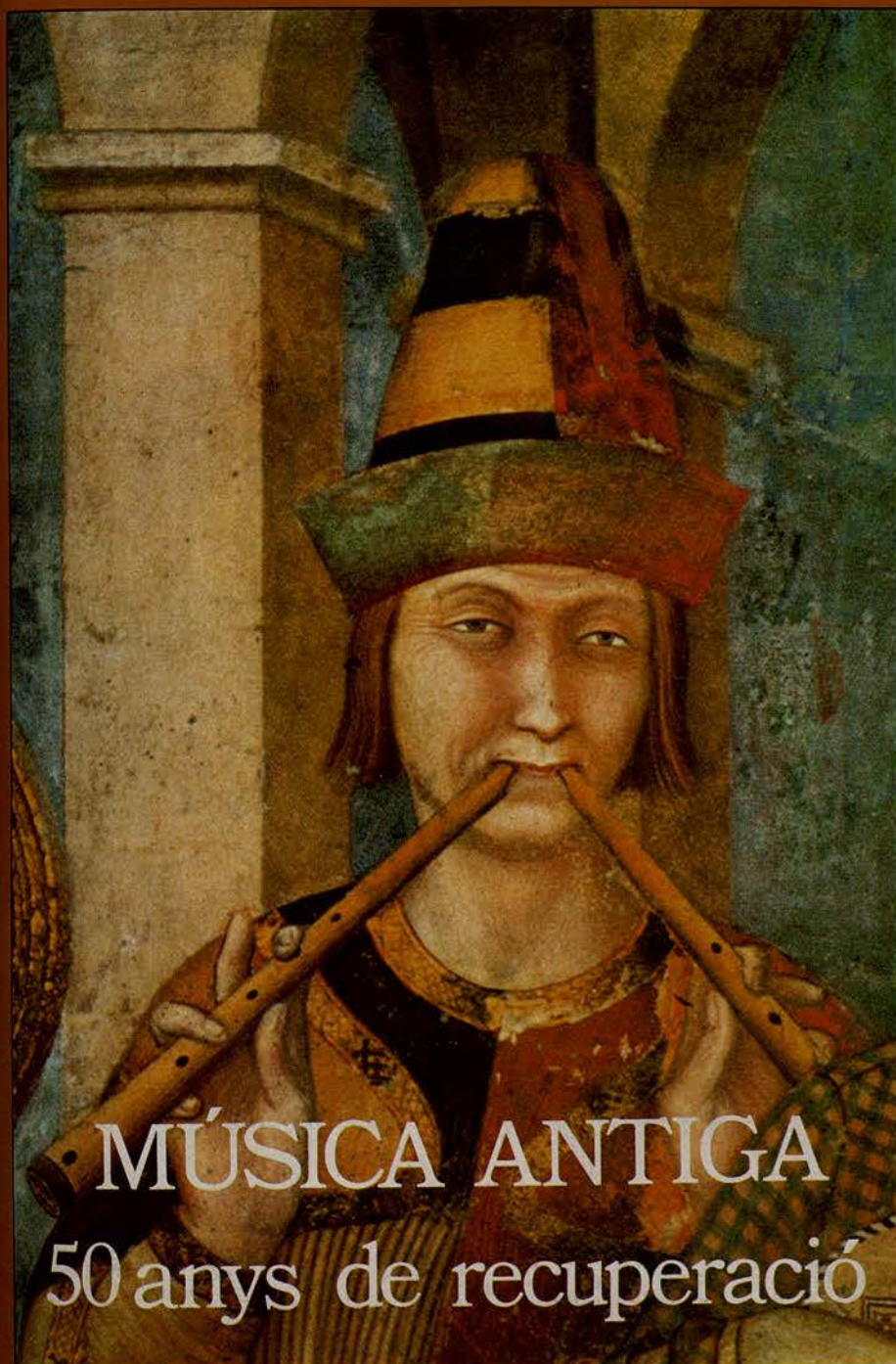




REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu: 300.- pts.

Núm. 7 Maig 1985



M. BLANCAFORT

La creació des
de l'ombra



Avanç de la
temporada d'òpera
del Liceu

MÚSICA ANTIGA
50 anys de recuperació



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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2a. època

Any II - Núm. 7 - Maig 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
Correcció: Joan Costa
Fotografia: Pau Barceló

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, Xavier Benguerel i Godó, Xavier Benguerel i Llobet, Josep Casanovas, Jordi Casas, Jaume Comellas, Gabriel Ferré, Romà Escalas, Enric Gispert, Josep Maria Gregori, Ernesto Martínez Miura, Marjolijn Van der Meer, Lluís Millet, Ramon Pla i Arxé, Joaquim Proubasta, Miquel Pujadó, Albert Romaní, Joaquín Turina Gómez.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

Música antiga avui



La vuitena edició del Festival de Música Antiga, que la continuïtat del patrocini de l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions i de la Fundació Caixa de Pensions ha fet possible d'estabilitzar en una mostra monogràfica anyal, constitueix el pretext —sempre oportú— per al tractament global— inevitablement incomplet— d'un tema del tot inesgotable.

En referència a la programació del Festival, sense fer esment de l'absoluta i ja gens problemàtica qualitat d'un repertori que enguany inaugura una audició del doblement mític *L'Orfeo*, de Monteverdi, volem remarcar expressament tres punts: la rigorosa actualitat dels intèrprets de l'esmentada versió de *L'Orfeo*, els Taverner Players i el Taverner Consort, regits per Andrew Parrot, la qual, previsiblement, podrà competir avantatjosament amb altres interpretacions de referència, prou conegudes; la primera actuació a Barcelona d'Anner Bylsma, que pot constituir una revelació per al nostre públic, en tant que intèrpret important i singularíssim del "corpus" bachià de les suites de violoncel, en unes coordenades distintes de les habituals en les grans figures actuals del concertisme internacional; i, finalment, la sempre positiva presència de dos excel·lents especialistes catalans, Josep Benet i Pere Ros.

En referència al tema concret de la Música Antiga, com a objecte d'una actitud interpretativa específica, si bé no uniforme, hem de remarcar, primerament, la transcendència del moviment en tant que fet cultural important i estretament lligat a altres corrents del pensament i de la historiografia modernes. La vitalitat d'aquesta tendència ha influenciat l'estil interpretatiu de més d'una generació i ha canviat, en molts aspectes, la sensibilitat del públic musical. És la dinàmica inexorable de l'evolució de les maneres interpretatives!

També l'ala més radical dels musicòlegs-intèrprets actuals ens posa davant d'una paradoxa, la de l'intent de fer actuals, vivents per a la sensibilitat d'avui, unes músiques del passat, precisament per mitjà del retorn a les fonts originals, amb una actitud que presenta certes concomitàncies arqueològiques, en l'aspiració a una quasi mítica autenticitat. És possible que aquesta aspiració sigui més, en rigor, una suggestiva i enriquidora tendència a la utopia que la visió d'una categoria arquetípica inequívoca i ben delimitada, perquè no té la capacitat d'anul·lar ni la personalitat de l'intèrpret, ni el misteri dels mecanismes de la comunicació musical.

EDITORIAL

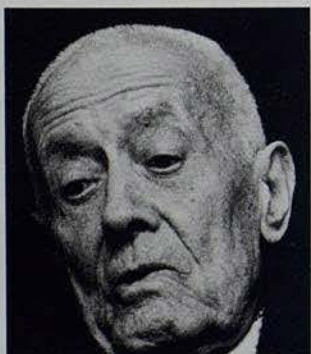
FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



	Pàgs.
Música antiga, avui	3
Sumari	4
De música contemporània, verge i màrtir (Ramon Pla i Arxé)	5
Questionari informal (Julieta Serrano)	8
Porta Oberta (Xavier Benguerel i Llobet, Xavier Benguerel i Godó) ..	9
La Cançó, avui: Maria del Mar Bonet i Al Tall, són catalans a la mediterrània (Miquel Pujadó)	10
Un document sobre la dansa a Catalunya (Marjolijn Van der Meer) ..	11
Avanç de la pròxima temporada del Liceu (R.R.M.C.)	12
Des de Madrid: Quan el públic és capaç de protestar (Joaquín Turina Gómez)	13
EL "REVIVAL" DE LA MÚSICA ANTIGA	
El concepte de Música Antiga, ara (Albert Romaní)	14
La recerca d'una interpretació autèntica (Enric Gispert)	17
Ars Musicae, mig segle de presència a Catalunya (L.M.)	19
L'Orfeo de Monteverdi; la comunicació dramàtica del tex (Jordi Casas)	21
La "novetat" de la Música Antiga (Romà Escalas)	24
El misteri de la tímbrica vocal (Joaquim Proubasta)	25
Bibliografia bàsica sobre interpretació (Josep Maria Gregori)	29
Reflexions sobre una audició de l'Art de la fuga (J. Casanovas)	32
Retrat: Manuel Blancafort. L'obra que sura damunt del silenci escollit (Comellas)	34
Scherzando (Cesc)	39
Arxiu fotogràfic de la Música a Catalunya (Montserrat Albet)	40
Ara, abans d'ahir, demà	43
Concerts, recitals	46
Llibres (Gabriel Ferré, Jordi Casas, Ernesto Martínez Miura)	49

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



La música contemporània resta mancada del suport del gran públic.

De música contemporània, verge i màrtir

Quan, en el tercer acte de *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, Don Bartolo es posa a cantar una cançó del segle anterior perquè troba que l'ària a la manera moderna que acaba de sentir "è *assai noiosa*", el públic riu. La música i l'argument estan disposats de tal manera que tothom sent la reacció de Don Bartolo com una excentricitat ridícula, només explicable pel seu caràcter agrejat, intolerant i senil.

És evident que Rossini no pretén, en aquesta escena, de fer un manifest musical, sinó només costumisme, estilitzat, això sí, per la farsa. I, certament, els costums musicals europeus no han vist fins els nostres dies el fenomen de l'adhesió entusiasta dels públics envers la música antiga, i el desinterès i l'aïllament pel que fa a la música contemporània. Sembla evident que cap personatge d'una òpera de música contemporània no pot referir-se, impunement, a la darrera ària que s'ha cantat, com a "bastant pesada". Les rialles tindrien, potser, un sentit ben diferent i perillaria la representació sencera.

Els fets —al marge de la seva valoració— no semblen qüestionables. Si els autors contemporanis reclamen que les seves obres s'interpretin barrejades —o camuflades— amb un programa clàssic —ni que sigui Stravinsky, com deia un d'ells— és perquè la música con-

temporània viu en un ghetto. I tots els atenuants del fenomen —esplèndids enregistraments i estudis de música antiga, abans impensables; reticències del públic cap a la novetat; obligada matisació dels estils musicals que s'enllesteixen amb l'epígraf de contemporani; progressiva assimilació de formes noves—, tots aquests atenuants no alteren substancialment el fenomen: si es vol omplir una sala d'audicions o exhaurir un enregistrament, és millor optar per Mozart que per Stockhausen, és millor programar obres del segle XVIII que del segle XX. I això que veiem com a normal, no ho és. Gens!

Malgrat que el fenomen és realment espectacular, si l'observem amb perspectiva, no tot s'ha capgirat en el món musical: el públic continua buscant plaer —i no necessàriament en un sentit banal— en l'audició. Allò que ha canviat és l'oferta musical.

No voldria altra cosa que poder pontificar solucions a un problema de tan alt interès estètic, però m'hauré de reduir a suggerir allò que, a mi, em semblen símptomes que expliquen, en part, la qüestió:

1. Una interpretació rudimentària per part dels compositors del sentit i de la funció estètica de l'avantguarda. És a dir, la ruptura radical dels codis d'expressió artística —tan generalitzada a

totes les branques de l'art europeu a partir dels anys vint— ha passat, sovint, de ser considerada com un recurs a ser valorada ja com un mèrit autònom de la seva funció. D'instrument, per tant, ha passat a finalitat; d'alliberament formal, a retòrica.

De fet, allò que explica la tria d'una expressió artística consisteix, em sembla, en la voluntat d'expressar un valor d'experiència, la intensitat i complexitat del qual no aconsegueix de fer-se entendre plenament amb els signes comuns. Aquests remetent a una sensació, perfectament identificable, potser; però, per això mateix, genèrica, comuna, simplificada. La consciència de la singularitat del que es vol expressar, duu a l'autor a buscar una fórmula nova, genuïna, com específic és el sentiment que la genera. Per això es fa art: perquè, en el terreny artístic, ni la realitat, ni la lògica, ni la causalitat determinen el discurs, i l'expressió pot així adaptar-se sense traves a la sensació. I només en la ruptura del que la tradició ja ha retoritzat o lexicalitzat, és possible l'expressivitat.

Aquesta constatació, tan comuna en els tractats d'estètica, és patent en el més pur classicisme quan l'obra té una qualitat que reté l'atenció del perceptor i la fa singular respecte els modes consagrats per l'època. Però aquest mecanisme s'alliberà plenament en el període d'entre-

guerres: les arts plàstiques prescindiren de la figuració; les literàries, de l'anècdota; i les musicals, de la tonalitat. Al principi, aquests procediments semblaven només fruit de l'acció provocadora d'una *coterie* d'artistes que volien humiliar les majories burgeses, en mostrar-los un art que no podien comprendre ni gaudir (i aconseguiren, sigui dit de pas, la fascinació d'algun sector de la burgesia i la total incomprensió popular). Però la revolució de l'expansió artística fou profunda i alliberadora. Avui, quan una tendència estètica, i, potser excepte en música, no és considerada mai (per sort i gairebé per primera vegada a la història) com un grau de qualitat, sinó només com un punt de partida, i quan (també per sort) la diversitat de tendències plàstiques i literàries és (també sortosament) enorme, s'ha fet ja evident que, gràcies en part a l'avantguarda, l'instrumental d'expressió artística s'ha fet opcional, lliure i per tant dúctil.

No crec que quedin gaires dubtes sobre el sentit profundament artístic de l'avantguarda, ni sobre la seva funció instrumental, expressiva. Doncs bé, la música contemporània sembla haver pres sovint la ruptura dels codis d'expressió com una fi en ella mateixa, en una espiral d'innovacions que identifiquen la novetat amb la qualitat. "És bo perquè és nou", ha reiterat una crítica que s'estalvia així de percebre realment, i que substitueix per constatacions tècniques la valoració de la creativitat i del talent. Aquesta actitud té ja, si més no a Catalunya, una tradició venerable, i s'aplica també a la música antiga quan, per exemple, s'afirmen les excel·lències de Gesualdo di Venosa sobre l'única base d'haver introduït la dissonància amb tanta precocitat, com si aquella no tingués en la seva obra un sentit i una funció significativa.

Però, per si això fos poc, l'actitud ha estat sacralitzada per un component ètic, que Brecht resumeix exemplarment: "I ja que la societat té tendències progressistes i retrògrades, la música, com qualsevol altra manifestació de l'esperit, manifestarà una o altra tendència. Els membres progressistes de la societat necessiten una música que no sigui retrògrada, i la música progressista tindrà precisament per auditors i conreadors, en tot cas com a beneficiaris, aquella part progressista del poble". Allò que és nou, ja no només és bo per naturalesa, sinó també èticament decent. En darrer terme, això també engavanyà la lliure evolució de les formes artístiques.

La novetat en l'expressió musical potser s'ha convertit, així, en una nova retòrica, traint d'arrel el sentit mateix de l'avantguarda, perquè el fetixisme retòric és tan empobridor i limitat si s'aplica a l'harmonia com si s'aplica a la dissonància. Apel·laré només al jazz per a mostrar un art altament creatiu, no precisament retoritzat, capaç d'aconseguir l'apreci i la

devoció, no diré de les masses populars, però sí d'amplis sectors d'afecionats.

De tota manera, aquesta perspectiva teòrica que hem apuntat era latent a totes les altres arts, però potser ha estat la música la que l'ha patit amb efectes més negatius. Cal, doncs, buscar encara una altra causa.

2. *Una relació adulterada amb el públic.* De fet, l'autor ha deixat de dependre (en gran part) del públic, i aquest fet té un component pertorbador del procés de creació estètica, el qual queda, així; descompensat.

Els historiadors han explicat complidament les conseqüències estètiques que la caiguda de l'*ancien régime* suposà per als artistes que deixaren de dependre dels mecenes privats i, per tant, dels gustos d'una persona, per a passar a fer-ho directament dels del públic. El fet és evident. Però també m'ho sembla la nova alteració que s'ha produït en aquest segle. El compositor, ara, depèn

les emissores de ràdio, oficials i subvencionades, dedicades a música de concert les que a tot Europa siguin les principals difusores de música contemporània. L'experimentalisme és aquí impune, perquè el públic es redueix al vague concepte de l'audiència, i la seva participació —obrir o tancar el receptor— és un gest solitari, aïllat, sense incidència.

Certament, la música antiga té una acceptació molt més gran. Però no és banal de recordar que la que ens ha arribat és només una ínfima part de la que han produït els segles anteriors. I, segurament, és la millor. La incidència de generacions d'auditors ha estat, ben segur, un factor de selecció, però també d'equilibri altament positiu. Perquè el públic ha buscat unes satisfaccions en l'audició —el seu plaer, més que no una ascètica informació cultural— i aquest punt de referència ha estat, si més no, com un component més: higiènic, estimulant.



Hespèrion XX, una mostra del rigor i la fidelitat en la música antiga.

substantialment de les institucions públiques, dels premis oficials o particulars, dels encàrrecs institucionals, de les subvencions estatals, i de les de fundacions culturals i d'institucions financeres. Si es compara amb l'evolució molt més espontània del cinema contemporani, per exemple, s'observaran més diferències alligadorades.

Certament el públic és el que assisteix als concerts, però no té cap funció de filtre ni, de fet, cap incidència real. Les subvencions s'encarreguen d'atenuar-la. L'element decisorí és sempre una mica anònim: uns jurats i uns tribunals que no trien potser tant pel seu gust i el seu plaer com pel seu prestigi i el de la institució que representen.

No és rar, en aquest sentit, que siguin

3. *Una deficient percepció de la música.* Escoltar música no és, només, sentir-la. No és un acte passiu, sinó creatiu. Escoltar la *Simfonia núm. 40*, de Mozart, no és només sentir-se bressolat per un ritme i una melodia exquisits, sinó alliberar el sentiment que la música estimula, i sentir que cada acord, cada modulació, especifica aquell sentiment, el determina i el dota d'una singularitat molt complexa. Tot és legítim, però no tot és pertinent, i quan la música contemporània ens priva de la passiva percepció d'harmonies, és possible que ens sentim no només com a orfes de plaer —perquè l'hem reduït a la sensorialitat— sinó confosos, sense saber què fer ni perquè s'han escrit aquells sons.

Però escoltar és un acte creatiu. És projectar la pròpia riquesa emocional en l'objecte artístic i reviu-la en ell, sentint-la enriquida i recreada amb una delimitació peculiar i nova. Sentir-la alhora en un mateix i en l'objecte, no pas només com una idea o com un sentiment, sinó com aquell valor d'experiència que Dilthey anomenava vivència i que és, com qualsevol experiència de la vida, en part emocional, en part intel·lectual i en part sensible, enormement complexa i contradictòria: viva.

Aquesta manera de percepció no respon un procés intel·lectual, ascètic, interpretatiu i conscient, sinó que és intuïtiu, immediat, sensible. No intento descobrir-lo (perquè és una experiència comuna) sinó, bé o malament, només descriu-re'l. I n'afirmo sobretot la component activa, projectiva, creativa. Perquè l'art és aquest acte. L'art no és, pròpiament, l'objecte artístic —que només és un generador potencial d'experiència estètica— sinó el que es produeix en el perceptor: l'acte. Com deia Valéry: "l'obra de l'esperit no existeix sinó en acte. Fora d'aquest acte, allò que resta no és més que un objecte que no ofereix amb l'esperit cap relació particular". I aquest valor d'experiència que el perceptor reconeix en la forma artística és l'essència d'aquesta percepció. El reconeixem en la referència que Marià Manent, per exemple, féu d'una audició de Mozart, de la qual deixà constància al seu dietari: "A la tarda hi ha hagut un concert. Toquen el rondó de la *Sonata 11.^a*, de Mozart, d'una melangia *mental terrible*". Manent subratlla, amb Leonardo —"la pintura è una cosa *mentale*"—, el caràcter no només sensorial i passiu de la percepció. I després ho explica com pot amb una imatge: "Mozart, enmig de la seva amargor exquisida, sembla dir: *"Mireu com danso: no estic trist!"* Però la veu gairebé se li trenca". Aquesta intuïció d'un valor d'experiència que és en part alegre i en part ferida, en una part només gestual i en una altra íntima, és tot el que d'específicament artístic té aquell rondó. La resta són instruments per a generar-ho.

En literatura i en les arts plàstiques, el mecanisme és el mateix. I ho és, suposo, des de l'origen mateix del fenomen. Però la seva formulació teòrica és molt tardana i sorgeix amb les avantguardes: amb la desaparició de l'anècdota en el surrealisme, o de la figuració en l'abstracte. Elidida la mimesi convencional, el crític i el teòric es veieren obligats a parlar d'alguna cosa més que de l'interès de la història que se'n explica o de les idees de l'autor. El correctiu fou brusc, però eficaç. Ho recordà Jakobson, quan atribuïa l'origen dels nous plantejaments teòrics a "...experimentacions tan significatives com la pintura abstracta i la literatura anomenada 'supraconscient', que anul·lava l'objecte figurat o designat". Paral·lelament, la música



Marià Manent féu una lectura de Mozart.

impedia una complaença només sensorial, en elidir la tonalitat convencional.

L'efecte substancial de la substitució de la tonalitat clàssica és que les notes i els acords no es produeixen ni se succeeixen d'acord amb les previsions harmòniques a les quals l'oïda està acostumada. La sensorialitat se sent fustigada, gairebé castigada. El plaer de la percepció sensorial és contradictori. (És potser per això que la música contemporània s'associa, de manera intuïtiva i negativa, a una monocorde varietat de sentiments d'angoixa, com saben molt bé els il·lustradors musicals de films de terror.) De tota manera, és sospitos de la solvència de la nostra percepció musical que, en desaparèixer l'harmonia tonal, hagi desaparegut gairebé alhora l'entusiasme per la música, o que s'hagi refugiat en la vella música clàssica. Potser la nostra percepció de Mozart tampoc no té la plenitud i la intensitat que mereix. El fenomen sembla delatar que, en matèria musical, anem, com el rei de la vella falla, tots nus. En la defensa i en l'atac de la música contemporània els arguments específicament estètics són, com a mínim, rars.

No és fàcil, però. En música no hi ha, com en literatura, materials amb càrrega semàntica pròpia. Però, potser per això, en el terreny musical no és tan fàcil com en el literari de perdre's en l'anècdota i

creure que hom explica *La vaca cega*, de Maragall, bé reproduint les cuïtes del mamífer, bé assenyalant el grau d'idealització de la ruralia durant el Modernisme o bé esbrinant els criteris de Maragall sobre les dissorts físiques. En la música, on no hi ha materials que siguin significatius al marge del conjunt —o no en el grau, si més no, de la paraula—, la percepció és molt més directa, però també amb un nivell d'intuïció més arriscat. És, però, una art privilegiada; l'única capaç de ser només nucli vivencial d'experiència, alliberada com està, en general, de tota escorça anecdòtica, de tota denotació: en ser, per tant, connotació pura —inclosa la música de programa o la lírica, en el que és específicament musical— com dirien els lingüistes.

El perceptor de música antiga no necessita, certament, de cap formulació teòrica per a percebre-la profundament. La teoria no precedeix, necessàriament, la percepció pertinent ni, encara menys, la garanteix. Però és possible que, en l'apreci de la música antiga, l'harmonia plaent de la tonalitat ajudi i faciliti una percepció més profunda. Però també ho és que alguns perceptors s'hi encallin i es quedin bressolats passivament pels sons.

També és possible que, quan aquesta percepció més plena de l'art no hi és, sigui aleshores el prestigi cultural el que hi primi. I, posats a gaster temps i diners en art, amb el prestigi d'allò que és ja consagrat garantim que el nostre esforç no és inútil. Jo preferiria certament (si se'm permet la *boutade*) que tot fos anònim. Potser així forçàrem el perceptor a escoltar; allunyàrem de l'art el caràcter de compra-venda cultural que el grava i ens obligàrem a compartir amb l'autor l'esforç dramàtic de fer-se entendre amb la solidària atenció d'escoltar.

Dubto que hi hagi un bon perceptor que no sigui capaç de valorar alhora Bach i Britten, Berg i Mozart, Verdi i Bartók. Quan la línia —i no la de la qualitat— n'exclou alguns, alguna cosa falla en la percepció. I, en la musical, temo, moltes.

Crec, amb inquietud, que aquests tres símptomes que he apuntat puguin semblar contradictoris. Crec també que no ho són. És en la multiplicitat de factors i no en la recerca de culpabilitats, ni en l'argumentació demostrativa i forense, com podem acostar-nos al nucli del conflicte. En qualsevol cas, l'estigma d'avorritament grava una branca essencial de l'art contemporani —a distància de l'atractiu de la poesia o del ballet contemporani, poso per cas— i tan sols fent-lo més lliure, menys dogmàtic, i percebent-lo amb una participació més activa de la nostra sensibilitat, el rescatarem del ghetto. Això si l'emmagriment a què l'ha sotmès un confinament tan perllongat no obliga a una teràpia més brusca.

Ramon Pla i Arxé

QÜESTIONARI INFORMAL

JULIETA SERRANO

Actriu barcelonina, d'origens valencians. Una carrera artística marcada per la categoria, com correspon a la seva condició d'artista d'una qualitat privilegiada. Persona extraordinària, dona la imatge d'estar absolutament negada per a la negació, per a tot allò que no sigui positiu. Ella diu, però, que també ho està per a la música. Diu també que va sofrir molt per cantar els temes que apareixen a l'espectacle teatral *Un home és un home*, segons el text de Bertolt Brecht. Tanmateix, li agrada molt la música, tota mena de música; i, com veurem després, confia en una vareta màgica que l'alliberi de la seva negació musical.

1. Coneixements musicals.

— Mai no he estudiat música.

2. Fet musical més llunyà del qual tinguis record.

— Una cançó de bressol que em cantava la meua àvia, que començava amb "La meua xiqueta...". Sí, ella ho cantava amb accent valencià, però l'Ovidi Montllor em va dir que era una cançó popular catalana.

3. Fet musical més recent que tinguis present.

— No és tan recent. El concert dels Rolling Stones, a Madrid.

4. Podries viure sense música?

— Penso que no. Perquè hi estem tan acostumats. Crec que es viuria molt malament, sense música.

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

— Hi ha molta música i molt variada de la qual no podria prescindir. De la que sí que en podria, és de tot això de la "canción del verano", tota aquesta música que no diu res.

6. Beatles o Rolling Stones?

— Cadascun per a cada moment. Jo vaig tenir la meua època "beatles" i també la "rolling".



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

— Sento una especial predilecció per la Maria del Mar Bonet.

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

— Doncs... Mahalia Jackson.

9. Bach o Monteverdi?

— Bach.

10. Mozart o Beethoven?

— Ui! Si m'ho permetes, tots dos.

11. Verdi, Wagner o Puccini?

— Puccini, el conec poc. Wagner i Verdi, també tots dos.

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

— Simfonia.

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

— Un veí que tenia a Madrid, que estudiava el contrabaix. Cada matí em despertava a les nou. Em molestava però em feia gràcia veure els esforços que feia per estudiar.

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

— Doncs, no ho sé. A veure... Sí, un que hi ha de Pau Casals, tocant *El cant dels ocells*, on se'l sent com gemega una mica. Un altre seria un disc de Brassens, i un d'alegre, per exemple, de música brasilera.

15. Un instrument.

— El piano.

16. Una música per a morir.

— Una cosa alegre, què et diré? música tipus salsa.

17. Un compositor.

— Realment, Mozart m'agrada molt.

18. Un intèrpret.

— Pau Casals. No sé si té sentit que m'agradi tant Pau Casals i que, en canvi, triï música de salsa per morir; no sé què pensarà la gent. (I Julieta riu)

19. Un esdeveniment musical viscut.

— Servo una impressió enorme d'un concert que va donar Rubinstein a la plaça porticada de Santander, un estiu. Deu fer uns vint anys. Jo era allà, de gira.

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

— Segons quina, no.

21. Una experiència musical que t'agradaria viure?

— Cantar. M'agradaria molt cantar. Que vingués algú amb una vareta màgica i, de sobte, fes que pogués cantar molt bé.

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

— La "mascletà". És una traca que es fa esclatar el migdia; només és soroll, però t'asseguro que és impressionant, fantàstic.

23. Fet sonor que rebutges especialment.

— El soroll de les armes, dels carros de combat, de la guerra...

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

— Jo, en la música, m'he sentit en les tres dimensions que exposes.

25. Escoltar música: sola o acompanyada?

— Sola i acompanyada.

26. Una música que mai no t'hagi deixat?

— No ho sé. Jo, la música, o certa música, la deixo i l'agafo. No hi ha cap música concreta que m'hagi seguit sempre.

PORTA OBERTA

D'un altre temps

Hi ha records que no envelleixen, que l'experiència i els anys ni tan sols no aconsegueixen de modificar. Perduren, com autèntiques il·lustracions, d'acord amb la seva primera formulació, com aplevats, quallats, inalterables.

Un d'aquests records meus, convertit en màgica imatge, és la del mestre Pau Casals colpejant el faristol amb la batuta per tal de convocar tant l'atenció dels executants de l'orquestra com la dels assistents al concert. Es tracta del primer concert de la meua vida, al qual vaig concórrer amb el meu pare i el meu germà gran, inscrits de poc com a socis de l'"Associació Obrera de Concerts", creada pel nostre gran violoncel·lista.

D'ençà d'aquell per a mi insòlit i prodigiós matí de diumenge, vaig participar amb el pare i el germà a tots els concerts d'aquella Associació. No m'he oblidat dels plens entusiastes dels socis, reunits a l'Orfeó Català, ni de considerar tot el que allò implicava de formació musical, d'instància a la sensibilitat d'obrers i dependents...: aquelles temporades sota l'ègida d'un tan enfervorit i extraordinari missioner musical com va ser Pau Casals.

Voldria subratllar-ho: s'hi escoltava amb devota atenció, s'hi aplaudia amb unànime i clamorós entusiasme, s'hi "vivía" el concert, és a dir, la música; i, a la sortida, el to de les veus, l'expressió de les cares dels associats, revelava que una mena d'inefable canvi s'havia produït entre ells... Beneïda Associació d'aquella època!

No és tan sols per assenyalar-ne la importància que ara l'evoco al costat del meu fill, sinó per preguntar-me per quins motius es va dissoldre. Ho ignoro, o potser ho he oblidat, i em pesa. Sigui com sigui, continuo preguntant-me si els valedors de la nostra cultura no podrien "pensar" en la restauració d'aquella Associació Obrera de Concerts, i meditar sobre quin poder de convocatòria no podria aconseguir. Si fa, pel cap baix, cinquanta anys que aconseguí de reclutar un gran nombre d'associats entre la classe obrera, ¿per què no hauríem de procurar explorar si, sota la cendra d'aquella obra, una flama hi és ben capaç de renéixer, ni que fos per miracle?

Xavier Benguerel i Llobet

Escollar música

Escollar música no és tan senzill com pot aparentar ser-ho a simple vista. He tingut ocasió, al llarg dels anys, de reunir a casa meua persones de la més diversa ideologia cultural i he comprovat, sovint, el difícil que és fer sentir la música.

Quan m'apropro a la discoteca i poso el disc que hem triat o que jo he suggerit, ja veig per la cara o l'expressió del meu convidat si aquest fet li produeix o no un autèntic plaer. Vull dir, si el fet d'escollar música és per a ell un acte o un ritual que imposa silenci (i, per què no? concentració) o bé si es tracta d'ordenar harmoniosament un *fons* que té com a primer terme una conversa o una lectura distreta.

Accepto que escoltar música requereix tot un aprenentatge, i que no qualsevol moment és adient per a fer-ho. Potser encara és més difícil quan desapareix la visualitat de l'interpret —que fins a un cert punt pot produir una mena de distracció— i l'oïdor es troba absolutament sol davant del fet sonor i s'hi ha d'encarar directament, sense cap intermediari.

És tan complexa, la música? Gosaria dir que sí. Allò que veig, certament, és que molts dels meus amics o coneguts amb els quals he tingut l'oportunitat de viure aquest experiment, al cap de pocs minuts d'haver començat a escoltar la música no poden mantenir-se en *estat auditiu* i necessiten (falta de concentració?) o bé parlar lleugerament o bé distreure's llegint els titulars d'una revista. Pel que em diuen, són persones a les quals els agrada la música!... L'abstracció, l'asemantisme, la falta de visualitat fa que l'art sonor sovint s'escapi, fugi i, aleshores, es transformi en un implement *aplicat* que, en principi, no tindria un valor per ell mateix.

No; la música requereix ser escoltada de debò. No totes les èpoques els cal la mateixa orella (jo no puc escoltar Brahms o Mozart de la mateixa manera que Xenakis o Ligeti), però totes necessiten sentir-la intensament. Allò que no podem fer és allunyar-la del nostre esperit i atribuir-li un paper que no pot representar a causa de la seva mateixa essència i de les seves més acusades característiques.

Hem d'aprendre a escoltar i a estimar la música. És més difícil del que sembla. Quan ho haureu aconseguit, el plaer espiritual que us omplirà serà tan gran i intens que difícilment cap altre plaer artístic serà tan viu, tan enigmàtic, tan miraculós.

Xavier Benguerel i Godó

LA CANÇÓ, AVUI

Maria del Mar Bonet i Al Tall són catalans a la mediterrània

És d'allò més estimulante que dues de les notícies que, recentment, s'han relacionat amb el món de la cançó catalana tinguin com a protagonistes músics i cantants de fora del Principat. En un temps en què parlar dels Països Catalans ha esdevingut una mena de tabú polític (i vivim sota una constant agressió secessionista), la cançó és un dels pocs camps on encara pot manifestar-se, de manera viva i popular, la unitat lingüística i cultural —amb totes les variants i “particularitats” que vulgueu— del nostre poble. El darrer disc de la cantant mallorquina M.^a del Mar Bonet i la celebració del desè aniversari del grup valencià Al Tall, unida a la seva tanda d'actuacions al Saló del Tinell el passat mes de març, són fites importants en aquest sentit.

Anells d'aigua

Aquest és el títol del disc més recent de M.^a del Mar Bonet. *Cançons de la nostra mediterrània* (amb Al Tall), *Jardí tancat* i *Breviari d'amor* —les seves obres dels darrers anys— eren treballs força unitaris, realitzats, respectivament, al voltant de la cançó popular dels Països Catalans, la poesia mallorquina del XIX i la lírica trobadoresca occitano-catalana. *Anells d'aigua*, en canvi, pot aparèixer a primera vista com un poti-poti solament justificable per la capacitat interpretativa de l'antiga “jutgessa”. Efectivament, el disc és format per:

- Una cançó armènia (*Bir-demet yase-men*) i una altra de Tunis (*Tahtel Yassmina*) interpretades amb la col·laboració de les JJMM d'aquest darrer país.
- Una cançó popular catalana (*Ànima morta*) interpretada a duo amb R. Subirachs, i un tema de Gabriel Janer Manila (*El salt de la bella dona*) realitzat a partir del romancer tradicional religiós, i musicat exquisidament per Lautaro Rosas.
- Una extraordinària cançó composta per Gregorio Paniagua sobre una vella melodia israeliana (*Dansa de la primavera*) i un tema portuguès (*Cor perdut*).
- Per fi, quatre peces realitzades, tant a nivell literari com musical, per la ma-

teixa cantant i/o Lautaro Rosas i Javier Mas, dos dels seus músics més habituals (*Carta a un amic*, *Els boscos del pensament*, *Viure sense tu*, *Anells d'aigua*).

Però l'heterogeneïtat que pot derivar d'aquesta llista és més aparent que real. Hi ha un denominador comú gairebé total: la mediterrània i les seves estructures musicals. Tot el disc flueix, sense trencaments ni contrastos bruscos, pels camins planers d'uns timbres i unes sonoritats profundament emparentats entre si. I el treball instrumental, ple del regust senzill que dóna l'autèntica riquesa, ens ajuda a endinsar-nos en un món que és, de fet, el nostre, malgrat els intents de desarrelament i d'alienació a què som sotmesos de manera constant per part de les multinacionals discogràfiques i per una gran part dels mitjans de comunicació.

Al Tall: amb el bouquet que dóna el temps

Fa ja una dècada —aviat es diu, això— que Miquel Gil, Vicent Torrent i Manolo Miralles, provinents tots ells d'altres experiències en el camp de la cançó, creaven al País Valencià el grup Al Tall, i començaven a dedicar-se, amb fermesa i rigor, a tornar a la seva gent la pròpia veu; no pas amb afanys de purisme arqueològic, sinó buscant l'actualitat, la validesa i la possibilitat d'evolució de la manera de fer tradicional. Els anys han passat, les actuacions es compten per centenars i els àlbums formen ja un gruix considerable: *Cançó popular del País Valencià* (1976); *Deixeu que rode la roda* (amb l'inoblidable Tio Canya, 1977); *Posa vi, posa vi* (primer disc de la “sèrie monogràfica”, 1978); *Quan el mal ve d'Almansa* (una de les seves obres més ambicioses i aconseguides, 1979); *Som de la pelitrúmpeli* (segon monogràfic dedicat a M.^a del Mar Bonet, 1982) i *Tocs i Vares* (1983). Això, deixant de banda el recent disc doble antològic *Deu anys* (1984), interessant per a comprendre les diferents etapes del grup, però que quasi no aplega temes inèdits.

És amb *Tocs i Vares* que s'obre, de manera explícita, el camí que el grup segueix actualment, i del qual poguérem

gaudir no fa gaire al Tinell. Sense prescindir de les veus —la ben modulada de Torrent, la greu de Miralles i la meravellósament esqueixada de Gil—, que cada dia s'acoblen millor entre elles, ha augmentat el protagonisme de l'element instrumental, i la recerca musical s'ha ampliat —des dels PPCC— a tota l'àrea mediterrània. Internacionalistes —no malgrat, sinó a causa del seu nacionalisme— i convençuts que la fidelitat a la seva cul-

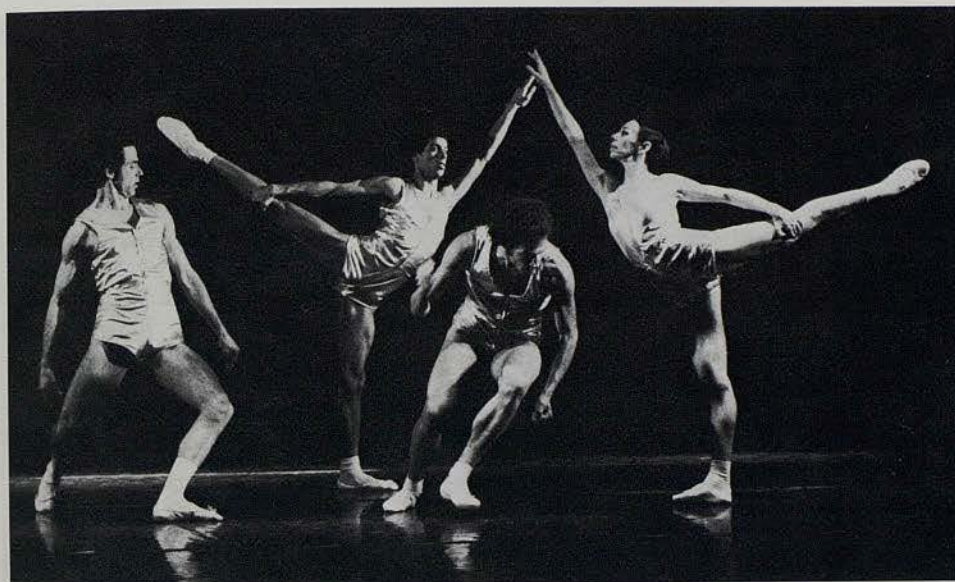


Maria del Mar Bonet.

tura i l'exigència de qualitat van indisolublement unides, Al Tall segueix treballant amb entusiasme, malgrat crisis internes —la mort d'Enric Ortega, el 78, fou causa d'una de les més greus—, incomprendiments i entrebancs de tota mena. Ells han fet que molta gent entengui la música popular com un cos viu, en contínua evolució, que pot respondre encara —i ha de fer-ho, si no volem caure en l'esquizofrènia cultural— a les nostres necessitats d'expressió i comunicació col·lectives. Per molts anys, i que duri!

Miquel Pujadó

Un document sobre la dansa a Catalunya



El darrer 29 d'abril, Dia Internacional de la Dansa, es feia lliurament al Conseller de Cultura de la Generalitat, honorable Joan Rigol, d'un *Memorial de la Dansa a Catalunya*, signat per molt nombroses i diverses personalitats de la vida cultural catalana, i elaborat per un equip de professionals de la dansa.

L'objectiu final del document és la normalització de la dansa en aquest país. Es tracta d'una extensa exposició sobre l'evolució d'allò que constitueix "una de les manifestacions que compta amb més adeptes a Catalunya", com ho demostra el fet de tenir més de cinc-cents mil practicants de danses populars i més de 550 escoles de ball. El *Memorial* inclou també una revisió històrica de la dansa a Catalunya, des del segle XV, que posa de relleu la llarga tradició d'aquesta activitat entre nosaltres. En el món d'avui, la dansa ocupa un lloc cada dia més important dins l'àmbit de la cultura, i així ho reconeixen diverses institucions oficials europees que donen servei i suport a la dansa. En aquest sentit, el document aporta els exemples d'Anglaterra, Holanda i França, tres països on la dansa gaudeix d'atenció oficial específica.

Ara bé, tot i que la "dansa és un dels

mitjans d'expressió més universal que té la cultura catalana, atesa la seva capacitat de sobrepassar llengües i fronteres", es troba entre nosaltres mig ignorada i decapitada per la manca d'un centre capaç d'aglutinar i canalitzar les iniciatives de tota mena que permanentment genera. "Es fa un gran esforç" —diu el document— "per recuperar la llengua i els costums, i s'oblida el paper tan important que té la dansa dins el marc tradicional de la cultura catalana".

Per tal d'esmenar la situació d'oblit oficial en què es desenvolupa la dansa al nostre país, el *Memorial* defineix una proposta, concretada en quatre punts:

1. La institucionalització d'un Servei de Dansa dins de la Direcció General de Música, Teatre i Cinematografia del Departament de Cultura de la Generalitat, que esdevindria així Direcció General de Música, Teatre, Cinematografia i Dansa, amb la qual cosa es posaria terme a l'ambigua consideració actual de la dansa, desdibuixada avui dins del Servei de Música.

2. Dotar el Servei de Dansa del personal qualificat necessari al seu correcte funcionament. En l'actualitat només té assignada una persona que, a més a més,

s'ocupa d'altres funcions del Servei de Música.

3. L'assignació a la dansa d'un pressupost anual dins dels pressupostos de la Generalitat que s'ajusti a les necessitats i al paper d'aquest art com a manifestació de la cultura catalana. Les quantitats que s'han assignat a la dansa en els darrers tres anys sumen un total de 26 milions de pessetes, amb la qual cosa la secció de Dansa no ha pogut complir "pràcticament cap de les funcions que li corresponen com a representant cultural del govern de Catalunya".

4. L'estructuració d'una comissió assessora integrada fonamentalment per persones del món de la dansa.

El *Memorial* acaba subratllant que la prometedora realitat actual "és fruit bàsicament de la iniciativa privada, que continuem considerant com a fonamental; però en una societat moderna i democràtica hi ha uns límits i uns punts de partida els quals correspondria al govern d'assumir".

Marjolijn Van der Meer

ALMACENES
DE MÚSICA

new-phono

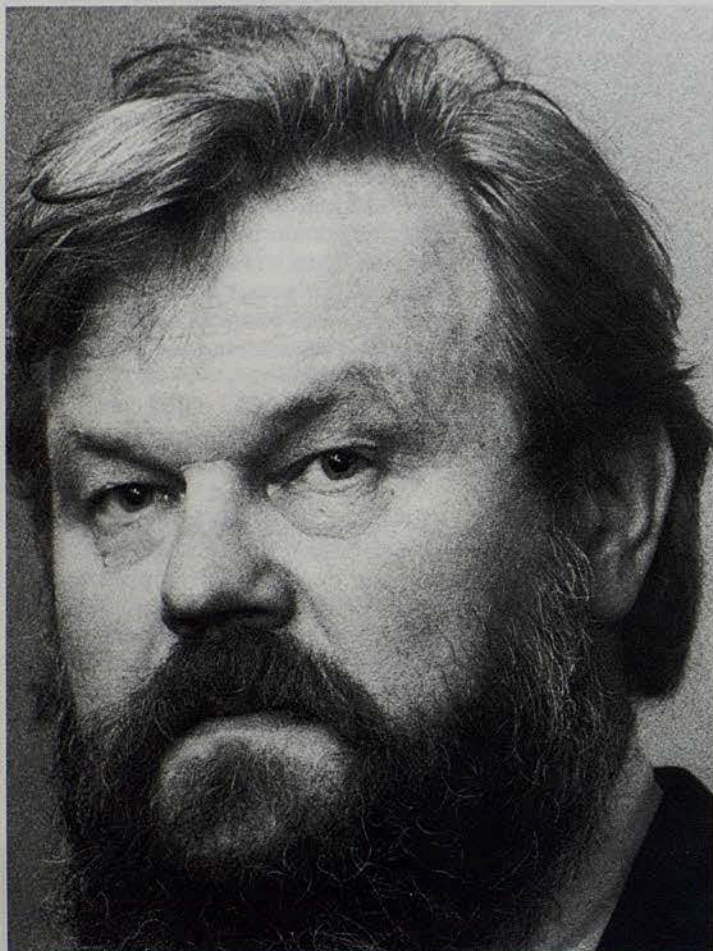
PIANOS • ORGUES • VIOLINS
VIOLONCELS • CONTRABAIXOS
NOUS I D'OCASIÓ

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

Avanç de la pròxima temporada del Liceu



Joan Sutherland i Martti Talvela, protagonistes de sengles produccions importants al Liceu.

La propera temporada d'òpera del Liceu, la que en podríem dir "oficial", està quasi perfilada del tot, almenys pel que fa als seus grans trets. Aquesta temporada té, en principi, un interès realment elevat: inclou una sèrie de títols poc habituals i d'una gran importància.

És el cas de *Moses und Aaron*, la cabdal òpera de Schönberg, que obrirà la temporada el dia 2 de novembre, i que constitueix un autèntic plat fort. Altres títols, en aquesta línia d'excepció, són *Borís Godunov*, de Musorgski, *Semiramide*, de Rossini, *La dona sense ombra*, de Rossini, *Simon Boccanegra*, de Verdi, i *Norma*, de Bellini, la qual clourà el cicle, del 21 al 30 d'abril. Cal

dir que encara queden alguns títols per determinar —concretament, dos—, mentre que l'aportació wagneriana la formen *Lohengrin* i *L'or del Rin*.

En total seran dotze títols, que cobriran sis mesos exactes: del 2 de novembre al 30 d'abril. El nombre de representacions, s'incrementa respecte a les de la temporada actual, ja que, així mateix, s'incrementa el nombre de títols que seran oferts quatre vegades, i es disminueix aquells dels quals se'n representaran tres. Concretament, seran deu les òperes que es representaran quatre vegades, i dues, les altres. En total seran, doncs, 46 representacions, en comptes de les 42 de la temporada d'enguany.

Els repartiments no s'han completat del tot; però, en aquest aspecte, podem avançar que, una vegada més, es mantindrà la norma habitual de la concentració de grans veus, aquest privilegi de què gaudeix el nostre teatre. Hi observem, per exemple, una versió de *Andrea Chenier* amb Carreras, Cappuccilli i Eva Marton, o bé Martti Talvela incorporant *Borís Godunov*. Montserrat Caballé hi protagonitzarà l'esperada versió de *Semiramide*, i Joan Pons i Renato Brusson es repartiran el paper de Simon Boccanegra amb Nicola Ghiaurov, Mirella Freni, Josep Carreras i Enric Serra, que hi completen un repartiment extraordinari. Kraus hi interpretarà una obra de

Massenet, encara no decidida entre *Werther* i *Manon*. Esmement, finalment, en aquesta relació encara provisional, la presència excepcional de la mítica Joan Sutherland a *Norma*, amb la direcció del seu marit Richard Bonyngue.

Més endavant caldrà precisar més totes aquestes dades que, hi insistim, tenen un cert to de provisionalitat, però que, de totes maneres, permeten de constatar que ens trobem davant una temporada que pot resultar d'una gran importància i transcendència.

Ballet nord-americà a la tardor

La temporada operística vindrà precedida, una vegada més, per una altra de ballet, que enguany tindrà com a protagonista "The Dance Theatre of Harlem". Aquesta companyia, que amb tota seguretat provocarà un gran impacte, actuarà al Liceu entre el 8 i el 20 d'octubre; una estada que, en principi, ens sembla una mica curta.

R.R.M.C.

La más importante editorial de publicación española de obras musicales de estudio y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre



Des de Madrid

Quan el públic és capaç de protesta

Mai no hauríem pensat que l'Any Europeu de la Música tingués efectes tan ràpids, tan contundents i tan beneficiosos. Potser que els altres objectius no s'acompleixin, però ja tenim un concert memorable; perquè l'altra nit, per primera vegada en molt temps, el Teatro Real, de Madrid, va tenir públic i no màquines d'aplaudir amb major o menor cortesia.

L'espectacle, per un cop, no va ser a l'escenari, sinó a les butaques del teatre. La veritat és que era una delícia veure un públic dividit i enfrontat, que aplaudia o picava de peus, més, penso jo, per fer empipar els contraopinants que no pas per la música que acabava d'escoltar.

Qui simultàniament hi recollia, tot somrient, els "Bravo!" i els "Fora!" era Carlos Cruz de Castro, després de l'estrena del seu *Concert per a orquestra*, una obra d'encàrrec de l'Orquestra Nacional, que dirigí —molt bé— Víctor Pablo Pérez.

L'obra no era com per a espantar

ningú. Se situa en una espècie de neoexpressionisme, amb moments molt bonics i sense cap tipus d'acritud, encara que la seva durada de gairebé mitja hora potser resulti excessiva. I, en canvi —ja ho veieu— ara gaudeix ja de l'encapçalament de "obra-escàndol".

La nota d'humor la va posar el propi públic, el qual, si el divendres se sentia agredit per una música "en què ja no es respecta res", el dissabte i el diumenge reaccionava amb violència davant una música "tan antiga" com la que havia presentat Cruz de Castro. Amb tan antagòniques causes, el resultat va ser el mateix: el picament de peus i, com a reacció, l'aplaudiment enfervorit.

Amb la qual cosa sembla que la llavor ja està tirada. Si floreix com cal, potser veurem allunyar-se dels nostres concerts l'apatia, l'avorriment, la indiferència...

Joaquín Turina Gómez

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorcis del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/. Amadeu Vives n.º 1 - 08003 Barcelona

Butlletí de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA i DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Titular _____

Banc/Caixa _____

Nº compte _____ Nº llibreta _____

Agència _____

Adreça Agència _____

Població _____

_____ Signatura

Butlletí de subscripció

Nom i cognoms _____

Carrer _____ Telèfon _____

Població _____ Dte. _____

Província _____ Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐

amb la quota anual ☐ de 2.500,- ptes.

semestral ☐ de 1.250,- ptes.

Faré efectiu l'import ☐ taló bancari adjunt
mitjançant ☐

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

EL "REVIVAL" DE LA MÚSICA ANTIGA



EL CONCEPTE DE MÚSICA ANTIGA, ARA

L'any 1776 va iniciar les activitats, a Londres, una associació anomenada "Concerts of Ancient Music", que tenia per finalitat fer sentir música que fes almenys vint anys que era escrita, i d'autors ja morts (Händel). Avui, una entitat que divulgués la música de Britten, de Stravinsky o de Schönberg no se'n diria precisament "de Música Antiga". El concepte d'antiguitat sempre és relatiu, i encara més aplicat a un fenomen estètic. Això no obstant, tots ens entenem en parlar de "música antiga" i acceptem la utilitat del terme dins del món musical d'avui.

Evidentment, el terme "música antiga" no s'aplica a qualsevol música que sigui més antiga que una altra o a aquella de qualsevol generació anterior a la nostra, com passava al segle XVIII, perquè llavors seria antiga tota la que no fos dels últims avantguardistes. Per a un concepte tan ampli ja tenim l'expressió "música clàssica", que és com anome-

nen la "música" aquells a qui no agrada gaire la música. Provem, doncs, d'esbrinar els límits d'això que en diem la Música Antiga i que constitueix un gènere cada vegada més important i més present en els nostres ambients musicals.

Tot revisant els tòpics que s'hi relacionen, podem intentar esquematitzar els diferents punts de vista i les diverses actituds davant del fenomen. El primer significat que va adquirir, ja al segle passat, l'expressió "música antiga" és el de "música massa antiga", massa antiga per a ser tinguda en compte, fins i tot per a ser físicament possible d'escoltar-la¹. Tot i que aquest sentit despectiu ha desaparegut quasi definitivament amb el boom actual d'aquest gènere, resten encara algunes de les seves connotacions en les polèmiques entre els seus defensors i aquells que no l'acaben d'assimilar o "hi troben a faltar alguna cosa".

Una altra actitud, ja més benivolent, és la d'aquells que, tot i no acceptar la mú-

sica antiga com a música "normal i corrent", senten curiositat o fins i tot fascinació per unes sonoritats especials, per uns instruments "diferents", tant en l'aspecte visual com en el seu so, o bé els atrau el poder suggestiu d'un repertori que els transporta mentalment a èpoques molt remotes... També aquesta actitud té els seus precedents al segle passat: il·lustres col·leccionistes, musicòlegs i fins i tot algun boig que, de tant en tant, gosava fer una demostració pública de com podien sonar aquells instruments empolsegats o exhibits als museus com a relíquies del passat. Avui, aquest element d'exotisme és encara un dels al·licients del fenomen de la música antiga, tot i que l'aparta d'ella l'apreciació dels valors "objectius" de la música. És una arma de dos talls.

Un altre punt de vista (aquest sí, força objectiu), és l'interès pel repertori, sobretot per redescobrir totes aquelles obres de gran interès musical que els

canvis de moda hagin pogut deixar arraconades. Aquesta feina l'han anat fent, i continuen fent-la, els "musicòlegs"; però de poca cosa serviria si no hi hagués ningú que, després, fes sonar aquesta música. De fet, l'aparició de l'interpret especialitzat en música antiga ha revolucionat la musicologia arreu del món, ja que molts d'ells són també musicòlegs —G. Leonhardt, F. Brüggen— o, si més no, hi ha una estreta col·laboració entre aquestes dues activitats complementàries, com la que hi ha també amb els constructors i restauradors d'instruments. L'estudi dels tractats i documents antics fa molta llum sobre la forma com s'interpretava la música en cada època; però tot això no tindria cap sentit, ni es podria arribar a cap conclusió coherent, sense una experimentació pràctica sobre instruments idèntics fins a l'últim detall als utilitzats a l'època.

La utilització d'instruments antics sembla condició *sine qua non* de la música antiga; però és curiós observar com i amb quin ordre s'han anat recuperant. En comptes de començar pels més importants, pels de més repertori, com ara el violí, es va començar per recuperar els més estranys, els més exòtics, bo i deixant-se portar molt sovint només per la fascinació del nom. No cal dir com resultava, d'atractiu, un nom com *viola d'amore*, i quina desil·lusió en trobar-se que no tenia pràcticament gens de repertori, mentre que la molt més prosaica *viola da gamba* tenia darrera seu un arsenal immens de repertori per a descobrir. Així es van anar recuperant el clavi-

cèmbal, la flauta de bec, el llaüt..., tot deixant per a l'últim tots aquells que no han canviat de nom i que han sobreviscut en una forma o altra. Hi ha contribuït molt el criteri de directors d'orquestra que, veient a la partitura indicacions instrumentals com *cembalo*, *flauto dolce*, s'han dit —més preocupats per la lletra que pel fons—: "On trobarem uns instruments que es diguin així?"; mentre que, en veure *violino*, *oboe* o *flauto traverso* han pensat: "Ah, d'aquests ja en tenim!". El nom fa la cosa.

No cal dir que el següent pas havia de ser la revaloració dels instruments antics en bloc, i la constatació del fet que és més important la sonoritat i l'equilibri del conjunt que la incorporació d'uns quants instruments especials que no lliguin en res amb els convencionals. Quan es podien tornar a sentir el clavicèmbal, la flauta de bec, la viola de gamba... i es constatava fins a quin punt les seves sonoritats lligaven en timbre, intensitat i caràcter, vingué la necessitat d'anar-hi incorporant tots els altres instruments. Quan és possible, s'utilitzen instruments autèntics, ben conservats o restaurats. Quan no ho és, se'n fan còpies. Molts violins i violoncels antics han estat restituïts a les seves proporcions originàries i s'han tornat a encordar amb tripa, després d'haver servit "modernitzats" durant molts anys.

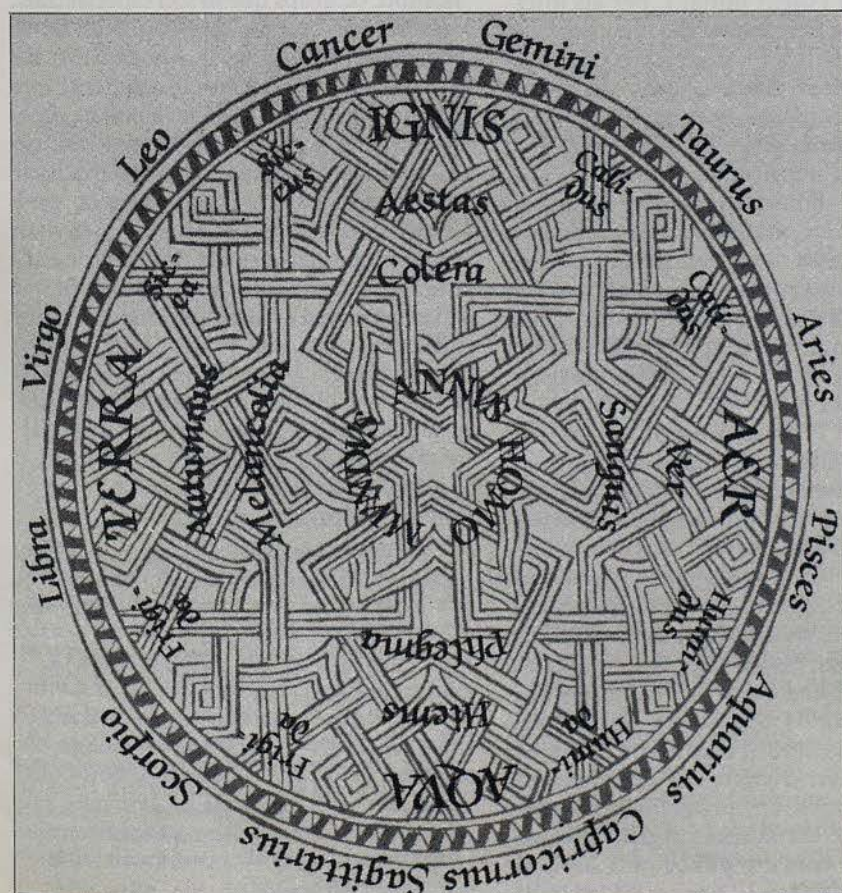
El criteri, ara, és anar recuperant els instruments en funció del repertori; no el repertori en funció dels instruments.

De fet, la recuperació del repertori antic va començar abans que la dels

instruments i ha fet un camí en certa manera independent del moviment en qüestió. Abans que es comencés a parlar de música antiga i d'instruments originals, ja tothom coneixia Bach, Händel...²; dels grans oratoris i obres religioses es va passar a la música de cambra, als concerts instrumentals; d'aquí, al redescobriments de compositors "menors" o menys coneguts, de les mateixes èpoques... La gent gran encara recorda quan, un dia, tot d'una, es va començar a sentir parlar de Vivaldi. Per a més d'una generació, Vivaldi ha servit per descobrir que no tota la música antiga és "religiosa, lenta i avorrida". Gran part del mèrit ve de la vitalitat i espontaneïtat expressiva de les versions d'excel·lents orquestres de cambra italianes, que han proliferat des de mitjan aquest segle, cosa que és un element tant o més "autèntic" i important per a la interpretació de la música barroca que la utilització dels instruments adequats.

Quan, cap als anys seixanta, van començar a sentir-se les primeres versions d'aquestes obres cèlebres, per orquestres formades íntegrament per instruments originals, s'entaulà una competència més o menys tàcita entre aquestes versions, que es proclamaven "autèntiques", i "les de sempre", titllades d'anacròniques i d'estar impregnades d'un esperit romàntic totalment inadequat. Cridaven l'atenció, en primer lloc, la sonoritat menys tensa i massiva, un esperit menys pompós i hieràtic i, sobretot, una tècnica molt diferent dels instruments d'arc: l'absència quasi absoluta —aparentment— del *vibrato*, fraseig articulat, limitació del *legato* i del *tenuto*, cops d'arc molt característics a base d'un accent seguit d'un relaxament, certes inflexions en notes llargues qualificades d'"inflades"... Val a dir que les reticències a acceptar aquestes versions "històriques" no venien solament de l'"obcecació dels esperits tancats a qualsevol novetat en els seus hàbits auditius", sinó també de la dificultat de competir amb el virtuosisme tècnic de l'escola violinística moderna, i amb la justesa i bona afinació de les grans orquestres. Per això, encara, els millors intèrprets d'instruments d'arc històrics han estat i continuen essent també solistes d'aquestes grans orquestres tradicionals: N. Harnoncourt. A. Bylsma. També ha calgut lluitar contra la moda —que afectà per igual instrumentistes moderns i "antics"— de fer la música barroca amb una certa sequestat i manca d'exuberància sonora i expressiva, per mera reacció anti-romàntica i per falta de domini dels recursos expressius històrics, que no eren més petits sinó simplement diferents.

Un dels prejudicis que encara cal combatre, respecte a la utilització d'instruments i de tècniques antigues en la música barroca, és la creença en unes limitacions físiques i estètiques que



Rosetó d'un llaüt renaixentista, com a símbol de l'harmonia còsmica.

EARLY MUSIC

OCTOBER 1982

UK £4.50 US \$10 ELSEWHERE £5



Portada de la revista "Early Music", una publicació especialitzada.

l'oient es veu obligat a "suportar" per una mena de fidelitat religiosa a unes veritats dogmàtiques. No hi ha dogmes ni "secrets" en la música antiga, encara que la ignorància pot fer que restin secretes moltes coses elementals que caldria ensenyar en qualsevol Conservatori. Si mai ha existit cap llibre de text per als intèrprets que vulguin dedicar-se a la música antiga, el seu propi autor ha tingut cura d'advertir, al primer capítol: "Intentem d'ésser autèntics; no pas perquè hi hagi res de sagrat en la reproducció històrica, sinó perquè la millor oportunitat per a fer una interpretació adient a la música rau a fer-la adient a les intencions originals"³. Una altra opinió igualment errada és la de creure que, a l'època, hi havia unes normes d'interpretació molt rígides. Encara podem llegir moltes crítiques de concerts de música antiga que diuen aproximadament això: "...actuació força viva i comunicativa *malgrat* el seu rigor històric...". Això del "rigor històric" és com el vestit nou d'aquell Emperador: tothom fa veure que l'ha vist, per si de cas...

El repertori més antic, l'anterior al segle XVIII, presenta una altra problemàtica. D'una banda, és molt menys conegut i no té la concurrència de cap mena de versió moderna; això fa que es pugui escoltar sense cap perjudici. Però la dificultat, llavors, és la de comprensió

d'un llenguatge musical molt més allunyat per a l'oient mitjà; i, per als intèrprets, la de l'escassetat de documentació escrita, relativa a la forma d'execució, a l'ús dels instruments, etc.; dificultats tan més grans com més reculada és l'època de composició. També és més gran el marge d'improvisació reservat a l'intèrpret, la llibertat d'escollir la instrumentació, les possibilitats de realització d'una mateixa obra, etc. Els grups especialitzats en aquestes èpoques han de ser alguna cosa més que intèrprets, i han de saber més coses que no pas només tocar uns instruments molt inusuals, molt sovint més d'un, cadascú⁴.

El segle XVII és un pou inesgotable de tresors musicals encara molt poc coneguts: l'escola veneciana, amb la seva riquesa de colors instrumentals, la violínistica italiana i sud-alemanya, la música anglesa de *consort* i el seu repertori de madrigals i cançons de taverna, els clavecinistes francesos... El Renaixement i l'Edat Mitjana ens poden captivar, d'entrada, amb la presència d'instruments molt curiosos, caiguts després en desús; però han de vèncer l'inconvenient de la manca d'un repertori "de concert". Confeccionar un programa d'aquesta música vol dir adaptar al convencionalisme del concert públic una sèrie de peces, sovint massa curtes i no pensades per a ser escoltades l'una darrera l'altra,

asseguts en una cadira; vol dir donar-hi una coherència musical i temàtica i, si és possible, intentar de reproduir l'ambient festiu i dinàmic que envoltava sempre els esdeveniments musicals. Per això, en aquest tipus de programes hi acostuma a haver sempre algun element extramusical, un tema literari o argumental que hi doni vertebració, o altres elements visuals o escènics que complementin l'espectacle.

Arribem així a la definició més generalment acceptada de "música antiga": és la música d'èpoques anteriors al Clasicisme, preferentment interpretada amb instruments de l'època i amb criteris estilístics que cerquen la màxima fidelitat històrica. Ara bé; aquest moviment d'"interpretació històrica", té una data límit? No. Perquè s'aplica igualment als períodes clàssic i romàntic, amb resultats cada cop més sorprenents en els darrers anys. Ara ja no es tracta solament de fer "música antiga" i de tocar "instruments antics" sinó de fer "versions autèntiques" de qualsevol música amb "instruments originals", i això ja no es pot dir que sigui "Música Antiga". Però sí que és un mèrit d'aquest moviment el fet d'haver descobert aquest mètode d'interpretació, aplicable i extensible a totes les èpoques i a tots els gèneres.

Entretant, la "Música Antiga"—encara s'anomena així, però potser haurà de canviar de nom— ha assolit un grau de plena maduresa i de reconeixement general en els darrers deu o quinze anys, quan hem vist multiplicar-se geomètricament el nombre de grups que hi són especialitzats, alguns d'ells amb un nivell musical i tècnic de primeríssim ordre, que podem escoltar prou sovint tant en enregistraments com en directe. Ara ja té la seva revista especialitzada⁵, i hi ha nombrosos festivals monogràfics, diversos centres d'irradiació permanents i també molts cursets, seminaris, congressos i d'altres activitats d'abast internacional. Però la batalla més important que ha guanyat és que s'ha reconegut com a "Música" sense adjectius.

Albert Romani

Notes

1. En això es distingia de la música que ja començava a anomenar-se "clàssica", que era la que, tot i ser antiga, era apreciada i s'interpretava regularment.
2. També eren conegudes altres parcel·les de repertori més antic, com el cant gregorià o la polifonia vocal del Renaixement.
3. Robert Donington, *The Interpretation of Early Music* (Londres, 1963). Nova edició 1977 (pàg. 90).
4. Els organitzadors dels concerts han de saber, a més a més, que és inútil de contractar els músics més competents i els instruments més autèntics si, llavors, el local no té les condicions acústiques adequades i el grau de ressonància que aquesta música "exigeix".
5. *Early Music*, que es publica trimestralment a Londres, des del 1973.



Trompa francesa de Marcel-Auguste Raoux (1826).

LA RECERCA D'UNA INTERPRETACIÓ AUTÈNTICA

En ple segle XIX encara es podien sentir la major part dels instruments renaixentistes i barrocs. En llibres teòrics i diccionaris datats entre 1801 i 1802 es parla de la *viola da gamba* en temps present, tot i matisar que l'instrument havia començat a passar de moda; el 1811, és publicat un mètode de clavicèmbal; el 1840, continuava sonant en algun lloc d'Alemanya la vella petita banda de cornetes i sacabutxos, i, a Espanya, el baixó renaixentista.

D'altra banda, els instruments més utilitzats en el Vuitcents (com també els actuals) eren gairebé els mateixos de l'orquestra barroca, progressivament modificats per adaptar-los a l'acústica de les grans sales i al cromatisme de la música romàntica mitjançant canvis de materials, de dimensions o de mecanismes.

Més que els instruments, allò que realment s'havia oblidat a les primeries

del segle passat era les músiques i els estils d'execució.

La història del moviment de recuperació de la música antiga comença el 1832, al Conservatori de Brussel·les, quan el seu director, el musicòleg F. J. Fétis, que havia reunit una nombrosa col·lecció d'instruments antics, decideix de fer reviure les músiques i les tècniques, que els eren pròpies, en uns "*Concerts historiques*". I no es tractava, només, com en les restauracions bachiana o händeliana, de fer sentir les músiques pretèrites a través dels mitjans i dels estils aleshores contemporanis, sinó també d'afegir-hi elements d'autenticitat històrica. D'aquesta manera, naixia la musicologia pràctica, un mètode d'interpretació que, havent arribat als nostres dies, s'imposa com a l'única possible garantia d'aproximació als repertoris de totes les èpoques.

En morir Fétis, la seva col·lecció passà al nou Museu del Conservatori de Brussel·les i, sota el seu director, V. Ch. Mahillon, va ser augmentada fins a 1.500 exemplars.

Continuaren celebrant-se els "*Concerts historiques*", en un dels quals assistí, el 1879, un estudiant de violí anomenat Arnold Dolmetsch, que en va sortir impressionat, però amb la sensació que "alguna cosa fallava". Efectivament, sembla que, en aquells moments, no s'havia avançat gaire en l'execució ni en els estils autèntics, tot i que el director del Conservatori era aleshores François Gevaert, autor d'una *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*. Gevaert procurava interessar Dolmetsch en els instruments antics i en el coneixement de l'ornamentació; però, en aquells moments, i durant una sèrie d'anys, l'estudiant estava més afeccionat

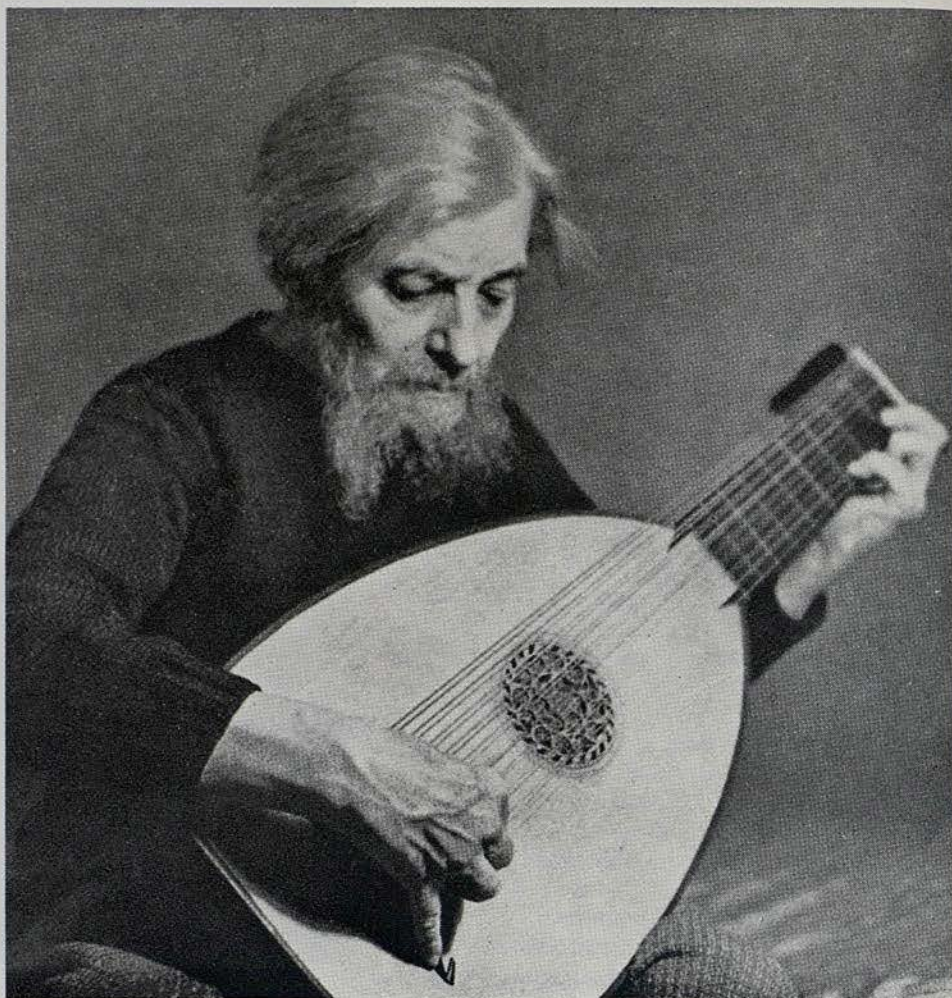
a Brahms i a Berlioz que no pas a la música preclàssica. En l'estudi de la *viola da gamba* se li avançaren el francès Tolbecque i l'holandès De Wit, mentre, a Anglaterra, Hipkins feia demostracions de clavicèmbal i l'organòleg Galpin feia sonar diferents instruments de museu, entre els quals la flauta de bec i el llaüt.

Dolmetsch, suís i nascut a França, havia après l'ofici de reparador de pianos i altres instruments, un ofici que li havia de ser molt útil en el futur. Acabats els seus estudis a Brussel·les, continuà perfeccionant-los al Royal College of Music, de Londres. Anys després, fixat definitivament a Anglaterra, començava a ensenyar, posant en pràctica mètodes originals i dedicant especial atenció a la música barroca.

El 1890, uns fets bastant fortuïts determinaren la seva dedicació a la *viola da gamba* i a la música renaixentista, i marcaren un nou rumb a tota la seva carrera. Havia adquirit una *viola d'amore*, que ell mateix restaurà. La seva recerca de repertori per a aquest instrument va ser poc fructífera, però en canvi li serví per descobrir extenses notacions de l'època elisabethiana per a violes d'arc, i també el mètode de Simpson, *The Division Violist*. Aleshores va decidir agenciar-se una família completa de violes, des del *pardessus* fins al *violone*, cosa que en aquell temps no era molt difícil, i consagrar-se, en paraules seves, a «la interpretació autèntica de la música antiga, amb els instruments per als quals va ser escrita». Començava així la segona etapa del moviment de la música antiga, presidida per la immensa tasca d'Arnold Dolmetsch.

Un nou impuls després de la guerra mundial

Els posteriors esdeveniments d'aquesta vida tan intensa podrien ser resumits com segueix. Dolmetsch adquireix un llaüt, en construeix un altre i aprèn a tocar-lo segons les velles tècniques; inicia una incomptable sèrie de concerts i de conferències; compra una flauta de bec i també decideix tocar-la i fabricar-ne d'altres; escriu un llibre sobre *La interpretació de la música dels segles XVII i XVIII* (1915); amplia progressivament el seu taller de construcció d'instruments; funda el primer festival de música antiga a Haslemere (1925), on també dicta lliçons. El 1928, és constituïda la Fundació Dolmetsch i, l'any següent, surt el primer número de la seva revista "*The Consort*". El 1930, són publicats els primers enregistraments de la família Dol-



Arnold Dolmetsch, el precursor.

metsch dins *The Columbia History of Music Through Ear and Eye*.

L'exemple de Dolmetsch fructifica en el Continent. El 1933, Safford Cape funda a Brussel·les el conjunt Pro Musica Antiqua, que assoleix nous estàndards en la interpretació de les músiques medieval i renaixentista. El 1934, és inaugurada la Schola Cantorum Basiliensis, sota la direcció del gambista August Wenzinger. El grup barceloní Ars Musicae arrenca també en aquest temps.

No fóra just oblidar que la labor de Dolmetsch va ser acompanyada i contrastada per la d'una renglera d'importants teòrics, com Dannreuther, Galpin, Kinkeldey, Hayes i Arnold, entre altres. Però ningú com ell no va reunir alhora les condicions de musicòleg, constructor i intèrpret. Cal referir-se també a Wanda Landowska, qui, amb el seu brillant virtuosisme, va fer molt per la recuperació del clavicèmbal i de la seva música, però que potser restà sempre massa lligada amb el so tens i poc històric dels instruments que utilitzava.

Calgué esperar la fi de la darrera guerra mundial perquè un nou impuls poderós s'afegís al moviment en marxa. El protagonista d'aquest nou període, no sempre prou reconegut, és Otto Steinkopf, un fagotista alemany que emprèn l'operació de completar l'instrumental

pendent de reproducció. Fins aleshores, gairebé tot el focus d'interès era projectat sobre els instruments de corda i de teclat, a més de la flauta de bec i l'oboè. Steinkopf incorpora l'instrumental de fusta, les cornetes, les xeremies, els baixons, els cromorns, etc., i, juntament amb Finke, recupera també la secció de metall. En els anys cinquanta, i gràcies a Steinkopf, tornem a sentir tot l'esclat de les bandes renaixentistes, a través dels conjunts New York Pro Musica (Greenberg), Musica Antiqua Wien (Clemencic, inicialment) i Musica Reservata, de Londres (Morrow).

En aquells mateixos anys, debuten alguns dels més il·lustres intèrprets barrocs de l'actualitat, com Harnoncourt, Lehnardt i Brüggem. Poc temps abans, Alfred Deller portava la seva veu de contratenor i el conjunt de madrigalistes a un nivell desconegut. A partir de 1960, el Studio der frühen Musik planteja noves interpretacions de la música medieval, tot introduint-hi elements arabitzants.

Ja som avui. Entrem en una etapa de proliferació i de creixent especialització. El moviment de la "música antiga" s'havia consolidat definitivament com el fenomen més important del nostre temps, en el camp de la interpretació musical.

Enric Gispert

ARS MUSICAE, mig segle de presència a Catalunya

El recobriment del patrimoni reunit en el concepte actual de "música antiga", amb l'abast que precisem en aquestes pàgines, arrenca, en darrer terme, d'un component d'investigació. Per això, en esbossar la història d'aquest procés a Catalunya, hem de partir dels inicis de la nostra ciència musicològica, un fet derivat de l'ideari de la "Renaixença" que, en el domini musical, va complementar la difusió i l'estudi etnomusicològic del folklore autòcton amb la investigació del nostre passat musical. Felip Pedrell i, més tard, Higiní Anglès representen les dues grans figures d'aquesta branca a casa nostra, abans que fos menys excepcional la coincidència en una sola persona de l'investigador i del músic pràctic.

En el terreny de la música pràctica, el conjunt barceloní d'instrumentistes i cantants especialitzats en la música dels segles XII al XVI, Ars Musicae, fundat el 1935 per Josep M.^a Llamaña, fou l'ens generador d'aquest moviment al nostre país. Llamaña assumí aquesta funció de pioner sota la influència de mossèn Higiní Anglès —el qual professà una predilecció paternal envers Ars Musicae— i també, possiblement, esperonat per la fascinació dels primers enregistraments d'Arnold Dolmetsch. El nou conjunt, constituït en forma d'entitat privada i sostingut per les mòdiques aportacions dels seus associats, oferí la primera audició pública, l'abril del 1936, en ocasió del Congrés Internacional de Musicologia que se celebrà a la nostra ciutat, paral·lelament al Festival de la SIMC.

Després de la guerra civil, s'inicia un procés de construcció i adquisició d'instruments, fruit de la bàsica formació científica de Llamaña, de la seva paciència artesanal i d'un manifest entusiasme voluntarista. A partir de fonts iconogràfiques i literàries, dissenya els plànols d'un instrumentari renaixentista de corda, que construeix el luthier Ignasi Fleta, i promou, a fora, l'adquisició de valuosos instruments de vent. Així resta a la disposició d'Ars Musicae un instrumentari històric adient i singular en relació a l'època i al país.

En aquesta primera etapa, elements professionals —com Victòria dels Àngels, Gracià i Renata Tarragó, Enric Climent i el Quartet Filharmonia— col·laboren amb la formació, al costat dels

seus components habituals, com Mercè Llatas, Otto Schwartz, el Dr. Alfred Rocha, Maria Capdevila, etc. Amb el temps, la projecció del conjunt depassà l'àmbit de Catalunya, amb actuacions a la resta de la península, l'enregistrament de cinc programes per a la BBC de Londres i un concert al Festival d'Edimburg (1960), amb Victòria dels Àngels. Dos enregistraments monogràfics han deixat constància d'aquest període: *Canciones españolas del Renacimiento* i *La música en la corte de los Reyes Católicos*.

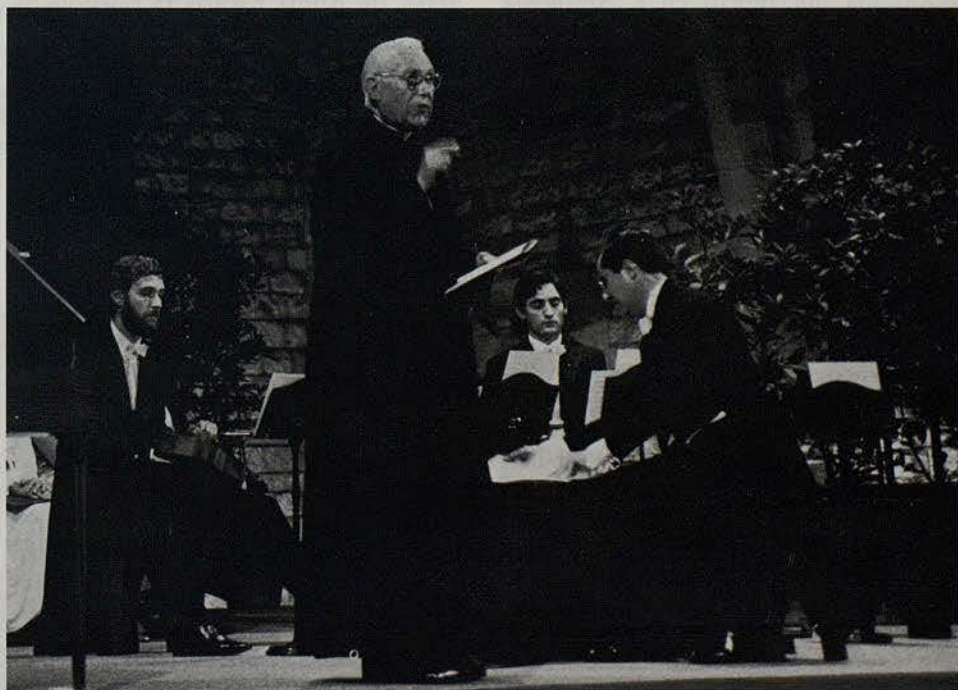
Entre 1956 i 1963, Enric Gispert participa de manera discontinua en la preparació del conjunt, que després es beneficia, ocasionalment, de les orientacions de Ramon Benet, Eugeni Gasull i Narcís Bonet.

Amb Gispert, que n'assumeix plenament la direcció a partir del 1964, Ars Musicae assoleix la maduresa, gràcies a una nova orientació que tendeix cap a la professionalització, amb la incorporació de nous elements instrumentals i vocals, aquests procedents en part del Cor Al·leluia, una agrupació exemplar que ell mateix havia format.

És molt il·lustrativa la menció d'alguns dels elements, vocals i instrumentals que, en aquesta etapa, s'incorporaren a

Ars Musicae: Carmen Bustamente, Montserrat i Pilar Figueras, Antònia Jordà, Irene Miret, Joaquim Proubasta, Xavier Torra, Laura Almerich, Montserrat Torrent, Sergi Casademunt, Pere Casulleras, Romà Escalas, Jordi Jené, Salvador Mas, Pere Ros, Jordi Savall, etc. Remarquem la incidència que alguns d'aquests noms han tingut posteriorment en la nostra vida musical, a nivell nacional o internacional, així com la significativa procedència, de l'Escolania de Montserrat, d'alguns d'ells.

En els moments culminants d'aquesta etapa, amb la profunda cultura històrica, el natural refinament i la minuciositat d'Enric Gispert, Ars Musicae extreu la màxima potencialitat de la seva primària estructura i de la ja molt notable capacitat dels seus elements. Representa també una escola de formació en el seu terreny específic; promou, en la mesura de les seves possibilitats materials, el perfeccionament dels seus components, en cursos estrangers; i presenta una activitat pública molt intensa, en actuacions aïllades i en Festivals com els de Barcelona, Granada, Cadaqués, English Bach Festival o Les Beaux, al costat de grups i de personalitats tan importants i representatives com el Deller Consort, Stu-



Mossèn Higiní Anglès, en dirigir-se al públic en una audició d'Ars Musicae. Amb Enric Gispert, Romà Escalas i Sergi Casademunt.



Ars Musicae en la formació de 1972. Entre altres, Josep M.^a Lamaña, Salvador Mas, Romà Escalas, Enric Gispert i Pere Ros.

dio der frühen Musik de Munic, René Clemencic, Harold Lester, etc. La discografia d'aquest temps inclou *Música en la corte española de Carlos V*, *Canciones andaluzas de la Edad Media y el Renacimiento* i *Del Romànic al Renacimiento*, una selecció modèlica, la qual, publicada inicialment en l'"Antologia Històrica de la Música Catalana", d'EDIGSA, obtingué una notable difusió a l'estranger i fou distingida amb el premi Roland Manuel de l'"Académie Charles Cros".

En aquesta situació, en tants aspectes positiva, la consciència d'una certa contradicció entra la real capacitat latent d'Ars Musicae i les seves estructures organitzatives i econòmiques es fa cada vegada més patent. A part d'un bon nombre de dificultats puntuals, és ineludible la necessitat d'una plena professionalització, en tots els aspectes, i de la renovació de l'instrumentari, al nivell dels progressos tècnics i teòrics que han aportat a Europa tres dècades de pràctica i d'investigació en el domini de l'organologia històrica.

El mandat de Federico Sopena a la "Comisaría de la Música" de Madrid obre esperances d'un suport oficial, abans de l'època autonòmica, amb projectes ambiciosos i atractius, com el de la creació d'una Escola de Música Antiga. El relleu de Sopena a la "Comisaría de la

Música" obre una nova incertesa i el desencís s'estén. Enric Gispert deixa Ars Musicae el 1973.

L'any següent, Romà Escalas n'assumeix la direcció, per indicació de Josep M.^a Lamaña. La competència i la solidesa del bagatge musicològic i organogràfic de Romà Escalas fa possible un darrer període d'intensa activitat, malgrat que les dificultats bàsiques subsisteixen. Noves incorporacions es produeixen: Mireia i Clara Hernández, Jordi Argelaga, Lluís Caso, Jordi Colomer, Josep Benet, Eugènia Sequeira... I les actuacions atenyen un àmbit geogràfic considerable: Barcelona, Zamora, Sevilla, València, una llarga gira per Alemanya, amb l'Escolania de Montserrat i el *Llibre Vermell*, els Festivals de Saintes i d'Étampes, a París; a part de tres enregistraments de l'obra de Cererols, amb l'Escolania de Montserrat, i un sobre *La música en la corte de Jaime I*, fruit, en gran part, de la recerca personal d'Escalas als arxius musicals de Barcelona, Girona, Montpeller, València i Mallorca.

En el transcurs de 1979, s'accentuaren un conjunt de diverses circumstàncies que feien cada vegada més difícil el manteniment i la continuació d'Ars Musicae en la seva tradicional estructura estatutària. El darrer concert tingué lloc, el desembre del 1979, a l'església de Sant Pere, de Rubí, després del qual el seu

Patronat decidí la dissolució de l'entitat. L'instrumentari i els materials formen part avui del Museu de Música de Barcelona.

Ens hem centrat en la història d'aquesta exemplar associació pel fet que, després de la seva dissolució, generà indirectament una part molt substancial dels conjunts i grups que avui conreen, amb criteris eficients i actuals, la música antiga a Catalunya. Perquè Ars Musicae, en el transcurs dels seus quaranta-tres anys d'existència, va naturalitzar i possibilitar una actitud envers el llegat cultural de la música antiga que, en darrer terme i en la seva natural i inevitable evolució, deixava oberta l'única porta vàlida per a la continuació creativa d'aquest moviment. Esmentem, en aquest sentit, i sense voluntat excloent, els grups en certa manera successors d'aquesta institució històrica, que han sorgit bàsicament dels seus elements: Dulcis Harmonia, amb Joaquim Proubasta, Collegium Musicum de Catalunya, amb Sergi Casademunt, Consonare, amb Enric Gispert, Diatesaron amb Clara i Mireia Hernández, Lluís Caso i d'altres, sense comptar amb l'activitat, a fora, d'interprets tan qualificats com Jordi Savall, Pere Ros o Pere Casulleras.



Claudio Monteverdi (1567-1643).

L'ORFEO, de MONTEVERDI

la comunicació dramàtica del text

(Davant l'audició, el 15 de maig, de L'Orfeo, de Monteverdi, en el marc del Festival de Música Antiga, oferim aquest article de Jordi Casas, en el qual fa una anàlisi d'aquesta obra cabdal).

Moltes són les idees que se susciten quan se'ns proposa un comentari sobre Monteverdi i el seu *L'Orfeo*: van des de l'exposició freda de dades i detalls, fins a un tipus de reflexió més visceral i més íntima que provoquen tant el caràcter d'aquesta obra com la personalitat apassionant de Claudio Monteverdi, i un hom dubta de quin camí ha de seguir per tal de dir o aportar quelcom interessant.

De totes formes, davant la partitura de *L'Orfeo* i del seu significat, crec que hi ha una sèrie de consideracions vàlides a plantejar-nos, d'una manera o d'una altra, abans d'assistir a una nova presentació d'aquest "*drama in musica*", les quals ens poden ajudar a gaudir més de la bellesa d'aquesta obra, tot entenent-ne millor algun dels seus elements.

En primer lloc, podem parlar del naixement de l'òpera. Molt sovint s'ha parlat de *L'Orfeo*, de Monteverdi, com la primera òpera, mentre que aquesta afirmació no és exacta: hi ha precedents similars com a procediment (i fins i tot com a argument), però *L'Orfeo* ha estat la més famosa i la més durable (i no sense motiu). Aquesta obra representa una síntesi equilibrada de molts elements (musicals, teatrals, poètics) amb una sola finalitat, com venia resultant ja constant en la voluntat creadora de Monteverdi: la d'emocionar l'espectador. Hi ha uns elements que cal tenir presents a l'hora de ponderar aquesta creació: d'un costat, el gust per l'Antiguitat, un constant ideal per al Renaixement, que troba en la història d'Orfeu un magnífic pretext, i on, a més, la música n'esdevé el

presentador i l'element màgic en mans del protagonista. D'altra banda, havia arribat a Màntua el ressò de les experiències que, a Florència, a la "*camerata*" dels Bardi, Caccini, Rinuccini, Galilei, etc, es portaven a terme sobre les relacions entre les paraules i la música, i el partit que hi havien pres a favor de la melodia acompanyada, contra les floritures del contrapunt, que dificultava la comprensió del text. Monteverdi n'aprofita alguns elements (els recitatius, l'acompanyament, l'expressió "*parlant*" que ja havia practicat en alguns madrigals anteriors), mentre que els combina amb d'altres elements de la "*prima prattica*", o sigui, la tècnica de composició contrapuntística heretada dels neerlandesos.

Crida l'atenció, d'una manera notable,

VIII · FESTIVAL · DE MÚSICA · ANTIGA

Del 15 al 30 de Maig

CONCERTS

Palau de la Música Catalana
Dimecres, 15 de maig, a les 21 h.

♦ **«L'Orfeo» de Claudio Monteverdi**
Taverner Players i Taverner Consort

Saló del Tinell
Dijous, 16 de maig, a les 21.30 h.

♦ **L'orgue domèstic**
Bernat Bailbé, orgue.

Saló del Tinell
Dilluns, 20 de maig, a les 21.30 h.

♦ **Música de l'època de Ferran i Isabel,
a Anglaterra i Espanya**
Taverner Consort i Taverner Players

Saló del Tinell
Dimecres, 22 de maig, a les 21.30 h.

♦ **Amor i plany a la França medieval**
Sequentia (Conjunt de música medieval, de Colònia)

Saló del Tinell
Divendres, 24 de maig, a les 21.30 h.

♦ **La foscó i la llum**
«Música de tres segles per a corda»
Pere Ros, viola d'arc. Wolfgang Praxmarer, tiorba i viola de mà.

Saló del Tinell
Dilluns i dimarts, 27 i 28 de maig,
a les 21.30 h.

♦ **El violoncel barroc**
Anner Bylsma, violoncel.

Saló del Tinell
Dimecres, 29 de maig, a les 21.30 h.

♦ **«Lute-songs» i «Airs de cour»**
Josep Benet, tenor. Eugène Ferré, llaüt.

Saló del Tinell
Dijous, 30 de maig, a les 21.30 h.

♦ **Il cortigiano**
Andrew Lawrence-King, contratenor, arpa i arpa doble.

ACTIVITATS

Centre Cultural de la Caixa
Passeig de Sant Joan, 108

♦ Conferències

Dimarts, 14 de maig, a les 19 h.
Dimarts, 28 de maig, a les 19 h.

Jordi Llovet
José Vicente González Valle

♦ Cinema

Dies 21, 22, 23, 24 i 25 de maig,
a les 17 i les 19 h.

Crònica d'Anna Magdalena Bach.

♦ Master class

Dimarts, 28 de maig, a les 21 h.

Anner Bylsma



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

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 i de 17 a 21 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).
Abonats als anteriors Festivals: del 15 al 20 d'abril.
Nous abonaments: del 22 al 27 d'abril.

Localitats:

A partir de l'1 de maig 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 al Palau de la Música Catalana, des de les 17 h., a les taquilles del Palau. Per als concerts al Saló del Tinell, des de les 18 h., davant del Saló.

la cura de l'orquestració d'aquesta "òpera" que té Monteverdi: utilitza els instruments no per acompanyar indiscriminadament els cantants, sinó amb una clara funcionalitat tímbrica o de color, indicant sovint amb tot detall els instruments que hi han d'intervenir, i deixant altres aspectes al costum de l'època i a la perícia de l'instrumentista. En aquest sentit, és important distingir allò que podríem definir com a instruments de "base", o d'acompanyament (el continu), que tenen com a finalitat donar suport al cant del solista i reforçar-ne l'expressió, i els instruments "ornamentals", que reforcen les veus en els *tutti* i que formen part de l'orquestra en les simfonies, en els ballets i en els cors. Dintre del primer grup hi tenim els clavicèmbals, l'arpa, els *chitarre*, els *organi di legno* i el *regale*, mentre que en el segon grup hi ha els instruments de corda (violins i violes) i els de vent (trombons, cornetti, flautes i el *clari*

rino). La llista d'instruments que encapçala l'edició que el propi Monteverdi féu, l'any 1609, de *L'Orfeo*, deixa entendre la riquesa del conjunt instrumental amb què comptà aquesta obra el dia de la seva estrena.

Quan parlem de la perícia dels instrumentistes (i, concretament, en el cas d'una òpera), ens resulta forçós de comentar el problema de l'ornamentació. Després d'una primera fase "romàntica" d'interpretació de la música anomenada antiga, els intèrprets van passar a entendre que la màxima fidelitat era fer la música "tal com estava escrita", sense afegir res, per tal d'intentar despollar-la de tota la parafernàlia expressiva que s'havia heretat del romanticisme. Com a reacció, però, a aquesta tendència, el fet d'anar aprofundint en coneixements va portar a un nou esperit i a una nova actitud interpretativa; en el cas de la veu, els coneixements d'allò que s'anomenava "*cantare con la gor-*

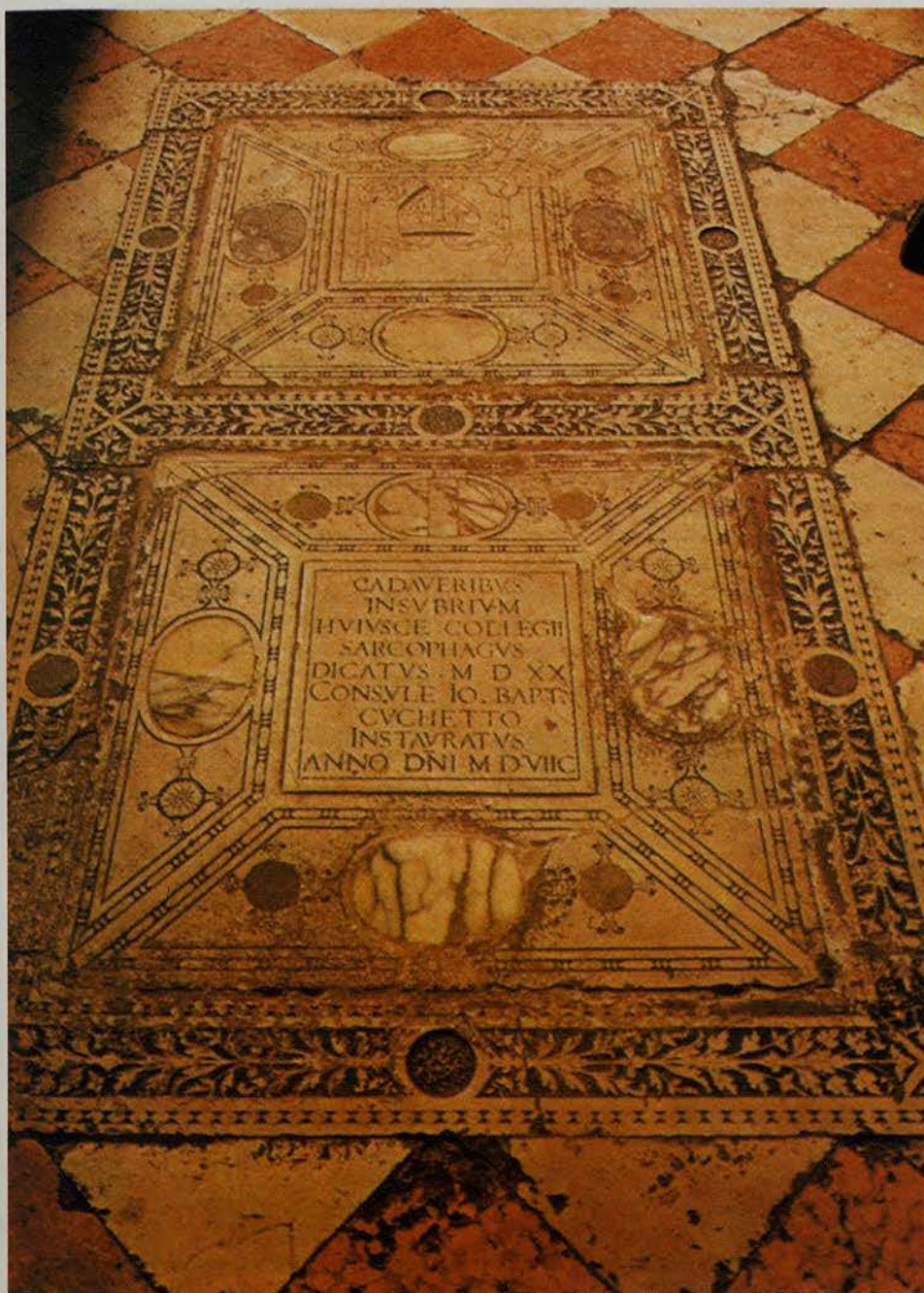
gia" ("*hazer garganta*", en els teòrics espanyols) o bé el "*cantare con affetto*" posterior, van portar a una sobrecàrrega d'ornamentació, tendent més a demostrar el virtuosisme tècnic dels intèrprets que no pas a reforçar el sentit expressiu de la música. En aquest sentit, convindria destacar que Caccini, considerat actualment com el "pare" de l'ornamentació en el cant del temps barroc, en el seu llibre, *Le Nuove Musiche* (Florència, 1601), al costat de descriure tota una sèrie de mitjans d'expressió vocal, aconsella que aquests siguin utilitzats solament per tal de reforçar allò que s'està dient, i que "els ornaments no van ser inventats perquè fossin indispensables per cantar bé, sinó per afalagar les orelles dels qui escolten, quan qui canta no pot arribar a donar-hi una expressió apassionada..."

En el cas de Monteverdi, testimonis de l'època ens diuen que no li agradava que els cantants hi fessin més floritures de les que ell hi havia escrit; i es pot comprovar que, quan desitja un pasatge ornamentat, l'escriu detalladament. Així, doncs, en *L'Orfeo* trobem un ària que ell va escriure en dues versions, una de fàcil i una altra de virtuosa (segurament dedicada a Francesco Rasi, primer cantor de la cort de Màntua), carregada de coloratura, al principi de la qual s'especifica que s'ha d'escollir entre l'una i l'altra. És, doncs, el primer cas d'un "*aria de bravura*" escrita en la història de l'òpera italiana ("*Possente spirito*", acte tercer).

Quan Monteverdi proposà de dividir la rodona en setze semicorxeres, per tal d'aconseguir l'expressió d'agitació o de colera que ell havia cercat, no pas en la música, sinó en els filòsofs, els músics trobaren absurd i antimusical aquest procediment. Monteverdi els hagué d'explicar que aquell invent tenia no pas una finalitat únicament musical, sinó dramàtica i expressiva. A partir de *L'Orfeo*, de l'*Arianna* i, sobretot, del *Combattimento de Tancredo e Clorinda*, cada fragment de música de Monteverdi tindria una nova dimensió dramàtica i una sola finalitat: cercar l'emoció dels oients.

Davant d'una proposta, doncs, com la d'una audició de *L'Orfeo*, plena de possibilitats, d'enigmes, de subtils (la veu, els instruments, el color, etc.) crec que el millor criteri seria el propi dels contemporanis de l'obra —Caccini i Monteverdi—: subordinar la utilització de tots els recursos a l'expressivitat i a la comunicació dramàtica del text.

Esperem, finalment, que aquesta audició que se'ns proposa no actui sobre nosaltres com la música de l'heroi Orfeu sobre Caront, de qui no obté pietat amb el seu cant, però a qui amb el seu cant adorm, sinó com sobre Proserpina, a qui amb el seu plany trasbalsa d'emoció.



Tomba de Claudio Monteverdi, a l'església dels frares de Venècia.

"NOVETAT" de la Música Antiga

Arnold Dolmetsch, intèrpret, músicòleg i constructor d'instruments, és una de les figures cabdals en el desenvolupament del corrent actual d'interès per l'estudi i la interpretació de la música dels compositors més antics. Dolmetsch, en el prefaci del seu llibre *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (Londres, 1915), veritable manifest i testimoni de les seves experiències, planteja, amb un veritable esperit de pioner, els punts clau d'aproximació als estils musicals del passat, els quals mantenen avui l'actualitat més rigorosa.

Pel que fa al concepte de Música Antiga, el defineix com "les obres dels compositors dels quals no disposem d'una tradició interpretativa directa, com a conseqüència de l'allunyament històric". Aquesta situació és motivada per la imprecisió de la notació musical, notació que, en paraules del mateix autor, "ha progressat des de fa nou-cents anys i encara és força imperfecta". A continuació, exposa el mètode d'aproximació als estils d'interpretació antics, fonamentat en l'anàlisi i comparació dels documents musicals, literaris o iconogràfics de cada època, per situar-nos més a prop de "l'esperit dels antics mestres", sense perdre mai de vista que l'expressió no és una cosa moderna. Per tant, cada música demana la seva pròpia expressió, d'acord amb els plantejaments musicals i estètics de la societat que la va fer.

Un dels aspectes més suggestius de l'obra de Dolmetsch és la seva clara consciència de pertànyer a un renaixement musical de recuperació dels estils anteriors. Moviment cultural que s'enfronta amb un futur en evolució cap a uns horitzons il·limitats.

El nou procés, sense precedents en la història de la música occidental, analitzat detalladament per Warren Dwight en l'obra *Philosophies of Music History* (New York, 1939), fou motivat per canvis substancials en l'enfocament de les ciències, particularment de les ciències històriques, amb la incorporació de les teories evolucionistes, en les quals van influir decisivament els plantejaments de Herbert Spencer (*Social Statics*, 1880) i de Charles Darwin (*The Origin of Species*, 1859). Des d'aquest moment, els estudiosos i teòrics musicals es submergeixen en estudis de paleografia i musi-

cologia, i llurs recerques seran aviat ofertes al públic per nuclis d'intèrprets ferits pel nou esperit de recerca de la recuperació de les obres antigues amb els sons dels instruments originals. Tots ells guiats per dos principis fonamentals d'actuació: l'objectivitat interpretativa i l'autenticitat històrica. El solista, l'intèrpret virtuós del romanticisme, amo i senyor de la partitura, ha estat esbaldit.

Aquest moviment musical s'estendrà per tots els països amb un dinamisme i una incidència sobre els altres aspectes de la interpretació musical, que és com una de les activitats musicals més interessants de l'espectre general de l'evolució de la música del segle XX.

D'altres moviments similars en la revaloració de l'art dels temps passats s'han succeït al llarg de la darrera etapa de la nostra cultura; des de la recuperació de l'art romànic i gòtic fins a la justa valoració antropològica i humanística de la prehistòria, ens trobem davant d'un ventall de posicions intel·lectuals i artístiques d'aprofundiment regressiu en el temps històric que, finalment, situen l'afició a la "música antiga" en un context de tendències paral·leles impossibles d'aïllar separatament. És per això que, per entendre aquest fet musical, hem d'analitzar-lo comparativament amb les motivacions conjuntes que han donat lloc a l'obriment de la nostra men-

talitat cap a les situacions històriques i artístiques anteriors, no menyspreant-ne mai el seu sentit per considerar-les endarrerides o primitives, ans recuperant-les amb respecte i admiració com a part integrant irrenunciable de la nostra cultura.

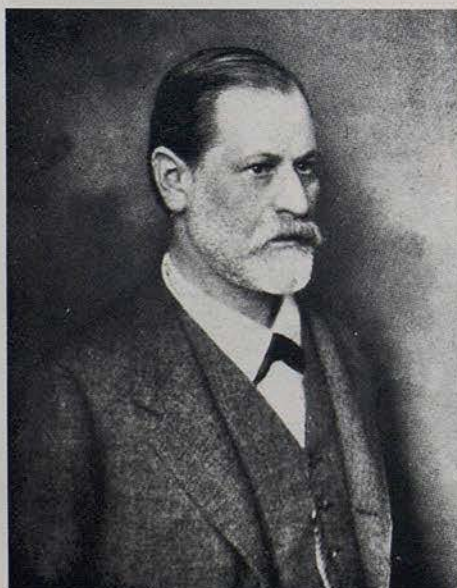
Els pensadors de la nostra època han aprofundit en l'estudi, el raonament i l'anàlisi de les motivacions individuals i col·lectives actuals envers les manifestacions cronològicament regressives de la nostra cultura. Ja els pensadors grecs, de Plató ençà, van intuir que el veritable coneixement tenia el fonament en l'estudi dels orígens. Les escoles neoplatòniques dels segles XV i XVI continuen predicant la necessitat revisionista de confrontar el món modern amb l'antiguitat clàssica, per a cercar un renaixement autèntic de les formes de pensament.

Aquesta necessitat del retorn "*ab origine*" ha estat motiu d'estudi seriós per part dels sociòlegs i psicòlegs actuals més inquiets. Concretament, Sigmund Freud s'interessa pels processos regressius i la seva aplicació terapèutica. Carl Gustav Jung, en la seva obra *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Überwussten*, situa aquesta tendència com a procés generalitzat de retorn a l'inconscient col·lectiu, considerada com una obertura del pas a la psique col·lectiva i amb la clara significació d'una renovació vital de l'individu.

Aquesta "nostàlgia regressiva", explicada en terminologia mítica, permet que "l'individu es deixi devorar pel monstre (inconscient) i se situï més a prop del tresor que vigila el drac mític". Mircea Eliade, un dels mitòlegs més consistents, en *Aspects du Mythe* (1962), considera equivalent la tendència vers el coneixement i el domini del passat a la necessitat de preveure el futur. A més, explica el desig de transcendir el propi temps com a vestigi del comportament mitològic de la nostra civilització.

No sense un cert esperit romàntic, tots els psicòlegs estan d'acord que el desig de recuperar el passat tendeix cap a una recuperació d'una època beatífica primordial.

Eric Newmann, en *The Origins and History of consciousness* (1973), va més enllà encara i observa que moltes formes de nostàlgia i enyorament simbolitzen un retorn a l'estat "urobòric", en forma



Sigmund Freud (1856-1939)

de dissolució en l'oceà del plaer. El simbolisme "urobòric", per altra banda, representa l'impuls creador d'un nou començament. Així doncs, la regressió no reproduïx mai la situació cultural original, sinó que crea un estat que mai no havia existit anteriorment, un fenomen nou en la psicologia individual i col·lectiva.

D'una anàlisi situacional en què la coordenada temporal quedi reduïda al present, o sigui que desqualifiquem els paràmetres de passat i futur en favor de l'estudi real del present, de l'individu, podem intuir que l'interès per l'art i la cultura del passat no és més que la manifestació d'una consciència actual de realitat històrica que ens porta a aprofundir cada cop més en el coneixement propi. L'estudi del passat deixa de ser un fenomen regressiu i adquireix una dimensió retrospectiva que ens mou cap a un major domini de la nostra mentalitat creativa i artística.

Això explicaria els fenòmens tan freqüents en l'evolució del nostre art, que

han motivat una mutació evolutiva, un canvi marcat d'estil o l'accés a noves formes de creació, tot i pretenent recuperar una forma d'expressió oblidada en temps llunyans. Un exemple, entre altres, en l'evolució de la música occidental és el naixement de la música del Barroc. Una munió de compositors al voltant de l'estímul intel·lectual i econòmic dels comtes Bardi i Corsi de Florència, l'any 1600, decideixen crear un nou estil musical. D'entre aquests membres de la "Camerata Fiorentina", Giulio Caccini, el més representatiu, en el pròleg de la col·lecció de cançons i madrigals que publicà l'any 1602 amb el títol *Le nuove musiche*, ens manifesta el desig de compondre la música amb una transparència melòdica, tot seguint les conclusions de la seva apreciació dels escrits de Plató i d'altres filòsofs grecs, referents a l'expressió musical. Aquest desig de trencament amb l'estil polifònic renaixentista i de creació d'un nou estil fonamental en formes del pensament artístic anterior, cristal·litza en el procés de desenvolupa-

ment de les tècniques del baix continu que obriran una porta cap al futur, tot donant pas a una de les èpoques de major floriment musical de la nostra civilització: el barroc i el classicisme vienès.

Actualment, després d'aquells primers anys del segle XX, de tempteig i proves en la recuperació de la música del passat, ens trobem davant d'un fet universal: la recuperació de la "música antiga" és una realitat cultural.

Enregistraments, discos, ràdio, televisió i concerts acullen com a fet indiscutible la interpretació dels estils del passat amb instruments històrics, i les versions de major autenticitat són les més recolzades en estudis objectius i recerques musicològiques més adients a la interpretació natural, espontània i expressiva de les partitures. Fins i tot els mitjans de difusió i comunicació n'han fet un producte d'ús domèstic, adaptat culturalment a les necessitats de la nostra societat.

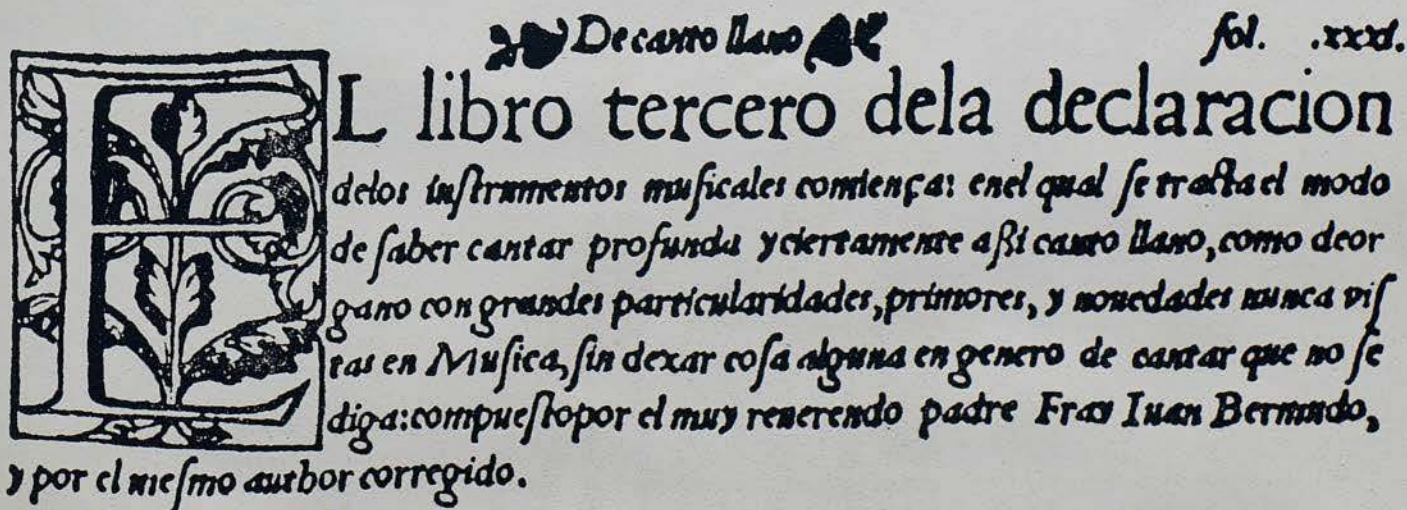
Romà Escalas

El misteri de la tímbrica vocal

El fenomen del cant és quelcom d'especialment visceral. La posició de la veu en la història de la música és central. En música antiga, la seva importància és grandíssima. En certes músiques litúrgiques, aclaparadora. No es tracta aquí, però, de confeir una mena de resum d'història de la música vocal, o una història de les formes vocals, sinó més aviat de parlar una mica de tècniques vocals

històriques, de tímbriques, de sonoritats en el cant. La ciència de la veu és tot just desbloquejada, malgrat antecessors il·lustres, i el panorama interpretatiu és francament encoratjador ja en diversos repertoris. La recerca de tímbriques originals en la música instrumental (em refereixo a "bones" tímbriques originals), un ajustament en les plantilles, tant vocals com instrumentals, la popularit-

zació (discos, cursets) del repertori antic i de les seves tècniques interpretatives, sobretot per part de les noves generacions, els estudis comparatius de tota mena (en especial les sonoritats de la música popular ètnica) i unes bones dosis d'intuïció musical, juntament amb —per què no dir-ho?— la constant i lenta evolució de les modes interpretatives, que fa que en cada moment donat



Facsimil del tractat de Juan Bermudo (1555), en la part dedicada al cant.

es Majorica!



MAJORICA
Joyas y Perlas

hom detecti un "sabor tímbric" determinat que fa de model; tot això, doncs, i més, coadjuva al nou estat de la interpretació vocal històrica en aquests anys vuitanta.

El *New Grove*, per agafar una referència literària actual, ens resumeix, en un veritable *tour de force*, la història dels estils i de les tècniques vocals a les entrades *singing* (cant solista) i *chorus* (grup de cantants), en nou i setze pàgines, respectivament, de lletra atapeïda i a doble columna. L'anterior edició en deu volums, a més, consigna l'entrada *voice-training* (ensinistrament de la veu), on parla, al llarg de vint-i-tres pàgines, dels problemes tècnics del cant i, encara, en una addenda de quatre pàgines més, hi tracta de l'anomenat "*coup de la glotte*". Totes aquestes informacions que contenen són molt d'agrair, però sembla com si en el camp de la tècnica vocal històrica només es pogués fer la llista cronològica dels *faits divers*. En la mateixa bibliografia del *New Grove*, hi trobem a faltar les llistes exhaustives que els mereixen altres temes i, en canvi, no deixa de ser-hi el consignat "L'art vocal" de torn, l'habitual "Els més grans cantants" i el fidel i tòpic "El meu mètode de cant". I és que cal que la musicologia accepti de ple dret les tècniques vocals històriques i, en conseqüència, les acosti a l'antropologia vocal, l'acústica, les ciències fonètiques, la foniatria, la biologia, la psicologia, la retòrica, la veu parlada. Fa molts anys que uns estudis certament més generals, com el de Thurston Dart, ens suggerien un altre camí, més inquisitiu i enriquidor (malgrat, també, els tòpics de llavors, encara una mica els d'ara: que si l'abadessa de Chaucer entonava en el seu nas amb gran propietat, que si van Eyck pintà a *L'adoració de l'Anyell* els rostres dels cantants en expressió tensa, i que per tant d'això n'havíem de deduir principis generals...). Totes aquelles intuïcions havien d'haver tirat endavant amb més empenta: no és dir poc que, en un país endarrerit com el nostre, en sentís-sim la necessitat de fa temps!

Encara avui, un gran nombre de cantants no qüestionen la validesa de la seva veu. Per a ells, és un fet evident; no contemplen propostes vocals diferents. Això pot ser vàlid per a un tipus determinat de música. Però les exigències, per a un cantant de música antiga, cal que siguin diferents. Fem un paral·lel: el/la cantant clàssic habitual estudia cant una sèrie d'anys a la seva ciutat i més tard a l'estranger. Fa el seu debut, generalment al seu país, i agafa pràctica en papers secundaris. Finalment, la indisposició d'un cantant consagrat li dona l'oportunitat d'un primer paper, amb èxits de públic i crítica. Seguidament se succeeix una carrera on s'alterna un ventall més o menys extens de personatges, amb actuacions en oratoris i recitals de *Lieder*. En l'altre cantó, el cantant habitual de música antiga potser ha estat, de



Llaütista i cantant, en un gravat alemany del segle XV.

petit, escolà de Montserrat. En deixar el monestir, estudia una carrera, toca el piano o la flauta de bec, entra a cantar en una coral. Allí poden despertar-se-li les inquietuds, allí poden establir-se els primers contactes. Se sent la necessitat d'assistir a uns cursets a Anglaterra, Alemanya o Suïssa. Més tard, hi va a estudiar en una escola, ara per ara inexistent aquí... El cantant de música antiga cal que tingui una formació estilística molt completa: ha de poder cantar gregorià, i ha de saber adaptar-se en un grup vocal de polifonia. Ha de participar en la representació d'un drama litúrgic o bé en una òpera de Monteverdi, Purcell o Mozart. Intervé en una passió de Schütz o Bach, o ha de cantar les *nuove musiche* de Caccini, les cançons

dels trobadors o les *lute songs* de Dowland.

Algunes persones (de vegades, mestres de cant) sospiten que aquestes músiques "fan malbé la veu", o bé que "s'ha d'anar molt en compte amb aquesta mena de repertoris". Jo m'inclino a pensar que, sovint, són tendències adquirides a la bestreta, causades potser per la comprensible por que ens fa allò que ignorem. En aquests casos, és millor de llançar-se amb il·lusió a l'experimentació, tot conservant una molt bona tècnica. En la música coral observem, per exemple, el problema tímbric que sovinteja: baixos i contralts excessivament foscos, ombrívols. Tenors i sopranos estridents, sobretot les sopranos, que tendeixen a "obrir-se". A més, sense un *vibrato*

controlat, l'intent d'afinació dels intervals perfectes pot arribar a ser tràgic.

Com és natural, les propostes que la musicologia ens ofereix, per exemple, en el camp del ritme en certs repertoris ben dubtoses encara, repercuteixen en les solucions vocals. Altres vegades, la diversitat ve dels mateixos intèrprets, potser per tradició nacional o per necessitats idiomàtiques... Observem-ho, breument, en el cant gregorià: les veus suaus, extrovertides, de Solesmes contrasten amb les veus més cobertes, característiques de Montserrat. Més planes i clares, un xic engolades, són les de Silos. Més robustes, les de Sant Martí de Beuron, o les de la Capella Antiqua, de Munic.

Amb la recuperació dels instruments històrics, observem i fruïm de la lenta adaptació de les veus. Ja no és rar sentir un conjunt barroc on els cantants, juntament amb els instruments històrics, utilitzen tímbrics acurades. Les emissions vocals renaixentistes correctes són ja menys freqüents. Quant a l'Edat Mitjana, tot és apassionadament problemàtic. Amb tot, els renovadors potser han estat del cantó dels solistes. Sorpren que el moviment coral sigui a vegades un xic lent en aquests importants temes. Jo crec que una cura en l'emissió històrica de la veu provocaria un augment de nous grups vocals reduïts, d'on sorgiria també una generació estable de solistes.

Joaquim Proubasta

Relació d'algunes lectures estimulants

- Raoul RUSSON, *La voix humaine*, a *Histoire de la musique* (Encyclopédie de la Pléiade, vol I), pp. 48 a 75. éd. Gallimard, 1960.
- Richard MILLER, *English, French, German and Italian Techniques of Singing: A Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency* Metuchen, N. J. 1977.
- Andrea von RAMM, *Singing early music*, Early music, gener 1976.
- Louis-Jacques RONDELEUX, *La mécanique vocale*, La Recherche, set. 1974.
- Nicole SCOTTO di CARLO, *Pourquoi ne comprend-on pas les chanteurs d'opéra?*, La Recherche, maig 1978.

Bibliografia bàsica sobre interpretació

Els homes del segle XX vivim un fenomen únic: hem girat els ulls vers la música escrita fa més de tres centúries, amb la intenció de comprendre-la per tornar-la a viure. La nostra actitud topa, però, amb grans interrogants, que van des dels problemes tècnics (emissió, articulació, semitonia, ornamentació, tempo), passant pel caràcter (traducció dels *affetti*), fins al tipus d'elements vocals (tiples, contratenors) i instrumentals (instruments originals), tots ells necessaris per reviuir l'obra pretèrita amb la màxima fidelitat històrica.

És verament una tasca d'especialistes —i avui ja ha desaparegut aquella absurda frontera entre el musicòleg i el músic— l'estudi de les fonts que poden fer-nos llum sobre aquests problemes.

Pel que fa al Renaixement i al Barroc, és prou conegut l'intercanvi lingüístic entre l'escriptura vocal i la instrumental. Procediments propis del llenguatge vocal del primer faran que l'instrument —gràcies a la seva mecànica— els potencii i passi d'ésser un acompanyant a tenir un llenguatge propi en el segon; aquest, a la vegada, atorgarà a l'escriptura vocal un tracte paritari, purament instrumental, a finals del Barroc.

L'aparició de la impremta musical facilitarà aquest procés: els primers tractats pràctics divulgaran les maneres de fer ornaments i variacions instrumentals

Avui ja ha desaparegut aquella absurda frontera entre el musicòleg i el músic

sobre cançons i madrigals de moda en el segle XVI. Fonts primàries per a l'estudi d'aquest aspecte —Ganassi (1535), Ortiz (1553), Bassano (1585), Rogniono (1592), Conforto (1593) o Bovicelli (1594)— han estat posades a l'abast de l'intèrpret actual, entre altres, per H. M. Linde¹ i R. Donington². Pel que fa a la música de tecla a la Península, cal consultar l'estudi de M. A. Ester Sala³.

Els enigmes més grans, però, els trobem quan volem estudiar el llenguatge vocal del Renaixement i la seva interpretació. Si bé l'estudi de l'ornamentació vocal —mitjançant fonts indirectes com Agricola (1529), Coclico (1552), Vicentino (1555), Maffei (1562), Zacconi (1592) a més de les esmentades abans— ha donat avenços tan importants com els treballs de I. Horsley⁴, E. Ferand⁵ i H. Mayer Brown⁶, l'aspecte tècnic, és a dir, l'existència d'una tècnica de cant —en el cas que existís— se'n presenta com un misteri.

Alguns d'aquests teòrics es queixaven, per exemple, de l'emissió poc clara dels cantors eclesiàstics; i ens els presenten sempre preocupats per omplir amb la seva veu els grans espais arquitectònics de les esglésies. És obvi que el factor de la reverberació —que no era l'únic amb què havien de lluitar, sobretot quan es concertaven amb instruments d'emissió potent com les xirimies, les cornetes o els sacabutxos— feia tornar estèril qualsevol treball de color vocal o de consonantisme, fins arribar a desfer la pròpia dicció.

Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

mit Exempeln

und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten
erläutert.

Erster Theil.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1753 [1759].

Gebruckt bey George Ludewig Winter.

Portada de l'important tractat de Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen.



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



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

Potser ens hem de preguntar si no seria a redós de les capelles cortesanes i civils on caldria buscar aquesta sensibilitat per l'estudi de la complexa tècnica del cant.

El fet de no haver-se conservat tractats dedicats a la veu d'aquesta època, també podria significar que no hi havia una metodologia sistematitzada, i que probablement cada mestre-cantor extreia la tècnica del propi repertori, solucionant puntualment els problemes que aquest presentava. Alguns d'aquests temes han estat molt ben tractats per M. Uberti⁷ i E. Carei⁸.

L'estilística barroca conduí vers la potenciació del virtuosisme instrumental. L'articulació, l'ornamentació en les seves múltiples possibilitats, el *tempo*, l'alteració dels valors rítmics, el silenci suspensiu i d'altres efectes interpretatius extrets del propi repertori i de tractats instrumentals com els de Hotteterre (1707), Gasparini (1708), Couperin (1716), Matheson (1731) i, ja en el Clasicisme, J. J. Quantz (1752), C. P. E.

Bach (1755), L. Mozart (1756), D. G. Türk (1787) o G. Tartini (1760), han estat estudiats i portats a l'interpret actual per diversos autors. Citem, com a més assequibles, els treballs de J. C. Veilhan⁹ i de R. Donington¹⁰.

L'estilística barroca conduí vers la potenciació del virtuosisme instrumental

L'enigma de què parlavem abans, sobre l'existència d'una tècnica de cant, s'estén fins a la segona meitat del segle XVIII. De les fonts indirectes que ens donen Caccini (1602), Praetorius (1719), Mersenne (1636), Butler (1636), Millet (1666) o Bacilli (1668), passem a les primeres obres sobre aquest tema

—fruit de l'expansió de l'escola italiana per Europa— de Tosi (1723), Berard (1755), Agricola (1757) i Mancini (1774), fins arribar al mètode de l'espanyol M. García (1841). Aquest esdevé importantíssim per al coneixement de la tècnica barroca italiana, i cal pensar que de la seva escola (síntesi metodològica de l'escola del seu pare, el qual havia estat deixeble de Porpora) sortien cantants tan coneguts com Tosi, Ferri, Farinelli, Bernachi o la pròpia Malibran, germana de M. García. Cal esmentar al respecte els estudis de B. Monahan¹¹ i el propi tractat de García¹².

Una qüestió oberta és també l'estudi de les tècniques emprades pels sopranistes, falsetistes i contraltins —no necessàriament castrats— avui anomenats contratenors. Sobre aquest tema són interessants entre d'altres els estudis de R. Tatnell¹³ i P. Giles¹⁴.

No podem cloure aquesta ressenya bibliogràfica general, sense fer esment dels treballs publicats per intèrprets com T. Binkley, D. Munrow i H. M. Linde sobre la interpretació de la música medieval i renaixentista, o els de T. Dart, J. Schroeder o N. Harnoncourt, sobre el Barroc i el Clasicisme, avalats tots ells per una extensa discografia.

Josep M. Gregori i Cifré



O. Gentileschi (1562-1647): Noia tocant el llaüt. Els documents iconogràfics ens forneixen valuoses informacions, juntament amb les fonts literàries i la notació.

Notes

1. *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII*, Ricordi 1958.
2. *The Interpretation of Early Music*, Londres 1963, ampliat al 1974.
3. *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, 1980.
4. "Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music", *Journal of American Musicological Society*, IV, 1951.
5. "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque", *Annales Musicologiques*, IV, 1956.
6. *Embellishing 16th. Century Music*, Oxford 1976.
7. "Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th. Century", *Early Music*, octubre 1981.
8. "Le Tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e il XVII secolo", *nuova Rivista Musicale Italiana*, 3, Milà 1984.
9. *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*, Paris 1977.
10. *A Performer's Guide to Baroque Music*, Londres 1973 i *Baroque Music: Style and Performance*, Londres 1982.
11. *The Art of Singing. A Compendium of Thoughts on Singing Published between 1770 and 1777*, Londres 1978.
12. *Relazione sulla memoria riguardante la voce umana*, publicat com *Trattato completo dell'arte del canto*, Ricordi 1984 (reed.).
13. "Falset Practice: A brief survey", *The Consort*, 22, 1965.
14. *The Countertenor*, Londres 1982.

P.S. El lector interessat per tots aquests temes farà bé, també, de consultar revistes que aborden sobretot aspectes interpretatius, com *The Consort*, *Early Music*, o bé el *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, publicat per la *Schola Cantorum Basiliensis*.

Reflexions sobre una audició de l'Art de la Fuga



Una interpretació esplèndida de l'Amsterdam Bach Solisten.

Una nova audició, com la present, de l'*Art de la Fuga* és una magnífica avinentesa per a reflexionar al voltant d'unes quantes qüestions permanents del fenomen musical —la creació o la mateixa audició entre els paràmetres d'intel·ligència i la intuïció pura— i altres que gaudeixen d'una notable actualitat, com són les que fan referència a la interpretació en un context històric o en un marge de llibertat segons una quota d'ajornament més o menys plausible.

Potser l'*Art de la Fuga* sigui precisament la partitura més cerebral de Bach, atès el seu caràcter de tractat teòrico-pràctic sobre l'exercici del contrapunt i la forma de la fuga. És habitual de destacar-ne aquest caràcter didàctic monumental i definitiu, amb el risc de fer passar la seva exigència artística a un pla secundari, per no dir de significació relativa. Risc d'oblidar que un cànon o una

fuga escrits per Bach no poden ésser sinó una literal obra d'art. Totes les exigències i limitacions, imposades i acceptades pel propi compositor per a una determinada obra, no fan més que demostrar que els dogmatismes aparentment més estrictes són sempre compatibles, a fi de comptes, amb grans marges de llibertat creacional i d'elecció; és a dir, sempre a punt de posar-se al servei d'una intuïció artística genial.

La temptació de paral·lisme amb l'estructura serial és gairebé inevitable, i es pot dir que no hi ha hagut ni un sol assaig, encaminat a la defensa contra les acusacions de cerebralisme fetes a l'escola dodecafònica, que no faci una obligada i puntual referència a l'*Art de la Fuga*, tot contribuint, cal dir-ho, a una certa llegenda de paleta negra respecte d'aquesta obra de Bach. Realment, ha costat de descobrir que les perspectives

teòriques i estructurals d'una peça musical corresponen exclusivament al propi compositor o a un tipus d'oient expert. Un cop digerida l'experiència serial, l'afeccionat pot seguir gaudint, confiat —i fins i tot ha de fer-ho—, d'una audició normal, convencional, intuïtiva, aliena a moltes profundes implicacions formals. Per fi vam poder-nos tranquil·litzar, en el sentit que no calia esmerçar-nos en una obsessiva identificació de les mil mutacions de la sèrie bàsica al llarg de cada audició; de la mateixa manera que no resulta necessari, en absolut, a l'oient normal, la constància de si tal o tal fuga és a tres o quatre veus o si cert cànon està escrit a un determinat interval o per augmentació. La constatació d'aquestes dades no pot fer més que generar l'admiració de l'entès capaç de comprendre'n l'entrellat i amb una adhesió intel·lectual que ha estat llargament debatuda en tots

els tractats d'estètica musical, però que rarament afegeixen algun marge notable de goig en una pura audició. És, en efecte, un vell tema d'estètica clàssica.

I és així, parlant sempre d'audicions no expertes, perquè els procediments del contrapunt no són generadors, per ells mateixos, d'una forma en un sentit fenomenològic. No en va fou necessària l'habilitació de les formes del canó i de la fuga, sobretot aquesta darrera, per tal de disposar d'estructures plausibles amb les quals bastir la imprescindible arquitectura sonoro-temporal-fenomenològica. S'ha fet també, reiteradament, el retret a la fuga d'ésser una estructura massa rígida i mancada d'evolució possible; també repetidament, s'ha al·legat, com abans apuntàvem, que és un marc en el qual caben perfectament tota mena d'intuïcions artístiques. És un procediment artesà en el qual caben les màximes expressions d'art sonor. Quan Bach titula la seva obra com a *Art de la Fuga*, pensa efectivament en aquest sentit artesà, d'ofici, didàctic; però els resultats que hi obté, són, en darrer terme, d'una audició admirable.

La que ens van oferir els músics d'Amsterdam encaixava substancialment en les fórmules actualment vigents d'un màxim respecte a la fidelitat històrica, malgrat que, com tothom sap, aquesta partitura sigui en principi d'una escriptura abstracta, sense una atribució expressa a una determinada instrumentació. Els solistes d'Amsterdam, dins del marge de l'actual polèmica que enfronta diverses tendències, tal com van comprovar els nostres lectors en el darrer número de la Revista, van triar per la via sincera, en emprar instruments actuals per a una interpretació honesta i discretament històrica, amb un quintet de cordes i quatre instruments de llengüeta. Els resultats anaven adreçats, lògicament, a una reproducció sàviament acolorida de les implacables línies bachianes, sense exagerar mai en els arcaïsmes, sovint gratuïts, d'altres intèrprets, i lliurant-se a un fraseig de gran estil. En tot cas, podria pensar-se en una versió preferentment de cambra, íntima, i molt fidel a l'aspecte lineal esmentat. ¿Esgotava totes les possibilitats implícites en la partitura-mestra?

Això és ja un aspecte discutible i opinable i per a fer-ho ens caldria tornar a plantejar part de l'esmentada polèmica al voltant de la interpretació o, fins i tot, de la simple execució. Perquè aquí, en l'*Art de la Fuga*, no hi ha solament una qüestió de respecte estilístic, d'articulacions, etc., sinó una de més profunda, immanent, quant a les possibilitats que amaga la pròpia partitura en els seus termes bàsicament musicals o acústics. Resulta curiós de constatar, tal com he tornat a verificar, fins a quin punt pot canviar substancialment tot el sentit de la mateixa partitura en altres versions d'orgue, de clave o d'orquestra de cor-

des. Hi ha contrapunts de sentit purament canònic que tenen una traducció inqüestionable amb un parell d'instruments; però hi ha també construccions fugades que semblen reclamar un major sentit de tensions i densitats. No vam poder deixar de pensar en aquelles produccions de Schönberg que podem escoltar en sengles versions originals del propi compositor, d'ambientació orquestral o de cambra.

En suma, una audició com la present és una font d'innombrables reflexions que s'insereixen en el nucli més pregon de l'essència de la música.

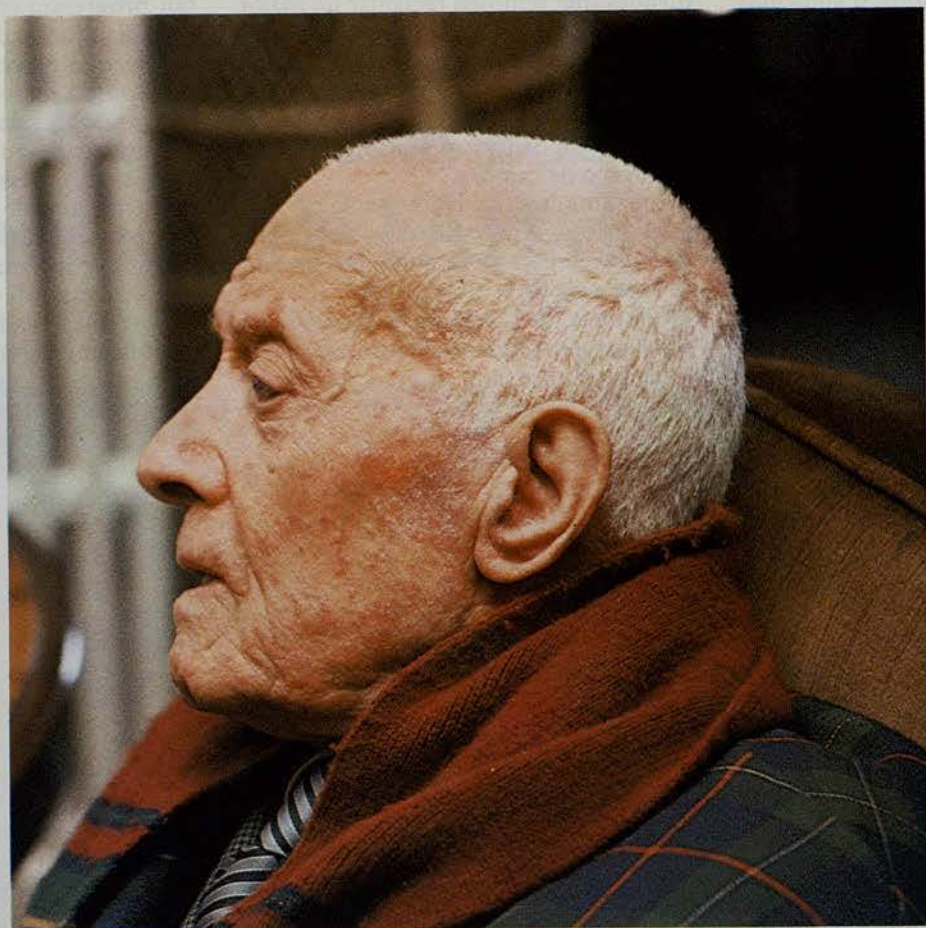
Sobretot, de l'essència de la música en el seu inseparable context històric. No ja en el que hem al·ludit, quant a la interpretació, sinó respecte de l'evolució de l'art sonor. Perquè és possible que exagerem massa aquest sentit de progressió històrica amb excessives compartimentacions estanques. No cal arribar a aquests exemples —com el mateix de l'*Art de la Fuga*— de produccions que són fetes per a un futur històric llunyà respecte dels seus temps originals. Es tracta, efectivament, d'intuïcions projectives genials, experimentals, de fantàstica extrapolació creacional; però cal pensar, potser, en bé de l'audició i del goig musical en

ells mateixos, que el temps històric que separa la creació sonora dels darrers quatre segles, en la nostra cultura occidental, no ha estat marcat per un sentit tan progressiu com sovint ens pensem. S'ha dit aquests dies, amb raó, que l'*Art de la Fuga* representa el cant del cigne del domini del contrapunt, del barroc, etc., quan resultaria més important de considerar de quina manera, no secreta sinó ben expressa, aquestes darreres construccions de deliri formal, de Bach, entronquen realment i efectiva amb l'univers combinatori-temàtic d'un Mahler o, sobretot, d'un Bruckner, per no parlar, una vegada més, dels serials. Un entroncament, volem insistir-hi, no fet amb anècdota matussera de genèric signe combinatori-cerebral, sinó en un sentit musical de fragmentació per petits motius de tres sons de temes, com sorgeix sorprenentment en la fuga a quatre veus del Contrapunt XI. Qui podrà negar que els quatre compassos inicials que introdueixen allí la cinquena forma del subjecte principal no siguin ja netament "webernians"? Però aquesta és ja tota una altra història: una altra "història de la música".

Josep Casanovas



RETRAT



MANUEL BLANCAFORT

l'obra que sura damunt del silenci escollit

— No he viscut de la Música. Si hagués donat una altra orientació a la meua carrera, aleshores sí que n'hauria pogut viure. El compositor que es limita a fer música però no la promociona, no en pot viure.

Amb aquestes paraules se sintetitza molt probablement quelcom bàsic en aquest músic que, camí dels 88 anys, amb un gruix d'obra de considerable envergadura, resta molt allunyat del protagonisme que aquesta obra li permetria. És podria parlar d'un desconegut o d'un "massa desconegut" entre el públic. Ell no sembla sentir-se'n massa afectat, però.

— Jo no he tingut mai qui em promocionés. La meua esposa (fa poc que va morir, vam viure 63 anys de matrimoni) sempre deia que menys música i més família. No era partidària de tant lliurament a la música. I dic això, d'ella, no

pas com un retret sinó com un elogi, eh?.

La tarda hivernal, freda, d'un dia molt primerenc de l'any, no impedeix la presència, entre persianes, d'un sol reconfortant. Manuel Blancafort, de mirada viva i d'un caminar envejablement lleuger i segur, viu hores amargues. Acaba d'assabentar-se de la mort en accident d'un gran amic seu (Gabriel Maragall) i sembla acusar vivament el fet.

— Ha estat un cop tremend. A la meua edat, i en les meves circumstàncies, de dies bons no se'n tenen gaires: van molt buscats.

Nascut a La Garriga l'any 1897, té cinc anys menys que el seu gran amic Mompou.

— Ell i jo som els compositors degans de la península, amb Moreno Torroba. Un dia vaig entretenir-me a buscar-ho. Som els únics del segle passat. Crec que la vida llarga que tinc és perquè mai no he

fet excessos de cap mena. He estat sempre un bon minyó. Sí, en Mompou té cinc anys més que no jo. De tota la vida hem estat molt amics. Ens coneixem de cap a l'any 1913 o el 1914. Ni ell ni jo no teníem amistats, entre els músics. A en Toldrà no el vaig conèixer fins cap al 1929. Amb en Frederic, anàvem junts i ens ensenyàvem la música que feïem. "Mira, tu, què he fet! Ja em diràs..."

Manuel Blancafort, va néixer a La Garriga, on la seva família era propietària del balneari i de l'hotel, i el regentava. El seu pare, que heretà aquest complex, mai no en va voler saber res i la gestió del mateix passà de l'avi a un germà de Manuel. Aquest pare poc amic de l'hostaleria fou, segons el fill, un músic considerable.

— El meu pare havia estudiat música; ell tenia tots els estudis musicals. Jo no: jo no n'he estudiat mai. Ell va fer els



estudis i jo, l'obra. Tenia condicions per a fer massa coses, però d'obra escrita no en va deixar gens. A casa, la música va entrar a través de la meua àvia, que era andalusa: de Motril. Es deia Carbonell i Ferran. Carbonell és un cognom molt corrent a Andalusia, encara que sembli català. Ella va portar el sentiment artístic a casa meua. La branca Blancafort, res. Recordo molt bé que venien els seus parents, gent que cantava amb veu d'aiguardent i tocava la guitarra d'una manera que embadalia. Sí, en tinc un record molt viu, de la meua àvia.

Ni se sent orgullós ni deixa de sentir-se'n, de no haver estudiat.

— Una vegada, el meu pare es queixava a en Lamote, perquè jo no havia estudiat ni contrapunt, ni fuga, ni res. I ell li va dir: "Els qui ho tenen dins, no cal que estudiïn". Jo, ni piano no he estudiat. Per a tenir un càrrec acadèmic, sí que serveixen els estudis.

Fauré va ser el nom màgic que influí a l'aleshores jove músic, com també ho féu a tants d'altres.

— Els de la meua època, quasi tots hem sentit una gran predilecció per Fauré, que va ser el mestre de Ravel. Fauré va causar un gran impacte arreu del món. Era tot el món francès, el que ens atreïa. El "Paris-lumière". El món germànic no ens deia res. A més, eren els anys de la Guerra Mundial i no volíem saber res dels alemanys, dels "vauches" (ni sé com s'ha d'escriure: els deïem això). Però la música de Schumann era suculent, tanmateix. Debussy, malgrat els "vauches", també va retre culte a Wagner i va anar a Bayreuth.

La vida de l'adolescent Manuel Blancafort es desenvolupà entre música i, d'una forma particular, entre pianoles.

— Jo vaig néixer entre pianoles. El meu pare va comprar un parell d'aquests pianos, però no hi havia rotllos amb música d'aquí. El pare va enginyar-se-les

per fer-ne amb música espanyola: la "Jota" de La Dolores, sarsuela, etc. Era molt enginyós i tenaç. Vam anar a Londres a veure com anava, i va muntar un taller de rotllos per a pianola. Després va posar-se malalt i, durant trenta anys, no va fer res. Jo vaig haver de posar-me al davant del negoci, cap al 1929. Va ser molt dur.

Entre pianoles i pianos, Manuel va anar confegint el seu "opus".

— De petitet, ja anava a cercar el piano i escrivia coses meves a les partitures. Des de sempre, he volgut fer cosa meua.

Un viatge a París, camí de Nova York, on havien d'adquirir maquinària nova per a fer pianoles, portà Blancafort, de la mà de Mompou, a l'editor d'aquest.

— Com que jo havia de passar per París, vaig portar els Cants íntims. En Mompou m'adreçà al seu editor, Edi-

cions Senar. Al cap de dos dies d'estar al vaixell rebo un telegrama de Mompou: "Et felicito, en Senar accepta de publicar la teua obra". Va ser el primer impacte favorable que vaig rebre per la meua obra. En Senar me'n va demanar l'exclusiva.

Una obra que, de la mà d'un altre gran amic seu, Ricard Viñes, es projectarà arreu amb l'estrena a París de *Parc d'atraccions*.

— Primer havia fet la Polka de l'equilibrista, i Viñes la va tocar arreu del món. Després vaig pensar que hi podria afegir noves coses i es va convertir en una Suite.

El record d'en Viñes (en Ricardo insisteix a dir-li, perquè així ho volia ell) ens porta a un altre apartat emotiu per al músic.

— Jo vaig ser qui pràcticament li tancà els ulls. A París, ell s'havia fet molt amic de tots: de Fauré, de Debussy... Miri si era amic de Debussy que, quan aquest anava a morir, en comptes de demanar un capellà va demanar en Viñes. Va dir a la seva esposa: "Digues a en Viñes que vingui a tocar una obra meua". I en Viñes hi va anar i va tocar La cathédrale engloutie. Ell m'explicava: "Jo no podia tocar més i la dona de Debussy m'anava fent que no parés. Les llàgrimes em saltaven". Quan en Viñes explicava això, s'emocionava. Amb en Viñes érem molt amics. Va morir dissortat. Però no en parli d'això; no hi posi res.

I Blancafort continua parlant de Viñes:

— El dia que va morir, a les vuit del matí va tocar el telèfon. Era en Costa: "Escola Manel, ja saps... en Viñes". Penjo el telèfon i truca en Toldrà: "Escolta Manel, ja saps...". Tots m'ho deien com si jo fos l'única persona que hagués de saber-ho. Em donaven el condol a mi. En Viñes era molt religiós. Sempre patia per si feia tard a missa. No és gaire cor-



rent de ser religiós, entre artistes. I nosaltres n'èrem, tots dos.

El record de Viñes passa ara per l'ajut que oferí als músics catalans.

— Tenia un gran prestigi. Sí, ens va ajudar molt. Els grans músics francesos li havien dedicat obres. Quan Viñes tenia una obra a les seves mans, ja sabies que aviat es coneixeria arreu del món.

Manuel Blancafort que ha manifestat abans que mai no va estudiar, es troba ara que ha d'explicar com va poder compondre obres de la complexitat dels quartets o dels concerts simfònics. Una frase molt contundent serveix per a introduir el tema. Quan li pregunto com s'ho va fer per treballar l'orquestra, contesta, sense pensar-s'ho dues vegades:

— Amb barra, amb tota la barra!

I, en dir-ho, ell que tota l'estona ha estat seriós, no pot evitar de riure, còmplice de la seva explicació, sens dubte exagerada.

— Una vegada vaig dir a en Toldrà: "Mira, estic fent un concert per a piano i orquestra". "Caram!" em va respondre; "No està malament, per començar". Li vaig dir que vingues a casa, que la Maria Canals el tocava al piano. I jo vaig agafar la partitura i, la nena, vingà tocar. Al final, en Toldrà em diu: "Com ho tens d'avançat? Te'n falta molt? Mira que ha de tenir tres temps...". I així va sortir el Concert Omaggio a Franz Liszt, que va estrenar la Maria Canals al Palau, l'any 1944. Vaig estudiar molt amb el mètode Gevaert i amb el de Rimsky-Korsakov.

L'estrena del concert batia el record de Maria Canals, una nena que un bon dia es trobà al piano, a casa seva, a La Garriga, i que li digué: "És que m'agrada molt la seva música".

— Ella em deu molt a mi i jo a ella. Jo la vaig portar per primera vegada al Palau. Jo aleshores tenia moltes coneixences, i el Palau estava ple de gom a gom.

Però, abans de l'orquestra, hi hagué no sols la composició per a piano, sinó altres formes.

— De seguida vaig independitzar-me del piano i vaig fer música per a orquestra i quartets de corda, que és el gènere més depurat en què es pot expressar la música. Vaig agafar quartets clàssics i moderns i, tot sol, els vaig anar estudiant. I vaig anar a buscar en Massià. "Escolta, Joan; et deixo això i quan tinguis temps ja em diràs si l'espifio massa!". Al cap de quinze dies em diu: "Quan vulguis, passa. No toquis res. Hi ha alguna cosa que és molt difícil. D'on ho has tret?". La meua esposa havia fet la carrera de violí. En sabia molt. Havia d'anar a estudiar a Brussel·les on hi havia una escola molt bona de violí. A París, hi era de piano. Però per qüestions socials no l'hi van deixar anar, per allò que les noies no podien estudiar a fora. Ella em deia, doncs: "Això, amb violí no ho facis; això, sí".

I així, de forma autodidacta, va anar creixent un opus que conté, entre altres



obres d'envergadura, dos Concerts per a piano i orquestra, una Cantata a la Verge Maria, amb solistes, ballet, la simfonia El rapte de les sabines, que li va estrenar l'Orquestra Pau Casals.

— No se'n fan gaires de simfonies eh?, —diu a tall d'avertència.

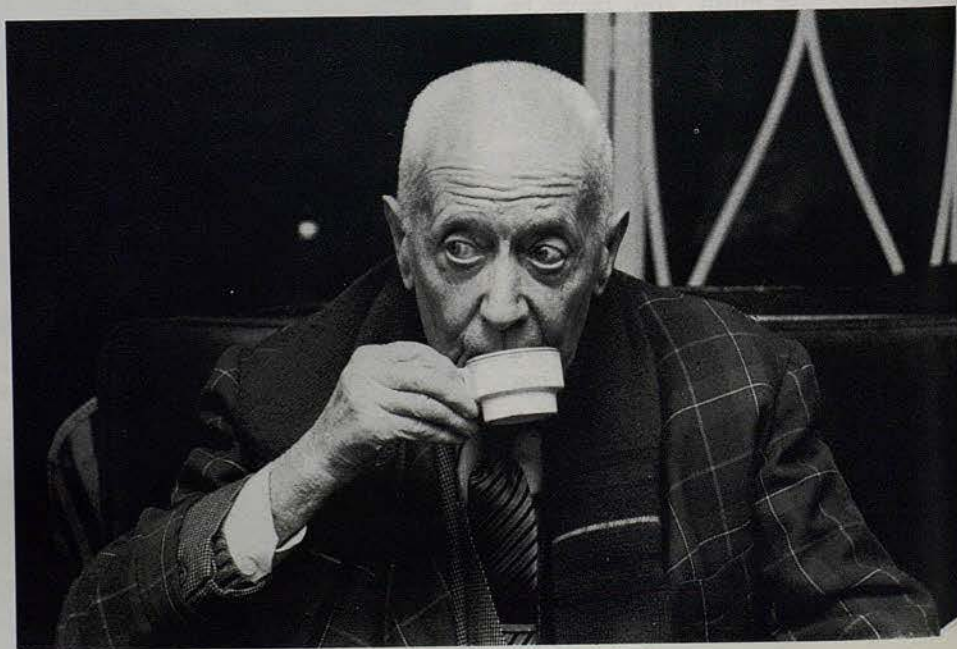
Quan li pregunto com veu l'evolució de la seva obra, tarda una mica a respondre, com si no sabés què dir:

— Em sembla que aviat vaig rebutjar el preciosisme. Tinc una tendència cap a la cosa normal; més aviat sóc acadèmic que no pas donat a la provatura. Potser és com una venjança íntima per no haver anat mai a cap acadèmia. I ara resulta que vull ser acadèmic. Faig la música que sento i que el cor em dicta. Quina diferència hi ha, entre la que feia al principi i la

que he fet més endavant?. Crec que, la diferència, més que qualitativa és quantitativa. Al principi feia coses petites per a piano, i després vaig anar treballant l'orquestra. En la meua música, una cosa es dona la mà amb l'altra. En tot allò que he anat fent, no es perd cap anella de la cadena. Jo sempre m'he mantingut en una línia.

— Vós heu viscut en una època en què justament la música experimenta molts canvis...

— N'hi ha alguns que els trobo lamentables, perquè em sembla que només són ganes de fer allò que ningú no ha fet i prou. És una mica de presumpció i fals orgull. Allò de: "Vull deixar parat". Jo no vull deixar parat ningú. "Épater le bourgeois, no."





Després, afegeix:

— *El serialisme no m'ha interessat. Ho trobo una teoria; però, a l'orella, no em diu res. No és música narrativa. La música ha de ser narrativa. Ja ho diuen; es allò de: "Aquesta música no em diu res". "Què li donarem al Noi de la Mare?" diu quelcom, en canvi.*

— *Però què pot dir la música? Què hi voleu dir, quan escriviu una obra?*

— *Això és molt difícil d'explicar. Un sap que vol narrar quelcom; quelcom alegre o trist, lleuger o feixuc, però no sap ben bé què vol dir.*

— *Per què vau dedicar a Liszt el vostre primer concert de piano?*

— *Liszt era un home molt aparatós amb el joc pianístic. N'hi havia, que no els agradava; però, després, tothom ha sucat d'ell.*

— *Quina creieu que és l'aportació més important que heu fet a la música?*

— *Que ho diguin els altres, els qui se n'ocupen. Repicar i anar a la processó, no pot ser. Però, sense falsa modèstia he de dir que he fet una cosa que aquí no ha fet ningú. Dos quartets per a corda. Un d'ells, amb nou temes catalans. És la cosa més important que he fet, perquè és un gènere molt difícil. En el quartet de corda, sona allò i no res més. És el que més m'estimo. Quan es parla d'allò que he fet, sempre dic això: no se n'han fet d'altres. Bé, sí; en Montsalvatge n'ha fet, i de molt ben fets. És molt intel·ligent, en Montsalvatge.*

Diu, després, que la guerra no el va afectar. Va ser un període durant el qual va escriure molt i en què va estar molt tranquil. És un tema del qual rebutja de parlar.

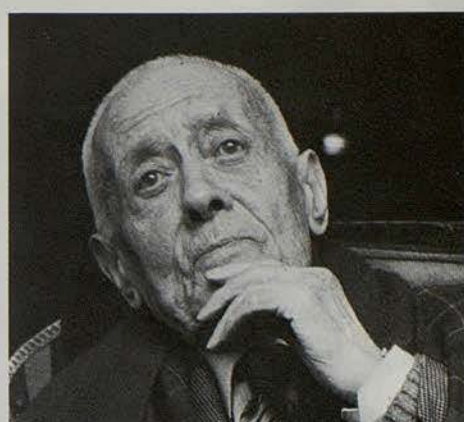
Entre els músics que admira, anomena Purcell, Monteverdi i, naturalment, Fauré. "Stravinsky és formidable" em diu. Amic de Mompou, diu que amb les seves Cançons i danses es va menjar tots els temes catalans.

Ara està acabant una obra intitolada America souvenir, que conté tres parts: "Travessia de l'Atlàntic", "A continuous melody" i "Homenatge a Chaplin"

— *Ho he reunit i ho he fet per a orquestra. Ho tinc molt avançat. Si tinc salut i algú ho promociiona, espero veure-ho estrenat.*

La conversa ha arribat a la fi. La seva veu, segura i de vegades fins i tot enèrgica, la seva mirada viva en uns ulls enclotats i expressius, la seva vitalitat (que les contínues referències a la seva deficient salut) no posen en qüestió, no ens han deixat ni un moment. En sortir, la tarda assolellada s'ha convertit en fosca prematura. L'última frase que ha pronunciat Manuel Blancafort clou perfectament el cicle que ha obert la primera. Una actitud, un ambient, unes circumstàncies, i no pas el valor intrínsec d'una música, mantenen aquesta massa allunyada del protagonisme i de la projecció que mereix.

Comellas



HERMÈS
PARIS



Calèche. Parfum à la française.

SCHERZANDO



Arxiu fotogràfic de la música a Catalunya

Tots aquells que treballen en el camp de la música saben com és difícil d'il·lustrar amb precisió un tema musical, i més encara si aquest és pròxim.

Per això, no dubto a qualificar de felicitat la iniciativa d'Agfa-Gevaert de crear l'Arxiu fotogràfic de la Música a Catalunya.

És un pas important per a una de les branques de la documentació musical, la visual, una disciplina que ha merescut entre nosaltres poca atenció.

La donació consisteix en el fons del fotògraf Pau Barceló, fons reproduït per a aquesta ocasió en magnífiques condicions tècniques. La col·lecció té un interès documental i artístic únic a Catalunya, però que resultaria igualment singular per a qualsevol cultura musical.

Aquest conjunt comprèn la labor de Barceló realitzada durant més de dues dècades amb la finalitat de fixar en imatges les manifestacions musicals més diverses celebrades a Barcelona i a diferents localitats catalanes.

En l'actualitat, i després de mesos de converses, es troben ja en el Centre de Documentació Musical, de la Generalitat de Catalunya, ubicat en El Jardí dels Tarongers, un centenar de dossiers que van des del 1977 fins al 1985. Aquests dossiers comprenen, a més del programa de l'acte al qual es refereixen, 998 fotografies en blanc i negre, de format 18 x 24, i 2.900 contactes fotogràfics.

Durant el període 1985-1987, i en diferents etapes, Agfa-Gevaert lliurarà al Centre la part anterior a 1977 de la col·lecció musical de Pau Barceló, així com les fotografies realitzades a partir d'ara.

La decisió de fer ofrena d'aquesta col·lecció privada al Centre de Documentació Musical és el reconeixement del caràcter públic d'aquesta institució que té com a objectiu aplegar i tutelar aquells documents de música catalana que es troben fora de les nostres fronteres i també la de recollir i custodiar la documentació que és a mans privades, el futur



El conseller Joan Rigol, amb Enric Garriga, director general d'Agfa Gevaert, Montserrat de Vehí, secretària general tècnica del Departament de Cultura, Montserrat Albet, directora del Centre de Documentació Musical, i Enric Jardí.

de la qual podria perillar si les institucions públiques no oferissin les condicions necessàries per a la seva seguretat, ordenació i difusió.

A partir d'ara, doncs, l'equip que treballa a El Jardí dels Tarongers (que és centre d'activitats, d'investigació i d'informació), tindrà la satisfacció de posar a l'abast dels estudiosos, dels mitjans de comunicació i del públic en general aquest conjunt impressionant d'imatges, ordenat cronològicament i temàtica.

Per als qui tenim l'honor de treballar per a la Generalitat, és una satisfacció veure com la gent té la convicció que la nostra primera institució és un canal privilegiat per a rebre les seves iniciatives i dons. La història del Centre, en aquest sentit, és exemplar: de primer, l'hereva de Josep Bartomeu regalant la casa amb

la finalitat que es dedicués a la música en memòria d'aquell mecenes musical, decisió en els anys de la postguerra; després, un seguit de donacions d'un valor cultural incalculable: el fons Martínez-Imbert, el fons Granados, el fons Carerras i Bulbena, obres de Ricard Lamote de Grignon, i d'altres; i ara, amb el mecenatge d'Agfa-Gevaert, hom inicia un camí que estic segura que seguiran a partir d'aquest moment moltes altres empreses financeres, industrials i comercials.

Tots aquells, i som bastants, que d'una manera més o menys directa hem intervingut en la creació, donació i recepció d'aquesta col·lecció, varem creure unànimement que aquest arxiu havia d'ésser dedicat a la memòria de Manuel Valls, el músic i musicòleg que morí el setembre

passat, després d'una vida activa com a creador i assagista de notable originalitat.

Manuel Valls nasqué l'any 1920 a Badalona. La seva formació en dret coincidí amb els anys que estudià música al Conservatori del Liceu i amb el període en el qual rebé els consells del caputxí basc, Pare Donostia, exiliat a Barcelona des de 1943 fins a 1953. A l'empar de l'Institut Francès, Valls fundà el Cercle Manuel de Falla, juntament amb Albert Blancafort, Josep Cercós, Àngel Cerdà, J. E. Cirlot, Antonio Ruiz Pipó i J. M.^a Mestres Quadreny.

El cercle era un intent de combatre l'aïllament posterior a la guerra de 1936-1939 i de posar-se en contacte amb la música europea d'entreguerres, cosa que lògicament només fou aconseguida en part.

La seva formació estètica fou independent, i escriví composicions pertanyents a la major part dels gèneres musicals. A fi de no caure en l'odiada retòrica, Valls, fins i tot, en algunes de les seves creacions, feia ostentació de frivolitat, buscant una concisió i una precisió que l'allunyessin de tota temptació romàntica. La seva és una música pura, nerviosa i austera. Sovint hom troba en les seves composicions aires coneguts i elements rítmics i tímbrics molt contundents que li permetien d'assolir una emoció directa. La ironia el protegí sempre del sentimentalisme, i, fins i tot quan és líric, és contingut.

L'estrena de *Cançons de la roda del temps* al Jardí dels Tarongers

La seva música fou posada al servei del seu país i dels seus ideals, i molt aviat es convertí en un resistent musical i féu seva la convicció de Salvador Espriu (al qual l'ha unit una entranyable amistat) de l'horror de la guerra entre germans.

Una col·laboració molt reeixida d'Espriu i de Valls és el cicle *Cançons de la roda del temps* (1953), obra estrenada per la mítica Conxita Badia i un petit conjunt instrumental dirigit per Jacques Bodmer a El Jardí dels Tarongers, la casa on Josep Bartomeu i Granel·l ofería durant la dècada de 1948 a 1958 un concert cada setmana.

Les cançons de Manuel Valls, veritables paraules cantades, estaven desproveïdes d'èmfasi i, segurament, és també per aquest motiu que, sovint, escollí textos d'Espriu. L'any següent del cicle *Cançons de la roda del temps*, Valls escriví la música per a *Primera història d'Esther* (*Improvisació per a titelles*); es tracta d'una composició extraordinàriament brillant, com corresponia a l'obra espriana. Quatre anys més tard, el 1958,

l'afinitat d'Espriu i de Valls es concretà en la música escènica de Manuel Valls per a l'*Antígona*, obra escrita per Espriu l'any 1939 per a evocar amb horror l'odi i la sang que enfronta els germans. Finalment, Valls compongué música coral i orquestral per a una narració d'Espriu: *D'una vella i encerclada terra*, viatge entre geogràfic i anímic pels Països Catalans.

Valls escriví música per a diferents obres teatrals, però em dol que la seva òpera de cambra *CAL 33-33* o *El bon samarità*, divertiment per a soprano, tenor, bariton i narrador amb acompanyament d'instruments de vent, de teclat i de percussió, resti inexplicablement inèdita. Crec que la seva estrena és un deute que tots tenim envers Manuel Valls, compositor.

Valls triomfà en un camp que també li interessava molt: el cinema; i ho féu amb gran imaginació, sense renunciar a la seva espontaneïtat com a creador. Considerava, tanmateix, que la música havia de servir els propòsits del film. Aquest règim, que ell anomenava de "llibertat vigilada", li permeté la creació de músiques tan suggestives com *La ciutat cremada* (1976), *Victòria* (1983) d'Antoni Ribas, i *Companys: procés a Catalunya*, de Josep M.^a Forn. Crec que, cada vegada, les composicions de Manuel Valls seran més divulgades; perquè, ara, intèrprets, públic i crítica estan més preparats per a comprendre la seva estètica. Algú podria pensar, avui, que la seva escriptura resulta tímida, però pot estar segur que, en el moment de la seva creació, varen significar un alliberament i un pas endavant.

Com a musicòleg i assagista, l'activitat de Manuel Valls ha estat constant: més de vint-i-cinc anys de conferenciant i d'autor d'articles i de llibres. La llarga sèrie d'aquests darrers s'inicià amb *La música catalana contemporània*, primer intent de donar una visió panoràmica del tema, seguit de *La música espanyola després de Manuel de Falla* (1962), editat per Revista de Occidente, un treball que valgué al seu autor de ser considerat el successor del musicòleg Adolfo Salazar. El seu coneixement de la realitat musical, cultural i social quotidiana està reflectit en els articles publicats a la *Guia Musical*, del Palau de la Música Catalana, des de 1966 fins el 1984. Amb una prosa sorprenentment àgil, Valls no es limitava a donar informació sobre les manifestacions musicals més destacades, sinó que en feia una valoració crítica, molt exigent.

Avui m'emociona pensar que la majoria de concerts, recitals o representacions d'òperes que Barceló fotografia comptaren amb la presència estimulante i compromesa de Manuel Valls, protagonista i espectador excepcionalment lúcida de la vida musical catalana del seu temps.

Montserrat Albet

Mobles Decoració
Casablanca



Barcelona - 11		
Gran Via, 532	Telefon 254 12 08	
Terrassa		
La Rasa, 98-100	Telefon 780 91 22	
Figueres		
Ronda de Barcelona, 3	Telefon 50 38 70	

La Caixa de Pensions presenta el pla per a fer plans. Llibreta - Pensió 2000-

Un pla que només depèn de vostè.

Amb «la Caixa», la seva futura pensió només depèn de la seva capacitat d'estalvi. Ni els canvis dels tipus d'interès, ni el futur de la Seguretat Social l'afectaran. La seva pensió es pot revalorar mitjançant aportacions addicionals a mesura que augmentin els seus ingressos.

Un pla amb el rendiment assegurat.

La Llibreta Pensió 2000 li garanteix absolutament el rendiment del seu diner fins a la fi del pla, passi el que passi. Amb tota seguretat. ¿Hi ha uns altres plans que puguin dir això mateix? Informi-se'n i faci comparacions.

Un pla a mida.

De quants diners pot disposar?

Doncs, vet aquí uns bons estalvis perquè li obrim la seva Llibreta Pensió 2000.

La quantitat que vostè rebrà, ja sigui en forma de renda vitalícia o bé de capital a la fi del pla, dependrà de la xifra que vostè disposi en cada moment, de la durada del pla i de la modalitat de pensió que esculli.

Ara, quan li comença a preocupar el futur, és el moment d'obrir una Llibreta Pensió 2000.

Un pla segur.

Segur, per la garantia de la Caixa de Pensions, i segur per les seves especials característiques.

Qui subscriu una Pensió 2000, subscriu també una assegurança de vida. En cas de defunció abans de finalitzar el pla, els seus hereus tenen garantit el cobrament del mateix capital final fixat per vostè. Amb tota seguretat. I amb una exempció de l'impost de successions que pot arribar fins al 90 %, segons el grau de parentiu.

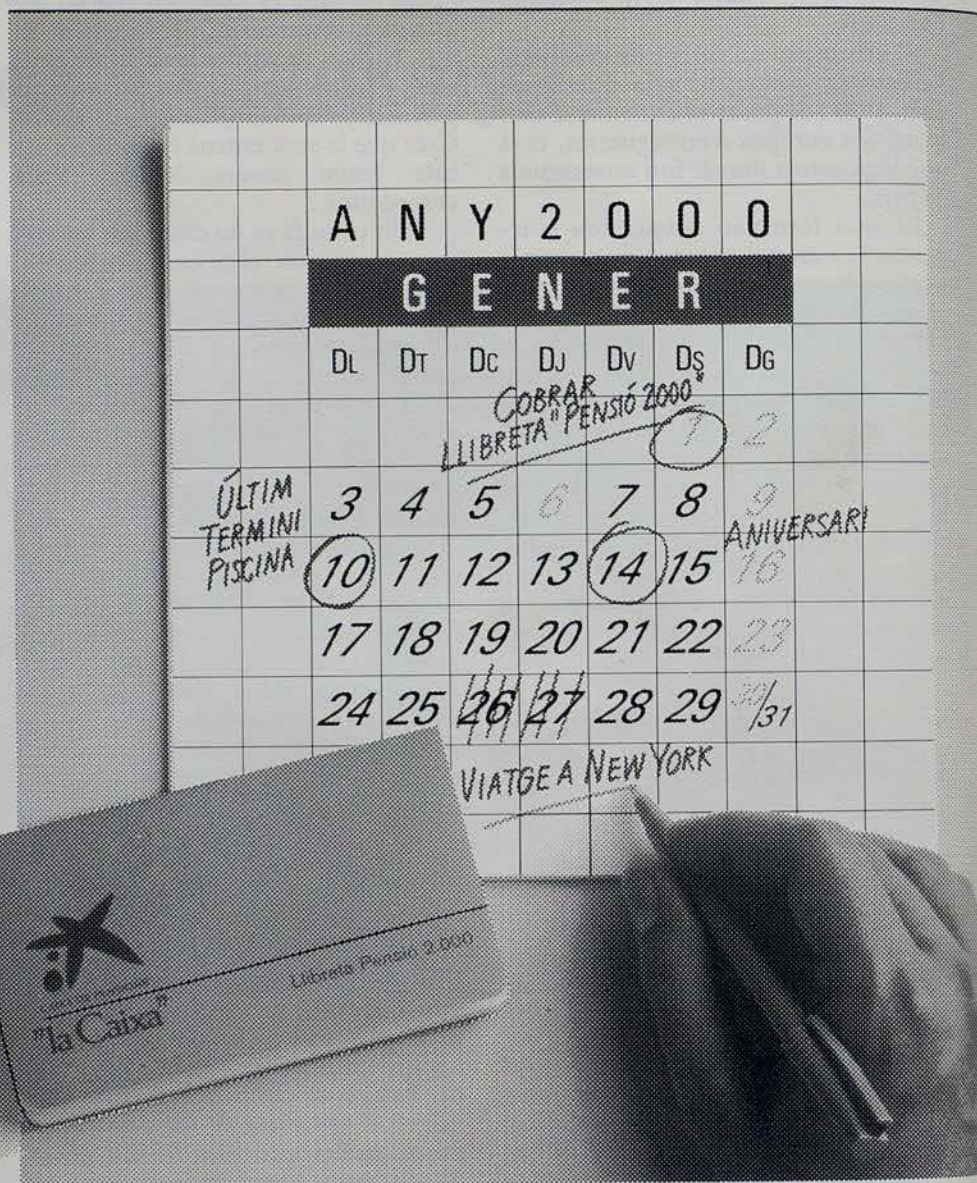
Observi alguns exemples de les quantitats que pot obtenir, mitjançant una de les modalitats:

Fent una aportació de 10.000 Ptes. mensualment, es garanteix:

Edat actual	Pensió mensual vitalícia a partir dels 65 anys	Capital assegurat
35	162.312	14.255.552
40	105.034	9.224.935
45	65.731	5.773.027

Per a percebre una Pensió de 80.000 Ptes. mensuals, a partir dels 65 anys:

Edat actual	Aportació mensual	Capital assegurat
35	5.000	7.026.246
40	7.600	7.026.246
45	12.200	7.026.246



Un pla rescindible quan vostè vulgui.

Si, per qualsevol circumstància, necessita el capital acumulat a la Llibreta Pensió 2000, pot retirar-lo sense cap classe d'impediment. També pot servir-li com a garantia addicional per a l'obtenció d'un crèdit.

Un pla de pensions, fet per especialistes en pensions.

Una Entitat que de 80 anys ençà s'ha especialitzat en pensions li pot merèixer confiança en aquest terreny. No li sembla? Per això, el pla de «la Caixa» té en compte totes les possibilitats, tot allò que vostè necessita en un pla d'aquestes característiques per a assegurar-li el futur.

A qualsevol de les nostres oficines

li explicaran personalment i amb detall què és la Llibreta Pensió 2000 i com n'obtindrà millor rendiment.

L'any 2000 és al cap del carrer. Vagi fent plans!



CAIXA DE PENSIONS

"laCaixa"

ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS D'

AQUI

Cicle de Concerts commemoratius del tricentenari Bach-Händel per l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona

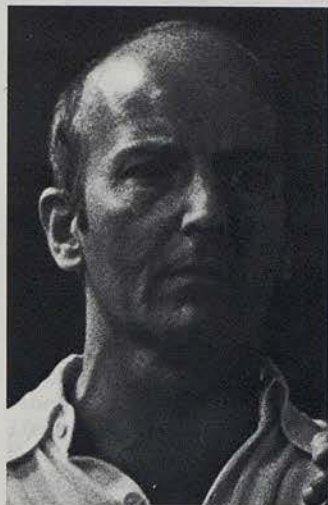
El dia 4 de maig, dissabte, comença un cicle de concerts promogut per l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. En total seran cinc concerts, quatre dels quals protagonitzats per la mateixa Orquestra de la Ciutat de Barcelona i un a cura dels Solistes de Zagreb.

Hom alternarà obres de Bach i Händel al llarg d'una programació que inclou algunes de les grans obres d'aquests dos compositors.

El primer concert —4 de maig— serà interpretat per l'OCB, dirigida per Hugo Kaech, i amb la col·laboració del violinista Gonçal Comellas. El programa és format per la *Suite núm. 1*, de Bach, el *Concert per a violí i orquestra*, de Bach i *Música aquàtica*, de Händel.

El dijous 9 de maig, novament actuarà l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, en aquesta ocasió dirigida pel britànic-hongarès Laszlo Heltay. Interpretarà les *Cantates 12, 61 i 140*, amb la part coral encarregada a la Coral Sant Jordi, dirigida per Oriol Martorell, i amb Carme Bustamante, Montserrat Martorell, Josep Benet i Enric Serra, solistes vocals.

El dia 16 de maig, l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, dirigida per Adam Gatehouse oferirà un programa Händel, for-



Laszlo Heltay.

mat per *Focs artificials* i *Oda a Santa Cecília*. Hi intervindrà la Coral Càrmina, dirigida per Jordi Casas, la soprano Jenny Drivala, així com el tenor Suso Mariategui.

El dijous, 23 de maig, Solistes de Zagreb oferiran els *Concerti grossi núms. 1, 5, 11 i 12*, opus 6, de Händel. Finalment, el dijous, 30 de maig, l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, dirigida per Tomas Sanderling, amb el Cor Nacional d'Espanya, interpretarà la *Missa en si menor*, de Bach. Seran solistes vocals la soprano Alyson Hargan i el baix Robert Holl.

Inauguració de l'orgue de Sitges

El passat 27 d'abril tingué lloc el concert inaugural de l'orgue barroc de Sitges, que ha estat reconstruït per l'orguener Gerhard Grenzig. La reconstrucció ha estat costejada per subscripció popular, a la qual han contribuït la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Sitges. L'esmentat concert inaugural fou a cura de Montserrat Torrent, que interpretà obres d'Antonio de Cabezón, Pablo Bruna, Juan Bautista Caballero, Francisco Correa de Arauxo i Johann Sebastian Bach.

Curs de Manuel Cabero i Montserrat Pueyo a Canàries

Entre els dies 29 de març i 3 d'abril, se celebrà a la Casa de Colon, de Las Palmas de Gran Canària, el III Curs de Direcció Coral i Tècnica Vocal. Aquest curs fou professat per Manuel Cabero i Montserrat Pueyo, i l'organització fou a cura del Cabildo Insular de Gran Canària, amb la col·laboració de la Federació de Cors de Gran Canària. A l'acte de cloenda hi assistí el Conseller de Cultura del Cabildo Insular. És la tercera edició del curs impartit pel mateix equip.

Campanya "El piano a l'abast", a l'Alt Empordà

Els pobles de l'Alt Empordà viuen en aquests moments una iniciativa musical insòlita i de resultats enagrescadors. Amb el títol de "El piano a l'abast", hom intenta donar a conèixer a la mainada, i als grans també, el món propi d'aquest instrument, a través d'una acció que té dues parts perfectament diferenciades. La primera consisteix a dirigir-se amb un piano de cua a un poble prèviament contactat, on hom actua primer davant la mainada. Després, es desmunta el piano i se'ls ensenya com es fabrica i com funciona. S'intenta que els nens passin una bona estona, tot fent-los cantar i ballar, i s'aprofita l'avinentsa per a convidar-los a ells i als seus pares, al concert que tindrà lloc al vespre. L'artífex és Carles Coll, ex-president de Joventuts Musicals de Figueres, professor de piano, deixeble a la seva ciutat de Camil·la Lloret, i a Barcelona de Miquel Farré. Ha ofert concerts a diverses ciutats catalanes i, en els seus programes, hi sol incloure obres del mestre figuerenc Francesc Basil, un clar exponent de la música empordanesa.

Desert el primer premi del "Concurs Maria Canals", de Piano

El Jurat qualificador del "Concurs Maria Canals", de Piano, declarà desert el primer premi. El segon, el van compartir ex-aequo Detlef Kaiser —República Federal Alemanya— i Ian Munro —Austràlia—. El tercer premi fou per al romanès Constantin Sandu. A la branca de Cant, el primer premi fou per a Chihiro Bamba —Japó— premi atorgat per unanimitat. El segon fou compartit ex-aequo per Tomas Mowes —República Federal Alemanya— i Annette K. Markot. El tercer premi fou per a Teresa Verdera —Catalunya—. Pel que fa a la branca de Guitarra, el guanyador fou l'italià Stefano Cardí, el segon premi fou per a Hans Jonkers —Holanda— i el tercer per a Keigo Fuji —Japó—. Teresa Verdera aconseguí també el premi Escolles Virtèlia i, per iniciativa de la Federació Internacional de Concursos de Música, hom ha invitat Chihiro Bamba a participar en el concurs que se celebrarà aquest estiu a Verona.

Inauguració de "Falstaff", un bar musical

El passat dia 13 de març s'inaugurà, a Barcelona, un bar de característiques insòlites. Amb el nom de "Falstaff", aquest bar pretén complir la funció de punt de trobada i tertúlia dels afeccionats a la música clàssica. Els seus propietaris són Juli Modesto i Irgell, Carles Roldan i Pinañan i Francesc Barrera i Marquès, essent l'encarregat de relacions públiques, Juli Modesto i Falcó.

"Falstaff" compta amb dos espais ben diferenciats. El primer, al voltant de la barra del bar,

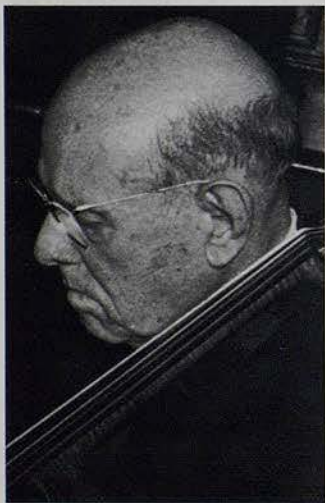
permet la tertúlia i la trobada; i el segon és per a estades més perllongades, així com també per a la realització de petits concerts, o bé audicions de discos, presentacions de llibres i discos, petits col·loquis, etcètera. Aquesta iniciativa pretén, per tant, tenir una dimensió cultural molt definida en un marc relaxat i que uneixi el fons cultural amb el de relació social, entre tots aquells que tenen en comú el seu amor i afecció per la música gran.



AQUI

Beca d'ampliació d'estudis de violoncel

La Fundació Pau Casals convoca una beca d'ampliació d'estudis de violoncel. El seu objectiu és facilitar l'ampliació dels seus coneixements, durant el curs 1985-1986, a un violoncel·lista català que hagi realitzat estudis superiors. La beca és dotada amb 500.000 pessetes. Els qui es creguin amb dret a gaudir-ne hauran de dirigir-se a l'administració de la Fundació Pau Casals, Passeig de Gràcia 77, principal, 08008, Barcelona, abans del 30 de juny d'enguany, i han de ser portadors d'una instància acompanyada dels documents següents: certificació dels estudis realitzats i qualificacions assolides, actuacions realitzades i documentació de les mateixes, opinions de directors i professors, escrit del professor que dirigirà els estudis, etc. La beca serà adjudicada, abans del 31 de juliol, per un jurat nomenat per la Fundació entre professors, intèrprets i altres persones competents.



Pau Casals.

VI Curs d'Interpretació de Música Ibèrica per a orgue del Renaixement i del Barroc, a Torredembarra i Montblanc

Del 15 al 16 de juliol de 1985 tindrà lloc, als orgues barrocs de Torredembarra i Montblanc (Tarragona), el 6è Curs Internacional d'Interpretació de Música Ibèrica Antiga per a tecla, amb un estudi especial de les obres de Francisco Correa de Arauxo, sense oblidar els altres membres ibèrics del Renaixement i del Barroc.

Aquest seminari d'orgue és únic en el seu gènere a Catalunya, car té lloc en dos orgues barrocs: el de Torredembarra, de principis del segle XVIII, reconstruït per Gerhard Gren-

zing, el 1979, i el de Montblanc, dels segles XVII i XVIII, restaurat per Gabriel Blancafort i G. Lhôte. Fou creat per la iniciativa pròpia del seu director i professor, Josep M. Mas i Bonet, ja fa sis anys; i, des de llavors, hi han participat organistes dels EUA, Argentina, Àustria, Alemanya, Suïssa, França, de l'Estat espanyol i de Catalunya. És obert a tots els organistes i intèrprets de música per a tecla.

Es preveia una visita a l'orgue conservat a Castelló d'Empúries (Girona).

Monument a Pau Casals a Alemanya

L'ajuntament de la ciutat alemanya de Wolfenbüttel ha decidit perpetuar el nom de Pau Casals a la ciutat i, per aquest motiu, ha endegat una sèrie de manifestacions entre les quals destaca la cessió d'un terreny centric per instal·lar-hi un monument al mestre. L'esmentada ciutat alemanya ha posat la celebració de l'Any Europeu de la Música sota el patronatge del mestre.

Inauguració d'un nou orgue a Sant Pere de Terrassa

El diumenge passat tingué lloc, a Terrassa, la inauguració del nou orgue de l'església parroquial de Sant Pere. Aquest orgue, en realitat, es tracta del que construí Puggina, que havia pertangut al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, en el qual s'han format diverses generacions d'organistes. Aquest orgue, és molt semblant al que —construït pel mateix Puggina—, havia estat instal·lat a la mateixa Església romànica de Sant Pere, d'on desaparegué amb els aldarulls conseqüents a la Guerra Civil.

Xavier Benguerel, profusament interpretat

El passat setembre, el guitarrista Siegfried Behrend, el director polonès Andrej Markowsky i l'Orquestra Filharmònica de Groningen (Hollandia) van interpretar el *Concert per a guitarra i orquestra*, de Xavier Benguerel.

D'aquest mateix autor, el dúo Tiele —violí i piano— va estrenar, a la Universitat Autònoma de Barcelona, *Impuls*, una obra que tornaran a interpretar a l'Havana. També, en aquella capital cubana, el percussionista Marcos Valcárcel, important músic de la nova generació d'intèrprets cubans, hi presentà el *Concert per a percussió i orquestra*, de X. Benguerel.

XX Concurs de Joves Clarinetistes de Catalunya

El Club Jazz Martorell convoca el II Concurs de Joves Clarinetistes de Catalunya, el qual tindrà lloc de l'11 al 19 de maig d'enguany. Els concursants no podran tenir més de 20 anys d'edat i han de ser nascuts a Catalunya o portar-hi un mínim d'un any de residència. S'estableixen dues categories: "A" per a concursants fins a 19 anys, i "B" per a concursants fins a 16 anys. Per a inscripcions cal adreçar-se al secretari del concurs, senyor Llorenç Guich i Mañosa, carrer del Mur, 47. Martorell.

Albert Llanas a la Tribuna de Joves Compositors

L'obra *Impressions per a veu i quartet de cordes*, del compositor barceloní Albert Llanas, va ser seleccionada per a ser interpretada a la IV Tribuna de Joves Compositors, que tingué lloc el passat dia 8 de maig, a la Fundació March, de Madrid. Aquesta obra és escrita sobre el poema *Vistes al mar*, de Joan Maragall, i la interpretació fou a cura de la soprano Pura María Martínez i el Grupo Koan que dirigeix José Ramon Encinar.

En un altre ordre de coses, acaben de realitzar-se una sèrie de concerts a cura del trio format per Ricard Peraire —clarinet—, Oriol Serra —fagot— i Antoni Muñoz Suñé —piano—, sobre obres de compositors deixebles de Josep Soler. Concretament, de Javier Zoghbi, Ernest Martínez, Ramon Porter, Antoni Muñoz i Albert Llanas.

Premi periodístic de Joventuts Musicals de Barcelona

Aprofitant la doble avinentesa de celebrar-se enguany l'Any Europeu de la Música i també l'Any Internacional de la Joventut, Joventuts Musicals de Barcelona ha convocat un concurs de treballs periodístics el tema central del qual ha de tenir relació amb les activitats organitzades i promogudes per Joventuts Musicals —no importa quina delegació local sigui— per a la promoció de la música i dels intèrprets joves. Podran concorrer al premi tots els articles publicats en el curs de l'actual any a qualsevol mitjà d'informació imprès a Catalunya, ja sigui en llengua catalana o en llengua castellana. Hom hi ofereix sengles premis de 100.000 pessetes per als respectius guanyadors en cadascuna d'aquestes llengües. Els treballs han de presentar-se abans del 15 de gener a Joventuts Musicals, carrer de Pau Claris, 139, de Barcelona..

Els germans Pérez Molina seleccionats per Joventuts Musicals

El Consell de Direcció de Joventuts Musicals d'Espanya, reunit a Madrid, ha escollit el duo de pianistes Maria Lourdes i Lluís Pérez Molina per a representar les Joventuts Musicals espanyoles al Festival Mundial del Jove Intèrpret, que se celebrarà al Canadà el proper mes de juliol amb la celebració de diversos concerts a les principals ciutats d'aquell país. El Festival Mundial del Jove Intèrpret és una iniciativa de les Joventuts Musicals del Canadà.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Gira a les Illes Canàries

Per a la segona quinzena del pròxim mes de novembre, l'Orfeó Català visitarà les Illes Canàries, on ha de protagonitzar una gira, que inclourà, amb quasi tota seguretat, la realització de quatre concerts.

El motiu bàsic d'aquesta anada ha estat la invitació feta per l'Orquestra Simfònica de Tenerife, que enguany celebra el seu cinquantè aniversari i que ha volgut comptar amb el concurs de l'Orfeó per a celebrar aquest esdeveniment. És per això que el Cor es traslladarà, per primera vegada a la seva història, a les Illes Afortunades, en una inicia-

tiva que compta amb el suport del Ministeri de Cultura.

El viatge inclourà dos concerts a Tenerife i dos més a l'Illa de Gran Canària, tots ells amb programes formats per grans obres simfònico-corals de la literatura musical universal. Així, l'Orquestra Simfònica de Tenerife ha demanat expressament que s'hi ofereixi l'oratori *La creació*, de Haydn, mentre que la resta dels concerts inclouran, pendent de confirmació, obres de la transcendència del *Requiem*, de Fauré, i el *Magnificat*, de Bach.

PELL DE BRAU

"XIII Concurs Nacional d'Interpretació Musical López Chavarri"

El Conservatori Superior de Música de València convoca la XIII edició del "Concurs Nacional d'Interpretació Musical López Chavarri" dedicat a l'especialitat de cant. Hi podran participar tots els intèrprets espanyols, sense límit d'edat. El concurs constarà de dues proves. El primer premi és dotat amb 225.000 pessetes, el segon amb 125.000, el tercer amb 75.000, el quart amb 40.000 i el cinquè amb 30.000. El termini d'admissió de sol·licituds acaba el 30 d'octubre, i les proves començaran el 14 de novembre.

Concurs de Direcció d'Orquestra "Manuel Palau"

El Conservatori Superior de Música de València convoca el Concurs Nacional de Direcció d'Orquestra "Manuel Palau", en la seva cinquena edició. Hi podran prendre part tots els directors d'orquestra que no hagin arribat a 41 anys d'edat. El concurs constarà de tres proves: d'admissió, eliminatòria i final, en la qual el Tribunal elegirà 2 guanyadors. El primer premi en metàl·lic serà de 325.000 pessetes, patrocinat per la Direcció General de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat de València. El segon premi és dotat amb 175.000 pessetes; i, el tercer, amb 100.000 pessetes.

ARREU

Estrena d'una òpera per a nens

El passat 12 de gener es féu l'estrena mundial de l'òpera *Valeriaan*, especialment dedicada als nens. L'autor és Luk Caeyers i l'objectiu de la composició és de familiaritzar els infants amb l'espectacle de l'òpera. L'execució fou confiada a nens d'onze a catorze anys, que hi van cantar les parts solistes i hi van formar un cor infantil, així com un conjunt de dansa. La part instrumental fou confiada a un grup de 14 músics professionals. L'estrena constituï un èxit remarcable.

Concurs periodístic "L'Europe à travers la musique"

El Consell d'Europa, en el marc de la celebració de l'Any Europeu de la Música, convoca un premi de periodisme de temàtica musical, centrat en el tema "L'Europa a través de la música". Aquest concurs és obert a tots els articles publicats, entre el primer de gener i el 10 d'octubre d'enguany, en algun dels països participants a l'Any Europeu de la Música. S'hi ofereixen: un primer premi de 6.000 francs francesos; un segon, de 3.000; i un tercer de 1.000. I també diplomes per a cadascuna de les categories d'articles "editorials" i d'altres. Els articles han de ser tramesos abans del 10 d'octubre al Consell d'Europa, Service des Relations Publiques, Direction de la Presse et de l'Information. B.P. 431 R6 (F-67006) STRASBOURG Cedex.



Hom justifica la creació del Premi intitulat "Europe humaine" en el fet que la cooperació europea és poc coneguda per part del públic, i que qualsevol ciutadà és afectat per la cooperació en matèria de drets humans, de cultura, d'ambient, de política regional, a més d'altres qüestions de tipus econòmic. I, finalment, per animar els periodistes a informar millor el públic i a sensibilitzar-lo de cara a les realitzacions efectives dins d'aquesta cooperació. Hom pretén de promoure la música en general —tots els períodes i tots els gèneres—, millorar l'accés i la participació activa a la vida musical —particularment dels joves i de les minories—, oferir les millors condicions socials i més possibilitats a joves compositors i intèrprets, millorar i reforçar l'educació i la formació musical i salvaguardar i enriquir l'herència musical comuna.

Concurs a Viena per a joves violinistes

Viena serà la seu, del 24 al 26 d'octubre d'enguany, d'un concurs destinat a violinistes nascuts més tard del primer de gener del 1964. El concurs és obert a participants procedents dels països que celebren l'Any Europeu de la Música. L'organització és a cura de la Unió Europea de Concursos Nacionals. Els interessats poden adreçar-se a Jugend Musiziert, Max Tandler Str. 16, Postfach 14, 8700 Leoben, Tel. (3842) 45.991.

Curs per a professors de música contemporània

El Comitè Nacional de l'Any Europeu de la Música, de Liechtenstein, convoca els professors de música i alumnes avançats, interessats en l'ensenyament de la música contemporània, per a participar en uns cursos especials, concebuts sota una òptica nova, que haurien de facilitar l'entrada de la música contemporània a les escoles de música. Els interessats poden adreçar-se a l'indicat Comitè Nacional, de Liechtenstein.

Convocatòria del concurs de piano "Marguerite Long-Jacques Thibaud"

Acaba de fer-se pública la convocatòria del Concurs "Marguerite Long-Jacques Thibaud", de piano, per a l'any 1986. Aquest prestigiós concurs tindrà lloc del dissabte, 6 de desembre, al dilluns, dia 15 del mateix mes, i les sessions se celebraran a la SACEM i al Théâtre des Champs Élysées, de París. Hi poden participar els pianistes joves de totes les nacionalitats, nascuts entre el dia 1 de gener del 1956 i el dia 1 de febrer del 1970. El termini per a la presentació d'inscripcions fineix el 15 de setembre del 1986. El concurs comporta una primera prova eliminatòria, una segona prova eliminatòria i una prova final, formada per una interpretació individual i una altra amb orquestra, precedida del corresponent assaig. El primer premi és dotat amb 60.000 francs francesos i comprèn també, entre d'altres, un concert a Radio-France, un concert amb l'Orquestra Pasdeloup, a París, la participació en els festivals de l'Orangerie de Sceaux, de Besançon, de Piano des Jacobins, a Tolosa de Llenguadoc, Stresa—Itàlia—, i festivals a Iugoslà-

via. Els següents premis estan dotats amb 40.000, 20.000, 10.000, 5.000 i 4.000 francs.

Conservatori per a finesos de llengua sueca

Acaba d'inaugurar-se el Conservatori Pietarsaari, que és el primer institut suec de música situat a Finlàndia. El fet constitueix un important esdeveniment, ja que aquest conservatori, situat a la costa oest de Finlàndia, en una regió on la majoria de la població és de llengua sueca, permetrà d'assegurar l'ensenyament musical a joves d'aquesta regió de parla sueca.

Ha mort el tenor Jan Peerce

El passat 15 de desembre morí el tenor nord-americà Jan Peerce a l'edat de 80 anys. Feia dos anys que era en estat de coma. La mort es produí a la residència del cantant, a New Rochelle, estat de Nova York. Peerce fou una estrella del Metropolitan, on al llarg de molts anys, hi van ser especialment celebrades les seves interpretacions de *La Traviata*, *Rigoletto* i *La Bohème*. Actuà a diversos teatres d'òpera nord-americans, d'Europa Occidental i de la Unió Soviètica. Durant sis mesos, en un teatre de Broadway, interpretà el famós musical *El violinista en el terrat*, i la seva interpretació de la cançó *Ocell de felicitat* va batre els rècords de venda de discos senzills.

Ha mort el baix Mario Petri

A finals de gener va morir, a Città delle Pieve, el baix d'òpera i actor de cinema, Mario Petri. Tenia 63 anys. La seva carrera va iniciar-se en el món de l'òpera, on va ser protagonista, quan tenia 29 anys, d'una memorable versió de *Don Giovanni*, dirigida per Karajan. Això li obrí les portes de l'òpera de l'Estat, de Viena, per interpretar-hi *Aida*; altres títols que interpretà van ser *Kozantxina*, *Les noces de Figaro*, *Me-fistòfil*, *L'incoronazione di Poppea*, i *L'italiana in Algeri*. Un dels seus últims èxits lírics fou amb *Oedipus Rex*, de Stravinsky, al teatre Scala, de Milà. Dotat d'una presència física important —havia fet atletisme— fou cridat per tal motiu al cinema; i així, a les dècades dels cinquanta i seixanta, intervingué en films de "romans", en els quals aconseguí una gran popularitat.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS
BARCELONA

Maig 1985

15, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. *L'Orfeo* de C. Monteverdi. Taverner Players i Taverner Consort. Andrew Parrot. (Festival de Música Antiga).

15, dimecres, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. The Royal Ballet. *Elite Syncopations* Música: Scott Joplin. Coreografia: K. MacMillan. *A month in the country* de F. Chopin. Coreografia: F. Ashton. *Consort Lessons* d'Igor Stravinsky. Coreografia: D. Bintley.

16, dijous, 21 h.

Gran Teatre del Liceu. The Royal Ballet.

16, dijous, 21 h.

Saló del Tinell. "L'orgue domèstic". Bernat Bailbé, orgue. Obres de Buxtehude, Pachelbel, Fisher, Händel i J. S. Bach. (Festival de Música Antiga).

16, dijous, 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Auditori E. Toldrà. Quartet Sonor. M. Serrat, (piano). Obres de Turina, G. Fauré, W. A. Mozart. (Una hora de música al Conservatori).

16, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. J. Drivala, soprano; S. Mariategui, tenor. Coral Càrmina. Dir: Adam Gatehouse. Obres de Händel.

17, divendres, 21 h.

Escola Luthier, C / Balmes, 53. Carles Trepal, (guitarra).

18, dissabte, 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Auditori E. Toldrà. Adolf Pla, (piano). Obres de J. Brahms, M. Ravel, E. Granados. (Gran Pòdium de JJ.MM).

18, dissabte, 21,30 h.

Parròquia de Santa Anna. Coral La Guineu, cor Ariadna.

19, diumenge, 12 h.

Església de Sta. Engràcia de la Guineueta, Orfeó Gracienc. Pelegrí Bernal, (orgue). Dir: A. Pérez i Simó.

19, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Anna Maria Cardona, (piano). Obres de Beethoven, Prokofiev, Pueyo, Ravel i Chopin. (Diumúscia'85).

20, dilluns, 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Auditori E. Toldrà, G. Pérez Quer, (guitarra); L. Pérez Molina, (piano); J. M. Villareal, (violí); L. Heras, (violoncel); J. Ferrer, (piano). Obres de Barrios, Liszt, Albéniz, Beethoven. (Pòdium de JJ.MM).

20, dilluns, 21,30 h.

Saló del Tinell. "Música de l'època de Ferran i Isabel, a Anglaterra i Espanya". Taverner Consort i Taverner Players. Dir: Andrew Parrot. (Festival de Música Antiga).

22, dimecres, 20 h.

Juventuts Musicals Barcelona. Jordi Camell, (piano). Obres de Brahms, Chopin, Mendelssohn i Granados.

22, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Joaquín Achúcarro, (piano). Obre de Bach-Busoni, Beethoven, Falla, Mompou, Albéniz, Granados.



Joaquín Achúcarro.

22, dimecres, 21,30 h.

Saló del Tinell. "Amor i Planys a la França Medieval". Sequentia (Conjunt de música medieval, de Colònia). (Festival de Música Antiga).

23, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Solistes de Zagreb. Obres de Händel.

23, dijous, 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Auditori E. Toldrà. Quintet de Vent "Ciutat de Barcelona". Obres de Beethoven, Haydn, Pueyo. (Una hora de música al Conservatori).

24, divendres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Oscar Peterson Trio. (Ibercàmera)

24, divendres, 21,30 h.

Saló del Tinell. "La foscó i la llum. Música de tres segles per a corda". Pere Ros, viola d'arc, Wolfgang Praxmarer, tiorba i viola de mà. Obres de Forqueray, Kapsberger, L. del Milà. (Festival de Música Antiga).

25, dissabte, 19,30 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Coral Cantiga. Dir: Josep Prats. Grup Instrumental Speculum Musicae. Dir: J. J. Olives. *Missa Brevis en Re*, K. 194, de W. A. Mozart. (Cicle de Misses Polifòniques).

25, dissabte, 21,30 h.

Parròquia de Sta. Anna. l'Estro Vocale, Coral del Joncar.

26, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Carme Bustamante, (soprano); Manuel García Morante, (piano). Obres de Mozart, Strauss, Respighi, Debussy i Ravel. (Diumúscia'85).

27, dilluns, 21,30 h.

Saló del Tinell. "El violoncel barroc". *Les Suites per a violoncel*, de J. S. Bach. Anner Bylsma, (violoncel). (Festival de Música Antiga).

28, dimarts, 20 h.

Gran Teatre del Liceu. *La Walkiria*, de Richard Wagner. S. Jerusalem, K. Rydl, H. Haugland. Dir: Heinz Fricke.

28, dimarts, 21,30 h.

Saló del Tinell. "El violoncel barroc". *Les Suites per a violoncel*, de J. S. Bach. Anner Bylsma, (violoncel). (Festival de Música Antiga).

29, dimecres, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Dallas Symphony Orchestra. James Galway, (flauta). Dir: Eduardo Mata. Obres de Schubert, Lees, Malher. (Ibercàmera).

29, dimecres, 21,30 h.

Saló del Tinell. "Luthe-song" i "Airs de cour". Josep Benet, (tenor) i Eugène Ferré, (laüt). Obres de Morley, Pilkington, Jones, ... (Festival de Música Antiga).

30, dijous, 21 h.

Palau de la Música Catalana. Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Cor Nacional d'Espanya. Alyson Hargan, (soprano); Robert Holl, (baix). Dir: Tomas Sanderling. *Missa en si*, de J. S. Bach.

30, dijous, 21 h.

Conservatori Superior Municipal de Música. Auditori E. Toldrà. Cor Sant Esteve, del Conservatori de Vilaseca-Salou. Cecilio Tielles, (piano). Dir: Àngel Recasens. Obres de Brahms, Kubizec, Rowley, Homs, Schubert, Rossini. (Una hora de música al Conservatori).

30, dijous, 21,30 h.

Saló del Tinell. "Il Cortigiano" Andrew Lawrence-King, (contratenor, arpa i arpa doble). Obres de Frescobaldi, Monteverdi, anònims. (Festival de Música Antiga).

30, dijous, 22 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Orfeó Gracienc. Corals de les Cantates 78-118-140-147. Dir: Antoni Pérez i Simó.

31, divendres, 20 h.

Gran Teatre del Liceu. *La Walkiria*, de Richard Wagner. S. Jerusalem, K. Rydl, H. Haugland, H. Kierner. Dir: Heinz Fricke.



La Walkiria.

31, divendres, 20 h.

Juventuts Musicals de Barcelona (Pau Claris, 139), Eduardo Dalmau, (violí); Pere Salicrú, (guitarra). Obres de Vivaldi, Haydn, Sarasate, Debussy, Mompou i Bartók.

NEYRAS RESTAURANT BRASSERIE



CUINA CATALANA I FRANCESA ESPECIALITATS PRÒPIES

Amics, us oferim un bon servei

dintre d'un ambient acollidor i selecte

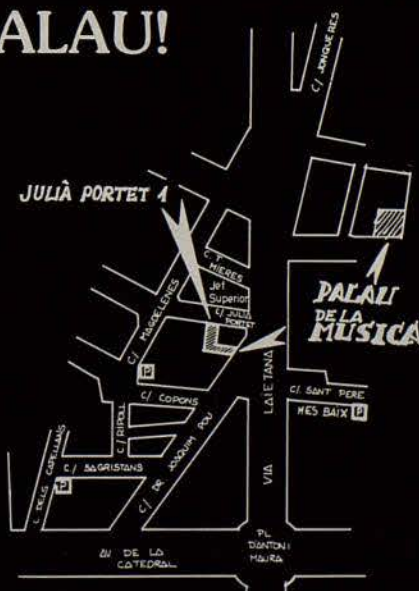
¡ESTEM BEN A PROP DEL PALAU!

Julià Portet, 1
(Via Laietana, 41)

BARCELONA

Tel. 302 46 47

(Obert després del concert)



CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

30, dijous, 21 h.

Conservatori Professional de Música de Badalona. Grup Harmonia Calda Jolle de Witt, flauta.

Juny 1985

1 dissabte, 19 h.

Palau de la Música Catalana. Orfeó Català. "Concert dedicat als socis".

1, dissabte, 21,30 h.

Parròquia de Sta. Anna. Coral Estel, Coral El Reguitzell.

2, diumenge, 11 h.

Palau de la Música Catalana. Erbart de Rubí. Cobla Bages.

2, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *La Walkiria*, de Richard Wagner. S. Jerusalem, K. Kydl. H. Haugland, H. Kiemer. Dir: Heinz Fricke.

2, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Assumpció Moner, (piano). Obres d'Albeniz, Scarlatti, Beethoven, Rachmaninov, Falla i Liszt. (Diumúica'85)

3, dilluns, 21,30 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Montserrat Torrent, (orgue). Obres de Bach. (Any Europeu de la Música).

6, dijous, 20 h.

Joventuts Musicals de Barcelona. Ester Corbella, (piano). Obres de Bach, Beethoven, Chopin i Debussy.

7, divendres, 22 h.

Escola Luthier. Ludovica Mosca, (piano); Richard Talkowsky, (violoncel).

9, diumenge, 18 h.

Casal del Metge. Néstor Eidler, (violí); Mark Friedhoff, (violoncel); Eulàlia Solé, (piano). Obres de Mozart, J. Soler i Schubert. (Diumúica'85).

10, dilluns, 21 h.

13, dijous, 21 h.

16, diumenge, 17 h.

Gran Teatre del Liceu. *L'elisir d'amore*, de Gaetano Donizetti. S. Ghazarian, A. Kraus, I. Wixel, B. Weikl, C. Chausson. Dir: Brian Salesky.



Eulàlia Solé.

15, dissabte, 19,30 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Coral Càrmina. Dir: Jordi Casas. *Missa*, de Joaquim Homs. (Cicle de Misses Polifòniques).

17, dilluns, 21,30 h.

Església de Sta. Maria de Jesús, de Gràcia. Vicent Ros, orgue. Obres de Bach. (Any Europeu de la Música).

VALLÈS OCCIDENTAL

Maig 1985

18, dissabte, 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, Auditori. Orquestra de la Universitat Autònoma de Barcelona. J. Ll. Puig, (violí). Dir: E. Ribó. Obres de Beethoven. (Retaule Artístic de Terrassa).

30, dijous, 22,30 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, Auditori. Raimon, Memorial Salvador Espriu. (Retaule Artístic de Terrassa).



Raimon.

Juny 1985

15, dissabte, 22 h.

Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Sala d'actes. Obrador Instrumental de Manresa. J. Figueras, (orgue). Dir: J. Casals. Obres de Händel, Haydn, Farkas. (Retaule Artístic de Terrassa).

6, dijous, 20 h.

Parròquia Mare de Déu del Carme. Celebració Eucarística. La Cantoria, de Girona. Obres de manuscrits medievals de la Catedral de Girona.

EL MARESME

Juny 1985

26, dimecres

El Masnou. Església parroquial de Sant Pere. Orfeó Català.

CANÇONER MUSICAL DE MALLORCA



Josep MASSOT i PLANES,
Cançoners Musical de Mallorca.
Edició a cura de Baltasar
Bibiloni i Llabrés i de Josep
Massot i Muntaner.
Editor: Caixa de Balears,
"Sa Nostra". Palma de Ma-
llorca, 1984.

Sí; és després de tants i tants
sols i llunes de recórrer camins
polosos, pobles i llogarrets,
terres i aigües i de conversar
amb gent de tota mena apassio-
nada i càlida, malgrat totes
les misèries econòmiques i de
salut, incomprendiments i oblit,
malastrugances i desànim,
gràcies a la voluntat ferma i a la
convicció pregonera de la feina
ben travada, d'interès i útil,
que avui podem alegrar-nos i
donar notícia, ara sí, finalment,
de la presentació del *Cançoners
Musical de Mallorca*, recollit pel
mestre Josep Massot i Planes i
editat a cura de Baltasar Bibiloni
i Llabrés, musicòleg, i de Josep
Massot i Muntaner, historiador
i nét de l'autor, amb el suport de
la Caixa de Balears, "Sa Nostra".

Cal dir que en aquest cançoner
hom només hi aplega una part de
tots els valuosos materials reco-
llits per Josep Massot i Planes i
és de desitjar que la bona aco-
llida del públic interessat faci pos-
sible donar continuïtat a
aquesta important iniciativa,
per poder comptar aviat amb
l'edició de la totalitat dels do-
cuments etnomusicològics, re-
collits per aquest músic i folklo-
rista, corresponent a totes les
Illes Balears. Així, pel que fa a
aquest primer volum, els mate-
rials, ordenats en vuit apartats i
un apèndix, corresponen a di-
versos tipus de repertori dins la
música tradicional de Mallorca.
Pel que fa a la cançó, hi és reco-
llida tota la rica diversitat de gè-
neres i potser cal destacar d'una
manera especial l'extens recull
de cant lliure melismàtic corres-
ponent a les cançons de treball,

les cançons narratives en forma de
romanço o codolada, les diverses
versions del *Cant de la Sibila* i
les delicadíssimes cançons de
bressol. Quant a la música ins-
trumental, hi abunden les toques
i danses interpretades amb xere-
mies i flabiol i tamborino, i són
especialment interessants els
Balls de Cossiers, com també
els comentaris de caire organo-
lògic sobre aquests instruments
de música tradicional mallor-
quina. La *Tocata de Ministrals* és
un altre document excepcional
de música instrumental civil de
protocol. Altrament, també s'hi
recull el repertori on s'observa
una relació entre música ins-
trumental i cançó, com el cas
dels balls del país amb veu i
instruments musicals, com la
guitarra, el guitarró, el violí i les
castanyetes, o bé el cas de les
tonades de glosar amb veu i
ximbomba.

Hom pot afirmar que, dins
l'àmbit nacional dels Països Cata-
lans, Mallorca —i, de fet, totes
les Illes Balears— és una zona
especialment afortunada en la
conservació de la música de
transmissió oral, per tal com la
vitalitat d'aquesta arriba d'una
manera intensa fins avui mateix.
Segurament ha estat l'aïllament
insular el factor més decisiu que
ha afavorit tant la seva vitalitat
actual com la conservació de les
formes més antigues del repertori
d'aquesta música, com és el cas
del cant lliure en la cançó o el cas
de la cornamusa —"xeremies"—
en la música instrumental. La
tendència conservadora, però,
no n'exclou el caràcter dinàmic
i constantment transformador i
creador. I, així, la música tradi-
cional mallorquina també
compta amb un repertori novell
com certs balls del país: jota,
mateixa, bolero i fandango. El
cançoner de Massot i Planes pot
ésser entès com un tall històric
sincrònic que ens mostra l'estat
de conservació i la vitalitat de la
música tradicional de Mallorca

durant la primera meitat del
segle XX. A través d'un repàs
diacrònic comparatiu entre la
vitalitat d'aleshores i l'actual,
hom constata una certa dave-
llada de la cançó i, en canvi, una
viva presència de la música ins-
trumental, pel fet d'haver patit
una menor desfuncionalització.

Davant d'aquest cançoner ens
ve inevitablement a la memòria
una altra obra monumental com
és el *Cançoners Popular de Ma-
llorca*, del pare Rafael Ginard i
Bauçà, el qual ara podrà ésser en
certa mesura complementat amb
l'edició dels documents de Mas-
sot i Planes, sobretot pel que fa al
capítol musical, desgraciadament
oblidat o menystingut en el llo-
ble treball del pare Ginard. En
aquest sentit, serà bo insistir en
el fet que la cançó popular s'ha
d'entendre amb una concepció
globalitzadora, i atendre els
seus dos components literari i
musical, a més de les seves rela-
cions amb l'antropologia i la
geolingüística. En aquest as-
pecte concret, és, doncs, justa la
crítica negativa vers tot aquell
recull del cançoner que només
anota el text i margina la música,
la qual cosa ha succeït malaura-
dament massa sovint. Altra-
ment, una qüestió diferent és
l'estudi posterior des d'un punt
de vista literari o musical. I, tan-
mateix, encara a voltes cal ad-
metre que és necessari tenir en
compte la part musical en l'anà-
lisi literària de la cançó. Així, els
materials de Massot i Planes
presenten un doble interès: et-
nomusicològic i literari. D'una
banda, per a l'etnomusicologia
catalana, aquest cançoner és im-
portant perquè és a partir de
l'accés a aquest tipus de mate-
rials de primera mà que hom pot
abordar l'anàlisi científica
d'escapes, modes, estructures i
l'organologia i caracteritzar
tots aquells trets pertinents,
comuns i definidors de la música
tradicional catalana, dels Països
Catalans, car la música tradicio-
nal és una música ètnica. En
aquest sentit, cal citar els estudis
reeixits de Josep Crivillé sobre
el sistema d'organització melò-
dica de les cançons de treball de
diverses contrades dels Països
Catalans com a factor d'identitat
cultural i els recents treballs en-
torn de la felicitat recuperació i re-
vitalització de la cornamusa del
Principat de Catalunya —"sac
de gemes"— i la seva relació
amb la cornamusa mallorquina
—"xeremies"— com a dues va-
riants geogràfiques d'un mateix
tipus de cornamusa catalana.
D'altra banda, l'interès del can-
çoner per als estudis de litera-
tura oral catalana ve donat per
les formes, metres i temes ben
diversos de poesia popular en
llengua catalana que hi són con-
tinguts. S'hi troben referència-

des dins la cançó curta, les "glo-
ses" mallorquines, les quals ten-
nen uns exemples paral·lels al
Principat de Catalunya en les
"corrandes" i al País Valencià
en les "cobles", i dins la cançó
llarga cal esmentar especialment
els romanços de temàtica lírica,
novel·lesca, llegendària o reli-
giosa que sovint són comuns a la
resta de països de parla catalana.
Però aquest excel·lent cançoner
també pot i ha d'esdevenir una
eina útil de treball, aplicable a
altres àmbits. La pedagogia mu-
sical n'és un, perquè és a partir
del propi llenguatge musical in-
tímit i col·lectiu, nacional, que cal
assumir, en el procés de la for-
mació musical, el llenguatge uni-
versal de la música. I també pot
ser una bona font d'inspiració
per a la música culta o popular,
tant a través de la creació com de
la reelaboració.

Quant als criteris d'edició, és
compreensible i encertada l'opció
de respectar absolutament la
transcripció original. Això no
obstant, no volem deixar d'apro-
fitar l'avinentesa per a indicar,
per una banda, la necessitat
d'assumir en els moderns reculls
de música tradicional catalana
tota una sèrie de criteris etno-
musicològics internacionalment
establerts pel que fa a la trans-
cripció de documents musicals
orals; per altra banda, plantejar
la necessitat d'establir uns criteris
unitaris per a la transcripció lin-
güística dels textos de literatura
popular oral en llengua catalana.

Ja fou Béla Bartók qui s'adonà
lúcidament de la gran dificultat
de la transcripció de registres
sonors de música popular, i ob-
servà que, de fet, l'únic mitjà
per a fixar i reproduir d'una ma-
nera completament fidel un do-
cument d'aquest tipus és a tra-
vés de l'enregistrament, en el
qual, a més de l'altura i el ritme,
també s'hi reflecteix l'expressió
i el color. És per això que cal
plantejar definitivament la ur-
gent necessitat de l'edició d'una
*Antologia discogràfica de mú-
sica tradicional catalana* de tots
els Països Catalans, a cura dels
estudiosos competents i amb el
suport de les institucions nacio-
nals pertinents. I de la mateixa
manera que desitgem poder
gaudir ben prompte de la publica-
ció de la resta de materials de
Josep Massot i Planes, també
reclamem una vegada més que
tots aquells documents oblidats
o ocultats, com el cas dels va-
luosíssims materials inèdits de
l'*Obra del Cançoners Popular
de Catalunya*, puguin veure
ben aviat la llum pública, car
constitueixen una importantís-
sima aportació al patrimoni
cultural del poble català, dels
Països Catalans.

Gabriel Ferré i Puig

LLIBRES

FRANCISCO SALINAS
Siete libros sobre la música

Editorial Alpuerto. Madrid

Francisco Salinas (Burgos, 1 de març de 1513 - Salamanca 13 de gener de 1590), és un dels teòrics fonamentals de la música espanyola renaixentista. La pèrdua de les seves composicions ha limitat la dimensió de la seva figura (per a nosaltres) a la d'un tractadista, encara que sabem per diversos testimonis l'apreci que les mateixes suscitaven a l'època. Així, és conegudíssima la *Oda a Salinas*, dedicada per Fray Luis de León al músic, i, igualment, el qualificatiu de "príncep de la música" que li va atorgar Vicente Espinel, autor de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, i músic practicant ell mateix.

De *Musica libri septem* apareix a Salamanca el 1577. Les fonts utilitzades per Salinas per a aquest treball, encara no han estat aclarides totalment. Els models de l'antiguitat clàssica són, evidentment, un important punt de partença. Les idees d'Aristòtil de Tarento i del filòsof romà Boeci, elevades al rang de dogmes durant l'Edat Mitjana, són reinterpretades per Salinas. La condició d'humanista del teòric, unida al seu erudit coneixement de la tractadística grega, amb la qual prengué contacte al Vaticà, li permeten una utilització no servil de tots aquests antecedents. És molt significatiu, en aquest sentit, el seu plantejament de clarificació dels conceptes de to i mode. Els llibres II al IV queden consagrats a l'estudi de l'harmonia, i discussió sobre proporcions i intervals consonants i dissonants. Tota aquesta secció de l'obra revela la ferma base matemàtica de l'autor, el qual no dubta a considerar la música com a part de l'aritmètica. Els llibres V a VII són dedicats a la rítmica. La seva cimentació, Salinas la troba en les mètriques llatina —Agustí d'Hipona— i grega —lirics i tràgics—, sobre un desenvolupament de l'exposició extremadament pomporitzat.

Els *Siete Libros sobre la Música* apareixen per primera vegada en castellà, des que l'obra fou escrita en el segle XVI. Aquest fet titànic, el devem a l'esforç d'Ismael Fernández de la Cuesta. La col·lecció "Opera Omnia", que dirigeix Rodrigo de Zayas, es veu enriquida, d'aquesta forma, amb la recuperació d'una obra cimera del pensament musical espanyol.

E. M. M.



RECERCA MUSICOLÒGICA

IV

1984

Recerca musicològica IV

Dins la migrada escena de publicacions musicals al nostre país, cal saludar amb un aplaudiment sonor l'aparició del quart número corresponent a l'any 1984 de la revista *RECERCA MUSICOLÒGICA*, publicació de l'Institut de Musicologia "Josep Ricart i Matas", editada per la Universitat Autònoma de Barcelona.

El contingut d'aquest quart volum de la revista és força divers. S'hi troben tractats temes tant de musicologia històrica catalana com general, i s'hi observa la introducció de nous àmbits de recerca, com l'etnomusicologia.

Obre la revista un excel·lent article del professor Daniel Devoto amb el títol *Soni Pereunt* on s'analitza el tema de la pèrdua del so a la memòria humana. El punt d'arrencada de l'estudi és un text de Rodrigo Sánchez de Arévalo, del segle XV, i l'anàlisi planteja aquesta qüestió tot entenent-la com una confrontació dialèctica entre la realitat de l'escriptura musical i l'al·lusió literària dins la tradició textual d'Occident, especialment amb textos de Sant Isidor i Sant Agustí.

El segon treball presentat és un article del professor Josep Maria Gregori, amb el títol *Els mestres de cant de la seu de Barcelona en el Renaixement*. Es tracta, de fet, de la continuació de l'estudi d'aquest tema iniciat amb la figura de Mateu Ferrer. En aquesta ocasió, s'estudien els mestres de cant de la catedral barcelonina a partir de l'any 1500 i la seva relació amb l'activitat musical de la Catedral de Vic. És un treball extremadament meticulós i erudit, completat amb unes taules econòmiques i un apèndix documental, a partir del qual cal esperar posteriors conclusions interessants i de síntesi. Amb aquests i altres treballs es vol donar continuïtat, en certa manera, a aquella

històrica iniciativa que, sota el títol "Músics vells de la terra", havia endegat l'antiga "Revista Musical Catalana" per tal d'aportar informacions per a la història de la música catalana. Així, també dins la recerca musicològica històrica catalana, cal situar dos altres articles: *Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la seu de Manresa*, a càrrec del professor Josep M. Vilar i *Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena, i la seva influència sobre els compositors catalans*, de Benet Casablancas. Al primer article esmentat, s'hi analitza d'una manera ben lúcida l'assimilació tardana del simfonisme a Catalunya tot partint d'un manuscrit amb una simfonia inèdita atribuïda a Haydn i conservada a l'important arxiu musical de la Catedral de Manresa.

En el segon article, s'hi estudia la introducció de la metodologia musical de l'Escola de Viena, a partir del wagnerisme, a Catalunya i es dibuixa l'evolució de la música contemporània catalana des de Robert Gehard fins a les tendències més actuals, sovint desateses i poc conegudes i divulgades, potser per una manca de compromís amb el món contemporani, actual i futur.

Altament, l'article de Maria Cruz Gómez-Elegido Ruizola, *La correspondència entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri*, intenta de revalorar la figura de F. A. Barbieri i situar-la en el lloc just d'importància dins el context de la història de la música castellana. La col·lecció epistolar abraça el període des de l'any 1882 fins a l'any 1894.

Finalment, cal parlar d'un article d'interès etnomusicològic i organològic escrit per Gabriel Ferré i Puig, amb el títol *La tarota, una xeremia d'ús popular a Catalunya*. En aquest estudi, s'hi descriu la pervivència i l'evolució dins la música tradicional i popular catalana de l'antiga família de xeremies del Renaixement sonades a les cobles de ministres de dansa alta. S'hi fa un estudi lingüístic del nom "tarota" amb què era designat aquesta xeremia popular, es dona notícia dels exemplars d'aquest instrument localitzats i conservats actualment i s'assaja de definir l'organització i el funcionament musicals de l'antiga formació instrumental de música tradicional catalana anomenada "cobla de tres quartans".

La revista es clou amb un apartat dedicat a diverses recensions de llibres d'interès musical publicats recentment, i també inclou *abstract* en anglès, alemany i francès dels treballs presentats en aquest volum quart.

G. F. I. P.

NIKOLAUS
HARNONCOURT
Le discours musical

Nikolaus Harnoncourt, prou conegut pel públic musical de casa nostra per les seves activitats al front del Concentus Musicus Wien, ha publicat a la Residenz-Verlag, d'Àustria, dos volums que contenen diversos articles de comentari que ha anat elaborant durant uns trenta anys, i que constitueixen una notable opinió sobre molts aspectes de la interpretació musical.

El primer d'aquests dos volums, que porta el títol de *Musik als Klangrede Wege zu einem neuen Musikverständnis* (1982) ha estat traduït recentment al francès, i editat per Gallimard (1984) sota el títol de *Le discours musical*.

Aquest llibre, que està estructurat, com hem dit, en capítols que són articles publicats aïlladament com a comentari de discos o de concerts, o bé de lliçons donades per Harnoncourt, és dividit en tres parts que tracten, respectivament, de:

- els principis fonamentals de la música i de la interpretació,
- *Instrumentarium* i discurs sonor, i
- música barroca europea.

En aquest recull hi ha des del discurs d'agraïment que va pronunciar quan se li concedí el premi "Erasmus", l'any 1980, a Amsterdam, fins a l'article intitulat *La interpretació de la música històrica* (1954), que fou el seu primer escrit sobre aquest tema i que va esdevenir, per dir-ho així, el credo ideològic del Concentus Musicus quan es va fundar. En la selecció d'aquests articles, Harnoncourt ha exclòs els que parlen de Monteverdi, Bach i Mozart, que formen el corpus del segon volum.

En aquestes pàgines, Harnoncourt no es limita a tractar solament aspectes tècnics de la música de temps passats (principalment del Barroc), com són la notació, els *tempi*, els instruments, l'articulació, les ornamentacions, etc., sinó que hi tracta també qüestions de "filosofia de la música" que poden servir per a d'altres èpoques, fins i tot per als nostres dies.

Molts aspectes fan recomanable aquest llibre, no tan sols als intèrprets i als estudiosos, sinó també als afeccionats, per tal d'aprofundir en el coneixement de la música: l'autenticitat que Harnoncourt predica no és sinó un mitjà perquè siguem quelcom més que "consumidors" de música.

Jordi Casas

Impressionant



Vidosa els convida a conèixer una
increïble combinació de música clàssica
i so del futur, en "versions originals."

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
descobriment de la història de la discografia des de la
invenció del gramòfon.

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

I val la pena que el Compact Disc sigui en versió del seu
propi autor, del seu propi inventor, de Philips.

Una increïble combinació de la millor música clàssica
i la tecnologia més avançada, el Compact Disc, el so del
futur.

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





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