



LA MÚSICA FOTOGRAFIADA

**MARIA
CANALS**

*Pianista i
pedagoga*



VICENÇ SARDINERO, LA PLENITUD D'UN BARÍTON

OBC

Orquestra simfònica de Barcelona nacional de Catalunya

GREC '94
de l'1 al 16 de juliol

Orquestra simfònica de Barcelona nacional de Catalunya

EDMON COLOMER, *director*
ANDRÉ BERNARD, *director*
JOSEP PONS, *director*

MIQUEL BOFILL, *saxòfon*
MARIA CARME OLIVERAS, *soprano*
MONTSERRAT GARCÍA, *contralt*
FLORENCI PUIG, *tenor*
LLUÍS RAMON SALES, *baríton*
CORAL POLIFÒNICA DE PUIG-REIG
(*dir.: Ramon Noguera*)

BEETHOVEN, BENEJAM, MUSSORGSKI/RAVEL
BIZET, MAHLER, AMARGÓS

Solistes de l'OBC al Saló de Cent

MONTSAIVATGE, MENDELSSOHN, GOUNOD,
JANACEK, MOZART



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Ajuntament de Barcelona

Venda anticipada de localitats:

Palau de la Virreina (318 85 99) i
Caixa de Catalunya (Tele-entrades: 310 12 12)

Informació: Tel. 317 10 96

117-118

catalunya música

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 117-118, JULIOL-AGOST 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

Preimpressió: **Ormograp, S.A.**
Impressió: **Agpograf**
Distribució: **Distribarna, S.A.**
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, XAVIER CASANOVAS-
DANÉS, JOSEP CASANOVAS,
JAUME COMELLAS, ALBERT JULIÀ,
CARLES LOBO, TERESA MARTÍNEZ,
FÈLIX MILLET, MÒNICA MONTORIOL,
PAU NADAL, EDUARD OLIVELLA,
VICTÒRIA PALMA, MÒNICA PAGÈS
SANTACANA, DAVID PICÓ S.,
DAVID PUERTAS, LLUÍS TRULLÉN
I JOAN VIVES.**

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

Foto gran de portada: *Parsifal*. Liceu,
temporada 1988/89. Foto d'Antoni
Bofill. La foto petita, de Maria Canals,

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



FOTO: BOFILL

MUSICALIA



SCHERZANDO

DISCOS

- 5 *La música, ¿no té res a veure amb l'avantguarda?*
- 6 *Morera, paradigma del músic català a reivindicar*
per **Albert Julià**
- 12 *Maria Canals. Hereva d'altres temps*
per **Mònica Pagès Santacana**
- 15 *Mikrokosmos: Feina ben feta*
per **Pere Artís**
- 19 *Del seu affm.: Sr. Sergiu Celibidache*
per **Jaume Comellas**
- 20 *Apoteosi Victòria dels Àngels*
per **X. C.-D.**
- 22 *Frans Brüggen "broda" Haydn i Mozart*
per **Lluís Trullén**
- 23 *Roméo et Juliette, de Gounod*
per **Pau Nadal**
- 24 *Temps i mites, un important espectacle*
de l'Esbart Dansaire de Rubí
per **J.C.C.**
- 25 *L'Orfeó Català a Evian amb el Rèquiem de Verdi*
per **RRMC**
- 27 *La música, retratada*
- 28 *La fotografia de música*
per **Eduard Olivella**
- 29 *Entre la devoció i la professionalitat*
per **RRMC**
- 34 *Pau Barceló*
- 36 *Antoni Bofill*
- 38 *Antoni Bassó*
- 40 *Eduard Olivella*
- 43 *Vicenç Sardinero. La maduresa professional*
d'un baríton
per **T. Martínez i M. Montoriol**
- 49 *Babel 46: l'assignatura pendent de Montsalvatge...,*
a escena!
per **Carles Lobo**
- 55 *Concurs*
- 56 *per Cesc*
- 57

PALAU 100

Localitats
a la venda

IV TEMPORADA 1994-95

Dimecres, 5 d'octubre

Concert inaugural

KATHLEEN BATTLE, soprano
ROGER VIGNOLES, piano
Obres de Purcell, Schubert, Strauss, Gounod

Dimecres, 12 d'octubre

ORFEO CATALÀ

PERCUSSIONS DE BARCELONA
LYNDA RUSSELL, soprano
NADINE DENIZE, mezzo
FRANCESC GARRIGOSA, tenor
PHILIPPE HUTTENLOCHER, baix
ÀNGEL SOLER, ÒSCAR P. BOADA,
JORDI DOMÈNECH,
JOSEP SURINYACH, pianos
JORDI CASAS, director
Obres de Bartók, Brahms, Stravinsky

Dijous, 24 de novembre

**ORQUESTRA SIMFÒNICA
DE GALÍCIA**
MIDORI, violi

VÍCTOR PABLO PÉREZ, director
Obres de Max Bruch, Shostakóvitx

Dilluns, 5 de desembre

FILHARMÒNICA DE SANT PETERSBURG
YURI TEMIRKANOV, director
Obres de Borodin, Britten, Txaiovski

Dijous, 22 de desembre

**JOVEN ORQUESTRA
NACIONAL DE ESPAÑA**
COR DE CAMBRA DEL PMC
(patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)
ROSA MANION, soprano
JEFFREY PRILLAMAN, tenor
SIMON ESTES, baix
EDMON COLOMER, director
La Creació de Haydn

Divendres, 30 de desembre

THE KING'S CONSORT
ROBERT KING, director
Obres de Händel

Dimarts, 10 de gener

JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano
Programa a determinar

Dijous, 19 de gener

**ORQUESTRA I COR
DEL TEATRE BOLSHOI DE MOSCOU**
Solistes vocals
ALEXANDER LAZAREV, director
Obres de Schonberg, Brahms, Puccini

Dilluns, 13 de febrer

ORQUESTRA GÜRZENICH DE COLÒNIA
RENATE BEHLE, soprano
JAMES CONLON, director
Fragments d'òperes de Wagner

Dimarts, 28 de febrer

QUARTET MELOS DE STUTTGART
QUARTET SINE NOMINE
Obres de Debussy, Ravel, Mendelssohn

Dimarts, 7 de març

**CAMERATA ACADEMICA
DE SALZBURG**
JONATHAN GILAD, piano
SANDOR VEGH, director
Obres de Beethoven, Mozart

Dissabte, 25 de març

**ORQUESTRA DEL MAGGIO
MUSICALE FIORENTINO**
MAXIM VENEROV, violi
ZUBIN MEHTA, director
Obres de Sibelius, Beethoven

Dijous, 6 d'abril

JAUME ARAGALL, tenor
VICENÇ SARDINERO, bariton
AMPARO GARCIA CRUELLS, piano
Obres de Puccini, Verdi, Donizetti, Giordano,
Ponchielli, Tosti, de Curtis, Falva

Dilluns, 10 d'abril

**ORQUESTRA FILHARMÒNICA
REAL D'ESTOCOLM**
GENNADY ROZHDESTVENSKY, director
Obres de Mendelssohn, Hans Eklund,
Mussorgski/Ravel

Dimarts, 23 de maig

**ORQUESTRA SIMFÒNICA
SHINSEI DEL JAPÓ**
KEIKO ABE, tambor japonès
ONDREJ LENARD, director
Obres de Mozart, Isao Matsushita, Mahler

Divendres, 16 de juny

ORQUESTRA DE LA SUISSE ROMANDE
ORFEO CATALÀ
ANGELA MARIA BLASI, soprano
ANDREAS SCHNIDT, bariton
ARMIN JORDAN, director
Un Rèquiem Alemany de Brahms

maig del 1995

Concert Extraordinari
Espirituals negres

Avançprograma susceptible de modificacions

Venda de Localitats:

Abonats, Membres de la Fundació Orfeo Català
Palau de la Música Catalana i socis de
l'Orfeo Català: del 5 al 13 de juliol
Públic en general: a partir del 14 de juliol

Palau de la Música Catalana.
Sant Francesc de Paula, 2 • Tel. 268 10 00

Patrocina i Organitza



Amb el suport de

CONSORCI DEL
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

U

na de les institucions culturals més prestigioses de Barcelona, vinculada al món de la plàstica, acaba de promoure un col·loqui amb el títol "Les avantguardes en compleixen 100". Un títol ben obert, fet que s'ha traduït en una diversitat concreta de branques artístiques representades. Els ponents van ser set: tres d'ells, escriptors, tres més, vinculats al món de la plàstica; i un arquitecte.

No és la primera vegada que el tema que ens ocupa tot seguit és objecte d'atenció en aquestes pàgines. El lector atent haurà pogut adonar-se que la música ha estat, novament, la gran absent d'una iniciativa dedicada a abordar en profunditat i extensió un tema de naturalesa artística, però no específica. I novament, també, hem de lamentar que aquest art, a casa nostra, no mereixi, per part de cervells i institucions senyeres, la consideració de poder-hi "dir la seva", en una manifestació d'aquesta naturalesa. I hom pot establir el sil·logisme elemental que, per a ells i per a elles, la música no pertany al món de la cultura o de l'art.

El tema és realment seriós i preocupant i afecta una realitat tan profunda com és el fet que la nostra societat en general i la nostra "intel·ligència" de forma particular no aprecia l'art d'Orfeo en la seva grandesa absoluta. Observem que en el terreny dels mites, els més sagrats, aquells que integren realment la categoria més privilegiada, a casa nostra no pertanyen al món de la música. La mitologia musical catalana és una mitologia de segon ordre; hi ha un clímax molt inserit en el moll de l'os de la consciència intel·lectual nostra que veu el fet musical com una praxi molt més gastronòmica —i no és la primera vegada que ho diem— que no intrínsecament cultural.

Això sovint es tradueix en una mena de tracte paternalista, en unes concessions afectives més aparatoses i cridaneres que no autèntiques. Determinades proclamacions de fe musical fetes per "noms" vistents sovint no poden dissimular una autèntica manca d'assumpció i d'autenticitat.

Allò real, allò que compta i que resulta representatiu són fets com els que ens ocupen. Oblits tan evidents com el que denunciem són perpetrats per instàncies que, amb tota seguretat, més d'una vegada presumiran i exhibiran el seu amor per una obra concreta de Mahler, que segurament s'han omplert la boca parlant de la seva estima per tal o qual intèrpret, o que, fins i tot, faran disquisicions, amb tota probabilitat de manual, sobre un moviment concret d'una sonata de Beethoven.

Però, a la fi, res no afecta la realitat més autèntica. La societat catalana i els seus representants més conspicus viuen la música a distància, l'estimen com a un parent llunyà i, per tant, no forma part del nivell més íntim de la seva assumpció.

Segurament que als organitzadors del simposi que ens ocupa no els ha passat pel cap que la música pot tenir molt a dir en un tema com el proposat. Fa tot l'efecte que la consideren com un company de viatge, no incòmode sinó, simplement, inútil i sense cap mena de capacitat d'aportar res.

D'aquesta manera, ells mateixos s'han confegit un autoretrat ben poc falaguer, tot sigui dit de passada.

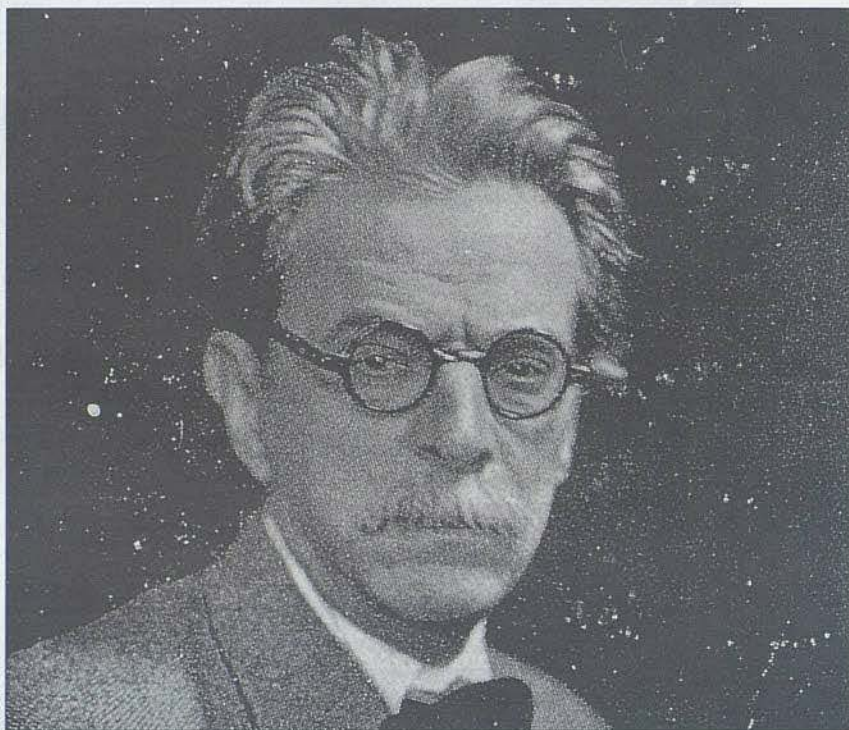
La música, ¿no té res a veure amb l'avantguarda?

Morera, paradigma del músic català a reivindicar

per ALBERT JULIÀ

Infravalorem els compositors modernistes perquè en situar-los al costat dels autors centreeuropeus els trobem "febles"? Seríem molt injustos si els exigíem una perfecció i un nivell com als alemanys i austríacs, sense tenir en compte l'entorn en què es movien, que no era —ni de lluny— comparable. La tradició de segles dels uns i el zero absolut del qual partien els altres fa que la comparació sigui tendenciosa. Per altra part, ¿ha proclamat algú seriosament a Catalunya que Enric Morera (per limitar-nos a la figura més polèmica) és el "Wagner català"? Sincerament, jo no he sentit mai. I el primer que ho sabia era Morera mateix. Com s'explica, si no, la seva ferma admiració pel geni de Bayreuth? Així doncs, no podem condemnar els resultats dels compositors modernistes, analitzant-los des d'unes coordenades centreeuropees ideals i —pretensament— úniques vàlides, tal com han fet opinions divergents de la nostra. Les desqualificacions són possibles, en aquest cas, només si es prescindeix de la història real i es pren com a punt de referència un concepte ideal d'aquesta disciplina, amb la qual cosa —evidentment— no estem d'acord.

La història de Catalunya del darrer mig mil·lenni, comparada amb la història d'Europa va a remolc per circumstàncies ben conegudes de tothom. La història, però —en contra d'un determinat concepte—, no consta d'una línia principal vàlida i d'uns altres desenvolupaments que "aprovem" o "suspenem" en relació amb aquesta línia. És un fet que els diferents períodes històrics no es donen simultàniament a tot arreu. És, però,



Enric Morera

aquesta dissociació en el temps la que fa que —afortunadament— aquest esdevenir sigui viu i no programable (o almenys ho era —si ens posem pessimistes— fins al descobriment de la televisió i de la computadora). Aplicat a la Catalunya del darrer segle vol dir: Renaixença, Modernisme, Noucentisme, guerra civil, règim franquista, segona restauració borbònica (o tercera, si comptem l'*intermezzo* napoleònic) i una més o menys desitjable integració a Europa; ha estat un procés molt accelerat haver de recuperar més de 500 anys en només un segle. Aquesta recuperació accelerada ha estat molt més caracteritzada —possiblement no podia ser d'una altra manera— per sotragades abruptes que no per evolucions harmòniques. Aquest aspecte, no l'hem d'oblidar si volem comprendre en els seus justos termes el fenomen del nostre modernisme musical sense sortir-nos de context. Aleshores, el mètode

adequat per analitzar aquest fenomen nostre —que en l'arquitectura, per exemple, ha deixat de ser problemàtic i està universalment reconegut— és prendre com a referència l'època en què es va desenvolupar.

A Granados, Pahissa i Morera —sobretot a Pahissa i Morera— els teníem fins ara al "purgatori" esperant pacientment el dia del "veredict final". Ara sembla que la sentència ha caigut: "A l'Infern". Com que el "judici" ha tingut, però, defectes formals, crec que la "condemna" és revisable en segona instància: per tant, intentarem treure'ls d'aquesta mena de "foc etern musical català" —encara que ens cremem els dits una mica en l'intent— per retornar-los, si més no, al "purgatori" un altre cop, ja que sembla que, el "cel", encara no se'l mereixen.

En un judici que mereixi aquesta classificació hi ha sempre un fiscal, un defensor i un

jutge. En el cas que ens ocupa, però, el fiscal i el jutge coincideixen en la mateixa persona: no crec que s'hagi de ser jurista per veure que el mètode no és massa recomanable. Qui és el jutge? El jutge, o –millor dit– el jurat, ha de ser el públic. I el públic –quan passen molts anys se'n diu “la història”–, per poder jutjar ha de tenir l'oportunitat de conèixer les obres. Mentre no es coneguin, i aquest és el cas que ens ocupa, no es podrà argumentar ni a favor ni en contra.

Si algú té la sort de conèixer aquestes partitures modernistes, és a dir, tractant-se de Catalunya, si algú té vocació d'“arqueòleg musical”, localitza els indrets on es troben els manuscrits i els pot estudiar; si aquesta persona opina que aquestes obres són impresentables, és molt lliure de manifestar el que pensa. Nosaltres, amb tot el respecte que –com a músic– l'autor d'aquests judicis ens mereix, també som molt lliures d'estar-hi d'acord o no estar-hi. Si aquestes opinions avui afecten Morera, Pahissa i Granados, ahir afectaven Mahler i Sibelius i abans d'ahir Bruckner i Liszt. Actituds excloents, n'hi ha hagut sempre: ni tan sols els “indiscutibles” s'han lliurat algun cop d'aquest “tic”. El mateix Johannes Brahms, per exemple, signà un manifest contra la “Nova escola alemanya” (Liszt, Wagner i seguidors). Un altre cop s'endormí d'avorriment (possiblement per falta de comprensió) quan Franz Liszt tingué la deferència d'interpretar la seva *Sonata en si menor* en una audició exclusiva per a ell sol. Aquestes crítiques i aquests malentesos no són el problema de fons. El problema és que la majoria d'aquestes obres o bé estan exhaurides (si algun cop han estat disponibles) o bé –la majoria– no han estat mai editades: aquesta és la qüestió. Avui no es coneix res, no ja d'Enric Morera, sinó fins i tot de tots aquells contemporanis seus amb els quals ell es barallava diàriament. Estem, doncs, polemitzant sobre obres

fantasma. Qui coneix avui els poemes simfònics d'Antoni Nicolau? I *Els Pirineus* de Felip Pedrell? Ha escoltat algú *Picarol* de Granados? O les òperes *Merlín* d'Isaac Albéniz, *Arthús* i *Euda d'Uriach* d'Amadeu Vives? Sap algú on es pot trobar una partitura o una reducció de piano tan sols de *Canigó* de Jaume Pahissa? La llista podria continuar. Potser sí que és veritat que algunes d'aquestes composicions no



Amadeu Vives

Morera és el compositor que hem de defensar més

resistirien la prova del temps; també seria possible, però, que ens emportéssim sorpreses molt agradables. En tot cas, haurien d'editar-se, enregistrar-se –ja que no es troben mai a les programacions habituals de concert– i ser a l'abast. I això només pel fet que ningú no és dipositori de veritats eternes. Les valoracions tècniques i estètiques canvien amb el temps i el que avui no interessa pot ser que demà agradi.

Si Granados és l'autor del qual

disposem de més bibliografia i Pahissa és el que hem de recuperar urgentment, Morera és el que més hem de defensar. No es tracta –com desafortunadament s'ha dit– de l'“afer Morera”; nosaltres hem de parlar del “fenomen Morera” i –potser fins i tot– del “miracle Morera”. Vejam: neix a Barcelona, en una curiosa “coincidència astrològica”, el 22 de maig de 1865. Aquest mateix dia, a Munic, celebra també Richard Wagner el seu aniversari. Wagner es troba preparant l'estrena de *Tristan und Isolde* i té forts enfrontaments amb Franz Strauss, trompa solista de l'Orquestra Reial de l'Òpera de Baviera i pare del futur compositor Richard Strauss, nascut feia poc menys d'un any. Així doncs, Enric Morera i Richard Strauss són contemporanis exactes. Morera viatja tot seguit amb els seus pares a la llunyana Amèrica del Sud i viu tota la seva infància i joventut –amb una curta interrupció només– a l'Argentina. Mentre Richard Strauss, a Munic, és educat i creix en un ambient acadèmic i musical selectíssim, trobem Enric Morera muntant a cavall, armat amb pistola, portant una vida de músic d'església ambulant, cavalcant per les muntanyes de la serralada de la ciutat argentina de Córdoba. L'escàs sou que rebia per la seva feina era arrodonit amb tota mena d'apostes rurals. El sobresou guanyat així, l'havia de defensar en situacions molt semblants a escenes de *western* de Hollywood que, ni de lluny, no tenien res a veure amb el que un s'imagina que hauria de ser un aprenentatge de compositor.

Primer “miracle”: com pot algú que ha crescut i s'ha criat durant els vint anys decisius per a la formació de la persona arribar a ser el músic més representatiu en el camp de la música coral i de les sardanes, amb peces com *L'Empordà* i *La Santa Espina*? Qualsevol altre s'hagués adaptat a aquest context austral i hauria escrit *milongas*, *gatos*, *chacare-ras*, *tristes* i altres danses i can-

cons típiques d'aquell país: això quedava reservat, però, al gran compositor argentí, casualment també d'ascendència catalana per part de pare, Alberto Ginastera, que les elevà a categoria de concert. És curiós: a Alberto Ginastera li és considerat aquest "folklorisme" com una virtut, mentre que Enric Morera és atacat precisament per "folklorista".

Quan Morera té vint anys torna a Europa, va a Brussel·les, un dels centres musicals més importants del seu temps i hi resta cinc anys. D'aquesta època data la seva *Sonata en do menor*, obra significativa a la qual ens limitarem ací (entre altres raons, d'espai també). Aquesta *Sonata* neix el segon any d'estada a Bèlgica. I això és significatiu, fins i tot decidí per poder valorar amb una certa equanimitat l'obra del nostre compositor: ací trobem el segon "miracle". Aquesta *Sonata* —com la *Sonata* de Cesar

Franck— està dedicada al cèlebre violinista Eugène Ysaÿe. En el pitjor dels casos podríem pensar que Enric Morera s'ha inspirat en Cesar Franck i, és evident, que l'estètica musical postwagneriana de moda a Europa en aquella època l'ha influït —fenomen, per altra part, que afectà tots els contemporanis i que representava l'avantguarda musical. El més sorprenent, però, és que la *Sonata en la major* de Cesar Franck i la *Sonata en do menor* d'Enric Morera són del mateix any! Si tenim en compte que Ysaÿe estrenà la *Sonata* de Franck el 16 de desembre, o sigui, pràcticament a finals d'any, és més que probable que Morera no conegués l'obra de l'il·lustre organista quan ell escrigué la seva. Si sospitem que una altra *Sonata* serví de model, veiem que l'única obra que podem fer servir com a comparació és la *Sonata op. 18 per a piano i violí* de Richard Strauss, que ja anticipa clarament el *Don Juan*.

La comparació, però, ens presenta un problema: a Strauss li faltava encara un any per escriure-la i dos anys per estrenar-la. Els estalvio ací una breu comparació formal i harmònica de les tres obres. Constatem només que el més audaç, contrapuntísticament i harmònicament, fou Enric Morera. I constatem també que Enric Morera als 21 anys d'edat sabia molt bé el que era una forma sonata. Pel que pertoca a la dificultat tècnica de realització, l'obra del català manté com a mínim el mateix nivell virtuosístic que qualsevol de les altres dues, de reconeguda complexitat pianística. Quant al resultat final, una qüestió queda clara: el jove Morera demostra tenir un talent musical a nivell europeu. El que s'ha denominat problema "simfònic" —si és que realment existeix— l'hem de limitar, doncs, a la relativament secundària qüestió de la instrumentació ("pecat" que, en canvi, perdonem a Ro-

14è Festival Internacional de Música Pau Casals

El Vendrell (Sant Salvador) Del 16 de juliol al 27 d'agost de 1994

Juliol

Dissabte, 16
Barcelona Simfonieta
Jan Slavick, violoncel
J. Ll. Moraleda, director

Obres de Pau Casals i Haydn

Dijous, 21
Elisenda Cabero, soprano
Montserrat Cabero, piano

Obres de Schumann, Serra i Montsalvatge

Dissabte, 23
Coral Càrmina
Josep Vila, director
Glòria Peig, piano

Obres de Brotons, Purcell, Casals, Taltabull i Söderman

Dijous, 28
Ramon Alsina, percussió

Obres de Musser, Stout, Donatoni i Malanka

Dissabte, 30
Phillippe Muller, violoncel

Obres de Bach i Kodaly

Agost

Dijous, 4
Igor Ardasev, piano

Obres de Schubert, Smetana i Liszt

Dijous, 18
Alvaro Pablo Fernández, violoncel
Maria del Mar Berjas, piano

Obres de Bach, Beethoven, Franck i Frescobaldi

Dissabte, 6
Orquestra de Cambra de Praga
Michal Kanka, violoncel

Obres de Feld, Txaiovski i Simfonia núm. 6 de Beethoven

Dissabte, 20
Quatuor + 4 de Saxophones

Obres de Händel, Dubois, Ellington i Gershwin

Dijous, 11
Cobla La Principal del Llobregat
Josep Vilà, director

Obres de Garreta, Vilà, Serra, Oltrà i Moraleda

Dijous, 25
Adolf Pla, piano

Obres de Bach, Mozart, Chopin i Schumann

Dissabte, 13
Orquestra de Cambra Franz Liszt de Budapest
Anna Chumachenko, violi
OscarLysy, viola
Janos Rolla, director

Obres de Grieg, Txaiovski i Simfonia concertant, K. 364 de Mozart

Dissabte, 27
Quartet de Cordes del Teatre Lliure

Obres de Beethoven, Prokofiev i Schubert

Horari concert: 22,30 hores • Entrades: de 1.000 a 2.500 ptes. • Informació i reserves: Tel. 977/683468

Organitza

PATRONAT MUNICIPAL

Patrocina

AJUNTAMENT DE LA VILA DEL

Col·laboren

Generalitat de Catalunya



L93

bert Schumann i a algun altre compositor consagrat). Harmonia, contrapunt, estructura (forma musical), ja ho dominava Morera en la seva joventut.

Un altre punt s'ha d'aclarir, també: no existeix —com sembla que es vulgui donar a entendre— una “jerarquia” (“simfònic”, nivell superior; altres gèneres, nivell mitjà o inferior). Hi ha obres mestres que són simfòniques i hi ha obres simfòniques que no són obres mestres. Hi ha també *lieder*, sonates, fugues, etcètera, que són obres mestres sense ser simfòniques. I la musicologia ens ensenya també que hi ha obres “simfòniques” per a quartet de corda o per a piano sol, per exemple. En contrapartida, trobem també obres per a orquestra que ben poc en tenen, de “simfòniques”.

El 1886, l'any de composició de la *Sonata en do menor*, és una data molt llunyana: és l'any de la mort de Franz Liszt. Cronològicament Morera es trobava més lluny de nosaltres (106 anys) que de la mort de Mozart (95 anys), per exemple. I si algú espera trobar en aquesta obra quelcom de semblant a una sardana o algun altre component “folklòric”, es trobarà, evidentment, molt sorprès. Enric Morera no era ni un “folklòric”, ni un “diletant”, ni un epígon. Enric Morera, ens el mireu amb una òptica errada: la seva llarga vida i el seu temperament eruptiu donen a la seva personalitat una presència que fa que el suposem contemporani nostre i que el jutgem com si ho fos. Però no ho és: ell era un compositor de la generació de Mahler, Sibelius i Strauss que es mantingué fidel als principis i als ideals que l'havien inspirat en la seva joventut. Qui sap si aquesta fou la causa per la qual Catalunya convertí el “miracle Morera” en la “tragèdia Morera”!

És molt probable que el dissentiment en totes aquestes valoracions tingui quelcom a veure amb les afinitats electives dels observadors: se sent un més inclinat cap al Modernisme, defensarà

aquests creadors; té l'altre unes tendències més noucentistes, es decantarà evidentment per la crítica. I potser això té també una explicació: representa la “Renaixença”, com el seu nom suggereix, la infantesa; tindriem en el Modernisme, amb la seva exaltació romàntica, la joventut, la rauxa, mentre que el Noucentisme representaria la maduresa, el seny. Si ens centrem en aquests dos darrers moments, potser podem trobar ací unes claus d'interpretació d'aquest fenomen per intentar comprendre com Catalunya recuperarà acceleradament la seva història perduda.

És coneguda la rauxa wagneriana al nostre país: el wagnerisme, amb tota la seva visceralitat, arrelà amb tal força —força centrífuga, podem dir— que amena-

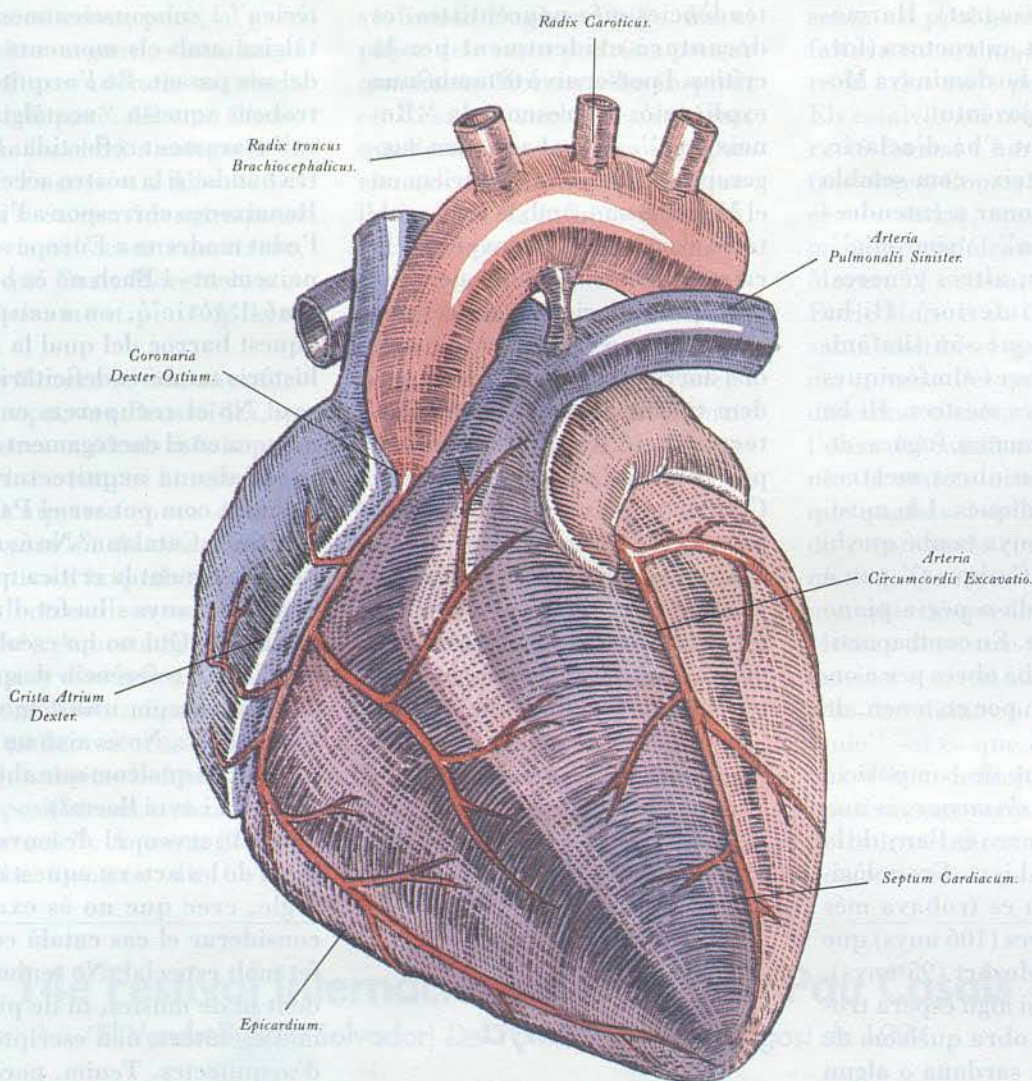
El Modernisme, imatge de la recuperació cultural de Catalunya

cava de desequilibrar el món artístic i social, com el cas alemany en els anys 30 i 40 dramàticament demostra. Possiblement per alguna providencial llei del pèndol històrica —i desfasada temporalment respecte dels corrents europeus que seguiran altres tendències, com l'art déco i l'expressionisme— s'esdevingué la reacció: on la trobem, en el camp musical? En el conreu per part de l'Orfeó Català de l'art de J.S. Bach, que contrarestarà en certa manera les tempestes wagnerianes: era, per dir-ho en clau catalana, el “seny” que compensava la “rauxa”. Per cert, Albert Schweitzer, que tanta influència exercí en aquest aspecte al nostre país, afirmava que Bach no era barroc, sinó “gòtic”. Si tenim en compte aquesta interessant hipòtesi, ens trobem que Catalunya

connectà per una via molt “esotèrica” i subconscientment nostàlgica amb els moments àlgids del seu passat. En l'arquitectura trobem aquesta “nostàlgia gòtica” clarament reflectida. Per altra banda, si la nostra accelerada Renaixença correspon a l'inici de l'edat moderna a Europa —al Renacimiento— i Bach no és barroc, sinó “gòtic”, on recuperem aquest barroc del qual la nostra història també és deficitària? Qui sap! No el recuperem en certa manera en el carregament exagerat d'alguna arquitectura modernista com pot ser el Palau de la Música Catalana? No és aquesta precisament la crítica que durant tants anys s'ha fet d'aquest auditori? (Qui no ha escoltat algun cop la referència despectiva del Palau com una “mona de Pasqua”?... No és això un exemple clar de quelcom que ahir bandejàvem i avui lloem?)

Si observem el desenvolupament de les arts en aquest darrer segle, crec que no és exagerat considerar el cas català com un fet molt especial. No tenim excés ni de músics, ni de pintors, ni d'escultors, ni d'escriptors, ni d'arquitectes. Tenim, però, gairebé tot l'espectre representat. Èpica, lírica i dramàtica, en trobem respectivament llegint Verdguer, Maragall i Guimerà. En trobem contemplant Picasso, Miró i Dalí. Podem trobar-ne observant Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner i Gaudí? Possiblement sí, encara que menys diferenciat. En descobrim també escoltant Jaume Pahissa, Enric Granados i Enric Morera, així com també en obres de Robert Gerhard, Eduard Toldrà i Ricard Lamote de Grignon.

Si aquest projecte exposat fins ací no és massa errat, és evident la dificultat de Mozart per imposar-se a Catalunya. El llenguatge més directe de Beethoven s'imposà d'antuvi. Mozart és aquest punt d'equilibri irreplicable en la història i a qualsevol país. Mozart és un clàssic que transcendeix els clàssics i —no s'escandalitzin, si us plau!— un romàntic



Toquem el cor millor que el Dr. Barnard.

Corren temps molt estranys. Temps de crisi, de fragmentació, de zapping... Temps en què cal recuperar la il·lusió per creure en alguna cosa. Pensem que la il·lusió és el primer pas per enamorar. I volem que el consumidor s'enamori cegament del producte que anunciem. Per què, si no, preferiria el nostre a un altre, si els productes cada vegada s'assemblen més entre si mateixos?

A Bassat, Ogilvy & Mather fa més

de 17 anys que furguem i escarbem les raons que mobilitzen l'actitud del ser humà.

I hem estat capaços d'entendre-les i conèixer-les a fons perquè, creguïns, els nostres equips creatius els componen només sers humans. Els millors sers humans que coneixem.

Gent que apunta amb el cap i dispara amb el cor. Gent que s'enamora del que anuncia i sap veure més enllà dels

mers beneficis racionals d'un producte.

Gent que entén cada anunci de televisió com una oportunitat única de convèncer. Gent, en definitiva, que sap molt més del cor humà que el Dr. Barnard.

Bassat, Ogilvy & Mather

Publicitat

avant la lettre sense deixar tampoc de ser un compositor del rococó capaç igualment d'assimilar aquest art "gòtic" de J.S. Bach. No és casualitat que ens arribés tard malgrat Martí i Soler i Ferran Sors. Era necessari un relatiu equilibri entre les diverses tendències presents al país per permetre col·locar aquesta "porcellana" sense risc que es trenqués; i, és que, com tothom sap, és el compositor més fràgil a l'hora de realitzar-lo. Antoni Nicolau ho veié clar: Wagner acceptava més o menys —en aquella època— una realització mitjanament regular; Mozart, en canvi, exigia una tècnica molt més depurada... (per això no el programava!)... i aquesta tècnica no la teníem...; potser no la tenim, encara! Si un músic d'una generació posterior, molt més mesurat que Morera en els seus judicis —ens estem referint a Cristòfor Taltabull— no va saber apreciar Mozart fins l'any 1908, en la seva època d'estudiant a Munic, en unes funcions modèliques en el Cuvillies-Theater, no podem esperar que la Barcelona modernista —amb el desequilibri imperant a favor de Wagner— descobrís la vàlua intrínseca del compositor austríac. Mozart era —i encara ho és— la teràpia adequada contra els excessos d'uns i altres: era la medicina que el país necessitava. És, però, una medicina homeopàtica: els efectes no són espectaculars, el "guariment" és a llarg termini, però estable; no hi ha contraindicacions i la sobredosi no és perniciosa. És l'aire fresc que entra quan obrim la finestra.

Contràriament al Modernisme, que neix gairebé simultàniament ací i a Europa —sota altres definicions (Art Nouveau a França, Jugendstil a Alemanya, Sezession a Àustria, etc.)— el Noucentisme va "a la recerca del classicisme perdut" —desfasat en el temps respecte d'Europa. El Classicisme europeu —no només "vienès"—, l'època de Schiller i Goethe, de Mozart i Beethoven, s'inicià amb les excavacions a

Pompeia —descrites per Winckelmann— i això es reflectí en obres amb títols suggerents de l'antiguitat, com *Les ruïnes d'Atenes*, *Les criatures de Prometeu*, *Idomeneo*, *re di Creta*, *La clemenza di Tito* a l'escena a Arcàdia en el segon *Faust* de Goethe. A Catalunya tinguérem el nostre retorn als clàssics amb les excavacions d'Empúries per part de Puig i Cadafalch un cop iniciat ja el segle XX.

L'any passat, en el que havia de ser el concert d'homenatge del 50è aniversari de la mort d'Enric Morera, va ser substituïda la seva "Escena popular" per *Em-*



Cristófor Taltabull

púries del "noucentista" Eduard Toldrà: va ser només casualitat? Deixem la resposta oberta. En tot cas s'ha de dir en honor a la veritat que Eduard Toldrà en el seu cicle "Història de la Sonata per a violí i piano" celebrat l'any 1913 conjuntament amb el pianista Tomàs Buxò, va considerar la *Sonata en do menor* d'Enric Morera digna per cloure aquesta sèrie de quatre concerts que incloïa obres de Mozart, Beethoven (*Kreutzer-Sonate*), Brahms i Cesar Franck, entre d'altres.

Filant prim —i seguint en el tema de retrobament de la nostra història— podem veure-hi fins i tot metafòricament la recuperació de la tradicional vocació marítima catalana anul·lada durant gairebé quatre-cents anys.

Amb l'exposició cronològica d'aquest simbolisme durant el segle comprès entre el naixement d'Enric Morera i la mort de Eduard Toldrà clouré aquesta exposició.

1866 - Enric Morera travessa l'Atlàntic, va a l'Argentina i pren residència a la ciutat de Córdoba.

1874-76 - Jacint Verdaguer s'embarca cap a Cuba i després d'un intent no reeixit amb el seu poema *Colom*, crea *L'Atlàntida* (premiada als Jocs Florals de 1877).

1885 - Enric Morera torna a travessar l'Atlàntic de retorn a Europa.

1892 - Enric Morera compon la seva *Introducció a l'Atlàntida*.

1902 - Mor Jacint Verdaguer.

1916 - Enric Granados va a Nova York per l'estrena mundial de l'òpera *Goyescas* i mor tràgicament a l'Atlàntic en el viatge de retorn.

1937 - Jaume Pahissa marxa a l'Argentina i troba Manuel de Falla a l'exili instal·lat precisament a la ciutat de Córdoba. Entre Jaume Pahissa —compositor de *Canigó*— i Manuel de Falla —compositor d'*Atlàntida* (potser conduïts per mossèn Cinto "des de les altures"?)— neix una profunda amistat. El resultat és la biografia de Pahissa sobre Falla.

1946 - Mor Falla i deixa inacabada *Atlàntida*, treball heretat per E. Halffter.

1962 - Estrena mundial en versió de concert d'*Atlàntida* al Gran Teatre del Liceu. Director: Eduard Toldrà. Segona audició a Cadis, ciutat nadiua de Manuel de Falla i porta de l'Atlàntic.

Així doncs, podem dir que, simbòlicament, de la mà d'Eduard Toldrà, en la seva última actuació pública s'uneixen el tempestuós, llegendari, "modernista" atlàntic i el plàcid, clàssic, "noucentista" mediterrani. Tornant de Cadis, Eduard Toldrà i —no l'oblidem— també Ricard Lamote de Grignon moren a Barcelona en espai de poc temps.

Així clou en el camp musical a Catalunya aquest "segle dels prodigis" irrepètible.

MARIA CANALS



Maria Canals amb el jurat del 40^è Concurs. Asseguts (d'esquerra a dreta): T. Hayashi, J. Pernas, M. Abbado i G. Nikitin. Drets (d'esquerra a dreta): C. Cebro, M. R. Millás, X. Bofart, F. Ruiz, Y. Donovard i K. Kaufmann. Foto: J. Soler

Hereva d'altres temps

per MÒNICA PAGÈS SANTACANA

Maria Canals, pianista de professió i pedagoga de vocació, hereva de l'esperit cultural del principi de segle català, repassa el temps amb l'empremta de mestres com Viñes, Blancafort, Millet o Toldrà. Celebrar els quaranta anys del concurs d'execució musical que duu el seu nom, un dels concur-

sos internacionals amb més ressò del país, ha estat la seva ofrena a la història musical catalana, de la qual val a dir que ha estat una observadora privilegiada. La Creu de Sant Jordi i el Premi al Mèrit Artístic han estat l'últim reconeixement a aquesta vida abocada a la música.

En primer lloc, ens agradaria que ens expliqués quan va començar la seva carrera musical.

— A mi em sembla que ja vaig néixer amb la il·lusió de la música. Quan només tenia 4 o 5 anys ja mirava la manera com podia tocar el piano. El meu pare era catedràtic del Conservatori Superior Municipal, que llavors es deia Escola Municipal de Música, i la meva mare era una de les seves ajudants. Bé, ella va ser la primera que em va iniciar en el món de la música. El meu pare no em va deixar aprendre músi-

ca seriosament fins als set anys. De fet, no em va deixar estudiar fins a aquesta edat perquè, com que era filla única, patia per la meua salut, deia que estava massa prima, no volia que em cansés. Els meus pares es portaven 25 anys de diferència i, és clar, el meu pare era gairebé més un avi que un pare. Això sí, em va fer treballar moltíssim. En això no em tractava com a filla única, com en la resta de coses.

— El compositor Manuel Blancafort ha estat una de les figures clau en la seva vida. Vostè li va estrenar els *Concerts 1 i 2* per a piano al Palau de la Música amb

l'Orquestra Municipal de Barcelona sota la direcció d'Eduard Toldrà. Com es van conèixer?

— Va ser un estiu, a la Garriga. Amb la família vam anar a passar-hi les vacances, però a l'hotel on estàvem era impossible estudiar el piano perquè l'únic que tenien estava en una de les sales; a més a més, tampoc no m'ho haguessin permès, per no destorbar els clients. Llavors un dia va venir un amic del meu pare que coneixia en Blancafort —que llavors també es trobava a la Garriga— i, com que el meu pare li va explicar que li sabia greu no tenir cap piano perquè jo pogués estudiar, li va

dir que ens el presentaria i que potser li podríem demanar que ens deixés el seu una estona cada dia per estudiar. Recordo que a la sala on ens va rebre tenia un piano de cua i una pianola. Era un home molt educat i molt amable i de seguida va dir que estaria encantat que hi anés a estudiar i que podia estar-m'hi tot el dia, si volia. Jo no hi anava tot el dia, és clar, però m'hi passava moltes hores. Allà tenia música d'ell i un dia li vaig demanar si la podia mirar i ell hi va accedir de seguida. A mi em va interessar molt la seva música i a poc a poc ens vam anar tractant cada vegada més fins a fer-se una amistat que duraria tota la vida.

– Quin record li ha quedat del mestre Blancafort?

– Un home d'una gran rectitud moral i molt inspirat per a la música. També amb un gran sentit religiós; molt exigent en tots els aspectes. Fora de la música, era un home molt lligat a la seva família.

– De fet, Manuel Blancafort i el mestre Eduard Toldrà van ser qui la van ajudar més en la seva carrera artística...

– Sí, és cert. El mestre Toldrà, el vaig conèixer arran de l'estrena del Concert núm. 1 de Blancafort. En un principi, però, en Toldrà es va mostrar una mica reticent que jo estrenés aquest concert, perquè em veia massa jove, sense experiència de tocar amb orquestra. Però, en Blancafort, amb aquella fe que tenia en mi, va insistir i llavors en Toldrà va accedir perquè jo estrenés el concert, l'1 de desembre de 1944, ara fa exactament cinquanta anys. I des de llavors no va deixar d'ajudar-me. Però tot ho dec a en Blancafort.

– I també a mestres de la categoria de Lluís Millet...

– Evidentment. El mestre Millet va ser tota la vida el meu ídol de professor. Primer va ser el meu professor de solfeig al conservatori i després em donava

classes particulars, vaig fer tota l'harmonia i formes musicals amb ell. Anava a casa seva els divendres a les set de la tarda i sortia a les nou. Primer feiem la classe i després enraonàvem de música. Estar en contacte d'una manera gairebé familiar amb un home de la vàlua d'en Lluís Millet em va suposar una gran influència, un dels més grans privilegis que he tingut a la vida. Recordo que va ser l'únic que va proposar que marxés a estudiar a París, però el meu pare no va voler i finalment van coincidir els dos que era mi-



FOTO: GUILLEN

Parlar del passat, de vegades sembla dolorós. Maria Canals el reviu amb naturalitat i fins i tot amb entusiasme, potser pel fet de tractar-se de records i de persones que depassen el mateix temps. Enraonar amb ella de la seva vida, sobretot de la gent que ha anat coneixent, transporta l'interlocutor a un moment de la història que es torna proper gràcies a la seva personalitat. Llavors, aquesta dona d'empenta s'erigeix com la nota viva d'un esperit que malauradament ja s'ha perdut.

llor que em quedés; la meua mare m'hagués hagut d'acompanyar i els meus pares no volien estar separats tant de temps. Eren altres temps. Però, realment, no puc agrair prou el fet d'haver-lo tingut com a mestre. Una de les coses més terribles que va fer la guerra, bé, la dictadura, va ser marginar com es va fer un home de la categoria del mestre Millet, a qui devem tantes coses.

– Precisament volia preguntar-li sobre els efectes de la guerra en el cercle musical de Barcelona, com recorda aquells temps de postguerra?

– Un desastre, és clar. Barcelona es va convertir en un desert cultural. Sort de l'empenta de persones com el mestre Toldrà, que van reanimar el màxim possible l'activitat musical d'aquí. Però, bé, com li he dit abans, el mestre Millet va ser obertament marginat, molts van marxar i, d'altra banda, tothom patia la mort d'una o altra persona estimada. Realment, van ser moments molt dolents.

– A més del mestre Millet, que com ha dit la va formar en el vessant teòric de la música, vostè va tenir el privilegi de viure de prop els últims anys del gran pianista Ricard Viñes.

– Sí, va ser un cop més gràcies a Blancafort. Ell va ser qui me'l va presentar l'any 40 o 41, no ho recordo exactament. En Viñes estava també molt desfet per la guerra. El cert és que en un principi no volia donar-me classes. No tenia vocació de pedagog, no li agradava. Però, finalment, em va sentir a casa d'en Blancafort, on vaig tocar la seva Sonatina antiga i una pila de coses del mateix Blancafort –jo llavors tocava tota la seva música, els concerts encara s'havien d'escriure–, també recordo que vaig tocar el primer temps del Concert de Chopin. I en Viñes va dir: "Aquesta noieta, sí", amb el seu accent lleidatà.

També parlava molt francès, per això els primers temps la meua feina era entendre'l, després ja m'hi vaig acostumar. Llavors vaig quedar amb ell que vindria a casa meua una vegada a la setmana, els dimecres al matí, d'11 a 12, que em sembla que no vam fer mai perquè el primer dia ja vam acabar a quarts de dues. Enraonàvem molt, m'explicava coses que li havia dit Ravel o Satie –que ell els anomenava "lo Ravel", "lo Satie"– sobre algun passatge concret. Era molt interessant. Em va dir: "M'agrada molt venir a casa de vostè perquè fem molta música, vostè i jo". I em va proposar de fer un concert per a dos

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



FOTO: T. CATANY

Maria Canals, 1979

pianos; em va presentar en Pich Santasusana, que llavors organitzava els concerts al Palau, i vam tocar a dos pianos. Així, els dimecres es van convertir en tres dies a la setmana i en poc temps venia a casa cada dia. I això va durar fins que va morir. Qui m'ho havia de dir, que tota aquella gent de l'ambient musical parisenc de la qual Viñes em parlava, molts d'ells acabarien essent grans amics meus! En realitat, haig de dir que, més que ensenyar-me moltes coses, vaig aprendre molt, d'en Ricard Viñes.

– El seu matrimoni amb l'intel·lectual Rossend Llates també ha estat un factor decisiu en la seva vida artística, no és cert?

– I tant!... Per començar, el concurs no existiria si jo no hagués tingut per marit en Rossend. Perquè jo sola no m'hagués atrevit mai a començar una cosa així. La idea del concurs va sortir un diumenge al Saló Rosa mentre preniem l'aperitiu, tal com li explico! Jo ja donava concerts a l'estranger, ja havíem sortit a fora –de fet, jo vaig tenir llibertat quan em vaig casar, com passava a tothom llavors– i, és clar, allí ja se'n feien. Però el problema era organitzar-lo aquí, en un moment en què no es podia fer res que fes flaire d'internacional. Així, el

meu marit i jo vam començar posant només “Concurso de pianistas” i a dins del fulletó vam posar que si hi havia algú de fora que volgués participar-hi també hi fóra admès. El primer any s'hi van presentar 13. Vam parlar amb en Fèlix Millet i Maristany i ell ens va deixar el Palau de franc per fer-hi les proves; és a dir, des de l'organització del primer concurs s'ha fet al Palau de la Música. També vam parlar amb el col·leccionista i molt amic d'en Rossend, Marià Espinal, que ens va encoratjar molt, i amb en Blancafort. D'aquesta manera ja érem cinc en comptes de dos. El meu marit era molt obert, molt simpàtic, coneixia mig Barcelona, i això va fer que aquest projecte s'anés fent gran. El que més m'impresiona d'aquests 40 anys de concurs és la quantitat d'amics que s'han abocat a fer-lo possible. Tothom hi ha col·laborat sempre molt generosament. Però repeteixo que el meu marit va ser fonamental, no solament en la meua vida, sinó en l'existència del concurs.

– Quines creu que han estat les claus per poder mantenir el concurs durant tant de temps?

– Per a mi són tres coses molt simples: ser molt exigents, ser molt estrictes en l'organització i escollir un bon jurat.

MIKROKOSMOS

Feina ben feta

Sovint m'ha escaigut de participar en aniversaris significats d'entitats musicals, viscuts en grau divers segons les característiques peculiars de cada grup i del seu entorn sociològic.

Obviament, la vitalitat de qui celebra l'efemèride marca la pauta de la commemoració. Perquè no és pas la consecució d'una fita temporal —simplement, per l'ineluctable pas del temps— allò que li atorga dimensió transcendent, sinó que la validesa li és reconeguda per la disposició amb què s'ha assolit, per la puixança del moment present i per les expectatives de futur.

Quan es donen aquestes condicions, una commemoració musical pot esdevenir exemplar. Una d'aquestes, l'he viscuda fa poc: el 25è aniversari de la coral Els Rossinyols, de Llorenç del Penedès. I amb uns trets tan objectius que superen allò que pogués tenir d'esbiaixat la visió personal d'una trajectòria amb la qual he tingut i tinc vinculació.

Certament, res no és donat graciosament, ans és conseqüència de l'esforç de molts; un esforç tangible en la commemoració a què faig referència, de resultats modelícs.

Musicalment, per la dignitat de les versions de cadascun dels grups actius (fins a un total de 120 veus, entre 3 i 15 anys) i de les de qui en foren components en un pretèrit; i per la felicitat estrena d'unes composicions escrites expressament per a l'ocasió (amb textos suggestius de Miquel Miquel, i música del jove pianista Jordi Camell, un nom progressivament present en els circuits musicals catalans i cridat a esdevenir una figura notable entre els intèrprets de la seva generació).

Funcionalment, per la perfecció del desenvolupament d'una vetllada en la qual es féu patent la preparació que hi esmerçà un nombrós grup de joves (per simbolitzar el qual cal esmentar el nom de Rosa Rafecas, coordinadora general del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya).

I, tot plegat, en demostració —natural i planera— de feina ben feta.

Això que tan succintament he exposat és el testimoniatge d'una trajectòria concreta. Però sé, també, que uns testimoniatges semblants es donen a molts llocs del país.

I un pensa que, mentre hi hagi nuls que vulguin, no tan sols fer coses, sinó fer-les bé, les aspiracions de superació col·lectiva podran ser assolides i que el futur serà millor, humanament i musicalment.

Pere Artís

Stage 94, curs d'alta docència en música de cambra



La Fundació "la Caixa" convoca una nova edició del Curs Europeu de Música de Cambra Stage 94, que tindrà lloc del 22 d'agost al 3 de setembre vinents. Es tracta d'una manifestació adreçada a músics que integren conjunts de cambra mínimament consolidats i als quals s'ofereix un curs intensiu d'un nivell i rigor qualitatiu privilegiats.

Amb direcció artística d'Eric Hollis, director artístic de la Guildhall School of Music and Drama, hom compta amb un molt solvent quadre de professors que abasten un complet camp de matèries. Des de les més específicament instrumentals i cambrístiques a altres com anàlisi, tècniques d'enregistrament, expressió corporal i tècnica Alexander. Els professors són Timothy Boulton, membre del Domus Quartet, Robin Bowman de la Guildhall School, Salvador Brotons, Thomas Gallia, Barbara Hamilton, Pawel Rouba de l'Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya i Charles Tunnel de l'English Chamber Orchestra.

Amb ells, hi juguen un paper molt destacat tres conjunts de cambra residents, tots ells d'un prestigi considerable i que abasten diferents tipus de formació. És el cas del Trio d'Oslo, del Bartók Quartet i del Quintet de Vent de l'Acadèmia de Praga. La coordinació del curs és a cura de Carles Riera, i Delfí Colomer n'és el tutor.

El programa de Stage ofereix una síntesi d'elements pensats per ajudar l'intèrpret i proporcionar-li els instruments necessaris per al complet desenvolupament de la seva capacitat interpretativa i expressiva mitjançant una combinació d'activitats pedagògiques i artístiques.

La creació d'un autèntic clima de relació musical és un altre dels ingredients importants d'aquesta iniciati-

va, de característiques úniques en el món dels cursos musicals del país. La realització de concerts diaris per part dels professors i dels alumnes constitueix un altre al·licient afegit a aquest tot que és l'Stage.

De forma paral·lela, encara que amb una durada inferior, es desenrotllarà un curs dedicat a professors de música i un altre a joves intèrprets de corda de 10 a 16 anys d'edat. El primer s'adreça tant a mestres especialistes com a professors d'escoles de música i conservatoris i se centra en l'aprenentatge instrumental, entenent aquest treball des d'una perspectiva globalitzadora, integrant-hi tots els aspectes que intervenen en el procés: des de com identificar nois amb especial predisposició per a la música i com orientar-los, fins a qüestions relacionades amb l'audició, amb el ritme i el moviment, amb el coneixement del propi cos amb les més específicament vinculades amb la didàctica de l'aprenentatge dels instruments de corda i de la música de cambra.

Pel que fa al curs per a joves intèrprets, el seu objectiu és fomentar l'estudi d'instruments com el violí, la viola i el violoncel, posant un èmfasi especial en el treball d'equip i en la música de cambra. La direcció d'aquests dos cursos és a càrrec de Carles Riera i n'és la coordinadora Glòria Valls. En són professors, Marianne Keuning, Lorna Glover, Toni Perramon, Mari Honda Tomi-naga i Anna Alegre.

Tots els cursos es desenrotllaran a la Residència Escolar Bell-lloc, a la Roca del Vallès, en un marc idoni pel que fa a tranquil·litat i també pel que respecta a equipament lúdic, esportiu, etcètera. Tot plegat acaba de configurar la imatge d'una iniciativa que és fidel a un ideari sintetitzat en la promoció de la més essencial de les músiques. ■

El Duo Reinecke guanya el V Concurs de Capellades

El Duo Reinecke, de clarinet i piano, format per Antonio Soria i José Lozano, ha estat el guanyador de la cinquena edició del Concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets que organitza Paper de Música de Capellades.

En la prova final, a més d'aquest duo d'Albacete, hi participaren Albert Giménez (piano), Daniel Ligorio (piano), Mariela Constantinova i Georgina Baird Smith (violoncel i piano), el Trio Manuel Valls (flauta, violoncel i piano) i el quartet Flautes d'Adri.

El jurat fou presidit per Antoni Ros-Marbà i el formaren: Claudi Ariany, Albert G. Atenelle, Xavier Joaquín, Enriqueta Tarrés i Xavier Tull. ■

Benguerel estrenà un concert a Cuba

El compositor català Xavier Benguerel obtingué un gran èxit el passat 20 de maig a l'estrena del Concert de guitarra que tingué lloc dins el VII Festival Internacional de Guitarra de l'Havana, obra que fou encarregada per aquest Festival i subvencionada per la Societat General d'Autors d'Espanya.

L'Orquestra Simfònica de Cuba, sota la direcció del mestre Leo Brouwer, i Gabriel Estarellas com a solista, van ser els encarregats d'interpretar meravellosament el Concert per a guitarra al Teatre Nacional de Cuba.

Aprofitant la seva estada a Cuba, Benguerel va ser convidat a donar una conferència titulada: "A la búsqueda de un lenguaje más comunicativo", en la qual tingué l'oportunitat d'entrar en contacte amb intèrprets i compositors cubans, i així intercanviar els seus punts de vista. ■

Montserrat Torrent actuarà al Festival d'Avinyó



L'organista barcelonina Montserrat Torrent oferirà un concert el pròxim dia 17 de juliol a Malaucène, en el marc del Festival de Teatre d'Avinyó, el qual, com és ben sabut, acull també una important aportació de música. L'esmentada artista actuarà en el cicle titulat "Els orgues històrics de la regió", amb Joseph Sluys, que actuarà a Valréas, Michel Chapuis que ho farà a Roque-maure i Daniel Roth que actuarà a la catedral de Nîmes.

La programació musical del Festival d'Avinyó, a la Provença, és encapçalada pel cicle de quatre òperes de Robert Ashley titulat *Now Eleanor's idea*. Es tracta d'un aplec que mostra successivament quatre punts de vista d'esdeveniments idèntics explicats per quatre personatges diferents. El personatge central de cada òpera és vist des de sengles punts de vista de creences religioses predominants als Estats Units nascudes del Vell Món. L'estrena d'aquesta obra tindrà lloc el dia 23 de juliol al Teatre Municipal i la seva durada completa és de sis hores.

Un altre capítol destacat de la parcel·la musical de l'esdeveniment que

ens ocupa són els habituals cursos i tallers que tenen lloc a la cartoixa de Villeneuve les Avignon, que enguany se centren en l'estudi de l'obra d'aquests compositors: Georges Aperghis, Nguyen-Thien Dao i Pascal Dusapin. Aquestes trobades es desenrotllaran entre el 8 i el 20 de juliol i es clouran amb un concert a cura dels alumnes en el qual presentaran el treball realitzat en el curs de l'estada. Paral·lelament s'oferiran concerts monogràfics dedicats a l'obra d'aquests tres compositors, excepte en el cas de Dusapin, que compartirà programa amb Erik Satie.

Un altra aportació interessant és el cicle de quatre misses que tindrà lloc els dies 10, 17, 24 i 31 de juliol al Metropole Notre Dame des Doms i en el qual s'interpretarà la *Missa Breu* de César Geoffroy, la *Missa Quatuor Vocum-Missa de Madrid* de Domenico Scarlatti, la *Missa Super-Il me suffit* d'Orlando de Lassus i finalment la *Missa Assumpta est* de Palestrina.

El Festival d'Avinyó una vegada més es configura com una magna manifestació, centrada en el teatre, però a la fi multidisciplinària, amb una programació intensíssima i d'una gran categoria, que constitueix sens dubte un dels esdeveniments culturals més importants del continent.

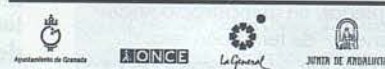
Pel que fa a l'oferta teatral, que continua essent el centre d'atracció del festival, cal destacar les representacions de dues obres d'Edward Bond: *Pièces de guerre* i *Bingo*, els muntatges d'*Alceste* d'Eurípides, *Amphytrion* de Heinrich von Kleist i la representació de *Le retable des Damnés* de l'espanyol Francisco Nieva.

A part cal fer esment d'una important representació d'espectacles teatrals, musicals i de dansa del Japó que configuren una parcel·la diferenciada de la programació d'Avinyó. ■

Fundación Granada para la Música

Orquesta Ciudad de Granada

Fundación Granada para la Música



Convocatoria Pública para cubrir plazas de Profesores-Músicos

Violines	1 Concertino
	1 Ayuda de Concertino
	2 Tutti
Violas	2 Tutti
Violoncelo	2 Tutti
Oboe	1 Oboe-Corno Inglés
Flauta	1 Piccolo-Flauta

La Orquesta está formada por 49 miembros (incluidas las plazas convocadas).

Las solicitudes deberán recibirse antes del 26 de agosto de 1994 en la secretaría de la OCG:

Orquesta Ciudad de Granada
Centro Cultural Manuel de Falla
Paseo de los Mártires s/n • 18009 GRANADA

Documentación básica: Currículum Vitae completo y documentado, y puesto al que se opta.

Las pruebas se celebrarán entre los días 26 de septiembre y 2 de octubre.

Para solicitar las bases de esta convocatoria deberán dirigirse, hasta el 29 de julio, a la Srta. Nines Casasbuenas (958-22 35 20) o al Sr. Jesús Hernández (958-22 70 43) • Fax: 958-22 23 22/22 08 66.

Publicada una obra coral d'Isaac Albéniz

El musicòleg Jacinto Torres acaba de publicar una obra fins ara inèdita d'Isaac Albéniz. Es tracta de Salmo VI del oficio de difuntos, que té la peculiaritat de ser l'única composició coral del músic català. Va ser el mateix Jacinto Torres qui descobrí el manuscrit fa un cert temps i ara l'ha publicat.

Aquesta obra va ser escrita per Isaac Albéniz a finals de l'any 1885 amb motiu del traspàs del rei Alfons XII, de qui anys enrera havia obtingut una pensió per estudiar al Conservatori Reial de Brussel·les. Amb d'altres forma un àlbum a la memòria de l'esmentat rei, que roman entre els fons de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fins ara no forma part de cap catàleg d'obres d'Albéniz ni és esmentada per cap dels seus biògrafs. ■

Ingrid Caven actua al Festival de Teatre de Sitges

La cantant i actriu alemanya Ingrid Caven, considerada per la crítica l'hereva del cabaret tradicional europeu d'Edith Piaf i Marlene Dietrich, fou la nota destacada en el terreny musical del passat XXV Sitges Teatre Internacional. Caven, que va estar casada amb el director de cinema alemany Rainer Werner Fassbinder, continua oferint en la seva actuació un repertori eclèctic que inclou peces escrites per a ella pels seus admiradors. L'acompanya en la seva actuació el pianista Jay Goutieb.

L'oferta musical d'aquest Festival, la completà la presència de la Compagnie Claude Confortés, que presentà l'espectacle *Soir de Fête*, basat en les obres del Grup dels Sis; *L'opereta de l'amor*, de la companyia Versus Tetare, amb les cantants Eles Alavedra i Maria Clausó (acompanyades al piano per Martín Fernández), espectacle muntat a partir de cançons de Maria del Mar Bonet, Raimon, Lluís Llach, Sisa i Serrat, entre d'altres; *El final d'una era* d'Alfonso Vilallonga, un dels compositors i intèrprets de cançó habitual de les sales nocturnes barcelonines; i finalment la formació Vox Populi, que presentà la seva actuació oferint un repertori variat en què destaquen les músiques d'arrel ètnica i de caire popular. ■

Concert de Mireia Pintó al Japó

La mezzo-soprano Mireia Pintó oferí el passat mes de maig dos concerts a la ciutat japonesa de Kyoto dins del marc del Kyoto International Music Festival 94 (22-26 de maig). En aquest Festival, organitzat per la Rohm Music Foundation, es reuniren joves valors procedents dels centres més destacats del món, entre els quals, representant Espanya, el Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. La resta de músics participants provenien dels Estats Units (The Juilliard School), la Xina (Conservatori de Música de Xangai), Regne Unit (Royal Academy of Music), Finlàndia (Sibelius Academy), França (Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris), Alemanya (Hochschule der Künste Berlin) i Rússia (Conservatori Txaiovski de Moscou).

Mireia Pintó cantà, acompanyada pel guitarrista Fabián Conesa (que al mateix temps interpretà en solitari un extens repertori de Tàrrrega), obres de Falla, així com també diverses àries d'òpera, acompanyada per una orquestra japonesa. ■

Deu anys del Grupo Círculo

Amb motiu del desè aniversari del Grupo Círculo (vinculat al Círculo de Bellas Artes de Madrid), aquesta formació ha encarregat obres a quatre compositors espanyols: Cristóbal Halffter, Ángel Muñoz-Alonso (més conegut com "el Reverendo"), Ricardo Miralles i Mauricio Sotelo. Concretament, l'obra d'Ángel Muñoz-Alonso ja fou estrenada el passat 17 de maig, i les de Ricardo Miralles i Mauricio Sotelo el passat 7 de juny, en els dos concerts commemoratius del desè aniversari, a Madrid. ■

En el record de grans amics i col·laboradors

Cal donar per ben indiscutible l'axioma que la força d'aquesta força—valgui la redundància—tan important a casa nostra que és la societat civil, la constitueixen les persones. I en afirmar això m'apresso a precisar que em refereixo explícitament a aquelles persones que per motius diversos excel·leixen positivament per una sèrie de virtuts molt poc comunes, molt excepcionals.

Posant l'axioma a la inversa, també la desaparició de determinades persones suposa un afebliment de la mateixa societat civil, la qual d'aquesta manera es veu privada d'una font d'energia generosa i lúcida. Intel·ligent, oberta, sensible i disposada.

Com a president de la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música Catalana, em trobo en l'indesitjable i dolorós tràngol de recordar sentidament persones molt estimades en el pla personal i per extensió molt estimades per la nostra societat. Persones que ens acaben de deixar en un lapse molt concentrat de temps, la desaparició de les quals obre un esboranc que se'm fa difícil valorar en la seva enorme importància. Darrera l'adéu definitiu de Josep Maria Figueras, de Pablo Duran Thornberg, d'Antònia Guarro i de Joan Antoni Maragall, hi ha tot un món de valors d'una gran autenticitat. En ells es congriaven una àmplia successió de valors de gran noblesa,

d'alta llei. Totes elles van ser persones amb unes fidelitats irrenunciables. Totes elles van saber transcendir en el servei a la societat, per tant als altres, unes proclivitats de gran valor. Destacades figures en llurs respectives dedicacions professionals bàsiques, van saber en tot moment estar alerta i amatents als batecs de la societat del seu temps, a les exigències d'una comunitat que els reclamava les seves respectives capacitats per ajudar-la a ser més madura, més culta i més civilitzada.

Des d'una sensibilitat especial per la cultura en vessants variades, van respondre sempre amb una generositat absoluta i amb una intel·ligència i amplitud d'horitzons esplèndids; virtuts totes elles que he tingut el goig de constatar al llarg d'aquesta encara curta però intensa història de la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música Catalana.

Abans he parlat del buit que han deixat aquests persones, aquests excel·lents amics meus i ciutadans exemplars. Un buit que serà molt difícil de cobrir, com també he apuntat abans. Aquesta serà una tasca en la qual, en tot cas, ens hi ajudarà sobrem manera el recordatori del seu testimoni tan profund, que em complau homenatjar ara, no solament com un deure de cortesia, sinó, molt per damunt de tot, com un acte d'estrieta justícia. ● FELIX MILLET

La música de la Sala Beckett

Des del passat 10 i 11 de maig, a la Sala Beckett sona música, música contemporània. La raó és que, a més del teatre, la sala vol obrir-se a tots els terrenys artístics de la nostra contemporaneïtat. Podem dir, doncs, que la ciutat ha guanyat un nou auditori per a concerts de música contemporània. Ara falta que ho digui el públic.

Ramon Simó, membre de l'equip de gestió de la Sala Beckett, declarava a la "Revista Musical Catalana": *El que intentem amb aquests dos concerts és sospesar el públic de la música contemporània. És un primer pas. Nosaltres tenim un públic fidel, entre el qual hi ha amants de la música contemporània, però el que pretenem és fer coincidir diferents tipus de públic que comparteixen l'art contemporani com a interès comú.*

L'oferta d'aquesta primera obra a la música contemporània era força atractiva. Es tractava d'un petit espectacle d'interacció entre el món de la dansa i la música, amb la nit com a marc escènic i fil conductor. La formació convidada va ser Vol ad Libitum—que acostumen a assajar a la Sala Beckett. Van interpretar, amb virtuosisme, 8 peces breus d'autors contemporanis, totes vinculades conceptualment a la nit. Mentre ells tocaven, una ballarina, Beckey Siegel, dansava tot escenificant una confrontació entre l'esfera plàstica de l'art—representada per ella com a ballarina—i l'esfera no-plàstica, és a dir, la música—representada pels músics, que també feien d'actors. La confrontació, finalment, va tenir un desenllaç feliç i pacífic. Ramon Simó ens comentava:

Volem oferir, a més del concert, una proposta escènica. Hi ha molts elements que influeixen en la percepció de la música. A més, la música, acompanyada d'un altre element, és una cosa menys cerebral, més viva. El resultat final, però, malgrat l'originalitat de la idea, va ser discret.

Pel que fa a la música, el concert presentava obres de Jep Nuix, Doénado el Ur, Jesús Rodríguez Picó, Toru Takemitsu, David Padrós i Jordi Rossinyol. Cal destacar que de les 8 obres interpretades, cinc eren estrenes. Van sobresortir *Tonight-hingale* (flauta, clarinet, violí i violoncel), una peça perfectament articulada de Nuix, *Xucla el silenci nocturn* (la mateixa formació), de Padrós, *Nocturn*, una peça imaginativa i intensa per a violí de Rodríguez Picó, *The night* (flauta en sol i guitarra), una obra que mescla subtilment el llenguatge oriental i occidental, de Takemitsu, popular per les seves bandes sonores, i *Goodnight moon*, del compositor, guitarrista i ànima de Vol ad Libitum, Jordi Rossinyol.

Tot plegat, com ens deia Ramon Simó, només es tractava d'un primer pas. L'espectacle visual-conceptual va ser un pas—de ballarina—més aviat insegur. El concert, en canvi, va esdevenir un pas en ferm. I la iniciativa de reconvertir la Sala Beckett en un espai de concerts, és un pas de gegant per dotar la nostra ciutat d'espais oberts i assequibles on poder escoltar la música del nostre temps. Ara només cal que aquest primer pas hagi agafat prou embranzida per fer el segon. I el tercer. I tot un passeig pels camins, molts cops inexplorats, de la música contemporània. ● David Picó S.

Veredicte del IX Concurs de Piano de Berga

Els guanyadors del IX Concurs de Piano Ciutat de Berga, organitzat pel Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill", celebrat la passada primavera, han estat els següents:

Categoria A—fins a 28 anys—: primer premi, desert; segon premi, Elvira Guarás (Fitero, Navarra), tercer premi, desert; menció d'honor, Oliver Díaz (Gijón); Premi Associació Catalana de Compositors, Elvira Guarás.

Categoria B—fins a 19 anys—: primer premi, Josep Menor (Sabadell); segon premi, desert; tercer premi, Escarlata Blanco (Sant Cugat del Vallès); Premi Associació Catalana de Compositors, Escarlata Blanco.

Categoria C—fins a 14 anys—: primer premi, desert; segon premi, M. Beatriu Roca (Girona) i Gemma Salsas (Girona); tercer premi, Laura Estrada (Barcelona); menció d'honor, Anna Canadell (La Canonja), Alba Duch (Barcelona), Clara Ferrer (Sabadell) i Jordi-Christian Mora Flemming (Munic); Premi Associació Catalana de Compositors, M. Beatriu Roca.

A aquesta edició del Concurs, s'hi inscriviren un total de 76 concurredants procedents de Catalunya, Andalusia, Astúries, Illes Balears, Madrid, Navarra, País Valencià, Andorra, França i Alemanya. ■

catalunya música

17-118

revista musical catalana

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/límbreta 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.

Convocatòries

II CURS MUSICAL D'ESTIU D'IGUALADA. Organitzat per l'Escola de Música d'Igualada i el Conservatori Municipal de Música d'Igualada. Del 9 al 17 de juliol, amb les matèries següents: Percussió (del 9 al 17), impartit per Mark Lutz, Pilar Subirà i Marc Cabero; Música moderna i jazz (del 9 al 17), per Francesc Puig, Joan Marcet, Enric Alberich, Joan Monné, Jordi Ruiz i Manel Tortajada; Veu i percussió per a mestres (del 13 al 17), per Elisenda Cabero i Fede Giberga; Estratègies psicològiques per a músics (del 13 al 17), per Marc Pomerol. Per a més informació: Escola de Música d'Igualada. C/ Milà i Fontanals, 12. 08700 Igualada. Tel.: 804 56 56.

XIV CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA I ANDORRA. Del 21 al 29 d'agost a la Seu d'Urgell i Andorra. Els cursos i els professors són: Tècnica vocal, Jordi Albareda;

Interpretació vocal, Montserrat Figueras; Corneta, Jean Pierre Canihac; Flauta dolça, Romà Escalas; Sacabutx, Daniel Lassalle; Fagot barroc i baixó, Josep Borràs; Llaüt i viola de mà, Rolf Lislevand; Violí barroc, Manfredo Kraemer; Viola de gamba, Jordi Savall; Clavicèmbal, Guido Morini; Conjunt vocal i instrumental, dirigit per Jordi Savall. El termini d'inscripció acaba el dia 15 de juliol. Per a més informació cal adreçar-se a Consol Vendrell - Curs de Música Antiga. Departament de Cultura. Portal de Santa Madrona, 6-8. 08001 Barcelona. Tel.: 412 56 40. Fax: 412 19 58.

IV CURS DE MÚSICA DEL SEGLE XX. A Sitges, del 5 al 9 de setembre, i organitzat per Joventuts Musicals de Sitges, la Fundació Música Contemporània i l'Ajuntament de Sitges. Im-

parteixen: Anna Ricci, cant; Xavier Joaquín, percussió; Albert Sardà, composició; i Ludovica Mosca, piano. Per a més informació: Curs de Música del Segle XX: C/ Còrsega, 230, 2n 2a. A. 08036 Barcelona. Tel. i fax: 217 36 93.

I CURS DE GUITARRA CLÀSSICA "ESTIU 94". Organitzat per l'Escola d'Arts Musicals Luthier, del 28 d'agost al 4 de setembre a la residència Casa Nostra de Banyoles. Les classes seran impartides per Arnaldur Arnarson, Xavier Coll, Alex Garrobé, Manuel González i Fernando Rodríguez. Els alumnes actius que vulguin participar al curs hauran d'estar cursant grau mig o superior. La data límit d'inscripció acaba el dia 9 de juliol. Per a més informació: Escola d'Arts Musicals Luthier. C/ Balmes, 53, principal. 08007 Barcelona. Telèfon: 323 22 46. Fax: 215 39 84.

Del seu affm.

Sr. Sergiu Celibidache

Il·lustre director i mestre de directors musicals

Estimat amic:

Des de la distància d'una relació personal inexistent però des de l'admiració absoluta de la seva categoria de gran músic, m'adreço a vostè per comentar unes paraules seves pronunciades fa poc en un col·loqui que va tenir lloc a la mítica Residencia de Estudiantes de Madrid.

Curiosament, la primera vegada que vaig tenir ocasió de gaudir de la seva proximitat física també va ser en el curs d'un col·loqui, fa una quinzena d'anys al desaparegut Centre d'Estudis Musicals de Vallvidrera. I tot sigui dit de passada, guardo un record no massa falaguer, no pas del "què" va dir, sinó del "com". Si per una part l'apassionament amb què "actuava" traïa un autèntic aïmant de la música, capaç d'abocar energies a dojo per amor a ella fins i tot en un fet tan distant del propi professional com en aquest cas era un col·loqui, per altra part aquest apassionament -més propi d'un autèntic diletant que no d'una figura encimbellada com vostè- fregava els límits de la incorrecció, per exemple a l'hora d'abassegar dialècticament algun benintencionat i correctíssim interlocutor.

Però deixem-ho córrer, que la cosa no va pas per aquest costat. Ara m'interessa més referir-me, tal com he avançat al principi, a un concepte que recullo de la ressenya periodística del corresponsal d'un periòdic barceloní. "Els músics de debò caminen cap a una derrota total en el món actual, perquè s'està perdent la riquesa del so, que rau en el *tempo* lent i no en la rapidesa". Obvio la cosa subjectiva, l'autoconsideració sens dubte legítima de "músic de veritat", per aprofundir en aquesta estima tan essencial dels *tempos* lents. I torno a la meua memòria. La darrera actuació seva a Barcelona amb aquest instrument privi-

legiat que és la Filharmònica de Munic, va servir perquè gaudís d'una *Quarta* de Bruckner literalment memorable. Una d'aquelles versions definitives, que un hom està segur que no podrà veure superada mai més per ningú. Recordo que en sortir pels passadissos del Palau, en Salvador Mas va comentar que havia durat uns quinze o vint minuts més del normal, fet que va colpir tots els que érem allà. A tots no. L'enyorat mestre Rafel Ferrer va aprofitar les paraules de Mas per reblar el clau així: "És que per molt que hom corri, el dia sempre dura només 24 hores"; paraules que en la seva ambigüitat se m'han fet avinents moltes vegades i davant de situacions molt peculiars.

Celebro que vostè, estimat amic, mestre de generacions de directors -són una immensitat entre els que realment han estudiat amb vostè i els que ho diuen per engreixar el seu esllanguit currículum- confirmi en les seves paraules allò que certifica constantment en la praxi quotidiana.

I ara permeti que per acabar posi en dubte aquesta "derrota final" que vostè anuncia. La veritat és que ho dic sense que em senti capaç d'oposar-hi arguments massa seriosos. Potser només que em resisteixo a acceptar que s'ensorri tot un concepte del fet musical tan estimat i tan intrínsecament valuós. Em resisteixo a creure en el fracàs d'un mestratge com el seu i com el d'altres en una línia semblant. No vull admetre la consolidació de conceptes interpretatius basats en la crispació sonora, el sobreequipament de decibels i l'exultació cridanera totalment buida de contingut; criteris sovint avalats en sofisticades operacions de màrqueting entabanadores de noves generacions de conversos a la música clàssica; criteris que cada dia de forma més sovintejada turmenten la meua sensibilitat.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

Fabio Biondi triomfa amb Scarlatti

per X. CASANOVAS DANÈS

El Festival de Música Antiga que organitza la Fundació "la Caixa" —dissetena edició, la d'enguany!— és un dels cicles més consistents que se celebren a Barcelona. Per coherència, per assequibilitat, per interès. No cal dir que per qualitat. I el d'enguany no ha estat una excepció, amb algunes sessions realment memorables. Per raons d'espai resulta impossible comentar-les una per una, però n'hi ha prou amb mencionar l'esplendorosa cloenda de Franz Brüggen amb l'Orquestra de l'Age of Enlightenment o la importància de recitals com el d'Andrea Staier i concerts com els del Quartet Festetics.

Per tractar-se d'una primícia destaca l'estrena de l'oratori d'Alessandro Scarlatti *La Maddalena o il Triomfo della Grazia* presentat per un grup de solvència màxima, l'Europa Galante, que està ressuscitant (a una velocitat que astora) un repertori d'alta significació musicològica. El que interessa no és, només, descobrir i gaudir les bel·leses d'una obra determinada, ans considerar una

tasca, ja no de recerca, sinó de recomposició, de tornar als orígens, a partir de fragments o versions estroncades o sotmeses a una autèntica desfiguració. El violinista Fabio Biondi aglutina aquest grup i és, per tant, creditor del mèrit. Que no és tant d'execució com d'autenticitat. I ho remarco pensant en la pretesa autenticitat: cada cop són més les versions colpidores per una perfecció impensable en les circumstàncies de l'època que volen reproduir. El grup de Biondi restitueix obres com aquest oratori d'Alessandro Scarlatti amb una *veritas* una mica ingènua, que determina una audició molt confortable. Un altre concert que em sembla significatiu pel seu poder de convocatòria va ser el de l'Ensemble Clément Jannequin, que va aplegar un públic nombrosíssim a Santa Maria del Pi per escoltar sengles Misses de *L'Homme Armé* compostes per Josquin Desprez i Pierre de la Rue. Música quasi abstracta, que implica una audició asèptica que satisfà uns afeccionats que no freqüenten les sales de concert.

El teatre s'imposà a la música

per X.C.-D.

En una de les triples convocatòries de l'Orquestra Ciutat de Barcelona es va oferir la versió íntegra de la música incidental composta per Fèlix Mendelssohn per tal de ser intercalada al *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare. El director va ser Salvador Mas, que no va defraudar les expectatives pel que fa a l'organicitat del programa escollit i una ferrenya constructivitat de caire germanitzant en la concertació. Va fer precedir al *Somni* la versió orquestral de *l'Octet per a cordes*, op. 20, anterior en un any a la composició de *l'Obertura* de la música escènica, de la qual constitueix un precedent claríssim i que, en versió ampliada a les seccions completes de corda, constitueix un reguitzell de paranys per la independència de línies requerida.

L'orquestra va tenir una actuació francament correcta, com les veus, d'Isabel Monar i Marina Rodríguez (ambdues del País Valencià) en la cometa de solistes, i les femenines de la Coral Càrmina (que dirigeix Josep Vila); unes intervencions plenes de gràcia i justesa. Amb tot, la gràcia de la versió va raure en el fet que tres actors —excel·lents Marta Angelat, Pep Anton Muñoz i Pere Anglès— van donar vida escènica a diversos personatges de la comèdia en una interacció entre música i paraula que Mas va ajustar al mil·límetre. Els versos, en selecció i dramaturgia de Guillem Jordi Graells, van sonar suplementats per la màgia de Josep M. de Sagarra, de qui, enguany, es compleix el centenari del naixement, efemèride a la qual l'OCB es va voler sumar amb aquest concert de gratíssima audició.

Apoteosi Victòria dels Àngels

per X.C.-D.

Victòria dels Àngels ha coronat la seva carrera celebrant les noces d'or "amb" els escenaris precisament al lloc on va debutar professionalment (en una vetllada organitzada per Ibercàmera).

Cinquanta anys de recitals, de concerts, d'òperes, d'enregistraments, de propostes, de crítiques elogioses. Cinquanta anys d'una exigència marcada, només, per interessos artístics; ara és més apreciada —i imitada— que mai. D'una comunicabilitat sense precedents, única enmig de col·legues imbuïdes de divisme, amb una assequibilitat reiterada davant de públics de tota condició. De lluita, també, per uns ideals no regits per una determinada imatge personal o les quotes de mercat. D'una incomprensió ciutadana, cal dir-ho, finalment aclarida.

Què es pot dir en una circumstància com aquesta? Què cal dir, en definitiva, que no sigui una banalització de mig segle de presència artística al més alt nivell? Només considerar com un privilegi haver pogut acompanyar Victòria en una nit com aquella. El recital va ser tan magnetitzant com qualsevol dels que li hem escoltat darrerament, una quinta essència de moltes maneres de cantar que ja fa molts anys que es considera una autèntica referència. Perquè Victòria, com deien les notes al programa, és una "especialista en tot".

Apoteosi d'una artista, d'una concitadana. Uns barrocs italians plens de meridionalitat, un Schubert encara increïble, el seu Fauré únic al món, l'entitat senyorívola, arquetipificadora, de les seves cançons tradicionals (siguin d'on siguin: catalanes, andaluses, angleses...), la sensualitat de la seguidilla d'una *Carmen* que ella va rescatar dels barris baixos molt abans que Berganza (a qui s'atribueix equivocadament el mèrit), la gràcia d'un *fado*, d'una milonga... Cap cantant la guanya en versatilitat. Tampoc en senyoriu. Artista suprema!

Més tècnica que expressió

per X.C.-D.

Una de les sessions més esperades del cicle Diumenges al Palau era la dedicada monogràficament a la música polifònica de Monteverdi en els seus vessants profà i religiós. Els intèrprets eren de garantia: el tenor anglès Nigel Rogers posat al capdavant del Cor de Cambra del Palau que prepara Jordi Casas i de la Confraria de Músics que dirigeix Sergi Casademunt, amb una setmana de tasca conjunta.

A la primera part es van interpretar madrigals, entre els quals els de *Il Lamento d'Arianna*. A la segona, motets, una *Salve Regina* per a contratenor, tenor i baix i un *Gloria* a set veus.

Els resultats s'han de jutjar desdoblant els aspectes tècnics i estilístics. L'execució va ser bona i amb passatges francament ben aconseguits per un Cor de Cambra que es troba en un moment òptim pel que fa a la qualitat, la textura i l'empastament de les veus. La Confraria, per la seva banda, va aportar un suport instrumental adient amb el reforç de tres trombons i l'estupenda puntuació de la tiorba tocada per De Mulder.

La reticència apunta a l'estovament que Nigels introdueix en aquesta música cisellada per l'artifici, manierista com cap altra. S'ha d'interpretar d'una manera molt més intencionada, més d'acord amb un *stile rappresentativo*. La intenció dels madrigals no és únicament distreure pel text poètic o convèncer i agradar per la bellesa d'unes melodies, sinó —diria que principalment— torbar l'oient per la via dels sentiments, commoure'l íntimament per aquells *affetti* que tan preocupaven els teòrics de l'època com a reacció a les artificioses estructures polifòniques que proliferaven al Renaixement. I es pot ben dir que, si Nigels va encertar en la primera premissa, es va quedar curt en la segona. El major formalisme de les composicions religioses va convenir al seu estil tan poc extrovertit.

Koniec —o l'altra música— a l'Espai



per DAVID PICÓ S.

Koniec, un dels grups més representatius de la música experimental de casa nostra, va actuar a l'Espai (del 5 al 8 de maig) per fer la posada en escena de *Silenci en bla*, el seu nou treball discogràfic.

Silenci en bla és un compacte que, per les seves característiques, adquireix tota la seva dimensió en directe. Per dos motius. El primer és que el compacte està concebut com una construcció musical en què cada instrument té el mateix grau de protagonisme. Joan Saura, teclista del grup, ens comentava: *La idea és que no hi hagi un solista, sinó que tots quatre, a partir de l'element rítmic, construïm una mateixa cosa, com un engranatge*. Aquesta construcció a quatre bandes va quedar molt palesa durant el concert, amb l'ajut inestimable de la il·luminació, que assenyalava quin instrument, en determinats moments, agafava la batuta. I també vam poder comprovar que el teixit d'aquest engranatge musical s'articulava a partir d'elements ben diferents, des dels tecnològics (per exemple, el *sampler* del famós *riff* de Kiss, de Prince) als més casolans (el so d'un globus o d'una galleda amb aigua).

El segon motiu que fa que *Silenci en bla* adquireixi més personalitat en directe, és el ritme. Malgrat la voluntat de fer una música amb tots els elements cohesionats, el ritme és l'element que sobresurt, i és normal, tenint en compte que 8 dels 14 temes del compacte estan compostos pel bateria. Això fa que *Silenci en bla* tingui

unes possibilitats rítmiques que es materialitzen amb tota la seva força i potència en directe. *Estic fet papilla*, reconeixia Quicu Samsó, bateria de Koniec, en acabar el concert. I no és estrany. Koniec acostuma a dinamitar les peces amb explosions sonores caòtiques, i és la bateria qui aporta més explosius. *A vegades podem semblar una banda de rock* —deia Quicu Samsó— *pel que fa a la potència del so i el ritme, però a la nostra música passen coses que no passen al rock; hi ha frases dissonants, suggeriments ambientals...*

Per tot això, Koniec va convèncer el públic que omplia més de la meitat de l'Espai. La interpretació va ser impecable, pròpia d'un grup que ja porta 12 anys de carrera (tot i que el so era una mica massa potent per a l'Espai). A més de peces de *Silenci en bla*, Koniec va tocar *Lo pide el llanto de su amada*, *La flauta de Bartolo* i *La mala memòria d'Antonio Ganapia*. Pel que fa a la qualitat de les peces —enllaçades moltes per aconseguir més ritme—, continuem pensant el que vam escriure a la revista del mes d'abril, amb motiu de l'edició del nou compacte: les peces tenen una estructura formal massa reiterada. La idea de dinamitar sonorament els temes, per després retornar a la distensió, és una idea que, a parer nostre, es repeteix excessivament i impossibilita un desenvolupament intern amb més fluïdesa.

El concert, el rodarem aquest estiu, i hi introduïrem variants, ens comentava Joan Saura. Per tant, encara no està dita l'última paraula, malgrat que *koniec*, en eslau, significa "fi".

Espectacular Carmina Burana

per X.C.-D.

Les obres simfònico-corals de Carl Orff (1895-1982) constitueixen un trampolí ideal per l'accés al món de les macroformes musicals. Tenen una pulsio rítmica i una elementalitat que les fa immediatament comprensibles i que, per això mateix, determina el menyspreu automàtic del sector intel·lectual (empeltat de rebuig pel seu filonazisme) que no el considera ni a efectes antològics.

D'Orff es va interpretar la seva obra més freqüentada, els *Carmina Burana*, en el cicle Diumenges al Palau que organitza la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música. L'èxit de públic va ser fulminant; tant, que l'obra ha tornat a ser programada per a la propera temporada. Els *Carmina Burana* s'integren (amb el *Catulli Carmina* i *Il Triomfo d'Afrodita*) en un tríptic anomenat *Triomfi* que celebra l'exaltació de l'amor segons l'orientació de diversos textos poètics (un poemari medieval trobat al monestir de Bueren i els versos de Càtül i Safo, respectivament).

La versió escoltada, precedida per una insulsa lectura de la *Sinfonia "La Reina"* de Haydn, va estar concertada pel director francès Pierre Cao a l'Orquestra Ciutat de Barcelona, a l'Orfeo Català, al Cor Infantil d'aquesta entitat i a tres solistes, dos dels quals eren de mèrit, la soprano Bernadette Degelin i el contratenor Ricard Bordas, un català que està menant un carrer cada cop més important. El baríton va ser Yaron Windmuller. Cao va fer una versió realment aclaparadora; va uniformar l'orientació de tots els números i va reclamar la màxima potència en qüestió de veus, metalls i percussió. La seva versió va estar més orientada cap a l'espectacularitat i la força que no pas a les correspondències en l'establiment de tensions.

Frans Brüggen "broda" Haydn i Mozart

per LLUÍS TRULLÉN

El director d'orquestra holandès Frans Brüggen i l'Orchestra of the Age of Enlightenment van cloure la divuitena edició del Festival de Música Antiga de la Fundació "la Caixa". La seva faceta com a flautista, director de l'Orquestra del Segle XVIII –la formació que ell mateix va fundar l'any 1981– o director de l'Orquestra del Segle de les Llums, han situat Brüggen en un lloc preminent dins la interpretació de la música del període clàssic sota criteris històrics.

El majestuós i solemne marc del Reial Monestir de Pedralbes va ser escenari de la nova presència de Brüggen a la nostra ciutat. El director d'orquestra holandès va presentar un programa monogràficament dedicat al període clàssic, representat pels seus dos màxims exponents: Mozart i Haydn. Brüggen és un director de traç delicat, meticulós en tot el que significa expressivitat i refinament, però al mateix temps sempre atent a obtenir el màxim partit dels passatges que ofereixen més contrastos de colors.

La *Sinfonia núm. 39* de Haydn i *Sinfonia 25* de Mozart obrien i tancaven respectivament el programa; ambdues posseeixen com a punt comú que són escrites sota la línia estètica del Sturm und Drang; si bé segueixen els criteris de construcció formal lògica pròpia del classicisme –amb la seva forma sonata, amb el sempre deliciós moviment lent, seguit d'un carismàtic minuet i finalitzades per un Allegro vital–, pel que respecta a la rítmica i melòdia, inclou uns cops d'efecte, uns clarsoberts sobtats, que escapen de l'ordre estructural del classicisme. I precisament aquesta alternança d'idees musicals, la riquesa de color de la paleta orquestral va ser el punt constant d'atenció de la direcció de Brüggen. Les frases delicades del llenguatge clàssic de Mozart i Haydn tenien com a idoni contrapunt uns atacs sobtats, sorprenents i precisos en la rítmica, que mai no escapaven del context musical pel qual foren pensats; la seva vivacitat d'execució ajudava a produir l'efecte desitjat *a priori* en les partitures que han de seguir la línia estètica efectista del Sturm und Drang. Llàstima que l'excés de ressonància del Monestir manqués de certa rotunditat els atacs perfectament realitzats per una orquestra que, re-

cordem-ho, va ser fundada pels seus propis músics –encara ara habituals col·laboradors de Hogwood, Rattle o Gardiner–, l'any 1986.

L'Orchestra of the Age of Enlightenment, amb els seus instruments històrics va respondre com ja era d'esperar; la perfecta afinació en les cordes, la realització mil·limètrica dels distints plans sonors requerits per Brüggen vénen complementades per una comunió musical que repercuteix en el fet que les idees musicals surtin d'un sol conjunt unitari. Els músics coneixen amb profunditat i tenen absolut respecte per les partitures que porten a les mans i, aquest detall, el considerem d'importància cabdal per entendre com es pot fruit en tant alt grau interpretant música. La versió simfònica d'ambdues simfonies va ser de referència: lúcida, brillant, delicada, expressiva, amb els contrastos precedents que manen els canons de l'estètica del Sturm und Drang.

Però en el programa també figuren el *Concert per a flauta K. 314* i l'*Adagio per a violí i orquestra K. 261*, ambdues de Mozart, tenint com a solistes respectivament Liza Beznosiuk i Elizabeth Wallfisch. La flautista Liza Beznosiuk, sobradament coneguda pels seus enregistraments discogràfics d'obres de Bach, Vivaldi i del mateix Mozart –en especial la seva versió del *Concert per a flauta K. 313* acompanyada per Hogwood– va realitzar una versió cuidada en el fraseig, meticulosa en la col·locació de les respiracions –per així evitar el trencament de la línia melòdica–, i per sobre de tot molt musical; elegant, amb uns *tempi* tendents a la lentitud, durant els quals Brüggen, Orquestra i solista disfrutaven i feien disfrutar de l'exquisit discurs mozartian.

Per la seva banda, Elizabeth Wallfisch –violínista coneguda per les seves gravacions d'obres de Corelli, Rossini, Vivaldi i Bach–, va submergir-se en el deliciós *Adagio K. 261*. Esplèndida dicció i sensibilitat van sobresortir durant una interpretació en què l'Orquestra va exhibir una infinitat de registres en sonoritat del piano mai pàl·lids de color, ans al contrari, plens d'intenció musical.

Barcelona ha tingut la sort d'acollir durant aquest 1994 quatre dels directors especialistes en la música antiga: Harnoncourt, Savall, Gardiner i ara Brüggen, que va demostrar que es troba en un moment dolç d'interpretació.

Roméo et Juliette, de Gounod

per PAU NADAL

L'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell, que presideix Mirna Lacambra, ha arribat ja al seu XII Festival. Una tasca ben important ha dut i duu a terme aquesta Associació en favor de la descentralització de l'òpera a Catalunya, tasca que escampà el seu radi d'acció d'ençà que les representacions sabadellenques, ara ja fa sis anys, pogueren ser vistes en altres ciutats del nostre país, en el cicle "Òpera a Catalunya" (aquesta vegada les representacions de l'òpera de Gounod foren donades al Teatre el Jardí de Figueres, el Teatre La Faràndula de Sabadell, el Teatre Fortuny de Reus, el Teatre Monumental de Mataró, el Centre Cultural de Sant Cugat del Vallès i el Teatre La Passió d'Olesa de Montserrat).

Roméo et Juliette no havia estat mai representada en aquest festival i en aquest cicle. És ben sabut que es tracta d'una obra que té tot el perfum i totes les convencions de l'escola francesa de l'època en la qual fou escrita. Al costat d'una munió de personatges, alguns fins i tot inútils, hi ha, però, quelcom que destaca i és el tractament vocal i escènic de la parella protagonista.

Presentar escènicament aquesta obra sense gaires mitjans imposava una solució imaginativa i lluny del realisme o el luxe. Això, exactament, és el que va fer, amb bon gust i intel·ligència, Pau Monrde, eliminant qualsevol decorat, deixant veure un escenari molt despul·lat i omplint-lo amb l'acció, el vestuari, la llum i algun petit element escenogràfic. Haig de confessar, però, que m'interessà molt més allò que hom va poder veure que no pas una idea primera que no sempre era ben palesa a l'escenari (*Hem imaginat una companyia d'òpera en un teatre d'una ciutat assetjada i arrasada per les bombes que es disposa a representar Romeo i Julieta com una proclama contra la intolerància*).

Amb tants personatges i escenes de conjunt, aquesta obra no és fàcil de dirigir. Ho va fer molt bé Javier Pérez Batista, que és un home que, a més de bon músic, coneix el teatre i les veus. Aconseguí també una cosa que darrerament semblava impossible al Teatre La Faràndula de Sabadell: que l'orquestra sonés amb el volum adient i no ofegué els cantants.



Sung Eun Kim

En un constant procés de millora, l'Orquestra Simfònica del Vallès i el Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell tingueren una bona i entusiasta actuació.

En l'extens repartiment destacà la Juliette de la coreana Sung Eun Kim, guanyadora de Concurs de Cant Viñas fa pocs anys i que ja va tenir un gran èxit en aquest cicle com a Norina de *Don Pasquale*. La veu, no molt gran, és bonica, té una bona tècnica i una gran sensibilitat. A més, escènica, pel seu físic i per ser una bona actriu, fou una Juliette ideal.

Roméo fou el tenor català Jordi Galofré, en la seva primera gran oportunitat a casa nostra. És un cantant jove i encara per fer, però va

estar més que digne en un personatge molt difícil i se li veuen moltes possibilitats. La veu és d'un timbre molt atenorada, té facultats, projecta bé la veu i té una línia acceptable, que probablement encara hagués lluit més en algun paper italià, que no demanés el refinament i la composició escènica que demana Roméo.

Molt bé, en general, la resta del repartiment, destacant, potser, Stefano Palatchi (un luxe com a Frère Laurent) i Rosa Mateu (un magnífic Stefano), així com el Tybalt d'Antoni Comas i el Mercutio de Lluís Sintes. Al seu costat també feren un bon paper Mercè Obiol, Francesc Vas, Angel Odena, Xavier Comorera, Josep Pieres i Joan Tomàs.

El Liceu a Terrassa

per P.N.

La Fundació Cultural de la Caixa de Terrassa donà suport, el dia 12 de maig, a la reconstrucció del Gran Teatre del Liceu, amb un important concert al magnífic auditori del seu Centre Cultural. En aquest concert actuà com a solista una gran figura com és Elena Obraztsova, al costat de l'Orquestra i el Cor del Liceu, amb la direcció de Javier Pérez Batista.

La primera part del programa fou dedicada a Wagner en primer lloc amb l'obertura de *Tannhäuser* i el cor dels convidats de la mateixa obra i, finalment, amb els *lieder* de Mathilde Wesendock, en els quals Elena Obraztsova, en un terreny que no és ben bé el seu, va tenir una actuació correcta, ben acompanyada per l'orquestra, que abans havia fet unes bones interpretacions dels dos fragments esmentats del *Tannhäuser*,

amb un cor ben brillant en la marxa.

L'òpera francesa omplí tota la segona part, amb dues bones intervencions del cor, en fragments de *Faust* i *Roméo et Juliette*.

En aquesta segona part, Elena Obraztsova va estar realment magnífica en àries de *Sapho* (Gounod), *Werther*, i dues de *Samson et Dalila*. Veu, temperament, domini de l'estil, teatralitat (en el millor del sentit), i l'aplom, la personalitat i el trepitjar fort d'una diva dels escenaris. Una artista, a més, que és tan flexible com per poder ser igualment convincent en personatges tan diferents com Charlotte o Dalila, per parlar tan sols d'aquells dels quals va interpretar alguna ària aquesta vegada.

Acompanyament al nivell que demanaven les circumstàncies i una bona i atenta direcció de Javier Pérez Batista, un element que està resultant preciós per al Liceu en aquests moments de transició.

Temps i mites, un important espectacle de l'Esbart Dansaire de Rubí

per J.C.C.

Temps i mites és el títol de l'espectacle de dansa que acaba d'estrenar l'Esbart Dansaire de Rubí. És un títol, alhora obert i definitori, que agombola quatre coreografies de característiques dissemblants, tanmateix unides pel fil conductor següent els conceptes del títol en qüestió. De forma successiva s'ofereix la coneguda coreografia d'Albert Sans, "El carnestoltes" —una de les gran fites de la història del conjunt vallesà—, que serveix de pòrtic a tres aportacions totalment noves, que són —per ordre d'interpretació—, "Castellterçol", "L'estona de filar" i "Tirant lo Blanc".

Per a l'Esbart de Rubí aquesta proposta constitueix un autèntic repete, perquè en la seva estructura s'emmaralla la realitat actual del grup. Una realitat que de fet és de transició entre dues etapes històriques molt marcades.

"El carnestoltes" és una de les grans aportacions de qui ha estat l'autèntic creador de l'Esbart i qui l'ha portat al nivell màxim de projecció. Em refereixo a l'esmentat Albert Sans, la coreografia del qual, en la seva esplendidesa, recolzada en una no menys esplèndida partitura de Joaquim Serra i uns impagables figurins dissenyats per Fabià Puigserver, resisteix el pas del temps amb una autoritat sense fissures. Aquest treball important ha trobat en un renovat conjunt de ball una traducció impecable.

"Castellterçol", basat en música de Joaquim i Josep Serra, Francesc



Perich i Manuel León, és una coreografia de qui ha estat una de les columnes del cos de ball, Joan Fosas, aquí com a coreògraf, sobre la base de pressupòsits estètics molt recognoscibles. L'evocació del món dansant tan representatiu de la vila vallesana que dona el títol a l'obra constitueix un factor d'antuvi engrescador, bastit aquí amb una coreografia mancada d'una superior consistència i força.

A partir d'aquí entrem a la realitat artística actual per mitjà de dues coreografies d'Eduard Ventura sobre partitures de dos músics joves, adscrits a plantejaments formals actuals i que exigien, de forma inevitable, una manera d'entendre el concepte coreogràfic, com a mínim, "diferent". D'antuvi cal destacar la composició de Manuel Camp, encàrrec de l'Esbart. Es tracta d'una obra d'una reconfortant maduresa, que mostra un domini poc habitual de la cobla en un músic que fins ara pràcticament no havia escrit res per a aquesta formació. Hi ha un sentit molt exacte de la tensió interna, de la capacitat de creació de clímaxs rituals i de ritmes dansants nobles i rotunds. Eduard Ventura, actual director de l'Esbart, ha servit aquesta música amb una coreografia realment reeixida. Hi ha una absoluta identificació amb la partitura i tot respira plenitud i transcendència. Al bell mig un pas a dos magnífic de concepció i interpretació centra la imatge d'un treball considerable.

Joan Lluís Moraleda va confegir en el seu dia una molt brillant evocació del món de "Tirant lo Blanc". Dominador com quasi ningú avui dia del llenguatge de la cobla, la seva mú-

sica descriptiva i colorista serveix a Ventura per confegir un quadre coreogràfic d'una gran espectacularitat i força. Ens trobem al bell mig del fet concepte "espectacle" dansant en tota la seva més apurada dimensió definitiva; hi ha un tot fet de rotunditat i exuberància colorista, rítmica i expressiva que engresca inevitablement l'espectador. Eduard Ventura confirma en aquest treball complex i arriscat la categoria del seu ofici no sols de conductor del cos de ball, sinó també de coreògraf madur, afermant d'aquesta manera la confiança en el futur de l'Esbart Dansaire de Rubí a les seves mans. Uns figurins molt imaginatius de Mercè Paloma arrodoneixen en darrera instància els valors d'aquest esclat final.

Cal fer esment a part de la interpretació. L'Esbart Dansaire de Rubí, no és la primera vegada que ho manifesti, és un dels patrimonis artístics més importants amb què compta el país. L'espectacle que comentem ho confirma. És molt difícil assolir —ni en conjunts professionals ni amateurs— la perfecció que aconsegueix la quasi cinquantena d'excel·lents ballarins que integren l'Esbart rubinenc. És un conjunt d'un rigor tècnic i d'una classe privilegiats que atorguen a la seva tasca una enorme alçària artística.

La Cobla la Principal del Llobregat, especialista en la tasca d'acompanyament, va ser dirigida per Pere Burés, director musical de l'Esbart i autor de l'arranjament de la coreografia "Castellterçol". En definitiva, un espectacle globalment important que obre les portes a la nova etapa d'un conjunt únic a casa nostra.

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

Units a l'Art



**UNILAND
CEMENTERA**

L'Orfeó Català a Evian amb el Rèquiem de Verdi

per RRM

L'Orfeó Català, que dirigeix el mestre Jordi Casas, ha d'anotar-se un altre èxit. Aquesta vegada es tracta de la seva participació al festival internacional de música Rencontres Musicales d'Evian (Evian és un centre de lleure i estiu a la riba francesa del llac Lemman) amb la interpretació de la Missa de rèquiem, per a solistes, cor i orquestra de Verdi.

Aquest és un festival de reconegut prestigi, el qual ha reunit enguany (del 12 al 22 de maig) músics i formacions de la talla de Maurice André, Vladimir Ashkenazy, Armin Jordan al capdavant de l'Orquestra de la Suisse Romande, l'Orquestra de Cambra de Lausana, Itzhak Perlman i Mstislav Rostropòvitx com a solista i com a director de l'Orquestra Simfònica de l'Institut Curtis de Filadèlfia (l'Institut Curtis és una escola de música d'alt nivell de la qual el violoncel·lista rus és professor). Precisament va ser amb aquesta orquestra de Filadèlfia —com a orquestra del festival— i sota la batuta de Rostropòvitx que actuà l'Orfeó Català en el seu concert.

La participació de l'Orfeó al festival respon bàsicament a dues raons. Una ha estat l'interès de Marta Istomin, vídua de Pau Casals, directora del festival juntament amb el mateix Rostropòvitx; i l'altra el bon record que deixà la massa coral a la zona quan fa 4 anys actuà a Ginebra amb l'Orquestra de la Suisse Romande, dirigida per Jordan, amb el *War Requiem* de Benjamin Britten.

L'acolliment que ha tingut l'Orfeó Català, tant per part del públic com per part de la crítica, ha estat excel·lent. Part d'aquest èxit, cal situar-lo en l'obra de Verdi, peça que compta amb grans adeptes. *Feia 30 anys que l'Orfeó Català no cantava aquesta obra de Verdi*, ens explica Jordi Casas. *La darrera vegada que el cantà fou el 1964 amb motiu del concert número mil. Això vol dir que la peça ha estat un nou repte per als cantaires actuals. L'obra de Verdi és molt interessant de treballar i està fantàsticament escrita per a les veus. També Rostropòvitx com a director fou excel·lent. La seva manera de treballar fou exhaustiva, detallada, molt exigent, i alhora molt cordial. Tot plegat, la relació artística i humana entre l'Orfeó i el violoncel·lista rus, ha donat com a resultat un bon concert. Ha estat una gran sort per a nosaltres estar a les ordres de Rostropòvitx.*

—Aquest resultat implicarà que l'Orfeó Català afrontará aquesta obra amb més freqüència en el futur?

—No necessàriament, perquè el Rèquiem de Verdi requereix una gran orquestra, quatre molt bons solistes i un gran director, i no sempre resulta fàcil reunir totes les condicions que es necessiten. Malgrat tot, no se sap mai: vam parlar amb Rostropòvitx de repetir l'experiència, amb una altra orquestra, a Barcelona.

Els quatre solistes, dels quals Jordi Casas destaca la gran qualitat professional i artística, foren la soprano nord-americana Wilhelmenia Fernández (que fa dos anys actuà a Barcelona amb *Porgy and Bess* sota les ordres de



FOTO: PAU CÍNO

Lorin Maazel), la mezzo-soprano neerlandesa Jard van Nes, el tenor nipó Taro Ichihara, i el baix rus Paata Burchuladze.

Sens dubte, podem apuntar aquest concert com una de les fites més destacades de la recent trajectòria de l'Orfeó Català. Però no tan sols cal destacar els resultats artístics, sinó que també cal destacar l'esforç dels cantaires. *Voldria destacar l'excel·lent convivència, lliurement a la feina i ambient cent per cent positiu que hi ha hagut entre els cantaires, reflexiona Jordi Casas. Fou un viatge molt dens i atapeït de feina. Foren tres dies, dos d'assaigs intensos i el tercer amb assaig general i el concert. Malgrat tot, tots ens hem sentits satisfets i gratificats perquè el component musical ha valgut la pena. I també ha estat gratificant per a mi, a nivell personal, veure la resposta seriosa i responsable dels cantaires de l'Orfeó davant dels compromisos de gran responsabilitat.*

Prova d'això ha estat el també excel·lent resultat de la interpretació de *Carmina Burana* de Carl Orff al Palau només set dies després del concert d'Evian (al cicle Diumenges al Palau, amb l'OCB), incloent-hi els assaigs previs amb Pierre Cao, que dirigí l'obra.

Jo em preguntava fins a quin punt els cantaires podrien resistir aquest ritme, explica el mestre Casas. *El seu comportament ha estat d'autèntics professionals, i el resultat de Carmina Burana fou també molt destacable. Crec que tots podem estar contents d'aquest bon moment de l'Orfeó Català.*

La consideració del fet musical com de naturalesa estrictament sonora, pot ser objecte de discussió o, almenys, de matisació de la seva veritat absoluta. I en aquest sentit la paraula clau, aquí, és “estrictament” o, el que seria el mateix, “excloentment”, sense possibilitat de cap mena de pertorbació conceptual.

És evident que el component més essencial, més definitori i, per descomptat, més irrenunciable és de naturalesa sonora, però, tanmateix, negar la capacitat enriquidora que pot oferir el vessant visual, fóra limitar massa, o gratuïtament, el fet musical.

Sigui com sigui, el tema és obert a moltes consideracions i per això mateix no es pot caure en plantejaments massa simplificats ni apriorístics. Pensem, per exemple i ara anant en una direcció divergent de la que s'acaba d'exposar, que

la indústria discogràfica, o les emissions radiofòniques estarien mancades de sentit si hom atorgués a la dimensió visual una transcendència desmesurada.

I en aquest món de giragonses argumentals, de posicionaments contraposats, ens pertoca ara, en aquest tema, de posar-nos al costat de la imatge, no per atorgar-li un protagonisme exagerat o irreal, sinó per fer avinent la dimensió no pertorbadora, sinó fins i tot enriquidora, del contingut comunicatiu del fet musical.

Heus ací una realitat ben suggestiva, ben digna de ser tinguda en compte i que, per una part, ens mena a la consideració integral del fet viu de la música, de la que es produeix en un espai concret i sobretot en un moment històric irrepetible. I, per l'altra, ens situa en el pla d'una nova poètica plàstica específica, exclusivament pròpia d'una activitat i d'uns components físics molt determinats.

¿Qui no ha sentit profundament diferent una versió d'una obra determinada gràcies al gaudi vital en directe

de la gesticulació amarada de capacitat comunicativa d'un director d'orquestra? ¿Qui no ha descobert valors inconeguts en un *lied* escoltat desenes de vegades anteriorment i que, ara, l'expressió vital d'un cantant ha enriquit sobremanera?

En l'altre ordre de coses apuntat, és evident que el fet

musical comporta un context plàstic molt específic, molt particularitzat, que feliçment ha trobat una important traducció de la mà d'artistes, de la càmera o plàstics, d'una gran categoria.

De tot això pretenem tractar en el tema proposat. Un tema que, per una vegada, deixa que el protagonista més destacat no sigui la paraula sinó la imatge, de la mà d'alguns dels grans noms que ha tingut i té a casa nostra la fotografia musical.

La música, retratada

La fotografia de música

per EDUARD OLIVELLA

Estem acostumats a veure fotografies de concerts, d'intèrprets, de solistes, de dives i divos del *bel canto* que ens il·lustren cròniques o resums, biografies i estudis de tota mena. També se'ns faria difícil d'acceptar gravacions discogràfiques sense alguna imatge fotogràfica a la coberta. Tot això és tan corrent que potser la seva real dimensió ens passa desapercebuda, potser els matisos de la seva forma ens semblen irrelevants. Potser el que succeeix és que és difícil de casar una activitat artística que es basa en quelcom tan fugisser com la matèria sonora i una altra activitat creativa, la fotografia, que té la seva principal raó d'ésser en l'aturament del temps en un instant precís, el que decideix el fotògraf, tot perpetuant una imatge sobre una superfície sòlida i que servirà per sempre com un vestigi d'allò que s'esdevingué. L'altra gran contradicció és que la fotografia és muda.

Tot i que semblen realment mons molt diversos, la fotografia i la música tenen moments comuns especialment brillants. Aquests moments fan que els amants de la música puguin conservar i remirar les imatges dels seus més estimats intèrprets mentre els escolten, i fins i tot d'alguns compositors a partir de mitjan segle XIX. Caldria aquí recordar els magnífics retrats de Rossini, Berlioz, Hoffenbach i d'altres deguts a la incisiva càmera de Nadar en el París de la bohèmia.

Aquests retrats fets en estudi tenen un valor documental i una capacitat d'aproximació al personatge que els fan força interessants. Però és innegable que les fotografies fetes mentre es produeix el fet musical poden arribar a tenir unes qualitats emocionals i estètiques que els confereixen una vàlua especial per als amants de la música i algunes vegades per al públic en general.

La part estètica, en aquest cas purament visual, s'integra d'imatges en què predomina una llum que dona un contrast elevat, sobretot en les actuacions dins de recintes tancats o en llocs oberts però de nit. Això fa llums i ombres més exagerades de les que l'ull humà pot copsar i fa que aquestes fotografies siguin un reflex molt dramatitzat del fet de referència. Sota la llum dels projectors de la sala, les cares, els vestits o els elements de l'escenari i del decorat prenen una nova dimensió vistos en fotografia.

Durant molts anys la fotografia que es feia als

concerts era, per imperatiu tecnològic, en blanc i negre, particularitat aquesta que encara dona, amb la seva abstracció cromàtica, un afegit especial a la tensió estètica d'aquestes imatges. Amb la millora de les qualitats i la quantitat de la llum dels escenaris i l'arribada al mercat de pel·lícules professionals d'alta sensibilitat en color s'ha propiciat la fotografia acolorida, que reflecteix amb més aproximació les particularitats d'un espectacle però que, per contra, perd una part de la tensió dramàtica que abans apuntàvem.

Una segona faceta que cal considerar en parlar de fotografia de música és l'aspecte emocional. Si en un concert l'emoció ens ve transportada per la successió de sons i silencis, de cromatismes, d'intensitats, de barreges d'instruments i de veus, en la fotografia la transmissió de l'emoció vindrà donada pel gest. Una posició del cos o d'una mà, o l'expressió d'una cara ens resulten entenedors per interpretar que la fotografia va ser presa en un moment especialment emotiu de l'obra i que en conserva el rastre. Cal apuntar que el grau d'expressivitat corporal que es dona en un escenari d'òpera és molt més gran que el que es pugui produir en una interpretació simfònica i que, per tant, les fotografies preses en un i altre lloc també vindran afectades per aquesta diferència d'intensitat, per bé que hi ha directors d'orquestra que poden rivalitzar en gestualitat amb la més agosarada de les dives.

També cal parlar de les fotografies fetes durant els assaigs i ens els recessos que es fan entre les parts d'un programa o entre moments de les repeticions. Aquests aspectes que sempre queden més ocults a la majoria dels amants de la música poden proporcionar situacions d'una qualitat humana que potser es perd en el moment de la interpretació pública. En aquesta situació s'han aconseguit fotografies molt atractives tant d'intèrprets com de directors i tenen un especial interès per als més erudits dels afeccionats.

En les fotografies seleccionades en aquest especial sobre els professionals que s'han dedicat o es dediquen a l'especial tasca de fer "fotografia de música", hi ha imatges en què preval l'aspecte estètic, o d'altres que duen una càrrega emocional important. Les més reeixides seran les que poden presentar la reunió equilibrada d'ambdues facetes. Ara, que el lector jutgi.



Bo Diddley al Palau de la Música. Foto d'Eduard Olivella

Entre la devoció i la professionalitat

per RRM C

Per tal de poder copsar les inquietuds professionals dels fotògrafs que han dedicat part de la seva carrera a plasmar el món de la música, algun dels quals encara s'hi dedica, hem organitzat una reunió amb Antoni Bassó, Antoni Bofill i Eduard Olivella. Tots tres han passat pel Palau de la Música, on han retratat infinitat de concerts. Bofill, a més a més, és des de fa un grapat d'anys el fotògraf "oficial" del Liceu, on, malgrat que ja no existeix com a sala, hi continua fotografiant el procés de reconstrucció i els diferents concerts i òperes que es continuen oferint a altres indrets.

Seguidament, oferim el contingut, del tot enriquidor, del que es va discutir a la taula rodona. No volem, però, oblidar l'entranyable fotògraf Pau Barceló, sempre al peu del canó amb la seva màquina al Palau de la Música, que no va poder assistir a la reunió per causes alienes a la seva voluntat.

RRMC. *Per començar, tractarem l'entorn tècnic que afecta el fet de fer fotografies en un concert. D'aquí es desprèn una problemàtica funcional que potser a hores d'ara encara no s'ha solucionat. Ens referim al soroll, o el que és el ma-*

teix, fer fotografies en silenci, sense molestar el públic. I també ens referim a la problemàtica de la il·luminació.

ANTONI BASSÓ. Sempre, en un concert, he patit pel soroll. L'any 1963 no hi havia màquines silencioses. Per exemple, quan treballava amb una màquina Hasselblad era molt horrorós. Amb una Leica, encara... Però crec que la cosa bona d'aquests casos és saber-se una mica la peça que s'interpreta i saber quins són els moments forts o tranquils, i com tocarà el músic, o cap a quin cantó s'inclinarà, i aleshores disparar.

Un altre problema són els llums, les ombres a les cares a causa dels focus. La sort, en aquest problema, és que de vegades en els primers plans hi havia un reflex a la cara del músic produït per la llum que topava amb la partitura, que il·luminava així una mica la foto. Quan hi havia poca llum havies d'usar un carret de 400 ASA, cosa que aleshores era desconeguda; havies de revelar dues vegades i tot era més complicat. Per fer tot un reportatge hi havia les fotos que entregaves com a document: el grup sencer, el director que saluda, els rams de flors..., pe-

rò tu també feies aquella tirada de fotos que, un cop fetes, miraves i deies: aquesta no és documental però a mi m'agrada com a artística.

RRMC. És cert que al Palau la il·luminació ve de dalt i fa ombres a les cares, cosa que fins i tot fa que des de les butaques el públic no vegi amb claredat la cara dels intèrprets?

ANTONI BOFILL. Suposo que és un problema general de totes les sales i auditoris de música. És la llum zenital.

EDUARD OLIVELLA. Efectivament, jo recordo aquests problemes d'il·luminació del Palau i d'altres sales...

BASSÓ. Sí, però ara hi ha mitjans, papers especials, revelats...

RRMC. Bé, però tots esteu d'acord en la qüestió del soroll, oi?

BASSÓ. Sí. Recordo un cert fotògraf que venia al Palau i feia un soroll important sense cap respecte...

BOFILL. Aquests són els que ens han fet mal professionalment. Ara ja no, però.

OLIVELLA. Però no volem dir que aquí s'introdueix un altre concepte de fotògraf? Una cosa és el periodista que necessita una notícia fresca d'un director que no sap qui és o no en té massa informació, i que li tanquen l'edició a les onze de la nit, i fa uns anys els concerts començaven més tard de les deu de la nit... És clar que aleshores tenien poc temps per fer la feina i que el soroll no els importava.

I aquí és on es relaciona el que deia Bassó: el fotògraf de música, el fotògraf regular de música que és un especialista i que ha de tenir una certa cultura musical...

BASSÓ. I espera el moment adequat per disparar...

OLIVELLA. Una certa cultura musical. Saber què passarà després... Esperar que treguin el piano perquè el posaran així i aleshores el pianista mirarà cap aquí i jo el veuré millor...

D'altra banda, pel que fa a la il·luminació, això té dos vessants. La llum zenital es posa a les sales de concerts per una raó principal i és perquè els músics puguin llegir la partitura. Per exemple, he estat en concerts on hi havia la televisió i hi havia muntat els llums per a les seves exigències. Aleshores arribava el director i deia que allò no podia ser. Per què? Perquè quan aixecava la vista quedava enlluernat i no veia els seus músics. Allò eliminava de l'esfera que envolta un concert pràcticament la meitat de l'espai possible per posar llums, i automàticament tota la llum venia de darrera o de dalt. Això era un problema important, per al fotògraf.

De totes maneres, al Palau de la Música hi ha la possibilitat de fer fotos des dels forats que té l'escenari, és a dir, des de les portes d'accés o des de les

obertures dels elèctrics, a la banda contrària del públic...

BASSÓ. Sí. Hi ha uns forats molts bons que no molesten en la qüestió del soroll.

OLIVELLA. Bé... Recordo un dia que Daniel Barenboim es va molestar moltíssim amb mi pel soroll. Ell és un home que gesticula molt..., i era l'època en què el Palau tenia una il·luminació molt primària. Havia d'esperar els *pianíssimos* per poder-lo retratar, i ho feia des del vidre situat a la porta d'accés de l'escenari. Jo anava disparant pensant que no molestava. Entremig de dues peces, sense descans, sortí disparat i per poc no em mata! Quan disparava en els *pianíssimos*, el desconcentrava! Ens vam quedar tots garratibats.

Ara la tecnologia ha canviat i es pot disposar de càmeres que no fan soroll.

BOFILL. Jo no hi estic gaire d'acord. El problema s'ha anat solucionant i hi ha màquines que no fan soroll. Bé, això diuen. Però sí que en fan. El mateix sistema que se suposa antisoroll, fa soroll. Se sent, i la gent gira el cap per molt petit que sigui el soroll. Hi ha gent que fins i tot et busca... i no s'adonen que desembolicar un caramel fa moltíssim més soroll.

Des que vaig començar a fer fotos de música l'any 1976, el soroll ha estat per a mi una lluita contínua. Casa meua és pràcticament un magatzem de materials de blindar càmeres. Fins avui hi continuo lluint. Molta gent al Palau em ve a preguntar què porto... He inventat un sistema que aquí no s'usa, però a l'estranger sí. És una bossa de blindatge preparada que atenua el soroll en un 80%, encara que és molt incòmode i molt calorosa. És una espècie de manegü que protegeix la càmera i l'objectiu, recobert per uns materials que blindin, perquè les bosses estanques que es venen no fan res si no les farceixes de nou. He estat estudiant una sèrie de materials des del vidre fins als metacrilats.

OLIVELLA. Parlant del públic, recordo que, quan vaig estar al Palau, hi havia gent més pendent del que passava fora de l'escenari que del que passava dins. Quan veuen algú que es mou, miren... i jo considero que quan em movia no feia soroll, caminant molt a poc a poc... És incòmode per al mateix fotògraf.

BOFILL. Hi ha fotògrafs que no han tingut cap mirament pel que fa al soroll. Recordo un cèlebre fotògraf que entrava al mig d'un recital al Liceu i amb la càmera Hasselblad i feia un soroll horrible disparant en un recital de Montserrat Caballé. I a més se'm posà la carn de gallina de veure la quantitat de porqueria i pols que tenia aquella màquina.

OLIVELLA. De totes maneres, ara la gent que va als concerts ja està més acostumada a veure el fotògraf i ja no li fa tant de cas...

BOFILL. Alguns van i et diuen que no és permès



Luciano Pavarotti. Foto d'Antoni Bofill

de fer-hi fotos... I sempre et trobes un japonès que et diu tot rient que la teva màquina fa soroll! Una mica de soroll sempre es nota perquè tot està en silenci.

OLIVELLA. També voldria fer notar que d'uns anys ençà la necessitat de la fotografia ha canviat. Abans la fotografia de concerts era una cosa suplementària que es feia perquè algú ho volia o per publicar alguna foto. Recordo que al principi em sobtava la urgència amb què em demanaven les còpies, d'un dia per l'altre, i després no les veies publicades enlloc.

RRMC. Aquesta rapidesa era en molts casos per donar-les al músic que havia tocat la nit abans, simplement.

BASSÓ. Jo tenia la urgència personal de saber com havien quedat les fotos. Per això quan acabava el concert anava corrents al laboratori i revelava la pel·lícula. De vegades només se n'aprofitaven unes deu... El disgust l'hauria tingut igual si ho hagués fet més tard... Jo procurava, als concerts, fer les fotos obligades, les de recordatori. I després gaudia buscant les posicions del músic..., esperava el moment i... nyac!, desapareixia. La foto era per a mi.

OLIVELLA. En aquests anys ha canviat tot. Ara el món té necessitat d'imatges: fotografies, vídeos... Tot això ha modificat també les necessitats dels fotògrafs.

BOFILL. Sí, ha canviat. Ara cada mitjà de comunicació té el seu propi fotògraf i l'envia als concerts.

RRMC. Abans els diferents organitzadors de concerts, com les mateixes sales, no tenien la consciència de tenir un arxiu fotogràfic.

BOFILL. Aquest és un problema. Les fotos no es feien de cara a un arxiu. No s'hi donava importància. Al Liceu ha passat el mateix.

OLIVELLA. Això ha passat també amb els arxius de Televisió pel que fa als enregistraments en suport pel·lícula. Recordo que fotografiava els concerts de jazz de Televisió Espanyola d'un programa que es deia *Estudio en negro*. D'aquest programa, no hi ha cintes. De tota l'època de Franco, la Televisió Espanyola no té arxius d'imatge. I aquesta ha estat una mentalitat comuna a totes les institucions, que per sort ha canviat. Tota aquesta situació feia que la fotografia fos un element entre dues aigües: era útil per a un cas concret, però després s'arraconava.

També és important l'actitud del mateix fotògraf pel que fa a tenir un arxiu propi i de documentació. Tenir el material sense documentar és com no tenir res.

RRMC. Parlant d'una altra cosa, ens agradaria tractar un altre aspecte. Artísticament, el fet musical és agraït, per al fotògraf?

BASSÓ. Jo gaudia molt fent fotos musicals. Però si fes òpera, crec que m'ho miraria d'una altra manera. Crec que no sentiria la música i que estaria més atent als gestos o a les ganyotes. Fins i tot al Palau no sentia la música, esperava el gest, l'expressió.

BOFILL. Crec que la música t'ha d'agradar i, de fet, aquesta va molt conjuntada amb el gest. Recordo que uns col·legues, quan van arribar al Liceu, em van preguntar com ho feia. Jo m'escolto les òperes en disc unes 20 o 30 vegades. Quan acabo de fotografiar l'òpera, a casa la torno a escoltar... perquè seguint la música fas les fotos gairebé al moment. T'ha d'agradar.

RRMC. Potser jugues amb avantatge perquè podies anar als assaigs.

BOFILL. Al principi no hi anava. Si d'una òpera hi havia sis funcions, hi anava a totes sis. Més tard em van demanar d'anar també als assaigs per poder donar ràpidament les fotos a la premsa. Documentalment, els assaigs operístics són molt bonics, perquè es produeixen situacions que a la funció no es donen. Però tenen el problema que els cantants no van vestits com a les funcions.

RRMC. Com es fotografia la música?

OLIVELLA. Crec que fer fotografies de música és un contrasentit perquè el que interessa del fet musical no és com van vestits els músics o qui dirigeix, sinó el que se sent. El que se sent no queda a les fotos. Aleshores el fotògraf de música està en una situació molt estranya, perquè ha de captar els gestos en relació amb el desenvolupament musical, però sense poder utilitzar l'argument bàsic que és el so.

Des del punt de vista conceptual, és un problema perquè estàs fent el reportatge d'una cosa on allò principal, que és la música, no es pot retratar. Ales-

hores t'has de quedar amb els indicis, els residus, amb l'aparença... on es juga amb el sobreentès que qui mirarà la foto sabrà que allò vol dir que està sonant la música.

RRMC. *La dimensió plàstica de la música, és agraïda? Et permet gaudir? Quin són els elements més agraïts i quins no tant? Quins casos recordeu especialment?*

BASSÓ. Personalment crec que pot ser agraïda per al fotògraf qualsevol foto no dirigida, és a dir, que qui te l'encarrega no et diu com ha de ser.

OLIVELLA. Si agafem el jazz, en el sentit estètic aquests concerts es transformen en un cert moment en un espectacle, sobretot si es tracta d'un festival. Tan important és la música com l'interpret. Els concerts de música clàssica, si no és la cara de Karajan, per exemple, o la d'aquell que ve expressament, resulta que els vestits tots són iguals, idèntics, tots es situen de la mateixa manera... I els solistes no es mouen. Aleshores, quin rendiment estètic li pots treure? En canvi, m'encantaria fer fotos d'òpera, d'escenografies. L'òpera té una part visual amplitudíssima.

Pel que fa a un exemple de poc agraïment, recordo que un dels primers concerts musicals que vaig fotografiar fou un concert de clave d'Eva Vicens a la capella de l'antic Hospital de la Santa Creu, amb llum zenital, una escenografia tota negra i un fons de pedres. Fou terrible.

RRMC. *Té raó Olivella quan ha dit que una òpera permet més varietat estètica?*

BOFILL. Ho permetria sempre que no hi hagués la sèrie d'inconvenients que provoca la llum. Encara que amb aquesta dificultat, hi gaudeixes, perquè al final aquella foto que volies et surt... Perquè treballar en l'òpera... una cosa és el que veu el públic, tot il·luminat i bonic. Per treure un rendiment a la qualitat no pots treballar a més de 400 ASA, i moltes vegades has de disparar a un quart de segon o un vuitè de segon. I a pòls, sense trípod, per tenir més mobilitat. A més a més, s'ha d'afegir que sóc un maniàtic a qui sap molt de greu molestar, i molts cops no disparo el que voldria per por de fer soroll.

D'altra banda, no estic gaire d'acord amb l'afirmació d'Olivella quan deia que retratar concerts és un contrasentit, perquè el subjecte, la música, no es pot fotografiar. En el cas dels cantants, tant si és òpera, o recital, si són cantants professionals que expressen allò que canten, hi pots veure moltes vegades allò que diuen i el sentiment que hi posen.

OLIVELLA. Jo ho deia en el sentit que és una feina molt difícil perquè és un contrasentit el fet de plasmar una cosa que no hi és materialment.

BOFILL. Respecte a la pregunta dels agraïments, un està agraït del seu treball quan els altres interpreten el que tu has fet. Aquesta és l'ària tal, en el moment tal, només veient l'expressió de la foto.

OLIVELLA. Jo sóc un enamorat total de tota classe de música i intentava fer fotos per al comú dels mortals. És a dir, fotos que expressessin el sentiment de la música i no un moviment concret. Jo vull una foto més expressiva, per a tothom. Per exemple, retratar Duke Ellington com es passeja per l'escenari, amb aquella elegància que caracteritzava el seu nom de "duc".

BASSÓ. Aquest Duke Ellington que tu veus passejant per l'escenari no el veu tothom. La gent veu Duke Ellington i no diran, "mira com es passeja". Tu ho veus perquè ho has creat, vist, pensat, disparat i eternitzat. Però has d'admetre que algú no vegi aquella elegància que tu sí que hi has vist. D'altra banda, estic d'acord que puguis treure una instantània que pugui definir el personatge.

RRMC. *Recordeu moments i situacions especials, tant en el sentit positiu com negatiu?*

OLIVELLA. Abans de contestar m'agradaria assenyalar que moltes vegades, segons quins intèrprets, es produeix una certa connivència entre el músic i el fotògraf, com una complicitat implícita que et permet treballar més a gust. M'he trobat amb casos contraris, com el que ja he explicat de Barenboim. N'hi ha, però, que si no veuen el fotògraf, pregunten on és. Per exemple, recordo el violinista Szeryng que em va fer anar al camerino, pujar a una cadira i va fer que li acostéssim unes quantes persones. Aleshores ja estava preparat per a les fotos. I a Bruno Gelber també li agrada molt que li facin fotos. És a dir, hi ha divos que controlen aquest aspecte i t'ajuden molt en la feina, i d'altres que són absolutament obtusos.

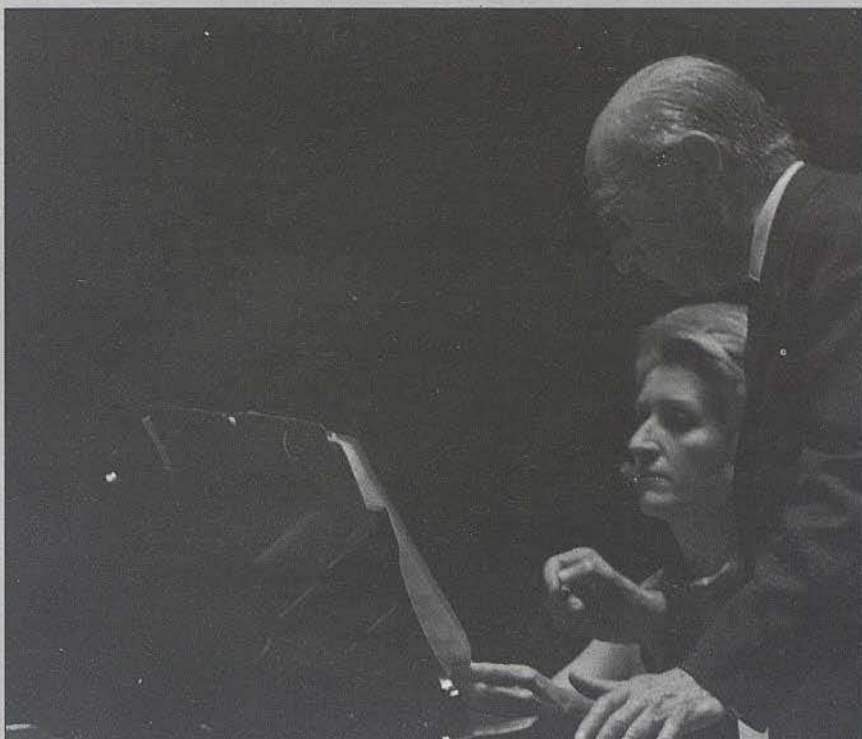
BASSÓ. I d'altres a qui tant se'ls en dona. La majoria, potser.

BOFILL. I d'altres que s'empipen pel resultat.

BASSÓ. Jo vaig tenir un problema amb el guitarrista Narciso Yepes. Jo el fotografiava mentre afinava la guitarra, davant de tothom. I ell esperava que jo acabés per començar. L'un per l'altre ens esperàvem. Fins que ell va dir que quan jo acabés, començaria. Quin ridícul vaig fer! També recordo un problema amb Rubinstein en un assaig dues hores abans de començar el concert. Em va renyar per fer-li fotos.

OLIVELLA. Jo puc explicar-ne una altra. En Ravi Shankar a Santa Maria del Mar va pactar amb els fotògrafs. Érem molts. Ens va reunir i ens va dir: "sortiré a l'escenari i durant tres minuts afinaré. Durant aquest temps podeu fer totes les fotos que vulgueu, fins i tot pujar al meu costat. Quan pari i em resituï voldrà dir que ja s'ha acabat. Aleshores no vull veure ningú fent fotos". Són gent que sap que la seva feina desperta interès i que es fa necessària la presència de fotògrafs.

D'altra banda, la Montserrat Caballé és un personatge amabilíssim per fer fotos; i la Teresa Berganza,



**Rosa Sabater
amb el mestre
Frederic Mompou.
Foto d'Antoni Bassó**

malgrat ser esquerra, també ho és. Per contra, el personatge més incòmode fou Miles Davis, que en una actuació va sortir completament "flipat" i tocà d'esquena; no podíem anar ni al camerino.

BOFILL. Jo recordo Roberto Abbado. És molt especial. En òpera la majoria de directors han estat molt amables i fins m'han deixat ser al fossat. Però Roberto Abbado, no. Només sentir un lleu fregament, ja s'empipava. El moviment del fotògraf el distreia.

D'altra banda, ara els cantants en escena volen ser retratats, fins i tot et diuen en quina escena i en quina posició volen que els retratis en plena funció.

OLIVELLA. En general hi ha un sistema de relació, perquè el mercat i el *star-system* de la música necessita fotografies. N'hi ha que en són conscients i n'hi ha que no. Els darrers no troben imatges en un moment donat.

RRMC. *Potser en aquest sentit heu viscut una mena d'època romàntica de la música, en què el concepte de la imatge i el star-system no eren tan clars.*

OLIVELLA. També s'ha de pensar que fa uns anys els músics venien a Barcelona com si anessin a Marràqueix... Jo coneixia músics de jazz que deien: "Barcelona? Ah, sí!, una ciutat a la costa de Madrid". Tu treballes de fotògraf a París, per exemple, i la història és completament diferent. A Viena els músics posen perquè saben que es fan postals de l'òpera que s'acaba de fer i es venen a la sortida.

I com que els cantants ho saben, deixen fer.

Aleshores, la fotografia que es fa aquí és una cosa intermèdia entre la devoció i la professionalitat. I la comercialització, zero. Hem hagut d'esperar vint

anys per començar a moure l'arxiu, per a històries de la música, fascicles..., i resulta que el fotògraf Olivella tenia unes quantes fotos ben arxivades i les ha venudes. Amb el pas del temps he anat recuperant la despesa que havia fet.

RRMC. *I quines són les fotos especials, els moments fotogràfics que per a vosaltres són especialment significatius?*

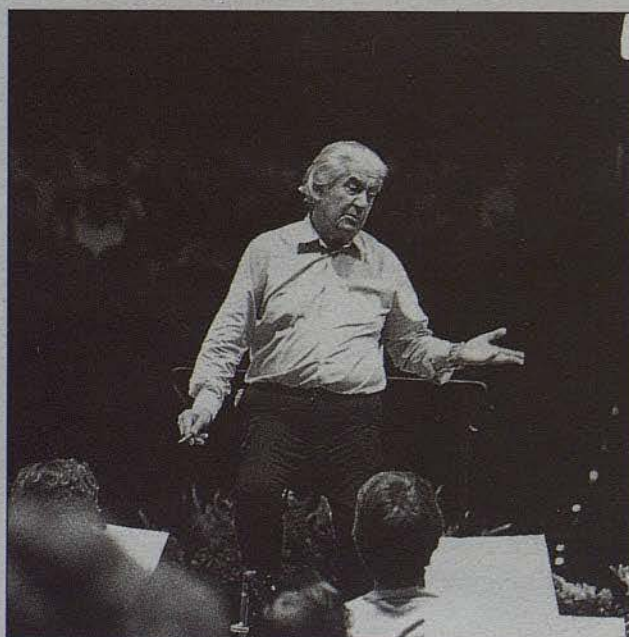
BASSÓ. Recordo un moment molt íntim, un assaig de Pau Casals amb la Coral Sant Jordi. Fou quan vaig tenir Pau Casals més a prop.

OLIVELLA. Jo també tinc un parell de moments emocionants, encara que les imatges no ho són tant. Un fou al Palau amb la vídua de Casals, que es va emocionar veient un retrat del seu marit. I l'altre, un assaig de *El Pessebre* a Sant Miquel de Cuixà també amb Pau Casals. Aleshores jo era molt jove i tot just començava l'ofici. També en un altre *Pessebre*, a Santa Maria del Mar. Dirigia Ros-Marbà. En un moment donat, aixecà la partitura per sobre el seu cap, com si fos un gest litúrgic, i amb el fons d'església... amb l'avinentsa que un reflex de llum va il·luminar la paraula *El Pessebre*. Fins i tot es veia una taca d'oli a la tapa... Casals estava emocionat.

BOFILL. Jo recordo retratar Joan Pons mentre li posaven una injecció, al camerino... La foto, la vaig fer amb el seu permís. Però el moment més emotiu ha estat les fotos de la crema del Liceu. Veus com s'està cremant el teu lloc de treball durant tants anys... Veure les llotges en flames... I entrar després on era l'escenari, tot desolat i veure que on hi havia les butaques és una bassa enorme d'aigua. M'acompanyaven uns guàrdies de seguretat. Jo anava disparant, plorant i tremolant alhora...



Victòria dels Àngels fotografiada a casa seva en el transcurs d'una entrevista de CM/RMC



Sergiu Celibidache en un assaig al Palau de la Música



Santi Arisa a la bateria de Pegasus, amb l'OCB, a les Festes de la Mercè 1991



PAU BARCELÓ

Neix a Barcelona el 1910. El 1920 comença a treballar com aprenent amb el fotògraf F. Serra i Dimas. Fins el 1936 treballa amb els fotògrafs Eduard Adam, Gabriel Casas, Campañá i Batlles. Després de la guerra passa 12 anys inactiu en ser represaliat per l'anterior règim polític, fins que l'any 1951 torna a Barcelona. A partir del 1955 estableix contacte professional amb l'Agrupació Dramàtica Barcelona, "Serra d'Or", Òmnium Cultural, el Palau de la Música i altres entitats. Ha fet fotografia publicitària, per a llibres especialitzats i sobretot en el camp de la cultura catalana —lletres, teatre i música. Ha estat guardonat a diversos concursos nacionals, estatals i internacional, i ha estat distingit amb el Premi Crítica Serra d'Or (1983), el Premi d'Activitats Teatrals, el Premi Jaume I d'Actuació Cívica i el Premi ADB. També posseeix la Creu de Sant Jordi i és Soci d'Honor de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya.



Concert al Gran Teatre del Liceu amb l'Orquestra i el Cor del teatre



Jordi Sabatés.

Antonio Meneses (esquerra) i Serge Baudo (dreta) al Palau de la Música



**Einstein on the beach. Liceu.
Temporada 1992-93**



Parsifal. Liceu. Temporada 1988-89

ANTONI BOFILL

Antoni Bofill nasqué a Barcelona l'any 1943. Als deu anys s'introdueix en la fotografia a través d'uns cursos per correspondència, aprofitant una malaltia que el retingué a casa durant sis mesos. Als 14 anys comença el camí cap a la professionalitat de la mà del seu oncle, fotògraf. De seguida treballa en el terreny del teatre amateur i en el món de l'esport. Ha fotografiat espectacles al Teatre Romea, entre d'altres, i les actuacions musicals de grups moderns com els Sirex i els Mustang. Més tard es dedica a la fotografia industrial i per encàrrec. L'any 1976 el Liceu el contracta per fotografiar la seva activitat, fins a l'actualitat. Ha viatjat per Europa seguint gires de les formacions del Liceu. Fa un any que col·labora amb la temporada de concerts de Palaucent, al Palau de la Música.



**Jaume Aragall i Mirella Freni a La Bohème.
Liceu. Temporada 1991-92**



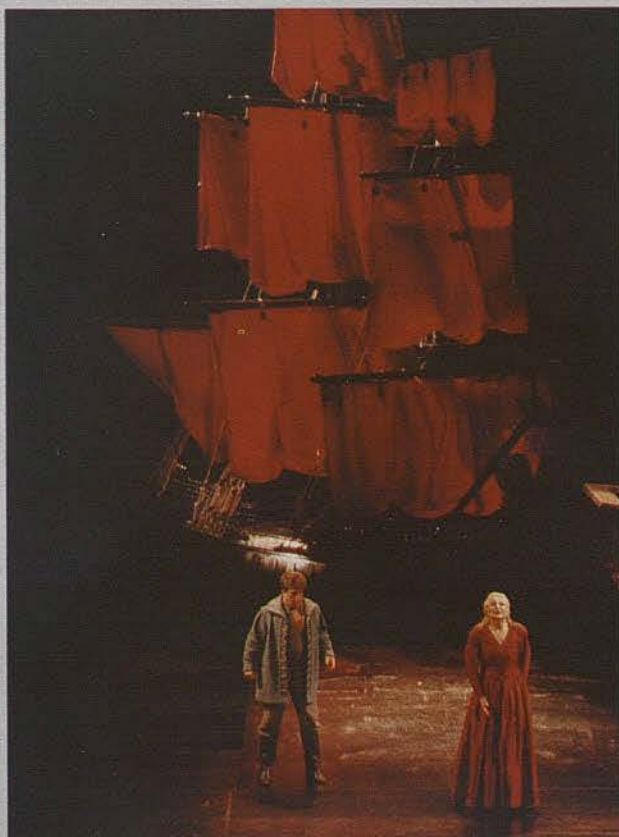
**Montserrat Caballé a Tristan und Isolde.
Liceu. Temporada 1988-89**



**Simon Estes a Die Walküre. Liceu.
Temporada 1990-91**



Jan Blinkhof i Leonie Rysanek a *Pique dame*. Liceu. Temporada 1991-92



El vaixell fantasma. Liceu. Temporada 1987-88



Agnes Baltsa a *Samson et Dalila*. Liceu. Temporada 1988-89



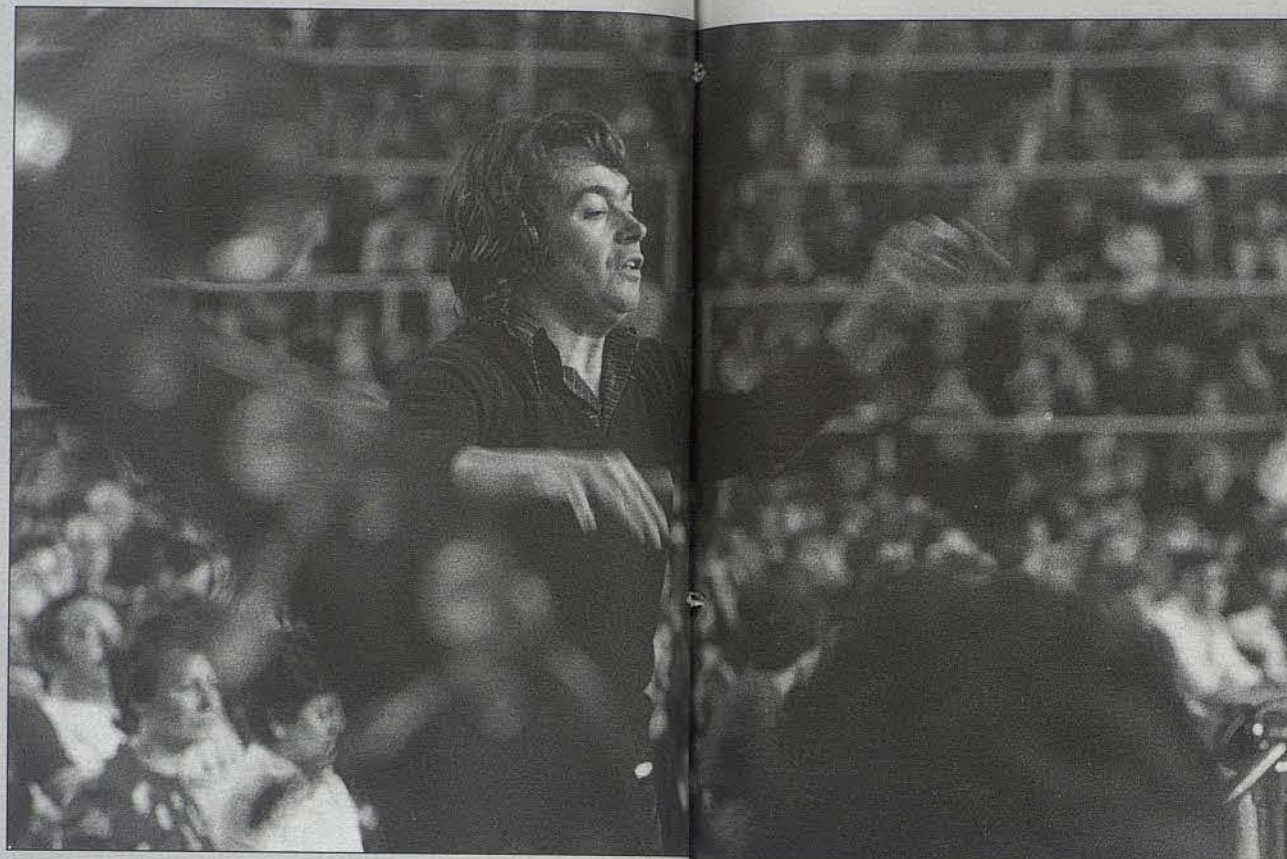
Frederic Mompou a la Sala Parés

ANTONI BASSÓ

Antoni Bassó i Ubach nasqué a Terrassa l'any 1933. Creix en un ambient dedicat a l'art pictòric i al dibuix, essent el seu pare professor a Belles Arts. Després del batxillerat es dedica al dibuix gràfic en diverses agències de publicitat, on aprèn fotografia. El 1962 s'estableix pel seu compte creant el seu estudi gràfic i fotogràfic. Comença amb fotografies comercials i musicals al Palau de la Música, amb Joventuts Musicals, festivals internacionals de música i col·labora estretament en l'àmbit de les corals de Catalunya. Actualment col·labora en el món musical a través del seu arxiu fotogràfic.



Pau Casals i Oriol Martorell, al Festival de Prada



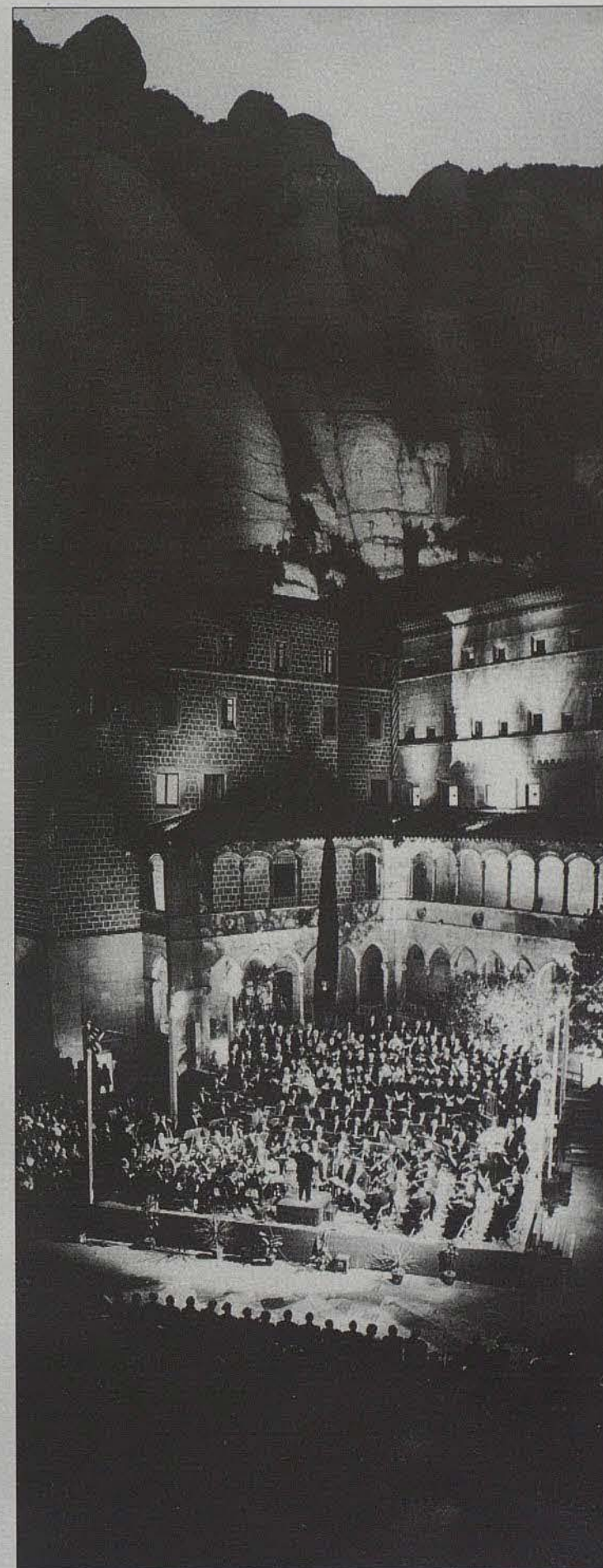
Antoni Ros-Marbà a la X Trobada de Corals Infants



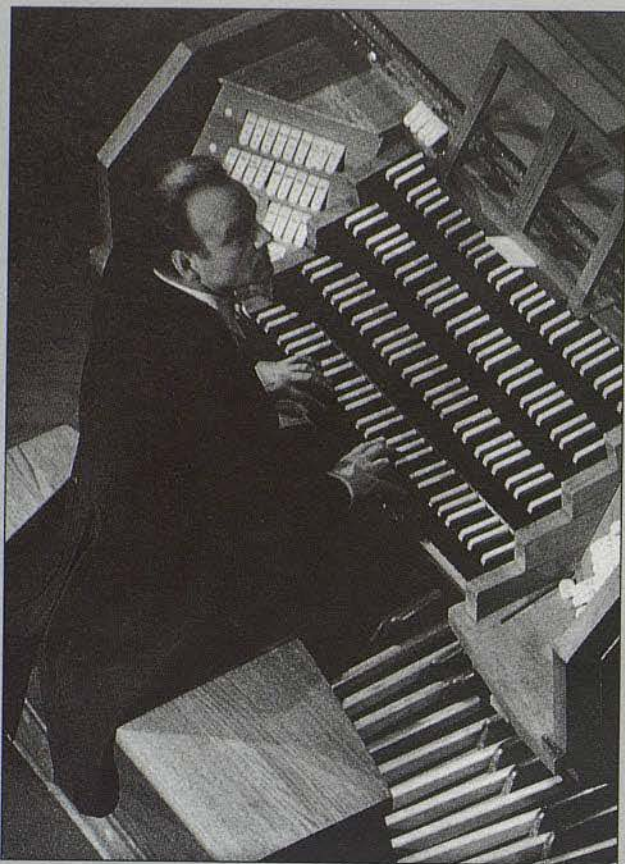
Rosa Sabater al Palau de la Música



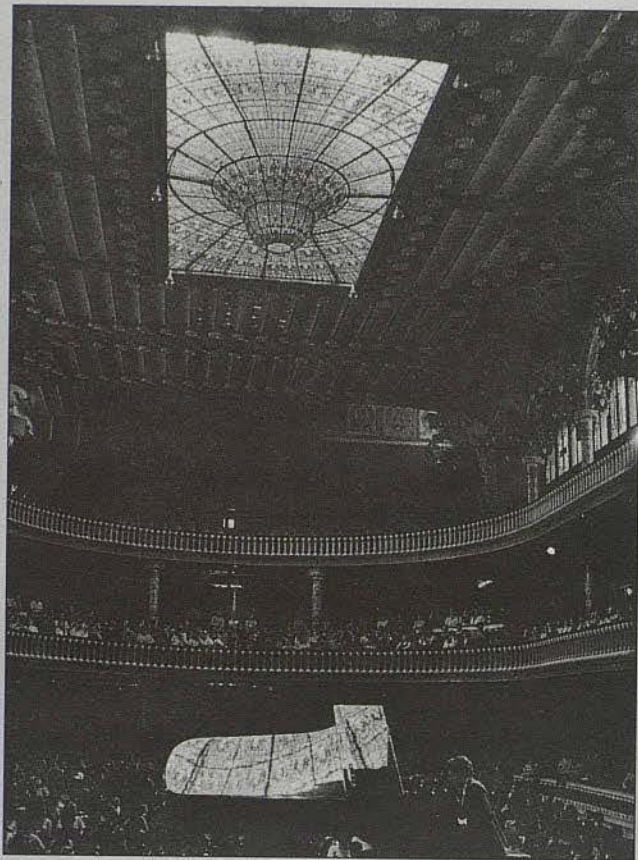
Jessye Norman al Palau de la Música



El Pessebre a Montserrat. Muntatge fotogràfic amb cinc fotografies



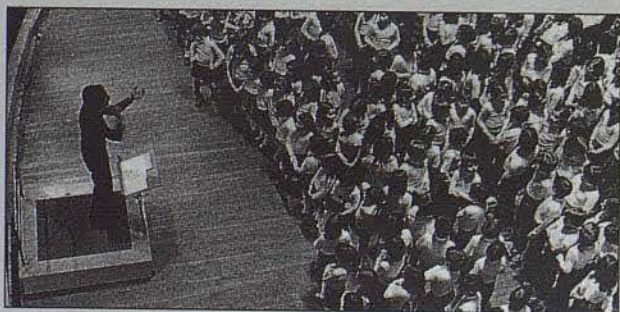
Karl Richter a l'orgue del Palau de la Música



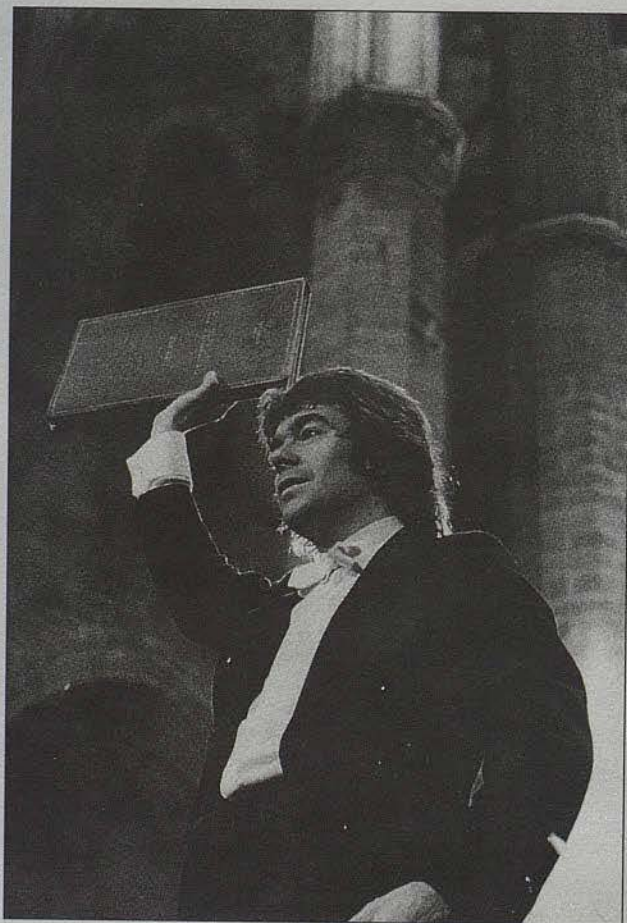
Bruno Gelber en una assaig al Palau. Festival Internacional de Música. Octubre de 1976

EDUARD OLIVELLA

Neix a Barcelona, (1948). Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Ha treballat durant els darrers vint anys en el camp de la imatge: fotografia, cinema i vídeo, però la seva principal activitat s'ha centrat en la fotografia. En aquest camp ha mantingut el treball teòric de les classes a diferents institucions educatives, juntament amb el treball experimental de caire més personal, traduït en més de dues-centes exposicions arreu del món. Entre l'abril de 1973 i el novembre de 1976 va treballar com a fotògraf del Palau de la Música Catalana de Barcelona, del qual té un extens arxiu de fotografies de música clàssica, jazz i altres formes musicals. En l'actualitat treballa en diversos temes, però sobretot en art, arquitectura i il·lustració.



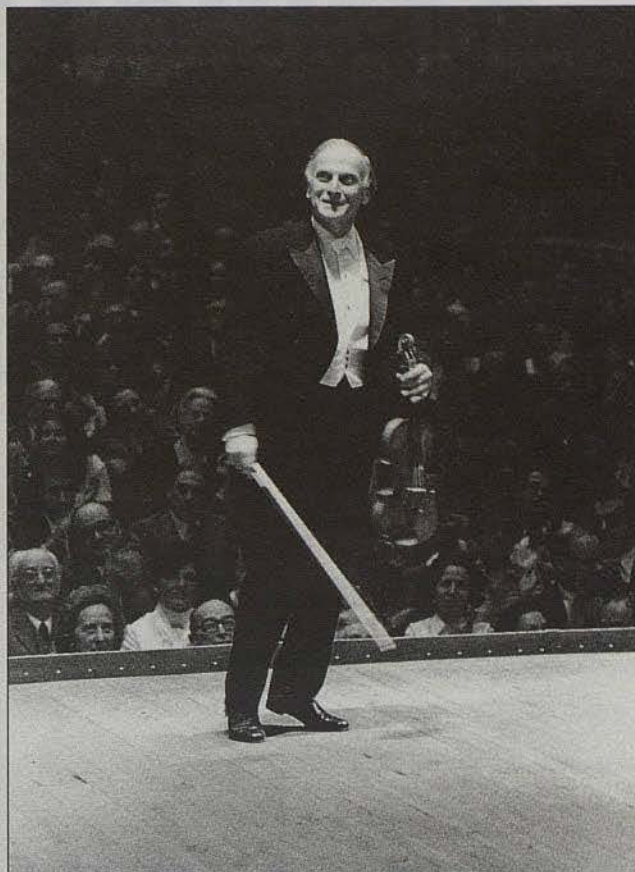
Oriol Martorell i el cor de nens de la Coral Sant Jordi, al Palau



Ros-Marbà aixecant la partitura de El Pessebre a Santa Maria del Mar. Barcelona, novembre de 1974



**Arthur Rubinstein al Palau de la Música.
Febrer de 1976**



**Yehudi Menuhin al Palau de la Música.
Febrer de 1976**



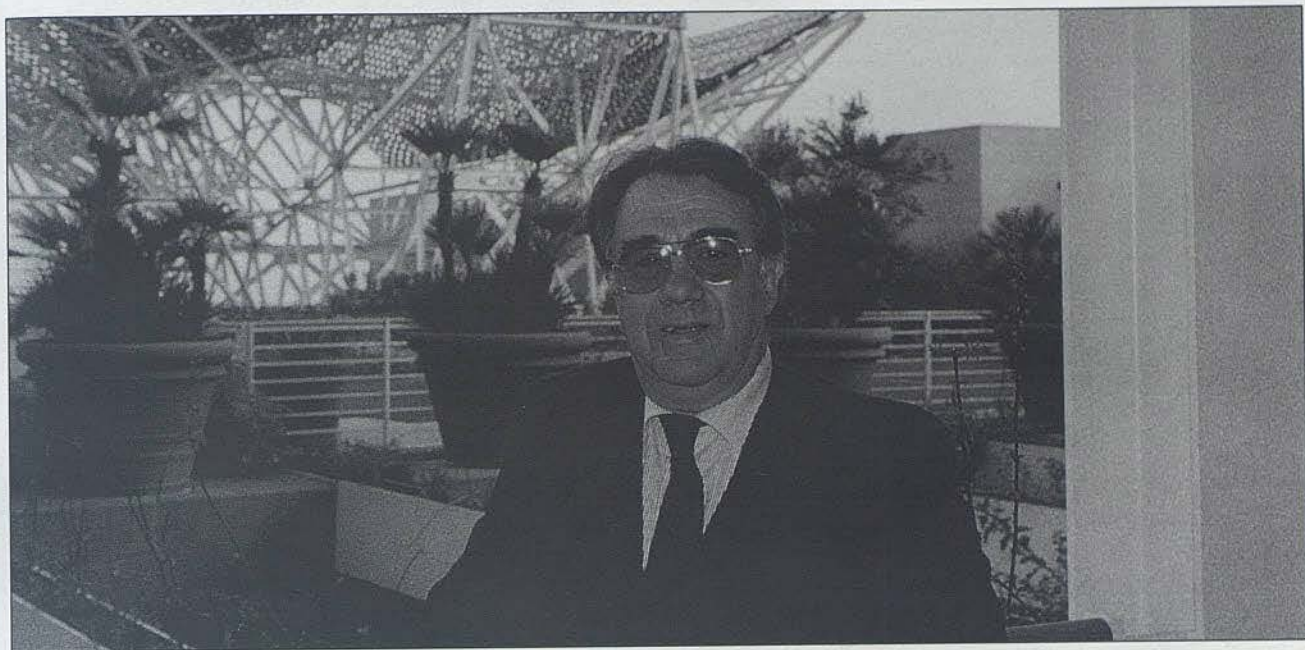
Dizzy Gillespie al Palau de la Música



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

☐ TRAFALGAR, 14, 3R. 1A. ☐ TEL. (93) 268 35 00 / FAX (93) 268 48 29 ☐

VICENÇ SARDINERO



La maduresa professional d'un baríton

per T. MARTÍNEZ i M. MONTORIOL

Aprofitant que el baríton català Vicenç Sardinero participava a la gala operística pro-reconstrucció del Liceu "Les millors veus del món" el passat 17 de març, vam voler parlar amb ell i fer un repàs dels seus més de 30 anys de carrera, en què ha donat vida a més de 24 personatges operístics. Sardinero, en plena maduresa personal i en el que ell mateix qualifica com el millor moment de la seva carrera, se'ns

mostra obert als records, als sentiments i als projectes de futur. El baríton, sense presses però sense pauses, respon les nostres preguntes sota la mirada atenta de la seva esposa.

La conversa tingué lloc el dia abans de la gala del Liceu, en un dels salons del nou i magnífic Hotel Arts, al Port Olímpic de la Ciutat Comtal. Ens hi acompanyà el fotògraf Pau Barceló.

Fill del barri barceloní de Sants —del carrer Violant d'Hongria!, puntualitza amb orgull—, Vicenç Sardinero no creu, però, que aquest barri tingui res d'especial per produir cantants, aspecte que li fem notar arran del fet prou conegut que Josep Carreras i Núria Feliu també són fills del barri.

—Crec que el que és especial en si és el Mediterrani. Les ciutats on hi ha bones veus, de timbre, de qualitat... s'inclinen més cap a la

part de mar. Potser són els aires... És casualitat i no ho és tant. No ho sé. Giuseppe di Stefano tenia una gran veu de tenor i era sicilià.

Els seus inicis vers el cant no són casuals, però. Tant el seu pare com el seu avi eren cantants aficionats, sobretot a la sarsuela.

—Recordo que era molt petit que ja m'agradava cantar a l'església amb el cor. El mossèn em feia fer solos... Quan tenia uns vuit anys, el meu pare i jo anàvem sovint al Paral·lel a veure

les companyies de sarsuela. Sortint anàvem als nius d'art o cafès teatre, com la Bodega Bohèmia. Els solistes que havien cantat a les sarsueles freqüentaven aquests locals. Recordo Marcos Redondo, Banyó... El meu pare tenia una veu molt maca de tenor i allà també el feien cantar. Sí, l'afició se'm despertà de molt jove.

—Tenia ja d'adolescent algun cantant predilecte?

—Bé, no tenia gaires coneixements d'òpera. Però m'agrada-

va molt Marcos Redondo. Ell va ser un gran divo de la sarsuela d'aquella època. Vaig tenir la sort i el gust, als començaments de la meua carrera a Madrid cantant sarsuela, de coincidir en un homenatge que li van fer. Malgrat tot, per a mi Manuel ASENSI fou el gran baríton.

Efectivament, Vicenç SARDINERO, malgrat que havia intervingut en dos petits papers al Liceu l'any 1962 —Marulo de *Rigoletto* i el sergent Morales de *Carmen*—, començà el seu periple professional al Teatro de la Zarzuela el 1964. Sardinero tenia 27 anys.

— Jo encara era estudiant. Vaig debutar amb *La calesera*, una sarsuela prou difícil d'interpretar. Abans d'estar a la Compañía Nacional, just després dels petits papers al Liceu, vaig anar de gira per Espanya amb una altra companyia durant dos mesos. Fou un fracàs econòmic, una estafa! (riu). Però per a mi fou una gran sort, perquè de pas per Madrid van contractar-me a la Compañía Nacional de Zarzuela. Hi vaig estar un any i mig.

Any i mig en el qual va tenir temps de presentar-se a la segona edició del concurs de cant Francesc Viñas i de guanyar-lo. Era l'any 1965.

— Després vaig tornar a la sarsuela, a acabar el contracte. La meua idea era cantar òpera, jo cantava sarsuela per la necessitat de cantar, per res més...

— En quin moment va tenir clar que havia de donar el pas cap al terreny cent per cent professional en el món de l'òpera?

— Realment no ho sé. El procés en si és molt llarg. Un pot tenir il·lusions i també tenir el dubte de pensar si hi pots arribar o no, si hi estàs capacitat o no. És un procés lent. Jo veia que podia presentar-me a un concurs i guanyar-lo. A part del Viñas, havia guanyat alguns concursos com el de Ràdio Barcelona, que durava mesos... i un a Sabadell... Tot això et va donant un cop de mà. Tot va venint rodat. Dels concursos al Liceu...

— Mentrestant, i abans de dedi-

car-se a la sarsuela, estudiava al Conservatori amb la Mercè CAPSIR.

— Vaig audicionar per a la gran diva d'aleshores, Mercè CAPSIR, i m'hi vaig quedar... També hi estava de professor Zamacois... Hi vaig estar dos anys, al Conservatori. Però vaig acabar fent classes amb el mestre Puig.

— Jaume Francesc Puig fou el mestre de Jaume Aragall... i de Josep Carreras.

— Sí. Per això deia l'altre dia —Sardinero es referix a la confe-

"Kraus és un home exigent. Li agrada que l'entenguis i que assimilis el que t'explica"

"Els concursos són recomanables. Et donen experiència i una certa confiança amb el públic"

rència, amb la seva presència, que s'havia fet un mes abans a la Sala Cultural de la Caja de Madrid— que aquests mestres han tingut molta sort en trobar veus com la del Jaume i del Josep. Tant el Jaume com jo vam arribar després a Itàlia i vam començar una carrera de seguida.

— El fet d'anar a Itàlia, a estudiar amb el mestre Badiali, era una conseqüència directa d'estudiar amb el mestre Puig?

— No. Era una relació directa de Jaume Aragall. El Jaume va

marxar, aproximadament, un parell d'anys abans que jo. Quan ell va deixar el mestre Puig, jo vaig agafar la seva hora.

— Quin record té de Badiali com a mestre?

— Els mestres tots són bons mentre confius en ells. Perquè jo sempre he dit que l'estudiant ha de creure en el mestre, tenir una gran fe en ell encara que no el consideris massa bo. Que després t'adones que n'hi ha un altre de millor? No passa res. Canvies. El que no es pot fer és compartir les teves classes amb diferents mestres. N'hi ha molts que ho fan i els resultats sempre són negatius.

Per a Sardinero té tanta importància el fet de connectar amb el professor com la qualitat d'ensenyament.

— De fet, el cant és molt simple, és molt fàcil si l'entens bé des del principi. Si no s'entén bé, aleshores el cant és molt complicat. I cantar bé és molt difícil. Jo he tingut durant molts anys Alfredo KRAUS de professor. Amb ell sí que he trobat que és un home de molta experiència i de molta saviesa. En sap molt.

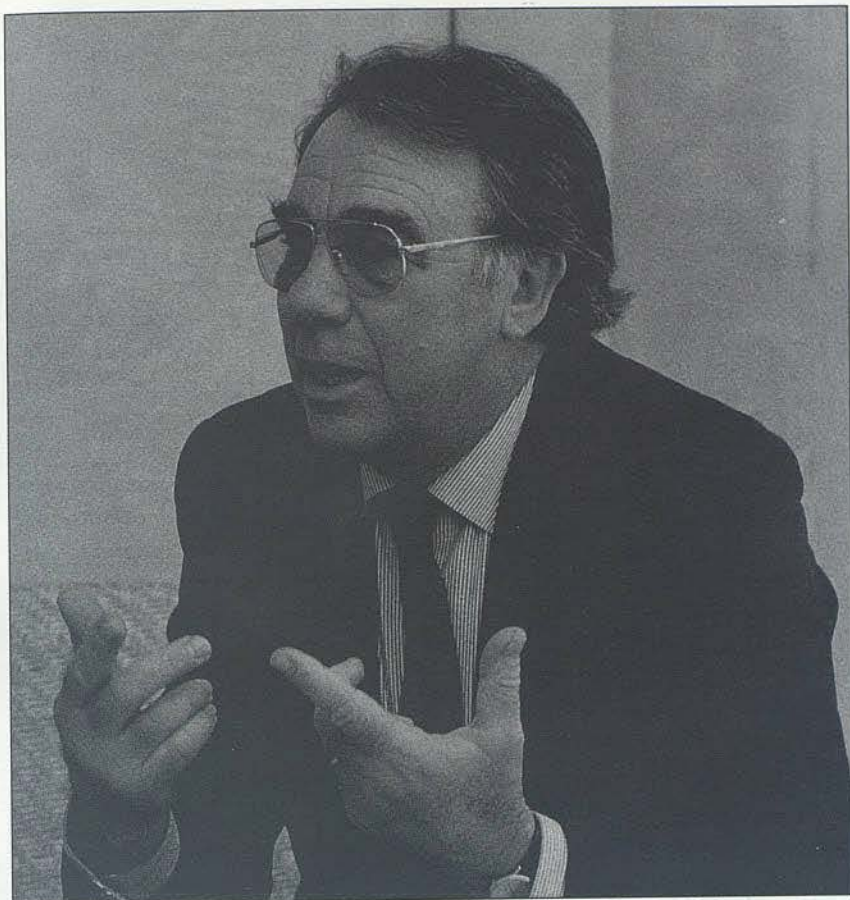
El mestratge de Kraus vers Sardinero començà a Chicago el 1974. La seva relació periòdica mestre-alumne durà fins al 1983, aproximadament.

— Com és la faceta pedagògica de Kraus?

— És un home molt exigent. Li agrada que l'entenguis i que assimilis el que t'explica. Si veu que no ho captes... no té massa paciència. Però sobretot és un gran amic, i quan el necessites sempre el trobes.

Vicenç Sardinero continua explicant quines foren les circumstàncies que produïren aquesta trobada d'aprenentatge.

— Jo el vaig trobar en un moment de dificultats tècniques. Ja duia uns anys de professional i tenia problemes. Ell em va ajudar molt. Gràcies a la seva ajuda ara estic com estic. Vam iniciar aquesta relació a Chicago... tots dos coincidíem molt a molts teatres d'arreu del món. A més, te-



nim un repertori molt semblant. Al principi de la meua carrera, en els primers anys, havia començat a estudiar una mica amb ell, però aleshores vaig entendre que no m'anava bé i ho vaig deixar. En canvi, al 74, amb problemes i dificultats, m'adono que el necessito. Ens trobàvem molt sovint, a Lisboa, Itàlia, Alemanya... a tot arreu. I sense cap problema, dies abans de les funcions treballàvem. I hi havia resultats. Ell mateix ho va dir: estic molt content perquè ha donat resultat.

– Sembla que darrerament hi ha molta pressa per començar una carrera professional.

– Sí, és cert. Jo recordo quan era estudiant que anava amb una humilitat i una modèstia... Ara et diuen quan acaben una classe que ja telefonaran per tornar... Fan quinze dies de classe i ja no tornen en un mes... Què és això! I per postres... “és que el mes que ve vull anar a un concurs...” Alerta!

– Malgrat tot, creu que els cursos són recomanables, són un bon trampolí cap a la professionalitat?

– Sí. Jo n'he fet molts. Et donen experiència i una certa confiança davant el públic. Perds la por... Són convenients, és clar que sí. Molt convenients.

Tornant una mica enrera, reprenem l'època que passà a Milà quan estudiava amb el mestre Badiali, tot recordant l'ambient musical i els seus inicis professionals en l'òpera.

– No puc dir que hagi estat un cantant amb mala sort, ni que he hagut de lluitar dur... Si digués el contrari, mentiria. Tant a Espanya com a Itàlia, ja sigui per la meua qualitat de veu o perquè agradava, no em fou massa difícil començar. Vaig arribar a Milà i el mestre Badiali ja m'esperava. Era una gran persona. Vaig conèixer les seves amistats i va presentar-me els agents musicals... No fou massa difícil. Se'm va facilitar l'entrada al concurs de Busseto, l'any 1967, del qual vaig guanyar el primer premi. Ràpidament se'm van obrir les portes cap a una carrera internacional.

El baríton debutà a la Scala de Milà el gener de 1967 amb *Lucia di Lammermoor*, amb Jaume

Aragall i Renatta Scotto. El seu debut a Viena fou amb *La traviata*, amb Juan Oncina i Gilda Guiden, l'abril del mateix any, fent el paper de papà Germont, el pare del tenor Alfredo, un senyor amb barbes blanques, diu rient Vicenç Sardinero. Després, Sardinero es presentà al Liceu també amb *Lucia*.

– No vaig agradar gens ni mica. A més, *Lucia* és una obra que no m'ha agradat mai massa. El personatge del baríton, Enrico, és difícil. Comença l'obra del baríton amb *Cruda*, funesta smania (canta), molt difícil de tessitura. A més, abans al Liceu la gent encara entrava a platea un cop començada la funció, i era terrible. No vaig agradar gens. Però acte seguit, el meu gran èxit al Liceu fou amb *La favorita*, en el personatge d'Alfons XI, que l'havia d'haver cantat Manuel Ausensi però no es trobava bé. Faltaven deu dies per a la funció i jo era a Viena. L'administrador del Liceu, Paco Massó, va enviar-me un telegrama. Faltaven pocs dies per a l'estrena i vaig acceptar.

– De vegades les substitucions donen l'oportunitat de l'èxit.

– Sí... Malgrat tot, quan un és jove s'atreveix a tot. Vaig acceptar amb només deu dies per estudiar l'obra. Hi havia una altra capacitat per memoritzar les coses... i ganes de fer carrera. Coses lògiques de joventut. I fou el meu primer gran èxit.

– La faceta actoral d'un cantant d'òpera, s'aprèn?

– Jo no he anat mai a cap acadèmia d'art. Crec que d'alguna manera els cantants neixen artistes. L'artista es va fent i va millorant cada dia, si es té material i intel·ligència, és clar..., perquè si no ja no ets ni cantant. Crec que l'artista neix i es fa, millora... La veu neix amb un i es fa. És com els diamants: es poleixen.

– Els tenors s'emporten generalment el protagonisme a tots els nivells. Creu realment que el registre del baríton limita la popularitat?

– M'hagués agradat ser tenor, però estic molt content amb el

meu registre. Sempre he tingut una mica d'enveja dels tenors perquè són els galants de l'òpera, els ben pagats, els aviciats, perquè arriben als llocs i els donen els seus capricis. Però jo crec que la veu del baríton és molt interessant i és la més varonil, la més justa en l'home, la menys complicada. Si la veu de baríton és maca, resulta molt interessant; a més a més hi ha uns personatges molt interessants per als barítons.

– Quins personatges són?

– Rigoletto, Fígaro, Gerard d'Andrea Chernier... El Marcello de La Bohème... és una òpera que m'agrada molt, és una òpera que m'ha entusiasmat sempre. La vaig fer el 1991 al Liceu. És un personatge que no té una ària, però té un personatge molt profund. No és molt destacat però sempre intervé. També m'agrada La Favorita, Tosca, Rigoletto. Abans no la vaig voler fer perquè jo crec que era... Jo m'he cregut sempre un bon professional i no m'he llançat mai a fer coses que creia que era massa d'hora per fer-les, massa aviat, i he esperat. Jo considero que Rigoletto, o Scarpia de Tosca són personatges en els quals s'ha d'entrar quan un ja es considera madur en l'ofici, en l'art. No es pot fer un personatge massa jove.

– Així, creu que ha de coincidir la maduresa física del cantant amb la maduresa del personatge?

– Sí, s'aprèn molt amb els anys. L'escenari t'ensenya molt, i la vida també. No estic d'acord que aquests personatges els vulgui fer la gent jove. Si jo fos director d'un teatre no voldria gent jove per a aquests papers, per molt bona veu que tinguin. Avui no es demana només veu: es demana veu i ser un bon actor, un intèrpret. I l'òpera és això, no és només la veu. Jo no vaig cantar el Rigoletto fins el 1985, quan vaig debutar a Sud-àfrica i quan ja portava bastants anys de carrera.

– Sembla que no és molt afecionat a escoltar-se en gravacions.

– No, mai, mai no m'escolto.

Perquè em trobo els defectes. Sóc una persona insatisfeta i no he quedat mai convençut dels resultats. Home, de vegades t'agrades més o menys...

– És molt exigent amb vostè mateix?

– Sí, molt. Això és bo per millorar i superar-se; ara, de vegades no. Jo he vist artistes de gran categoria, de primera fila, que fan algun agut malament i surten de l'escenari enfadats, i no t'atreveixes a dir: "Què t'ha passat?", perquè no et donen confiança, i es fan respectar. És important fer-se respectar.

– I les crítiques també poden ser una manera de superar-se. Però sembla que les crítiques no les encaixa gaire bé, ni tampoc les protestes del públic.

– (Sorrès). Jo, de protestes, protestes, no n'he tingut mai. Jo he estat un cantant que he tingut la sort de cantar 150 funcions com a professional en primers papers, de tot tipus de repertori i no m'han protestat mai. M'han aplaudit més o menys. Potser és que sóc molt seriós; he tingut molta sort amb el públic. Tampoc amb els companys no he creat mai problemes. Recordo una vegada que el senyor Pàmies devia estar enfadat, perquè em va dir pels passadissos del Liceu: "Sardinero! Vostè és de les úniques persones que no em crea problemes en aquest teatre". Jo li vaig contestar: "Gràcies, senyor Pàmies". Potser he estat massa humil i massa modest, però no es pot ser tan bo. El teatre de vegades mou molts interessos; s'ha de tenir una mica de picardia, no diré ser mala persona, però sí una mica llest... que ningú et trepitgi. El teatre té aquestes coses, entre els companys de vegades hi ha un ambient no gaire bo.

– A tot això cal afegir haver de compaginar aquesta carrera professional i internacional amb la vida privada.

– Compaginar-ho tot és una mica difícil. Ara, però, ja no canto amb l'activitat d'abans. De vegades em sap greu, però també és

dur no fer vida familiar. De vegades arribava, em canviava de roba, tornava a fer la maleta i marxava de nou.

– De tota manera, ara la seva activitat s'ha vist reduïda. Quantes funcions fa l'any?

– Depèn molt... L'any passat vam treballar força. A més, de cara al futur m'agradaria dedicar-me a l'ensenyament, m'agradaria estar tranquil. Estic estudiant dedicar-me a l'ensenyament. Si em dedico a l'ensenyament, d'alguna manera seré en el meu ambient, estar a casa. A veure si puc fer alguns cantants, m'agradaria molt, i crec que puc fer-ho, per experiència, per vocació i perquè crec que serveixo.

– Quin autor admira especialment?

– Per a mi hi ha dos autors: Verdi i Puccini. He cantat també molt Donizetti, algun Bellini, però la veritat és que no m'entusiasmen tant. M'han preguntat per què no canto Mozart, però a mi sempre m'ha anat millor el repertori verdidi i puccinià.

– Es decanta més cap al verisme?

– Sí...

– Per alguna raó especial?

– Potser pel temperament, pel caràcter.

– S'explica una curiositat o coincidència amb unes partitures de Bastianini.

– Sí, és quan començo a estudiar repertori italià i a posar-me al corrent de les òperes, quan vaig a Itàlia. El meu ídol és Bastianini. Mai vaig tenir la sort de veure'l ni de sentir-lo en directe al teatre, però per a mi era el millor. Era un cantant noble, i de vegades m'hi han comparat en diverses crítiques d'Alemanya i de Nova York; em deien "piccolo Bastianini", perquè el color de la veu era molt semblant. Fins i tot, recordo una vegada, que la dona d'un amic meu que era baix em va sentir al Liceu cantant La Favorita, i em va dir que li recordava el Bastianini, tant per la veu com físicament. La partitura de Bastianini va arribar a les meves

mans quan era a Barcelona per a l'estrena de *Poliutto* de Donizetti. Em va arribar la partitura i el casset amb les veus de la Callas i el Corelli, i jo vaig estudiar amb la partitura de Bastianini. D'alguna manera, allò va representar per a mi alguna cosa important, que no es pot explicar.

– Però com li va arribar aquesta partitura a les seves mans?

– Va arribar de Milà, de la casa Ricordi, del mateix material que havien tingut per a la Scala.

– Llavors el *Poliutto* es va estrenar al Liceu o era la primera vegada que es feia al Liceu?

– No sé si era la primera vegada, però si no ho era, feia moltíssims anys que no es feia. No s'ha tornat a fer perquè requereix un tenor molt especial. No és una òpera que es faci molt, no és habitual en el repertori.

– Quin any va ser?

– El 1975. Vaig tenir un premi unànime de la crítica catalana, i em van fer una placa de record.

– Què li va passar amb un Barbero de Sevilla a França?

– És el pitjor Barbero que he cantat en tota la meua vida. Hi havia una escenografia molt rara, i un ambient també rar.

– Què opina dels directors d'escena? I de les escenografies agosarades?

– Jo vaig fer *La Bohème* a Itàlia, a Parma, i a l'escenari no hi posaven ni el llit ni la taula, vivíem per terra... feiem de bohemis, però almenys una taula!

– La Mimi moria per terra?

– Gairebé. Com a mínim hi podien haver posat un tamboret. Crec que aquestes noves tendències estan desplaçades, per falta de coneixements o perquè volen renovar alguna cosa... Verdi, Puccini, van pensar les seves òperes d'una manera, s'ha de representar tal i com les van concebre. I com *La Bohème*, també han fet l'*Otello* al desert. De vegades hi ha coses que fan riure. Recordo una vegada, a Holanda, que en un Barbero de Sevilla van muntar l'escenografia en una plaça de toros, i el baríton el



volien fer cantar des d'un globus, a uns 20 metres d'alçada. Era complicat. Tota aquesta gent et treu de polleguera perquè penses que el Barbero està creat a Sevilla i *Fígaro* és un barber que ve d'un ambient sevillà, i si els poses en una plaça de toros, és el torero de Carmen, no? Crec que és ignorància i ganes d'acabar amb tot.

– Recorda especialment algun director brillant i algun de menys afortunat?

– Sí..., com en totes les coses, hi ha directors més competents que d'altres. Generalment la direcció d'orquestra és més discreta. Els temps poden canviar, el director et pot ajudar més o menys, però, ja no és tan greu. Si un director coneix les veus, t'ajuda. Per exemple, he treballat bé amb Andrea Gacheni, Ernesto Massini, ... molts. He treballat amb directors molt bons. Han de tenir molt bona vista, han de veure el personatge que està a l'escenari. Si el veuen fàcil i dòcil, així es comporten. He treballat amb directors que tenen mala fama i en canvi amb mi han estat molt bons. Però també n'hi ha que et fan la vida impossible a l'escenari.

– Un cantant es jubila o no es jubila mai?

– Generalment hi ha cantants que no es jubilen mai i s'haurien

de jubilar (riu). I d'altres els jubilen i estan en perfectes condicions, no sé si m'explico. A mi m'estan jublant una mica i estic en el millor moment de la meua carrera.

– Qui el jubila? O què?

– L'ambient. Jo he descuidat molt la publicitat, cosa que no es pot fer. Però hi ha gent a l'escenari que va "por todo lo grande" i s'hauria de retirar. Moltes gravacions i molt màrqueting. La Coca-Cola, si no la veiéssim tant per televisió, no en beuriem; i això passa amb qualsevol producte. I el 80 % de la gent que va a l'òpera, no hi van perquè hi entenen, sinó pel nom del cantant. Jo em trobo avui –des de fa 5 o 7 anys–, en el millor moment de la meua carrera, perquè he estudiat i he cantat bé. L'altre dia em van dir que era un gran professional. Jo vaig respondre: "Gràcies, però és la meua obligació", perquè em considero una persona seriosa amb la meua feina. Potser en alguna altra cosa sóc un desastre, però amb la meua feina, el cant, sempre he estat un estudiós, no he creat mai problemes, o rarament han escrit malament de mi. Si s'arriba a la meua edat tenint encara un gran nom, no és perquè jo sigui millor que l'altre, sinó perquè ho he sabut conservar. Hi ha molt d'engany, en tot això. Els grans divos s'acaben al Metropolitan, ho sabíeu, això? Què vol dir? Que no s'exigeix tant al cantant: és el personatge el que compta, el nom.

– I una pregunta quasi obligada i ja per acabar, què pensa sobre la reconstrucció del Liceu? Al mateix lloc? En un altre emplaçament?

– A mi m'agradaria tornar a posar els peus al Liceu i descobrir alguna cosa del que havia fet allà, els records bonics. Vaig fer l'any passat *Il trovatore* al Liceu. Quan estava allà em sentia com a casa meua. En realitat s'ha cremat alguna cosa nostra, sobretot per als qui hi hem viscut tant. Recordo haver anat al cinquè pis, abans de ser cantant. Jo crec que s'hauria de reconstruir a la Rambla.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

El musical americà

per VICTÒRIA PALMA

Durant el mes d'agost, a l'espai monogràfic de les 13:00, Catalunya Música ens convida a passar una estona en companyia d'aquells actors i actrius que protagonitzaren els anys daurats del musical americà. Fou una llarga època que va des de l'arribada del so, el 1927, fins a la consolidació de la televisió, passant per aquells màgics anys 50. Durant un mes desfilaran per la nostra emissora Gene Kelly, Fred Astaire, Julie Andrews, Marilyn Monroe, Judy Garland, Esther Williams, Ginger Rogers, Leslie Caron i una llarga llista d'actors i actrius que varen fer possible que el gènere musical oferís als espectadors un dels plaers teatrals i cinematogràfics més intensos.

La crisi econòmica del 1929 va ser una de les causes principals del desenvolupament de la comèdia musical, que apareix subjacent en una gran part dels films dels anys 30. Durant la Segona Guerra Mundial seran les *vedettes* de les comèdies musicals, les que hauran d'aixecar la moral de les tropes que són al front (d'aquells anys podeu recordar la imatge de Judy Garland i Betty Grable). La comèdia assumeix un rol d'evasió i de fugida del clima enfosquit generat per la depressió i per la guerra.

Si fem un repàs dels directors que trobem al capdavant dels musicals, ens adonarem que es tracta d'un gènere típicament americà, i tal com afirma Jean-

Marc Bouineau, en el seu llibre *Les 100 chefs-d'oeuvre du film musical*, aquesta dedicació dels americans a la comèdia musical "es deu a una predisposició d'ordre genètic, més que a una tradició (...). I és que els protagonistes d'aquest tipus de gènere saben cantar, ballar i fer comèdia (...), i de fet és fàcil transportar-ho al cinema".

Aquest, però, no és el cas d'Europa, on l'opereta alemanya, el Caf' Con francès o la sarsuela espanyola són gèneres difícilment transportables. Els Estats Units van ressuscitar totes les formes de la comèdia, burlesca, vodevil, *music-hall* i amb el cinema van aconseguir dotar aquests gèneres d'una enorme difusió. Hollywood va aportar a Broadway recursos i tècniques qualificats i Broadway forní a Hollywood les *vedettes* consagrades.

Aquestes *vedettes* i actors, com Gene Kelly i Leslie Caron, l'any 1951 van rodar amb la Metro Goldwyn Mayer el film *An American in Paris* (Un americà a París), amb música de George Gershwin. La partitura original data de l'any 1928 i la idea de fer-ne una adaptació per al cinema va ser del productor Arthur Freed, qui després d'assistir a la versió de concert de l'obra va confiar que aquell títol podria "enganxar" en el món dels musicals.

Recordeu Marilyn Monroe, al costat d'Yves Montand, a *Let's make love*, interpretant el conegutissim tema que dona nom al film? Amb música de Jimmy Van Heusen i Samy Cahn recordarem altres temes d'aquest film, que la productora 20th Century Fox va rodar l'any 1960. El títol original, i tal com el coneixem aquí, era *El multimilionari*.

El compositor americà Frederic Loewe també estarà amb nosaltres en diverses ocasions, però d'una manera molt especial amb *My Fair Lady*. Es tracta d'una comèdia musical basada en el *Pigmalió*, i que anys més tard, el



1964, la Warner va portar al cinema amb noms com Audrey Hepburn (doblada en les cançons), Rex Harrison i Stanley Holloway. La comèdia musical (1956) originà un dels èxits més espectaculars de Broadway amb un total de 2.717 representacions. En la versió cinematogràfica de la Warner, Rex Harrison i Stanley Holloway repetien els seus papers teatrals, però Julie Andrews va ser substituïda per Audrey Hepburn.

Després de ser apartada del paper original, Julie Andrews va obtenir, aquell mateix any (1964), l'Oscar de l'Acadèmia per *Mary Poppins*, sens dubte la comèdia musical més enginyosa escrita per al cinema els anys 60. Amb música d'Irvin Kostal retornarem al món dels infants al costat de Mary Poppins (Julie Andrews), i Ben-Mr. Dawes Sr. (Dick van Ddyke). També Julie Andrews ens farà "riure" i "plorar" amb *The Gound of Music*.

De la producció de Cole Porter rememorarem aquells títols que ja formen part dels grans musicals, com ara *Night and Day*, *The Pirate*, *Aladdin* i *Kiss me, Kate*.

Durant el mes d'agost, la cartellera de Catalunya Música s'omplirà dels millors títols dels musicals americans. Aquests títols ho palesen: *Seven Brides for seven Brothers* (Set núvies per a set germans), *Show Moar* (Magnòlia), *Singin' in the rain* (Cantant sota la pluja), *West Side Story 42nd Street* (El carrer 42), *Tommy*, *Hello Dolly*, *Gigi*, *Camelot*, *Fiddler on the roof* (El violinista sobre la teulada), *Irma, la douce*, *Gentlemen prefer blondes* (Els senyors les prefereixen roses), i molts d'altres.

Si voleu ballar en la vostra intimitat, des de Catalunya Música, us hi posarem la música.

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



Babel 46: l'assignatura pendent de Montsalvatge..., a escena!

per CARLES LOBO

Fa prop més d'un any, al llarg d'una conversa al programa *A la manera de...* de Catalunya Música, Xavier Montsalvatge em comentava que ja havia perdut gairebé tota esperança de poder sentir la seva tercera òpera, *Babel 46*. Recordo que aquell dia pels micròfons vaig sol·licitar a la "senyora Esperança" de contradir Montsalvatge: una crida feta a l'aire sense massa convenciment però amb il·lusió. Sobretot perquè aquesta obra comporta grans dificultats (econòmiques) de producció, data del 1960, i no creia que cap productor amb possibilitats crematístiques s'interessés pel tema, i als qui podria sorgir la idea molt probablement no tindrien el poder adquisitiu necessari per poder-la realitzar. Doncs, bé, s'ha acomplert allò de "no diguis mai que, d'aquesta aigua, no en veuré": el senyor Llorenç Caballero, director del Festival de Música de Cadaqués i amb l'interès del Festival Internacional de Música de Peralada ha aconseguit fer realitat una de les voluntats més íntimes del compositor Xavier Montsalvatge: veure en escena *Babel 46*. Certament, si no hi ha contraordre (així sia), aquest estiu veurem estrenada l'òpera en quatre actes, amb llibret i música de Xavier Montsalvatge. I, a més, per partida doble: primer a Cadaqués, que per raons d'espai escènic s'oferirà en versió reduïda per a orquestra de cambra (reducció a cura d'Albert Guinovart i per expressa voluntat i confiança de l'autor), i dues setmanes després a Peralada en la versió original, és a dir, amb gran orquestra simfònica.

A dos mesos vista i després de 34 anys, l'autor confessa un cert nerviosisme davant aquesta doble estrena de la seva òpera, malgrat estar segur de la seriositat i professionalitat de tots els productors i intèrprets: *Estic segur que tot anirà bé, no en dubto, però em fa molta por la meua pròpia música després de tans anys. Gairebé no la recordo i és evident que des d'aleshores he evolucionat prou, com per dubtar de la validesa actual del que va escriure en els anys 60.*

No deixa de ser lògica aquesta por, però Xavier Montsalvatge té a les se-



ves espatlles una producció prou qualificada com per poder córrer aquest "risc" amb molta seguretat. Des del meu punt de vista, i si se'm permet opinar, penso que el que és important és l'estrena d'aquesta "assignatura pendent" que ha arribat tard per fer-se a l'escenari per al qual va ser creada, el Gran Teatre del Liceu, però amb prou temps com per no haver d'estirar-nos els cabells els uns als altres i penedir-nos de no haver-ho fet abans.

Per seguir la gènesi de *Babel 46* recorrerem al llibre *Papeles autobiográficos* del mateix compositor. Sota el títol "un fracàs inesperat", Montsalvatge escriu: *El 1960 el Gran Teatre del Liceu va crear un premi d'Òpera Nacional. Un dels meus projectes de futur era escriure una òpera i el concurs del Liceu em va animar a realitzar-lo sense dilació. Abans de pensar en el tema em vaig plantejar un dilema ingrat: en català?, això equivaldria en aquella època a una difusió molt restringida... En castellà?, no em venia de gust ni m'imaginava que pogués fer res notable sense tocar els paràmetres de la sarsuela...*

Donant-hi voltes se m'acudí escriure un argument en set idiomes que es podria titular Babel.

El tema segueix aquests paràmetres: l'acció se situa en un camp de refugiats (no de concentració, aclarim-ho) en un lloc indeterminat de centreuropa al final de la guerra (d'aquí el títol, *Babel 1946*) on deu persones esperen el visat per poder tornar als països respectius: Aristide de Sicília i Berta de l'Alguer (que s'expressen en italià, i Berta de vegades en català alguerès); João de Moçambic, negre i cec (en portuguès); Clyde escocès (en anglès); Virgínia i Urraca de Valladolid (en castellà); Niccole (en francès); Bienbeniste i Espionzoa, sefardites (en hebreu i castellà) i per últim Laurhina, una nena negra muda i un lloro que no deixa de dir allò de: Heil, Hitler!

La situació desesperada en què es troben tots els personatges, els porta a mentir pel que fa a la situació real de cadascun i, moguts pels interessos particulars, a establir relacions fictícies amb els companys de la barraca. El qui diu estar enamorat d'algú, no ho està realment, i el qui demostra un desinterès per l'altre és que n'està del tot. El qui assegura ser pobre, és ric en la realitat, o el qui deixa creure que viu en l'opulència està escurat com una rata. Els únics personatges innocents que no han mentit durant tot l'any d'estada al camp de refugiats han estat João i Laurhina (i el lloro, és clar!).

La tesi final arriba quan tots obtenen els visats per repatriar-se i és aleshores quan cada personatge se sincera amb la resta i es descobreix la veritat particular i els motius d'haver viscut, tots, un any en la mentida. El desenllaç és força realista i sobretot dramàtic.

Babel 46 va ser finalment presentada al premi del Liceu. Malgrat les expectatives favorables, aquell premi es declarà desert. Xavier Montsalvatge no amaga el desengany i el mal humor que li causà no obtenir el premi i va decidir guardar la partitura (després de rellegir-la i assegurar-se que no em vaig equivocar) a casa seva i no oferir-la a ningú si no la hi sol·licitaven i li asseguraven una producció sense restriccions i de qualitat. En aquest sentit, és una partitura, no diré difícil, però sí que necessita una sèrie de condicions da-

3 + 1 = quatre estrenes per a aquest estiu a Torroella

per C.L.

No volem faltar, un cop més, a la cita anual amb la constància del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí pel que fa a la incentivació dels nostres creadors. Així és, doncs, com Josep Lloret, director del Festival, ha vehiculat quatre encàrrecs més per a aquesta propera (la catorzena) edició.

I com que corren temps de "restrenyiments" pressupostaris, el nombre d'estrenes en la convocatòria d'enguany ha estat sensiblement inferior. Cal, doncs, felicitar l'organització del festival per no haver eliminat aquest capítol dels seus objectius. I jo ho faig particularment, perquè d'altra manera no podria escriure aquest comentari previ: em sabia greu... podeu creure-ho!

(el 3 + 1)

Eduardo Rincón, compositor fincat a l'Empordà des de fa molts anys, ha rebut l'encàrrec directament del Festival de Torroella. Ha escrit un *Quartet per a piano, flauta, clarinet i violoncel*. En demanar-li un comentari per transmetre'l als lectors de CMRMC, m'ha enviat una nota en què després d'anunciar que mai no havia escrit per a una formació instrumental poc usual com aquesta, diu: *Immediatament vaig començar a veure les magnífiques possibilitats que tenia aquesta combinació. Vaig preparar la sèrie que em serviria de base, com faig sempre, i de seguida em vaig adonar que l'obra seria pràcticament tonal, essencialment lírica i de tall clàssic... Vaig recordar un comentari (de Xavier Montsalvatge) que deia: "de vegades enyoro la sopa que m'obligaven a menjar quan era petit. Alguna cosa semblant em passa amb la tonalitat; després de defugir-la sistemàticament, ara l'enyoro i m'agradaria tornar a utilitzar-la!" És veritat. Potser la vellesa ens torni nostàlgics, potser necessitem retrocedir i recolzar-nos en la nostra joventut perduda per continuar sentint-nos vius: potser el que passa és que la vella, desnonada i al mateix temps estimada tonalitat, modalitat, etc., companyes nostres als primers passos en el camí inacabable de la música, no era*

tan horrorosa com havíem cregut... Potser ens vàrem equivocar i giràrem l'espatlla massa radicalment a quelcom que encara tenia a dir-nos, com va passar també amb les formes clàssiques... No sé si l'equivoco o l'encerto en tornar a utilitzar totes aquestes velles tècniques, però el que sí és cert és que he sentit tota la vella passió per la melodia, pel cant, que la composició d'aquesta obra ha despertat en mi, en la qual ha prevalgut, sobretot, la pura alegria de cantar lliurement.

(el 2 + 1)

Ara és el torn d'Israel David Martínez, nascut a Barcelona el 1969. Ha treballat amb Josep Soler i Joan Guinjoan i ha guanyat diversos premis de composició: guanyador del Concurso Iberoamericano de Composición Reina Sofía (1992), i el Reina Sofía de la Fundació Ferrer Salat el 1993 amb l'obra *La jeune martyre*, per a baríton i orquestra, amb textos dels *Sonets a Orfeu* de Rainer Maria Rilke. Ha escrit *Ghetto perpetuo* per encàrrec del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Israel David també ens ha enviat el comentari escrit. Diu així: *Feia molt temps que reflexionava sobre el tema de l'holocaust jueu... (I va decidir compondre aquest encàrrec inspirant-se en aquest episodi negre de la història universal)... Vaig anar a veure la pel·lícula de Spielberg La llista de Schindler amb el propòsit d'aconseguir tota aquella informació complementària per al meu treball. La bibliografia que vaig utilitzar va ser la "novel·la" de Thomas Keneally en la qual es basa Spielberg per a la seva pel·lícula, i l'autobiografia de Rudolf Hess titulada Yo, comandante de Auschwitz...*

Israel David continua el seu comentari amb uns fragments d'aquest últim document literari en el qual l'autor reconeix els seus crims.

Després de tot això he fet *Ghetto perpetuo*. Què hi he volgut explicar? Doncs no ho sé. Em semblaria pedant i absurd dir que m'he ficat dins la pell de tota aquesta gent..., però he arribat a la conclusió que no cal ésser jueu ni supervivent d'un camp

vant les quals és difícil transigir. No podria acceptar que es fes amb una primera figura femenina ni una altra masculina i la resta fossin cantants de segona fila; caldria que fossin nou cantants de categoria semblant... Pel que fa a les característiques de la partitura, era conscient del perill de caure en un neorealisme proper a Menotti a causa de la naturalesa del tema. Vaig fer servir un llenguatge sonor directe, el menys "italianista" possible i amb poc relleu simfònic per donar al text el màxim protagonisme.

A Xavier Montsalvatge, el preocupava especialment que a les estrenes empordaneses d'aquest estiu s'entengui bé el que passa a escena. Cal una dicció textual clara i una posada en escena senzilla que no distregui l'acció: el decorat és sempre el mateix i només canvia per efectes de la il·luminació.

I per acabar només ens falta anunciar els intèrprets que ens asseguraran l'estrena, que crec que no passarà desapercebuda, ja que la majoria són gent jove, amb qualitat demostrada i (n'estic del tot segur) amb tota la il·lusió de protagonitzar aquesta efemèride tan esperada per alguns de nosaltres.

Cantaràn Josep Ruiz, Rosa Mateu, Josep Farré, Francesc Bas, Cori Casanova, Núria Canals, Mercè Obiols, Xavier Mendoza i Xavier Comorera, i del lloco no en sabem res, ni el nom. L'orquestra serà la de Cambra de Cadaqués (ampliada a simfònica a Peralada) i la direcció d'Ernest Martínez Izquierdo. El francès Jean-Pierre Vergier n'és l'escenògraf i Joan Anton Sánchez el director d'escena.

D'aquesta "assignatura pendent", doncs, n'esperem (està clar) l'excel·lent!

FESTIVAL DE MÚSICA DE CADAQUÉS,
30 de juliol, versió de cambra
FESTIVAL DE MÚSICA DE PERALADA, 14 d'agost, versió simfònica

Estrenes de *Babel 46* (1960), òpera en quatre actes amb llibret i música de Xavier Montsalvatge.

(Nota: el material d'aquest article està extret de: *A la manera de...*, programa de ràdio per a Catalunya Música realitzat per Carles Lobo i amb Xavier Montsalvatge com a convidat; *Papeles autobiográficos: al alcance del recuerdo*, de Xavier Montsalvatge, editat a la col·lecció "Memorias de la Música Española" de la Fundació Banco Exterior; *Xavier Montsalvatge*, de Jordi Codina, el núm. 105 de la col·lecció "Gent Nostra" d'Editorial Labor, i de la conversa poc abans d'escriure l'article entre l'autor i el compositor).

d'extermini per tenir, com a creador, la voluntat —un xic inútil— d'incidir en la idea que aquest capítol de la nostra història no ha de tornar a succeir.

L'autor continua amb una reflexió sobre el *Perpetuo*, del títol en el qual fixa la seva atenció sobre la repetició persistent de la humanitat a construir "guetos" com aquells nazis i sobre la capacitat de la humanitat de portar constantment fins a les darreres conseqüències i amb eficàcia un sentiment com l'odi.

I acaba amb aquest epitafi: Ghetto perpetuo està dedicada als més de 6 milions de jueus assassinats a la Segona Guerra Mundial, als russos, espanyols, catalans, etc. que també van ser exterminats als camps nazis, i, en general, a totes les víctimes del racisme.

I ja pel que fa al material temàtic emprat, Israel David ens comenta que l'obra comença amb un cant litúrgic jueu del segle XIII com a punt de referència per a tota la partitura. D'altra banda, el discurs harmònic resulta d'una nova manipulació de la tècnica que Josep Soler ha fet servir a partir dels acords del *Tristany*. Amb la transposició cromàtica dels acords que resulten de la sèrie de 9 notes que apareix al *Tristany* (a la qual Israel David ha afegit tres més) es forma una nova sèrie que donarà el color general de l'harmonia. *Ghetto perpetuo* està dividida en tres seccions enllaçades que segueixen l'esquema *moderato, adagio, presto*.

(1'1 + 1)

La tercera obra que estrenaran els Solistes d'Ibercàmera aquest estiu a Torroella de Montgrí és una comanda de l'Associació Catalana de Compositors feta a un nou associat jove, i per tant relativament desconegut. Es tracta del compositor fincat a Blanes Màrius Ros. Va començar a compondre de molt petit amb una compositora familiar que vivia a Portugal (d'aquí que a Catalunya es conegui poc, malauradament, malgrat ésser catalana) que va morir fa un parell d'anys i que es deia Constaza Capdeville, i després va fer els estudis de composició amb Carles Guinovart al Conservatori Municipal de Barcelona. Confessa que ha escrit força música, sobretot música de cambra, però que tan sols inclouria en un catàleg les obres escrites de fa quatre anys ençà. Es defineix com un compositor molt lent, sense ànims d'autopromoció ràpida, que escriu amb una gran austeritat de mitjans tècnics, com si en la simplicitat i les limi-

tacions es trobés l'autenticitat del seu propi discurs; una mica a la manera d'Anton Webern, de qui es confessa un gran admirador (també de Pierre Boulez i sobretot de les últimes obres, el Boulez menys conegut). No m'ha estranyat la metodologia compositiva de Màrius Ros, ja que en conèixer-lo hom no pot extreure'n cap altra imatge: parla pausadament, una mica nerviós, com si dubtés constantment del que està dient amb seguretat; el seu to de veu és molt atenuat i un xic càndid.

La conversa amb Màrius Ros va començar parlant del títol de l'obra (*Quintet per a l'avenir*): El títol sempre és un misteri perquè normalment va apareixent a mesura que escrius l'obra (jo ja entenc que el Festival ha de fer els programes i s'han de relacionar els títols de les obres)... però per a mi, començar per aquí va ser un problema horrorós..., i dic això perquè el títol ve definit una mica per aquestes circumstàncies..., és un títol una mica neutre, del qual no s'espera res concret, i no deixa l'obra amb un fred i solitari "Quintet".

A la pregunta de com definiria la seva manera d'escriure, Màrius respon: És perillós i difícil definir com escriu en tan sols dues paraules... Jo escriu amb sèries, però cada vegada la sèrie l'haig de crear de nou en funció del timbre, les textures i el color que tindrà l'obra... Normalment la sèrie defineix l'harmonia i el seu discurs i la melodia, i jo treballo, normalment, amb sèries molt petites, d'unes sis notes, només, i amb pocs acords, poques harmonies, poca melodia i tot això molt treballat. Clar: després de dir això i per explicar-me amb claredat —i una mica en broma— acostumo a dir que jo escriu música serial-tonal, perquè un dels aspectes que més discuteixo del serialisme és la fugida de la tonalitat. Concretant ja en el *Quintet per a l'avenir*, l'obra està escrita immediatament després d'una altra destinada a un planter instrumental molt semblant. Per tant, no puc escapar-me fàcilment de crear una nova partitura sense imbuir-me del que he fet just abans i sobretot pel poc temps que he tingut per pensar, per fer res de ben diferent. Per altra banda, estic absolutament d'acord que un compositor es copï ell mateix... és una bona manera d'anar trobant el llenguatge propi. En aquest cas, jo no em copiaré aquí, però sí que hi haurà punts confluents: una certa forma d'arc, amb un moviment molt estàtic, un moviment força tens, un altre d'estàtic, un quart mogut i acaba amb un darrer d'estàtic, tot, però, amb una cla-

ra continuïtat; un ambient resultant de la cita literària d'un escriptor austríac (Thomas Bernhard) que va definir l'obra anterior (titulada en alemany *L'abisme del pensament*) també, en certa menera, suposo, dibuixarà el *Quintet* per a l'avenir.

Aquest és, doncs, el primer encàrrec fet a Màrius Ros des que fa un any va ingressar a l'Associació Catalana de Compositors.

(el 0 + 1)

Qui tampoc no ha acabat l'obra i per tant li és difícil poder-ne dir encara massa coses, ja que l'esdevenir de la creació pot amagar-li alguna sorpresa, àdhuc a ell mateix, és Jordi Codina. El seu encàrrec surt de l'Orquestra de Cambra de l'Empordà, i per tant és l'únic dels quatre que no serà estrenat pels Solistes d'Ibercàmera.

El text o comentari de Jordi Codina és curt però molt clarificador: És durant la lectura del llibre *El vell i la mar* d'Ernest Hemingway —il·lustrat per Salvador Dalí— que sorgeix l'encàrrec de l'Orquestra de Cambra de l'Empordà d'una obra per a orquestra de corda per ser estrenada a la XIV edició del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.

Davant la petició immediata del títol sorgeix com un joc de paraules *El nen i la mar*. Serà una partitura descriptiva? No... ben segur. Però la imatge d'un nen vora el mar, per posar un exemple, pot ser un punt de partida per encetar una obra. És clar que si en comptes d'un nen, hi posem una cadira, tindrem un altre punt de partida... igualment vàlid. En tot cas, aquesta música que neix a poc a poc s'inscriu dins de l'estil de les meves últimes obres: contrastos entre consonància i dissonància; coexistència entre tonalitat i atonalitat; música en la qual l'element lúdic, també hi és present; i una certa sensualitat, com si els pentagrames es poguessin tocar i menjar. Potser seria massa agosarat fer meu el que diu Dalí a la introducció d'aquesta edició de *El vell i la mar*. "La meua ambició és integrar les experiències de l'art modern a la gran tradició clàssica".

Agosarat o no, la citació reflecteix el que també sent Jordi Codina i que defineix l'obra que veurà la llum aquest estiu a Torroella.

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL
DE MÚSICA DE TORROELLA
DE MONTGRÍ
dies, llocs i horaris dels concerts:
consulteu programes i cartellera

SOLISTES DE L'OCB

ALEXANDRA PRESAIZEN,
violí**"Treballar a
Barcelona és com
un somni"**

per DAVID PUERTAS

Va néixer a Odessa, Ucraïna, on començà a estudiar el violí als 4 anys. Ha format part de diverses orquestres russes i, des de fa poc més d'un any, és cap de Segons Violins a l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Toca amb un violí tirolès construït el segle XVIII que havia estat propietat del seu professor a Moscou. Precisament, una de les orquestres en què ha tocat ha estat l'Orquestra Simfònica de Moscou. Aquesta formació musical va fer una gira per Europa l'any 1985 i, entre d'altres ciutats, va venir a Barcelona, moment que Alexandra Presaizen recorda amb un somriure als llavis: *Aquella era la meva primera*

gira i, quan vaig veure Barcelona, vaig somniar que un dia hi viuria. Com que els somnis de tant en tant s'acompleixen, ara estic aquí i poder fer música en aquesta ciutat continua sent per a mi com un somni.

El passat mes de juny l'Orquestra Ciutat de Barcelona va convocar proves per tal de proveir diverses places de violí. L'Alexandra Presaizen s'hi va presentar a totes i, en un sol dia, va guanyar les places de violí *tutti*, d'assistent de concertino i de cap de Segons Violins: *Vaig tocar tot el dia amb una febre terrible i amb un mal de queixal insuportable. Poques vegades a la vida ho he passat tan malament. A més, no havia tocat mai el mateix concert de Mozart tres vegades seguides en tan poques hores!* Lògicament, només podia quedar-se amb una de les places que havia guanyat i va optar per la que té categoria de solista, és a dir, la de cap de Segons Violins: *Molta gent creu que els segons violins tenen un paper menys important que els primers, però això no és veritat. Són dues veus que es necessiten l'una a l'altra, el que passa és que s'han d'anomenar d'alguna manera i per això se'ns diu primers i segons.*



FOTO: WENZEL

Opina que el Palau de la Música és un dels escenaris més bonics del món, però afegeix: *Té un petit problema: les cadires són incòmodes i això fa que t'agafi mal a l'esquena quan portes molta estona tocant.*

Quan parlem de les seves preferències musicals, ens confessa la seva passió per la música negra: *Sóc una gran seguidora dels cantants Stevie Wonder i Whitney Houston i, quant a la música simfònica, els meus compositors preferits són Txaiovski, Mozart i Richard Strauss.*

2n Concurs de Música de Cambra MONTSERRAT ALAVEDRA

**Inscripcions:**

Abans del 25 de setembre de 1994

Concurs:

del 3 al 6 de novembre de 1994

Organitza

Amics de les Arts i Joventuts Musicals
C./ del Teatre, 2
08221 TERRASSA (Vallès Occidental)
Tel. (93) 731 22 32/785 92 31
Fax: (93) 731 60 43

Premi

CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA

CASES MUSICALS DE BARCELONA IZÁBAL

Relleu generacional

per MÒNICA MONTORIOL

Perfectament enllaçats, com en un mecanisme de rellotgeria, s'han anat succeint les generacions de la firma Izábal. El negoci ha anat passant de pares a fills, i fins i tot quan s'hauria pogut trencar per successió, n'ha pres el relleu la família Bonastre, parenta directa de l'original. El piano ha esdevingut al llarg de tots aquests anys l'eix central de la seva especialització. Primer com a constructors —de pianos i pianoles—, però després amb l'esclat de la Guerra Civil Espanyola es van centrar exclusivament en la venda, reparació i restauració. Actualment al capdavant del negoci hi ha la quarta i cinquena generacions.

La història comença amb Víctor Izábal, del qual només se sap que era d'origen francès i fabricant de pianos. El relleu generacional passa al fill: Paul Izábal. A Barcelona, i al voltant del 1850 inauguren la primera fàbrica al carrer de Tallers. Uns anys més tard, a principis de segle, l'any 1903, traslladen la fàbrica al carrer de Rocafort. La tercera generació, Alejandro Izábal, fill de Paul Izábal, es fa càrrec del negoci amb 16 anys, quan el seu pare marxa a França durant un any per veure si el seu fill era capaç de dur l'empresa familiar. Aquell període de prova va ser determinant i va consagrar un altre Izábal al capdavant del negoci. El 1917 Alejandro va comprar la totalitat de les accions d'una companyia anglesa de música —The Aeolian Company. Des de la fàbrica del carrer de Rocafort i des de la nova empresa, la firma Izábal construeix pianos i pianoles "Paul Izábal" i pianoles i or-



gues "Aeolian". Aquesta nova fàbrica-botiga, situada al passeig de Gràcia, també disposava d'una sala de concerts on feien actuacions. L'antiga fàbrica de pianos Izábal del carrer de Rocafort tenia entre 30 i 40 treballadors, i feien de 7 a 10 pianoles diàries. A finals de segle passat la botiga queda definitivament situada al carrer del Bonsuccés, als baixos de la casa de la família Izábal. La fàbrica del carrer de Rocafort va quedar destruïda durant la Guerra Civil Espanyola en caure-hi una bomba. L'any 1959, i amb la mort d'Alejandro Izábal, la companyia Aeolian es ven. El negoci de la construcció va acabar durant el període bèl·lic, i la firma Izábal es va dedicar exclusivament des d'aquell moment a

la venda, reparació i restauració de pianos.

Alejandro Izábal es va casar amb la mezzosoprano Conchita Velázquez. Per aquella època el negoci adquireix una nova difusió gràcies a la cantant, que va conèixer i orientar professionalment Alfredo Kraus quan va arribar a Barcelona. El ressò internacional de la rebotiga va venir en gran part determinat per les coneixences i amistats de la cantant i pels concerts que es feien a la rebotiga. La cantant va debutar a finals dels anys 20 amb els *Hugonots*, però fou reconeguda especialment com la millor intèrpret de *Carmen* de Bizet.

La parella no va tenir fills, però es va fer càrrec d'un nebot, Alejandro Bonastre, que ja de ben petit i amb només 7 anys va entrar en contacte amb la botiga. Més endavant va aprendre música al Liceu i va estudiar piano i violí. El jove Alejandro Bonastre és la quarta generació, i es posa al capdavant del negoci amb 18 anys. Amb ell hi ha Rafael Martínez Valls, encarregat de la botiga i Joaquim Zamacois. Bonastre explica el bon ambient musical de la rebotiga, on s'organitzaven concerts i sobre això recorda quan Martínez Valls estava escrivint l'òpera catalana *Cançó d'amor i de guerra*: "el vaig ajudar a escriure perquè tenia problemes de vista". Aquesta obra va ser estrenada al Teatre Nou del Paral·lel la nit del 16 d'abril de 1926.

L'última generació són els tres fills d'Alejandro Bonastre, tot i que el fill gran, Alejandro, és qui està aprenent l'ofici de restauració i reparació de pianos de la mà de Mariano, un dels operaris més antics de la casa. Actualment la botiga ha incorporat els altres instruments musicals més ajustats a la demanda del públic més jove: guitarres elèctriques, bateries, saxòfons. Tot plegat combinat amb la guitarra clàssica, els instruments de corda i, naturalment, els pianos.

L'ESPEREM A CASA

Bon CONCERT



La teva

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

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

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

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

PREGUNTES:

- El compositor empordanès Juli Garreta va néixer el 1875 a
 A) Peralada B) St. Feliu de Guíxols
 C) Palafrugell D) Figueres
- On morí el compositor Antonio Vivaldi el 28 de juliol de 1741?
 A) París B) Roma
 C) Viena D) Venècia
- Quin any s'estrenà a París la *Simfonia Fantàstica* d'Hector Berlioz?
 A) 1825 B) 1830 C) 1850 D) 1861
- A quin teatre de París s'estrenà *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy?
 A) Champs Elysées B) Opéra Comique C) Palais Garnier
- A quina ciutat nasqué el 1940 Frank Zappa?
 A) Nova York B) Boston C) Baltimore

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

Solucions al Concurs de juny 1994.

- B) 1900
- C) Leopold Auer.
- B) Alban Berg.
- B) 1888.
- B) Genesis.

Han estat guanyadors del Concurs de juny 1994: Teresa Ferrís Mur (Terrasa) i Roger Fontcuberta Pas (Argentona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(juliol-agost 1994)

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

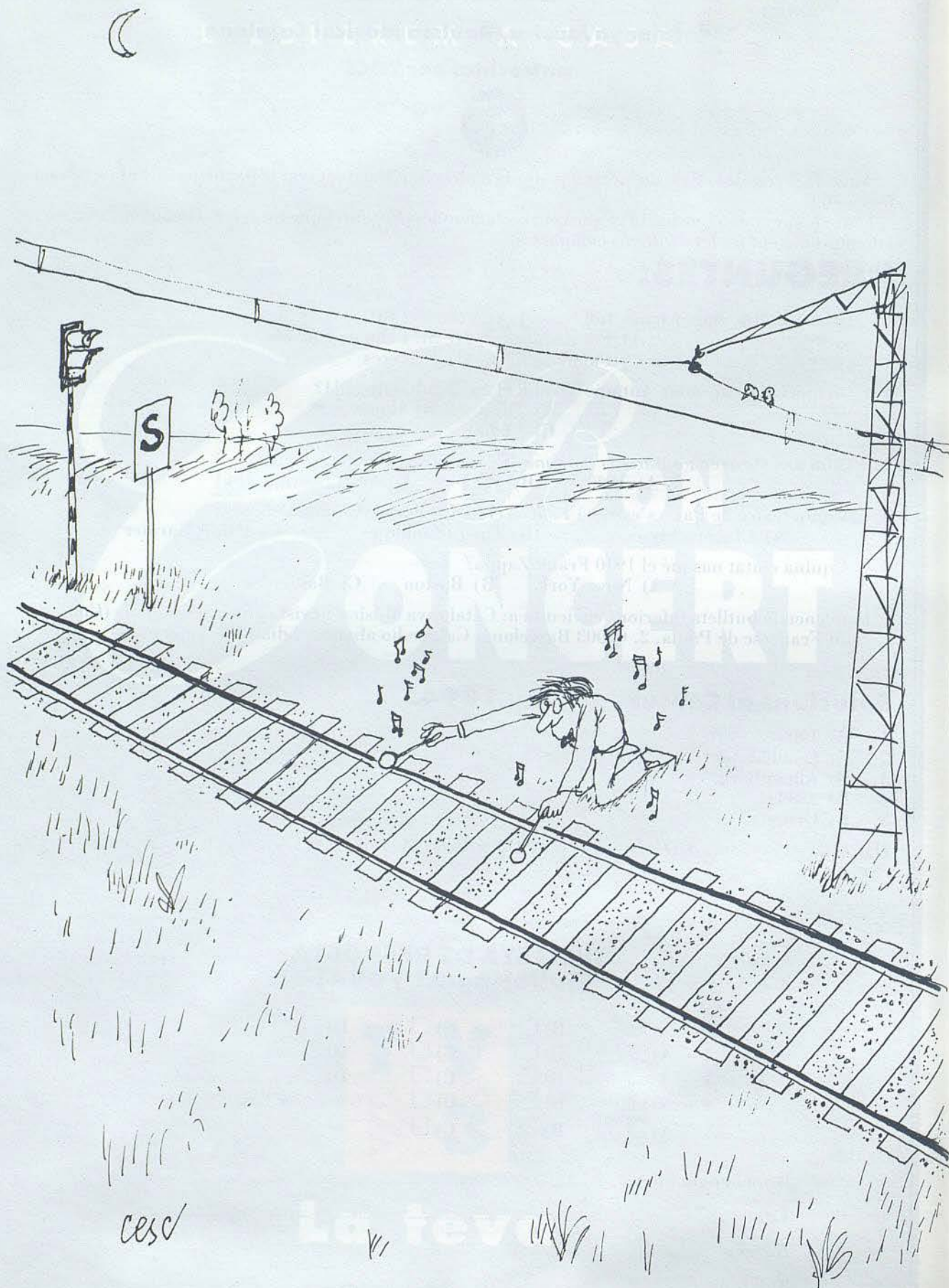
Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



catallunya musica

117-118

revista musical catalana



PUCCINI: *La Bohème*

Renata Tebaldi, Gino Quaden,
Prandelli, Hilde Gueden,
Fernando Corena.
Cor i Orquestra de
l'Acadèmica de Santa
Cecília de Roma.
Dir. Alberto Erede.
DECCA 440 233-2
ADD/Mono 2 CD

Aquest enregistrament, que aviat complirà el mig segle, no té altra arruga que la d'una presa de so somera, com correspon a l'any 1951: es nota molt que les veus canten davant d'un micròfon. Els mèrits són molts. Per començar, la concertació tan senyoriuola com carregada de sensibilitat d'Alberto Erede, que assoleix la perfecció en el segon acte i controla la tensió sense derivar-la cap al verisme. L'orquestra sap fer-se present en les àries sense deixar de semblar tènue.

Després, hi ha les veus protagonistes i de la resta del repartiment. La de la Tebaldi, immaculada a l'inici de la carrera, perfecta amb l'excepció d'un agut una mica tens i més flexible que en l'enregistrament posterior dirigit per Serafin (amb Carlo Bergonzi). Sona menys marmòria, menys apol·línica, una minva que agraeix un personatge tan desconcertant com Mimí. De Prandelli enamora l'espontaneïtat. Va ser un tenor poc fonogràfic, amb una comunicabilitat que augmentava considerablement a l'escenari. Hilde Gueden i Fernando Corena —tan radiant la primera com sòlid el segon— mereixen comentaris elogiosos.

Apreu econòmic, aquesta és una bona opció de compra. ● Xavier Casanovas-Danés



VERDI: *La traviata*

Pilar Lorengar,
Jaume Aragall,
Dietrich Fischer-Dieskau.
Cor i Orquestra
de la Deutsche Oper de
Berlín.
Dir: Lorin Maazel.
DECCA 443 000-2 2 CD
ADD

Recuperació en sèrie econòmica d'un enregistrament de l'any 1969 que va passar sense pena ni glòria en el seu moment i, sento dir-ho, pel que fa a Jaume-Giacomo Aragall, amb més pena que glòria, perquè la inexperiència d'aleshores s'imposà a la ja indiscutible qualitat vocal. La línia de cant era barroera i palesament erràtica. Tampoc Fischer-Dieskau no s'hi llueix massa com a Germont pare, amb una veu massa artificiosa per servir la (pretesa) noblesa del personatge.

Vist que la direcció de Maazel resulta hiperrealista fins al punt de l'absurditat (és, gairebé segur, un dels Verdi més frenètics de la discografia) i que l'Orquestra sona amb estentoreïtat, l'indubtable pol d'atracció de l'enregistrament el constitueix Pilar Lorengar, que, amb una veu gratament timbrada, suau i lluminosa, alhora que penetrant quan s'escau, amb un estil rigorós confegeix una Violeta vulnerable que canta, aparentment, més pendent de reforçar els matisos expressius que no de convèncer per la mera vocalitat. Curiosament, el Preludi del IV acte que dirigeix Maazel és extraordinari, un altre punt de referència d'aquesta versió que clou amb un final incomodament per la seva intempestivitat. ● X. C.-D.

WAGNER: *Escenes de Tannhäuser, Lohengrin, Els Mestres Cantaires de Nüremberg i La Valquíria*

Cheryl Studer, Waltarud Meier, Siegfried Jerusalem i Bryn Terfel.
Orquestra Filharmònica de Berlín.
Director: Claudio Abbado
DC 439 768-2 DDD

Aquest enregistrament es va fer en directe durant el "Concert de Sant Silvestre" a Berlín, el darrer dia de l'any 1993. És la vegada que he tingut una impressió més clara de fins a quin punt Claudio Abbado ha clarificat el so de la Filharmònica de Berlín de manera adient al seu enfocament "lògic" de la música wagneriana, en la qual els clímaxs s'assoleixen per altres vies que la contundència sonora en un discurs perfectament tensionat que deixa un ampli espai per a un lirisme i una sensualitat que sovint es menystenen en aquest compositor.

Abbado acompanya més que bé els cantants i en aquest sentit la presència del jove Bryn Terfel constitueix un dels principals atractius del compacte. És un baríton de veu fosca ple de promeses, i al seu Wolfram (la *Romança de l'estrella*) i al seu monòleg de Sachs només els manca una mica més de rodatge per ser paradigmàtics. La mezzo-soprano Waltraud Meier està desencertada com a Ortrud (en l'escena amb Elsa) perquè ha d'enfosquir artificialment la veu i es mostra feixuga i cautelosa al límit en una Sigliende desagradable com si fos la Fricka que realment convé a la seva veu. Cheryl Studer ja no té una veu immaculada que li belluga en les notes llargues, encara que el pitjor és que la seva Elsa i Elisabeth re-

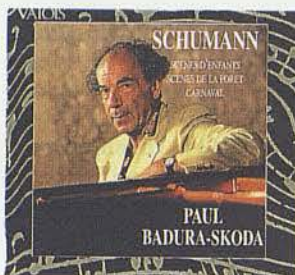
sultin anodines. Sigfried Jerusalem sona irremissiblement vulgar com a Siegmund. Vues que poden sonar plausiblement en directe, però que l'enregistrament (amb un balanç que les potencia) exposa a una cruel evidència.

L'OFB no està impecable, amb imperfecció en alguns atacs, però la seva prestació impacta en una versió allargada de la *Cavalcada de les Valquíries* i de l'obertura dels *Mestres*. ● X. C.-D.

RAVEL: *Bolero Ma Mère l'Oye. Rapsodie espagnole. Una Barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso*

Berliner Philharmoniker.
Dir: Pierre Boulez.
Deutsche Grammophon.
Digital. 4D Audio
Recording. 439 859-2.

Es tracta d'una gravació molt recent, feta el 1993, d'una gran part de l'obra orquestral de Ravel. Cinc quarts d'hora de música en un sol compacte i amb les garanties dels procediments d'enregistrament més moderns i sofisticats. Per a aquesta avinentesa l'editora alemanya ha volgut confiar la Filharmònica berlinesa a un director com Boulez que recerca ambients bàsicament geomètrics, impecables en la realització de les partitures, totals. Boulez, com a gran creador que és ell mateix arriba a un coneixement de les partitures exhaustiu, destriat fins a la darrera anàlisi, i ho recompon tot amb una forta càrrega intel·lectual. És aquesta la fórmula perfecta? Segurament no, però assegura en tot cas una presència sonora de primeríssima qualitat. ● Josep Casanovas



ROBERT SCHUMANN:
*Escenes d'infants;
Escenes del bosc i Carnaval*

Al piano Paul Badura Skoda. Audivis Valois. Digital Audio. V 4699, 1at Audio.



GRIEG:
Sonates pour violon et piano

Olivier Charlier i Brigitte Engerer. Harmonia Mundi. France 901492.



**CHANTS SACRÉS
MELCHITES**
Hymnes à la Vierge

SOEUR
MARIE KEYROUZ
SBC

**Cants sacres
melxites.
Himnes a la
verge**

Soeur Marie Keyrouz i
l'Ensemble de la Paix.
Harmonia Mundi France.
HMC 901497

Som davant la veu magnètica d'aquesta mena de petita "revelació" que ha estat sor Marie Keyrouz SBC, nascuda al Líban i que pertany a l'orde libanès de les germanes de Sant Basili.

En la seva trajectòria, ha obtingut el diploma d'estudis religiosos de la Universitat de Sant Josep de Beirut i de musicologia, cant oriental i occidental de la Universitat del Sant Esperit de Kaslik. Després d'estudiar cant bizantí, oriental i occidental al Líban i a Atenes, durant 10 anys, va traslladar la seva residència a París, on actualment prepara la tesi de doctorat en musicologia i antropologia religiosa a la Sorbona. Invitada per Marcel Peres, va participar en les sessions d'investigació sobre Cant Ambrosià a l'abadia de Royaumont. A part ha donat nombrosos concerts al Líban, França, Itàlia, Bèlgica, Suïssa i recentment a Catalunya.

Sor Marie Keyrouz ha fet, en solitari, un total de 3 enregistraments en disc compacte, tots per a Harmonia Mundi France, dels quals, el que ens ocupa és òbviament el darrer,

realitzat el novembre de 1993. Els dos anteriors havien estat dedicats respectivament al cant bizantí i al cant tradicional religiós maronita. Aquest cop es tracta de cants sacres melxites.

Segurament, cal entendre l'èxit, sorprenentment gran, d'enregistraments com aquest o com els de Cant Gregorià i polifonia medieval, no tant en el marc de l'anomenada tradicionalment "música clàssica", sinó més aviat en el boom dels últims anys de l'anomenada música New Age. Per tant, no ens hauria de sorprendre la possibilitat d'entrar algun dia en alguna botiga de discos i trobar-nos el present enregistrament al costat dels de grups com Nirvana, etc.

Més enllà d'aquesta apreciació i també depassant la impressió de linealitat i gran semblança que a priori ens poden fer les peces dels 3 enregistraments de sor Marie Keyrouz, és evident que tant el timbre de la seva veu que s'aixeca per sobre dels acords sorbis d'un cor de veus masculines, la seva elasticitat òptima per a la interpretació del particular cromatisme melòdic d'aquest tipus de cants del Pròxim Orient, com la seva projecció... no deixen de ser una mostra del que podríem qualificar de veritable seducció sonora, una mena d'encanteri vocal, de petita bruixeria, a la qual ens és molt difícil mostrar-nos indiferents. ● Joan V. Bellalta

Tres obres s'inclouen en aquest disc, totes tres responen al denominador comú del gènere de les "escenes" romàntiques: les dues primeres expressades en el títol i la tercera en el subtítol de "scènes mignonnes sur 4 notes pour piano". Cal fer esment d'aquesta petita circumstància perquè és possible que altrament l'afecte acabi resultant desorientat davant de la interpretació de Badura Skoda. Advertim per tant que es tracta d'unes versions amb criteri musicològic i per tant eminentment romàntiques. Fins ara ha esdevingut ja normal que les interpretacions del barroc o fins i tot del clàssicisme del segle XVIII comptin amb una sèrie notable d'especialistes en la recreació dels estils genuïns i coetanis. Ara creiem veure un nou intent d'aproximació al segle passat amb un criteri romàntic però ben allunyat de l'estereotip. Es tracta de tot el contrari a l'exaltació expressiva o al virtuosisme sense fre dels darrers anys. De sobte escoltem unes escenes, unes estampes de corprenedora intimitat, uns genuïns poemes musicals. El mateix Carnaval se'ns allunya de la gran sala de concerts i retorna a la imatge de les "escenes mignonnes" que deïem. Hem experimentat un plaer agut i inèdit amb aquestes versions.

● J.C.P.

Els "tres estils" de què tant s'ha parlat en la majoria de les biografies dels compositors seran novament retrobats aquí en aquest disc que reuneix tres sonates per a violí i piano del creador noruec. Fou fins i tot el mateix artista que en parlà expressament com de senzilles partitures ben estimades per les seves connotacions múltiples. La primera sonata, la de la joventut primera, gairebé ingènua. La segona o la de la plenitud i de les reminiscències del viatge de nocces. La darrera, la de la superació de la forma i dels esquemes romàntics. Per damunt de la seva vàlua intrínseca, encara, l'expressió més genuïna del Modern Styl, del Jugendstil que a la nostra terra fou el Modernisme que no trobà més que l'escola pianística que darrerament la "Revista Musical Catalana" ha recordat. Els violinistes arribaren ací més tard, però el piano de Grieg fou durant molts anys el paradigma de la creativitat moderna amb la deguda dosi de nacionalisme. La present edició és una bella realització de les tres sonates en un llenguatge pulcre cambrístic. El violí, eminentment líric, tal com correspon a aquesta forma de pàgina sentimental tan típica de Grieg i a la dansa portada pels instruments de corda camperols. El piano, en canvi, virtuós i gairebé èpic amb els millors trucs del famós Concert. ● J.C.P.

FESTIVALS DE MÚSICA DE CATALUNYA

PRIMAVERA • ESTIU • TARDOR

CICLE ELS ORGUES DE CATALUNYA

5 juliol-27 agost/(93) 735 69 13

ALELLA • X Concerts d' Alella

14 maig-1 agost/(93) 555 23 39

ALTAFULLA • VII Festival de Veus

9-20 agost/(977) 65 00 08

ARENYS DE MAR • Cicle de Concerts

16 abril-18 desembre/(93) 795 72 64

BARCELONA • Vè Festival de Guitarra

5 maig-9 juny

• Cicle de Concerts de Primavera a la Ramon Llull

7 abril-5 maig/(93) 430 84 00

• Cicle de Concerts a la Universitat

21-30 juny/(93) 318 42 66

• Festival de Música GREC'94

1-16 juliol/(93) 301 41 98

• Vè Festival de Jazz Ciutat Vella

3-25 juny/(93) 458 61 26

BEGUR • XVII Concerts d'Estiu

29 juliol-26 agost/(972) 62 40 20

BOVERA, CASTELLDANS...

• III Primavera Polifònica a les Garrigues

1-29 maig/(973) 14 26 58

EL BRUC • XV Festival de Música

3-7 setembre/(93) 771 00 06

CADAQUÉS • XXIII Festival Internacional

30 juliol-20 agost/(972) 25 83 15

CALONGE • XVII Festival de Música

30 juliol-20 agost/(972) 66 17 14

CAMBRILS • III Festival Internacional de Guitarra

7-15 maig/(977) 79 20 87

• XX Festival Internacional de Música

9 juliol-13 agost/(977) 79 20 87

CAMPRODON

• IX Festival de Música Isaac Albéniz

13-27 agost/(972) 74 00 05

CANTONIGRÒS

• XII Festival Internacional de Música

14-17 juliol/(93) 201 77 11

CERVERA • XIV Festival de Música d'Estiu

31 juliol-11 agost/(973) 53 11 02

COLLBATÓ • Concerts de Primavera i Estiu a

l'Orgue de Collbató

20 març-24 setembre/(93) 777 01 36

• IV Cicle de Concerts a les Coves del Salnitre

11 juny-23 juliol/(93) 777 01 00

CUNIT • VII Festival de Música

4-26 agost/(977) 67 40 80

L'ESPLUGA CALBA, FLOREJACS...

• Música als Castells

2 juliol-20 agost/(973) 53 13 00

L'ESPLUGA DE FRANCOLÍ

• XI Cicle de Concerts d'Estiu

4-18 agost/(977) 87 02 99

GELIDA • XIV Festival de Música i Dansa al Castell

de Gelida

10-30 juliol/(93) 779 04 37

GRANOLLERS

• XV Festival Internacional de Música

12 octubre-11 desembre/(93) 870 15 83

GUARDIOLA DE BERGUEDÀ

• XXX Nits Musicals

29 juliol-12 agost/(93) 822 70 13

IGUALADA • XV Serenates d'Estiu

10 juny-15 juliol/(93) 803 25 10

LLANÇÀ • X Cicle de Música

8-18 juliol/(972) 38 01 81

LLEIDA • Cicle de Piano de l'Associació de Música

27 març-15 maig/(973) 24 21 36

• Cicle Musical de la Universitat de Lleida

5 abril-26 maig/(973) 70 20 83

LLÍVIA • XIII Festival de Música

1 agost-18 desembre/(972) 89 63 13

MANRESA • XV Festival de Música Miquel Blanch

20 març-18 desembre/(93) 875 13 13

MATADEPERA

• XIV Festival Internacional de Música

30 juny-28 juliol/(93) 730 01 32

MOIÀ • XII Festival Internacional de Música

Francesc Viñas

23 juliol-12 agost/(93) 830 00 00

MOLLERUSSA • Música Clàssica a Mollerussa

10 abril-20 novembre/(973) 60 24 32

MONTBLANC • Festival Internacional de Música

16 agost-7 setembre/(977) 86 00 09

PALAFRUGELL • Concerts d'Estiu

29 juny-9 setembre/(972) 30 21 09

PALS • Festival de Música

7-28 agost/(972) 63 61 61

EL PAPIOL

• XVIII Festival Internacional de Música

9-23 setembre/(93) 668 56 61

PERALADA • VIII Festival Internacional de Música

29 juliol-21 agost/(93) 280 58 68

EL PONT DE SUERT • Solistes a l'Alta Ribagorça

6-27 agost/(973) 69 03 53

PREMIÀ DE DALT

• XVII Festival de Música del Maresme

25 juny-20 agost/(93) 752 31 86

PUIG-REIG, CASTELLBELL I EL VILAR

• XV Festival de Cant Coral

13-18 setembre/(93) 829 00 67

RIPOLL • XV Festival de Música

16 juliol-14 agost/(972) 70 23 51

ROSES • Serenates d'Estiu

8 juliol-26 agost/(972) 25 61 44

SABADELL • Música a l'Estiu 1994

30 juny-28 juliol/(93) 726 74 27

SANT ANDREU DE LLAVANERES

• X Cicle de Concerts Música Aestiva

4-18 agost/(93) 792 61 44

SANT FELIU DE GUÍXOLS • XXXII Festival

Internacional de Música Porta Ferrada

8 juliol-23 agost/(972) 32 03 80

SANT HILARI SACALM

• XVII Festival Internacional de Música

22 juliol-12 agost/(972) 86 81 48

SANT PERE PESCADOR

• IV Festival de Música

1 juliol-17 agost/(972) 52 00 24

SANT POL DE MAR • IV Cicle de Concerts d'Estiu

18 juny-16 juliol/(93) 760 13 23

SANT QUINTÍ DE MEDIONA

• XI Concerts a la Fresca

23 juliol-6 agost/(93) 899 80 28

SANTES CREUS

• XX Cicle de Concerts de Música Clàssica

9 juliol-6 agost

• VII Festival Bach

11-13 agost/(977) 63 83 28

• XVI Cicle de Concerts de Música Sacra

19 agost-10 setembre/(977) 63 83 28

SEGUR DE CALAFELL

• XIX Festival de Música del Baix Penedès

31 juliol-21 agost/(977) 67 40 30

LA SELVA DEL CAMP

• V Festival de Música de Cambra

2-16 juliol/(977) 84 40 07

LA SEU D'URGELL

• XIX Festival de Música Joan Brudieu

20 juliol-28 agost/(973) 35 00 10

SITGES • XVIII Cicle de Concerts d'Estiu

3-28 agost/(93) 894 88 03

SOLSONA • XIII Cicle de Concerts d'Estiu

5-26 agost/(973) 48 00 50

TARRAGONA • XIV Festival de Música

• X Desena Musical

22 octubre-10 novembre/(977) 23 80 12

TORROELLA DE MONTGRÍ

• XIV Festival Internacional de Música

8 juliol-26 agost/(972) 76 06 05

TORTOSA • XIV Festival Felip Pedrell

14-21 octubre/(977) 44 00 00

EL VENDRELL

• XIV Festival Internacional de Música Pau Casals

16 juliol-27 agost/(977) 68 01 17

VENTALLÓ

• II Festival de Música Contemporània

11-14 agost/(972) 79 45 87

VIC • X Festival Internacional de Música

13-24 juliol/(93) 886 21 00

VILABERTRAN • Schubertiada

2 setembre-1 octubre/(972) 50 31 55

VILANOVA I LA GELTRÚ

• Festival Eduard Toldrà

1-15 octubre/(93) 893 00 00

VILA-SECA • XII Festival de Música de Primavera

1-29 maig/(977) 39 23 68



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

