



PALESTRINA I LASSUS

Figures del Renaixement

**SERGE
BAUDO**

*Una batuta
genuïnament
parisenca*



VICTÒRIA DELS ÀNGELS, 50 ANYS DE PROFESSIÓ

Orquestra Ciutat de Barcelona

Maig 1994

MOZART, MAHLER, BRAHMS

MENDELSSOHN: *Somni d'una nit d'estiu*

GARY BERTINI, *director*

EDMON COLOMER, *director*

SALVADOR MAS, *director*

MISHA DICTER, *piano*

ISABEL MONAR, *soprano*

MA. JOSÉ MARTOS, *soprano*

MARTA ANGELAT, *actiu*

PEP ANTON MUÑOZ, *actor*

PERE ANGLAS, *actor*

CORAL CÀRMINA

Solistes de l'OCB al Saló de Cent

DOUGLAS PROSSER, *trompeta*

VICENÇ OLIVER, *trompeta*

DAVID PARKER, *trompa*

RICARDO CASERO, *trombó*

RAÛL GARCÍA, *trombó baix*

HEATHER BIXLER, *violí*

JOSEPHINE FITZPATRICK, *viola*

VICENT ELLEGIER, *violoncel*

SEON-HEE MYONG, *piano*

JINDRICH BARDON, *violí*

JOZEF TOPORCER, *violí*

ERIC KOONTZ, *viola*

GHEORGHE MOTATU, *violoncel*

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 Llevant, 41 amb Barcelona Tel. 217.10.06

O

C

B

Ajuntament  de Barcelona

amb el suport de

 Generalitat de Catalunya

115

catalunya música

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 115, MAIG 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, 14, 3r 1a A

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

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

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, **HELENA BAYO**, **JOAN
CARLES BLANCH**, **XAVIER
CASANOVAS-DANÉS**, **JOSEP
CASANOVAS**, **JAUME COMELLAS**,
CARLES LOBO, **AGUSTÍ MONTELLÀ**,
ASSUMPTA MONTSERRAT, **PAU
NADAL**, **MÒNICA PAGÈS
SANTACANA**, **VICTÒRIA PALMA**,
ORIOL PÉREZ, **DAVID PICÓ S.**, **JOSEP
PRATS**, **DAVID PUERTAS**, **JORDI ROIG**
I AYUSO, **FRANCESC TAVERNA-BECH** i
JOAN VIVES.

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

SUMARI



revista musical catalana

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA

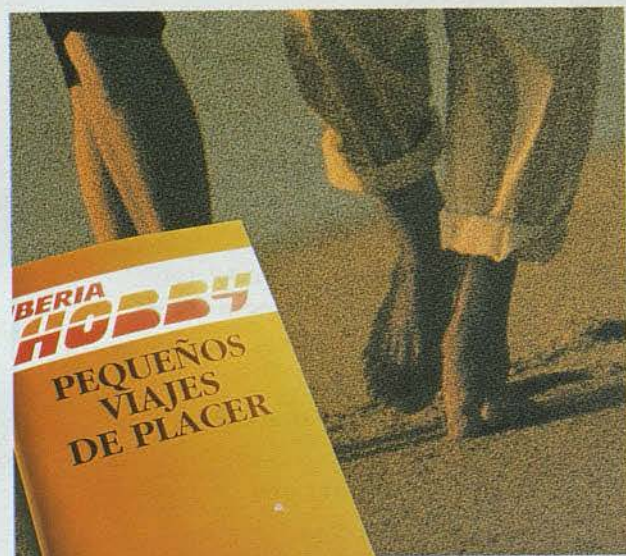


SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

- 5** 25 anys de Corals Juvenils de Catalunya
- 6** Ciència i música; el cas de la tenora
per **David Puertas**
- 12** Frank Zappa o la insostenible lleugeresa
de la música
per **David Picó S.**
- 14** El Liceu al Palau Sant Jordi
per **Pau Nadal**
- 16** Mikrokosmos: Disbarats musicals
per **Pere Artís**
- 19** Del seu affm.: Sra. Victòria dels Àngels
per **Jaume Comellas**
- 21** 25è aniversari de Corals Juvenils de Catalunya
per **RRMC**
- 22** Gardiner i l'amor, al Palau
per **Xavier Casanovas-Danés**
- 23** Filigranes de Montserrat Torrent
per **X. C.-D.**
- 24** Excel·lent Marçal Cervera
per **X.C.-D.**
- 27** Palestrina i Lassus
- 28** Palestrina o la música del cel
per **Joan Vives**
- 32** Orlande de Lassus, el gran moment musical flamenc
per **Josep Prats**
- 37** Palestrina, Lassus i el seu temps
- 42** Serge Baudo. Pinzellades parisenques a l'OCB
per **Mònica Pagès Santacana**
- 46** Catalunya Música proposa. Palestrina per Europa
per **Victòria Palma**
- 47** Romen i Julieta, o l'esclat de la maduresa de
Prokofiev
per **Carles Lobo**
- 49** Carl Orff, un compositor enigmàtic de l'Alemanya
nazi
per **C.L.**
- 53** per **Cesc**
- 54**
- 56**



POR MENOS DEL PRECIO DE UN VUELO REGULAR, UN VIAJE COMPLETO HECHO A SU MEDIDA.

¡IBERIA HOBBY se encarga de todo!

A partir de ahora, por menos del precio de un vuelo regular, Iberia Hobby le organiza unas escapadas hechas a su medida.

¡Incluyen todo lo que le apetece para huir de la rutina!: billete de ida y vuelta con Iberia, los restaurantes, el hotel, los museos, los espectáculos, su deporte favorito...

Y libertad para que usted pueda diseñar su Iberia Hobby como más le apetezca.

Escápese de lo habitual. Ahora, con Iberia Hobby, lo tiene muy fácil. Pregunte en su Agencia de viajes por el programa Iberia Hobby con Mundicolor, seguro que encontrará un Iberia Hobby justo a su medida.

- Golf en la Costa del Sol • Todo Barcelona
- Madrid y sus museos • Sevilla al completo
- Paraíso Canario • Mallorca, tierra y mar
- Buenos Aires, la América más europea
- Berlín, corazón de Europa • Viena, capital romántica
- Múnich, el sabor de Alemania
- San Juan, la estrella del Caribe
- Nueva York, capital del mundo.

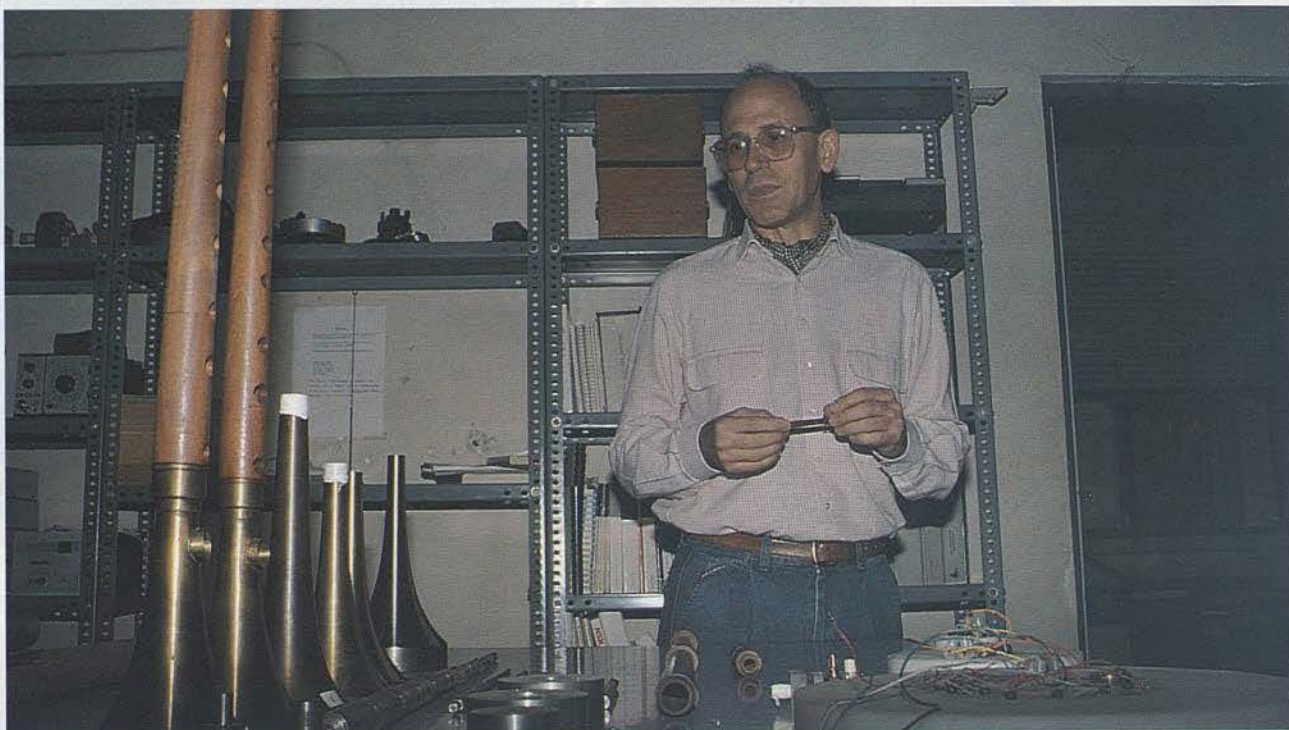
**IBERIA
HOBBY**
PEQUEÑOS VIAJES DE PLACER **IB**

Quan la tarda del diumenge 5 de juny s'acabi la interpretació de la cantata *Fills del segle* a la Sala Oval del Palau Nacional de Montjuïc, alguna cosa gran s'haurà esdevingut a la música del país. Serà la conclusió dels actes del 25è aniversari de Corals Juvenils de Catalunya, que aplegarà 800 cantaires d'arreu de Catalunya a redós de l'esmentada obra confegida, en la part literària, per Miquel DescLOT i, en la musical, per Albert Guinovart. Corals Juvenils de Catalunya va néixer, doncs, fa un quart de segle com a fruit d'una necessitat i d'una exigència irrenunciables. Es tractava de cobrir el pont que va del món coral infantil a l'adult. Aquestes dues parcel·les, per les seves característiques específiques han pogut tenir una existència fins a cert punt fluida o normalitzada. Es tracta de segments d'edats –amb tot el que això comporta– molt definits en tots els aspectes, fet que afavoreix el context de normalitat que acabem d'exposar. Tanmateix, el món de l'adolescència és molt més complicat i complex en tots els sentits. Hi ha una concreta indefinició en el pla físic i caracterial, un neguiteig sovint esterilitzador d'energies en una època de transició i de consolidació de la personalitat. Tot això aprofundeix el risc de dispersió d'energies, de reaccions inesperades, no inesperables, i, en definitiva, de pèrdua dels fruits assolits en la fase infantil prèvia. El moviment Corals Juvenils de Catalunya, per la seva pròpia naturalesa, s'ha vist immersit en un món particularment difícil i dur, ple d'obstacles de diversa índole, entre els quals cal situar també els estrictament musicals. I en aquest sentit cal citar, a tall d'exemple ben significatiu, el fet de la dificultat de trobar un repertori adient a les característiques específiques d'unes veus no formades i, al mateix temps, amb un atractiu poètic i de contingut específic per als seus peculiars intèrprets. La tasca desenvolupada per aquest moviment al llarg dels seus vint-i-cinc anys d'existència, amb les seves trobades anuals i quinquennals, amb els seus tallers i amb tot el vast conjunt de treball desenvolupat, és realment meritòria. Hom ha treballat amb una devoció i un lliurament extraordinaris, amb un sentit autèntic de servir la cultura musical del país i de crear les bases que ajudin a fer possible la continuïtat, cada dia en un nivell més alt en el pla qualitatiu, del moviment coral català. Aquesta tasca ha estat desenrotllada, a més, d'una faísó discreta i aliena a tota mena d'escarafall espectacular, però al mateix temps amb una enorme efectivitat i conseqüència. Per això cal felicitar tots els qui al llarg d'aquest període històric tan significatiu han permès arribar a un avui tan falaguer. Als dirigents, als directors de corals, als pedagogs i, naturalment, als centenars de cantaires que han estat protagonistes de primeríssima fila. Mentrestant, cal fer els millors vots per aquest concert del pròxim dia 5 de juny, l'èxit del qual està ja ben afermat a l'avançada.

25 anys de Corals Juvenils de Catalunya

Si hi ha un instrument emblemàtic en la cultura musical catalana, aquest és, sens dubte, la tenora. Des de fa més de 15 anys, i sota la direcció del doctor Joaquim Agulló, aquest instrument és objecte dels estudis d'acústica que duu a terme la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Aquests treballs són molt a prop d'aconseguir un model matemàtic que descriurà com ha de ser una tenora perfectament afinada i tímbrica-ment més equilibrada que les actuals. Per altra ban-

da, el professor de tenora del Conservatori Superior del Liceu de Barcelona, el mestre Jaume Vilà, col·laborador dels investigadors de la UPC, es mostra desencisat respecte de les poques sortides professionals de qualitat que esperen als músics que toquen la tenora. La ciència aconseguirà una tenora capaç d'obrir un ventall de noves possibilitats, però ara cal veure si hi haurà una evolució paral·lela en el terreny de la pràctica que en sàpiga treure el màxim profit.



El Dr. Joaquim Agulló mostra alguns dels prototips de tenora construïts a partir dels estudis del laboratori.
(Foto: David Pinyó)

Ciència i música: el cas de la tenora

per DAVID PUERTAS

El doctor Joaquim Agulló i Batlle, catedràtic de Mecànica de l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers Industrials de Barcelona, estudia l'acústica de la tenora des de l'any 1975. Actualment dirigeix els estudis que es continuen realitzant al Laboratori de Mecànica i Vibroacústica de la UPC sobre aquest instrument i assegura que la seva fita és redissenyar una tenora en to normal: Redissenyar instruments és quelcom modern, possible gràcies als avenços en els estudis de

l'acústica a partir de la utilització d'ordinadors i altres mitjans d'investigació més objectius que l'antiga i simple intuïció. Posats a redissenyar, vam optar per fer-ho amb un instrument ben proper a nosaltres. La tenora actual té certes deficiències que la fan un instrument dur i poc agraït a l'hora de tocar i que creiem que són millorables. A més, el pas del to brillant de les tenores clàssiques al to normal va perjudicar en certa manera el caràcter tímbric de l'instrument. És per això que vam optar per fer un prototipus en to normal.

Com és sabut, moltes cobles

acostumen a tocar en un diapasó més agut al de la resta de formacions musicals. Quan una cobla toca d'aquesta manera, es diu que ho fa "en brillant". L'afinació internacional del La₃ s'estableix en 440Hz, mentre que el diapasó "brillant" està entre un quart de to i un semitò per sobre d'aquesta referència. Segons Jaume Vilà, professor de tenora del Conservatori Superior de Música del Liceu, no hi ha cap raó que obligui ningú a tocar en el diapasó brillant, mentre que hi ha motius prou importants per fer-ho en normal. Hi ha moltes obres que requereixen la conjun-

ció de la tenora amb d'altres instruments que no són els seus companys habituals a la cobla i, si tenim un instrument en brillant, ens serà molt difícil afinar amb un clarinet, amb una marimba, amb un piano o fins i tot amb una orquestra simfònica.

Segons algunes opinions, però, les cobles que toquen en brillant sonen amb més força i amb més energia, és a dir, amb més "tempera". Gràcies als estudis realitzats sobre la tenora, s'ha pogut explicar el perquè d'aquesta sensació i matisar-la. Joaquim Agulló ho explica així: *En els instruments afinats en brillant, el tudell —peça que subjecta la canya— és molt curt. Això fa que el cònic de l'instrument comenci amb un canvi brusc, cosa que fa més difícil la producció del so alhora que el fa més ric tímbricament i un xic més agressiu. Els instruments en normal tenen el tudell més llarg i, per tant, l'inici del cònic és més suau, per això l'emissió del so és més espontània i aquest resulta menys agressiu. Per a Jaume Vilà l'agressivitat no és una virtut: Dir que el so més agressiu té més "tempera" no em sembla gaire encertat. Tocar més fort i més agressiu no vol dir, ni molt menys, tocar millor.*

Una de les raons de Joaquim Agulló per interessar-se per l'estudi de la tenora des del punt de vista científic —ja que des del punt de vista musical ja ho estava fent, rebent classes de Ricard Viladessau— va ser la falta de constructors de tenores: Semblava que quedaven molt pocs artesans fabricants de tenores, i era preocupant. Vaig arribar a pensar que un dia s'acabarien i ens quedaríem sense tenores, i per això calia fer-ne una descripció acurada i científica, perquè no es perdés aquest instrument. Vam començar analitzant nota a nota el so i l'acústica de la tenora d'en Jaume Vilà, una Catroï, vertadera Stradivarius de les tenores. Els primers estudis van culminar amb l'elaboració d'un programa informàtic per aconseguir el model de tenora perfectament ben



El Dr. Agulló mostrant un dibuix informàtic del so de la tenora.
(Foto: D. Pinyó)

Els estudis sobre acústica de la tenora són molt ben acollits als congressos internacionals

afinada. Aquest programa va ser presentat a diversos congressos internacionals d'acústica amb un èxit extraordinari: *El nostre equip de recerca va adquirir un gran prestigi* —continua el Dr. Agulló—, *alhora que donava a conèixer els instruments catalans de la cobla. D'un temps ençà és habitual que als congressos internacionals d'acústica es compti amb els nostres estudis sobre la tenora.*

Aquest model teòric es va dur a la pràctica amb la construcció d'un prototip. La tenora model que es va aconseguir era ben afinada, però les notes greus no tenien un timbre adequat i en tocar-les en fortíssim "roncaven". Per al professor Agulló l'error va ser no estudiar detingudament totes les parts de la tenora (canya, tudell, cos superior, cos in-

ferior i campana) i només fixar-se en les parts centrals: *Les propietats com l'afinació, l'estabilitat del so i l'espontaneïtat encara no se sap ben bé d'on surten. El que volem és conèixer la teoria física que hi ha al darrera per tal de saber què és allò que diferencia un instrument bo d'un de dolent. Tothom desitja un model perfecte, però encara hi estem en camí. Als constructors, els agradaria tenir aquest model a partir del qual treballar: de la màquina hauria de sortir una tenora que complís les mides exactes d'aquest model i, a partir d'aquí, cada constructor es preocuparia de millorar-la amb qüestions de mecanisme i amb retocs d'acabament.*

El que s'estudia al laboratori de la UPC és, principalment, la columna d'aire, ja que el problema mecànic és considerat secundari o, si més no, camp d'estudi dels constructors. Dintre dels projectes d'aquests estudis, es preveu la possibilitat d'adequar l'instrument a les necessitats de cada instrumentista i de cada situació, és a dir, aconseguir tenores per tocar en locals tancats, o fer una xeremia baríton..., tots encara projectes molt llunyans. El que sí que es va aconseguir va ser la construcció d'un cos superior aplicable a un instrument afinat

en brillant perquè el resultat fos una tenora amb afinació normal. Aquest experiment ha tingut un resultat relativament satisfactori, tal com explica Jaume Vilà: *La veritat és que quant a afinació es va aconseguir l'objectiu, però la sonoritat va perdre un xic de qualitat. El problema principal a l'hora de millorar aquest instrument és com aconseguir aquesta millora sense perdre les característiques que li són pròpies: la quantitat de so i el timbre. Tot això, a condició de mantenir una molt bona qualitat. Si aconseguim preservar aquestes característiques, aleshores haurérem avançat molt. Segons Joaquim Agulló, en el primer prototip que es va construir, el problema va ser principalment la campana. Ara ja hem aprofundit més tant en l'estudi de la canya com en el de la campana. El proper instrument que fem inclourà una campana feta d'acord amb els resultats que estem obtenint, i tindrà presents alguns elements que en anteriors ocasions ens van passar per alt. Estic segur que quan hi hagi al mercat una tenora de cost més baix que les actuals i amb un mecanisme i unes prestacions més agruïdes, la gent tocarà més la tenora. Així i tot, aquests estudis mai no han tingut una finalitat comercial, ja que el mercat que crea un instrument com la tenora és més aviat reduït.*

La recerca que es duu a terme a la UPC s'exposa als congressos internacionals d'acústica que se celebren arreu del món i un dels èxits més importants assolits pels estudis sobre la tenora va ser a les universitats americanes de Berkeley, Irvine i a la State University de Califòrnia l'any 1987. El professor Agulló va presentar-hi les seves investigacions acompanyat de Jaume Vilà, que feia les demostracions instrumentals en directe. També es va celebrar un concert d'orgue i tenora que va ser rebut amb un entusiasme rotund. Davant d'aquell èxit, Jaume Vilà i Joaquim Agulló van intentar promoure aquí, a Cata-

La tenora s'ha anat introduint en diversos terrenys musicals gràcies a l'interès d'alguns músics

lunya, aquest tipus de concert. *El fracàs —assegura Agulló— va ser total. Ningú no ens va fer cas. Vam proposar la convocatòria d'un concurs de composició d'obres per a tenora i orgue i fer un concert final amb les obres premiades, però ningú no en va voler ni sentir parlar. Aquests concerts que es fan als pobles amb l'orgue de l'església, podrien guanyar molt introduint-hi alguna peça amb tenora. Ara per ara no hi ha cap organisme que vulgui donar empenta a aquest projecte. Aquell viatge als EUA va ser subvencionat, però des d'aleshores no hem aconseguit cap suport per part de les institucions per finançar aquestes presentacions que són autèntiques ambaixades culturals.*

Per la seva banda, Jaume Vilà assegura que, d'un temps ençà, la tenora es va introduint a poc a poc en diferents terrenys que fins ara no li eren del tot oberts, gràcies a l'interès que demostren alguns artistes per incloure-la en els seus treballs, com Manel Camp, Lluís Llach, Santi Arisa, Joan M. Serrat, l'Elèctrica Dharma, La Trinca, J.M. Bardagí o els compositors de música publicitària: *Que la tenora té moltes possibilitats i una personalitat pròpia, és prou sabut de tothom. Només es tracta d'empastar-la amb altres instruments. Amb l'orgue, per exemple, empasta d'una manera formidable. La idea de fer concerts de tenora i orgue, que en realitat va sorgir de l'enyorat mestre Enric Gispert, es plantejava a partir de la creació de repertori original, ja que les transcripcions a partir d'obres ja existents no són*



Material utilitzat per als estudis sobre la tenora al Laboratori de Mecànica i Vibracions de la UPC. (Foto: D.P.)

gaire atractives per a l'interpret i s'entra en una dinàmica de comparacions sempre odioses. *El que es tractava era de presentar un treball nou i posar de manifest les possibilitats inèdites d'aquest duo. Per aquesta raó, quan vam tornar dels EUA l'any 87, vaig intentar enredar alguns compositors perquè escrivissin alguna obra. Ningú no va dir que no, però el cert és que a hores d'ara només el compositor Joan Josep Blay ha escrit un Coral recitatiu i fuga per a tenora i orgue. La inspiració no és una cosa que es pugui forçar i, potser, el que cal és esperar. Com que tampoc no hi ha hagut suport institucional per a aquesta idea, ni tan sols intentar conjuguar-la amb el cicle "Els Orgues de Catalunya", acabes cansant-te'n i abandones el projecte.*

Per als investigadors de la UPC treballar sobre la tenora no ha estat una opció fàcil, ja que, a la mateixa Universitat, aquests

estudis inicialment no sempre van ser ben entesos. Segons el doctor Agulló, es tractava només d'un problema de prejudicis: *Dintre de l'Escola d'Enginyers, fer recerca acústica no era un tema gaire acceptat i ens va costar fer entendre que no solament estudiàvem la tenora, sinó que la tenora era el nostre cas d'estudi en la recerca bàsica d'acústica que feiem. Va caldre començar a donar pes acadèmic als estudis perquè els col·legues de la Universitat se'ls comencessin a prendre seriosament. Per exemple, en certs ambients, si en lloc de dir que estudiem els fenòmens de la columna d'aire dels instruments de vent diem que estudiem els fenòmens de les "guia-ones", que és exactament el mateix, et fan cas i s'hi mostren molt més interessats.*

En els darrers anys aquests treballs han estat realitzats per llicenciats que preparen el doctorat. Les tesis doctorals dels engi-

nyers industrials Jordi Martínez (1988), Salvador Cardona (1981) i Joan Vivancos (1981) i de la llicenciada en Física Anna Barjau (1987) s'han fet al Laboratori de Mecànica i Vibroacústica de la UPC i es refereixen als instruments catalans de la cobla: la tenora, el tible i el flabiol: *Els professors del Laboratori d'Acústica donen suport a les tesis doctorals sobre aquest tema. La feina de desenvolupar els models matemàtics, els experiments i, en ocasions, els prototipus suposa moltes hores de dedicació i només es pot fer amb la col·laboració de doctorants. Quant al flabiol va ser el Sr. Jordi León, professor d'aquest instrument al Conservatori del Liceu de Barcelona, qui ens hi va engrescar i el treball resultant va ser molt profitós. Vam començar mesurant els seus flabiols i vam culminar amb un model matemàtic teòricament vàlid. Quan vam portar les mides a un constructor, aquest te-*

Diverses tesis doctorals de l'Escola Superior d'Enginyers Industrials han estudiat els instruments de cobla

També al País Basc s'estudia en profunditat el txistu

nia unes eines tan tronades en un taller tan tronat, que no li va ser possible construir dos flabiols iguals i ho va deixar córrer.

A finals del mes de juliol es va celebrar un Congrés d'Acústica Musical a la ciutat d'Estocolm, considerada el centre europeu dels estudis d'acústica, al qual van ser convidats el Dr. Agulló i el seu equip. En aquesta ocasió no van portar cap mostra d'estudis acústics aplicats a la tenora, però sí que es van trobar amb un fet important. Científics del País Basc van presentar uns estudis sobre el txistu acompanyats en els exemples musicals per un txistulari. Per a Joaquim Agulló aquest no va ser el fet especial: *Ja sabíem que la Universitat del País Basc estava fent estudis semblants als nostres aplicant-los al txistu. El que no ens podíem imaginar és que allà reben per part del govern basc tot el suport institucional que demanen i més. En aquest congrés es van presentar amb tots els mitjans imaginables. Tota la música que el txistulari interpretava estava editada, i molt ben editada, en diferents llibres i mètodes d'estudi del txistu. A Catalunya encara funcionem amb fotocòpies, o els*

professors s'han de pagar ells mateixos les edicions. Sóc conscient que no és lícit comparar els instruments musicals, però crec que tant en l'àmbit musical com en el de l'acústica, els de la cobla permeten molt més joc que el txis-tu, i les nostres institucions no se n'adonen. Jaume Vilà confirma que a Catalunya les edicions dels mètodes d'estudi dels instruments catalans —tible, tenora i flabiol— no existeixen o són a càrrec de l'autor: Als meus companys Francesc Elias, professor de tible, Jordi León, professor de flabiol, i a mi mateix, se'ns ha encarregat diverses vegades des de les institucions i al llarg dels darrers 15 anys, la confecció de diverses programes d'estudi dels instruments catalans de la cobla en el si dels conservatoris i escoles de música. El principal problema que hem hagut de trampejar ha estat sempre la manca de metodologia editada, a excepció del Mètode per a tenora i tible de J. Coll que, d'altra banda, no respon massa a les necessitats actuals d'estudi d'aquests instruments. Aquesta mancança ha estat pal·liada, en part, gràcies al nostre treball de recopilació i transcripció de llibres d'estudi procedents d'altres instruments, a part d'algun treball original manuscrit i una edició impresa, en el cas del flabiol, costejada pel seu autor. Al marge que cap institució no ha tingut mai la iniciativa d'encarregar, ni a nosaltres ni a ningú, la confecció de cap llibre d'estudis per a aquests instruments per ser publicat, també hem de lamentar que quan la iniciativa ha estat nostra, no hem rebut el suport esperat.

Per a Joaquim Agulló, la manca d'aquest suport institucional pot ser definitiva per fer fracassar el projecte de la UPC: Sense aquest suport servirà de ben poc tot el que estem fent per millorar la tenora. El nostre és un estudi que no té sortida comercial, perquè és evident que quan aconseguim un model vàlid, les vendes de tenores no es dispararan espectacularment. Continuarà



Jaume Vilà, al seu estudi de Barcelona. (F. D.P.)

essent un instrument minoritari. Per sortir del reducte on es troben el flabiol, el tible i la tenora, sobretot a nivell de valoració social, cal que estiguin ben afinats, que tinguin un mecanisme còmode i que siguin més assequibles econòmicament. I és aquí on podem ajudar. Tot i els 15 anys de treball entusiasta és difícil seguir mantenint l'entusiasme de l'equip de recerca en aquesta activitat si no es compta amb un mínim suport institucional. A tot això s'ha d'afegir que la tenora amb la qual treballaven al Laboratori va ser robada del seu estoig, cosa que va suposar un cop molt fort per a la moral dels investigadors: Actualment comprar una tenora nova val més de 230.000 pessetes, per això no n'hem comprada cap altra i ara treballem amb els prototips. El lladre que se la va endur no sap el mal moral que ens va fer.

Jaume Vilà ha passat bona part de la seva vida treballant per a la tenora. Ha tocat aquest instrument en tot tipus de forma-

cions musicals, des de la cobla fins a l'orquestra simfònica passant per bandes i conjunts de rock, i en tot tipus de música. Des que van començar els estudis al Laboratori de la UPC, ell n'és el principal col·laborador i sempre està disposat a fer les proves que els investigadors li demanen. Assegura que els treballs d'investigació sobre la tenora de la UPC serveixen per tirar per terra moltes de les manies dels constructors o dels mateixos músics: Els estudis científics sobre aquest instrument ens han ajudat a entendre el seu comportament acústic, i d'aquesta manera, podem donar explicacions més lògiques a certs problemes i certes manies i creences que els músics al llarg de la història han anat acumulant sense saber ben bé el perquè. Des del Laboratori de Mecànica i Vibracions ens han donat l'explicació científica de molts d'aquests punts en què tradicionalment s'aplicaven unes solucions que la ciència ha demostrat que eren errònies o que

poden ser millorades.

Un dels temes que més preocupen aquest instrumentista és el futur professional que espera els estudiants de tenora. Els estudis d'aquest instrument, juntament amb el flabiol i el tible, van accedir, d'una manera força accidentada, a l'oficialitat fa uns anys gràcies als molts esforços que hi van dedicar els mestres Jordi León (flabiol), Francesc Elies (tible) i el mateix Jaume Vilà (tenora), que van rebre el suport de l'aleshores director del Conservatori del Liceu, Sr. Ricard Villanueva. Sembla que amb l'entrada en vigor de la nova llei educativa que regula els estudis de música, aquesta oficialitat corre el perill de perdre's. Actualment els estudis de tenora es desenvolupen en 8 cursos i Jaume Vilà assegura que, per tocar en una cobla, n'hi ha prou de fer-ne 6: El nivell d'exigència amb què es troben els instrumentistes a l'hora d'interpretar el repertori propi de la cobla no es correspon amb el nivell

molt més superior exigint al conservatori. De fet, això acostuma a ser així en tots els instruments en general, però pel que fa a la tenora, en més d'una ocasió m'he trobat en el cas d'anar a fer una gravació amb aquest instrument i, després de preocupar-me per tocar aquell passatge ben afinat i correctament, se m'ha demanat que, si us plau, desafini vostè una mica, que si no no sembla una tenora. Com s'ha de pair, això? Amb aquest exemple i d'altres que podria explicar es veu molt clar que no n'hi ha prou de fer estudis sobre la tenora per tal que sigui més evolucionada, sinó que també cal una conscienciació social que aprengui a valorar aquest instrument. Ara per ara, l'exigència de superació ha de venir per part de l'estudiant mateix, ja que, professionalment, ningú no li demanarà el nivell de perfecció que li demanem a classe.

Les sortides professionals per a un estudiant de tenora són més aviat escasses o, si més no, poc atractives. Actualment la sortida professional d'un estudiant amb el Títol Superior de Tenora a la butxaca es redueix a la de formar part d'alguna de les cobles-orquestres de prestigi existents al nostre país, amb la qual cosa necessitarà haver après a tocar almenys dos instruments més que haurà de compaginar amb la tenora. Indubtablement, encara que la tenora comenci a introduir-se en altres terrenys de la música o en altres formacions instrumentals, com els conjunts de ball, tan potenciats a partir dels cicles Tradicionaris, la cobla continuarà essent el seu principal camp d'acció. Jaume Vilà és partidari de la creació d'una cobla institucional que no estigui subjecta a interessos comercials i que exigeixi el màxim a tots els seus components: Em costa d'entendre que

en aquest moment en què s'està a punt de crear l'Orquestra Nacional de Catalunya i que es destinen tants mitjans econòmics per a la creació de teatres nacionals i "lliures" i a eixugar deutes contrets per algun altre teatre, a més a més no es pugui crear la Cobla Nacional de Catalunya, al marge que pugui coexistir amb la cobla oficial de la Generalitat. És necessària una cobla dedicada únicament i exclusivament a la música que ens és pròpia, amb proves d'accés per a cada un dels seus components i que exigeixi el màxim nivell. Una cobla d'aquestes característiques serviria de punt de mira per als estudiants i per a la resta de cobles.

Mentrestant el doctor Joaquim Agulló i el seu equip continuen avançant en uns estudis que per-

metran en poc temps tenir definit un model matemàtic de tenora molt evolucionat. Pau Orriols, reconegut constructor d'instruments tradicionals de Vilanova, creu que aquestes investigacions necessiten un equip interdisciplinari per arribar a bon port: Sé perfectament

que, com que no hi ha ajudes econòmiques per part de ningú, crear un equip d'investigació format per un científic, un músic i un constructor no és, ara per ara, possible. Però mentre no es faci, veig difícil posar en pràctica un model matemàtic que només és vàlid sobre el paper. He col·laborat ocasionalment amb els del Laboratori de Mecànica i Vibroacústica i sé els problemes que tenen per dur a la pràctica els seus experiments. Actualment construeixo tenores basades en algunes dades que m'han passat els de la UPC, però encara falta bastant camí per arribar a la perfecció. Crec que, bàsicament, és una qüestió de pressupost, ja que tots coincidim que cal la creació d'aquest equip interdisciplinari.

La creació d'una Cobla Nacional afavoriria la consideració qualitativa de la nostra música

Frank Zappa o la insostenible lleugeresa de la música

per DAVID PICÓ S.

Frank Zappa va morir el passat mes de desembre víctima d'un càncer de pròstata. Tenia cinquanta-dos anys.

Zappa va ser un músic atípic. El seu entusiasme i la seva capacitat d'innovació el van apartar de qualsevol prejudici estètic. Això el va portar a introduir-se igualment dins el món del rock i el de la música contemporània. La seva popularitat s'emmarcava en l'àmbit del *pop-rock*, però gran part de la seva obra només es podia escoltar a les emissores de música clàssica. Però si diem que Zappa va ser un músic atípic és perquè, tot i sentir-se un músic de rock, va criticar i caricaturitzar el món del rock, la seva manipulació i els seus estereotips. La seva música no pertanyia a cap moda musical, ni tan sols a les modes marginals o contraculturals. Zappa feia la seva, i la indústria discogràfica mai no va veure amb bons ulls un músic tan poc definit. El món del rock sempre ha deixat que els seus artistes se situïn musicalment allà on vulguin i fins i tot que practiquin les mescles d'estils més impensables. Es pot ser una figura del *punk*, del *tecno*, del *tecno-punk*, del *bakallà* o del *tecno-jazz-sardanístic*, tot és possible. Però la indústria no admet aquells que no se situen. I Zappa era un d'aquests, l'exiliat musical més famós i inquiet de la història del rock.

Rock heterodox

Dues són les passions del Zappa rocker: el *rhythm and blues* i la guitarra elèctrica. Zappa va ser un amant de la música negra

dels anys cinquanta i dels seus solos de guitarra. Això va fer que ben aviat es convertís en un virtuós d'aquest instrument. El seu domini de la tècnica del "wah-wah" només va ser superat per Jimy Hendrix, un dels grans innovadors de la guitarra de tots els temps. Fins i tot, per la seva constant experimentació, va editar una caixa triple exclusivament amb solos de guitarra.

Zappa sabia que el món del rock evoluciona poc i que és ple de prejudicis. Mesos abans de la seva mort assenyalava aquests prejudicis, e declarar: "Molts creuen que afegir-li un sol acord a un *blues* és ampliar horitzons i altres creuen que fer això és traïr el *blues*".

Conscient d'aquest fet, Zappa —sol o amb el seu grup, The Mothers of Invention— sempre va combinar elements del rock amb altres elements musicals. Però, sobretot, Zappa va riure's dels tòpics del *pop* i d'ell mateix com a figura del rock. L'any 1968 va parodiar el *Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band* dels Beatles, amb el disc *We're only in it for the money* (Som aquí només per diners). Després va continuar amb treballs avantguardistes fins que va publicar *Crusing with Ruben and Jets*, una caricatura del *rock'n roll* dels anys cinquanta. En la dècada dels setanta va produir nous grups, va compondre bandes sonores i va fer gires per tot el món. I l'any 1982 va arribar una altra fletxa irònica, el tema *Valley girl*. Es tractava d'una paròdia dels duets de Frank Sinatra (de moda actualment) amb la seva filla Nancy. Zappa també cantava amb la seva filla, però amb l'argot propi dels joves de Califòr-

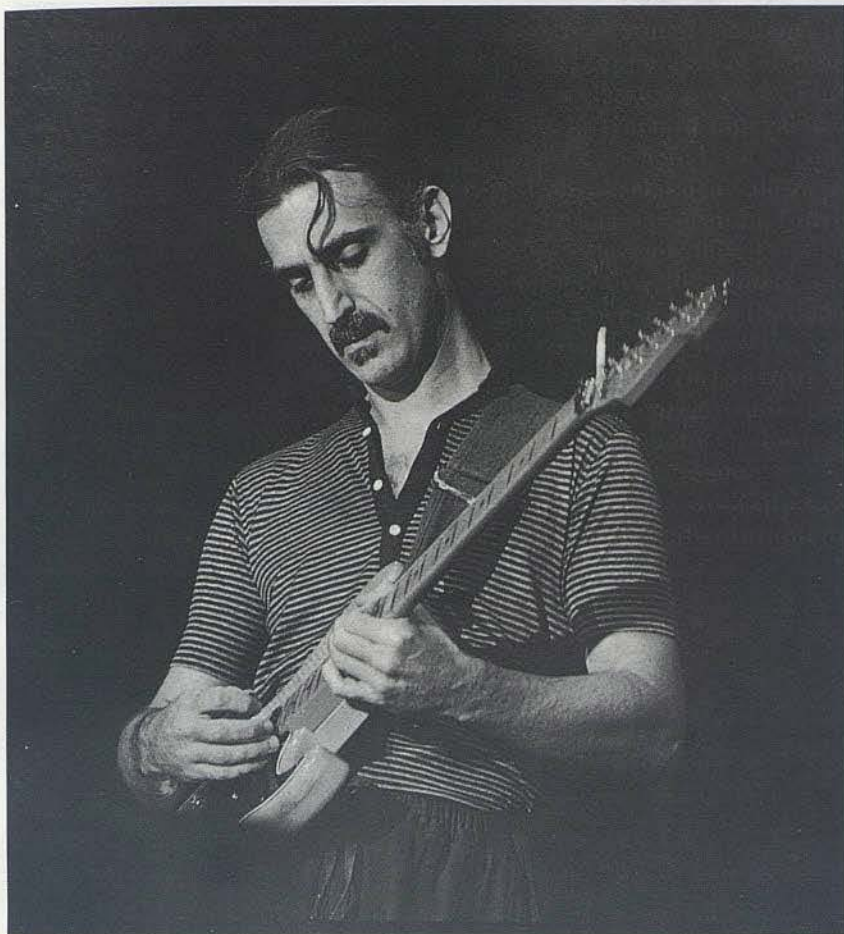
nia, incomprendible per a la resta de mortals.

Zappa va contribuir com ningú a evitar allò que ell mateix havia advertit en moltes ocasions: "la manipulació de la indústria acabarà matant el rock".

Textos sarcàstics

Les lletres de Zappa són dures, provocatives i sarcàstiques. Zappa era un home progressista que assenyalava i criticava amb ironia la hipocresia de l'*american way of life* (estil de vida americà). L'educació repressiva, la corrupció, la falta de llibertat, els prejudicis establerts, els televangelistes, el reverend Jesse Jackson, els teòrics defensors dels drets civils..., tots són delatats i acusats amb un humor punyent que recorda, de vegades, l'enginy esmolat de Groucho Marx. Una de les últimes lluites de Zappa va ser contra l'intent, liderat per Tipper Gore —esposa de l'actual vice-president dels EUA— de controlar els discos y posar-hi etiquetes per advertir del seu contingut.

Però Zappa va delatar qualsevol mena de conservadorisme, fins i tot aquell que s'amagava sota una aparença liberal. Zappa va criticar l'esquerra dogmàtica, certes actituds de la comunitat gai, amb la cançó *He's so gay* (ell és tan gai) o la passivitat frívola del moviment *hippy*. L'any 74 Zappa desmentia el mite del rock progressista que aleshores triomfava i denunciava la instrumentalització del *pop-rock*. A la seva cançó *I'm the slime* (sóc el fang), Zappa cantava provocativament: "sóc l'eina del govern, i també de la indústria, i estic destinat a dominar-vos... Us faig



Frank Zappa, músic atípic, explorà el món del rock i el de la música contemporània. (Foto: Ferran Sendra)

creure que sóc deliciós amb les estupideses que us dic. Sóc el fang que flueix del vostre televisor. M'obeeireu mentre jo us condueixi, i menjareu les deixalles que us tiri i fareu allò que us digui...".

Mentrestant, aquell any als EUA les vendes de discos pujaven fins a 1.550 bilions de dòlars, 112 més que l'any anterior. La indústria del rock era el negoci número u.

Zappa i la música clàssica

Quan Zappa va morir, acabava de compondre una òpera que s'havia d'estrenar a Viena. No era una òpera convencional. La música estava escrita per ordinador i els recitatius eren parlats. La seva afecció per la música clàssica, però, venia de molt lluny.

Zappa estava tan apassionat pel *rhythm and blues* com per la

música contemporània. I si la primera va influir clarament la seva obra, la segona també.

Als quinze anys Zappa va escoltar *Ionització*, d'Edgar Varèse. Aquella obra el va impactar tant, que va passar-se setmanes intentant parlar amb Varèse per telèfon, fins que ho va aconseguir. Per això, el seu primer disc, *Freak Aut*, està clarament influït per l'esperit del músic francès.

A partir d'aquell moment, la relació de Zappa amb el món de la música clàssica no es va aturar. I no es tracta d'una relació perifèrica i ocasional, tot al contrari, l'obra "clàssica" de Zappa és extensa i reconeguda. Entre les seves obres destaca l'òpera cinematogràfica *200 Motels*, interpretada per la Royal Philharmonic Orchestra, i les seves variades obres simfòniques, interpretades i enregistrades per la London Symphony Orchestra, dirigida per Kent Nagano.

L'obra clàssica de Zappa és d'un llenguatge absolutament

contemporani i, com en el seu vessant rock, burlesc. Un exemple: la pega simfònica de finals dels seixanta *Bogus Pomp*, inclosa anys després al film *200 Motels*, és una paròdia caricaturesca de les bandes sonores i els seus artificis manieristes. Una obra plena de xaranga i sentimentalisme edulcorat definida com *scary music* (música espantadisa). A més, originalment pertany a un psicodrama musical basat en la incapacitat del violinista principal d'una orquestra de fer un solo correctament.

El moment més àlgid de la seva carrera clàssica va ser quan Pierre Boulez li va dirigir tres obres en un concert que, posteriorment, va ser catalogat com el fet musical francès més important de l'any. Tot i que, potser, són més populars les seves adaptacions per ordinador de les obres d'un músic italià contemporani de Mozart. Un músic anomenat, curiosament, Francesco Zappa.

La seva darrera il·lusió era crear una Orquestra del Món, un focus cultural interdisciplinari similar a la Bauhaus alemanya. Però això no es va arribar a realitzar.

L'obra de Zappa, viva i mori, és capaç d'impactar aquells que estimen la música sense prejudicis. Una obra que pot frapar igualment els amants del rock com els de la música clàssica. Fa poc, el director d'orquestra Zubin Metha va declarar: "Zappa és un dels músics de rock que parlen el meu propi idioma". I quin és aquest idioma? L'idioma universal de la creativitat, la intensitat i l'originalitat. Per això la seva obra no es pot catalogar, i aquest és, precisament, el secret de la insostenible lleugeresa de la música de Frank Zappa.

Fonts consultades:

- Història del rock*. "El País".
- Tu música*. "El Periódico".
- Història de la música rock*, de Jordi Sierra i Fabra.
- La poesia del rock*. Editorial Litoral.
- Articles dels diaris: "Avui", "El Periódico" i "El País", sobre Zappa.

El Liceu al Palau Sant Jordi

per PAU NADAL

Després de l'incendi del 31 de gener, dues foren les activitats que van dur el Liceu al marc ben especial del Palau Sant Jordi. Un trasllat extraordinari o d'emergència, quan Barcelona és òrfena de la seva gran sala operística, i que causà certes incomoditats al públic, la majoria del qual no les tingué molt en compte, com a prova d'amor al Liceu i com a suport a la seva reconstrucció.

La primera d'aquestes dues activitats fou, el 4 de març, l'audició, en forma de concert, de l'òpera de Giacomo Puccini *Turandot*, de la qual s'havien de donar nou representacions a la temporada del teatre. I s'ha d'anar ràpid a dir que el primer triomfador fou el públic, que acudí com una pinya, escoltà amb més silenci que mai i participà amb entusiasme en la vetllada. Hi havia gairebé tots els abonats i allò, realment, semblava el Liceu, fins i tot amb els mateixos acomodadors.

Malgrat tots els inconvenients que un recinte com el Sant Jordi pot presentar davant l'audició normal d'una òpera, s'ha de dir que els problemes foren molt ben resolts: l'escenari estava molt ben parat i, sobretot, la difícil qüestió de la manipulació acústica va funcionar molt millor del que hom esperava.

Turandot, el testament puccinià, la "gran òpera" de Puccini, amb tota la seva espectacularitat, el seu lirisme i també, ¿per què no?, el seu exotisme, fou una obra que, malgrat la seva teatralitat, resultà molt bé en versió de concert. La versió fou excel·lent i traspuà quelcom que no és freqüent: allò, tot plegat, era un ac-

te de servei i d'amor. Responsable principal d'aquest gran concert, Paolo Olmi, el qual, amb la seva direcció, propicià una versió tensa, expressiva i de gran qualitat musical. L'orquestra i el cor, molt ovacionats pel públic, ho feren millor que mai, amb qualitat, conjunció, flexibilitat i poder expressiu.

En el repartiment, Eva Marton fou una Turandot d'impacte, malgrat que el seu instrument va aparèixer un xic deteriorat; anà a més durant tota l'audició i el seu millor moment, amb lliurament generós i gran expressivitat, fou en el duo de l'acte tercer. Verónica Villarroel féu una Liu exemplar en el timbre, la musicalitat i l'estil, mentre que Giuseppe Giacomini fou un Calaf de veu gran i dramàtica, fraseig incisiu i suficiència espectacular en el registre agut. Tots els altres personatges foren cantants i interpretats de forma esplèndida, des del sòlid Ping de Wolfgang Rauch i el magnífic Timur de Stefano Palatchi, fins al príncep de Pèrsia, d'Ignacio Giner, tot passant per Antoni Comas, Josep Ruiz, Alfredo Heilbron i Fernando Belaza.

Les millors veus del món

La segona activitat liceística al Palau Sant Jordi fou la gala reconstrucció, denominada, sense una pertinença total, *Les millors veus del món*. Aquesta gala, promoguda pel Canal Liceu de TV3 i TVE, tingué un caràcter extraordinari i, altrament del que succeí amb *Turandot*, va néixer arran de l'incendi. La vetllada fou de molta durada, quatre hores llargues, i hi va haver molts moments de gran emoció;

una emoció que començà en el fet de l'oferiment de tantes figures importants de la lírica per contribuir amb generositat a la reconstrucció del Liceu. Aquesta durada i la transmissió per televisió, imposaren, però, un ritme que no era el normal en un concert i el públic es va veure tallat en molts moments en les seves reaccions.

L'orquestra féu una tasca sacrificada i de gran professionalitat, dirigida per Joan Albert Amargós (autor també de l'himne *Reconstruïm el Liceu*), José Collado, García Navarro, Uwe Mund i Paolo Olmi, mentre el cor, el director del qual és Andrés Máspero, oferí, sota la direcció d'Uwe Mund, interpretacions molt brillants de fragments de *Il Trovatore*, *Faust*, *Nabucco* i *La Traviata*, a més d'intervencions en algunes àries.

Els cantants que prengueren part en aquesta gala, amb un repertori dedicat amb preferència a l'òpera italiana i alguna de francesa, foren, per ordre d'intervenció: Eva Marton (que cantà amb passió un fragment de *Manon Lescaut*), Paata Burchuladze (rotund i amb veu extraordinària a *Attila*), María Bayo (deliciosa i de gran musicalitat a *Il barbiere di Siviglia*), Piero Cappuccilli (una mica l'ombra d'ell mateix a *Nabucco*), Fiorenza Cossotto (amb el temperament i el lliurament de sempre a *Adriana Lecouvreur*), Ivó Vinco (molt bé de línia i estil a *Simon Boccanegra*), Dalmau González (valent i brillant a *Rigoletto*), Aprile Millo (veu de gran bellesa i fort temperament a *Mefistofele*), Gwyneth Jones (encara més que suficient en la difícil *Turandot*), Jaume Aragall (esplèndid en el duo de *Cavalleria rusticana* i en *Mattinata*), Carme Hernández (una resposta més que bona al



A dalt, vista general del Palau Sant Jordi, ple de gom a gom i que s'ha revelat com un bon substitut provisional del Liceu, el dia de la gala *Les millors veus del món*. A baix, moment final de la gala on tots els cantants entonaren l'himne *Reconstruïm el Liceu*. (Fotos d'Antoni Bofill)

Turiddu de Jaume Aragall), Vicenç Sardinero (magnífic de veu i d'estil a *Un ballo in maschera*), Victòria dels Àngels (super classe a *Carmen* i també exquisida en *El cant dels ocells*), Verónica Villarroel (veu preciosa i molt pueciniana a *La Bohème*), Alfredo Kraus (mestre, com sempre, en *Romeo et Juliette* i espectacular en *La tabernera del puerto*), Joan Pons (veu més que important i gran autoritat en *Rigoletto* i *Andrea Chénier*), Montserrat Caballé (un retrobament emo-

cionant amb la seva miraculosa *Norma* i entranyable en *L'emigrant*), Rockwell Blake (més fàcil i brillant que mai en *La fille du régiment*), Enric Serra (del tot encertat en *Il barbiere di Siviglia*), Eduard Giménez (expressiu i refinat en *Rosó*), i Frederica von Stade (amb una gràcia natural i exquisida en *La Grande Duchesse de Gerolstein*). En resum, vint-i-un grans cantans i amics del Liceu, en una col·laboració generosa i emocionant en favor de la reconstrucció del teatre.

En la mort d'Aureli Vila, un músic veritable

per F. TAVERNA-BECH

Potser per al gran públic el nom d'Aureli Vila no tindrà una significació especial, tanmateix, per a tots aquells que segueixen amb veritable interès i àdhuc participen en l'activitat musical a casa nostra, la notícia del traspàs d'Aureli Vila, els afectarà profundament, ja que la seva desaparició produeix un buit molt difícil d'emplenar.

Certament, Aureli Vila era un artista en el sentit més ampli de la paraula i un veritable enamorat de la música, la qual servia amb unes facultats extraordinàries. Com a violista destacava per la noble i bella qualitat del so, les seves interpretacions amb la tenora excel·lien per l'emotivitat i com a saxofonista de jazz era brillant i imaginatiu. Per aquestes virtuts i per la seva inqüestionable professionalitat, Aureli Vila s'havia convertit en un puntal imprescindible, ja fos tocant o bé dirigint conjunts com la Cobla Ciutat de Barcelona —un tema en el qual les nostres autoritats municipals han fet un trist paper—, participant també en enregistraments discogràfics de cantants pertanyents a la nova cançó o intervenint en concerts de jazz i de música clàssica. Activitats totes elles en les quals Aureli Vila participava amb aquella senzillesa, emoció i alegria de viure pròpia dels grans artistes, com Toldrà i Massià, els seus mestres al Conservatori Superior Municipal. I, com ells, treballà per l'enaltiment de la música catalana, ja sigui en el vesant pedagògic com a catedràtic de viola al Conservatori Superior del Liceu i en diversos cursos de caràcter internacional, mentre que com a intèrpret va col·laborar amb les orquestres Ciutat de Barcelona, Simfònica del Gran Teatre del Liceu i Solistes de Catalunya, destacant igualment la seva col·laboració en nombroses agrupacions cambrístiques, entre elles el Quartet Sonor. Igualment la seva profunda vocació musical l'havia portat a crear una considerable llista de composicions i arranjaments de notable personalitat.

MIKROKOSMOS

Disbarats musicals

Fa quatre anys fou reportada en aquesta columna una selecció de respostes d'alumnes a qüestionaris d'exàmens, en la temàtica específicament musical (RMC núm. 65, març 1990). En qui subscriu, a la rialla franca suscitada per les moltes animalades publicades al volum d'on eren extretes les mostres transcrites—fruit de la inventiva dels examinands—, seguí un rictus amarg en considerar el panorama discent que aquelles rucades delataven.

Ara em trobo amb un cas semblant, però més greu. Perquè les bestieses contingudes en el llibre que tinc a les mans no són els apunts mal presos d'un alumne, sinó que formen part del manual emprat per un professor per a les classes de cant coral d'un centre docent que ostenta el qualificatiu de "Superior".

Els estalviaré la proximitat de citacions; però sí que em permetré la transcripció d'algunes mostres, perquè vegin fins a quin punt pot arribar la inconsciència; sobretot, si hom té en compte que, als mots introductoris, hi és dit que aquest tractat té com a finalitat la preparació dels futurs cantants o coristes per poder interpretar peces de tot tipus.

Abans, però, em cal advertir que, formalment, el manual en qüestió és un caos gramatical, morfològicament i sintàcticament. Els fragments que reproduïxo literalment—i que, per explícits, renuncio a comentar—pertanyen a la primera part de l'obra, la part teòrica, amb omissió expressa dels de caire tècnic:

QUARTET. Es el grup més reduït de cantants, quatre, a on cada un dels components interpreta una "veu". **TENOR I, TENOR II, BARITON i BAIX** (normalment són cantants professionals).

OCTET. Conegut a Espanya per **OCHOTE**, és la duplicació del **QUARTET**.

ORFEO. A partir de setanta cantants ja es pot considerar com una **GRAN FORMACIÓ CORAL** o **ORFEO**, sent illimitat el nombre de cantants, però normalment estan formats per uns cent. També és **MIXTA**.

ESTIL. En la música es troben diferents contextes per designar la paraula **ESTIL**, entre les més importants podem definir: **ESTILETNIC:** nacional i o regional; **ESTIL DEL DESTI DE L'ANIMA:** sacre, profà, de càmera, concert, teatre, dansa, etc. (...) No segueixo, perquè no tinc més espai.

Abans he parlat d'inconsciència. I preciso que, tant com de la de l'autor, cal fer esment de la de qui s'avingué a editar el volum i de la de qui li atorgà validesa acadèmica...

No, no és pas així com pujarà el nivell dels alumnes de les classes de cant coral.

Pere Artis

López Cobos i l'Orfeón Donostiarra al Festival Castell de Peralada

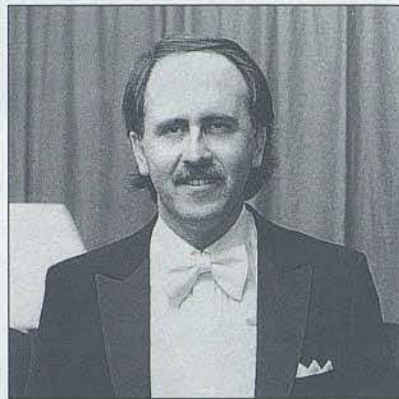
La presència del director Jesús López Cobos al capdavant de l'Orquestra de Cambra de Lausana, de la qual és titular; l'actuació doble de l'Orfeón Donostiarra, intèrpret de la *Novena* de Beethoven; l'estrena de l'òpera *Babel 46*, de Xavier Montsalvatge; les representacions de l'òpera *Il turco in Italia*, amb un repartiment de luxe; i les actuacions de la Compañía Nacional de Danza, que dirigeix Nacho Duato, i del Ballet Nacional d'Ukràina Virski, són els esdeveniments destacats de la pròxima edició del Festival Internacional de Música Castell de Peralada, que tindrà lloc del 23 de juliol al 21 d'agost.

L'oferta d'enguany, ara avançada i pendent de ser completada en alguna manifestació encara sense confirmar, es mou en el guarisme habitual de les 14-16 sessions i també amb un pressupost semblant al de l'edició anterior.

Una vegada més l'òpera hi juga un paper destacat, significat per l'estrena de l'esmentada obra de Montsalvatge, composta l'any 1960, i per la doble representació de la rossiniana *Il turco in Italia*. *Babel 46* és una obra singular, cantada en vuit idiomes fent així referència al seu significatiu títol. Comptarà amb el suport orquestral de l'Orquestra de Cadaqués, novament constituïda com a titular del Festival, i les veus de Josep Ruiz, Rosa Mateu, Josep Farré, Francesc Bas, Cori Casanovas, Núria Canals, Mercè Obiols, Javier Mendoza i Javier Comorera, i la direcció escènica de Joan Anton Sánchez.

Pel que fa a *Il turco in Italia*, aquesta comptarà amb un repartiment de gran nivell, integrat per veus tan prestigioses com les de Rockwell Blake, Simone Alaimo, Carlos Chausson, Sumi Jo i Iñaki Fresán, amb direcció musical de Giuliano Carella i muntatge de Mario Gas. Es tracta de la producció que es va oferir fa uns deu anys al Teatre Grec i que va ser molt celebrada.

La presència de López Cobos té un concret caràcter d'esdeveniment, atès el fet que porta ja força anys sense actuar a tot l'Estat. Al davant de l'Orquestra de Cambra de Lausana, oferirà dos concerts. El primer, el dia 18 d'agost, amb la soprano Maria Bayo i un programa integrat per obres de Haydn, Händel, Mozart i



Jesús López Cobos

Beethoven. El segon se celebrarà l'endemà amb l'actuació solista del violoncel·lista Antonio Meneses i un programa integrat per obres de Schubert, Balada i Saint Sàens.

Per la seva part, l'Orfeón Donostiarra serà el protagonista destacat d'una versió de la *Novena* de Beethoven que pot ser important. Serà el 20 d'agost i comptarà amb la participació de l'Orquestra Simfònica de Tenerife dirigida per Víctor Pablo Pérez i les veus solistes d'Imma Egidio, Lola Casariego, Francesc Garrigosa i Peter Rose. Un dia abans, el mateix Orfeón Donostiarra oferirà un concert gratuït a l'església parroquial de Sant Martí de Peralada.

Un altre esdeveniment important serà l'actuació de les germanes Katia i Marielle Labèque, un dels duos de piano més prestigiosos del moment i que porten ja un cert temps absents de les programacions de casa nostra. Després d'una primera part amb un programa convencional, a la segona interpretaran un repertori molt obert en el pla estilístic.

L'actuació de la Compañía Nacional de Danza atorga un relleu especial a l'apartat del ballet. La formació que lidera el valencià Nacho Duato ha assolit un considerable prestigi en els darrers temps, que trenca d'aquesta manera una llarga trajectòria irregular. El programa que oferirà acaba amb la coreografia de la coneguda obra de Maria del Mar Bonet, *Arenal*, que l'esmentada companyia ha escampat arreu.

Queda per confirmar el concert inaugural que ha de tenir lloc el dia 23 de juliol, mentre s'albirava la possibilitat d'oferir l'any vinent una temporada estival d'òpera en col·laboració amb el Gran Teatre del Liceu. ■



Bones crítiques en la recent gira de l'OCB

El resultat ha estat molt positiu. Els nivells de qualitat han estat refrendats per la resposta que ha obtingut l'Orquestra. Amb aquestes paraules de l'assessor de música de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Miquel Badal, es poden resumir els fruits de la gira que l'Orquestra Ciutat de Barcelona ha fet a diferents ciutats d'Alemanya i Suïssa, i a Viena, el passat mes de març. L'OCB ha ofert 15 concerts en 14 ciutats (9 a Suïssa, 5 a Alemanya i 1 a Viena).

Entre 18.000 i 19.000 espectadors, que han suposat entre el 85% i el 90% de l'ocupació de les sales on ha actuat la formació simfònica de Barcelona, han pogut escoltar un programa mòbil, atès segons les necessitats de cada auditori, format per *Danses de Don Quixot*, de Robert Gerhard; *Concert per a piano i orquestra*, de Ravel; *El amor brujo*, de Manuel de Falla; *Concerto Breve per a piano i orquestra*, de Xavier Montsalvage (el compositor assistí als concerts de Lausana i Gènova), *Daphnis i Chloé -2a suite-*, de Ravel; la *Simfonia a Gran Orquestra*, d'Arriaga; la *Simfonia núm. 9, op. 95*, de Dvořák; *Trencadís*, de Joan Guinjoan; i

Quadres d'una exposició, de Musorgski. Edmon Colomer ha estat el director de la gira i hi han actuat com a solistes la mezzosoprano Montserrat Martorell i el pianista Josep Colom.

S'han de destacar les excel·lents crítiques que han tingut els concerts a la premsa autòctona. Fonts de la mateixa orquestra han manifestat que l'èxit de la gira ha suposat el seu reconeixement artístic a nivell europeu. També han destacat de manera molt especial la perfecta organització amb què s'ha desenvolupat la gira (del 28 de febrer al 18 de març) i l'excel·lent convivència que hi ha hagut entre els 102 músics i l'equip tècnic i humà de la formació, aspectes que han demostrat una gran professionalitat.

Pel que fa a gires futures, aquestes seran, a partir d'ara, establertes pel nou Consorci entre l'Ajuntament i la Generalitat, que gestionarà l'Orquestra i l'Auditori de Barcelona. Si més no, hi ha la voluntat de mantenir el criteri de realitzar una gira anual (l'any passat hi havia una gira prevista a diferents països de Sud-amèrica però no va poder fer-se), amb la possibilitat d'anar a Itàlia i tornar al Japó en un futur no gaire llunyà. ■

Manel Camp i Kitflus a Buenos Aires

Després que el passat mes de febrer Manel Camp i Josep Mas "Kitflus" van enregistrar les seves actuacions a l'Espai de Dansa i Música de Generalitat, a Barcelona, per tal de publicar en un futur no gaire llunyà un CD en directe, aquest duo de pianistes oferiren una sèrie de concerts amb el mateix repertori de l'espectacle "Jazz a dos pianos" a Buenos Aires, al Festival Internacional Mardel Jazz. Després de recalar a altres ciutats argentines, Manel Camp prosseguí en solitari pel Brasil i l'Uruguai. ■

Congrés de Música i Espiritualitat

Del 18 al 20 de març va tenir lloc a Avila el congrés "Música y espiritualidad", organitzat pel Centro Internacional de Estudios Místicos, en col·laboració amb la comissió espanyola de la UNESCO. Hi van participar, entre d'altres, grups i solistes vocals i instrumentals de música basca, sufi, hindú, sefardita, flamenca, cant gregorià, i la ballarina egípcia Nur Banu. El clarinetista català Oriol Romaní hi va oferir un concert que sota el títol *Meditacions* incloïa obres de Bach, István Vántus, Olivier Messiaen, Joaquim Homs i música tradicional catalana. ■

Resultats del V Concurs Eugenio Marco d'òpera

La soprano madrilenya Milagros Poblador ha estat la guanyadora del primer premi -dotat amb 500.000 ptes.- de la cinquena edició del Concurs Nacional Eugenio Marco per a Cantants d'Òpera, que organitza l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell.

Els altres guanyadors han estat: segon premi (300.000 ptes.), Olga Pitarch -soprano-, de Castelló de la Plana; tercer premi (250.000 ptes.), Maria Teresa González -soprano-, de Santa Cruz de Tenerife; quart premi (200.000 ptes.), Mireia Casas -soprano lleugera-, de Barcelona; cinquè

premi (100.000 ptes.), ex-aequo per a Maria José Riñón -soprano-, de València, i Jaume Olives -tenor-, de Maó. Ha rebut la menció especial per a veu de mezzosoprano (100.000 ptes.) Mireia Pintó, de Manresa; i la menció especial per a veu de baix (100.000 ptes.), Ignasi Gomar, de la Poble del Duc (València).

El jurat ha estat format per: Mirna Lacambra, Manuel Ausensi, Francisco Lázaro, Josep Ferré, Pau Nadal i Antonio Quintana. A l'edició d'enguany, feta a Sabadell del 7 al 13 de març, hi han participat un total de 56 cantants de tot l'Estat espanyol. ■

Concerts a la Ribera d'Ebre

Des del 5 d'abril fins al 19 de juny del 94 té lloc a la comarca de la Ribera d'Ebre el III Cicle de Concerts de Primavera. En total són 17 concerts dels més variats estils i autors, organitzats pel Consell Comarcal de la Ribera d'Ebre, amb el suport dels ajuntaments de les poblacions on es farà cada concert, que són pràcticament tots els de la comarca.

Cal dir que aquests concerts tenen un caràcter divulgatiu i pedagògic, enfocats a la divulgació de la música i a estimular l'assistència als concerts en directe, especialment entre la gent jove i principalment tots els alumnes de les escoles de música de cada població on es fa cada concert.

L'altra particularitat d'aquest cicle és que els intèrprets són deixebles d'alguna escola de música de la zona o bé són els mateixos professors que, voluntàriament, ofereixen la seva candidatura a l'ajuntament corresponent, on són seleccionats pels organitzadors del Consell Comarcal.

Esperem que aquesta tercera edició, prevista amb l'experiència i la notable acceptació que han tingut les anteriors, gaudeixi del reconeixement que es mereix, tant dins com fora de la comarca. Per a més informació: Consell Comarcal de la Ribera d'Ebre: (977) 401851 ● J.C. Blanch i Anguera

I Jornades Musicals Capvuitada de Pasqua

Sota aquest lema va tenir lloc a la població mallorquina de Sa Pobla, el passat abril, un cicle musical de cinc concerts dedicat a l'orgue i un simposi sobre *Els orgues històrics de Mallorca*. Aquesta iniciativa va ser realitzada conjuntament per la Fundació Àrea de Creació Acústica -Son Bieli, Búger-, la Fundació ACA i el Consell Insular de Mallorca. ■

Concert núm. 100 del Cor Jove de l'Orfeó Català

El 10 de maig, al Palau de la Música, el Cor Jove de l'Orfeó Català celebrarà el seu concert número 100 en companyia de l'orquestra de joves de la Frisia neerlandesa Frysk Jeud Orkest, nascuda el 1977, de la ciutat de Leewarden. Entre altres obres simfòniques, ambdues formacions interpretaran el *Glòria KV 589* de Vivaldi.

Des de la seva fundació, l'abril de 1986, i sota la direcció de Conxita García, el Cor Jove de l'Orfeó Català ha interpretat més de 300 obres i ha actuat amb grans èxits per tot Catalunya, així com també a Polònia, Alemanya, Txecoslovàquia, Astúries i el País Basc. ■

Balanç molt positiu de Tradicionàrius

La setena edició del Cicle de Concerts de Música Tradicional i Popular Tradicionàrius ha constituït un important èxit que confirma la plena consolidació d'aquesta iniciativa que se celebra cada any al Centre Cívic L'Artesà de Gràcia.

Alguns guarismes resulten especialment significatius. Per una part cal esmentar la mitjana de prop de cinc-cents espectadors que han assistit als concerts i que en molts casos han fet insuficient la sala de L'Artesà. La fórmula concert-ball, amb sengles conjunts per a cadascuna de les especialitats, s'ha mostrat d'una gran validesa i ha servit també per enriquir la participació de conjunts. En aquest sentit cal destacar la voluntat expressa de donar pas a grups nous, fet que s'ha traduït en el fet que de les 32 formacions que han intervingut en les sessions de divendres —les sessions centrals, per dir-ho d'alguna manera—, la meitat són grups que han aparegut per primera vegada i que en alguns casos han fet la seva primera actuació. Molts d'aquests grups són formats per músics molt joves que han triat el tradicional com a forma d'expressió.

Per altra part, les activitats paral·leles al cicle central han gaudit també d'un increment notable de participació. En aquest sentit cal destacar la consolidació dels "Dijous Extraordinàrius", que s'ha celebrat en la seva segona edició, i també la molt substantiu oferta

de tallers especialitzats que s'han desenrotllat dins de l'apartat anomenat "Caps de Setmana", que han tingut una gran acollida. L'estructura del festival permet potenciar la presència de mestres instrumentistes molt reconeguts com enguany han estat Christian Lanau, en l'apartat violí; Jan Francisc Tisner, en l'apartat veu, i Vincenzo Caglioti, en l'apartat acordió diatònic.

També s'han fet cursos de dansa a diferents nivells, que també han assolit un èxit considerable, i que continuen aquesta primavera amb tallers de masurques, dansa grega i danses de parella de la Mediterrània.

Enguany, a més, s'ha aprofitat l'acollidora, encara que poc abillada urbanísticament, placeta del costat de L'Artesà per organitzar una molt concorreguda Fira de Luthiers reforçada per un concert-vermut a cura de la Banda Picapoll.

Finalment cal fer esment de l'esplèndida exposició "Cent anys d'acordió diatònic a Catalunya" que va promoure aquest gran animador de la música tradicional que és Artur Blasco.

Jaume Fàbregas, ànima de Tradicionàrius i tot l'equip d'organització es van mostrar justament satisfets pel balanç de l'edició d'enguany, rematada amb l'edició, comptant amb el suport de Ràdio 4, d'un CD integrat per cançons i per danses, que ve a resumir el que ha estat aquesta setena edició de Tradicionàrius. ■

El V Festival de Guitarra, més clàssic

El V Festival de Guitarra de Barcelona, el director artístic del qual és el guitarrista nipó Ichiro Suzuki, ha tornat en aquesta edició a les seves arrels més clàssiques, i ha deixat, de moment, el blues, el jazz i el pop-rock —estils amb cabuda en altres edicions— per a edicions futures. En total són sis concerts, els que configuren el Festival d'enguany, que compta amb la presència, ja habitual, de la guitarra flamenca de Paco de Lucía (9 de Juny).

Com a principals novetats podem destacar els aspectes següents. Enguany el Festival s'ha avançat a les seves dates habituals —abans tenia lloc el mes de juny i enguany durant aquest maig, principalment—; s'ha augmentat el nombre de concerts amb un més; s'hi afegeix un nou espai de concerts, la Capella de Santa Agata (plaça del Rei) amb 280 localitats; i es compta amb la presència del guitarrista John Williams, artista

australià que actualment només fa tres concerts l'any i que ha fet una excepció amb el Festival en atenció a la seva amistat amb Ichiro Suzuki. Williams actua aquest 5 de maig al Palau.

Completen el palmarès d'actuacions: Jordi Codina i Josep M. Mangado, i la soprano Carme Bustamante amb la nipona Seiko Obara a la guitarra (12 de maig, Capella de Santa Agata); The Vienna String Quartet amb Ichiro Suzuki (15 de maig, al Palau) —s'acaba d'editar un disc d'aquesta formació amb Suzuki—; el Quartet de Guitarras de Barcelona i la soprano polonesa Aga Wenska amb Ichiro Suzuki (22 de maig, a Santa Agata); i, el 26 de maig, al Palau, el flamenc de Tomatito, amb un sextet.

El pressupost d'aquesta edició és d'uns 38 milions de pessetes, i el preu de les localitats va de 1.800 a 5.000 ptes. al Palau, i 2.500 ptes. a la Capella de Santa Agata. ■

Nou cicle simfònic a preus populars

El passat mes d'abril l'Orquestra Simfònica del Vallès inicià a Barcelona un nou cicle de música simfònica, impulsat per l'empresa catalana d'entrepans Pans & Company. Aquest 1r Cicle de Concerts Simfònics per Barcelona és bàsicament adreçat al públic jove i jove-adult no habitual de les sales de concert. Per això destaquen uns preus assequibles —entre 1.000 i 1.500 ptes.—, un repertori bàsic, i l'ús de nous espais amb acústiques molt acceptables, com són les Drassanes (Sala Comilles) i l'Estació de França. El cicle consta de sis concerts, un per mes, i hi participen l'OCB, l'Orquestra Simfònica del Vallès, l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i l'Acadèmia de crear Filharmonia de Cambra de Barcelona que dirigeix Ernest Martínez Izquierdo.

El primer concert tingué lloc el 26 de març, a les Drassanes, amb la Simfònica del Vallès i els Cors de Sabadell, tots dirigits per Jordi Mora, que oferiren *Frates d'Arvo Pärt* i el *Rèquiem de Mozart* (amb M. Lluïsa Muntada, Montserrat Torruella, Francesc Garrigosa i Jordi Ricat com a solistes). En el segon concert, el passat 30 d'abril a les Drassanes, la Filharmonia de Cambra de Barcelona, amb Joan Enric Lluna al clarinet, interpretà obres de Mozart i Mendelssohn-Bartholdy.

En el tercer concert, aquest 18 de maig, també a les Drassanes, torna la formació del Vallès, dirigida pel jove director francès Bertrand de Billy, amb obres de Sibelius i Beethoven (Simfonia núm. 3, Heroica). El mes que ve, 4 de juny, a l'Estació de França, de nou la Simfònica del Vallès, amb Tete Montoliu al piano i Jordi Mora a la batuta, oferiran obres de Sibelius (Finlàndia, poema simfònic), Gershwin (suite de Porgy and Bess, versió lliure per a piano i orquestra) i Dvorák (Simfonia núm. 9, Del nou món). El penúltim concert, el 15 de juliol, al Palau de la Música, l'Orquestra del Liceu, dirigida per Ernest Martínez Izquierdo i Lluís Claret al violoncel, oferiran obres de Dvorák i Txaiovski. Finalment, l'OCB, dirigida per Jordi Mora, clourà el cicle el 30 de setembre, també al Palau, oferint la Simfonia núm. 6, Pastoral i la Simfonia núm. 5 de Beethoven.

En aquest cicle col·laboren l'Ajuntament de Barcelona, Televisió de Catalunya S.A., "El Periódico" i la Caixa de Catalunya. ■

L'Orquestra de Cambra de l'Empordà, formació simfònica

L'Orquestra de Cambra de l'Empordà, que dirigeix Carles Coll i Costa, ha realitzat un important pas qualitatiu en la seva trajectòria en presentar-se al públic català com a orquestra simfònica clàssica amb la interpretació de dues de les simfonies més ambicio- ses del classicisme musical, com són la *Simfonia núm. 92 en sol m.*, *Oxford* de Franz Joseph Haydn (1732-1809) i la *Simfonia núm. 41 en do m.*, *Júpiter* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

A l'habitual formació de corda, s'hi ha afegit una petita ampliació d'instruments de corda, a més, és clar, dels instruments de vent ne-

cessaris (1 flauta, 2 oboès, 2 trompes, 2 trompetes i timpani) en un programa que fou estrenat el passat divendres 25 de febrer a Sant Feliu de Guíxols i el dissabte 26 de febrer a la ciutat de Manresa justament un dia abans que la formació empordanesa iniciés (amb la seva formació habitual) una gira castellana a la ciutat d'Albacete.

Completava el programa, juntament amb les dues simfonies esmentades, l'obra d'A. Villasante *Imatges concubistes*, una obra encarregada per la mateixa Orquestra de Cambra de l'Empordà, sempre oberta a la divulgació de la música catalana contemporània.

Els de l'Empordà, en les seves interpretacions, van demostrar intencionalitat, coherència, i sobretot una textura musical absolutament transparent, que, sens dubte, ajudava a la frescor i naturalitat que es va imprimir al discurs musical.

Únicament, potser, alguns trets estilístics (fraseig i accentuació) són els que poden retreure's a una interpretació que, com és propi en els projectes de l'Orquestra de Cambra de l'Empordà, podrà ser escoltada en una vintena llarga de poblacions del Principat, un fet, sens dubte, importantíssim en el coneixement i la divulgació de la música culta. ● Oriol Pérez i Treviño

Del seu affm.

Sra. Victòria dels Àngels

Insigne cantant amb motiu del cinquantenari del seu debut

Estimada amiga:

Quan vostè va debutar al Palau de la Música Catalana, ara fa exactament cinquanta anys, jo era un infant en edat de guarderia, per cert figura aleshores molt menys protagonista de la vida social del que és ara. Per tant, era molt lluny de poder valorar ni poc ni molt l'esdeveniment i molt menys, és clar, la transcendència que podia arribar a tenir. Després, les diferències d'edat sofreixen un procés de pèrdua de pes i encara que no puc considerar-me exactament un "cogeneracional" de vostè, cada any que passo m'hi acosto més.

No sé si tampoc molts dels assistents a aquell concert, ara esdevingut referència històrica assenyalada, van ser conscients o van saber albirar, ni que fos de gairell, tot allò que va venir després de forma inexorable. Encara que no és difícil d'imaginar que més d'un es devia "ensumar" o "témer" alguna cosa grossa. Les cartes estaven ja aleshores, als seus vint anys d'edat, molt marcades.

Ara torna al Palau després de mig segle —el guarisme mareja de debò— d'escampar arreu del món l'inesgotable patrimoni del seu art. O el que és el mateix, del tresor excepcional que conformen la confluència harmònica d'ingredients de naturalesa tan noble com són: unes condicions naturals privilegiades, una sensibilitat artística única, un procés de formació intel·ligent i lúcid —com oblidar aquí la figura per vostè tan estimada de Josep Maria Llamaña— i un sentit de la dignitat personal i professional d'una enorme alçària.

Amb aquest equipament resultava difícil que després no hagués vingut allò que va venir i allò que feliçment perdura, no per gràcia de cap miracle o fat sobrenatural o inexplicable, sinó com a conseqüència lògica i elemental d'aquest patrimoni; d'aquest doll generós i riquíssim que és tota la seva persona. Perquè en vostè es produeix un fet, dissortadament no massa sovintejat, de la impossibilitat de dissociació de grandesa artística i grandesa personal.

Coneixent-la com la conec, no m'és difícil d'imaginar que pretengui que el concert del pròxim dia 19 de maig al Palau de la Música Catalana, en el cicle Ibercamera, sigui un concert més. Un de tants de la setantena —una altra xifra marejadora— que ofereix arreu del món cada any. Però tanmateix vostè mateixa deu ser també conscient que això és realment molt difícil. I en dir-ho tinc molt present que la immensa majoria, qui

sap si la totalitat absoluta dels assistents a aquesta actuació pròxima, no van tenir el privilegi de viure aquell primer recital seu al Palau. Però amb tot, serà impossible per a ells d'evitar que passin pels seus pensaments una munió de vivències molt afectives, molt càlides i entranyables. Per a milers i milers d'aficionats a la música d'arreu del món, vostè ocupa una parcel·la privilegiada de la seva consciència, i, insisteixo en el terme, molt afectiva. Perquè vostè, tant com cantar, el que ha fet sempre ha estat, sobretot, escampar afecte sincer. Vostè ha transcendit el concepte intrínsec, fred, de diccionari, de "professió", per elevar-lo al de "devoció", entès en el sentit més autèntic i pur. Salt qualitatiu que ho explica quasi tot i que per tant evita explicacions i situa la cosa excepcional al nivell d'obvietat. Per això, malgrat que en el curs d'aquesta mitja centúria hi hagi hagut també una mica més del desitjable "de tot", ara cada actuació seva difícilment pot ser "un concert més". Per molt que pretengui, raonablement per altra part, evitar-ho o obviar-ho. En aquest sentit ha esdevingut una feliç "presonera" de vostè mateixa. Per això el concert que ens ocupa, menys que molts d'altres, no podrà ser un concert més.

Per això també, no fa gaire, el més prestigiós diari de Nova York, tot dedicant nogensmenys que una plana sencera a un altre no pas "concert més" seu que acaba d'oferir a aquesta ciutat ensenya nord-americana, li demanava que, per favor, no deixés de cantar. I pensar que aquí fa anys hi havia qui la donava per morta i enterrada.

No em sento autoritzat a rebatre l'opinió dels meus col·legues noyaiorkesos. Qui podria sentir-se'n... I sobretot —i amb això estic segur de formar part de la majoria natural— no vull renunciar de cap de les maneres al goig i al privilegi que forneix sempre un recital seu. A aquesta forma de fer seva, tan personal, a aquesta forma de cantar cada dia més destil·lada, més refinada, més essencial, més pura, més capaç de penetrar al moll de la sensibilitat del receptor. A aquests tot de transcendència i d'afectivitat, que és sempre una actuació seva.

Estic segur que mereixeré la seva indulgència per aquesta proclamació espontània i inevitable d'egoisme. Indulgència que prego també per a aquella majoria natural a què m'acabo de referir i que la mereix tant com jo.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

Convocatòries

CURSOS DE GUITARRA DEL FESTIVAL DE GUITARRA DE CORDOVA. Del 29 de juny al 16 de juliol a Còrdova. Cursos impartits per José Luis Romanillos, Angelo Gilardino, Rafael Riqueni, Pepe Romero, Leo Brouwer, Teresa Martínez de la Peña, Manolo Sanlúcar, Immaculada Aguilar, Enrique de Melchor. Hi haurà seminaris impartits per Ana Vega Toscano i Sabas de Hoces. D'altra banda, del 4 al 8 de juliol es faran les VI Jornades d'Estudi sobre Història de la Guitarra. Per a més informació: F.P.M. Gran Teatro. Festival de Córdoba. Avd. del Gran Capitán, 3. 14008 Córdoba. Tel. 957-48 02 37. Fax: 957-48 74 94.

música a Catalunya. Dues categories; A, fins a una mitjana per grup de 16 anys (edat màxima 18 anys) i B, fins a una mitjana per grup de 26 anys (edat màxima 28 anys); l'edat s'estableix amb referència al dia 22 de maig de 1994. S'atorgen dos premis per a cada categoria, entre les 150.000 i les 25.000 ptes. El jurat, el formen: Manuel Cabero, Angel Soler, Gerard Claret, Ferran Torrens, Francesc Llongueres i Marc Albajar. La data límit d'inscripció és el dia 9 de maig. Per a més informació: Ajuntament de Castellterçol. Elena Piela. Plaça Vella, 3. 08183 Castellterçol. Tel. 866 80 25. Fax: 866 86 78.

arpa; dies 27, 28, 29 i 30 d'abril de 1995, a Alcalá de Henares, instruments de vent-fusta, vent-metall i percussió; finalment, els dies 23, 24, 25 i 26 de novembre de 1995, a Vigo, cant individual, conjunts vocals de cambra i conjunts instrumentals de cambra. Hi poden participar intèrprets de nacionalitat espanyola que no superin els 25 anys d'edat el dia 31 de desembre de 1994. Es repartiran una sèrie de premis en metàl·lic entre les 100.000 i 500.000 ptes., a més de diferents concerts a diferents cicles arreu de l'Estat. Per a més informació i condicions de participació: Jovenuts Musicals d'Espanya. C/ Girona, 10, 3r. 08010 Barcelona. Tel. 265 23 71. Fax: 265 90 80.

II CONCURS INTERNACIONAL DE CADAQUÉS DE DIRECTORS D'ORQUESTRA. Del dia 1 al 5 d'agost a Cadaqués. Obert als directors d'orquestra de totes les nacionalitats nascuts després del 6 d'agost de 1958. S'atorgaran dos premis: el primer de 500.000 i el segon de 250.000 ptes. (el primer premi dirigirà dins la propera temporada o la següent un concert amb 17 orquestres de l'Estat). El jurat estarà format per Gennady Rozhdestvensky, Alfonso Aijón, Leo Brouwer, Gabriel Chmura, Cristóbal Halffter, Antoni Ros-Marbà i l'Orquestra de Cadaqués. Data límit d'inscripció: 20 de maig. Per a més informació: Orquestra de Cadaqués. C/ dels Arcs, 8. 1r. 2a. 08002 Barcelona. Tel. 301 95 55. Fax: 302 26 70.

II CICLE COM ESCOLTAR MÚSICA. Les properes conferències tracten de "L'impressionisme i el postromanticisme" (maig, per Josep M. Roger) i "El segle XX" (juny, per Josep M. Roger). Per consultar dates i més informació: Paper de Música. C/ del Fossar, 2. 08786 Capellades. Tel. 801 20 11.

XXII CURS INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSÉ LUIS LOPATEGUI. Del 16 al 27 de juliol a Sant Cugat del Vallès, impartit per l'esmentat guitarrista, catedràtic del Conservatori Municipal de Barcelona. El curs, organitzat per Aula de Música 7, tanca les inscripcions el dia 5 de juliol. S'atorgarà un nombre limitat de beques d'assistència. Per a més informació: Aula de Música 7. Av. Diagonal, 327. 2n 1. 08009 Barcelona. Tel. 207 40 22.

PREMIS SANT JOAN DE VILATORRADA. L'Escola de Música de Sant Joan de Vilatorrada convoca els seus premis anuals en les categories següents: A) V Premi Sant Joan de Vilatorrada de Composició Musical per a joves fins a 25 anys, dotat amb 100.000 ptes; B) V Concurs de Composició per a joves fins a 18 anys, en què s'atorguen tres premis, dotats amb 30.000, 15.000 i 5.000 ptes. en material didàctic; C) Premis de Creació Musical per a joves estudiants de música de Sant Joan de Vilatorrada. En les categories A i B poden participar tots els joves de l'edat esmentada de nacionalitat o residència als Països Catalans. La data límit de presentació d'obres acaba el dia 31 de maig. Per a més informació cal adreçar-se a: Escola Municipal de Música. Mas Sant Joan. 08250 Sant Joan de Vilatorrada.

CURSOS D'ESTIU A SANTANDER. Organitzats per la Fundació Albéniz. Els instruments i el professorat són: piano, Emile Naoumoff; violí, Zakhar Bron i José Luis García Asensio; viola, Gérard Caussé; violoncel, Ivan Mognighetti; contrabaix, Ludwig Streicher; música de cambra i quartets de cambra, Piero Farulli; música de cambra, grups amb piano, Marta Gulyas; tenor, tècnica vocal, Alfredo Kraus; tenor, interpretació, Suso Mariategui; i piano, lied, Edelmiro Arnaltes. Els cursos tindran lloc entre els dies 1 i 26 de juliol al Palau de Festivals de Cantàbria. L'edat màxima per participar-hi és de 30 anys (excepte en els cursos de cant, que és de 35 anys, i en els de música de cambra amb piano, que no té límit). La data límit d'inscripció finalitza el 15 de maig. D'altra banda, la Fundació Albéniz ha convocat proves de selecció d'alumnes per tal d'accedir a l'Escola Superior de Música Reina Sofia a les càtedres de piano i violoncel. Per a més informació: Fundació Isaac Albéniz (delegació a Barcelona). Rambla de Catalunya, 53. 08007 Barcelona. Tel. 488 35 69. Fax: 488 03 38.

I CONCURS DE MÚSICA DE CAMBRA PER A JOVES. Organitzat per l'Escola de Música de Castellterçol, els dies 21 i 22 de maig. Obert als grups de cambra (duo, trio, quartet, quintet) que facin estudis de

CONCURS PERMANENT DE JOVES INTÈRPRETS 1994-95. Convocat per Jovenuts Musicals d'Espanya, amb el patrocini del Ministeri de Cultura, les seves diferents fases s'estructuren així: dies 24, 25, 26 i 27 de novembre, a Barcelona, violí, viola, violoncel, contrabaix, guitarra, viola de mà, llaüt i altres instruments de la mateixa família, i



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

Ramon Escalés i Lluïma
 Francesc Galofré i Mora
 Carles Riera i Pujol

Estrena d'una cantata d'A. Guinovart i M. DescLOT

25è aniversari de Corals Juvenils de Catalunya

per RRM C

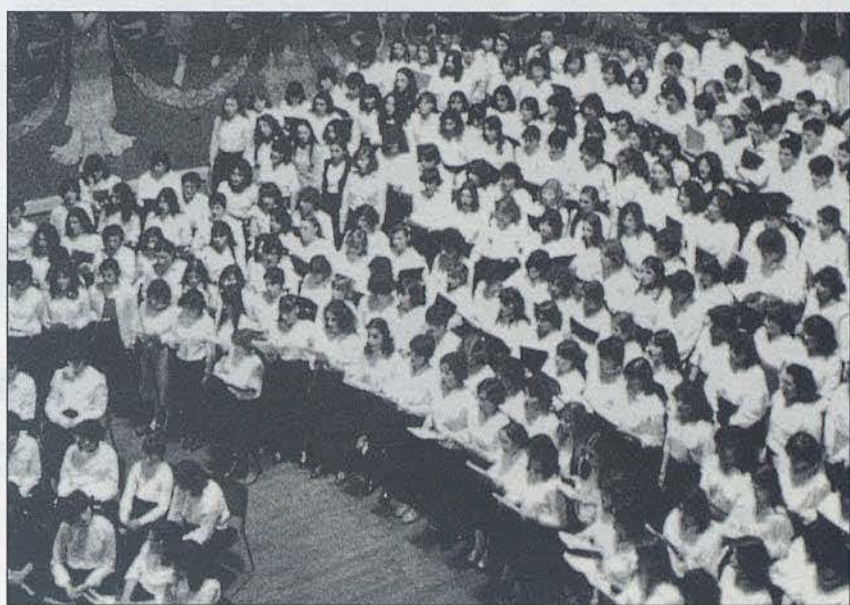
El proper dimenge 5 de juny, a la Sala Oval del Palau Nacional de Montjuïc, s'estrena la cantata *Fills del segle* —música d'Albert Guinovart i lletra de Miquel DescLOT— amb motiu del 25è aniversari de Corals Juvenils de Catalunya.

La cantata, d'una hora i quart de durada, serà interpretada per 800 joves cantaires, membres de la trentena de corals juvenils d'arreu del Principat —que formen la federació de Corals Juvenils de Catalunya (CJC)— acompanyats per l'Orquestra Ciutat de Barcelona (que hi col·labora de manera desinteressada) dirigida en aquesta ocasió per Salvador Brotons.

El sofriment i la guerra

Fills del segle, cantata per a solistes, cor mixt i orquestra, té com a teló de fons els horrors de la guerra, una guerra inspirada en l'actual conflicte a Bòsnia. Miquel DescLOT —poeta, gran afecionat a la música, i autor, entre d'altres, de diverses cançons per a la mainada— explica com nasqué l'essència de la cantata. *Quan vam trobar-nos l'Albert Guinovart i jo vam acordar compondre una peça no tant de caire festiu, sinó amb un rerafons més compromès, un tema capaç "d'enganxar" el jovent. Era el moment de màxim apogeu en el conflicte boscnià i vam decidir agafar les essències de la guerra.*

No va ser fàcil, però, començar a confeccionar la història. Amb tot això DescLOT va trobar el punt de partida en l'oratori clàssic de



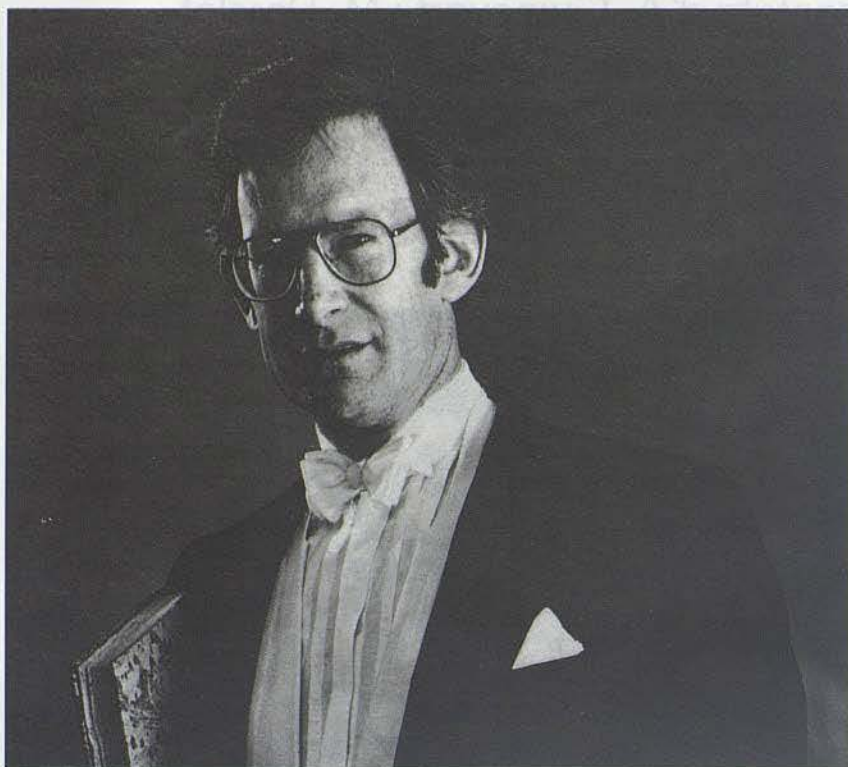
Michael Tippett *A child of our time* (que explica la història d'un noi jueu durant l'ocupació nazi a París). Així, *la nostra obra, amb fil i argument, es compon d'una sèrie de set planys de set personatges fàcils de reconèixer i identificables que pateixen la guerra (la nena que passa gana, la noia violentada, el soldat insubmís..., tot contrapuntat amb el cor que s'avança als planys com un cor tràgic, diu Miquel DescLOT.*

Els planys són interpretats per quatre solistes —dos, la soprano; un, la contralt; dos, el tenor, i dos, el bariton—, els quals també tenen intervencions en el cor inicial i final. *La cantata ha estat composta pensant en la tessitura de les veus joves, assenyala Albert Guinovart. El pianista i compositor (recordem la música dels celebrats musicals Mar i cel i Flor de nit, dels quals és l'autor) continua explicant que la nostra feina ha estat molt compenetrada. Pel que fa a la lletra de la cantata, aquesta no observa cap mètrica ni estructura concreta. Vaig demanar a Miquel DescLOT una estructura polimètrica,*

oberta, per tal d'estimular la creació musical.

Com hem assenyalat abans, l'Orquestra Ciutat de Barcelona, dirigida per Salvador Brotons, és la formació que interpretarà la cantata. Conxita García, directora del Cor Jove de l'Orfeó Català i presidenta de Corals Juvenils de Catalunya, manifesta que *ha estat un privilegi i alhora una gran sort que l'Orquestra Ciutat de Barcelona hagi volgut col·laborar en aquesta estrena d'una manera del tot desinteressada. D'altra banda, tenim previst adaptar la cantata per a cors i formacions més reduïts, per tal de poder-la cantar més sovint.*

Cada any Corals Juvenils de Catalunya organitza una trobada en la qual es desenvolupen diferents tallers, activitats i cantades. Amb motiu del 15è aniversari s'estrenà al Palau de la Música la *Cantata a la primavera*, de Jordi Domingo. Al 20è aniversari s'interpretà, a les Cotxeres de Sants, la *Missa en sol* de Schubert amb l'Orquestra de Joventuts Musicals, dirigida per Francesc Llongueres.



Gardiner i l'amor, al Palau

per X. CASANOVAS-DANÈS

Organitzats per la Fundació Caixa de Catalunya es van celebrar a mitjans de març al Palau de la Música dos concerts certament particulars. La particularitat rau en el fet que, essent diferents, compartien una obra, la *Simfonia núm. 5* de Beethoven, que va ser enregistrada en directe per tal de formar part de la integral simfònica que té en curs el director anglès John Eliot Gardiner al capdavant de la seva nova formació, l'Orchestre Revolutionnaire et Romantique, que no és altra que una ampliació dels English Baroque Soloists, per tal d'abastar un repertori més ampli. El director, que visitava Barcelona per tercera vegada, va voler enregistrar cadascuna de les nou simfonies en sales diferents, és a dir, amb l'escalf i la immediatesa que comunica la presència de públic, però que tinguessin un especial significat per a ell.

Sembla que Gardiner va enamorar-se del nostre Palau amb motiu del *Requiem* de Mozart eurovisiu que va dirigir el dia del bicentenari de la mort del compositor i per això el va escollir per fer-hi el darrer enregistrament de la sèrie. Congratulem-nos-en, perquè l'execució de la *Sim-*

fonia beethoveniana va ser una filigrana, del primer acord a l'últim, dirigida amb un nervi traduït en uns temps ràpids i interpretada per una orquestra altament virtuositica d'una transparència, un tremp i una justesa tímbrica que albiren els millors pronòstics per a aquest nou cicle amb instruments originals. La interpretació del segon dia (que coincidia amb la gala pro-Liceu al Palau Sant Jordi) va estar òbviament mediatitzada per les preses sonores del primer, amb intensificacions puntuals prescrites pels enginyers de so que comprometien el rar equilibri obtingut el primer dia.

En aquesta ocasió van precedir a la *Simfonia* l'obertura de *Don Giovanni* (interessantíssima, molt dramàtica) i el *Concert per a piano K. 503* de Mozart a càrrec de Robert Levin en una còpia d'un *pianoforte* Stein. Levin, seguint el costum de l'època, va acompanyar tènueament l'orquestra com un baix continu i va "improvisar" els ornaments i les cadències. La impressió va ser de manierisme i exquisidesa sonora. El segon dia van ser l'obertura *Fidelio* i el *Concert núm. 5, "Emperador"* (amb un instrument Johan Fritz) en un monogràfic Beethoven de menys quirats globals que el dia precedent.

Ramon Porter interpreta obra actual

Per X.C.-D.

En un recital organitzat per l'Associació Catalana de Compositors (cada cop més activa) es va presentar a l'Auditori Toldrà del Conservatori Municipal el jove pianista Ramon Porter, compositor ell mateix. Va tocar amb exquisidesa escaient un seguit d'obres pròdigues en subtils, però quan calgué una afirmativitat rotunda, com en dues peces d'Olivier Messiaen (el *Regard de l'Etoile*, que és el segon dels *Vingt Regards* i l'*Ille de Feu* dels *Quatre Estudis de Ritme*) es va llançar a una interpretació que feia justícia a les exigències de les obres quant a complexitat polirítmica i exuberància colorista.

Es van escoltar obres curtes de diversos compositors, que semblaven escrites per tal de figurar una al costat de l'altra: *Dos Poemes* del rus Nicolai Roslavetz; les *Cuatro Piezas para Piano* de Juan José Olives; *Seqüències* d'Agustí Charles, i dues estrenes: *Tres Preludis* de Lluís Guzmán i *Músicas Nocturnas* de l'argentí catalanitzat Alejandro Civilotti, totes elles com a pòrtic d'accés als meravellosos *Les Yeux Clos* del japonès Toru Takemitsu, un nom important cada cop més present en els programes que ofereixen música contemporània. Es pot dir que en la majoria de les obres escoltades, unificades pel nex comú de la brevetat i les fineses harmòniques, podrien intercanviar-se passatges sencers, tan deixondida és la seva estructura (almenys en una primera audició) i, per això mateix, tan tributàries d'una interpretació lúcida i consistent que els fortifiqui. La prestació de Ramon Porter va ser admirable, en aquest sentit.



Filigranes de Montserrat Torrent

per X.C.-D

A finals del mes de març va tenir lloc a l'església de Sant Felip Neri de Barcelona un cicle quaresmal organitzat per Euroconcert i integrat per tres concerts. El primer va estar dedicat al cant gregorià i encomanat a l'estupenda Schola Gregoriana de Barcelona que dirigeix Ramon Moragas i que és constituïda per vint-i-dos cantors de veus perfectament foses. La veritat és que tots els esnobs que consumeixen exòticament aquest tipus de cant es van privar d'una experiència mística, perquè el recinte no es va acabar d'omplir. El programa incloïa una introducció himnica, una processó, i diversos cants corresponents als dies de Passió, entre ells les *Lamentacions de Jeremies*, els *Improperis* i la bellíssima *Crux fidelis* del Divendres Sant. Els cants anaven precedits d'explicacions i lectures i es va prescindir dels aplaudiments, a fi de crear l'adient clima de recolliment col·lectiu.

El segon concert, el van protagonitzar la veterana Montserrat Torrent fent filigranes de fraseig en el (semi)orgue de Sant Felip en entesa perfecta amb l'oboïsta Josep Julià (ambdós són docents al Conservatori Municipal). En repertori, obres dels segles XVII i

XVIII amb una *canzona* de Girolamo Frescobaldi, sonates de William Babell (un organista anglès rival de Händel) i Vivaldi, concerts d'Alessandro Marcello i Tomaso Albinoni i una bona representació d'obres de compositors catalans, música tota ella bellíssima: Joan B. Cabanilles (un sòlid *Tiento* i un formalista *Paseo*) i el seu deixeble Josep Elias (una peça *in crescendo* sobre l'*Ave Maria Caelorum*) i Narcís Casanovas (un *Paseo* tan encisador com ben estructurat en les seves progressions).

El cicle es va cloure amb l'actuació del Cor del Patriarcat de Moscou, que Euroconcert ja havia dut a Barcelona ara fa poc més d'un any. En la seva visita a Barcelona, el formaven deu monjos (d'edats sorprenentment joves) i el dirigia el seu fundador, Anatoli Grindenko. Van interpretar cants litúrgics dels segles XVI i XVII i un complex *Rèquiem* del XVIII. El predomini de les espectaculars veus profundes, la intervenció puntual d'uns tenors de veu quasi blanca, la creació de tensions dintre de la monodia, l'increïble esvaïment del so sobre harmonies estranyes, això com un admirable virtuosisme en la polifonia a dues i tres veus, són alguns trets definidors d'aquest Cor, que restitueix cànctics antiquíssims impregnats de saviesa teològica-filosòfica.

El cor, el millor de La Passió de cada any

per X.C.-D

La Passió de Setmana Santa, convertida en una de les fites de la programació musical de la Fundació "la Caixa", ha estat enguany representada per la de St. Mateu i es pot dir que ha tingut un protagonista absolut: el Cor de Cambra Eric Ericson. Aquesta és una de les formacions més tècniques del món —si no la que més—, amb una capacitat realment astoradora per modificar la textura del so coral tot fent-lo expressiu quant a matèria sonora. El seu fundador —i únic responsable fins al moment— és el suec Eric Ericson, un mestre de mestres, de veterania reconeguda arreu en aquesta parcel·la de la direcció.

Ericson disposava també de l'estupenda Orquestra Barroca de Drottningholm i un planter de cantants novells de vàlua molt diversa, tant com per comprometre l'equilibri global de la Passió. Em refereixo a la mezzo-soprano Ulrike Precht, al tenor Klas Hedlund i al baix Petteri Salomaa, no gens comunicativa la primera en les seves tres bellíssimes àries —cabdals en el decurs de l'obra— i masa extrovertits els altres, més adequats per a l'òpera (cosa que la seva trajectòria certifica) que per al capteniment a què obliguen els oratoris. Contràriament, la soprano Christina Högman va fer un bon paper; i encara millor el baix-baríton Karl-Magnus Fredriksson, com a Crist; i de tot punt admirable va resultar la presentació del tenor anglès Joseph Cornwell, un Evangelista absolutament imbuït del *pathos* de la Passió i fil conductor de l'obra d'acord amb els dissenys del director.

La versió va tenir una austeritat luterana, amb major interès per la narrativa dels recitatius i escenes de conjunt que per la cantabilitat de les àries i corals. Ericson va bastir l'obra sobre la intervenció del cor, que va dirigir prioritàriament, en detriment de l'acompanyament a les àries, que conduïa amb una lentitud que dificultava la tasca a uns cantants (alguns) amb clars problemes d'inadequació estilística.

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
Permanent

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



Excel·lent Marçal Cervera

per X.C.-D

Marçal Cervera insereix el seu nom a la llista de violoncel·listes catalans amb projecció internacional. Abans d'ells, artistes de primer pla com Pau Casals, Gaspar Cassadó o el gairebé oblidat Antoni Sala, un barceloní nascut l'any 1893 (any de genis) establert a Londres, de qui Gerald Moore va dir que "aportava a la música la gràcia, foc i colors de la seva Catalunya natal". Després d'ell i en espera de nous valors, tot un Lluís Claret.

Cervera ha menat una carrera bastida sobre la discreció, equidistant entre la docència, l'orquestra com a *number one* d'orquestrats com la fantàstica del Festival de Lucerna i el concertisme en sales prestigioses. Es prodiga poc —és que se'l té prou en compte?— i els seus recitals apleguen al seu voltant una munió de devots.

Malgrat el pas dels anys conserva una bona forma tècnica. És admirable la depuració del discurs, el manteniment del *tempo*, un *legato*

com se n'escolten pocs i l'acoloriment del cant polifònic. Amb tot, el que astora realment és el repartiment que Cervera fa de la tensió, tot convertint els contrastos dinàmics en crepitació expressiva. Una davallada en aquest sentit, per petita que sigui (com va passar en el preludi de la *Suite núm. 2*), deforma la percepció de la línia amb resultats desproporcionadament desconcertants, tan equilibrat és el context. Els atacs de l'arquet són molt consistents i l'homogènia sonoritat de l'instrument mereixeria ser escoltada com un nivell de lectura previ a la pròpia interpretació.

El Bach de Cervera evita els manierismes barrocs, però tampoc no s'inclina cap a la romantització. En aquest sentit, em va sorprendre el preludi de la *Suite núm. 1*, tocat amb una exuberància que semblava un homenatge a Paul Tortelier, un dels seus mestres. A partir d'aquest inici, el seu capteniment va conduir la música per un via a mig camí entre l'abstracció i la bonhomia, la via talment de la idealització.

Varietat i qualitat al Cicle de Música a la Universitat



Gonçal
Comellas

VII Cicle de Música a la Universitat.
Quartet Saxofília, dimecres 26 de gener.
Quartet Alla Corda, dijous 24 de febrer.
Orquestra de Cambra Gonçal Comellas,
dijous 3 de març.
Trio Bruc, dijous 17 de març.

per ASSUMPTA MONTSERRAT

Fa un parell d'anys, el Paraninf ja havia servit de marc per a un concert de diversos saxòfons, a càrrec del Conservatori Municipal de Música de Barcelona. En aquesta ocasió es tractà d'un quartet de saxòfons de quatre estudiants d'aquest mateix Conservatori. El nom suggestiu del grup, Saxofília, ens va voler apropar aquest amor a l'instrument.

La virtuositat sonora del saxòfon se'ns mostrà des de sons de gran profunditat, cants planívols, sentits i càlids, efectistes sonoritats malencòniques, fins a una gran capacitat cromàtica, lleugeresa de color i agilitat musical. Tot això, sumat a l'enginy i la il·lusió dels quatre músics, féu que la presentació del Quartet Saxofília a Barcelona fos positiva i plaent. El repertori inclogué composicions dels segles XIX i XX. Cal ressaltar la versió per a quatre saxòfons de *Sevilla*, d'Isaac Albéniz, que amb gran vitalitat aconseguí transmetre'ns la ritmicitat i el caràcter espanyol de la peça.

Finalment, val a dir que el concert fou vehicle d'expressió de composicions de músics d'avui, com Xavier Boliart i Ponsa (present a l'auditori,

per agrair el recital i gaudir-ne) i Pedro Iturralde. D'aquesta manera Saxofília ens apropà amb èxit —prou que ens fa falta— a allò que es compon i se'ns ofereix cap al tard del segle XX...

“...Mai no es recorre cap camí debades/cada gest, cada mot ens configura...” (Miquel Martí i Pol). Amb el rerafons dels versos del conegut poeta català, el jove quartet Alla Corda, integrat des del 1992 per quatre noies estudiants, dos violins, viola i violoncel, ens convidà a viatjar, amb un breu recompte, per la història del quartet de corda. Amb peces de Rossi de l'època del Renaixement, *Simfonia, gallarda i cançó*, i Haydn, amb un quartet de corda molt primerenc (*op. 2, núm.*), va concloure la primera part. La interpretació, tot i que continguda, fou acurada i conjunta. Cal destacar la tasca del primer violí, alhora directiva i agosarada en si mateixa. El concert fou reprès amb les *Cinc peces* de Hindemith, *Els crisantems* de Puccini, *La oració del torero* de Turina i el ritmós *ragtime* de Hampton, *Agitation Rag*.

El programa, amb aquesta evolució històrica, féu més precisos els contorns del quartet de corda i emplenà, potser, algun buit que ens quedés del seu paisatge.

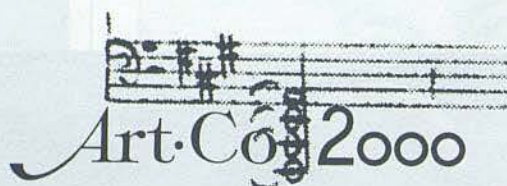
Sens dubte, però, fou Gonçal Comellas i la seva Orquestra de Cambra el punt esperat i culminant dels concerts programats aquest segon trimestre. L'expectació que produí en-

trellaçava el record de temps passats de llúdesa musical amb la presentació d'una orquestra de cambra d'il·lusió renovada i continuadora alhora. L'acte esdevingué expressió d'un desig profundament intern i motivador, en paraules del seu director, de “fer música perquè som músics i ens agrada fer-ne”.

El concert, que presentava el *Divertimento en si bemoll major K. 137* de Mozart, el *Concert en do major per a violoncel i orquestra* de Haydn i la *Serenata en mi m. op. 22* de Dvorák, fou executat amb gran mestratge. L'objectiu que la música fos mitjà de comunicació va ser assolit amb escreix. La declamació de cada passatge, de cada nota, el fraseig i el diàleg que s'establí entre els instrumentistes, envaí satisfactòriament el nombre públic. Cal ressaltar la interpretació del solista Álvaro Fernández, en el *Concert* de Haydn, que s'acostà a allò immillorable.

Molt bona presentació, doncs, de l'Orquestra de Cambra Gonçal Comellas; les tres peces de més reclamades pel públic en foren penyora.

Finalment, el trio Bruc, integrat per tres pedagogs del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona i, alhora, amants de la interpretació, ens presentaren el *Trio en la op. 114* de Brahms i *Quatre peces op. 83* de Bruch. La conjunció de tres instruments —piano, violoncel i clarinet— de famílies diferents produí un contrast sonor ple d'interès i d'efecte.



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

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

Avui, quatre segles després de la mort d'aquests dos compositors, considerem l'obra de Palestrina com el paradigma d'una modalitat de música religiosa (l'anomenat estil *alla Palestrina*), encarnada en la polifonia vocal a *cappella* —és a dir, sense acompanyament instrumental— que ha restat com a model històric del contrapunt escolàstic i, genèricament, com a referència implícita dels ideals de la música litúrgica catòlica propiciats per la Contrareforma. En associar la polifonia a la vocalitat, Palestrina la converteix en “expressiva”, no pas fent-la participar de les passions humanes, sinó tenyint-la del sentiment de la divinitat, a partir d'un cristianisme elevat —per sobre dels dogmes— a una serena universalitat, “catòlica” en el rigorós sentit etimològic del terme. Però el segle XVI musical, tot i la seva unitat plena de sentit, fou també un segle divers i ple de contrastos, tan ric i plural com el pensament dels seus homes i l'entramat dels fets històrics, polítics i socials, que va viure. Per demostrar-ho, en el terreny musical, res millor que l'exemple de la figura cosmopolita

d'Orlande de Lassus (o Orlando di Lasso, o Roland de Lassus, o Orlandus Lassus, segons que fou conegut en els diversos països on residí), la producció del qual representa una superba antologia de quasi tots els gèneres vocals, religiosos i profans, del segle (misses, motets i *sacrae cantiones* sobre els temes bíblics més diversos, *chansons* franceses, madrigals italians i *Lieder* alemanys) que avala aquella caracterització del segle XVI, deguda a Jules Combarieu, com “l'aliança del contrapunt i l'expressió”.

En aquest moment, la història de la música entra en el Renaixement, quan el focus principal de la creació musical passa de Flandes a Itàlia. En efecte, atrets pel prestigi de la ci-

vilització transalpina, els músics franco-flamencs multipliquen les seves visites a la península italiana. Així, Adrian Willaert s'instal·la a Venècia el 1527 com a mestre de capella de Sant Marc (i l'escola veneciana, contraposada a l'escola romana de Palestrina, esdevé el motor de l'evolució musical que havia de menar al barroc). Al seu torn, Lassus, originari de Valònia, fou portat a Milà i a Sicília per Ferran Gonzaga, general al servei de Carles V; també residí a Nàpols i a Roma i viatjà a França, Anglaterra i Anvers, abans de ser cridat a Munic pel duc Albert, com a mestre de capella, càrrec que exercí fins a la seva mort. La universalitat de Lassus —i la inòida i desconcertant diversitat de

la seva inspiració— el fan difícilment encasellable en qualsevol escola nacional concreta (a diferència de Palestrina, que va desenvolupar la seva trajectòria musical en els cercles pròxims al papat); més aviat l'hem de considerar (ja que sempre fa esclatar els quadres en els quals hom intenta situar-lo) com una culminació de la tradició que es remunta a l'escola de Notre-Dame. Finalment, reproduïm el judici de Niederme-

yer, que compara les dues grans figures senyeres de les quals celebrem enguany els quatre-cents anys de la mort: “Potser menys pur i menys suau que Palestrina, Lassus l'avantatja en el vigor i l'originalitat de les harmonies; per una riquesa remarcable de les modulacions que, fins i tot, arriba de vegades a la duresa, i per una recerca de l'expressió dramàtica de les paraules una mica massa literal, que sovint dona lloc a grans bel·leses, però que no sempre és exempta d'exageració... Si se'ns permet de comparar el geni de Palestrina al de Rafael, Lassus, pel seu vigor i la immensa varietat de les seves composicions, ha de ser assimilat a Miquel Àngel”.

Palestrina i Lassus

Palestrina o la música del cel

per JOAN VIVES

Totes les coses han de ser ordenades de forma que es permeti que les misses, celebrades amb cants o no, arribin calmadament a les orelles i als cors dels oients; en elles tot s'interpretarà amb claredat i diligència. En el cas d'aquelles misses que se celebrin amb cant i orgue, no s'hi barrejarà res de profà, només himnes i lloances divines. S'haurà de constituir un pla complet de cant segons els models musicals, de tal forma que no proporcionin un plaer superficial a l'orella, sinó que facilitin la comprensió de les paraules amb claredat i així els cors dels oients es veuran atrets per l'anhel de les harmonies celestials, a la contemplació del goig dels benaurats. (...) També es prohibeix a les esglésies tota aquella música que comporti, en el cant o a l'orgue, coses lascives o impures... D'aquesta manera la casa de Déu podrà ser considerada la Casa de l'oració..." (22a. Sessió General, Concili de Trento, 17 de setembre de 1562)

No era la primera vegada que es parlava dels "excessos" i la manca d'intel·ligibilitat de la música a l'església. El 1325 el papa d'Avinyó Joan XXII, en la seva butlla *Docta Sanctorum Patrum* critica durament els compositors seguidors dels nous corrents de l'*Ars Nova*, dels quals, entre moltes altres coses, diu: "...Corren i no s'aturen mai; embriaguen les orelles i no es preocupen dels esperits; imiten el que canten mitjançant gestos fent que hom s'oblidi de la devoció que es pretenia i aprengui la relaxació de costums que hauria d'haver-se oblidat..."

Unes dècades abans de l'inici del concili, Erasme de Rotterdam, amb el seu inevitable toc humanista, va ser prou clar: "...Hem introduït una música artificial i teatral a l'església, una cridada i una commoció de veus diferents com crec que mai no s'havien sentit en els teatres dels grecs i els romans..."

Les tensions espirituals i religioses que havien esclatat en el segle XVI amb personatges com Enric VII, Calví, i especialment amb Luter, van ser els veritables desencadenants del concili de l'anomenada "Contrareforma", amb la qual l'Església de Roma pretenia fer una profunda reflexió sobre la seva veritable situació. La profunditat d'aquest concili que es va fer a la ciutat de Trento es va traduir en un total de 18 anys de durada, compresos entre els anys 1545 i 1563, durant els quals també es va plantejar

la problemàtica de la música i, especialment, de la seva relació de respecte amb el text. Va ser just als últims mesos del concili que es va redactar l'edictat que hem transcrit, després de moltes disquisicions, el mes de setembre.

De totes formes, dos mesos després, dos cardenals nous, nomenats per substituir les vacants creades per la mort dels seus antecessors, van voler reobrir les discussions acusant la polifonia "d'escandalós soroll" i volien retornar a la monodia en la missa. Així, doncs, es va nomenar una comissió de cardenals que, després del concili, s'encarregaria de precisar i ultimar els detalls sobre les qüestions musicals.

Enmig de tot aquest panorama sacro-musical, va sorgir la figura d'aquest compositor que va voler posar el nom del poble on va néixer al costat del seu propi cognom, i que d'aquesta manera, 400 anys després de la seva mort, continua essent reconegut com un dels models musicals del seu temps.

Els primers temps: Palestrina i Roma

Giovanni Pierluigi da Palestrina va néixer el 1524 o el 1525. En els temps del papa Pau III, el jove Palestrina va arribar a Roma per estudiar-hi cant. Així, doncs, el 1537 apareix en un document entre els "Pueri Cantores" d'una de les capelles de Santa Maria Maggiore.

Es fa difícil saber amb precisió quins van ser els seus mestres allà, encara que tot fa pensar en els francesos Robin Mallapert i Firmin Le Bel, encara que també s'especula que, en comptes d'aquest últim, podria haver rebut classes del franco-flamenc Jacques Arcadelt... D'aquesta manera es podria justificar el paral·lelisme estilístic entre les obres dels dos autors.

El 1544, l'any anterior a l'inici del Concili de Trento, Palestrina és nomenat *organista e cantore* de la catedral de la ciutat on havia nascut, d'on alhora era bisbe el futur papa Juli III. Sembla evident que el bon record que Palestrina va deixar al bisbe esmentat seria la causa que anys més tard, i també que ja com a papa, Juli III cridés el compositor per oferir-li el càrrec de *maestro di capella* de la Capella Juliana de Sant Pere.

Per aquells anys també es casarà amb Lucrezia Gori, filla de bona família, amb qui de seguit va tenir



Palestrina (dreta), segons un retrat de l'època. A l'esquerra, partitura d'una missa del compositor datada el 1587

els seus dos primers fills (Rodolfo, 1549, i Angelo, 1551).

Tampoc no sorprèn que el 1554 Palestrina dediqués el seu primer llibre de misses al papa Juli III. Resulta curiós observar en la partitura de la primera missa d'aquest recull (*Missa Ecce sacerdos magnus*) com just al començament de cadascuna de les aparicions del tema, Palestrina hi va fer gravar l'escut d'armes del papa en qüestió.

El dia 13 de gener de 1555, malgrat que segons la tradició la veu de tenor de Palestrina era mediocre, el papa el va nomenar "Cantor" del cor pontifici, tot prescindint de la normativa establerta, segons la qual calia superar una prova davant de la resta de "Cantors" o bé que rebés el seu consentiment. En ocupar el nou càrrec, Palestrina va renunciar a la direcció de la Capella Juliana, on el va succeir Giovanni Animuccia (c. 1500-c. 1571).

El papa Marcello

El dia 23 de març de 1555 va morir el papa Juli III, succeït pel papa Marcello II, que es va afanyar a anunciar la seva intenció de fer reformes referents a la disciplina i als actes de culte religiosos. Segons les notes conservades del seu secretari, la seva gran preocupació va ser que "...la passió i mort del Salvador es cantessin de forma adequada, amb veus cor-

rectament modulades... perquè tot es pogués escoltar i entendre amb claredat...".

El pontificat del papa Marcello, però, va durar un alè. La seva mort es va produir només 3 setmanes després del nomenament.

Així, doncs, el seu successor, Pau IV, va continuar l'obra reformista. Una de les primeres mesures adoptades va ser la d'expulsar els 3 membres casats del cor pontifici. Un d'ells era Palestrina, que com els altres, i amb la mòdica indemnització de 6 escuts mensuals, va haver de buscar una nova feina.

La posteritat ha pogut recordar, però, la presència fugaç del papa Marcello arran del sobrenom amb què Palestrina va acompanyar la que segurament s'ha convertit en la seva missa més universal, escrita poc després del Concili de Trento i publicada per primera vegada el 1570.

La maduresa

Un any després que Orlando de Lassus deixés el càrrec, Palestrina es convertia en el *maestro di cappella* de Sant Joan del Laterà. Aleshores començava una etapa que estaria marcada per les limitades condicions econòmiques: Palestrina dirigia un cor petit i el seu sou també ho era.

Va ser en aquells anys que va néixer el seu tercer fill (Iginio c. 1557). Aquella etapa es va acabar el

1560 arran de les deliberacions d'una comissió de canonges que va decidir reduir, encara més, les despeses.

L'any següent Palestrina es convertia en el director de la capella "liberiana" de l'església de Santa Maria Maggiore, on havia cantat de petit.

L'amenaça de perdre la seva pensió com a ex-cantaire del cor pontifici el va fer escriure unes quantes obres destinades a Sant Pere. D'aquesta manera no sols consolidava aquell petit salari-indemnització, sinó que fins i tot l'augmentava.

El 1566 Palestrina es converteix en el primer mestre de música de l'anomenat "Seminario Romano", acabat de fundar arran d'una decisió presa en el recent acabat Concili de Trento i on els estudiants, a part d'aprendre les matèries escolàstiques i literàries, també podran aprendre música i en especial cant gregorià.

L'agost de 1567 Palestrina va tornar a ser el mestre dels concerts que es feien a la vila del Cardenal Ippolito d'Este, activitat que ja havia fet durant 4 mesos el 1564. Va ser allà on va rebre la proposta de convertir-se en el nou director musical de la cort del rei Maximilià II d'Àustria. Palestrina va demanar un salari tan alt que el nomenament va ser per a un altre compositor. Segurament, el que Palestrina va valorar negativament no va ser anar a Viena, sinó la idea d'abandonar Roma.

El 1568 va marcar l'inici de la seva col·laboració amb el duc Guglielmo Gonzaga de Màntua amb l'encàrrec d'una missa que s'havia d'interpretar a l'església de Santa Bàrbara. El duc, a part de mecenes, era compositor aficionat. Per la correspondència conservada sabem que enviava a Palestrina algunes de les seves pròpies composicions perquè aquest les hi corregís.

Els últims anys

Després de passar 5 anys sense ocupar cap càrrec al servei de l'Església, el 1571 Palestrina va tornar a dirigir la Capella Juliana de Santa Maria Maggiore, alhora que es va canviar de casa per anar a viure a prop de Sant Pere, al costat d'un carreró que la posteritat va nomenar "dal Palestrino" i on va residir fins a la seva mort.

Entre el 1572 i el 1580 Palestrina es veurà voltat per la tragèdia..., que en forma d'una epidèmia de pesta s'emportarà els seus 2 fills grans, el seu germà Silla i finalment la seva esposa. Les il·lusions que el compositor havia posat en la capacitat musical dels seus fills i del seu germà i que havien quedat reforçades en la inclusió d'algunes de les seves composicions en el llibre de motets que Palestrina va escriure i dedicar al duc de Màntua el 1572..., s'havien tallat de cop. Aquesta tragèdia es va traduir en una frenada important de la seva creativi-



Una altra imatge de Giovanni Pierluigi da Palestrina segons un oli de l'època

tat i fins i tot restà sense publicar res entre 1575 i el 1581.

El 1577 el papa Gregori XIII va encarregar conjuntament a Palestrina i Anibale Zoilo l'examen dels llibres de Cant Pla publicats després del breviari i el missal tal com els havia disposat el Concili de Trento..., i també l'eliminació dels barbarismes i altres defectes d'aquells cants plans arran dels errors comesos per compositors, copistes i impressors. Els dos músics van començar a fer aquella revisió que havia de quedar incompleta. (Fins i tot, l'únic fill de Palestrina que el va sobreviure, Iginio, va encarregar després de la mort del pare a unes altres mans que enllestissin aquella revisió. Ell va intentar presentar el treball com si l'hagués enllestit el seu pare, però no va tenir sort.).

Després de la mort de la seva dona, Palestrina va voler fer-se sacerdot i demanar de ser admès als ordes menors, però de seguit va conèixer Virginia Dormoli, amb qui es va casar 7 mesos després d'enviudar. Virginia era la vídua del pelleter oficial del papa, fet que va provocar l'entrada de Palestrina en el negoci, amb el qual va aconseguir una bona colla de beneficis.

Palestrina va retornar a l'activitat artística. Entre el 1581 i la seva mort, esdevinguda el 1594, va publicar 4 llibres de misses, 3 de motets, 3 de madrigals, 2 ofertoris, 2 de lletanies, 2 d'himnes i un de Magnificats.

L'última proposta professional de la seva vida es va produir el 1583 quan li van oferir de convertir-se en el director espiritual de la cort del duc de Màntua. Novament la seva gran exigència econòmica sembla haver estat la seva forma encoberta de dir

que no. (És curiós pensar que d'haver acceptat, l'any 1590, amb l'arribada a Màntua del jove Claudio Monteverdi s'hauria produït la trobada dels dos grans compositors).

En canvi, pocs abans de morir, el mateix Palestrina va plantejar-se la possibilitat de tornar a exercir en el modest càrrec que de jove havia tingut a la catedral de la ciutat on havia nascut, però el destí el va fer acabar els seus dies a la Ciutat Eterna.

Palestrina va morir a Roma el 2 de febrer de 1594, a l'edat de 68 anys i va ser enterrat a la Capella Nuova de Sant Pere.

Un "clàssic", per al seu temps

En l'extens catàleg de Palestrina, hi destaquen especialment les poc més de 100 misses, al costat de més de 500 motets (de 4 a 8 veus), i un centenar llarg de madrigals entre profans i espirituals.

Un dels trets que més ens crida l'atenció de la producció de Palestrina, més que la seva originalitat creativa, és la seva elaboració formal, terreny en què es mostra plenament mereixedor dels qualificatius que li ha atribuït la tradició: fluid, eficaç, brillant i de gran bellesa sonora. A més, en la mesura que avançava la seva maduració artística, va accentuar la transparència de les seves estructures sonores, la seva essencialitat, i, en definitiva, l'ús d'uns mecanismes polifònics de forma equilibrada i precisa.

En l'àmbit de les misses observem com la seva estructura comprèn ben sovint els tipus següents:

– sobre *Cantus Firmus* en el tenor (*L'Homme armé, Ecce sacerdos magnus*).

– paràfrasis sobre cants existents fragmentats i elaborats en les diferents veus (*Iste confessor, Ave regina coelorum*).

– missa "paròdia" o la imitació disfressada i elaborada d'un model polifònic sencer d'obres sacres seves (*Assumpta est Maria*) o d'altres autors (*In illo tempore* –de P. Moulu–). O fins i tot també de profanes..., algunes de pròpies (*Vestiva e colli*) o d'altres autors (*Brevis, Sine nomine* o la del *Papae Marcelli*).

– les 10 misses de Màntua, construïdes com a paràfrasis de temes monòdics compostos per al seu gran mecenes, el duc de Màntua.

A diferència de les misses, els motets estan lliures del vincle amb el text. Això provoca una gran varietat en la disposició formal i arquitectònica d'aquestes partitures, que ens impedeix fer-ne un esquema. En tot cas sí que podem remarcar-hi l'ús de formes com himnes, ofertoris, lletanies, lamentacions i Magnificats, sempre molt més preocupat per l'arquitectura sonora que no per les projeccions líriques, l'emissió directa de les idees i molt menys per la preocupació de l'expressió dels *afetti* (afectes anímics).

Quant als madrigals, escrits majoritàriament a 4 i 5 veus, no ens mostren un Palestrina diferent, ni tan sols quan es tracta de textos profans. Simplement, el compositor fa servir el mateix estil dels motets.

400 anys de música celestial

Totes aquestes característiques fan que, ja a la seva època, l'estil de Palestrina fos considerat com "exemplar" i per a la nostra sigui un "clàssic". El seu respecte per l'accentuació fonètica dels textos, l'ús moderat de *fioritures*, la mesura i càlcul amb què feia servir els salts ascendents i descendents sempre pensant en la seva "vocalitat", l'equilibri que sempre cercava compensant aquests salts amb moviments contraris..., tot plegat sempre posat al servei de la claredat, la fluïdesa i la musicalitat, sempre d'acord amb els nous paràmetres estètics sorgits del Concili de Trento. Però, segurament, això va ser una coincidència. El més segur és que la seva música hauria estat la mateixa... malgrat el concili.

Avui, 400 anys després de la seva mort, sabem que Palestrina no va salvar la música polifònica fent interpretar la seva esplèndida *Missa del papa Marcell* al davant dels bisbes del Concili. Efectivament, aquesta anècdota no és certa. No sabem en quina mesura Palestrina va estar directament relacionat amb Trento..., però segurament sí que, tot sentint en més d'una ocasió la polifonia de Palestrina, aquells bisbes van saber com havia de ser la música de l'Església. Perquè ells no sabien, com nosaltres, que aquella era la música... que provenia del mateix cel.

Orlande de Lassus, el gran moment musical flamenc

per JOSEP PRATS

Orlande de Lassus (i també Roland de Lassus o Orlando di Lasso) nasqué a Mons (Hainaut) l'any 1532; tot i que no tenim documentació que ens parli de la seva infantesa, segons que sembla destacava per la seva veu en el cor de l'església de St. Nicolau a Mons on, probablement, rebé la seva primera formació musical. A l'edat de 12 anys, i al servei del general Ferrante Gonzaga, viatja a Itàlia (Màntua, Palerm i Milà, successivament), on coneix diversos músics de la cort del seu patró. Al cap de pocs anys abandona la família Gonzaga i visita Nàpols, tot servint un tal Constantino Castrioto, època en què comença a escriure les *villanelle* que seran editades més tard a Anvers. L'any 1553 és nomenat mestre de capella a la basílica de Sant Joan del Laterà a Roma (càrrec que ocuparia –dos anys després– Palestrina), però al cap d'uns mesos, i assabentat de la malaltia dels seus pares, retorna a Mons per visitar-los: malauradament quan hi arriba ja són morts. A la seva terra d'origen coneix els editors Tylman Susato i Jean de Laet i publica el 1r. volum de motets a 5 i 6 veus (Anvers, 1556). Un any abans, a Venècia, ja havia editat el 1r. volum de madrigals a 5 veus. Durant aquest període també compon les *Sacrae Lectiones novem ex Propheta Iob*, les populars *Prophetiae Sibyllarum* i diversos madrigals.

L'any 1556 es trasllada, juntament amb mitja dotzena de cantors flamencs, a Munic per integrar-se –com a tenor– a la capella del duc Albrecht V de Baviera. Poc temps més tard rep el títol de mestre de capella, responsabilitat que conserva fins a la seva mort i d'una manera tan sòlida que dos dels seus fills hereten el càrrec, successivament. El 1558 es casa amb Regina Wäckinger, filla d'un oficial i una dama de la cort ducal. Tant la seva posició professional com la personal li donen una gran estabilitat, fins al punt que declina diversos oferiments que li arriben al llarg de la seva vida per anar com a mestre de capella a d'altres indrets (entre d'altres, refusa substituir Scandellus a la cort del duc de Saxònia). Tanmateix, això no li impedeix de viatjar sovint i tenir contactes arreu del continent: Països Baixos (1560), Frankfurt (1562), Venècia i Ferrara (1567), França –en múltiples ocasions–, i un llarg etcètera.

La seva fama s'estén amb rapidesa per tot Europa, i és un dels compositors més editats i reeditats del Renaixement: se'l coneix com el "Princeps Musicorum" (la generació precedent ja havia atorgat el tí-



Portada del manuscrit amb els *Salms penitencials* de Lassus, pintada per Hans Mielich, amb la imatge del mateix Lassus als 40 anys d'edat

tol de "Princeps Musicae" al seu compatriota Josquin des Prez) i el "diví Orlande". L'any 1570 Maximilià II li concedeix títol de noblesa i el 1574 és nomenat cavaller pel papa Gregori XIII. D'altra banda, la seva relació amb el duc Albrecht –i també amb el seu hereu, el futur Wilhelm V– és més que cordial, com ho demostra la prolífica correspondència que mantenien entre ells: hi descobrim un Lassus vital, amb sentit de l'humor, que alterna en les seves cartes el llatí, l'italià, el francès i l'alemany, de forma divertida i, sovint, macarrònica. Aquest fet ens fa suposar que el text d'algunes de les seves obres burlesques (la popular *Matona mia cara*, i també *Quand mon mary* o *Un jeune moine*) podia haver estat escrit pel mateix compositor. La manera de signar moltes de les seves cartes ("Orlando Lasso col cor non basso", "Orlandissimo, lassissimo, amorevolissimo", "Sécretaire Publique, Orlando Magnifique"), ens mostra un home trempat i de caràcter extrovertit. Així mateix, algunes referències seves a composicions d'altres col·legues, més aviat crítiques, són fetes en un to humorístic, desimbolt i sorneguer.

Les seves obligacions com a mestre de capella del duc de Baviera incloïen els oficis del matí i les vespres, de gran solemnitat si tenim en compte la quan-

titat i qualitat de *Magnificat* compostos. També havia de compondre les misses —la cort bavaresa es mantenia fidel al culte romà—, més o menys elaborades en relació amb la importància de la diada, així com també d'altres gèneres complementaris, sobretot motets, madrigals, *lieder* o *chansons* (sovint havia de preparar la música per a actes protocol·laris —visites d'estat, audiències...— o de lleure —banquets, reunions de caça...—). Al mateix temps, havia de supervisar l'educació musical dels nens del cor, així com també la còpia i arxiu de manuscrits i partitures.

La dècada del 1570 edita els 5 volums de música sacra *Patrocinium Musices*; la reedició d'antics reculls no fa més que testimoniar l'enorme popularitat assolida per Lassus arreu d'Europa. L'any 1584 el seu fill Ferdinand es comença a responsabilitzar d'algunes de les seves tasques per tal d'alliberar-lo una mica de la notable càrrega de feina que havia de suportar (l'estimació del duc pel seu mestre de capella era tan gran que li havia concedit de per vida el dret a rebre el seu salari complet). Tot i una salut minvada ("melancholia hypocondriaca"), els darrers anys de la seva vida encara són d'una gran activitat, tant pel que fa a les composicions com pels nombrosos viatges. La col·lecció de madrigals *Lagrime de Sant Pietro* (20 madrigals a 7 veus sobre octaves reals de Luigi Tansillo i el motet *Vide homo quae pro te patior*) dedicats al papa Climent VIII, és el darrer cicle compost per Lassus: el prefaci està datat el 24 de maig, unes setmanes abans de morir, quan tenia 62 anys, el dia 14 de juny de 1594.

Música profana

L'entorn històric i cultural en què Lassus desenvolupa la seva activitat representa una referència important per entendre'n la trajectòria: l'aportació de Flandes a la cultura intel·lectual, artística, musical, és senzillament impressionant: al costat de figures del nivell d'Erasme, de l'escola flamenca de pintura (amb Van Eyck o H. Bosch —més conegut per "El Bosco"), etc., la llista de músics és enorme. Des de començaments del s. XV, cantors i mestres de capella franco-flamencs s'escampen per tot Europa (no és estrany a aquest èxode el context sociològic dels Països Baixos, dominats de forma sagnant per la Corona espanyola i en constant conflicte a causa del calvinisme); en aquesta llarga llista podem incloure, entre d'altres, Ockeghem (a França i Espanya), Obrecht (a Ferrara), Isaac (a la cort del Medici i de l'emperador Maximilià I), Josquin des Prez (a Roma, Milà i París), Willaert (a Venècia), Arcadelt (a la Capella Sixtina i a França), Verdelot (a Florència i Roma), De Monte (a Nàpols, Espanya, Roma i Praga), De Wert (també a Nàpols i Màntua) i, òb-



Miniatura dels *Salms penitencials* de Lassus, que apareix tocant l'espinaeta junt als principals músics de l'època

viament, el mateix Lassus. Fora difícil, en tota la història, trobar una nació amb una nòmina puntual d'artistes tan nombrosa, de tanta qualitat i amb tanta influència en el seu entorn. El contrapunt subtil, la independència de les veus, el rigor estructural i formal són el geni essencial de l'escola franco-flamenca. La claredat, la simplicitat harmònica i la textura homofònica són les característiques que aquests compositors troben a la Itàlia renaixentista: l'aparellament d'ambdues tradicions, la síntesi, produeix la magnífica eclosió musical que s'expandeix arreu d'Europa i que marcarà amb un segell definitiu la tradició que, amb l'aportació cabdal del geni monteverdian, ens situa a les portes de l'escriptura barroca. Tal com diu Nanie Bridgman (*Musique et Poésie*): "malgrat que hom atribueix l'origen del gènere madrigalesc a l'escola franco-flamenca, aquesta forma no hauria pogut néixer fora d'Itàlia, on l'arquitectura nòrdica va trobar un contingut sentimental".

En el camp de la música secular, Lassus escriu en totes les formes típiques de l'època i corresponents a les tres cultures en les quals s'expressa. La francòfona (*chansons*), la italiana (madrigals i *villanelle*) i la germànica (*lieder*). Així va compondre unes 150 *chansons*, la majoria durant la seva joventut, però també quan era a Munic: no en va el francès era l'idioma oficial de la cort bavaresa i, d'altra banda, viatjava sovint a la cort francesa per invitació del rei Carles IX. Les va publicar, primordialment, a Flandes i París, entre 1550-1580, i foren reeditades amb freqüència. Escrites sobre textos de Marot, Ronsard, Du Bellay i Baïf, els temes eren molt variats (la

natura, l'amor, textos moralitzants, cançons de beure, narracions burlesques sovint amb textos volgutament macarrònics...). De vegades, les més serioses de caràcter s'acosten a l'estil de C. da Rore, com si fossin autèntics madrigals però afrancesats en la declamació (un bell exemple podria ser el popular *Mon coeur se recommande à vous* sobre una poesia de C. Marot). En d'altres peces, de caràcter més burlesc, la declamació és més vivaç: probablement ningú no ha escrit cançons més divertides (*En un chasteau o Il estoit une religieuse* en són un bon exemple). Enormement populars i admirades pels seus contemporanis, el mateix humanista germànic, Paul Melissus, ens en parla en una carta datada l'any 1569 a Ginebra: "Una admiració sobtada em va donar un accés de febre quan, a casa la senyora d'Henry Estienne, vaig sentir una jove francesa, molt bella i de família noble, que, asseguda a la meua esquerra, i davant d'alguns músics, d'honorables dames i de llurs esposos, tocava el llaüt i cantava amb una veu molt suau les cançons franceses d'Orlando". En un to menys anecdòtic, també testimonia la popularitat de Lassus l'enorme quantitat d'obres seves parodiades per altres compositors renaixentistes (Farnaby, Byrd, Riquet, Ferrabosc...). A l'antologia titulada *Musica Transalpina* i editada a Anglaterra per N. Yonge el 1588 com a compendi i exposició de la música europea de moda en aquell moment, hi trobem dues *chansons* de Lassus: *Le Rossignol* i *Susanne un jour* (aquesta darrera sobre una melodia original de Didier Lupi -1548-).

Quant als madrigals, al llarg de la seva vida n'edità set volums. Els tres primers publicats a Venècia (1555) i Roma (1557 i 1563), van ser escrits abans del seu primer retorn a Flandes, molts d'ells sobre poesies i sonets de Petrarca. En aquests madrigals, hi distingim una utilització força lliure dels materials (el contrapunt imitatiu no és del tot rigorós) i una gran varietat en la velocitat i el caràcter declamatori. Alguns anys després, a Munic, publica el 4t volum a 5 veus (1567) escrit per demostrar, segons paraules del mateix autor, que "les muses el continuen protegint tan bé com a Itàlia". El llibre següent no apareix fins 20 anys més tard a Nuremberg (1585), escrit a 5 veus sobre textos clàssics de Petrarca i alguns sonets religiosos de G. Fiamma. Ja l'any 1587 edita el 6è volum a 4, 5 i 6 veus, en una línia de continuïtat respecte de l'anterior però amb una més gran varietat d'estil. Aquests llibres ens mostren un Lassus bon coneixedor de l'estil italià més recent: motius breus contrastants, declamació en ritmes curts i progressions harmòniques. El darrer volum de madrigals, ja esmentat, és la seva obra pòstuma *Lagrime de S. Pietro*. En general, quan escriu madrigals, cultiva tant l'estil contrapuntístic més elaborat com el simple planteig homorítmic (sil·làbic) que ens recorda les primeres *villanelle*. A



Capella de la Cort de Baviera, dirigida per Lassus, 1568

mesura que envelleix es fa més conservador, més seriós, tant pel que fa a l'atmosfera com als textos i la tècnica. Definitivament abandona el cromatisme típic de les *Prophetiae Sibyllarum* de la primera època, i tendeix més a expressar l'atmosfera general d'un text que no a subratllar paraules concretes. El contrapunt imitatiu s'exposa sobretot al començament dels madrigals o d'alguna de les seccions, però rarament és rigorós en el seu ús. D'aquesta darrera època també data el recull *Libro de villanelle, moresche et altre canzon* (París, 1581) a 4, 5, 6 i 8 veus. Una de les obres més conegudes d'aquest recull és l'esmentada *Matona mia cara*, serenata escrita en un italià macarrònic que Lassus posa en boca d'un soldat probablement alemany; es tracta d'una espècie de subproducte madrigalesc, i amb una clara finalitat de divertir.

Tot i haver-hi dedicat menys esforços, també és notable la composició en alemany de *lieder*, salms i d'altres obres per als oficis religiosos. Tot i que ell mateix volia establir una diferència meridiana entre els estils italià i alemany, no és menys cert que en aquest camp es mesclen elements de la *villanelle*, del madrigal i de la *chanson*; en canvi, en la música sacra és evident la dependència del *cantus firmus*.

Música sacra

Un altre aspecte fonamental que situa la figura de Lassus en el seu context històric és el de la Reforma luterana i la Contrareforma tridentina. Tot i que aquest compositor no va influir de manera directa en les determinacions sobre polifonia sacra del concili (com ho feren, per exemple, polifonistes com Kerle o Palestrina), sí que ho feu el seu patró, el duc Albrecht, que mantingué una dilatada correspondència sobre aquesta qüestió amb el cardenal Vite-llozzo -membre de la Comissió per a l'estudi de les

misses reformades-, defensant el manteniment de la polifonia i en contra d'aquells que volien reinstaurar la música monofònica: sortosament, aquest criteri fou el definitiu, i de ben segur que el mateix Lassus hi jugà un paper prou important i convincent prop del duc bavarès. Segons que esmenta G. Reese (*La Música en el Renacimiento*), el mateix Erasme, pocs anys abans de la Contrareforma i fent-se ressò d'una opinió força generalitzada, escrivia: "Hem introduït a l'església una música artificial i teatral, una vociferació i una commoció de veus diverses com probablement mai no s'havia sentit ni en els teatres grecs o romans. Trompes, trompetes i flautes es fan competència i toquen acompanyant les veus. Se senten melodies amoroses i lascives com les que arreu acompanyen les danses cortesanes i els bufons. La gent va a l'església com si fos un teatre, tot cercant l'encant sensual a l'oïda".

En aquest sentit, Lassus representa una certa síntesi. El seu estil és, en general, concís, clar, i destaca per la virtual economia d'expressió, molt eficaç per la seva brevetat. A pesar dels recursos que utilitza sovint, per exemple en els motets (interval·ls amplis, interrupcions sobtades, passatges inesperats, síncope, ritmes puntejats...), aquests són usats sempre de manera sàvia, al servei del ritme intern del text o de descripcions precises, d'atmosferes volgudes. Aquesta servitud al text no es sinó una influència clara de la seva època italiana, així com també de la normativa de la Contrareforma.

En la composició de motets és on realment es manifesta el gran geni del músic franco-flamenc. En va escriure més de 1.000, i si bé és cert que no fa servir estadísticament gaire elements de tipus constructiu com la generació precedent (cànons, falsbordó...), no ho és menys que quan recorre a aquestes tècniques ho fa sòlidament i amb una gran imaginació. Allunyat de la tècnica cromàtica usada a l'estil de De Rore a les *Prophetiae Sibyllarum*, en el seu període

de maduresa és original en la mescla de motius, fluid en el contrapunt, clar en l'harmonia i vigorós en la declamació. Les expressives descripcions de les paraules (*word-painting*), sense desequilibrar l'estructura formal, són usades sàviament, i manipula els colors vocals, els timbres i les textures fins a aconseguir unes suggestives atmosferes. Paradigma de tot això, i de la seva enorme capacitat de síntesi, és el motet *Timor et Tremor* (1564). En els seus motets més tardans, acostuma a utilitzar més la declamació rítmica en valors curts, alternant-la amb breus imitacions, a l'estil de la *villanella*, com si volgués actualitzar el seu vocabulari. El fet de tendir -en l'àmbit de la polifonia sacra- a escriure més en aquest gènere que en d'altres, es pot atribuir al fet que en el motet el compositor se sent més lliure, en poder escollir els textos i el mètode de tractament musical. S'acostuma a dir que els motets de Lassus representen el punt culminant en l'elaboració d'aquest gènere; tot i això, i considerant la no gens menyspreable aportació del seu predecessor Josquin, podríem dir que representen un altre punt d'inflexió memorable. Tal com diu G. Reese (*La Música en el Renacimiento*) amb molt bon criteri, "...en els motets de Lassus la falta d'equilibri és la norma; l'insòlit, la regla".

Quant a les misses, se'n conserven una seixantena de les moltes que va compondre, però malauradament, n'ha desaparegut el manuscrit d'un bon nombre. Tot i acceptant que aquest no va ser el gènere en què Lassus destacà d'una manera especial, sí que es pot dir que algunes obtingueren una gran difusió arreu d'Europa fins a ben entrat el s. XVII, essent reimpressions sovint. La majoria d'aquestes misses van ser escrites seguint la pauta i desenvolupant un motet, madrigal o cançó preexistent, ja fos d'ell mateix o d'altres compositors: és el que coneixem com a "misses de paròdia", i que requereix un gran domini de la tècnica perquè l'obra resultant, basada en una obra menor, sigui estructuralment sòlida i musicalment expressiva. *Qual donna attende* -basada en el madrigal de De Rore- o la *Douce Mémoire* -sobre la cèlebre *chanson* de Sandrin- són bells exemples d'aquesta tècnica (les misses conservaven el títol de l'obra parodiada). També hi ha altres misses més curtes -*misses brevis*-, escrites en una estructura sil·làbica, algunes en forma de paròdia i d'altres seguint simplement un *cantus firmus*.

També, i pel que fa al seu opus, cal esmentar les quatre Passions que va escriure sobre el text dels 4 evangelistes, la més famosa de les quals va ser la de sant Mateu. Totes elles foren compostes d'acord amb la tradició nord-italiana del s. XVI i amb una estructura responsorial.

Finalment hem de fer una referència obligada al centenar llarg de *Magnificat* que va compondre, i que ens fan pensar -com es deia al començament d'aquest article- que els serveis de vespres a la cort



Capella de la
Cort de Baviera,
dirigida per
Lassus, 1568

misses reformades—, defensants el manteniment de la polifonia i en contra d'aquells que volien reinstaurar la música monofònica: sortosament, aquest criteri fou el definitiu, i de ben segur que el mateix Lassus hi jugà un paper prou important i convincent prop del duc bavarès. Segons que esmenta G. Reese (*La Música en el Renacimiento*), el mateix Erasme, pocs anys abans de la Contrareforma i fent-se ressò d'una opinió força generalitzada, escrivia: "Hem introduït a l'església una música artificial i teatral, una vociferació i una commoció de veus diverses com probablement mai no s'havia sentit ni en els teatres grecs o romans. Trompes, trompetes i flautes es fan competència i toquen acompanyant les veus. Se senten melodies amoroses i lascives com les que arreu acompanyen les danses cortesanes i els bufons. La gent va a l'església com si fos un teatre, tot cercant l'encant sensual a l'oïda".

En aquest sentit, Lassus representa una certa síntesi. El seu estil és, en general, concís, clar, i destaca per la virtual economia d'expressió, molt eficaç per la seva brevetat. A pesar dels recursos que utilitza sovint, per exemple en els motets (intervals amplis, interrupcions sobtades, passatges inesperats, síncope, ritmes puntejats...), aquests són usats sempre de manera sàvia, al servei del ritme intern del text o de descripcions precises, d'atmosferes volgudes. Aquesta servitud al text no es sinó una influència clara de la seva època italiana, així com també de la normativa de la Contrareforma.

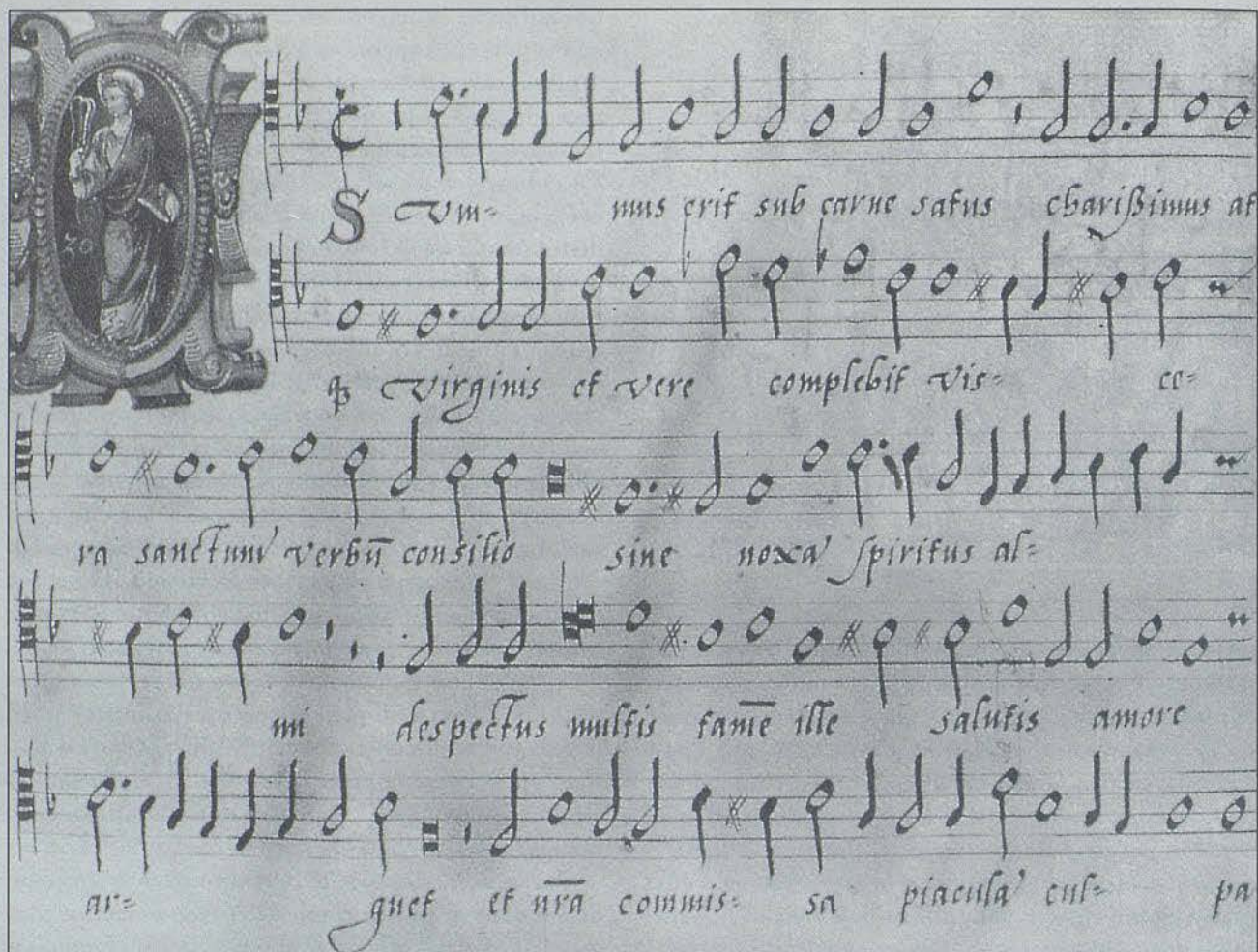
En la composició de motets és on realment es manifesta el gran geni del músic franco-flamenc. En va escriure més de 1.000, i si bé és cert que no fa servir estadísticament gaire elements de tipus constructiu com la generació precedent (cànons, falsbordó...), no ho és menys que quan recorre a aquestes tècniques ho fa sòlidament i amb una gran imaginació. Allunyat de la tècnica cromàtica usada a l'estil de De Rore a les *Prophetiae Sibyllarum*, en el seu període

de maduresa és original en la mescla de motius, fluid en el contrapunt, clar en l'harmonia i vigorós en la declamació. Les expressives descripcions de les paraules (*word-painting*), sense desequilibrar l'estructura formal, són usades sàviament, i manipula els colors vocals, els timbres i les textures fins a aconseguir unes suggestives atmosferes. Paradigma de tot això, i de la seva enorme capacitat de síntesi, és el motet *Timor et Tremor* (1564). En els seus motets més tardans, acostuma a utilitzar més la declamació rítmica en valors curts, alternant-la amb breus imitacions, a l'estil de la *villanella*, com si volgués actualitzar el seu vocabulari. El fet de tendir —en l'àmbit de la polifonia sacra— a escriure més en aquest gènere que en d'altres, es pot atribuir al fet que en el motet el compositor se sent més lliure, en poder escollir els textos i el mètode de tractament musical. S'acostuma a dir que els motets de Lassus representen el punt culminant en l'elaboració d'aquest gènere; tot i això, i considerant la no gens menyspreable aportació del seu predecessor Josquin, podríem dir que representen un altre punt d'inflexió memorable. Tal com diu G. Reese (*La Música en el Renacimiento*) amb molt bon criteri, "...en els motets de Lassus la falta d'equilibri és la norma; l'insòlit, la regla".

Quant a les misses, se'n conserven una seixantena de les moltes que va compondre, però malauradament, n'ha desaparegut el manuscrit d'un bon nombre. Tot i acceptant que aquest no va ser el gènere en què Lassus destacà d'una manera especial, sí que es pot dir que algunes obtingueren una gran difusió arreu d'Europa fins a ben entrat el s. XVII, essent reimpresses sovint. La majoria d'aquestes misses van ser escrites seguint la pauta i desenvolupant un motet, madrigal o cançó preexistent, ja fos d'ell mateix o d'altres compositors: és el que coneixem com a "misses de paròdia", i que requereix un gran domini de la tècnica perquè l'obra resultant, basada en una obra menor, sigui estructuralment sòlida i musicalment expressiva. *Qual donna attende* —basada en el madrigal de De Rore— o la *Douce Mémoire* —sobre la cèlebre *chanson* de Sandrin— són bells exemples d'aquesta tècnica (les misses conservaven el títol de l'obra parodiada). També hi ha altres misses més curtes —*misses brevis*—, escrites en una estructura sil·làbica, algunes en forma de paròdia i d'altres seguint simplement un *cantus firmus*.

També, i pel que fa al seu opus, cal esmentar les quatre Passions que va escriure sobre el text dels 4 evangelistes, la més famosa de les quals va ser la de sant Mateu. Totes elles foren compostes d'acord amb la tradició nord-italiana del s. XVI i amb una estructura responsorial.

Finalment hem de fer una referència obligada al centenar llarg de *Magnificat* que va compondre, i que ens fan pensar —com es deia al començament d'aquest article— que els serveis de vespres a la cort



Pàgina autògrafa de Lassus amb les *Sagrades lliçons del profeta Job*, de 1565

bavaresa eren normalment molt solemnes. Estan estructurats antifonalment (alternant versos gregorians i polifònics segons la tradició romana). En una bona part d'aquests *Magnificat* també segueix la tècnica de paròdia; precisament un d'ells està basat en la *chanson* titulada *Susanne un jour*, que també fou utilitzada magistralment pel mestre de la seu taragonina Mn. Pere Riquer per escriure una missa del mateix nom. En aquestes obres de paròdia, els versets inicials i finals segueixen el model d'una forma més estricta, mentre que els intermedis tenen una elaboració més lliure. És en aquest gènere on podem veure d'una manera clara que Lassus tendeix a escriure en una concepció més harmònica cap al final de la seva vida.

Si haguéssim de comparar Lassus i Palestrina, sens dubte trobaríem una bona quantitat de punts en comú: ambdós posseïen una tècnica impecable i tots dos eren conservadors en el fons i la forma; fins i tot els aproximen petits detalls, com la formulació de melismes basats en la "cambiata". Si bé es pot afirmar que Lassus tenia un geni més suggerent en l'escriptura de motets, no és menys cert que en la composició de misses va ser clarament superat per Palestrina. Això no obstant, Lassus usa una "paleta" més rica, més humana i més profundament ex-

pressiva, i posseeix un sentit harmònic més profund. Citant A. Jacobs (*La música coral*), podem acabar dient: "...en general el seu estil —de Lassus— sintetitza Palestrina i De Monte, per un cantó; i Victoria i Marenzio, per un altre; miraculosament resumeix tot el Renaixement a la vegada que anuncia el Barroc".

Bibliografia

- J. Soler. *La música*, Ed. Montesinos, 1982
- A. Jacobs. *La música coral*, Taurus, 1963
- G. Reese. *La música en el Renacimiento*, Alianza Musical, 1988
- A. Robertson, D. Stevens Istmo, *Historia general de la música*, Istmo, 1972
- P. Fabri. *Monteverdi*, Turner Música, 1989
- Diversos. *Musique et poésie au XVIe. siècle*, Éditions du Centre National de Recherche Scientifique, Paris 1953
- A. Salazar. *La música*, Fondo de Cultura Económica, 1950
- G. Dottin. *La chanson française de la Renaissance*, Presses Universitaires de France, 1984
- J. Kerman. *The Elizabethan madrigal, a comparative study*, American Musicological Society Inc., 1962
- S. Rubio. *La polifonía clásica*, Biblioteca La Ciudad de Dios, 1956
- S. Sadie. *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Macmillan Publishers Ltd. 1980

Palestrina, Lassus i el seu temps

ANY	FETS	ARTS, LITERATURA I PENSAMENT	MÚSICA
1525	Batalla de Pavia.	Zwingly: <i>De vera et falsa religione.</i>	Neix Palestrina.
1526	Dieta de Spira	Luter: <i>Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes.</i>	
1527			Adrian Willaert, mestre de capella a Sant Marc de Venècia.
1528		Moren Albrecht Dürer i Mathis Grünewald. Castiglione: <i>Il Cortigiano.</i>	Attaingnant: <i>Chansons nouvelles.</i>
1529	Els turcs davant Viena.		
1530	Dieta d'Augsburg Coronació de Carles V.	Neix Brueghel el Vell.	Neix Costeley.
1531	Cisma d'Enric VIII.		
1532		Maquiavel: <i>El príncep.</i>	Neix Lassus.
1533	Començaments del Calvinisme.		
1534	Pau III.	Neix Montaigne.	
1535			Verdelot: <i>Primer llibre de madrigals.</i>
1536		Mor Erasme de Rotterdam.	Lluís del Milà: <i>Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro.</i> Francesco da Milano: <i>Intabulatura di liuto.</i> Apogeu de la nova cançó francesa (Jannequin, Claudin, Certon, Crequillon, etc.)
1537			Fundació del primer conservatori (Hospital): Santa Maria de Loreto, a Nàpols.
1538	Excomunió d'Enric VIII.		
1539	Introducció de la Reforma a Leipzig.		Arcadelt: <i>Primer llibre de madrigals.</i>
1540	Fundació de l'orde dels Jesuïtes		
1541		Miquel Àngel acaba el <i>Judici final</i> a la Capella Sixtina. Neix El Greco. Calví: <i>Institució cristiana.</i>	

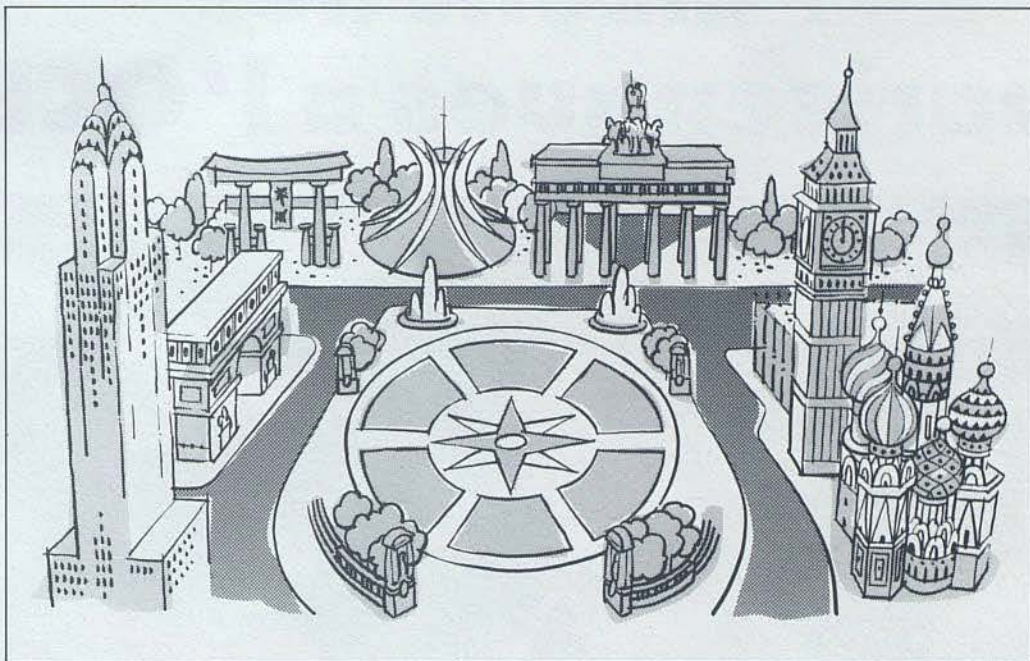
1542		Neix Sant Joan de la Creu.	Rore: <i>Madrigali cromatici</i> . Clément Marot: <i>Psalteri hugunot</i> .
1543			Neix W. Byrd. Mor L. Senfl. <i>Intavolatura d'organo</i> de Girolamo Cavazzoni. Apogeu de l'escola veneciana (Willaert, Rore).
1544		Fundació de la Universitat de Königsberg.	Palestrina esdevé organista i mestre de capella a la seva ciutat nadiua.
1545	Comença el Concili de Trento.	Neix T. Tasso. Sant Francesc Xavier a la Xina.	
1546		Mor Luter.	
1547	Ivan el Terrible.	Neix Cervantes.	Glarean: <i>Dodekachordon</i> , obra teòrica sobre els 12 modes eclesiàstics.
1548		I. de Loyola: <i>Exercicis espirituals</i> .	
1549		Du Bellay: <i>Défense et illustratio de la langue française</i> . Sant Francesc Xavier al Japó.	
1550	Juli III	Miquel Àngel treballa en la cúpula de Sant Pere del Vaticà. Benvenuto Cellini: estàtua de Perseu (Florència). G. Vasari. <i>Vite de pittori</i> . Apogeu de l'escola veneciana, amb Tizià i Tintoretto.	Neix Cavalieri. Capelles de cantors a Sant Joan del Laterà (Capella Sixtina), a Sant Pere (Capella Julia) i a Santa Maria la Major. L'escola romana agafa importància, al costat de l'escola veneciana.
1551	Filippo Neri funda la Congregació de l'Oratori, a Roma		Susato: col·lecció de danses instrumentals a quatre veus.
1552			A. Petit Coclico: <i>Compendium musices</i> i <i>Musica reservata</i> .
1553	Maria Tudor. Execució de Miquel Servet.	Servet: <i>Restitució del cristianisme</i> . Mor Rabelais.	Mor Morales. D. Ortiz: <i>Tratado de glosas</i> . J. Bermudo: <i>Declaración de instrumentos</i> . Lassus, mestre de capella papal, a Sant Joan del Laterà (durant poc temps).
1554		Profecies de Nostradamus.	Palestrina: <i>Primer llibre de misses</i> .
1555	Marcel II. Pau IV.	Neix Malherbe	Palestrina esdevé cantor a la capella papal (més tard serà mestre de capella a Sant Joan del Laterà). Palestrina: <i>Primer llibre de madrigals</i> . Lassus: <i>Primer llibre de madrigals</i> . Nicola Vicentino: <i>L'antica musica ridotta alla moderna pratica</i> .

1556	Abdicació de Carles V.		Lassus: <i>Primer llibre de motets</i> . H. Fick: <i>Practica musica</i> .
1557			Neixen Galilei, Morley i Giovanni Gabrieli.
1558	Mor Carles V. Isabel I d'Anglaterra.		Zarlino: <i>Le institutuoni harmoniche</i> . Impuls de la música d'església i de la música per a virginal, a Anglaterra.
1559	La Inquisició a Espanya. Pius IV.		Willaert: <i>Musica nova</i> .
1560	Carles IX.	Tintoretto comença la representació de la Història Sagrada a l'escola de Sant Rocco, a Venècia.	Neix F. Anerio. Moren Janequin i Arcadelt.
1561		Neix Góngora.	Neix Jacopo Peri. Palestrina, mestre de capella a Santa Maria Maggiore de Roma.
1562	Comença la Guerra dels Hugonots, a França.	Neix Lope de Vega.	Moren Sermisy i Willaert. C. Maffei: <i>Discorso della voce</i> . Neix Sweelinck.
1563	Fi del Concili de Trento. Comença la construcció de l'Escorial, en el regnat de Felip II.		Neix Dowland.
1564	Maximilià II	Mor Miquel Àngel. Neixen Marlowe i Shakespeare.	
1565			Mor Rore. Zarlino, mestre de capella a Sant Marc de Venècia.
1566	Pius V. Mor Soliman el Magnífic.		
1567			Neix Monteverdi. Palestrina: <i>Segon llibre de misses</i> . Lassus: primera col·lecció de cançons alemanyes a cinc veus.
1568	Guerra d'Espanya amb Flandes.		
1569			Palestrina: <i>Primer llibre de motets</i> .
1570		Palladio: els quatre llibres d'arquitectura.	
1571	Batalla de Lepant.	Neixen Kepler i Tirso de Molina.	Palestrina, mestre de capella a Sant Pere.
1572	Gregori XIII		
1573		Neix Ben Jonson	

1574	Enric III		
1575		Tasso acaba <i>Gierusalemme liberata</i> .	
1576	Rudolf II.	Neix Sant Vicenç de Paül. Mor Tizià.	
1577		Neix Rubens.	Reforma del cant pla.
1578			Sweekinck, deixeble de Zarlino.
1580		Neixen Franz Halls i Quevedo. Montaigne. <i>Essais</i> .	Marenzio: <i>Primer llibre de madrigals</i> . Apogeu de la pluricorifonia veneciana.
1581			V. Galilei: <i>Dialogo della musica antica e della moderna</i> . Florència assumeix un paper important en la vida musical. Primer "Ballet de cour" a París.
1582	Reforma del calendari. (Gregori XIII)		Neix Allegri.
1583		Teresa d'Àvila: <i>El camí de la perfecció</i> .	Neix Frescobaldi. A. Gabrieli: <i>Psalmi Davidici</i> . Primera obra de Monteverdi: <i>Madrigals espirituals</i> .
1584	Mor Ivan el Terrible.		Hans Leo Hassler estudia a Venècia amb A. Gabrieli
1585	Sixte V.	Neix Jansenius. Mor Ronsard.	Neix Schütz.
1586			Neix Schein. Mor A. Gabrieli.
1587	Execució de Maria Stuarda.		Neix Scheidt.
1588	Desastre de l'Armada Invencible.	Neix Ribera. Mor El Veronès.	Palestrina: <i>Lamentacions de Setmana Santa</i> . Primeres edicions de madrigals anglesos.
1589	Enric IV de França.		T. Arbeau: <i>Orchésographie</i> .
1590	Urbà VII. Gregori XIV.		Apogeu de la música per a virginal i per a conjunts de viola de gamba, a Anglaterra. Monteverdi a la cort de Màntua.
1591	Innocenci IX.		Hans Leo Hassler: <i>Cantiones sacrae</i> .
1592	Climent VIII.	Edició de la Vulgata sixtina. Mor Montaigne.	Monteverdi: <i>Tercer llibre de madrigals</i> (a cinc veus, amb ús de dissonàncies i cromatismes).
1593		Mor Marlowe.	Lechner: <i>Johannespassion</i> .
1594		Mor Tintoretto.	Moren Palestrina i Lassus. J. Peri: <i>Daphné</i> .



Generalitat de Catalunya



AL MÓN S'HAN OBERT MOLTES PLACES DE CATALUNYA

El nom de Catalunya és present, cada vegada més, en un món que internacionalitza amb creixent intensitat la imatge i els productes de cada país.

I encara que l'economia sigui un dels aspectes més evidents d'aquesta internacionalització, hi ha altres manifestacions de la vida dels pobles que també han de tenir una plaça consolidada en un món amb relacions cada dia més estretes.

Per a Catalunya, obrir a aquest món la seva realitat cultural és una exigència ineludible.

El COPEC, Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura, és una entitat autònoma creada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya que té com a finalitat afavorir la presència de la cultura catalana en la major part dels mercats internacionals.

Per això, el COPEC posa a l'abast dels professionals del teatre, la dansa, la música, les arts plàstiques, el disseny, el llibre i el cinema, els mitjans necessaris que els han de permetre promocionar-se i mostrar-se competitius.

El coneixement del mercat cultural exterior, dels seus mecanismes i dels seus recursos, s'ha de convertir en el futur en una eina bàsica per al treball de projecció a l'estranger dels creadors i dels agents culturals.

Amb aquests objectius el COPEC ha iniciat la creació, en col·laboració amb el Consorci de Promoció Comercial de Catalunya (COPCA), d'una xarxa d'oficines de suport i difusió per a les indústries culturals catalanes a les principals capitals internacionals:

Delegació del COPEC a Berlín
Friedrichstrasse 180 10117 Berlín
Tel. (30) 609 39 02 - Fax (30) 609 39 04

Delegació del COPEC a París
33, Quai de la Seine 75019 París
Tel. (1) 40 35 70 37 - Fax (1) 40 35 70 31

Delegació del COPEC a Copenhaguen
Jernbanegade 4, sidehuset st. tv. 1608 Copenhaguen
Tel. (33) 91 80 80 - Fax (33) 91 88 38

COPEC

Rda. de la Universitat, 17 - 08007 Barcelona
Tel. 93 318 98 61 - Fax 93 317 98 86

Catalunya té una plaça en el món cultural d'avui i de demà.

ANIREM
ENDAVANT

SERGE BAUDO

Pinzellades parisenques a l'OCB



L'Orquestra Ciutat de Barcelona ha repetit l'experiència de tocar sota la direcció d'un dels músics més polifacètics que hi ha a França. A banda de les seves incursions en el món del jazz i del cinema, Serge Baudo ha anat engruixint el prestigi de la seva

carrera amb les principals orquestres simfòniques d'arreu del món. Per a ell, l'orquestra forma el tot més íntegre a què pot aspirar un músic. Aprofundir les possibilitats sonores d'aquest "tot" és la seva ambició particular.

per MÓNICA PAGÈS SANTACANA

Vostè va començar la seva carrera musical com a percussionista. Ens podria explicar el camí que va seguir fins a esdevenir director d'orquestra?

— Jo sempre he volgut ser director d'orquestra. Per això, ja des de molt jovenet, vaig decidir estudiar un nombre d'instruments al més ampli possible. El meu pare —Etienne Baudo— toca-

va l'oboè, cosa que em va permetre conèixer a fons els instruments de vent, i el meu oncle era el violoncel·lista Paul Tortelier, que va ser qui em va introduir en l'estudi d'aquest instrument. A més a més del piano i de la percussió, que m'interessava molt des del punt de vista rítmic. Finalment vaig estudiar tot el que calia per arribar a dirigir una orquestra, que, com ja li he dit, era el meu veritable objectiu. A l'Òpera de París i a la Société des Concerts, vaig entrar-hi com

a pianista-percussionista, però sempre com a via d'aprenentatge del que és el món de l'orquestra i l'art de la direcció. També he fet jazz i he col·laborat en moltes pel·lícules —Serge Baudo és l'autor de la banda sonora de la pel·lícula de l'oceanògraf Jacques Cousteau *Monde sans soleil*, i ha treballat amb els principals directors de cinema francesos—. Al final dels deu anys en els quals vaig fer tot això, vaig dir-me que era el moment de decidir deixar l'Òpera de París i la Société des

Concerts i dedicar-me única-ment a la direcció. En definitiva, he estat buscant l'instrument que em satisfés més, però com l'orquestra no m'ha omplert cap.

– Què és el més important que li han aportat el jazz i el cinema a la interpretació de la música clàssica?

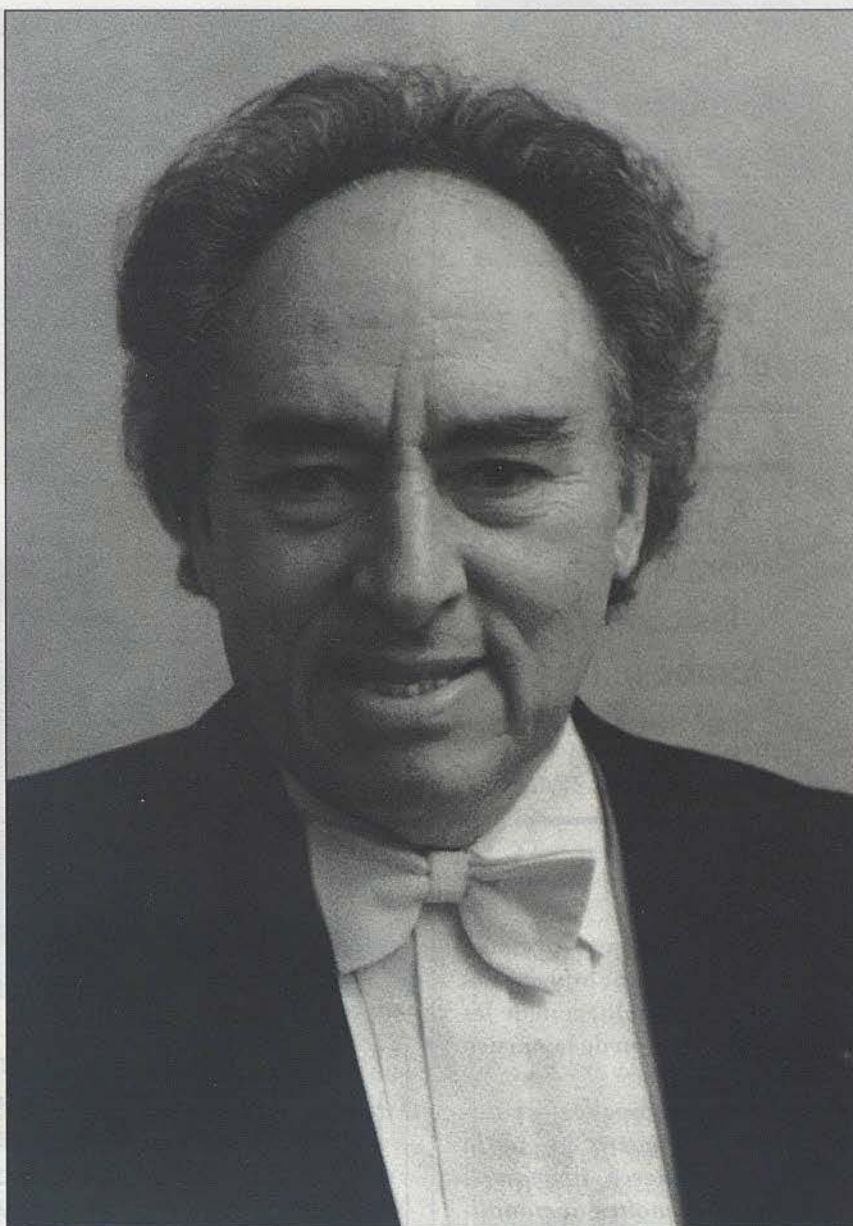
– A través del jazz he après sobretot l'agilitat de la pulsació en el ritme, a treballar de pressa i a ser directe amb els músics per transmetre'ls el que vull expressar. Al cinema, cada segon val molts diners, no es disposa de massa temps i això t'obliga a treballar molt de pressa, fa que la ment i l'esperit treballin al més ràpidament possible. Però a mi no em molesta gens treballar a aquest ritme, més aviat al contrari.

– Havent estat músic d'orquestra durant aquests deu anys, quins són els directors amb qui ha tocat que l'han influït més?

– Entre els directors francesos, qui em va impressionar més és Charles Münch. Després, els meus punts de referència sempre els tinc en directors alemanys. Diria tots els grans directors alemanys. No te'n sé destacar cap perquè tots els que he conegut els he trobat formidables.

– La figura de Herbert von Karajan crec que va ser clau en el desenvolupament de la seva carrera, arran del *Pélleas et Mélisande* a la Scala de Milà, l'any 1962, que va haver de dirigir en substitució d'ell.

– Sí, evidentment. Crec que ha jugat un paper important sobretot per als directors d'orquestra de la meua generació, a nivell de la manera de fer sonar una orquestra. Ell tenia una ciència del so, un coneixement de la qualitat de l'orquestra a nivell del so. Però cal anar amb compte amb això, perquè s'ha tendit a estandarditzar el so de les orquestres copiant el de la Filharmònica de Berlín. Abans les orquestres franceses tenien un color molt específic que corresponia a l'esperit de la música francesa. La figura de Karajan al capdavant



**“Karajan,
amb la
Filharmònica de
Berlín, ha
provocat la
uniformització de
la interpretació”**

de la Filharmònica de Berlín ha fet caure en gran mesura en la uniformització de les interpretacions, quant al so de l'orquestra. Penso que tothom ha volgut copiar o imitar el seu so; i Brahms no té el mateix so orquestral que Ravel o Debussy; és a dir, les or-

questres alemanyes no tenen el mateix so que les franceses.

– En què es distingeix el so alemany del francès?

– La música alemanya és una obra d'art que posseeix un gran equilibri. Es una música que transmet grandesa i profunditat. Jo diria que la música francesa és més concisa, més clara, potser podria dir menys transcendent a nivell de l'efecte que dóna en tant que pes espiritual. Per a mi les dues formen un equilibri. És evident que també existeix la música italiana i la russa, però jo sempre he tingut estructurada la meua sensibilitat musical a partir de la música germànica i francesa. Jo percebo la vida com un eix entre dualitats, i en el camp de la música, per a

"L'essència de la música rau en la seva capacitat per transcendir el localisme"

"A la música, com a totes les coses, també hi ha el sentit del poder"

mi, hi ha la música alemanya i la música francesa.

— Pensa que en la interpretació musical hi ha nacionalitats? Com veu la internacionalització de les orquestres i del món de la música en general?

— Jo trobo meravellós ser davant d'una orquestra en què hi ha músics japonesos, alemanys, anglesos..., de moltes nacionalitats. Crec que les possibilitats de relació de què disposen actualment els estats ens ha d'enriquir per força, sobretot parlant d'art. D'altra banda, també és veritat que el més segur és que un japonès, com a exemple de cultura molt diferent a la nostra, tingui més dificultats a interpretar, a entendre un compositor espanyol o francès que no un músic autòcton, o només europeu. Però també penso que això també demostra en certa manera l'essència mateixa de la música, perquè és quelcom obert i que arriba a la sensibilitat humana més enllà de la seva nacionalitat.

— Parlem de la tasca del director. Quines funcions sobresurten més quan es treballa amb una orquestra: s'és pedagog, guia?...

— És molt difícil determinar-



En Serge Baudo, la seguretat en un mateix és gairebé desapercebuda, de tan evident. Deixar-se endur per la fluïdesa i la claredat de la seva paraula —o potser pel seu deix genuïnament parisenc— equival a assumir el risc de no qüestionar les seves afirmacions. I és que, embolcallat per la seva aparença de savi despistat, aquest músic total desprèn el geni propi dels líders o dels qui saben manar.

ho, això. Primer de tot s'ha de ser psicòleg. El director d'orquestra és pedagog, director, actor, però el més important de tot és que sàpiga convèncer, que sàpiga transmetre el que es construeix, el que es busca. Cada vegada que arriba un nou director a tocar una peça que els músics ja l'han tocada cent vegades, cal que aquest els sàpiga convèncer del que vol, fer de tal manera que

els músics tinguin ganes de tocar sota la seva direcció. Un director també és un actor, i per això l'expressió de la cara és molt important. Durant el concert, el director ha de saber traduir el que s'està sentint interiorment. En aquest sentit, el gest és més important que la paraula. La cara i el cos han de ser l'expressió mateixa de la música.

— Llavors, el concert vindria a ser el resultat d'aquest procés de convenciment o psicoteatral, com vostè diu?

— Exactament. És com un crescendo. Es comença per una aproximació, un deixar-se conèixer, per la creació d'un clima que, sobretot, ha de ser de plaer, lògicament. Llavors, a poc a poc s'inicia com un treball de construcció que culmina amb el con-

cert, amb l'alliberament, amb la trobada amb el públic, el moment en què cal dir-ho tot amb la música.

— Estaria d'acord sobre el tòpic que no hi ha orquestres dolentes, sinó mals directors?

— Depèn molt sovint del director, però d'una orquestra dolenta no es pot demanar ni al més excel·lent director que la faci sonar com ho ha de fer. Per contra, bones orquestres poden ser menys bones amb un director d'un nivell mitjà. El director ho ha de fer tot, ha de saber esbrinar tot el que pot donar l'orquestra.

— Vostè, que també ha tocat en una orquestra..., des de la posició de director, com percep el cert anonimament del músic que treballa en una formació simfònica?

— Crec que és un paper difícil. En els instruments de vent és una mica diferent perquè hi ha una distinció, se'ls sent a tots separatament. Però en el cas de la corda, és veritat que és més difícil, per la unificació del so. Malgrat

tot, sempre penso en la sort que tenim de fer música, del primer a l'últim. Bé, de fet, no existeix un últim, volia dir el que es troba més lluny de mi, però precisament per això encara haig d'esforçar-me més a acostar-m'hi, a fer-li arribar el que vull.

— La figura del director vindria a representar la noció de poder en el món de la música?

— Sí, en música, com en totes les coses, també hi ha el sentit del poder. Però el que ha de tenir un director, sobretot, és el sentit de la col·lectivitat. Pensar que una orquestra és com una gran família, i que cal que sigui una família unida.

— Quins trets diferenciaria en la direcció d'orquestra simfònica respecte de la direcció d'orquestra lírica?

— En el cas d'una orquestra simfònica, ella mateixa és mestressa de tot. En el cas de la lírica, diria que la seva posició és més difícil, perquè la mobilitat que exigeix l'òpera, sobretot si tenim en compte les coses que fan fer alguns directors d'escena als cantants actualment, fa que el director hagi d'estar el doble d'atent per respirar amb el cantant, per poder controlar les possibles falles que es puguin produir. L'òpera té sempre un caràcter una mica esportiu.

— Vostè sempre s'ha distingit per una clara preferència per la música contemporània a l'hora de programar els seus concerts. No el limita un cert rebuig que moltes vegades té el públic envers els compositors d'aquest segle?

— Penso que és una política que tothom hauria d'aplicar. No podem viure sempre en el segle XVIII o en el XIX. A mi m'ha tocat viure en el segle XXI, encara que no puc oblidar els grans que m'han precedit, no haig d'oblidar els d'ara. Cal obrir les portes, encara que hi hagi obres que no siguin gaire bones, perquè potser un dia descobrirem un gran músic. Penso que s'ha d'aguditzar la curiositat del públic i de tothom en general que s'interessa per la música.



XII FESTIVAL DE MÚSICA DE PRIMAVERA DE VILA-SECA

de l'1 al 29 de maig de 1994

DIUMENGE, 1 DE MAIG

CONJUNT DE VENT MARE NOSTRUM

HORA: 7 de la tarda
LLOC: Pça. del Estudis

DISSABTE, 7 DE MAIG

ALBERT NIETO, piano

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DISSABTE, 14 DE MAIG

TRIO ARTEMIS

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DISSABTE, 21 DE MAIG

DUO DE GUITARRES

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DISSABTE, 28 DE MAIG

COR SANT ESTEVE

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DIUMENGE, 29 DE MAIG

ORQUESTRA DE CAMBRA DEL CONSERVATORI DE VILA-SECA

HORA: 7 de la tarda
LLOC: Església de Sant Esteve

«ENTRADA LLIURE»

Pça. dels Estudis, 1
43480 Vila-Seca
Tel: 39 23 68 - 39 24 84
Fax: 39 37 87



cert, amb l'alliberament, amb la trobada amb el públic, el moment en què cal dir-ho tot amb la música.

– Estaria d'acord sobre el tòpic que no hi ha orquestres dolentes, sinó mals directors?

– Depèn molt sovint del director, però d'una orquestra dolenta no es pot demanar ni al més excel·lent director que la faci sonar com ho ha de fer. Per contra, bones orquestres poden ser menys bones amb un director d'un nivell mitjà. El director ho ha de fer tot, ha de saber exprèmer tot el que pot donar l'orquestra.

– Vostè, que també ha tocat en una orquestra..., des de la posició de director, com percep el cert anonimat del músic que treballa en una formació simfònica?

– Crec que és un paper difícil. En els instruments de vent és una mica diferent perquè hi ha una distinció, se'ls sent a tots separatament. Però en el cas de la corda, és veritat que és més difícil, per la unificació del so. Malgrat

tot, sempre penso en la sort que tenim de fer música, del primer a l'últim. Bé, de fet, no existeix un últim, volia dir el que es troba més lluny de mi, però precisament per això encara haig d'esforçar-me més a acostar-m'hi, a fer-li arribar el que vull.

– La figura del director vindria a representar la noció de poder en el món de la música?

– Sí, en música, com en totes les coses, també hi ha el sentit del poder. Però el que ha de tenir un director, sobretot, és el sentit de la col·lectivitat. Pensar que una orquestra és com una gran família, i que cal que sigui una família unida.

– Quins trets diferenciaria en la direcció d'orquestra simfònica respecte de la direcció d'orquestra lírica?

– En el cas d'una orquestra simfònica, ella mateixa és mestressa de tot. En el cas de la lírica, diria que la seva posició és més difícil, perquè la mobilitat que exigeix l'òpera, sobretot si tenim en compte les coses que fan fer alguns directors d'escena als cantants actualment, fa que el director hagi d'estar el doble d'atent per respirar amb el cantant, per poder controlar les possibles falles que es puguin produir. L'òpera té sempre un caràcter una mica esportiu.

– Vostè sempre s'ha distingit per una clara preferència per la música contemporània a l'hora de programar els seus concerts. No el limita un cert rebuig que moltes vegades té el públic envers els compositors d'aquest segle?

– Penso que és una política que tothom hauria d'aplicar. No podem viure sempre en el segle XVIII o en el XIX. A mi m'ha tocat viure en el segle XXI, encara que no puc oblidar els grans que m'han precedit, no haig d'oblidar els d'ara. Cal obrir les portes, encara que hi hagi obres que no siguin gaire bones, perquè potser un dia descobrirem un gran músic. Penso que s'ha d'aguditzar la curiositat del públic i de tothom en general que s'interessa per la música.



XII FESTIVAL DE MÚSICA DE PRIMAVERA DE VILA-SECA

de l'1 al 29 de maig
de 1994

DIUMENGE, 1 DE MAIG

CONJUNT DE VENT
MARE NOSTRUM

HORA: 7 de la tarda
LLOC: Pça. del Estudis

DISSABTE, 7 DE MAIG

ALBERT NIETO, piano

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DISSABTE, 14 DE MAIG

TRIO ARTEMIS

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DISSABTE, 21 DE MAIG

DUO DE GUITARRES

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DISSABTE, 28 DE MAIG

COR SANT ESTEVE

HORA: 10 del vespre
LLOC: Església de Sant Esteve

DIUMENGE, 29 DE MAIG

ORQUESTRA DE CAMBRA
DEL CONSERVATORI
DE VILA-SECA

HORA: 7 de la tarda
LLOC: Església de Sant Esteve

«ENTRADA LLIURE»

Pça. dels Estudis, 1
43480 Vila-Seca
Tel: 39 23 68 - 39 24 84
Fax: 39 37 87

CATALUNYA MUSICA PROPOSA

Palestrina per a Europa

per VICTÒRIA PALMA

Aquest any s'escau el quart centenari de la mort del gran compositor italià Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). És l'autor de 104 misses, de 177 motets i nombrosos madrigals, entre d'altres composicions, que aconseguí, ja en vida, un altíssim reconeixement, i que, a diferència d'altres compositors, el pas dels anys mai no ha minvat l'estima de la seva obra.

Bé que la crítica més seriosa està d'acord a afirmar que Palestrina no va ser un innovador, tothom accepta també l'exquisida perfecció de les seves composicions. El crític musical català Vicenç M. de Gibert va escriure el 1931 quelcom que tothom ha acceptat més endavant: *Palestrina (...) fou el terme, la síntesi, la transfiguració del llarg període de la història musical que veié néixer (...). L'art palestrinià, tot i preanunciar l'adveniment d'un nou estat de coses, tot i fer conviure en determinats moments la polifonia i l'escriptura vertical homofònica, tot i reconèixer les bases d'enllaç i cadencials del sistema harmònic, fou del tot fidel a un passat, que dugué a la seva perfecció*

(...). Aquest anhel nobilíssim de terminació i perfeccionament, li ha valgut a Palestrina l'ésser proposat per tots els temps com exemple màxim de puresa artística.

Amb motiu d'aquest centenari, la Unió Europea de Radio i Televisió (UER) ha promogut un ambiciós programa de difusió de l'obra de Palestrina, consistent a promoure dues grans transmissions en directe, des de la Basílica de Sant Pere i la catedral de Westminster, que varen tenir lloc el gener i febrer passats, així com també la programació en directe de concerts emesos des de París, Basilea, Estocolm, Brussel·les i Roma. L'objectiu central del projecte és fer conèixer millor la música del segle XVI, relacionada directament amb Palestrina, així com també difondre molts dels 600 números d'opus que va compondre.

La UER va demanar també a tots els seus membres de fer arribar a l'organisme aquells programes musicals que realitzessin per tal que, posats a disposició de tothom, puguin ser difosos per les diverses emissores de l'entitat europea.

Ben segur que aquesta acció cultural de la UER contribuirà a atorgar a

la música de Palestrina una nova modernitat, com ja ha succeït amb la música del Barroc, i més si tenim en compte que, com afirma Giancarlo Rostirolla de la UER, el caràcter altament espiritual i col·lectiu de la música renaixentista no sembla pas contradictori amb les aspiracions pregonades dels músics actuals.

Catalunya Música no ha volgut restar al marge d'aquest gran projecte europeu de difusió de l'obra de Palestrina. Així, el 4 de maig, a tres quarts de nou del vespre, la nostra emissora connectarà en directe, des del Monestir de Montserrat, per oferir-nos el concert commemoratiu d'aquest quatre-cents aniversari, que Catalunya Ràdio presentarà a la UER, en col·laboració amb Ràdio Nacional. L'Escolania i la Capella del Monestir, dirigides pel P. Ireneu Segarra, oferiran un programa amb algunes de les obres del catàleg del compositor. El concert, que tindrà dues parts, oferirà la *Missa De Beata Virgine*, a sis veus; *Surge, propera (Motet de la Visitació)*; *Sicut lilium* (1ª part) - *Quam pulchri sunt* (2ª part); *Ave Maria*, a quatre i cinc veus; *Nigra sum, Beata es*, a vuit veus; i *Salve*, a vuit veus.

C I C L E D E C O N C E R T S E L S D I U M E N G E S A L P A L A U

II Temporada 1994

Diumenges a les 18 h.

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

Romeu i Julieta o l'esclat de la maduresa de Prokofiev

per CARLES LOBO

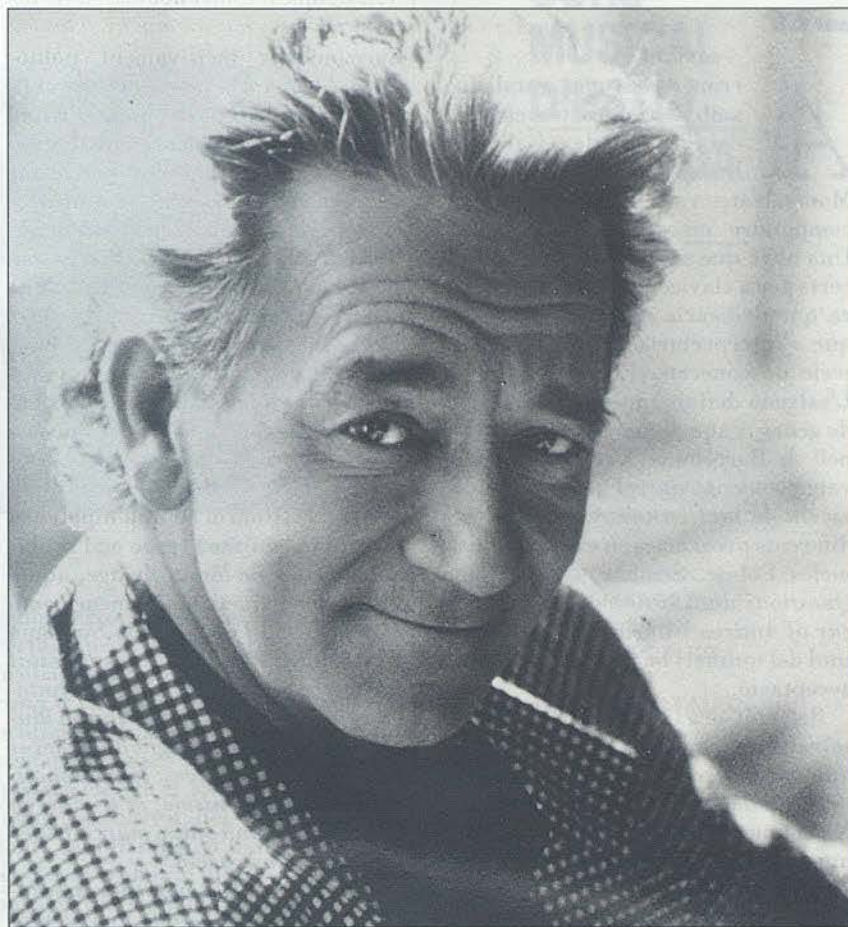
“Roda el món i torna al Born”, com solem dir aquí. I aquest és el cas de Sergei Prokofiev després de rodar món durant quinze anys. L'any 1936 i just després del viatge a l'Estat espanyol per assistir a l'estrena del seu *Segon concert per a violí* (any de l'inici de la nostra guerra civil, recordem-ho), Prokofiev s'instal·la definitivament a Rússia. Al cap de dos anys el règim li prohibeix tornar a deixar el sòl soviètic i esdevé “compositor oficial” a les ordres del govern rus.

És una situació que coincideix amb el desig del compositor d'arrelar en algun lloc, i on millor que a la seva Rússia natal?... Un desig fruit de la seva maduresa no solament humana sinó també artística. Prokofiev tenia aleshores quaranta-cinc anys i es trobava en un moment de plena possessió de les seves facultats i coneixement de la identitat personal per poder traspassar amb autenticitat a les seves obres la clarividència entre la idea generadora i el producte final.

Des del 1938, doncs, Prokofiev inicia una nova etapa (la soviètica) caracteritzada per un estil més pla, el retorn a un cert romanticisme i lirisme, a la tonalitat i a l'ús del folklore. Mentre era a Madrid ja gestava la idea d'un gran ballet encomanat pel Teatre de Moscou. El subjecte seria el *Romeu i Julieta* de Shakespeare: un gran repte artístic tenint en compte que autors consagrats com Berlioz, Gounod i Txaikovski ja l'havien tractat i amb èxit. El llibret, l'escriuria el mateix compositor amb el concurs dels escenògrafs Radlov i Labrovski.

Seria una obra monumental (dues hores i mitja de durada) repartida en quatre actes, en la qual els personatges serien tractats en totes les dimensions humanes possibles: tragèdia, dramatisme, humor, lirisme..., prova sens dubte de l'alt nivell madurat que Prokofiev havia assolit a la quarantena d'anys.

Essent, doncs, el primer gran ballet de la nova etapa soviètica, el retorn palès a la tonalitat en *Romeu i Julieta* no oblidia, tanmateix, en les



Yuri Temirkanov

escenes que així ho exigeixen, la violència harmònica pròpia de les etapes futuristes o expressionistes anteriors al 1936.

Fou mentre esperava l'estrena mundial del ballet (a Brno, aleshores Txecoslovàquia, el desembre de 1938) que Prokofiev n'extragué dues *suïtes* orquestrals i una col·lecció de deu peces per a piano. El 1944 en féu una tercera *suïte* amb els números menys importants que sobraren en la compilació de les dues primeres i que, lògicament, és la menys interpretada de totes tres.

Així, doncs, si a la primera *suïte* s'agrupen aquells passatges purament ballables i lírics, a la segona Prokofiev inclou els números amb una major càrrega dramàtica de l'acció i psicològica dels personatges: aquesta és precisament la que podem sentir aquest mes de maig al Palau100.

A més, l'orquestra invitada ha programat l'últim dels números de la primera *suïte*: la “Mort de Tibald”,

que inclou les tres escenes del final del segon acte (el cinquè quadre del ballet) en què s'explica la baralla entre Tibald i Mercutio (el personatge humorístic del ballet), el combat entre Tibald i Romeu (amb la mort del primer) i la rude i tràgica marxa fúnebre. Cal dir que el conjunt de les tres *suïtes* no és limitatiu, en la mesura que cada director d'orquestra pot agafar aleatòriament qualsevol dels números i configurar al seu gust un grup combinat. Aquest no és el cas, però.

TEMPORADA PALAU100

Obres de Karl Maria von Weber,
Beethoven i Prokofiev
DRESDNER PHILHARMONIE
ORQUESTRA

Alicia de Larrocha, piano
Yuri Temirkanov, director
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Divendres 4 de maig 1994, 21 hores

L'obra de Música gestual de Montsalvatge al Saló de Cent

per C.L.

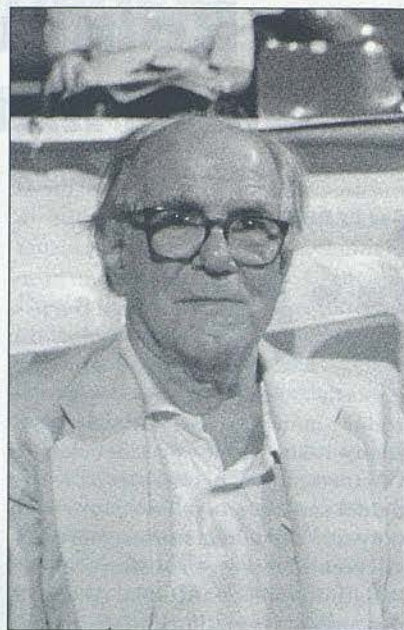
Arran d'una gira catalana amb deu concerts a càrrec del The London Gabrieli Brass Ensemble, Xavier Montsalvatge va rebre l'encàrrec de compondre un quintet de metall. Una obra que se situa entre els concerts per a clavicèmbal i el de guitarra que dedicaria al grup britànic i que s'interpretaria durant aquella sèrie de concerts. Era l'any 1980. L'estrena definitiva tingué lloc el 16 de gener d'aquell any al Saló del Tinnell de Barcelona. Xavier Montsalvatge comenta que el grup anglès li escriu de tant en tant enviant-li els diferents programes en els quals s'ha inclòs l'obra. Sembla, doncs, que *Questions and Answers on a Ricercar of Andrea Gabrieli* (aquest és el títol del quintet) ha tingut molt bona acceptació.

Referint-se a l'obra, Xavier Montsalvatge comenta al llibre *Papeles autobiográficos*: "Les obres de Gabrieli, renaixentista venecià del segle XVI i una de les més representatives, una "Canzone alla francese per l'organo", estrictament diatònica, a la manera d'una fanfària elemental, em serví de pretext per elaborar, a l'entorn de la seva estructura, una sèrie de combinacions rítmiques i

harmòniques incisivament politonals. Alguns d'aquests efectes obliguen cada element del quintet a una certa acció o moviment, amb desplaçaments al llarg de l'obra per restar darrera d'alguna *coulisse* o protecció que els amagui de la vista del públic i des d'allí fer sonar els seus instruments contrastant amb els que són a l'escenari. El títol es vol referir a aquesta particularitat. Així, doncs, per primera (i última) vegada em vaig sumar a la tendència explorada en aquells moments de la «música gestual»".

Així, doncs, *Questions and Answers...* se situaria en una hipotètica tercera i penúltima etapa en l'evolució artística de Montsalvatge, aquella que ell defineix que comença amb *Partita 1958* i acaba amb *Simfonia de Rèquiem (del 1986)* i que ha estat un intent de síntesi entre les anteriors en què he emprat de forma lliure, i segons ha convingut a les meves intencions expressives, la politonalitat i el dodecafonisme; es tracta, en definitiva, d'una etapa marcada per una certa abstracció.

Avui el nostre compositor assegura estar en una possible quarta etapa, que coincideix amb la seva "quarta edat", en què el meu llençatge s'ha tornat una mica més



Xavier Montsalvatge

dolç i en què hi ha una certa serenitat; és l'etapa, podríem dir-ne, de plena llibertat, maduresa i en què la reflexió es fa dia a dia i obra a obra. El compromís amb l'actualitat esdevé un segon pla i l'expressió transcorre en funció de tota una vida viscuda intensament "de" i "per" a la composició.

SOLISTES DE L'OCB AL SALÓ DE CENT

Obres d'Ewald, Arnold, Bernstein i Montsalvatge
BARCELONA BRASS QUINTET
Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona
Dijous 5 maig 1994, 20h.

catalunya música / revista musical catalana

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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	Faré efectiu l'import mitjançant
amb la quota anual de 3.975 ptes.	☐ taló bancari adjunt.
semestral de 2.225	☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Carl Orff, un compositor enigmàtic de l'Alemanya nazi

per C.L.

Dels compositors de l'Alemanya nazi que no van optar pel que es coneix com l'"exili musical interior" (és a dir: abandonar tota activitat artística sense moure's del país, per no combregar amb el règim hitlerià), destaca Carl Orff (1895-1982). És un dels màxims representants dels compositors que van fornir el règim nazi d'obres amb una certa tendència esquerranosa, però moment-se dins dels preceptes estètics del règim.

Juntament amb el seu deixeble Werner Ligk (1901), Orff s'inscriví també en aquell corrent estès per tot Europa, conegut com el "vitalisme", és a dir: la recerca de la immediatesa comunicativa basada en el tractament especial del ritme de la música com a motor intern, apropant-se d'aquesta manera a Hindemith, Stravinsky o Bartók.

Així és com Orff, per mantenir purs aquells preceptes estètics establerts, restà immune a tot llenguatge que d'una manera intel·lectual o intuïtiva comportés un cert avantguardisme (com el dodecafonisme, per exemple), sense, però, mantenir una actitud "neo-el-que-calgui" i expressar-se segons els resultats evolutius del seu present històric.

De tota manera, amb *Carmina Burana* Orff pretén donar una alternativa al "cul-de-sac" on es troba, segons ell, la música entre la tradició i l'avantguardisme.

La força de comunicació immediata dels *Carmina Burana* està precisament en la utilització de grans blocs vocals i instrumentals massius amb rítmiques obsessives, subratllant el primitivisme del tema amb reiterades aparicions corals exemptes de connotacions intel·lectuals i tractades amb una rudesia eficaç. Cal subratllar-ne, també, la gran riquesa harmònica i sobretot la versatilitat i varietat tímbrica, de què Orff esdevé un gran mestre.

El compromís d'Orff amb aquesta obra està protegit de qualsevol crítica per part dels estetes oficials precisament per la tria dels poemes i per la presentació "musculosa" dels dife-



Carl Orff

rents personatges, que recorden en certa manera els utilitzats per a la propaganda nazi. Els *Carmina Burana* d'Orff configuren una cantata profana escenificada en dos actes i cinc quadres per a solistes, cor i orquestra escrita el 1937, basada en el famós manuscrit del segle XIII de cants estudiantils en llatí i alemany medieval trobat el 1803 al monestir bavarès de Benediktbeuren.

D'aquest recull, Orff fa una tria d'uns 25 poemes i els agrupa en tres apartats (amb un pròleg) segons els diferents temes: els que es refereixen a la primavera, a la beguda i a l'amor. Temes, doncs, clarament profans que converteixen l'obra en una "quasi-comèdia" amb regust a oratori, amb ballets i elements de revista: una obra, en tot cas, francament incatalogable i, per tant, absolutament singular.

Cicle de Concerts
ELS DIUMENGES AL PALAU

Concert núm. 7

obres de Haydn i Orff

ORFEÓ CATALÀ

ORQUESTRA CIUTAT

DE BARCELONA

Bernadette Degelin, soprano

Ricard Bordas, contratenor

Yaron Windmuller, baríton

Pierre Cao, director

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Diumenge 22 de maig 1994, 18 hores



CURS MUSICAL D'ESTIU IGUALADA 1994

PERCUSSIÓ:
del 9 al 17 de juliol

Professors

MARK LUTZ
PILAR SUBIRÀ
MARC CABERO

MÚSICA MODERNA I JAZZ:
del 9 al 17 de juliol

Professors

ENRIC ALBERICH
JOAN MARCET
JOAN MONNÉ
FRANCESC PUIG
JORDI RUÍZ
MANEL TORTAJADA

VEU I PERCUSSIÓ PER A MESTRES:
del 13 al 17 de juliol

Professors

ELISENDA CABERO
FEDE GIBERGA

ESTRATÈGIES PSICOLÒGIQUES
PER A MÚSICS:
del 13 al 17 de juliol

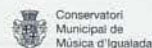
Professor

MARC FOMEROL

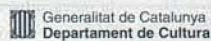
Director del curs

MARC CABERO

Organitzen:



Amb la col·laboració:



INFORMACIÓ:

Escola de Música d'Igualada
Milà i Fontanals, 12
08700 Igualada
Telf. (93) 804 56 56
de 4 a 8 de la tarda

SOLISTES DE L'OCB

DAVID RUNIONN, violoncel

"M'hi trobo bé, al país de Pau Casals"

per DAVID PUERTAS

Nasqué a Londres, encara que sempre ha viscut als Estats Units. Es graduà a la Manhattan School of Music de Nova York i, com a bon violoncel·lista, admira Pau Casals: *Pau Casals va donar a conèixer aquest instrument arreu del món. Estar treballant aquí, al seu país, és meravellós. Sobre els violoncel·listes catalans opina que treballen amb una gran seriositat i continuen la tradició de Pau Casals a un gran nivell. Des que va arribar a Barcelona, fa poc més d'un any, viu a l'Eixample i ja ha tingut temps de gravar un compacte de música de cambra catalana: *Tocar música de cambra és el que més m'agrada i es pot dir que en sóc un especialista. És l'estil de música en el qual em sento més còmode tocant el**

*violoncel. Parla el català amb una traça admirable, atès que fa poc temps que és a Barcelona, i diu que: *En bona part aprenc l'accent mirant TV3.**

Els seus pares són periodistes i ell assegura que, si no fos músic, seguiria la tradició familiar: *M'agrada molt llegir i, sobretot, escriure. El periodisme m'apassiona i segur que, si no hagués triat el violoncel, hagués optat per la màquina d'escriure. Els seus compositors preferits són Beethoven, Stravinsky i Ravel. Això, però, no treu que es declari seguidor d'Elvis Costello, John Lennon, Carlos Gardel, Rolling Stones i Miles Davis: *M'agraden molt el rock i el jazz. Sempre que puc, em trobo amb alguns companys de l'orquestra i toquem música basada en la improvisació. Fer jazz amb el violoncel és una experiència molt interessant.**



FOTO: WENZEL

Va començar els estudis de música amb el piano i la flauta. A més, també tocava la guitarra elèctrica i el baix, però als 13 anys li va caure a les mans un violoncel i, des d'aleshores, aquest és el seu instrument. Tocar en una orquestra simfònica li permet practicar una de les seves aficions predilectes, viatjar: *Us asseguro que prefereixo viatjar deixant el cello a casa, però no sempre és possible. L'atracció que sent per la gastronomia és quelcom especial i es deixa per cuinar: *Aquí a Catalunya teniu uns menjars fenomenals. La vostra cuina m'agrada molt -i afegeix mirant-se la panxa-, potser massa...**

PALAU
100

III TEMPORADA DE CONCERTS 1993/94

Palau de la Música Catalana

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, Boïldieu, Beethoven.

31 MAIG '94
dimarts, 21 h.

VIRTUOSOS DE MOSCOU.
Dir: VLADIMIR SPIVAKOV.
Bach, Schnittke, Bartók, Mozart.

16 JUNY '94
dijous, 21 h.

RUGGERO RAIMONDI, baríton.
EDELMIRO ARNALTES, piano.
Liszt, Duparc, Fauré, Mussorgski.

CASES MUSICALS DE BARCELONA

AUDENIS

Tradició familiar

per HELENA BAYO

El senyor Josep Audenis i Masjuan, propietari actual de la botiga Audenis, està molt enfeinat. No obstant això, deixa amablement per un moment la seva feina per poder atendre'm. Com sempre en aquesta casa, posen molta cura a tractar bé tothom.

De seguida comencem a parlar sobre la llarga història del seu negoci.

— Així doncs, el seu avi ja s'en-
dinsava en aquest món a finals
del segle passat?

— Sí, ell havia treballat a la fà-
brica de pianos Chassaigne Frè-
res de Barcelona...

Doncs bé, aturem el temps i
viatgem cent anys enrera.

Som a finals de segle. Barcelo-
na, evidentment, no és la ciutat
que coneixem ara. La seva pobla-
ció, el 1900, és de mig milió d'ha-
bitants. Tampoc la situació eco-
nòmica i cultural no tenen res a
veure. Després de l'Exposició
Universal de 1888 es pateix una
forta recessió econòmica i la fei-
na es concentra bàsicament en
negocis familiars i artesanals. Els
moviments migratoris fan que el
comerç comenci a moure's. Però
cal una dura feina per tal de tirar
endavant. Aquest esperit de su-
peració arrela en la família Au-
denis en aquell moment i ha con-
tinuat fins ara.

En Pere Audenis es dirigeix,
com cada dia, a la feina. La casa
de construcció de pianos Chas-
saigne Frères obre les seves por-
tes a la jornada diària. Poc ima-
ginava ell mateix que el seu fill,
Josep Audenis i Rimundi, here-
taria l'ofici i que l'any 1928, amb
l'adquisició de l'antiga casa Tu-
bau Germans, al carrer de Bal-
mes, 116, es vincularia definitivament el nom Audenis amb el
món musical.



Tot i que els anys trenta i la
guerra civil no són el moment més
bo per aixecar cap negoci, això
no va ser un obstacle per a l'em-
presa. Fins i tot el 1943 un piano i
un harmòniom construïts total-
ment al taller es presenten a la Fi-
ra de Mostres de la ciutat.

A Josep Audenis i Masjuan (el
propietari actual) i al seu fill, el
destí els oferiria altres coses, a
part del tracte específic amb el
piano. Altres instruments són in-
troduïts a la casa i el 1961 s'am-
plia l'activitat. La música impre-
ssa fa la seva aparició i això
provoca un indubtable enriquiment en la vida cultural de la po-
blació.

Tothom que està vinculat d'u-
na forma o una altra al món musi-
cal sap on té un lloc per sortir-
se'n ben bé: al carrer de Valèn-
cia, núm. 316. I és que tot és al
seu lloc; la secció de partitures,
baixant a mà esquerra, i la secció
instrumental, al pis superior.

La mostra instrumental és
prou extensa, però la secció de
partitures és magnífica, és un au-
tèntic magatzem, a cura de l'es-
posa de Josep Audenis i Mas-

juan, Maria Prat, i la seva filla
Isabel. Unes bones prestatgeries
s'encarreguen de sostenir uns
quants segles de música. Els lli-
bres d'estudi i consulta també
ocupen un lloc important, a més
d'altres elements imprescindibles per als músics, com ara pa-
per pautat de tota mena.

Ah! A més, no ho dubteu, el se-
nyor Audenis és un excel·lent afi-
nador. Així, doncs, per a qualse-
vol "gestió musical", podeu
dirigir-vos al carrer de València,
316. Us atendran amb molt de
gust.

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

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



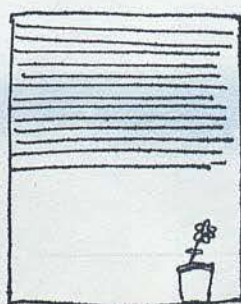
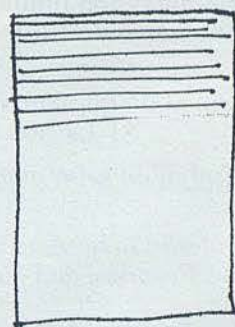
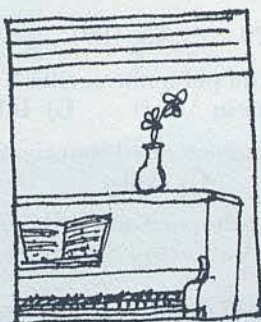
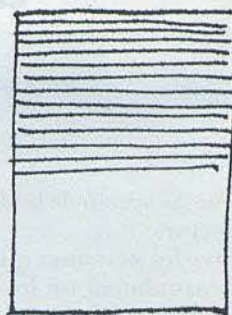
Edició ibèrica
Edicions originals (Urtext)
Obres cabdals de la música
Nous compositors
Obres pedagògiques
Música escènica



FUTUR PERFECTE

amb

La Estrella
assegurances



cese

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



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

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

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

PREGUNTES:

- Quin dels fills de Johann Sebastian Bach fou conegut com el "Bach de Londres"?
A) Carl Philipp Emanuel B) Johann Christian
C) Wilhelm Friedmann D) Johann Christoph
- On s'estrenà el *Tristany i Isolda* de Richard Wagner, el 10 de juny de 1865?
A) Königliches Schauspielhaus de Berlín B) Teatre de Bayreuth
C) Hoftheater de Munic D) Hofoper de Weimar
- Quin any fou fundat el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, com a Escola Municipal de Música?
A) 1886 B) 1879 C) 1891 D) 1901
- Quina d'aquestes tres òperes va ser estrenada pel tenor sevillà Vicente García?
A) La gazza ladra B) L'italiana in Algeri C) Il barbiere di Siviglia
- Amb quin sobrenom és conegut el cantant de rock nord-americà Bruce Springsteen?
A) Driver B) Boss C) Killer D) Father

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

Solucions al Concurs d'abril 1994.

- B) Nova York.
- C) La Scala de Milà.
- A) Joan Brudieu.
- C) La Traviata.
- A) Johnny B. Goode

Han estat guanyadors del Concurs d'abril 1994: F. Javier Casellas i Jinot (Barcelona) i Àngela Muñoz Mozas (Sitges).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(maig 1994)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



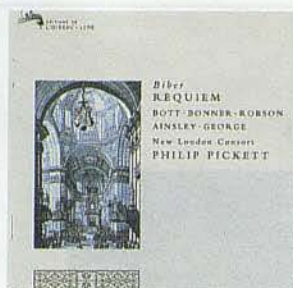
Futur auditori i conservatori

A Lleida, cultivem la música

LA PAERIA



Ajuntament de Lleida



**HEINRICH
IGNAZ
FRANZ BIBER:**
*Requiem en fa
menor i Sonates
per a corda*

Catherine Bott, Tessa
Bonner, Christopher
Robson, John Mark
Ainsley, Michael George,
New London Consort.
Dir.: Philip Pickett.
L'Oiseau-Lyre 436 460-2

No hi ha dubte que el compositor austríac, d'origen bohemí, Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) i que va treballar durant molts anys al servei de l'arquebisbe de Salzburg, ha estat un dels beneficiaris d'aquest gran corrent de recuperació de compositors barrocs pràcticament oblidats des de poc després de la seva mort.

A part de ser un intèrpret virtuós del violí, Biber va haver d'escriure tota una sèrie d'obres sacres a causa del seu càrrec de Mestre de Capella, entre les quals destaca de ple aquest bellíssim i inspirat *Rèquiem*, escrit en l'expressiva tonalitat de fa menor. Aquí cal precisar que, en aquesta referència a la producció de Biber, no pensem en tota una sèrie d'obres sacres que li han estat atribuïdes dubtosament, entre les quals hi ha la cèlebre *Missa Salisburgensis* a 53 veus.

El *Rèquiem* és una pàgina de textura contrapuntística, plena de lirisme, que se'n ofereix en un repartiment del dispositiu interpretatiu a triple cor -5 solistes vocals i baix continu (I) + grup de corda i b. c. (II) + "ripieno" co-

ral (III). No descobrirem res si recordem el prestigi dels intèrprets vocals anglesos a l'hora de fer música contrapuntística. Doncs bé, aquest enregistrament no n'és cap excepció, malgrat que no es tracta de repertori polifònic medieval o renaixentista, sinó d'una obra contrapuntística, però carregada d'elements propis del seu temps... l'últim terç del s. XVII.

Completen el disc algunes de les sonates per a corda del catàleg de Biber, que molts discòfils coneixeran arran dels enregistraments que anteriorment ja n'han fet grups com el Concentus Musicus de Viena o Musica Antiqua Köln. Es tracta de sonates com el "ballettae" a 4, la "Battalia" a 10, la serenada "Der Nachtwächter", la Sonata a 6 "die Pauern Kichfarth"... totes de gran atractiu i interès musical, en les quals Biber es mostra com un compositor certament enginyós i molt personal. Quant a la interpretació del New London Consort, qui signa aquest comentari hi troba a faltar el radicalisme i la contundència de les dues versions esmentades unes línies més amunt, però de ben segur que aquesta mateixa característica pot plaure a uns altres melòmans. En resum, podem dir que som davant d'un treball excel·lent i de gran bellesa sonora. ● Joan V. Bellalta

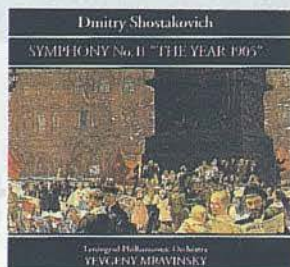
ALBÉNIZ:
*Sonates per a
piano núms. 3,
4 i 5. L'Autome*

Albert Guinovart, piano.
Harmonia Mundi France.
987007.

Una mostra curiosa i molt il·lustrativa dels orígens romàntics (amb totes les connotacions d'una època epigònica de transició situada a les darreres dècades del segle XIX) del pianisme d'Isaac Albéniz, el qual, sobre la base d'una escrip-

tura fàcil i fluida, oscil·la entre un decorativisme de saló i una sensibilitat clàssica amb trets d'un cert enginy, sobretot en algunes de les sonates. En suma, obres marginals de jove, fins i tot menystingudes posteriorment pel mateix compositor, les quals, sense prefigurar l'Albéniz transcendent d'*Iberia*, mostren un encís particular, al marge de la curiositat que susciten.

L'extens treball musicològic que acompanya aquest CD, signat per Jacinto Torres, aporta dades històriques d'interès, en documentar-nos exhaustivament sobre les circumstàncies musicals de la joventut del compositor i la genealogia d'aquestes obres primerenques. D'altra banda, cal remarcar amb els termes més elogiosos la interpretació pianística d'Albert Guinovart, que cada dia s'aferma més sòlidament com a instrumentista de talla i professional de formació completa, com testimonia la multiplicat de les seves activitats en el camp de la música. ● Agustí Montellà



**DMITRY
SHOSTAKOVITX:**
*Symphony n.º 11
(The year 1905).
Symphonies n.º 6,
n.º 12 (The year
1917)*

Leningrad Philharmonic
Orchestra. Dir.: Yevgeny
Mravinsky. Dos discos
Sèrie Praga. Le Chant du
Monde. Diffusion
Harmonia Mundi. Pr. 254
017 CM 201

Tractem junts aquests dos discos editats per separat, ja que el comentari que mereixen resulta ob-

viament el mateix. Es tracta de la reedició en compacte de l'excel·lent enregistrament que es féu en aquella memorable sèrie de Praga de les grans simfonies de Shostakòvitx, amb la llegendaria Filharmonica de Leningrad i la direcció no menys mítica de Mravinsky. La magnífica qualitat instrumental que llavors tingueren no ha restat pas gens minvada ara en la darrera reedició en compacte. La primera de les simfonies citades (la 11) fou ja enregistrada el 1967, mentre que les altres dues (la 6 i la 12) daten ja de 1955 i 1962. No cal doncs mostrar la menor reserva envers aquest aspecte perquè si la realització actual es immillorable, tot resta compensat pel caràcter antològic de les tres versions de Mravinsky. Se l'ha comparat amb el Klemperer rus i no deixa d'ésser encertada aquesta valoració perquè la claredat intel·ligent del director i la seva exigència infinitesimal en la qualitat instrumental són manifestes. Sembla ésser cert que Mravinsky era en aquells anys un representant oficial convençut de la política cultural soviètica i, per tant, cregué cegament en la intencionalitat que, almenys oficialment, proclamaven aquestes partitures tan característiques del compositor. Segurament les simfonies que duen referència cronològica revolucionària (la 1905 i la 1917) no són en realitat més que curiosíssims poemes simfònics sobre temàtica del realisme soviètic però allí on no arribà la sinceritat de Shostakòvitx aquesta fou complementada per Mravinsky. D'ací el valor històric d'aquests dos discos, literalment irrepetibles, història viva de la música d'un temps i un país, amb valors musicals desiguals, pamfletaris a vegades, o transcendents, quasi mahlerians, en altres moments, com el que encarna la troballa de la *Sisena Simfonia*. ● Josep Casanovas

J.S. BACH: Partitas for violin solo

Viktoria Mullova.
Philips Digital Classics.
431 075-2 DDD

D'entre les cèlebres sis obres —tres sonates i tres partites— per a violí sol de J.S. Bach, tenim ara constància d'una nova edició de les esmentades partites. Són a cura d'una interessantíssima violinista que encara no ha arribat a les nostres sales de concert però que sí que trobarem enguany en molts dels festivals internacionals de més prestigi, tot alternant amb els noms més reconeguts. Extraordinària aquesta violinista, per molts conceptes. Per la qualitat de plenitud del so que la distància absolutament de la dolçor tan femenina de Sophie Mutter. Per altra banda, es tracta d'una densitat sonora tan difícil d'assolir amb el violí sol de Bach, que tampoc no té res a veure amb la calidesa característica de l'escola israeliana —tipus Perlman— assolida mitjançant aquella obsessiva tensió de l'arc i el vibrat tenyit sempre de ressonàncies racials. Viktoria Mullova sembla fer referència a una escola més aviat eslava —el seu cognom és simptomàtic— de base tècnica abrusadora i, insistim, amb un so tan enigmàtic que no descartem que hi tingui bona responsabilitat una important enginyeria de gravació. Tractament decisiu del so no vol dir que no estiguem en presència d'una escola violinística de raça superior. Tècnica bachiana inèdita respecte de l'entelèquia dels acords de les partites i realització molt seriosa de la interpretació del compositor. En suma, un violí esclatant per al qual no han passat en va les modernes escoles historicistes. Bach d'autor, presumiblement autèntic com poès i de rar encís. ● J.C.P.



JOAN PLA. MANUEL PLA: 3 Concerti

Claudi Arimany, flauta.
English Chamber
Orchestra.
Direcció: José Luis García
Asensio. Ensayo Digital

Al'hora de considerar aquest disc, cal fer un elogi previ a la iniciativa que l'ha fet possible. Que ha fet possible que el patrimoni discogràfic del país disposi d'un document tan valuós com aquest. Un document que ens permet descobrir la música dels germans Joan i Manuel Pla, originaris de Balaguer, que van viure una existència artística marcada per un recorregut per algunes de les places musicals més importants d'Alemanya i també per Madrid, lluint la seva condició de virtuoses i deixant també un aplec de composicions d'un interès considerable, ara posades a la llum pel musicòleg Josep Dolcet. Es tracta, en definitiva, d'un producte que "calia", que "era obligat" que aparegués i pel qual —havent-se produït— només cal felicitar-se.

Resulta lamentable que músics com Joan i Manuel Pla encara siguin uns veritables desconeguts entre nosaltres. La qualitat de la seva obra, perfectament perceptible en els dos concerts de Joan i en el de Manuel que aplega aquest CD fa més lamentable els dos segles d'ostracisme que ha sofert. Es tracta d'una música molt ben construïda, molt còmoda per a l'instrument solista. I aquí el terme "còmode" ha de ser entès en el sentit que es tracta no tant d'absència de dificultat tècnica com de presència d'una fluida idoneï-

tat de la partitura amb l'instrument. És una música molt del seu temps, molt d'aquest segle que s'havia imposat allunyar-se del dramatisme barroc i que obria les portes al gran moment clàssic, molt més lluminós i obert; molt més ric cromàticament, construït sobre línies melòdiques obertes que afavoreixen un definitiu encant particular. Música que juga a favor de l'oient que escolta amb autèntica fruïció una música que està proveïda també d'una més que gratificant riquesa tècnica.

Hom ha jugat fort en el pla interpretatiu amb l'actuació solista de Claudi Arimany i amb l'English Chamber Orchestra dirigida per José Luis García Asensio. El flautista llueix un aplec de facultats absolutament privilegiades. Per una part un so bellíssim i rodó, lluminós i ensem poderós que encaixa perfectament amb l'estil de les obres. Arimany mostra també una condició molt important: la convicció. Quan fa música, i aquest és el cas específic del disc que ens ocupa, ho fa amb una il·lusió gairebé de principiant. No hi ha reserves, sinó una sinceritat plena. Arimany creu en les obres que interpreta. I hi creu perquè les ha estudiades a fons i les estima. I d'aquest procés íntim, anímic i vital, en sorgeixen unes interpretacions amarades d'autenticitat. Per això arriben, o dit en termes més propis del llenguatge del dia, "comuniquen", penetren i transmeten transcendència.

Aquest esperit s'ha traslladat també a l'English Chamber Orchestra, que uneix a les excel·lències tan conegudes del seu quefer professional, una convicció que ultrapassa la mera condició professional. I això acaba d'arrodonir els valors tan considerables d'aquest disc. Un disc que hauria de merèixer, ho diem assumint tots els riscos, un reconeixement ampli per part dels afeccionats. ● Jaume Comellas.

Els Segadors (Himne nacional de Catalunya).

Versions oficials.
Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Lliure,
Corals de Catalunya,
Banda Municipal de Barcelona, Cobla Principal de la Bisbal.
Antoni Ros Marbà, Oriol Martorell, Jordi Mora i Francesc Cassú, directors.
Generalitat de Catalunya.
PDI SA 80 3039

Es tracta de sengles harmonitzacions per a diverses formacions (orquestra simfònica, cor, cor i orquestra, banda i cobla) del nostre himne nacional, degudes a Antoni Ros Marbà, Josep Viader, Joan Lamote de Grignon i Francesc Cassú, les quals, a part del document sonor que aporten, tenen, també, una finalitat funcional per a ser utilitzades en actes, retransmissions radiofòniques i altres avinenteses.

El seu caràcter exemplar prové del consens que s'ha produït a l'entorn d'allò que representa el nostre himne per part de diversos músics rellevants, de diferents generacions, des de l'il·lustre Joan Lamote de Grignon (en la instrumentació i harmonització que en féu per a la històrica Banda Municipal de Barcelona) fins a Antoni Ros-Marbà, que dirigeix les pròpies versions simfòniques i coral-simfòniques. Igualment cal esmentar la presència d'Oriol Martorell (versió per a cor a *cappella* de Josep Viader), Jordi Mora (al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona) i de Francesc Cassú (director de la Cobla La Principal de la Bisbal).

L'enregistrament va acompanyat d'un resum de la història de l'himne i del seu text en diversos idiomes. ● A. M.



ANTOINE DAUVERGNE:
Les Troqueurs
(opera buffa)

Mary Saint-Palais, Sophie Marin-Degor, Nicolas Riveng, Jean-Marc Salzman, Capella Coloniensis, Dir.: William Christie, Harmonia Mundi - France HMC, 901154

Segurament, molts dels lectors d'aquest comentari, tot mirant qualsevol llibre d'història de la música, per petit que sigui, quan es parla de l'òpera francesa del segle XVIII, sempre hauran trobat alguna referència a la famosa "Querelle des buffons", una curiosa guerra, principalment de pamflets, que va esclatar el 1752 arran de la representació de l'intermedi *La serva padrona* que una companyia napolitana d'òpera buffa va fer al palau de Fontainebleau. Aquella "querelle" va dividir el públic francès en dos bàndols: els conservadors defensors de la tradició Lully-Rameau i els progressistes, entre els quals trobem principalment als autors de "l'Encyclopédie...".

Les Troqueurs (Els bescanviadors) és una òpera buffa en un acte i un ballet, la més coneguda del seu autor, que pren tot el seu sentit just en aquest context històric. L'estrena es va fer el 1753, pocs mesos després de l'esmentada interpretació de *La serva padrona*. D'aquesta manera, Antoine Dauvergne (1713-1797) s'erigia en el primer compositor de la banda progressista pro-italiana que componia i estrenava una òpera buffa de gust

napolità. Aquest és el seu gran atractiu històric.

Però, a part, som davant d'una pàgina atractiva i fresca, pràcticament desconeguda pels melòmans del nostre temps i, a més, en una versió que no frustra les expectatives. William Christie, a qui coneixem especialment pels enregistraments que ha fet al davant del conjunt vocal-instrumental Les Arts Florissants, és un veritable expert en la música vocal francesa del segle XVII i XVIII. Sempre aconseguix d'imprimir una gran vitalitat i una impecable dimensió teatral en el resultat sonor. Aquest enregistrament no és, ni molt menys, cap excepció. Tant els 4 solistes, amb veus molt adequades a l'estil, com el conjunt instrumental, se'ns mostren acurats i vitals.

En definitiva, podem considerar que es tracta d'una versió fresca d'una obra fresca com a bona òpera buffa que és, malgrat ésser francesa. Un enregistrament totalment recomanat pels amants del gènere i també pels col·leccionistes d'obres més que inusuals al repertori que, a més, es complementa amb una obra instrumental del mateix Dauvergne: el *Concert de symphonies a IV en fa major op. 3 n.º 2* escrit el 1751. ● J.V.B.

Contrabaix nostre

Josep Quer, contrabaix.
David Malet, piano.
Obres de Josep Cervera, Granados, Kusevickij, Saint-Saëns, Rachmaninov, Bellini.
Segel Alternativa.

Josep Quer, professor del Conservatori de Lleida i membre de l'Orquestra Simfònica del Teatre del Liceu, és també un dels contrabaixistes catalans—si no el que més—que més està fent per vindicar el protagonisme concertístic del seu instrument. Ara n'acaba d'oferir una prova ben signifi-

cativa amb el disc titulat *Contrabaix nostre*, enregistrat amb el pianista i organista David Malet.

Es tracta d'una iniciativa realment insòlita en el nostre món discogràfic, al qual aporta elements d'una molt concreta importància. En primer lloc el fet mateix del protagonisme central del contrabaix, del tot infreqüent en el si d'una indústria discogràfica que malda més del compte per moure's sobre segur. I amb aquest component tan saludable cal situar el fet de descobrir l'obra d'un compositor català prou interessant, i com tants d'altres massa perdut en l'anonimat d'un ambient poc procliu a la música autòctona. Ens referim a Josep Cervera i Bret, un músic empordanès, nascut a Peralada el 1883 i que va ser el darrer membre de la Cobla Antiga Pep de Figueres, creada a finals del segle passat per Pep Ventura. Fincat a Roses des del 1913, va morir a aquesta vila l'any 1952. Compta amb una àmplia producció de música, en la qual destaca d'una forma especial la dedicada al contrabaix, instrument del qual fou un virtuós.

Josep Quer, en el seu disc ha triat tres composicions—"Elegia", "Romanza" i "Cielo gris"—d'un encant especial, que vertebren un disc en el qual també s'inclouen obres de Granados, Kusevickij, Saint-Saëns, Rachmaninov i Bellini, en versions específiques per a duo de contrabaix i piano.

El treball dels dos solistes, Josep Quer i David Malet, és realment notable i és a la base de l'atractiu indiscutible del disc. Atractiu que segurament molts trobaran insòlit, atesa la imatge cromàtica tan poc falaguera del contrabaix. Per altra part, hom té l'oportunitat de descobrir la música de Cervera i Bret, d'un melodisme deliciós i suau, que es mou en una línia compositiva sense pretensions però amb un

encant inefable. Cal destacar l'esforç de Quer, promotor del disc, del segell Alternativa i també de les institucions—ajuntaments de Peralada i Roses, Diputació de Girona i Consell Comarcal de l'Alt Empordà—que han fet possible la disposició d'aquest document sonor tan interessant i significatiu. ● J.C.

Es la historia de un amor

Eladio Reinón Quintet
Artista convidat:
Tete Montoliu
FSNT-001 CD

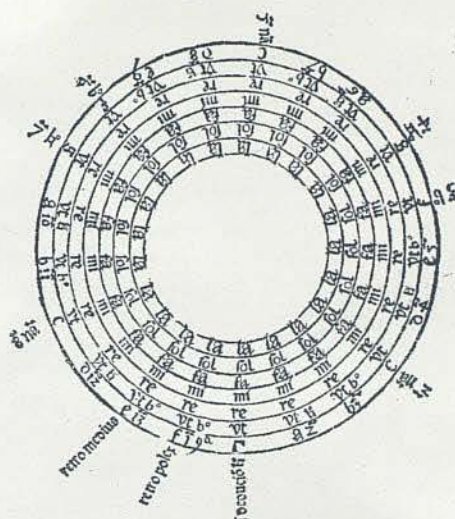
En aquest primer treball d'Eladio Reinón (València, 1963) es destaca la figura d'un dels millors saxofonistes espanyols del moment. Editat el 1993 per Fresh Sound New Talent, *Es la historia de un amor* ens mostra un E. Reinón amb la companyia de Mathew Simon a la trompeta, Mario Rossy al contrabaix, Idris Muhamad a la bateria, Albert Bover al piano i Sean Levitt a la guitarra. Amb una sonoritat profunda, natural i compacta, el saxo tenor de Reinón ens delecta amb temes com "Stablemates" de Benny Golson, "Infant Eyes", de Wayne Shorter, "Body & Soul" de J. Gre-en i "Like someone in love" de J. Van Heusen, i ens deixa gratament sorpresos en el seu vessant creador amb "La Cita" i "Enmoción". Tanmateix, la peça central del CD és el bolero "Es la historia de un amor", en què el toc càlid i la fresca textura de les notes del saxo de Reinón es fonen amb la màgia interpretativa d'un genial Tete Montoliu, tot fent d'aquesta peça universal una versió magnífica i única. És, sense cap mena de dubte, una excel·lent targeta de presentació. ● Jordi Roig i Ayuso

LA SEU D'URGELL

21 - 29 d'agost 1994

XIV CURS DE MÚSICA ANTIGA
a Catalunya i Andorra

Director: Romà Escalas



Jordi Albareda: *Tècnica vocal*
 Montserrat Figueras: *Interpretació vocal*
 Jean-Pierre Canihac: *Corneta*
 Romà Escalas: *Flauta dolça*
 Daniel Lassalle: *Sacabutx*
 Josep Borràs: *Baixó i fagot barroc*
 Rolf Lislevand: *Llaüt i viola de mà*
 Manfredo Kraemer: *Violí barroc*
 Jordi Savall: *Viola da gamba*
 Guido Morini: *Clavicèmbal*

CONJUNT VOCAL I INSTRUMENTAL

Jordi Savall, director

Les persones interessades a formar part del conjunt vocal
 han d'enviar el seu currículum i material sonor.

CONCERTS A ANDORRA I A LA SEU D'URGELL

 Termini d'inscripció: 15 de juliol de 1994

Informació i inscripcions

Àrea de Música. Departament de Cultura

Portal de Santa Madrona, 6 - 8. 08001 BARCELONA Tel. (93) 412 56 40. Fax. (93) 412 19 58

Generalitat de Catalunya
Departament de CulturaGovern d'Andorra
Ministeri d'Afers Socials i Cultura

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

