesió i equilibri en la seva sonoritat per acompanyar amb bellesa i plenitud les versions de les obres, alhora que va respondre amb eficàcia i subtileza a les indicacions de Baudo. Fins a cert punt, entre orquestra i director hi hagué diàleg i comunicació, un aspecte que revertí al públic en poder escoltar unes interpretacions molt respectuoses amb els textos i les intencionalitats dels seus autors.

Certament, Baudo ofereix unes lectures de caràcter eclèctic a la vegada que per mitjà del seu gest mai no gratuït dona ocasió al conjunt simfònic per lluir les seves qualitats. Amb Baudo l'audició es produeix sense ensurts i d'una manera en què tot sembla estar previst i ensems deixa endevinar a l'oient el que succeirà.

Més que emocionar-se amb detalls d'artesanía sonora, o bé de subtils frases, amb Baudo, ben secundat per l'orquestra, va ser possible escoltar les línies mestres que donaven forma a l'obra. Tanmateix, però, cal dir també que va mancar en la seva visió de les partitures aquella inspiració que et condueix a la profunditat de l'esperit i de l'expressió que dona vida als pentagrames.

Ara bé, el que sí que ha d'agrair-se a Baudo és el fet de programar dues composicions tan suggestives com són *Les offrandes oubliées* d'Olivier Messiaen i *Tout un monde lointain* d'Henri Dutilleux per a violoncel i orquestra. Malgrat ser la primera pàgina simfònica que va compondre Messiaen —compositor recentment traspasat i tan decisiu en les orientacions estètiques de la música de la segona meitat del nostre segle—, *Les offrandes oubliées* posseeixen ja totes les traces del seu personalíssim estil: música multicolor, majestàtica i apassionadament contemplativa, que corpren per la seva intensa emocionabilitat. Quant a *Tout un monde lointain* de Dutilleux, diríem que la seva orquestració és un veritable treball d'orfebreria sonora, on mil i una combinacions instrumentals creen un món d'alt contingut poètic, mai banal, ni motivat pel gust d'impresionar el públic, sinó orientat a la recerca de noves i poètiques bel·leses simfòniques. Obra veritablement personal que palesa la injustícia que s'ha fet amb aquest compositor que, almenys en els difícils anys seixanta, va saber mantenir-se fidel a les seves conviccions i oposar-se als devessalls avantguardistes i experimentadors que semblaven el summum de l'art musical. Diguem també que la composició de Dutilleux està escrita amb un estil més cambrístic que concertant, aspecte que dificultava l'èxit en la tasca del solista; tanmateix, però, el violoncel·lista brasiler Antonio Meneses sabé trobar el punt jut per conferir personalitat i expressivitat a la difícil partitella, amb un discurs curull de matisos i coloracions.

Com a darrera referència als concerts de Baudo, cal esmentar la primera audició catalana de la *Quarta simfonia*, *Lausanne* del català Lleonard Balada, la qual impressionà per la seva hàbil, juxtaposició de distintes tècniques i procediments compositius, encara que a vegades fregant el perill de l'artifici. Quant a les versions de les *Simfonies Quarts* de Brahms i Schubert, o bé la *Renana (Tercera)* de Schumann, pot considerar-se que Baudo no va revelar cap particularitat especial, és a dir, es va limitar a una eficaç correcció discursiva sense entrar en dimensions de més profunditat expressiva.

Al voltant de l'esperit musical dels anys vint

Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Atsuko Kudo. Direcció: Josep Pons. Obres de Stravinsky, Ravel, Schreker, Webern i Hindemith.
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (Casa de la Caritat), 25 de febrer.
per F.T.-B.

La inauguració "musical" del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona s'avança en dos dies a l'acte oficial d'obertura d'aquest nou espai cultural de la ciutat. Amb tot, el comentari de l'actuació de l'agrupació instrumental de Josep Pons es basa en la que, coincidint amb la inauguració oficial, es va oferir dos dies més tard, fet que suscita dos comentaris al marge del treball interpretatiu de l'orquestra i el director.

El primer: que la primera audició del programa hauria pogut solemnitzar la inauguració oficial del nou centre cultural, d'haver-se fet coincidir les dues activitats.

El segon: que l'auditori, tot i gaudir d'una acústica força acceptable, està insuficientment aïllat dels sorolls exteriors, sobretot si al vestibul, de dimensions generoses, s'hi fa una altra reunió.

Comentant ja el concert, resulta paradoxal que un centre de cultura contemporània ofereixi com a primer concert un programa en què la música de l'autor més proper a l'època contemporània faci més de vint anys que hagi mort. Tot reconeixent la importància de les obres programades, que totes facin referència a un temps que dista setanta anys del nostre moment, sembla ja més històric que no contemporani.

Tret d'això, les versions escoltades tot i essent veritablement ben enfocades, van resultar poc engrescadores perquè el nodrit auditori pogués captar tota la seva càrrega incontrovertible d'inquietud per renovar esquemes musicals o bé perseguir la conquesta de nous espais per a l'art musical. Així ho posaven de manifest les aportacions de les *Pribautki* i les *Cinc cançons de Shakespeare* de Stravinsky, les *Cançons madécasses* de Ravel, així com també les *Cinc peces per a orquestra op. 6* de Webern en versió cambrística. El programa es complementà amb la *suíte* de concert del ballet *El dimoni* de Hindemith, *pastitx* neoclàssic de desenvolupaments rutinaris i amb les *Cinc cançons per a veu greu* de Schreker, de música romàntica i alhora epigonal de les modes dels inicis del nostre segle.

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: 21.55.334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Edició ibèrica
Edicions originals (Urtext)
Obres cabdals de la música
Nous compositors
Obres pedagògiques
Música escènica

Mig segle d'existència constitueix un període prou significatiu per a l'exercici del balanç o de la consideració del camí recorregut. La contemplació de la història de l'OCB adquireix, des d'aquesta perspectiva, el perfil precís d'una realitat objectivament important. I no solament això: absolutament decisiva en l'existència de la música barcelonina i, per extensió, de la catalana del darrer mig segle.

D'antuvi cal tenir present que es tracta d'una formació simfònica pròpia que ha mantingut una dinàmica de funcionament estable, estructurada i ininterrompuda. Això li ha permès de constituir-se en referència vertebral de l'activitat concertística simfònica de la seva època. Aquesta

és una constatació bàsica de la qual deriven d'altres prou transcendents. En aquest sentit, cal tenir present, a tall d'exemple, els "serveis prestats" a la difusió de la música dels nostres compositors, assumint amb una conseqüència prou remarcable la seva responsabilitat cultural. En un altre ordre de coses, cal destacar també les possibilitats d'oferta professional pròpia i com ha ajudat a normalitzar-la al llarg de tota la seva història, al marge dels matisos que s'hi vulguin objectar.

Per al públic, la "seguretat" de presència dels seus cicles regulars ha per-

mès consolidar un substrat de melòmans progressivament més crítics i exigents, factor que, com els altres, cal situar en la línia de tasca normalitzadora de la vida musical, que en definitiva és el tret més definitori i més lloable que caracteritza i ha caracteritzat la trajectòria de l'antiga Orquestra Municipal, posteriorment Orquestra Ciutat de Barcelona i ara a punt d'assumir una plena dimensió nacional.

Tot això, tota aquesta història, va néixer en un moment històric molt peculiar, ple de

mancances de tota mena, que va trobar en la lucidesa del regidor Carreras i Artau i en el geni musical d'Eduard Toldrà, una resposta en el pla musical insòlitàment productiva.

El tema que tot seguit s'exposa acara tots aquests aspectes per mitjà de diversos treballs en els quals es pretén mostrar

una imatge al més completa possible d'aquests cinquanta anys d'existència de l'OCB. També es fa una mirada vers un futur que és a punt de perfilar-se amb la inflexió tan decisiva que pot ser aquesta al·ludida dimensió nacional que és a punt de confirmar-se oficialment. Un futur, per tant, falaguer, i que entre altres coses ha de comportar una notable projecció de la seva tasca arreu, i d'una forma especial a Catalunya, un àmbit massa oblidat per aquesta formació a la qual potser se li hauria de fer el mínim retret d'una vocació massa excloentment barcelonina.

50 anys d'OCB

Orquestra i creació simfònica

per F. TAVERNA-BECH

Un intent de resposta a la pregunta: *quina ha estat la difusió de la nova música catalana realitzada per les orquestres de la ciutat?*

Certament, l'enunciat que encapçala aquest escrit pot semblar una redundància, ja que en definitiva són dos aspectes diferents d'una mateixa realitat: el so simfònic. Almenys –així s'entén en una situació o estatus musical corrent– des del punt de vista del nostre país poden establir-se diferències i matisos entre l'existència d'un conjunt simfònic –més orientat a donar llustre cultural a la ciutat– i l'activitat del compositor dedicat a crear música simfònica.

D'alguna manera, si s'examina el curs de la història de la música pot comprovar-se com els desenvolupaments respectius tant de la creació com dels mitjans sonors (instrumentals i vocals) segueixen cursos paral·lels. És a dir, el compositor ha escrit la seva música a la mida dels recursos que se li posaven a l'abast i a la mida de l'ampliació dels auditors.

De fet, l'orquestra, tal com la coneixem avui, pot explicar-se com una conseqüència més de la socialització que s'inicià a partir de la Revolució Francesa (finals del segle XVIII). En definitiva, si fins aleshores la música havia estat un art que solament estava en mans de l'aristocràcia, pot dir-se que des d'aquells moments comença a obrir-se vers altres esferes de la societat. Així, no resulta il·lògic afirmar que la gran sala de concerts i l'orquestra tal com les coneixem avui són gairebé un producte del segle XIX. És ben cert que en països musicalment desenvolupats l'orquestra serà, ja des de la seva consolidació durant el romanticisme, un instrument o un mitjà més amb el qual el creador musical podrà expressar les seves idees.

En canvi, en el nostre ambient, que viu amb retard els corrents culturals que circulen per la resta d'Europa i en què la música, no pas l'òpera, està quasi marginada, el fet d'escriure obres simfòniques serà una pràctica a la qual els compositors tindran accés de manera esporàdica. Fins a cert punt diríem que el repertori simfònic català s'ha anat creant més per una vocació personal del compositor que no pas per una autèntica necessitat de consum de la nostra societat melòmana.

És prou simptomàtic que Barcelona, cap i casal de Catalunya, no pugui disposar d'una orquestra estable fins ben entrat el nostre segle (1920). Va ésser

per l'esforç personal de Pau Casals que, fundant el seu conjunt simfònic, va posar remei a una situació de provisionalitat a casa nostra, on fins en aquell moment les orquestres apareixien i s'esfumaven segons unes necessitats puntuals. Amb tot, aquesta iniciativa va acabar-se aviat a conseqüència de la caiguda de la República i de l'exili de Pau Casals.

Pocs anys després –el 1944– gràcies a les inquietuds i els afanys d'Eduard Toldrà i Josep Carreras Artau, es creà l'Orquestra Municipal, la qual l'any 1967 es transformaria en l'actual Orquestra Ciutat de Barcelona. Amb elles s'ha vertebrat, en aquest lapse de cinquanta anys, la vida simfònica de la nostra ciutat i àdhuc, en certa mesura, la de Catalunya, alhora que, naturalment en aquest temps, els nostres compositors han aspirat o confiat a poder escoltar la seva música orquestral interpretada per una de les dues formacions. Tanmateix, abans d'esbrinar si veritablement aquestes orquestres barcelonines han donat suport eficaç a les il·lusions i aspiracions dels nostres compositors, cal dir que gràcies a elles els nostres afeccionats han pogut conèixer moltes de les obres fonamentals del repertori simfònic. I també cal destacar que tant en els temps de Toldrà o bé en els del seu successor, Rafael Ferrer, com en els de Ros-Marbà, Salvador Mas i Franz-Paul Decker, les programacions s'han realitzat amb un lloable sentit eclèctic, encara que com ocorre en totes les parts del món, les obres prodigades han estat les dels compositors actuals.

Examinant (no amb tota l'atenció i el temps desitjats o que es mereixeria) la col·lecció completa dels programes dels concerts realitzats al llarg d'aquest mig segle pels dos conjunts, pot dir-se que l'orquestra –sigui amb un nom o bé amb l'altre– ha tingut sempre una atenció per les obres dels nostres creadors, i cap dels directors que han marcat la trajectòria del nostre conjunt s'ha desentès del compromís de difondre la nova música catalana. Fins a cert punt, cal manifestar que cadascun dels seus titulars ha possibilitat el coneixement dels nostres autors més interessants o almenys d'aquells que despertaven la major atenció en el seu temps. En aquest aspecte s'ha de reconèixer que no s'han produït “silencis” greus al voltant d'unes determinades figures; ara bé, el que sí que ha succeït és que la difusió de les noves partitures s'ha produït en petites dosis i molt de tant en tant.

Igualment, i en un altre vessant, encara que perdona en els temps de la Municipal de Toldrà i molt menys excusable en els darrers vint anys de



l'existència de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, resulta estrany que contràriament al costum dels conjunts simfònics importants, la nostra orquestra s'hagi desentès gairebé per complet de realitzar una política d'encàrrecs als nostres compositors més notables. Solament en el període en el qual Narcís Serra va ésser alcalde de la ciutat s'encomanà una obra a J. Homs. Després, misteriosament, això no tingué continuïtat.

Per completar aquesta visió global i valorar l'eficàcia del treball quant a la promoció de la música simfònica del país per part de l'orquestra de la ciutat, cal tenir present que en l'època de Toldrà, i molt especialment en els seus primers anys, el conjunt va viure sota la pressió d'una dictadura que perseguia tot allò que respirés en català. Amb tot, Toldrà va fer possible que les obres dels Lamote de Grignon —Joan i Ricard (pare i fill)—, Blancafort, Mompou, Montsalvatge, Massana i, entre d'altres, Manén, es programessin en les temporades de concerts. Només el nom de Robert Gerhard va quedar fora d'aquest repertori. Les raons, naturalment, no són altres que aquest compositor havia militat en el costat perdedor i que s'havia exiliat. Igualment amb Toldrà, els aleshores joves Xavier Benguerel, Josep Soler, Narcís Bonet o Àngel Cerdà van poder escoltar i estrenar les seves primeres obres orquestrals.

Amb la mort d'Eduard Toldrà (31 de maig de 1962) va iniciar-se una etapa de transició en què el successor, Rafel Ferrer, envoltat de dificultats i intrigues, va mantenir la línia del seu mestre. D'aquest període, se'n sortí l'any 1967 amb la creació del nou conjunt simfònic, l'Orquestra Ciutat de Barcelona, que, de fet, acollia molts dels professors de l'agrupació predecessora. Certament, els temps de Ros-Marbà, el seu primer director titulat, foren ben diferents, ja que des del govern, per raó de buscar un cert prestigi de cara a l'exterior, hi hagué un

cert interès a presentar una avantguarda musical. Així, ja sigui en les seves temporades d'abonament o bé en les intervencions al Festival Internacional de Música que organitzaven les JJMM de Barcelona, la nova orquestra tocà bastants obres dels nostres compositors vivents (Homs, Montsalvatge, Valls, Mestres-Quadreny, Benguerel, Guinjoan, Cercós, Cervelló, Soler, Pueyo, etc.). Segurament va ésser l'època en la qual l'orquestra prestà més atenció a la nostra música, ja que també les noves generacions creatives (Sardà, Padrós, Guinovart, Besses, Casablanques, Balsach, Gasser i Roger) aparegueren també en la programació. Ara bé, aquesta política decau en certa mesura quan, després de la titularitat de Salvador Mas, s'emprèn la reforma o reestructuració de l'orquestra, que s'inicia amb Ros-Marbà i que havia de culminar o gairebé l'acabà Franz-Paul Decker, un altre director que ha dedicat bastant atenció als nostres compositors. És en aquest temps que es manifesta una millora molt positiva en l'actitud de l'orquestra vers les obres dels nostres compositors, ja que hi ha un veritable interès per part dels músics a col·laborar-hi perquè la interpretació assoleixi la correcció desitjada.

Però lamentablement també s'ha de reconèixer que darrerament s'han introduït uns criteris de programació massificadors en què el sentit d'aconterment públics poc exigents preval sobre el de seguir una línia més sensible a obres escrites amb veritable vocació creativa. Naturalment, dins d'aquesta selecció que aspira a l'èxit fàcil de públic és difícil fer-hi entrar la música actual i això no és vàlid quan l'Orquestra Ciutat de Barcelona ha de transformar-se en l'Orquestra Nacional de Catalunya. Veritablement, una formació d'aquesta condició ha d'incloure per iniciativa pròpia, necessàriament i de manera indefugible en la majoria, per no dir en cadascun dels seus programes, *obres dels nostres compositors!*

A cop de batuta

per MÓNICA MONTORIOL

El mig segle d'història de l'Orquestra Ciutat de Barcelona ha tingut personalitats de renom internacional en la seva direcció. El ventall va des d'Antoni Ros-Marbà, a Salvador Mas, fins a l'alemany Franz-Paul Decker. Tots tres han marcat diferents etapes d'una formació amb molta història i han deixat la seva petjada impresa en els darrers anys de l'OCB. Actualment l'orquestra es nodreix de directors convidats.

Ros-Marbà estrena l'OCB

L'entrevista va tenir lloc uns quinze dies després que el Gran Teatre del Liceu quedés ensorrat per les flames. Antoni Ros-Marbà va venir a Barcelona per posar-se el capdavant de l'Orquestra Simfònica i el Cor del Gran Teatre del Liceu, per preparar el concert del 28 de febrer a la Sala Oval del Palau Nacional. Ens va rebre cordialment, després d'un assaig, al Teatre Principal.

La figura d'Antoni Ros-Marbà va marcar dues etapes de la història de l'OCB. La primera i més llarga va començar l'any 1966 fins al 1978, i la segona només va ocupar dos anys en la seva carrera professional. Entre aquest primer decenni i el seu segon regnat, l'orquestra va ser dirigida per Salvador Mas, moment en què Ros-Marbà va assumir la titularitat de l'Orquestra Nacional de España. Posteriorment, i un cop va deixar la direcció de l'OCB definitivament, va passar a dirigir l'Orquestra de Cambra Holandesa. Actualment és director del Teatro de la Zarzuela de Madrid.

La direcció de l'OCB, es podria dir que pràcticament va ser el seu primer gran repte com a director. Abans havia dirigit l'Orquestra de Radio Televisión Española, durant dos anys, fins que va ser reclamat per l'Ajuntament de Barcelona per ser el titular de l'OCB. Encara no havia fet els 30 anys.

L'any 1966 Antoni Ros-Marbà va agafar el relleu com a director d'una orquestra que canviava de nom: d'Orquestra Municipal de Barcelona va passar a Orquestra Ciutat de Barcelona, tal i com avui la coneixem. Ros-Marbà va estrenar una nova etapa d'una "nova" orquestra, però va rebre el pes de tota una tradició. Així ho va explicar: *vaig heretar l'esperit de tota una tradició, i en certa manera jo m'he sentit hereu del que era l'Orquestra Municipal de Barcelona i del mestre Toldrà*. Ros-Marbà tenia davant seu una orquestra que exemplificava i resumia una manera d'entendre i de fer música; la música de tota una generació. Ho va resumir amb aques-

tes paraules: *hi havia músics que havien tocat amb l'Orquestra Pau Casals, teníem violins, molts deixebles del mateix Toldrà i de Massià... eren músics d'una gran solera. La música sortia amb una gran naturalitat, perquè tot això era viure de la tradició*. A tot plegat, s'hi va sumar un interrelació entre aquests músics veterans i les noves generacions. Ros-Marbà va promocionar l'entrada de gran nombre de músics joves. Aquest encreuament va suposar un intercanvi molt interessant i que Ros-Marbà va resumir així: *mentre que els uns donaven energia, els altres oferien experiència*. La mateixa constitució de l'orquestra, alimentada amb músics del país, va dotar la formació del que Ros-Marbà va qualificar *entitat pròpia*.

En el moment de marcar-li els objectius per dirigir l'orquestra, Ros-Marbà recorda que li van dir: *fes un orquestra i fes-la bé*. Davant d'aquesta llibertat de moviments, el director de l'OCB va jugar amb un doble vessant d'actuació: *els objectius que em vaig marcar van ser de continuïtat i d'obertura*. Això es va traduir, en paraules de Ros-Marbà, en el fet de *continuar amb la línia que havia tingut l'orquestra fins en aquells moments, i al mateix temps introduir nou repertori, atractiu i interessant*. Alternar *música de compositors catalans amb música contemporània*. A partir d'aquell moment, segons Ros-Marbà, *l'orquestra es va consolidar fins a assolir un bon nivell*.

Fent un balanç general de la seva primera etapa com a director de l'OCB, Ros-Marbà va apuntar que havien estat *deu anys francament molt bons*. Així mateix, va precisar que havia estat l'època *més entranyable* de tota la seva carrera i que la recordava amb *especial nostàlgia*. D'altra banda, i comparant els dos moments que hi havia viscut com a director, Antoni Ros-Marbà va contestar breument: *una primera etapa molt enriquidora i, una segona, frasejant la dita popular, de "segones parts mai són bones"*. Quant a la crítica, va confirmar que de *forma general*, l'havien tractat bé, tret d'algunes excepcions. El públic també es va adherir a l'entusiasme amb què el jove Ros-Marbà va emprendre el càrrec.

A la pregunta sobre la nova projecció de l'orquestra cap a una Orquestra Nacional de Catalunya, Ros-Marbà va resumir la seva opinió amb aquestes paraules: *em sembla molt bé si això ha de servir perquè l'orquestra no es quedi fincada solament a Barcelona; que viatgi, però que també tingui una seu estable, una seu, un lloc d'una certa estabilitat*.



Ros-Marbà, hereu de la tasca de Toldrà al capdavant de l'orquestra

Salvador Mas o tres anys difícils per a tothom

Salvador Mas va substituir Antoni Ros-Marbà a l'OCB la temporada 1978-79, quan aquest va assumir la titularitat de l'Orquesta Nacional de España. Va ser un període —tres temporades— especialment complicat per a tothom i del qual el mateix Mas en té un record poc plaent. La seva arribada a la titularitat de l'OCB va resultar polèmica per moltes raons, totes, o la majoria, alienes a la seva mateixa persona. Podríem esmentar com a argument molt bandejat aleshores, que partint de l'evidència que Ros-Marbà deixava un buit molt perceptible, alguns o molts —entre ells els components de l'orquestra— pensaven que la vinguda d'un director jove sense gaire historial venia a ser una mena de tapabruts més o menys encobert. Salvador Mas, que aleshores estava vinculat a l'Òpera de Magúncia, desconeixia tot un món de circumstàncies que es congriaven al voltant de la seva figura, o més exactament de la història que anava a protagonitzar, i a la fi tot li va caure al damunt sense possibilitat d'evitar-ho. Ell mateix ho sintetitza en aquestes paraules:

— Em vaig trobar amb una olla.

I després assenyala que el volien però no el volien. Quan el van convidar a dirigir l'OCB li va semblar esplèndid. Però mentrestant l'Ajuntament no semblava definir-se de forma clara i el mateix Mas posteriorment va tenir la impressió que si no s'hagués

produït la cobertura de titular de l'orquestra, no hauria preocupat ningú i que, per tant, va ser contractat sense cap mena de convicció. A més, planaven altres ingredients fins a cert punt difícils de definir que acabaven d'enterbolir l'ambient i que tenen a veure amb la dimensió catàrtica que va presidir l'adéu de l'anterior director per part d'alguns sectors influents, encara que més o menys a l'ombra, de la vida musical barcelonina d'aquells moments. I junt amb això, també hi caldria situar el paper força ambigu de l'aleshores director general de Música del Ministeri de Cultura.

Recordem, en aquest sentit, que aquesta personalitat, Jesús Aguirre, consort de la duquessa d'Alba, va prometre mil vegades que per compensar Catalunya de la pèrdua de Ros-Marbà, el Ministeri finançaria un cor professional. Fins i tot des de Barcelona se'n va elaborar un estudi tècnic. Promeses que van acabar en un no res, com és prou sabut. Salvador Mas insisteix en el clima aspre amb què es va trobar des del primer moment en què va començar a moure's a Barcelona.

— Tinc entès que hi havia oposició a mi per part de components de l'orquestra. Aquesta és una lliçó que he après molt bé i des d'aleshores mai no he agafat cap orquestra amb l'oposició dels instrumentistes. Aleshores hi havia una estructura funcional i a més molt caòtica, d'un nivell molt pobre d'horitzons. I jo només tenia 27 anys d'edat. Potser era una mica massa jove. Tinc la sensació que hauria

Salvador
Mas
dirigi
l'OCB
durant
tres
temporades



hagut de portar més "mili". Musical i humana, de coneixement de la realitat del país. Tanmateix l'oposició no va ser personal sinó contra el fet en si. A mi no em coneixien i per tant no podien tenir res ni a favor ni en contra. Estaven contra el fet de no haver-los consultat i de no haver escollit un músic amb prestigi internacional que ells creien que mereixien. Tanmateix posteriorment no vaig tenir cap mena de problema amb ells i fins i tot hi he tingut una excel·lent relació, com es va fer palès en el curs d'una gira que posteriorment vaig fer amb l'orquestra.

Apuntem el fet que potser en aquells moments ningú no li va proposar cap objectiu concret.

– No hi havia res, aleshores. Era la pura rutina. Anar fent i fent malament. I qui dia passa, anys empeny. Només molta mala bava.

En aquest context d'abandó li recordo l'anècdota que ell mateix m'havia explicat, que un dia per telèfon va demanar a l'encarregada de l'arxiu una partitura de Haydn i sorprenentment ella no trobava res d'aquell compositor perquè el buscava a la lletra J. Salvador Mas té un record ingrát del primer regidor de Cultura democràtic –Rafael Pradas–, de qui diu que el càrrec li venia gran i amb qui va viure instants d'un distanciament acusatíssim. Quan li preguntem què creu que va aportar a l'orquestra, respon amb tota claredat.

– No sóc gens conscient d'haver aportat res de massa substancial en aquell moment. Hi havia unes circumstàncies que pesaven molt i que feien difícil treballar de gust.

Tampoc no es mostra massa satisfet de com el va tractar la crítica.

– No se'ls acudia altra cosa que dir que era germànic: és clar, perquè havia estudiat a Viena. Curiosament, a Alemanya no em tracten pas de germà-

nic. Allà passo per ser un director llatí.

– Per a tu què va representar el pas per l'OCB?

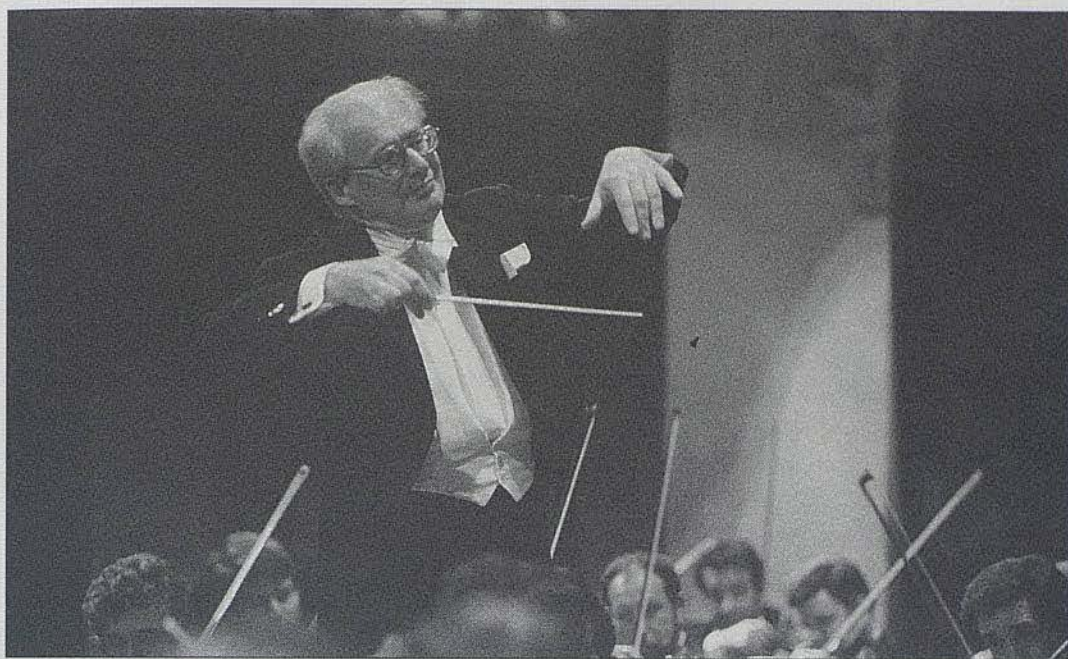
– Una clatellada molt gran. Em va obligar a madurar molt ràpidament. Em va fer conèixer el meu país i al mateix temps va constituir una decepció notable.

– Tu havies vingut molt il·lusionat...

– Tu diràs, si havia vingut il·lusionat. Tanmateix, he de dir que com a fogueig musical va ser molt bo. Però amb un estrès extraordinari. Amb molt poc temps vaig haver d'assumir un repertori molt extens. Des d'aquest punt de vista n'estic molt orgullós. Ara, des del punt de vista del contacte amb la realitat del país, va ser molt frustrant.

Salvador Mas actualment és un director molt consolidat en els circuits concertístics europeus. Titular de l'Orquestra Simfònica de Düsseldorf, del Cor del Städtische Musikverein zu Düsseldorf (Cor de l'Associació Musical de la Ciutat de Düsseldorf) i de la Simfònica de Maastricht, pot contemplar la duríssima peripècia barcelonina amb una mirada tranquil·la, sense cap més regust que el d'un malson que a la fi li va resultar d'utilitat per al seu futur, com ell mateix reconeix. A més, el càrrec de què gaudeix a l'esmentada Orquestra de Düsseldorf, el va aconseguir, ben el contrari del que es va esdevenir a Barcelona, per imposició dels mateixos instrumentistes, un fet únic a Alemanya.

– Em van imposar, i és clar, n'estic molt satisfet. Imagina't una orquestra que t'entén. Els pots demanar allò més agosarat i fins i tot heterodox. Tinc una orquestra que està per tot allò que vulgui. ...afirma mentre manifesta també estar molt content del seu treball a Maastricht, amb una orquestra que amb ell està assolint fites de protagonisme mai no aconseguides fins ara.



Franz-Paul Decker deixa bon record cada cop que ve a Barcelona

Decker, la contundència alemanya

Els cops de batuta enèrgics caracteritzen la direcció de Franz-Paul Decker. La seva figura corpulenta, d'esquena al públic imposa amb veritable força la seva voluntat, per mitjà d'un moviment estudiat de batuta. Decker és un home dinàmic i certament autoritari, però alhora capaç de mantenir una conversa divertida, quasi lúdica i amb gran sentit de l'humor.

El director alemany va iniciar el seu contacte amb l'OCB com a director convidat, i aquesta primera oportunitat de dirigir va tenir un ressò important per part del públic barceloní. Per tant, no va sorprendre ningú quan se'l va escollir per posar-se al capdavant de la formació orquestral.

Durant cinc temporades (1986-1991) va ser el director titular de l'OCB, després de dos anys en què l'orquestra va ser dirigida per directors convidats. Franz-Paul Decker ha passat a la història de l'OCB com un dels directors que ha fet els millors "Mahlers" i "Strauss" de Barcelona.

El director alemany va explicar els objectius que se li van marcar des de l'Ajuntament de Barcelona en el moment de proposar-li la direcció de l'OCB: *se'm va demanar situar l'orquestra al màxim nivell possible, a nivell internacional*. Per dur a terme aquest objectiu, Decker va incidir especialment en *una renovació total de la programació* que es va traduir en el fet d'introduir obres de compositors com Mahler, Bruckner o Strauss. A tall d'exemple, Decker va recordar que ja en la primera temporada van interpretar *entre 40 i 50 obres*, mai no interpretades abans per l'OCB. Paral·lelament, i per situar l'orquestra a un bon nivell, Decker també va apostar per *buscar els millors músics possibles*, fet que va

produir una renovació important dels músics de la plantilla.

Quant a l'admiració o a les simpaties dels mateixos músics envers el seu mestre, Decker ho va resumir d'aquesta manera: *va ser una cosa curiosa. Abans que jo vingués com a director, em sembla que l'orquestra m'adorava. Vaig venir i vaig començar a treballar, van sorgir alguns problemes... De sobte em deien que era un diable. No sóc cap àngel, però tampoc un diable. Però la majoria em sembla que m'apreciava*.

Entre el públic barceloní i el director alemany es va establir i s'ha establert una relació de complicitat i d'admiració mútua. Per la seva banda, Decker qualifica el públic barceloní d'*extraordinari*, tot remarquant que als països llatins *el públic ve en massa als concerts*. I el públic recorda especialment la versió concertant de l'òpera *The rape of Lucrecia* de Benjamin Britten.

Així mateix, Decker va tenir paraules d'elogi per al Palau de la Música Catalana, del qual va dir que tenia *una sonoritat excel·lent* i que era *un edifici arquitectònicament magnífic*.

En relació amb el futur de l'orquestra o sobre quin creu que ha de ser el camí que han de seguir les formacions orquestrals, el director alemany es va mostrar pessimista: *el futur de la música en general és molt perillós*. A tot això va afegir que *només les millors orquestres podran sobreviure*. En aquest sentit, tot i reconèixer que l'OCB era *una bona orquestra*, el director alemany va apuntar que *encara hi havia moltes coses a fer* i que calia *eixamplar una mica l'horitzó*.

Pocs dies després de la realització de l'entrevista, Franz-Paul Decker era nomenat principal director convidat per un període de 5 anys.

Els cinquanta anys vistos pels solistes

per MÓNICA PAGÈS SANTACANA

Intentar reconstruir el mosaic d'individualitats musicals catalanes que han col·laborat alguna o moltes vegades a fer la història de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, resulta una tasca gairebé impossible. En primer lloc, els mateixos 50 anys d'existència de la formació simfònica han elaborat una llista de noms reconeguts del món musical de Catalunya que, per una causa o una altra, fa impossible recollir el testimoni de tots. En segon lloc, a l'hora de fer un balanç del paper que ha tingut l'orquestra al llarg de tots aquests anys en la trajectòria artística de molts dels nostres músics més preats, es fa difícil convertir l'experiència concreta de cada intèrpret en una visió global que en permeti treure el judici més unànim possible.

No obstant això, ens hem permès de conversar amb uns quants d'aquests observadors privilegiats de la vida de l'orquestra principal de Barcelona per fer-ne un breu comentari il·lustratiu del que han estat aquests cinquanta anys de la seva existència, des de la retina particular de l'intèrpret.

Bressol de promeses

No fa gaires setmanes el director d'orquestra francès Serge Baudo —que precisament visitava Barcelona per dirigir dues programacions d'aquesta temporada amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona— definia la formació orquestral com una família. De la mateixa manera que la família és el principal agent socialitzador d'un infant, les orquestres també constitueixen, en molts dels casos, una font d'aprenentatge no gens menystenible per al músic jove. En aquest sentit, l'Orquestra Ciutat de Barcelona —tenint en compte la realitat simfònica més aviat minsa que generalment ha caracteritzat Catalunya— ha acollit, des del seu principi més recent, la presència de joves talents que amb el temps han esdevingut nous propis de la història musical del nostre país.

Precisament el violinista i compositor Xavier Turull només tenia vint-i-un anys, el més jove de tots, quan va aconseguir un lloc a l'orquestra l'any de la seva fundació, el 1944 —encara que en aquells anys “ser jove en el món de la música no rebia el valor que té actualment, sinó més aviat al contrari”. Vint anys més tard, el 1964, el mateix Xavier Turull estrenaria el *Concert per a violí* de Robert Gerhard sota la direcció de Rafael Ferrer. Aquell concert va represen-

tar un dels moments cabdals de la seva carrera, però no solament pel fet de tocar per primera vegada com a solista amb l'orquestra de la ciutat i pe tractar-se d'una estrena, sinó per haver tingut el privilegi d'estrenar una obra d'un dels nostres compositors contemporanis més importants; una obra en què les referències folklòriques, com el tema de la Marsellesa en l'últim temps i els ritmes de jota i de sardana que també hi apareixen, van ser tota una provocació dins del règim franquista. Turull recorda com si fos ara que, durant el fragment de l'obra en què apareix la sardana, l'orquestra semblava que toqués sola. Una precisió interpretativa que, segons aquest violinista, no ha pogut ser igualada per cap altra orquestra.

Posteriorment, el 1968, va interpretar el *Concert per a violí* d'Albert Ginastera, dedicat al violinista Ruggiero Ricci —va ser precisament el mateix Ricci que va recomanar-li de tocar aquesta obra dins el Festival de Música de Barcelona d'aquell any— sota la direcció d'Antoni Ros-Marbà, que li va oferir fer un concert junts arran de l'estrena del *Concert per a violí* de Gerhard. Finalment, el 1971, va tocar amb l'OCB el *Concert en sol menor* de Juli Garreta, també amb Ros-Marbà. Per a Xavier Turull, l'orquestra ha anat millorant amb el temps, sobretot si ens fixem en el nivell tècnic dels músics, que ha evolucionat molt en aquests cinquanta anys.

La pianista Maria Canals, creadora del concurs homònim de piano i d'altres instruments, esdevingut un dels més prestigiosos del nostre país, també és un testimoni clau de la primera etapa de l'orquestra. Ella ens recorda l'entusiasme amb què va ser acollida la que llavors s'anomenava Orquestra Municipal, dirigida pel seu mateix fundador i excel·lent músic Eduard Toldrà. Llavors, al Palau de la Música, la gent podia estar-se als passadissos laterals de platea i graderies; veure'l tan ple impressionava. Maria Canals va ser una de les primeres que va tocar com a solista amb l'Orquestra Municipal. Per a ella, la figura d'Eduard Toldrà té una rellevància molt especial, ja que va ser la persona que més la va ajudar i li donà suport al principi de la seva carrera. Canals va estrenar el *Concert per a piano en do menor núm. 1*, dedicat a ella, de Manuel Blancafort. En un principi, Toldrà va ser una mica reaci que jo estrenés aquella obra, perquè per a ell jo era masa jove i pensava que era millor que ho fes una persona amb més experiència



Gerard Claret (dreta) i Ramon Coll (esquerra), dos solistes catalans de l'OCB

de tocar amb orquestra simfònica —aquella era la primera o la segona vegada que ho feia. Però en Blancafort va dir-li que volia que fos jo i que ell en responia. Llavors vaig haver de fer una prova a casa d'en Toldrà i finalment va acceptar que fos jo qui el toqués. Maria Canals també va tocar el *Segon concert per a piano* de Blancafort, entre altres repertoris de les diverses ocasions en què va tocar amb l'orquestra. Per a ella, l'Orquestra Ciutat de Barcelona ha constituït des dels seus inicis una institució molt bàsica per a la ciutat de Barcelona.

Convivència paradoxal

El cas de Lluís i de Gerard Claret també il·lustra perfectament el bressol de promeses musicals que ha estat l'OCB. Els germans Claret es van incorporar a l'orquestra quan només tenien disset anys —poc després de la seva primera reestructuració, l'any 66, durant l'etapa del director Antoni Ros-Marbà, una etapa en què tothom tenia molta il·lusió i moltes ganes de treballar— i l'han retrobada en diverses ocasions com a solistes. Ocasions que, malauradament, no han estat tantes com es voldria, ens precisa el violinista Gerard Claret. A banda del bon record que tinc dels quatre anys que vaig ser-hi com a primer violí —no sols perquè en guardo bastants amistats, sinó també perquè hi van passar molt bons directors, a part del fet de treballar amb en Ros-Marbà—, penso que l'OCB no inclou en la seva programació gaire gent d'aquí, sobretot des del punt de vista dels joves que comencen. Tothom és molt conservador, la gent no té interès per conèixer noms nous, altres interpretacions.

En aquest sentit, el pianista Ramon Coll també és del parer que l'orquestra de la ciutat hauria de facilitar més als joves l'oportunitat de tocar amb una

orquestra simfònica, per mitjà de cicles que els promocionés, com ja es fa en altres països.

Ramon Coll ha tocat amb l'OCB diversos concerts per a piano, dels quals és bo destacar l'estrena del *Concert per a piano* de Messiaen —amb qui havia estudiat al Conservatori de París— sota la direcció del mestre Ferrer. Ambdós intèrprets coincideixen a destacar el bon record dels seus concerts amb l'orquestra, així com també l'important paper que ha arribat a desenvolupar durant aquest mig segle en l'activitat musical catalana, tal com ens deia Ramon Coll.

El pianista i compositor Albert Guinovart, que va tocar recentment el *Concert per a piano* de Gershwin i va enregistrar la banda sonora de la pel·lícula *El llarg hivern* amb l'OCB, forma part de la jove generació de músics catalans que han conegut, professionalment parlant, l'OCB d'aquests noranta. Dins la seva carrera artística, aquestes dues experiències han estat francament enriquidores pel fet de poder tocar amb una orquestra simfònica. Per a Guinovart, el tema de l'accessibilitat dels músics catalans a la programació de l'orquestra és una qüestió més de la manca de criteri del públic, que no fa de sedàs de la qualitat d'allò que li arriba, com succeeix en altres països, i de la lògica comercial, que programa el que la gent demana o ja coneix, per no arriscar-se a presentar coses noves que podrien significar possibles pèrdues econòmiques. L'orquestra en si té un molt bon nivell, afirma Guinovart, i repeteix gairebé les mateixes paraules de la resta d'intèrprets amb qui hem parlat, la gestió empresarial ja pertany a un altre àmbit.

Tots ells han subratllat la necessitat de trobar un director titular que mantingui l'Orquestra Ciutat de Barcelona, tal com ha estat fins ara, un instrument imprescindible.

L'orquestra des del record

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

El 18 de desembre de 1943, ara fa cinquanta anys, va néixer l'Orquestra Municipal de Barcelona. A més d'omplir la necessitat de tenir una orquestra estable a Barcelona, va suposar una estabilitat econòmica per als músics, tal com ens explica Josep Poch, un dels fundadors de l'orquestra, on va tocar fins que es va jubilar ara fa deu anys: *Era la postguerra i es feia difícil guanyar-se la vida amb la professió musical. Era difícil sobretot per al qui començava. De tota manera, els sous eren quasi irrisoris, però eren una base, ja no parties de zero, ja tenies aquestes quatre-centes pessetes per començar, i si volies formar una família, això era insuficient.*

Salvador Brotons, que va entrar-hi l'any 56, explica que a més d'estabilitat, els donava prestigi: *Et donava estabilitat, però relativament, perquè es cobrava molt poc: en canvi, el fet de ser de l'Orquestra et donava un cert prestigi i opció a fer altres feines importants.* Amb aquestes condicions econòmiques potser era normal que els músics es dediquessin a fer altres coses per arribar a final de mes.

Una altra fundadora va ser Mercè Wirth, que va ser-hi quaranta anys i ho va compaginar amb vint-i-cinc anys al Liceu: *Al principi ho compaginava, vaig entrar a l'orquestra l'any 1943 i el 1957 vaig començar a l'orquestra del Liceu. Com que a l'Orquestra Municipal es feien concerts matinals, tenies totes les tardes lliures per dedicar-te a altres coses.*

El primer director de l'Orquestra Municipal de Barcelona va ser Eduard Toldrà, que la va dirigir fins a la seva mort, el 1962. Aquest director és el recordat amb més estimació pels músics de l'orquestra, perquè en va ser el fundador, per la seva gran qualitat com a músic i per la seva personalitat, que va guanyar-se l'estimació de tots els músics. Mercè Wirth recorda aquesta primera etapa com la millor: *L'ambient de camaraderia i d'unió entre tots era incomparable, i en això ajudava molt el mestre Toldrà; era una bellíssima persona i un músic excel·lent; cada assaig i cada concert era una lliçó de música; també ho recorda Josep Poch: El mestre Toldrà era, sobretot, un músic completíssim, era una figura com a compositor, com a intèrpret... ell era una figura. Va formar una bona orquestra, especialment la secció de la corda, que comptava*

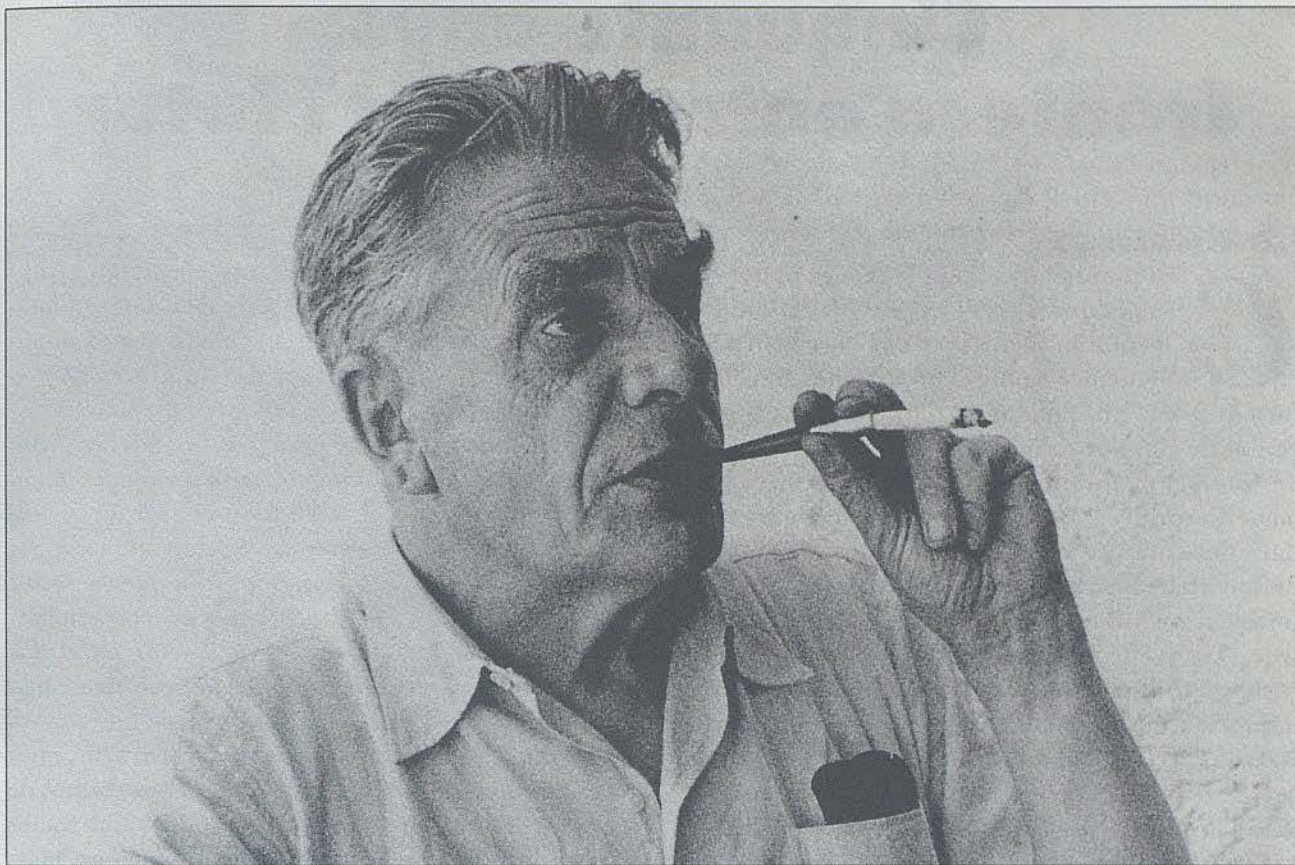
amb elements de molta categoria. Des del punt de vista humà reconeixiem en ell el mestre; era per nosaltres el mestre per definició.

Quan el mestre Toldrà es va posar malalt, Rafael Ferrer es va ocupar de conduir l'orquestra, des de l'any 1962 fins als 1967, que va ser quan l'Orquestra Municipal va canviar de nom per Orquestra Ciutat de Barcelona i Ros-Marbà va esdevenir-ne el director.

Aquesta va ser una època de transició bastant dura, potser la que més, segons Salvador Brotons: *Va ser el moment més dur, perquè la crítica se'ns tirava a sobre, deia que no podíem estar amb un mestre provisional, tot i que en Ferrer era un bon mestre i molt bon músic. En l'època del mestre Toldrà ningú s'atrevia a dir res, hi havia deficiències, no érem perfectes, però va ser amb en Rafael Ferrer que van aprofitar per carregar contra aquestes deficiències.*

Una anècdota curiosa que Josep Poch descriu gràficament en aquesta època de transició i les crítiques que rebia la formació: *Abans anava al futbol assíduament, i un matí vaig anar a passejar al camp de les Corts i a veure un partit; les graderies eren buides, però hi havia dos senyors que estaven criticant l'orquestra. Jo els vaig dir que potser no n'hi havia per a tant, i els vaig preguntar si havien sentit l'orquestra, però van dir que no, i continuaven convençuts. No els vaig pas dir que era músic de l'orquestra, però sí els vaig dir que jo l'escoltava cada divendres i cada diumenge i que si bé no era una orquestra excepcional, ells ho rebentaven massa. Total, em van deixar per inútil.*

Tot i això mai no van donar la titularitat a Rafael Ferrer, encara que exercís, a la pràctica, com a director. L'any 1967 l'orquestra va canviar de nom i van nomenar director Ros-Marbà, que seria en el càrrec fins al 1978. Va ser una nova etapa, en què es va fer "neteja", es van tornar a fer oposicions i van entrar-hi molts músics joves. Fins en aquell moment no s'havien fet canvis, segons que explica Josep Poch: *Els músics s'anaven fent grans, però no feien oposicions d'una manera regular per anar proveint les places, contractaven eventualment els músics i, és clar, hi havia molts suplents. La renovació i canvi de músics va suposar una revolució dins l'orquestra, tal com ho recorda Salvador Brotons: Va ser una revolució, es van proveir les places vacants. Alguns van anar al carrer, però no els funcionaris. Van fer una mena de neteja i van po-*



Eduard Toldrà és una figura enyorada pels primers músics de l'orquestra. La seva qualitat com a músic i la seva personalitat encara constitueixen una referència entranyable

sar alguns a la Banda i d'altres al conservatori. Es van tornar a fer oposicions fins i tot als que ja hi érem, tot i que normalment et tornaven a posar al mateix lloc on eres.

Això, que suposava una continuïtat, no va ser bo per a tothom. Salvador Brotons confessa que va ser l'únic moment en què va pensar deixar l'orquestra, ja que la seva il·lusió era ser primera flauta i no li ho van concedir. Finalment va decidir que se l'estimava massa com per deixar-la, tot i que al Liceu li oferien una plaça de primera flauta. Amb la renovació també hi va haver una revisió dels sous i això va suposar que els músics es podien dedicar exclusivament a l'orquestra, tot i que tots continuaven fent altres coses, com enregistraments musicals o dedicar-se a la docència. El 1979 va ser nomenat director Salvador Mas, el qual no va encaixar amb l'orquestra i després de tres anys va tornar Ros-Marbà.

Ja l'any 1986 l'Ajuntament va voler impulsar-la de nou i van contractar com a director Franz-Paul Decker, el qual l'havia dirigit anteriorment com a director convidat. Aquest nou director va contractar molts músics estrangers i l'orquestra va canviar una mica de fesomia. Els records d'aquesta època són una mica amargs, ja que els músics pensen que hauria d'haver-hi més músics catalans, tal com diu Mercè Wirth: *Abans l'orquestra era més nostra, el*

95% dels músics parlàvem català, ara potser el nivell artístic és més alt, però aquí tenim músics que ho fan molt bé i potser no en caldrien tants de fora. Josep Poch explica una anècdota en aquest sentit: Jo sé que, fa anys, van anar a veure l'Eulàlia Vintó dos professors del conservatori per exposar tot això; es queixaven que els seus alumnes no entraven aquí, i en canvi obtenien places en altres orquestres de prestigi. La temença és que el músics joves es desil·lusionin, perquè si els pocs llocs de treball els troben ocupats...

A més dels directes titulars, l'orquestra en tota la seva trajectòria ha tingut bastants directors convidats que també són recordats, tal com explica Salvador Brotons: *Jo recordo molt Xavier Villar, sobretot als assaigs, una lliçó de música extraordinària; en canvi, al concert no era cap cosa especial. També voldria destacar Comissiona, tant als assaigs com a l'hora del concert, és una persona que amb el gest et diu com has de tocar.*

Música i records. El naixement d'aquesta vida va començar ara fa cinquanta anys. Quants records! És impossible de copsar-los tots en unes poques línies. El més destacable per part de tots els músics és la sensació de ser una família, el bon ambient de l'Orquestra Municipal de Barcelona, que dirigida pel mestre Toldrà va aconseguir marcar una fita en la història de la vida musical de Barcelona.

Cinquanta anys: frontera entre passat i futur

per TERESA MARTÍNEZ

Cinquanta anys d'existència és una data important i en el cas de l'OCB doblement significativa, perquè la celebració coincideix amb la creació del consorci format per l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya que regirà a partir d'ara els destins de l'orquestra. Aquest consorci –en el moment d'escriure l'article encara no s'havia fixat la data de signatura del conveni– suposa la relació definitiva de la màxima institució catalana amb la formació orquestral, cosa que implica, entre d'altres, el canvi de nom de l'OCB. El nou nom, encara no definitiu a hores d'ara, recollirà l'esperit d'aquesta terminologia: Orquestra Simfònica de Barcelona Nacional de Catalunya. Jaume Masferrer, gerent de l'OCB, apunta que *decidir com es dirà l'orquestra serà una de les primeres tasques del consorci. La Generalitat desitja, òbviament, que sigui l'orquestra nacional de Catalunya i, per la seva banda, l'Ajuntament, que l'ha mantingut durant 50 anys, no voldria perdre el nom de Barcelona*. Encara que la tradició arreu del món és denominar les orquestres amb el nom de la ciutat, aquest no serà, però, un punt de fricció entre les parts del consorci.

Ara per ara l'OCB és l'instrument bàsic de la política musical de l'Ajuntament de Barcelona. Miquel Badal, assessor de música de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament, explica que *el seu pes específic és molt estructurador tant des de l'activitat de l'orquestra com a instrument per si mateix com de totes les activitats que arrossega fora de la seva temporada estricta, com són els concerts al Festival Grec, a les festes de la Mercè o el cicle de concerts dels Solistes al Saló de Cent, cicle, aquest darrer, que permet una ampliació important del seu repertori*.

Podem suposar que el caràcter nacional de l'orquestra farà que aquesta visiti altres ciutats catalanes. I no sols això, sinó que també és previst potenciar la presència de l'orquestra als mitjans de comunicació, inclosos els enregistraments discogràfics. En aquest sentit, i en termes generals, Jaume Masferrer diu que *la intenció actual és que el conjunt de la població senti l'orquestra com una cosa seva, coneguda més enllà dels cercles melòmans, i, sobretot, que l'associï amb el nou auditori i que sàpiga que és important per a Barcelona tenir una orquestra de qualitat*.

Com ja se sap, l'auditori que s'està construint a

Barcelona serà la nova seu de l'OCB. Cal destacar que el futur auditori ha estat un element important a l'hora d'integrar les voluntats de les dues administracions. Miquel Badal assenyala que *la implicació de l'OCB en el projecte de l'auditori significa una fita molt important, perquè per primera vegada l'OCB tindrà casa pròpia. Durant 50 anys, continua Badal, no ha tingut mai casa pròpia en el sentit estricte del terme. Això li ha causat en alguns moments certs problemes d'ubicació i de verificació dels seus rendiments en una sala que realment estigués ajustada a les seves característiques. L'auditori li donarà capacitat d'estar en el lloc adequat i fins i tot de millorar la seva presència ciutadana*. Si més no, l'embolcall físic que suposa un edifici (que acull serveis, administració, etc.) representa, entre altres aspectes, la possibilitat de crear i desenvolupar iniciatives estables amb finalitats culturals i socials a l'estil de fundacions, mostres, visites pedagògiques, etc.

Sense director titular

Actualment l'OCB viu la situació poc corrent de no tenir director titular després de la baixa de l'anterior batuta, Luis Antonio García Navarro. De fet, no és una tasca fàcil trobar un director del nivell que necessita l'OCB, perquè les bones batutes tenen compromisos a llarg termini i lligar caps esdevé complicat. Si més no, el futur director titular serà nomenat sota els auspicis del consorci. *De fet, García Navarro ja fou nomenat en consens amb la Generalitat*, assenyala Jaume Masferrer. D'altra banda, l'avantpenúltim director, Franz-Paul Decker, ha estat nomenat principal director convidat de l'OCB.

Segurament, la nova etapa gerencial exigirà el compromís d'assolir un nivell artístic superior a l'actual, tot comptant, potser, amb nous professors. Com es veurà afectada artísticament l'orquestra? Segons Masferrer el nivell artístic actual de l'orquestra és molt alt, fins i tot la majoria de directors que ens visiten resten sorpresos de la seva qualitat. Miquel Badal assenyala que *la majoria de directors han trobat molt atrevida, i molt exbiada cap a la contemporaneïtat i cap a obres poc habituals en els repertoris, la programació de l'OCB en els darrers anys. Això respon a la voluntat de difusió i a fer conèixer el repertori referit a la formació d'orquestra simfònica, incloent-hi la ntú-*



Franz-Paul Decker dirigint l'OCB

sica contemporània i les obres dels compositors catalans.

El gerent de l'OCB afegeix que *l'orquestra ha anat millorant constantment, amb el compromís de no prescindir de cap músic i d'admetre'n de nous mitjançant oposicions*. Recordant la protesta d'estudiants del Conservatori Municipal de Barcelona respecte de l'escassa presència de catalans i espanyols a les orquestres, Masferrer explica que *a l'OCB sempre s'han tingut molt presents els músics del país, fins a l'extrem de donar prioritats als mateixos músics de la formació. Actualment les lleis no permeten fer oposicions només per a espanyols. Des que som a la Comunitat Europea també s'han de convocar les proves per als comunitaris. Si més no, i per afavorir els músics de l'Estat, procurem anunciar les proves més a casa que a fora. Però, en definitiva, si vols una orquestra de primer nivell necessites músics de primer nivell, siguin d'on siguin*.

L'existència del consorci no farà que els músics amb categoria de funcionari deixin de ser-ho. Actualment, aproximadament un terç de la plantilla de l'OCB manté aquest estatus, però la diferència entre un funcionari i un contractat és mínima a efectes econòmics, i a efectes humans el funcionari té sensació de més seguretat del lloc de treball. La diferència rau en la baixa laboral, que és mantinguda per l'Ajuntament en el cas del funcionari, i per la Seguretat Social en el cas del contractat, explica Masferrer.

La necessitat de col·laborar

El fet d'arribar a aquesta col·laboració de l'Ajuntament barceloní i la Generalitat respon bàsicament a dues necessitats específiques d'ambdues parts. Per un cantó, l'Ajuntament ha estat mantenint econòmicament una orquestra durant 50 anys, una orquestra que actualment necessita un pressupost anual que supera els 1.000 milions de pessetes. Per la seva banda, la Generalitat s'havia plantejat la creació d'una orquestra nacional. Però crear-ne una de nova, a part de les ja existents —OCB, Simfònica del Vallès i Simfònica del Gran Teatre del Liceu—, semblava massa arriscat tant en el terreny econòmic com en el terreny d'audiència. Posant la base d'operativitat a la ciutat de Barcelona, amb el futur auditori, s'unien dues necessitats, alliberament econòmic, per un cantó, i cobertura cultural i orquestral, per l'altra, per mitjà d'un consorci únic —orquestra i auditori.

Així, l'existència del consorci significa, segons Miquel Badal, *l'acord de maximitzar la rendibilitat de l'orquestra i un reconeixement directe de l'alt nivell artístic assolit per la que és la primera formació simfònica del país*.

Segons l'acord previ que s'establí ja fa uns anys entre les dues institucions, a hores d'ara ja s'han repartit els costos de l'OCB des del 1991. Jaume Masferrer explica com funciona aquest repartiment. *L'acord establí que la Generalitat pagava un tant per cent del pressupost total de l'OCB, el qual anaria progressant fins a arribar al 50% per part de les dues institucions*. Així, el 1991 la Generalitat aportà el 10%, aproximadament; l'any 1992, el 20%; l'any 1993, el 30%; aquest any, el 40%; i l'any 1995 s'igualarà amb el 50%.

Els canvis formals

La creació del consorci implica la desaparició de l'Institut Municipal de Música. L'Institut funciona sobre dos pilars: l'OCB (incloent el cicle dels Solistes al Saló de Cent) i la Banda Municipal de Barcelona. Fins ara només hem parlat de l'Orquestra. Si l'Institut desapareix, què passarà amb la Banda? Per què no s'ha inclòs la Banda en la gestió del consorci? Per voluntat expressa de la Generalitat, la Banda no ha entrat en els tractes, i mantenir l'Institut només per a ella és inviable. Per tant, la Banda serà, probablement, gestionada per l'IMBE (Institut Municipal Barcelona Espectacles). Masferrer aclareix que *la Generalitat considera la Banda un instrument cent per cent municipal i per això no ha estat inclosa en el consorci*.

El consorci serà presidit pel regidor de Cultura de l'Ajuntament, Oriol Bohigas, i hi actuarà com a



L'OCB al Pati de les Dones de la Casa de la Caritat (Festival Grec'93)

vice-president Jaume Serrats, director general de Promoció Cultural de la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Per cada administració intervenen aquestes persones. Per part de la Casa Gran: Miquel Lumbierres, coordinador de l'Àrea de Cultura; Francesc Vicens, regidor; Miquel Badal, assessor de música de l'Àrea de Cultura; Germà Vidal, que en la seva faceta de regidor fou l'impulsor de la construcció de l'auditori; Josep M. Mestres-Quadreny, compositor; i Oriol Martorell, historiador i músic —aquests tres darrers, persones molt vinculades a la cultura musical de la ciutat i a la història recent de l'OCB. Per part de la Generalitat: Valentí Sallas, subdirector de la Direcció General de Promoció Cultural; Jesús Rodríguez-Picó, director del Servei de Música i compositor i intèrpret; Joaquim Garrigosa, coordinador d'Ensenyaments Artístics i Musicals de la Conselleria d'Ensenyament; Rosa Pascual, gerent de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes; Xavier Benguerel, compositor; i Joana Danés, agent musical.

El futur més immediat

Encara que la celebració dels 50 anys de l'OCB se centrarà a inicis de la temporada que ve, 1994-95, podem destacar com a acte principal la repetició del

programa del primer concert, el 1994, probablement al Palau de Montjuïc sota la batuta de Ros-Marbà, tot just començar la temporada. També s'editaran dos llibres, un sobre el que ha estat l'orquestra i la ciutat durant aquests 50 anys, i l'altre, en dos volums, recull la tesi d'Oriol Martorell (història del simfonisme a Barcelona —des de l'Orquestra Pau Casals a l'OCB— i l'anàlisi de la música simfònica actual).

També com a novetat i primícia absoluta, Jaume Masferrer ens explica una idea de futur: *Com a futura orquestra nacional de Catalunya, tenim en projecte confeccionar un concert a l'estil dels concerts de Nadal amb una obra emblemàtica que podria ser la Novena Simfonia de Beethoven. La intenció és fer-lo un cop l'any a Barcelona, tot instaurant alguna cosa semblant al Dia de l'Orquestra de Catalunya, i anar-lo repetint a altres llocs dels Països Catalans coincidint amb celebracions importants.* Tampoc no podem oblidar la recent gira que l'OCB acaba de fer per terres d'Àustria, Alemanya i Suïssa, i l'enregistrament de dos discos.

Per acabar qüestionem el que molts manifesten: l'OCB com a tal no té 50 anys. Masferrer ens aclareix que *com a OCB el cinquantenari no és real, és clar. Però el denominador comú de municipalitat que hi ha hagut al llarg de l'Orquestra Municipal, dels diferents patronats i de l'OCB, sí que té 50 anys. Això és el que importa.*

HORACIO GUTIÉRREZ



La música, un exercici de sinceritat

per CARME MARTÍNEZ

El pianista cubano-nord-americà Horacio Gutiérrez va visitar Barcelona per tal d'actuar com a solista –Concert núm. 2, en sol menor, op. 16 de Sergei Prokofiev– en el cicle de l'OCB, en un concert commemoratiu del 45è. aniversari de la Declaració Universal dels Drets Humans i de les Nacions Unides. Una estona abans de l'últim assaig de Gutiérrez amb l'orquestra –dirigida en aquesta ocasió per Franz-Paul Decker–, vam poder conversar amb ell.

– Vostè va sortir de Cuba quan era molt petit...

– Als dotze anys.

– I va anar a estudiar a la Julliard School.

– No immediatament. Primer vam estar una mica fent voltes, intentant trobar un lloc en el

qual volguéssim viure: vam passar sis mesos a Sud-amèrica, uns altres sis mesos a Miami, i la meua família i jo vam acabar a Los Angeles, l'any 62; vam sortir de Cuba el 1961. I allà vaig tenir la bona sort d'estudiar amb un professor magnífic que es deia Sergei Torniowski, un senyor ja de molta edat, que havia estat un dels professors de Horowitz al Conservatori de Kiev, quan Horowitz tenia entre deu i setze anys. Torniowski ja estava retirat; però mitjançant certs contactes que teníem a Miami, de persones que m'havien escoltat, un ex-alumne seu es va oferir a presentar-me'l i va aconseguir que jo fes una audició per a ell. Sergei Torniowski va ser el meu mestre durant uns quatre o cinc anys, i mai no em va cobrar un cèntim, perquè en aquella època

no teníem un "quilo". Després, quan ja tenia disset o divuit anys, vaig anar a la Julliard. I allà m'hi vaig estar tres anys.

– Normalment, els bons pianistes cubans marxen a estudiar a l'ex-URSS...

– Bé, jo vaig ser al Concurs Txaikovski l'any 70, en el qual vaig obtenir el segon premi, medalla de plata; però això ja va ser com a ciutadà americà. No vaig tenir cap altre contacte amb Rússia.

– Imagino que la seva família va sortir de Cuba per motius polítics.

– Exacte, exacte. La revolució de Castro va ser l'any 59, el primer de gener, i nosaltres en vam sortir el juliol del 61.

– Com va ser la seva formació a la Julliard School? Com es treballava allà, quin tipus de règim

d'estudis seguia l'alumnat?

— Bé, era un règim molt individualitzat. La Julliard té molts mestres. Cada professor és diferent. És una escola... Perdoni, però l'espanyol meu, ja li dic, és l'espanyol dels dotze anys, o sigui que em falta vocabulari, no? És una escola geared to make performers, que s'ha muntat per fer concertistes, no musicòlegs.

És més aviat per a persones que volen ser solistes. És clar que no tots ho poden ser, però moltes de les primeres orquestres americanes (Cleveland, Nova York, Boston, Filadèlfia...), estan constituïdes per graduats de la Julliard School, del Curtis Institute... El règim varia, és diferent per a cada persona: quan un té talent, no és qüestió de seguir mètodes. És més aviat qüestió d'orella, i l'orella és quelcom molt individual; cal, doncs, aprendre a escoltar-se un mateix, a estudiar, a desenvolupar-se, cadascú a la seva pròpia manera. La Julliard té certs professors que són més convencionals, però també en té d'altres que saben molt bé què és un artista. A un artista no cal dir-li "fes-ho així", perquè no funciona.

— Pensa que això va ser el més important que li van ensenyar els seus professors, l'autosuficiència?

— Sí, això va ser el més important. Rubinstein deia que el seu millor professor va ser una gravadora de discos. I en cert sentit tenia raó, perquè amb els anys he pogut confirmar el mateix: que bé, per suposat que hom aprèn i hom ensenya, però és molt difícil... El professor, la majoria de les vegades jo crec que ha d'actuar com un guia, com algú que t'ajuda a desfer-te dels hàbits dolents, per exemple. Un cop ets a la Julliard, si no tens ja una

tècnica desenvolupada, un domini de l'instrument, allà ja no l'obtens. Perquè és una escola, com li deia, avançada, pensada més aviat per al desenvolupament artístic, musical, d'estar al davant del públic, de projecció... Llavors, és una escola única, molt diferent dels conservatoris o universitats, on fan èmfasi en coses pràctiques... És

Si la sinceritat interpretativa és el segell de l'artista —com corrobora en aquestes línies el nostre interlocutor—, la sinceritat en el sentit més ampli és, sens dubte, una constant en la personalitat d'Horacio Gutiérrez. Sinceritat quan confessa que mai no s'arriba a saber-ho tot d'una obra musical; sinceritat quan accepta, i tant, que haver de repetir moltes vegades un passatge difícil és avorrit!; sinceritat quan afirma, amb Cortot, que dormir com un liró i tenir un estómac a prova de bomba és d'allò més important per fer carrera; sinceritat quan admet com n'és, de difícil, mantenir l'equilibri sobre la corda fluixa que separa llibertat i arbitrarietat; sinceritat quan reconeix que l'interpret hauria de fer conèixer la música del seu temps, però que "bé, la música d'avui, no sé...". I, sobretot, quants pianistes admetrien amb la seva naturalitat que enregistren "el repertori amb el qual la meua companyia de discos pensa que farà el millor negoci"? Creguin que és ben reconfortant retrobar, de tant en tant, un home de la qualitat de Gutiérrez en un món que viu, cada vegada més, d'aparències o, pitjor encara, de falsedats.

una escola realment per a Olímpades...(riu).

— Vostè ha enregistrat molt repertori rus; Segon i Tercer concert, i Rapsòdia sobre un tema de Paganini, de Rachmàninov, Primer concert de Txaiovski, Segon i Tercer concert de Prokofiev...

— Jo no he gravat massa discos. Dóna la casualitat que aquests als quals vostè es refereix són gairebé els únics, i els he gravat ara. Fa uns quants anys vaig gravar per a EMI els Concerts de

Schumann i Grieg, i el Primer concert de Liszt, en un període de dos anys.

— Es podria dir, doncs, que en aquest moment el repertori rus és el seu favorit?

— Són qüestions de discografia. No puc negar que jo he tocat molt repertori rus, però no és qüestió de... És qüestió de discos i d'allò que pensen que vendrà més en el meu cas... És a dir, aquell repertori amb el qual la meua companyia de discos pensa que farà el millor negoci. De totes maneres, aquest repertori jo l'he treballat des de molt jove, així que ja m'està bé. Però no ha estat només per choice.

— Passant a temes interpretatius, s'acusa els pianistes de la seva generació de manca de personalitat, d'uniformitat... Què li sembla? Pensa que ja no hi ha personalitats com les del passat?

— No, no, això no és cert. Perquè, fixi's, vaig a dir-li el perquè. En l'època en què Rubinstein estava fent la seva carrera, si hom llegeix la seva biografia i els comentaris de la premsa de l'època, com jo ho he fet, hom veu que Rubinstein no era popular en la seva època. Vull dir que no va obtenir unanimitat de criteris fins des-

prés dels seixanta anys. Per què? Perquè quan ell tenia trenta o quaranta anys, hi havia Paderewski, que era considerat un pianista de forta individualitat, hi havia Rachmàninov, hi havia Hoffmann, hi havia Friedmann, Busoni, d'Albert... I tots ells estaven considerats molt més individuals, molt més interessants i superiors a Rubinstein; al qual, per cert, li criticaven fins i tot el seu Chopin. Deien que el seu Chopin era massa quadrat, que no era prou expressiu, etc. Per



El pianista cubano-nord-americà Horacio Gutiérrez visità Barcelona el passat desembre dins la temporada de concerts de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, en un concert commemoratiu del 45è. aniversari de la Declaració dels Drets Humans i l'ONU

tant, això sempre ha passat; en l'època de Hoffmann es parlava de Liszt, i d'Anton Rubinstein, i... La golden age sempre és la generació que acaba de passar. A més, si hom passa revista als pianistes d'avui dia, Murray Perahia, Pollini, Martha Argerich o jo mateix, Barenboim..., són pianistes molt diferents els uns dels altres. Jo no els trobo iguals, a mi no em sonen iguals, almenys a la meua orella, potser a d'altres sí... Si jo veiés que som tots iguals, doncs diria, bé, potser sí. Ara: si el que volen dir és que hi ha una certa uniformitat perquè el training d'avui dia és molt superior al d'abans, això sí. Ara hi ha un nivell tècnicament molt alt, comú a molta gent. No parlo de nivell d'individualitat artística, perquè això sempre ha estat quelcom excepcional. Però el nivell de poder dominar un instrument és, avui dia, indiscutiblement més alt que mai en la història. Si veiem les orquestres simfòniques, el nivell –almenys als EUA– és molt alt, fins i tot en

les més dolentes. Jo he vist el canvi en vint anys, he vist un canvi enorme en el nivell de, diguem, “tocar les notes”. Què passa? Això dona lloc a una impressió de certa uniformitat. I és indiscutible que no hi ha una gran diferència entre Los Angeles i Berliner Philharmoniker; hi és, però és més subtil poder-la captar, perquè molts dels seus instrumentistes han tingut un training similar. La qüestió de la personalitat... Jo trobo que hi ha una certa uniformitat interpretativa per la qüestió dels discos, de la difusió de la música en general, orquestres que fan gires, músics que es contracten en altres països... L'Orquestra de Berlín, per exemple, ja no és exclusivament alemanya... No tot és blanc o negre. S'ha pagat un preu, fins a cert punt, però hi ha hagut una gran superació del nivell. I això que tothom sona igual..., no, no.

– Què és el que més personalitza un pianista? El seu so, el seu fraseig?

– Tot. El fraseig, el so, la for-

ma d'interpretar... No hi ha una o dues coses. És simplement tota la personalitat tal com s'expressa en l'instrument per mitjà de la música.

– Pensa que l'essència d'una obra es capta en la primera lectura? O l'obra va imposant-se de mica en mica, amb els anys?

– Jo he estat tocant obres... I això no és un cas solament meu, sinó de qualsevol que li parli... Si un és seriós, troba coses noves constantment, que un pensa que el van apropant més al veritable esperit de la composició. És clar, fins a cert punt hom capta inicialment més o menys el sentit; depèn de la complexitat de l'obra. Però jo crec que mai no es pot dir que s'ha arribat a treure-li tot, a una composició, llevat que es tracti d'una obra no gaire profunda.

– Com, per quin procés es materialitza la primera intuïció, el sentiment, la percepció interior en la interpretació? És a dir, com es treballa?

– Bé, és complex. Això és inte-

ressant, perquè cada persona és diferent, tinc entès. En el meu cas, en aquest moment tinc ja moltes obres en el meu repertori i estic familiaritzat amb el repertori en si. Llavors, res que jo pugui estudiar, excepte una obra moderna, és quelcom completament nou per a mi. Quan jo estudio una peça, ja fa temps que la tinc al cap; llavors, quan m'hi poso, gairebé sempre començo per certes seccions que, per dificultat, o perquè em criden l'atenció, o perquè m'agraden o perquè vull veure com estan fetes, trobo més adequades per introduir-m'hi. I és clar, si tinc ja una data fixa per tocar l'obra, començo a tractar de dominar-la en la seva part més òbvia: les notes, el tempo, la memòria...

— La repetició és la mare de la persuasió?

— (Riu) Sí, sí, no es pot fer res sense això. És la part avorrida... Hi ha cops que un diu: això ho he tocat tantes vegades! Però és que és molt traïdora, la qüestió. Perquè el que és difícil d'aquesta professió és que a les vuit, a les nou, no sé, a l'hora del concert, un ha de sentir-se inspirat... I hi ha molts factors: el factor de canvi d'hora, el factor de l'hotel, on potser fan molt soroll i no pots descansar bé... Els instruments, cada un diferent, les acústiques,

els directors, les orquestres... I llavors un ha de tenir un domini molt gran del que està fent per poder superar tots els factors que poden influir negativament en el moment del concert.

— Cortot deia que per a fer una bona tournée era indispensable tenir un bon son i un sòlid estómac...

— Sí, sí, molt bo, això... Quan jo vaig llegir això fa molts anys no ho vaig entendre exactament, vaig pensar que era broma. Ara

Gutiérrez rebé lliçons de piano als dos anys d'edat

que sóc més vell, veig que tenia tota la raó, que quan un està a un cert nivell, això és el més important, perquè són factors que malmeten molts concerts.

— Per què va triar precisament el piano?

— Ah, mai no vaig tenir dubtes. La meua mare tocava, era pianista. Llavors, jo des que vaig néixer vaig escoltar el piano. I, segons les històries que m'han explicat, vaig començar a rebre lliçons als dos anys; ja en aquells

dies sentia una atracció molt gran per l'instrument. Mai no vaig pensar: potser el violí... I fins avui dia.

— El piano, s'ha dit moltes vegades, té virtuts i defectes. Com a defectes potser podríem dir la brevetat del so, la divisió rígida i inflexible en semitons... Quines serien per a vostè les seves principals virtuts?

— Bé, és l'instrument més complet. Vull dir, és un instrument que, quan es toca bé, no li cal res més. Perquè el violí sí, les Partites de Bach són molt belles, però per a la majoria del seu repertori cal el piano, l'orquestra... Com el violoncel, com tots els altres. A més, el piano en si és l'instrument més...

— El millor actor?

— Sí, per la seva varietat de timbres. Té desavantatges, com vostè ha dit, el so curt... Però... Una altra cosa és el repertori. Té el repertori més gran i més ric de tots els instruments.

— Quines són les condicions per obtenir una bella sonoritat? Relaxació, llibertat del braç...

— Relaxació, indiscutiblement. Això és molt important, sobretot quan s'està tocant una obra tan complexa com el Segon concert de Prokofiev. Relaxació, l'ús del pedal, l'ús de la mà... i l'orella, per descomptat. Sempre tornem

catalunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MÚSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ Sant Francesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

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

Núm. Entitat	Núm. Agència	Dígit control	Núm. Compte
Titular		Banc/Caixa	Agència
Adreça agència		Població	Signatura

Cal omplir les dades correctament

Butlleta de subscripció

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



al mateix, l'orella és qui dicta les regles. Perquè hi ha moltes sonoritats, en el piano, cada pianista té una sonoritat diferent; Rubinstein, Horowitz, Larrocha..., tots tenen una molt bella sonoritat, però cadascú diferent, no n'hi ha una igual a l'altra.

— És molt difícil mantenir un cert grau de llibertat en la interpretació sense caure en l'arbitrarietat?

— Sí. Molt difícil. Molt difícil. I és quelcom que fins a cert punt és una de les meves..., és una cosa molt personal meva, que a mi no m'agrada. En fi, m'agrada la llibertat, per descomptat, evidentment. Però no m'agraden les coses excèntriques. Hi ha certes excèntriques que es veu que estan molt arrelades, que vénen molt de dins, com certes coses que va fer Horowitz, que et convenen. Richter..., tots els pianistes han fet coses... Però hi ha certes excèntriques que estan sobreimposades per cridar l'atenció. I jo no sé, no sóc infal·lible, però de seguida reacciono per aquestes coses, i quan veig que quelcom s'està fent per cridar l'atenció o per tractar de compensar una manca de disciplina i d'integritat artística i de profunditat... Em molesto, em poso a la defensiva.

— Llavors, què em diria d'un Rachmàninov tocant Chopin de forma genial però contrària a l'estil de l'autor? Una personali-

tat poderosa lligada a un mesatratge extraordinari arrossega sempre la gent...

— Exacte. És un cas molt bo, perquè és un cas en què ell convenç... I una altra cosa: no és que..., en el cas d'ell no són excèntriques. El cas d'ell és una personalitat..., el flow de la música continua, perquè ell tenia un coneixement perfecte de la línia musical. Llavors, no importa el que ell estava tocant, si canviava les dinàmiques i això... Ara, hi ha persones que són excèntriques però que no fan que la música soni natural. Són coses molt difícils de parlar, cal il·lustrar-les, no? Però en el cas de Rachmàninov un pot dir: "d'acord, ell tocava a la seva manera, però sempre hi havia la línia, el discurs musical era sempre evident". I hi ha casos en què uns determinats tempi són triats per caprici, per tractar de ser diferent i prou.

— La sinceritat és, doncs, o hauria de ser, la major qualitat d'un artista?

— Sí. És curiós que ho digui d'aquesta manera, però no puc pensar en una altra que sigui més important. La sinceritat de la reacció que un té al davant de la música, això és l'important. Perquè això és el que la gent capta. Giulini va dir un cop que l'audiència no sap si quelcom està bé o malament, però sap si li han donat alguna cosa. Si hom ha do-

nat el més profund d'allò que hom sent, l'audiència ho capta. Que després li agradi o no, ja és un altre tema. Però l'audiència no sap si quelcom és musicològicament correcte, si el trinat va començar abans de... Ells no van per això, ells van buscant una experiència. Llavors, la sinceritat ocupa un lloc molt important, en aquest sentit de "donar". Un pot estar actuant com si sentís una cosa i no sentir-la de debò.

— Tal com deia Toscanini, la tradició és una traïció? O cal respectar els vells?

— Ell deia també que la traïció era the last bad performance. No, no. Cal respectar la tradició. Si un veu l'exemple de Brahms... Brahms era una persona que no va gosar compondre una simfonia fins que va tenir més de quaranta anys, i això era perquè ell no s'hi sentia còmode. Després va ajustar la tradició a la seva manera de fer, la va expandir amb la seva pròpia veu; però abans va haver de conèixer una certa tradició, perquè si no... Res més que per un punt d'interès, no vull dir d'imitar, però cal tenir una certa idea del que ha estat... Certs estils són tots diferents, l'estil rus no és l'estil de Beethoven; i si es confon això, la música es pot tocar, però no sonarà autèntica. Després, la tradició és molt difícil d'explicar, perquè les tradicions canvien. Una tradició no és quelcom que queda fix. La tradició que sona bé a les nostres orelles no és la mateixa que sonava bé fa trenta o més anys... Hi ha certs valors musicals que es poden aplicar de principi a fi, el gust, la mesura, el fraseig, el so... Tot això és constant, no canvia. És a dir, el so que és lleig continua essent lleig, no importa quan; i una cosa que no està ben mesurada, doncs, provoca una certa inquietud. Però és més complicada, la qüestió, perquè un escolta Fürtwangler i Karajan, tots dos de tradició alemanya, però molt diferents... Hom pot parlar-ne molt...

— El pianista ha d'actuar com a propagandista?

escola de pedagogia musical

MÈTODE IRENEU SEGARRA

CURSOS DE FORMACIÓ PER A MESTRES I ESPECIALISTES DE MÚSICA 1994-1995

- Educació Infantil
- Educació Primària
- Educació Secundària
- Escoles de Música i Conservatoris

- ☐ Cursos monogràfics
- ☐ Informàtica musical
- ☐ Recursos musicals per a mestres no especialistes de música

Cursos d'estiu i d'hivern



Generalitat de Catalunya
Departament
d'Ensenyament

pla
de Formació
per a Mestres i
Especialistes

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

– Això és individual...

– Vull dir: un pianista –qualsevol intèrpret– té l'obligació de donar a conèixer la música del seu temps, per tal d'ampliar l'horitzó cultural del públic? O pot limitar-se a complaure l'audiència donant-li el repertori que demana, com en el cas de, potser, Horowitz?

– Però aquesta és una de les coses que es converteixen en mite i que no és correcta, si em disculpa. No és correcta i li diré perquè. El cas de Horowitz... Això és el que s'ha dit i s'ha escrit, però no és cert, fixi-s'hi. Horowitz va introduir als EUA les Sonates núm. 6, 7 i 8 de Prokofiev. Horowitz va popularitzar les Sonates de Scriabin... El Tercer concert de Rachmàninov, que quan ell el va tocar era música contemporània, va ser Horowitz qui el va fer famós. Ell va popularitzar Scarlatti en el piano, que no es tocava. Llavors, de quin altre artista, em pregunto jo, es pot dir tot això? La Sonata de Barber va ser introduïda per ell a l'Havana. A veure què més... Obres de Liszt que no es coneixien, per exemple Vallée d'Obermann, que no era al repertori; Humoreske de Schumann... Estic parlant d'obres que no toquen Hoffmann, Rachmàninov... És a dir, quan jo sento dir això... Bé, és que no és correcte (riu)... Que no va tocar música de Boulez, de Schönberg?

– Això vol dir que sí que cal actuar com a difusor de música, però sempre amb sinceritat, amb la música que un sent dintre seu...

– Exacte. Exacte. I aquesta és una cosa molt individual, perquè bé, la música d'avui, no sé, en la meua opinió, per al piano... Quan jo penso en Rubinstein..., en la molta música espanyola que va tocar, música de Ravel, de Szymanowski... Aquests compositors escriuen per a l'instrument de manera tan magnífica que, avui dia, no sé, em costa pensar en uns altres compositors que puguin... Si un comença a pensar que a començaments de segle hi havia compositors com

Ravel, Prokofiev, Stravinsky, Rachmàninov –estic parlant dels que van escriure per a piano–, que estaven escrivint obres mestres per a l'instrument, que van esdevenir de seguida part del repertori... I després de la guerra, bé, em costa de pensar... Per exemple, Pollini ha fet una gran defensa de la música de Boulez; però la música de Boulez no ha entrat en el repertori... La toca ell i uns pocs més, però... I no crec jo que sigui tampoc per manca de pianistes que el toquen, perquè Schönberg, per exemple, encara no ha entrat en el que es pot anomenar el repertori main stream. Es toca més, però la música per a piano de Schönberg no és com la de Debussy. I aquestes coses també van i vénen... Per exemple, no sé com serà a Espanya, però la música de Chopin no s'està tocant tant. I és una música molt difícil; jo crec que és justament per això que no es toca tant. Perquè és una música que demana una fusió amb l'intèrpret; no és una música que es pugui tocar, com deia vostè, uniformement, i tenir èxit. Cal posar-hi tot. La música de Chopin, que demana aquesta espontaneïtat i aquesta comunió amb el temperament de l'intèrpret, crec que troba una certa dificultat a expressar-se en aquesta època en què vivim, una mica més objectiva... Ara, en canvi, es toca molt més Schubert, molt més Mozart. Ja li dic, són coses que van i vénen...

– Per acabar, què li agrada fer en el seu temps de lleure?

– M'encanta el teatre i m'encanta el cinema, i m'encanta la lectura... Tot assegut... (riu).

– A quina part dels EUA viu?

– A Nova York.

– Llavors és perfecte, no? Broadway...

– És el lloc ideal, sí. Ara estic molt content, en aquest viatge, perquè els meus pares mai no havien estat a Espanya; i han vingut amb mi. Són aquí, i la meua esposa també, naturalment. Anirem a fer una petita volta per Espanya...

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Homenatge a Lutoslawski

per CARMINA MALAGARRIGA

William Glock, que va ser director del programa musical de la BBC del 1959 al 1972, comenta en un article: "De fet, els períodes durant els quals la BBC va difondre molta música contemporània, van ser feina d'algunes persones que han triat aventurar-se en aquest territori inexplorat".¹ I la veritat és que resulta molt més còmode, per a tothom i en qualsevol esfera de la vida, jutjar i gaudir del passat que no pas jutjar i gaudir del present. D'aquí que la música actual es pugui qualificar de territori inexplorat.

Molt prudentment intentem a Catalunya Música desdramatitzar la música contemporània, assumir-la i situar-la al lloc que li correspon, conscients que per a la gran majoria de públic encara resulta un handicap. Heus aquí que un fet inesperat i alhora inevitable ha provocat que aquesta emissora centri la seva atenció en un dels músics més remarcables del nostre segle: Witold Lutoslawski, que va morir el dia 8 de febrer passat. Tenia 81 anys.

Per això Catalunya Música, en el programa que dedica a la música del segle vint tots els dijous, de dos quarts d'una fins a les dues de la matinada, ha volgut incloure dos programes especials dedicats a l'obra d'aquest compositor polonès que ens acaba de deixar. Això serà els dos primers dijous d'aquest mes d'abril.

En total, tres hores de música i nou obres del seu catàleg corresponents a diferents períodes de la seva vida. La primera obra programada és l'emblemàtica *Música fúnebre* (*Muzyka Żalobna*), la seva primera obra important i amb la qual es manifesta clarament el concepte creatiu propi de l'autor. Sis anys posterior, del 1964, és el seu *Quartet* de corda, una obra extremament original i que, pel seu llenguatge, resulta més pròxima a la *Música fúnebre* que no pas altres obres de la mateixa època. Molt més actual, del 1983, és la *Simfonia núm. 3*, que ens servirà per comprovar la diferència estilística que es produeix en la seva trajectòria i també els punts en comú que les uneixen. Dues petites joies ben atractives escrites en dues dècades diferents —les



FOTO: A.B.

Variacions sobre Paganini i la *Miniobertura*— tancaran aquest primer programa sobre Lutoslawski.

Pel que fa al segon programa, l'obra que trencarà el foc serà el *Concert per a orquestra* (1954), una de les obres més interpretades de l'autor i amb la qual podem veure com es desenvolupa el seu sistema harmònic, ja que es tracta d'una de les primeres composicions rellevants. La nostra trajectòria destinada a mostrar-nos de la manera més atractiva possible l'obra de Lutoslawski, no pot i no vol deixar de programar el *Concert per a piano*, de totes l'obra més recent i ben diferent, d'altra banda, del *Concert per a violoncel*, que malauradament i per falta de temps, no hem pogut incloure en la programació. Hem cregut convenient d'incloure, això sí, una de les composicions que més eficaçment ens remunten a l'interès per la música popular polonesa en Lutoslawski: els *Preludis de dansa*, escrits en els anys cinquanta. Aquesta obra anirà precedida d'una de les obres vocals més interessants, com és *Els espais de la son*, per a baríton i orquestra, que el nostre compositor va fer l'any 75.

Aquesta és la proposta que fa Catalunya Música per als dos primers dijous del mes d'abril.

El més interessant que podem dir de Lutoslawski, ben segur, no serà en aquestes línies, sinó en el moment que puguem escoltar la seva música. Serà aleshores quan podrem adonar-nos fins a quin punt no són banals les paraules que va dir el seu compatriota quan es va assabentar de la seva mort: "És la pèrdua més gran de la música polonesa", i encara va afegir: "Tots vam aprendre d'ell, i ell va ser qui va portar la música polonesa a Europa, en trencar el cercle tancat del qual no havíem pogut sortir durant molt de temps". Eren paraules

de Krzysztof Penderecki. Aquest és potser el tret més remarcable de la seva personalitat, ja que Lutoslawski va tenir el gran mèrit d'atansar musicalment Polònia a Occident, en un moment en què això era tota una aventura. Va obtenir moltíssim reconeixement internacional, bé quan el cridaven a l'estranger, bé per mitjà de distincions com la seva elecció com a membre de l'Acadèmia Reial de la Música Sueca, doctor *honoris causa* per l'Institut Cleveland de Música i per les universitats de Chicago i de Varsòvia, a més dels premis internacionals aconseguits en els centres musicals més importants del món. Potser, a aquestes alçades, cal valorar aquests premis pel que van ser, en el cas de Lutoslawski: una anècdota. Una anècdota al costat de la seva producció, del que ha suposat per al món artístic en general. Si alguna cosa ens ha de quedar d'ell, que sigui la seva personalitat, la seva disciplina, un bon exemple per als compositors. Justament, el també compositor Tomás Marco parla d'ell amb aquestes paraules: "L'aleatorietat de Lutoslawski, que podríem anomenar controlada o limitada, és una de les més interessants del nostre temps, ja que ha aconseguit donar una gran flexibilitat a la seva música sense perdre'n el control".²

La resposta de Catalunya Música a la desaparició d'aquest gran músic no podia ser, doncs, cap altra que dedicar unes hores a l'audició de les seves obres.

Si algun sentit té una emissora pública de música clàssica i contemporània és la de batejar al ritme de la música que és viva, és a dir, al ritme de la música actual. És ben cert que de fa molt de temps ja s'hauria pogut fer un programa especial amb la seva música. En aquest sentit, lamentem no haver fet cas de la saviesa popular quan ens diu: "Val més una missa en vida que moltes en mort". Mirarem de rectificar-ho.

NOTES

1 William Glock: "Une politique musicale a la radio" a *In Harmoniques* IRCAM. Centre Georges Pompidou. Mai, 1987.

2 Tomás Marco *Historia general de la música (IV). El Siglo XX* Ed. Istmo. Col. Fundamentos, 1989.



Orfeo Lleidatà XXXIè Curs Internacional de Música

Direcció Coral
17-27 agost 1994

Director responsable
LASZLO HELTAY

Cant
Tècnica Vocal
Expressió Musical
3-13 agost 1994

Director responsable
HELMUT LIPS

Nivells
elemental-mitjà-magistral

Coordinador musical
Josep Prats

Director general
Lluís Virgili

Informació i inscripcions:
Orfeo Lleidatà
Centre Cultural
c/ Partida de la Caparrella, s/n
25192 Lleida.
Telèfon (973) 26 19 83
Fax (973) 28 19 83

El compromís espiritual de Shostakòvitx, a Euroconcert



Trio de Barcelona

per **CARLES LOBO**

L'obra de Shostakòvitx (1906-1975), fins a la dècada dels 50, ha estat discutida, tant a la Unió Soviètica com a Occident, més pel seu possible contingut polític que no per l'estrictament musical. Malgrat detestar-ho, Shostakòvitx no va col·laborar a recanalitzar aquesta discussió.

Probablement, a partir de la mort de Stalin es començà a valorar la seva música en termes només musicals. Compositor simfònic abans que no cambrístic, és precisament en les seves simfonies i òperes on s'especulà més sobre els continguts polítics d'"actualitat" del compositor. I és per aquesta raó que l'obra de cambra no va despertar l'interès immediat dels crítics i del públic.

Hi ha qui creu que Shostakòvitx bolcà el seu llegat espiritual precisament en la música de cambra: una producció, la comprensió de la qual requereix un nivell de compromís personal que impedí, al seu moment, la penetració al mercat occidental i popular.

En aquest camp, l'obra de Shostakòvitx representa la síntesi, per una banda de la forma de Beethoven, i per l'altra com a hereva de Txai-kovski i Borodin.

La *Sonata per a violoncel i piano* (1934) precedeix una època de crisi en què Shostakòvitx abandonà momentàniament el gènere cambrístic. El va re-

prendre de forma ja ininterrompuda i molt intensa amb el primer d'una sèrie de 15 quartets de corda l'any 1938, autèntic testament musical i valuosa joia de la producció del nostre segle.

Les primeres obres d'aquesta nova etapa es caracteritzaven generalment per un llenguatge relativament senzill i lineal, fins i tot amb la utilització de procediments imitatius (com en l'obra central d'aquest període, el *Quintet amb piano op. 57* del 1940).

L'altra obra que marca una fita d'aquells anys cambrístics de Shostakòvitx va ser la que avui ens ocupa.

L'any 1944 Shostakòvitx va compondre aquest *Trio núm. 2 en mi menor op. 67* que podem sentir dins del marc d'Euroconcert al costat del *Trio de 1882* de Txai-kovski sota el títol genèric de "El trio rus". Premiat amb el Premi Stalin, el *Trio op. 67* està dedicat a la memòria del seu amic íntim Ivan Sollertinsky, mort aquell any d'una crisi cardíaca.

És una obra "elegíaca" que s'inicia dins d'un ambient d'ancestral llunyania, fins a acabar amb un últim moviment gairebé satànic pel seu ritme obsessiu amb retorns al fugat inicial que confereixen al trio una estructura cíclica.

IX TEMPORADA EUROCONCERT

Trio per a piano, violí i violoncel, núm. 2 en mi menor op. 67
de D. Shostakòvitx
Trio de Barcelona
Palau de la Música Catalana
Dijous, 21 d'abril, 21 h.

Cerdà i Barber: estrena i primera audició per l'OCB

per C.L.

La segona Simfonieta fou composta entre els mesos de gener i febrer de 1991. La seva durada és de 21 minuts, aproximadament. La finalitat d'aquesta partitura, així com també de les altres obres meves, no és cap altra que la de la comunicació, intentant expressar-me en el meu llenguatge sonor-harmònic personal. Aquesta segona Simfonieta està estructurada en tres temes principals, els quals corresponen als tres moviments moderato-adagio non troppo-allegro non troppo. Sense grans desenvolupaments i degudament enllaçats s'interpreten sense cap interrupció.

Així és com Àngel Cerdà defineix l'obra, l'estrena de la qual podrem sentir aquest més d'abril al Palau de la Música Catalana dins la Temporada de l'OCB.

Una temporada que aquells que hagin seguit aquesta secció de la revista hauran notat que enguany s'ha convertit en punt de referència obligat per a l'articulista, ja que presenta una programació general amb força participació de la música del nostre segle, i sobretot de la catalana.

Creiem que és un encert incloure obres de compositors com ara Àngel Cerdà amb l'ànim de dinamitzar la producció musical no només autòctona, sinó també contemporània.

Àngel Cerdà (Oviedo, 1924) es formà sobretot sota el mestratge de Cristòfor Taltabull (a qui té dedicat un homenatge escrit la primavera del 1984). Una de les característiques del seu llenguatge es desenvolupa dins la polimodalitat, la qual, segons el mateix Cerdà, encara no he abandonat.

La seva obra comprèn una trentena de partitures repartides en diferents gèneres, que van des de la producció per a piano fins a la simfònica.

Actualment, diu estar treballant en la cinquena *Simfonieta*.

Dins del mateix concert en què s'oferirà aquesta *Simfonieta* núm. 2 de Cerdà, l'OCB ha programat la *Cinquena simfonia* de Beethoven i una altra obra del nostre segle: *El concert per a violí i orquestra*, op. 14 de Samuel Barber.

Barber (Westchester, Pensilvània, 1910) és un d'aquells composi-



Lawrence Foster (a dalt) i Mark Kaplan, director i solista del concert de l'OCB

tors del nostre segle que ha preferit escriure música dins del cànons tradicionals amb un lirisme romàntic absolutament espontani i poc atrevit.

Conegut sobretot pel cèlebre *Adagio per a cordes* (a la manera d'Albinoni), Barber s'immergí (cap als anys 40) en el món del dodecafonisme (més o menys com ho han fet tots els compositors de la seva generació) i fou just després d'atrevir-se lleument a fer servir un llenguatge politonal a la manera de Darius Milhaud. Per tant: una clara tendència a fer música europea més que no pas autòctonament americana.

D'aquella època "moderna" de Barber data aquest *Concert per a violí*, en el qual, ara sí, el compositor

es passeja lleugerament pels camins del jazz al primer moviment.

Som davant, novament, com al seu *Adagio*, d'una obra extremament lírica que farà les delícies dels addictes al romanticisme musical.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Simfonieta núm. 2 d'Àngel Cerdà (Estrena)

Concert per a violí i orquestra op. 14 de Samuel Barber (primera audició per l'Orquestra)

Mark Kaplan, violí

Lawrence Foster, director

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Divendres, 22, 21 h.

Dissabte, 23, 19 h.

Diumenge, 24, 11 h.

Música despullada en la Tripartita de Rodolfo Halffter

per C.L.

Rodolfo Halffter forma part d'aquella generació de compositors (la del 27) que van haver d'emigrar (molts a l'Amèrica del Sud) per causa de la Guerra Civil Espanyola.

El seu exili no va ser només i purament de "desplaçament físic", sinó que, d'alguna manera, al cap dels anys de viure al nou país, la identificació interior s'uniformà i casà amb l'exterior. Es pot parlar, doncs, d'un Rodolfo Halffter "hispano-mexicà". Aquest fet justifica en certa mesura la molt probable manca d'influència de la seva obra en les generacions de compositors espanyols immediatament posteriors. En canvi, però, el seu mestratge —com el dels seus companys contemporanis en les mateixes condicions i situacions—, sí



Enrique Batiz

que és féu notar en l'obra del joves autors sud-americans.

Parlant d'influències: suposo que el fet d'abandonar el país d'origen per raons alienes a la voluntat pròpia, i per tant, involuntàries en gran mesura i sentides probablement com a negatives, marquen profundament l'evolució personal i artística del

subjecte en qüestió.

En el cas de Rodolfo Halffter, si la seva música abans d'abandonar l'Estat espanyol s'inscrivía dins les tendències neoclàssiques i nacionalistes, la nova residència mexicana reorientarà el seu estil cap a una modernització progressiva del seu llenguatge que cristal·litzaria més tard

PALAU 100

III TEMPORADA DE CONCERTS 1993/94

Palau de la Música Catalana

5 ABRIL '93

dimarts, 21 h.

ORQUESTRA DEL MOZARTEUM DE SALZBURG.

Dir: MAX POMMER.

Simfonies núms. 1 i 2, obertura *Prometeu*, de Beethoven.

26 ABRIL '94

dimarts, 21 h.

BERLINER BACH AKADEMIE

Dir: HERIBERT BREUER.

L'Art de la Fuga, de Bach.

4 MAIG '94

dimecres, 21 h.

DRESDNER PHILHARMONIE ORCHESTRA.

ALÍCIA DE LARROCHA, piano.

Dir: YURI TEMIRKANOV.

Weber, Beethoven, Prokofiev.

28 MAIG '94

dissabte, 21 h.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA.

JEAN-PIERRE RAMPAL, flauta i director.

MARIELLE NORDMANN, arpa.

Mozart, Boieldieu, Beethoven.

en una posició serial i molt personalitzada.

El gruix de l'obra de Rodolfo Halffter correspon a la música de cambra. La vocal i la simfònica és menys àmplia, però s'hi troben ben clares les bases del seu pensament estètic. Per tant, sentir i estudiar una obra simfònica de l'autor pot significar l'esclariment de les seves característiques particulars.

Adolfo Salazar comenta: "L'orquestració de Rodolfo Halffter i, en general, el seu concepte de la música, respon al criteri favorable a la música 'depouillée', a la música un tant crua i esquelètica, que s'havia predicat poc després de l'auge de l'impressionisme".

I així és com en obres com la *Tripartita per a orquestra* que avui ens interessa, Halffter defuig les duplicacions de veus que col·laborin a fer més audibles les parts melòdicament més importants i, també, els artificis de combinatòria tímbrica que no facin sinó densificar les textures. A la primera part de la *Tripartita*, Halffter utilitza amb molta cura la família de la percussió, malgrat ser un pasatge rítmicament tens i amb una certa dramatització al començament.

A la segona part, lírica, les flautes prenen el protagonisme tímbric i obliguen, per a la seva efectivitat, a una dosificació intel·ligent dels plans sonors.

La tercera part, encara que la seva perfecta factura formal sembli que hagi sortit d'una revolada, "no sospitem, però la gran dificultat, ni l'angoixa i la lluita amb la matèria rebel que va significar per a ell".

Una obra, doncs, a sentir aquest mes d'abril per l'OCB, a més del *Concert per a clarinet* de Karl Nielsen que també comenten en aquesta mateixa secció de la revista.

Recordem, però, abans de tancar el comentari, que amb la *Tripartita per a orquestra* del 1959, Rodolfo Halffter obtingué el primer premi al Concurs de Compositors convocat per l'Institut Nacional de Belles Arts i la Societat d'Autors i Compositors de Mèxic, i que fou estrenada un any més tard (1960) al Festival de Música Panamericana a Ciutat de Mèxic sota la direcció de Carlos Chávez.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Tripartita per a orquestra, de Rodolfo Halffter

Orquestra Ciutat de Barcelona
Enrique Batiz, director
Palau de la Música Catalana
Divendres, 8 d'abril, 21 h.
Dissabte, 9 d'abril, 19 h.
Diumenge, 10 d'abril, 11 h.

Nielsen, un compositor nòrdic massa desconegut



Larry Passin interpreta el concert de Nielsen

per C.L.

En la seva *Història general de la música*, editada el 1978, Tomás Marco ens diu: "Realment resulta difícil dilucidar si el fet que la música de Nielsen sigui menys coneguda que la de Sibelius radica en el fet que és un xic més progressiva. No crec que aquest sigui el cas. En un temps en què s'observa un constant interès per ressuscitar músiques acceptables del passat que havien estat oblidades, i que ha popularitzat recentment autors com Mahler, pensem que l'hora del coneixement massiu de Karl Nielsen als concerts de repertori pot estar a prop".

Ara en tenim un cas: l'orquestra de la nostra Ciutat Comtal ha programat la primera audició per l'orquestra del *Concert per a clarinet* d'aquest compositor danès: Karl Nielsen (1865-1931).

Si el cas de Mahler és un cas paradigmàtic de la recuperació històrica d'un autor, avui per avui encara estan per demostrar les profecies de Tomás Marco. De totes maneres, 16 anys després notem que l'hora de recuperar del tot Nielsen encara no ha arribat plenament. Des d'aquí volem col·laborar, però, a aquesta redescoberta.

Configurada amb un llenguatge certament romàntic, l'obra de Nielsen és per a alguns més interessant en certs aspectes que la d'altres autors més famosos.

És sobretot en les seves sis simfonies que es denota més la voluntat d'avançar musicalment, de progressar. Malgrat que el seu *opus* s'enriqueix també amb abundant producció cambrística, Nielsen va tendir naturalment envers el gran simfonis-

me, molt probablement per la seva tasca al capdavant de l'Orquestra Simfònica de Göteborg, tot succeint el no menys interessant compositor Wilhelm Stenhammar. Precisament per a aquesta orquestra i el cèlebre clarinetista Aage Oxenvad (1884-1944), Karl Nielsen va compondre el virtuosístic *Concert per a clarinet* que podrem sentir al Palau de la Música a Barcelona.

Aage Oxenvad, després d'interpretar-lo per primera vegada en una reunió privada, va declarar: "Nielsen havia de tocar per força el clarinet, altrament no hauria trobat mai justament aquelles notes més difícils de tocar".

Aquest comentari ens predisposarà, ben segur, al gran nivell tècnic que haurà de tenir el solista per poder oferir amb garanties una obra com aquesta. Ara caldrà, doncs, per a aquells que no la coneixin profundament, declarar -després del concert- si (a part de l'aspecte tècnic) l'obra de Karl Nielsen és digna de recuperar-se massivament a les sales de concerts amb repertoris més o menys estandarditzats o cal que continuï restringida als cercles minoritaris d'alguns coneixedors especialistes. I cal esperar, també, l'oportunitat de poder sentir en concert més obres del seu catàleg, malgrat que una bona part ja existeixi en suport discogràfic.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Concert per a clarinet i orquestra op. 57 de Karl Nielsen

Larry Passin, clarinet
Enrique Batiz, director
Palau de la Música Catalana
Divendres, 8 d'abril, 21 h.
Dissabte, 9 d'abril, 17 h.
Diumenge, 10 d'abril, 11 h.

SOLISTES DE L'OCB

EVGUENI GRATCH, violí

"El públic sempre demana el mateix"

per DAVID PUERTAS

Nasqué a Rússia en una família de músics i començà a estudiar el violí al Conservatori de Moscou als 5 anys. Fa més de dos anys que és el concertino de l'Orquestra Ciutat de Barcelona i des que va arribar viu al barri de Gràcia: *Per a un rus és fàcil enamorar-se del sol i del clima que teniu a Barcelona; a més, el Palau de la Música Catalana és preciós i treballar cada dia en un escenari així és una sort.* Abans d'arribar a Barcelona va ser concertino de diferents orquestres, entre les quals destaca la Simfònica de Moscou. Del repertori orquestral habitual, prefereix les obres de Txai-kovski, Brahms, Beethoven i Rachmàninov: *Aquests clàssics van fer bona música i, si encara es continua tocant, és perquè al públic li agrada i sap valorar-ne la qualitat. El públic*

sempre demana el mateix i no s'equivoca: les obres que més es toquen acostumen a ser les més bones. Tot això no treu que es declari incondicional dels Beatles i del blues: *Però cada cosa en el seu moment.* L'any passat va enregistrar un disc amb obres per a quartet de corda del compositor català Lluís Benejam: *La de Benejam és una música molt agradable d'interpretar, però la veritat és que hi ha molta música contemporània més aviat dolenta.*

Quan parlem de la crítica musical no sembla massa content amb la que es fa actualment a Catalunya: *La crítica ha de ser professional; si no, no té valor. Hi ha molts afeccionats a la música que es dediquen a fer crítica i la seva credibilitat és bastant relativa. Crec que la relació crític-músic hauria de ser molt estreta. Un músic*



FOTO: WENZEL

sempre farà millor crítica perquè comprèn millor l'interpret. Creu que al nostre país hi ha un problema molt concret amb el sistema d'educació musical: *Aquí teniu molts músics que toquen molt bé, però n'hi podria haver més que assolissin un primer nivell internacional, però és molt difícil que surtin músics d'alt nivell perquè els nens no tenen temps d'estudiar música. Han de fer tantes coses, que, si volen tocar un instrument, només els queda mitja hora cada dia. Tothom sap que per ser un músic de gran nivell cal començar abans dels 8 anys i per això són necessàries les escoles integrades que potencien la música a aquells nens amb talent i els permetin dedicar-hi més hores.*

catalunya música

114

revista musical catalana

C I C L E D E C O N C E R T S

ELS DIUMENGES AL PALAU

II Temporada 1994

Diumenges a les 18 h.

17 d'abril

Octet de Viena.

Mozart, Brahms, Beethoven.

24 d'abril

Eldar Nebolsin, piano.

(Gran Premi Internacional de Santander 1992).

Schubert, Chopin, Liszt, Schumann.

22 de maig

*Orfeó Català. Orquestra Ciutat de Barcelona.*Bernadette Degelin, soprano.
Ricard Bordas, contratenor.
Yaron Windmuller, baríton.

Dir: Pierre Cao.

*Simfonia núm. 85, de Haydn,
Carmina Burana, d'Orff.*

29 de maig

Cor de Cambra del PMC.

(patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)

Solistes de l'Orquestra Barroca Catalana.

Dir: Nigel Rogers. Monteverdi.

Palau de la Música Catalana

CASES MUSICALS DE BARCELONA

MUSICAL EMPORIUM

Entre partitures enyorades

per MÓNICA MONTORIOL

Baixant per la Rambla de Canaletes, quasi a tocar del carrer de Pelai, hi ha la botiga de partitures i d'instruments Musical Emporium o també dita Casa Llobet. La situació estratègica en aquest lloc de gran trànsit de gent és un dels avantatges que en destaca l'actual gerent i nét del fundador, Lluís Castelló i Llobet: *estem en un dels llocs més representatius de Barcelona*. Un corredor continu de gent, una gran afluència de curiosos, de clients assidus, o de turistes anònims...

La botiga data del 1900, i quatre anys més tard ja s'anunciava al primer número de la "Revista Musical Catalana".

A la porta de vidre de l'entrada hi ha gravada una figura femenina que està tocant l'arpa. És el mateix dibuix que hi ha imprès a les bosses de Musical Emporium. Entrant, a banda i banda unes prestatgeries enormes guarden les carpetes gruixudes de pell vermella que protegeixen de la pols i de la humitat les partitures. S'ha conservat el mostrador del que abans era una sastreria, però es va tapar per tenir més espai on guardar les partitures.

El fundador, Josep Llobet, va basar el negoci únicament i exclusivament en les edicions musicals, i sobretot de música religiosa, el que en deien "música sacra". El van succeir les seves tres filles, que van constituir una societat. El 1955 va entrar a treballar a la botiga la tercera generació familiar: Lluís Castelló i Llobet. Per aquells anys Musical Emporium estava regentada només per una de les filles del fundador, Isabel Llobet. Dona activa i lluitadora, va treballar a la botiga fins als 80 anys. Una segona societat a tres bandes s'havia



de formar després de la mort d'Isabel Llobet. En aquest cas la constituïren i la constitueixen Lluís Castelló i dos germans més, tot i que al capdavant i com a gerent només hi ha Lluís Castelló. La continuïtat de la botiga no deixa de ser una incògnita, perquè ara per ara cap dels seus nebots no hi té cap interès.

Nous aires

Des dels seus inicis la casa es dedicava exclusivament al món editorial, tant de partitures com de mètodes d'estudi. Però, a partir del 1955, Lluís Castelló i Llobet s'adona que amb el món de les partitures el negoci és cada vegada menys rendible. Aposten, ell i la seva tia, Isabel Llobet, per introduir-hi els instruments: des de la guitarra espanyola fins a l'acordió, el violí o la flauta. Al marge queden els pianos; és un camp on no entren. Un altre canvi evident i com a conseqüència de la incorporació dels instruments és la manca d'espai: les guitarres elèctriques passen a ocupar l'espai que antigament era destinat al piano. Lluís Castelló recorda

que "abans" la botiga era comparable a qualsevol tertúlia de cafè; les professores venien a escollir les partitures i les provaven al piano. Així, el piano venia a ser una eina d'assaig, de prova.

Ara i des de llavors conviuen les carpetes gruixudes vermelles que guarden les partitures, amb els saxofons, les trompetes, els violins, les flautes i tota mena d'instruments. La botiga ha ampliat l'oferta amb la incorporació de les noves tendències musicals, amb llibres d'importació i biografies de cantants de rock, pop o jazz. La qüestió editorial ha continuat essent un element rellevant i per això Lluís Castelló va afirmar que en el camp editorial només hi ha tres úniques botigues a Barcelona: Audenis, Beethoven i Musical Emporium.

Noms del món de l'espectacle com la folklòrica Lola Flores, Carmen Amaya, o bé Mary Santpere o l'Argentinita han passat per Musical Emporium. També el cantautor Lluís Llach, Joan Manuel Serrat, i fins i tot la soprano Montserrat Caballé. Un ventall variat de persones vinculades a la música.

SOLISTES DE L'OCB CASAS MUSICALS DE BARCELONA
MUSICAL EMPORIUM
EUVANGELISTAS



cesc

Allegro



Nuestros trenes,
construidos en
Cataluña, no conocen
otro "tempo".

Son cada vez más
rápidos, más seguros,
más cómodos y
tecnológicamente más
avanzados.

Componen una
auténtica obra
maestra en los
sistemas de transporte
ferroviario.

▼
GEC ALSTHOM

TRANSPORTE

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

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

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

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

PREGUNTES:

1. A quina ciutat va morir, exiliat, el compositor alemany, col·laborador de Bertolt Brecht, Kurt Weill, l'any 1950?
A) Los Angeles B) Nova York C) Moscou D) Buenos Aires
2. A quin teatre italià es va estrenar l'òpera d'Amilcare Ponchielli *La Gioconda*, el 8 d'abril de 1876?
A) La Fenice de Venècia B) San Carlo de Nàpols
C) La Scala de Milà D) Massimo de Palerm
3. Quin compositor català va escriure madrigals sobre textos d'Ausiàs Marc?
A) Joan Brudieu B) Mateu Fletxa el Vell C) Ferran Sors D) Joan Cererols
4. Quina d'aquestes òperes està inspirada en una obra d'Alexandre Dumas?
A) Manon Lescaut B) Tosca C) La Traviata
5. Quina d'aquestes conegudes cançons compongué i cantà el *rocker* Chuck Berry?
A) Johnny B. Goode B) Tutti frutti C) She loves you

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 març 1994.

1. B) Wilhem Furtwängler
2. C) Església de St. Marc de Milà
3. A) Manuel Rosenthal
4. A) Rossini (fou Renata Tebaldi i no Renata Scotto com s'indica a la pregunta)
5. B) La Gornal

Han estat guanyadors del Concurs de març 1994: Lluís Batlloera Ribas (Palafrugell) i Jordi Manchado Puchol (Tarragona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(abril 1994)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:

**SOLDEVILA
i BALART,
Llorenç: La
Nova Cançó
(1958-1987).
Balanc d'una
acció cultural.**

L'Aixernador.
Argemón, 1993

El present llibre de Llorenç Soldevila és una revisió de la seva tesi doctoral (dirigida per Joaquim Molas i llegida a la UAB l'any 1991), i pretén ser un "balanc" ben documentat i una primera aportació global del fenomen de la Nova Cançó.

L'autor defineix la Nova Cançó com un "fenomen que transforma el panorama de la cançó moderna del país, pràcticament inexistent en català, i que serví, subsidiàriament, de plataforma per a la lluita antifranquista i de difusió de la cultura catalana més en general".

Tanmateix, el tema plantejava una sèrie de dificultats com ara la immensa quantitat de fonts informatives, i també l'amplitud del tema, que podia acarar-se des de diferents vessants, com el socio-històric, literari, musical o bé estètic; Soldevila aconsegueix un equilibri ben notable en l'atenció dedicada a cada un d'aquests aspectes, si bé l'anàlisi literària potser és la que en surt més ben parada. De fet, entre els molts mèrits de la Nova Cançó figura el d'haver contribuït molt positivament a la recuperació dels poetes clàssics catalans (Ausiàs March, A. Turmeda o Roís de Corella), i a la difusió de poetes moderns, com S. Espriu, Pere Quart, Andrés Estellés..., de manera que mai la poesia no havia arribat a tanta gent alhora; això converteix la Nova Cançó en un fenomen —en paraules de Soldevila— únic, contundent i efectiu. L'afany de globalitat de l'autor permet trobar en el llibre informació molt variada sobre la Nova Cançó; des de la descripció dels orígens del fenomen (Setze Jutges, objectius, primers recitals), l'evolució del públic i

dels cantautors (inclou un estudi detallat de diversos cantautors: Raimon, E. Barbat, Maria del Mar Bonet, J.M. Serrat, Ll. Llach, J. Sisa i P. Riba), les influències franceses, les dissensions ideològiques i estètiques entre els representants de la cançó catalana, la periodització justificada del fenomen, la descripció de la situació musical anterior a l'eclosió de la Nova Cançó a Espanya i Catalunya, etc., fins a aspectes ben diferents, com la recepció de la Nova Cançó per part d'intel·lectuals (S. Espriu, J. Fuster), crítics (A. Mallofré, A. Casas) i publicacions periòdiques ("Orifloma", "Avui", "Serra d'Or"), o l'anàlisi de quins van ser els canals de difusió de la cançó (locals, festivals, emissores radiofòniques, cases discogràfiques). Igualment incorpora un ampli compendi dels llibres editats sobre el tema (Porter-Moix, Anne Duis, Vázquez Montalbán, J.R. Mainat).

Un altre objectiu primordial per a Soldevila —tampoc no hem d'oblidar que la seva investigació tenia com a fita final una tesi doctoral— era un alt nivell de rigor científic i objectivitat; d'aquí deriva la publicació de molta documentació.

Ll. Soldevila matissa que les conclusions sobre el tema investigat són provisionals, ja que la història de la Nova Cançó —si bé el moviment com a tal i per la càrrega renovadora que comportà en el moment de la seva aparició ja no existeix— encara no s'ha extingit del tot, com ho demostren noves propostes musicals o el fet que alguns cantants sorgits d'aquell mític grup dels Setze Jutges continuen "fent camí", i només cal recordar les recents celebracions de Ll. Llach amb motiu dels seus 25 anys de carrera professional, la celebració dels 30 anys de la cançó *Al Vent* de Raimon al Palau S. Jordi de Barcelona, els èxits recents de Ll. Llach amb el seu darrer disc *Un pont de mar blava*, etc. ● **Montserrat Comellas**

**TREPAT,
Cristòfol A.:
El jazz: una
música clàssica
del segle xx.**

Editorial Lluquet

La majoria de les històries del jazz i dels llibres que pretenen informar el públic sobre aquest fenomen musical, s'han escrit condicionats pels gustos personals i els punts de vista dels seus autors. És un fet normal i diríem que inevitable. El problema apareix quan l'autor, conscient del fet, intenta encobrir aquest grau de subjectivitat ineludible amb un embolcall de raonaments, teories i justificacions que, més que donar objectivitat a l'obra, el que donen és un to pretenso i, sovint, la desqualifiquen per la manca de rigor i de lògica dels arguments emprats.

En aquest sentit, el llibre de Cristòfol Trepà, *El jazz: una música clàssica del segle XX*, és tot el contrari. D'una manera franca i des del primer moment, l'autor ens revela el punt de vista subjectiu del seu assaig, fonamentat en molts anys d'experiència com a afeccionat i com a músic en el camp *amateur*. Això li permet moure's amb tota llibertat, sense embuts i amb la imprescindible agilitat per la intricada i extensa amalgama de gèneres que avui s'agrupen sota el terme "jazz". D'aquesta manera, l'exposició de Cristòfol Trepà resulta directa, clara i entenedora per a tot tipus de públic, sense que això l'obligui mai a abandonar el rigor en la descripció i l'anàlisi dels processos musicals i històrics tractats.

A més a més, el punt de vista de l'autor, fonamentat, com deïem, en la seva experiència personal, l'acosta a les vivències de moltíssima gent en la descoberta d'aquest fenomen musical únic. És, per tant, un punt de vista útil, en la mesura que dona al lector les claus necessàries per endinsar-se en aquest àm-

bit musical complicat i divers que avui comprèn la paraula "jazz".

En esquema, en Tòfol Trepà, basant-se en la pròpia aproximació a la música de jazz, ens proposa un itinerari a seguir. Aquest itinerari, partint dels antecedents del jazz, és a dir, dels *blues* i els *spirituals*, es desplaça fonamentalment al llarg i l'ample del que s'entén com a *jazz clàssic*, començant pel que es feia a principis de segle fins al que es continua fent en l'actualitat. Aquest itinerari recolza, pas a pas, en l'esment d'exemples perfectament triats (amb la corresponent referència discogràfica) per a una millor comprensió del text.

Els altres gèneres o estils que han anat sorgint al voltant del jazz clàssic i que se n'han anat apartant (*bebop*, *cool*, *free*, *jazz-rock*, etc.), són tractats amb respecte, però situats i qualificats com a gèneres musicals a part del jazz. Cristòfol Trepà confessa honestament que no ha gaudit mai amb aquests tipus de música i, deixant de banda esnobismes i prejudicis sobre el suposat progrés de l'art, ens convida a gaudir amb la música dels Armstrong, Ellington, Basie, Ray Charles, Fats Domino, etc.

Aquesta actitud, que alguns podrien qualificar de parcial, és una resposta valenta i eficaç a aquesta situació de desconcert i disgust que ha portat el gran públic a apartar-se del jazz.

Quants possibles afeccionats no han vist barrat el seu camí cap al jazz per l'audiència de gèneres i estils incomprensibles i indigeribles que la crítica i els mitjans de comunicació ens presenten com els millors exemples de jazz actual?

En aquest llibre se'ns proposa, sense complexos, un camí fàcil i directe per endinsar-nos en el món del jazz i gaudir-ne al màxim. Es tracta, per tant, d'un llibre oportú, clar i valent, que, a més a més, forneix aquella mínima informació imprescindible per a tot aquell que es vol iniciar en el coneixement d'aquesta música. ● **Ricard Gili**

Música degenerada

per LLUÍS MILLET

El maig de 1938, un any després de l'exposició denominada "Entartete Kunst" (art degenerat) que van organitzar a Munic els dirigents culturals nazis, es va presentar, a Düsseldorf, una altra mostra, "Entartete Musik", per reiterar el rebuig de totes les modalitats de la producció musical alemanya afectades per una degradació "patològica" pel fet de no seguir les normes establertes per una crítica musical conservadora, la qual no amagava una doctrina racista, amb un antisemitisme visceral (que ja tenia precedents en alguns escrits del mateix Richard Wagner) i una actitud nacionalista agressiva, propiciada per les frustracions derivades del desenllaç de la primera guerra europea.

En els anys anteriors, s'havia produït una ruptura de la vida musical alemanya, deguda també a un conflicte generacional: si els estaments més afectats per la desfeta política i econòmica (entre ells els melòmans wagnerians nostàlgics del *Kaiserreich*) cercaven un bàlsam en els valors immortals de la tradició idealista, els joves compositors havien perdut la fe en les essències romàntiques i en la retòrica nacionalista i intentaven crear un art pròxim al món quotidià, que ja no volia ser etern, sinó actual, un estil prosaïc i, fins i tot, grotesc, en el qual l'esport i la tecnologia s'aliaven amb el jazz i la música de ball. Un nou públic donà suport a aquestes tendències, com ho proven l'èxit que obtingueren *Jonny spielt auf* de Krenek (1927) i la *Dreigroschenoper* de Brecht i Weill (1928) o el ressò de les activitats avantguardistes del jove Hindemith. Les conseqüències més deplorables derivaren de la politització d'aquest enfrontament, quan els músics conservadors, en sentir-se marginats, indignats per la intrusió de la ironia i el sarcasme, de la atonalitat i el jazz en el temple sagrat de la música, la van atribuir no pas a una evolució natural de la societat, sinó a l'aliança dominant a Berlín entre la socialdemocràcia i la cultura jueva, que va donar lloc, segons ells, a un bolxevisme cultural amb la intenció de minar la tradició cultural alemanya.

Amb l'ascensió al poder del nacionalsocialisme, la música més innova-

dora va sofrir una dràstica interdicció, pel seu contingut estètic o, simplement, per la condició de jueus dels seus autors, que, entre 1933 i 1938, es van veure abocats a l'exili, amb altres intèrprets, musicòlegs o professors. Alguns (com Erik Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Kurt Weill o Paul Hindemith) van poder obrir-se pas en la nova situació sense cap ruptura remarcable; altres (com Arnold Schönberg, Ernst Toch, Stephan Wolpe o Alexander von Zemlinsky), que havien tingut uns inicis brillants, van haver de viure amb dificultats notables. A partir del 1940, la depuració es va estendre als territoris europeus ocupats i els músics jueus que no havien pogut emigrar al seu moment van acabar la seva carrera, tràgicament, als camps de Terezín o d'Auschwitz.

Després de 1945, amb les ferides de la guerra encara ben obertes, l'Alemanya musical va manifestar poc interès per recuperar els seus com-

positors proscriuats o per avaluar l'abast de la contribució a la música del segle XX d'unes tendències musicals sovint malmeses abans d'assolir la maduresa, amb algunes excepcions, com les obres més significatives de la Segona Escola de Viena (reivindicades per la nova avantguarda de Darmstadt) o una part de la producció de Paul Hindemith.

Durant els anys següents, la recuperació ha estat esparsa i desigual; raó per la qual l'ambiciós projecte discogràfic de DECCA, encaminat a reunir en una col·lecció (Entartete Musik) obres importants de qualsevol gènere que foren obstaculitzades pels conflictes polítics del nostre segle, particularment per la censura del Tercer Reich, representa, després de tants anys, una empresa cultural de gran transcendència.

Els primers CD inclouen dues òperes de compositors vienesos que van viure els anys d'exili al sud de Califòrnia: la hiperromàntica *Der Wunder der Heliane* de Korngold, pros-



GOLDSCHMIDT Der gewaltige Hahnrei

Alexander • Kraus
Wörlé • Otelli
Deutsches Symphonie-
Orchester Berlin
Mediterranean Songs
Ainsley
Gewandhausorchester
Leipzig
Lothar Zagrosek

HAAS · KRÁSA

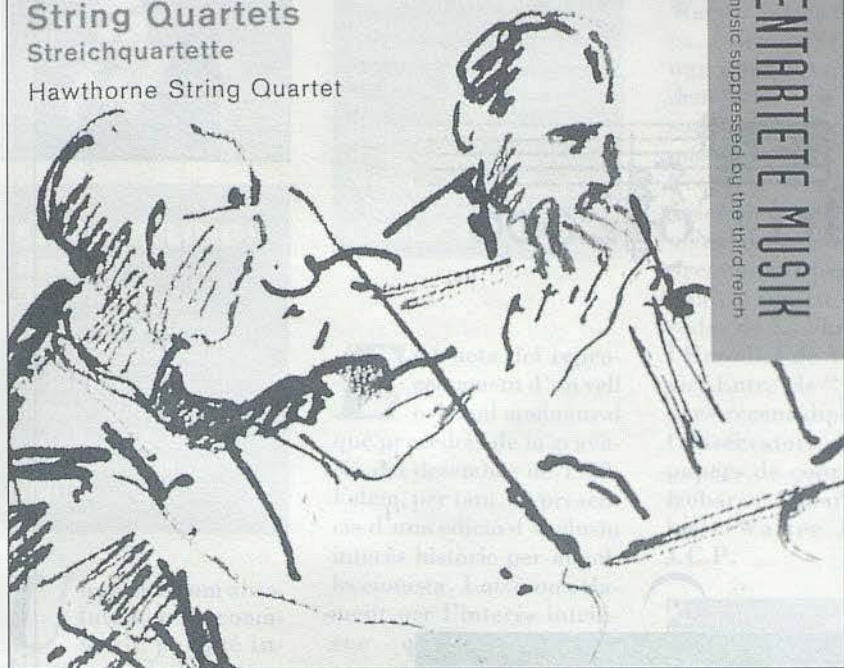
String Quartets

Streichquartette

Hawthorne String Quartet

DECCA

ENTARTETE MUSIK
music suppressed by the third reich



crita a causa de la condició jueva del compositor, i *Jonny spielt auf* de Krenek una obra jazzística, suposadament subversiva, que els nazis van fer servir de paradigma per justificar els seus bàrbars atacs a la música (ambdues gravacions ja han estat comentades des de les pàgines de la nostra publicació). Ara ens ha arribat el primer enregistrament de l'òpera *Der Gewaltige Hahnrei* (El cornut magnífic) de Berthold Goldsmidt (sobre la "farsa salvatge" del mateix nom de Fernand Crommelynck, una de les primeres manifestacions de l'anomenat teatre de l'absurd), estrenada amb gran èxit a Darmstadt el 1932 i immediatament prohibida, abans de la prevista primera berlinesa.

Vam conèixer Goldsmidt en una conferència de premsa convocada per DECCA a Madrid, en la qual recordà velles històries amb una simpatia irresistible, una memòria i una lucidesa inòides, sense cap tret d'amargor o de desmoralització. Considerat en la seva joventut com una de les grans esperances de la música alemanya, només ara, als noranta anys, el seu talent ha estat reconegut com es mereix la gran qualitat de les seves obres, tant a Anglaterra, on s'exilià, com a Alemanya, on va néixer i es va formar. Deixeble de Franz Schreker, al costat de Krenek, Haba i Karol Rathaus, el gran director Erich Kleiber, que li va estrenar una obra orquestral premiada per l'Estat, el contractà com a correpetidor a l'Ò-

pera de Berlín, on seguí la preparació de l'estrena del *Wozzeck* d'Alban Berg. Goldsmidt evocà els records d'aquell fascinant Berlín de la seva primera joventut, anterior a l'època tràgica del nacionalsocialisme, on ensenyaven Artur Schnabel i Carl Flesch, Schönberg i Hindemith, i dirigien Furtwängler, Bruno Walter, Klemperer i Kleiber. Contractat pel Teatre de Darmstadt com a compositor de la casa i director musical adjunt, amb menys de trenta anys hi estrenà *Der Gewaltige Hahnrei*. Més tard, vetat pels nazis per la seva condició de jueu, 22 familiars seus moriren a Auschwitz i a Belsen. Obligat a malviure donant classes de piano, fou interrogat per la Gestapo el 1935 i va tenir la fortuna que el seu interrogador fos un afeccionat a la música i li aconsellés de deixar el país immediatament.

S'instal·là a Londres, al mateix apartament on encara viu avui, on menà una vida difícil, treballant per a les emissions de la BBC, dirigint esporàdicament a Glyndebourne, realitzant diversos treballs musicals, com la conclusió de la *Desena Simfonia* de Mahler (l'estrena de la qual dirigí el 1960), amb el musicòleg Deryck Cooke. No trobà, però, facilitats per difondre la seva pròpia música. Només a partir de 1987 les seves obres començaren a ser interpretades altra vegada a Alemanya i també, esporàdicament, a Anglaterra. El 1992, Berlín va ovacionar (com ho féu Darmstadt el 1932) *Der Gewalti-*

ge Hahnrei, en la versió concertant que va enregistrar DECCA. L'obra serà representada al proper Festival de Berlín...

En escoltar l'enregistrament, ens sorprèn que una òpera tan impactant i aconseguida, d'un aleshores jove compositor, hagi restat oblidada durant més de seixanta anys. Sense haver envellit, és justament representativa de l'esperit del seu temps, en aquella parcel·la que restà al marge del serialisme, amb procediments eclèctics que no minven la seva coherència musical unitària ni la seva aconseguida progressió dramàtica: melòdica expressionista, tonalitat lliure, elements neoclàssics, predilecció per formes contrapuntístiques autònomes, passatges exòtics esporàdics influïts per la música de ball, autenticitat de les caracteritzacions psicològiques, tot això amb un domini consumat dels mitjans tècnics i orquestrals i amb una interpretació del màxim nivell de competència, a càrrec de la Orquestra de la Ràdio de Berlín, dirigida per Lothar Zagrosek i d'un equip vocal intel·ligent i homogeni en el qual sobresurt la labor dels dos protagonistes, Roberta Alexander i Robert Wörle.

El desenllaç positiu i exemplar d'aquesta etapa recent de la trajectòria vital de Berthold Goldsmidt contrasta amb el destí dramàtic de dos compositors txecs, Pavel Haas i Hans Krása, deixebles de Janáček i de Zemlinsky, respectivament, dels quals DECCA ha enregistrat sengles *Quartets de corda* per a la mateixa sèrie d'"Entartete Musik". D'una solidesa musical impecable, acusen el doble llinatge germànic i bohemí, al seu torn influït pel neoclassicisme de l'època i per la inclusió de trets grotescos que pertanyen tant a l'herència de Mahler com a les afinitats naturals de l'època d'entreguerres. Però allò que fa aquest enregistrament més punyent és la història tràgica dels dos compositors: nascuts el mateix any (1899), els dos trobaren la mort el mateix dia (16 d'octubre de 1944) a les cambres de gas d'Auschwitz, després de passar pel ghetto de Terizín, on els dirigents nazis van estimular una vida musical autòctona amb finalitats propagandístiques, que quedà enregistrada, amb un cinisme repugnant, en el film de propaganda titulat "Der Führer schenken den Juden eine Stadt" (El Führer regala una ciutat als jueus), que inclou l'execució dels *Estudis per a orquestra de corda* de Haas, enregistrats només quatre mesos abans que els dos compositors fossin transferits a Auschwitz per ser aniquilats!



PUBLICITAT AL SERVEI DE LA MÚSICA

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



ELLY AMELING: *Recital Schubert*

Quatre CD amb 75 *lieder*. Al piano Dalton Baldwin i Rudolf Jansen. Philips Classics, Sèrie The Early Years. Digitaly Remastered. 438 528-2 ADD.

Un petit àlbum absolutament recomanable perquè inclou ni més ni menys que quatre discos amb 75 *lieder* de Schubert a cura d'aquesta excel·lent *liederista* i especialista del vienès que és Elly Ameling. Es tracta d'una de les edicions dels "Early Years" de Philips, és a dir, dels anys passats, perquè l'Ameling aplega aquí interpretacions que s'estenen entre els anys 1972 i 1984, ara confortablement reprocessades. Són interpretacions delicades, sobretot d'una fidelitat estilística total, com escau a qui havia assolit el domini de la lírica schubertiana. El primer disc conté un nombre elevat de breus melodies, mentre que el segon es circumscriu a les cançons de *Mignon* de Goethe i els *Ellens Gesänge* de Scott. Quant al tercer i quart comprèn el "tot Schubert" més característic i habitual de tots els recitals, sempre en interpretacions de gran estil. Els acompanyaments pianístics són a cura de dos especialistes que recordem encara com a fidels col·laboradors de la soprano, Dalton Baldwin per als tres primers discos i Rudolf Jansen per al darrer. Insistim, per tant, en la seva vàlua quant a antologia d'aquest fabulós món del *lied* schubertià. ● Josep Casanovas

RICHARD STRAUSS: *Salome*

Walburga Wegener, Josef Metternich, Georgine V. Milinkovic, Laszlo Szemere, Waldemar Kmentl, Orquestra Simfònica de Viena sota la direcció de Rudolf Moralt. 2 CD Philips Classics sèrie "Opera Collector". 438 664-2

Es tracta del reprocessament d'un vell original monoaural que procedeix de la gravació del desembre de 1952. Estem, per tant, en presència d'una edició d'exclusiu interès històric per al col·leccionista. I això no solament per l'interès intrínsec que tot seguit comentarem de la versió, sinó —en un sentit naturalment invers— per les característiques força limitades que la reproducció actual mostra. És, doncs, una edició apta només per a l'aficionat de categoria, el fanàtic de l'òpera, que hi trobarà per damunt de tot la possibilitat de retrobar el so d'uns anys vienesos que ja són història. Foren uns anys d'ocupació militar, de gran penositat i amb l'edifici de l'Òpera encara tancat. Es cercà de fer temporades líriques al petit i mozartià teatre An del Wien encabint l'orquestra en el diminut fossat i les llotges immediates. Els resultats, però —hi havia allà Bohm, Knappertsbush, Krauss i Moralt—, foren espectaculars, mentre s'imposava el conjunt de la Simfònica de la capital. La present lectura de Moralt és aquí certament històrica, ja que es mostra com el creador de la versió més exaltada i angoixant que mai hàgim escoltat d'aquesta *Salome*, sense minva de la més absoluta perfecció tècnica. Era nebot i íntim de Strauss i, per tant, un dels coneixedors més profunds de la seva obra. Dissortadament va morir pocs anys després de

la nostra gravació, justament a l'edat de manifestar-se en els grans circuits internacionals. Walburga Wegener és una *Salome* lírica, femenina, exaltada en una interpretació que podem jutjar com la que presumiblement haurà estat la més autèntica d'acord amb l'esperit del compositor. Josef Metternich és igualment el baríton més impressionant per a Jochanaan, talment com l'Herodes de Laszlo Szemere i l'Herodias de V. Milinkovic. Entre els "joves" llavors recent diplomats del Conservatori vienès, fent papers de coprimaris, hi trobarem Oskar Czerwenka i Walter Berry. ● J.C.P.



JANACEK: *Glagolitic Mass* (missa *Glagolítica*). *Simfonieta*

Cors i Orquestra de Montreal sota la direcció de Charles Dutoit. Solistes vocals: Natalia Troitskaya, Eva Randová, Sergei Leiferkus i Kaludi Kaludov. DECCA 436 211-2 DH.

Disc que reuneix les dues més conegudes obres del repertori concertant del compositor. Obres d'un compositor de setanta anys que les va fer en un breu període de 1926, tot creant forts nexes melòdics i tècnics clarament perceptibles. Així, la *Simfonieta* s'inicia amb la cèlebre fanfara militar que domina tot el primer moviment i que encara retrobarem en la mateixa missa. Charles Dutoit en fa una versió que

podem referir a la cultura francesa, discretament raveliana. Eficax en els moviments de fanfara esmentats, com també en la missa, en la qual té cura de l'equilibri vocal. Destacaríem netament les intèrprets femenines, perquè es tracta efectivament de dues primeríssimes figures: la soprano Troitskaya i la mezzosoprano Randová, perquè pertanyen a la cultura eslava (com també el tenor Kaludov i el baix Leiferkus) i perquè són dos valors reconeguts en el món de l'òpera. Efectivament, una missa com aquesta fa èmfasi en el factor racial, que en els anys de la seva creació acabava de veure el naixement de la República Txecoslovaca. ● J.C.P.



BRUCKNER: *Symphony núm. 2 en do menor*

Royal Concertgebouw Orchestra. Direcció Riccardo Chailly. Decca 436 154-2 DH.

En el moviment —benvingut— de popularització de l'obra simfònica d'Anton Bruckner, ara apareix una altra edició d'aquesta *Segona* del compositor, injustament preterida per la fama wagneriana assolida per la següent, la *Tercera*. Sembla fins i tot que tot fou fruit d'una impressió momentània del mateix Wagner, a qui semblaren més progressistes els esborranys d'aquesta *Tercera* enfront del conservadorisme que li semblà veure en la que ara comentem. La present versió és la sencera editada el 1938 per Haas, que fa confiança al pensament inicial del compo-

tor. Bella interpretació de Riccardo Chailly amb la refinada orquestra del Concertgebouw. Recerca de la serenitat empeltada de misticisme realitzada en uns *tempi* continguts que ens recorden en gran manera Celibidache. Són remarcats els ascendents populars austríacs que repetidament hi foren emprats, però sobretot Chailly se serveix del luxe tímbric del Concertgebouw, amb una corda infinitament pastosa, juntament amb el metall menys estrident que podrem trobar arreu i unes fustes delicades. Un Bruckner, en suma, d'un lirisme extrem, morós, que acredita el director amb una autèntica obra mestra. L'"Adagio" és, per exemple, un dels més bells del compositor realitzats en disc, així com també el "Scherzo" es desenvolupa en serenitats de caire profundament clàssic. ● J.C.P.



L'orgue de Llivia

Modest Moreno i Morera,
orgue
(Margarida Cubern:
Registant)
Obres de Bach,
Buxtehude, Cabanilles,
Frescobaldi, Menalt,
Sweelinck
PDI 80.3172

Aquest és un document amb un contingut musical barroc i eclèctic que el que vol és presentar l'orgue Blancafort de l'església de Nostre Senyora dels Àngels, parròquia de la vila de Llivia.



KONIEC: Silenci en Bla

Josep Palomas, baix;
Quien Samsó, bateria;
Xavier Maristany, saxo; i
Joan Saura, teclats
Nova Era CD 4002

Atès, doncs, que el gran protagonista d'aquest CD és l'instrument, al llibret interior s'ha inclòs un magnífic article d'Albert Blancafort en el qual es justifica el perquè del tipus de construcció i les característiques tècniques de l'orgue. Tot d'una manera absolutament planera, entenedora i sense "filípiques literàries" sobrerres.

Per la seva banda, Modest Moreno, l'interpret únic del CD (i segon gran protagonista) exposa amb tota claredat la seva actitud davant d'una partitura fent prevaler la lectura subjectiva i polemitzant amb les actituds més aviat objectivistes i acadèmiques. Apel·la a l'autenticitat de l'interpret tot defensant la seva condició de "compositor espontani", sense que això comporti la manca de respecte a l'original. I aquí rau, al meu entendre, el gran mèrit del CD que presentem: el compromís amb una actitud podríem dir "neoromàntica" del músic davant la música.

Cal notar, doncs, que el conjunt del document aporta quelcom més del que s'ha dit en la discussió del "com" en la interpretació de la música barroca. I en ser autènticament subjectiu i ben argumentat, el disc esdevé una eina eficaç i molt vàlida.

Per acabar us farem saber que el disc ha estat enregistrat (en sistema digital) pels equips tècnics de Catalunya Música, seguint els criteris de l'emissora de col·laborar activament en la difusió del patrimoni musical català. ● Carles Lobo i Sastre

Després de més d'una dècada d'incisiva exploració musical —la penúltima va ser amb la Big Ensemble Taller de Músics—, Koniec ens ofereix ara el seu darrer invent sonor: *Silenci en Bla*. Una traca de música de ball per a sensibilitats extraterrestres. Diem de "ball", perquè la contundència rítmica és ben palesa, especialment pel que fa a l'ús de la bateria. I per a "extraterrestres", perquè l'estructura de les peces és plena de paranys i sorpreses que poden ferir la sensibilitat comuna dels terrícoles.

La mescla de ritme contundent i un format que trenca els paràmetres habituals de la música per ballar és la idea nuclear que dinamitza totes les peces d'aquest treball. Per crear aquesta estructura trencadora, Koniec articula diferents recursos sense desfer mai el so compacte, gairebé de banda de rock, que cohesiona tot el conjunt de peces. Bons exemples d'aquesta música de ball iconoclàstica són "Cada pam teu és un món", una peça d'electroballaruga amb Prince com a convidat, o "Silencio en los bolsillos", amb breus i enigmàtiques frases melòdiques que recorden els The Residents.

La presència de la bateria amara les peces d'un to pesat i contundent, fet original tenint en compte que Koniec no és un grup de *hard rock* o de *trash metal*. Però aquesa contundència sovint ofega i malmet l'originalitat musical i la complexitat del treball de la resta d'instruments.

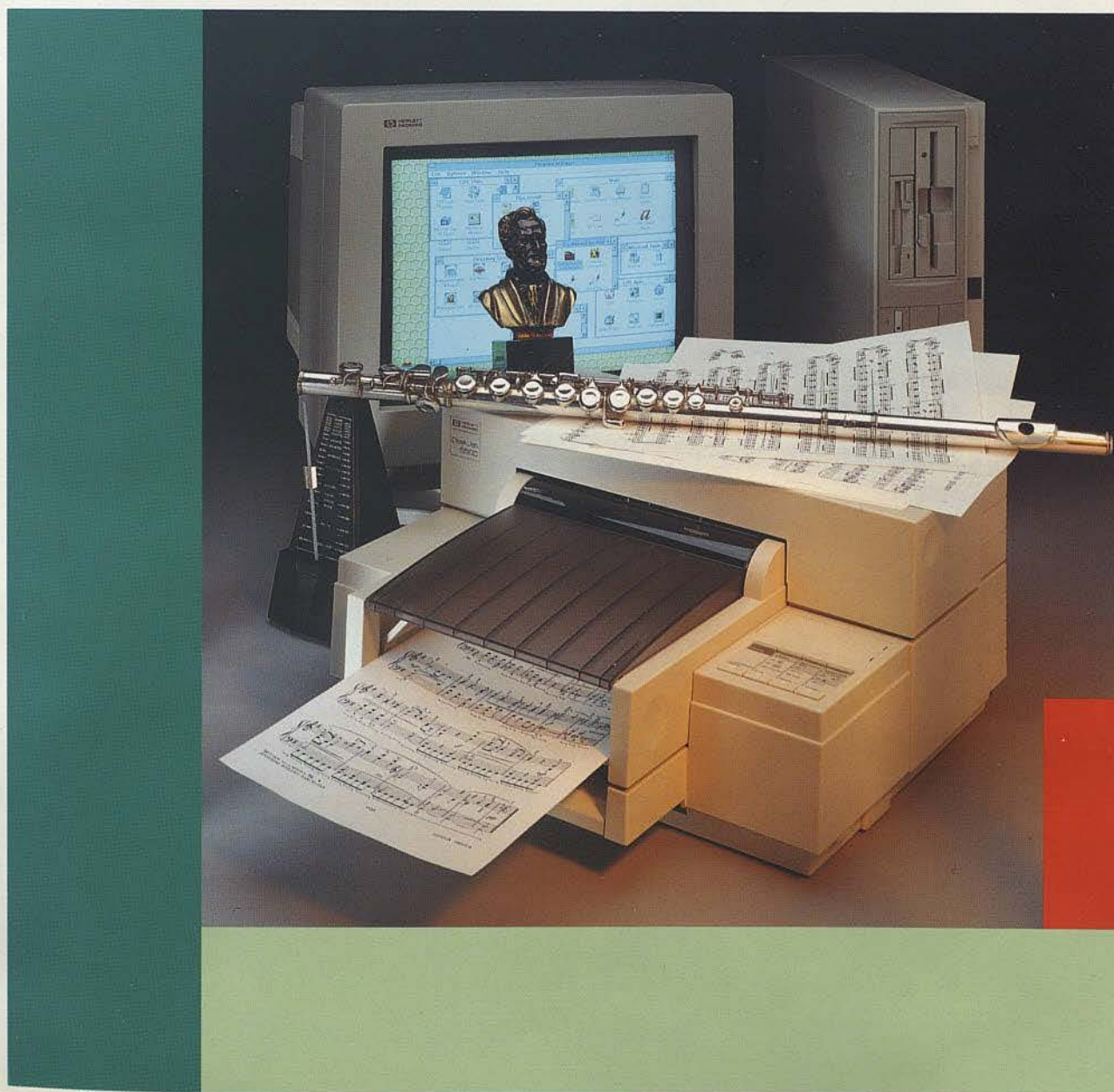
Les peces tenen una es-

tractura sorprenent, però massa reiterada i sense desenvolupament intern. I amb "desenvolupament intern" volem dir provocar la sorpresa des de l'interior de la mateixa peça i no solament amb efectes espectaculars i externs. De fet, les frases melòdiques són esquelètiques, com breus i contundents ràfagues. A més, aquesta contundència és amplificada per la bateria. Això provoca que qualsevol sorpresa formal hagi de ser igualment contundent, si no no seria perceptible ni per la sensibilitat més extraterrestre. Segurament aquest motiu fa que els recursos utilitzats per aconseguir la innovació estructural siguin sempre els mateixos: talls bruscos perquè la peça respiri, canvis sobtats de ritme, polirítmia i caos instrumental. A més, s'utilitzen elements figuratius, *samples*, veus i fins i tot sons que dibuixen lleument un argument narratiu. Tot plegat és original però impossibilita la fluïdesa i la mobilitat que la majoria de les peces reclamen.

Aquesta reiteració formal que comentem és causada, al nostre entendre, pel fet que Koniec, si més no en aquest treball, no s'ha desfet del paradigma genèric del jazz —o *free jazz*. Aquesta perspectiva limita l'estil de Koniec en comptes d'alliberar-lo. I malgrat això, Koniec ha demostrat que es pot ser un grup de música instrumental i no caure en el formalisme apol·lini i edulcorat de la *new age*, o que per ser un grup de música de ball experimental no cal recórrer als ritmes de la música industrial. I, encara, ha demostrat una altra cosa: que es pot experimentar i alhora oferir concerts de gran intensitat. I ens ho tornarà a demostrar del 5 al 8 de maig a l'Espai, tot presentant aquest nou compacte. Allà ens retrobarem tothom, terrícoles i extraterrestres. ● David Picó S.



We make it happen
Ho fem possibile



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

