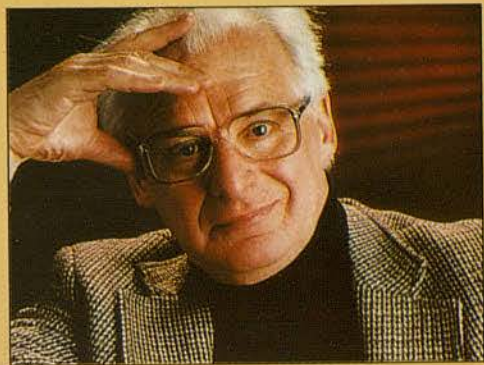




COMENÇA LA TEMPORADA

MANUEL AUSENSI, UNA HISTÒRIA IL·LUSTRE DEL CANT

Orquestra simfònica de Barcelona nacional de Catalunya

Temporada 1994-95

OCTUBRE

Div. 21 Diss. 22 Diu. 23

Antoni Ros Marbà, director
Repetició del programa inaugural de l'Orquestra Municipal de Barcelona

Wagner: Els mestres cantaires.
Obertura

Händel: Concerto grosso, op. 6/6

Beethoven: Simfonia núm. 6, op. 68

Debussy: Prélude a l'après-midi d'un faune

Falla: El sombrero de tres picos

Los pecinios
Danza del molinero

Strauss: Till Eulenspiegel, op. 28

Diss. 29 Diu. 30

Josep Pons, director
Ursula Oppens, piano
Concert en el marc del Festival de Elliot Carter/José Soler de la Fundació "la Caixa"

Ravel: *Fanfare de l'Eventail de Jeanne
Carter: *Concert per a piano i orquestra
Soler: *Dos poemes per a orquestra
Ravel: La Valse

NOVEMBRE

Div. 4 Diss. 5 Diu. 6

Isaac Karabtshevsky, director
Magdalena Barrera, arpa

Balsach: *Visions grotesques

Ginastera: Concert per a arpa i orquestra, op. 25

Bartók: Concert per a orquestra

Div. 11 Diss. 12 Diu. 13

Elio Boncompagni, director
Carles Trepas, guitarra

Rossini: La gazza ladra

Berio: *Variacions per a orquestra de cambra

Valls: Concert per a guitarra i orquestra
Beethoven: Simfonia núm. 2, op. 36

Diss. 19 Diu. 20

Bernhard Güller, director
Jordi Camell, piano

Dvorák: Carnaval, op. 92. Obertura

Albéniz: *Concert per a piano i orq.

Shostakóvitx: Simfonia núm. 10, op. 93

Div. 25 Diss. 26 Diu. 27

Franz-Paul Decker, director
Maria José Martos, soprano

Gerhard: *Alegrias
Pueyo: *Cap al meu silenci (quatre cançons per a veu i orquestra)

Korngold: *Sinfonietta, op. 5

DESEMBRE

Div. 2 Diss. 3 Diu. 4

Alexander Rahbari, director
Ángel Jesús García, violi

Beethoven: Leonora núm. 3. Obertura

Gerhard: Concert per a violi i orquestra

Stravinsky: Petruixka

Div. 16 Diss. 17 Diu. 18

Emmanuel Krivine, director
David Runnion, violoncel

R. Lamote: *Tres sonates del Pare Soler

Txaikovski: Variacions Rococó, op. 33

Brahms: Simfonia núm. 3, op. 90

GENER

Diss. 14 Diu. 15

Arturo Tamayo, director
Andrea Cappelletti, violi

Varese: *Desserts

Respighi: *Concert gregorià per a violi i orquestra

Delàs: *Episodios en el recuerdo

Ravel: Daphnis et Chloé

Div. 20 Diss. 21 Diu. 22

Paul Polivnick, director
Antoni Besses, piano

Nuix: *Espirals

Bartók: Concert per a piano i orq. núm. 3

Mussorgsky/Ashkenazy: *Quadres d'una exposició

Div. 27 Diss. 28 Diu. 29

Franz-Paul Decker, director
Soprano a determinar

Bernadette Greevy, mezzo

Paul Frey, tenor

Oskar Hillebrandt, bariton

Coral Carmina

Cor col·laborador de l'OBC

Mahler: *Quatre cançons de joventut

Hans i Gretle, Fantasia de D. Joan

Erin Nerung, Serenata de D. Joan

Mahler: *Das Klagende Lied (complet)

FEBRER

Div. 3 Diss. 4 Diu. 5

Franz-Paul Decker, director
Amir Katz, piano

(Premi Maria Canals 1993)

Rachmaninov: Concert per a piano i orquestra núm. 2

Shostakóvitx: *Simfonia núm. 8, op. 65

Div. 17 Diss. 18 Diu. 19

Heinz Wallberg, director

Bruckner: *Simfonia núm. 5

Div. 24 Diss. 25 Diu. 26

S. Skrowaczewsky, director
David Lively, piano

Beethoven: Coriolà, op. 62. Obertura
Bartók: Concert per a piano i orquestra núm. 2

Brahms: Simfonia núm. 1, op. 68

MARÇ

Div. 3 Diss. 4 Diu. 5

Alexander Dmitriev, director
Tzimon Barto, piano

Glinka: Russlan i Ludmilla. Obertura

Txaikovski: Concert per a piano i orquestra núm. 1

Sibeli: Simfonia núm. 2, op. 43

Diss. 11 Diu. 12

Gilbert Varga, director
Christian Florea, violoncel

Mozart: *Simfonia núm. 14, K. 114

Benguerel: Concert per a violoncel i orq.

Dvorák: Simfonia núm. 8, op. 88

Div. 17 Diss. 18 Diu. 19

Salvador Mas, director
Lena Lootens, soprano

Strauss: Quatre últimes cançons

Mahler: Simfonia núm. 4

Div. 24 Diss. 25 Diu. 26

Salvador Mas, director
Solistes a determinar

Orfeo Català (dir.: Jordi Casas)

Centenari del naixement d'Eduard

Toldrà

Toldrà: Empúries; *Camperola; *Sol ixent

Beethoven: Simfonia núm. 9, op. 125

ABRIL

Div. 1 Diss. 2

Gunther Herbig, director
Jutta Czapski, piano

Hindemith: Metamorfosi simfònica sobre un tema de Weber

Mozart: Concert per a piano i orq. núm. 23, K. 488

Beethoven: Simfonia núm. 5

Div. 7 Diss. 8 Diu. 9

Gunther Herbig, director
Robert Cohen, violoncel

Schumann: Concert per a violoncel i orquestra

Bruckner: Simfonia núm. 3

Div. 21 Diss. 22 Diu. 23

Dmitri Kitajenko, director
Vladimir Krainjev, piano

Liadov: *El llac encantat, op. 62

Liadov: *Baba-Yaga, op. 56

Schnittke: *Concert per a piano i cordes

Txaikovski: Simfonia núm. 5, op. 64

Div. 28 Diss. 29 Diu. 30

Víctor Pablo Pérez, director
Leonidas Kavakos, violi

Montsalvatge: *Brik a Brak

Beethoven: Concert per a violi i orquestra, op. 61

Shostakóvitx: Simfonia núm. 12, op. 112

MAIG

Diss. 6 Diu. 7

Franz-Paul Decker, director
Chantal Juillet, violi

Bach/Schönberg: *Preludi i fuga, en mi bemoll, BWV. 552

Berg: Concert per a violi i orquestra

Schubert: Simfonia núm. 8

Wagner: Parsifal-Sinopsis

Div. 12 Diss. 13 Diu. 14

Franz-Paul Decker, director
Solistes a determinar

Centenari del naixement d'Eduard

Toldrà

Toldrà: El giravolt de maig (Òpera en versió concert)

* Primera audició per l'Orquestra

** Estrena



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura

Venda anticipada de localitats: A partir del dia 17 d'octubre, de dilluns a divendres, de 10 a 21 h., i dissabtes, de 15 a 21 h., a les taquilles del Palau (Sant Francesc de Paula, 2)

Venda de localitats per telèfon: A partir del dia 21 d'octubre, trucant a les taquilles del Palau de la Música Catalana (Tel. 268 10 00)

Tel. Informació: 317 10 96

120

catalunya música

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 120, OCTUBRE 1994

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

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

Publicitat: **Art-Co/ 2000, S.L.**
Trafalgar, 14, 3r 1a A

Preimpresió: **Ormograf, S.A.**
Impressió: **Agpograf**
Distribució: **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, **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:
NONA AROLA I VERA, **PERE ARTÍS**,
HELENA BAYO, **JAUME CARBONELL I
GUBERNA**, **XAVIER CASANOVAS-
DANÉS**, **JAUME COMELLAS**, **M. LLUÏSA
CORTADA**, **MARICARMEN GÓMEZ
MUNTANÉ**, **CARLES LOBO**, **LLUÍS
MILLET**, **AGUSTÍ MONTELLA**, **MÓNICA
MONTORIOL**, **VICTÒRIA PALMA**,
DAVID PUERTAS, **ISABEL DE RIQUER**,
FRANCESC TAVERNA-BECH, **LLUÍS
TRULLÉN** i **JOAN VIVES BELLALTA**.

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

Fotos de portada: gran, **Kathleen
Battle**; de dalt a baix: **Franz-Paul
Decker**, **Josep Pons**, **Marilyn Horne**
i **Joan Pons**.

Els articles publicats a "Catalunya
Música/Revista Musical Catalana"
expressen només l'opinió dels seus
autors.

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



Babel 46, Fèlix J. Asnar

- 5** Il·les de música actual
- 6** Palau 100, un espai musical consolidat
per **Lluís Millet**
- 10** Trenta-quatre manifestacions a la
temporada del Liceu
per **J.C.C.**
- 11** La temporada que va de l'OCB a l'OBC
per **J. Comellas**
- 14** I Festival de Música del Segle XX.
Una proposta nova i ambiciosa
per **J.C.**
- 15** El suggestiu decàleg d'Euroconcert
per **RRMC**
- 16** Ibercamera, sota el signe de les grans
individualitats
per **J.C.**
- 18** Mikrokosmos: Matí d'agost al Palau
per **Pere Artís**
- 19** Del seu affm.: Sr. Manuel Bertrand Vergés
per **Jaume Comellas**
- 23** Serenates d'estiu al casal del Metge
per **X. Casanovas-Danés**
- 25** Festival Internacional de Música Castell de
Peralada. Òpera: entre Montsalvatge i Rossini.
- 26** Concert: un gran músic anomenat López Cobos...
i una novena de luxe
per **Lluís Trullén** i **J.C.C.**
- 30** XIV Festival Internacional de Música de Torroella
de Montgrí. Música gran en un cicle maratonianà
per **LL.T.**
- 33** Els trobadors
- 34** La lírica trobadoresca. Aspectes literaris i socials
per **Isabel de Riquer**
- 40** Els trobadors i la seva música
per **Maricarmen Gómez Muntané**
- 45** Manuel Ausensi. El baríton de la "nostra" joventut
per **Helena Bayo**
- 48** Catalunya Música proposa. De l'OMB a l'OBC
(1944-1994)
per **Victòria Palma**
- 49** Elliott Carter i Josep Soler, al tàndem
"la Caixa"-OBC
per **Carles Lobo**
- 53**
- 55** per **Cesc**
- 56**

TEMA



MUSICALIA



CONCURS

SCHERZANDO

DISCOS

XVè Festival Internacional de Música de Granollers

MÚSICA I PAISATGE

(12 octubre - 11 de desembre)

OCTUBRE

Dimecres 12, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

TABAL, percussió

Obres de *Santi Molas*

Diumenge 16, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

CORAL CANTIGA
Josep Prats, director

Obres d'*Impressionistes francesos, Toldrà i Ruera*

Diumenge 23, a les 19 h.
Biblioteca Francesc Tarafa

QUARTET DE CORDES YRIARTE
Carles Riera, clarinet
José Miguel Moreno, guitarra

Obres de *Boccherini*
i *Mozart*

NOVEMBRE

Dimarts 1, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

ALBERT NIETO, piano

Obres de *Liszt, Debussy, Ravel, Mompou i Albéniz*

Dissabte 5, a les 22 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

ORQUESTRA DE LA RTV ROMANESA
Jordi López, piano
Juan José Olives, director

Obres de *Falla*

Diumenge 6, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

ORQUESTRA DE LA RTV ROMANESA
Josep Henríquez, guitarra
Juan José Olives, director

Obres de *Rodrigo*
i *Beethoven*

Diumenge 13, a les 19 h.
Biblioteca Francesc Tarafa

P. BEAUMONT, clavecí

Obres de *Couperin*

Diumenge 20, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

JORDI MASÓ, piano
MARK LUTZ, piano
FREDERIC GIBERGA, percussió

Obres de *Bartók i Palomar*

Diumenge 27, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

KRISTINN SIGMUNDSON, baríton

Obres de *Schubert*

DESEMBRE

Diumenge 11, a les 19 h.
Cercle Cultural de la Fundació "la Caixa"

ORQUESTRA DE CAMBRA DE GRANOLLERS
Francesc Guillén, director

Obres de *Bach*

Organització: Joventuts Musicals de Granollers

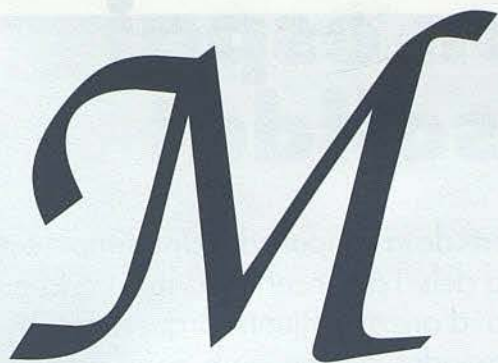
Informació: Escola Municipal de Música de Granollers

Sta. Elisabet, s/n • 08400 GRANOLLERS • Tel. (93) 870 15 83

Amb la col·laboració de



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



entre no s'havia consumat encara la separació entre el compositor i l'interpret o, més exactament, quan la creació era una parcel·la natural, i no pas exclusiva, de l'ofici de música, qualsevol manifestació musical se sustentava en la producció dels compositors coetanis, i els recursos materials perquè la música esdevingués vivent derivaven de la seva mateixa funcionalitat. Des que, a partir

del segle il·lustrat, el compositor accedeix a un estatut d'artista independent en lliure confrontació amb el públic, s'inicia un procés gradual que ha portat a la situació actual, d'acusat desequilibri entre el públic i el compositor. L'equilibri va començar a trencar-se sobretot després de la Segona Guerra Mundial, per les ruptures estètiques de la creació musical, d'una banda, i per la degradació estructural de les capacitats d'autofinançament de les organitzacions de no benefici, de l'altra. L'anàlisi de les causes d'aquesta realitat (i del paper que hi han jugat els compositors, els intèrprets i el públic) ja s'ha fet moltes vegades, per bé que el debat resta sempre obert. En tot cas, la producció musical d'avui necessita d'assistència –corporativa, institucional o privada– per fer front a la doble competència de les obres mestres del passat i de les músiques populars de gran audiència.

Així, en les properes setmanes, dues mostres de música contemporània –el I Festival de

Música del Segle XX, promogut per l'Ajuntament de Barcelona, amb col·laboracions diverses (7 al 17 d'octubre) i el cicle Elliott Carter /Josep Soler, organitzat per la Fundació "la Caixa" (25 d'octubre al 3 de novembre)– donen acompliment a aquesta necessitat, amb el suport, respectivament, d'instàncies públiques i privades. Iniciatives necessàries, malgrat que també seria desitjable que la música que es fa avui pogués sortir de l'espai restrictiu de les manifestacions especialitzades –festivals, setmanes, seminaris, mostres monogràfiques, etc.), previsiblement destinades a un públic minoritari, per accedir en una proporció justa al mercat del concertisme habitual.

En tot cas, la vocació creadora de les nostres joves generacions no minva pas, com es pot deduir del fet de la presència esperançadora, en les dues sèries esmentades, de prop de vint compositors catalans en actiu, els uns ja consagrats i els altres encara joveníssims, més altres de la resta de l'Estat i de l'estranger. Comparativament, la presència dels compositors catalans del nostre segle en un cicle de titularitat pública de 24 concerts (el de la recentment batejada Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya), no és pas menyspreable però sí encara insuficient: nou compositors catalans del nostre segle, sis dels quals encara vivents i els restants (Robert Gerhardt, Eduard Toldrà i Manuel Valls) ja d'una innegable dimensió històrica.

Il·les de música actual

Palau 100, un espai musical consolidat

La quarta edició del cicle Palau 100, que s'iniciarà en els dies immediats a l'aparició d'aquest article, sembla haver trobat el seu perfil ideal, d'acord amb l'opció concreta que representa: una ambiciosa mostra musical en la qual s'ha apostat majoritàriament pels grans conjunts orquestrals, simfònics i cambrístics, sense negligir, però, els recitals vocals i instrumentals, el gènere cambrístic més genuí —el quartet de corda— i la participació dels conjunts vocals estables que tenen la seu al Palau —l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana—, amb un repertori que va del barroc als clàssics del nostre segle; elements tots ells que, al seu torn, han consolidat una audiència fidel per a tots els

concerts de la temporada. Una simple estadística dels 16 concerts ens mostra la presència d'onze conjunts orquestrals —que tres vegades actuen amb cors i amb els quals col·laboren solistes instrumentals i vocals rellevants—, dos quartets de corda; més un recital de *Lied*, un recital líric i un recital pianístic. En suma, un autèntic festival (repartit al llarg del curs i establert per a un públic alhora ampli i exigent), que forma l'eix central de les manifestacions musicals organitzades per la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, organisme que també té previstos altres cicles complementaris per diversificar la seva oferta, obrir-se a altres públics i abastar altres parcel·les de l'activitat musical.

per LLUÍS MILLET

El concert inaugural (5 d'octubre) serà un recital a càrrec d'una de les revelacions vocals més aclamades mundialment en els darrers anys, la soprano lírica americana Kathleen Battle, que actua per primera vegada a Barcelona i és hoste habitual del Metropolitan de Nova York, del Covent Garden de Londres i de les Òperes de Viena, París, San Francisco i Chicago (amb un repertori que va de Purcell a Villalobos, passant per Schubert, Gounod i Strauss), dels festivals de Salzburg, Ravínia, Tanglewood i Hollywood Bowl; solista amb les Filharmòniques de Berlín, Viena, Nova York i Los Angeles, amb les Simfòniques de Chicago i de Boston i amb les Orquestres de Filadèlfia, Cleveland i París; i habitual a les sales més importants de Nova York, Boston, Chicago, París, Londres, Viena, Tòquio o Milà...

També en el món, avui tan apreciat, del recital líric, i amb

un repertori que incideix de ple en l'estètica belcantista italiana, podrem escoltar dues figures carismàtiques de casa nostra i de projecció universal: Jaume Aragall i Vicenç Sardinero (concert núm. 13, 6 d'abril); i encara podrem gaudir d'un recital de l'excel·lent pianista bilbaí Joaquín Achúcarro, el qual, amb una importantíssima carrera internacional, és potser el pianista espanyol més representatiu de la seva generació (concert núm. 7, 10 de gener).

Dues sessions atípiques

Just una setmana després de la inauguració del cicle (12 d'octubre), l'Orfeó Català ens presentarà una de les obres corals més originals del nostre segle, *Les noces* (1917) d'Igor Stravinsky, escenes camperoles russes per a cort mixt, quatre solistes vocals, quatre pianos i un conjunt de percussió,

paradigma de la més pura sensibilitat eslava materialitzada per mitjà del geni incisiu de l'il·lustre músic rus; en un veïnatge intel·ligent, podrem escoltar també la genial *Sonata per a dos pianos i percussió* (1937) de Béla Bartók, que anticipa la commemoració dels cinquanta anys de la mort del compositor. Cal fer un esment particular del fet de la procedència catalana de la major part dels intèrprets (a excepció dels cantants Nadine Denize i Philippe Huttenlocher); la soprano M^a Dolores Aldea, el tenor Francesc Garrigosa, els pianistes Àngel Soler, Òscar P. Boada, Jordi Domènech i Josep Surinyach, l'excel·lent grup Percussions de Barcelona i, òbviament, l'Orfeó Català i el seu director Jordi Casas. Malgrat que no es tracta *a priori* d'una audició d'atracció multitudinària, cal recomanar-la de manera particular, tant per la qualitat indiscutible del programa com per la innegable solvència de tots els intèrprets.



Zubin Mehta torna un cop més al Palau 100

La singularitat de l'altra sessió a la qual ens referim en aquest apartat (concert núm. 10, 28 de febrer) no rau en ella mateixa, sinó que és conseqüència de les poquíssimes ocasions que malauradament tenim a Barcelona d'escoltar aquell gènere que representa la quinta essència de la música en el seu estat més químicament pur: el quartet de corda. La presència simultània de dues agrupacions del nivell més absolut, el Melos Quartet de Stuttgart (encara recordem la seva memorable integral dels *Quartets* de Beethoven, que va tenir lloc, a principis dels anys setanta, al Monestir de Pedralbes de Barcelona) i el Quartet Sine Nomine, ens permetrà d'escoltar l'*Octet* de Mendelssohn, una deliciosa i ja madura obra de joventut; i encara tindrem l'avinentsa de descobrir dues obres emblemàtiques de l'impressionisme musical francès, els *Quartets* de Debussy i de Ravel, interpretats, respectivament, per les dues agrupacions esmentades.

Un festival d'orquestres simfòniques

Les sessions majoritàries del cicle presenten un conjunt ampli i plural d'agrupacions simfòniques, entre les quals les grans orquestres d'il·lustre llinatge (com la llegendària Filharmònica de Sant Petersburg, la del Teatre Bolshoi de Moscou, que actuarà amb l'espectacular *Cor del Teatre*, l'Orquestra del Gürzenich de Colònia, representant de la tradició alemanya més genuïna, o l'Orquestra de la Suisse Romande de Ginebra, lligada a la personalitat del seu director-fundador, Ernest Ansermet, i a les seves versions antològiques de Stravinsky i de les grans obres simfòniques de l'impressionisme francès), les formacions més joves que han assolit un altíssim nivell, homologable als grans estàndards internacionals (com la Filharmònica d'Estocolm, la Simfònica de Shinsei Nihon de Tòquio, exponent del curiós fe-

nomen de l'assimilació de la tradició simfònica occidental per una cultura aliena, o l'Orquestra del Maggio Musicale Fiorentino, la qualitat estel·lar de la qual arrenca de l'impuls que li donà Igor Markevitch, en reorganitzar-la després de la Segona Guerra Mundial) i les que configuren el nou mapa simfònic de l'Estat espanyol (com l'exemplar Joven Orquesta Nacional de España o la jove Simfònica de Galícia, que en poc temps s'ha consolidat en un nivell impecable de la mà de Víctor Pablo Pérez, que la dirigirà en aquesta ocasió).

Si el repertori que presenta l'Orquestra del Gürzenich de Colònia (concert núm. 9, 13 de febrer) s'integra en els seus orígens històrics per posar en relleu els innegables valors simfònics de l'obra wagneriana, i el de la Filharmònica de Sant Petersburg (concert núm. 4, 5 de desembre) —que, sota la direcció ben coneguda a Barcelona de Yuri Temirkanov, conserva la seva singularitat malgrat els canvis polítics i socials

ocorreguts a l'antiga URSS— no defuig l'autenticitat inigualable de la seva versió de la *Patètica* de Txaikovski (al costat de les precioses i didàctiques *Variacions sobre un tema de Purcell* de Benjamin Britten), en canvi, l'Orquestra i Cors del Bolshoi de Moscou (concert núm. 8, 19 de gener) se separen del seu terreny quotidià i familiar amb la hiperromàntica *Nit transfigurada* d'Arnold Schönberg, el superb *Cant del destí* de Brahms i la *Missa de Glòria* de Puccini, de planera religiositat popular i vocalitat espectacular i desinhibida.

Si la Simfònica Shinsei Nihon de Tòquio (concert núm. 15, 23 de maig) assumeix el compromís d'una obra japonesa (*Lauda concertata*, per a marimba i orquestra, d'Akira Ifukube), també presenta la monumental *Cinquena* de Mahler, que rarament podem escoltar a Barcelona; i, per la seva banda, la Filharmònica d'Estocolm (concert núm. 14, 10 d'abril), sota la batuta d'aquest irreprimible comunicador que és Gennady Rozhdestvensky, alterna una obra moderna de la qual no tenim cap referència (*Música per a orquestra* de Hans Eklund) amb la lluminosa *Simfonia Italiana* de Mendelssohn i la insuperable versió orquestral de Ravel dels *Quadres d'una exposició* de Mussorgski.

Amb la Simfònica de Galícia (concert núm. 3, 24 de novembre), hom podrà calibrar la serietat del treball de Víctor Pablo Pérez —un valor solidíssim entre els directors espanyols de la seva generació, que el pianista polonès Krystian Zimermann no ha dubtat a comparar-lo amb Esa-Pekka Salonen o amb Simon Rattle— sobre la *Simfonia* núm. 11 de Shostakòvitx.

Maxim Vengerov un violinista important

El públic de Barcelona espera la reaparició ja habitual de Zubin Mehta (concert núm. 12, 25 de març), aquesta vegada amb



La soprano Kathleen Battle serà un dels esdeveniments de la temporada (foto: C. Steiner)

l'Orquestra del Maggio Musicale Fiorentino, amb la qual manté una fructífera relació estable. Però, al marge del reclam segur de la presència de Mehta, cal fer un esment especial de la presentació a Barcelona (interpretant el *Concert* de Sibelius) d'un violinista siberià de vint anys, actualment resident a Tel-Aviv, que sembla talment cridat a ser el successor de David Oistrakh, que fou el mite de la seva infantesa, Maxim Vengerov. Guanyador del Concurs Wieniawski de Polònia (1985) i del Carl Flesch de Londres (1990), el 1991 debutà amb les Filharmòniques de Nova York i d'Israel, amb Zubin Mehta, i un any més tard ho féu a Berlín, amb la Filharmònica i Claudio Abbado, i al Festival de Salzburg. Enregistra en exclusiva per a Teldec Classics, firma amb la qual ja ha realitzat cinc enregistraments i manté una sèrie de projectes importants.

Dos oratoris paradigmàtics

A part de les audicions corals ja esmentades, cap espai més adequat que el del Palau, per la seva mateixa tradició, per acollir dues obres fonamentals del gènere coral-orquestral: *La creació* de Haydn (concert núm. 5, 22 de desembre) i *Un rèquiem alemany* de Brahms (concert núm. 16, 16 de juny), que seran interpretades, respectivament, pel Cor de Cambra del PMC, que patrocina la Fundació Caixa de Catalunya (amb la Joven Orquesta Nacional de España sota la direcció del seu titular, Edmon Colomer) i per l'Orfeó Català (amb l'Orquestra de la Suisse Romande, també amb el seu titular, Armin Jordan).

En els dos casos, la popularitat d'aquests oratoris entre el públic es correspon amb el seu valor històric i estètic, aspectes als quals se sumen, en aquest cas, altres incentius: a part de la presència dels dos cors del Palau, la col·laboració estel·lar de Simon Estes per a les parts de baix solista de *La creació* i el coprotagonisme



Maxim Vengerov

assumit per la més il·lustre de les formacions simfòniques suïsses en *Un rèquiem alemany*, singular reflexió sobre la mort, a partir de textos bíblics que, des del romanticisme més genuí, profunditza en la més fonda tradició germànica. Aquesta audició, que serà repetida, també, en els cicles habituals de l'Orquestra de la Suisse Romande, a Ginebra i a Lausana, té el precedent d'una anterior col·laboració de l'Orfeo Català amb l'agrupació suïssa, en una memorable interpretació del *War Requiem* de Benjamin Britten, també sota la direcció d'Armin Jordan.

Orquestres de cambra

I per arrodonir aquesta mostra de conjunts orquestrals, el complement de dues agrupacions de dimensió mitjana, els quals d'alguna manera s'han centrat en una certa especialització: la música dels diversos estadis del barroc (particularment la que

resta d'alguna manera lligada a la tradició anglesa), en el cas de The King's Consort (concert núm. 6, 30 de desembre), i la música orquestral dels clàssics vienesos, en el cas de la Camerata Acadèmica de Salzburg (concert núm. 11, 7 de març).

The King's Consort és un conjunt versàtil amb instruments originals, de formació variable, segons els repertoris que acara. Fundat l'any 1980, el seu nom no prové d'una referència històrica relacionada amb la reialesa, sinó del nom del seu director-fundador, Robert King, format al St. John's College i a la Universitat de Cambridge. Entre els seus molts enregistraments per a Hyperion, destaquen una integral Purcell, en curs de realització i, evidentment, oratoris i altres produccions de Händel, òbviament estretament lligades al patrimoni musical anglès. És precisament amb un programa orquestral d'aquest compositor que es presentarà a Barcelona, format per dues obres festives, de qualitat

inqüestionable, tan popular a l'època del compositor com avui mateix: la *Música per als reials focs d'artifici* i la *Música aquàtica*.

El programa que presentarà la Camerata Acadèmica de Salzburg se centra, per raons comprensibles, en la música mozartiana. Sota la direcció d'aquell prodigiós quartetista i antic col·laborador de Pau Casals que fou Sandor Vegh, en el mestratge del qual sempre predominen els valors purament musicals per sobre d'altres, aquest grup encarna a la perfecció la tradició interpretativa mozartiana centreeuropea, tan lligada, òbviament, al mateix àmbit geogràfic en què visqué el compositor de Salzburg.

Certament, grans intèrprets, però per sobre de tot música

De manera intencionada, hem procurat associar la relació dels grans conjunts, directors i instrumentistes que omplen el cartell de la present temporada de Palau 100 amb el repertori que presentaran. De fet, les grans formacions i els grans solistes en gira que aquest curs podrem sentir vénen majoritàriament amb una programació preestablerta; amb tot, el conjunt del repertori que configura aquesta temporada —tot partint d'una orientació determinada— és prou eclèctic, equilibrat i integrat per obres d'interès de totes les èpoques —de Händel a Bartók, Stravinsky i Shostakòvitx, passant per tants esglaons essencials de la història de la música— com perquè pugui preservar la primàcia de la música. És cert que cal defensar les creacions musicals amb una interpretació solvent, implecable o, fins i tot, de vegades, genial, però no hem d'oblidar un fet elemental: que, per sobre dels intèrprets, el veritable protagonista ha de ser la música.

Trenta-quatre manifestacions a la temporada del Liceu

per J.C.C.

Un doble concert que tindrà lloc els pròxims dies 24 i 25 d'octubre al Palau de la Música Catalana servirà per iniciar la programació d'aquesta temporada del Gran Teatre del Liceu. Una programació que en total oferirà 34 sessions, 26 de les quals són vinculades al món de l'òpera, comptant quinze representacions, sis versions d'òpera en concert, quatre recitals operístics i la final del Concurs Francesc Viñas. Set sessions de ballet i un concert simfònic-corral completen aquesta oferta, que cal qualificar, a l'avançada, de satisfactòria, ateses les circumstàncies.

El plat fort de la temporada, no cal dir-ho, seran les representacions operístiques, les quals, a més, se centraran en tres títols de gran repertori, *Carmen*, *Madama Butterfly* i *Rigoletto*. La primera s'oferirà al Palau Sant Jordi els dies 1, 7 i 9 d'abril en una producció amb col·laboració de The Companions BV-Amsterdam, Barcelona Promoció i el Consorei del Gran Teatre del Liceu. *Madama Butterfly* és un títol abans molt representat i que ara porta força temps sense veure's a Barcelona després d'una darrera producció liceística més aviat oblidable. La pròxima, ben altrament, es presenta molt prometedora amb les veus de Catherine Malfitano, Peter Dvorsky i Vicenç Sardineiro i producció escènica avalada per la solvència pròpia d'una òpera tan prestigiosa com la de Bonn. Les representacions tindran lloc al Teatre Victòria entre el 16 i el 31 de maig. *Rigolet-*

to, un títol també de presència poc sovintejada darrerament, promet comportar al·licient especials. Per una part, la presència d'un dels barítons més importants del món, el menorquí Joan Pons, que alternarà el seu paper de gran protagonista amb Bary Anderson. A ells, s'hi afegiran Alessandra Ruffini i Sumi Jo, i Fernando de la Mora i Stefano Palatchi. Les representacions tindran lloc també al Teatre Victòria i comptaran amb una producció nova signada, pel que fa a escenografia i vestuari, d'un duo d'una competència i professionalitat remarcables—Isidre Prunés i Montse Aménos—i la direcció escènica serà a cura de Joan Lluís Bozzo, director artístic de la companyia Dagoll-Dagom.

De fet, el Teatre Victòria es convertirà en una tàcita subseu liceística pel que fa les produccions escèniques, ja que ultra aquesta dotzena de representacions acollirà també els set recitals de ballet que interpretarà una companyia ben coneguda i estimada a casa nostra. Es tracta del Ballet Nacional de Marsella Roland Petit, que entre els dies 12 i 18 de desembre interpretarà la coneguda coreografia del ballet *Copelia* que sobre partitura de Léo Delibes va crear en el seu moment l'esmentat Roland Petit. En totals seran set representacions.

Pel que fa a la part concertística, hom podria situar com a subseu el Palau de la Música, que acollirà un total de 10 manifestacions liceístiques. Per ordre cronològic seran el doble concert inaugural —dies 24 i 25 d'octu-

bre— a cura de l'Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu sota la direcció de José Collado amb un programa integrat per fragments d'òpera. El dia 20 de novembre el mateix Palau de la Música acollirà el tradicional concert de cloenda del Concurs Internacional Francesc Viñas, amb l'actuació dels guardonats acompanyats per l'Orquestra de Gran Teatre del Liceu dirigida per Javier Pérez Batista.

Entre els dies 12 i 15 de febrer el Palau de la Música Catalana acollirà l'òpera *Fidelio* en versió de concert amb els equips artístics del Liceu, veus tan destacades com les d'Hildegard Behren, Paata Burchuladze, Jyrki Niskanen, Wolfgang Schöne i Joan Cabero i la direcció musical de Peter Schneider.

També en versió concertant s'oferiran tres sessions amb l'òpera *Norma* de Bellini amb les veus de Sharon Sweet, Dolora Zajick, Nicola Martinucci, i Luigi Roni, un repartiment absolutament important sota la batuta de Bruno Bartoletti.

Els dies 19 i 20 de març l'Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu, dirigits per Silvio Varviso oferiran un concert Wagner comptant amb la col·laboració de la gran especialista Waltraud Maier, concert que també tindrà lloc al Palau de la Música.

L'oferta, la completa una versió de *Un rèquiem alemany* de Johannes Brahms que les masses artístiques del Gran Teatre del Liceu oferiran en un marc tan insòlit per a elles com és la basílica de Santa Maria del Mar. Falta determinar-ne els solistes vocals i la direcció.

La temporada que va de l'OCB a l'OBC



Una programació no conformista en el pla formal; el protagonisme accentuat del nou principal director invitat, Franz-Paul Decker; la reconversió del nom en assumir la nova accepció institucional, i la relativa transcendència de la categoria de part dels solistes convidats, són alguns dels trets més remarcables de la nova temporada de l'antiga OCB reconvertida en Orquestra simfònica de Barcelona i nacional de Catalunya.

per J. COMELLAS

Quan en l'acte de presentació de la nova temporada, el màxim responsable polític de l'Orquestra simfònica de Barcelona i nacional de Catalunya, el regidor de Cultura Joaquim de Nadal, va dir: "Aquest és el darrer programa preparat per l'Institut Municipal de Música", va definir un fet prou important. Un fet tan important com l'inici,

just al començament del segon mig segle de la institució, d'una nova època. Una nova època d'una transcendència absolutament oberta i que té com a imatge qualitativa més explícita, la responsabilitat —en el pla econòmic es completarà l'any 1995— a tots els nivells de les dues institucions públiques més importants del país: l'Ajuntament de Barcelona, titular en solitari durant 50 anys de la formació simfònica barcelonina, i la Generalitat de

Catalunya, fet prou conegut i clar, però que en tot cas resulta obligat recordar a l'hora de situar la nova campanya.

Una campanya que, per raons òbvies, ha de ser de transició pel que fa als seus trets més vertebrals —estructura, criteris de programació, política promocional, etcètera— i en la qual, en el pla intern, és lògic esperar que s'assenti la nova dinàmica d'actuació per preparar així una 52a temporada marcada ja per uns criteris renovats o diferenciats d'acord amb el que suposa, o pot o hauria de suposar la nova realitat institucional.

Tal com acabem d'apuntar, la nova temporada té unes característiques bàsiques semblants o exactes a l'anterior. Amb l'estructura de 24 programes amb un total de 66 concerts.

Pel que fa a la política de

Un any més sense director titular

Els esforços que ens costen per trobar un nou director titular, un any més restaran sense concreció. Hi insisteixo —no és la primera vegada que ho manifestó—, no em sembla que aquest sigui un problema absolutament greu. O dit de forma més precisa, absolutament urgent. I el matís és prou significatiu. És un tema important, per descomptat, però precisament perquè és important exigeix més reflexió, calma i criteri, que no caure en un clima de nervis i urgències sobredimensionades, afavoridores d'errors greus. Records prou dolorosos són encara massa vius com perquè faci falta recordar-los.

El moment tan especial que travessa l'orquestra, en l'abans al·ludida fase de transformació institucional, amb la gran "pastanaga" enlluernadora del nou auditori i amb l'objectiu irrenunciable del salt qualitatiu substancial, compliquen notablement els trets del retrat robot ideal. No és el mateix trobar una figura per a una orquestra ja consolidada, sobretot en el pla qualitatiu, que no una formació com la nostra, que viu un procés continuat de transformació de la seva plantilla i que porta anys i panys sense ni tan sols haver proveït satisfactòriament i establement la plaça de *concertino*, per situar un exemple prou explícit i que en definitiva acusa un clímax d'inestabilitat prou evident.

En tot cas, davant del risc, ni que sigui mínim, de caure en l'error, val més l'espera serena, mentre la figura d'un principal director invitat com Decker, de valors prou coneguts i d'una solvència indiscutible, permet mantenir còmodament la situació d'interrinitat.



Eduard Toldrà

preus, els increments són de l'ordre del 10 %, excepte les localitats més barates, en les quals aquest percentatge s'eleva al 16,6 %.

L'estructura interna dels concerts obeeix al model convencional de sempre —obra inicial introductòria, obra concertant i gran obra simfònica per a la segona part. En tot cas, aquesta fórmula queda trencada en més d'una ocasió atenent a uns criteris en bona mesura heterodoxos i arriscats que marquen, més que en altres edicions, la programació del cicle, segons com indicarem en un capítol a part.

Aquesta observació, tanmateix, no impedeix constatar un teixit d'obres de gran repertori, que són les que en definitiva atorguen el gran atractiu al cicle. En aquest sentit cal parlar de composicions com: *La valse* de Ravel; *Segona, Cinquena i Novena* de Beethoven; *Petruixka* de Stravinsky; suite de *Daphnis i Chloé* de Ravel; *Preludi per a migdiada del faune* de Debussy; *El tricorni* de Falla; *Variacions rococó* de Txaiovski; *Quadres d'una exposició* de Mussorgsky; *Concert per a piano número 1* de Txaiovski; *Concert per a violoncel* de Schumann; *Concert per a violí* de Beethoven; obertura de *Ruslan i Ludmila* de Glinka; *Simfonia núm. 8* de Dvorák; *Simfonia núm. 8* de Schubert; *Concert per a piano núm. 22* de Mozart; *Till Eulenspiegel* de Strauss; *Concert per a piano i or-*

questra núm. 2 de Rachmàninov; *Simfonia número 2* de Sibelius; i un etcètera prou llarg, obert i suggestiu.

I en aquest etcètera ocupen llocs preferents dos concerts força a part. En primer lloc l'inaugural, que tindrà lloc els dies 21, 22 i 23 d'octubre, en el qual s'ofereix el programa amb què va néixer —fa 50 anys— l'aleshores Orquestra Municipal de Barcelona. Programa encomanat encertadament a Antoni Ros-Marbà, per la seva significació i transcendència històrica en el si de l'orquestra i que integren aquestes obres: Obertura de *Els mestres cantaires* de Richard Wagner; *Concerto grosso, opus 6/6* de Georg F. Händel; *Preludi a la migdiada d'un faune* de Claude Debussy; *El tricorni* de Falla i *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Tota una declaració de principis que avalen la figura de qui va triar, fa 50 anys, aquest programa, el director fundador de l'orquestra, Eduard Toldrà.

I el segon programa a part té com a protagonista aquest mateix músic, amb motiu de festejar-se el centenari del seu naixement. Serà una versió concertant de la seva emblemàtica òpera *El giravolt de maig*, que clourà la temporada els dies 12, 13 i 14 de maig, amb direcció de Franz-Paul Decker.

Toldrà encara serà protagonista d'un altre concert d'homenatge, aquest dirigit per Salvador Mas, en el qual juntament amb nogensmenys que la *Novena* beethoveniana, s'interpretaran *Empúries* i *Sol ixent* i *Camperola*, aquestes dues en primera audició a cura de l'orquestra.

Si hom contempla el conjunt de la programació, observa fets prou significatius. Beethoven serà, amb molta diferència, el compositor més present amb obres seves a 7 dels 24 programes. Bruckner, Ravel, Shostakòvitx, Txaiovski i Bartók, de qui el 1995 es commemora el cinquantenari del seu traspàs, seran presents en el programa de 3 concerts.

Mozart, amb 1 sola obra, és un dels grans noms poc protagonistes del cicle, mentre que Brahms, Wagner, Liadov —imaginem que suggerit pel director rus Kitajenko—, Gerhard, Mahler i Dvorák, són autors que se situen amb una presència doble. Un compositor que apareix feliçment és el català Isaac Albéniz, de qui s'oferirà un desitjable d'escollar *Concert per a piano*.

En total s'interpretaran 73 obres de 46 compositors, 11 dels quals són catalans.

Minva el relleu dels solistes i es manté el dels directors

Un total de 18 directors es repartiran els 24 programes. Tots, excepte Franz-Paul Decker, Salvador Mas i Gunther Herbig actuaran una sola vegada. El primer farà front a un total de 5 concerts fent valer d'aquesta manera la seva condició de principal director invitat i el segon actuarà 2 vegades. Mas és un nom habitual a la casa, on compta amb una significativa història personal, i Gunther Herbig és un conductor que cal situar entre els de més pes del conjunt dels qui seran presents a la temporada actual.

El nivell mitjà del conjunt de les batutes proposades és sensiblement semblant al de temporades anteriors, que ofereixen en conjunt una imatge prou satisfactòria, però sense que per altra part sobrin noms absolutament grans. Als tres esmentats cal insistir en el retorn d'Antoni Ros-Marbà, figura que no cal ponderar, i recordar també noms ben coneguts i estimats com els de Rahbari, Kitajenko i Skrowaczewsky, als quals caldria afegir els dels espanyols Víctor Pablo Pérez i Arturo Tamayo, mentre que Josep Pons, que dirigirà un no gens convencional segon programa, farà front a un dels compromisos més transcendents de la seva curta i ben projectada carrera.

Pel que fa a solistes, s'observa la confirmació del procés deflacionista en el pla qualitatiu. Falta una superior densitat de figures autènticament importants, factor aquest amb gairebé tota seguretat relacionat amb aspectes pressupostaris. Si per una part resulta satisfactòria la política d'obrir les portes a noms del país —una tasca irrenunciable de l'orquestra—, per l'altra hom ha de lamentar en aquest cas l'absència de ni tan sols un nom plenament important en el context internacional. Destaquem, doncs, i celebrem, la presència d'artistes nostres tan destacats com els del guitarrista lleidatà

Carles Trepac en una versió molt digna de ser esmentada del *Concert per a guitarra* de Manuel Valls, en homenatge a aquesta figura de la música catalana més recent, dels pianistes Antoni Beses i Jordi Camell, de l'arpa solista de l'orquestra, Magdalena Barrera i del violoncel solista també titular de l'OBC, David Runnion. També cal celebrar la presència com a solista d'Àngel Jesús García, un músic molt important de profundes arrels barcelonines, que enguany, a més, tornarà a assumir les funcions de *concertino* al llarg de mitja temporada. Fet que, no cal dir-ho, resulta enormement satisfactori.

Programació risc

Guarismes com els següents resulten en principi força colpidors. El 60 % de la programació de la temporada actual, correspon a obres escrites en el segle XX. L'Orquestra oferirà 26 primeres audicions, 11 de les quals corresponen a compositors catalans, incloent-hi sengles estrenes de Salvador Pueyo i Jep Nuix.

Aquestes dades situen la imatge del que cal considerar una autèntica "programació risc". I afanyem-nos a constatar que l'accepció ha de ser entesa en els seus trets més satisfactoris. Com a formació institucional té, més que cap altra iniciativa, l'exigència del risc. I el fet que aquesta exigència sigui assumida, no mereix sinó elogis. Encara que això suposi alguna arrufada de nas per part de sectors poc inquiets o massa conformistes en els seus, per altra part respectables, gustos.

En tot cas cal ponderar les dades exposades suara. Dir que el 60 % de les obres programades són del segle XX

tampoc no ha d'espantar massa, car del segle actual són algunes de les obres que hem exposat al principi com de gran repertori, i a les quals caldria afegir d'altres també consolidades i d'una bellesa intrínseca tan extraordinària com la *Vuitena i Desena* de Shostakòvitx; *Concert per a arpa* de Ginastera; *Concert per a violí* d'Alban Berg o el *Concert per a piano i orquestra* i el *Concert per a orquestra* de Béla Bartók, i també unes esplèndides composicions del nostre Robert Gerhard, feliçment incorporades a la programació enguany, entre les quals destaca sobremanera el *Concert per a violí i orquestra*. Altres obres ja exigiran un esforç digestiu superior, compensat, segurament, més del que és esperable en principi, per la suggestió de les partitures de compositors tan dignes d'atenció com Schittke, Varèse, Hindemith, Korngold, Carter, Berio i els nostres Josep Soler, Benguerel, Montsalva, ultra els "estrenats" Pueyo i Nuix i el recuperat Delàs.

I FESTIVAL DE MÚSICA DEL SEGLE XX DE BARCELONA

Una proposta nova i ambiciosa

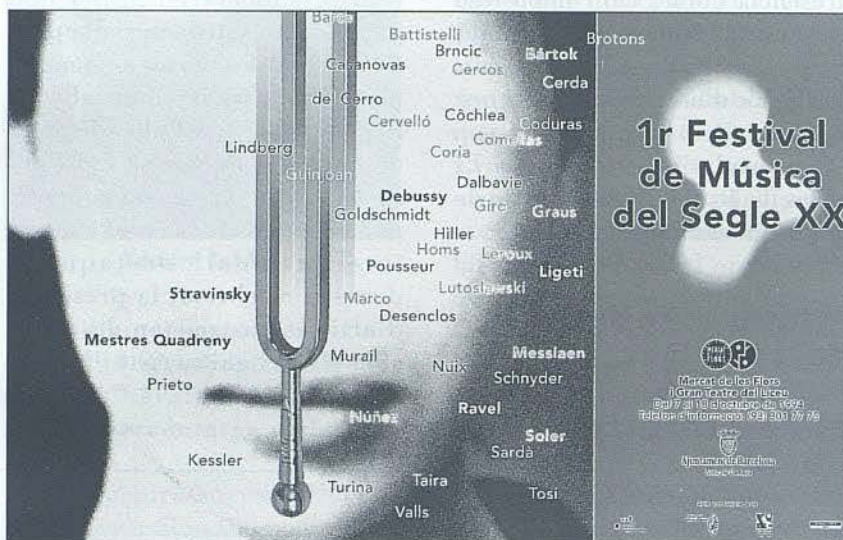
per J. C.

De forma fins a cert punt inesperada i inesperable, s'acaba de gestar el que serà titulat I Festival de Música del Segle XX, iniciativa de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i que es concentrarà al Mercat de les Flors entre els dies 7 i 17 d'aquest mes d'octubre.

En total seran deu concerts que atapeiran aquests dies amb una oferta especialitzada d'un elevat interès i també d'un indiscutible risc pel que fa a la resposta per part del públic.

Els promotors de la iniciativa, en la presentació ofereixen un ampli quadre d'arguments justificatius. Així, s'esmenta que en el darrer quart de segle Espanya ha estat protagonista d'un extraordinari desenvolupament de la música contemporània... i s'ha confirmat... la gran qualitat de la nostra música i... la necessitat de crear cicles de concerts que per les seves característiques tinguin una projecció internacional. Hom cita com a fet destacat el Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant, els resultats positius del qual palesen que una sola activitat d'aquesta envergadura no és suficient per absorbir una producció cada vegada més gran. En aquest aspecte —continua l'escrit de presentació del cicle—, creiem que l'existència d'un nou Festival de Música del Segle XX ubicat en un altre punt geogràfic estratègic com és Barcelona, és fonamental per ampliar la promoció de la nostra música arreu del món.

Hom assenyala tot seguit que el fet d'escollir Barcelona té molts motius que ho justifiquen, començant per la recuperació del



desaparegut Festival Internacional de Música, que malgrat el seu caràcter tradicional va ser durant molts anys escenari de diverses estrenes dels nostres compositors.

Hom parla també de l'existència d'un camp abonat a partir d'iniciatives com els cicles anuals Música del Segle XX, Setmana Internacional de Música Contemporània, Música d'Avui, concerts a la Fundació Miró i Mostra de Música Contemporània, per assenyalar seguidament que una altra raó bàsica d'aquesta iniciativa és la col·laboració de l'Institut Municipal de Música, gràcies al qual un conjunt simfònic de màxima solvència com és l'Orquestra Ciutat de Barcelona queda vinculada al festival, absorbint una àmplia producció simfònica molt difícil de programar si tenim en compte les despeses de qualsevol orquestra de l'exterior.

L'escrit fa referència també a la importància que per a la projecció de la ciutat de Barcelona va tenir la celebració dels Jocs Olímpics i en aquest sentit no és d'estranyar que la idea de celebrar un festival dedicat a la Mú-

sica del Segle XX a la capital de Catalunya hagi trobat la més calorosa acollida en els responsables de festivals internacionals com els d'Estrasburg, Ars Música de Brussel·les, VI Festival Iberoamericano de Música de Caracas, Aujourd'hui musiques de Perpinyà i també Radio France on Pierre Armengaud, director del Bureau de la Musique Contemporaine, ha proposat un intercanvi d'encàrrecs entre la referida entitat i el Festival.

En un capítol a part es parla de criteris i objectius del festival i s'indica que és evident que un dels objectius bàsics d'aquest festival serà la difusió i la promoció dels nostres compositors, però a la vegada tindrà un vessant molt important que fa referència a l'educació a fi de crear un nou públic...

El festival compta amb la col·laboració de la Societat General d'Autors d'Espanya, l'INAEM, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, l'Institut Alemany-Goethe Institut, l'Institut Francès, la Fundació Música Contemporània, l'Escola Suïssa de Barcelona i l'Associació Catalana de Compositors. La

direcció artística és a cura de Joan Guinjoan i la coordinació de Miquel Badal.

Pel que fa a programació, el Festival l'inaugurarà el concert a càrrec de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, dirigida per Ernest Martínez Izquierdo, que interpretarà obres de Magnus Lindberg, Debussy, Guinjoan i Stravinsky.

Un esdeveniment d'una significació especial, el constituirà el concert homenatge al Cercle Manuel de Falla amb la intervenció de la mezzo-soprano Anna Ricci, el pianista Àngel Soler i quartet de fusta. El programa inclou obres dels integrants d'aquella vital iniciativa, com són Cerdà, Giró, Cercós, Josep Casanovas, Mestres Quadreny, Joan Comellas i Manuel Valls, a qui s'homenatjarà especialment amb la interpretació de cinc obres amb motiu de commemorar-se el desè aniversari de la seva mort. Una altra manifestació a destacar és l'estrena a Barcelona de l'òpera *L'any de gràcia* d'Albert Sardà, basada en un text de Cristina Fernández Cubas.

El festival acollirà concerts de l'Ensemble Court-Circuit, Saxophonquartett Basel, duo Miguel Zanetti -piano-, Víctor Martín -violí-, Asociación Española de Música Electroacústica de España, duo Uriarte, Morongovius, Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana amb el Quintet de l'OCB -presentant un programa amb obres de Ramón Barce, Alicia Coduras, Salvador Brotons, Joaquim Homs, Olivier Messiaen i Igor Stravinsky- i finalment Percussions de Strassburg. En total seran deu propostes que es concentraran en onze dies intensos i que permetran una visió significativa del moment de la música contemporània arreu, ja que, de fet, el ventall de compositors que seran interpretats és absolutament ampli i va des dels més clàssics de la centúria actual -Stravinsky, Ravel, Debussy o Messiaen- als representants dels corrents estètics sorgits més darrerament.

El suggestiu decàleg d'Euroconcert

per RRM

El cicle Euroconcert arriba enguany a la seva desena edició. Això vol dir, atenent la regular programació de deu concerts en cadascuna d'elles, que quan el dia 31 de maig Les Musiciens du Louvre hagin acabat el seu concert, el cicle que ens ocupa haurà arribat al que fa cent.

Una vegada més hom presenta una oferta heterogènia i diversificada, la qual, tanmateix, obeeix a uns criteris estables i permanents, que són els que li atorguen la seva personalitat i el seu autèntic segell particular. I en definitiva són la base del seu atractiu. Hom pot parlar, per tant, d'esforç de recerca d'un tipus d'oferta "diferent", no convencional, no trobable en altres iniciatives, de format entre petit i mitjà, presència d'artistes o conjunts que o bé són descobertes per al públic barceloní o bé apareixen de forma poc sovintejada a casa nostra, i, finalment, atenció especial al repertori preclàssic força vegades té obres poc o gens conegudes.

En l'edició d'enguany un dels moments de major interès, l'ha de constituir el debut a la Península del pianista libanès Abdel Rahman el Bacha. Es tracta d'un virtuós molt estimat per la crítica i pels afeccionats especialment atents. Guanyador l'any 1978, amb 19 anys d'edat, del Premi Reina Elizabeth a Brussel·les, la seva carrera es va projectar aviat als auditoris més importants d'Europa, de la mà de directors com Inbal, Bado o Kurt Masur i amb orquestres del prestigi de la Filharmònica de Berlín, Concertgebouw i Orquestra de París. Ha guanyat el Premi de l'Acadèmia Charles Cros del disc i l'any 1990 el Gran Premi de la Nouvelle Académie de Disque Français per l'enregistrament de la integral de les sonates de Beethoven, tres de les quals formaran el programa que aquest músic oferirà el dia 21 de febrer.

Un altre concert destacat és el que protagonitzarà el flautista anglès James Galway, acompanyat al piano per Philip Moll, el dia 16 de març, amb un programa integrat per obres de Mozart, Prokofiev, Poulenc, Kuhlau i Doppler.

Una descoberta que pot resultar interessant és la de l'Italian Consort, amb qui col·laborarà també Maria Lluïsa Cortada. Es tracta d'un conjunt especialitzat en música preclàssica i del primer classicisme que toca amb instruments moderns i que darrerament està destacant de forma perceptible al continent.

Esdeveniment especialment fora de convenció serà també la versió escènica de l'òpera *Lo Speciale* de Haydn, basada en una obra de Goldoni. La interpretarà la Transparant Opera, o el que ve a ser el mateix, l'Òpera de Cambra d'Anvers i la Chapelle Royale sota la direcció d'Etienne Siebens. La resta de concerts es mou dins d'un àmbit menys insòlit, però tanmateix ben dotat d'al·licients. En aquest sentit cal situar en primer terme la permanència irrenunciable de I Musici, que enguany no interpretaran *Les quatre estacions* i que serà homenatjat amb motiu de la seva desena actuació al cicle.

La figura de Béla Bartók, de qui el 1995 es commemorarà el cinquantenari del seu traspàs, serà objecte d'atenció especial. Cal situar el concert que oferirà l'Orquestra Franz Liszt, dirigida pel seu titular Janos Rolla, amb la col·laboració solista del percussionista barceloní Xavier Joaquín, que oferiran un programa en el qual destaca la celebrada *Música per a corda, percussió i celesta*.

El cicle, l'obrirà l'actuació de The King's Consort, que interpretarà la versió concertant, amb caràcter d'estrena a la Península Ibèrica, de l'òpera *Ezio* de Händel. L'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, dirigida per Josep Pons oferiran un programa contemporani, segons és especialitat d'aquest conjunt.

L'Orquestra de Cambra de la Filharmònica de Berlín serà protagonista del vuitè concert en un programa en el qual apareix escadusserament Bartók, al costat de Mozart i Dvorák. I, finalment, tal com s'ha esmentat abans, Les Musiciens du Louvre posaran fi al cicle amb la versió concertant de l'òpera *Dido and Aeneas* de Purcell en l'avinentsa de commemorar-se l'any 1995 el 300 aniversari de la mort del gran músic barroc anglès.



Itzhak Perlman



Maria João Pires

Ibercamera, sota el signe de les grans individualitats

per J.C.

L'onzena temporada d'Ibercamera confirma la línia ja apuntada darrerament: el protagonisme dels grans noms individuals i formacions de format petit, que són els grans al·licients sobre els quals recolza d'una manera especialment perceptible la seva programació.

No es tracta només del factor quantitatiu —de rellevància sovint irrellevant, valgui el joc de paraules— sinó, especialment, la dimensió qualitativa, que és allò que —a la fi— pesa en tot tipus d'ofertes artístiques. En aquell aspecte constatem que, dels disset concerts programats, només cinc inclouen formacions simfòniques, un d'ells amb l'afegit d'un

cor, mentre que la resta es mouen en l'àmbit de protagonisme més purament individualitzat, amb tres recitals de piano, dos vocals i quatre de conjunts de cambra reduïts i tres amb orquestres de cambra.

En el pla qualitatiu, la cosa reforça definitivament el que acabem d'exposar, amb la presència d'una constel·lació de noms absolutament indiscutibles que, hi insistim, són els que atorguen caràcter i personalitat al cicle.

En el camp de la veu, actuaran dues figures senyeres de la lírica dels darrers anys. Per un costat, la mezzo-soprano nord-americana Marilyn Horne, una de les grans senyores de la seva època, que actuarà el 28 d'octubre amb

un programa que en el moment d'escriure aquest article no ens és conegut.

L'altra personalitat indiscutible és la també mezzo-soprano, en aquest cas alemanya, Brigitte Fassbaender, que oferirà el dia 25 de febrer un recital molt solet, molt exigent en el seu contingut, que inclou força música del segle actual amb *lieder* de Mahler, Berg, Milhaud i Weil i també Liszt.

Primeres figures internacionals

En el camp instrumental, ja sigui individualment o actuant en conjunts de cambra reduïts, l'o-

ferta és d'una envergadura remarcable. Noms com el pianista Maurizio Pollini, que no va poder actuar la temporada anterior i que ara ho farà el dia 20 de febrer, o Radu Lupu, que actuarà el dia 20 d'abril, se situen en llocs de privilegi en el món musical internacional. Del primer no se'n coneix el programa i el segon interpretarà Bartók, Schumann i Schubert. Un altre nom també d'envergadura remarcable és el d'Andreas Lucchesini, que actuarà el 29 de novembre en un programa de tall més convencional, amb obres de Chopin i Brahms.

Encara un altre pianista destacat, l'argentí Bruno Leonardo Gelber, un artista molt habitual al Palau, engreixa l'apartat de grans figures solistes, encara que en aquest cas actuant amb una formació simfònica, l'Orquestra de la NHK de Tòquio, amb qui oferirà el *Concert núm. 3* de Beethoven. Pel que fa a conjunts de cambra destaquen dos "equips", si se'n permet l'expressió, plenament importants. En un primer lloc destacable, sense cap mena de prejudicis, el duo que formen el violinista Itzhak Perlman i el pianista Bruno Canino, que actuarà el dia 22 de març. Un duo sens dubte d'excepció, que esperem que sàpiga triar un programa a l'alçada de les circumstàncies. L'altre "equip" és el que encapçala la pianista portuguesa Maria João Pires, a qui acompanyen el violinista Agustín Dumay i Jian Wang, violoncel. El programa, que aplega Mozart, Beethoven i Brahms, pot acabar d'arrodonir l'interès d'aquest concert.

Aquesta parcel·la, la completen el duo format pel violinista Miriam Fried i el pianista Alan Marks, que interpretaran Schubert, Brahms, Bartók i Ravel i el Quartet Borodin, que oferirà un programa integrat per sengles quartets de Beethoven i Shostakòvitx.

Pel que fa a orquestres de cambra, cal fer esment de dos conjunts ben coneguts a casa nostra



Maurizio Pollini

per la seva presència sovintejada. Per una part, l'English Chamber Orchestra, en aquest cas dirigida per un director ben conegut a casa nostra Leopold Hafer i amb l'actuació del guitarrista lleidetà Carles Trepà que interpretarà la *Fantasia per a guitarra* d'Heitor Villa-Lobos, on tindrà ocasió de lluir la seva qualitat. L'altre orquestra, també ben coneguda, és I Solisti Veneti, amb el seu titular i eix, Claudio Scimoni, que interpretaran un programa absolutament italià amb obres de Rossini, Pergolesi, Vivaldi, Rolla, Pasculli i Bottesini. El capítol, el completa l'Orquestra de Cambra de Bulgària amb el Cor Madrigal de Sòfia, l'actuació solista del jove Sergi Alpiste i la direcció de Jordan Dafov. El nostre músic se les haurà d'haver amb el *Concert per a violí i orquestra núm. 4* de Mozart i clourà el programa amb una obra d'un interès particular. El *Rèquiem* de Bruckner.

Ja hem assenyalat abans la presència de la Simfònica de la NHK de Tòquio, una mostra representativa de la interpretació simfònica nipona, que obrirà la temporada i que ens mena a fer front al capítol de grans formacions. Aquest capítol té en la presència de la Bayerischer Rundfunk, amb Lorin Maazel, el seu exponent més destacat. Un programa convencional —*Cinquena* de Beethoven i *Vida d'heroi* de Strauss— pot permetre allò que se'n diu un gran espectacle sonor.

La presència d'un nom insigne entre els insignes, Georg Solti, empara una formació desconeguda a casa nostra, la Budapest Festival Orchestra, que posarà fi al cicle amb un programa de Bartók. Aquest capítol es completa amb l'actuació de la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya amb el seu titular Josep Pons al capdavant i la col·laboració de la mezzo-soprano Liliana Bizineche, que serà solista de l'esplèndid recull wagnerià *Wesendonk Lieder*.

L'actuació el dia 13 de desembre de l'Orquestra i el Cor del Teatre Kírov ens situa davant d'un concert simfònic-coral, en el qual la reconeguda formació russa interpretarà la versió concertant de l'òpera *Borís Godunov* de Mussorgsky sota la direcció d'un dels noms més importants de les noves generacions de directors russos: Valery Gergiev. És un programa absolutament inusual que pot ser "defensat" de forma idònia per autèntics especialistes.



MIKROKOSMOS

Matí d'agost al Palau

Una pausa imperativa en les vacances em porta a Barcelona en ple mes d'agost. I abans del retorn al meu recer penedesenc, he de fer un salt al Palau.

Resolt l'afer que m'hi mena, em sento encuriósit de donar un cop d'ull a la Sala; i, en entrar-hi, experimento, com mai, una sotragada estètica i emotiva... Si n'hi he arribat a passar, d'hores, de dies, d'anys!, de la meua vida, ací... I, doncs, ¿com és que ara em colpeix tan profundament la visió dominical d'un Palau solitari, silenciós...?

M'assec a les galeries de l'orgue i hi romanc llarga estona... En incessant successió mnemotècnica, desfilen per la ment imatges amb el Palau com a rerafons: les corredisses d'adolescent per ocupar els seients de segon pis, la vinculació vocacional a l'Orfeo, la posterior integració laboral, la coneixença de gent que hi lluità per un ideal, la llar sorgida d'aquesta "casa dels cants", les mutacions funcionals, les alegries, els amics, les decepcions...

Mentrestant, els sentits s'adeliten en la contemplació de l'obra mestra de Domènec i Montaner.

Des que he arribat, ha canviat la lluminositat de la Sala. La llum del Palau... Penso en Pla i en la seva percaça apassionada de l'adjectiu adient. I em declaro vençut en l'intent d'aproximació descriptiva. Perpetu aprenent insatisfet, ¿què significa fer esment de rosats de perla, de grocs de ginesta, de vermells de sang, d'ocres vellutats, de verds de fruita novella, de blaus d'albada...?

Involuntàriament, evoco múltiples citacions literàries; i em sorprenç a mi mateix recitant en veu baixa fragments d'un llibre estimadíssim, *El Príncep*, de Joan Teixidor: "Creix en el temps l'arrel del que hem viscut/i es va fent gran l'arbre de la malenconia: envellir és com el tresor submergit/al fons del mar".

Un darrer esguard, encara... I novament la poesia se m'endu, amb uns versos definitius i definitoris de Rosselló-Pòrcel: "Tota la meua vida es lliga a tu/com en la nit les flames a la fosca".

De sobte, m'urgeix de compartir l'experiència trasbalsadora; i friso per fer la seixantena de quilòmetres que em separen de la dona i els fills...

¡Inesperat matí d'agost del noranta-quatre..., encastat ja a la memòria com una vivència única, catàrtica, enriquidora...!

Pere Artís



D'esquerra a dreta: Pasqual Maragall, Jordi Pujol, Manuel Bertrand i Joan Fuster

El Liceu passa a titularitat pública

El passat 5 de setembre va tenir lloc al Saló dels Miralls del Gran Teatre del Liceu l'acte en el qual es formalitzà la cessió de la propietat del teatre a les institucions públiques en la figura del Consorci del Gran Teatre del Liceu. D'aquesta manera es posà fi a un procés, per altra part inexorable, que afavorirà la normalització de la gestió del teatre barceloní i l'escomesa de les obres de reconstrucció.

L'acte va tenir el to formal que requerien les circumstàncies i va comptar amb la presència del President de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, l'Alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, el President de la Junta de Propietaris del Gran Teatre del Liceu, Manuel Bertrand, el subsecretari del Ministeri de Cultura, Enrique Linde, Joan Fuster i Sobrequès de la Diputació de Barcelona. En el mateix acte es va constituir la Fundació del Gran Teatre del Liceu en què participen les esmentades institucions i també la propietat en les persones de Manuel Bertrand, Fèlix Millet, Josep M. Coronas i Maria Vilardell.

La Propietat cedirà al Consorci del Liceu l'import de l'assegurança per l'incendi, que és d'uns 2.000 milions de pessetes.

Amb aquest acte queda lliure el camí per emprendre la reconstrucció del Liceu, segons el projecte de l'equip d'arquitectes que encapçala Ignasi de Solà Morales, i l'import del qual, en la fase bàsica, es calcula en uns 9.500 milions de pessetes. Hom confia d'aconseguir un finançament de l'ordre dels 4.000 milions mitjançant aportacions, mentre que les institucions s'han compromès a aportar 3.500 milions. Tanmateix, el compromís institucional és en el límit de les exigències pressupostàries de les obres en el cas que la iniciativa privada no respongués de la forma prevista. Cal assenyalar que les recaptacions particulars assoleixen en aquests moments els 600 milions de pessetes.

Hom espera que a finals de 1997 es puguin obrir les portes del Liceu tot coincidint amb el 150 aniversari de la seva creació. Horitzó desitjable però no fàcil d'assolir, atesa la complexitat de les obres, l'inici de les quals és previst per al pròxim mes d'abril després que a principis de novembre s'hagi emprès la tasca de desenrunament de les finques adquirides i expropiades, l'espai de les quals ha de permetre dotar el teatre de totes les condicions que exigeix actualment l'espectacle operístic. ■

Helena Bayo, Premi Rosa Sabater del curs de Santiago de Compostel·la

La jove pianista barcelonina, i col·laboradora habitual de la nostra Revista, Helena Bayo, fou guardonada el passat agost amb el Premi Rosa Sabater als cursos musicals d'estiu de Santiago de Compostel·la. Aquesta distinció s'atorga a

l'alumne més destacat de piano dels esmentats cursos o el dirimeien els professors, en aquest cas Antonio Iglesias i Manuel Carra. Helena Bayo va aconseguir el premi gràcies a la interpretació de la Sonatina pour Yvette de Xavier Montsalvatge. ■

Nicolai Gedda al jurat del Concurs Viñas

El tenor italià Nicolai Gedda formarà part del jurat del XXXII Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, que tindrà lloc a Barcelona entre els dies 9 i 20 de novembre.

Des del seu debut l'any 1952, Gedda ha estat un dels principals protagonistes del repertori operístic. La seva activitat discogràfica

ha estat d'una gran intensitat, enregistrant, a més d'òperes, recitals, *lieder*, oratoris i operetes amb directors de la categoria de Von Karajan, Böhm, Solti, Giulini i altres.

Nicolai Gedda s'afegeix, així, al ventall de grans personalitats del cant internacional del jurat del prestigiós Concurs Viñas. ■



Del seu affm.

Sr. Manuel Bertrand Vergés

President de la Junta de Propietaris del Gran Teatre del Liceu

Estimat amic:

Sóc conscient que el contingut d'aquesta carta pot resultar-li no del tot plaent o almenys, a primera instància, una mica aspre. En tot cas asseguro la resultant final en funció de tres factors, per a mi molt sòlids: la seva intel·ligència, sensibilitat i amplitud d'horitzons, l'honradesa i convicció amb què assumeixo els arguments que exposaré i, finalment, l'alta estima personal que em mereix vostè i que coneix prou bé.

El passat dia 5 de setembre vaig sortir del Saló dels Miralls del Gran Teatre del Liceu amb una sensació agredolça. I crec que no vaig ser jo sol. El "dolç" era motivat, no cal dir-ho, pel fet que a la fi s'havia desembussat una troca força envitricollada i, per tant, s'obria l'horitzó de les solucions definitives pel que fa al futur del nostre teatre d'òpera. I aquest "nostre" té una accepció exacta i generalitzable en la mesura que realment el Gran Teatre del Liceu és una de les realitats catalanes més afectivament sentides per tota la ciutadania.

L'"agre", el posava el fet que amb aquell acte es cloïa una etapa de protagonisme motriu de la instància que primer va crear el teatre i després el va mantenir fins als nostres dies. Defujo ara entrar en consideracions, tan alienes a l'acte a què m'estic referint, sobre les virtuts d'una classe social —la burgesia barcelonina— ja massa protagonista per raons interessades aquest estiu. Una vegada més em limitaré a argumentar des de posicionaments estrictament musicals o, si es vol, culturals, prou significatives però sense caure en digressions que pertorbin el nucli central del meu discurs, tot sigui dit sense afany de petulància.

Anant ja al moll de la qüestió, sembla que queda clar que l'acte a què em refereixo, "feliçment" va ser *aquell*. Però vull afegir que també hauria pogut ser un altre al qual també se li hauria pogut aplicar amb no menys exactitud el mateix "feliçment". M'explico; si aleshores algú va dir, probablement no sense una certa raó però en tot cas inoportunament, que el Liceu es va començar a cremar abans del 31 de gener d'enguany, també s'hauria pogut dir que la pèrdua de protagonisme de la propietat en el futur del Liceu es va començar a gestar abans. Per descomptat, molt i molts abans. Axioma segurament obvi, però que tanmateix mereix una consideració.

Crec que la resultant del dia 5 de setembre es recolza en una història que ve de molt lluny i que és la que l'ha fet possible. Una història que es basa en el fet que des del principi de l'existència del teatre, a la meitat del segle passat, els "posadors de pedres" del Liceu es van limitar més del compte només a aquesta funció, i a la consegüent de mantenir aquelles pedres dretes i

endregades, que no a vetllar activament i implicadament per com s'omplien de contingut. I el recurs al gran tret i al llenguatge esquemàtic és obligat. I en aquesta línia argumental, penso que la figura de l'empresari onnipoderós gestor dels afers artístics i administratius, amb la seva capacitat alliberadora de preocupacions immediates ha significat, històricament, més del que amb tota seguretat hauria calgut, un context de deixament d'ulteriors responsabilitats per part dels propietaris.

Es tractava d'una forma de funcionament tan arrelada que havia adquirit la dimensió de caràcter i que va fer que quan aquella figura va entrar en crisi, i hi va entrar just quan havia aconseguit els nivells de protagonisme i carisma segurament més elevats de tota la història, la capacitat de resposta resultés poc menys que impossible. I que el recurs obligat a les institucions, hagués de constituir-se en un acte de responsabilitat cívica que la nostra societat no pot fer sinó agrair-los. I a vostè d'una manera individualitzada, ja que va saber conduir amb fermesa i intel·ligència una procés tan racional, i de fet inexorable, ateses les circumstàncies.

En tot cas, l'"agre", definitivament el posa el fet de que la pèrdua de protagonisme de la propietat en el futur del Liceu pot significar un empobriment d'aquest futur. I no cauré ara en l'argumentació tòpica i tan gastada de la desconfiança en les institucions públiques. No es tracta d'això. Es tracta que vostès, al llarg de gairebé un segle i mig d'història no solament han demostrat que estimen el Liceu i l'òpera, sinó que porten plenament assumit i ficat al mateix plasma sanguini, el solatge tan espès de contingut de l'essència del que és un teatre d'òpera. I aquest és un valor que constitueix un patrimoni, de naturalesa intangible però valuósíssim, d'una gran densitat qualitativa i d'un potencial incalculable i que està per damunt de l'àmbit de les contingències, vulnerabilitats i febleses pròpies de les institucions públiques i podria, i de fet hauria de constituir una aportació molt enriquidora.

Crec, i el final no és optimista per conveniència sinó per convicció plena, que vostès, des de les possibilitats que els ofereix la seva presència a la Fundació, tenen una gran responsabilitat en aquest "tercer" Liceu que ens espera —diuen i tots n'estem delerosos— a finals del 1997. I jo estic segur que de la seva intel·ligència i sensibilitat, que he ponderat sincerament al principi, i de la dels qui l'acompanyen més a prop en aquests moments, i en definitiva de tot el cos social que representen, es pot esperar una actuació d'acord amb el que exigeix aquest moment excepcional.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

LLIURAMENT
DEL TÍTOL
D'AMIC DEL
PALAU, DE LA
TARGETA
D'IDENTIFICACIÓ
I DE L'ADHESIU
INSTITUCIONAL
DE LA FUNDACIÓ

RECEPCIÓ
DOMICILIÀRIA
DE LES
PUBLICACIONS
I PROGRAMES
DE LA
FUNDACIÓ
I DEL PALAU

PRIORITAT
I RESERVA
D'ENTRADES EN
ELS CONCERTS
ORGANITZATS
PER LA
FUNDACIÓ

DESCOMPTES
A LA BOTIGA
DE MÚSICA
DEL PALAU

MENCIÓ
NOMINATIVA
A LA MEMÒRIA
DE LA
FUNDACIÓ

DESCOMPTA
D'UN 25 % EN 4
ENTRADES PER
A UN CONCERT
DETERMINAT
(CLÀSSICA,
JAZZ, FLAMENC,
ETC.)

BENVINGUTS AL PALAU, AMICS.

ASSISTÈNCIA
GRATUÏTA
DETERMINATS
ASSAIGS
GENERALS,
PRÈVIA
AUTORIZACIÓ
DEL DIRECTOR

ASSISTÈNCIA
GRATUÏTA
ALS CONCERTS
ESPECIALMENT
DEDICATS ALS
SOCIS DE
L'ORFEO
CATALÀ

DESCOMPTA
D'UN 40 % A
«CATALUNYA
MÚSICA /
REVISTA
MUSICAL
CATALANA»

VISITES
CONCERTADES
I GRATUÏTES
AL PALAU

FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA

NOMÉS PER 6.000 PTES. ANUALS, POTS FER-TE AMIC DEL PALAU
I GAUDIR DE TOTS AQUESTS AVANTATGES.

TRUCA AL 439 88 00 I INFORMATE'N.

Convocatòries

PREMI SGAE DE COMPOSICIÓ DE JAZZ. Hi poden participar tots els compositors socis de la Societat General d'Autors d'Espanya (SGAE) que no hagin estat premiats amb els primers premis els dos últims anys. Les obres s'han d'ajustar a una plantilla màxima de vuit instruments: piano, bateria, baix, guitarra, saxo (baríton, tenor, alt o soprano), trombó i trompeta. La veu es considera un instrument més i s'exclouen els sintetitzadors. La durada de les obres ha de ser entre quatre i vuit minuts, i les improvisacions no han de superar el 25 % del temps total. S'atorgaran tres premis: 1.000.000, 600.000 i 300.000 pessetes. La data límit d'inscripció és el dia 15 d'octubre. Per a més informació: Societat General d'Autors d'Espanya. C/Còrsega, 163. 08036 Barcelona. Tel: 410 21 07. Fax: 321 25 87. A Madrid: C/ Fernando VI, 4. 28004 Madrid. Tel: (91) 349 95 50. Fax: (91) 308 30 61.

AULA DE DIRECCIÓ CORAL (AUDICOR). Organitzat per l'Institut Joan Llongueres, coordinat pel Cor

Madrigal i amb la col·laboració de la Federació Catalana d'Entitats Corals. L'equip pedagògic és format per Manuel Cabero, Mireia Barrera i Montserrat Pueyo. El curs s'inaugura a principis d'octubre. Per a més informació: Institut Joan Llongueres. C/ Sèneca, 22, 1r. 08006 Barcelona. Tel: 217 18 94 (de 15 h a 16 h).

DIPLOMA DE POSTGRAU EN MUSICOTERÀPIA. De la Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències de la Salut de la Facultat de Medicina. Curs adreçat a llicenciats o diplomats universitaris amb coneixements de música i interès a aplicar la musicoteràpia als àmbits sanitaris, educatius i de benestar social... La direcció del curs va a càrrec dels doctors Carles Ballús i Pascual i Serafina Poch i Blasco, i la seva durada és de dos cursos acadèmics (1994-95 i 1995-96). En acabar s'atorgarà la titulació de diploma de postgrau. Per a més informació: Srta. Rosa Sàez i Codina. Hospital Clínic i Provincial de Barcelona. C/ Villarroya, 170. Escala 10, 4t pis.

08036 Barcelona. Tel. 323 35 57. O bé, Sra. Serafina Poch i Blasco, tel: 771 48 18.

RECUPERACIÓ DE LA CAPELLA DE MÚSICA DE LA BASÍLICA DEL PI. La Basílica de Santa Maria del Pi de Barcelona ha volgut reconstruir la seva antiga Capella de Música i recupera així per a la nostra ciutat el prestigi d'aquesta tradicional institució musical, ja existent en el segle XVI.

Estarà formada per la selecció d'un grup vocal reduït que treballarà la música amb rigor i profunditat. La responsabilitat de la direcció serà a càrrec de Manuel Cabero com a mestre de capella i de David Malet com a organista assistent. Per tal de constituir la Capella calen cantors (sopranos, contralts, tenors i baixos) que dominin la lectura musical, que posseeixin estudis de cant o experiència vocal, i que no excedeixin l'edat de quarantaine anys. Els interessats poden adreçar-se al telèfon 302 12 41, en dies feiners, de 9 a 11 del matí.

BANCO CENTRAL HISPANO, MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



El Banco Central Hispano ha renovat recentment el seu acord de Patrocini com a Membre d'Honor de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, per a la Temporada 1994-1995.

El protocol de col·laboració, el van firmar el Sr. Fernando Fontana Hervada, Director General Adjunt del Banco Central Hispano i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, President de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana.

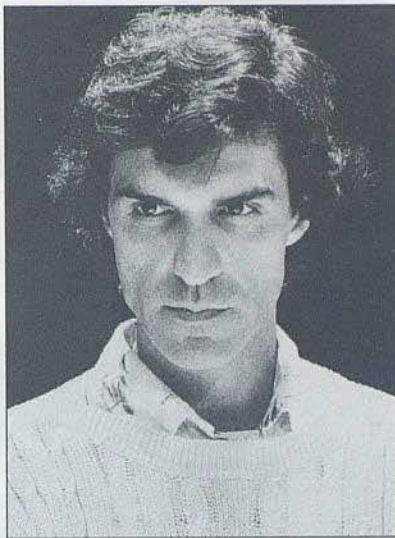
Amb aquest patrocini el Banco Central Hispano expressa, una vegada més, el seu ferm suport a la cultura catalana.

La cantata d'Amargós

per F. TAVERNA-BECH

Ben segur que la Coral Polifònica de Puig-reig és actualment una de les més destacades agrupacions vocals de la música catalana. Aquest és un fet que en cadascuna de les seves actuacions es constata i es confirma. Entitat modèlica, doncs, que per celebrar l'any 1993 el seu 25è. aniversari va tenir l'elogiable iniciativa d'encarregar una obra simfònico-coral a un dels compositors catalans actuals. Aquesta decisió va estar acompanyada igualment per l'encert d'escollir un compositor com Albert Amargós, la música del qual s'adequa perfectament a la idiosincràsia polifacètica de la coral.

Certament, Amargós és un músic que ha desplegat la seva activitat en molts diversos camps, entre els quals la música simfònica, la de tipus cambrístic, així com també la coreogràfica i la de connotacions jazzístiques, a més de conrear facetes tan interessants com la creació musical per als mitjans audiovisuals. Aquesta varietat ha fet que Amargós, a mesura que avançava en la seva labor, d'innega-



Joan Albert Amargós

ble qualitat, hi establís un veritable nexa comunicatiu amb un públic de signe majoritari. Es tracta d'una trajectòria que fins a cert punt sembla transcórrer paral·lelament a la seguida per la Polifònica de Puig-reig, que conrea un ampli ventall de gèneres, des del popular a la polifonia clàssica.

És així, tenint com a suport poètic

un admirable text de Joaquim Puig, com entre coral i compositor s'establí un esperit de treball per produir una obra veritablement digna i d'èxit segur davant del món melòman. Veritablement, aquest *Cant a la terra* que narra la història del Berguedà és una partitura de notable força èpica en què la seva música té la qualitat de donar relleu i brillantor a les intervencions corals i vocals, a la vegada que, orquestralment manifesta el talent del seu autor per revestir el discurs sonor amb atractives i lluminoses mixtures tímbriques.

Ben cert és que l'hora i escaig que té de durada l'obra no resulta feixuga, circumstància que en part es deu a l'equilibri i diversitat que Amargós ha introduït en el seus pentagrames, però alhora cal reconèixer de manera molt especial l'admirable interpretació que va fer-ne Josep Pons amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona, la Polifònica de Puig-reig i els solistes vocals, Maria Carme Oliveras, Montserrat García, Florenci Puig i Lluís Ramon Sales. Tots ells van contribuir al càlid acolliment que va merèixer la cantata per part del públic que emplenava el Pati de la Casa de la Caritat.

Serenates d'Estiu al Casal del Metge

per X. CASANOVAS-DANÉS

El mes de juliol es va celebrar al Casal del Metge de Barcelona la vint-i-novena edició de les Serenates d'Estiu, cicle que organitzen les Joves Musicals de la ciutat i que es basa en la presentació de joves valors de la interpretació.

El va inaugurar brillantment el 2111 Quintet de Metall (dia 12) i va tenir un punt de màxim interès en el recital de la mezzo-soprano Mireia Pintó (dia 14), que acabava de guanyar un dels guardons del Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall, de Torroella de Montgrí. La cantant té unes facultats notables i una bona predisposició per a les coloratures rossinianes. Però el seu talent interpretatiu no està a l'alçada, encara, de pedres de toc *liederístiques*, com són les cançons de Schubert i Schumann. D'aquest darrer va escollir el recull *Amor i vida de Dona*, que li va donar ocasió de mostrar

més mancances de caràcter expressiu que no pas ocasions per lluir la qualitat intrínseca —i indiscutible— de la veu. El pianista rus Bornivetzky la va acompanyar amb suficiència, però sense cap gràcia.

El dia 19 va actuar el violoncel·lista Arnau Tomàs en un programa amb *Suites* de Bach. El jove barceloní és una de les promeses més sòlides del nostre panorama. Toca amb una tècnica considerable (tot i fer-ho en inferioritat de condicions) i només hauria calgut no presentar-se amb un programa de tanta magnitud per convèncer amb més facilitat. El seu Bach encara és massa "bonic", massa intranscendent, massa fluctuant, però l'evidència és que el violoncel ha trobat en un altre català un artista de primera fila.

Mac Maclure recordarà el seu recital del dia 21 com un malson i també ho farem els qui el vàrem escoltar. El seu Chopin va ser erràtic a més no poder i espès el seu Mompou. Es va redimir en Barber i Gershwin (com-

patriotes seus) i va tocar bé dues peces de Montsalvatge: la *Sonata pour Yvette* i l'estrena d'una breu obra inèdita (de començaments dels anys quaranta) que sembla composta amb notes de cristall anomenada *Elegia a Ravel*.

El punt final del cicle, el posaren una sessió jazzística a càrrec del Big Mama & New Orleans Rag Trio (dia 26) i, dos dies després, el Trio —piano, flauta i violoncel— Manuel Valls (que tutela l'infatigable Àngel Soler), amb una altra estrena, la de *Sactuàrios* d'Antoni Olaf Sabater, una peça que empra el piano com a espina dorsal tot sobreposant i desglossant tres discursos sense conflicte. La pianista Mercè Hervada és, amb diferència, la part consistent de la formació. Sengles *Trios* de Weber i Martinú es van salvar gràcies a ella. Formada a Budapest, el seu pianisme creix en seguredat i elegància i permet saludar en ella una intèrpret amb un futur esperançador.

Pans, Company i música

per X.C.-D.

El cinquè concert d'aquesta "ganga" que és el primer cicle simfònic organitzat per la companyia Pans and Company (que clou, a l'espera del proper, amb un monogràfic Beethoven el mes de setembre), ha estat el primer de la sèrie que ha tingut per marc el Palau de la Música Catalana, amb les localitats esgotades, vista l'assequibilitat de la convocatòria.

L'orquestra era la del Liceu, posada sota el comandament del jove barceloní Ernest Martínez-Izquierdo, un director que s'ha fet un nom en el camp de la música contemporània, aquest cop enfrontat a un programa integrat per l'immens *Concert per a violoncel op. 104* de Dvorák i la *Simfonia Patètica* de Txaikovski. L'orquestra va estar desafortunada, però no cal jutjar-la amb severitat, atesa la precària situació laboral en què es troben els seus components. Per la seva banda, Martínez-Izquierdo, a qui hi havia ganes d'escollar fora del seu repertori habitual, va demostrar inexperiència en les macroformes romàntiques. Amb uns braços que batiessin estereotipadament el ritme, no es va atrevir a expressar la música per mitjà de les indicacions gestuals. Que l'"Allegro con grazia" de la *Patètica* fregués el caos (per la desconexió entre seccions), no el va inquietar gaire ni li va fer modificar el seu tarannà, observat, almenys, des del fons de la sala.

Si el director no s'entestava en qualificar versions mínimament personals, qui ho va fer a bastament va ser el violoncel·lista Lluís Claret. Enfront d'una orquestra no gens procliu al deixondiment melòdic, baixa de volum, poc amalgamada i endurida per una percussió excessiva, el seu protagonisme va ser més que absolut. Va fer una lectura personalíssima del *Concert* de Dvorák, comprensiblement poc dialogant, a mig camí entre la introspecció solística i la noblesa èpica, amb una soltesa notable en el segon moviment i detalls de fraseig que em van semblar nous, particularment en el tercer. La seva versió va anar de menys a més, com si anés substituint per un monòleg interior una interacció dialogant que era difícil per la tímida de l'altra part. Va procurar, en tot moment, no grandiositat ni lirisme, ans assolir les màximes fites de tensió, en una opció intermèdia que va desorientar més d'un, però que constitueix, al meu entendre, una dels moments àlgids d'aquests cicles de Pans and Company, del qual esperem amb delit la continuació.

Segon concert de la JOSC



FOTO: FERRAN BORRÁS HUGUET

per X.C.-D.

En una tanda de concerts públics, la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya ha mostrat la tasca de preparació duta a terme amb el seu titular, Josep Pons. Aquest concert (7 de juliol), repetit a Torroella de Montgrí, Santes Creus i el Vendrell, ha significat la segona oportunitat d'escollar-la al Palau de la Música, i haig de dir amb recança que les esperances que molts hi havíem posat van quedar un xic frustrades tot i el seu caràcter juvenil i el seu sistema esporàdic de treball.

La formació va sonar amb un entusiasme que mereix, certament, l'aplaudiment, perquè és el sumatori d'enardiments individuals —que no dissimulen una articulació problemàtica, una sincronització imperfecta, un so poc amalgamat i una inèrcia reticent a palesar indicacions de la batuta. Josep Pons va haver d'esmerçar pràcticament tot el seu esforç a quadrar les seccions d'aquesta orquestra, ara per ara massa fogosa, en l'Obertura de *Il Signor Bruschino* de Rossini, el *Concert per a violí i orquestra* de Mendelssohn i la *Setena Simfonia* de Beethoven. La propulsió va suplir la qualitat sonora en molts passatges, característica que, en obres "hiperdinàmiques" com la *Setena* de Beethoven, pot resultar fins i tot plausible. La JOSC és una formació que compta d'antuvi amb la simpatia més general i de la qual s'esperen fites creixents en qualitat.

Debutava al Palau un violinista

ben conegut, Sergi Alpiste, i va triomfar en tota regla. Va tocar amb noblesa i sentiment, amb una admirable justesa tècnica i una entesa no menys valuosa amb una lectura tranquil·la (en el sentit de poc *tzigane*) escollida per Pons. La personalitat d'aquest jove artista està carregada de vehemència i la "imprevisibilitat" (és un dir) amb què s'expressa en els recitals confereix un gran interès al seu discurs. La seva educada versió del *Concert* de Mendelssohn, canònica en el segon moviment, incrementarà l'esclat en actuacions no tan dependents de l'orquestra, o sigui, quan ell pugui imposar el seu *punch*.

Alpiste, que tornarà al Palau en la temporada d'Ibercàmera i afronta el compromís de presentar-se amb l'OBC (en sengles *Concerts* de Mozart), és, sense dubte, un dels artistes catalans amb més potencialitat, havent ultrapassat des de fa temps l'estadi de jove promesa. És una llàstima, doncs, que compareixences tan significatives (i reeixides!) al primeremicicle del país obtinguin un ressò tan minso en la premsa diària. Òptima va ser la impressió causada per l'aplom, solidesa tècnica i musicalitat, i l'ovació que va rebre d'un Palau ple de gom a gom va ser sonora. Un debut que hauria d'assegurar una presència continuada (i la d'altres artistes de la mateixa qualificació) als nostres escenaris. Una mica de xovinisme no ens vindria gens malament!

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CASTELL DE PERALADA

Òpera: entre Montsalvatge i Rossini

per LLUÍS TRULLÉN

Babel 46, òpera fins ara inèdita de Xavier Montsalvatge, ha hagut d'esperar 27 anys per veure la llum dels escenaris. Finalment, i després d'una representació cambrística dins el Festival de Cadaqués, l'òpera va ser estrenada el 14 d'agost dins el marc del Festival de Peralada. Com és sabut, l'argument de l'òpera succeeix en un camp de refugiats al final de la guerra, on es troben una sèrie de personatges: un sicilià, Arístide, que vol viure amb Berta, d'Alguer; un escocès, Clyde, dues conques de La Manxa, una marquesa francesa, dos sefardites, David i Aaron, i un personatge de Moçambic. Un cop arriben els salconduits –i, consegüentment, la seva llibertat–, els personatges descobreixen la seva veritable identitat. Les espanyoles són riques hereves, l'escocès pretenia aprendre a jugar i Arístide fingia un gran patriotisme per, així, conquistar Berta, que –un cop obtingut el salconduit– només desitja tornar amb el seu marit i els fills, un fet que provocarà el suïcidi d'Arístide.

Argument cantat en nou llengües diferents i amb un tractament orquestral imaginatiu, ric en matisos, basat harmònicament sempre en un centre tonal amb l'aparició de frases caracteritzades per colorístiques dissonàncies que repercuteixen en la politonalitat. La música resulta fluida, atractiva, d'un alt poder melòdic –tantes i tantes frases recorden l'estil verista de Puccini!– i d'un suggestiu poder rítmic –molts passatges portaven a la memòria partitures de Stravinsky i Prokofiev–, però sempre amb l'estil personal i inconfusible del mestre Montsalvatge. Decorats basats en unes gran finestres col·locades sobre el terra per on entraven o sortien els personatges, jocs de llums tènues i vestuari –tot, degut a Jean-Pierre Vergier–, i una magistral direcció escènica centrada a mantenir en tot moment la tensió dramàtica dels personatges –portada a terme per Joan Anton Sánchez–, es veien complementades amb una actuació, per part de solistes vocals, orquestra i director, certament



Babel 46

magistral. La vehemència impresa per Josep Ruiz (Arístide), la força dramàtica de Rosa Mateu (Berta), l'excel·lent treball de Josep Farré (Joao) o les grans virtuts musicals demostrades per Francesc Bas (Mr. Clyde), tenien el suport d'una direcció per part d'Ernest Martínez Izquierdo eficient, colorística i atenta a tota la realització de timbres. Bravos per a director, intèrprets, orquestra de Cadaqués i, per sobre de tot, per a Xavier Montsalvatge, que per fi ha pogut veure representada aquesta meravellosa partitura.

El drama *buffo* en dos actes *Il turco in Italia* de Rossini va rebre a Peralada una versió imaginativa, sensual i, per sobre de tot, original. La direcció escènica de Mario Gas ens introdueix al *Turco* mitjançant un banyista que es queda adormit a la platja i somia –amb tot el que comporta somiar– la representació; això provoca els canvis d'època i de lloc, situacions rocambolesques, amb la presència de Grouxo Marx com a personatge que va guiant l'espectacle, sense marcar, però, els instants dotats d'indubtable romanticisme. La direcció de Mario Gas va resultar suggestiva, atractiva, original i sensacional per representar dintre del marc del Castell de Peralada. Pel que fa a la part vocal, va destacar l'actuació de Simone Alaimo, Selim, rotund en els recitatius, teatralment

esplèndid i acreditant per què ha gravat recentment aquest títol sota la direcció de Marriner. La presència de Sumi Jo també era del tot esperada, i les seves agilitats a la zona alta de la tessitura van resultar idònies per assumir el complex personatge de Fiorilla; correcta pel que fa a tècnica vocal, però mancada de teatralitat damunt de l'escenari. Un dels grans triomfadors de la nit va ser Carlos Chausson, que va proposar-nos –amb una veu àgil i fresca– un Don Geronio reblert de teatralitat i musicalitat. Correcta direcció orquestral de Giuliano Carella i magnífic treball per part de l'Orquestra Festival de Peralada-Orquestra de Cadaqués.

Per la seva banda, les pianistes Katia i Marielle Labèque van intervenir dins el Festival amb un programa dedicat, a la primera part, al piano francès de Poulenc i Milhaud i, la segona, als aires jazzístics de Camilo i McLaughlin i a les cèlebres cançons de *West side Story*. Magnífiques interpretacions d'un repertori que per les seves característiques, espectacularitat, ritme, contrastos sobtats, i vistositat de colors s'emmotlla a la perfecció a les característiques de les intèrprets. Les Labèque van assolir un èxit rotund, certament, com a duo de pianistes; amb aquest repertori ocupen un lloc cabdal en el món interpretatiu.

Concert: un gran músic anomenat López Cobos

per J.C.

Jesús López Cobos ha fet el seu retorn davant del públic hispànic al Festival de Peralada, després d'un polèmic adéu des de la titularitat de l'ONE. I ho ha fet al davant de l'Orquestra de Cambra de Lausana de la qual és titular i amb la qual, amb tota seguretat, es troba més còmode que no s'hi trobava amb l'esmentada orquestra institucional estatal espanyola. Els resultats, almenys, ho traeixen d'una forma més que explícita. La formació suïssa va evidenciar al llarg d'un programa —em refereixo al primer dels dos que va oferir— estructuralment heterogeni, una plenitud notable. Es tracta d'una orquestra important, que va lluir un sentit molt autèntic d'aquest concepte vague però, a la fi, definitiu que s'anomena musicalitat. El programa, l'obria la *Simfonia* núm. 73, en re major, "La chasse" de F.J. Haydn i a continuació dues àries de l'òpera *Giulio Cesare* de Händel. La segona meitat, l'obrien àries de Mozart, per cloure el concert la tan prodigada *Simfonia* núm.

40, K. 550 de Mozart.

La simfonia de Haydn va constituir la millor aportació del concert. La versió de López Cobos i l'Orquestra de Lausana va resultar d'una exactitud estilística pràcticament ideal. Vam gaudir d'un autèntic clima sonor vienès i del refinament d'una elegància interpretativa exquisida. Tot en el seu lloc; els tempos exactes, transparència absoluta dels diferents plans sonors, color ben perfilat i amb els contrastos ben definits. López Cobos, director de gest més aviat auster per no dir adust, gest molt peculiar a la fi, va saber transmetre una visió molt "vienesa", molt fidel a uns referents que massa sovint se'ns presenten transformats per criteris més "especuladors" que no especulatiu, de resultats més que discutibles.

María Bayo, artista sensible però amb una veu de projecció limitada, va haver de lluitar més del que calia contra els elements. Les característiques de l'obra de Händel exigien una atenció a l'estil que encaixava poc



FOTO: J. AZUAR

amb un marc tan grandiloqüent i obert com el del Castell de Peralada. El seu lloable esforç per cercar una fidelitat a les essències de la partitura va malmetre's en certa mesura davant d'aquesta problemàtica i, a la fi, la resultant va caracteritzar-se per una perceptible dificultat de comunicació. En bona mesura, encara que no tant, això es va repetir en les àries mozartianes, i així quedà un regust final de fredor indefinida.

La *Simfonia* núm. 40 de Mozart novament va permetre el retrobament amb l'exquisidesa i intel·ligència de la versió de López Cobos i l'orquestra suïssa, sense que, amb tot, hom arribés, potser per causa de l'hiperconeixement que es té d'aquesta obra, als nivells d'esplendidesa assolits en la simfonia haydniana.

...i una Novena de luxe

per J.C.C.

L'esclat final del Festival de Peralada, el va posar una versió de la *Novena* de Beethoven autènticament de luxe. La darrera simfonia beethoveniana té una capacitat de convocatòria prou sabuda, factor que, no és menys conegut, es deu al seu excepcional darrer moviment, amb la introducció del cor cantant la coneguda *Oda a l'alegria* de Schiller.

Es tracta, per tant, d'una obra del tot idònia per cloure un festival de l'envergadura i ambició del Castell de Peralada, i que en aquesta oportunitat va comptar amb un quadre artístic molt adient a les circumstàncies.

I al bell mig d'aquest quadre va emergir, com no podia ser altrament, l'actuació de l'Orfeón Donostiarra, autèntica factoria de bona música, capaç d'engrescar el públic congregat a l'auditori del Castell de Peralada

de la mateixa manera que la tarda anterior ho havia fet, i de quina manera!, amb el que va farcir la plaça de la vila en un recital de tall popular que els assistents no podran oblidar mai.

Parlar de l'Orfeón Donostiarra és reincidir per enèsima vegada en un món d'obvietats laudatòries. Hom pot parlar d'un tot majestuós i transcendent i pot fer-ho també de detalls com aquestes veus femenines mai estridents ni dures, o les veus masculines tan perfectament empastades en el bloc sonor; és parlar també d'una forma absolutament natural de cantar, sense efectismes de cap mena. Música exacta i precisa, tenyida també d'aquest component especial del goig i la devoció pel fet intrínsec de "fer música".

El concert ens va permetre conèixer l'Orquestra Simfònica de Tenerife, una formació molt ponderada darrerament, que ens va sorprendre perquè —ben altrament del que és ha-

bitual en les orquestres simfòniques estatals— la qualitat de la corda ens va semblar superior a la del vent dins d'un nivell qualitatiu global molt notable. En tot cas, no ens resulta fàcil d'afirmar, com s'està fent amb una certa insistència, que aquesta sigui la millor simfònica estatal.

Els solistes vocals van lluir a un nivell digne sense resultar excepcional en la seva missió més difícil que no extensa, resolta, cal insistir-hi, amb total i plena suficiència.

El programa, l'obria una composició de Josep Maria Mestres Quadreny, *La realitat lliure*, que tenia caràcter d'estrena. L'Orquestra Simfònica de Tenerife la va defensar amb una agraïble convicció i el públic va respondre de forma expressiva, segurament per una segona part de la partitura força més "digestiva" auditivament parlant que la primera i fins i tot espectacular, sobre la base d'un tema del *Capricci* número 24 de Paganini.

XIV FIMPT DE VILANOVA I LA GELTRÚ

Donar relleu a la música més viva

per JAUME CARBONELL I GUBERNA

L'edició del Festival Internacional de Música Popular i Tradicional (FIMPT) de Vilanova i la Geltrú d'enguany ha mantingut i corroborat la tendència iniciada en edicions anteriors de donar cada cop més importància als concerts realitzats al Teatre Principal, a més de les actuacions al Parc de Ribes Roges. Pensem que, en realitat, no vol dir que, per aquest fet, el FIMPT s'expandeixi des del punt de vista quantitatiu. Recordem solament algunes edicions del FIMPT d'antany (no tan sols les que tenien lloc al Pati dels Escolapis, sinó també les primeres edicions celebrades al Parc de Ribes Roges). En aquelles, hi havia una actuació al teatre, i les sessions a l'aire lliure començaven a les 20.30 o les 21.00 h, segons els anys, i constava cadascuna d'elles de l'actuació de dos o tres grups (en la mateixa sessió, s'entén).

Enguany, com deïem, seguint la tendència d'anys anteriors, hi ha hagut tres concerts al Teatre Principal i quatre sessions al Parc de Ribes Roges, però aquestes, com en altres anys immediatament anteriors, s'iniciaven a les 23.00 h, i constaven de l'actuació d'un sol grup (al marge del ball d'*after hours*, que enguany també ha tingut lloc després de cada concert al Parc). Sigui, doncs, per causa de la crisi, que també afecta la planificació de les temporades musicals, o per altra causa que no creiem atribuïble a la tendència o les preferències del públic, el FIMPT opta per un creixement exclusivament enfocat al nombre de dies de cartell, no pas de nombre de grups.

Cal destacar la valentia de l'organització d'incloure al programa un espectacle de música tradicional viva, amb intèrprets no professionals i que executen les seves pràctiques musicals dins el propi context sociocultural, al marge de cap inquietud comercial. Sota el títol de Veus de la Mediterrània, l'espectacle va comptar amb l'actuació dels Veïns d'Ull-demolins, del Priorat; un grup de cantaires de Bearn, Gascunya, agrupats amb el títol de Polifonias Biar-

nesas; i Josep Aparicio, "Apa", amb Teresa Segarra i el grup de Corda i Vent de Godella, del País Valencià. La mostra va ser un pèl desigual per les mateixes característiques que l'espectacle oferia, però no hi ha dubte que fou una oportunitat per experimentar la diversa funcionalitat de l'exercici vocal en contextos geogràficament i culturalment relacionables. Hem de fer constar, a més, la nostra satisfacció en veure el grup de Josep Aparicio i Teresa Segarra actuant al Principat en un festival com el de Vilanova i la Geltrú. Anteriorment ja havíem assistit a algunes actuacions de l'Apa i Teresa Segarra, però sempre en el marc reduït de les sessions del Seminari Europeu d'Etnomusicologia dels dos anys anteriors al Campello (Alacant), i a Calella; i en aquesta mateixa "Revista" havíem clamat per la conveniència de fer sentir el seu so al públic del Principat. Finalment, això ha estat possible, i per la porta gran. El públic del Teatre Principal va vibrar amb l'espectacular potència de la veu de Josep Aparicio, que, alhora, va demostrar els seus dots com a versador. Teresa Segarra, per la seva banda, va mostrar la bellesa de la seva veu amb qualitats cristal·lines, en cançons de bressol i conduïda per l'enginy de l'Apa. Animem l'organització del FIMPT a mantenir en edicions properes aquesta pàgina nova dedicada a les tradicions musicals vives.

El Festival havia començat el dia anterior, 27 de juliol, al Teatre Principal amb Adama Dramé i el grup Foli (Burkina Faso, Costa d'Ivori) amb l'espectacle *Dougoukolo (La Terra)*, una obra en cinc quadres centrada a cridar l'atenció sobre el problema de la desertització i la necessitat de recuperar el respecte pel territori, en la línia de la tradició interpretativa africana.

Com ja és tradicional, ja al Parc de Ribes Roges, el Festival va comptar amb una nit celta, aquest cop protagonitzada pel grup escocès Capercaillie, una formació amb 10 anys d'existència i que combina les arrels tradicionals amb estructures i plan-

tejaments aliens, inscrits en la modernitat. En la mateixa línia, encara que en un altre context cultural, podem emmarcar l'actuació del dia 30 de juliol, de Khaled (Algèria), practicant d'una música internacional amb regust nord-africà.

El diumenge 31 de juliol tingué lloc la presentació d'un espectacle força interessant de confluència musical des del punt de vista cultural i estilístic. *Vents de l'Est* era el títol de l'espectacle dirigit pel músic provençal Miquéu Montanaro, en el qual participaven músics provinents de formacions de diversos pobles de l'est d'Europa, alguns dels quals, com el mateix Montanaro, ja coneguts pel públic del FIMPT.

El programa incloïa el primer d'agost els aires cubans de la Vieja Trova Santiaguera al Teatre Principal, una formació de la més pura tradició musical cubana, integrada per patriarques que no s'han pogut resignar a veure's privats de tocar per haver-se jubilat.

Finalment, la cloenda del FIMPT tenia lloc el 2 d'agost amb un concert de la Companyia Elèctrica Dharma, amb la Cobla Mediterrània i els Grallers de l'Acord. Ningú no dubta de l'arrel ètnica de la Dharma, justificadora de la seva presència en un Festival com el de Vilanova. Ha estat aquesta referència musical la que ha fet de la Dharma un dels grups de rock més importants del nostre país, precisament per aquesta voluntat d'allunyar-se del mimetisme incondicional forà, tendent a la inevitable insubstancialitat musical que altres grups de rock catalans han practicat i practiquen; voluntat, aquesta, que ha dotat la Dharma de la personalitat que avui se li reconeix. La seva actuació va servir sens dubte per desvetllar reflexions com aquesta.

El FIMPT va comptar, com en altres edicions, amb la fira de discos, i activitats paral·leles, com ara presentacions de discos o cursos monogràfics tot consolidant-se així, no solament com a mosaic sonor del que s'esdevé musicalment al món, sinó com a referència d'altres activitats entorn del fenomen musical.



SEMPRE TROBARA EN NOSALTRES UN INSTRUMENT DE SUPORT



Central Hispano

Irwin Gage i Christoph Prégardien, una lliçó liederística a la Schubertiada de Vilabertran

per NONA AROLA I VERA

El dia 2 de setembre, dins l'acollidor recinte de la canònica de Santa Maria de Vilabertran, Christoph Prégardien, tenor, i Irwin Gage, piano, van obrir la segona Schubertiada a Vilabertran que organitzen les Joventuts Musicals de Figueres. Cal dir, en primer lloc, que és un luxe poder gaudir d'un festival d'aquestes característiques al nostre país, ja que aquesta Schubertiada es constitueix en una de les programacions més ben estructurades de totes les ofertes estiuenques, atès que a la música, s'hi afegeixen conferències, exposicions, projeccions cinematogràfiques i cursos d'interpretació. Si a tot això afegim una bona oferta de concerts, tenim els ingredients principals per a un festival que pot esdevenir d'aquí a poc un dels més prestigiosos de Catalunya. I si ens cal

jutjar pel que s'esdevingué al concert inaugural, el prestigi és ja cosa segura. La garantia l'oferia *a priori* el pianista Irwin Gage, la grata sorpresa l'acabà de posar l'aquí encara no tan conegut tenor Christoph Prégardien, i aquesta afortunada combinació donà com a resultat una magnífica *Bella Molinera*, en una interpretació que m'atreviria a qualificar de memorable, perquè malgrat que era la primera vegada que els dos artistes treballaven plegats, donaren una lliçó de perfecta compenetració, un element essencial i indispensable en els *lieder* de Schubert.

Prégardien és una veu jove, però que no per això ofereix una interpretació menys madurada o intensa. El color, la intenció i el bon fraseig del tenor són ideals per al Schubert que ens oferí, mai exagerat ni gens excessiu, sinó en tot moment suficient i adequat. La seva capacitat per apia-

nar la veu en els *lieder* més intimistes i per matisar l'expressió en general es combina i es completa amb la mateixa capacitat d'accentuar altres passatges i remarcar-ne el dramatisme. A tot això cal afegir, és clar, la part pianística, perfectament assumida per Irwin Gage, que aportà en tot moment la saviesa musical que els seus ara ja considerables anys de carrera li permeten. Més que acompanyar, el piano es transformà en una altra veu, aquella veu que Schubert utilitza per acabar de dir allò que les paraules del poeta Wilhelm Müller no són capaces de dir. Gage, tot i estant sempre atent a la veu, al seu torn va fer cantar totes i cadascuna de les melodies del piano, amb un absolut domini del color i el matís de l'instrument, cosa que va fer possible una perfecta unió de la música i la paraula. I els *lieder* de Schubert no són, en definitiva, altra cosa que la consecució d'aquesta fusió íntima.

Germans Pérez Molina: Schubert a quatre mans

per J.C.C.

Maria Lourdes i Lluís Pérez Molina van afrontar, en el marc de la segona Schubertiada de Vilabertran, una parcel·la poc prodigada a casa nostra de l'obra del músic vienès: el piano a quatre mans. La seva, va ser una actuació de la qual s'esperava molt —factor que acostuma a pesar negativament en tota valoració artística— atenent, per una part, la trajectòria jove però tan farcida de realitats positives d'aquest duo i, per l'altra, esdeveniments d'una rellevància especial que han protagonitzat darrerament.

Parlar de decepció pot resultar excessiu. Però, en tot cas, el que acabem d'exposar de les expectatives prèvies va ajudar, molt probablement, al resultat final d'aquest concert, entès com a fet comunicatiu. Això no impedeix constatar, d'antuvi, que els germans Pérez Molina van ratificar plenament allò que és ben

sabut d'ells: que són dos músics d'una gran consistència, d'una maduresa privilegiada i amb una suficiència poc menys que absoluta per resoldre els problemes tècnics. Això els permet acurar les partitures en un context de difícil facilitat sempre tan d'agrarir.

En tot cas, les objeccions s'adreçarien, per una part, a una certa manca de claredat, potser per causa d'una atenció particular, i qui sap si desitjada, a l'ús del pedal, però sobretot al criteri o a l'enfocament de l'essència i de l'esperit de les obres. I en aquest sentit des d'una perspectiva deliberadament molt generalitzadora, ens costa d'acceptar el recurs tan insistit a l'extroversió sonora, al *tempo* viu, a la recerca, gairebé obsessiva, d'un cert efectisme, que acabà fatigant-nos. I l'opinió pot resultar molt personal i subjectiva. I esmento això perquè crec que una gran part del públic assistent a aquest concert, més aviat va

resultar satisfet del *crescendo* de doll sonor en què va acabar convertint-se la segona meitat, closa amb *Dues marxes característiques en do major*, D. 886, realment espectaculars en la seva execució. Una segona meitat que, per altra part, ens havia fornint amb la versió de la *Gran sonata en si bemoll major*, D. 617, sens dubte els millors moments del concert. Uns moments d'una transcendència musical i d'una exquisidesa que ens van permetre d'albirar la que creiem que és l'autèntica dimensió d'aquests dos artistes excel·lents.

Aquesta segona part, l'havia obert una obra d'Antoni Olaf Sabater, 5 *sorpreses*, molt ben rebuda pel públic, en la qual, per damunt d'un llenguatge més aviat impersonal, sura l'ofici del compositor-pianista, el domini de l'escriptura pianística i l'habilitat per crear un clima musical d'oïda grata i sense problemes especulatiu de cap mena.

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE TORROELLA DE MONTGRÍ



Capella Reial de Catalunya

Música gran en un cicle maratonià

per LL. T.

Any rera any el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí consolida una trajectòria fomentada en la qualitat artística, en la diversitat, la quantitat i l'interès de la programació, que, consegüentment, desperta una resposta cada vegada més creixent per part del públic i un major reconeixement internacional.

Unes dades poden servir per explicar l'aportació del Festival de Torroella durant poc més de set setmanes: s'ha celebrat l'onzena edició dels Cursos de Música –amb 15 disciplines diferents i un seminari de musicologia–, la catorzena temporada de concerts –enguany amb un total de cinquanta-tres concerts, vint-i-sis dels quals realitzats per solistes o formacions de primera línia de la interpretació i els restants per les futures promeses del panorama musical–, i, finalment, el primer Concurs

de Cant Jaume Aragall. Però aquestes dades, certament espectaculars, esdevindrien supèrflues si no recolzaven, com així ha estat, en la ja esmentada qualitat artística. Fent un repàs cronològic, el Festival Internacional de Música –que, a l'espera d'un auditori, es duu a terme principalment a l'església gòtica de Sant Genís–, va iniciar-se amb un concert a càrrec de la Jove Orquestra Simfònica de Catalunya, el violinista Sergi Alpiste i la direcció de Josep Pons. Sergi Alpiste va interpretar, com havia fet un dia abans al Palau, el *Concert per a violí op. 64* de Mendelssohn. De la versió, tècnicament impecable, cal remarcar l'emotivitat, la musicalitat i una sonoritat pulcra; la profunditat del fraseig, que denota una maduresa artística sorprenent per a la seva edat, repercutia en el fet que les delicioses frases del primer moviment, la profunditat concentrada en el segon i l'atmosfera

vital i extrovertida que es respira durant l'"Allegro molto vivace" sorgissin amb la sinceritat d'expressió que els grans mestres saben atorgar a les versions. Bravo per a Sergi Alpiste i bravo també per a l'orquestra, dirigida eficientment per Josep Pons; la seva lectura de la *Setena* de Beethoven –malgrat l'excessiva reverberació de l'església– va resultar perfectament sincronitzada en els *tutti* –meravellós pas pel "Scherzo"– i amb extrema delicadesa expressiva durant l'"Allegretto". Un Beethoven consistent, amable de traç i amb la transparència i sinceritat de dicció que requereix una partitura com la *Setena*.

El dissabte dia 9 de juliol va ser el torn dels guanyadors del primer Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall; el jurat, encapçalat pel mateix tenor i per veus il·lustres com les del tenor Franco Corelli, Pedro Lavirgen o Eduard Giménez, entre

d'altres, va constatar l'altíssima qualitat vocal dels aspirants, un fet evidenciat durant el concert dels guanyadors. Cal remarcar la interpretació, per part del contratenor Thomas Mark Fallon —que va rebre una menció honorífica, un guardó més a afegir a la seva carrera (Viñas, Gayarre, Alfredo Kraus...)—, d'una de les seves especialitats: "Che farò senza Euridice", de *L'Orfeo* de Gluck. El seu registre, homogeni en tota la tessitura, la transparència de la veu, la pulcritud del color, la perfecta dicció, la projecció vocal i l'evident professionalitat dalt d'un escenari van convertir-lo en un dels cantants més aplaudits durant el concert. Per la seva banda, la mezzosoprana Anna Bonitatibus —primer premi (compartit) de veus femenines— va demostrar a l'ària "Mont coeur s'ouvre à ta voix" del *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, un domini impecable de la tècnica, però va mancar-li una certa emotivitat i temperament propis d'un personatge com Dalila; per la seva banda, Montserrat Obeso —soprano asturiana guardonada amb el primer premi de veus femenines (compartit)—, va cantar amb indiscutible correcció i lirisme, però amb una certa falta d'emotivitat, dues joies del repertori verista puccinià: *La canzone di Doretta* i *Signore ascolta*. El tenor coreà Kim Young-Hwan va obtenir el primer premi de veus masculines; excel·lent projecció vocal, perfecta col·locació de la veu, seguretat en el cant, però —al mateix temps— una excessiva rotunditat en la interpretació de *E lucevan le stelle* i *Come un bel di maggio*. Per la seva banda, Mireia Pintó va obtenir el premi al millor cantant català, atorgat per la Generalitat de Catalunya. Un Concurs de grandíssim nivell atès la joventut dels participants.

Un dels il·lustres habituals al Festival —i que ja ha confirmat la seva assistència durant el proper 1995— és Joaquín Achúcarro. La música de Schumann i Brahms van passar per les seves mans amb la intel·ligència d'interpretació que ha vingut demostrant any rera any. La temible *Sonata* núm. 3 de Brahms, amb una interpretació poètica, de sonoritats simfòniques, amb una acurada difusió de les harmonies, i una versió dels *Estudis simfònics op. 13* de Schumann, temperamental, traçada amb absoluta lògica i consistència, van constituir els moments més destacats d'un recital en què, com tots els d'Achúcarro, es produí aquella màgia, aquella comprensió del fet musical que només uns quants escollits poden

portar a terme.

Un dia després, concretament el dissabte 16 de juliol, el Seminario Musicale que dirigeix el contratenor Gérard Lesne i la soprano Véronique Gens van fer-nos endinsar en el delicat món de Scarlatti, Corelli i, per sobre de tot, de Pergolesi, amb el seu *Stabat Mater*; versió correcta —potser mancada d'un cert intimisme—, recreació d'una atmosfera delicada i subtil —ajudada pel marc de l'església de Sant Genís— d'un *Stabat Mater* durant el qual Lesne va demostrar per què ocupa des de tants anys un lloc cabdal en la interpretació del repertori antic: musicalitat, refinament i, per sobre de tot, aprofundiment dels aspectes més meticulosos i refinats de l'emotiva partitura de Pergolesi.

De la mateixa manera que Achúcarro, Jaume Aragall és un dels habituals il·lustres a Torroella; al costat de Carme Hernández i acompanyats d'Amparo García, van oferir un recital integrat per pàgines operístiques i napolitanes. Aragall va tenir una nit pletòrica: des de la seva entrada en el duo del primer acte de Tosca, fins a arribar al passatge de la mort d'Otello —seria un regal per al món de la lírica que Aragall afrontés tot el rol del personatge verdia—, van sorgir la puresa d'expressió, el seu fraseig únic, la dicció immaculada, i tantes i tantes virtuts com concentra la seva veu privilegiada. Carme Hernández no va quedar-se enrera i la seva emotiva interpretació de l'ària "La mamma morta" de *Andrea Chenier*, va acreditar la seva ja coneguda musicalitat.

Un dels tants i tants punts àlgids del Festival es va assolir amb l'actuació de La Capella Reial de Catalunya i Montserrat Figueras, dirigits per Jordi Savall; en programa el *Cant de la Sibil·la*, la música de finals del segle XV a Nàpols —la que es va portar a terme durant els regnats d'Alfons I i Ferran I, moment en què Nàpols va integrar-se a la corona catalano-aragonesa—, i una de les madrigalesques *ensaladas* de Mateu Fletxa el Vell, amb els seus característiques contrastos de color i enginyosa musicalitat. Savall és el rei de la interpretació pel que fa al repertori inclòs en el programa; un muntatge escènic magistral —amb la curiosa distribució dels instruments per l'escenari—, una llum tènue que recreava una atmosfera idònea per traslladar-nos al món medieval i renaixentista, recolzava en la meticulosa perfecció amb què Savall salda cada un dels seus concerts de música anterior a l'any 1800. Vistositat en la realització de

clarobscurs al llarg de la interpretació de *El fuego*, ensalada a quatre de Mateu Fletxa, i de les pàgines del *Cançoner de Calàbria*, de Carlo Verardi o Luys Milà incloses en el programa —realment extraordinari per la sincronització, afinació i constant aprofundiment musical, el treball dels membres instrumentals i vocals que integren La Capella Reial de Catalunya—; per la seva banda, Montserrat Figueras va demostrar la seva vàlua amb la interpretació de *El Cant de la Sibil·la*. Una línia de cant pura, recolzada per les respostes per part del cor i un lleu suport instrumental, va ajudar a recrear aquesta obra anònima, habitualment cantada la nit de Nadal.

El Festival es va cloure el dissabte 3 de setembre amb l'actuació del violoncel·lista Radu Aldulescu acompanyat al piano per Albert Guttman. Ambdós solistes romanesos, amb una reconeguda trajectòria professional, ens van submergir dins l'univers que es concentra en les *Sonates per a violoncel i piano* núms. 3, 4 i 5 de Beethoven. Monogràfic Beethoven amb un constant nombre d'al·licients; Aldulescu i Guttman tenen respecte per la música que interpreten, saben portar-la a terme prescindint de tots els detalls superflus i es queden amb l'essència del discurs musical. El seu Beethoven resulta sòlid, temperamental, summament expressiu en els passatges lents —magistral el seu pas per l'"Adagio" de la *Sonata op. 102* núm. 2— i d'un nivell tècnic impecable, en especial en els *fugati* que Beethoven disposa en els dos "Allegri" que posen fi a les dues *Sonates* de l'*op. 102*. Versions d'altíssim nivell musical, carregades de força emotiva i sensibilitat, que van servir com a rúbrica d'aquesta temporada de concerts, caracteritzada per un èxit rotund, un fet motivat, en bona part, per la tasca del seu president, Josep Lloret, i del suport econòmic institucional i de la Fundació Caixa de Catalunya.

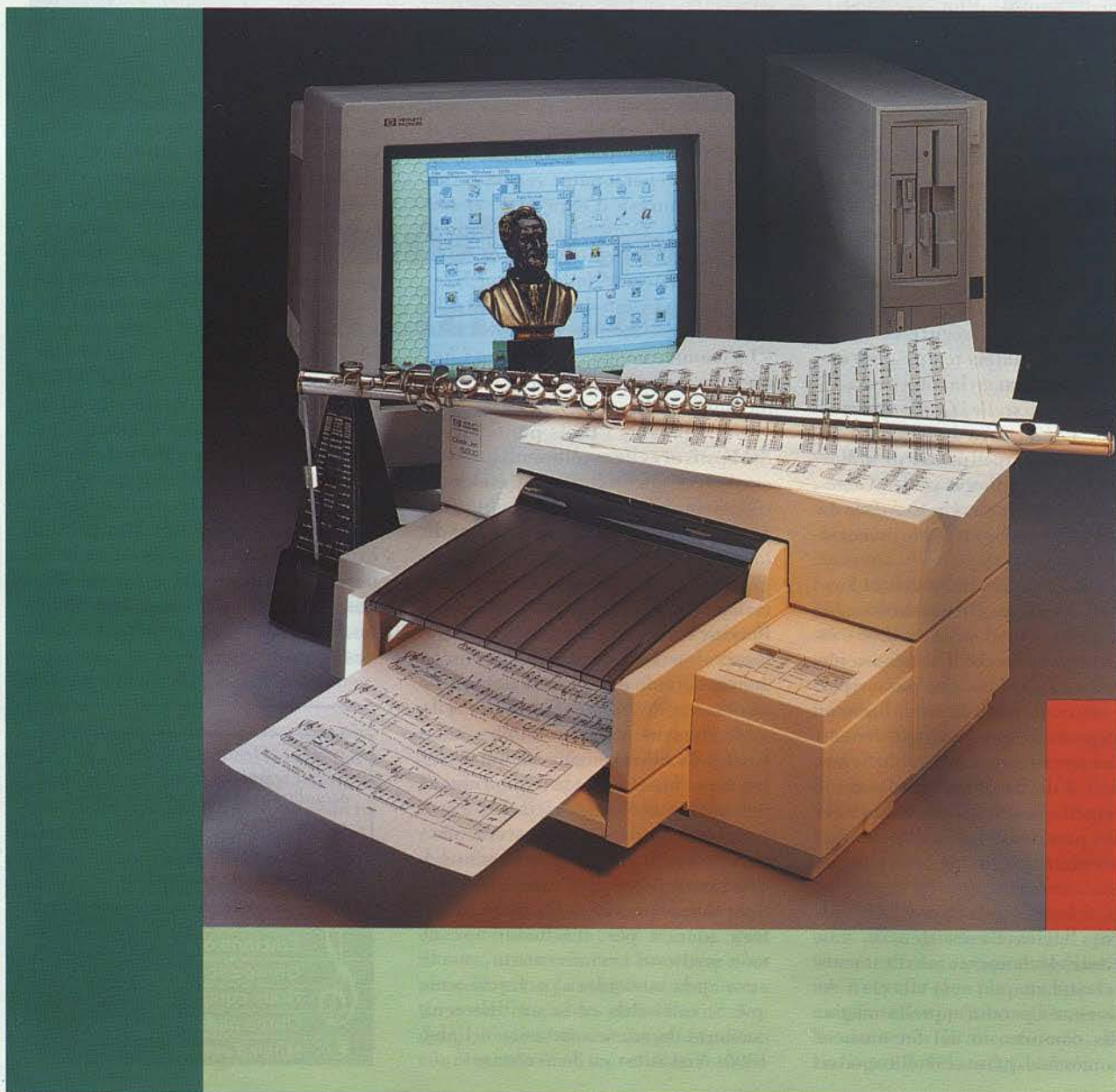
Des del 1904
al servei del món musical,
actualitzant dia a dia el seu catàleg

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



We make it happen
Ho fem possibile



Les belles dames de l'Edat Mitjana passaven bona part del temps pendents de les llices dels seus homes, amb un poal d'aigua calenta a la mà per guarir, un cop finit el torneig, les ferides dels cavallers. Felïçment per a elles, els trobadors —en fer-les objecte d'un culte gairebé místic, en les relacions entre dama i cavaller— van introduir en llurs vides un cert *glamour*.

No seria just, però, trivialitzar massa aquests tòpics, ja que les convencions de la pràctica trobadoresca ens ajuden a desxifrar l'entramat profund de la societat feudal. D'altra banda, l'art poètic dels troba-

dors no se singularitza només per una temàtica, sinó que també representa l'adveniment d'una maduresa inèdita, només possible en una cultura sàvia, refinada i estretament identificada amb una societat concreta.

Però els trobadors també van ser músics, un fet que potser s'oblida massa sovint; perquè la seva poesia és «lírica» en el sentit més ampli del terme i, doncs, feta per

ser cantada i no pas només per ser investigada, analitzada, impresa, llegida o, com a molt, recitada. En efecte, l'art dels trobadors es desenvolupa en dos nivells conjunts: paraules i melodia, *motz e son*. És cert que els musicòlegs van tenir serioses dificultats per transcriure aquestes melodies, sobretot quant a l'aspecte rítmic; primer hom va intentar d'aplicar-hi els mateixos

esquemes rítmics que regien per a la polifonia, amb un resultat sensiblement convencional i postís; fins que es va començar a fer confiança en el ritme natural de les paraules i de l'estructura poètica, identificant-lo amb el de la música que, d'aques-

ta manera, reforçava i il·lustrava el seu sentit, lliure de qualsevol trava artificial, i humanitzava, amb els seus mel·lismes sinuosos, tot allò d'excessiu i d'hermètic que es pogués trobar en el text literari. Paraules i melodia, dos aspectes que es complementen en una simbiosi perfecta, per configurar un dels gèneres poèticomusicals més subtils de la cultura europea.

Els trobadors

La lírica trobadoresca.

Aspectes literaris i socials

per ISABEL DE RIQUER

*Faray un vers de dreyt nien,
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au;
qu'enans fo trobatz en durmen
sobre chevau.*

Guilhem de Peitieu. M. de Riquer, *Los trovadores*, pp. 113-117.*

(“Faré un vers sobre absolutament res; no serà sobre mi ni sobre altra gent, no serà d'amor ni de joventut, ni de res més, sinó que fou trobat tot dormint sobre un cavall”.)

Dormint i a cavall irromp la lírica trobadoresca amb una cançó desconcertant i enigmàtica, en la qual la utilització d'elements oposats crea una atmosfera d'incertesa psicològica i sense sentit. Aquesta estrofa, la primera, d'una cançó del primer trobador conegut, Guilhem de Peitieu, duc d'Aquitània i comte de Poitiers (1071-1127), posa de manifest que la poesia dels trobadors provençals neix madura, ambigua i polèmica.

És difícil començar a parlar de la lírica trobadoresca sense al·ludir a Guilhem de Peitieu. En les onze composicions conservades del duc-poeta es troben, ja sòlidament organitzats, molts dels conceptes, esquemes mètrics i rimes que continuaran repetint quasi quatre-cents trobadors al llarg de dos-cents anys. Les cançons seran transformades, contestades, superades, en una cadena de manlleus conscients, d'al·lusions i de rèpliques que constituï el moviment poètic de transcendència més gran en la cultura occidental.

Guilhem de Peitieu canta en llengua vulgar (una *koiné* poètica basada en el dialecte tolosenc) obres de composició refinada en les quals conviuen registres múltiples: el feudal, el religiós, el de la cavalleria, el del jugador, el col·loquial i fins i tot el groller, que s'harmonitzen i s'adapten a l'expressió de sentiments amorosos, tant si són tendres i dedicats, com si són directes i crus. Les paraules més comunes, amor, joia, dolor, cant o folia, apareixen lliures del seu significat corrent per assumir-ne un altre de més precís de transcendència particular. El primer trobador canta, tal com ho faran tots, per a un auditori

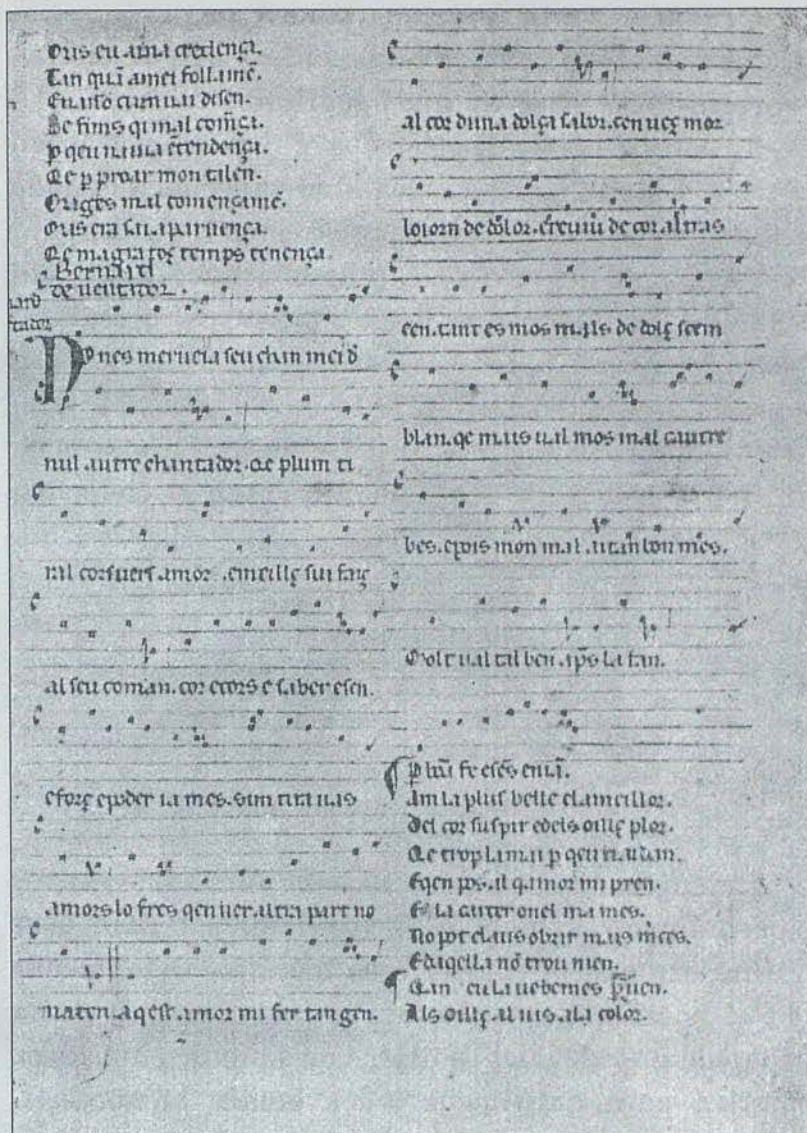
d'entesos, *e tengatz.lo per vilan qui no l'enten* (“i tingueu per vilà aquell qui no ho entengui”), d'adeptes a la nova lírica, el *novel chant* (“el nou cant”) que s'està creant en aquell moment i en el seu territori. El trobador els en fa partícips, els implica i avisa de com ha ser rebuda i entesa la cançó, per tal que tinguin consciència que estan davant d'una poètica exigent en la qual la preocupació per la forma, l'acurada selecció de les paraules i de les imatges insòlites es converteixen en una obsessió constant per ressaltar, per proclamar, ufanament, la *bella maestria* del seu autor.

La llengua dels trobadors provençals i la seva poètica peculiar es van imposar en tots els ambients culturats de la Romània, de manera que trobadors i joglars podien cantar davant d'auditoris de poblacions tan distintes com Bordeus, Gènova, Clermont-Ferrand, Barcelona o Lleó, sense necessitat de traduir-se.

En alguns Cançoners hi ha uns textos en prosa, en la mateixa llengua de les cançons, que contenen més o menys extensament les biografies d'alguns trobadors. Aquestes biografies reben el nom, per part dels romanistes, de *vidas*. En alguns casos, també s'escriuen les circumstàncies o motius que impel·liren un trobador a compondre alguna de les seves poesies; són conegudes com a *razós*. *Vidas* i *razós* van ser redactades durant la segona meitat del segle XIII i durant el XIV, època en què es copiaren els Cançoners.

El motiu fou d'oferir informació sobre la vida i l'obra d'autors que ja no es podien conèixer personalment, però les cançons dels quals continuaven escoltant-se en boca dels joglars, i que també, ara, es podien llegir en Cançoners. Així s'explicaven misatges poètics que potser no s'entenien i es mantien vius els grans trobadors del passat. Significava haver adquirit la consciència de conservar un patrimoni cultural. Fou una cosa nova, moderna, excepcional: informar sobre un autor contemporani, o gairebé; que havia parlat, escrit, vestit i actuat de la mateixa manera que els qui en aquell moment escoltaven la seva “vida” i les seves cançons, i que els trobadors encara en actiu. Per això la recitació de la *vida* i de les *razós*, en donar la referència històrica i circumstancial, suplia la presència de l'autor, de l'interpret i del moment.

Les *vidas* com a document històric requereixen una actitud prudent: no creure-ho tot, però tampoc no negar tot allò que sembla que no es pot compro-



Pàgina d'un manuscrit en què consten la lletra i la música de la cançó de Bernat de Ventadorn que comença: *Non es meravelha s'eu chan*

venc ad el, al son leit, e pres lo antre sos bratz. E saup qu'ella era la comtessa, e mantenent recobret l'auzir e.l flairar, e lauzet Dieu, que l'avía la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista; et enaissi el morí entre sos braz. Et ella lo fez a gran honor sepellir en la maison del Temple; e pois, en aquel dia, ella se rendet morga, per la dolor qu'ella n'ac de la mort de lui.

(“Jaufré Rudel de Blaia fou home molt gentil, príncep de Blaia. I s'enamorà de la comtessa de Trípoli, sense veure-la, per tal com va sentir-ne parlar bé als pelegrins que tornaven d'Antioquia. I va fer-ne molts versos amb bon so i pobres paraules. I desitjant veure-la es féu croat i es va embarcar, i emmalaltí en la nau i fou portat a Trípoli, a un alberg, [tingut] per mort. Això es féu saber a la comtessa, i anà a ell, al seu llit, i el va prendre entre els braços. I quan ell va saber que era la comtessa, de seguida va recobrar l'oïda i l'alè, i lloà Déu perquè li havia mantingut la vida fins a veure-la; i així morí entre els seus braços. I ella el féu

enterrar amb gran honor a la casa del Temple; i després, aquell mateix dia, es féu monja pel dolor que va tenir per la mort d'ell”).

(*Los trovadores*, p. 154.)

var, ja que d'algunes se n'han pogut fer estudis històrics seriosos que han demostrat que els biògrafs estaven ben informats i amb esperit crític. Com a document literari, la majoria assoleixen alts valors narratius. Hom les pot considerar com les primeres biografies novel·lades. Hi veiem la classe social dels diferents trobadors, el seu aprenentatge, la seva fortuna en el camp de la lírica, en quins moments era sol·licitada la seva presència, com se'ls pagava, com finien la seva existència. *Vidas* i *razós* constitueixen una extraordinària galeria d'homes i dones de la societat feudal, amb una escenificació exacta dels seus gustos i costums. Amb les *vidas* i les *razós* la ficció literària es converteix en realitat viscuda.

Jaufrés Rudels de Blaia si fou mout gentils hom, princes de Blaia. Et enamoret se de la comtessa de Trípoli, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiocha. E fez de leis mains vers ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de leis vezer, el se crozet e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Trípol, en un alberg, per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella

Alguns manuscrits que copien cançons de trobadors completen la informació de les *vidas* amb miniatures que representen el trobador, no pas en el sentit modern de “retrat”, sinó donant-ne la imatge professional. El vestit serà la clau més fàcil per inscriure'l en la seva classe social. Trobarem, doncs, representats el trobador-noble, el trobador-cavaller, el trobador-monjo, el trobador d'ofici i el joglar. Les seves mans adopten les maneres de la declamació i, altres vegades, sostenen instruments musicals. Però alguna vegada el pintor s'allunya dels estereotips i es deixa portar per algun tret individual que ha sobresortit en la vida del trobador, com la miniatura de Guillem de Berguedà acompanyat de dues dones, ja que el trobador català se vanava de totes las domnas que –ill soffrian amor (“s'ufanava que totes les dames sofrien pel seu amor”).

El conreu de la literatura s'a-llunya, doncs, dels cercles monàstics i inicia el camí del laic que, com a professió o com a complement i goig personal, es consagra a importants tasques intel·lectuals; i el fet literari va derivar en un fet social en el qual tots participaren: reis, grans senyors, cavallers pobres i joglars d'ofici s'uniren en un ideal comú.

La relació entre els trobadors fou intensa i constant. Es coneixien personalment o estaven assabentats de totes les poesies gràcies als joglars; s'enviaven les darreres produccions, s'imitaven, es criticaven, es lloaven i es manllevaven esquemes mètrics i melodies. Es va crear un intens i llarg diàleg entre diferents corts i diverses generacions. Les cases feudals van rivalitzar a tenir al seu servei els millors; i alguns dels protectors de trobadors —Huguet de Mataplana, Dalvin d'Alvernha, Alberico da Romano, el mateix rei d'Aragó, Alfons II, i el d'Anglaterra, Ricard Cor de Lleó, o la vescomtessa Maria de Ventadorn— van escriure també cançons.

La *cançó* és la poesia d'amor. És un monòleg masculí, el discurs solitari amb la dona estimada en el qual el pla temporal és únic, el moment en què es canta, en què es transmet la poesia. Té una pluralitat de destinataris: la dama cantada, el patró, el públic, el joglar executant. La *cançó* sol tenir una primera estrofa vibrant, de vegades provocadora, en la qual el trobador associa l'entrada de la primavera a la seva situació anímica que l'incita al cant.

Tant ai mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blanca, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'avventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.
Tan ai al cor d'amor,
de joi e de doussor,
per que.l gels me sembla flor
e la neus verdura.

(Bernat de Ventadorn. *Los trovadores*, pp. 372-375.)



(“Tinc el meu cor tan ple de joia [que] tot m'ho transfigura; el fred em sembla flor blanca, vermella i groga, ja que amb el vent i amb la pluja en creix la ventura; per la qual cosa el meu mèrit augmenta i puja i el meu cant millora. Tant d'amor tinc en el cor, [tanta] joia i dolçor, que el gel em sembla flor i la neu verdor”.)

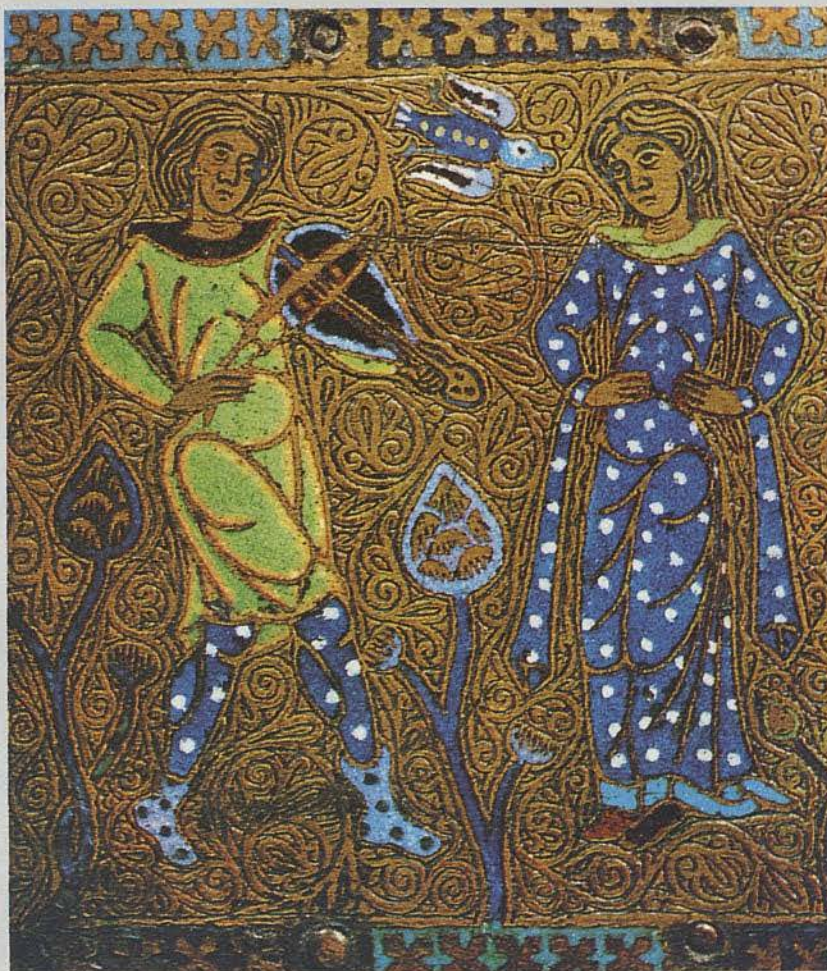
Altres vegades, l'exordi de la *cançó* ens revela aquest moment íntim de la creació literària i musical de la qual el trobador se sent tan orgullós, i que també va unida al sentiment amorós:

En cest sonet coind'e leri
fauc motz e capuig e doli,
e serant verai e cert
quan n'aurai passat la lima;
qu'Amors marves plan'e daura
mon cantar, que de liei mou
que pretz manten e governa.

(Arnaut Daniel. *Los trovadores*, pp. 628-631.)

(“En aquesta melodia graciosa i alegre faig paraules i [les] raspallo i poleixo, i seran vertaderes i certes quan hi hagi passat la llima; ja que Amor aplanarà i daurarà el meu cantar, fins al punt que procedeix d'aquella que manté i governa mèrit”.)

En les estrofes següents de qualsevol *cançó* trobem unes paradoxes insistents i quasi escandaloses: estimar la dama casada com a norma d'ètica corte-



sa; gaudir amb la seva absència o la seva llunyania, social o física; cantar-la tot amagant el seu nom sota un *senhal* que personifica les seves qualitats físiques o morals.

Però, a més, en la *cançó* es manifesta un esperit i un concepte de vida determinats que fins aleshores no s'havia manifestat ni havia pogut fer-ho.

La dona a la qual el trobador expressa el seu amor rep el nom de *Domna*, Senyora, paraula que procedeix de *Domina*, l'esposa del *Dominus*, el Senyor, i la qual considera superior a ell. Aquesta actitud d'amor i de submissió, deriva de la relació feudal de servei entre senyor i vassall. En la *cançó*, el senyor que rep l'homenatge serà la *domna*, i el vassall, el trobador. I per expressar els seus sentiments, el llenguatge de la relació vassallàtica es farà, de manera natural, metàfora de la seva relació amorosa. Així, doncs, un llenguatge originàriament tècnic, amb fórmules, símbols i gestos que trobem en documents jurídics i en aspectes de la vida i del món feudal, va apareixent, des del primer trobador, sense que mai no sembli forçat, en cançons que tracten d'amor i es converteixen en missatges íntims.

*Domna -l genser c'anc nasques
e la melher qu'eu anc vis,
mas jonchas estau aclis,
a genolhos et en pes,
e-l vostre franc senhoratge*

(Bernat de Ventadorn, *Gent estera que chantes*, v. 37-41.)

(“Senyora, la més gentil de totes les nascudes i la millor que mai no he vist, amb les mans juntes, m'inclino davant vós, agellonat i dempeus, en el vostre noble senyoriu”.)

*E lais vos e.l cor e.l cors
per fieu
dona,*

(Guillem de Berguedà, *Lai on hom mellur'e reve*, vv. 10-11.)

(“Us deixo el meu cor i el meu cos com a feu”.)

*...sos hom plevit e juraz
serai ades s'a leis platz
davan totz autres seignors*

(Alfons II d'Aragó, *Per mantas guizas m'es dat*, vv. 34-36.)

(“Seré el seu vassall sempre compromès i juramentat, si a ella plau, per davant d'altres senyors”.)

*Ja mais d'amor no -m gauzirai
si no -m gau d'est 'amor de loing,
que gensor ni meillor non sai
vas nuilla part, ni pres ni loing.*

(Jaufré Rudel, *Los trovadores*, pp. 163-66.)

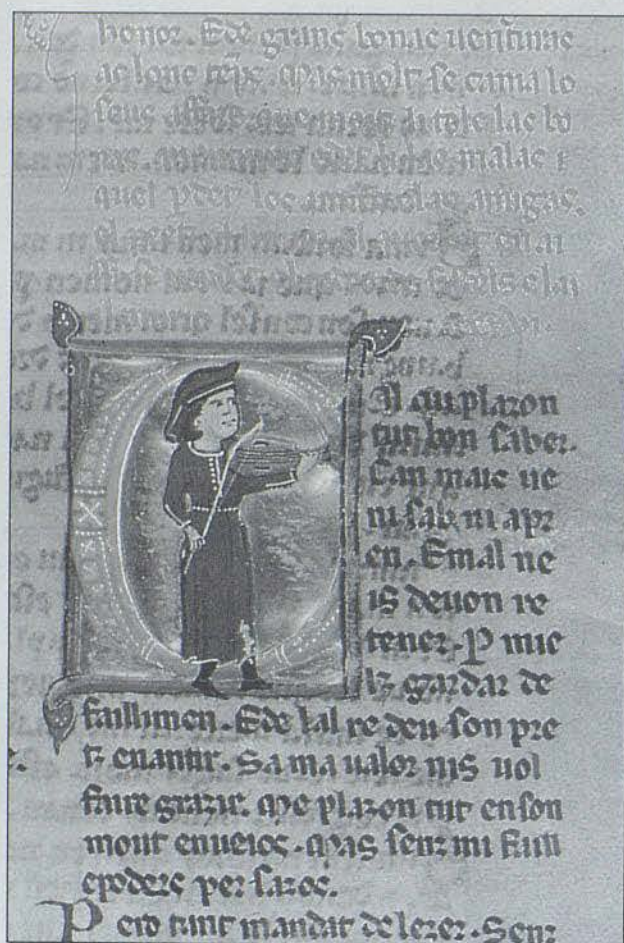
(“Mai no gaudiré d'amor si no gaudeixo d'aquest amor de lluny, puix no sé que existeixi enlloc dama més gentil ni millor, ni devora ni lluny”.)

Però el trobador també sent la necessitat de veure aquesta Senyora llunyana o distant en la intimitat, de besar-la i abraçar-la.

*Ara cuít qu'e -n morrai
del dezirer que -m ve,
si -lh bela lai on jai
no m'aizis pres de se,
qu'eu la manei e bai
et estrenha vas me
so cors blanc, gras e le.*

(Bernat de Ventadorn, *Pois preyatx me senhor*, vv. 30-36.)

(“Penso que moriré de desig si la bella, allí on viu, no m'acull al seu costat perquè l'amanyaui, la bes i estrenyi al meu costat el seu cos blanc, tendre i suau”.)



...
eu non puec lonjamen estar
de sai vius ni de lai guerir,
si josta mi despollada
non la puec baizar e tenir
dins cambra encortinada.

(Cercamon, *Ab lo temps qe fai refreschar*, *Los trovadores*, pp. 226-228.)

(“No puec estar molt de temps aquí viu i allà guarir, si no puec besar-la i tenir-la nua al meu costat, dintre d’una cambra encortinada”.)

Hi ha, doncs, una mena d’entramat establert sobre el qual cada autor va dissenyant segons el seu art allò que vol expressar. Aquesta base més o menys igual, en temes, lèxic, rimes i ritme, és el mitjà amb què l’artista es comunica amb el públic al qual sempre vol sorprendre tot trencant el tòpic, jugant amb les paraules, proposant enigmes. Tècnica que, com la de qualsevol artista medieval, no expressa sentiments personals autèntics, sinó que canalitza la personalitat literària de cada trobador, el qual escollirà el seu propi estil en un joc d’intel·ligència creadora. La poesia trobadoresca no és, doncs, homogènia, ni consisteix en una sèrie d’exercicis retòrics o de llocs comuns que semblen sortir tots d’una mateixa boca. Aquest desig de destacar, de fer-ho millor (“¿Com us imploraré, amiga? Diré les mateixes coses d’una

altra manera, ja que així el meu cant semblarà nou”, diu el trobador Gui d’Ussel) va provocar una explosió de gèneres, de motius, d’esquemes mètrics rebuscats, de formes atractives. No solament van ser creadors, sinó que van teoritzar i van fer escola del seu art; van formar un centre d’interès a l’entorn de la poesia que només es pot concebre en un mitjà social molt evolucionat políticament, econòmicament i culturalment.

Els trobadors no tan sols van cantar l’amor, les seves penes i alegries. El seu paper en les corts feudals es posa de manifest quan el trobador escriu un sirventès, cançó de contingut polític que defensa les idees i els projectes del seu senyor, al mateix temps que ataca els seus enemics.

*Puois lo gens terminis floritz
s’espandis jauzions e gais,
m’es vengut en cor que m’eslais
de far un novel sirventes
on sapchan li aragones
qu’ab mal agur
(d’aisso sian ilh tuit segur),
sai venc lo reis, don es aunitz,
esser soudadiers logaditz.*

(Bertran de Born, *Puois lo gens terminis floritz*, *Los trovadores*, pp. 709-715.)

(“Puig la gentil estació florida s’estén joiosa i alegre, m’ha vingut la intenció d’afanyar-me a fer un nou sirventès, pel qual els aragonesos sàpiguem –i d’això estiguin segurs tots ells– que el rei va arribar aquí amb mal averany, cosa per la qual s’ha deshonrat, per a ser soldat llogat”.)

Altres vegades, el trobador es planyia de la mort del seu protector o d’un amic amb un *planh* o lament fúnebre.

*Fortz chauza es que tot lo major dan
e.l major dol, las! qu’ieu anc mais agues,
e so don dei tostamps planher ploran,
m’aven a dir en chantan e retraire,
car selh qu’era de valor caps e paire,
lo rics valents Richartz, reys dels engles,
es mortz; ai Dieus! quals perd’e quals dans es!
quant estrangz motz, quan salvatge a auzir!
Ben a dur cor totz hom qu’o pot souffrir.*

(Gaucelm Faidit, *Fortz chauza es*, *Los trovadores*, pp. 770-773.)

(“Dura cosa és que tot el dany més gran i el dol més gran que jamai jo tingués, ai de mi!, i allò que sempre haig de lamentar plorant, hagi de dir-ho i divulgar-ho cantant, perquè aquell que era cap i pare de valor el ric valent Ricard, rei dels anglesos, és mort, ai Déu, quina pèrdua, i quin dany! Quina paraula tan estranya i tan aspra de sentir! Ben dur

té el cor aquell qui pot suportar-ho".)

Els trobadors van adoptar l'antiquíssim tema de l'"alba" i el van adaptar al seu llenguatge i al seu estil cortès en descriure la separació dels enamorats, la dama i el trobador, i ser avisats pel gaita de l'arribada de l'alba.

*Quan lo rossinyols escria
ab sa par la nueg e.l dia,
ieu sui ab ma bella'aimia
jos la flor,
tro l gaita de la tor
escria: "Drutz, al lavar!
qu'ieu vey l'alba e.l jorn clar.*

(Anònima, *Los trovadores*, p. 1.697.)

("Quan el rossinyol refila amb la seva parella de nit i de dia, jo estic amb la meva bella amiga sota la flor, fins que el vigia de la torre crida: Amants, aixequen-vos!, que veig l'albada i el jorn clar".)

Els trobadors catalans

Des d'Alfons II, que ja el 1166 impulsà personalment la lírica trobadoresca, una vintena de poetes de llengua materna catalana la van relegar conscientment per escriure les seves cançons en la llengua dels seus col·legues de l'altre costat dels Pirineus. La protecció que els trobadors i joglars sempre van tenir dels successius monarques i l'extraordinària personalitat d'alguns dels que van néixer en terres catalanes, Guillem de Cabestany, Guillem de Berguedà o Cerverí de Girona, possibilitaren que la llengua, els temes i els esquemes mètrics perduessin en la poesia catalana no sols després de la batalla de Muret (1213), sinó fins al segle XV, quan alguns països s'havien orientat vers noves mentalitats poètiques des de feia segles.

No és massa exagerat de dir que la lírica trobadoresca es tanca amb Cerverí de Girona, almenys a la Corona d'Aragó. La seva obra poètica abraça tots els estils, gèneres i modalitats, des de les cançons de tipus tradicional a les d'estrofisme artificiosos o de contingut hermètic, tot passant per poemes didàctics i morals, cançons d'amor, sirventesos violents, planys fúnebres, pastorel·les, "albes" religioses i uns *Proverbis* que signà amb el seu nom autèntic, Guillem de Cervera. Trobador d'ofici, Cerverí de Girona va estar a la nòmina de Jaume I, de qui va rebre emoluments i terres, i a la del seu fill Pere el Gran; també fou protegit pel vescomte de Cardona i visità les corts d'Alfons X el Savi i d'Enric de Rodés.

*Glatz nevatz m'er pratz fuyllatz, si.us platz
m'amors;
fels m'er mel e sels cruels e gels*



freitz flors...

(*Tans affans pesans e dans tan grans*, *Los trovadores*, pp. 1.563.)

("Si el meu amor us plau, el gel nevat em serà prat fullat, la fel em serà mel i flor aquest fred cruel i glaçat".)

*e no vis mays nuyll trobador aytal
ne qui.n durment fezes vers e chanços;
que'n durmen fo aycest chanz començatz
per que non es ab motz prins ne serratz
ne.y er per me sos ne motz esmendatz.*

(*Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros*, *Los trovadores*, pp. 1.580-1.582.)

("I mai no es va veure trobador semblant, que dormint fes versos i cançons; perquè aquest cant fou començat dormint, i a causa d'això no és fet amb mots subtils i tancats i per mi no hi seran esmenats la melodia ni els mots".)

El somni creador, el somni actiu i intel·ligent, des de *El Càntic dels Càntics* ("Ego dormio et cor meus vigilat"), fins a J. V. Foix ("Es quan dormo que hi veig clar"), obre i tanca dos-cents anys de lírica trobadoresca.

* M. de Riquer, *Los trovadores, Historia literaria y textos*. Barcelona, 1975 i successives reimpressions.

Els trobadors i la seva música

per MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

Qualsevol que en els darrers vint anys hagi assistit assíduament a concerts de música antiga o música històrica, com alguns prefereixen dir, s'haurà adonat que l'interès que aquesta modalitat suscita ha anat augmentant de forma lenta però progressiva, tal i com va succeint des de fa més d'un segle. L'embranchida definitiva en aquest sentit l'ha donada la música barroca, i de fet sempre ha estat la música barroca la que ha anat aplanant el camí de la recuperació de la música del passat.

Tot va començar a Berlín un 11 de març de 1829, quan la Berliner Singakademie, sota la direcció de Félix Mendelssohn-Bartholdy, va interpretar la *Passió segons sant Mateu* de Johan Sebastian Bach, la música del qual havia deixat de sonar gairebé des de la data de la seva mort (juliol de 1750). La curiositat i entusiasme progressiu envers l'obra de Bach va fer que els estudiosos de la segona meitat del segle XIX s'interessessin i a poc a poc descobrissin l'obra d'aquells autors directament o indirectament relacionats amb el genial compositor alemany, entre ells Antonio Vivaldi, autors que aviat es van convertir en centres de noves investigacions. No obstant això, aquesta mena d'ones expansives generades per la investigació al voltant de la figura de Bach i d'alguns dels seus contemporanis aviat van topiar amb una barrera. És el cas que el sistema d'escriptura musical que empraven els compositors de la primera meitat del segle XVIII, i encara del segle XVII, era idèntic a l'utilitzat per compositors clàssics i romàntics, sistema que, d'altra banda, és el nostre. Això vol dir que la música dels compositors que, en termes generals, s'inclouen dintre del període barroc, era i continua essent perfectament llegible per a qualsevol persona amb uns mínims coneixements musicals. No així la música de períodes anteriors, que utilitza sistemes d'escriptura tant més estranys com més allunyats en el temps.

Si algú com Mendelssohn en tenia prou amb el seu entusiasme per recuperar la música de Bach, recuperar la d'Orlando di Lasso, posem per cas, requereix alguna cosa més que entusiasme. Per accedir-ne a la lectura cal estar prèviament familiaritzat amb el sistema d'escriptura que utilitza i, fins i tot, tenir prou habilitat per desxifrar els jeroglífics que solen ser inherents a la realització de determinades parts de l'entramat polifònic, els anomenats canons enigmàtics la moda dels quals va ser vigent al llarg del Renaixement. En una paraula, cal saber paleografia, a més de contrapunt, i això implica que algú ha

d'establir o d'haver establert abans una taula d'equivalències com a mínim entre el sistema de notació actual i cadascun dels sistemes antics. Els qui primer es van preocupar d'elaborar equivalències d'aquesta mena van ser gent penetrades, com Mendelssohn, d'una esperit romàntic que els portava a mirar el passat amb una certa nostàlgia, i que com ell compartien la seva condició de músics amb la d'intel·lectuals, si bé amb una incidència particular en aquest darrer aspecte de la seva formació. Un dels primers fou Johannes Wolf, autor d'una *Història de la Notació Mensural* (Leipzig, 1904) i més tard d'un *Manual de Notació musical* (Leipzig, 1913-19), que va fixar les bases d'allò que aviat es convertiria en una de les disciplines clau d'una nova ciència humanística que va néixer amb l'interès per la música del passat: la musicologia.

Si el primer volum de les obres de Bach —dels gairebé cinquanta que després arribaria a tenir— va aparèixer a Leipzig el 1851, nou anys més tard apareixeria allí mateix el primer de les obres de Palestrina (1525/6-1594) i només el 1894 el de les obres de Lasso (1532-1594); després seguiria l'edició de les obres d'autors com Heinrich Isaac (ca. 1450-1517) i Jacobus Obrecht (ca. 1450-1505), ambdues a càrrec de Wolf, que van aparèixer a Leipzig el 1907 i 1908, respectivament, o la dedicada a Tomás Luis de Victoria (1548-1611), a càrrec de Felip Pedrell (Leipzig, 1902-13). Aquests i altres autors de menys envergadura, editats totalment o parcialment abans o molt poc després del canvi de segle, pertanyien sense excepció al Renaixement i se servien d'un sistema d'escriptura més o menys uniforme que és el predecessor immediat de l'actual. Retrocedir cap al passat significava enfrontar-se amb la transcripció sistemàtica d'obres escrites en sistemes de notació més enrevessats, un pas que Friedrich Ludwig va gosar donar per primera vegada amb l'edició dels tres primers volums de les obres completes de Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) (Leipzig, 1926-29).

No obstant això, les obres de Machaut, com les dels autors del Renaixement, empenen una notació mensural, cosa que vol dir que tots i cada un dels signes que representen les notes i silencis d'una composició expressen la seva durada de manera unes vegades absoluta i unes altres relativa. No és aquest el cas dels autors anteriors a la segona meitat del segle XIII, els quals, com a molt, se serveixen d'un sistema rítmic que no se segueix dels signes musicals en si mateixos, sinó de la seva combinació segons unes normes preestablertes. És allò que es coneix com a



sistema de notació modal, que caracteritza especialment les obres polifòniques de l'Escola de Notre Dame de París, de la primera meitat del segle XIII, i els seus epígons.

A més de la transcripció de les obres de Machaut, devem a Friedrich Ludwig la recuperació de l'importantíssim corpus musical de l'Escola de Notre Dame, cosa que comporta el descobriment de la forma en què el sistema modal esdevé operatiu. Ja que, pel que se sabia i sabem, es tracta del primer sistema rítmico-musical, a començament de segle es creia que qualsevol música immediatament anterior a Notre Dame, polifònica o no, hauria d'emprar un sistema de mesura del temps que d'alguna manera precodificés el sistema modal, cosa que afectava molt directament la música dels trobadors i dels *trouvères*, aquests darrers gairebé tots contemporanis de l'escola parisenca. A diferència d'altres temes acarats fins aleshores per la musicologia, el seu referent no era estrictament musical, ja que hi tenien molt a veure tant l'aspecte literari com l'històric. Es tractava no gensmenys que de la primera manifestació poètico-musical en llengua vernacle escrita a l'Edat Mitjana de la qual es tenia notícia i, per això, la forma d'enfocar el seu estudi seria decisiva —almenys de moment— per a la comprensió de l'evolució posterior, tant de la poesia com de la música.

Els primers estudis sobre la música trobadoresca van néixer envoltats en una polèmica que va derivar

en un enfrontament personal entre Pierre Aubry i Jean Beck, que es discutien la primacia d'una sèrie de descobriments a l'entorn del tema. Aubry va publicar a París, el 1907, el seu llibre *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, que fou seguit per un altre de Beck publicat a Estrasburg l'any següent, *Die Melodien der Troubadours*. Un any després Aubry publicava el seu cèlebre *Trouvères et troubadours* (París, 1909) i, per no ser menys, Beck feia el mateix l'any següent amb *La musique des troubadours* (París, 1910). La sèrie va acabar aquí, a causa de la mort sobtada d'Aubry (1910). Després, la musicologia ha tractat de ser justa amb els dos estudiosos, tot denominant teoria de Beck-Aubry la concepció modal de les melodies trobadoresques que els dos compartien, teoria que altres, després d'ells, es van encarregar d'elaborar amb més detall fins a culminar amb els treballs de Friedrich Gennrich, i especialment el seu *Der musikalische Nachlass der Troubadours* (Darmstadt, 1958-65), primera edició completa del llegat musical dels trobadors.

Gennrich i els seus predecessors, tots sota la influència de Ludwig, pensaven que les melodies trobadoresques, sense excepció, es mesuraven segons un sistema rítmic que era possible deduir a partir de la teòrica combinació de signes musicals mitjançant els quals havien estat escrites en els manuscrits. Els seus esforços, i especialment el de Gennrich, s'adreçaren a l'elaboració d'aquest teòric sistema en el

qual pretenien que encaixessin totes les melodies en qüestió; Gennrich va creure haver-ho aconseguit almenys per a un grup d'elles, les prop de 275 melodies que es conserven dels trobadors, més altres de semblants, fins a arribar a un total de 302. Víctima d'un racionalisme a ultrança, el resultat, aleshores considerat brillant, resulta d'una gran artificiositat. Bé és cert que determinades versions d'algunes d'aquestes melodies són susceptibles de ser mesurades, però es tracta sempre de melodies característiques molt simples, sense gairebé mel·lismes, que estan escrites mitjançant combinacions pròpies de la polifonia.

Alguns estudiosos, entre els quals cal comptar Higiní Anglès, aviat s'adonaren que les melodies dels trobadors "no cantaven" prou —per fer servir una expressió molt grata a Anglès—, si es feia que respectessin esquemes rítmics rigorosos. De totes maneres, ell mateix, com a deixeble de Ludwig que era, no es va poder sostreure a la temptació d'elaborar una teoria rítmica en la qual fer encaixar el repertori d'una de les fonts més importants de tota la monodia profana medieval, les *Cantiques de Santa Maria* d'Alfons el Savi, encara que, a diferència del seu col·lega alemany, Anglès sacrifica moltes vegades la seva teoria en funció de la musicalitat.

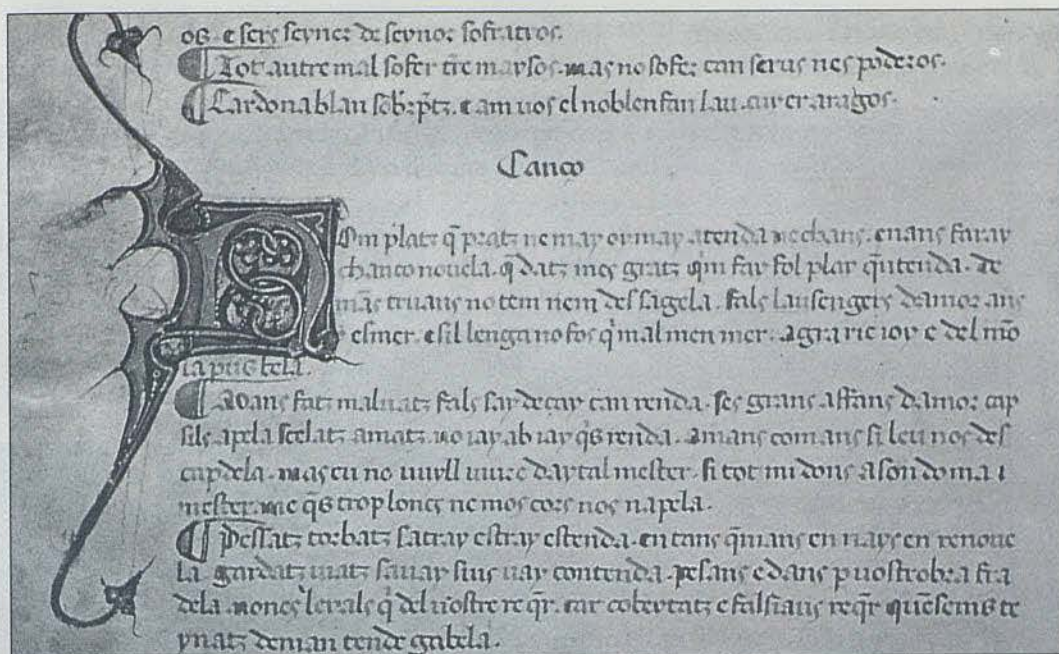
El mateix any de la mort de Gennrich (1967) i dos abans que es produís la d'Anglès (1969), Hendrik van der Werf exposava en un article la seva particular concepció del problema rítmic en el repertori trobadoresc, que després formularia de forma definitiva en un manual que segueix plenament vigent, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères* (Utrecht, 1972). Es tractava d'una concepció nova que va escandalitzar alguns, però que de seguida va convèncer molts més, ja que tenia tots els indicis de resultar vertadera. Per a Van der Werf era absurd córrer darrera la recerca d'una cosa que senzillament no existia, un ritme fix en les melodies trobadoresques, ja que aquestes eren quelcom semblant a un quant que s'adaptava a la perfecció al seu suport: el text. És el que ell anomenà —i continua anomenant— teoria del ritme lliure de tipus declamatori, que significa que allò que dicta el ritme, per dir-ho així, és la paraula, mentre que tot el que fa la música és subratllar o potenciar la musicalitat del vers, mitjançant la seva melodia.

A partir d'aquest moment la transcripció de la melodia d'un trobador o d'un *trouvère* passava a convertir-se en la reproducció gràfica, simple i escarida, de les notes que la constitueixen (si és el cas, amb totes les variants dels diferents manuscrits que la porten) i en res més. Allò que s'ofereix són uns materials a punt per al seu ús, però que no tenen sentit fora d'ell, al marge de constituir, juntament o separatament, un catàleg de melodies reduïdes a purs intervals susceptibles de totes les anàlisis que es vul-

gui. A diferència de qualsevol altra peça musical, el sentit de la qual es pot copsar fàcilment al mateix temps que s'avança en la seva lectura, sense que existeixi una necessitat absoluta que algú la interpreti per poder "sentir-la", qualsevol melodia trobadoresca només comença a guanyar sentit a mesura que es "digui", que es canti amb un text que li va donant forma i sentit mentre el poema avança al llarg d'unes estrofes de significat canviant, que repeteixen sempre una melodia idèntica; la seva missió és flexibilitzar les paraules del vers, de manera que cada estrofa, cada vers, cada instant d'un poema es converteixi en una mena de calidoscopi en moviment. Així s'entén que, un cop establerta l'edició crítica de les melodies que s'hagin conservat de trobadors i *trouvères* —cosa que el mateix Van der Werf ha tingut cura de fer en dues esplèndides edicions, *The Extant Troubadour Melodies* (Rochester, NY, 1984) i *Trouvères Melodien* (Kassel, 1977-79)—, el musicòleg ja no tingui gaire més a dir i, en canvi, sigui l'interpret qui ho hagi de dir tot. Per descomptat, no pas un interpret qualsevol, sinó algú necessàriament immersit tant en l'esperit com en la lletra dels trobadors i els *trouvères*.

Els criteris d'interpretació de la música antiga han variat moltíssim des d'aquell primer moment en què va tornar a sonar la *Passió segons sant Mateu* fins als nostres dies. Al principi, tot s'interpretava més o menys "a la romàntica", començant per Bach i acabant per Monteverdi. Després van començar a distingir-se èpoques i estils, i a mesura que s'avancava en el coneixement de la música del passat, s'avancava també en el de la seva interpretació; no obstant això, la música medieval restava al marge, en primer lloc perquè es va començar a tocar molt més tard que la d'altres èpoques (els primers concerts van tenir lloc cap als anys vint a Suïssa, a instàncies de Ludwig), al marge, és clar, del repertori gregorià, i després perquè no es va trobar ni s'ha trobat cap material que es refereixi específicament a la manera amb què s'ha d'interpretar.

Quan al repertori trobadoresc, ignoro com sonaven les primeres versions que s'escoltarien, però, si hem de jutjar per les gravacions discogràfiques dels anys seixanta, qualsevol melodia pertanyent a aquest repertori es degué interpretar d'acord amb les versions rítmiques de Gennrich i d'alguns dels seus col·legues, tot afegint-hi una certa expressivitat de to romàntic, a iniciativa d'uns interprets en la formació dels quals mai no havia figurat la música antiga. Així van continuar les coses en vida dels defensors de la teoria modal, amb un resultat més aviat avorrit que aconsellava, la major part de les vegades, interpretar només la primera estrofa d'una cançó trobadoresca o, com a màxim, un parell. Després, a partir dels setanta, les coses començaren a canviar i s'arribà a un punt on tot era lícit mentre



Cançonier
Gil
de la
Biblioteca de
Catalunya.
Manuscrit
núm. 146

fos diferent i nou, des de les improvisacions instrumentals sobre determinades melodies fins a les seves versions arabitzants, que alguns pensaren que constituïen la quinta essència de la monodia europea medieval. Per sort, aviat es va imposar la lògica i el bon gust, i fou llavors quan per primera vegada es començà a cantar el repertori de trobadors i *trouvères* tenint en compte sobretot el text i no solament la música. Fou aleshores quan començaren a sorgir els primers especialistes seriosos en la interpretació del repertori trobadoresc, intèrprets que solien estar assessorats per filòlegs, si no és que ells mateixos ho eren, a més de ser músics. Una vegada donat el pas vers allò que sembla ser la direcció correcta, sorgeix la necessitat, o fins i tot el problema, d'intentar refinar al màxim el producte artístic, però això ja no depèn només dels coneixements i la sensibilitat de l'intèrpret.

Quan Van der Werf va confeccionar els seus catàlegs de melodies, o quan ho féu Gennrich, o Anglès —en el cas de les *Cantiques*—, o altres, hom pot suposar que tenien a la ment aquells catàlegs que recullen el corpus líric de trobadors i *trouvères*, en allò que es refereix al text, i també un gran nombre d'antologies. No sé molt bé perquè, hi ha una tendència a presentar aquest corpus, i molt especialment el dels trobadors —més manejable perquè és més reduït—, com un tot relativament uniforme, en què uns poetes es distingeixen dels altres per les seves “vides” més o menys fantosiques, per les “razós” que donen dels seus poemes alguns manuscrits, per la mètrica i pel nombre de vegades que empren determinades paraules i estructures gramaticals. Ara bé, fins ara són pocs els qui han insistit a diferenciar un trobador d'un altre, o un *trouvère* d'un altre, per l'essència d'allò que diuen i no pas únicament per la forma o la manera, o fins i tot l'argument. Per molt que plagui a alguns insistir en els estereotips, no és creï-

ble que la poesia d'un trobador “soni”, amb música o sense, quasi igual a la d'un altre, un tema que molts prefereixen passar per alt. Aquells qui gosen aprofundir-lo troben en la música, en el cas que es conservi, una ajuda excepcional. És l'instrument que requereix aquesta poesia, al marge del qual gairebé mai fou concebuda, per recuperar tot el seu sentit i bellesa.

L'avorriment que produeix l'audició musical d'un poema trobadoresc dit sense sentit, per molt bé que es pronuncii la llengua d'oc o la llengua d'oïl, es transforma immediatament en interès quan l'intèrpret cerca aquest sentit i intenta de fer-nos viure allò que ell mateix viu en cantar-lo, en dir-lo, i que no és possible copsar mitjançant la simple lectura. I aquí arribem a l'estat present de la qüestió, ja que és precisament ara quan comencem a tenir l'oportunitat d'escollar i d'aprendre a diferenciar un trobador d'un altre, un *trouvère* d'un altre, o algun dels seus poemes de la resta dels propis, o dels altres, gràcies a l'esforç d'alguns estudiosos capaços de trobar sentit a la bellesa, al marge de la materialitat dels fets i les paraules de les quals altres es van ocupar abans, feina, d'altra banda, imprescindible. Sense ells no serien possibles artistes com, per exemple, Gérard Zuchetto i altres, encara no molts, perfectament assessorats en les seves interpretacions pels qui avui dia fan investigació avançada en matèria de trobadors i de *trouvères*. Gràcies a ells podem començar a concebre un origen de la història de la música europea en llengua vernacle riquíssim en matisos, que es van perdre a partir del moment en què esdevingué una moda mesurar el temps musical. En molts sentits, doncs, la música culta posterior als trobadors i *trouvères* no representa un avenç sinó un retrocés, o potser es tracta d'un camí distint al que fins aleshores s'havia seguit, un camí del qual tots coneixem el curs.



**Des de sempre
amb les publicacions en català**

FREIXENET PATROCINA LA PRIMERA MOSTRA DE REVISTES EN CATALÀ



El fet de trobar-nos amb una personalitat com la de Manuel Ausensi ha estat del tot gratificant. Aquest recordat i admirat baríton català vessa amabilitat, humor i energia per tots cantons. Recordar la seva vida artística ha estat un exercici difícil, perquè la seva gran experiència està farcida d'anècdotes i records ja difícils de situar en la

memòria. En moltes ocasions ha estat un mà a mà amb el fotògraf Pau Barceló, que ens acompanya en l'entrevista, comparant records que moltes vegades s'escapaven del cant. Malgrat tot, la simpatia i la cordialitat han servit per convèncer-nos un cop més del gran cantant que ha estat i de la gran persona que encara és Manuel Ausensi.

MANUEL AUSENSI



El baríton de la "nostra" joventut

per HELENA BAYO

Com no havia de riure Manuel Ausensi, en demanar-li ras i curt que m'expliqués la seva vida!

—Què en faràs, de tot això, nena, què en faràs?

Bé, bon començament. Ja tenim una dada de l'entrevistat: té bon sentit de l'humor.

—Ui! La meua vida és molt llarga i molt complicada. Complica-

da afortunadament, sempre amb coses boniques i agradables.

La seva dona, asseguda tot just al seu costat, també sembla disposada a participar en la nostra conversa. Com després confessaria el conegut baríton, ella és la seva secretària, la seva agenda, la seva memòria, i més, i més...

—Mira, nena, t'explicaré una cosa que poca gent sap. Jo no havia de cantar. A casa no hi havia

tradició musical de cap mena, però abans de la guerra el meu pare ens va matricular al Conservatori del Liceu al meu germà i a mi per aprendre música. Vam començar els estudis amb Joaquín Zamacois. Pocs mesos després el mestre va dir que volia que el pare vingués a parlar amb ell. El pare es devia pensar que havien fet un descobriment amb nosaltres, però quina no seria la

seva sorpresa quan el mestre li va dir que els cèntims que s'estava gastant amb nosaltres eren malgastats. I una sentència: aquests nens no faran mai res pel camí musical.

Manuel Ausensi explica que varen continuar estudiant uns mesos i després van optar per l'aprenentatge particular amb l'organista Sunyer Sintes. Però ell no va estudiar cant, sinó que es va dedicar vuit anys a la trompeta. I ve la guerra i com a conseqüència l'abandonament dels estudis i tot el que es pogués relacionar amb la música.

Als vint-i-tres anys era militar a Valladolid i el traslladen a València. Al quarter, un company català que era cantant de sarsuela amateur li va suggerir d'anar a veure un mestre de cant perquè els provés la veu. Van anar a parar a casa de Maria Llätzer.

—Quan anàvem al pis ja sentíem una nena que estava vocalitzant. No sé quina impressió havíem de fer trucant a la porta vestits de soldats i dient que anàvem a provar-nos la veu. El meu company va cantar molt decidit "El caballero del alto plumero" de Luisa Fernanda, però quan em van preguntar a mi què cantaria, francament, va ser un problema, perquè jo no havia estudiat mai cap partitura de cant. És clar, havia estudiat solfeig i era força musical i coneixia romances d'òides. Vaig cantar "Luché la fe por el triunfo" com bonament vaig saber.

Maria Llätzer va endevinar de seguida que Manuel Ausensi tenia una veu magnífica i que calia treballar-la. Un "Ven mañana, que quiero hablar contigo", i un altre, i un altre. Del company "nunca más se supo".

—Jo em vaig quedar paradís-sim, perquè no havia pensat mai en aquests afers del cant i, a més, no tenia diners per pagar les classes. Era una època en què si els meus pares m'enviaven cinc duros al mes era per anar tirant. I la meva mestra em va ajudar.

En llicenciar-se havia de marxar de València per motius eco-

nòmics i, ves per on, seria la trompeta la que li permetria quedar-s'hi més temps. L'instrument de vent viatjà des de Barcelona per ser utilitzat a la Banda Municipal de València. Maria Llätzer havia mogut els fils necessaris per col·locar-li el seu deixeble. Vuit mesos més d'estudis de cant a València i en tornar a Barcelona de vacances és acomiadat de la Banda. Decididament, la trompeta no era el seu camí.

A Barcelona, el primer triomf. L'any següent que Victòria dels Àngels guanyés el Concurs de Cant de Ràdio Associació, Ausensi també guanya les 1.500 pessetes de premi i és presentat amb *El barbero de Sevilla* al Teatre Barcelonès.

—A Barcelona jo no coneixia

De la trompeta al cant passant per la guerra i el servei militar

ningú del món del cant i per un veí meu que tocava el fagot al Liceu vaig anar a parar a estudiar amb Concepció Callao, una contralt. I tot i que era una gran cantant, jo no entenia ben bé el que m'explicava. Ella em parlava del cant, però era com si em parlés en un idioma estranger.

El cantant es gira envers la seva dona.

—En aquest moment vaig conèixer-la.

Un altre cop per casualitat, i aquest cop per mitjà de la seva muller, va conèixer Ana Milich, cantant russa que residia a Barcelona: onze anys d'estudi i un bon aprofitament.

A partir d'aleshores una conjuntura d'una època molt favorable per a la lírica (a les festes majors dels pobles sempre es feia sarsuela o òpera) i unes pràcti-

ques extraordinàries (als anys 1942-44 feia vint *Madame Butterfly*, quinze *Manon...*) van fer la resta.

La temporada 1947-48 debuta al Gran Teatre del Liceu, tot coincidint amb el centenari del coliseu desaparegut.

—Aquella temporada vaig cantar amb dos tenors de fama universal al Tívoli: Hipólito Lázaro i Antoni Corlis. Amb Hipólito Lázaro vaig cantar dues *Bohème* i amb "el pequeño Caruso" dues *Carmen*. Per cert, en tinc una anècdota molt maca. Ell va veure que jo era un cadell que començava a cantar i ja saps, nena, que a la *Carmen* es porten uns pantalons apretats amb una faixa i la navalla i el trabuc. Em va dir que vigiléssim que la navalla no se m'anés cap endins i... serà possible!... quan va arribar el moment en què ell la mata a ella, va ser a ell a qui se li va anar la navalla cap endins i la va haver d'escanyar!...

En aquestes funcions de juliol al Tívoli, hi era present el senyor Pàmies, empresari del Liceu. Va oferir al baríton per al novembre d'aquell any quatre representacions de *Ana Bolena* (la mateixa obra amb què s'havia inaugurat el Teatre el 1847) i després quatre representacions de *Carmen*.

—Jo he estat —i no vull presumir d'això— el cantant que ha fet al Liceu més funcions que ningú: 183 funcions en 23 temporades; a més, tinc la Medalla d'Or del Teatre.

Doncs a mi em sembla molt bé poder presumir de tot això, com també pot presumir, si vol, de la seva brillant carrera a l'estranger i de les nombroses gravacions que ha realitzat. Són un total de 103 títols només de sarsueles, sarsueles que, per altra banda, no ha arribat a representar mai en teatre.

—Vostè se sent hereu de Marcos Redondo?

—No! Jo vinc d'un món completament diferent. Jo no m'he dedicat mai a la sarsuela, ni he après res d'ell. Marcos Redondo amb la seva manera de cantar va fer una escola especial i va acostumar el seu públic d'una mane-



ra determinada.

—Pensa que potser el repertori per al baríton és més interessant en la sarsuela que en l'òpera?

—Tot és interessant. En l'òpera hi ha coses molt bones i en la sarsuela també. Però potser jo he tingut més satisfaccions amb Verdi, per exemple. Rigoletto, Don Carlo o bé La Traviata mateix són un bombó. Cada cop que he cantat La Traviata he fet bis. L'he cantada amb Magda Olivero, Raimondi, Aragall... i em recordo especialment d'una Traviata a Mèxic amb Di Stefano.

—Què me'n diu, de la tècnica? És per a totes les veus iguals?

—Sí. La col·locació de la veu és la mateixa. Hi ha qui per natura té la veu impostada i ho ha trobat sense que li expliqués ningú. Jo sempre dic que el cant s'entén o no s'entén. Has de pensar que el cant no és com un instrument com ara el piano que tu toques una tecla i produeix el so. A un cantant, ¿com pots explicar-li la tecla que ha de tocar? És un sistema sensitiu. Després hi ha una altra cosa i és que un cantant quan no entén la manera de respirar, no pot fer mai res.

I ara es veu que li toca preguntar a ell.

—Tu saps com es respira? Doncs mira, nena, el secret del cant és saber respirar.

Em fa una demostració.

—Jo agafó l'aire amb el dia-

fragma. Després, d'una manera maquinal, tot aquest aire que tinc el vaig esprement... Veus, veus? Déu m'ha donat la veu, com li dona a molta gent, però el cant també s'ha d'entendre.

—Quins cantants admira, vostè?

—Molts, molts... Tebaldi, Caniglia, Victòria dels Àngels, Caballé, Del Mónaco... i un llarg etcètera. I Aragall. Jo sóc un incondicional d'Aragall. El material que té aquest home és d'una qualitat astoradora.

En aquest punt la conversa comença a desviar-se cap als enregistraments. Comencen a aparèixer gravacions una darrera de l'altra al damunt la taula.

—De gravacions oficials, en tinc moltes, però de "pirates", totes les que siguin. Quan et fan un enregistrament d'aquests, no els treuen al mercat de seguida. Als vint anys prescriu el temps de reclamar els drets d'autor i és en aquest moment que les editen. Estic astorat de com aconseguixen gravar-te sense adonar-te'n.

Surt un *Ballo in maschera* a Mèxic amb Di Stefano de l'any 60, una altra gravació de *I Puritani* a Buenos Aires, *La Traviata* també a Mèxic...

El repertori de Manuel Ausensi també comprèn la *Novena Simfonia* (català, alemany i castellà), els *Rèquiem* de Mozart, Verdi i Fauré, repertori complex i més si tenim en compte que ell mai no

havia tingut mestre de repertori, si bé havia treballat amb el mestre Vallribera i les pianistes Maria Canela i M. Teresa Balcells.

—Els recitals amb piano sempre els vaig fer a fora d'Espanya. A Puerto Rico vaig anar sis anys al paranimf de la Universitat i hi feia un concert cada any. També vaig fer-ne al Bellas Artes, a Mèxic, i al Colón de Buenos Aires. Al Teatro Colón vaig anar a cantar una obra molt curiosa, una versió en òpera de La zapatera prodigiosa de García Lorca, feta pel compositor argentí Juan José Castro. Ens van contractar a Pilar Lorengar i a mi, però el meu paper no tenia gaire lluïment. El senyor Montero, director del teatre, va comprendre que jo no estava gaire content de passar pel Colón d'aquesta manera i em va proposar de fer un recital tot sol amb orquestra i ja l'any següent vaig fer vuit Rigoletto i vuit Tosca.

D'anècdotes, en Manuel Ausensi en té unes quantes.

—A Cuba, a l'Havana, me'n va passar una que no oblidaré mai. Vaig anar a fer-hi un recital, amb el mateix programa d'un altre recital fet a Puerto Rico. Però quan arribo em diuen que hi ha una romança que s'ha de canviar: El diablo en el poder del mestre Barbieri. És clar, això de l'associació de la barba i el diable... I com que era una romança que no era molt coneguda, vaig decidir cantar-la però canviant el títol pel de Por una mujer... perquè no hi hauria ningú que la conegués. I es voldrà creure que em va venir a escoltar un individu que era de Mataró?

Manuel Ausensi ja s'ha retirat d'aquesta vida de cantant tan plena de sobressalts. En plenes facultats vocals decideix d'abandonar el món de la lírica quan encara podia continuar-s'hi dedicant. Prefereix donar el seu temps a la família després de tants anys voltant pel món. Però, això sí, cada dia vocalitza una mica (sense piano, tot guiant-se de l'orella) i canta també per gust personal. Tota una altra filosofia de la vida.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

De l'OMB a l'OBC (1944-1994)

per VICTÒRIA PALMA

L'Orquestra Municipal de Barcelona (1944-1967) i la seva hereva, l'Orquestra Ciutat de Barcelona (1967-1994), han canalitzat una bona part de l'ambient musical barceloní durant els darrers cinquanta anys. Bé que sense cap exclusivisme, perquè d'altres institucions i grups artístics han tingut també una presència notable a la capital catalana, l'OMB i l'OCB, sota l'impuls de l'Administració municipal, que feia una tasca de substitució en no existir òrgans de govern per al conjunt català, han sabut mantenir viu el simfonisme a Barcelona durant uns anys no gens fàcils per al país.

La història d'aquests cinquanta anys va començar el dia 31 de març de 1944 quan es presentava per primera vegada, al Palau de la Música i en sessió de gala, l'Orquestra Municipal de Barcelona, dirigida pel mestre Eduard Toldrà. Els assistents a l'acte, i també aquells que ho varen seguir per la ràdio, foren testimonis de l'inici d'una etapa nova en la vida musical barcelonina. L'Orquestra Municipal era hereva directa d'aquella Banda que el diumenge anterior s'havia acomiadat de la seva vida oficial. L'alcalde de Barcelona estava convençut que la transformació era del tot justificada: "La Banda Municipal de Barcelona (...) ha complert amb escreix la seva més noble missió: formar, entre les classes populars, un sentit musical i imposar l'audiència dels grans mestres en el seu llenguatge musical no mistificat; així és l'Orquestra, per a la qual varen ser escrites les partitures. L'Orquestra significa, doncs, l'últim i obligat moment en aquests persistents afanys d'educació musical de Barcelona (...)".

El treball dels 88 músics que integraven l'Orquestra s'inicià amb un ambiciós programa: l'Obertura de *Els mestres cantaires*,

de R. Wagner, una obra escollida pel seu caràcter simbòlic, molt propi de l'època i de la mentalitat del moment; el *Concerto Grosso* núm. 6, de G. F. Händel. A la segona part l'OMB oferí la *Sinfonia* núm. 6, "Pastoral", de L. v. Beethoven. I, a la tercera i última, el *Preludi a la migdiada d'un faune*, de C. Debussy, *El sombrero de tres picos*, de M. de Falla, i *Les entremaliadures de Till Eulenspiegel* de R. Strauss.

Al llarg d'aquests cinquanta anys han anat desfilar per l'Orquestra directors de tanta vàlua com Eduard Toldrà. Nascut el 7 d'abril de 1895 a Vilanova i la Geltrú, Toldrà fou l'impulsor i director de l'orquestra des del seu inici fins a l'any de la seva mort, el 1962. A Toldrà, el succeí el violinista i director, nascut a Sant Celoni, Rafael Ferrer. Alumne de Toldrà, a Ferrer li proposaren dirigir provisionalment l'OMB, de la qual ja era sots-director.

L'any 1964 l'Ajuntament de Barcelona pensà en la substitució de Ferrer pel romanès Sergiu Comissiona, però aquest no ho acceptà, en no rebre garanties que l'orquestra disposaria dels recursos suficients per garantir un funcionament decorós. Aquells foren uns anys difícils per a l'Orquestra fins que l'Ajuntament anuncià el nomenament d'un nou director titular, la reorganització administrativa de l'Orquestra i la creació d'un patronat o junta directiva. Després d'uns llargs mesos de dificultats, el 17 de març de 1967 l'Administració donà llum verda a la contractació d'Antoni Ros-Marbà. Aquest era el moment en què l'Orquestra Ciutat de Barcelona estava a punt per succeir l'Orquestra Municipal de Barcelona. El mestre debutà el 6 d'octubre de 1967 com a director de la nova OCB.

Però, un cop més, els problemes no artístics dificultaren el treball del nou director. El 5 de maig de 1975, Ros-Marbà cedia la batuta a un nou director. El

mes de desembre d'aquell any, Antoni Ros-Marbà fou nomenat director titular de l'Orquestra Nacional d'Espanya i el mateix Ros-Marbà recomanà un jove director titular, el barceloní Salvador Mas. Però els problemes que l'Orquestra patia erosionaren també la tasca del nou titular. El mes de març de 1981 s'anuncià el seu cessament. Mas passà a ser un dels principals directors convidats, la qual cosa propicià el retorn de Ros-Marbà, que un cop més no trobà el suport municipal que esperava.

El prestigiós director alemany Franz-Paul Decker assumí, el 1986, el compromís de revitalitzar l'Orquestra. Durant quatre anys Decker acomplí una tasca certament esperançadora. Fou substituït pel valencià Luis Antonio García Navarro. Durant dos anys el nou director intentà prestigiar l'Orquestra en l'àmbit internacional.

Després de cinquanta anys d'existència, l'OCB, transformada en l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, inicià el passat 11 de setembre una nova etapa. La suma de voluntats polítiques, administratives i econòmiques que s'apleguen entorn de la nova OBC permet de suposar que aquest conjunt simfònic barceloní assolirà una gran maduresa artística, una projecció internacional indiscutible i una sòlida estabilitat econòmica.

Durant la setmana del 17 al 21 d'octubre, a l'espai monogràfic de les 13:00, Catalunya Música rememorarà alguns dels concerts més representatius d'aquells cinquanta anys. Ho farem amb entrevistes a personatges vinculats, d'una manera o altra, a l'Orquestra durant aquests anys, com ara el director Antoni Ros-Marbà, el gerent de l'Orquestra Jaume Masferrer, el director tècnic Abili Fort, algun dels músics més veterans de l'Orquestra i també coneixerem l'opinió del crític Josep Casanovas. Parlarem d'aquests cinquanta anys a través de la tasca dels seus titulars, dels concerts, de la crítica, dels solistes, dels directors convidats i de moltes altres coses. I tot això acompanyat d'alguns enregistraments que Catalunya Música va fer en les darreres cinc temporades, amb Franz-Paul Decker i García Navarro al capdavant de l'Orquestra.

Elliot Carter i Josep Soler, al tàndem "la Caixa"-OBC

per CARLES LOBO

En aquesta cita amb vosaltres (lectors de la "Revis-ta") en la secció en què habitualment comento a l'avançada les obres del segle XX programades en els diferents concerts catalans, em fa una il·lusió particular poder parlar de la programació general de la primera temporada de concerts de l'OBC (Orquestra Ciutat de Barcelona) convertida en OBC, és a dir, Orquestra simfònica de Barcelona i nacional de Catalunya. Un nom endimoniadament llarg però molt probablement inevitable.

El passat 11 de setembre vam poder-la sentir en la seva presentació oficial al Palau Nacional amb la *Sinfonia Coral* de Beethoven, que ara no podem comentar, ja que aquest article està escrit amb anterioritat a l'esdeveniment, tot i que, ben segur, haurà estat satisfactori.

Per altra banda, la nova temporada s'obre amb un *remake* del primer programa de la que fou l'Orquestra Municipal de Barcelona, com a detall simpàtic i/o romàntic.

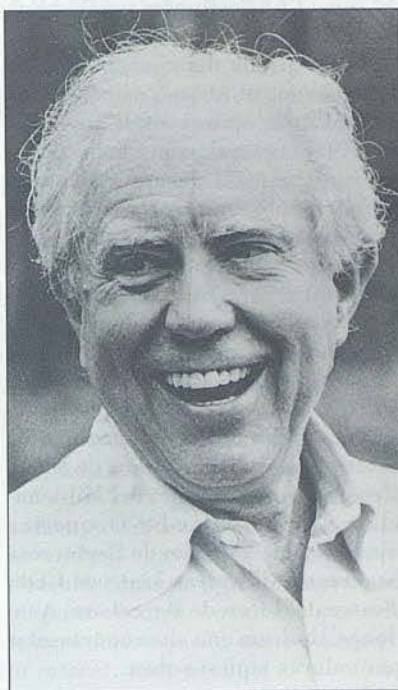
Tot seguit comentarem el segon concert, que també té un caràcter especial, ja que s'inscriu en el marc del Festival d'Elliot Carter-Josep Soler, de la Fundació "la Caixa".

Però, abans, permeteu-me esmentar, encara que sigui superficialment, la presència no gens menyspreable de música del nostre segle en la programació general, seguint els criteris del curs passat.

Estic il·lusionat, ja ho he dit, de veure que hi ha, per fi, una certa valentia en recuperar el rol de difusors de la contemporaneïtat que tenien els programadors en segles anteriors. Semblava que la "nostra" música no tenia cabuda al Palau de la Música mentre l'OBC hi ofería els seus concerts temporals.

Enguany en la programació hi ha noms com Carter, Berio, Stravinsky, Varese, Hindemith, Berg, Ginastera, Bartók, Korngold, pel que fa a compositors forans, i Soler, Valls, Toldrà, Gerhard, Benguerel, Bal-sach, Ricard Lamote i Montsalvatge, a més de les estrenes mundials d'obres de Salvador Pueyo i Jep Nuix, per part dels catalans.

Tot plegat em fa pensar, doncs, que molt probablement l'OBC serà protagonista obligada i sovintejada



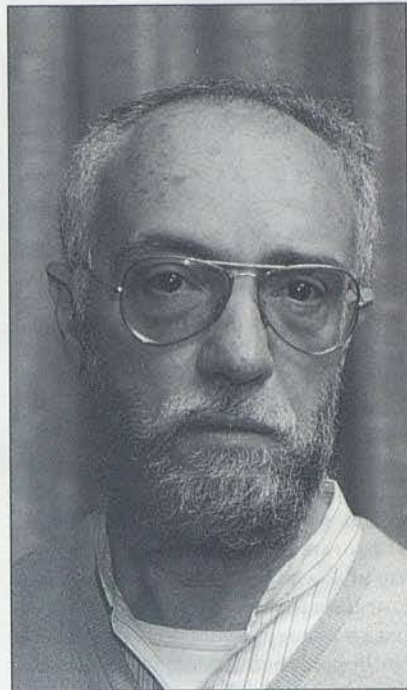
Elliot Carter

en aquests meus comentaris pre-concerts.

Però ara caldrà centrar-me en el concert que justifica aquest article: es tracta del segon de la temporada que dirigirà Josep Pons i per al qual s'ha invitat Ursula Oppens, com a solista al *Concert per a piano i orquestra* d'Elliot Carter. El programa estarà delimitat, al començament i al final, per dues obres de Maurice Ravel: *La Fanfare de l'Eventail de Jeanne*, la primera, i la sempre celebrada *La Valse*, la darrera.

La Fanfare de Ravel servia per introduir un ballet per a infants i fou dedicat a la senyora Jeanne Dubost, una parisenca protectora de la música, els concerts a la casa de la qual eren famosos, ja que hi concorrien els seus amics intèrprets i compositors (el bo i millor de la França d'aquells temps) i hi sovintejaven els artistes forans invitats. Ibert, Milhaud, Poulenc, Aurico Schmitt són alguns dels compositors que van escriure un número per a aquell ballet infantil que s'estrenà primer a casa de la senyora Dubost i després a l'Académie National de Musique el 4 de març de l'any 1929. A la pre-estrena, sembla que la *Fanfare* de Ravel va tenir tant d'èxit que es va haver de repetir al final de la funció.

L'altra obra de Ravel que podem sentir en aquest concert és la coneguda *La Valse*, que comentarem en tot



Josep Soler

cas en alguna altra ocasió amb deteniment. Ara cal parlar del tàndem Carter-Soler: centre d'interès de la Fundació "la Caixa" al seu festival amb concerts, curs monogràfic, audicions comentades i fins i tot una pel·lícula.

Elliot Carter (1908) és un dels màxims representants de la generació de compositors americans que deuen part de la seva formació a l'omnipresent Nadia Boulanger. Una generació que havia de buscar camins fora dels límits d'Amèrica mentre Charles Ives encara no era descobert en tota la seva magnitud. Carter, doncs, juntament amb Russell, Copland, Harris o Piston, formava part del que, en clau humorística, es coneixia com *la boulangerie* (la fleca), que no era altra que l'escola de Boulanger. Així s'establiren interessants i fructífers intercanvis franco-americans: els francesos aportaven les seves experiències stravinskianes, que tant haurien d'influir les joves generacions de compositors americans i aquests aportaven el seu jazz, que trobà en els francesos uns adeptes incondicionals per satisfer amb escreix les actituds antiromàntiques i un pèl frívols del moment.

Havent estat incorporats els aprenentatges stravinskians a França i de Copland als EUA, Carter es deixa seduir pel món de Charles Ives, el qual es tradueix al seu estil (molt per-

sonal) en la sobreposició de melodies independents, agilitat rítmica deguda a la polirrítmia, independència tímbrica i de textures, etc.

Però Carter no va poder escapar-se de la fascinació que produí el serialisme als compositors americans la dècada dels 50. En Carter fou un canvi radical d'estil tot utilitzant la sèrie no solament en els intervals sinó també en altres elements musicals, com en les intensitats, per exemple.

El *Concert per a piano i orquestra* de Carter, escrit entre el 1964 i el 1965, és formalment seqüencial i desenvolupa des del començament fins al final una mena de confrontació entre solista i gruix orquestral. A la primera part de l'obra és el piano qui presenta una sèrie de passatges de caràcter líric acompanyat solament del *concertino*, contrastant amb d'altres on és el vent o la corda on el solista es recolza. La participació de l'orquestra plena és potser anecdòtica, però ens prepara per al que serà la segona part del concert. L'orquestra va prenent relleu i protagonisme (sobretot rítmicament) fins a assaltar literalment el solista, que malda per continuar present.

És, en definitiva, un concert d'expressivitat dura, un xic pessimista, en què el compositor utilitza diverses sobreposicions d'acords de tres notes basats en dos acords "mare" de 12 sons: l'un destinat al solista i l'altre a l'orquestra.

Al programa del concert, com ja hem comentat abans, es confronta Elliot Carter amb el català Josep Soler (1935), en qui, com Carter, el serialisme ha estat durant molts anys un personalíssim planter de possibilitats compositives.

Els *Dos poemes per a orquestra* que sentirem ja van ser comentats breument en el que fou el primer article meu en aquesta revista: concretament, al núm. 73 (novembre de 1990).

En aquella ocasió es tractava de l'estrena mundial de l'obra de Soler. Recordem-ho: Concert del Mil·lenari de Catalunya amb l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Berlín sota la direcció d'Andras Ligeti al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Ara, doncs, tindrem una altra oportunitat per valorar aquesta obra.

Segons el mateix compositor, aquesta partitura neix de la necessi-

tat de posar en música la sensació que va tenir en veure dos quadres del poeta, pintor i compositor de finals del segle XVIII i principi del XIX, William Blake.

El primer quadre és *La Nativitat* (ca. 1800). El que més colpeix la sensibilitat de Soler en aquesta pintura en què es descriu el naixement de Crist, no és tan sols la figura pàl·lida i espectral de Maria, sinó, i sobretot, el gest de les mans d'una dona desconeguda. Unes mans que acaricien la llum que envolta l'infant i pretén de retornar-lo a la seva mare.

El segon quadre de Blake (i el segon poema de Soler), és *L'agonia al jardí*, anterior a *La Nativitat*. Ara és la mort d'aquell mateix nen. Com a l'altre, aquí també és de nit i l'àngel intenta de consolar Jesús en la seva agonía i descoratjament en el darrer dubte de la utilitat final i autèntica de la seva missió a la terra.

TEMPORADA 94-95 DE L'OBC

Ursula Oppens, piano
Josep Pons, director
Palau de la Música Catalana
Dissabte, 29, a les 19 h.
Diumenge, 30, a les 11 h.



IV TEMPORADA DE CONCERTS 1994/95

Palau de la Música Catalana

5 OCTUBRE'94

dimecres, 21 h.

Concert inaugural.

KATHLEEN BATTLE, soprano.

ROGER VIGNOLES, piano.

Purcell, Schubert, Strauss, Gounod, Villa-Lobos.

12 OCTUBRE'94

dimecres, 21 h.

ORFEÓ CATALÀ.

M.D. ALDEA, soprano. N. DENIZE, mezzo-soprano.

F. GARRIGOSA, tenor. P. HUTTENLOCHER, baix. À. SOLER,

Ò. P. BOADA, J. DOMÈNECH, J. SURINYACH, pianos.

Dir: JORDI CASAS.

Bartók, Brahms, Stravinsky.

24 NOVEMBRE'94

dijous, 21 h.

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE GALÍCIA.

SARAH CHANG, violí.

Dir: VÍCTOR PABLO PÉREZ.

Baudot, Vieuxtemps, Shostakòvitx.

SOLISTES DE L'OBC

Disa English, oboè

"Per aprendre, has d'escotar de tot"

per DAVID PUERTAS

Va néixer a Honolulu (Hawaii), però va ser a Seattle (EUA) on va començar a tocar l'oboè quan tenia 11 anys. A l'escola on estudiava li van deixar l'instrument i de seguida passà a formar part d'una de les cinc orquestres per a joves intèrprets d'aquella ciutat. *On jo vaig estudiar, hi havia tres orquestres. Començaves per la més senzilla (amb un centenar de membres) i anaves pujant fins a la primera a mesura que anaves tocant millor. Aquella ciutat té una quarta part dels habitants de Barcelona, però hi ha un interès per la música molt gran. Abans d'anar a Boston a continuar els seus estudis, tant d'oboè com de composició, va viure una etapa de la seva vida de la qual té molt bon record. Vaig estar estudiant a l'Institut d'Arts Aplicades Cornis. Allà s'acceptava qualsevol idea i es barrejaven totes les arts. Aquella va ser per a mi una època d'or. Componies una música i la resta de la gent la tocava. Alhora, tu tocaves la música dels altres, i tot s'ajuntava amb muntatges de dansa, ritmes africans, música popular, jazz, i mil coses més que t'obligaven a obrir el teu cervell al món i a respectar totes les*

idees. El meu professor, una vegada em va dir que per aprendre el màxim de coses havia de ser com una esponja: havia d'escotar-ho tot, com més coses i més variades, millor, i agafar idees de tot arreu. Va ser a la ciutat de Boston on començà a impartir classes d'oboè, activitat que no ha seguit a Barcelona. Vaig arribar a l'OCB l'any 1988 i encara no he tingut cap alumne. No és que no vulgui impartir classes, més aviat el contrari, però mai ningú no m'ha fet cap proposta com a professora.

Per la seva preparació musical, podem considerar que és especialista en música contemporània, però a l'hora de tocar no té preferències per un gènere o altre. *La música que més m'agrada és aquella que em desperta interès, tant se val si és clàssica, contemporània, òpera o jazz. El problema apareix quan una obra l'has tocada 50 vegades. Aleshores és difícil que et continuï interessant, si no t'hi poses davant com si fos la primera vegada. Obligar-se un mateix a oblidar i començar de nou és un exercici molt difícil però que cal fer. Durant 8 anys ha estat estudiant composició i potser per això quan parla de música ho fa més enllà de les notes i dels instruments i se sent preocupada pel fet creatiu. La música*



FOTO: WENZEL

no és només matemàtica, ha de tenir quelcom que arribi als sentits, que provoqui passió, que faci pensar, que afecti alguna cosa més que l'orella.

L'instrument amb què toca és un Laubin construït a Nova York. *Per a mi, aquesta és la millor marca d'oboè que hi ha, el que passa és que és molt difícil aconseguir-ne un, ja que només en fan 40 cada any i la llista d'espera és de 7 anys. Jo ja hi estic apuntada per comprar-me'n un altre i ja només haig d'esperar 5 anys! Mentrestant continua vivint a Corbera de Llobregat amb el seu marit i el seu fill Michael, de 2 anys.*

2n Concurs de Música de Cambra MONTSERRAT ALAVEDRA



PRORROGADA LA INSCRIPCIÓ
FINS EL 9/10/94

Inscripcions

Abans del 25 de setembre de 1994

Concurs

de 30 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

ALBERDI

Quan l'atzar esdevé ofici

per MÓNICA MONTORIOL

De forma totalment anecdòtica va començar a funcionar el negoci Alberdi. La primera generació, Lope Alberdi Recalde, base de naixement, va aprendre l'ofici d'afinar orgues de tubs de la mà d'un alemany anomenat Walker. Cada estiu, i com un ritual, Lope Alberdi l'ajudava itinerant de poble en poble. Amb aquesta feina va començar a guanyar el primer sou com a afinador. Al cap d'uns anys, i ja plenament iniciat en l'ofici, i recomanat per l'afinador alemany, Lope Alberdi marxa a Barcelona per obrir-hi una fàbrica d'orgues de tubs. El que havia començat com una feina d'estiu esdevenia l'ofici de diverses generacions.

L'any 1880 Lope Alberdi inaugura una primera fàbrica a la Ciutat Comtal, al passeig de Gràcia, 126, i d'aquesta manera aposten per la construcció. Els seus dos fills, Antonio i Lluís Alberdi Aguirrezabal aprenen l'ofici. Lligats fortament al lloc de naixement, mantenen el contacte permanentment amb el País Basc. Així, inauguren una nova fàbrica a Azpeitia creant una societat anònima, i continuen amb la de Barcelona però reconvertida en taller de reparació i botiga. Introdueixen els pianos i els harmòniums. En el seu currículum com a constructors consta l'orgue de la catedral del Pilar de Saragossa, un orgue per al monestir de Montserrat i un per al Bon Pastor de San Sebastià...

La tercera generació donarà una nova dimensió a la casa Alberdi. Joan Lluís -actual gerent-, fill de Lluís Alberdi, entra al negoci familiar amb 18 anys. L'envien a Azpeitia a conèixer



l'ofici, durant un any. De nou a Barcelona i fruit d'un viatge a Milà en ocasió de la Primera Fira de la Música, Joan Lluís descobreix un nou camp d'acció: l'electrònica. Però hauria d'esperar un any abans que el seu pare i el seu oncle es decidissin a obrir una segona botiga, l'any 1958, al carrer de Montseny, dedicada exclusivament a la venda de guitarres elèctriques, bateries, amplificadors... Eren nous temps i les noves tendències marcaven les línies d'actuació. Així, i mentre el negoci prosperava, la fàbrica d'orgues de tubs d'Azpeitia havia de tancar perquè s'imposaven els orgues electrònics.

Després de la mort del pare i de l'oncle, deixen la botiga del passeig de Gràcia i inauguren l'actual botiga Alberdi al voltant dels anys 70 a l'avinguda del Príncep d'Astúries. El negoci va prenent

una nova empena dedicant-se a la venda a l'engròs. En són subministradors a botigues d'instruments, tot i mantenir-ne la venda al detall.

La quarta generació també treballa a l'empresa familiar: un fill, l'Ignasi, fent-se càrrec de la qüestió del so professional (amplificacions per a grans concerts), i una filla, la Patty, en l'àmbit de comptabilitat. La família Alberdi ha aconseguit crear, a partir d'associacions, un mosaic extens de botigues repartides entre Madrid, València, Bilbao i Barcelona. La clau de l'èxit, en paraules de Joan Lluís Alberdi, és "la serietat, escollir el material adequat, tenir un servei postvenda i oferir qualitat". I el que va néixer com una afició s'ha convertit en un negoci gran que porta darrera el segell Alberdi.

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



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

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

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

PREGUNTES:

1. L'Orquestra Ciutat de Barcelona, fruit d'una reestructuració de l'antiga Orquestra Municipal, es va presentar al públic sota la direcció d'Antoni Ros-Marbà el 6 d'octubre de l'any
A) 1960 B) 1964 C) 1965 D) 1967
2. Quin compositor va morir a París el 26 de març de 1918, el dia de l'aniversari de la mort de Beethoven?
A) Paul Dukas B) Claude Debussy C) Gabriel Fauré D) Vincent d'Indy
3. En quin teatre es va estrenar l'òpera de Puccini *Turandot*, el 25 d'abril de 1926?
A) Scala de Milà B) Fenice de Venècia C) Comunale de Bolonya D) Covent Garden de Londres
4. El personatge Ezio pertany a una d'aquestes tres òperes de Verdi. A quina?
A) La battaglia di Legnano B) Attila C) I Lombardi alla prima crociata
5. A quina pel·lícula es pot escoltar el tema *Mrs. Robinson* de Paul Simon i Art Garfunkel?
A) Grease B) Marathon man C) El graduat

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 setembre 1994.

1. C) 1865.
2. B) Hans Richter.
3. A) Heryk Szeryng.
4. B) Vargas
5. C) Granada.

Ha estat guanyador del Concurs de setembre 1994: Roger Fontcuberta Mas (Argentona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(octubre 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:

Temporada de l'OSV 1994/95

I Cicle - Concerts simfònics

CONCERT 1

Jordi Mora, director · Joaquín Achúcarro, piano

Obertura "Der Freischütz"

C.M.v. Weber

Concert per a piano i orquestra en Sol M

M. Ravel

Simfonia núm. 5 en Mi m, op.64

P. Txaikovski

7 d'octubre 1994, Teatre La Faràndula (Sabadell).

28 d'octubre 1994, Teatre Municipal (Girona)

CONCERT 2

Alexander Myrat, director

Joves solistes: Alvaro P.Fernández, violoncel*

Simfonia núm 36 en Do M, "Linz"

W.A.Mozart

Variacions sobre un tema Roccoco,

op.33 per a violoncel i orquestra

P.

Txaikovski

Simfonia núm.7 en La M, op.92

L.v. Beethoven

18 de novembre 1994, Teatre La Faràndula (Sabadell).

*Becat per l'Associació "Sofia Puche"

CONCERT 3

Jordi Mora, director

Empúries

E. Toldrà

Poema simfònic "En saga"

J. Sibelius

Suite núm. 1 i 2 de L'Arlésienne

G. Bizet

CONCERT 4

Pedro Alcalde, director

Simfonia núm.1 en Do M, op.21

L.v. Beethoven

Serenata núm.1 en Re M, op.11

J. Brahms

10 de març 1995, Teatre La Faràndula (Sabadell).

21 d'Abril 1995, Pavelló Lluís Bachs (Girona)

CONCERT 5

Jordi Mora, director · Christian Ostertag, violí

Prélude à l'après-midi d'un faune

C. Debussy

Concert per a violí i orquestra núm.1 op. post.

B. Bartok

Simfonia núm.1 en Si bemoll M op.31 "Primavera"

R. Schumann

30 de març 1995, Pavelló Lluís Bachs (Girona)

31 de març, Teatre La Faràndula (Sabadell)

CONCERT 6

Jordi Mora, director

Joan Enric Lluna, clarinet

Obra d'encàrrec per L'OSV

P. Cases (Sabadell)

Concert per a clarinet i orquestra

núm.1 en Fa m

C.M.v. Weber

Simfonia núm.9 en Do M "La gran"

F. Schubert

1 de juny 1995, Pavelló Lluís Bachs (Girona)

2 de juny 1995, Teatre La Faràndula (Sabadell).

18 de juny 1995, Palau de la Música Catalana (Barcelona)

II Cicle - Concerts simfònics populars

Simfonia núm.5 en Mi m, op.64

P. Txaikovski

Dos moviments amb comentari

Diumenge 2 d'octubre 1994 sessió matinal, Auditori de l'OSV (Sabadell)

Suite núm.1 i 2 de l'Arlésienne

G. Bizet

Dos moviments amb comentari

Diumenge 29 de gener 1995 sessió matinal, Auditori de l'OSV (Sabadell)

Simfonia núm.1 en Si bemoll M op.31 "Primavera" R.Schumann

Dos moviments amb comentari

Diumenge 26 de març 1995 sessió matinal, Auditori de l'OSV (Sabadell)

Simfonia núm.9 en Do M "La Gran"

F. Schubert

Dos moviments amb comentari

Diumenge 28 de maig 1995 sessió matinal, Auditori de l'OSV (Sabadell)

III Cicle - Concerts tradicionals

CONCERT DE NADAL

Jordi Mora, director · Coral Cantiga, director Josep

Prats · Solistes: M^a Lluïsa Muntada, soprano · Mireia

Pintó, contralt · Josep Benet, tenor · Jordi Ricart, baix

Oratori de Nadal, cantates núms. 1, 2 i 3 J.S. Bach

30 de novembre 1994, Palau de la Música Catalana (Barcelona)

1 de desembre 1994, Església de Sant Fèlix (Sabadell).

FESTIVAL DE VALSOS I DANSES

Jordi Mora, director

6 Danses alemanyes KV 509

W.A. Mozart

Dues Danses hongareses

J. Brahms

Saudades do Brazil

D. Milhaud

Valsos i polques

J. Strauss

11 de desembre 1994, Palau de la Música Catalana (Barcelona)

16 i 18 de desembre 1994, Teatre La Faràndula (Sabadell).

17 de desembre 1994, Teatre Monumental (Mataró)

26 de desembre 1994, Centre Cultural (Terrassa).

28 de desembre 1994, Centre Cultural (Sant Cugat)

29 de desembre 1994, Teatre La Sala (Rubí).

30 de desembre 1994, Teatre Municipal (Girona).

1 de gener 1995, Auditori Nacional d'Ordino (Andorra).

8 de gener 1995, "Can Gumà" (Mollet del Vallès).

8 de gener 1995, Auditori Municipal (Castellar del Vallès).

22 de gener 1995, Casal Cultural (Castellbisbal).

CONCERT DE PASQUA

Jordi Mora, director · Cors de Sabadell · Solistes:

Carmen Bustamante, soprano · Àngel Ódena, baríton

"Nänie" op.82

J. Brahms

"Rèquiem" op.48

G. Fauré

6 d'abril 1995, Església de Sant Fèlix (Sabadell).



Orquestra
Simfònica
del Vallès

Narcís Giral, 40.
08202 Sabadell.
Tel. (93) 727 03 00.
Fax (93) 727 22 28

Amb el patrocini de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



PIONEER
AUDIO VIDEO CAR STEREO



Ajuntament de Sabadell



Banc Sabadell

i la col·laboració de:







DONIZETTI: *Don Pasquale*

Renato Capecchi, Bruna Rizzoli, Petre Munteanu i Giuseppe Valdengo.
Cor i Orquestra del Teatre San Carlo de Nàpols.
Dir.: Francesco Molinari-Pradelli.
Philips "Classics"
442 090-2 2 CD AAD

D'aquesta darrera fornada de reedicions es pot destacar el *Don Pasquale* de l'any 1955 per la bona interpretació que en fan el baríton Renato Capecchi i la soprano coloratura Bruna Rizzoli. No cal dir que l'obra val la pena per si mateixa, modelica per les seves melodies i la seva estructura i uns diàlegs espurnejants a càrrec de quatre personatges que tipifiquen per darrera vegada en el segle XIX el drama giocoso del XVIII. Caldrà esperar *Falstaff* i *Gianni Schicchi* per recuperar un to relativament similar.

El to bufonesc, el posen els cantants, perquè la concertació de Molinari-Pradelli, tot i que sosté bé la tensió, és un xic tibada, llevat de les escenes corals, que em semblen mancades d'incisivitat. Tampoc el final *alla breve* de l'òpera no obté l'esclat suficient. L'orquestra roman gairebé sempre en un discret segon pla, sense que imperi, però, cap sensació de desequilibri. Ocasionalment s'escolten els típics sorolls "de fregit".

Capecchi està extraordinari i justifica l'audició de l'enregistrament. Mereix bona nota la veu de *soubrette* de Bruna Rizzoli, que quan sona millor recorda la gran Gianna D'Angelo que els liceistes

d'una certa edat servem en la memòria. I és una "gràcia" de l'enregistrament la intervenció de Giuseppe Valdengo en un final de carrera intentant adaptar la seva veu esplèndida de tenor dramàtic al personatge de Malatesta. Algunes de les notes més greus li eren, però, massa problemàtiques. El tenor Petre Munteanu canta amb línia considerable, però amb un timbre massa fosc i una emissió difícil. Insospitadament, en la mitja veu adquireix una gran qualitat (com en el duo amb Norina del tercer acte).

Meravella pensar els resultats que obtindrien directors com Gardiner o Harnoncourt aportant criteris històrics músico-teatral a obres, com aquesta, en les quals el costum fa prevaler la fluïdesa melòdica i el bon gust. Mentre no arribin aquests enregistraments "de director", la personalitat d'artistes com Serafin o Capecchi determinen l'ortodòxia de l'obra.
● X. Casanovas-Danés



DONIZETTI: *Linda di Chamounix*

Antonietta Stella, Cesare Valetti, Giuseppe Taddei, Renato Capecchi, Fedora Barbieri.
Cor i Orquestra del Teatre San Carlo de Nàpols.
Dir.: Tullio Serafin.
Philips "Classics"
442 093-2 2 CD AAD

Les òperes "de segona fila" de Donizetti, sempre amb llibrets febles i inevitablement sadollats de *fatal mistero* (en aquest cas, un malentès que comporta la bogeria de la pro-

tagonista) constitueixen plats de gran suculència quan són dirigits per arquitectes de la categoria del gran Tullio Serafin, que en fan ressaltar els mèrits tot dissimulant-ne els demèrits, i les interpreten equips vocals tan sòlids com els d'aquest enregistrament de l'any 1956. Constitueix un saludable exercici comprovar en tragicomèdies d'aquest estil com l'empremta de Rossini traspassaria Verdi via Donizetti. En el repartiment brilla amb llum pròpia la soprano Antonietta Stella. La seva veu de *lirico-spinto*, homogènia, ben timbrada i molt semblant a la de Renata Tebaldi, elegant i expressiva en el fraseig, era prou flexible com per afrontar sense por coloratures que, com les de Donizetti, requereixen gran agilitat. Pobre destí el de Stella, atrapada en la bipolarització Callas-Tebaldi en una època d'escasses possibilitats discogràfiques! La seva trajectòria va quedar molt compromesa quan va tenir la dissort d'indisposar-se amb el totpoderós Corelli, amb qui cantava sovint, enemistat que li va tancar la porta de molts teatres on triomfava a bastament. La seva carrera va acabar sense pena ni glòria i enregistraments com aquest li faran justícia davant de generacions de cantants massa enlluernats per cantants poc assonats i bulímics de la professió tipus Studer (recomano especialment l'audició del *Don Carlo* de Stella amb Cristoff (!), Bastianini, Labó i Cossotto (!), sota la direcció de Santini: la seva Elisabetta és literalment fantàstica).

En aquesta *Linda* fan costat alguns noms de pes, com el tenor Cesare Valetti, de veu suau (i que no surt als títols de crèdit), dos barítons tan sòlids com Taddei (impressionant en el paper dolgut, de pare) i Capecchi (en el d'aristocrata que intenta la seducció) i la gran mezzo-soprano Fedora Barbieri en un

paper episòdic que no fa suposar el seu pes específic en els grans papers verdians. ● X.C.-D.



CHARPENTIER: *Louise*

Berthe Monmart, André Laroze, Solange Michel, Louis Musy.
Orquestra i Cors del Teatre de l'Òpera-Còmica.
Dir.: Jean Fournet.
Philips "Classics"
442 082-2 3 CD ADD

La *Louise* de Charpentier seria una òpera poc freqüentada si no fos per l'ària de la protagonista que tots identifiquem amb Montserrat Caballé (i que també han cantat en recital, abans, Callas, i, després, Hendricks i Te Kanawa). És una mostra del verisme més conspicu (l'estrena es va fer l'any 1900) i pretén ser un retrat de la vida de les classes populars parisenques. L'acció de *Il Tabarro* podria ser-ne la contrapartida com a estampa de la ciutat.

Narra l'alliberament de Louise d'un amor paternal massa egoista que l'ofega i l'argument només reclama quatre protagonistes: els amants i els pares de la noia. La resta són *les crises de Paris*, més concretament, de Montmartre. El caràcter d'aquesta òpera gairebé única de Charpentier la situa a mig camí entre Massenet i Puccini (a la vista de l'èxit va compondre una continuació, centrada sobre les vicissituds del poeta Julien, l'amant de Louise —obra d'èxit escàs— i pretenia completar la trilogia amb una altra dedicada a la filla dels dos, Marie).

Existeix un bon enregist-

trament CBS dirigit per Georges Prêtre, amb tres característiques: una exuberància global molt ben representada per un Plácido Domingo pletòric de facultats, però inevitablement vulgar; la poca gràcia de l'argot amb què s'expressen els components de l'Ambrosian Chorus, i la presència ideal d'Ileana Cotrubas, a fregar de la perfecció.

L'enregistrament de Jean Fournet és de l'any 1956, però es pot recomanar com a primera opció de compra perquè em sembla més fidel a l'esperit de l'obra en el sentit de resultar menys romantitzant amb una direcció més incisiva i un equip vocal homogeni que serveix abans que res una dramaturgia gairebé zoliana i la intel·ligibilitat del text. El capteniment i l'elegància de Fournet fan més consumible l'aparatositat dels preludis i de les escenes de faràndula. A més, les condicions tècniques ADD són prou correctes. ● X.C.- D.



AMADEU VIVES: *Bohemios*

Maria Bayo, Luis Lima, Santiago S. Jericó, Carlos Álvarez, Rosa M. Ysàs, María J. Martos, Isabel Monar, Alfonso Echeverría, Emilio Sánchez. Coro de la Universidad de La Laguna. Orquesta Simfónica de Tenerife. Antoni Ros-Marbà, director. AUVIS VALOIS V 4711.

Després d'una notable *Doña Francisquita*, que ja s'ha comentat des d'aquestes mateixes pàgines, Audivis Valois ens presenta ara una versió completa en un CD de la part musical (sen-

se els recitats parlats) de *Bohemios*, també d'Amadeu Vives, obra encara relativament primerenca i convencional, especialment pel que fa referència al llibret (curiosament, inspirat de manera molt remota en la mateixa novel·la que va servir de base per a *La Bohème* de Puccini, *Scènes de la vie de Bohème* d'Henri de Murger). La versió musical que comentem segueix la mateixa línia de l'altre enregistrament i, en aquest sentit, aporta els mitjans necessaris, vocals i instrumentals, per realitzar un producte de qualitat, l'únic camí avui vàlid per dignificar un gènere tan característic—dintre del seu context—com malmès per interpretacions mediocres, quan no simplement miserables.

En la part vocal, els dos protagonistes, Maria Bayo i Luis Lima, es beneficien tant de la seva experiència en altres camps com de la seva qualitat intrínseca. Refrendada per una merescuda carrera ascendent, Maria Bayo acredita una puresa tímbrica sense arestes i una calidesa expressiva absolutament remarcables, mentre que Luis Lima mostra la seva classe, i reserva el seu lirisme per als moments culminants, sense abdicar mai d'una musicalitat innata. La resta del repartiment és a l'altura d'una producció col·lectiva impecable i homogènia, amb la solidesa de Santiago S. Jericó, la professionalitat de Rosa M. Ysàs i la noblesa de Carlos Álvarez i d'Alfonso Exeverría.

Antoni Ros-Marbà no fa cap concessió de gust dubtós i equilibra sàviament el conjunt d'interprets amb el seu conegut ofici segur, eficaç i musical, al capdavant de l'excel·lent Orquestra Simfònica de Tenerife, de qualitats gairebé "britàniques" i, doncs, adientment funcionals per a un estudi d'enregistrament, com ja s'ha pogut comprovar en altres produccions. En resum, una

gravació per als incondicionals del gènere i susceptible de contribuir eficaçment a la seva difusió, nacional i internacional, entre els qui encara no ho són. ● Agustí Montellà

Chant Corsé. *Manuscripts franciscans (segles XVII- XVIII)*

Ensemble Organum.
Marcel Pérès
Harmonia Mundi France.
HMC 901495

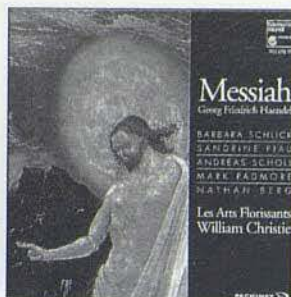
La primera impressió que tenim davant d'un enregistrament que se'ns presenta com a cant cors dels segles XVII-XVIII és la de disposar d'un document de polifonia escrita en ple barroc. De fet, l'illa de Còrsega entraria en l'àrea geogràfica de màxima influència de les premisses que havien de regir la música sacra sorgides del Concili de Trento, com és, també, el cas de la polifonia ibèrica del segle XVII.

I la nostra impressió no anava desencaminada. Efectivament, es tracta de polifonia..., d'una polifonia sense gaires complexitats estructurals, però sí amb alguns arcaïsmes harmònics que no ens deixen de fer pensar en l'aïllament cultural que de ben segur va patir l'illa, més enllà dels banditges dels genovesos i del seu afany independentista. Recordem que Còrsega no entrà a formar part, oficialment, del territori francès fins al 1768 (Tractat de Versalles) i, definitivament, fins a la invasió de Napoleó. La música d'aquest CD, enregistrat el novembre de 1993, pertany a l'etapa genovesa de Còrsega.

En tot cas, l'atractiu d'aquest enregistrament és doble... Per una banda, l'accés a un repertori certament inèdit i, per l'altra, la reconstrucció que Marcel Pérès fa, amb el seu Ensemble Organum, de la in-

terpretació del cant tradicional cors, ajudats per alguns joves corsos coneixedors del tema. Una forma de cantar que, com en tants altres indrets, la seva transmissió havia estat durant molts segles oral i que a partir de principis del nostre havia estat menyspreada, per caure consegüentment, en desús. Les reformes litúrgiques del Concili Vaticà II, fetes els anys 60, gairebé van acabar de destruir un cant que agonitzava. Només alguns musicòlegs n'havien aconseguit de guardar algunes mostres en el formol de les cintes magnètiques. Una nova generació d'interessats hi està fent una tasca inestimable.

Les 5 fonts d'on ha sorgit el material musical emprat en aquest enregistrament són exclusivament manuscrits franciscans centrats bàsicament entre el 1650 i el 1750. I quant a la impressió que ens fa l'audició d'aquest enregistrament, resulta molt descriptiu el comentari que el mateix Marcel Pérès en fa al llibret que acompanya al disc, referint-se als cantants corsos que hi col·laboren: "...El treball els va ser costós en un principi, ja que no sabien llegir partitures, però a mesura que la música començava a ser memoritzada, vàrem passar a un fenomen rarament experimentat amb altres cantants de música antiga. Aquell estil els era natural i retrobava així el lloc exacte que li corresponia..." Per a l'oient, la impressió segurament serà la mateixa. Sorpresa i confusió al començament arran de les seves particularitats harmòniques i del tractament de la veu amb portaments, amb una ornamentació particular i amb una certa rusticitat. Després... la impressió d'una màgia sonora, d'una bellesa particular, retrat captivador d'una realitat sonora que podem començar a conèixer gràcies a enregistraments com aquest. ● Joan V. Bellalta.



Händel:

Messiah

Barbara Schlick, Sandrine Piau, Andreas Scholl, Mark Padmore, Nathan Berg, Les Arts Florissants, William Christie, Harmonia Mundi France, 901493.99

Els discòfils poden disposar d'un gran nombre de versions d'aquesta obra cabdal de la producció händeliana, que representen diverses maneres d'entendre-la, condicionades pels criteris imperants en el seu moment (des de les versions massives de Boult o Sargent, a les més aèries de Harnoncourt o Gardiner, amb instruments originals, passant, en un terme equidistant, per les de Mackerras, Davis o Marriner, per esmentar-ne només algunes).

La que ara ens ocupa, del 1993, adopta els criteris, anomenats històrics, avui majoritàriament generalitzats. Animat per l'americà William Christie, el grup Les Arts Florissants, radicat a França, ha destacat per les interpretacions antològiques del barroc francès, però no se sent estranger en una obra d'abast universal que té les arrels espirituals en la tradició anglosaxona, un fet gairebé irrellevant en un temps en què les cultures occidentals formen un patrimoni comú.

William Christie no cau en la tediosa uniformitat d'altres especialistes poc creatius, en les versions dels quals l'adopció d'uns certs estereotips degenera en un nou academicisme, sovint enutjós. Al capda-

vant d'un conjunt instrumental de tècnica impecable i estil assimilat, adequa els recursos expressius propis de la música tardobarroca al context específic de cada situació dramàtica, cosa que propicia un discurs ple de vida, plàstic i contrastat, però sempre fluid, fins i tot quan —com en els cors conclusius— deriva vers una certa espectacularitat. El cor —format per 25 veus mixtes— no exagera les articulacions en *staccato*, però la nitidesa de les vocalitzacions és impecable; de vegades mostra una transparència gairebé madrigalística, però no defuig, quan cal, els efectes frapants.

Els solistes pertanyen al mercat comú de la música antiga i són col·laboradors de les grans figures actuals de l'especialitat. La nitidesa vocal de Barbara Schlick és proverbial; la soprano Sandrine Piau i el tenor Mark Padmore formen part de l'equip habitual de William Christie; el contratenor Andreas Scholl, deixeble de René Jakobs, es distingeix per la pastositat del timbre i una singular homogeneïtat de tots els registres; i el jove nissim baix canadenc Nathan Berg, d'excel·lent noblesa vocal i musicalitat, és ja una realitat a tenir en compte. Dificilment podríem establir una versió de referència indiscutible per a una obra tan prodigada; aquest enregistrament, però, pot satisfer les expectatives tant dels devots de la música antiga com dels melòmans eclèctics. ● Lluís Millet

FRANÇOIS COUPERIN: Quatrième livre de Pièces de clavecin

Christophe Rousset,
Harmonia Mundi France
901445-46.

François Couperin, el representant més eminent de la nissaga dels Couperin, fou el compositor francès més co-

negut de la seva generació. La seva obra cabdal per al clavicèmbal, integrada en quatre llibres i vertebrada en ordres, sinònim de *suites*, mostra una gran varietat de danses, algunes no adscrites a un origen coreogràfic. Couperin va rebutjar d'explicar els orígens de les denominacions de les seves peces, les quals, a manera de retrats psicològics, fan treballar la imaginació. Són pinzellades miniaturistes que propicien el joc de les endevinalles. Música plenament decorativa que té l'equivalent plàstic en el palau de Versalles, mai, però, no la qualificariem de frívola, si bé tampoc de sobradament profunda; l'equilibri es troba entre els dos qualificatius. El quart llibre, publicat el 1730, reflecteix la maduresa d'un compositor de setanta anys, que només n'hi resten tres de vida.

Cal remarcar l'esplendidesa de "La Visionnaire", obertura en l'estil de Lully amb la qual comença l'ordre vint-i-cinc, i "La Pantomime", adscrita a l'ordre vint-i-sis, exemple esplèndid de l'esperit de la *Commedia dell'Arte*, amb efectes dissonants entre els modes major i menor. La peça que clou el Quart llibre, "Saillie", torna a excitar la nostra imaginació; té un significat precís, és una *boutade* o una impressió momentània del compositor?

La interpretació de Christophe Rousset, feta sobre un clavicèmbal Ruckers de 1623 amb *ravalement* fet per Blanchet el 1745, gaudeix d'aquest bellíssim instrument. La dicció acurada i continguda de Rousset sorprèn per la seva musicalitat, sense extremismes ni exageracions acústiques que sovint distorsionen el discurs en accentuar el vessant manierista de Couperin. Això confirma la solidesa d'un Primer Premi al Concurs Internacional de clavicèmbal de Bruges. ● M. Lluïsa Cortada.

ESCOLA DE CANT GREGORIÀ

Reial Monestir de Santes Creus, Magí Sabaté,
director. Música Cyr-
Florestan.

Abans de la sobtada moda actual del cant gregorià (segurament, més que altra cosa, fruit d'una sagaç operació de màrqueting), diverses iniciatives —provenients de la historiografia, de la musicologia i d'algunes comunitats monàstiques— ja s'havien ocupat de restaurar la puresa i l'autenticitat d'aquesta modalitat que fou el cant oficial del culte de l'Església catòlica i que s'havia apartat progressivament d'aquesta funció per la mateixa evolució dels temps. Des dels inicis del nostre segle, aquestes investigacions van desenvolupar, també a casa nostra, un nivell científic de rigor i de profunditat remarcable, cosa que va donar lloc a plantejaments teòrics importants i propostes interpretatives noves. A aquests esforços, van seguir, a diversos nivells, moltes iniciatives de divulgació viva, dintre i fora del context estrictament litúrgic.

Així, el Patronat de l'Obra Cultural de Santes Creus ha promogut regularment, des de l'any 1976, els Cursos Internacionals de Cant Gregorià, dels quals va sorgir, sota el guiatge de Mn. Magí Sabaté, la Schola de Cant Gregorià que ara ha enregistrat el CD que ens ocupa. Es tracta d'un grup de clergues de l'Arquebisbat de Tarragona que, des de fa més de 16 anys, ha acreditat una actitud autènticament vocacional, manifestada no solament en l'estricta terreny interpretatiu, sinó també per mitjà d'un imperatiu constant d'estudi i d'investigació. I és precisament aquest caràcter "vocacional" allò que anima i caracteritza les seves molt dignes versions.

A més, cal remarcar que aquest enregistrament inicia les activitats d'una nova editoria discogràfica. ● Ll. M.

DANSA MÚSICA

TEMPORADA 1994 / 95

Ballet Nacional de Cuba (Cuba)

8 i 9 d'octubre de 1994

Tanz-Forum Köln (Alemanya)

Institut del Teatre de Barcelona (Catalunya)

19 i 20 de novembre de 1994

Esbart Dansaire de Sant Cugat / Lluís Llach (Catalunya)

11 de desembre de 1994

Ballet de Zurich (Suïssa)

4 i 5 de febrer de 1995

Ballet del Rhin (França)

25 i 26 de febrer de 1995

Ballet Nacional d'Holanda (Països Baixos)

29 i 30 d'abril de 1995

Orquestra Filharmònica de Volgograd (Rússia)

20 d'octubre de 1994

Orquestra de Cambra Talich (Rep. Txeca)

24 de novembre de 1994

Hesperion XX (Catalunya)

15 de desembre de 1994

Alícia de Larrocha (Catalunya)

19 de gener de 1995

Orquestra Nacional de la Ràdio de Sofia (Bulgària)

2 de febrer de 1995

Orquestra de Cambra de Berlín (Alemanya)

30 de març de 1995

Néstor Eidler, violí i Àngel Soler, piano (Catalunya)

20 d'abril de 1995

Solistes de Cambra de Copenhaguen (Dinamarca)

25 de maig de 1995

Òpera de Cambra de Varsòvia (Polònia)

1 de juny de 1995

Abonaments i localitats a la venda a les oficines de la Caixa de Terrassa
i al Centre Cultural Rambla d'Egara, 340 - Tel. 780 43 77 - Terrassa.

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

