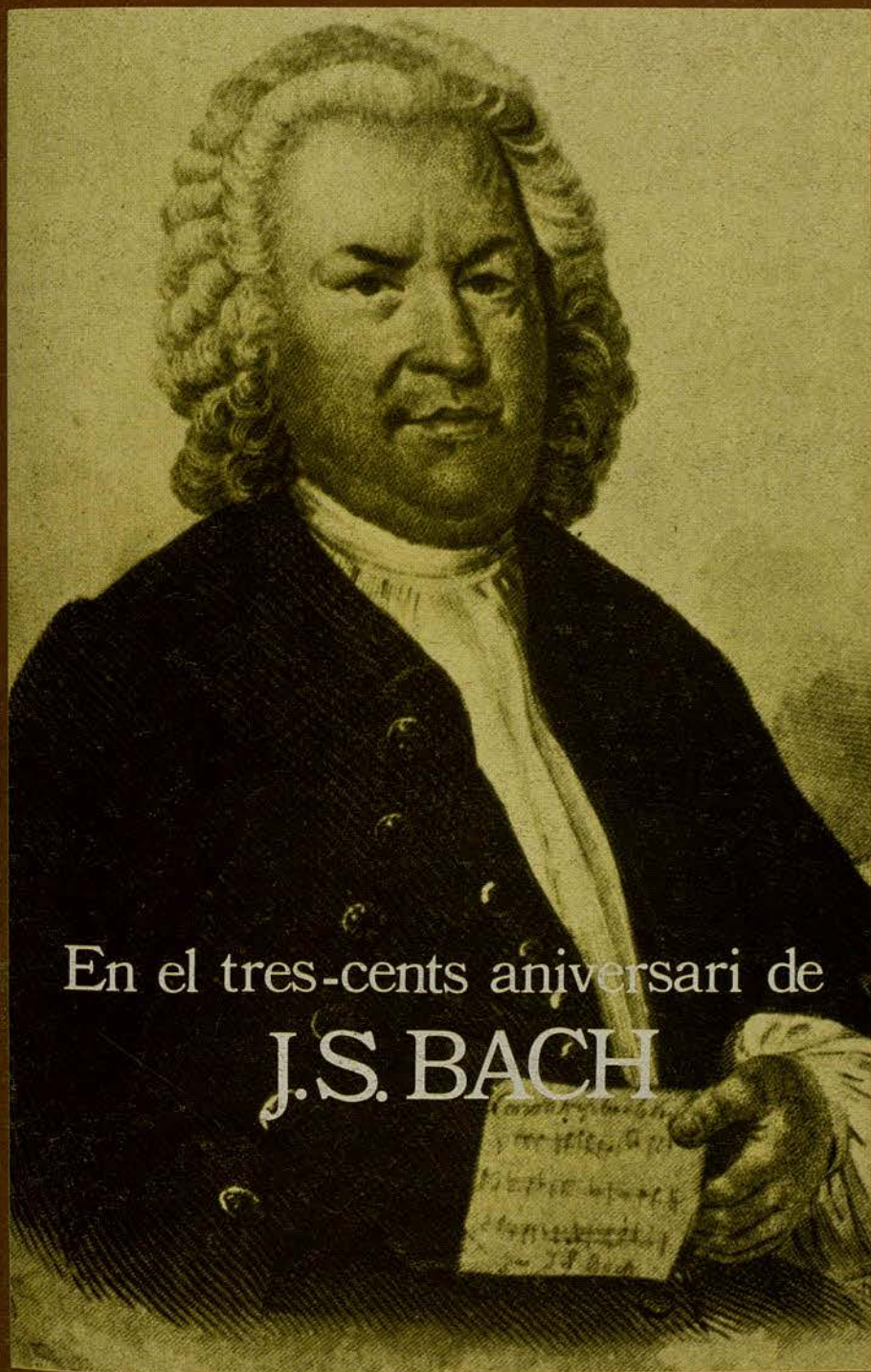




REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu: 300.- pts.

Núm. 5 Març 1985



En el tres-cents aniversari de
J.S. BACH



Saffo, de PACINI
reposició al Liceu



Lothar Cremer
o la ciència
acústica

JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

Av. Francesc Cambó, 10
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA



Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

Via Laietana, 32-34
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

CENTRE MUSICAL

 **YAMAHA**



2a. època

Any II - Núm. 5 - Març 1985

Editor: Consorcis del Palau de la Música
Catalana i del Gran Teatre del Liceu

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Coordinació: Mariona Sagarra
Maquetatge: Ignasi Bassó
Fotografia: Pau Barceló
Correcció: Joan Costa

Publicitat: Publicidad en Medios
de Comunicación, S. A.
Rambla de Catalunya, 45, 1er. 1a.
Tel. 302 72 20
08007 Barcelona

Publi/Tempo, S. A.
Amadeu Vives, 3, 3er. 1a. B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Fotocomposició i impressió:
Tipografia Empòrium, S. A.
Dip. Legal: B. 34.432-1983

Distribució: L'Arc de Berà, S. A.

Consell Editorial:

Fèlix Millet (President)	Carles Guinovart
Montserrat Albet	Antoni Marí
Roger Alier	Oriol Martorell
Josep Casanovas	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	Maria Ester Sala
Joan Guinjoan	

Col·laboren en aquest número: Montserrat Albet, Roger Alier, Pere Artís, Joan Lluís Bergnes, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Enric Gispert, Marjolijn Van der Meer, Lluís Millet, Miquel Pujadó.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

SALVADOR ESPRIU

"Verdi" fou l'última paraula que va escriure Salvador Espriu, abans de morir. El seu últim desig va ser, per tant, musical. Que li fos enregistrat el capítol que cloïa l'excel·lent sèrie televisiva dedicada al gran compositor italià. Aquesta dada ajuda a justificar que una revista d'especificitat no literària dediqui un editorial al poeta de Sinera.

Però hi ha altres arguments de pes musical que abonen la realització d'aquesta dedicatòria, ultra els derivats de la plena identificació afectiva amb l'escriptor. Són arguments que fan que, des del nostre món, contemplem la figura de Salvador Espriu també com a quelcom molt nostre i sentit.

Així, cal recordar la seva amistat amb un músic tan estimat per tothom com fou Manuel Valls. Fou una amistat autèntica i plena, que es traduí en fruits que són història afermada a la música catalana. És el cas de l'obra que el compositor va confegir per als muntatges teatrals de *Primera història d'Esther* i *Antígona*. És també l'obra de Valls sobre textos espriuans, *D'una vella i encerclada terra* —estrenada per la Coral Sant Jordi—, *Cançons de la roda del temps*, i *Les veus del carrer*. Tot un opus de considerable envergadura que prova fins a quin punt músic i poeta van viure en estat d'identificació.

Per la seva part, Salvador Espriu féu menció del músic en la seva més gran obra teatral, l'esmentada *Primera història d'Esther* quan posa en boca de l'Altíssim, aquestes paraules:

«Ah, Nani Valls, arrenca de fagot i timbales! Guarneix i subratlla amb xim-xim condigne la magnificència del gran monarca, la pompa d'un jorn apoteòtic.»

La relació d'Espriu amb la música passa per altres fites així mateix rellevants. És el cas de l'obra d'Homs, que ha posat música a vuit poemes de *Cementiri de Sinera* (1952), a cinc de *Les hores* (1956), a quatre de *Mrs. Death* (1961), a sis de *El caminant i el mur* (1962), a sis més de *Les hores* (1970) i a tres de *Tríptic de Setmana Santa* (1975-79); o el de Matilde Salvador que musicà en versió coral el punyent *Prec de Nadal*.

També Narcís Bonet, amb la seva obra, *La pell de brau*, ha deixat una altra referència important en aquesta relació fructífera Espriu-Música catalana. Encara hi ha un altre argument —i no l'últim— que ens interessa remarcar. La seva vinculació a la Cançó. A partir, sobretot —però no exclusivament— de la lucidesa de Raimon i de la predisposició del poeta, l'obra d'aquest ha constituït una referència fonamental per a una manifestació tan important per a la cultura del país. Espriu col·laborà amb la Cançó amb plena consciència de la seva importància, i aquesta col·laboració —cal insistir-hi, generosament i convençuda—, contribuï a donar-li un to i una volada absolutament dignificadores. I això en uns moments crítics per a la Cançó com els que viu ara, en els quals, amb una inconsciència i insensibilitat preocupants, es posa en qüestió la seva validesa i permanència, constitueix quelcom que és oportú de tenir en compte.

Salvador Espriu, el poeta molt recordat per la seva meditació sobre la mort i massa oblidat en el seu lúcid doll humorístic i sarcàstic, resta lligat a la música catalana. La vena musical de la poesia d'Espriu forma part important de l'extraordinari llegat del poeta.

EDITORIAL

	Pàgs.
Salvador Espriu	3
Sumari	4

FIGURES I TEMPS



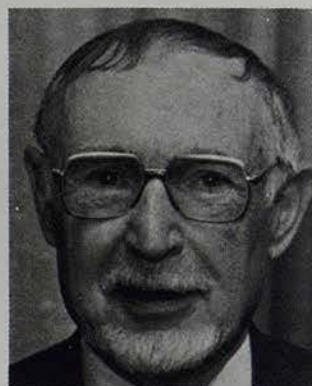
Giovanni Pacini: un compositor ja no oblidat del tot (Roger Alier) ...	5
XXXIè Concurs Internacional Maria Canals (L.M.)	10
Qüestionari informal (Xabier Azkargorta)	11
La Cançó, avui: Proteccionisme? Dirigisme? Infraestructura!! (M. Pujadó)	12
L'alternativa britànica: The Royal Ballet, arrelat a la gran escola russa. (Marjolijn Van der Meer)	13

TEMA



En els tres-cents aniversari de J. S. Bach	
J. S. Bach, una imatge canviant (Enric Gispert)	15
Aproximació biogràfica (R.R.M.C.)	19
El contrast de la circumstancialitat històrica (Comellas)	20
Johann Sebastian Bach i l'orgue (Joan Lluís Bergnes)	22
L'Orfeó Català, intèrpret de Bach (Pere Artís)	25
Aspectes de la interpretació de Bach avui (Opinions de Helmuth Rilling, Nikolaus Harnoncourt i Georg von Dadelsen)	28

MÓN SONOR



Artistes catalans en l'actualitat musical (J. Casanovas)	37
Lothar Cremer, científic i humanista (Lluís Millet)	39
Scherzando (Cesc)	42
Temporada de primavera d'òpera i ballet al Liceu (R.R.M.C.)	43
Ara, abans d'ahir, demà	44
Concerts, recitals	47
Llibres (Montserrat Albet)	50
Portada: Johann Sebastian Bach (gravat) Teatre de la Scala en la representació de "Les derniers jours de Pompei" de Pacini, any 1827. Composició de Lothar Cremer al Palau de la Música.	

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
Preu d'aquest número solt: 300 pessetes



Giovanni Pacini

un compositor ja no oblidat del tot

Aquest any, el Liceu "exhuma" —en una d'aquestes operacions que el fan especialment remarcable a Europa com a teatre de repertori infreqüent— una òpera de Giovanni Pacini, de qui el segle passat va ésser molt popular, a tot el món, la *Saffo*.

Alguns abonats del Gran Teatre, inquietats per l'absència de Verdi en la programació i per la relativa disminució que, d'ençà que va entrar en funcions el Consorci, hi ha hagut en l'òpera italiana a benefici de l'alemanya i la francesa, no van tenir en compte aquest títol a l'hora de fer el balanç belcantístic de la temporada, ja que la *Saffo*, de Pacini, ofereix atractius similars als que pugui tenir qualsevol dels títols del Verdi primer o del Donizetti madur.

Aquest compositor, el nom del qual suscita en molts afeccionats d'avui dia més confusions que no pas certituds (Pacini? Puccini? Piccinni?), havia nascut a Catània, el 1796; és a dir, cinc anys abans que hi nasqués també Vincenzo Bellini. Era fill d'un tenor que aleshores es trobava en el cim de la seva carrera, Luigi Pacini —que havia de cantar encara fins a ben entrat el segle XIX (els anys 1820 encara actuava pels principals teatres d'Itàlia)— i de la seva muller, Isabella Paulillo.

Giovanni Pacini a Barcelona

Precisament el 1798, Giovanni Pacini va venir a Barcelona amb els seus pares. El tenor havia estat contractat per a cantar al Teatre de la Santa Creu, i hi va formar part de la companyia italiana fins al 1801. Tenim un curiós testimoni de pare i fill en el *Dietari* del Baró de Maldà, el qual, com a melòman que era, procurava organitzar a casa seva, de tant en tant, sessions musicals amb la participació de *dilettanti* locals i d'algun artista estranger, si s'esqueia. El 18 de setembre de 1799 va organitzar una d'aquestes sessions a la seva torre d'estiu, a Esplugues del Llobregat, i ho explica breument, però d'una manera ben precisa, amb aquestes ratlles:

"En esta tarda han vinguts á la torre de Esplugas en dos sillas volants lo tenór del Teatro, Luisi Paccini [sic.], ab sa muller, y un noyet de dos anys i mitg [Giovanni Pacini, nascut, efectivament, dos anys i mitg abans] hermosa criatura en sa fisionomia blanca, y colorada, y cabellera ros[s]a com un or, acompanyat ab tots estos el Senyor

Francisco Campllonh, parexent més ell Francès i Italià, que català, per lo algo currutaco.

Enfi, lo tenór nos há tocat el Clave dels Barons de Rocafort y cantat sol alguna Cabatina, ó ária, y ab lo Senyor Francisquet Campllonch, un ó més duetos, que causaban prou armonia las veus de tenór y baix, parexent-nos trobar en lo teatro, ohint algun tros de òpera... (1)

L'estada de Giovanni Pacini a Barcelona no va ésser prou llarga perquè li deixés senyals duradores ni en la seva formació ni en el seu record, ja que en les memòries que va deixar escrites —i de les quals parlarem més endavant— no hi va fer cap al·lusió, sinó és esmentar la nostra ciutat com una de les primeres on es va representar *Il Saltimbanco*, una de les seves òperes relativament afortunades dels darrers anys d'activitat. (2)

La formació de Pacini va ésser sòlida, ja que va estudiar al conservatori de Bolonya, a partir de 1808. Hi va coincidir amb Rossini, el qual hi acabà els estudis el 1810, i tot seguit va emprendre la carrera fulgurant que el va portar, en tres anys, a convertir-se en el compositor més destacat d'Itàlia, i en tres més, a ésser l'operista més apreciat del moment per part dels afeccionats al gènere italià.

Pacini no duia, a dins, la flamarada d'inventiva i facilitat de Rossini (amb el qual d'ençà d'aquells anys va tenir una ferma amistat); i, acabats els estudis a Bolonya, va ampliar-los a Venècia, amb l'aleshores molt reverenciat Bonaventura Furlanetto, que ja era molt vell, i que possiblement va ésser el responsable que Pacini visqués musicalment durant força temps amb un peu al segle XVIII i un altre al segle XIX.

El 1813, Pacini debuta com a operista, com havia fet Rossini tres anys abans, amb una modesta farsa en un acte, *Annetta e Lucindo*, representat al Teatro di Santa Radegonda, de Milà. Era, indubtablement, una obreta de tall més clàssic que no pas res més, que va merèixer aplaudiments d'encoratjament; cosa que, segons el compositor, el va animar a procurar-se partitures de Haydn i Mozart per aprofundir en l'estètica d'aquests autors.

Les circumstàncies de la guerra napoleònica, que s'acabava a Itàlia amb una onada de lluites i agitacions, el van obligar a interrompre els estudis i a passar a Pisa amb el seu pare, qui cantava aleshores en el teatre de la ciutat. Gràcies als bons oficis d'aquest, va poder estrenar-hi una altra farsa, intitulada *L'escavazione del tesoro*, prou ben acollida com perquè, d'aleshores ençà, se'l tingués en compte enmig de la munió d'altres compositors que s'afanyaven a destacar-se en el mar de teatres i teatrets d'Itàlia —insegures plataformes per escalar difícilment els llocs més importants. Calia intentar plaure a un públic no sempre fàcil, treure partit de les veus disponibles (les òperes d'aquesta època se solien escriure "a mida" de la companyia de cant del teatre on s'havien d'estrenar) i calia aguantar estoicament el fiasco, quan es produïa, sense desanimar-se.

Els primers èxits de Pacini.

La carrera incipient de Pacini es va desenvolupar amb certes dificultats, a causa de l'èxit i la fama prodigiosos de Rossini. Com Pacini explica a *Le mie memorie artistiche*, escrites els darrers anys de la seva vida:

"Rossini creixia en fama. Jo sempre havia de lluitar una i altra vegada amb aquell colós, ja que per poder-se sostenir no hi havia altre camí a seguir. Tots els seus predecessors i contemporanis havien perdut no poc de llur primitiva aurèola popular."

I més endavant, una mica patèticament, s'excusa d'haver seguit tan "al peu de la lletra" el model rossinià:

"Però que em sigui permès de fer observar, que tots els qui aleshores eren els meus coetanis, tots van seguir la mateixa escola, les mateixes "maneres" i, per consegüent, eren imitadors, igual que jo, de l'*Astre major*. Però, Déu de bondat!, com ho havíem de fer si no hi havia cap altra manera de sostenir-se? Si jo era, doncs, un seguidor del "Summe Pesarès", també ho eren igualment els altres, els quals hauran estat potser més feliços que jo en els pensaments melòdics, més acurats en la instrumentació, més savis; però la factura i la quadratura de les peces eren similars a les de les meves." (3)

Els compositors joves d'aquesta època no eren tampoc la típica mena d'artistes que les estampes romàntiques del "geni" creador es complauen a retratar (estampes que seria bo que els qui acabem el segle XX comencéssim a deixar definitivament de banda); molts d'aquests joves artistes eren informals, inconstants i amb ribets de tarambana. Si Stendhal ens ha transmès una visió (no sempre tan ben informada com sembla) d'un Rossini peresós, voltat d'amics sorollosos i *bon vivants* com ell, i capaç de compondre enmig de l'estrèpit d'una osteria, Pacini, a través dels seus records, se'ns apareix igualment divertit i disposat a moure gresca en qualsevol moment. Per això, quan Adolfo Bassi, l'empresari del Teatro Grande, de Trieste, es va decidir a contractar-lo perquè li escrivís una òpera (un progrés notable en la carrera de Pacini, atesa la importància de la ciutat), per assegurar-se que treballés de ferm el va instal·lar a casa seva i el va tancar amb pany i clau en una habitació. Però els amics de Pacini l'anaven a cridar a sota de la seva finestra, que era en un primer pis, i aquest es va habituar a baixar mitjançant un llençol per anar-se'n a les tavernes amb els companys de disbauxa.

No cal dir que Bassi va acabar descobrint la facècia i que Pacini va haver de renunciar a aquelles escapades per enllestir l'òpera, intitulada *La sacerdotessa d'Irminsul*, amb text de Felice Romani (basada en un argument molt semblant al de *Norma*, que el mateix Romani prepararia per a Bellini anys més tard). L'èxit d'aquesta òpera va fer avançar Pacini una passa més cap a la fama.

Mentrestant, el pare del compositor, que cantava a la Scala de Milà, va aprofitar que havia hagut de salvar un greu problema de l'empresa bo i cantant *Il finto Stanislao*, d'Adalbert Gyrowetz, amb només tres dies de temps, per exigir que, a canvi, fos acceptada una nova òpera del seu fill en aquell teatre, pedra de toc de tota carrera respectable. Així, Pacini va poder presentar *Il barone di Dolsheim* a la Scala, el 23 de setembre de 1818, amb un èxit tan gran que es va representar 47 cops durant aquella temporada.

Aquesta va ésser també la primera de les seves òperes que va tenir difusió a l'estranger; i la primera ciutat on va arribar va ésser precisament Barcelona (que generalment, en aquella època, era la primera ciutat no italiana on s'estrenaven les obres d'èxit d'Itàlia). A Barcelona va ésser representada amb el títol d'*Il barone di Felcheim* (7 de setembre de 1820). (4)

Els èxits de Pacini es van succeir llavors a bon ritme: *La sposa fedele* va obtenir una gran acollida a Venècia, el 1819 (i va arribar a Barcelona el 1820), i un any més tard va estrenar al Teatro Carignano, de Torí, la seva millor obra d'aquesta etapa, *La schiava di Bagdad*, que va arribar a Barcelons el 1822, i s'hi va anar representant durant diverses temporades, fins al 1837.

Seguidament va estrenar a Roma *La gioventù di Enrico V*, el desembre de 1820, també amb un gran èxit, fins al punt que el famós cardenal Consalvi, que regia la ciutat amb mà de ferro, el va voler conèixer. No puc resistir-me a reproduir la narració que fa Pacini de l'entrevista, molt il·lustrativa de l'ambient musical de l'època:

"L'eminentíssim home d'estat vivia a Montecarlo. Em vaig fer anunciar i el cardenal, després de pocs instants, em va rebre. La seva fisonomia imposava, i no poc. Tenia una estatura justa, les celles espessíssimes i un parlar molt concís. Em va invitar a seure i, després que vaig haver pronunciat unes poques paraules del respecte obligat, em va dirigir la paraula de la forma següent:

— Digueu-me, jove mestre, coneixeu la música de Paisiello i Cimarosa?
— Eminència, sí —li vaig respondre.
— Doncs bé —va continuar la seva Eminència—, quin dels dos compositors s'avé més amb el vostre temperament?
— Eminència, tots dos —li vaig res

ALMACENES
DE MÚSICA

new-phono

PIANOS • ORGUES • VIOLINS
VIOLONCELS • CONTRABAIXOS
NOUS I D'OCASIÓ

Estudi i concert
SERVEI TÈCNIC PROPI
FACILITATS DE PAGAMENT
FINS A 60 MESOS

Ample, 24, 26, 35, 37, 37 bis. i 53
Telèfons: 3151361-3152561-3151204

BARCELONA

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '85

VIII Setmana de Música Religiosa

BARCELONA, DEL 15 AL 28 DE MARÇ DE 1985

CONCERTS

Divendres, 15 de març, a les 21 h. Palau de la Música Catalana.

Escolania de Montserrat

Orgue: Joan Casals, Director: Irineu Segarra

Obres de: C. de Morales, P. Escobar, T.L. de Victoria, J. Cererols, M. López, B. Julià, N. Casanoves, A. Viola, C. Just, F. Poulenc, B. Britten, I. Segarra.

Dimecres, 20 de març, a les 21 h. Palau de la Música Catalana.

Orfeó Català / Conjunt Instrumental

P. Pérez Íñigo, Z. McMaster, J. Cabero, E. Salbanya, I. Fresan.

Director: Salvador Mas

Johann Sebastian Bach: Missa en Fa Major. Magnificat.

Dimarts, 26 de març, a les 21.30 h.

Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia.

Delois Barrett Campbell and The Barrett Sisters

Obres: Cants espirituals negres, i «gospel».

Dimecres, 27 de març, a les 21.30 h.

Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia.

Ensemble Organum

Gerard Lesne, contratenor. Josep Benet, tenor. Josep Cabré, baríton.

Philippe Cantor, baríton. Director: Marcel Pérès.

Obres: Litúrgia pasqual. Escola de Nôtre-Dame de París, segle XII.

Dijous, 28 de març, a les 21.30 h.

Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia.

The Tallis Scholars

Director: Francis Steele

Obres de: Stravinsky, Tavener, Rachmaninov i Anònims.

ACTIVITATS

Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Passeig de Sant Joan, 108

Audicions discogràfiques comentades

F. Bonastre, J. Soler, B. Casablanques, J.J. Olives.

VÍDEO: EL MESSIES DE HÄNDEL

Academy of Ancient Music. Westminster Abbey Choir.

Director: Christopher Hogwood.

Venda d'abonaments: A les taquilles del Palau de la Música Catalana (C. Amadeu Vives, 1, telèf. 301 11 04), cada dia laborable, d'11 a 13 h. i de 17 a 21 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

Abonats als anteriors Festivals: del 18 al 28 de febrer.

Nous abonaments: de l'1 al 8 de març.

Venda de localitats: A partir de l'11 de març i fins a la data dels concerts, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, a partir de les 17 h.

Mateix dia del concert: Per als concerts del Palau de la Música Catalana, des de les 17 h., a les taquilles del Palau. Per als concerts de l'Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia, des de les 18 h., davant de l'església.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

pondre, jo— són igualment grans mestres.

— No, no! —va replicar el cardenal—, Vull saber absolutament quin dels dos preferiu.

A dir veritat, em tremolava una mica el cor de dir què en pensava, perquè potser podia dependre d'això el guanyar o perdre la gràcia de la seva Eminència! Finalment, li vaig dir que m'agradava més la música de Cimarosa. En sentir aquesta manifestació meva, el cardenal es va posar dret *ipso facto* i agafant-me per la mà (cosa que gairebé em va espantar!) em conduí cap al seu arxiu musical, on hi havia totes les obres de Cimarosa.

Agenolla't, mestre! —em va dir. Tu que estimes la música d'aquell gran geni, i prenent-lo com a model, faràs amb el temps alguna cosa important. Vaig acceptar la predicció amb agraïment, no sense pensar, però, que si, per un cas, jo hagués preferit Paisiello, segurament que m'hauria tret sense contemplacions. D'aquell dia ençà, la seva Eminència em va concedir la seva alta benevolència.”

Un compositor d'esperit classicitzant.

No és estrany doncs que, amb semblants encoratjaments, i amb el rerafons de la seva formació tradicional, en aquests anys la producció de Pacini anés marcada amb el segell del respecte a les formes clàssiques, sempre a punt de morir però sempre persistents, de l'òpera seriosa d'encuny metastasià, que semblava reviure una vegada més en aquests anys 1820, en què els absolutismes més o menys declarats semblaven haver restablert llur estabilitat a Europa. Només hem de veure la llista dels títols estrenats en els anys següents per Pacini: *Cesari in Egitto* (1822), *La Vestale* (1823), que va tenir força ressò internacional, *Temistocle* (1823), *Alessandro nelle Indie* (1824), *Amazilia* (1825) i *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), la darrera estrenada a Nàpols i, l'any següent, presentada a la Scala, de Milà, amb extraordinàries decoracions d'Alessandro Sanquirico. Veient el catàleg de títols d'aquells anys, hom creuria estar repassant la llista d'òperes d'un Niccolò Jommelli o d'algun altre dels grans compositors del segle XVIII.

Definitivament consagrat ara Giovanni Pacini, les seves òperes es van convertir en el menú habitual a la Scala, de Milà, que la temporada 1826-1827 es va inaugurar amb el seu *Alessandro nelle Indie*, i va incloure'n també un títol nou, que havia de recórrer Europa: *Gli Arabi nelle Gallie*; l'any següent hi va estrenar també una òpera, *I cavalieri di Valenza*.



L'ultimo giorno di Pompei de Pacini (Scala de Milà 1827).

Lentament, però, el seu estil va començar a canviar sota la influència de la definitiva onada romàntica que portava els compositors a aprofundir en el camí tímidament iniciat per Rossini ja feia una dotzena d'anys amb obres com l'*Elisabetta*, l'*Otello* i, sobretot, *La donna del lago*; és a dir, canviant definitivament l'orientació dels llibrets que musicaven. Els llibretistes van abandonar, així, la vella convenció neoclàssica pels fonaments del que seria, de fet, una nova convenció romàntica: el món medieval (o renaixentista), els castells, el món mític d'una Escòcia primitiva o els drames de la monarquia anglesa (vistos sota el prisma de Sir Walter Scott o de Shakespeare), el món dels claustres gòtics, dels boscos sinistres, de les nits de lluna, dels cementiris i de les coves de bandolers, i fent sonar les notes misterioses del clarinet i els sons eteris de l'arpa.

Només cal observar el títols de les òperes estrenades per Pacini d'ençà del 1830 (any en el qual podem considerar triomfant ja d'una manera definitiva el nou moviment), per observar-hi símptomes d'aquesta nova orientació: *Giovanna d'Arco* (1830), *Il corsaro* (1831), *Ivanhoe* (1832), *Il convitato di pietra* (1932), *Gli Elvezi* (els temes suïssos s'havien posat de moda d'ençà del *Guillaume Tell*, de Rossini), etc. No manquen tampoc alguns títols amb noms d'heroïna romàntica.

Probablement, Pacini se sentia incòmode dins d'aquest nou estil. I, el 1834, va decidir retirar-se de la composició i dedicar-se a l'ensenyament. Aquell any va crear a Viareggio un "Liceo Musicale", al qual va fer adaptar un teatret on ocasionalment posava en escena alguna òpera seva del passat.

El retorn a l'escena.

Així van passar prop de sis anys durant els quals Pacini (que s'havia guanyat el sobrenom de "*maestro delle cabalette*" per l'elegància i vivacitat d'aquestes segones parts d'ària, que escrivia indubtablement amb enginy i gràcia) no va compondre cap obra escènica. Però, a la mort de Bellini, alguns empresaris i *dilettanti* van començar a adreçar-li exhortacions perquè tornés a la vida activa, especialment ara que tampoc no hi havia a Itàlia l'altre gran compositor del moment, Donizetti, establert a París.

Finalment, Pacini es va deixar seduir; i el 1839, l'empresari Jacovacci, de Roma, el va convèncer perquè preparés la seva reaparició amb una òpera titulada *Furio Cammillo*, estrenada al teatre Apollo, de Roma, la primavera del 1840.

Immediatament va rebre la petició d'un nou títol per al San Carlo, de Nàpols; i Pacini, en veure l'argument, basat en una història imaginària a l'entorn de la cèlebre Saffo de Lesbos, va decidir compondre una òpera diferent a totes les anteriors, en la qual hi hagués, en la mesura del possible, una referència al que podia haver estat la música grega de l'època. Per un moment, la tasca de compondre aquesta òpera li va semblar més enllà de les seves forces, i li va passar pel cap de renunciar-hi i tornar-se a concentrar en la seva activitat pedagògica; però, a la fi, va tirar la partitura endavant, i si no va ésser gaire feliç en la reconstrucció de la música grega preclàssica, almenys va saber muntar una òpera plena de petits detalls i encerts, que responia perfectament a les exigències estètiques de la nova era romàntica que ara ja havia triomfat, en tota la línia, a gairebé tot arreu.

Aquesta òpera, amb llibret de Salvatore Cammarano (més tard col·laborador freqüent de Verdi) es va estrenar al Teatro San Carlo, de Nàpols, el 29 de novembre de 1840. Pacini, en les seves esmentades memòries, deixa de banda les falses modèsties amb les quals habitualment condimenta la relació dels seus èxits, i confessa que les aclamacions del públic, a la fi del primer acte d'aquesta òpera, li van causar tanta emoció que es va desmaiar en el propi escenari.

El cert és que *Saffo* pot resistir perfectament la comparació amb altres òperes romàntiques d'aquest temps. I només els misteris de les programacions teatrals (i la dificultat que té la part de tenor, corresponent a un tipus de veu lírico-lleugera) poden explicar per què finalment va deixar-se d'interpretar cap al principi del nostre segle. Els duos, els concertants, les àries de Saffo i l'ària del tenor Faone (precedida d'un remarcable *solo* de clarinet), els passatges corals, etc., se succeeixen sense hiatus importants, emprant amb elegància tots els recursos del *bel canto* recolzats en una orquestra modesta, però que embocalla amb eficàcia les veus i en ressalta les qualitats expressives.

La carrera de la *Saffo*, de Pacini, va ésser brillant: el 6 de gener de 1842 arribava a la Scala, de Milà, on va obtenir 23 representacions en el mes i mig que quedava de temporada. Dos mesos més tard, el 15 de març, es presentava al Théâtre Italien, de París, i l'agost següent arribava a Madrid, al Teatro del Circo.

A Barcelona, *Saffo* es va estrenar al Teatre Principal, el 12 de novembre de 1842; d'aleshores ençà va formar part del repertori habitual italià durant uns quaranta anys. Al Liceu s'hi va estrenar el 26 de maig de 1849, i s'hi va anar representant fins al 1881; després d'aquesta data es va representar encara al Teatre Tivoli, el 1889, i al Teatre Gayarre, el 1890. Són aquestes les darreres representacions de què tenim notícia, a Barcelona.

Els darrers anys de Pacini.

A la Scala, de Milà, encara va aparèixer la *Saffo* l'any 1910 (aquella temporada hi va tenir tretze representacions), però l'hora del repòs semblava arribat ja per a aquesta partitura que, només molt recentment, ha començat a sortir de l'oblit, juntament amb el seu autor.

Durant els deu o dotze anys següents a l'estrena de *Saffo*, Pacini, amb renovada fama gràcies a aquest triomf, va treballar febrilment amb alguns èxits assenyalats, com els de *Maria Tudor*, regina d'Inghilterra (1843), recentment posada en escena al Festival de Camden, a Londres, el 1983, i sobretot, amb *Medea*



Montserrat Caballé, intèrpret de "Saffo".

(1843); ambdues òperes van arribar a Barcelona a la temporada 1845-1846 dels Teatres Nou i Principal, respectivament. La seva personalitat era reconeguda al costat dels grans operistes del moment, amb Verdi al capdavant i Mercadante al seu costat.

Aquests anys també s'interessa més que no abans per la música instrumental. Membre de la "Società del Quartetto", de Florència, una institució que procurava animar la música no operística en una Itàlia que havia abandonat la tradició instrumental vigorosa que havia ensenyat què era un concert a Europa, va escriure alguns quartets de corda i una curiosa simfonia dedicada a commemorar el sisè centenari del naixement del Dante. L'obra (1865) duia per títol el nom del poeta, i moviments dedicats a cada una de les tres parts de la *Divina Comèdia*, amb un quart moviment al·lusiú al "retorn triomfal de Dante a la Terra". La societat esmentada va correspondre fent publicar la partitura completa de l'obra que, juntament amb les simfonies que per aquest temps escrivia el seu col·lega Mercadante, van preludiar el renaixement de la música simfònica italiana, tant de temps virtualment abandonada.

No va deixar, per això, de compondre òperes; i fins i tot va incrementar la seva activitat, els darrers anys de la seva vida, viatjant d'una banda a l'altra, participant en concerts (com el que Bolonya dedicà a Rossini, en honor del qual va escriure la cantata *Rossini e la patria*), i vetllant també per l'execució de la seva música religiosa: diverses misses i oratoris, el darrer dels quals fou *Il carcere Mamertino*, estrenat el 1867.

Els darrers temps s'ocupà també en la redacció de les memòries, publicades el 1865 amb el títol de *Le mie memorie artistiche*, i reeditades el 1875 amb diver-

sos afegits del mateix autor, recollits pels seus amics. Són unes memòries senzilles, amb una òptica bastant superficial; parla menys dels seus contemporanis del que actualment voldríem, i es limita ocasionalment a apuntar temes polèmics, que abandona aviat amb el pretext que s'aparta de la narració dels fets.

Casat tres cops, i amb fills de cada un dels tres matrimonis, visqué sempre molt lligat a la família; els darrers anys els va passar a Pescia (Pistoia), on va morir el 6 de desembre de 1867.

Pacini, indubtablement, no és una figura de primer ordre en el firmament musical, però tampoc no mereix trobar-se tan allunyat de la fama de què gaudeixen encara, tants anys després, alguns dels seus col·legues dotats, indubtablement, d'una personalitat més acusada, encara que subjectes, en definitiva, a similars limitacions estètiques i de recursos com hi era ell.

Roger Aliet

1. MALDÀ, Baró de: *Calaix de Sastre*, vol. XVII, p. 185 (18 de setembre de 1798).
2. PACINI, Giovanni: *Le mie memorie artistiche*, Florència, 1875, p. 120.
3. Ibid., p. 54.
4. VIRELLA CASSANES, F.: *La òpera en Barcelona. Estudio histórico crítico*. Barcelona, 1888, p. 248.
5. PACINI, Giovanni: op. cit., pp. 19-20.

EL XXXI^e CONCURS INTERNACIONAL MARIA CANALS, DE BARCELONA

Entre el 10 i el 23 d'abril de 1985 tindrà lloc la celebració d'aquesta important manifestació musical, adscrita a la "Fédération des Concours Internationaux de Musique", amb seu a Ginebra, i que compta amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i amb els patrocinis de l'Excm. Ajuntament de la ciutat i de l'Excm. Diputació de Barcelona. Un palmarès de trenta-una edicions ininterrompudes, amb una línia ascendent d'interès per part dels participants d'arreu del món, indicativa del prestigi del Concurs, representa una fita valuosa en un país en el qual les empreses d'aquesta mena solen ésser poc durables i en el qual predominen les accions individuals sobre les realitzacions que pressuposen una acció col·lectiva pacient, eficaç, ordenada i desinteressada.

Maria Canals, excel·lent pianista, va fundar el Concurs en 1954. "En aquella època" —ens diu— «jo donava força concerts a l'estranger, cosa que em portà a relacionar-me amb moltes personalitats que encoratjaren la idea d'instaurar un Concurs d'execució musical a Barcelona, que fou aleshores un pioner absolut en el nostre país, amb la finalitat d'ajudar els nostres pianistes joves, en el sentit de brindar-los oportunitats de fer-se conèixer i, a la vegada, de conèixer altres escoles i estils, per mitjà de l'element estranger que visitava el Concurs".

Entre aquestes personalitats, Maria Remei Canals recorda amb estima la figura de Roland Manuel, que trencà la seva decisió de no posar els peus a l'ambaixada espanyola de París, en època franquista, precisament per a assistir a un concert que ella donà en aquell indret, i també Henry Gagnebin, director del Conservatori de Ginebra i impulsor del famós concurs d'aquella ciutat, el qual va ésser un entusiasta impulsor, en els primers temps, del Concurs Canals de Barcelona.

Un gran nombre de personalitats han restat, en el decurs d'aquests tres lustres, estretament lligades al Concurs, com a entranysables amics, divulgadors i animadors i des de la seva condició de membres del Jurat. És el cas, entre molts d'altres, dels compositors Georges Auric i Joaquim Nin Culmell, del pianista Alberto Mozzati, dels directors d'orquestra Maurice Le Roux i Jacques Pernoo, del violinista Maurice Rasquin... Però, per a Maria Canals, la instauració



del Concurs representà també un entranysable homenatge implícit a la figura del seu pare, Joaquim Canals, en la doble vessant de persona d'unes qualitats humanes poc corrents i d'una dimensió pedagògica, en el domini pianístic, absolutament transcendent.

Lluís Millet i Pagès, Joaquim Canals i Ricard Viñes foren els tres grans mestres de Maria Canals. Precisament altres

compositors catalans relacionats amb els cercles parisencs de Ricard Viñes han format també part del jurat del concurs: Frederic Mompou i Manuel Blancafort, de qui Maria Canals estrenà justament els dos *Concerts per a piano* amb l'antiga Orquestra Municipal de Barcelona i l'inoblidable Eduard Tordrà.

Maria Canals reconeix també un cordial deute espiritual i humà envers la persona de l'escriptor, compositor i crític musical Rossend Llates, que fou el seu espòs, la competència i l'entusiasme del qual, en el domini intel·lectual i musical, forní una sòlida base a l'organització del Concurs i a la fixació dels seus objectius i de la seva funcionalitat. Rossend Llates creà també, amb Maria Canals, l'Escola de Música Ars Nova, un centre docent oficialment reconegut, el qual, des de la seva fundació fins al dia d'avui, ha acreditat un acuradíssim afany de fomentar l'ensenyament musical i ha format deixebles de vàlua reconeguda.

Hom podria allargar quasi inacabablement la relació de la història interna o externa de les trenta edicions del concurs, la menció de les personalitats catalanes que, en moments difícils, l'han ajudat (Maria Canals remarca que és de justícia d'esmentar expressament, en aquest sentit, Fèlix Millet i Maristany), la llista dels concursants d'arreu del món, avui ben coneguts, que han estat successivament guardonats, encapçalada per Miquel Farré, que merescué el primer premi masculí en la primera edició del 1954.... Però només ens resta espai per a deixar constància de les peculiaritats de l'edició d'enguany, dedicada a les especialitats de piano, cant i guitarra.

Per a jutjar aquestes tres branques de la interpretació musical hom compta amb tres jurats internacionals, respectivament presidits per Maria Canals, Jacques Pernoo i Jean Meylan, amb una bona representació de membres catalans (Maria Canals, Montserrat Albet, M^a Raquel Millàs, Joan Pich Santasusana i Cèsar August Roche), de la resta de l'estat espanyol i d'Uruguai, Japó, Itàlia, EUA, França, Suïssa i Alemanya. Fins a la data han formalitzat la inscripció un total de 204 concursants de 31 països diferents (46 per a la branca de cant, 94 per a la branca, sempre majoritària, de piano i 64 per a la branca de guitarra).

QÜESTIONARI INFORMAL

XABIER AZKARGORTA

Amagat darrera d'un enorme bigoti, Xabier Azkargorta constitueix una personalitat força acusada dins del món de l'espectacle futbolístic. Entrenador més jove d'un equip de futbol de primera, quasi llicenciat en medicina, ex-professor en una ikastola i esforçat catalano-parlant, la seva personalitat dóna un cert to i categoria intel·lectual a la imatge tòpica del professional de futbol.

1. Coneixements musicals.

— Els elementals. De nen vaig pertànyer al cor parroquial. Cantàvem als funerals i a les misses. Vaig estudiar solfeig. Més endavant, vaig aprendre a tocar l'acordió. Però em vaig trencar un braç i allò s'acabà.

2. Fet musical més llunyà en el record.

— Probablement, aquesta estada en el cor parroquial, al meu poble, a Azpeitia, que és on va nèixer sant Ignasi. Era l'època en què els funerals es feien al matí, i això ens alliberava d'anar a classe.

3. Fet musical més recent que tingués present.

— Hi ha una cançó, que la canta el fill de John Lennon; quelcom així, com *No més nits solitàries*.

4. Podries viure sense música?

— No ho sé. Però penso que una convivència sense música seria molt difícil, perquè la gent hauria d'aguantar-se moltes coses sense poder expressar-ho. I aquest bloqueig crearia molts problemes. Sense haver-ho comprovat, crec que no. Em sembla impossible de no poder cantar a la dutxa, quan estàs content.

5. De quina música podries prescindir, i de quina, no?

— Podria prescindir de la música tecno, i de la que no podria prescindir és de la música cantada.

6. Beatles o Rolling Stones?

— Per descomptat, Beatles.

7. Raimon, Maria del Mar Bonet, Quico Pi de la Serra, o La Trinca?

— A mi, dels catalans, qui més m'ha cridat l'atenció és Lluís Llach. Tinc un record especial de *Campanades a mort*, potser per la seva relació amb

Vitòria. Pel que fa als cantants bascos, el meu preferit és Mikel Laboa.

8. Stevie Wonder, Michael Jackson, Iglesias, Mahalia Jackson?

— Stevie Wonder, i a més, de llarg.

9. Bach o Monteverdi?

— La veritat, és que m'agafes una pica peix. Però la música de Bach sempre m'ha agradat; sobretot pel que fa a la música d'orgue, que m'encanta. Qualsevol música d'orgue m'atrau. A Azpeitia, el santuari de Loiola, cada any per l'agost fan festivals de música d'orgue. A Azpeitia hi ha una tradició d'indústries d'orgues. L'orgueneria d'Azpeitia ha estat molt famosa. La música d'orgue, a mi, em posa la pell de gallina.

10. Mozart o Beethoven?

— M'agrada més Beethoven, perquè sóc un home impulsiu.

11. Verdi, Wagner o Puccini?

— Puccini, no el conec. Verdi, no em crida massa l'atenció. A l'òpera, no hi copso la intenció. Així com en Beethoven copso allò del caràcter impulsiu de la seva música, a l'òpera em costa de trobar-hi el contingut. Potser és perquè la sento en una llengua que no entenc. En tot cas, la música de Wagner m'agrada molt.

12. Òpera, oratori, simfonia, música de cambra?

— Simfonia.

13. Fet musical no plaent que et mereix més indulgència.

— No t'ho puc respondre. Encara no he trobat cap música que pugui dir que em sigui no plaent del tot.

14. Tres enregistraments musicals que salvaries d'un incendi.

— Es tractaria d'anar a buscar tres tipus de música: *Les quatre estacions*, *Harvest*, de Neil Young, i *Lord of the edges*, de Magna Carta, que és un conjunt de folk.

15. Un instrument.

— Sens dubte el piano. Però potser ho matisaria, perquè considero que el més complet és l'orgue.

16. Una música per morir.

— No m'agradaria morir. El fet elimina l'entorn.

17. Un compositor.

— Vivaldi.

18. Un intèrpret.

— Mike Oldfield.

19. Un esdeveniment musical viscut.

— Tinc un record especial de quan, fa 11 anys, vaig assistir al meu primer concert en viu de "Génesis", a Sant Sebastià, al Frontó Anoeta. No era freqüent a Espanya, en aquells anys, un esdeveniment com aquell. A part del concert, hi havia la cosa del muntatge. Jo tenia 22 o 23 anys.

20. La música és per a ser escoltada amb els ulls clucs?

— Depèn del tipus de música. Per exemple, un concert dirigit per Bernstein, pot escoltar-se amb els ulls clucs. Però en un concert de Pink Floyd, val la pena de tenir els ulls ben oberts.

21. Una experiència musical que t'agradaria viure.

— La meva incultura en música clàssica fa que m'agradés molt de poder-me posar dins la pell d'un director d'orquestra i poder gaudir i entendre totes les imatges i el contingut d'una bona partitura.

22. Fet sonor no musical que t'atreu especialment.

— Una cosa que m'atreu molt és, en el cinema, quan en un moment determinat es fa el silenci i només se senten els batecs del cor. Aquell "bom... bom" sense que aparegui cap imatge, és quelcom que em crida molt l'atenció.

23. Fet no musical que rebutges especialment.

— Fàcil. El so de les ambulàncies.

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

— Totalment, una sensació visceral. No concebo cap persona capaç de fer música sense que la visqui visceralment.

25. Escoltar música, sol o acompanyat?

— M'és igual; ja que crec que ningú no senti que es troba sol quan escolta música.

26. Una música que mai no t'hagi abandonat.

— No és exactament música. Jo sóc basc i, ja des de petit, tant per l'entorn familiar com al carrer he sentit els "versolaris". Em sé de memòria una sèrie de versos que m'han relacionat amb vivències infantils. Des de sempre, i de forma inconscient, ho estic taral·lejant. Concretament uns versos d'Otaño, en els quals canta al fill que se'n va d'emigrant a Amèrica. És una mena de vers cantat.

PROTECCIONISME ? DIRIGISME ? INFRASTRUCTURA !!

Diuen que sí, que la Generalitat pensa en la cançó, tot i que el Poliorama —que, en un principi, havia de ser la sala de la cançó a Barcelona— hagi acabat essent dedicat al teatre de manera exclusiva. La cançó, sembla, tindrà el seu propi departament; i —segons tots els indicis— la persona que se n'ha de fer càrrec sap, almenys, de què va la cosa: en va viure els orígens d'una manera activíssima, tot i que, més tard, la seva professió l'ha mantingut allunyat de les cantúries i de llurs conflictes.

Però no vull parlar ací d'en tal i d'en tal altre, sinó d'un problema de fons: de quina hauria de ser l'actuació de la Generalitat respecte de la cançó.

Em sembla evident que, malgrat la pressió d'alguns cantants amb problemes econòmics, no s'ha de caure, ni de bon tros, en la "subvencionitis". Un milió de pessetes dins la butxaca d'un cantant no és altra cosa que un pedaç; un pedaç que no solament no guareix res sinó que, a la llarga, pot resultar absolutament contraproduent.

No s'han de "mantenir" els cantants en record d'un "passat gloriós", o per treure'ls la pols a la Plaça de Sant Jaume en un dia assenya-

lat. L'existència de cantants professionals ha de ser possibilitada per una base social que els faci necessaris i que n'estableixi una selecció progressiva i natural, facilitant alhora l'aparició de noves figures. La Generalitat no pot ni ha de substituir aquesta base tot nodrint cantants sense públic —aptes per a exposicions o aparadors. Més val que col·labori perquè els canals que han de posar en contacte el públic català amb els seus artistes existeixin i es mantinguin nets i desembussats.

En un món en què la cançó ha esdevingut un producte comercial més, com un sabó o una crema d'aftaitar, l'accés als mitjans de comunicació incideix de manera definitiva en la seva difusió. I ja em direu quina és la presència de la cançó catalana en aquest nivell! La colonització cultural avança de bracet amb les multinacionals del disc. I tothom, TV3 inclosa, s'agenolla davant la "implacable-lògica-de-mercat".

Així estan les coses! Ara, anem a pams i punt per punt:

1. Clarifiquem les idees i els termes a definir: considerem *cançó* tot allò que té un *text cantat* com a component bàsic. Des d'aquest punt de vista, la «cançó d'autor», la recerca folklòrica, el rock, etc. són escoles dins del mateix gènere.
2. La cançó així definida ha de tenir un accés competitiu als mitjans de comunicació. Difusió=Consum=Producció. Com féu Allende, a Xile, durant el seu període presidencial, caldria poder establir un tant per cent obligat de cançons del país a totes les emissores de ràdio i televisió catalanes.
3. Catalunya no és només Barcelona; però a Barcelons ens mirem molt el melic. «Esquirols», posem per cas, és un fenomen extraordinari a nivell de comarques, ignorat olímpicament per

la metròpoli. Cal possibilitar una autèntica infraestructura comarcal. Penso, per exemple, en un conveni Generalitat-Municipis per tal de posar en marxa un local municipal de cultura a cada vila —aprofitant instal·lacions ja existents però infrautilitzades— amb una programació regular i variada: teatre, cançó, jazz, música clàssica, etc.

4. Cal penetrar en les illes d'immigració, i establir-hi una autèntica intercomprensió per la via artística. Cantants de qualitat de procedència forana i, alhora, arrelats al nostre país —gent com Quintín Cabrera, etc.— han de ser potenciats arreu del nostre territori i, al mateix temps, esdevindran una punta de fletxa, compartint els recitals amb artistes monolingües, per a la penetració en les zones més impermeables a la catalanització.

Podria continuar encara força estona; però l'espai no dona per a més. A tall de conclusió, el següent: si hi ha uns canals dignes, la cançó viurà. Un cantant només hauria de rebre diners oficials si tingués un projecte d'alt interès cultural i de difícil comercialització. Si no actuem així caurem, en el millor dels casos, en un proteccionisme estèril i, en el pitjor, en el dirigisme cultural. I és molt greu que un artista acabi convertit en un funcionari. En fi, caldrà esperar. Però això no vol dir posar-nos a jeure.

Miquel Pujadó





L'alternativa britànica:

THE ROYAL BALLET

arrelat a la gran escola russa

A la primera meitat del segle passat, el ballet gaudia d'una gran popularitat, i Londres també participava activament en la difusió de tots els esdeveniments teatrals importants. Totes les grans ballarines romàntiques passen, doncs, pels escenaris londinencs, on es celebren nombroses estrenes mundials. Quan la dansa declina, a la segona meitat del segle, el centre de desenvolupament i l'avantguarda de l'art coreogràfic es trasllada a Sant Petersburg; allí anirà adquirint a poc a poc, sota la influència francesa, italiana i escandinava —i amb la protecció imperial—, una identitat pròpia. El 1909, Diaghilev porta el seu "*Ballet Russe*" a l'Europa occidental i hi provoca una autèntica revolució. A partir d'aquest moment és quan el ballet consolida el seu vertader *status* com a art i quan la dansa arriba a una popularitat inimaginable poc abans. És quan neix, als Estats Units de Nord-amèrica, el moviment de la "*modern-dance*" (Isadora Duncan, Ruth St. Dennis), mentre que, a Europa, Rudolf Laban i Mary Wigman prediquen nous conceptes i noves tècniques de l'art del moviment. Londres recupera el seu paper com a un dels grans pols d'atracció de les més diverses tendències, i molt aviat ja compta

amb un públic entès en la dansa i realment adep'te a ella.

Així és com, poc després de la mort de Diaghilev (1929) i d'Anna Pavlova (1931), dues ballarines de Diaghilev, Marie Rambert i Ninette Valois (angleses, de fet, ambdues), trobaran el terreny abonat per a la creació i desenvolupament de les primeres companyies angleses. Marie Rambert funda la seva companyia el 1926: el "*Ballet Rambert*", l'agrupació degana al país. Pel seu cantó, Ninette de Valois és l'organitzadora de la primera nit integral de ballet, que hom munta en el Vic Wells Theatre, el 5 de maig de 1931. Aquesta és la data en què neix, en realitat, el futur "*Royal Ballet*".

Des del «Vic Wells» al «Sadler's Wells»

El "*Vic Wells Ballet*" compta des dels inicis amb la valuosa col·laboració de Constant Lambert, compositor, director d'orquestra i director musical. La seva aportació a la dansa ha estat de vital importància per al ballet anglès. També fou cofundador de la companyia el famós coreògraf Frederick Ashton, qui provenia de les files del "*Ballet Rambert*", i qui durant els anys trenta va

crear obres com *Les rendez-vous* (1933), *Les patineurs* (1937) o *A Wedding Banquet* (1937). A la mateixa època, Ninette Valois creava *The Haunted Ballroom* (1934), *The Rakes Process* (1936) o *Checkmate* (1937). La col·laboració entre la Valois i Ashton culmina amb *La bella dorment* (1939) que recupera, en la seva versió original, la coreografia de Petipa.

La línia artística del grup és evident: es tracta de familiaritzar el públic amb les grans obres del repertori clàssic, i d'anar-lo enriquint amb la incorporació de noves coreografies actuals. En aquesta primera dècada fou imprescindible la presència de dos ballarins anglesos provinents del "*Ballet Russe*": Alicia Markova i Anton Dolin. Sense ells hauria estat impossible la reproducció d'obres com *Giselle*, *El trencanous* o *El llac dels cignes*. També és l'època en què debuten Robert Helpman, Margot Fonteyn i Michael Somes.

Del «Sadler's Wells» al «Royal Ballet»

Durant els anys de la Segona Guerra Mundial, la companyia desplega una activitat admirable i incrementa el nombre d'actuacions. Amb el nom de "*Sadler's*

Wells Ballet" actua davant les forces armades i civils per tot Anglaterra. Aca-bada la guerra, la companyia es trasllada al Royal Opera House, al Covent Garden, on li espera una nova època de brillant gràcies a la col·laboració de diversos coreògrafs estrangers, com Leonide Massine, George Ballanchine i Roland Petit. El grup surt a l'estranger i recull els primers èxits als Estats Units de Nord-amèrica i en altres països. El 1946 neix una segona companyia paral·lela, "The Sadler's Wells Opera Ballet", amb la vocació primordial de fer conèixer nous talents, siguin coreògrafs o ballarins. D'aquesta agrupació sortiran els grans coreògrafs John Cranko i Kenneth Mac Millan. Més endavant, la companyia canvia el seu nom pel de "Sadler's Wells Theatre Ballet" i comença a desenvolupar una gran tasca de difusió de la dansa per les terres del Regne Unit.

Des del 1956, la distinció "Royal" adorna ambdues companyies. Com a gran companyia estable, al Covent Garden hi queda "The Royal Ballet", amb 80 ballarins, la qual només ocasionalment surt de Londres, en gira. La segona companyia, "The Sadler's Wells Royal Ballet", és més petita —50 ballarins— i la seva tasca consisteix principalment a produir-se pel país i per l'estranger, i només fa una curta temporada al teatre Sadler's Wells, de Londres. Distingir entre les dues companyies resulta de vegades molt difícil, perquè l'una i l'altra es nodreixen sovint del mateixos ballarins i del mateix repertori, encara que les produccions puguin ser diferents.

"The Royal Ballet" ha tingut quatre directors. El 1963, Frederick Ashton hi substitueix Ninette Valois a la direcció de la companyia, i hi té com a principal coreògraf Kenneth Mac Millan, el qual ja hi desplegava una intensa activitat coreogràfica des dels anys cinquanta. És l'època en què apareix Rudolf Nurejev com a ballarí convidat a les files del "Royal Ballet", formant amb Margot Fonteyn una de les parelles antològiques de la història de la dansa. El 1970, Ashton cedeix el lloc a Mac Millan, i aquest n'abandona la direcció a favor de Norman Morrice, el 1977, i ell resta com a principal coreògraf de la companyia.

L'escola anglesa

Durant els quatre mandats successius, el concepte artístic no hi ha variat pas massa; més aviat es pot dir que ha evolucionat a l'entorn d'un mateix concepte de la dansa. L'escola anglesa destaca principalment per la seva depurada tèc-

nica, i per la nitidesa i rapidesa de l'execució. S'hi detecta sempre un gran respecte envers les valuoses herències del passat, així com una marcada preferència pels ballets enters i per les obres d'inspiració literària. Les maneres de l'actual director, Norman Morrice, són potser més renovadores que les dels seus antecessors, i denoten sempre l'intent de promocionar les obres més actuals dels joves valors coreogràfics.

Més de cinquanta anys d'història fan impossible l'enumeració de tots els importants esdeveniments que ha protagonitzat la companyia i fan inacabable la llista dels ballarins famosos que ha tingut: Anthony Dowell, Antoinette Sibley, Merle Park, Lynn Seymour, Lesley Collier i tants d'altres. I és que es tracta d'una de les companyies més importants del món; i, potser, la més important pel nombre de ballarins i per l'extensió del repertori.

Al costat de la gran companyia també s'ha desenvolupat una escola, "The Royal Ballet School", que ha proporcionat excel·lents artistes a la dansa. A partir del 1949, l'escola es converteix en un internat, el qual compta amb una escola bàsica a Richmond (la "White Lodge") i una d'estudis superiors al mateix Londres. L'escola, que també admet alumnes externs, prepara els ballarins a base d'una rigorosa disciplina acadèmica, enriquida, però, amb l'aportació d'altres disciplines físiques.

Pel que fa al seu finançament, "The Royal Ballet" s'alimenta de dues fonts principals: "The Royal Opera House Development Appeal", que recull les subvencions procedents de l'Estat i d'altres administracions públiques; i les que vénen d'empreses comercials o de parti-

culars. Les *tournées*, o gires, també solen estar fortament subvencionades.

"The Royal Ballet" a Barcelona

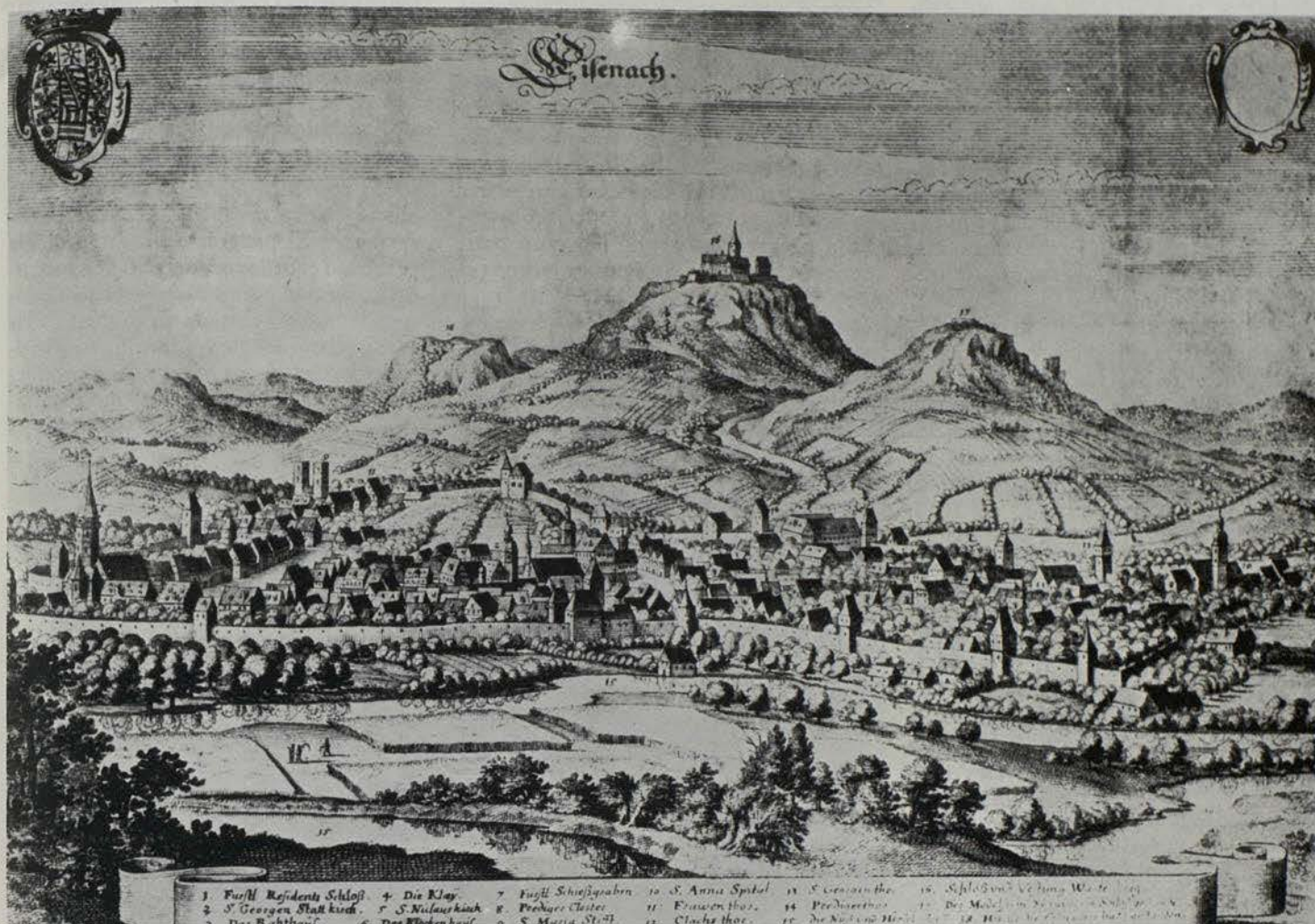
A principis del proper mes de maig, i durant quinze dies, "The Royal Ballet" serà el nostre convidat al Gran Teatre del Liceu, amb motiu de la temporada coreogràfica de primavera. Els dies 5, 6, 7 i 8 hi tindrà lloc la presentació de *La bella dorment*, amb coreografia de Petipa (1890), en la producció de Serguejev (del 1939) i coreografia addicional d'Ashton. Els dies 9 i 11 (tarda i nit) i el 13 s'hi oferirà *La fille mal gardée*, amb llibret de Jean Dauberval (1789) i coreografia d'Ashton (1960). Els dies 12, 14, 15 i 16 de maig, el programa hi serà integrat per *Consort Lessons*, amb coreografia de David Bintley (1984); *A month in the country*, amb coreografia d'Ashton (1976), dedicada a Sofia Fedorovitch i Bronislava Nijinska; i *Elite Syncopations*, que és una coreografia de Mac Millan, del 1974.

Una vegada més, cal lamentar la poc afortunada elecció del repertori per part del Liceu, que no ens permetrà de veure les millors coreografies de Mac Millan, com *Mayerling*, *Isadora* i *Manon*. Si bé és cert que *La bella dorment* o *La fille mal gardée* ocupen un lloc important en el repertori del "Royal", també és veritat que no són representatives de l'escola anglesa ni permeten la millor identificació del "Royal Ballet". En aquest sentit, el darrer programa resulta ésser el més interessant, ja que ens oferirà les obres de tres grans coreògrafs de la casa: Ashton, Mac Millan i l'estrella coreogràfica actual, David Bintley.

Marjolijn Van Der Meer



En el tres-cents aniversari de J.S.BACH



Una vista d'Eisenach a l'època en què hi visqué Bach.

J.S. BACH

una imatge canviant

De 1685 a 1985 han existit molts i molt diversos J. S. Bach: els dels públics de tres segles i els dels innombrables músics i escriptors que els han estudiat. Hi va haver, en el seu temps, el Bach de Kirnberger, el de Mattheson, el del seu fill Carl Philipp Emanuel; després, el de Forkel, el de Mozart, el de Beethoven, el de Goethe, el de Schumann, el de Mendelssohn, el de Spitta, el de Reger, el de Schweitzer. Més a prop, tenim els Bach de Stravinsky, de Hindemith, de Webern; i els de Leonhardt i de Harnoncourt; els de Schering, de Bukofzer, de Blume, de Dürr i de Smend. La figura

era massa gran perquè en convingués una contemplació immediata i total, i la història l'ha presentada en petits fragments, sovint deformats, que cal anar confegint com en un pacient muntatge d'un trencaclosques.

Ens trobem davant un exemple extrem del conflicte entre creació i recepció, entre estètica i història. Hi ha el Bach virtuós de l'orgue, l'únic comprès majoritàriament pels seus contemporanis; el Bach pedagog, estimat pels deixebles i reconegut pels col·legues; el contrapuntista, tan admirat per Mozart; el "nacionalista", reivindicat pels romàn-

tics alemanys; el místic religiós, de Schweitzer; el Bach de la "música pura" stravinskyana i el de l'estructuralisme serial; el simbolista matemàtic d'algun investigador recent. Hi ha també el Bach dels detractors, el dels teòrics de l'estètica i el dels pràctics de la música, vuitcentistes, que el trobaven artificios i passat de moda. A Berlioz, li semblava insuportable; a Nietzsche, primitiu. I no fa pas molts anys que algú va inventar la despectiva metàfora de la "màquina de cosir bachiana". Els errors, les reduccions, les exageracions, les rutines generalitzadores s'han anat acumulant; i re-

cuperar una veritable imatge cultural de Bach és feina complicada, bastant més que la que va comportar la reconstrucció de la seva aparença física quan van erigir-li el primer monument.

Contràriament al que podria ser deduït de versions simplificades, la reputació de J. S. Bach no es va extingir del tot després de la seva mort, en 1850. No es produí mai un oblit absolut ni una resurrecció sobtada, encara que el fil del record fos en certs moments molt prim. L'any 1829, el de la cèlebre execució de la *Passió segons sant Mateu*, sota la direcció de Mendelssohn, és la data que tots tenim present com la del redescobriment de J. S. Bach. Però serà interessant recordar altres esdeveniments que proven la continuïtat de la seva fama. Primer de tot, cal referir-se a l'existència dels seus quatre fills músics, dels deixebles (un centenar) i d'un petit cercle d'admiradors fidels. C. Ph. Emanuel Bach no cessà mai de promoure l'edició, el comentari i la interpretació de les obres del seu mestre i progenitor. El famós pare Martini escriu, en 1750: "Bach és conegut i admirat a tot Itàlia". En 1751, s'edita *L'Art de la fuga*; a partir de 1754 són publicades nombroses notícies biogràfiques i crítiques sobre J. S. Bach; en 1765, surt la primera edició de corals; el 1774, Frederic II, el rei dedicatari de l'*Ofrena musical*, fa conèixer Bach a l'ambaixador austríac Van Swieten, qui anys a venir el revelarà a Mozart. Des de 1782, Beethoven s'especialitza en l'execució de *El clavecí ben temperat*, que li forneix els primers èxits a Viena; en 1786, dos anys abans de morir, C. Ph. Emanuel Bach dirigeix a Hamburg el "Credo" de la *Gran Missa en si menor*; el 1789, a Leipzig, Mozart assisteix entusiasmat a l'audició del motet *Singet dem Herrn ein neues Lied*, dirigit per Doles, Cantor de Sant Tomàs i deixeble de l'autor; en 1798, apareix en el primer número de la "Allgemeine musikalische Zeitung" un retrat de J. S. Bach; i en un altra edició, el director de la revista s'hi refereix com a "el compositor més gran del nostre segle". El 1801, es publica *El clavecí ben temperat*; en 1802, les *Sonates* i les *Partites* per a violí, i la biografia de Forkel; entre 1802 i 1809, els motets BWV 225-230; i el 1821, la cantata nº 80, *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Tota aquesta època, com ja queda apuntat, es caracteritza pel particular reconeixement dels aspectes pedagògics i tècnics de l'obra de Bach, qui en vida només havia aconseguit unanimitat en la seva consideració d'executant de música per a teclats. A partir d'aquí comença el fervorós moviment bachià, integrat en la ideologia romàntica, on juguen un paper primordial el nacionalisme alemany i el revifament religiós. El 1850, és fundada la Societat Bach, la qual, al llarg de cinquanta anys, publicarà l'obra completa del compositor. Durant el segle

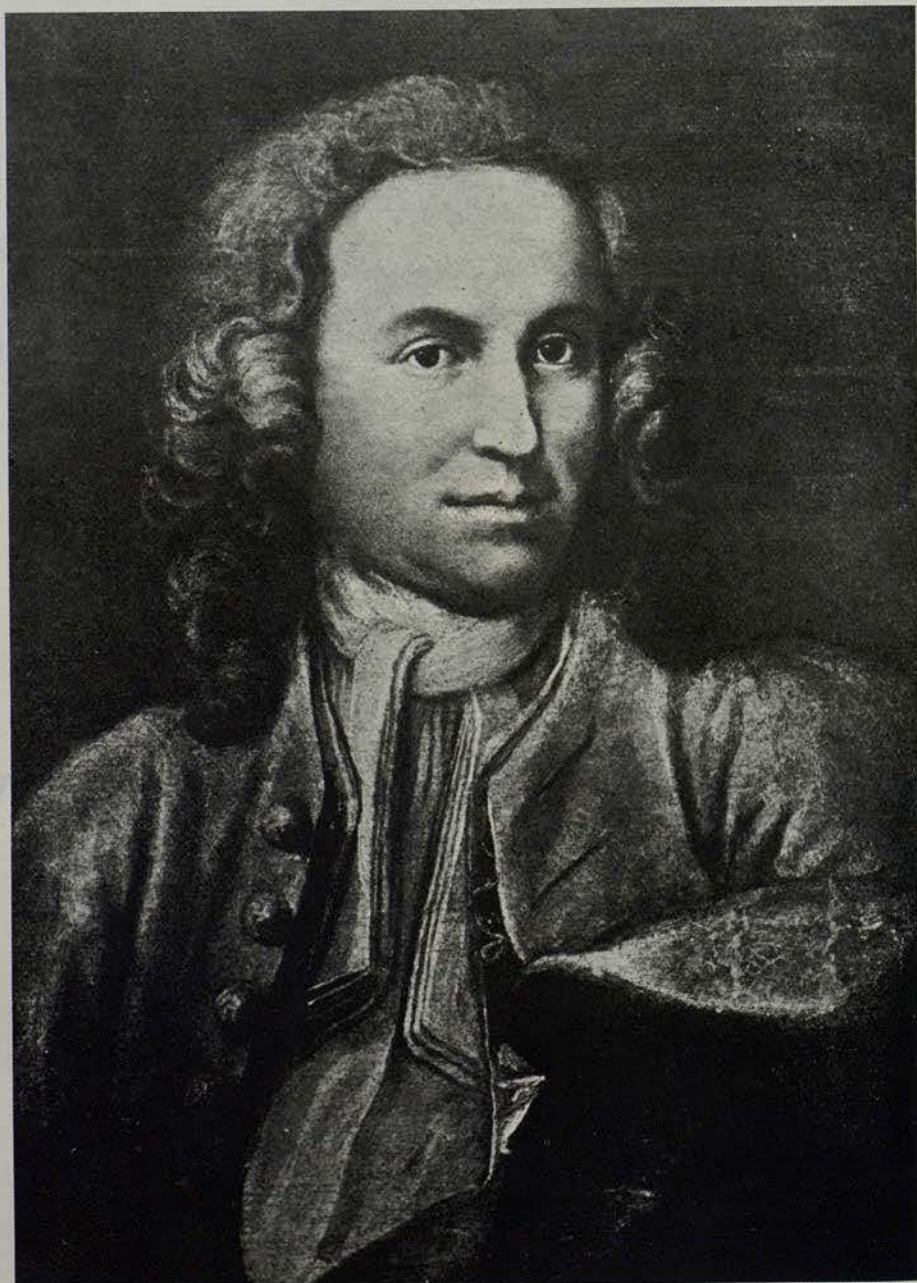
dinou s'escriuen més de dos-cents llibres sobre J. S. Bach, entre els quals cal remarcar el de Spitta, per la seva notable objectivitat. La consideració romàntica de Bach té a principis del nostre segle un reflex rerassagat en la biografia de Schweitzer (1905), que hi assaja un sistema d'interpretació simbolista, segons el qual cada combinació sonora tindria una traducció extramusical, i l'obra conjunta fóra un mirall del món metafísic i de l'Ésser suprem.

Encara avui estem rebent algunes conseqüències de l'actitud romàntica davant Bach; però també cal enregistrar la reacció no menys emfàtica representada pel neoclassicisme del grup parisenc de Cocteau i Stravinsky, segons el qual Bach fóra el paradigma d'una "música pura", tancada a qualsevol expressivitat externa a ella mateixa. En els anys compresos entre les dues guerres mundials, hi ha una certa estabilització en l'entusiasme envers la música de J. S.

Bach, que comença a competir amb un renaixement general del repertori barroc, per més que l'activitat de les societats bachianes continua fent-se notar.

I arribem al 1950, segon centenari de la mort del compositor, una data importantíssima, perquè d'ella arrenca la intensa i seriosa recerca, encara en marxa, que ha d'aportar una imatge de J. S. Bach cada cop més rica i depurada.

La musicologia contemporània, amb tots els seus recursos científics i tecnològics, va netejant i reconstruint les peces de la immensa i complexa figura. El 1955, comença a ser editada una nova edició crítica completa, la *Neue Bach-Ausgabe*. El progrés de la musicologia pràctica i el de la recuperació dels instruments antics permet una execució progressivament acostada als orígens i a les característiques de les músiques. Finalment, els moderns mitjans de reproducció aconsegueixen versions molt acurades i una difusió sense precedents. La



Retrat de joventut de Bach.

recepció d'aquesta música va abastant aquell "point de la perfection" de què parlaven els vuitcentistes. Bach és més un compositor del nostre temps que no pas del seu, tot i que la seva imatge continuï essent múltiple i aproximativa.

Com és, doncs, el Bach de 1985? En què es diferencia del de 1750, del de 1829 o del de 1905? És difícil de resumir-ho, perquè la nova imatge és feta de molts detalls menuts, i la constant investigació fa perdre actualitat a qualsevol visió de conjunt, com pot passar amb l'excel·lent compendi de Geiringer, o amb l'extens estudi de Basso. Però hem d'intentar

recollir algunes de les darreres conclusions produïdes a través de l'actitud científica i desmitificadora pròpia de la nostra època.

Era l'any 1962 quan Friedrich Blume, en la seva intervenció dins el congrés de la Societat Bach, destrossà el tòpic del "Cinquè Evangelista", basant-se en el fet que només durant uns pocs anys el nostre músic havia compost obres religioses; i sovint a desgrat, tot i que fos un luterà convençut i també un teòleg afeccionat. L'únic veritable eix de la vida de Bach no va ser altre que el seu ofici de músic, al servei del qual posà, com a ins-

trumentista, com a pedagog i com a compositor, una curiositat, una obstinació, i una facilitat de desenvolupament i de sistematització incomparables. Feia música "i prou". Gairebé només va viure per al seu art, i encara amb presses i constrenyiments. L'activitat que desplegà, per exemple, en la primera etapa de Leipzig és literalment inexplicable. Potser el volum i la densitat de la seva obra hauria estat impossible per a un home menys isolat i sedentari. A la vida de Bach, hi veiem la mateixa concentració que a la seva obra. Viatja molt poc, de la mateixa manera que administra cautament les experiències musicals forànies que li convenen. Els seus contemporanis no el van entendre perquè vivien una evolució urgent, la que els exigia el futur immediat, mentre que Bach es trobava abstrèct en la consolidació i ampliació de procediments inveterats, que només es demostrarien necessaris en un esdevenidor més llunyà.

No es tracta, però, que J. S. Bach fos un conservador o un reaccionari i que no pogués assimilar les noves tendències, sinó d'una clara intuïció estilística, assumida a risc de crítiques i de soledat. Les cantates BWV 92 i 212 demostren el seu coneixement de les tècniques "galants". També en la *Gran Missa en si menor*, en l'*Ària amb 30 variacions* i en l'*Ofrena musical* es detecten alguns modernismes. En un memoràndum adreçat per Bach al Consell municipal de Leipzig, en 1730, trobem aquestes paraules enigmàtiques: "... el gust ha canviat sorprenentment i, per tant, l'anterior estil de música no sembla afalagar ja les nostres oïdes". ¿Era això tan sols un argument a favor del reclutament de nous músics per a l'església de Sant Tomàs, o és que en algun moment va trontollar la fe de J. S. Bach en l'estricta estil contrapuntístic, bandejat per grans figures de l'època, com Telemann, en el seu repertori instrumental i teatral, i per Vivaldi i Händel en la seva última etapa? La resposta és en la mateixa música de Bach. Una cantata de 1729, *Phoebus und Pan*, ja satiritzava la nova moda musical; però és en la *Cantata burlesque*, BWV 212 (batejada després com a *Cantata pàgesa*), on podem veure una mena de reacció retardada (1742) a les crítiques de Scheibe, a les quals Bach mai no va contestar directament.

El darrer període de la producció de J. S. Bach (1740-1750) constitueix un manifest de la seva fidelitat a l'estil estricte, i un testimoni solemne del seu insuperable domini de l'art de la transformació i de la imitació, des de l'*Ària amb 30 variacions* (les anomenades *Variacions Goldberg*) fins a l'*Art de la fuga*, passant per les variacions canòniques sobre l'himne de Nadal *Vom Himmel hoch*. La *Gran Missa en si menor* i l'*Ofrena Musical*, de la mateixa època, no són teòricament tan subtils. Quant al coral *Vor deinem Thron*, dictat per Bach, se-



Una vista de Danzig, ciutat que Bach visità en el curs de la seva època de Leipzig.

gons la llegenda romàntica, pocs dies abans de la seva mort, correspon a la reelaboració d'una obra anterior.

Les variacions sobre *Vom Himmel hoch* (o *Variacions Mizler*) —que Pierre Boulez ha comentat com a exemple encara operatiu de la contribució de Bach a una tècnica de la forma, variable per a cada obra i definida per la unitat íntima entre escriptura i arquitectura— van ser dedicades per J. S. Bach a una Societat de les Ciències Musicals, fundada el 1738 per Mizler, antic deixeble seu, i de la qual també formaven part Händel i Telemann. Per al seu ingrés, Bach hi havia presentat abans un triple cànon enigmàtic a sis veus, basat en el mateix baix de les *Variacions Goldberg* i en la simbologia numèrica derivada del cognom Bach. Sembla que aquest cànon (BWV 1076), que podem llegir en el retrat pintat per Haussmann, té 120 solucions. La relació de Bach amb la societat científica no fou, però, profunda ni duradora. La simbologia numèrica tan sols l'encuriosí circumstancialment, per més que alguns estudiosos s'hagin entretingut a exagerar aquest interès passatger. Infinitament més important és la simbologia descriptiva i al·legòrica de Bach.

A cada moment ens anem trobant amb els mites i els tòpics que cauen sota

el progrés d'una musicologia seriosa. Hem tocat de passada els temes del Bach místic, de l'insensible davant les noves tendències, de l'oblidat i el ressuscitat, del Bach de la "música pura" i de les afeccions científiques. N'hi ha més, tant en allò que es refereix a la personalitat com a l'obra. D'ençà de Forkel, alguns biògrafs havien establert el clixé d'un home tranquil i metòdic, d'un amable patriarca. Avui ens adonem de les pressions, els neguits i les frustracions que acompanyen la vida d'aquest home just i savi, però de caràcter difícil; obstinat, ambiciós, però poc hàbil socialment. Un altre lloc comú és el de la indiferència de J. S. Bach envers el timbre; un estereotip poc sostenible si tenim en compte que aquest descendent d'una família de *Stadtpfeifer* (músics de vent, formant petites bandes) va compondre els *Concerts de Brandenburg*. Tampoc no hi ha dèficit de color en les obres per a veus i instruments, sinó més aviat una tendència a la síntesi dels timbres i dels estils. Encara un exemple de la caiguda dels tòpics: el de l'alemany incontaminat, per oposició als austríacs italianitzants, una teoria que només podria tenir alguna aplicació —discutible— a l'obra per a orgue.

No acabariem mai. Molts temes con-

tinuen plantejats i conserven el misteri de la seva actualitat. Bach és un problema vigent que continua exigint la nostra atenció. El tenim sempre pròxim i imprescindible en l'ensenyament de la composició, en la pràctica dels nous estils interpretatius, en la seva influència sobre la música contemporània.

És una presència familiar en aquest país, que ha donat alguns notoris bachians, entre ells Pau Casals, motor del transvasament de les *Suites* a "*Violoncello solo senza basso*", des del camp pedagògic a l'interpretatiu. Enlloc com en aquesta revista podria ser tan entranyablement evocada la devoció de Lluís Millet per l'obra coral de Bach, i la relació que va tenir amb Albert Schweitzer.

L'inoblidable mestre Taltabull havia assimilat les tècniques de Bach, a través de Max Reger, i les transmetia als seus deixebles, entre els quals sembla especialment beneficiari d'aquells mètodes Josep Soler, autor d'un estudi sobre la fuga i del compendi històric *La Música*, on es refereix a J. S. Bach en uns termes que també poden servir per cloure la present divagació: "Ell és, a l'uníson, passat i futur".

Enric Gispert



Primera audició a Catalunya de la Passió segons sant Mateu. Mestres i solistes: entre ells, Lluís Millet, Francesc Pujol, Albert Schweitzer, Eduard Toldrà, Gaspar Cassadó, Emili Vendrell, Concepció Callao, etcètera (1921)



Temple de Sant Nicolau de Leipzig.

APROXIMACIÓ BIOGRÀFICA

Vuit ciutats constitueixen el recorregut que perfila la biografia de Johann Sebastian Bach. En totes elles, Bach va viure moments importants d'una existència sense cap relleu excepcional. La vida de Bach dista de tenir perfils novel·lístics o fites especialment coloristes, per bé que, de fet, darrera de cadascun dels canvis de residència hi ha una crisi o una decisió obligada per les circumstàncies.

Bach va néixer a Eisenach, al si d'una família amb una forta tradició musical. Un oncle seu, Johann Christoph, era un rellevant clavecinista i compositor. Quan Johann Sebastian tenia vuit anys, ingressà a l'escola de la seva vila natal, on destacà per la bella veu de soprano. Quan en tenia nou, va perdre la mare i, un any més tard, el pare.

Això el portà a traslladar-se a Erfurt on residia el seu germà gran, Johann Christoph, ja músic rellevant, qui li exercí les funcions de pare i també de mestre de música. Les relacions entre els germans van esdevenir successivament més tibants, fins que, un dia, Johann Sebastian va infringir una severa norma del germà gran, la qual li impedia de veure uns valuosos llibres que contenien obres per a clavecí. Una nit, d'amagat, el germà petit copià moltes partitures, còpies que van ser destruïdes pel germà gran en adonar-se de la "malifeta".

L'any 1700, J. S. Bach es desplaça a Lüneburg —a 350 quilòmetres d'Erfurt— per estudiar-hi i per cantar a l'església de Sant Miquel. Acusa el canvi de veu i, a més d'estudiar molt intensament, es dedica a fer classes. A Lüneburg, hi resta tres anys fins que, el 1703, assoleix la plaça d'organista a Arnstadt. Allí coneix Marie Barbara Bach, cosina llunyana seva, que serà la seva esposa el 1707. A Arnstadt tingué problemes amb les autoritats, especialment arran del seu desplaçament a Lübeck, on assistí a classes amb Buxtehude. Els seus superiors consideraren massa dilatada l'absència i, a més, l'acusaren d'incorporar una dona —Marie Barbara— al cor. Això precipita la seva marxa a Mülhausen, on viurà un curt període de temps —menys d'un any— tot exercint d'organista a Sant Blai. Divergències amb el consistori el porten a dimitir el càrrec, el 25 de juliol del 1708. S'hi havia incorporat el 17 d'octubre de l'any anterior.

La propera etapa serà Weimar, on esdevé músic de cambra i organista de la capella de Palau. Els nou anys d'estada en aquesta ciutat constitueixen una de les etapes més fructíferes de la vida de Bach. A Weimar compongué la majoria de les seves obres per a orgue. Allí van néixer els seus fills Cataline (1708), Wilhelm (1710), Marie Sophie i Johann Christoph, bessons (1713) que van morir al cap de poc temps, Carl Philipp Emanuel (1714) i Johann (1715). Bach coneix Telemann, qui serà el padrí de Carl Philipp Emanuel.

Novament sorgeixen diferències amb les autoritats, que fan que, el 1717, trenqui amb l'etapa de Weimar i es desplaci a Kothén, on esdevé mestre de capella de la cort del príncep Leopold. Aquí, hi continua la tasca començada a Weimar. En els seus sis anys d'estada, sofreix la mort de la seva esposa, a qui troba ja enterrada al retorn d'un viatge a Karlsbad: era el 7 de juliol de 1720. El 3 de desembre de 1720 es casarà amb Anna Magdalena Wülken, quinze anys més jove que ell.

El progressiu desinterès del príncep Leopold envers la música portarà Bach a un fort desencís, que farà que abandoni aquesta ciutat per a emprendre el que serà l'últim desplaçament. Leipzig veurà l'última etapa de Bach, que s'estén entre 1723 i 1750. A Leipzig esdevindrà mestre de l'escola de Sant Tomàs i director del Collegium Musicum. Allí escriurà tres passions, tres oratoris, cinc misses, sis motets, *L'Art de la fuga*, dues-centes seixanta-cinc cantates i les *Variacions Goldberg*.

A la fi de la seva existència, és intervingut quirúrgicament dues vegades per l'oculista John Taylor, el mateix que intervingué Händel, cosa que no evità l'absoluta ceguesa amb què morí, el 28 de juliol de 1750, a 65 anys d'edat. Fruit del matrimoni amb Anna Magdalena serà, entre els tretze fills, Johann Christian Bach, probablement el més important dels músics descendents de l'autor de la música per a orgue més estimada i popularitzada que s'hagi escrit mai.

EL CONTRAST DE LA CIRCUMSTANCIALITAT HISTÒRICA

El procés de mitificació de personalitats, de fets i d'esdeveniments històrics sovint està dotat d'elements d'indole molt variada, de vectors plurideccionals que tenen la virtut de donar una resultant inimaginable o inversemblant a partir de la consideració isolada d'aquests vectors. I aquesta contemplació isolada, al mateix temps, permet una visió molt més real d'aquella resultant. Darrera de qualsevol mite hi ha una circumstancialitat justificadora, o bé afavoridora, que cal valorar i tenir present per tal que el mite —la seva imatge— assoleixi l'exactitud més precisa; per centrar-la amb una superior precisió analítica; per evitar-ne la deformació, quasi sempre infladora, a què ens mena l'abandó a l'abstracció, al tòpic i a l'aureola que envolta sempre tota eclosió mítica.

La grandesa indiscutible de Bach, ja filtrada per tres cents anys d'història, i segura ja en termes irrefutables, no ens impedeix d'oblidar aquell entrellat circumstancial a què he al·ludit. Aquesta grandesa única del músic també és filla d'un procés i d'un context molt concrets; d'una quotidianitat feta i farcida de "petites coses"; d'un marc que fou aquell i no un altre, que el condicionà i l'ajudà a perfilar la seva trajectòria i la seva obra de la forma que la coneixem i no d'una altra.

Parteixo del fet bàsic del caràcter paradigmàtic i exemplar que ha assolit la producció de música sacra. Albert Schweitzer¹ escriu:

"Les cantates i passions musicals van trobar cabuda en el servei religiós gràcies al fet que Luter mantingué el cor, i el cor va permetre la subsistència del motet en el culte luterà. De no haver estat així, Bach no hauria pogut donar curs lliure a la seva genial inspiració. Per descomptat, hauria compost, però haurien estat unes altres obres. Si en comptes de viure a Leipzig hagués viscut a Zuric o a Ginebra, què hauria passat?"

La conclusió és fàcil: el geni hi era, i les circumstàncies, també. Bach, efectivament, es troba en un marc històric i cultural favorable. La Guerra dels Trenta Anys, que havia finit trenta-set anys abans del naixement del músic, havia consolidat la reforma luterana i havia acabat amb els somnis de monolitisme imperialista de Carles V i dels Haubsburg successors seus. Jorge Winter² escriu:

"L'Imperi deixava de ser, en el fons, un organisme homogeni (...). Aquella trista pau [la de Westfàlia] produí, amb tot, un gran resultat: la igualtat de drets per a les diverses confessions fou atorgada incondicionalment a tots els estats imperials immediats, i amb algunes limitacions també als vasalls (...). L'antiga unitat entre l'Imperi i el Papat, que els Haubsburg havien mantingut constantment com a herència de l'Edat Mitjana, quedava trencada amb la Pau de Westfàlia. (...).

Per la seva part, Viet Valentin³ remarca que, de la Pau de Westfàlia:

"Els potentats a la fi se'n van sortir força afavorits (...). S'havia esvaït, doncs, l'esperança d'arribar a un imperi catòlico-universal de caràcter centralista".

La Reforma protestant havia triomfat o, si més no, havia aconseguit situar les bases d'una existència còmoda i d'un desenvolupament normal, mentre quedaven molt llunyanes les aferrissades lluites que havia menat la política intransigent dels hereus de l'Imperi. Els prínceps gaudeixen ara, novament, d'una gran autonomia i molt poder, que es consolida tant des de la vessant política com de la religiosa. Per a Luter, els prínceps són l'expressió legítima de l'autoritat temporal per voluntat divina. També, els prínceps han estat els principals beneficiats de

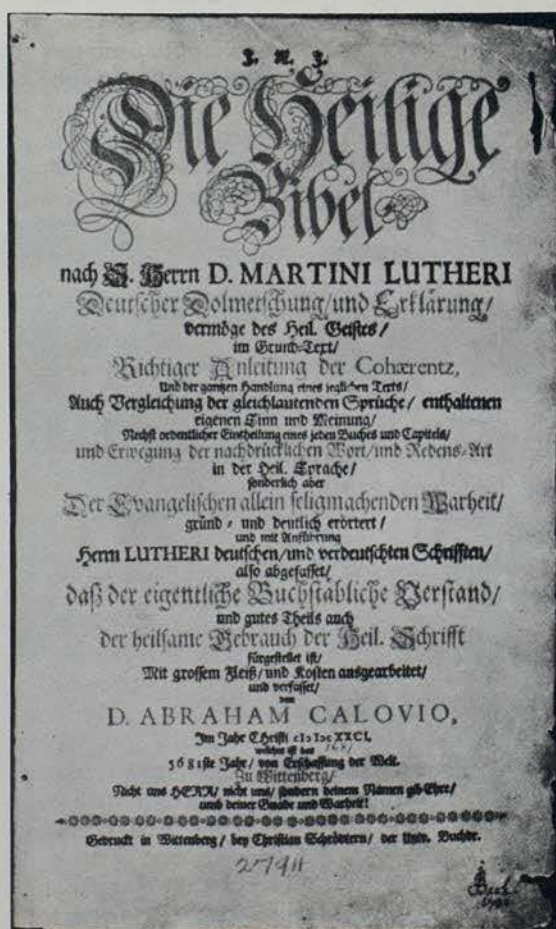
l'espoliació del patrimoni eclesiàstic consegüent al primer esclat reformista. Quan es diu que, amb la Guerra dels Trenta Anys, comença l'estat secularitzat, cal entendre-ho des de la perspectiva de l'estat imperial i de la seva relació amb Roma, però no des de la dels petits estats luterans.

Bach viu immersit en aquest món tan definit i se'n nodreix. L'ortodòxia luterana afavoreix el desenvolupament de la música religiosa. Valentin, a l'obra esmentada, remarca:

"Si els ulls de Luter eren cecs per al color i per a l'alè vital de les arts plàstiques, la seva oïda finíssima percebia la música interior de les paraules, de les ànimes i de les coses. El càntic es posa al servei de la lluita, viu i dur com havia de ser la lluita contra el 'món ple de dimonis'. Frau Musica es mantindria fidel al reformador a través dels temps. Des d'aleshores data l'aliança significativa de la música alemanya i el protestantisme".

Pel que fa a la música per a orgue, la circumstancialitat històrica hi juga així mateix un paper important. Luter —curiosament, com Sant Tomàs d'Aquino— no era partidari de l'orgue. La Reforma havia imposat el cor com a element conductor dels corals. La desfeta de la guerra empobrí els pobles, els quals es van veure incapaços de mantenir els cors, cosa que convertí l'orgue en element substitutori en aquelles funcions directores. Bach ja va trobar el camí aplanat per il·lustres antecessors que van institucionalitzar la idea que l'orgue, en realitat, és un cor només mancat de paraules.

Schweitzer, a l'obra citada, assenyala que:



Biblia de Luter del 1681, adquirida per Bach el 1733.

"...el vigorós impuls que sobtadament adquirí l'art protestant no es va deure, per tant, a l'abundor i eminència de les seves personalitats. Les causes, cal cercar-les en la naturalesa mateixa del coral, que contenia en ell les llavors d'un il·limitat desenvolupament mentre que els temes gregorians no oferien res que pogués fer progressar l'art catòlic".

D'això es desprèn, segons el mateix Schweitzer, la crisi de l'art musical catòlic, de la qual no se'n sortirà fins a la segona meitat del segle XIX, quan:

"...aplicant-se a l'estudi de Bach, es beneficià amb els progressos que mentrestant i gràcies al coral havia realitzat l'art protestant. Així com a l'Edat Mitjana l'estudi d'Aristòtil originà el renaixement de les ciències, així l'estudi de l'obra de Bach es constituí en el punt de partença d'aquesta renovació de l'art catòlic".

Així —afegim— un músic acèrrimament luterà serà la gran referència de la música sacra catòlica, i els mateixos catòlics ortodoxos l'acceptaran, tot oblidant-se de la seva originalitat "heterodoxa". Al tòpic de l'excelsitud, tan i tan fàcilment acceptat, de la música religiosa de Bach, també caldria situar-hi elements clarificadors. Ja és ben sabut que, molt sovint, les melodies dels corals procedeixen del cant profà. Que un himne dels landsquenets —tropes mercenàries alemanyes— es convertís en un cant sobre el pecat original, no deixa de constituir un exemple ben eloqüent i, si se'm permet, desmitificador.

La figura de Bach, avui gegantina, situada en el context de la seva quotidianeïtat, era una altra cosa. Ben altrament del que s'esdevingué amb Händel, Bach mai no passà de ser un músic local, d'escassa projecció. Un home molt estimat, però no honorat; un gran virtuós i mestre, i un treballador incansable. Es podria parlar d'un artesà de la música: d'un home de perfils modestos, d'una grandesa somorta i massa anònima. Un músic que deixà una obra que va restar un segle a l'ostracisme, abans no va ser plenament reconeguda.

Si he situat molt esquemàticament el pes d'uns fets històrics, no es pot menystenir, tanmateix, el d'una personalitat molt ferma, que apareix i sura no sols damunt les seves partitures genials, sinó també a través d'una actitud que mostra la fermesa de les seves conviccions, i la consciència de la seva pròpia veritat. Era un home religiós; però, externament, no més del que ho podien ser molts d'altres en el seu temps. Anna Magdalena Bach assenyala que, en ell, la religió era quelcom reservat, que no cal mostrar constantment, però que existeix i no s'oblida mai.

Hi ha, per tant, una assumpció plena de la religiositat, íntima i insubornable. Tanmateix, arriba un moment en què, d'alguna manera, ha de prendre una decisió important. La convicció religiosa i la vocació musical s'entrecreuen. Quan la desviació pietista guanya adeptes en el si del luteranisme, ell, home espontàniament místic, se sent atret pels nous corrents renovadors.

Bach va ser sensible i receptiu a la predicació pietista de Spanner i dels seus adeptes. Però el pietisme, en la seva puresa mística, era de naturalesa antimusical. I Bach, músic per damunt de tot, no tingué cap dubte a seguir fidel a l'ortodòxia reformista que li permetia —i afavoria— l'exercici de l'art que era essencialment el seu. Que li permetia, també, ser fidel a la seva convicció mística, justament a través de la música. La música el féu heterodox del pietisme. Heterodox o no, místic i pietós sempre, i músic per damunt de tot.

Comellas

1. Albert Schweitzer. "J. S. Bach. El músico poeta" - Ricordi
2. Jorge Winter. "Historia Universal" - Montaner y Simón
3. Viet Valentin. "Historia Universal" - Editorial Sudamericana

ANY EUROPEU
DE LA MÚSICA



Coral Cantiga de Barcelona
Josep Prats, director

La Hertfordshire Chamber Orchestra
de la Gran Bretanya
Edmon Colomer, director

M^{re} Lluïsa Muntada, soprano
Montserrat Martorell, contralt
Josep Ruiz, tenor
Iñaki Fresan, baix
Neil Cowley, orgue

Sota la direcció de:
Edmon Colomer

interpreten obres de:
GERHARD
MARTIN
BEETHOVEN

Dimecres, 3 d'abril de 1985 - 21 h.
Palau de la Música Catalana

Venda de localitats a les taquilles del Palau de la Música Catalana tots els dies fenters d'11 a 13 h. i de 17 a 21 h. (dissabte matí tancat).

AMB LA COL·LABORACIÓ DEL
DEPARTAMENT DE CULTURA
DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

1985
Diputació
de Barcelona

AMB LA COL·LABORACIÓ DE:
CAIXA DE BARCELONA OBRA SOCIAL



Johann Sebastian Bach i l'orgue

El compositor, genial tant per la qualitat com per la quantitat d'obres per a orgue que ens deixà, ens fa oblidar sovint que fou també un virtuós i un expert en la construcció d'orgues, cridat i apreciat sobretot a les províncies d'Alemanya central o del Nord. Quina havia estat la seva formació? En primer lloc, el petit Johann Sebastian Bach rep (segurament durant els anys de la seva infància, a Eisenach on nasqué, fins al 1695) les primeres nocions d'orgue de part de l'oncle i del cosí del seu pare, respectivament, Heinrich Bach (1615-1652) i Johann Christoph Bach (1642-1703), tots dos eminents organistes i compositors, els millors de la família, amb llur petit nebot i cosí.

Entre 1695 i 1700, Johann Sebastian visqué a casa del seu germà gran, després d'haver estat orfe deu anys, on rebé una formació musical completa dins l'esperit de l'escola d'Alemanya del Sud. El seu germà, llavors organista a Ohrdruf, havia estat durant tres anys el deixeble del molt conegut organista de St. Sebald, de Nuremberg: Johann Pachelbel. Després, són els dos anys d'estudis a Lüneburg, on escolta i rep els consells de Johann Jacob Löwe i de Georg Böhm. Durant aquest sojorn a Lüneburg, efectua sovint el viatge a Hamburg, per es-

coltar l'organista considerat, amb Buxtehude, com el millor d'Alemanya del Nord: Johann Adam Reinken. Certament, Reinken improvisa d'una manera magistral, amb un joc molt brillant, unes idees musicals originals i uns timbres d'una gran riquesa; Reinken deixa una impressió molt forta al jove Johann Sebastian.

Paral·lelament, i durant aquests dos anys de Lüneburg, Bach té l'oportunitat de poder llegir i copiar a la biblioteca musical del castell de Celle, del Príncep de Brunswick-Lüneburg (casat amb la francesa Eléonore Desmier d'Olbreuse), les recents composicions dels mestres francesos que són de moda, com Louis Marchand, François Couperin, Louis-Nicolas Clérambault, Jacques Boyvin i, sobretot, el profund Nicolas de Grigny, l'organista de Reims i de Saint-Denis.

Cal pendre consciència que, en aquesta època, era molt difícil d'assegurar una formació musical: els únics mitjans de comunicació eren els concerts i algunes edicions d'obres (moltes d'elles, circulant sota la forma de manuscrits). Calia viatjar bastant, anar d'un lloc a l'altre, per escoltar com tocava un mestre organista, en general durant els oficis religiosos o els rars concerts, com les

"Abendmusik", que Dietrich Buxtehude organitzava a Lübeck cada diumenge, entre les festivitats de Sant Martí i de Nadal. Eren les úniques ocasions d'estar en contacte amb la música contemporània; i si hom deixava passar l'oportunitat d'assistir a una sessió de concert, podia ser que mai més no se li tornés a presentar. Quant a la música antiga, la solució era de fer-ne una còpia i de tocar-la un mateix.

Per totes aquestes raons, el jove Johann Sebastian Bach fa com la majoria dels aprenents del seu temps: viatja d'una vila a l'altra, per conèixer diferents estils, i rep a vegades els consells dels mestres que aprecien els dons naturals que hi veuen. Bach acaba per fer la síntesi dels diferents corrents amb els quals ha estat en contacte: l'art d'Alemanya del Sud, de Pachelbel; el del Nord, influenciat per l'escola neerlandesa de Sweelinck a través de Böhm i Reinken; i l'escola francesa dels Couperin i de Grigny. Durant els anys d'Arnstadt i de Mühlhausen, després d'un breu pas per Weimar, comença a treballar com a organista (1703-1708). Es forma un repertori i escriu les seves primeres obres en funció dels models que ja coneix. Però encara vol ampliar els seus coneixements i fa el famós viatge a peu fins a Lübeck,

per assistir —entre el 15 de novembre i el 20 de desembre— a les "Abendmusiken", de Buxtehude. Rep llavors unes impressions musicals molt fortes, que el marcaran durant tota la seva vida: Buxtehude, amb el seu orgue de la Marienkirche (3 teclats i pedals, 54 jocs), li fa veure tots els recursos de l'instrument i del virtuosisme.

A Weimar, entre 1708 i 1717, descobreix d'altra banda la música italiana i, segons la seva habitud, copia sense parar Frescobaldi, Legrenzi, Corelli... i Vivaldi, del qual fa unes transcripcions de concerts de violins per al seu instrument: l'orgue.

Johann Sebastian Bach posseeix, doncs, una formació completa sense haver anat a Itàlia, on anaven la majoria dels músics famosos de la seva època. Ha perfeccionat la seva tècnica d'instrumentista i és, llavors, el millor organista d'Alemanya. L'únic qui podria rivalitzar amb ell és Händel, però aquest viu a Londres i seran fallides les dues ocasions de trobar-se. Bach és cridat d'una vila a l'altre per a tocar, inaugurar, comprovar els nous instruments. Bach és un virtuós apreciat pel públic, però dins un espai ben definit: la seva Turingia natal, la Saxònia o la Prússia; és a dir dins el quadre definit per Meiningen i Dresden al sud, Kassel i Hannover a l'oest, Potsdam prop de Berlín a l'est i Hamburg al nord.

Durant els cinc anys passats a Köthen com a *Kapellmeister*, Bach retroba el mestre Reinken, el 1720, quasi centenari, en ocasió d'un concert a Hamburg.

Passen hores a l'orgue de la Katharinenkirche, on Johann Sebastian improvisa un preludi i una fuga, seguits d'un trio, d'un *quatuor* sobre un mateix tema, i continua amb unes variacions de coral en l'estil contrapuntístic. I el vell deixeble espiritual de Sweelinck vinga a dir: "Pensava que aquest art era mort; però veig que és vivent encara en vós!"

A Leipzig, a partir de 1723, on ja és Cantor, Johann Sebastian està molt ocupat amb el seu encàrrec i amb l'escola de Sant Tomàs; la seva producció per a orgue és molt limitada, però continua fent concerts i comprovacions, cridat com és per les ciutats saxones.

Les seves composicions per a orgue es poden dividir en dos grups:

- els corals, i
- les composicions lliures.

Els corals poden ser tractats de diverses maneres diferents: en les obres de joventut, amb la forma d'una simple harmonització a quatre veus, amb alguns breus episodis de *toccata* o d'*intonazione* a la manera italiana entre els versets. Com a exemples podem citar: «*Liebster Jesu, wir sind hier*», BWV 706; «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*» BWV 715; «*Gelobet seist du, Jesu Christ*», BWV 722; «*Liebster Jesu, wir sind hier*», BWV 730; «*Ach Gott, von Himmel sieh' darein*», BWV 741.

Molt sovint, Bach tracta el coral a la manera de Buxtehude, amb *cantus firmus* a la veu soprano (a vegades al baix, més rarament a una veu intermèdia). És l'estil dels corals de l'*Orgel-Büchlein*, de la missa luterana o del recull editat per

Schübler. D'altres corals són escrits amb l'estil d'imitació derivat de la influència de Pachelbel, a través de Johann Christoph Bach, i comprenen canons o fugues d'amplitud variable, que Bach anomena "fuguettes". Un altre gènere és la fantasia de coral, bastant desenvolupada en l'estil de Böhm o de Buxtehude. Finalment, utilitza la variació de coral o *partite* en l'estil de Sweelinck, Scheidt o Froberger, com en les *Variacions canòniques*, BWV 769, sobre el tema nadalenç «*Von Himmel hoch, da Kom' ich her*».

Les partides diverses foren escrites segurament cap al 1700, a Lüneburg; són: «*Christ, der du bist der helle Tag*», BWV 766; «*O Gott, du frommer Gott*», BWV 767; «*Sei gegrüßet, Jesu gütig*», BWV 768; «*Ach, was soll ich Sünder machen?*», BWV 770.

Els reculls de corals que mereixen una atenció particular, tant des del punt de vista musical com teològic, són: l'*Orgel-Büchlein*, BWV 599 a 644; la *Missa luterana*, *Klavier-Übung III*, BWV 669 a 689; i els 18 corals dits «*de Leipzig*», BWV 651 a 668.

La composició de l'*Orgel-Büchlein* data de l'època de Weimar, entre 1713 i 1717. Sobre les 164 peces previstes (Bach havia preparat les pàgines tot posant els títols a la part de dalt), n'hi ha solament 46 d'escrites. Són una perfecta il·lustració del coral a través de l'any litúrgic i de la vida cristiana.

La *Missa luterana* (impròpiament «El dogma en música») fou publicada el 1739. És la tercera part del *Klavier-*

Übung, un comentari del petit i del gran catecisme de Luter. Bach hi tracta dues vegades cada coral, d'una manera difícil per a gran orgue, amb pedal obligat, i d'una manera més simple per a petit orgue, sense pedal. Aquests 21 corals (23) són enquadrats pel *Preludi i triple Fuga en mi bemoll major*: 3 bemolls a la clau, tres temes, símbols de la trinitat, Pare Fill i Sant Esperit.

El recull dels 18 corals de Leipzig, fet a partir d'obres escrites abans, constitueix el testament musical de Bach. Els va escriure —més ben dit, els va copiar i ampliar—, la major part d'una manera magistral, entre 1747 i 1750. S'hi troba evidentment el simbolisme, com en molts d'aquests comentaris musicals que són els corals en general. Aquest simbolisme que hom veu o vol veure dins l'obra de Bach és un tema inesgotable, que ha estat tractat per Jacques Chailley i per Marie-Claire Alain. Però és difícil de destriar les coses, entre les veritables intencions simbòliques del compositor i les que pretenen trobar-hi els musicògrafs.

Menys nombroses són les composicions lliures, escrites la major part abans dels trenta anys d'edat. Consten de 19 *Preludis i fugues*, 3 *Fantasies i fugues*, 4 *Toccatas i fugues*, 2 *Preludis*, 4 *Fantasies*, 4 *Fugues*, la *Gran passacaglia*, 4 *Duetti*, que formen part de la missa luterana, 3 *Trios*, una *Aria*, una *Canzona*, una *Pastoral*, el *Pedal-exercitium*, 6 *Sonates en trio* i 6 *Transcripcions* de concerts d'estil italià.

La fuga, antiga forma tradicional, hi és privilegiada. Bach la fa pujar a un nivell de perfecció difícil d'igualar. Els preludis, fantasies o toccates són els preàmbuls necessaris per a l'audició de les fugues.

Els grans *Preludis i fugues* de l'època de Leipzig són remarcables: *en si menor*, BWV 544; *en do menor*, BWV 546; *en mi menor*, BWV 548, i *en mi bemoll major*, BWV 552. També els de la joventut, escrits en general a Weimar, són plens de vida i d'idees musicals imprevisibles com els: *en re major*, BWV 532; *en la menor*, BWV 543; i *en mi menor*, BWV 533. D'un caràcter més lliure, les fantasies o toccates i fugues són plenes de sorpreses. Sobretot, la *Fantasia i fuga en la menor*, BWV 561, i la *en sol menor*, BWV 542, escrites respectivament a Weimar i a Köthen.

La inspiració dels músics italians, com Andrea Gabrieli o Claudio Merulo, vista a través de Sweelinck, Froberger o Frescobaldi, es retroba a les toccates, unes peces brillants, de caràcter improvisat com la famosa *Toccat i fuga en re menor*, BWV 565, de l'època de Mülhausen, o la monumental *Toccat i fuga en fa major*, BWV 540, que exigeix un veritable virtuosisme de pedals, i a la *Toccat, adagio i fuga en do menor*, BWV 564, exemple únic de forma tripartita, amb l'admirable "Ada-

gio" intermedi, a la manera dels concerts.

La influència italiana es troba, d'altra part, dins la utilització dels temes, en la *Fuga en si menor*, BWV 579, sobre un tema de Corelli, i en la *Fuga en do menor*, sobre un tema de Legrenzi, totes dues compostes a Weimar, cap al 1709. De la mateixa època, remarcarem la *Canzona en re menor*, BWV 588, l'*Allabreve en re major*, BWV 589, i la *Pastoral major*, BWV 590.

Dues peces són veritablement inspirades per la música francesa: l'*Aria en fa major*, BWV 587, transcripció d'una peça del recull de François Couperin «*Les Nations, sonades et suites de symphonies en trio*»; i la *Passacaglia i fuga en do menor*, BWV 582 (que és el cim de l'art de la variació) sobre un tema manllevat al "Christe" de la *Missa del segon to*, per a orgue, d'André Raison (1688). Les seves 20 variacions s'encadenen amb la fuga dins una veritable apoteosi.

Aquest repertori acaba amb 6 sonates i 6 concerts. Les 6 *Sonates en trio*, BWV 525 a 530 (Leipzig entre 1723 i 1727) haurien estat escrites per a l'educació del fill primogènit, Wilhelm Friedmann: són veritables trios a la italiana, en tres temps (viu-lent-viu), a la manera dels concerts, i amb una escriptura polifònica estricta.

Els 6 concerts són uns aranjaments de concerts a la manera italiana: l'escrit *en la menor*, BWV 593, és la transcripció del *Concert op. 3, nº 8, per a 2 violins*, de Vivaldi. Del mateix autor, és l'escrit *en*

do major, BWV 594 (Rv 208 i, com l'op. 7 nº 11, amb un temps lent diferent), i l'escrit *en re menor*, BWV 596 (op. 3 nº 11, per a 2 violins i violoncel).

En el catàleg de W. Schmieder, el «*Thematisch-Systematische Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach*», Leipzig, 1950, unes quantes obres que hi han estat atribuïdes a Bach semblaria ara, a la llum de recerques més recents, que tenen altres orígens; sovint, d'un deixeble. Així, els 8 petits i famosos *Preludis i fugues*, BWV 552 a 560, que tots els aprenents organistes toquen o han tocat, podrien ser de Johann Tobias Krebs, un deixeble de Bach. També els BWV 561, 567, 571, 576, 577, 580, 581, 574, 591 i 597 tenen un origen dubtós.

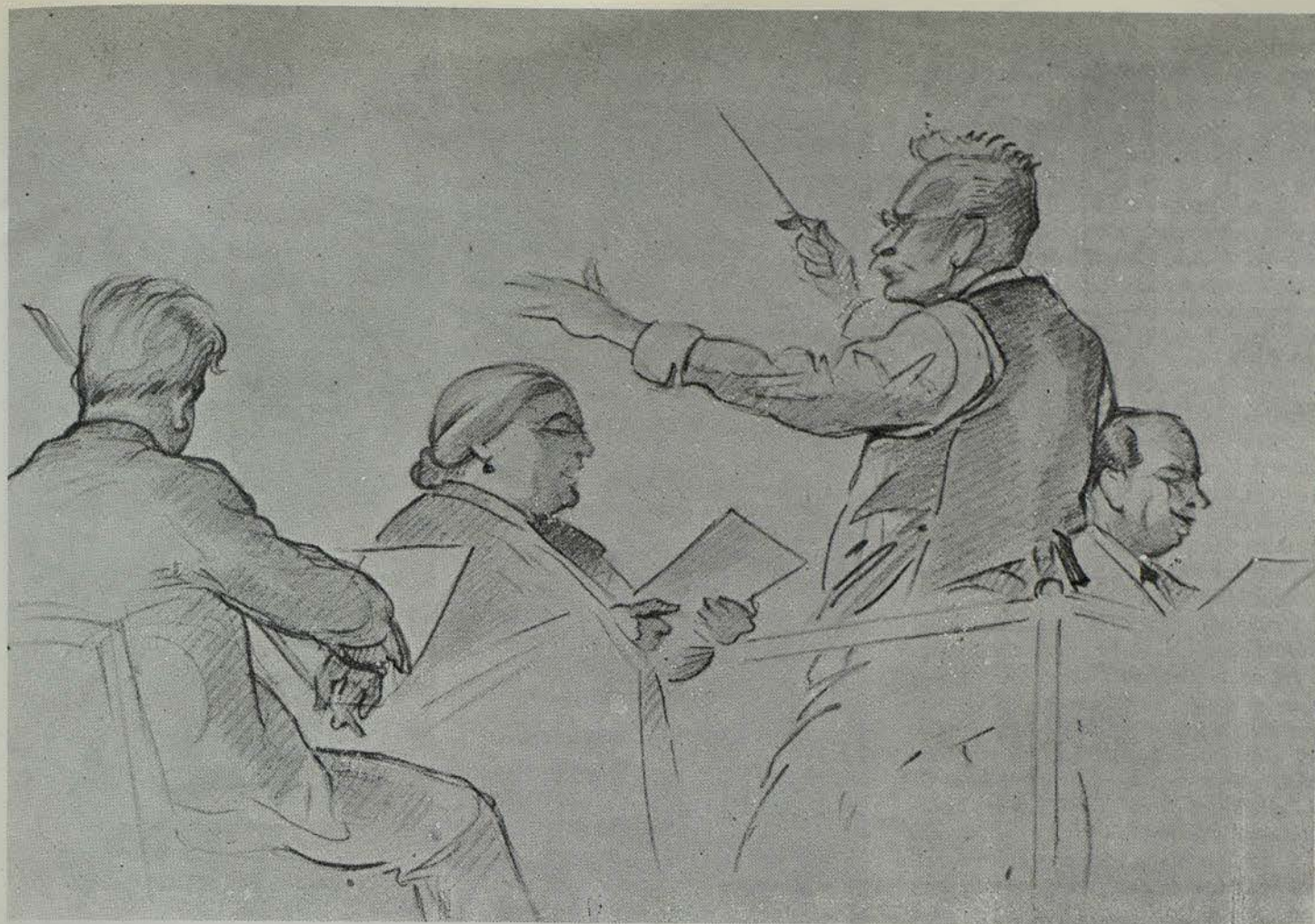
Tanmateix, amb la influència que havia d'exercir un mestre com aquell, no és estrany si, com a mínim durant un temps més o menys llarg, el deixeble componia com el mestre. En altres formes d'art, com la pintura o l'escriptura, s'esdevenia això mateix: el mestre donava l'esquema o el dibuix, i l'alumne ho continuava sota la vigilància del primer.

Veritable «Summa» musical i teològica, l'obra per a orgue de Johann Sebastian Bach s'adreça a tots: al músic, a l'instrumentista o al compositor, al místic, al profà, al jove, al vell, a l'historiador, a l'avantguardista... La llista seria llarga, perquè mai no deixa indiferent ningú.

Joan Lluís Bergnes



Orgue de l'església del castell d'Altenburg, que Bach tocà el 1739.



Assaig de la Missa en si menor, de Bach. Lluís Millet, amb Concepció Callao, Emili Vendrell i Eduard Toldrà. Dibuix de Joaquim Renart (1935)

L'ORFEÓ CATALÀ intèrpret de Bach

És un fet històricament demostrable que la creació de l'Orfeó Català (1891) significà la implantació d'una nova forma d'entendre el fet coral.

En realitat, l'hereu i el successor de l'obra ingent menada per J. A. Clavé no fou cap dels seus epígons —abocats a una repetició persistent dels esquemes establerts per aquell visionari genial—, sinó Lluís Millet i Pagès. La renovació que aquest aportà afectà tant el repertori com la composició social de les corporacions, tant l'exigència artística com la tendència a la professionalització dels directors, tant la creació d'instruments de suport para-musical com l'expansió d'una consciència cívica, aviat instrumentalitzada políticament.

L'examen minuciós dels primers passos de l'Orfeó mostra, primerament, un propòsit decidit d'aprofundiment i millorament de l'obra claveriana (de la qual Millet mai no renegà, ni en els moments estel·lars de la seva vida), per passar tot

seguit a la conquesta d'uns horitzons més transcendents.

En aquest sentit, és altament reveladora (per contrast amb la reiteració de la programació dels cors claverians, tal com ho testimonien les pàgines de «El Eco de Euterpe») l'anàlisi dels dos primers concerts d'aquella jove corporació (5 d'abril i 31 de juliol de 1892), en la qual hom troba ja intuïtivament reflectits els eixos essencials de la trajectòria futura: el conreu de la cançó popular (Vives), la difusió de composicions originals (Garcia Robles, Vives, Granados, Millet, Brunet, Alió, Gay i Lapeyra) i la divulgació de la polifonia (Mozart).

Amb la creació de la secció de nois (1895) i la de veus femenines (1896), l'Orfeó —de la mà d'aquell arborat Millet, exemple viu d'una mediterraneïtat vital— era ja en condicions d'abordar un repertori insòlit; tal com insòlita fou, per exemple, la celebració d'un "concert de música religiosa" (Teatre Líric, 4 d'a-

bril de 1897) integrat exclusivament per obres d'aquell signe: composicions de Victoria, Mozart, Palestrina, Berlioz, Brudieu i Bach (els corals *Tinc l'ànima entregada* i *Que sortós heu estat*).

Des d'aquell moment, la presència de Bach als programes de l'Orfeó ha estat permanent, tant en els temps més reculats de l'entitat com en els nostres dies; i si aquell propòsit divulgador s'ha concretat en la sovintejada interpretació de molts corals *a cappella*, aquella intencionalitat, doblada d'una major ambició artística, s'ha significat en la versió d'algunes de les obres més transcendents del Cantor de Leipzig.

Fer-ne una relació exhaustiva —o la del ressò crític que suscità, font per a un estudi sòcio-musical de sorprenents resultats— abocaria aquestes línies a una feixuguesa innecessària i reclamaria un espai excessiu. Per això són reportades, només, les fites essencials, moltes de les quals coincideixen —en la perspectiva

històrica— amb inflexions profundes de l'entitat; com si a cada cruïlla important, hom hagués retornat, inconscientment, a la referència permanent, a la pedra de toc imprescindible que atorgués el contrast de la bondat de la línia operativa en curs.

En una progressió ascendent, després de les primeres versions dels corals, vénen les dels motets *No et deixo, Jesús* (Ich lasse dich nicht) (1902), *Vine, Jesús, vine* (Komm, Jesu, Komm) (1905) i *Jesús, joia meua* (Jesu, meine Freude) (1907).

La plenitud de la corporació té un dels màxims exponents en la construcció del Palau de la Música Catalana, a la inauguració del qual (1908) les paraules d'agraïment de Lluís Millet, plenes de manlleus bíblics ("... alabat sia Déu, que ha fet en nosaltres aquestes grans coses...") tenen el paral·lelisme musical en la programació del *Magnificat*.

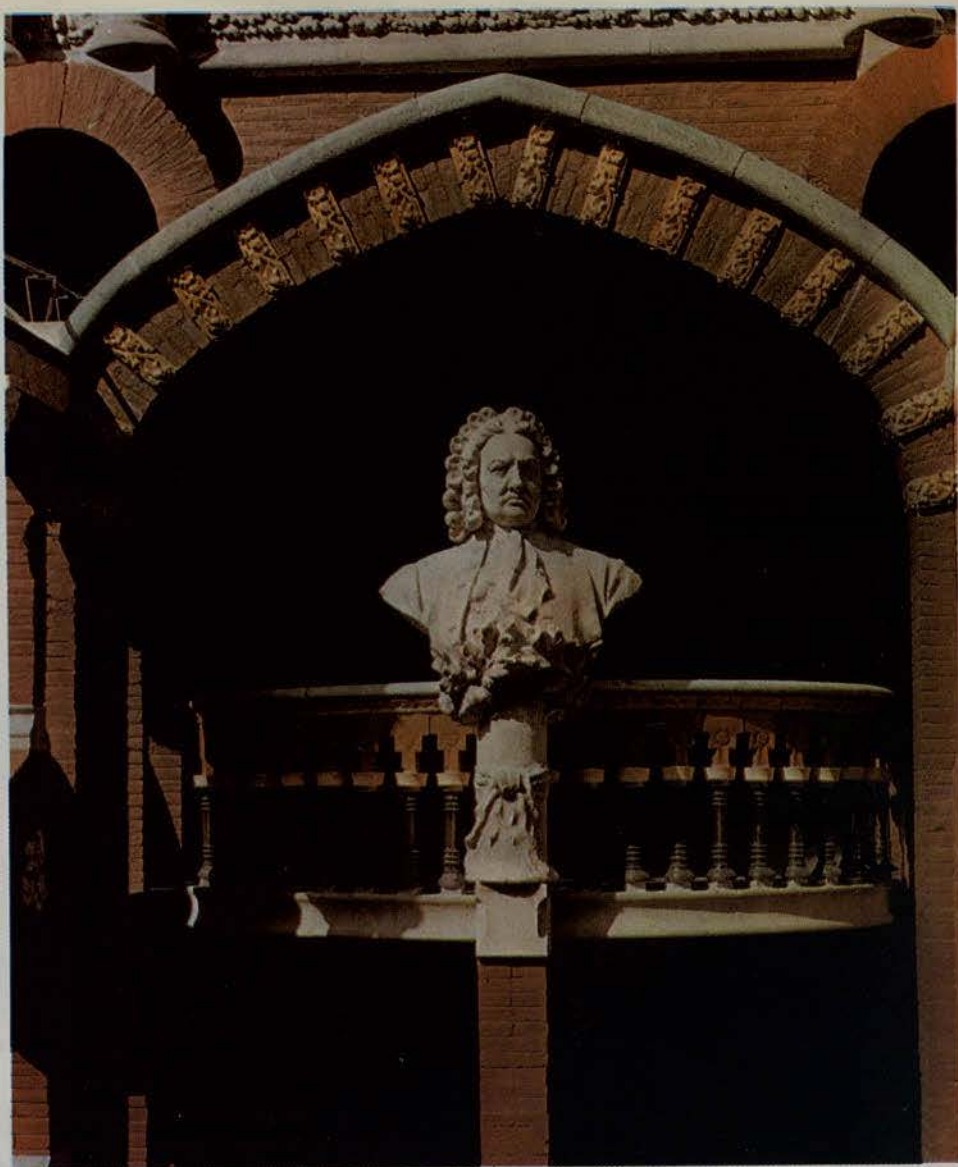
Justament, en 1908 s'esdevé un fet cabdal en la vida de Millet: la coneixença d'Albert Schweitzer, les col·laboracions amb el qual —iniciades també aquest any amb la interpretació de fragments de les *Cantates núms. 65 i 123*, i amb una nova versió del *Magnificat*— havien de ser decisives per a l'Orfeó en les interpretacions de Bach.

Calia, llavors, un altre esglaó; i aquell pas inajornable es produïa amb la primera audició a Espanya de la *Missa en si menor* (1911), l'èxit de la qual era ratificat en les posteriors audicions (1912) a Barcelona i a Madrid, i era amplificat amb les incorporacions, en els anys següents, dels motets *Canteu al Senyor un càntic nou* (Singet den Herrn ein neues lied) (1912, dins els actes del III Congrés Nacional de Música Sagrada), *L'Esperit Sant eleva la nostra fablesa* ("Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf") (1913, en el I Congrés d'Art Cristià a Catalunya) i *Fora temor, jo estic amb tu* (Fürchte dich nicht) (1918).

Aquesta trajectòria tindria la màxima culminació en 1921, amb la primera audició a Espanya de la *Passió segons sant Mateu*.

Lluís Millet tenia cinquanta-quatre anys, en feia trenta que l'Orfeó era fundat, i quatre que la Germanor dels Orfeons de Catalunya vertebrava la vida coral del país. Hom afrontava el repte de la *Passió*, doncs, en el punt de maduresa personal i institucional. Per això podia adreçar Albert Schweitzer, a "La Veu de Catalunya": "[...]Quan els primers acords del gran cor inicial de la *Passió* ressonaran a la sala de l'Orfeó; quan, en aquest gran cor les veus pures dels infants entonaran la cèlebre melodia de l'*Agnus Dei*, sentirem tots nosaltres l'emoció de viure una hora memorable, no solament en la vida musical de Catalunya, sinó també en la vida musical d'arreu. Bach, el gran Bach, és a casa seva, a Catalunya!".

La interpretació de la *Passió* —en la



Bach a la façana del Palau de la Música Catalana.

qual es produí la consagració definitiva d'Emili Vendrell— es constituí en punt de referència obligada, en paràmetre comparatiu de qualsevol executòria posterior; fou, en definitiva, un esdeveniment ric en guanys artístics; però ric, també, en plenitud d'identificació entre Millet i Schweitzer (el qual sempre més guardà el record de la *Passió* com un dels moments més inefables de la seva vida, tal com ho testimonia l'abundosa correspondència amb el fundador de l'Orfeó).

La dècada dels trenta és significada per la incorporació (en versions íntegres o parcials) de les cantates *Crist jeia en la mortalla* (Christ lag in Todesbanden) (1930), *Desperteu, diu la veu forta* (Wachet auf, ruft uns die Stimme) (1931), *Vine, dolça hora de la mort* (Komm, du süsse Todesstunde) i *Doncs la salut i el vigor, l'Imperi i el poder* (Nun ist das Heil und die Kraft) (1934). També en aquesta època hom procedeix a l'enregistrament discogràfic de diversos corals de la *Passió* (1929) i de les *cantates núms. 4 i 140* (1931), els quals (a més de la lògica acceptació al país) obtenen un notabilíssim èxit de crítica i de vendes en els

cercles musicals d'Estats Units, Suïssa i Japó.

En 1935, i en commemoració del 250è aniversari del naixement de Bach, Millet donà novament la cantata *Vine, dolça hora de la mort* (Komm, du Susse Todesstunde) i fragments de la *Missa en si menor*, la versió íntegra de la qual preparava per a l'any següent (òbviament, no celebrada, a causa de l'esclat de la guerra fratricida).

En el període de silenci imposat per les circumstàncies bèl·liques, Millet es refugia en Bach ("... el que em consola i omple més el buit, és la lectura dels corals de Bach...", diu en carta a Joan Salvat, en 1938), com tancant el cercle iniciat amb ardidesa juvenil en aquell "concert de música religiosa" de 1897.

En 1946, l'Orfeó reprèn les activitats públiques de mà de Lluís M^a Millet; i aquest mateix any retorna a Bach amb el motet *Jesús, joia meua*.

Durant l'etapa directorial de Lluís M^a Millet, Bach es fa present en els programes de l'entitat amb una freqüència que no desdiiu de la precedent. En són els cims culminants les versions de la *Missa en si menor* (1951 i 1952, a Barcelona i a



Al·legoria de Junceda
sobre Montserrat,
Bach i l'Orfeo Català.

París) en commemoració del 60è aniversari de la institució, les de la *Passió segons sant Mateu* (1958, en celebració del cinquantenari del Palau de la Música Catalana) —de la qual hom féu un posterior enregistrament dels recitatius i corals—, i la primera audició a Espanya de la versió íntegra de l'*Oratori de Nadal* (1969); sense oblidar la interpretació del motet *Canteu al Senyor un càntic nou* (1950) i de les cantates *Crist jeia en la mortalla* (1955), *Vine, dolça hora de la mort*, *Desperteu, diu la veu forta* i *Jo vull portar la creu amb joia* (Ich Will den Kreuztab gerne tragen) (1968), a més de les reiterades versions de corals diversos.

En 1976, Lluís Millet i Loras incorporava al repertori la cantata *Actus tragicus* i el motet *Lloeu el Senyor* (Lobet den Herrn).

Aquest mes de març de 1985, en el marc de la VIII Setmana de Música Religiosa, Salvador Mas dona una nova ver-

sió del *Magnificat*, i, en primera audició per l'Orfeo, la *Missa en fa major*.

Aquest brevíssim repàs cronològic —incomplet, tal com ha estat apuntat inicialment— testimonia la dedicació persistent de l'Orfeo Català a l'obra de Bach, en un afany pedagògic indefallent.

Encara, caldria dir que, des de les pàgines de la "Revista Musical Catalana" de la primera època, l'obra i la persona de Bach fou àmpliament comentada per Albert Schweitzer, Wanda Landowska, Joaquim Nin, Vicenç M^a de Gibert, Joan Salvat i Francesc Pujol.

Hom pot afirmar, doncs, amb plena propietat, que el repertori vocal de Bach s'ha incorporat al patrimoni cultural del nostre país gràcies, en gran part, a l'obra de l'Orfeo Català; i aquesta vocació ha estat continuada —i continua essent-ho encara— en un permanent afany de servei artístic i cultural.

Pere Artís

BACH

PASSIÓ

segons St. Joan

AGRUPACIÓ POLIFÒNICA
DE VILAFRANCA
(dir.: Xavier Cervera)

COR MONTSERRAT
(dir.: Joan Casals)

CORAL BELLES ARTS
(dir.: Lluís Vila)

CORAL CANIGÓ
(dir.: Enriqueta Anglada)

MONTSERRAT PUEYO
soprano

MERITXELL OLAYA
soprano

EULÀLIA SALBANYÀ
contralt

JOAN CABERO
tenor

IÑAKI FRESÁN
bariton

JORDI RICART
baix

CONJUNT INSTRUMENTAL
PERE SERRA
concertino

JOAN CASALS
orgue

JORDI REGUANT
clavicèmbal

NÚRIA CALVO
violoncel

Director:
MANUEL CABERO

Dimarts, 23 d'abril, 21 h.
Parròquia de Sant Feliu
SABADELL

Diumenge, 28 d'abril, 18 h.
Basilica del Sant Esperit
TERRASSA

Dimarts, 30 d'abril, 21'30 h.
Teatre Atlàntida
VIC

Dissabte, 4 de maig, 21 h.
Basilica de Santa Maria
VILAFRANCA DEL PENEDE



Audició de la Passió segons sant Mateu per l'Orfeo l'any 1958, dirigida per Lluís M.^a Millet.



Johann Sebastian Bach.

Aspectes de la interpretació de Bach avui

Inqüestionablement, un apartat del nostre "Dossier" del tricentenari de Bach ha d'ésser dedicat a les qüestions, sempre en evolució i mai no resoltes inequívocament, que la interpretació de Bach provoca o desvetlla, tant als musicòlegs com als músics pràctics. Una visió sistemàtica d'aquest tema, pràcticament inesgotable, depassa les nostres possibilitats reals, en extensió i mitjans. Aleshores, ens ha semblat oportú i enriquidor la citació, en el seu originari llenguatge col·loquial, de determinats fragments d'una taula rodona que tingué lloc, el 1978, a la Philipps-Universität de Marburg, en el marc d'un simposi, paral·lel al Festival Bach que s'hi celebrà en aquelles dates. Els fragments reproduïts confronten en un col·loquial i viu diàleg, principalment, els punts de vista de dues eminents personalitats actuals de la interpretació bachiana, Helmuth Rilling i Nikolaus Harnoncourt, respectivament procedents del camp coral i del camp instrumental, i es complementen, ocasionalment, amb l'opinió del musicòleg Georg von Dadelsen, un dels grans estudiosos de Bach dels nostres dies. Els documents d'aquest simposi han estat publicats per l'Editorial Bärenreiter, conjuntament amb la "Neue Bachgesellschaft", l'associació internacional que té la seva seu a Leipzig.

R.R.M.C.

PRINCIPIS I DECISIONS

Helmuth Rilling: Crec que tot músic que compregui seriosament alguna cosa de la música de Bach i es dediqui a l'execució d'una obra bachiana, ha d'acomplir, en primer lloc, dues condicions. D'una banda, cal que tingui una partitura i un material d'execució que coincideixi, tant com sigui possible, amb les fonts; cal també, fonamentalment, que no hi hagi addicions de cap mà no bachiana i que s'hi pugui identificar, sense cap dubte, la voluntat del compositor. D'altra banda, cal que conegui bé la pràctica interpretativa del temps de Bach. Per això és

necessari de saber bé per quin motiu una obra fou escrita; això vol dir, doncs, saber amb quina plantilla instrumental comptava Bach quan escriví la peça. Vol dir també que fossin coneguts el lloc i sobretot el públic al qual l'obra anava dirigida.

Segons la meua opinió, s'ha d'establir una fita; és a dir plantejar-se una qüestió: "Per què faig aquesta música?" Només voldria poder formular això subjectivament i voldria dir alguna cosa: que m'esforço en la realització de la notació musical, a fer entenedor el sentit que hi ha en l'obra de Bach. Quan dic sentit, apareix una anàlisi de la frase, que ha d'ésser tan exacta que ha d'esbrinar, tan

àmpliament com sigui possible, les intencions de Bach en la composició de l'obra. És a dir, suposicions i fites.

I aleshores vénen les decisions. Crec que són, en primer lloc, decisions de principis. Voldria veure les decisions de principis de manera que hom es comprometí en quina direcció va respecte de l'execució vocal i instrumental. Pel que a això es refereix, m'he decidit jo mateix a utilitzar el cor mixt. Per què? ... En primer lloc, i en principi, perquè aquest instrument es troba a disposició, és a punt. Hom fa música amb els efectius de què hom pot disposar, que són reunits com a formació sonora, equilibrats, i hom voldria no especialitzar aquesta formació sonora només a la música d'una època. Personalment, no em puc imaginar de poder fer amb un cor de nois tota la literatura musical que a mi m'interessa. No solament això, però. Crec que un cor de nois no pot donar diferenciadament tot el que jo veig latent en una frase de Bach. Crec això, també, sobretot per a les parts solistes de soprano i contralt. D'aquí ve que escolto, sense cap plaer, interpretar per un nen els textos problemàtics de cantates i oratoris bachians que han estat escrits per a veus altes (soprano, contralt). Em plauria d'escoltar assenyats homes adults. Pel que fa referència a la part instrumental, l'argumentació és semblant. Faig música amb els instruments que fins avui han evolucionat a través dels segles. Ho faig, en primer lloc, i pensant en els intèrprets, perquè aquests instruments es troben més aviat a disposició que els molt especialitzats. ... Penso també que un bon instrumentari modern, en relació a l'afinació i a la realització tècnica —que ocasionalment presenta força dificultats d'interpretació—, pot assolir millors resultats tècnics i expressius. Trobo també que, en molts sentits, els instruments moderns, que són desenvolupaments i millores dels antics, tenen absolutament aquí la seva possibilitat de representar música antiga àmpliament. He de dir que, personalment, sóc del parer que els instruments antics, amb el seu freqüent, inhabitual i, perquè no dir-ho, exòtic so per a les nostres orelles actuals, més aviat enfosqueixen que no pas aclareixen l'autèntic sentit de l'obra.

Això pel que fa referència a les decisions fonamentals de principis. I després he de preguntar, com a músic pràctic, per les possibles influències d'un intèrpret sobre la música que executa. He de preguntar, doncs, què faig amb la dinàmica, què faig amb l'articulació, amb el fraseig, què faig amb el *tempo*? Breument potser, algunes dades.

Dinàmica. Naturalment, en primer lloc atenció a les indicacions que han estat trameses en l'obra de Bach. Però mai, sense preguntar al mateix temps pel sentit d'aquestes indicacions. Un exemple: tots vostès coneixen el recitatiu de tenor de la *Passió segons sant Mateu*, "O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz". Segurament recorden també el *continuo* d'aquesta frase, en la qual el "Zittern des gequälte Herz" és representat per repeticions de semicorxeres. Bach hi escriu *pianissimo*. Si hom seguís aquesta indicació exactament, aleshores els resultats —ho voldria dir, tanmateix— serien: l'element dramàtic de la part del tenor, que ja té una tessitura molt alta, segurament ofegaria la veu del *continuo*, sobretot si comptéssim amb un dels nostres actuals solistes d'oratoris, sovint amb veu voluminosa en els registres aguts. Falten indicacions bachianes sobre la dinàmica; així, com a músic intèrpret, s'ha de fer sorgir la dinàmica de la construcció de la frase; també la instrumentació, naturalment, ha de deixar néixer la dinàmica com d'ella mateixa.

El segon punt. Articulació i fraseig. També aquí, i en primer lloc, l'esforç per a la realització de les indicacions bachianes. Però precisament en l'articulació i fraseig ens trobem en un àmbit on cada músic intèrpret no pot evitar les decisions personals, ja que gairebé no hi ha una sola obra de Bach que no sigui lliure de dubtes. D'un interès especial és aquí la relació entre l'articulació vocal i la instrumental. Bach va posar, molt poques vegades, se-



Helmuth Rilling

nyals d'articulació a passatges vocals, corals o solístics. Contràriament, hi ha només poques obres en les quals renuncia a senyals de diferenciació instrumental. Per què? Em recordo ara de Leopold Mozart que en la seva "Violinschule" diu a l'instrumentalista principiant que, pel que fa referència a l'articulació, hauria d'aprendre d'un bon cantant, que ho saben per ells mateixos. Ha d'existir, doncs, una connexió directa entre el cantar i el tocar. En la pràctica s'hauria de dir, doncs, que els instruments s'adapten a la frase vocal, quan el moviment vocal domina; significaria, en resum, que l'articulació no massa curta, els punts de *stacatto*, en el sentit del segle XIX, amb prou feines serien executables. Senzillament, per això: perquè el cantant no ho pot executar. D'altra banda, hom demanaria que el cor o el solista aprofités tota l'amplada d'articulacions possibles, tot l'espectre, sobretot allí on la música té un sentit dramàtic, vull dir teatral. Aproximadament en els cors de les turbes de les Passions s'ha d'intentar veritablement de cantar un autèntic *stacatto*. La concordància d'ambdós, articulació i fraseig instrumental i vocal, em sembla d'una extraordinària importància. Ja que solament ella ofereix un examen sobre un tema determinat a través d'un moviment estructural i fix.

La tercera categoria és el *tempo*. També aquí, naturalment, s'estudien les indicacions de Bach, que, però, són molt escasses. Em sembla molt important sobre la qüestió del *tempo* "exacte", si és que existeix, d'establir la pregunta sobre el tipus d'estil; és a dir, per exemple, en una cantata: si es tracta d'un moviment de concert, d'un temps de dansa, de quin, sobre quin model? Potser prou, sobre aquest tema del *tempo*. Hom podria dir-ne moltes coses. Encara, com a cloenda de la meua contribució, vagin dues observacions personals. Una, seria que jo crec, com a músic de la nostra època, que tinc el dret d'establir categories d'interpretació, que encara no eren possibles en el temps de Bach. La segona, seria que jo crec que la Música és sempre quelcom momentani i que en el moment en què es produeix és una cosa única. És a dir, cada audició estableix pròpiament una posició interpretativa, tal com



•PUCCINI•

TURANDOT

JOSE CARRERAS
EVA MARTON • KATIA RICCIARELLI
Coro y Orquesta de la Opera de Viena
Niños Cantores de Viena
LORIN MAAZEL



“Un TURANDOT del que la Opera de Viena puede sentirse orgullosa. JOSE CARRERAS ofreció la más poderosa interpretación de la velada, manteniendo embelesado al público con una electrificada actuación, llena de nobleza y pasión”.

(The London Time)

Una versión inigualable, grabada en vivo en la Opera de Viena. Adquiera este álbum (ejemplares limitados, de importación) en unas condiciones extraordinarias de oferta en:

VINDOSA

Belmes. 335 al 343 (Frente Padua). Barcelona



és possible en aquest precís moment, tal com es desenvolupa després dels esdeveniments i dels treballs dels assaigs. A la vegada, el fenomen de l'experiència seria només important per a una determinada execució. Això, doncs, en el moment en què la música ja sona, en què no és assajada, sinó que realitza allò pel qual el seu creador l'ha escrita, que arriba als oients i fa estremir. M'he preguntat molt sovint, aquests darrers dies, durant el nostre simposi i d'una manera autocrítica, si nosaltres tenim suficients condicions per a això, si nosaltres som prou capaços de donar justament allò que és el més important.

Nikolaus Harnoncourt: ... Això que el senyor Rilling ha manifestat al final, és exactament el mateix que jo també voldria dir, perquè no es pot fer música de cap altra manera.

El que per a mi és molt important, justament des del meu punt de vista, fa referència a la interpretació de la música que no fou escrita en el nostre temps, i d'això es tracta desgraciadament en aquest cas. Sóc del parer que cada intent de parlar d'autèntiques interpretacions o, cada intent de fer una autèntica interpretació, és, des d'un principi, un engany. No existeix una autèntica interpretació, és del tot impossible. No tenim cap telèfon que connecti amb el temps d'abans, només tenim fonts literàries i tenim notes. I ambdues fonts, tant les literàries com les notes, són tan equívokes que, segons el meu punt de vista, és impossible que les indicacions, que ens aclareixen la pràctica executiva, per exemple, de la música de Bach, esdevinguin inequívokes. El que d'aquí es deriva és, incondicionalment, un dogmatisme: així i no d'una altra manera cal interpretar aquesta música. Jo no puc en cap cas, però, manifestar-me positivament i establir-me en un dogmatisme com aquest. No hi ha gairebé cap afirmació literària que no es pugui interpretar de diverses maneres, segons la posició personal de cadascú. Vostès ja saben com és això, s'interpreta el que, realment, hom ja sap d'abans, el que hom opina, el que hom creu, el que hom llegeix a través de les fonts; i he de dir-los que el que jo, des de fa vint anys, he pogut saber per les fonts i el que avui interpreto d'aquestes fonts és molt diferent. Respecte a això, voldria advertir que no hi ha cap autenticitat. Malauradament, s'uneix la paraula "autèntic" amb els esforços personals. Jo no ho faig i no ho he fet mai.

(...) I no solament les fonts literàries, tampoc el text musical no és inequívoc; no hi ha cap indicació que pugui donar la tessitura, la duració del so, el *tempo*, l'esperit de la música. Per a cada notació musical, cal una convenció important entre el compositor i l'interpret. Si no coneixem aquesta convenció, aleshores podrem, molt fàcilment, interpretar malament la notació musical. És també la meua opinió que és un error desastrós confondre fidelitat a la notació amb fidelitat a l'obra. La fidelitat a l'obra és també una utopia; podria ésser només quelcom com canviar de lloc un coneixement màgic de la voluntat del compositor a la realitat. No crec, però, que algú ho pugui fer. La meua decisió només pot ésser, doncs, aquesta: sóc un home del nostre temps, tinc com a principi la necessitat no solament d'interpretar música del nostre temps, sinó també principalment música d'altres temps. I cal, per principi, que aquesta música em digui alguna cosa, que no ha d'ésser forçosament actualitzada, sinó que per ella mateixa esdevingui actual en tot temps i en el nostre temps. Aquesta és la meua opinió personal. I també ara em prenc, com a interpret, la llibertat i la possibilitat d'escollir els mitjans que crec que són més idonis per a la realització de la meua versió, dels meus coneixements, que obtinc de les fonts literàries i de la notació musical. No em sento forçat a una total immobilitat. Estic absolutament preparat a prendre decisions, a vegades d'una

manera i a vegades d'altra; sóc totalment del parer que hom ha d'usar instruments històrics allí on poden manifestar millor dades musicals i sempre, és la meua opinió, que hi hagi músics competents disponibles. Trobo també important el moment en què el músic s'ha de poder expressar amb l'instrument amb el qual toca; és a dir, ha de dominar l'instrument històric del segle XVIII, del temps de Bach, l'ha de dominar exactament tan bé com domina l'instrument històric del segle XX, amb el qual fem avui les nostres interpretacions. No puc acceptar, com a entès en instruments, que hom parli d'instruments moderns. D'entre els anomenats instruments moderns, no n'hi ha cap que tingui menys de cent anys en la seva forma actual; i, d'històrica, una orquestra gairebé en pot ésser. És a dir, no hi ha una gran diferència entre una orquestra històrica del temps de Bach i l'orquestra històrica, que hom anomena orquestra moderna.

Després, trobo també dos punts pràctics molt importants, que en part coincideixen amb el que el senyor Rilling ha dit. El punt de l'articulació, que és, potser, un dels punts més decisius. El mot articulació prové del llenguatge i, naturalment, no sense cap fonament. Com s'ha d'articular quan el compositor no anota cap articulació? Fins i tot en la música instrumental hi ha moltes obres de Bach que han estat transmeses sense articulació. Hi ha moltes obres, però, en les quals les veus instrumentals han estat transmeses amb una articulació que no coincideix amb els senyals d'articulació de les veus vocals. Aquesta és una qüestió que també jo, si ho he entès bé en el seu moment, contesto altrament... Per a mi, la no sincronització és un factor molt important, que jo els aclariria, si a vostès els interessés, durant la discussió; crec que cantants i instrumentistes poden fer, o fins i tot han de fer, la mateixa veu amb una articulació diferent.

Després: sobre la qüestió de l'elecció de l'instrumentari, he de dir que faig moltes audicions de música de Bach amb instruments històrics. Que aquests instruments històrics són tocats per músics de la nostra època, que mai en la seva vida no han sentit tocar un músic de l'època de



Nikolaus Harnoncourt

XXXIè. CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

MEMBRE DE LA "FÉDÉRATION DES CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE"



Amb la col·laboració del
«DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA»

Patrocinat per:



EXCM. AJUNTAMENT DE BARCELONA



EXCMA. DIPUTACIÓ DE BARCELONA

PATRONAT I AMICS DEL CONCURS

Branques: Piano - Cant - Guitarra

204 concursants inscrits dels països:

Alemanya	14	E.U.A.	9	Perú	2
Argentina	6	Finlàndia	2	Polònia	3
Austràlia	6	França	31	Portugal	2
Bèlgica	5	Gran Bretanya	6	Romania	2
Brasil	6	Holanda	3	Suècia	1
Bulgària	2	Israel	2	Suïssa	5
Canadà	1	Itàlia	11	Txecoslovàquia	2
Colòmbia	2	Iugoslàvia	7	U.R.S.S.	1
Corea	7	Japó	26	Uruguai	1
Cuba	1	Mèxic	3	Xile	2
Espanya	33				

ABRIL 1985

CASAL DEL METGE: Proves Eliminatòries
del dimecres dia 10 al dissabte dia 20

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA: Prova Final
diumenge dia 21 d'abril
(Guitarra: 16 h. Cant: 17 h. Piano: 18.30 h.)

SALÓ DE CENT DE L'EXCM. AJUNTAMENT DE BARCELONA
Concert de Clausura i Lliurament de Recompenses
dilluns dia 22 a les 19 h.

Organitzat per l'Acadèmia Ars Nova.

Venda de localitats: Casal del Metge i Palau de la Música Catalana
Saló de Cent, Concert de Clausura: entrada per invitació.

Bach. És, doncs, molt possible que el so que produeixen fes riure a un músic d'aleshores. Això és, sense anar més lluny, possible, perquè: només podem dir que un músic del nostre temps amb aquest instrument produeix aquests so. No podem dir altra cosa. Crec, però, que hi ha una certa sensibilitat sonora, amb la qual hom pot potser suposar el que l'instrument vol. No sóc del parer que els instruments actuals siguin ulteriors evolucions dels antics; crec que representen, segons el meu enfocament biològic, mutacions. I per tal de buscar la millor interpretació possible, jo no voldria utilitzar un primitiu precedent d'un instrument posterior millor. He de dir aquí que l'afinació dels instruments moderns no em plau tant com per deixar d'escollir els instruments antics pel fet que la seva afinació tampoc no és perfecta. En general, no estic totalment content amb cap afinació i escullo aleshores instruments antics, si crec que aquests en afinació poden fer el mateix o, diguem, per ordre de prioritat, que és justificable una pèrdua en un àmbit per mitjà d'un guany en l'altre. Amb res, però, no sóc tan desgraciat com, per exemple, amb l'afinació fins i tot de les millors orquestres o conjunts que toquen Bach o tota altra música, i ho crec amb coneixement de causa. Amb això he exposat realment el meu punt de vista. Encara una altra cosa. Sóc del parer que un músic que interpreti qualsevol música té el deure, el deure professional, d'aconseguir tots els coneixements possibles per tal de poder interpretar la música adequada i també per desenvolupar les seves possibilitats personals. Jo crec, en efecte, que, fent referència a la interpretació, potser he dit coses semblants a las que el senyor Rilling ha formulat al final: que, en el moment de la interpretació, és més important d'oblidar les coses sabudes que voler fer-les oïbles, de la mateixa manera que no s'ha d'escollir la gramàtica en el discurs d'un orador.

EL PROBLEMA DE LES EDICIONS

Nikolaus Harnoncourt: ... Segons el meu parer, l'única edició que per a nosaltres és utilitzable és el facsimil. I, en la meua carrera de músic, no m'ha arribat fins avui cap edició que hagi pogut utilitzar, excepte música solista; és a dir, música per a orgue i música per a piano, d'entre la qual voldria remarcar especialment les edicions de música antiga de Brahms. Jo em veia sempre obligat a demanar noves informacions o a procurar-me tot el material original, tots els facsimils, i no voldria realment fer altra cosa que reiterar la petició de Hindemith, encara que és potser pràcticament molt difícil de realitzar: confrontar una pàgina de l'edició impresa amb la pàgina facsimil, si és disponible, i deixar a càrrec del músic, o de qui se n'ocupa, la interpretació. Crec que en una mateixa pàgina és impossible de realitzar les exigències de la musicologia i les exigències de la pràctica....

Georg Von Dadelsen: Precisament Hindemith, durant un assaig, va llançar a un racó la partitura de la *Missa en si menor*, de la Neue Bach-Ausgabe, perquè havia de girar full massa sovint. No sé quant sovint hauria de girar full, si es reproduís el facsimil a la pàgina oposada. I, quina mena de facsimil: la partitura? Les veus de la primera part, *Kyrie* i *Gloria*, són per al músic molt més interessants que la partitura. Per al *Sanctus* també tenim veus, però no pertanyen a aquesta versió de la *Missa en si*

menor, que ens ha arribat a través de la partitura. Què hem de fer, doncs? Què hem de fer allí on només han estat transmeses les veus, de les quals ni una sola és autògrafa de Bach, però que foren utilitzades en les audicions originals de Bach? Segurament seria bo d'ampliar les nostres edicions amb edicions facsimil. Aleshores només ens caldria experts que sabessin llegir aquests originals. Llegir correctament l'articulació original de Bach és molt difícil. No sé fins on saben els experts que Bach, en la seva escriptura a mà, col·loca sempre les lligadures massa tard. Coneixo molts músics pràctics que, en aquestes qüestions, s'apropen a l'edició Bach i diuen: «Aquí heu articulat del tot equivocadament; a la partitura de Bach o a la veu original hi ha tota una altra cosa». Examineu, alguna vegada, l'articulació original de Bach en la seva darrera partitura de la *Passió segons Sant Joan*, les primeres vint o trenta pàgines de la qual foren escrites per ell mateix. Les arcades són col·locades totes molt avançades, i hi ha músics que creuen que haurien de tocar tal com Bach ho expressà gràficament. Aquí fóra necessària una interpretació experta. Seria bo que tots els músics tinguessin el saber de poder desxifrar aquests originals.

Nikolaus Harnoncourt: També sóc partidari que hi hagi una interpretació experta de les arcades de Bach, en les edicions. Això és, en realitat, el motiu que jo tingui determinats problemes amb les edicions. I sobre la qüestió de si els músics no estan en condicions de donar interpretacions expertes de les arcades, dic: no sé, real-



Partitura autògrafa de la primera plana de la Passió segons sant Joan

ment, qui ha d'estar en condicions per a això; no puc tocar així com així una arcada no natural només per això i perquè és un punt en un manuscrit, tres notes més a la dreta, perquè el descobreixo. Veig de seguida la lligadura massa a la dreta. No sóc cap analfabet, cap aficionat per a no poder comprendre això. Segons el meu parer, però, cada edició impresa és una interpretació de l'editor. L'editor imprimeix una lligadura, que és susceptible de modificacions, com inequívoca. I això és insuportable. Amb això no podem començar. Només sabem allò que l'editor opina; i quan l'editor, a la vegada, ens demana que revisem cinc-cents pàgines per tal de treure alguna cosa, crec que això és massa; hom no pot esperar això d'un intèrpret. Jo opino: faig això, lleigeixo això, però puc comprendre que altres no ho facin. I crec que s'hauria de trobar un altre camí, que, segons el meu parer, és aquest: fer bons facsímils, cosa sempre possible; cada edició, però, és la interpretació personal de l'editor i cal que se'n faci responsable. No és una edició dels textos originals, és una edició del senyor X, que diu: jo comprenc l'obra així.

TEXT, MÚSICA I MITJANS D'EXPRESSIÓ

Helmuth Rilling: ... Voldria dirigir-me ara vers una altra direcció i, potser, conversar directament altra vegada amb el senyor Harnoncourt. Està bé que coincidim en tantes coses, en les coses fonamentals que es refereixen a la música. Crec jo que nosaltres, però, quan encetem justament el tema de les obres vocals de Bach, és a dir de les cantates i oratoris, som tanmateix molt lluny l'un de l'altre en el resultat sonor final. M'agradaria parlar-ne un cop més. Sembla, pel que hem parlat, com si els nostres resultats finals poguessin gairebé sonar igual. Trobo que això és no solament una qüestió dels mitjans existents a disposició (és a dir: quines veus?, quins instruments?), sinó també una qüestió de principi. I voldria discutir una altra vegada la meua paraula d'abans, quan deia: voldria tenir el dret d'utilitzar categories d'interpretació del temps després de Bach per a la interpretació de les obres bachianes. Potser això seria més clar amb un exemple, amb un senzill gran exemple. Agafem una vegada el Símbol de Nicea, és a dir el *Credo* de la *Missa en si menor*: voldria intentar de remarcar els diversos tipus d'estil que hi ha en el conjunt d'aquesta obra, de manera que cada estil tingui la seva pròpia atmosfera. I voldria parlar de la connexió de text i música. Opino que avui se'ns presenta aquí un treball molt important; perquè el fet que Bach (i potser no tan clar en el cas de la *Missa en si menor*, però sí en les seves cantates) usà el text com a motiu per a les seves composicions i que fou un encàrrec que l'Església li havia encomanat, és realment inequívoc; ell expressava el text tal com el predicador ho feia des de la trona per tal que fos comprensible. Trobo que això és una exigència que se'ns planteja també avui com a intèrprets. Tocariem històricament malament si no sabéssim veure aquest aspecte de la música religiosa de Bach. En altres paraules: avui hauríem de tocar com si tinguéssim un altre públic al davant, per tal que, ho he de dir, la fidelitat i credibilitat de la música romanguí plenament en la seva edició completa. Això m'induiria ara a dir: utilitzo l'extensió de tot l'espectre, és a dir, per exemple, interpreto un moviment que és netament vocal, penso en el *Credo* del començament, molt *legato*. Utilitzo un temps com el "*Et resurrexit*", per exemple, en un sentit tot diferent i toco de pressa, accen-

tuat, curt, marcat rítmicament, etc. Voldria, doncs, intentar de donar una atmosfera als diversos textos de l'exposició bachiana, intentar de reproduir l'inoïble, per tal que romanguí la credibilitat, la integritat, la tendència que Bach havia imaginat. Potser vostè voldria dir ara quelcom diferent.

Nikolaus Harnoncourt: En realitat, no. No sabria què he de dir contra això. Afirmo que és important de comprendre la situació de Bach com a músic d'església. Opino, tanmateix, que l'intèrpret s'ha d'identificar, almenys al moment de la interpretació, al cent per cent amb el contingut de l'obra que executa. Sóc absolutament d'aquest parer. I crec, tanmateix, que puc exigir a una orquestra d'ateus que faci això: identificar-se plenament amb l'època de la interpretació. Voldria dir, però, que si avui porto un moviment així, tal com vostè ha dit, si avui ho veig així, potser la diferència seria que el seu *legato* i el meu *legato* sonarien diferent, que amb la paraula *legato* vostè entén una altra cosa que jo. També voldria dir que jo admetria això amb un *legato* ampli. D'altra banda, no crec que tinguem més mitjans d'expressió que en el temps de Bach. Perdoni, però sembla com si vostè, senyor Rilling, ho negués quan deia que té el dret, com a músic del nostre temps, d'utilitzar tot l'espectre dels mitjans d'expressió. També tinc el dret, com a músic d'avui, d'utilitzar tot l'espectre dels mitjans d'expressió, i sobretot aquells mitjans d'expressió que no s'utilitzen des de fa dos-cents anys. Segons el meu punt de vista, en els últims cent anys hem llançat una múltiple coloració d'aquest espectre, de fonaments artístics molt importants. En física hi ha una llei que diu que no es pot afegir res; i crec que aquesta llei també val per a l'art, per a la música. Això vol dir: si en la música augmentem una determinada estètica, un determinat aspecte sonor, aleshores veiem com, certament, un altre aspecte es debilita, i no hi ha res més. No hem tingut sempre més i més expressió fins a tenir tanta expressió com avui. Aquesta és la creença del progrés que hom tenia en el temps de Bach, però que avui nosaltres, en el fons, ja no compartim. No crec que actualment puguem dir que una obra de Stockhausen és millor que una obra de Bach; o que una obra de Bach és millor que una de no sé qui..., de Monteverdi. En aquest sentit ja no hi pensem. També això només ho puc afirmar fins a un determinat punt. Es produeix un desenrotllament tècnic, i una vegada aconseguït un determinat punt ja no es realitza cap millorament,



Inici de la *Missa en si menor*; part de violí primer copiada de la mà de J. S. Bach

sinó només modificacions, canvis. I, precisament, jo no vull renunciar, com he dit, a valors d'expressió, a possibilitats d'expressió que hom té actualment i que s'havien tingut abans.

Helmuth Rilling: Trobo, evidentment, molt con-
cloent això, que vostè ho hagi de dir d'aquesta manera. I
vostè pot comptar amb la meua total admiració pels seus
resultats en l'àmbit de l'execució de la música antiga;
diguem que vostè ha establert la pròpia manera d'execu-
tar, en primer pla. Opino que jo veuria això d'una altra
manera, i voldria examinar-ho aquí des d'un altre costat.
Quan una peça té un àmbit més gran, quan no es tracta
d'una peça de tres minuts, sinó d'una successió de movi-
ments —parlava del Símbol de Nicea, o del Kyrie de la
Missa en si menor— és a dir d'una gran obra, aleshores
potser, ho ha dit precisament el senyor Van Daelen
quan conversàvem durant el descans, és un component
del segle XIX, que des de la primera nota a la darrera ja es
pugui reconèixer; és a dir, doncs, que hom ha de pensar en
la total expansió de l'obra. Vaig considerar molt sovint
això quan vaig adoptar un *tempo* lent, en el meu darrer
enregistrament de la *Missa en si menor*, per al moviment
introdutori del Kyrie. Ho vaig fer amb plena consciència
per dos motius: en primer lloc, per motius d'expansió,
perquè opino que després d'un moviment tan lent, un
moviment ràpid com és el *Gloria* sorgeix amb molta més
força; per altra banda, però, també per un intent de donar
al text una autèntica congruència amb la música. Opino
que, quan Bach es pren, en una peça tan llarga, tant de
temps per a dues paraules, *Kyrie eleison* i res més, i, al
contrari, en altres moviments, fa servir una pluralitat de
paraules, aleshores se li ha de permetre —al fragment—
tenir temps per a aquesta meditació. Quan dic meditació,
entenguin de seguida que jo penso atmosfera; i això seria
ara una pregunta per a vostè, senyor Harnoncourt: per
què ara vostè fa aquests passatges considerablement més
de pressa que no jo?

Nikolaus Harnoncourt: Bé, no ho sé pas gens. Ja que
no sé, per exemple, quant de pressa vaig portar el Kyrie el
dia del seu enregistrament: això s'esdevingué en un deter-
minat ambient. Generalment, no estic preparat a lligar-
me a qualsevol *tempo*. Quan es féu el nostre enregistra-



Inici de la *Missa en si menor*; part de soprano primera copiada de la mà de Carl Philipp Emanuel Bach

ment de la *Missa en si menor*, que ja ha de tenir uns deu
anys, llavors jo era un altre home; demà també seré un
altre home: no em vull esclavitzar en una interpretació
que vaig fer algun dia.

Però bé, podria haver estat més de pressa. Són dues
paraules, és un temps molt llarg. Són, però, dues paraules
molt importants, trobo jo, perquè "Senyor, tingueu pie-
tat", "Fes alguna cosa per nosaltres", és un clam molt
intens i potser és el més important, per a un creient i home
humil, demanar a Déu el seu ajut; i la figura dels instru-
ments, precisament en aquest Kyrie, que es manifesta en
tot el tros, és, segons els meus coneixements, la súplica del
gest musical, principalment un gest de súplica. Per a mi es
produeix un cert *tempo*. Que aquest *tempo* no és sempre
vàlid per a mi, és totalment clar. Perquè el *tempo* que jo
"demano" entenc que té quelcom a veure amb les meves
pulsacions, amb els meus passos, amb el meu tempera-
ment, amb la meua persona. Naturalment, dins de deter-
minats límits. Crec que hi ha un *tempo* massa lent. Opino
que estic subjectivament molt compromès amb un deter-
minat art d'interpretació. Dono moltes audicions dels
oratoris de Bach amb orquestra moderna i també amb cor
mixt, i no em sento en absolut traïdor a cap cosa; i el
tempo depèn també aquí, ho sap vostè millor que jo, de si
la sala és gran o petita, o de si el cantant té un tipus de veu
o un tipus de temperament. Hi ha una gran extensió de
mitjans. Si entre el seu *tempo* i el meu hi ha una diferència
de principis, voldria dir que el que jo veig com una
extensió de mitjans resta fora d'aquests principis; i aleshores
diria, amb un fals dogmatisme: com és que vostè pren
aquests *tempo* fals, equivocat? I em faria fort en això.
Aquest és també el motiu pel qual jo me n'he anat de
l'orquestra: perquè havia de tocar sempre obres amb in-
terpretacions i *tempo*, dels quals estava profundament
convençut que eren falsos.

Helmuth Rilling: Voldria perfilar encara una mica
aquesta qüestió. Trobo molt simpàtic que vostè digui que
un *tempo* està evidentment subjecte al moment, com cada
interpretació, i que el que vostè fa avui i el que farà demà
pugui ésser totalment diferent. També jo intentava d'esta-
blir això abans. Però tinc encara una pregunta. Com vostè
es podria imaginar, Bach hauria pres la música del Kyrie
d'un model profà, i aquest model profà seria, diguem, una
cantata 206 b "A poc a poc, onades juganeres", i les



Inici de la *Missa en si menor*; part de violí primer copiada de la mà de Wilhelm Friedemann Bach

onades serien tèrboles i el riu correria a poc a poc, i Bach hauria posat aquest text aquí. Sé que dic disbarats, voldria només anar a la qüestió: Si vostè tingués aquí un cor introductor d'una cantata profana amb la mateixa música (del Kyrie), canviaria alguna cosa en la interpretació?

Nikolaus Harnoncourt: Crec que, precisament en Bach, la retòrica musical concorda amb el text, i no crec que per això hom pugui parodiar senzillament una peça i que aleshores, a través de la paròdia, arribi un altre *tempo*. Això no ho crec. Per a una cosa així, Bach fou un músic massa gran. Opino que ell assoleix l'"afecte" d'una peça tant amb el text original com en la paròdia: el *tempo* dins el qual una peça ha estat concebuda ha d'ésser també el *tempo* de la nova peça, amb determinats límits.



Inici de la Missa en si menor; part de violoncel coplada de la mà d'Anna Magdalena Bach

Helmuth Rilling: Som dins el tema: text profà/religiós. Senyor Harnoncourt, he de preguntar amb exactitud: per exemple, la cantata Hèrcules "Ich will dich nicht hören" i el "Bereite dich Zion" de l'Oratori de Nadal. El mateix *tempo*?, la mateixa articulació?, la mateixa dinàmica?

Nikolaus Harnoncourt: No vull ésser interrogat tan judicialment. Però: el mateix *tempo* en un marc relativament estret, perquè hi ha figures que pertanyen al marc d'un determinat *tempo*. En tot cas, no la mateixa articulació, perquè per a cada figura hi ha una pila de bons i correctes models d'articulació; això ho podem veure precisament en Bach, perquè ell ha transmès algunes obres en diverses versions, en les quals amb dues són articulades i, gairebé sempre, articulades molt diferentment. Articulació, doncs, no fonamentalment la mateixa sinó una altra; però potser no solament degut al text, sinó també perquè hi ha diverses possibilitats, i perquè jo només n'he d'oferir una. Potser, també, degut al text.

És a dir: *tempo* molt semblant, en tot cas. Articulació en el marc de les cinc possibilitats bones, però no amb la nostra cega seguretat per a atrapar el fals, una de les mil falses possibilitats. En tercer lloc, la dinàmica. Voldria lligar cada vegada més la dinàmica amb el text. Una obra

del temps de Bach no canvia la seva afirmació fonamental, tant si es executada fortament o suaument. Històricament hi ha un punt, en el qual la dinàmica esdevé part integrant de la composició. En aquest cas, però, si jo, per exemple, toco forta la primera part d'un minuet i la repetició suau, o la primera part suau i forta la repetició, roman el mateix minuet. I si toco una peça en un orgue potent o en un dèbil clavicèmbal, roman la mateixa música. La dinàmica no n'és part integrant; almenys no la gran dinàmica. Però la petita dinàmica, això és, la dinàmica del petit valor de les notes, dels grups sonors, jo voldria dir la dinàmica de les paraules, si ho comparem amb la llengua, aquesta dinàmica serà molt diferent en ambdues versions; això és clar per a mi, perquè ja tenim un altre text.



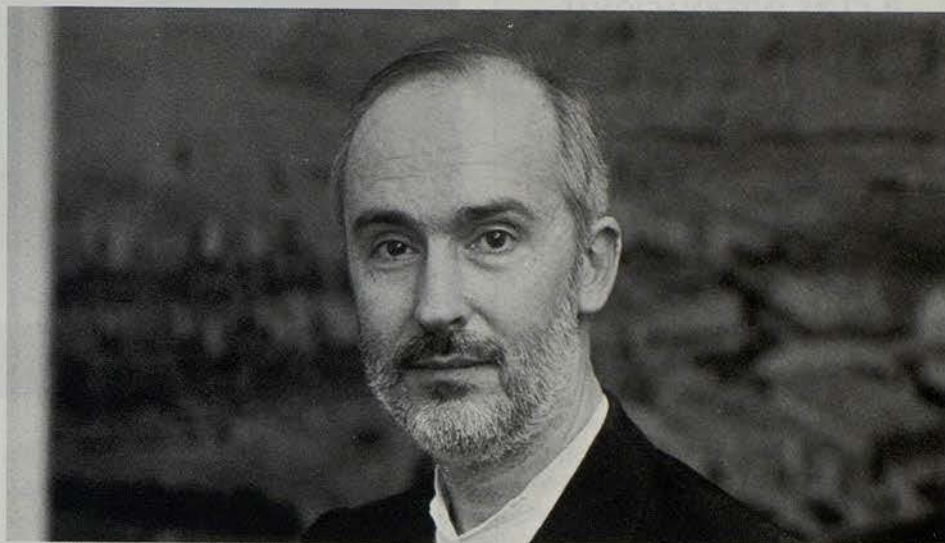
Monument a Bach a Leipzig

ARTISTES CATALANS EN L'ACTUALITAT MUSICAL

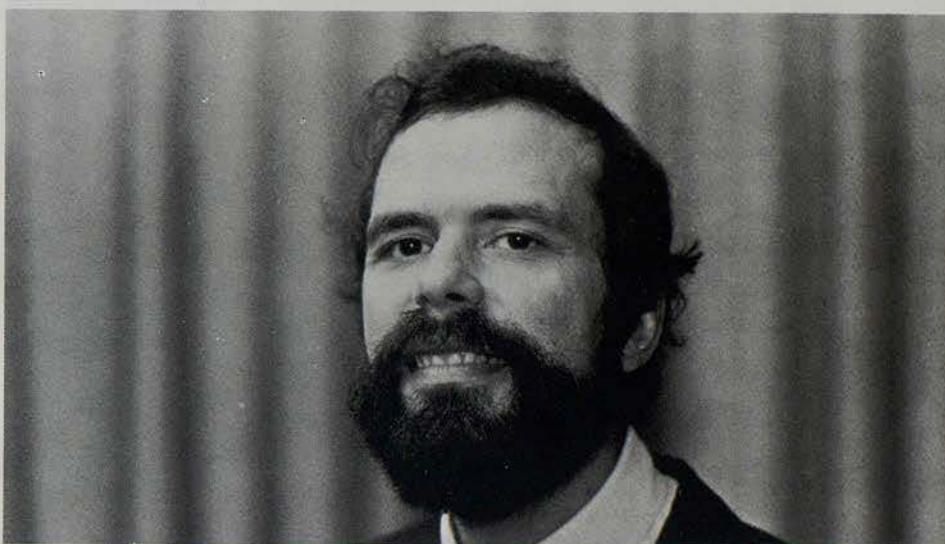
Hi ha, enguany, un fet que no haurà passat desapercebut als bons afeccionats: el de la presència singular de certs artistes catalans en els llocs més significatius de la vida musical pública. Això comporta dues reflexions, gairebé òbvies, però d'una transcendència inqüestionable. En primer terme, es tracta de constatar que es produeix un esperançador retorn cap a la nòmina d'interprets i executants de casa nostra; en el segon (quelcom de més important encara), que aquests artistes, tots d'una generació francament jove per llur categoria, han respost al nivell d'exigència màxima.

Interprets autòctons de tota mena i especialitat actuen constantment a Catalunya, uns amb més o menys modèstia, altres mostrant dia darrera dia un protagonisme mític. Ara s'ha cercat que també els noms de vàlua estiguessin presents en els grans cicles que integren la temporada habitual, i aquests hi han respost d'una forma altament positiva. Em refereixo ara a tres artistes ben notoris, com Josep M^a Colom, Albert Giménez-Atenelle i Antoni Ros-Marbà. Els dos primers, pianistes fins ara encara ascendants, han coincidit amb unes respectives intervencions solistes que, sobtadament, ens han fet oblidar la urgència de noms forans; amb Ros-Marbà ha passat això mateix, en la seva especialitat i circumstància.

Josep M^a Colom va oferir-nos el *Primer Concert*, de Chopin, en el curs de la temporada present de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, sota la direcció de Franz-Paul Decker. I, sobtadament, vam constatar que el jove pianista havia penetrat en l'estol dels interprets tocats per un deix que podríem anomenar com d'"internacional". Es tracta d'evidenciar una maduresa inconfusible, una manera especial d'asseure's, relaxat, davant del piano, sense complexos ni problemes de tècnica, i, sobretot, disposat a servir-nos una versió ja madura de l'obra de torn. Vaig tenir la possibilitat d'escoltar novament aquest mateix pianista en un *Concert*, de Mozart, per la televisió, al cap de pocs dies. I també vaig rebre'n una igual evidència: la d'interpretar que ja està instal·lat en un circuit de forta projecció personal. Colom ha superat àmpliament aquell nivell de la gran tècnica que ha deixat d'ésser noticable entre el sector de primera magnitud, tenint en compte que es tracta d'una execució en tots sentits fulgurant. Ha assolit, en efecte, el toc de virtuosisme necessari i l'esclat adient en els passatges.



Albert Giménez-Atenelle



Josep Maria Colom

Potser ens ha sorprès, malgrat tot això, en el plantejament íntim de les partitures, en la profunda descripció temàtica de cada moviment i en els contrastos fenomenològics que els respectius desenvolupaments han exigít. És una qüestió de maduresa sobtada en un gran diàleg concertant, la qual evidència fins i tot una personalitat singular i atraient, amb missatge propi. Es tracta d'una mà dreta sempre amatent a aquell detall que només poden mostrar els grans interprets, com el matís dinàmic d'un arabesc, o el toc precís i intencionat d'una determinada i exclusiva nota de la frase. I, tot això, sense perdre's massa en una exagerada intencionalitat tímbrica que, so-

vint, es torna malaltissa. Tot està presidit per una sensibilitat a flor de pell, sense que mai no caigui en una gratuïta morbositat. És probable que tot això ho hagi assolit, en part, per una tècnica de sana interiorització que li permet d'actuar amb una tal serenitat, i també, potser a canvi, amb l'únic punt opinable de la seva execució. Dic opinable, que no vol dir pas objectable. La meua opinió, absolutament personal (i fallible, per tant), és la d'un fraseig excessivament lent —resultat d'aquella interiorització?— que, en situacions com en el segon temps, de Chopin, arriba a fer-se perillós per a la fluïdesa de la línia melòdica, l'arc de la qual sovint amenaça de trencar-se. És



CAMPUS MUSICAL / 85

II CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL Torroella de Montgrí (Costa Brava)

Director: Radu Aldulescu
Secretari tècnic: Josep Lloret
Organitza:
Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí
i Secretariat de Joves Músics de Catalunya

JULIOL-AGOST 1985

24 / 7

JEAN-PIERRE RAMPAL París
flauta

15-31 / 8

MARIA CURCIO Londres
piano

GONÇAL COMELLAS Madrid
violí

FELIX ANDRIEVSKY Londres
violí

DINO ASCIOLLA Roma
viola i música de cambra

RADU ALDULESCU Roma
violoncel

JULIAN JACOBSON Londres
música de cambra

19-31 / 8

FRANCO PETRACCHI Roma
contrabaix

5è Festival Internacional de Música

12.7 Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta ●
13.7 Coral Càrmina i "Collegium Musicum" de Catalunya ● 19.7 Camerata Lysy, Jeremy Menuhin ● 20.7 Camerata Lysy, Alberto Lysy, Hu-Kun, MiKyung Lee, Antonio Lysy ● 25.7 Jean-Pierre Rampal, Radu Aldulescu, Miquel Farré ● 26.7 The Guildhall String Ensemble of London, Jean-Pierre Rampal ● 2.8 Montserrat Alavedra, Àngel Soler ● 3.8 Septimí de l'Orquestra Simfònica d'Euskadi ● 9.8 Cor i Orquestra J.S. Bach de Darmstadt ● 10.8 Gonçal Comellas, Josep M.ª Colom ● 16.8 Orquestra de Cambra Franz Liszt de Budapest, Radu Aldulescu ● 23.8 Gonçal Comellas, Dino Asciolla, Radu Aldulescu, Franco Petracchi, Julian Jacobson ● 30.8 Dimitri Sitkovetsky, Mischa Maisky, Gerard Caussé.

Informació:
Joventuts Musicals. Ap. 70
Torroella de Montgrí
Oficina Municipal de Turisme
Tel. (972) 75 89 10



Salomé, al Liceu

una qüestió de *tempo* exacte i de la respiració adient. En tot cas, hi ha "un" Chopin i "un" Mozart amb la personalitat Colom.

L'altre pianista, aquí per raons d'una major presència hem anat sentint potser més sovint com a músic de cambra, és Albert Giménez-Atenelle. Pràcticament li és d'aplicació tot allò que hem intentat de ressaltar respecte a l'anterior, però afectant curiosament i realment tota una personalitat distinta. Una personalitat que invita a glossar-la amb conceptes d'intenció concreta i aïllats: precisió, refinament, sentit docte, alambinament sonor, servitud envers la partitura, estil, sentit de la globalitat de la partitura, perspectiva sonora, contenció, serietat. És en aquest sentit que va reeixir el seu *Concert*, de Bach, amb l'Orquestra Anglesa de Cambra (a la qual, per cert, he trobat fortament canviada, sanament evolucionada).

En uns anys de renaixença de les interpretacions històriques, no sé si per la presència ocasional del director Philip Ledger, l'Orquestra ha vingut, portada per Ibercàmera, amb unes interpretacions de Bach molt intencionades. Potser no s'ha fet marcadament arcaisme, però tot s'ha interpretat amb una contenció admirable i, fins i tot, amb un estil i una lleu i elàstica tècnica d'arc, semblant a la que practiquen ara els conjunts més intransigents en qüestió de purisme històric. Ha estat, en suma, un Bach admirable..., el qual també va servir en la mateixa línia Giménez-Atenelle: amb un piano avar en el pedal i amb un toc exacte, es mostrà absolutament compenetrat amb l'estil marcat per la línia estilística de tot el programa. Aquesta és la manera de fer música en gran estil, talment com ho hauria pogut fer un gran nom estranger del piano en altres circumstàncies. Èxit, per tant, de programació avinent d'uns noms nos-

tres, en l'instant i en els programes exactes i oportuns.

Quant al tercer músic que darrerament hem escoltat amb evident satisfacció, ha estat Antoni Ros-Marbà; en especial, en la seva versió de *Salomé*, de Richard Strauss, en la temporada del Liceu. Ros-Marbà no és, precisament, un artista que tot just arribi ara a la maduresa, però ha estat notícia la seva presència com a responsable musical d'una representació d'una tal magnitud al Liceu. I, novament, hi trobem la mateixa impressió de maduresa en el domini d'una especialitat fins ara exercida només tangencialment. Si l'òpera planteja actualment problemes d'equilibri de masses i plans sonors, per obra del millorament dels conjunts orquestrals que la serveixen i de les característiques ja antiquades de les instal·lacions de tots els teatres del segle passat, aquesta problemàtica esdevé més punyent en partitures com les d'òperes "sorolloses" de Strauss. Sovint, sentim al bon director jove de torn com ofega la veu dels cantants, des del fossat de l'orquestra, en un desig noble de "fer música" d'autèntica dimensió simfònica amb una orquestra que respon a l'exigència. El perill era, doncs, evident per a Ros-Marbà. I, malgrat tot, aquest el va esquivar amb plena consciència i reflexió. Per això, triaria d'aquest director, en aquesta avinentesa, no ja la competència absoluta en el govern del bloc musical d'orquestra i cantants, el mestratge en la remarca del generós i complex teixit d'instrumentació interna de la partitura, sinó l'èxit notable en la programació total de l'obra, que mai no se li va escapar de les mans, en aquell aspecte d'equilibri sonor, en una tasca admirable de fer reeixir el rerafons i el contingent simfònic, la rica paleta instrumental i l'època vocal. Per tant, un altre artista nostre de dimensió internacional.

J. Casanovas

Lothar Cremer, científic i humanista

El Prof. Dr. Lothar Cremer, nascut a Múnic el 1905, ha esdevingut una personalitat científica universalment reconeguda. L'aplicació de les seves investigacions en el camp de la tecnologia ha tingut lloc majoritàriament en el terreny de l'acústica de les sales de concerts. En aquest sentit, ha dissenyat els projectes acústics d'un nombre increïblement considerable de sales d'arreu del món, entre les quals cal destacar, en tant que espectacularment famosa, la nova *Philharmonie*, de Berlín. Òbviament, el resultat de les seves recerques ha donat lloc a nombroses publicacions científiques com, entre tantes d'altres, els dos volums de *Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik* (Els fonaments científics de l'acústica de sales). Finalment, ha forjat també una veritable escola, des de la seva càtedra de la *Technischen Universität*, de Berlín.

El Dr. Cremer visità Barcelona, el maig del 1983, (a proposta de l'arquitecte Òscar Tusquets i del Dr. Higiní Arau), per tal d'emetre la seva opinió sobre les possibilitats de millorament de l'acústica del Palau de la Música Catalana. Poc després va presentar el seu informe. Ell guarda un record molt plaent d'aquella estada a Barcelona i agraeix les atencions de què fou objecte per part d'institucions i personalitats públiques i privades, però es dol i no pot comprendre el fet que, fins al moment, no s'hagi fet res en el sentit que ell proposà.

Ara és a la nostra ciutat, de pas cap a Las Palmas de Gran Canaria, on col·labora en la construcció d'un gran i modern auditori. Precisament, abans de la nostra conversació ha tingut lloc una llarga sessió de treball, sobre el tema, amb l'arquitecte Òscar Tusquets i el Dr. Higiní Arau, director del Laboratori General d'Assaigs i d'Investigacions de la Generalitat de Catalunya. Als seus vuitanta anys, el Dr. Cremer dona mostres d'una envejable lucidesa mental i d'una extraordinària facultat de concentració en els aspectes tècnics relacionats amb el seu ofici. Després, ens impressiona la seva admirable senzillesa, la seva cordialitat no massa expansiva, però que hom intueix absolutament autèntica i

no gens convencional. I això és remarcable en una primera figura mundial de la seva especialitat, que té consciència de la seva vàlua però que l'assumeix com a un fet normal, sense falses modèsties i també sense cap mena de pedanteria. S'interessa, de manera autènticament col·legial, pels assumptes familiars i professionals del Dr. Higiní Arau, el qual,

ment o explícita, relacionades amb la seva especialitat.

—Des de la meua joventut —ens diu— he rebut una forta instrucció en el terreny de les matemàtiques i de la ciència i també he gaudit d'una sòlida formació musical: precisament en l'acústica es poden combinar, en certa manera, aquests dos mons. Vaig fer la meua tesi



Lothar Cremer escoltant un assaig al Palau

en el terreny humà i professional, manifesta, en tot moment, una admiració reverencial envers la figura de Cremer.

El nostre personatge palesa uns interessos humans que van més enllà del món estrictament científic: mostra curiositat pel seu entorn, parla d'art i de literatura amb un profund coneixement de causa; és, en resum, al mateix temps, un científic i un humanista. I volem remarcar, finalment, l'entusiasme apassionat, amb el qual el Dr. Cremer ens parla de totes les qüestions, implícita-

doctoral sobre la temàtica d'acústica de sales i, sense deixar d'ocupar-me d'altres dominis científics, vaig acceptar amb molt de gust, l'any 1954, la proposició de fundar un institut d'acústica, a la Universitat Tècnica de Berlín. Quan dissenyo l'acústica d'una sala, parteixo de les dades que em forneix la ciència natural, i després gaudeixo dels resultats en tant que afeccionat a la música....

—Si escolta música en tant que simple afeccionat, la seva condició de científic

destorba o interfereix l'espontaneïtat de la seva recepció musical?

—Si estic en una sala de bones condicions acústiques, oblidat el meu ofici. Si la sala és defectuosa en aquest sentit, no puc evitar de pensar en les lleis acústiques que fan l'audició insatisfactòria.

—Un especialista en acústica, es pot servir, avui, d'una tradició multiseccular, o la seva ciència, en sentit actual, té un punt de partida més recent?

—Les diferents èpoques han aixecat espais per a distintes funcions i utilitzacions. El teatre d'Epidaure és impecable per a una extraordinària comprensió de la paraula, però no seria adequat per a escoltar una simfonia romàntica. Les esglésies gòtiques han estat al servei del cant gregorià. Les esglésies de la Reforma han cercat la intel·ligibilitat de la prèdica i de la música barroca que té el seu punt culminant aproximadament a l'època de Bach. I això va sempre endavant. Brahms i Bruckner s'han tornat grans amb la sonoritat de la sala del Musik-Verein de Viena. Wagner ha construït, per a unes condicions acústiques adients a la seva música, el Teatre de Bayreuth. I el nostre temps necessita, evidentment, altres espais, altres condicions acústiques. Si bé, naturalment, des de sempre, els arquitectes s'han preocupat de qüestions acústiques —tenim ja en l'antiguitat el famós llibre de Vitruvi—, jo diria, d'una manera molt general, que la moderna acústica de les sales comença a finals del segle passat, en el temps on per primera vegada s'han pogut mesurar dades molt concretes; i això fou el gran mèrit de l'americà W. C. Sabine i d'altres que fixaren el concepte de "temps de reverberació", amb la intenció d'igualar-lo per a tots els indrets d'una sala i per a totes les freqüències.

—És a dir, en cada època ha existit com una certa simbiosi entre les característiques sonores d'una música i els espais on ha tingut lloc la seva execució. Aleshores, una interpretació de la música del passat, de les anomenades, amb més o menys propietat, "històriques", ¿també hauria de reivindicar la necessitat d'ésser executada en uns espais d'una acústica semblant a la dels llocs als quals era destinada a la seva època?

—Això no pertany al terreny de la meua competència i només puc parlar, modestament, com a simple afeccionat a la música. Jo diria que em sembla que no existeix per a cada obra una única versió possible, i que una mateixa obra pot ésser executada una vegada en un espai més reverberant i una altra en un de més sec. I és un signe del valor d'aquesta obra el que pugui resistir aquestes diferents audicions, sense sortir-ne perjudicat.

—Existeix la sala universal?

—No hi ha cap sala de la qual es pugui dir que sempre s'hauria de copiar de nou, de la mateixa manera que molta gent creu que, per exemple, sempre s'hauria de copiar un "Stradivarius". Existeixen es-

tadis diferents de la psicologia de l'escolta dels sons i, des de les lleis físiques, s'imposen una sèrie de condicions que s'han de respectar, però que deixen un extraordinari àmbit de llibertat a altres elements, com, per exemple, les característiques arquitectòniques.

—I podria ésser adient una sala multifuncional?

—Moltes vegades això respon a un imperatiu pràctic d'ordre econòmic... Que una ciutat necessiti una sala per a l'òpera, per a concerts, congressos, conferències, etc... Aleshores això ha d'ésser, d'alguna manera, combinat en una sola sala. Certament, existeixen mitjans per a cercar un compromís que pugui servir a



totes aquestes funcions. Però això, acústicament, no és mai ideal per a nosaltres. Sobretot, perquè mai no tenim la seguretat que els mitjans que proposem siguin utilitzats adientment.

—Tots els problemes científics de l'acústica de sales són avui clars i evidents? Es preveu que aquesta ciència tindrà en el futur una evolució espectacular?

—Qualsevol ciència evoluciona contínuament i cap científic no pot preveure, d'una manera precisa, el futur de la seva ciència. Segur que el futur aportarà coses noves, especialment en el domini de la psicologia del so, que encara no s'ha investigat sistemàticament. Però el que nosaltres podem dir avui és que existeixen unes determinades faltes acústiques, que s'han d'evitar i que es poden evitar.

—La realització d'un projecte acústic, pot aportar sorpreses que no s'havien previst en planificar-lo?

—Si això es refereix a la famosa qüestió de si l'acústica és una cosa de "sort", aleshores, he de contestar categòricament: Si! Sempre és una gran sort de trobar un arquitecte que realitzi fidelment les nostres proposicions!

—Després de la realització d'una sala, existeixen sovint divergències entre els tècnics i els músics o el públic musical, en general?

—Si algú em fa un encàrrec i em diu: "Garanteixi'm que ningú no trobarà l'acústica dolenta", aleshores jo li responc: «Només puc assumir l'encàrrec si li puc garantir que hi haurà una determinada gent que ho trobarà malament!» En cada sala que he dissenyat acústicament han existit moltes coses concretes de les quals jo m'he sentit satisfet. I, alguna vegada, he estat l'únic que les ha remarcat!

El Dr. Lothar Cremer ha mostrat, en contestar aquestes darreres preguntes amb una peculiar simpatia, un sentit de la ironia irresistible i també molt visceral. Però el diàleg segueix endavant.

—Existeixen sales històriques (com, per exemple, el Palau de la Música Catalana o el Musik-Verein de Viena) que, des del punt de vista de l'acústica, es puguin comparar qualitativament amb una flamant sala moderna?

—Existeixen algunes qüestions prèvies que avui han d'ésser diferents, per simples raons sociològiques. Per exemple, les places del Palau són molt diverses quant a comoditat, visibilitat i recepció del so, i avui aquestes diferències ja no són possibles. L'esperit del segle XIX va obviar algunes qüestions a les quals nosaltres, avui, hem de donar resposta. En general es tractava de sales per a un menor nombre d'oients. En una sala com la del Musik-Verein de Viena, una platea al mateix nivell no pot oferir una visibilitat de l'escenari comparable a la d'una sala completament escalonada. Tampoc l'absorció del so per part del públic no és uniforme.

—Què és millor en la nova Philharmonie de Berlín respecte al Musik-Verein de Viena?

—És una pregunta que m'han fet moltes vegades i que acostumo a respondre amb una altra pregunta: la "Ronda de nit" de Rembrandt és millor que l'altar d'Isenheim?

—Vostè ha publicat un estudi important sobre la física del violí. Per a un luthier n'hi ha prou amb la intuïció i l'experiència empírica, o la física és també important?

—Jo mateix toco el violí i la viola, i quan vaig començar el meu estudi sobre la física del violí no em vaig fer la il·lusió, ni vaig pretendre, de millorar, amb les meves investigacions, ni la tècnica i l'art dels violinistes, ni les realitzacions dels constructors d'aquests instruments. Per-

què és absolutament digne d'admiració allò que els instrumentistes poden aconseguir, o allò que els constructors han assolit, moltes vegades sense uns coneixements físics exhaustius.

—Ara es pot construir un violí de la categoria dels Stradivarius, Guarnerius, etc.?

—Penso que encara no es pot explicitar d'una manera absoluta on rau el secret gràcies al qual un violí pugui ésser classificat com a més bo o menys bo. I, en part, respon a una intuïció psicològica l'intent de copsar un oient quina classe d'instrument escolta, o un violinista quina classe d'instrument té a les mans. I potser aquests intents no han estat investigats exhaustivament.

—De quins treballs propis vostè està més satisfet?

—Vull dir dues coses. En primer lloc, si considero el meu treball com a científic pur, jo estic molt orgullós i tinc molta satisfacció per moltes coses concretes que difícilment poden sortir del meu àmbit estrictament personal. Després, el que a mi, realment, em fa més feliç, és haver format deixebles importants, que siguin competents, tinguin èxit i se'ls recongui. Sempre m'ha omplert completament la part de l'ensenyament, en el meu camp, que és una barreja d'experimentació i de consideracions teòriques. Nosaltres sempre ens posem qüestions a les quals només es pot donar una resposta definitiva amb el complement de l'experimentació.

—Ens quins projectes ha treballat, directament o indirectament, a l'estat espanyol?

—La realització més valuosa ha estat la de l'Auditori Manuel de Falla, de Granada. Vull dir expressament que he trobat en l'arquitecte José M^a García de Paredes un col·laborador que m'ha comprès i interpretat a la perfecció. Ha portat d'una manera tan satisfactòria la construcció de l'Auditori que bé es pot dir que aquest ha constituït per a ell un veritable èxit personal. Per aquesta raó, avui estic en contacte amb García de Paredes per al projecte d'una gran sala, planejada per a Madrid. Al "Palau" només hi vaig fer unes propostes per al millorament de les seves condicions acústiques. Fins ara, no s'han portat a la pràctica. Finalment, ara treballo, amb Oscar Tusquets i Higiní Arau, per al ja esmentat Auditori de Las Palmas de Gran Canaria.

—I que ens podria dir, breument, de l'acústica del Palau de la Música Catalana?

—Retocar el "Palau" acústicament és una tasca difícil i delicada, com sempre que es tracta d'una obra mestra de l'arquitectura d'una època determinada, que està, a més, sota la protecció oficial, en tant que monument històric. El "Palau" pateix d'una saturació d'espectadors en relació al seu volum. Si s'eliminassin algunes places, es guanyaria tant en comoditat com en condicions acústiques.

Amb una comparació superficial, podríem dir que un vi no és millor pel fet que el puguin beure més persones. També es podria millorar la difusió del so, amb algun retoc arquitectònic.

Segons l'estudi acústic i les medicions dels temps de reverberació i de difusió del so, efectuades prèviament per Higiní Arau, el Palau presenta alguns punts febles, en comparació a l'ideal d'una sala de les mateixes dimensions: temps de reverberació molt curt, per una excessiva absorció dels vitralls; una relació volum-seient particularment petita; escassa difusió del so a l'audiència més acusada en alguns indrets particulars; problemes de direccionalitat del so a l'escenari; defectes d'acoblament acústic de volums entre la platea i els pisos superiors; diferència d'acústica entre la sala buida i la sala plena, etc.

—Finalment, sabem que es tracta d'un tema molt complex i ampli, però ens podria resumir en dues paraules el que seria una sala amb una acústica ideal?

—Com a científic, diria que no existeixen sales amb una bona acústica, sinó només sales que no tinguin cap falta acústica. Com a afeccionat a la música,

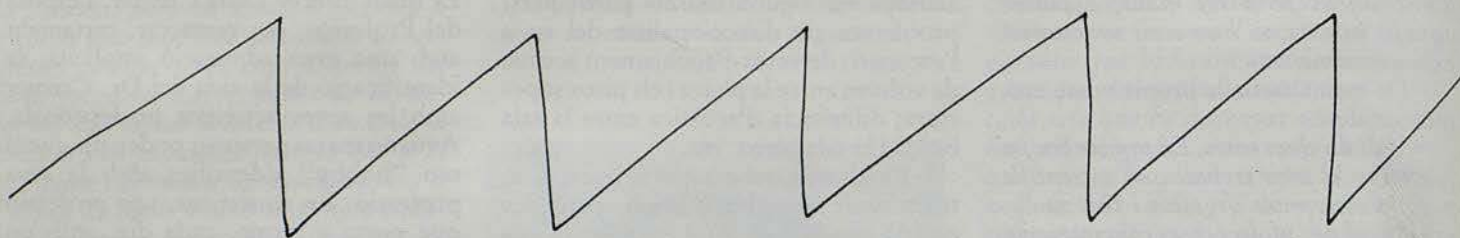
voldria acabar amb una anècdota de Furtwaengler, el qual, en ésser preguntat sobre quina era la millor sala, contestà que era aquella en la qual les interpretacions eren millors. I en aquest sentit, li haig de dir que jo també crec que no fou, per exemple, la sala del Musikverein de Viena, la que determinà el nom i la fama de l'Orquestra Filharmònica de Viena, sinó justament a l'inrevés. El mateix es podria dir de la nova "Philharmonie" de Berlín, respecte a l'Orquestra Filharmònica d'aquesta ciutat!

A partir d'aquí, la conversació deriva cap a temes més quotidians i personals. És quan intervé Lidia Cremer, l'esposa del Professor, per remarcar, certament amb una gran admiració implícita, la identificació de la vida del Dr. Cremer amb les seves activitats professionals. Avui no massa persones poden dir que el seu "hobby" s'identifica amb la seva professió. En aquest cas, una professió que porta a terme, cada dia, amb un insòlit lliurament des d'una envejable maduresa i d'un admirable esperit de joventut.

Lluís Millet



La nova sala de la Philharmonie de Berlín



FÀBRICA
DE
CAPSETES
DE MÚSICA
S.A.

Cesc

TEMPORADA DE PRIMAVERA D'ÒPERA I BALLET AL LICEU

El proper 21 d'abril, el "Ballet Nacional de España", obrirà l'intitulat Festival de Primavera que promou el Consorci del Gran Teatre del Liceu, i que es desenvoluparà fins al 30 de juny. Aquesta temporada inclou ballet i òpera. Concretament, l'actuació de dues companyies de ballet, l'esmentada i el "Royal Ballet", i tres muntatges operístics: *La Walkiria*, de Richard Wagner, *L'elisir d'amore*, de Gaetano Donizetti, i *Othello*, de Verdi.

Les actuacions del "Ballet Nacional de España" tindran lloc del 21 al 28 d'abril, i les del "Royal Ballet", del 7 al 19 de maig. Pel que fa a les representacions operístiques, i a raó totes elles de tres per a cadascun dels títols, tindran lloc en aquestes dates: *La Walkiria*, dies 27 i 30 de maig i 2 de juny; *L'elisir d'amore*, dies 10, 13 i 16 de juny; i *Othello*, dies 22, 27 i 30 de juny.

Les veus com a centre d'atracció

En aquest mateix número, s'hi situa extensament la presència al Liceu del "Royal Ballet", de Londres, per la qual cosa evitem estendre'ns-hi més. Així mateix, en el seu moment donarem referències àmplies del "Ballet Nacional de España", que dirigeix la barcelonina María de Ávila.

Ens cal abordar doncs, l'apartat operístic d'aquest festival. D'un festival, que cobreix el buit deixat pel Festival d'Òpera que promovia, aproximadament en aquelles mateixes dates, el Patronat Pro Música.

Una vegada més, el gran atractiu de la programació liceïstica és la veu. La veu ha de tornar a ser la gran protagonista d'unes propostes concretes, per bé que els títols d'aquestes tres importants òperes tenen un pes considerable i mereixen una atenció per llur propi i considerable contingut musical intrínsec.

Però, certament, el fet que al voltant d'uns títols com aquests hom hagi aconseguit un conjunt de veus com les que ara se'ns proposen, deixa en un terme secundari (o matisadament secundari) aquesta dimensió a què acabem d'al·ludir. Noms com els de Siegfried Jerusalem, Simon Estes, Haage Hanglad i Sabine Morris per a *La Walkiria* constitueixen al·licients decididament importants. Com així mateix s'esdevé amb els d'Alfredo Kraus, Sonia Gazarian,



Luis Antonio García Navarro

Vicenç Sardinero i Gabriel Bacquier, que es responsabilitzen de la versió de *L'elisir d'amore*. O, finalment, els de Plácido Domingo i Silvano Carroli, que protagonitzaran *Othello*. Són noms que estalvien més àmplies referències, i que constituïran un esquer decisiu a l'hora de la resposta del públic liceïsta.

A més dels protagonistes vocals, cal esmentar-ne d'altres que també han assolit un relleu considerable i confereixen solvència artística al Festival. És el cas dels directors musicals: Luis Antonio García Navarro, que dirigirà *Othello*; de Bruno Bartoletti, que ho farà amb *L'elisir d'amore*; i també de Hans Wallat, que conduirà la versió de *La Walkiria*. Son músics d'una categoria que supera el terme mitjà habitual al nostre teatre, sense assolir dimensions excepcionals.

Cal fer un esment a part per a Piero Faggioni, un dels directors d'escena operístics més prestigiosos d'Europa, ja conegut a casa nostra, de qui el muntatge de *La fanciulla del West*, al Festival d'Òpera de Pro Música de l'any passat, tingué una bellesa i una autenticitat excepcionals. Tal com hem dit, aquest Festival és assumit en solitari pel Consorci del Liceu, per bé que s'havia apuntat la possibilitat de cercar alguna forma de patrocini que evités els riscos econòmics inherents a tota iniciativa d'aquesta envergadura. Sigui com sigui, l'allargament de la temporada liceïsta és una cosa



Alfredo Kraus

que cal agrair del tot, ensems que és necessària per tal de procurar una rendibilitat més adequada a l'estructura artística de la casa.

Actuacions del Cor i de l'Orquestra del Liceu a Madrid

Els dies 17 i 18 d'abril, el Cor i l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu oferiran sengles actuacions al Teatro Real, de Madrid. Aquestes actuacions permetran una cosa tan important com és la de projectar fora de l'àmbit català la categoria i solidesa assolides per l'esmentada estructura artística del nostre teatre, les quals li permeten de constituir-se en una ambaixada feliç i segura de la nostra realitat. El dia 17 hi oferiran una producció que es va presentar ja fa un any al Liceu: el *Requiem*, de Verdi, amb direcció de Romano Gandolfi i Vittorio Sicuri. El conjunt solista vocal serà pràcticament el mateix que actuà al Liceu: Hanna Schwartz, Josep Carreras i Martti Talvela, i amb Maria Chiara, (l'únic canvi, en comptes de Mirella Freni). El dia 18, el Cor i l'Orquestra del Liceu, també amb el duo Gandolfi-Sicuri al davant, hi interpretaran un programa integrat *Liebeslieder-Wälzer*, de Brahms, *Gebet*, de Franz Schubert, i *Les noces*, de Stravinsky.

R.R.M.C.

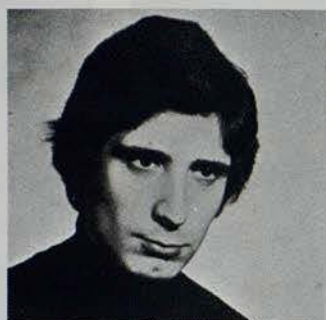
AQUI

Edmon Colomer dirigeix la «Missa en do major» de Beethoven, amb la Coral Cantiga

Per tal de celebrar d'una manera especial l'Any Europeu de la Música, la Coral Cantiga, dels Lluïsos de Gràcia, ha organitzat diversos concerts a diferents indrets de Catalunya juntament amb la Hertfordshire Chamber Orchestra i dirigits per Edmon Colomer, el qual fou director de la Coral Cantiga abans de l'actual titular, Josep Prats. En col·laboració amb els solistes M^a Lluïsa Muntada (soprano), Montserrat Martorell (contralt), Josep Ruiz (tenor) i Iñaki Fresán (baix), oferiran la *Missa en do major*, opus 86, de L. van Beethoven, així com dues obres simfòniques, de Gerhard i Martin, per tal de complementar el programa.

Els concerts s'oferiran en el decurs de la propera Setmana Santa a Manresa, Terrassa, Barcelona, Berga i Vilanova i la Geltrú, comptant amb el suport econòmic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i de la Diputació de Barcelona, així com de la Caixa d'Estalvis de Barcelona i dels respectius Ajuntaments.

Aquestes manifestacions musicals prenen un relleu especial



Edmon Colomer

tant per l'interès de l'obra (relativament poc interpretada a les nostres sales de concerts), com pel fet de ser dirigides per Edmon Colomer, actual director de la J.O.N.D.E. i de la Hertfordshire Chamber Orchestra, qui acaba de presentar a Madrid —Teatro Real— l'òpera *Macbeth*, i que està seguint una trajectòria de força transcendència internacional com a director d'orquestra.

Premi nord-americà a quatre compositors catalans joves

Els compositors catalans Albert García Demestres, Ernest Martínez Izquierdo, Albert Llanas i Josep Oriol, han estat premiats per la Musicians Acord, de Nova York, en el marc d'una convocatòria destinada a distingir quatre joves compositors espanyols. S'ha donat el cas que tots el guardons han estat per als nostres músics. El premi consisteix en l'estrena de les obres corresponents, a cura del grup de la Fundació Musicians Acord, així com l'import de les despeses de viatge i estada per assistir a aquella estrena, la qual tindrà lloc al Carnegie Hall, de Nova York.

Concurs de composició sardanista "Conrad Saló"

L'Ajuntament de la Bisbal d'Empordà, amb la col·laboració de la Conselleria de Cultura de la Generalitat i de la Diputació de Girona, convoca el Concurs de composició de sardanes per a cobla "Premi mestre Conrad Saló", a la memòria d'aquest destacat bisbalenc. Les obres hauran de ser originals i rigorosament inèdites, i han de ser per a una formació composta per 1 flabiol, 2 tibles, 2 tenores, 2 trompetes, 1 trombó, 2 fiscorns i 1 contrabaix, encara que també podran ser preses en consideració les composicions per a cobla de 13 instruments, o sigui, amb un tercer trombeta i un segon trombó addicionals.

Representació de «Il Trovatore» a Sabadell

Per iniciativa de l'Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, que presideix la soprano Mirna Lacambra, el passat dia 13 tingué lloc, al Teatre Municipal de l'esmentada ciutat, la representació de l'òpera de Giuseppe Verdi, *Il trovatore*.

La interpretació fou a cura d'un grup de cantants, encapçalats pel tenor català Joan Lloveras i per la soprano Mirna Lacambra, i en formaven part, també, la mezzo-soprano Rosa Maria Ysàs, el baríton Enric Serra, la soprano sabadellenca Rosa Nonell i el baix Antoni Borràs. La direcció escènica anà a cura de Francesc Ventura, i la musical, de Xavier Pérez Batista. Cal remarcar la presència de Joan Lloveras, un cantant català que duu a terme una molt important carrera internacional —especialment a Alemanya i als Estats Units de Nord-amèrica—, qui a casa nostra pràcticament és desconegut.

Curs de perfeccionament a Tàrraga

De l'1 al 17 d'abril tindrà lloc, al Conservatori Municipal de Música de Tàrraga, un curs de perfeccionament per a instruments de corda, a cura de Wolfgang Maršchner —violí—, Joan Pàmias —viola— i Marçal Cervera —violoncel—. Hom ha establert dos preus: per a alumnes actius, de 9.000 pessetes; i per a oients, de 3.000.- Per informació, cal adreçar-se a la Plaça del Carme, 12; Tàrraga, telèfon 973-312965.

Curset sobre el "Mikrokosmos" de Bartók

Curset Intensiu de tres dies de durada a l'Institut Andorrà d'Estudis Musicals, a càrrec de Carles Guinovart i M^a Carme Poch (catedràtic d'Harmonia i professora de Piano del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, respectivament) sobre el *Mikrokosmos*, de Béla Bartók. Del divendres, dia 19, al diumenge, dia 21 (migdia), del mes d'abril (5 sessions de 3 hores). Preu d'inscripció 4.000.- ptes. Informació: Institut Andorrà d'Estudis Musicals. Plaça del Poble, 3. Tel: (9738) 22242. Andorra la Bella.

Xavier Joaquín, jurat del concurs de Munic

El percussionista barceloní Xavier Joaquín ha estat designat membre del jurat de la "XXXIV International Music Competition", de Munic, que se celebrarà del 3 al 20 de setembre d'enguany. Aquest concurs consta de cinc especialitats que es convoquen de forma rotatòria. L'última vegada que s'hi va incloure l'especialitat de percussió fou l'any 1977, i el mateix Joaquín en fou un dels quatre finalistes, i l'únic europeu entre ells. El nostre percussionista compartirà la responsabilitat en el jurat, junt amb el britànic John Mandwell, el nord-americà Vic Firth, i amb Siegfried Fink, Werner Heider i Dobri Paliev. Al mateix temps, una de les seves obres, *Tres escenes per a quatre timpani*, forma part del conjunt de les propostes als participants.

Exposició Händel, al Palau Moja

El passat 9 de febrer tingué lloc, al Palau Moja, la inauguració de l'Exposició "Händel 1685-1985" que ha promogut el British Council in Catalonia i que ha realitzat Serena/Trullas Associats. L'acte fou presidit pel Director de Música, Cinema i Teatre, de la Generalitat, senyor Jordi Maluquer. L'exposició, a través de reproduccions de documents escrits i gràfics, i de dades significatives, centra el recorregut humà i artístic del gran músic germano-britànic. La mostra farà un recorregut per diverses poblacions de Catalunya, i també de la resta de l'Estat espanyol, i s'inscriu dins la celebració de l'Any Europeu de la Música.



"Joventut i Música 85"

La música, un vehicle de participació dels joves

La Direcció General de Joventut i l'Institut Català de Serveis a la Joventut han convocat el programa "Joventut i Música 85", coincidint amb la celebració de l'Any Internacional de la Joventut i l'Any Europeu de la Música. El programa compta amb la col·laboració del Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat, la Federació d'Entitats Corals de Catalunya, els Grups Intermedis de Catalunya, el Secretariat de Corals Infantils, Joventuts Musicals de Catalunya i l'Associació Catalana de Compositors. "Joventut i Música 85" contempla tres modalitats musicals: Cant coral, Música de cambra i Composició.

La II^a. Mostra infantil i juvenil de cant coral s'adreça a totes les corals d'infants i joves entre 7 i 25 anys, de caire no professional. Les corals inscrites seran distribuïdes per sectors homogenis que cobriran la totalitat del territori català. Un jurat especialitzat elaborarà una valoració crítica i tècnica del nivell i de les condicions de cada coral. La Mostra, se celebrarà durant els mesos de març i abril, i es clourà el 5 de maig, amb un concert al Palau de la Música Catalana, de Barcelona. Es promourà l'edició d'un disc de

llarga durada amb la intervenció d'algunes de les corals i grups de cambra inscrits.

La I^a. Mostra juvenil de música de cambra es desenvoluparà al llarg dels mesos de març i abril. Hi podran participar tots el joves músics no professionals, de 15 a 25 anys i residents a Catalunya. Podran presentar-se com a solistes o bé com a grups fins a un octet, en els quals també podran intervenir-hi veus solistes. Un jurat format per músics professionals seleccionarà els millors solistes i grups, els quals participaran en el concert de cloenda que tindrà lloc el 5 de maig al Palau de la Música Catalana.

El Ir. Concurs de joves compositors es convoca per a tots els joves compositors entre 20 i 30 anys, de caire no professional i residents a Catalunya. Les obres presentades hauran d'ésser inèdites i la temàtica serà lliure, amb preferència per a les composicions de música de cambra i per a les de cant coral. Un jurat, format per persones de relleu vinculades a la composició i a la música en general, estudiarà les partitures presentades. S'editaran les partitures més qualificades i, durant l'any 1986, es realitzarà l'estrena de les obres guardonades, a més d'editar-se un disc de llarga durada.

El Quartet Tarragó obri l'Any Europeu de la Música a Estrasburg

El Quartet Tarragó, el passat dia 16 de gener, intervingué en un concert que tingué lloc a Estrasburg, seu del Consell d'Europa. Era un concert amb el qual es proclamava inaugurat l'Any Europeu de la Música. L'esmentat esdeveniment tingué lloc arran de la celebració de l'Assamblea de parlamentaris. El Quartet Tarragó compartí el protagonisme amb el Conjunt de Cambra del Conservatori d'Estrasburg i l'Orquestra de Joves de la Comunitat Europea. L'endemà, el 17 de gener, actuà en solitari, al Palais Rohan. La formació catalana aconseguí, en les esmentades actuacions, notables mostres de reconeixement.

Èxit de Victòria dels Àngels a Nova York

Com a concert de commemoració dels 40 anys del debut de Victòria dels Àngels, la gran soprano barcelonina acaba d'oferir un concert a l'Avery Fisher Hall, de Nova York, en el qual aconseguí un remarcable èxit, que l'obligà a perllongar la seva

actuació. Victòria dels Àngels interpretà obres de Falla, Granados, Montsalvatge, Mompou, Vives, Nin, Obradors, Rodrigo, i Esplà. La cantant, davant la insistència del públic, hagué d'oferir quatre obres més fora de programa.



NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Nova empena a les obres del Palau

Els habituals assistents al Palau han pogut comprovar la desaparició de les bastides que des de feia molt de temps cobrien la façana del carrer Amadeu Vives. Aquesta desaparició de l'enutjosa instal·lació constitueix una imatge del que en definitiva és una nova i important empena a les obres del Palau. Així, dins d'un temps breu, s'haurà acabat l'arranjament de l'esmentada façana amb la instal·lació dels balustres de vidre i les bases de ceràmica.

Mentrestant, el conjunt del projecte de reforma del Palau ha estat definitivament aprovat, amb data 25 de febrer, per la Comissió Tècnica de Barcelona del Consell del Patrimoni Cultural de Catalunya, organisme dependent de la Conselleria de Cultura de la Generalitat. L'aprovació afecta el projecte bàsic i el de reforma i d'ampliació del Palau i el projecte d'ordenació de l'illa del Palau. Això suposa que hi ha via lliure per a tirar endavant tots els plans previstos

d'acord amb els esmentats projectes, ja coneguts per tothom. Els inconvenients o objeccions de tipus artístic han quedat ja del tot superats.

Per a l'actual exercici, és previst de fer una inversió d'uns 100 milions de pessetes, els quals s'invertiran en part en aspectes poc visibles de condicionament i estructura i en part en aspectes visibles. Entre aquests, amb tota probabilitat, el canvi del terra del Palau i deixar-lo a punt per quan s'instal·li l'aire condicionat i els nous sanitaris del segon pis. Es preveu també que, cap a finals d'aquest any, ja es comenci a actuar en l'enderrocament de la part de l'església prevista, i en les obres de cimentació i soterrani d'aquesta zona.

Com és sabut, aquestes obres es doten amb aportacions del Banc de Crèdit Industrial, avalades per les institucions — Generalitat, Ajuntament i Diputació — i per aportacions directes de la mateixa Generalitat.

Curs per a Formació d'Especialistes de Música per a escoles d'EGB

Acaba d'inaugurar-se, al Conservatori Superior Municipal de Música, el curs de Formació d'Especialistes de música per a escoles d'EGB. El curs té una durada de dos anys, amb una oferta lectiva de divuit hores setmanals i un període, per a cada curs, que va d'octubre a maig. L'objectiu del curs és de tractar d'aconseguir la formació de professors especialitzats en música per a desenvolupar la seva tasca docent a les escoles d'EGB. Es pretén, amb això, que les places de professor de música en els centres d'EGB siguin cobertes per personal docent qualificat.

Finalment, l'aspiració dels professionals de la música que surtin d'aquests cursos és que els sigui reconegut oficialment el títol i, en conseqüència, que es creï en la plantilla oficial les places d'aquesta especialitat en els cen-

tres d'EGB. El Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona és el capdavanter en aquesta iniciativa de voler portar la música a l'escola de la mà de professionals, per tal d'eleva així el nivell cultural del país. El professorat d'aquests cursos el formen Maria Àngels Arnaus, Salvador Auberni, Maria Dolors Bonal, Xavier Dolç, Pilar Figueres, Mercè Font, Maria Teresa Giménez, Xavier Joaquín, Santi Riera i Joan Serra.

Curs de Luiz de Moura al Conservatori

Curs magistral i concert, a càrrec del l'extraordinari pianista Luiz de Moura Castro, al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Del dimarts, dia 9, fins al divendres, 12 d'abril. Places limitades. Informació a la Secretaria del Centre (c/Bruc, 112, de 10 a 13 h.).

Presentació d'Euroconcert

Acaba de presentar-se, a Barcelona, Euroconcert, una entitat que dirigeix Antoni Sàbat, fins fa poc temps Cap del Servei de Música de la Generalitat. Euroconcert es defineix com "una organització professional de serveis a la música". Els seus camps d'actuació se sintetitzen en aquests quatre apartats: "Promoció i difusió", "Organització professional", "Management d'interpres" i "Iniciativa publicitària".

Aquests apartats signifiquen cobrir una gamma completa dins del camp de l'organització i promoció d'activitats musicals. Així, es va des de l'organització sota responsabilitat pròpia de concerts i cicles, fins a proporcionar tota mena de serveis a entitats institucionals i particulars que els vulguin promoure. Al mateix temps, pretén realitzar una tasca de management però sobre actuacions puntuals, no en base a un treball continuat sobre artistes en exclusiva.

Maria Lluïsa Cortada als EUA

En el decurs d'un recent viatge als EUA, en el passat mes de febrer, la clavicembalista catalana M^a Lluïsa Cortada ha professat una "master class" a Seattle, al Departament de Música de la Universitat de Washington, sobre l'ornamentació de la música espanyola per a teclat, en els segles XVI i XVII. Així mateix, hi oferí un recital, amb obres de Bach, Händel, Scarlatti i Antoni Soler. A la ciutat californiana de Los Angeles, ha protagonitzat dues audicions monogràfiques, bàsicament amb música catalana i peninsular dels segles XVI a XVIII, en la temporada que hi organitza l'"Harpichord Center" d'aquella ciutat.

PELL DE BRAU

L'Orfeo Donostiarra, medalla d'or de Belles Arts

El director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Luis Blanco Soler, el passat 2 de desembre lliurà la Medalla d'Or de la institució a l'Orfeo Donostiarra. Aquest interpretà en aquell acte, com a mostra d'agraïment, la *Petita missa solemne* de Rossini.

L'Orfeo Donostiarra és el tercer conjunt musical que rep aquesta distinció, creada l'any

Publicació d'una ponència de Benet Casablanca

Acaba de publicar-se la ponència que féu el compositor sabadellenc —col·laborador de la "Revista Musical Catalana"— Benet Casablanca i que presentà al "Congrés Anton Webern", celebrat el passat mes de desembre a Viena. L'esmentada ponència duu el títol de *Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans*. Aquesta ponència ha estat publicada a «Recerca Musicològica», editada pel Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Èxits de Montserrat Caballé a Roma, Nova York i Washington

La soprano catalana Montserrat Caballé acaba d'aconseguir tres remarcables èxits internacionals. El primer tingué lloc en la versió de *Giulio Cesare*, que tingué lloc a Roma, malgrat que, com assenyalava la crítica, la nostra soprano, va arribar al teatre just a l'últim minut, sense poder assajar, i només amb el temps per vestir-se. La versió romana de *Giulio Cesare* comptà amb un muntatge espectacular, obra de Bongianckino.

Els altres èxits han estat els recitals al Carnegie Hall, en commemoració del vintè aniversari de la seva primera actuació allí, i el recital que oferí davant el president Reagan i el rei Fahd de l'Àrabia Saudita. Al Carnegie Hall hagué d'oferir 12 obres fora de programa.

1943, pel comte de Romanones, en reconeixement d'una tasca feta en Belles Arts. Els altres havien estat l'Orfeo Català i la Sociedad Filarmónica de Bilbao. L'Orfeo Donostiarra ha tingut com a directors els mestres Oñate, Luzuriaga, Esnaola, Gorostidi i Antxon Ayesarán, qui n'és el titular actual.

Cantata sobre textos de Mercè Rodoreda, de Luis de Pablo

El compositor Luis de Pablo acaba de compondre una cantata sobre textos de la novel·lista catalana Mercè Rodoreda. Es titula *Viatges i flors*. L'obra serà estrenada a "Europàlia-85", un festival internacional que cada any té lloc a diverses ciutats de Bèlgica i que, enguany, serà de-

ARREU

Simposi sobre "So i vida privada", a Irlanda

Organitzat per iniciativa dels comitès nacionals nòrdics per a l'Any Europeu de la Música, del 14 al 16 de maig tindrà lloc, a Cork (Irlanda), un simposi sobre "So i vida privada", l'objecte del qual és d'informar els parlamentaris i altres persones amb capacitat de decisió pública sobre: els efectes psicològics de la música i del so sobre el cos humà; els efectes nocius de certes músiques sobre els adolescents; les formes de manipulació de les masses a través de la música; la música en tant que espill de l'evolució social, etcètera. L'organització és a cura de l'Assamblea Parlamentària del Consell d'Europa. Hi ha prevista l'assistència d'un centenar de participants (parlamentaris del Consell d'Europa i del Parlament Europeu, així com representants del Comitè Organitzador de l'Any Europeu de la Música).

Concurs Internacional de Composició "Domenico Scarlatti"

La RAI —Radiotelevisione Italiana—, Radio Uno i el Coordinamento Complesso Sinfonici, en col·laboració amb el Ministeri d'Afers Estrangers, convoquen el Concurs Internacional de Composició "Domenico Scarlatti". Aquest concurs consta de dues seccions: una, d'obres per a clavicèmbal sol; i l'altra, d'una obra per a clavicèmbal i orquestra. En ambdós casos, la participació és oberta a compositors de tots els països.

Per a les obres per a clavicèmbal sol, el premi únic i indivisible és de 3 milions de lires; i per a clavicèmbal i orquestra, és de 5 milions. La durada de l'obra no ha de ser inferior a 12 minuts, en el primer cas, i a 15 en el segon. La tramesa d'obres es podrà fer fins al 31 de maig. Una comissió, presidida per Goffredo Petrassi, procedirà a l'examen de les composicions i a l'emissió

dicat a la cultura espanyola, essent aquesta l'única vegada que es dedica a un país no membre de la Comunitat Econòmica Europea. La partitura ha estat pensada per a orquestra simfònica, amb sintetitzador, soprano, recitadors, i cor mixt de quaranta veus. L'estrena tindrà lloc a Brussel·les, a cura de l'Orquestra d'aquella ciutat sota la direcció de Pierre Bartholomée, també hi haurà una execució a Lieja.

del veredict. Per a més informació, cal dirigir-se a la RAI —Radiotelevisione Italiana— Attività Promozionali - Viale Mazzini, 14 - 00195 Roma.

Presentació del projecte musical per a l'Any de la Joventut

El passat 30 de gener tingué lloc, a Cannes, la presentació oficial del projecte musical per a l'Any Internacional de la Joventut, un projecte coordinat per la Federació Internacional de Joventuts Musicals per encàrrec del Consell Internacional de la Música. L'acte fou presidit pel sots-director general de la UNESCO, Eric Armerding, junt amb el vice president del Consell Internacional de la Música, Camille Swinnen, el president de la Federació Internacional de Joventuts Musicals, doctor Jordi Roch, i el secretari de la mateixa Federació, Alexander Schischlick.

El doctor Roch féu l'exposició del pla elaborat per la Federació Internacional de Joventuts Musicals, format per 46 projectes, els quals s'agrupen en set grans grups: Orquestres de joves, Festivals i Tribunes, Trobades, Camps Musicals, Concursos, Col·loquis, i Congressos. El pla s'ha de desenvolupar a cinc continents. El doctor Roch destacà, entre els projectes organitzats directament per Joventuts Musicals: l'Orquestra Mundial de Joventuts Musicals, l'Orquestra Llatinoamericana de Joventuts Musicals, l'Orquestra Àrab de Joventuts Musicals i el Congrés de la Federació que tindrà lloc a Canadà. Entre els principals projectes homologats, hi ha: el Congrés de la Joventut, que tindrà lloc a Barcelona; el Congrés d'Europa Cantat, que es desenvoluparà a Estrasburg; el Festival Mundial de la Joventut, que tindrà lloc a Moscou; i la Tribuna Internacional de Joves Intèrprets, que se celebrarà a Bratislava.

L'acte s'inicià amb l'audició de l'indicatiu sonor que ha compost, per a l'Any Internacional de la Joventut, el compositor britànic Geoff Leach.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

BARCELONA

Març 1985

14, dijous, 21 h.

17, diumenge, 17 h.

20, dimecres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. *Siegfried*, de R. Wagner. Director: Christoff Prick. Reiner Glöckner/ Ute Vinzing/ Walter Berry/ Martha Szimay/ Peter Wimberger...

14, dijous, 21 h.

Auditori "E. Toldrà", del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Carles Marquès, piano; Jesús Crespo, piano. Obres de Brahms, Valls, Montsalvatge, Rachmaninov (Una hora de música al Conservatori).

15, divendres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Escolania de Montserrat. Obres de Moraleda, Escobar, Victoria, Cererols, López, Julià, Casanoves (VIII Setmana de Música Religiosa).

16, dissabte, 19 h.

17, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Gonçal Comellas, violí; Dir.: Aldo Ceccato. Obres de Meyer, Mozart, Beethoven.

17, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Claudi Ari-may, flauta; Jordi Reguant, clave. Obres per a flauta i clave de J. S. Bach (Diumúscia'85).

18, dilluns, 21 h.

Auditori "E. Toldrà" del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. J. Pulido, piano; T. Montilla, guitarra; M. Muñoz, soprano; X. Daufí, guitarra. Obres de Bach, Pulido, Villa-Lobos, Turina, Parras, Bacarisse (Pòdium de JJ.MM).

19, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana, Trio Barcelona. Obres de Brahms, Dvorák (I Cicle "Rosa Sabater" d'Intèrprets Catalans).

20, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. Homenatge a J. S. Bach i G. F. Händel. Albicastro-Ensemble Suisse. Obres de J. S. Bach i G. F. Händel (Dimecres de R.N.E.).

20, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Orfeó Català-Orquestra de Cambra. Dir.: Salvador Mas. Programa J. S. Bach (VIII Setmana de Música Religiosa).

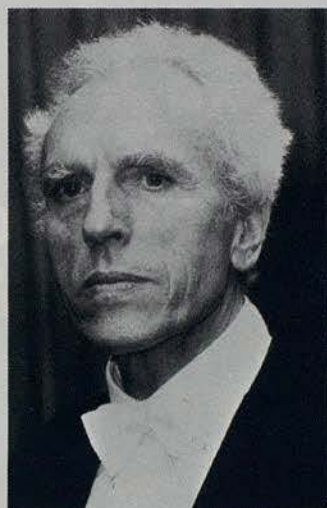
21, dijous, 21 h.

Auditori "E. Toldrà" del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Arnaldur Arnarson, guitarra. Obres de Bach (Una hora de música al Conservatori).

23, dissabte, 19 h.

24, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Paul Tortelier, violoncel; Dir.: Wolfgang Bothe. Obres de Weber, Dvorák, Txaikoski.



P. Tortelier

23, dissabte, 19 h.

Auditori "E. Toldrà" del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Jordi Camell, piano. Obres de Mozart, Beethoven, J. S. Bach (Gran Pòdium de JJ.MM).

24, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. A. Berdassgar, tenor; Cori Casanova, mezzo; T. Garrigosa, soprano; J. L. Gil, baix; J. J. Nicolàs, tenor; J. Pieres, baix; Yazmin Samaan, soprano; Ll. Aven-daño, piano. Obres de Händel i Mozart (Diumúscia'85).

24, diumenge, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Banda Municipal de Barcelona. Pablo Sánchez, director. Obres de S. Giner, Turina, Si-belius, Liszt, Reed.

25, dilluns, 21 h.

Església de Sta. M.^a de Jesús, de Gràcia. Josep M.^a Mas Bonet, orgue. Obra de J. S. Bach (Any Europeu de la Música).

25, dilluns, 21 h.

Auditori "E. Toldrà" del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. J. M. Cuéllar, guitarra; M. Cases, piano; R. Grimalt, clarinet; Rosa Miró, piano. Obres de Mozart, Beethoven, Brahms, Bach, Lloret, Barrios, Chopin, Schuman, Hindemith (Pòdium de JJ.MM.).

25, dilluns, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Miquel Farré, piano. Obres de Brahms i Granados (I Cicle "Rosa Sabater" d'Intèrprets Catalans).

25, dilluns, 21,30 h.

Sala Zeleste. Quartet de Corda. Obres de Beethoven, Haydn, Mozart (Nocturns de l'Escola Zeleste).

26, dimarts, 21 h.

Església Sta. M.^a de Jesús de Gràcia. The Barret Sisters. Negro Spirituals, Gospels (VIII Setmana de Música Religiosa).

26, dimarts, 20,30 h.

Auditori del Ministeri de Cultura. Col·lectiu Instrumental Català. Dir.: J. Lluís Moraleda. Obres a determinar.

26, dimarts, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Maria del Mar Bonet presenta el seu nou disc: *Anell d'aigües*.

26, dimarts, 21,30 h.

Sala Zeleste. Horst Söhn, guitarra. Homenatge a J. S. Bach. Obres de Bach, G. Sanz, Scarlatti, Sor, Villa-Lobos (Nocturns de l'Escola Zeleste).

25, dilluns, 21 h.

28, dijous, 21 h.

31, diumenge 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *Saffo*, G. Pacini. Dir: Manfred Ramin. Montserrat Caballé, Joan Pons, Raquel Pierotti, etc.

27, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. *Musica Portuguesa per a tecla del s. XVIII*. Bernard Brauchli, clavicordi. Obres de Carvalho, Sacramento, Santos Elias, Baldi, etc. (Dimecres de R.N.E.).

27, dimecres, 21 h.

Església de Sta. M.^a de Jesús, de Gràcia. Ensemble Organum. Obra litúrgica de Pasqua, s. XII (VIII Setmana de Música Religiosa).

27, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Quartet Sonor. Obres de Haydn, Dvorák, Brahms (I Cicle "Rosa Sabater" d'Intèrprets Catalans).

28, dijous, 21 h.

Església de Sta. M.^a de Jesús de Gràcia. The Tallis Scholars. Música ortodoxa russa. Obres de Stravinsky, Taverner, Rachmaninov, anònims (VIII Setmana de Música Religiosa).

28, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de Cambra Europea. Dir.: Paavo Berglund. Obres de Haydn, Bartók, Beethoven (Ibercàmera).

28, dijous, 21 h.

Auditori "E. Toldrà" del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Anna M.^a Cardona, piano. Obres de Händel, Cervelló, Prokofiev, Chopin (Una hora de música al Conservatori).

30, dissabte, 19 h.

31, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Orfeó Donostiarra. Dir.: Antoni Ros-Marbà. *Passió segons sant Joan*, de J. S. Bach.

Abril 1985

3, dimecres, 19 h.

Casal del Metge. *Centenari d'Alban Berg*. Paloma Pérez Iñigo, soprano; Miguel Zannetti, piano. Obres d'A. Berg, Schönberg, Webern (Dimecres de R.N.E.).

3, dimecres, 21 h.

Palau de la Música catalana. Coral Cantiga. Solistes vocals. Hertfordshire Chamber Orchestra. Dir.: Edman Colomer *Misa en do major*, de Beethoven.

9, dimarts, 21 h.

Església de Sta. M.^a de Jesús de Gràcia. Orquestra Estudiantil de Praga. Orfeó Laudate. Obres de Schultz, Scarlatti, Bach, Händel (Any Europeu de la Música).

A detailed black and white illustration of a still life. In the center, a large, ornate bowl filled with a dark, textured substance, possibly soup or stew, sits on a decorative stand. To the left of the bowl, a large, leafy vegetable, possibly a cabbage or lettuce, is prominently displayed. Behind the bowl, a large, detailed rooster stands, facing left. To the right of the bowl, a glass of wine is visible, along with several round, patterned objects that look like bread or pastries. In the foreground, there are more fruits and vegetables, including what appears to be a pineapple and some leafy greens. The entire scene is rendered in a highly detailed, etched style with fine lines and cross-hatching for shading.

Amics, us oferim un bon servei

¡ESTEM BEN A PROP DEL PALAU!

BARCELONA

Tel. 302 46 46

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

11, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Amsterdam Bach Solisten.
L'art de la Fuga, de J. S. Bach
(Ibercàmera).

11, dijous, 21 h.

Auditori "E. Toldrà" del Con-
servatori Superior Municipal
de Música de Barcelona.
Montserrat López, oboè; E.
Sequeira, fagot; E. Kagawa,
piano. Obres de Bach, Schu-
mann, Saint-Saëns, Poulenc
(Una hora de música al
Conservatori).

13, dissabte, 19 h.**14, diumenge, 11 h.**

Palau de la Música Catalana.
Orquestra de la Ciutat de
Barcelona. Duo de pianos
Matute-Renteria. Dir.: Albert
Argudo. Obres de Sibelius,
Poulenc, Falla, Britten.

14, diumenge, 19 h.

Palau de la Música Catalana.
Banda Municipal de Barcelona.

Rosa M. Ysàs, mezzo-soprano.
Dir.: Lluís Izquierdo. Obres
de Turina, Falla, Wagner,
Respighi.

15, dilluns, 21 h.

Auditori "E. Toldrà" del Con-
servatori Superior Municipal
de Música de Barcelona. Marta
Padrós, piano; Lluís Fleta,
violí; Susanne G. Ralfs, viola;
Ester Corbella, piano. Obres
de J. S. Bach, Mozart, De-
bussy, Chopin (Pòdium de
JJ.MM).

15, dilluns, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Dimitri Bashkirov, piano.
Obres de Brahms i de Schu-
bert, Listz (Ibercàmera).

17, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana.
Orquestra Simfònica de St.
Louis. Emanuel Ax, piano;
Dir.: Leonard Slatkin. Obres
de Berstein, Mozart, Proko-
fiev (Ibercàmera).

VALLÈS OCCIDENTAL

Març 1985

17, diumenge, 12 h.

Església Romànica de Sant
Pere d'Egara. Cor Montserrat i
Schola Cantorum, J. Casals i J.
Figueras, directors. *Missa poli-
fònica*, de Pere Riquet; *Missa
Gregoriana de la "Dominica
Laetera"* (Retaule Artístic de
Terrassa).

23, dissabte, 22 h.

Gran Casino, de Terrassa. Trio
de Madrid (J. Soriano, piano;
P. León, violí; P. Corostola,
violoncel). Obres de Turina,
Cervelló, Mendelssohn (Re-
taule Artístic de Terrassa).

Abril 1985

2, dimarts, 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de
Terrassa. V Concert de Set-
mana Santa. Coral Can-

tiga i Herfordshire Chamber
Orquestra. Dir.: Edmond Co-
lomer director. *Missa en do
major*, de Beethoven (Retaule
Artístic de Terrassa).

OSONA

Març 1985

22, divendres, 22 h.

Teatre Municipal l'Atlàntida,
de Vic. Orquestra de Cambra
de l'Escola de Música de Vic.
Gonçal Comellas, violí; Pere
Serra, director i violí. Obres
de G. F. Händel, i J. S. Bach
(I Cicle de Concerts).

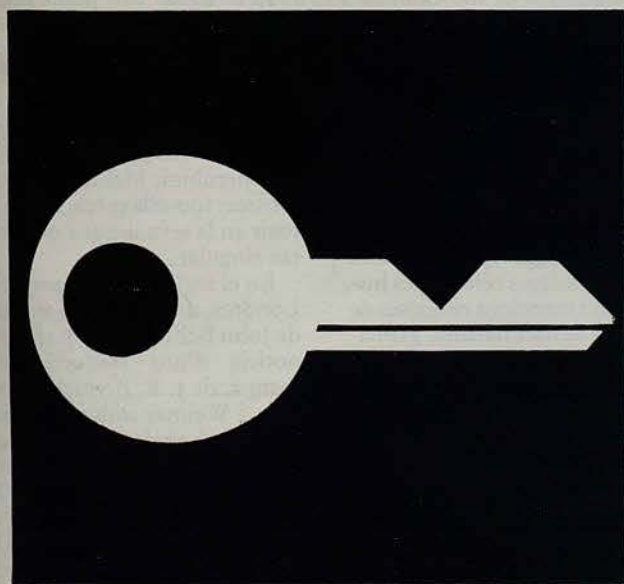
BAIX LLOBREGAT

Març 1985

17, diumenge, 12 h.

Església Parroquial de Sant Jo-
sep, de Sant Vicenç dels Horts.
Coral Sant Miquel dels Sants i
Orfeó Vicentí. Director: Pele-
grí Bernial.

La Llave de Oro



Construeix a tots
els indrets de Barcelona

i li ofereix el pis
de màxima qualitat,
que s'ajusti
al seu pressupost.

La Llave de Oro

Més de 30 anys d'experiència en la construcció de pisos

P. Manuel Girona, 62 ★ Tel. 204 30 54 08034 BARCELONA

LA MÚSICA: POEMA DE TOMÁS DE IRIARTE

Recentment, l'editorial barcelonina Gustau Gili ha tingut l'encert d'oferir a bibliòfils i melòmans una realització singular: l'edició facsímil de *La Música: poema*, de Tomás de Iriarte. Es tracta d'un tiratge de 375 exemplars numerats, de format més reduït (17 x 12 cm) que la primera edició en quart impresa a la Imprenta Real de la Gaceta de Madrid, l'any 1779. El text ha estat reproduït sobre paper *Torreón*, de Guarro, cosa que ha permès una gran qualitat de la il·lustració. Les sis bellíssimes làmines, dibuixades per Gregorio Ferro i extraordinàriament gravades per Manuel Salvador Carmona —tres d'elles—, per J. Ballester —dues—, i per F. Selma —una—, han estat impreses perfectament en els tallers de fototipia de la pròpia editorial.

Una edició rara i atractiva

Tomás de Iriarte, autor d'aquest poema didàctic, havia nascut l'any 1750 a Puerto de la Cruz, de la villa de Orotava, i morí a Madrid, l'any 1791. Encara adolescent, realitzats ja estudis humanístics, es traslladà a Madrid on completà la seva formació amb l'aprenentatge de llengües vives i l'estudi de la història, la geografia i les ciències, gràcies al seu oncle Juan de Iriarte, bibliotecari del rei. Aviat, el jove Iriarte ingressà a la Secretaria d'Estat com a traductor, i el 1776 fou nomenat arxiver del Consell Suprem del Regne. L'any següent, publicà la traducció de l'*Ars poetica*, d'Horaci, versió que suscità una dura crítica per part de J. J. López de Sedano, al qual Iriarte contestà amb el diàleg *Donde las dan las toman* (1778) en la línia de les habituals polèmiques del segle XVIII. Les seves *Fábulas literarias* (1782) foren molt conegudes, en especial *El burro flautista*, en la qual menciona el músic barceloní Luis Misón, autor de "tonadillas".

Limitant-me a l'aspecte musical, sembla que, ja de nen, Iriarte tocava diferents instru-



ments —en especial el violí—, i que en completà els coneixements, a Madrid, amb el compositor Antonio Rodríguez de Hita, qui l'instruí en els camps tant de la música religiosa com de la mundana. El mateix Iriarte diu en més d'una ocasió que, al costat de l'ensenyament de Rodríguez de Hita, acabà la seva formació amb el coneixement de les obres de Gluck i molt especialment de les de Haydn, a qui no sols elogia en els seus escrits, sinó que també intervingué directament en la difusió de la música haydniana a Espanya. De les seves obres musicals, la més coneguda és *Canon de sociedad*, publicada a Madrid, la qual ha arribat als nostres dies perquè Hilarión Eslava la va incloure en el seu llibre *Escuela de Composición*.

L'aportació més original d'Iriarte fou la composició escènico-musical, *Guzmán el Bueno*, melòleg o melodrama, editat a Cadis el 1791. El "melòleg" és un gènere teatral en el qual s'associen íntimament text i música; la veu no canta, sinó que declama sobre un fons musical instrumental. *Guzmán el Bueno* s'inspira, sembla, en el *Pygmalion* (1762), del filòsof i músic francès Jean-Jacques Rousseau, a qui Iriarte admirava molt. A Catalunya apare-

gué un melòleg més de cent anys després: es tracta de *El jardín abandonat*, quadre poemàtic, en un acte, de Santiago Rusiñol, decorat amb música per Joan Gay. L'obra fou impresa —text i música— per la Tipografia L'Avenç (1900).

Pel que fa a l'obra ara editada en edició de bibliòfil, *La música: poema* està formada per un pròleg, cinc cants i unes advertències. Els cants són els següents: I *Elementos del arte Músico*; II *Expresión musical*; III *Dignidad y usos de la música, en especial el que tiene en el templo*; IV *Uso de la música en el teatro*; V *Uso de la música en la sociedad privada y en la soledad*. El poema està escrit alternadament en hendecasil·labs i heptasil·labs, conté versos poc reeixits —un exemple n'és el vers inicial—, però, en canvi, la seva exposició és clara i didàctica. Certament, l'abús de les paraules tècniques perjudica la qualitat poètica del text. Aquest presenta un breu tractat de solfeig i d'harmonia, al qual se suma una enumeració dels instruments amb llurs característiques principals i una descripció dels gèneres i formes musicals. En *La música: poema*, hom troba abundants referències històriques i mencions elogioses de músics i teòrics italians, germànics i espanyols. Per altra banda, Iriarte es mostra molt crític amb aquells compositors acadèmics que es limitaven a resoldre problemes tècnics en llurs obres sense preocupar-se d'assolir cap forma de bellesa. Parla també del poder del ritme i dels contrastos harmònics adequats per a moure les passions de l'ànima; la teoria dels afectes era totalment vàlida per a Iriarte. Aquest poema didàctic dedicat a la música era el primer escrit en castellà, però el seu autor en coneixia dos sobre la música, escrits també en vers, en francès, i això el decidí.

La seva difusió fou ràpida i el seu autor despertà l'admiració de l'Europa musical. A Madrid, la primera edició (1779) fou seguida per diverses altres, durant

la dècada dels vuitanta. Com a cosa curiosa, s'ha de mencionar una edició mexicana, el 1875, amb idèntica portada de l'edició prínceps, en la qual s'inclou fins i tot el peu d'impremta madrileny. Un exemplar d'aquesta edició es trobava a la biblioteca anomenada Andrade, i pertangué a l'emperador Maximilià. Quan aquesta biblioteca fou subhastada a Leipzig, el gener de 1869, *La música: poema* fou adquirit pel compositor i musicòleg Barbieri.

Aquestes dades han estat donades per José Subirá, el primer estudiós d'Iriarte. Subirá adquirí un exemplar de la primera edició de *La música: poema*, exemplar que es troba en l'actualitat en el Centre de Documentació Musical, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

El 1789 en fou publicada, a Venècia, la primera traducció italiana de Antonio Garzia, i deu anys més tard n'aparegué la versió francesa, de J. B. C. Grainville, a París. Aquesta traducció merescué elogis públics de Cherubini, Méhul, Lesueur i Gossec: tots ells es felicitaven de tenir en la seva llengua una obra tan singular.

En el segle XIX n'aparegué, a Londres, una traducció anglesa, de John Belfour (1807), i hom té notícia d'una traducció alemanya, de J. F. Bertuch, publicada a Weimar amb anterioritat a la versió anglesa. A continuació n'aparegueren unes edicions castellanes a Bordeus (1809, 1835) i una a Madrid (1822). Ja a la segona meitat del segle XIX, se'n publicà una nova traducció italiana, de Carlo Ghisi, a Florència (1868), en vers lliure.

Poques obres sobre música escrites a Espanya han tingut una difusió tan àmplia i tan dilatada com *La música: poema*, d'Iriarte. Aquesta iniciativa de l'editorial Gustau Gili serà acollida, n'estic segura, amb viu interès i reconeixement. La perfecció i bellesa de la nova presentació bé s'ho mereixen.

Montserrat Albet



La natura és l'origen de totes les coses bones.

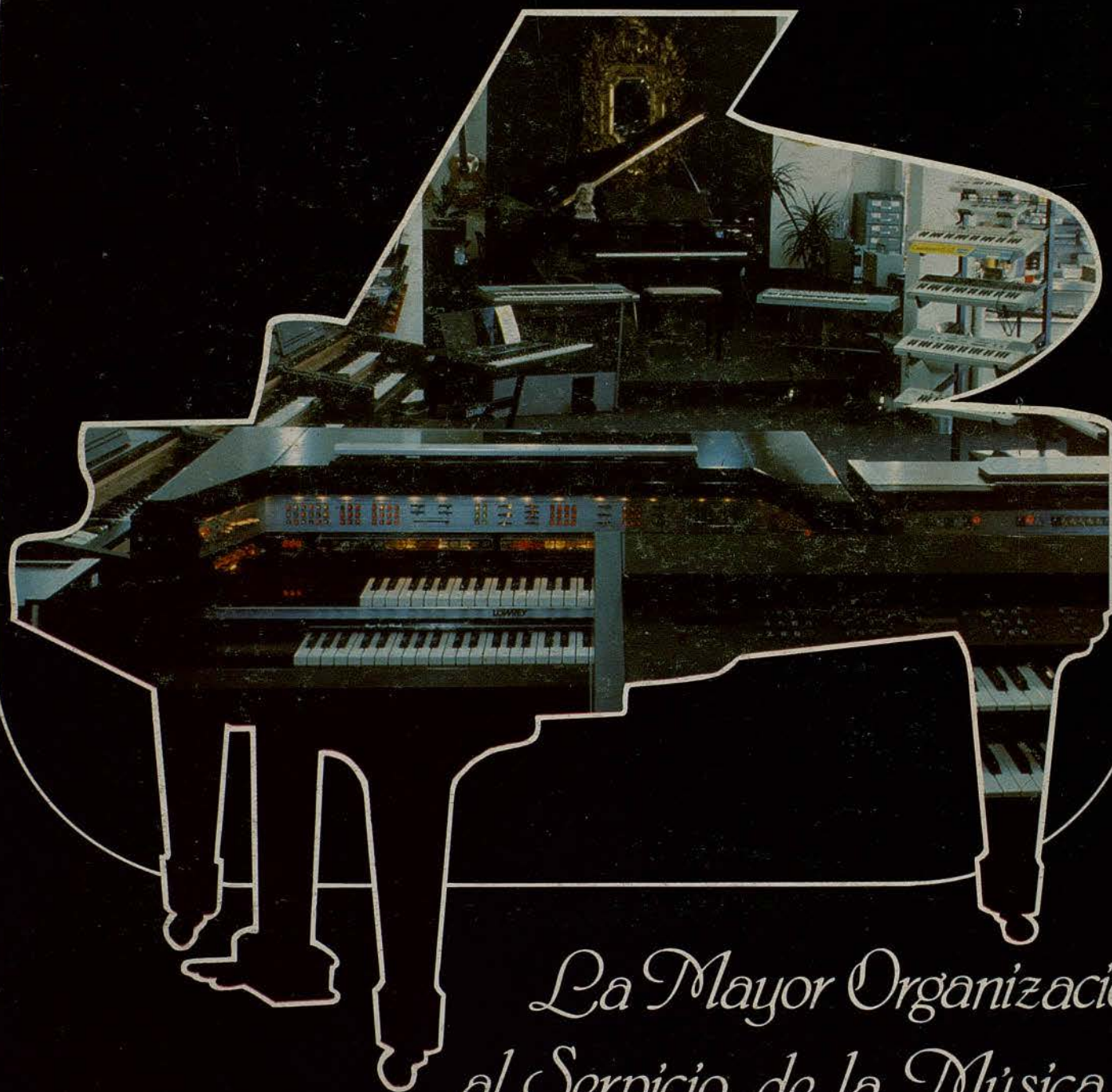


Yoghourts, flam, cremes, formatges...
—aliments frescos i naturals—



PIANOS - ORGANOS

INSTRUMENTOS MUSICALES



*La Mayor Organización
al Servicio de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERA DEL VALLES
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82