

Palau de la Música



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- pts.

Núm. 15

Gener 1986

Dossier Etnomusicologia



SCHUBERT
cim i norma de
la més pura expressió



Guillermina Coll
un valor segur
del ballet

JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Distribuïdors oficials de

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2a. ÈPOCA

ANY III - NÚM. 15 - GENER 1986

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
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

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.
Linotípia: Quintana
Distribució: L'Arc de Berà, S. A.
Dip. Legal: B. 38.208-1985

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	

Collaboren en aquest número: Jaume Aiats, Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Josep Crivillé, Mihály Ittzés, Jordi Llovet, Antoni Marí, Marjolijn Van der Meer, Xavier Montsalvatge, Santi Riera, Mariona Sagarra.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

L'ANY DE L'ANY

El passat desembre, haurà marcat la fi d'un any, que per a la vida musical, no ha estat, o almenys, no hauria d'haver estat, un any més. La causa és, com resulta obvi, que el 1985 ha tingut la dedicació explícita d'Any Europeu de la Música, segons acord del Consell d'Europa.

La referència a tres figures cabdals de la història de la música, de naixença coincident en el 1685, més l'afegit del centenari de Berg i del quadricentenari de Schütz, ha servit per a una mobilització d'energies amb uns enfocaments inevitablement dirigits.

Sobre la transcendència d'aquestes dedicacions monomètiques d'uns anys determinats, se n'ha parlat prou i s'ha arribat a escassos punts de coincidència sobre la seva utilitat, difícilment mesurable. En tot cas, això no priva que hom accepti que aquestes dedicacions almenys serveixen per a crear un cert clima d'expectació i d'interès, que amb tota seguretat constitueix l'aportació més valuosa de les dedicacions, en aquest cas, a més, commemoratives. Una altra tipologia funcional, seria la de constatar el grau de sensibilitat respecte del tema objecte de proposta, per part dels cossos socials que l'han de desenrotllar. I és en aquesta tessitura que cal apuntar un mínim i provisional balanç pel que fa a casa nostra.

Un balanç no gens fàcil, fet molt a grans trets, fruit més d'unes vivències i d'unes constatacions empíriques que no pas d'una consideració massa científica. D'entrada, cal apuntar que la dimensió europeïsta de l'esdeveniment, la concepció originària de la idea del diputat britànic Richard Balfe, no ha estat ben atesa. I això resulta especialment lamentable en el context d'un moment en el qual, a casa nostra, en termes especialment socio-econòmics, el nom d'Europa ha estat usat més que mai. L'Any Europeu de la Música, ha estat entès, en el millor dels casos, com una oportunitat per a entrar en un coneixement més aprofundit d'uns determinats noms, ja de la seva obra, ja de la seva peripècie humana. No s'ha vist una capacitat per aprofundir en aquesta dimensió de comuniunitat en el fons cultural del continent, tan suggestiva, auspici sota els quals va néixer la idea de l'Any Europeu de la Música, i que constituïa un element enormement justificador de la seva proclamació.

En un altre ordre de coses, el conjunt de l'activitat específica desenrotllada al voltant de l'Any ha estat massa irrellevant i mancada d'un autèntic clima. No s'ha aconseguit coordinar cap mena d'activitat conjunta i, a la fi, tot s'ha anat desenrotllant a través de pinzellades més o menys afortunades, més o menys felices, de cada estament, institució o entitat. Hi ha hagut moltes commemoracions, i no hi ha hagut cap *Commemoració* autèntica, amb un mínim d'assumpció de la globalitat de la idea d'Any Europeu de la Música.

Les dificultats que cadascú acusa per a endegar la seva pròpia acció individualitzada, no han deixat marge ni per als excessos imaginatius ni per a dur a terme cap acció absolutament important. La pinzellada isolada ha privat sobre el conjunt i, ni institucions ni entitats, no han sabut transcendir l'àmbit del seu cercle privat. L'Any Europeu de la Música constitueix, així, i en bona mesura, una oportunitat perduda per a un món d'iniciatives sensibilitzadores que haurien estat plausibles i desitjables. Tanmateix, queda el gruix, no gens menyspreable, d'una sèrie d'accions individualitzades, que constitueixen un patrimoni ben valuós i digne de ser tingut en compte. Hi ha hagut unes energies concretes esmerçades, que han fet el seu camí i que han ajudat que Bach, Händel, Scarlatti, Schütz i Berg ens resultin més propers que no ho eren fa 365 dies. A la fi, i amb tot, l'Any Europeu de la Música haurà estat quelcom essencialment satisfactori.

EDITORIAL

L'any de l'Any	3
--------------------------	---

FIGURES I TEMPS



Dues <i>Manon</i> i dos estils enfrontats al Liceu (J. Casanovas)	5
El mite de <i>Manon</i> i el seu destí literari (Jordi Llovet)	7
Franz Schubert: cim i norma de la més pura expressió (Antoni Marí)	10

TEMA

L'ETNOMUSICOLOGIA



La música tradicional, conceptes i camps d'acció de la ciència etnomusicològica (Josep Crivillé)	12
Els grans pioners hongaresos: Bartók i Kodály (Mihály Ittész)	17
La cançó popular, vehicle de llengua i cultura (Jaume Aiats)	21
L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Pere Artís)	28
Les publicacions del Cançoner: la Col·lecció <i>Materials</i> (Santi Riera)	35
Bibliografia catalana essencial	38

MÓN SONOR



Europàlia 85 (Mariona Sagarra)	39
<i>Boris Godunov</i> amb honors de producció (J. Casanovas)	41
Josep Palau, en el record (Xavier Montsalvatge)	42

RETRAT: Guillermina Coll o el valor de la professionalitat (Marjolijn Van der Meer)	43
Scherzando (Cesc)	46
Ara, abans d'ahir, demà	47
Concerts, recitals	49

Fotografia portada: Campana de bronze de Japó i un flautat de bambú

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 325 pessetes

NOTA: En aplicació de l'Impost sobre Valor Afegit —IVA— l'exemplar solt experimenta un increment de 25 pessetes.

Dues *MANON* i dos estils enfrontats al Liceu



Puccini

La temporada d'enguany al Liceu enfronta les dues *Manon* més conegudes, car hi ha també, fins i tot entre d'altres, la versió d'Auber, que fou en el seu temps (1856) una òpera ben apreciada, i amb la qual es féu precisament famosa Adelina Patti. Si als nostres dies ja no hi ha cap risc de rivalitat, de fet tampoc no es va produir en el seu temps cap forta polèmica espectacular, a pesar de l'extrema popularitat de la versió de Massenet entre el públic francès.

Cenyit aquest comentari a l'aspecte purament musical d'ambdues *Manon*, cal recordar que, la de Massenet, data de 1884. De fet no restarà gairebé gens allunyada en el temps de la seva rival de Puccini, però cal recordar, d'antuvi, que la partitura de Massenet sorgeix com un fruit madur d'una carrera ja gloriosa, i precisament com la consolidació d'un geni en plena popularitat.

Després de *Manon*, tot resta confirmat, malgrat que de les moltes produccions per a l'escena no restin avui, en plena vigència inqüestionable, més que aquesta, junt a *Werther*. Podríem parlar d'una trilogia que estaria constituïda per *Manon*, de Massenet, *Faust*, de Gounod i *Mignon*, de Thomas, com a la representació genuïna de l'òpera lírica francesa. I, entre elles, la primera com la que es manifesta més original i mancada d'influències meyerbeerianes.

No és possible pensar en la història de la música francesa sense comptar amb el capítol concret de Massenet i, sobretot, de la seva *Manon*, perquè aquesta serà l'exacte pont d'enllaç entre el romanticisme de la Restauració i les noves generacions que preparen la revolució impressionista. Els fasts de l'Imperi tenen la seva correspondència en l'ampulositat de Meyerbeer; però, a França, la tradició musical és solament una, de vella nissaga i de forta personalitat ben consolidada. Wagner hi fraparà, però tampoc no hi arrelarà, i això no resultarà sorprenent davant del sentit de continuïtat que encarnen els esmentats operistes francesos. I parlem de pont perquè, quant a vessant projectiva de futur sobre els impressionistes esmentats, resulta ben patent. La música francesa moderna mai no abdicarà de les constants que tan bé encarna Massenet, i encara avui i sempre continuarem trobant en Debussy o Ravel el gust per les velles tonades dels trobadors i unes formes de la gran suite reial. Hi ha un aroma sonor francès —com hi ha, evidentment, l'anglès—; però el primer es mou en uns paràmetres de tradició molt permanent i constants. Les mateixes simfòniques a París continuen essent-hi fidels, i programen constantment aquella producció decimonònica que, a nosaltres, sovint ens sona fada i empalagosa.

Manon està inserida al bell mig d'aquesta lenta i morosa línia evolutiva,



Massenet

pletòrica de detalls que escapen al seu temps. Massenet és un acadèmic que practica un llenguatge deliciós, però que és conscient de la necessitat que té de servir el clima emocional i històric proposat per Prévost, i s'hi abandona sense necessitat de cercar massa premeditadament anacronismes d'estil. En té prou amb deixar fluir sense gaire censura el rastre de les perruques i els minuets. La resta, la lírica delicada, la frivolitat, els accents dramàtics, l'aldarull popular al Cours-la-Reine i la religiositat de Saint-Sulpice o la sala de joc de l'Hotel de Transilvània en són la conseqüència i la traducció sonora.

Per tot això, si iniciem ja una comparança amb la *Manon* pucciniana, no hi ha dubte que la francesa es caracteritza per la seva femineïtat. Ella n'és, indiscutiblement, la protagonista. S'ha dit que, àdhuc quan es tracta de cantar l'amor transcendent, el compositor con-

FIGURES I TEMPS

tinuarà obsessionat per les figures femenines. Altrament, Vincent d'Indy parlava de «l'erotisme discret i semi-religiós» de Massenet. Hi ha, efectivament, com ja esmentàvem, una línia melòdica francesa d'un sensualisme fortament edulcorat, que generalment mostra una qualitat primordial, la qual resulta definitiva en l'obra de Massenet. *Manon* revela en aquest aspecte una escriptura vocal magistral, que denota un coneixement exhaustiu de la tècnica del cant com a una justificació més, i no gens menyspreable, de l'èxit permanent. Els personatges actuen amb versatilitat, des de la frivolitat i lleugeresa fins al drama o la inspiració religiosa, sense resultar violentades les veus ni els registres. Altrament, les harmonies i l'orquestra s'endinsen, sempre amb discreció, en un anhel de modernitat, unides a un perfecte sentit de la forma. L'escena darrera a Le Havre penetra clarament en el terreny de cert realisme ja premeditat, amb una solidesa més que notable en un caient dramàtic modern.

Si Massenet s'aferma, doncs, amb la seva *Manon*, com a un compositor madur, en el cas de Puccini ens trobarem en canvi amb la primera obra important d'un jove operista. Va ser efectivament una decisió arriscada la d'insistir en un mateix tema i una idèntica acció a menys de deu anys de la predecessora. Era el 1893 que l'estrenava a Torí, després d'una atzarosa elaboració d'un llibret en moltes etapes i autors successius. Aquí hi ha solament com a precedents l'èxit discret de *La Villi* i el des-

encant evident d'Edgar. Puccini veu en *Manon Lescaut* —sempre més serà coneguda amb l'afegit del cognom de la protagonista— una acció dramàtica d'efecte segur, i no dubta a reincidir-hi amb una visió molt clara de quin serà el seu objectiu. Verdi encara estrenaria, exactament vuit dies després de *Manon Lescaut*, el seu cant del cigne, *Falstaff*, i això vol dir que Puccini devia ser conscient que, per a l'òpera italiana, s'estava iniciant la necessitat d'una renovació urgent. És ben clar que *Manon Lescaut* no serà mai una de les millors partitures del seu autor, però també és evident que es tracta ja de la primera òpera en un estil renovador que no cessaria d'ajornar-se fins a la mateixa *Turandot*.

Manon Lescaut no serà encara la mostra d'un tractament magistral de caràcters dramàtics; però, en canvi, és ja una òpera arrodonida en tots els seus atributs essencials. La protagonista cedeix part de la seva pròpia preeminència en profit de les altres parts líriques, sobretot la del propi Des Grieux. No en va, tot exagerant, una crítica parisenca de 1910 arribà a dir que la *Manon*, de Puccini, mereixia titular-se com a *Des Grieux*. Hi ha, per tant, un sacrifici volgut de les possibilitats dramàtiques envers l'escriptura lírica i la unitat orquestral. En va hi cercarem la maduresa i el control absolut que domina *La bohème*, però aquí hi primarà, en canvi, l'evidència de l'acumulació d'idees i troballes d'un geni en eclosió. És habitual que, en aquesta

mena d'obres primerenques, que cerquen ja un impacte terminant, s'hi trobi aquell excés de material que més tard l'experiència permet d'alleugerir en benefici de la unitat i la perfecció de la síntesi. Considerada, per tant, *Manon Lescaut* amb un criteri relativista, gosaríem dir que musicalment «està al dia». És una evident música contemporània per al seu temps.

Aquest és el primer xoc que provoca l'estrena: el de la constatació d'una obra de signe netament progressista. No en va el compositor l'estimà cada dia més, fins a la mort. No en va el sagar i ja vell Verdi, fins i tot després d'*Otello*, i de l'esmentat *Falstaff*, veia en Puccini, sobretot, un notable simfonista. Així s'iniciava, doncs, la darrera aventura de la gran òpera italiana, per mitjà de qui segurament en seria ja el darrer representant. Gran síntesi que sorgeix quan Wagner és ja un fet inqüestionable quant a la seva dimensió simfònico-lírica. Puccini n'és ben conscient, de Wagner i de tantes altres conquestes orquestrals de les darreries d'un segle singularíssim per la història de la música. Pot investigar-se la petjada wagneriana en *Manon Lescaut*, quan aquesta és una evidència natural del temps en què fou escrita i del talent de Puccini; però el fet més remarcable serà el de la descoberta d'una fórmula d'expressió lírica inèdita i perfectament vàlida durant tota l'existència del compositor, al mateix empar de la pròpia evolució, la qual, per altra banda, ell va tenir cura extremada de prosseguir.



Massenet, envoltat d'altres compositors francesos; entre ells Fauré, Saint-Saëns i Debussy (caricatura de l'època)

Puccini ens faria parlar també dels inicis del verisme, un fet que, no obstant, creiem més afí a l'àmbit de la crítica literària. Però, malgrat això, podríem considerar segurament més importants les circumstàncies tècniques i estètiques que permeten aquest naixement del verisme. Hi ha, per exemple, un alliberament de la línia vocal i de la convenció del recitatiu. En principi, per la gran influència verdiana; més tard, ja a partir de *Manon Lescaut*, per l'especial progrés que significa respecte d'*Otello* quant a les relacions entre la veu i el bloc orquestral. Es tracta d'un procés que recorda el que experimentà

el concert instrumental al llarg del segle XIX, amb l'alliberament progressiu de la servitud recíproca entre solista i orquestra, fins a esdevenir dues potències dialogants d'igual magnitud i amb respectius papers distints. El recitatiu, a *Manon Lescaut*, assoleix límits de musicalitat inaudita, com al principi de la cèlebre «Sola, perduta, abbandonata», del darrer acte, amb mitjans d'extrema simplicitat a l'àrea vocal, i amb pinzellades genials a l'orquestra. La veu pot manifestar-se poderosa i independent, mentre que el teixit instrumental es desenvolupa amb aquella personalitat pròpia.

És que, de fet, ja hi ha una estructura que basteix i enfila aquí els quatre actes, i fa de balanç a les mancances que es deriven de la difícil adaptació de l'original de Prévost, per tal d'evitar al màxim el paralelisme amb el llibret de Massenet. S'ha destacat, amb tota justícia, l'estructura simfònica gairebé genuïna que es troba a tot el primer acte, l'important «Interludi», de rerefons wagnerià, que separa els actes segon i tercer, i el magne duet de l'acte final, que trenca els motlles de tota convenció anterior.

Josep Casanovas

El mite de *Manon* i el seu destí literari



Estrena de *Manon* de Massenet a l'Òpera Còmica de París, el 1884 (esbós del decorat per a un homenatge del 1950)

La novel·leta de l'Abbé Prévost que anomenem *Manon Lescaut* —de fet, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*— ha conegut, d'ençà de la seva versió definitiva publicada a Amsterdam el 1753, una fortuna força desigual. Mentre els lectors de qualitat han coincidit gairebé sempre a considerar-la una peça mestra, una novel·la exemplar quant a la seva moralitat i, encara més, quant als seus procediments, els adaptadors de l'obra en el terreny de la comèdia, l'òpera i també el cinema n'han fet un ús que, si bé ateny tot sovint resultats estètics suficients, àdhuc admirables, no pot evitar de trair rotundament l'esperit de l'obra original. Com miraré de mostrar en aquestes línies, la traïció que hom ha fet, reiteradament, del mite literari original de *Manon Lescaut* és a la vegada la conseqüència de la transformació dels codis amorosos i les modes literàries, i la resultant d'una ambigüïtat textual de l'original mateix. Diguem que *Manon Lescaut* ha estat adaptada i revalorada de maneres molt diverses, no solament gràcies al pas del temps, en la nostra mitologia literària o amorosa, sinó també gràcies a la immensa i reeixida intenció equívoca del text de Prévost.

Com és sabut, la *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* narra les aventures amoroses, i les que s'hi vinculen, entre un jove de disset anys, el *chevalier* Des Grieux, i la seva amant, *Manon Lescaut*, una noia de qui sabem solament, pel text de Prévost,

FIGURES I TEMPS

vost, que era una mica més jove que Des Grieux. Manon és enviada pels seus pares a un convent, per tal que hi rectifiqui —un terme així, és clar, no apareix a Prévost— una ben precoç *tirada* —subratllo el terme perquè és un dels elements fonamentals de l'obra: el *pendant*— al plaer: no solament el plaer del sexe o de la vida amorosa, sinó tota mena de plaers: especialment, al costat dels que governa (o desgoverna). Afrodita, els que es deriven del luxe —categoria, la darrera, divuitesca per excel·lència. Com hem llegit, doncs, el cavaller Des Grieux i Manon Lescaut fugen de l'hostal d'Amiens on s'han conegut —ell havia de tornar a la casa paterna, després d'uns estudis brillants de filosofia en aquesta ciutat francesa; ella, com hem dit, anava camí del convent—, paren casa a París, i allí comença el seguit d'aventures de tot ordre —amoroses, econòmiques, tramposes, urbanes i rústiques, luxoses i miserables, senyorívoles i criminals— que constitueixen l'ordit de la novel·la, i que no cal repetir.

L'ordit, acabem de dir. I la trama? La trama, al meu entendre, queda configurada per una cosa que solament palesa, en el llibre, l'estil magnífic de Prévost. La trama del llibre podria ser descrita com el caràcter estantís, essencial, anti-dinàmic de l'actitud de Manon. En paraules dels estudiosos Frédéric Deloffre i Raymond Picard: «Manon és presentada al lector com un absolut: inabastable i immutable. La qüestió de la voluntat encara té algun sentit per a Des Grieux; però no en té cap per a ella. Manon és situada allà sense cap justificació, sense perspectiva respecte a si mateixa, gairebé sense pensament. Manon és. Només es pot parlar d'ella en termes de naturalesa: esmentar les seves manques de lògica o les seves immoralitats seria cosa vana i, fins i tot, ridícula». (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Édition de F. Deloffre et R. Picard, Ed. Garnier, París, 1967, p. cxx).

De la suma de l'ordit representat per l'acció de la novel·la —acció de la qual Des Grieux n'és el veritable centre—, i aquesta mena d'inactivitat essencial i simbòlica de Manon, neix tota l'estructura del llibre i, per descomptat, tot el seu gran valor en la història literària. El mèrit d'aquest llibre no és haver novellat l'amor, tradicional a l'època, exhibit per la *comédie larmoyante* —en la qual no va caure solament Marivaux, sinó també Diderot i Voltaire—, sinó haver descrit les peripècies amoroses d'una parella molt jove —doncs, plena de força— a partir del contrast entre l'essencialitat quasi mítica de Manon i el frenesí de Des Grieux. *Manon Lescaut* és el quadre simultani d'uns costums entre apassionats, galants i picarescos —el centre d'això és Des Grieux,



L'abat Prévost

i també el germà de Manon— i una mena de concentració simbòlica, en la figura de Manon, del pur desig. Manon és un «lloc», un punt quasi invisible que ha de servir perquè s'acompleixi el mecanisme d'una passió i el funcionament d'una novel·la. D'ella no sabem, pel text, si és alta o baixa, rossa o bruna, d'ulls negres o verds, de cara afilada o rodona: la seva descripció només serviria per a espatllar la seva funció en una estratègia narrativa perfecta; i, per això, Des Grieux diu, en el text original, un alexandrí del tot exacte i eloqüent que sembla una cita dels propòsits literaris del mateix Prévost: «*Ses charmes surpassaient tout ce qu'on peut décrire*». Els encants de Manon no són ni podrien ser descrits, doncs: només serveixen, com un potencial elèctric, com un capital de rendes generoses, perquè tots els altres personatges s'emboquin en històries d'allò més enrevessades. Solament, al final de la novel·la, veurem Manon sotmesa a un desplaçament important: la seva deportació a Nova Orleans, com les prostitutes; sense que això, fet i fet, alteri gens els seus costums —no els personals, sinó els del personatge que encarna—: també a Amèrica serà objecte de la passió d'un nou cavaller, Synnelet, nebot del governador de l'indret; i aquesta passió la situarà, a ella, en el mateix punt de sempre: el punt de la gènesi del desig, el centre de la producció dels desgavells sentimentals dels altres. Gairebé es podria dir que Manon no mor de res més que del pur esgotament narratiu de les situacions que provoca: ja està bé —és fonamental— que es repeteixi tres vegades la mateixa història; però, com que Manon podria haver provocat el mateix tipus de situacions tota la seva vida —o, almenys, una colla d'anys; ja és per això que Prévost la fa entrar a

la novel·la amb quinze o setze anys—, per això és necessari, si volem que el llibre s'acabi, que Manon mori: això és el que permet que el seu amant doni per acabat un període de la seva vida, i en pugui fer una història, que és la que narra a «*l'homme de qualité*» que és presentat al pròleg del llibre i que coincideix, al capdavant, amb el mateix Prévost.

Una història així podia ser confosa molt fàcilment, i aquest fou el cas, amb una lamentable i patètica història de sentiments. Com hem dit a l'inici, l'equívoc mateix a què es presta la novel·la —alguns contemporanis fins hi van veure un catecisme jansenista!— va fer que, gairebé tots els seguidors, imitadors, comentaristes o adaptadors de *Manon Lescaut* caiguessin de ple en la trampa que, sense voler —mogut, sens dubte, per la seva formació escolàstica i per la passió per la mecànica del seu segle—, Prévost havia ficat en la seva novel·la. Una obra que val com una de les millors «físiques» de l'amor que han estat mai escrites, va derivar de seguida en lectures metafísiques i transcendents; una obra que es mou en el pla anterior a tota moral —el pla dels mecanismes «naturals»—, es va convertir, a mans d'altres escriptors, libretistes i compositors d'òpera, en una exposició moralitzant dels «terribles avatars de les passions desfermades»; una obra que presenta un home aventurer que gira a l'entorn d'una dona-centre del moviment dels altres —hauria pogut ser al revés—, va transformar-se, gairebé sempre, en una apologia de la sinceritat de les passions masculines i una crítica infamant de la volubilitat femenina; una Manon de qui no sabem absolutament res des del punt de vista psicològic —ni físic!— es va convertir,



El primer encontre de Manon amb el Cavaller des Grieux

en d'altres imitacions i adaptacions, en una *femme fatale*, una dona interessada i sense sentiments i, al capdavant, una prostituta que mor per expiar els seus pecats. Breu: una dona que és «essencial» es va carregar d'«existència» —vull dir de l'existència dels altres, la dels «lectors» que la van sobreviure— fins esdevenir un retrat psicològic que oscilla, generalment, entre el sentimentalisme xaró i el naturalisme més estripat. Voltaire no la va entendre, ni tampoc Montesquieu; Rousseau va preferir *Cleveland*; Marmontel la va acusar d'immoralitat. Els romàntics van adorar aquest llibre, però, com és sempre el cas, a base de llegir-lo a l'inrevés: La Harpe va reconèixer el mèrit d'aparença «natural» del llibre; Musset en parlà amb afecte; Gustave Planche va parlar de «la set insaciable d'afecte de la prostituta Manon». Més tard, Flaubert —com també sol ser el cas— va encertar-la en parlar de l'honorabilitat dels dos personatges centrals del llibre, malgrat les seves entremaliadures; Sainte-Beuve va dedicar tres articles al llibre, un dels quals parla de la veritat que conté el llibre, «una veritat que no té res d'inventat, i que està copiada enterament de la naturalesa», i ell mateix va copsar a la perfecció que el mèrit més gran del llibre residia en la desafecció del seu estil (tot a la inversa del que hi van entendre els llibretistes francesos i italians): «El mèrit del seu estil és que sigui tan fluid i tan fàcil, fins al punt que podem dir que, en certa manera, és un estil inexistent» (Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, vol. ix, 7-xi-1853). Michelet hi va veure un reflex, no pas de la Regència, sinó del regnat de Lluís XIV; Barbey d'Aurevilly va blasmar-hi «aquesta innoble Helena»; però, per contra, Maupassant hi va trobar un retrat perfecte de l'essència de la femineïtat. (Avui potser hauria puntualitzat: del desig femení.)

No parlarem ni de Massenet ni de Puccini, però els seus llibretistes res-

pectius, com també sol ser el cas en tota l'òpera burgesa de tema amorós del segle XIX, van entendre ben poca cosa de l'originalitat de Manon i, per cenyir-nos escrupolosament a la lletra, van convertir una de les millors novel·les del segle XVIII en uns arguments parcials, escapçats i sense cap com-

plexitat ni subtileza, el pitjor defecte dels quals no és justament això —podien fer el que volguessin, amb el mite creat per Prévost—, sinó el fet que no s'assemblin, ni de lluny, a allò que anomenem «literatura».

Jordi Llovet



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 _____ Telefon _____

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.

SCHUBERT

cim i norma de la més pura expressió

Franz Schubert (Viena 1797-1828) és l'arquetip de l'artista romàntic, d'aquell artista que, tot seguint la responsabilitat i l'exigència del seu art, aconsegueix alliberar-se del restringit món quotidià que l'envolta i assoleix l'expressió més perfecta i universal d'aquella seva intimitat que no pot sinó manifestar-se a través de la forma irreductible de l'art.

Per la distància que ens dona el temps, podem considerar el romanticisme de Schubert com la màxima expressió de l'idealisme artístic, aquell que creu que pot donar forma sensible a una experiència suprasensible, i que gosa renunciar a la pròpia existència per realitzar aquest ideal irrenunciable. El mite del romanticisme de Schubert va iniciar-lo Robert Schumann i va engrandir-lo Franz Liszt: els primers que, després de la mort del músic, procuren fer conèixer una obra que semblava estar condemnada per sempre a l'oblit. La delicada sensibilitat de Schumann va saber reconèixer, en l'obra de Schubert, de la qual s'havia interpretat una mínima part, aquell ànim que registra les més subtils i imperceptibles experiències del món interior. Diu Schumann, del *Trio en Si* (op. 99), de Schubert:

«Només cal una fullejada al trio de Schubert per sentir que els problemes de la nostra existència humana desapareixen com per encanteri; llavors veiem un altre cop el món amb tons alegres i optimistes. Poc després d'haver compost el *Trio en Mi* (op. 100), el novembre de 1828, abandonà aquest món. El primer moviment, que en el *Trio en mi bemoll* descriu una fúria extremada i un anhel apassionat, aquí apareix replè de gràcia, íntim i virginal; l'*Adagio*, que en el *Trio en mi bemoll* és un sospir que s'eleva angiosament cap a l'esfera espiritual, és aquí un estat oníric venturós, un flux vibrant d'emoció exquisidament humana».



Entre d'altres peces, Robert Schumann descobrí a casa de Ferdinand Schubert la *Simfonia en do*, «Tràgica» que, composta el 1816, fou interpretada per primera vegada, sota la direcció de Mendelssohn, el 1839.

Franz Liszt muntà, a Weimar, el juny de 1854, l'òpera *Alfonso und Estrella*, del 1821, tot fent un estudi crític de l'obra i procurant jutjar-la com més objectivament millor. El muntatge de *Alfonso und Estrella*, cinquanta-tres anys després de la seva composició, tingué el caràcter de desgreuge envers la persona i l'obra de Franz Schubert; el mateix caràcter sembla tenir la refosa en un arrejament simfònic que, el mateix Liszt, va fer de la fantasia *Wanderer*, per a piano. Malgrat l'esforç dels músics del segon Romanticisme per a restituir de l'oblit l'obra de Schubert, aquesta no fou exhutada fins el 1867, quan els musicòlegs anglesos George Grove i Arthur Sullivan descobriren, coberta d'una gruixuda capa de pols, una gran part de la seva obra.

A partir d'aquest any, lentament, es succeïren les interpretacions de l'obra del músic, que esdevingueren populars a Àustria, sobretot a Viena; algunes cançons arribaren a fer-se de repertori dels cors escolars alemanys. De la mateixa manera que la seva obra anava essent cada cop més considerada, la seva figura anava cobrint-se d'una literatura «romàntica» que el construïa com un personatge tòpic d'una certa literatura popular. De la seva obra es retindrien, també, aquells aspectes que es consideraven més tòpicament romàntics des de la perspectiva ensucrada, tova i petit-burgesa del Romanticisme: cançons, temes simfònics, melodies, passaren al patrimoni de la cultura popular, com a composicions sentimentals curulles de bones intencions i de tendresa.

Schubert també és això, i potser que aquest reconeixement popular sigui una

mostra més del seu geni musical. Però Schubert és un músic romàntic, ententent aquest terme en la seva concepció més radical: com a aquell moviment que pretengué anomenar allò que és innominable, que volgué donar la forma d'art al caos de les passions, i expressar aquells aspectes dels humans, foscos i indestruïbles, que depassen els límits que la raó estableix i que defuig tot concepte i tota definició.

La necessitat expressiva de l'home romàntic el menarà a la recerca d'un llenguatge que no traeixi l'autenticitat dels seus sentiments; dubtarà de tots els llenguatges i de l'ús que n'han fet els homes: el llenguatge dels mots no pot expressar sinó allò que és racional; sols pot anomenar allò terrenal i visible. «Per les paraules, regnem sobre tota la Terra; per les paraules, adquirim sense esforç tots els tresors de la Terra. Sols allò invisible que hi ha per sobre de nosaltres no pot davallar a la nostra ànima per la sola invocació de les paraules. El llenguatge no pot sinó comptar i anomenar miserablement els canvis, però no pot fer visibles les contínues transformacions de les gotes de l'aigua» (W. A. Wackenroder, *Fantassies sobre l'art*).

La poesia és apta per expressar la naturalesa dels sentiments perquè, tot i emprar la paraula, aquesta, en el poema mostra un sentit nou, una rara expressivitat que s'oculta en el llenguatge col·loquial. La poesia, per a Novalis, és: «...representació de l'ànima, representació del món interior en la totalitat. Els seus intermediaris, les paraules,



La bella molinera, gravat de B. Brænd'Amour

Cadena

13

La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

LA MÚSICA: Dilluns, de 15 a 16 hores

CONCERT: Diumenge, de 15 a 16 hores

les, ho indiquen, ja que són la manifestació exterior d'aquest món profund».

Però, malgrat l'excel·lència de la poesia, la música és el cim i la norma de la més pura expressió. La romança sense mots, que modulla la vida íntima sense la intervenció de la paraula, frasejada únicament per la cadència del ritme del sentiment, pot esdevenir l'expressió adient i genuïna de l'ànima humana: perquè, mitjançant el compàs rítmic del so, es poden transmetre els desigs més profunds, les pors més arrelades, que emergeixen, i prenen forma, abans de passar per la consciència.

Aquest és el càrrec de l'artista romàntic i és també el de Franz Schubert, l'obra del qual s'ha d'entendre com aquella voluntat expressiva que vol mostrar, amb el llenguatge més adient, els plecs més subtils de la memòria, del sentiment i de la idea, sense renunciar als vigorosos i tènues matisos que, tot i romandre fidels a l'esperit del seu creador, són interpretats per l'oient com a realitats irrenunciables de la seva persona lligades al si més profund de la seva intimitat.

Antoni Mari

ETNOMUSICOLOGIA

La música tradicional:

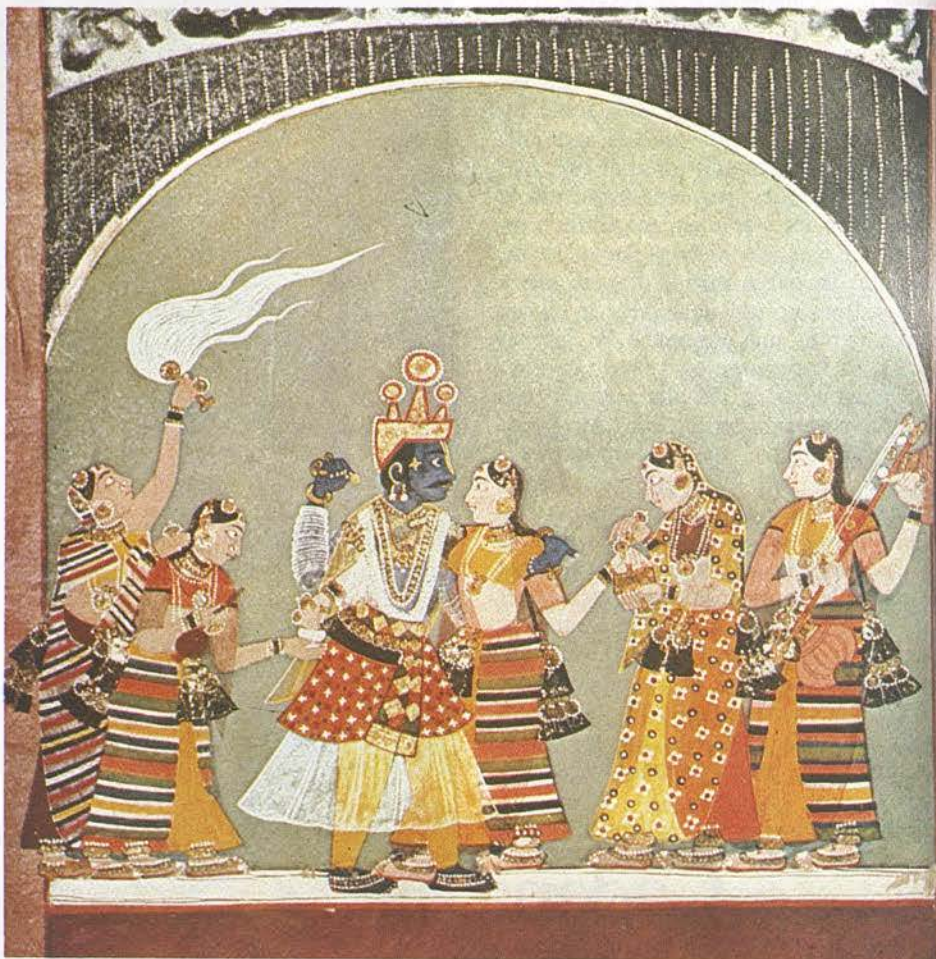
Conceptes i camps d'acció de la ciència etnomusicològica

La música de tradició oral, fruit de la inventiva popular i generada secularment en aquests ambients socioculturals, esdevé un dels sistemes de comunicació amb més càrrega expressiva i simbòlica, sigui allà on sigui que aquella es produeixi.

No s'ha trobat encara un racó del món on hi hagi una societat humana que, malgrat el seu primitivisme, desconegui el fet musical. Per rústics i elementals, alguns grups humans no tenen inventariat el mot *música* en el seu lèxic genuí. A voltes fan un ús parcial dels elements integrants de «la música», segons el concepte semàntic generalitzat: conreen únicament el ritme, o bé la tímbrica, etc... Siguí com sigui, però, l'ens sonor organitzat —no forçosament teoritzat— hi és present, i ben segur que anima la seva vida íntima i les seves accions psico-físiques que provoquen el trànsit, el posseïment i la comunicació mitjançant el moviment i la dansa. La màgia, el simbolisme, la mitologia i la mimètica, han tingut —i tenen— un paper importantíssim en l'esdevenidor de les músiques tradicionals.

Potser una de les particularitats més característiques d'aquestes músiques sigui la de no estar sotmeses a cap mena de teorització ni a cap tipus de representació gràfica pre-establerta, condicionant i limitativa. Són fruit de l'espontaneïtat, podríem dir. D'una espontaneïtat, però, dirigida per uns models que han dictat el fet ètnic i els esdeveniments de la seva cultura multiseular. Músiques a les quals no els ha preocupat el desig de plaure, ni el d'estar d'acord —o no— amb els corrents artístics o comercials, i que tan lluny se situen, en origen i per naturalesa, de les nostres sales de concerts.

D'una part a l'altra del món, aquestes músiques varien sensiblement. La variabilitat dels conceptes estètics que guien i dicten els canons de totes les arts oscil·la segons els entorns culturals, ètnics i sociològics en els quals aquells viuen. Mentre a l'Orient es fan palesos uns models determinats, gairebé sempre manats per la improvisació espontània —i guiats per les relacions màgiques i còsmiques que, aquells pobles, encara guarden en la seva cultura tradicional—, a Occident la transmissió



Simbolisme del Raga megh, sistema de la música tradicional hindú.

d'un fet estereotipat, i llur irreversible variació, és allò que esdevé més tòpic, encara que estudis especialitzats demostrin la interrelació entre ambdues grans cultures.

Desplaçant ara l'anomenada «gran música» d'Occident, de creació relativament recent encara que en prenguem l'accepció més àmplia d'aquella, podríem, a grans trets, subdividir en diverses zones de *música natural* la panoràmica del nostre món.

Un primer focus tindrà el seu epicentre a l'Àfrica negra, i podria caracteritzar-se pel predomini gairebé obstinat dels elements rítmics. Les grans regions on s'hi troben els refinaments filosòfics i estètics pel fet sonor, les terres del Lluanyà Orient, formen el segon grup i solen caracteritzar-se per l'ús dels anomenats sistemes pentatònics. Un tercer col·lectiu, l'integren les illes del

Pacífic i del Sud-est asiàtic, que presenten una cultura musical extremadament antiga i autòctona, concretada pels seus instruments de percussió (els *gamelags*), i el comportament heterofònic d'aquells conjunts orquestrics. El quart grup ve integrat per totes aquelles cultures musicals que prenen com a base d'expressió els sistemes melòdics modals i tonals, gravitant sobre un so fix de referència, designat com a tònica o final. El Proper i Mitjà Orient, el món àrab i el mediterrani prenen aquests models per als seus discursos, que són essencialment melòdics.

Bé, però, caldria matisar cadascun d'aquests grans grups amb determinades singularitats de fons i d'interpretació, com poden ésser les atípiques i tan sorprenents maneres i comportaments musicals dels pigmeus a l'Àfrica, dels esquimals a les regions àrtiques, dels

cantaors dels estils del *cante jondo* a Andalusia, dels monjos budistes al Tibet, o dels intèrprets de la cançó pagesa eivissenca.

La tricotomia que presenta el nou món (amb la seva part nòrdica, emparentada amb les cultures europees; la zona amazònica, amb la seva empremta negressa; i la part hispànica, d'evident mestissatge entre les cultures precolombines i les arribades després de la conquesta) esdevé com una rèplica per a la subdivisió natural del vell continent, al qual s'hi accepten i confirmen tres regions més o menys homogènies: l'Europa septentrional o atlàntica, amb fortes irradiacions cèltiques; l'Europa continental i oriental, de lèxic preferentment diatònic en les expressions vocals; i l'Europa mediterrània, amb les danses circulars i en farandola, els estils de cant sillàbics i els recitatius d'influències orientalizants.

La música tradicional catalana, bé que lligada vertebralment a les característiques de l'etnomúsica d'altres zones, presenta en el seu context certes particularitats genuïnes.

La influència de les cultures mediterrànies, amb llurs substrats orientals subjacents, es fa palesa en determinades tonades tradicionals. També els antics modes gregorians conreats per l'Església catòlica en el seu cant pla i alguna gènesi d'aquest, procedent del món jueu i de la litúrgia bizantina, esdevenen, com arreu on es poden trobar aquestes

seqüeles, factors d'identitat etnomusical dignes d'especialíssima menció.

Quant a aquest substrat potencial, no seria bo de negligir encara l'empremta que hi ha tingut l'antic mode dòric grec. Aquesta ordenació intervàlica es va modificar diversament i s'es-tengué com una taca d'oli per tota la península. Catalunya no es va escapar d'aquell lloc comú, i això fa que en les monodies de la tradició oral catalana s'hi puguin trobar trets semblants als d'altres zones que també l'usen. Però els tipus cadencials, les finalitzacions de les cançons i de la música instrumental, mostren trets molt particulars i de fisonomia localitzable gairebé amb exclusivitat a les terres de parla catalana.

Altres aspectes, de signes més externs, evidencien la funcionalitat i el perquè pragmàtic i útil del fet sonor. La senyalització i el reclam, així com l'expressió de les creences i l'exercici dels ritus, han trobat en les músiques primitives i tradicionals el vehicle idoni de llurs realitzacions.

Gairebé a totes les religions, la música, sigui mitjançant l'execució vocal o bé la que ocasionen els instruments, pren un valor ritual. El músic esdevé l'oficiant d'un ritu en el qual haurà d'adaptar la seva veu, la seva tímbrica, la seva manera d'execució per poder expressar així millor les circumstàncies.

Les llargues trompetes que fan sonar els músics de l'Islam tot dirigint-se als quatre punts cardinals no són res més

que una presa simbòlica de l'espai; les variacions rítmiques que els *chamans* percudeixen en els seus tambors, són indicatives de l'arribada dels esperits cridats. L'Església, a Occident, ha motivat el gran esdevenir d'una decisiva part del repertori musical de tots els temps.

Naixement, ritu d'iniciació, ritu nupcial i fúnebre, són circumstàncies de la vida de l'home en les quals la música té un paper decisiu. El cicle de l'any i els seus diversos esdeveniments i celebracions proporcionen a totes les societats un marc idoni per a l'expressió musical.

La funcionalitat i les tècniques més elementals d'adquisició, com és la de la caça, s'han vist des de la més remota ancianitat acompanyades de la senyalització acústica i musical. Les societats agràries també heretaren aquell comportament musical dels homes primitius, i encara avui es poden recollir cançons i tonades destinades a la sega, a la llaurada, al batre o bé a altres activitats sedentàries. Seran les societats industrialitzades les que donaran el tomb regressiu als fets de cultura tradicional, si bé, però, continuaran participant del seu llegat.

Quant als mitjans d'expressió d'aquestes músiques, cal tenir clara l'essencial dicotomia que presenta l'expressió vocal i la instrumental. Ambdues fórmules, però, es conjunten manta vegada per a obtenir un sistema híbrid.

Les emissions vocals determinen estils de repertori. Les veus de falset, en el món mediterrani, es relacionen amb concretes pràctiques religioses; així mateix, les veus profundes del Tibet serveixen per als recitatius del culte lamaista. Quant a l'expressió instrumental, cal tenir en compte que la gènesi evolutiva dels instruments musicals està íntimament lligada al desenvolupament de la vida humana, a la vida de les institucions i a les diverses activitats dels grups humans. Sovint, trobem els instruments com objectes vinculats a determinats estrats culturals, i aquells poden posseir connotacions de ritualisme, de sacrifici, de prohibició, de superstició, de mite, etc.

La història dels instruments musicals s'ha de vincular amb les estructures socials dels diferents pobles en la mesura que determinats sonadors formen part del seu patrimoni cultural. El *qanoun* és, a Turquia i l'Iran, un instrument considerat noble; a l'Índia, ha estat la *vina* l'instrument estimat així; i, a l'Extrem Orient, és el *koto* el que mereix una tal consideració. A l'Europa Occidental, la *viola de roda*, al llarg de la història, ens mostra de manera progressiva unes preferències socials tan variades com heterogènies. Aquestes oscil·lacions li confereixen, en aquest sentit, un interès notable.



Instruments tibetans

La història de les religions, l'etnologia, la sociologia, com he dit abans, i tots els factors tecnològics i econòmics que afecten una civilització influeixen enormement en el coneixement del periple de qualsevol objecte sonor. Aquests objectes antropomòrfics, de cultura, transmissors de música, «instruments» d'ella mateixa, són també objectes d'art. Els afanys decoratius aplicats a molts d'ells i els materials nobles amb què han estat construïts així ho testimonien. A l'Extrem Orient, els llauts admirables de Shosuan, en el tresor de Nara, esdevenen un exemple preciós de l'art japonès del segle VIII; i les meravelloses ornamentacions dels clavicèmbals, clavicordis i espinetes d'Occident poden, així mateix, palesar aquesta afirmació.

Per a poder relacionar comparativament tots aquests factors i cercar la veritable vinculació d'aquelles músiques a la vida dels individus, les seves funcionalitats i el seu perquè d'ésser en les comunitats humanes que les practiquen, la moderna ciència anomenada etnomusicologia proporciona tot un complex però interessantíssim camp d'acció i de recerca tendent a correlacionar sempre els fets horitzontals música-societat amb miraments interdisciplinaris.

Els inicis de l'Etnomusicologia semblen situar-se, pel cap alt, en el moment de la invenció de l'enregistrament del so. El seu camp d'acció ha estat llargament debatut. Aquestes polèmiques han portat, com és lògic, no poques incertituds, equívocs, limitacions i extralimitacions, segons els autors i especialistes que s'han ocupat del seu àmbit i camps d'acció. Les principals escoles, l'alemanya i l'americana, estan d'acord, ara, a emprar el terme com a substitutiu de folklore musical; però han estat necessàries algunes dècades perquè els tractaments de caràcter antropològic i comparatiu que la nova ciència proposa fossin acceptats i utilitzats per aquells estudiosos aferrats a la clàssica terminologia de folklore, en el sentit més totalitari del mot, per tal de designar amb aquest terme els estudis que es feien sobre aquelles temàtiques.

Com tota ciència amb no massa preterit, l'Etnomusicologia no té encara una història definida. Nogensmenys, la seva crítica ha d'ésser per arà cautelosa. Els intents d'estructuració, i de postulats precisos, cal considerar-los més com a resultats d'experiències realitzades i de recerques concretes que no com a axiomes i dogmatismes. Constantin Brailou escriví a «L'Etnomusicologie - Étude interne», en *Précis de Musicologie* (París, 1958), que l'estudi científic de les anomenades músiques primitives i extraeuropees ha estat iniciat amb massa retard a causa de la nul·la, o gairebé inexistència, d'unanimitat de criteris de llurs especialistes.

Malgrat tot, qui vulgui tenir un coneixement vàlid del concepte pot consultar els treballs: de Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture* (Cambridge, 1956) i també, del mateix autor, *Theory and Method in Ethnomusicologie* (Nova York, 1964); de Gilbert Rouget, «L'Etnomusicologie», a *Ethnomusicologie générale*, Encyclopédie de la Pléiade (París, 1968); de Curt Sachs, *The Wellsprings of Music* (L'Haia, 1962); de Jaap Kunst, *Ethnomusicology* (L'Haia, 1952); de Norma McLeod, «Ethnomusicological Research and Anthropology», a *Annual Review of Anthropology*, vol. 3 (1974); amb més concisió, de Charles Boileau i Jean-Jacques Nattiez, «Petite histoire critique de l'ethnomusicologie», a *Musique en Jeu*, 28 (1977); i, potser, també de J. Crivillé, «Etnomusicología» a *El Folklore musical*, vol. 7 d'Història de la Música Espanyola, (Alianza Música, 1983).

La data puntual per a l'adveniment de la nova ciència, de l'etnomúsica, s'ha fixat amb reiteració en els anys 1884-

1885. Abans, però, les notícies musicals contingudes en els Llibres sagrats, les obres dels clàssics grecs, del món hebreu, poden considerar-se, en opinió de Curt Sachs, com els antecedents més remots per al coneixement d'aquella parcel·la del científisme que s'ocupava, aleshores, de les anomenades músiques exòtiques, primitives o extra-europees. Les obres: del p. Martini, *Storia della musica* (1757-1781); de Burney, *General history of music* (1776-1789); de J. Hawkins, *General history of the science and practice of music* (1776); de J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*; de J. Amiot, *Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes* (1779); de J. Laborde, *Essai sur la Musique* (1780); de W. Jones, *On the Musical Modes of the Hindoos* (1784); de J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788); de G. Villoteau, *Mémoire sur la musique de l'antique Egypte* (1813-1816); i de J. Fétis, *Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux* (1867), aportaven ja uns nous plantejaments, perquè les realitats sonores que s'hi descriuen o estudien polaritzen la identitat estrictament musical, els factors confrontants motivadors d'aquelles músiques i de llur circumstancialitat i casuística.

Com ja he exposat abans, el període 1884-1885 esdevé com una fita cabdal per la nova ciència. Alexander John Ellis edità, aleshores, el seu treball «Tonometrical Observations of Some Existing Non-Armonic Scales», a *Proceedings of the Royal Society*, 27 (1884), que va reeditar precisament ara fa cent anys i escaig amb el títol de «On the Musical Scales of Various Nations», al *Journal of the Society of Arts*, 33 (1885). En aquell estudi, introdueix el cent, centèsima part del semitò, com a mesura intervàlica a fi de poder analitzar amb tota precisió l'extensa gamma de sistemes i escales musicals que es troben a la música tradicional i que tan lluny se situen, algunes, de les escales i modes heptàfons i semitonals que ha desenvolupat profusament el món occidental.

Encara els nominatius de «música folklòrica», «música popular», o «folklore musical», servien com a un tot per la part, i per a determinar els treballs sobre aquelles músiques «estranyes», «exòtiques», «arcaiques» o «extra-europees», filles de l'arbitrarietat, produïdes pel poble i per al poble, i d'embrí i motivacions poc concretes, segons que els semblava.

La designació de la ciència com de «Musicologia comparada» saltà a la palestra a darreries del segle XIX. L'afeció per al mètode comparatiu en aquella època és sobradament coneguda. Apareixen estudis d'anatomia comparada, mitologia comparada, història compara-



Tambor procedent de l'Àfrica negra

da, etc. ¿Per què no fer comparances entre les músiques, els sistemes rítmics, melòdics i estructurals que es troben sobre la Terra, encara que l'espai i el temps siguin factors distanciadors entre elles? Treballs com els de A. Ellis, R. Wallaschek, G. Adler inicien aquesta línia, i el francès P. Aubay utilitza per primera vegada el títol de «*Musicologie comparée*» en editar dos volums de les seves recerques (París, I, 1903; II, 1905). O. Fleischer havia anunciat ja el concepte de «*Vergleichende Musikwissenschaft*», l'any 1899.

Van ésser les obres de T. Baker —un treball sobre l'enquesta realitzada als salvatges séneca que habitaven al nord d'Amèrica el 1882, i que combina l'anàlisi dels documents musicals amb certes informacions de tipus etnogràfic i musicològic—, de C. Strumpf —preferentment el seu article sobre els cants dels indis Bellakula, aparegut el 1886—, de R. Wallaschek —la seva obra *Primitive Music*, editada a Londres l'any 1893, que bé pot ésser considerada com a un primer panorama complet de la música mundial—, la de J. W. Fowkes —que va realitzar els primers enregistraments de música ètnica a la tribu Zuni, l'any 1889, i que més tard, el 1891, B. Ives Gilman va transcriure i analitzar—, i la creació del *Phonogrammarchiv*, a Berlín, l'any 1902, per C. Stumpf, els esdeveniments fonamentals que ajudaren a dibuixar un perfil concret per a l'Etnomusicologia.

Hom pot parlar d'una veritable escola alemanya d'Etnomusicologia, sorgida de les figures de Carl Stumpf, Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel i Curt Sachs. Aquesta escola, partidària i defensora de la «*Musicologia comparada*», va centrar les seves recerques amb atenció gairebé exclusiva a les «músiques orientals» i a les anomenades «músiques primitives», prenent com a base i punts de referència els ensenyaments i les metodologies de l'escola vienesa d'etnologia. Com a materials de base per al treball, pren els enregistraments sonors. Màrius Schneider, Walter Wi, Carlos Vega, Heinrich Hussmann, Robert Lachmann, Mieczyslaw Kolinski i Hans Hickman poden assenyalar-se, entre altres, com a dignes continuadors i deixebles d'aquella escola, si bé, però, els camps d'acció i d'investigació es veurien àmpliament deixats en llurs estudis, respecte als enfocaments més circumscrits que tenien els seus mestres.

El règim dictatorial de Hitler va veure en el terme de «*Vergleichende Musikwissenschaft*» un neologisme anglofrancès, i això va motivar que s'adoptés la nomenclatura d'etnografia o etnologia musical per a determinar aquelles recerques. Jaap Kunst va introduir-hi definitivament el terme «*Ethnomusicology*».



Tombak persa

La idea que l'investigador només pot ésser suficientment objectiu quan estudia una cultura llunyana a la pròpia va donar aquelles primeres limitacions de signe geogràfic i ètnic. Tanmateix, però, ja Kolinski, a «*Ethnomusicology, its problems and methods*», a *Ethnomusicology Newsletter*, 10 (1957), va assenyalar que ha d'ésser més important el plantejament d'aquesta mena de recerques que no pas la limitació geogràfica o la de zona cultural que tracta. Creu que els enfocaments propis de l'etnomusicologia, poden ésser plenament vàlids i necessaris per a un bon coneixement del fet i del fenomen musical en els àmbits de l'anomenada «música culta» d'Occident.

Gilbert Chase, a «*A dialectical approach to music history*», a *Ethnomusicology*, 2, (1958), defineix l'Etnomusicologia com a «l'estudi musical de l'home contemporani». Bé que la perspectiva sembla limitada en el temps, no ho serà gens quant a l'espai ni a la situació. André Schaeffner va posar freqüència als termes de «*Ethnologie musicale*» o «*Musicologie comparée*», a *Les colloques de Wégimont*, Brusselles, 1956, cercant pugna i punts comuns entre ambdós conceptes.

L'escola americana d'Etnomusicologia, basant-se en normatives essencialment antropològiques, i en sentit ascendent, com una sageta, des dels anys

1950, compta amb els noms capdavaners de A. P. Merriam, M. Hood, i B. Nettl entre d'altres.

Merriam, en «*Ethnomusicology, discussions and definitions of the field*», a *Ethnomusicology*, 4 (1960), aconsella que sigui sempre el mateix etnomusicòleg qui reculli *in situ* els documents que seran la base dels seus estudis. Cal que l'etnomusicòleg sigui algú capaç de fer un bon treball de camp i també de laboratori i anàlisi. Recordem que Béla Bartók ja havia apuntat aquesta dicotomia, i més, com a qualitats indispensables per a un bon etnomusicòleg.

Mantle Hood, influenciat per les teories de Kunst, proposa en «*Training and research methods in ethnomusicology*», a *Ethnomusicology Newsletter*, 11 (1957), que l'etnomusicòleg esdevingui com a assimilador de la cultura i dels estils musicals que intenta examinar, mitjançant la pràctica, com a músic tradicional actiu.

Bruno Nettl defineix l'Etnomusicologia com: «L'estudi que persegueix el coneixement de la música universal des de punts de mira descriptius i comparatius», a *Theory and Method in Ethnomusicology*, Nova York, 1964.

Claudie Marcel-Dubois, a França, apunta que els treballs d'etnomusicologia tenen com a objecte primordial l'observació directa del comportament músico-tradicional de les distintes societats humanes, la investigació del fenomen musical que s'expressen, l'examen analític i sistemàtic de la substància musical recollida a les missions de camp i l'observació dels fenòmens musicals produïts per la transmissió oral i la variabilitat d'aquells. Tots aquests criteris, tractats degudament, sovint poden palesar tipologies arcaïques que interessin de ple a la gènesi del llenguatge musical d'un determinat poble. Podeu trobar aquestes afirmacions a «*Musique populaire française*», a l'*Encyclopédie de la musique*, París, 1960.

El romanès Constantin Brailoiu, al mateix indret, diu que les recerques etnomusicològiques volen provar, cada vegada més, que hi ha certes lleis severes, com uns models estrictes, i sistemes musicals respectats com a principis d'identitat cultural, en les veritats més íntimes d'una comunitat ètnica determinada i en el seu lèxic musical.

El camp d'acció de l'etnomusicologia ha estat, doncs, com la pròpia terminologia, un tema debatut i controvertit. Tot això va fer escriure a Béla Bartók que «... el recollector de música tradicional cal que sigui un expert en no poques matèries». Si més no, l'acord sembla situar-se actualment amb els criteris que veuen aquesta ciència interdisciplinària com la més adient per a abordar l'estudi de tota música de tradició oral i, de preferència, la d'aquella que ha estat popularitzada amb aquell



A. J. Ellis, pioner dels estudis analítics en el camp de l'Etnomusicologia

mitjà d'expressió. Si considerem que solament la denominada música culta de la civilització occidental ha estat lligada als sistemes d'escriptura (i encara no tota i dins d'un espai de temps), tindrem que el domini de l'etnomusicologia és gairebé incommensurable.

El desori entre aquells que propugnaven la divisió entre els anomenats grups naturals (*Naturvölker*) i les societats que tenen una cultura desenvolupada (*Kulturvölker*), o els que limitaven al món oriental o occidental, és ja una postura caduca. Actualment, es poden considerar plenament assumits uns plantejaments com els de Cl. Marcel-Dubois, quan diu que els treballs d'etnomusicologia tenen com a objectiu primordial l'observació directa del comportament músico-tradicional de les diverses societats, la investigació dels fenòmens musicals expressats, l'examen analític i sistemàtic de la substància musical recopilada en les missions de camp, etc., a fi de poder revelar, de vegades, tipologies atàviques que interessen directament la gènesi del llenguatge musical, centrant així els camps d'acció de la ciència; també s'hi poden considerar els de M. Kolinski, quan assenyalava que és més important l'enfocament general i els tractaments que aquesta especialitat científica propicia que no pas la limitació de la zona de l'àrea geogràfica que s'estudia, rebatent aquelles primeres divisions de «música europea» i de «música extra-europea» per fixar el llindar del folklore musical i de l'etnomusicologia.

Per major puntualitzacions, les des-

sinències de «rural» i «urbana» han vingut a concretar determinats treballs, concretant, així, els respectius camps de desenvolupament.

Com a conseqüència, doncs, caldria entendre que la matèria no és fàcil de tractar. Requereix un mirament científic adient i una rigorositat. Si no es fa així, tot el potencial positivíssim que manta vegada podria haver estat, queda, per manca de plantejaments seriosos, malversat en accions de poca transcendència.

Avui, per tal de conèixer i poder fer les pertinents recerques sobre les seves arrels més ancestrals en el terreny del llenguatge musical, ja no manca en cap centre de cultura important del món un departament que, amb miraments musicològics científics i museològics, en salvaguardi i n'estudiï el passat sonor.

Societats internacionals, com la «International Council for Traditional Music», agrupen els especialistes del món, procuren edicions i informen dels materials sonors que constantment es recullen a les fonoteques especialitzades; més tard arriba la notícia de l'estudi i l'edició discogràfica d'aquells documents de cultura.

A casa nostra, tot això encara és una realitat molt petita, més que modesta.

En un pretèrit, l'afany per a una identificació nacional i cultural va despertar l'interès per a la recollecció dels documents de tradició oral. I malgrat que aquelles primeres collites (Marià Aguiló: *Romancer popular de la terra catalana*; Milà i Fontanals: *Romancillo Catalán*; P. Bertran i Bros: *Cançons i folies populars*, etc.) van ésser menades amb afanys més lingüístics i literaris que musicals, ben aviat els músics van esdevenir recopiladors de les tonades. Mestre Candi, F. Pelagi Briz, Francesc Alió, etc.

El gran monument hauria pogut ésser l'obra del «Cançoner Popular de Catalunya», acció que aplegava en una tasca comuna les figures senyeres de la música i de la musicologia catalanes dels anys vint. Malauradament, els fets van deixar inconclusa aquesta comesa.

Altres intents més recents, bé que de condicions més modestes, s'han vist mancats d'ajut financer.

Determinades cases discogràfiques han tingut el bon encert de donar enregistraments de música tradicional. Cal dir, però, que en alguns d'ells el repertori ha estat molt manipulat per tal d'arribar a les finalitats comercials d'aquells productes. Altres (accions gairebé unipersonals) han assolit dignes resultats.

Finalment, iniciatives privades han portat a menar missions de camp en les que s'ha recollert un bon nombre d'enregistraments testimonials i d'indubtable interès. Aquestes missions, però, esdevenen sovint limitades i man-

cades de rigorositat en la metodologia aplicada, a causa d'una inexistent planificació bàsica, d'una manca d'unificació de criteris científics i per no estar vertebrades en un projecte col·lectiu i coordinat.

Seria bo que la nostra Administració nacional prengué la iniciativa de potenciar i facilitar el treball de recollecció d'aquells materials que encara sigui possible de salvar. Ben aviat seran perduts inexorablement. En aquest sentit, s'imposa un arxiu fonogràfic d'amples miraments museològics i científics.

A Catalunya, no hi manquen ni les voluntats, ni l'interès, ni l'esperit de treball. Tampoc no hi manquen els individualismes (cal reconèixer aquest fet), però això també pot ser bo. Si fos possible iniciar una acció conjunta de recuperació, parcel·lant i respectant tot allò que calgui, orientant-la en el que fos necessari, potser encara podríem obtenir, entre tots, uns resultats de gran nivell: els darrers, ben segur.

Cal pensar, però, que vindran prompte nous horitzons a marcar el pols dels treballs d'etnomusicologia; uns nous objectius que poden ésser, tot i que ara ho siguin escassament per a nosaltres, perspectives de futur. La cibernetica i la informàtica (potser també la robòtica) tindran quelcom a dir en la investigació d'uns materials de cultura que, per haver estat el nostre patrimoni genuí, es revaloraran dia a dia. Nous plantejaments, com els de la psicomusicologia o el que proposa l'estudi dels béns de cultura en les societats complexes, demanaran una recerca a partir d'estris magnètics, capaçs d'analitzar les nostres expressions dialectals, sonores i emotives, o a partir d'aparells aptes per escatir fins l'última minúcia el llegat del nostre fonocomportament. Si és que el servem!

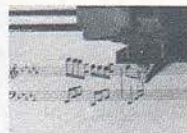
Esperem que aviat sigui factible de poder-ne conjuminar els esforços, les voluntats i els coneixements, i que tant les persones com les institucions nostres, de mostrada sensibilitat per a tots els fets d'identitat cultural i ètnica, siguin amatents a aquest toc d'alerta.

Josep Crivillé i Bargalló



la mà de guido

convida els professionals de l'Edició musical a visitar el seu stand a la Musik Messe Frankfurt 1986



MUSIK MESSE FRANKFURT

15-19.2.1986

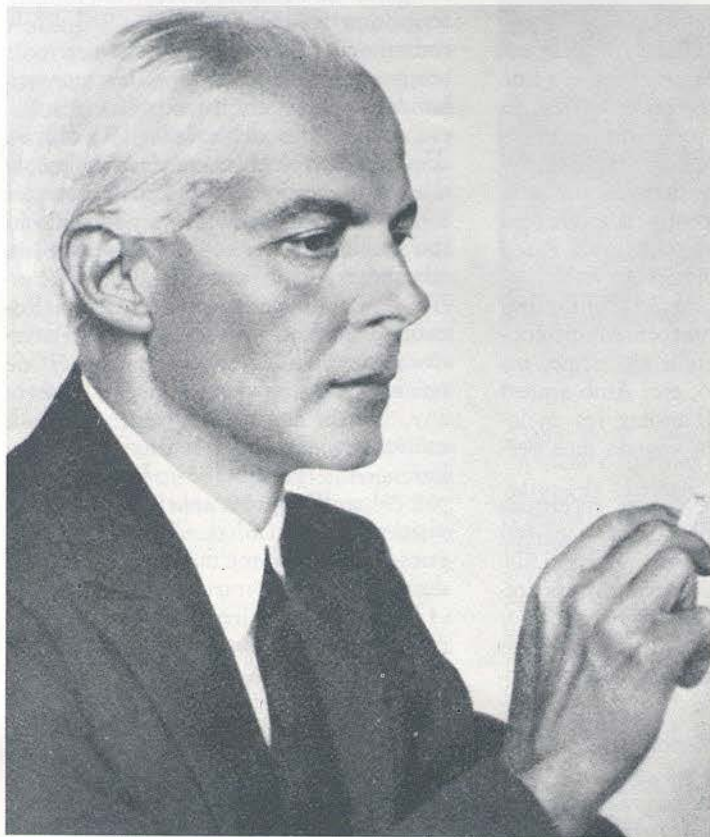
Tipografia musical per ordinador

Venda de Software HP 16, IBM PC & compatibles

Servei de dibuix a partir de 600 Ptes. full

Informació: Apt. 22. Sabadell, Tel. 716 13 50

Els grans pioners hongaresos : BARTÓK i KODÁLY



Béla Bartók



Zoltán Kodály

El 1832, la Societat d'Intellectuals Hongaresos, que posteriorment esdevingué l'Acadèmia Hongaresa de Ciències, demanà als seus membres de recollir cançons populars. L'estudi va ser plantejat amb la finalitat de publicar conjuntament la lletra i la música de les cançons. Aquest, però, no es va poder acabar. En les següents col·leccions de cançons populars, totes elles van ser publicades sense la música corresponent. A la segona meitat del segle XIX, les col·leccions comprenien una gran varietat d'estils. Si bé la major part eren d'aquell moment, i per tant d'autors coneguts, algunes d'elles eren genuïnes cançons populars.

La nova etapa d'estudi i de recerca de la música popular hongaresa, la qual nosaltres hauríem d'anomenar etnomusicologia *real*, s'inicià aproximadament al canvi d'aquest segle. A partir de 1890, Béla Vikár començà a utilitzar el fonògraf per a recollir les cançons populars. Vikár no era pas un músic, sinó un literat; per aquesta raó no va poder recollir les melodies. Aquest treball va ser realitzat per altres persones.

Molt al començament del segle actual, un jove estudiant de composició

a l'Acadèmia de Música, i, paral·lelament, de llengua i literatura hongaresa i alemanya a la Universitat de Budapest, decideix de fer la seva tesi doctoral sobre l'estructura estròfica de les cançons populars hongareses. Realitzà aquest estudi partint de les cançons que anteriorment havien estat publicades, però tenint ben present que no ho havien estat enregistrades d'una forma correcta.

Malgrat les deficiències d'aquest material, ell va poder fàcilment reconèixer-les: eren pròpies del lloc on havia transcorregut les seves infantesa i adolescència i, per tant, havia sentit aquests cants de boca dels camperols i infants del seu poble. Ell va pensar que el millor que podia fer era anar als llogarrets i recollir-hi els cants populars de la gent. Aquest jove era Zoltán Kodály.

Un altre jove d'aquest període, un excellent pianista i compositor, inicià la seva carrera sota la important influència de Richard Strauss. Tot intentant cercar noves fons d'inspiració per a la seva obra, casualment, escoltà algunes belles cançons. Aquesta experiència l'esperonà a renovar el seu estil musical. Aquest jove era Béla Bartók.

Kodály inicià el seu viatge de recollida de material, a l'àrea lingüística nord-est d'Hongria, el 1905. Quant a Bartók, de primer anà a la part oriental de la Gran Plana (1906) i, posteriorment, a Transilvània (1907).

Va ser una gran sort per a l'etnomusicologia hongaresa i universal que els dos compositors es coneguessin i esdevinguessin tan bons col·laboradors com amics. L'any 1906, els dos compositors ja publiquen la seva primera col·lecció, familiaritzant l'auditori hongarès amb la tradició més valuosa de les cançons camperoles que, en el passat, eren, ben segur, la música de tota la societat. En el prefaci d'aquest volum, que conté deu arranjaments per a cada cançó, a càrrec dels dos compositors, aquests assenyalen les finalitats d'aquesta publicació. N'hi ha dues de diferents. El primer objectiu de la publicació és oferir una edició completa de cançons populars, en la qual totes les melodies cantades pel poble siguin recollides i transcrites minuciosament amb totes les variacions possibles. Ells suggereixen un ordre musical semblant a l'utilitzat pel famós erudit finès Imari Krohn en la seva recopilació. «Sols aquest tipus

de recopilació pot ser la fundació de qualsevol mena de recerca concernent la cançó popular», deien ells.

El segon objectiu és que el gran públic es familiaritzi i senti el gust i l'estimació per les melodies populars. Amb aquest propòsit, han de ser seleccionades les més valuoses melodies i arranjaments per tal d'incloure la cançó popular a l'educació musical del país. Ells també reconeixen que el primer objectiu sols pot ser assolit quan la recopilació hagi estat acabada. Quant al segon, contràriament, ha d'ésser començat tan aviat com s'inicia l'estudi. El llibre *Cançons populars hongareses* (1906), de Béla Bartók i Zoltán Kodály, pertany a l'última etapa: melodies populars amb un simple acompanyament de piano.

Els dos grans músics hongaresos tenien interès en la música popular com a compositors i com a erudits. La influència de la música popular —hongaresa i d'altres països— deixà una important empremta en llurs composicions.

Els escolliren la via correcta quan anaren a visitar els petits poblets lluny dels grans centres d'important desenvolupament industrial. Efectivament en la gent d'aquells indrets podien observar i escoltar com la major part encara conservava els tipus més antics de melodies, costums i textos populars. Per exemple, hi reconegueren que el siste-

ma pentatònic (principalment amb caràcter menor i sense semitons) no és solament un segment, sinó l'ànima de la música popular hongaresa. Investigacions posteriors van permetre veure clarament que el sistema pentatònic és una herència oriental molt important, conjuntament amb la típica estructura melòdica basada en l'interval de quinta descendent.

Els dos grans etnomusicòlegs hongaresos, i també els seus seguidors, enregistraven les cançons en el mateix lloc on les escoltaven. Les experiències de camp van ser considerades molt importants, tant per Bartók com per Kodály. En aquest sentit, utilitzaven la gravació fonogràfica sempre que els era possible perquè els era de gran ajuda en la revisió de la notació.

Gravaven les cançons en uns cilindres, a diferent velocitat, intentant copiar els més petits detalls de ritme, ornamentació, entonació, etc. Amb aquest mètode, aconseguiren d'anotar les melodies d'una forma cada vegada més perfecta.

En el decurs de les seves recerques musicals, Zoltán Kodály amplià el seu estudi cercant connexions i paral·lelismes entre la música popular hongaresa i els estils musicals orientals. Per exemple, va constatar les similituds existents entre la música popular hongaresa i la música de la gent «Cheremiss» (un poble fino-hongarès). Així

mateix, va estudiar les vinculacions entre els estils de les cançons orientals: música d'església, l'antiga música hongaresa i les cançons populars del segle XIX.

Bartók tenia especial interès en l'extensió geogràfica de la música popular. Va assenyalar que la música popular dels eslovacs que vivien en el territori hongarès de l'Imperi d'Àustria-Hungria tenia una tradició molt rica, i que els romanesos utilitzaven unes formes molt antigues de la música popular que, solament, havien rebut una petita influència dels pobles del voltant. Bartók va començar a recopilar música camperola d'aquestes nacions, fins i tot abans del 1910. La seva primera gran recopilació fou un llibre sobre les tonades populars romaneses del comtat de Bihar (Transilvània), publicada per l'Acadèmia Romanesa de Bucarest, l'any 1913. Posteriorment publicà dos volums més de música popular romanesa. El mateix any, Bartók anà a Nord-àfrica i recollí música popular àrab al districte de Biskra, a Algèria. El 1936, fou convidat per Adnan Saygun a anar a Turquia, on visità Anatòlia i hi recollí cançons antigues d'entre la gent més pobre, i també de pastors.

Tornant a les recerques sobre cançons populars hongareses, recordem el projecte d'una «Col·lecció Universal de Cançons Populars Hongareses», ideat conjuntament per Béla Bartók i Zoltán



Bartók, recollint música tradicional, l'any 1908

Kodály, el 1913. El plantejament, però, del projecte fou debades, ja que no disposaven de cap suport per publicar aquesta gran col·lecció. La principal característica d'aquest treball fou la utilització d'una classificació de les melodies, basant-la en les característiques musicals en lloc de basar-la en un ordre geogràfic; és a dir, per raons d'utilització o de contingut textual.

El 1923, Bartók i Kodály publiquen una col·lecció de 150 cançons populars hongareses de Transilvània. En aquest llibre utilitzen l'ordenació d'Ilmari Krohn amb algunes modificacions. Les notes de la cadència de les frases melòdiques són presentades com una de les característiques més importants de la melodia. En les seves col·leccions de melodies, precisament són transportades a la mateixa nota final (sol). L'estudi comparatiu de les tonades esdevé més fàcil si els diferents tipus de variacions de melodies poden ser publicats un rera l'altre.

Bartók publicà el seu fonamental estudi de cançons populars hongareses amb un recull de 320 melodies (1924). Aquest llibre es publicà en alemany i anglès. Hi estableix tres classes de melodies: *Grup A*) conté melodies pentatòniques de quatre línies amb 6 i 12 síl·labes, sense recapitulació melòdica (aquest tipus es pot anomenar estil antic). *Grup B*) melodies amb recapitulació (la primera i la darrera frase són iguals). En aquest tipus, les línies melòdiques interiors són normalment un to més agut que les exteriors. Aquesta estructura és característica de les cançons populars hongareses més recents. El *grup C*) conté la resta, amb tipologies diverses i amb influències forànies, etc.

Bartók feu especial atenció a les fórmules rítmiques quan establí l'ordre intern de cada gran grup. Establí també els dialectes més importants i assenyalà les demarcacions territorials de la música popular hongaresa.

Kodály publicà també un important informe sobre la música popular hongaresa, el 1937, amb molts exemples comparatius. (Fou publicat també en alemany i anglès.)

Posteriorment, quan Bartók treballà a l'Acadèmia Hongaresa de Ciències, a Budapest (1934), establí una gran col·lecció de cançons populars hongareses fent servir les pròpies recerques, les de Kodály i altres. Aquest material és anomenat «l'ordre de Bartók» i pot ser consultat als arxius musicals populars de l'Acadèmia. Kodály, en part, seguí la seva via personal. En l'anomenat «ordre Kodály» van ser establertes, l'any 1950, al voltant de vint-i-cinc mil melodies. El seu ordre, basat en les cadències, es pot fer servir com un «diccionari» especial.

(En aquest punt hem de fer esment



Kodály, entre els músics del demà

d'una nova classificació establerta per un dels deixebles col·laboradors de Kodály, Pál Járdányi, els 1950-60. La base d'aquesta classificació és la forma de la melodia. Els tres grups més importants són els següents: 1) la primera frase és més alta que la darrera; 2) la primera i la darrera frase són iguals; 3) la primera frase és més greu que no pas la darrera.

Tant Bartók com Kodály van reconèixer la importància d'un estudi comparatiu de les cançons populars. De fet, si nosaltres volem conèixer quines són les característiques més importants de les cançons hongareses, quins elements són específicament hongaresos, hem de conèixer les principals característiques de la música popular dels pobles veïns. Bartók va escriure un llibre, el 1934, on

exposava aquest tema i examinava les influències mútues entre la tradició popular hongaresa i la dels països veïns. En aquest sentit, una de les darreres manifestacions que caldria assenyalar en la trajectòria professional de Zoltán Kodály és la presidència del Consell Internacional de Música Popular, el 1964. Ell féu notar la importància d'aquests reculls de música popular i la significació d'estudis comparatius. De fet, sols en un ampli marc és possible examinar els materials recollits i poder-hi descobrir els elements comuns i més antics de les diferents cultures musicals, així com les característiques singulars i locals de cada cançó.

El 1940, Bartók emigrà a Amèrica, però mantingué l'esperança de tornar al seu país d'origen i continuar-hi les



Bartók al piano

Old-style Hungarian folk song from South-Transdanubia
collected by Vilmos Szeemayer; written down by Z. Kodály (1932)

Parlando

ke-szál-lott a pá-vár Vár-me-gye-ke-szál-lott a pá-vár
Cheremiss folk tune from Eshpaj's collection (1930)

De nem ám a ruhák szál-lott a pá-vár

Exemple comparatiu emprat per Kodály en el seu llibre «Folk Musik of Hungary/
Enlarged English Edition revised by Lajos Vargyas. Corvina Press, Budapest 1971

recerques sobre música popular. Contràriament, no fou així. Continua als EUA on, en els darrers anys de la seva vida, va treballar en una col·lecció molt interessant i rica de discos de música popular iugoslava, enregistrada pel prof. Parry, de la Universitat de Harvard.

Després d'haver marxat Bartók, Kodály continuà el treball de recopilació per a l'Acadèmia Hongaresa. Amb aquesta finalitat, el músic formà un «Grup de Recerca de Música Popular», l'any 1930, dins l'Acadèmia de Ciències. Aquest equip no fou fet solament per a continuar la recopilació, sinó també per a estudiar i publicar música popular. Començà les activitats amb una publicació de cançons de jocs per a infants, i fou aquest el primer volum del *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (Edició Completa de Música Popular Hongaresa).

Aquestes cançons mereixen una especial atenció, conjuntament amb les cançons d'acompanyament de costums populars. Aquestes darreres, publicades en el segon volum de la sèrie, són utilitzades en ocasió de «dies especials», com són festes religioses, de primavera, etc. Moltes d'aquestes tonades i cançons infantils tenen formes imprecises, amb

estructures motiviques de dos compasos i caràcter *giusto*.

Un altre grup de tonades populars, els «planys», també tenen una estructura determinada, però amb un característic recitatiu improvisat dins el marc de certs tipus de melodies. Aquestes melodies foren publicades en un volum a part. Les cançons de noces tenen diverses tipologies i formes. Les seves característiques vénen determinades per l'ordre «teatral» de les cerimònies i per certs moments de la festa nupcial. Per aquesta raó, aquestes cançons i textos també foren publicats en un volum a part.

Tots els prefacs per aquests volums els va escriure Zoltán Kodály. La publicació de cançons sense un propòsit específic començà després de la mort de Kodály (1967). Aquestes cançons, algunes d'elles estròfiques, van ser publicades conjuntament amb les seves variants instrumentals.

Sota la direcció de Zoltán Kodály, els membres del «Grup de Recerques de Música Popular» n'ampliaren l'àmbit d'estudi al camp de la música instrumental, en part utilitzat per a la dansa. Bartók i Kodály no recolliren un nombre important de música instrumental,

si bé aquest darrer va escriure un article sobre instruments populars (1911). (Hi ha més melodies instrumentals en la seva col·lecció romanesa).

Kodály envià els seus col·laboradors als mateixos indrets on ell i Bartók havien recollit cançons la primera dècada d'aquest segle, amb la finalitat de tornar-hi a recollir el mateix material o similar. Laszlo Vikár anà a Cheremiss, Chuvash i en altres territoris de la Unió Soviètica, i hi trobà material relacionat amb la música popular hongaresa. Abans ja, Kodály havia encoratjat els més joves folkloristes a fer monografies de la vida musical de determinats pobles.

El Museu Nacional d'Etnografia de Budapest té un departament de música. Aquí László Lajtha, compositor, professor i folklorista, treballà en una gran col·lecció. Ell, per sobre d'altres aspectes, sentí molt d'interès per a la música instrumental i per a enregistraments documentals amb la col·laboració de cantants i instrumentistes de la contrada.

A finals dels anys 30, la firma «Pátria» realitzà una sèrie de discos amb la col·laboració de Bartók, Lajtha i d'altres. Aquestes valuosíssimes sèries foren continuades després de la Segona Guerra Mundial; però només a partir de 1964 sorgí una nova etapa en la publicació d'enregistraments de música popular, quan tingué lloc a Budapest la conferència del Consell Internacional de Música Popular.

Basant-se en una iniciativa de Kodály, Benjamin Rajeczky reuní en un enregistrament antològic la música popular hongaresa. (Aquest enregistrament va ser seguit per uns quants més.)

Finalment, voldria fer esment d'un futur objectiu de la recerca de música popular. Ja he dit que els grans compositors hongaresos trobaren la seva font d'inspiració en la música popular. La música popular també donà material a la pedagogia musical. Aquestes meravelloses cançons representen la més valuosa aportació de la nostra herència musical, o de la nostra llengua musical materna, com digué Zoltán Kodály. A més, ell afirmà que aquesta tradició popular seria el material bàsic d'una educació musical. Per tant, amb la música popular podem tenir la millor comprensió de l'ànima de la nostra nació, i també de la d'altres. La música popular pot ser una clau de les grans obres de la música nacional.

Aquests tres aspectes —etnomusicologia, composició i pedagogia— donen a la música popular un lloc distingit en la vida i l'obra de Béla Bartók i Zoltán Kodály.

Mihály Ittész
Professor adjunt de
l'Institut «Zoltán Kodály»,
de Pedagogia Musical.
Kecskemét (Hongria)

New-style H. folk song
collected by B. Bartók (1906)
He arranged it in his collection of piano pieces
"For Children" (1909)

Tempo giusto ♩=125

Csillagok, csillagok, szépen ragzog-jak-tok,
A szegény legénynek útát mutassatok,
Mutassatok utat a szegény legénynek,
Nem találja házat a szegény - jének.

Melodia publicada en el llibre de Bartók A magyar népdal (La cançó popular hongaresa) Rözsavölgyi, Budapest, 1924

La Cançó Popular, vehicle de llengua i cultura



CANÇO NOVA EN LA QUE SE DEMOSTRA
o horrorós atentat que executaren dos companys en la
ciutat de Vich lo dia 14 de mars del any 1817 en la

Pergamí il·lustrat per a un romanç popular

Quan parlem de cançó popular i tradicional, tothom té al pensament una sèrie de composicions que sabem que eren cantades pels nostres avantpassats, encara que la majoria de nosaltres no les hem apreses per tradició oral sinó a través de reculls. Aquesta idea no massa concreta es barreja habitualment amb la teoria romàntica d'una especial sensibilitat o «ànima popular» creadora d'aquestes peces. A la vegada, s'acostuma a contemplar el corpus de cançons com una part marginal i complementària de la cultura literària i musical d'un país. N'emmarcarem, encara que sigui de forma simplificada, el valor i l'amplitud socials.

La cançó popular i tradicional del nostre país que ha arribat fins a nosaltres es difon dins d'una societat molt concreta: la dels pagesos, ramaders i oficis menestrals que componien el gran gruix social fins a l'inici del segle xx. Aquests estaments populars utilitzaven constantment la cançó com un element més de la tradició oral que els venia dels avis i que, amb la concreta adaptació i modificació de cada època, forma-

va part de la seva cultura en el sentit ampli de manera de comprendre i actuar davant del món. L'empirisme, la mentalitat màgica, la influència del pensament de la classe dominant, tot plegat anava confegint el saber popular que rodolava de generació en generació; un canvi continuat, però amb un sentit bàsic de conservació i pervivència que ha estat la causa que arribin fins als nostres dies elements culturals antiquíssims.

Al seu costat, cada època té una cultura escrita, creada i utilitzada per una elite molt minoritària que es diferencia clarament de la popular, tot i tenir-hi contínues interrelacions i influències. Moltes vegades, la cultura popular ens transmet l'apropiació i adaptació que el gruix de la població ha fet d'elements «d'alta cultura» d'èpoques anteriors. També trobem contínuament el procés invers: la tradició oral passa a formar part de les composicions literàries i musicals d'autors «cultes».

Degut als canvis radicals que s'han produït en el sistema de vida durant el segle xx, aquesta societat rural cata-

lana, com ha passat a tot Europa, s'ha transformat completament. No entrarem aquí a parlar de si continuarà el saber popular dels nostres avis o si se n'està perdent el gruix principal, sinó a contemplar quina funció va tenir la cançó dins d'aquella societat, i els seus mecanismes de difusió.

Funcionalitat de la cançó popular

La cançó que no serveix cap interès concret de qui la utilitza es va perdent de la memòria col·lectiva. En el seu context social, la cançó té raó de ser i de difondre's per diverses funcionalitats. Aquestes funcionalitats poden ser molt evidents en determinats tipus de cançons, com les de treball o les festives. En d'altres, són a nivell de difusió de les idees i formes de comportament social, o serveixen per a expressar els sentiments propis. Poden confluir-ne diverses en una sola cançó, tot i que en sol destacar una.

Les més rellevants són:

— **DE TREBALL.** — Algunes cançons són especialment adequades a feines concretes. O pel ritme, que coincideix amb el ritme del treball i ajuda a mantenir-lo; o per l'alternança entre un cantaire i la tornada que canta la resta del grup, alleugerint la feina i fent-la més suportable (com fins fa ben poc feien les colles de segadors).

— **FESTIVES.** — Destinades a celebrar i recordar els rituals socials i/o màgics que la col·lectivitat realitza en els dos cicles que engloben l'existència: el cicle de l'any (amb les festes concretes) i el cicle de la vida (naixement, festeig, casori, difunts...).

— **MENTALITAT.** — Íntimament barrejat amb la funció precedent, trobem en les cançons la difusió d'idees determinades, de maneres de comportar-se i d'entendre la naturalesa i la col·lectivitat. D'aquest punt, que pot ser base de moltes reflexions, només en remarcarem la importància que té la cançó (i tota la tradició oral) en l'aprenentatge de conducta, de pensament i de sensibilitat dins d'aquesta societat rural.

— **SENSIBILITAT COL·LECTIVA.** — Hi ha cançons que causen un fort impacte en la sensibilitat d'una comunitat. Pot ser degut al tema o argument de la peça, o a la forma i desenvolupament melòdic que, per unes característiques molt concretes, responguin a aquesta

sensibilitat; la qual ha estat conformada per la cultura que ha actuat en l'educació tradicional, i porta a una receptivitat especial davant de certes cançons i a la indiferència davant d'altres. Evidentment, cada collectivitat va canviant els gustos temàtics i estètics per les influències d'altres, per les modes que van imposant les classes dominants, per les influències de la cultura «oficial», etc. Allò cert és que es van assumint algunes cançons com a pròpies, perquè s'adiuen a la sensibilitat popular d'aquell moment. I és natural que, quan una persona vulgui expressar els seus sentiments, utilitzi el patrimoni de cançons en què s'identifica.

Podria ser gràcies a l'impacte que produïren, i a la persistència d'aquest impacte durant segles, que ens hagin arribat balades lírico-narratives que semblen tenir el seu origen en obres de l'Edat Mitjana difoses per joglars. Així, *Els estudiants de Tolosa* seria una reducció a partir d'uns fets dramàtics ocorreguts a Tolosa de Llenguadoc el 1335;² i *El testament d'Amèlia* podria ser l'episodi central d'una peça més llarga, també de difusió a les darreries de l'Edat Mitjana.

— PEDAGÒGICA. — La cançó, com tota la tradició oral, té una funció important en l'aprenentatge dels infants en camps diversos: en la conducta, visió del món i formació social; en l'educació musical i lingüística; i com a eina de creativitat i experimentació.

Fixem-nos en els elements lingüístics que hi conflueixen (sempre tenint present que parlem de la societat pre-industrial i no de l'actual):

- Un lèxic ampli, que moltes vegades s'aparta del més bàsic que s'utilitza en la parla de cada dia.

- Unes construccions morfo-sintàctiques, imposades per la poesia i l'estil popular, que eixamplen els coneixements utilitzats més habitualment.

- Una formació fonètica i d'exercicis de pronunciació que es podria concretar en cançons en les quals apareixen tirallongues d'especial dificultat articulatòria, o que insisteixen en algun dels sons de dicció més difícil. No cal dir que aquestes cançons provoquen l'aprenentatge com un joc o una dificultat que l'infant s'esforça a superar per la diversió i/o competitivitat que li suposa, i no pas com un treball previst.

- Un aprenentatge sòlid sobre formes poètiques i narratives que s'utilitzen contínuament en la tradició popular.

- Una educació en la sensibilitat literària i en arguments lírics i narratius d'una profunditat remarcable, tot i que es limiten a unes formes i un estil molt concrets.

- I, pel que fa a les cançons i cantarelles més pròpiament infantils, són un element de creació que els nens mani-



Gravat setcentista emprat per a ilustrar cançons amoroses

pulen contínuament. És una pràctica lingüística i literària preciosa, a més dels nombrosos elements rituals, màgics i de mentalitat que hi apareixen.

Tot aquest conjunt d'aspectes ens reafirmen la cançó popular, en la part que ocupa de la globalitat de la tradició oral, com un element important en la formació de la cultura literària, en els coneixements lingüístics i en les possibilitats de creació poètica. La societat rural ha tingut una sòlida educació lingüístico-literària de transmissió oral, malgrat haver-se mantingut en l'analfabetisme fins a èpoques ben recents.

Aquesta formació també s'ha esdevingut en l'àmbit melòdic de la cançó. No podem estendre'ns en la vessant musical, però hi arribaríem a la mateixa conclusió: la tradició oral forneix uns coneixements molt concrets, segurs i expressius, i amb una gran capacitat de recreació.

La difusió oral: el canvi dins d'unes constants

La transmissió oral comporta un canvi constant en la forma de la cançó, provocat no solament per problemes o velleïtats de la memòria: el cantaire la recrea cada vegada, i cada persona que l'aprèn se la fa seva, adaptant-ne o variant-ne algun aspecte. En definitiva, s'utilitza la cançó com s'utilitzaria una eina: manipulant-la lliurement segons les necessitats o el lliure albir, però amb les constants que la procedència i l'estil tradicional imposen.

Que una cançó s'escampi segons aquest sistema durant generacions portarà a innombrables variants. Sembla que ens podria dur a una dispersió tan gran que no sabríem on aferrar-nos. Però no és així. De la mateixa manera

que en la llengua parlada (malgrat les múltiples llibertats que cada parlant es pren i la contínua variació i recreació de sentits i formes), s'hi mantenen unes constants bàsiques unificadores i identificadores. Així es podria fer una completa analogia entre la llengua, amb els dialectes i cada parlant concret, i les innumbrables variants d'una cançó popular. Cada conjunt de variants té uns grups de característiques que determinen sectors geogràfics de difusió concrets, que diferencien estrats socials, diferent pervivència d'arcaïsmes, etc. I aquest fenomen, el trobarem tant en la lletra com en la melodia.

El perquè d'això ens és donat per la mateixa naturalesa de la cançó. Quan un individu del col·lectiu social on es difon la cançó n'oblida alguns detalls, n'eixampla d'altres, en redueix l'acció o n'allarga un diàleg, no ho fa a partir de zero, d'una llibertat absoluta. Ho fa condicionat per la seva mentalitat, per les necessitats d'expansió de la sensibilitat. I ho fa dins dels motlles que coneix de l'experiència musical i literària. Així, si el cantaire ha rebut la formació en la convivència gairebé única amb la cançó popular de la seva contrada, fins i tot si s'ha d'inventar una cançó, ho farà dins dels esquemes que ja coneix, que els té per propis i compartits amb la seva comunitat. En el cas que alguna característica individual o influència estranya li fessin alterar algunes constants, seria la mateixa difusió entre altres membres que estan en circumstàncies semblants a la d'ell que s'encarregarien de limitar-ne l'expansió. Perquè la recreació individual passi a formar part d'una cançó cal una certa «sanció» de collectivitat, que difondrà o oblidarà ràpidament cada detall concret.

La cançó no és monolítica. Rep constantment les influències foranes, de barreges de comunitats, de contactes amb altres estils, d'influència de la «cultura oficial» i de les èlites. I és en aquest canvi bàsic, adaptant i adaptant-se a cada nova circumstància històrica, on pren la força, la vitalitat i la riquesa. De la mateixa manera com la collectivitat manté en la llengua comuna i en les característiques dialectals de cada contrada un signe d'identitat i una visió del món i sensibilitat pròpies, la cançó popular també té una situació anàloga: la riquesa de lèxic, les sonoritats i construccions que aporta cada dialecte a la llengua són la riquesa de les variants en la cançó. Fins i tot, en una cançó hi podem trobar elements de diferents èpoques, com si ens trobéssim davant diferents nivells d'una excavació arqueològica. O en diverses variants hi trobem estadiis d'una evolució melòdica (de modalitat medieval a tonalitat moderna, per exemple).

És arriscat d'afirmar-ho, però és lò-

gic de concloure que cada comunitat va forjant el que podríem anomenar una «mentalitat estètica» de cançó popular, unes estructures musicals i literàries que sent com a pròpies. Tot això, evidentment, no amb caràcter immòbil, sinó dins la complexitat d'influències, de canvis constants. I, per tant, amb una capacitat creadora, generadora i reinterpretativa que n'és la principal virtut.

En aquest punt, cal veure com s'han adaptat cançons forasteres (occitanes, castellanques o franceses) en un procés de catalanització lingüística i, a la vegada, conservant-ne aspectes característics. L'adaptació a la mentalitat, llengua i forma melòdica pròpies, a través del garbell dels anys, modes i estils. I sempre dins un marc europeu amb elements molt semblants. Per això no és gens estrany de trobar variants d'una cançó a diversos països europeus; i, en el cas català, la constància de moltes cançons d'arrel antiga comunes amb Occitània i la Itàlia Nord (seria l'arc medieval, el «pont sobre la mar blava»).

D'altres cançons limiten la seva difusió als dominis de la llengua; i unes altres, generalment d'inferior volada, només les trobem en zones molt concretes. Així, si disposéssim de reculls i estudis complets de cançó popular d'un país o regió (com realitzaren Bartók i Kodály), podríem determinar la «geografia» de les cançons i dels trets etnomusicològics, de la mateixa manera que treballen els dialectòlegs amb cada característica de la llengua.

Algunes consideracions sobre els reculls

La concreció de la difusió d'una cançó i l'estudi de totes les seves característiques a partir del testimoni de nombroses variants és una feina que, al nostre país, de moment només és realitzable en indrets determinats. La trista història de l'Obra del Cançoner Popular i la insegura fiabilitat i limitada informació que ens aporten els reculls antics fan que el millor material (tant pel rigor i fidelitat en la tasca de recollida com per la transcripció exigent a través d'enregistraments) encara pugui ser el que hom va aplegant en els darrers anys.

És realment sorprenent la situació que anem trobant amb el Grup de Recerca Folklorica d'Osona: tot i ser difícil de localitzar un bon cantaire,³ ben sovint fas coneixença amb la persona que recorda i continua cantant les peces apreses en la seva joventut, i ho fa amb una memòria prodigiosa i una gran seguretat de formulació.⁴ D'aquests cantaires se'n poden recollir versions molt fiables, que no tenen res a envejar quant a text a les recollides a principis de segle, i acostumen a aportar una riquesa, quant a melodia, que hom ja donava per perduda.

Cal recordar que els folkloristes de la Renaixença, i d'altres ja d'aquest segle, s'abocaren a la recerca i publica-



Gravat l'un llibre de festejar

ROMANCERILLO CATALAN

CANCIONES TRADICIONALES

SEGUNDA EDICION REFINADA Y AUMENTADA

POR

D. MANUEL MILÀ Y FONTANALS

Catedrático de la Universidad de Barcelona,
 Gran cruz de Isabel la Católica, Presidente honorario de la Academia
 de Buenas Letras, etc.



BARCELONA

LIBRERIA DE D. ALVARO VERDAGUER

Rambla, enfrente del Liceo

1882.

ció de textos, tot deixant de banda, la majoria de vegades, la part musical. Això ens ha fornït una col·lecció àmplia de textos, però realment limitada de melodies. Un altre problema de molts recollidors de la primera època és la idea de «purificar» la cançó popular, o de buscar-ne una versió originària, única i genuïna. Aquesta idea féu que es menyspreessin les variants, manipulant-les i retocant-ne els versos, i que no es donés gairebé cap informació del context de cada versió.

Una altra observació, que hem fet a partir de l'experiència de la recerca, és el dèficit que trobem, en els reculls antics, de cançons de gresca i de determinades formulacions modals d'una

gamma melòdica limitada. Aquest fet l'hem intentat explicar per una «doble censura», que es produïa en les missions de recerca de temps passats; i, pel que fa a les cançons «verdes» o picants, en trobem constància en alguns passatges dels diaris de missió de l'Obra del Cançoner Popular.

A més d'aquesta censura «ètica», en trobem una altra «d'estètica» tant o més lamentable. A l'hora de recollir melodies entre les moltes variants que s'els, presentaven a l'abast, o de triar-ne només una per acompanyar un determinat text en un recull, molts recollidors triaven aquelles melodies que més s'avenien a llur gust musical i estètic. A la vegada, quan es triaven me-

lodies per a ser harmonitzades i difoses a través del cant (coral o per a veu i piano), s'agafaven les que admetien un treball més proper a les preferències del moment: amplitud melòdica, tonalitats menors propícies per a lirismes, riquesa cromàtica, etc. Tot això que, per una banda, ha fet difondre un seguit de cançons d'una gran riquesa, féu que quedessin més marginades d'altres melodies que es limiten a una gamma modal reduïda, a una simplicitat evident i a una monotonia repetitiva no gens adequada a les orelles del públic no versat en aquests models. A aquesta «censura» —de la qual no es pot acusar ningú (en definitiva, cada època ha fet els reculls segons uns criteris previs, amb els seus avantatges i defectes)— cal afegir-hi la falta de rigor en la transcripció, que fou feta a partir d'uns esquemes mínims i quadrats de la música «cultura». Des de Bartók i Kodály, amb el reconeixement de característiques molt pròpies en la música popular, els enregistraments i una gran subtileza i complexitat en les transcripcions, bona part dels reculls catalans s'han quedat en unes indicacions valuoses de les línies generals melòdiques, però a mig camí d'una transcripció àmplia.

La nostra experiència dels últims anys en la recerca ens ha fornït una quantitat de peces pertanyents a les gammes modals de límits reduïts, i a cançons de gresca (o «verdes») que superen de bon tros les previsions. Per tant, un dels temes pendents és la correcció de la deformació que ens mostren molts reculls quant als dos fenòmens apuntats. Sobre això, cal dir que sempre s'ha fet ressaltar, de la cançó catalana, la seva melangia, una certa uniformitat d'ànim i una suposada aplicació del «seny» (que en molts moments es pot entendre com a pròxim a l'avorriment). No voldríem, ara, desmentir aquest caràcter sense un treball sobre la qüestió; però és cert que molt del dèficit en cançons de gresca, de taverna, de temes eròtics o irreverents, és produït per aquesta «doble censura» de cantaires i recollidors.

Influència de la cançó popular en el renaixement de la cultura catalana moderna

És ben sabut que els homes de la Renaixença, a més de ser els «descobridors» de la cançó popular catalana, en reberen una notable influència. Influència ben lògica, ja que, a l'hora de revitalitzar una cultura literària i una nació que havien quedat somortes durant decennis, la cultura popular era la font natural d'on calia aprendre la llen-

gua, els costums i els caràcters diferenciadors enfront de les altres comunitats.

Seria realment llarg d'explicitar les influències literàries, formals i temàtiques que des de llavors n'han rebut els nostres escriptors, pensadors i músics, començant per Milà i Fontanals i acabant pels Sagarra, Carner, Riba i J. V. Foix. Voldríem destacar, però, la gran importància que tingué per al ressorgiment, com a cultura oficial, de la llengua.

Els grans creadors del català modern foren importants investigadors de la parla popular, de la riquesa lèxica, fonètica i morfo-sintàctica que tan bé es plasmava en la cançó tradicional. Així, Jacint Verdaguer, el més gran forjador de la llengua, rebé la formació, sòlida i eficaç, del saber popular. La seva orella atenta assimilava contínuament la riquesa lingüística dels pagesos de la plana de Vic. Participà en el recull de cançons de Milà i Fontanals per tot

Osona i a la Catalunya del Nord, on al peu del Canigó s'agradava d'estar a les jaces amb els pastors.⁹ És en aquest ambient on millor es comprèn la concepció de la seva obra. Marià Aguiló prengué la cançó com a base i model lingüístic. Mentre, per un cantó, estudiava els clàssics medievals, per l'altre, atemperava la falta de tradició dels segles XVII i XVIII amb la cançó (vista exclusivament com una peça literària). En ella, hi troba formes arcaïques pràcticament fossilitzades, construccions genuïnes ja deformades en la parla comuna, i la pervivència d'un model del tot necessari vers la codificació del català literari naixent. El mateix camí fou repès per Pompeu Fabra i pels altres grans filòlegs catalans. D'entre ells cal recordar mossèn Antoni M. Alcover pel seu treball de plasmació de la llengua popular; i Joan Coromines, caminador infatigable a la recerca de materials arreu dels Països Catalans.

Com a cloenda d'aquest article, i tornant al tema de la pervivència de la cultura popular rural a finals del segle XX, oferim un text que pot ser motiu de reflexió.

La primera cançó popular catalana que es publicà fou *Don Joan i Don Ramon* o *Les vint-i-nou llançades*, recollida per Josep M. Quadrado, a *Poetas mallorquines* («La Palma, Seminario de Historia y Literatura») el 18 d'abril de 1841. Malgrat la gran transformació social, encara hem recollit diverses versions d'aquesta balada lírico-narrativa; potser ja a les acaballes de la seva difusió oral, però plena de força.

A continuació en transcrivim la versió enregistrada pel Grup de Recerca Folklorica d'Osona a Domènec Orra, de Vilanova de Sau, el 3 d'agost de 1984.

Jaume Aiats
membre del Grup de Recerca
Folklorica d'Osona

LES VINT-I-NOU LLANÇADES

Observacions:



Mentre n'estava al mirai, al mirai que es pentinava,
i si en veu venir son fill per un camp que verdejava,
verdejava de forment, també violetes blanques.

Collia roses i flors per a curar-se'n les llagues

5 —Ai, fill meu, què hauràs fet tu que els colors has *trasmudado*?

—Mare meva, m'han sangrat, la sangria me n'ha dada.

—Malvinatge un tal barber la sangria que t'ha dada!

—I ai mare, no renegueu que vós n'heu estat la causa.

No en teniu sinó un fill i aquet feu anar a les armes,

10 i a la batalla del Rei hi van molts, no en tornen gaires.

—I ai fill meu, bé n'has tornat! —Trist de mi, no en viuré gaire:

vint-i-nou llançades tinc entre jo i el meu xivalló.

I el xivall porta les nou, trist de mi, en porto les altres.

Mare, aneu-me'n a fer el llit, que jo me'n vui anar a jaure,

15 poseu-m'hi els llençols nets que no els embrutiré gaire.

—I ai fill meu, a on lo vós, vós a la cambra més alta?

que allí hi tens ta muller que és partera d'una infanta;

tes germanes també hi són que freguen l'or i la plata.

—Jo no estic de ma muller ni menos de ma germanes.

20 I a les dotze de la nit sentireu tocar campanes.

Quan la gent a ho sentiran: «—Per qui toquen les campanes?»

Vós mare els en respondreu: «—Per mon fill mort en batalla».

Les armes les posareu l'entrant de la meua cambra,

i, ai, quan la gent les veurà: «—De qui són 'questes grans armes?»

25 Vós mare els en respondreu: «—De mon fill mort en batalla».

I a n a mi m'enterrareu i a l'altar de Santiago,

i el xivall l'enterrareu i en el replà de l'escala.

NOTES

1. Ja a la Grècia antiga es queixaven de la decadència de les tradicions i, des de llavors, cada poca ha tingut qui es lamentava del mateix fet. El saber popular, però, ha anat difonent-se i recreant-se, amb canvis i adaptacions, a través de les èpoques (i per camins a vegades ben estranys!).

2. Vegeu l'excel·lent estudi que en féu el doctor Romeu i Figueras en el llibre *Poesia popular i literatura*. Biblioteca de Cultura Catalana núm. 10. Edicions Curial. Barcelona, 1974.

3. Evidentment n'ha disminuït el nombre amb la mateixa rapidesa que es va transformant i desapareixent la societat rural, que n'és el seu context.

4. Hem arribat a recollir d'una cantaire (Maria Colell, de l'Esquiro) cent vint cançons.

5. Cada versió és la fixació d'un instant concret (i tan vàlida com qualsevol altra) en l'evolució i canvi constant de la cançó. La veritable vida que té és la difusió. Treure-la del context com un document estable és, per si mateix, la seva mort.

6. Vegeu, per exemple, *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, volum I, pàgs. 194-195. Barcelona, 1927.

7. És en el treball de noves transcripcions quan es troben característiques sorprenents en la cançó catalana, com podria ser una certa proporció de ritmes *aksak*.

8. Sobre la vulgaritat que s'ha retret a moltes peces d'aquesta temàtica convindria puntualitzar que, tot i ser certa en alguns casos, també se'n troben d'altres d'un treball metafòric i simbòlic exquisit. De qualsevol manera que siguin, però, ningú no en pot refusar el seu valor sociològic.

9. Tal com explica Josep Sebastià Pons a *Llibre de les Set Sivelles*, pàg. 155 (Biblioteca Selecta, vol. 214, Editorial Selecta. Barcelona, 1973).

es Majorica!



MAJORICA
Joyas y Perlas

L'OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA

En la historiografia musical catalana moderna, pocs temes hi ha tan apassionants i transcendents com l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Pocs, també, envoltats, com ell, de tants enigmes.

Hom constata, en abordar el tema, no solament la manca de fonts, sinó també el sovintejat silenci de qui en posseeix referències.

Les notes que segueixen —forçosament breus, atesa la destinació del treball i, per això, deliberadament expositives, no pas valoratives— volen ser una contribució a la coneixença d'aquella magna realització, tot partint, en bona part, d'unes dades inèdites: les provinents dels arxius del Palau de la Música Catalana. Són, doncs, una versió de determinats, i parcials, aspectes del tema. Tant de bo que, en un futur no llunyà, puguem entre tots determinar-ne la versió global.

Els inicis

La valoració del cançoner (i de les danses) tradicional, eina decisiva per a la conservació de la llengua durant la Decadència, fou una de les conseqüències més palpables de la Renaixença.

Investigadors i músics de vàlua diversa aplicaren llurs afanys, des de mitjan segle XIX, a salvar de l'oblit un corpus encara latent. Noms com Pau Pí-ferrer, Manuel Milà i Fontanals, Francesc Pelagi i Briz, Francesc Alió, Marià Aguiló, Enric Morera, Felip Pedrell, Aureli Capmany, Vicenç Bosch, Enric Vigo, Lluís B. Nadal, etc., són exemples de la concreció d'aquell neguit difús.

Altrament, l'impuls de l'excursionisme (amb la fundació de les entitats idònies) constituí un element decisiu per a la coneixença del país, les formes d'expressió popular del qual eren vistes com a signes d'identitat genuïns; i, en aquella coneixença i estimació, hi entrà la del cançoner.

No pot ser oblidat, tampoc, el fet que la vitalitat del moviment coral, amb la florida que seguí a la naixença de l'Orfeó Català en 1891, reclamava de fornir a aquelles corporacions un repertori adient, entre el qual fou sentit com a idoni el del cançoner.

Tot això explica les temptatives de recuperació d'aquell patrimoni col·lectiu, manifestades pràcticament mit-

jançant certàmens i concursos diversos (en especial, les «Festes de la Música Catalana», organitzades per l'Orfeó Català), tant per part de les entitats corals com per l'Arxiu d'Etnografia i Folklore; o amb les modestes accions de camp promogudes pel mateix Orfeó Català en el tombant de segle.

Tot responia a una necessitat sentida, tant més urgent si hom té en compte que, en començar el decenni dels anys vint, les melodies populars publicades tot just sobrepassaven el nombre de tres-cents.¹ Necessitat, d'altra banda, que es corresponia amb un estat d'interès folklòric latent a tot Europa, les manifestacions més eloqüents del qual foren les recerques empreses per Bartók i Kodály.

Diffícilment podien resoldre-la, aquella necessitat, les iniciatives que, per meritòries que fossin, no tinguessin una estructura adequada, especialment en l'ordre econòmic.

D'ací el mèrit del mecenatge de la Fundació Concepció Rabell i Cibils, exercit pel seu marmessor, Rafael Patxot i Jubert, en crear l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Rafael Patxot (Sant Feliu de Guíxols, 1872 - Ginebra, 1964), meteoròleg i

mecenes, bibliòfil i escriptor, fou una figura determinant i decisiva per a la cultura catalana, especialment en l'època de la Dictadura. Format a Anglaterra, el seu capteniment fou el d'un autèntic promotor i protector de les més diverses facetes culturals. L'any 1926 fundà la Institució Patxot, en la qual quedaren englobades múltiples accions de mecenatge anteriors (Fundació Montserrat Patxot i Rabell, Fundació Maria Patxot i Rabell, Fundació Clara Jubert de Patxot, Concursos Rafael Patxot i Ferrer, Premis Eusebi Patxot i Llagustera), i la qual actuà també com a marmessor de la Fundació Concepció Rabell i Cibils. Sota el patronatge d'aquesta Fundació nasqué l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

En data 28 d'octubre de 1921, Rafael Patxot s'adreçava a Lluís Millet tot proposant-li que l'Orfeó acceptés la direcció de l'Obra que anava a crear.²

Acceptada per Millet la comanda,³ el dia 6 de gener de 1922 tingué lloc al Palau de la Música Catalana la sessió inaugural de les tasques del Cançoner. Sota la presidència de Joaquim Cabot (president de l'Orfeó Català), de Rafael Patxot, dels mestres Lluís Millet i Francesc Pujol, i de Pasqual Boada (secretari de l'entitat a qui fou encomanada la direcció de l'Obra), hi assistiren representacions del Centre Excursionista de Catalunya, de l'Institut d'Estudis Catalans, de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore, de l'Escola Municipal de Música, de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, de l'Esbart Català de Dansaires, de l'Esbart de Dansaires Martinenc, de les Seccions folklòriques del Club Muntanyenc i de l'Ateneu Enciclopèdic Popular; i Ventura Gassol (en representació de Felip Pedrell), Valeri Serra i Boldú, Vicenç M. de Gibert, Joan Llongueras, Joaquim Pecanins, Josep Barberà, Mn. Higiní Anglès, Mn. Vicenç F. Casajús, Mn. Francesc Baldelló, Mn. Esteve Casaponce, Mn. Joan Puntí i Collell, Maria Baldó i Adelaida Ferrer.

Com a fruit de la sessió —en la qual s'apuntaren ja criteris musicològics i operatius diversos— quedà constituït el Consell Consultiu de l'Obra del Cançoner, sota la presidència honorària de Felip Pedrell i integrat per l'Arxiu d'Etnografia i Folklore (que hi designà Tomàs Carreras i Artau i, com a substitut, Josep M. Batista i Roca), el Centre Excursionista de Catalunya (en la persona d'Agustí Duran i Sanpere),



Rafael Patxot, creador de l'Obra del Cançoner

l'Institut d'Estudis Catalans (representat per Jaume Massó i Torrents i, com a suplent, Mn. Higiní Anglès), l'Orfeó Català (Lluís Millet i Francesc Pujol) i la Fundació Rabell (Rafael Patxot); fou encomanada la secretaria a Mn. Joan Puntí i Collell.

D'immediat, ja, es posà en marxa una inicial infraestructura administrativa: des del dia 2 de gener de 1922, hom treballava diàriament, de 6 a 8 de la tarda, a les oficines del Cançoner, radicades al Palau de la Música Catalana, on també se celebraren les reunions del Consell Consultiu.

El mateix dia 2 era iniciada la redacció del *Dietari* (un document conflictiu, temps a venir), en el qual quedaren reflectides les vicissituds de tot ordre de l'Obra, en una relació cronològica sintetitzada.

Una crida notablement divulgada (prop de 1.700 adreces directes, a més del ressò aportat pels mitjans de comunicació), demanà «(...) la cooperació de totes les entitats musicals, centres d'excursions i folklore, i societats de cultura general de les terres de parla catalana; com també, i d'una manera particular, és esperada la col·laboració dels Directors i Professors d'Orfeons i altres societats corals, Mestres de Capella, Organistes, Cantors, Directors i Professors de cobles i orquestres, i, en general, de totes aquelles persones que, vivint en contacte amb l'ànima popular i sentint amor envers la valuosa complexitat de la nostra cançó, vulguin acréixer amb la llur cooperació molt valuosa la importància artística de la gran obra que es prepara. El material que ha de constituir pròpiament el fons del Cançoner Popular de Catalunya, i per al més complet acoblament del qual és demanada la col·laboració de tothom, comprèn cançons pròpiament dites, cants i cantarelles d'infants, jocs infantils amb tonada, ballets, danses i comparses, toades i crides típiques, i tota mena de música popular (...)».

L'Obra començava la seva comesa amb l'empremta particular de Patxot, el qual controlà tothora la tasca en curs (fins i tot, volgué disposar d'una taula pròpia de treball), independentment de la gestió directorial de Francesc Pujol.

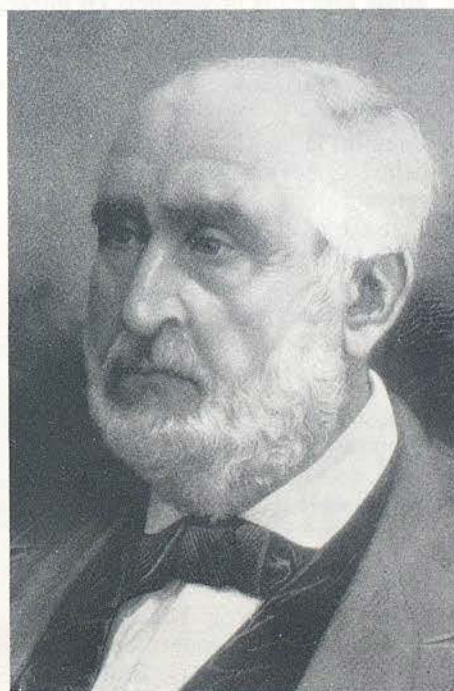
Aquesta preeminència operativa no quedà minvada per l'acció del Consell Consultiu, els acords dels quals, ultra no ser vinculants, eren sempre matisats per la decisiva opinió de Patxot. Altra-ment, aquest Consell tingué una vigència efímera: disset reunions, entre el 19 d'abril de 1922 i el 18 de juny de 1928 (6 en 1922, 4 en 1923, 2 en 1924, 2 en 1925, 1 en 1926, 1 en 1927 i 1 en 1928); i no sempre les seves deliberacions foren presidides per una homogeneïtat de criteris, com ho testimonia la forta divergència sorgida entre Lluís Millet i Mn. Higiní Anglès.



Francesc Pujol, director del Cançoner

Un altre testimoniatge de la resoluta acció de Patxot fou el seu capteniment en moments d'inquietud ciutadana o davant les expectatives d'alteració social; així, per exemple, poc després de la implantació de la Dictadura, i abans de la clausura de l'Orfeó Català, traslladà al seu domicili (per a millor salvaguarda) totes les cançons aportades per la col·laboració espontània, les provinents dels concursos de 1922 i 1924, les premiades en les Festes de la Música Catalana, l'aplec de materials del fons Aguiló, i les cèdules (1.620) extretes del *Romancerillo*, de Milà i Fontanals.

Arran de la clausura de l'Orfeó Català per Primo de Rivera (24 de juny - 13 d'octubre de 1925), l'Obra del Can-



Manuel Milà i Fontanals

çoner s'installà (des del dia 4 de juliol de 1925) en un pis de la Via Laietana (núm. 21, 2n., porta C) i hi romangué fins al final.

Gradualment, a mesura que ho reclamava la complexitat de la feina, s'hi incorporaren nous col·laboradors o hi ampliaren llur dedicació els ja existents. A la inicial de Francesc Pujol i Mn. Joan Puntí, s'hi afegiren les de Baltasar Samper i Josep M. Casas i Homs (des del 13 de febrer de 1924), la d'Ignasi Folch i Torres (a partir de l'1 de desembre de 1925) i la de Vicenç M. de Gibert (iniciada el 7 d'octubre de 1933).

Per a aconseguir els seus objectius, l'Obra del Cançoner emprà, bàsicament, tres mitjans: les donacions voluntàries, els concursos i el treball de camp.

Les donacions. Els concursos

La *cessió documental* forní una gran quantitat de lletres i tonades de tot arreu del país, diverses en qualitat i precisió. Els *capbreus* de l'Obra deixaren constància d'una corrua interminable de noms, per als quals la donació d'allò que posseïen era sentit com a imperatiu cívic i cultural.

En aquest capítol destaca, per sobre de tota altra, la donació efectuada l'any 1923 per Àngel Aguiló dels materials aplegats pel seu pare, Marià Aguiló (més de dotze mil textos de cançons). La següent en importància la realitzada en 1926 per Mn. Cosme Bauzá, de Felanitx (lletres d'unes quatre mil cançons de Mallorca) i la transcripció dels manuscrits més interessants de Pau Bertran i Bros (1924).

Dues foren les convocatòries dels *concursos*: 1922 i 1924. Concorregueren a la primera 30 reculls; a la segona, 24. Malgrat l'èxit numèric, hom desistí de continuar aquesta modalitat, amb el desig d'aconseguir l'aplega de documents de forma més idònia que la que permetien uns certàmens d'aquelles característiques.

Els noms més conspicus del moment, entre els músics conreadors del folklore, foren premiats en aquests concursos; per a testimoniar-ho, valguin els de Joan Amades, Mn. Lluís Romeu, Josep M. Comella, Mn. Josep Maideu, Mn. Joan Sala, Just Sansalvador, Palmira Jaqueti, Josep Güell, Roser Matheu, etc.

Les missions de recerca

Aquest fou el mitjà més transcendent de l'Obra del Cançoner per a dur a terme la seva comesa. Estrictament reglamentades per mitjà d'unes minucio-

ORFEO CATALA
BARCELONA 28 juliol 1927

Estimat Lluís Maria:
 Ahir a la tarda vaig rebre
 la teua carta del 26, després
 vaig reluir les meues amb la
 farsa per la forma i la con-
 veniència de no veure niques
 de font. La primera meua
 meua de mona. Et he contentat
 de la teua animació en la fei-
 ra de recollir cançons. És
 una pràctica d'una dic-
 ta i transcendent: és veure
 l'aigua regalada de l'ò-
 nimia del públic a la deu-
 matixa immaculada;
 és copiar directament
 l'esperit i el temps
 de raça. Artísticament

Carta de Lluís Millet, adreçada al seu fill
 Lluís M.^a, collector de cançons

ses ordinacions, aquestes missions de
 recerca pretenien l'obtenció sistemàtica
 de les cançons, amb tots els addita-
 ments folklòrics i, en casos especials,
 amb enregistrament fonogràfic de les
 melodies cantades; els collectors eren
 obligats, també, a la redacció d'una Me-
 mòria de llur treball, crònica viva (lite-
 raria i gràfica) dels esdeveniments quo-
 tidians en llur treball de camp.

Les missions de recerca foren verifi-
 cades, habitualment, per dues persones
 (un músic i un literat) —bàsicament,
 durant l'època estival— i foren comen-
 çades per les comarques de les quals
 hom coneixia menys fons documentals.

Per a comprendre l'abast de l'acció
 empresa, són relacionades a continuació
 les missions de recerca efectuades (re-
 lació obtinguda mitjançant la compulsa
 de fonts diverses, inèdites la majoria):

Any 1922

- Mn. Higini Anglès, Pere Bohigas: comarques solsonina (10 juliol - 7 agost) i berguedana (20 setembre - 6 octubre).
- Joan Llongueras, Joan Tomàs: Sta. Coloma de Farners, Brunyola, St. Martí Sapresa, Anglès, St. Pere d'O-sor, les Planes d'Olot, la Sellera, el Pasteral (19 juliol - 18 setembre).

Any 1923

- Joan Tomàs, Bartomeu Llongueras: Girona, Olot, St. Martí del Clot, St. Feliu de Pallerols, Rupit, St. Miquel de Pineda, Amer (2-14 agost; 29 agost - 7 setembre).

- Josep Barberà, Pere Bohigas: Alta Segarra, Cardoner, Ribera del Segre (8 setembre - 9 octubre).

Any 1924

- Josep Barberà, Pere Bohigas: Sabadell i contrada del Vallès (24-29 juliol); Palau-solità, Plegamans, la Sagrera (9, 10, 11 agost); la Segarra (23 agost - 17 setembre [a partir del 29 d'agost, Josep Barberà sol]).
- Joaquim i Just Sansalvador: comtat de Cointaina (1 agost - 30 setembre).
- Baltasar Samper i Miquel Ferrà: illa de Mallorca (4 agost - 30 setembre [a partir de l'11 de setembre, Baltasar Samper sol]).
- Joan Tomàs, Bartomeu Llongueras: comarca d'Olot (7-30 agost).

Any 1925

- Joan Tomàs: Albinyana (1 i 2 febrer).
- Palmira Jaquetti, Maria Carbó: la Seu d'Urgell i la Vall d'Aran (9 juliol - 3 setembre).
- Joan Tomàs, Antoni Bonell: Olot i comarca, la Vall de Bianya (3-28 agost).
- Baltasar Samper, Josep M. Casas i Homs: illa de Mallorca (17 agost - 20 setembre).
- Josep Barberà, Pere Bohigas: Sta. Eulàlia de Ronçana, Sentmenat, Lliçà de Munt, St. Llorenç Savall (15-21 setembre).
- Mn. Joan Sala: St. Quintí de Puigrodon i encontorns (1 octubre - 17 desembre).

Any 1926

- Joan Tomàs: Casa Provincial de Caritat de Barcelona (inicia l'aplega de cançons facilitades pels residents el 20 de gener i la prossegueix en inter-vals diversos).
- Mn. Joan Sala: St. Quintí de Puigrodon (27 desembre 1925 - 5 abril 1926).
- Palmira Jaquetti, Maria Carbó: Pallars i Conca de Tremp (2 juny - 2 setembre).
- Joan Tomàs, Antoni Bonell: la Garrotxa i Figueres (28 juliol - 30 agost).
- Baltasar Samper, Ramon Morey, Mn. Julià Samper: illa de Mallorca (3 agost - 9 octubre [des de mitjan setembre, Baltasar i Julià Samper]).

Any 1927

- Palmira Jaquetti, Maria Carbó: St. Feliu de Guíxols (1-10 gener).
- Mn. Joan Sala: St. Quintí de Puigrodon (gener); el Ripollès i la Segarra (períodes alternatius, fins al mes d'octubre).
- Joan Amades, Joan Tomàs: Vilanova, Montblanc, Begues, St. Quintí de Mediona, St. Pere de Riudebitlles (gener-abril); Calella (juliol); Tortosa, Aldover, Ripoll (maig).

- Joan Tomàs: Casa Provincial de Caritat de Barcelona (gener - abril).
 - Enric d'Aoust, Palmira Jaquetti: Pallars i Ribagorça (27 juny - 31 agost); Torroella de Montgrí (25-28 desembre).
 - Joan Just, Josep M. Roma: Castelló de la Plana (11 juliol - primers setembre).
 - Joan Tomàs, Lluís M. Millet: l'Empordà (19 juliol - 24 agost).
 - Baltasar Samper, Ramon Morey: illa de Mallorca.
 - Baltasar Samper, Andreu Ferrer: illa de Menorca.
- (Aquestes missions a les Balears abraçaren globalment el període comprès entre el 30 de juliol i el 18 de setembre).

Any 1928

- Joan Amades, Joan Tomàs: el Vendrell, Torà, St. Jaume dels Domenys, St. Pere de Torelló (gener); Figueres i Alt Empordà (19 juliol - 23 agost).
 - Enric d'Aoust, Palmira Jaquetti: Pallars, Ribagorça (1 juliol - 31 agost); Torroella de Montgrí, L'Escalà (28 desembre - 2 gener 1929).
 - Joan Just, Josep M. Roma: Valls, Montblanc i encontorns (3 juliol - 7 setembre).
 - Baltasar Samper, Ramon Morey: illes de Mallorca i Eivissa.
 - Baltasar Samper: illa de Formentera.
- (Aquestes missions a les Balears abraçaren globalment el període comprès entre el 6 d'agost i l'1 d'octubre).

Any 1929

- Joan Amades, Joan Tomàs: Vila-rdona, Girona (gener - març); Maçanes (maig); comarques lleidatanes compreses entre Coll de Nargó, Ponts, Guissona, Agramunt i Balaguer (17 juliol - 1 setembre).
- Enric d'Aoust, Palmira Jaquetti: Ribagorça (29 juny - 4 setembre); l'Escalà i encontorns (finals desembre).
- Mn. Joan Sala: la Maçana (4 desembre 1927 - 4 novembre 1929).

Any 1930

- Joan Amades, Joan Tomàs: Artesa de Segre, Balaguer, Lleida i encontorns (23 juliol - 15 agost; 25 agost - 13 setembre).
- Dr. P. Fouché i el seu germà: terres rosselloneses.
- Baltasar Samper, Ramon Morey: illa de Mallorca (1-31 agost).
- Enric d'Aoust, Palmira Jaquetti: Verges, St. Jordi Desvalls i encontorns (29 agost - 22 setembre).

Any 1931

- Palmira Jaquetti, Maria Carbó: Ribagorça (27 juny - 28 agost).
- Joan Amades, Joan Tomàs: Baix Llobregat, Lluçanès, el Maresme, Castelló (10 agost - 30 setembre).



Joan Llongueras

El Cançoner, en el període bèl·lic i en la postguerra

Al III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, celebrat a Barcelona (18-25 abril 1936), hi figurà per primer cop una secció de folklore musical i danses populars. L'Obra del Cançoner hi tingué un paper rellevant amb la presentació de ponències diverses per Baltasar Samper, Vicenç M. de Gibert, Josep Barberà i Francesc Pujol.

Al si de la magna reunió internacional d'estudiosos, l'Obra del Cançoner donava testimoniatge de la seva vitalitat, la qual es manifestava també en la preparació del primer volum dels tres que havien de configurar el *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*.

L'esclat de la guerra truncaria la trajectòria fins llavors menada i fóra l'inici de la dispersió dels materials tan zelosament recopilats i tan amorosament estudiats.

Rafael Patxot hagué d'exiliar-se; en una postal adreçada al tresorer de l'Orfeó Català (agost de 1936) deia textualment que les seves fundacions se n'havien anat als llimbs i que restava suspès el funcionament de l'Obra; i que, per tant, no podrien ser lliurades als seus treballadors les retribucions que percebien i, en conseqüència, els interessats eren lliures de fer en endavant allò que creguessin més convenient.

Com a conseqüència de la inseguretat creixent, hom cregué oportú, en visites a salvaguardar el valuós patrimoni cultural de les institucions promogudes o subvencionades per Patxot, de fundar un Patronat que les englobés i de posar-lo sota el patrocini de la Generalitat.

Amb l'aprovació explícita de Patxot, després dels tràmits jurídics i administratius prescriptius, eren posades sota el patrocini de la Generalitat de Catalunya les Institucions Patxot, Arxiu de la Masia Catalana i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, i reconegut el Patronat de les Institucions Patxot, integrat per Eduard Fontseré, Josep Danés, Francesc Pujol, Francesc Maspons i Anglasesell i Antoni Gallardo, als quals s'havia d'afegir un representant del Departament de Cultura.

Aquest intent de salvaguarda no prosperà, els esdeveniments bèl·lics invalidant tota altra voluntat; i havent estat ocupada per la Conselleria de Governació i Assistència Social de la Generalitat la finca, propietat de Patxot, a què era destinada l'Obra del Cançoner (c/. del Monestir, 12), el Patronat tot just fundat suspengué la seva actuació (gener de 1938).

Mesos enrera (octubre de 1937) i a causa del temor que els bombardeigs

afectessin l'edifici on era instal·lada l'oficina de l'Obra del Cançoner (Via Laietana, 21), seguint instruccions de Patxot de diversificar els arxius a fi de minorar el risc de pèrdua o destrucció, s'habilità un local on foren duts tots els materials de caràcter original, i restà a la seu de l'Obra el cedulari fins llavors realitzat. L'any següent (gener de 1938) davant la imminència de l'ocupació del domicili particular de Patxot (Pg. de la Bonanova, 28) pel Cos d'Aviació, fou retirada tota la documentació que hi era guardada.

Per un altre cantó, Francesc Pujol, en la seva condició de Director de l'Obra, i posteriorment com a mandatari de Rafael Patxot, havia traslladat documentació del Cançoner al seu domicili particular i a la seu de l'Orfeó Català (on restà dipositada l'edició del volum *Dansa*, i amagats —i, després de la mort de Pujol, introbables durant uns anys— els dos volums del *Dietari*, el Llibre d'actes del Consell Consultiu i l'arxiu documental).

Francesc Pujol morí la vigília de Nadal de 1945; amb ell, desapareixia el protagonista decisiu en les vicissituds del Cançoner en temps de la maltempada, i el qui millor podia, no solament adreçar la situació real de l'Obra, sinó també ser l'enllaç imprescindible amb Rafael Patxot, de cara al futur.

L'any següent (1946) l'Orfeó representava les activitats, amb Lluís M. Millet com a director i Joaquim Renart en la continuïtat de la presidència. Una presidència i una direcció les relacions de les quals foren caracteritzades per reticències recíproques (que els esdeveniments posteriors no feren sinó augmentar) i que foren factor determinant en la dimissió de Renart, en 1950.

Eh! la nova singladura de l'Orfeó, la

Vicenç M.^a de Gibert

dal, i obres de Morera, Bosch i Humet, Gay, i Guasch, a més de carpetes diverses dels materials Aguiló.

A mitjan 1936 eren fetes més de 25.000 cèdules grans i unes 5.000 de les de música sola.

Projecció

Per definició, el resultat de l'Obra del Cançoner era assolible a llarg termini, tant per la mateixa naturalesa de la tasca com per la indefugible conseqüència d'una rigorositat científica.

D'ací que, mentre no era encetada la definitiva publicació del Cançoner, hom optés per entrar en contacte amb els estudiosos per mitjà d'uns volums de *Materials*, i del *Diccionari de la Dansa*, als quals és feta la referència adient en un altre estudi d'aquest dossier.

La consideració que l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya merescué en els cercles internacionals es féu evident amb la presència de Francesc Pujol, en 1927, al Congrés d'Història de la Música celebrat a Viena; i en l'actiu protagonisme arran del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia (1935).

D'altra banda, la visita a l'Obra del Cançoner era inexcusable per part dels musicòlegs i erudits que passaven per Barcelona; en són exemple els noms, entre molts altres, de Paul Guinard, P. Anselm Albareda, Georges Gaillard, Béla Bartók, Sever Pop, G. Neuss, August Fauchard, Ramón Menéndez Pidal, Dr. P. Fouché, etc.

En definitiva, l'Obra del Cançoner fou una eina que prestigià Catalunya per la solvència i rigorositat de la comesa.

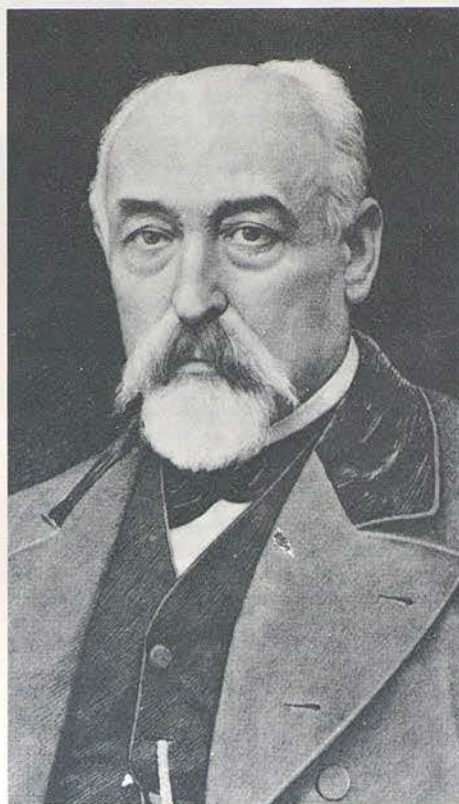
represa de l'Obra del Cançoner constituí ben aviat una fita a aconseguir; en especial, després que l'afer fos actualitzat arran de la devolució a Francesc Maspons i Anglasesell, mandatari de Patxot, dels volums de *Dansa* dipositats al Palau de la Música Catalana, i que aquest mandatari hagués obtingut de la vídua de Francesc Pujol el retorn de part de la documentació que obrava en poder seu.

En data 16 de març de 1949, diversos membres de la Junta de l'Orfeó s'oposaren a la devolució de qualsevol material que hom trobés en el futur sense un acord exprés de la Junta. Paral·lelament, Rafael Patxot reclamava insistentment tot allò que pogués haver-hi, en especial el *Dietari* (el qual havia estat trobat en 1949, entremig de partitures diverses). Aquesta reclamació havia ja estat feta en 1947 pel mandatari de Patxot, Josep Danés, el qual recollí documentació tant de la seu de l'Obra (Via Laietana, 21) com del pis del finat mestre Pujol.

En un intent conciliatori, i en vistes a la represa de l'Obra, l'Orfeó acordà (abril de 1949) de visitar Patxot a Suïssa; no fou pas assolida idèntica unanimitat en l'afer de la devolució del *Dietari* i, per acordar posicions, hom determinà d'efectuar-la havent verificat prèviament una còpia notarial de l'esmentat document. Malgrat tot, la devolució s'ajornà, puix que hom intuïa que, un cop feta, restaria modificada la relació amb Patxot; en carta del 12 de novembre de 1949, Joaquim Renart insistia a trobar un punt de convergència entre els imperatius del mecenes i els interessos de l'entitat per ell presidida.⁷

Aquest procediment dilatori fou agreujat, encara, amb la negativa de lliurament del *Dietari* al gendre de Patxot, Manuel Carreras, arran d'una estada a Barcelona (gener de 1950).

Finalment, l'Orfeó féu lliurament, a l'apoderat Josep Danés, del debatut document, el 17 de febrer de 1950, junta-



Marià Aguiló

ment amb una notificació notarial en la qual hom feia constar que la devolució era una atenció a la personalitat de Rafael Patxot i amb expressa reserva dels possibles drets que l'entitat pogués tenir sobre l'Obra del Cançoner.

La reacció de Patxot⁸ fou el plantejament d'una demanda judicial. A l'acte de conciliació (11 de gener de 1951) no havent comparegut l'Orfeó, l'afer prosseguí segons els mecanismes habituals.

El 4 de febrer de 1952, Fèlix Millet i Maristany (president de l'Orfeó des del 29 de gener de 1951) s'adreçava a Patxot en proposta de solucions alternatives;⁹ foren desatesses i, conseqüentment, el procés seguí el curs prescriptiu.

Per banda de Rafael Patxot, el portà el procurador Càndid Vidal de Lloba-

tera i l'advocat Lluís Massot; per l'Orfeó, el procurador J. I. Anzizu i l'advocat Frederic Roda i Ventura.

Les habilitssimes argumentacions jurídiques de les dues parts (basades, essencialment, per banda de Patxot, en la figura jurídica de jactància; i per l'Orfeó, en la falta de proves que legitimessin Patxot com a autor testamentari de Concepció Rabell i Cibils) foren sentenciades el 5 de gener de 1954 pel jutge F. Sanz Villuendas atorgant, en part, la raó a Rafael Patxot i reconeixent-li els drets sobre l'Obra del Cançoner.¹⁰

Un extens i ponderat escrit de Ramon Guardans (assumit com a propi per la Junta de l'Orfeó en data 2 de juliol de 1954) deixava constància històrica interna de tot l'afer del Cançoner.

Tant com aquell —i més distanciada— hi aportà una visió desapassionada el consell (que fou seguit) de l'il·lustre jurista Lluís Duran i Ventosa, en carta adreçada a Fèlix Millet, en ordre a no interposar cap mena de recurs contra la sentència.¹¹

L'episodi judicial —accessori, al capdavant, puix que inicialment fou motivat per la possessió d'un document històrico-administratiu, bé que derivés immediatament cap a la dilucidació de drets de titularitat— no resolgué el nucli essencial de la qüestió, avui encara no resolta: la situació real de l'immens corpus musical i literari del Cançoner.

El volum de *Materials* i el *Diccionari de la Dansa* que ens ha arribat, és un simple iceberg de la immensa tasca realitzada, la recuperació dels fruits de la qual és unànimement reclamada, tal com apuntaven les resolucions del Congrés de Cultura Catalana i les Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.

L'enigma —formulable amb una simple pregunta: ¿on són els 40.000 documents de què parlava el mestre Pujol?— continua obert.

Pere Artís

NOTES

1. Francesc Pujol, *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* («Revista Musical Catalana», 1936, p. 131).

2. «A l'Orfeó Català. Barcelona, 28 d'octubre de 1921. Benvolgut Mestre Lluís Millet: Com a executors testamentaris de na Concepció Rabell i Cibils —que Déu l'hagi— i dintre del complex cultural de la Fundació que porta el seu nom, venim a proposar-vos l'obra del *Cançoner Popular de Catalunya*. Voldríem fer un corpus musical de totes les cançons populars nostres: les que ja són publicades; les moltes que hi ha recollides, però romanen inèdites; les que encara ignorem, per mor que vaguen esquerpes per les nostres contrades, on caldrà sobtar-les. Amb aqueixa delera, sollicitem l'ajuda de l'Orfeó Català, pregant-li que vulgui

acceptar la direcció de la bella tasca i demani, ell mateix, la col·laboració dels músics de Catalunya (...)» («Revista Musical Catalana», 1921, pp. 204-205).

3. «Sr. Rafael Patxot i Jubert. Barcelona, 9 novembre 1921. Molt honorable senyor: La vostra proposta que, com a executor testamentari de na Concepció Rabell i Cibils —que al Cel sia— feu a l'Orfeó Català perquè dirigeixi la bella obra del corpus musical de totes les cançons populars de la nostra terra, és acceptada, estimat senyor, amb un gran goig i un profund agraïment. (...) Quanta honor per a nosaltres, noble senyor, si arribem a portar a bon terme aquesta obra, complint els desigs tan enlairats (...)» («Revista Musical Catalana», 1921, p. 207).

4. Francesc Pujol, article citat.

5. «Diari Oficial» de la Generalitat, 24 de juliol de 1937.

6. Testimoni notarial del 8 d'agost de 1939.

7. «Sr. Rafael Patxot. Fribourg. Molt honorable i benvolgut senyor: No ha estat possible encara de venir a Fribourg per a fer-li lliurament, tal com vaig tenir el goig de comunicar-li, del *Dietari* retrobat que, com pot suposar, està en bones mans i sempre a la seva disposició. (...) L'«Instituto Español de Musicología» que dirigeix Mn. Higiní Anglès, està portant a cap, com vostè ja deu saber, l'Obra del «Cancionero Popular Español». Amb bon encert, Mn. Anglès, atenant que la recollida i estudi de les cançons populars a Bascònia i a Catalunya s'havia iniciat ja de temps i estava

en bones mans, féu respectar aquests treballs i la feina que es realitzava en aquestes dues contrades. Ara, però, ens han fet comunicar que, de no reprendre's l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, que fa tant de temps que està suspesa, hi ha el perill imminent de la seva incorporació a l'«Instituto Español de Musicología» abans esmentat (...). L'Orfeo Català ha pres l'acord de continuar aquesta Obra, que amb vostè tan encertadament inicià (...). No es tracta de demanar-li ajut econòmic, si és que no ho creu oportú, ni que el seu nom, per tots tan estimat i reverenciats, pogués ésser involucrat dintre de qualsevol afer actual. Voldríem fer-ho tot d'acord amb vostè, que fou el generós i entusiasta propulsor d'aquesta Obra, i per això només recabem el seu valuós consell, el suport moral i la seguretat que el dia de demà, ja en plena normalitat, el material que vostè posseeix de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya pugui ésser incorporat al que des d'ara es recollirà i estudiaria formant un tot homogeni (...).» (Arxiu Orfeo Català)

8. Rafael Patxot i Jubert, *Guaitant en-enrera*, pp. 703-715.

9. «Sr. Rafael Patxot i Jubert. Respectat senyor i benvolgut amic: Em permeto dirigir-me a vós, tant particularment com en la meua qualitat de President de l'Orfeo Català, en referència al judici declaratiu per vós interposat davant dels tribunals de justícia, contra l'Orfeo. No cal pas esforçar-se massa per comprendre el mal efecte produït davant d'un plet interposat per un patrici i antic amic de l'obra de l'Orfeo contra aquesta entitat tan representativa, abans, avui, i sempre, de les majors essències espirituals

de la nostra terra. No és pas el meu desig, benvolgut amic senyor Patxot, esbrinar ni discutir els antecedents i la motivació del seu plet, però tinc la impressió que si aquest afer hagués estat tractat directament, no ens trobaríem on ens trobem, perquè jo no puc dubtar de l'amor tantes vegades demostrat per vostè a les nostres coses, i vostè deu tenir també la seguretat que els homes que regeixen avui la nostra institució no tenen altre desig que el d'enlairar els interessos de la mateixa, i fer possible que pugui continuar aquella història, a la qual tantes vegades s'ha sumat l'esforç de vostè (...). Cal, per tots plegats, evitar l'espectacle de la discussió judicial, que a res ni ningú no pot afavorir (...) ...crec més adient, més d'acord amb la història i prestigi vostre i de l'Orfeo, i amb unes majors garanties pel propi objecte de la reclamació, sotmetre la vostra demanda, o al dictamen de tres lletrats de la nostra mútua confiança, o a una amigable composició (...). Sotmeto al seu superior i patriòtic criteri les meves propostes, amb la confiança de merèixer la seva atenció, i amb la seguretat que judicàrà en forma procedent la meua conducta i actitud (...).»

10. «(...) Que dando lugar en parte a la demanda promovida por don Rafael Patxot y Jubert, representado por el Procurador de los Tribunales don Cándido Vidal de Llobatera y Lliurella, dirigida contra el «Orfeo Català», a su vez representado por el Procurador don José Ignacio Anzizu Borrell, debo condenar y condeno a dicho demandado «Orfeo Català», a que en el plazo de seis meses ejercite las acciones que crea correspondiente contra el actor relativas a la «Obra del Cancionero Popular Catalán» o al «Diario His-

torial de la Obra del Cancionero», imponiéndole en caso de que no lo verifique acallamiento perpetuo, absolviéndolo de los demás pedimentos de la demanda y sin hacer especial declaración de costas.» (Arxiu Orfeo Català)

11. «(...) Crec que l'Orfeo Català hauria d'aprofitar la notificació d'aquesta sentència per acabar les discussions amb el senyor Patxot (...). Naturalment, això vol dir consentir la sentència, deixant per tant d'interposar recurs d'apel·lació. (...) Apresant tots els antecedents —ben nombrosos, per cert— i donant el seu valor a les exposicions dels dos digníssims companys advocats que han sostingut, ben hàbilment per cert, les causes de les dues parts en litigi, em sembla deduir que hi ha una confusió, de completa bona fe, però confusió a la fi, en convertir en una qüestió jurídica allò que crec que no deu ser més que una resultant de la sempre delicada tasca de col·laboració entre elements que volen realitzar una labor espiritual, essencialment artística. (...) La confusió ha vingut probablement del fet que en les amicals relacions en què treballaven el senyor Patxot i l'Orfeo Català no es determinaren d'una manera precisa les respectives funcions en la labor empresa. (...) Encara que hi hagués per entremig una qüestió de dret, els qui en la pràctica d'aquest ens hem passat tota la vida sabem que fins les discrepàncies de dret i d'interessos poden salvar-se amb bona voluntat. N'hi ha prou, generalment, en oblidar les qualificacions de vencedors i vençuts, la preocupació de qui té més raó (...)» (Arxiu Orfeo Català)

P. A.

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS TEMPORADA MUSICAL '86

VI FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA

Franz Schubert

Del 15 de gener al 6 de febrer de 1986

CONCERTS

Dimecres, 15 de gener
a les 21 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
CHRISTOPH ESCHENBACH, piano
JUSTUS FRANTZ, piano

Divendres, 17 de gener
a les 21 h.

SALÓ DEL TINELL
**THE CHAMBER PLAYER'S
OF ST. JOHN'S SMITH SQUARE
THE ALBION ENSEMBLE**
JORDI VILAPRINYÓ, piano

Dilluns, 20 de gener
a les 21 h.

SALÓ DEL TINELL
THE HILLIARD ENSEMBLE, veus

Dimecres, 22 de gener
a les 21 h.

CENTRE CULTURAL CAIXA DE PENSIONS
ALBADA OLAYA, piano

Divendres, 24 de gener
a les 21 h.

SALÓ DEL TINELL
ROBERT HOLL, baix
KONRAD RICHTER, piano

Dilluns, 27 de gener
a les 21 h.

SALÓ DEL TINELL
ADELINA OPREAN, violí
GOTFRIED MÜLLER-RODA, violí
TOMOKO SHIRAO, viola
MARÇAL CERVERA, violoncel
CRISTIAN FLOREA, violoncel

Dimecres, 29 de gener
a les 21 h.

Divendres, 31 de gener
a les 21 h.

Dissabte, 1 de febrer
a les 21 h.

Dimarts, 4 de febrer
a les 21 h.

Dijous, 6 de febrer
a les 21 h.

CENTRE CULTURAL CAIXA DE PENSIONS
JOAN RUBINAT, piano

CENTRE CULTURAL CAIXA DE PENSIONS
VICENÇ PRUNÉS, piano

CENTRE CULTURAL CAIXA DE PENSIONS
JORDI CAMELL, piano

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
MARGARET PRICE, soprano
GEOFFREY PARSONS, piano

SALÓ DEL TINELL
MANUEL CID, tenor
FÉLIX LAVILLA, piano

INFORMACIÓ:

Servei d'Informació de l'Obra Social de la Caixa de Pensions. Tel. 302 54 04, ext. 207
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Tels.: 301 11 04 - 302 09 95



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Les publicacions del Cançoner:

La collecció *MATERIALS*

Les publicacions que féu l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya consten de quatre volums: tres amb el títol *Materials*, publicats entre els anys 1926-1929, i un, el primer volum d'una projectada sèrie de tres, del *Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i Instruments de Música i Sonadors*, publicat sis anys més tard, el 1936. Es tracta de llibres de gran format (4rt. holandès, 28x22 cm), esplendorosament impresos, de més de 400 pàgines cada un, estampats a l'impremta Elzeviriana, de Barcelona.¹

La primera cosa que cal aclarir, en parlar dels *Materials* de l'Obra del Cançoner, és que no es tracta de l'edició del Cançoner sinó d'uns anuaris. Efectivament, els tres volums són una crònica dels quatre primers anys (1921-1924) de treball de l'Obra del Cançoner. Aquest treball consistia en la recollida, la classificació i l'estudi de materials, i havia de culminar amb la publicació d'un corpus de Música Popular Catalana.

El contingut dels *Materials* es pot agrupar en quatre apartats: Memòries

de les missions de recerca, Estudis, Homenatges i Cròniques.

Memòries de les missions de recerca

Una de les tasques, segurament la més important i difícil, fou la de recórrer tota la geografia de parla catalana i recollir-hi el màxim nombre possible de cançons. Les missions de recerca foren realitzades, cada una, per dues persones que recorrien una àrea geogràfica prèviament establerta i, anant de poble en poble i de masia en masia, recollien el material cançonístic directament dels cantaires. Abans d'emprendre una missió de recerca calia signar unes «Ordinacions» en les quals es comprometien a: 1) trametre la tonada musical, la lletra, els complements folklòrics de cada cas i, en casos determinats, també la impressió fonogràfica i la fotografia dels cantaires; i 2) adjuntar una crònica on expliquessin llurs impressions per-

sonals; aquestes missions de recerca duraven d'un a dos mesos, segons l'extensió de l'àrea assignada i les contingències del treball.

En els *Materials* hi ha les memòries de les vuit missions de recerca que es realitzaren en els tres primers anys:

- 1922 Joan Llongueres i Joan Tomàs. Missió a Santa Coloma de Farners i pobles de la rodalia (*Materials*, vol. I).
 Higiní Anglès i Pere Bohigas. Missió a les comarques del Solsonès i el Berguedà (*Materials*, vol. I).
 1923 Josep Barberà i Pere Bohigas. Missió a la Segarra, Cardener i La Ribera d'Ebre (*Materials*, vol. II).
 Joan Tomàs i Bartomeu Llongueras. Missió a Girona, Olot i rodalies (*Materials*, vol. II).
 1924 Just i Joaquim Sansalvador. Missió al comtat de Cocentaina (*Materials*, vol. III).
 Josep Barberà i Pere Bohigas. Missió a Cervera i rodalies (*Materials*, vol. III).



Ball de grup dels dansaires de Vilafranca del Penedès

Joan Tomàs i Bartomeu Llongueras. Missió a Olot i rodalies (*Materials*, vol. III).

Baltasar Samper i Miquel Ferrà. Missió a l'Illa de Mallorca (*Materials*, vol. III).

Aquestes «Memòries» són autèntics diaris de camp dels recollectors on, amb un estil molt viu i directe, expliquen les peripècies i també les pròpies impressions i observacions. Sovint contenen dades etnogràfiques sobre les formes de vida, l'ofici i les activitats concretes dels cantaires entrevistats i aspectes del context socio-cultural.

Recolliren gairebé 6.000 documents musicals, alguns dels quals, amb un total de 466, es publiquen intercalats en el text de la memòria o al final amb el títol de «Selecta de materials recollits».

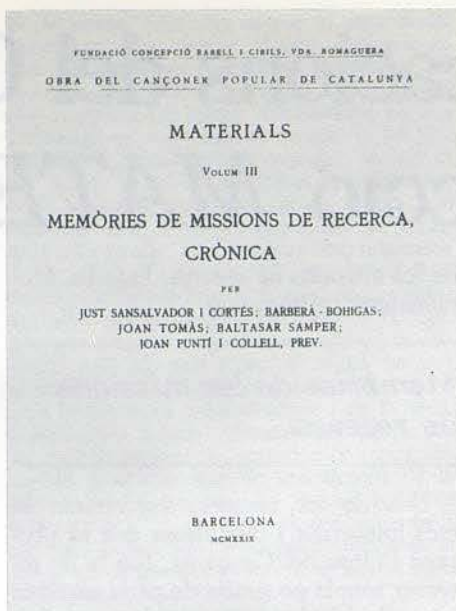
El fet que aquestes missions foren realitzades per dues persones i que, com a mínim, una d'elles havia d'ésser músic, assegura un alt grau de fiabilitat de les transcripcions musicals, cosa que no es pot dir de moltes de les publicacions anteriors. D'altra banda, l'Obra del Cançoner, en fer-los l'encàrrec, remarca que tots els documents siguin transcrits tal com els canta el poble, sense aportar-hi correccions personals.

Els músics que hi participaren, tot i la seva categoria musical, no tenien la preparació científica específica per a la feina que realitzaven. Analitzant les transcripcions, és fàcil adonar-se dels esforços que feien per ser fidels a la versió «original», tot i que són molt lluny del preciosisme i la minuciositat de les transcripcions de Béla Bartók.

Des del punt de vista etnogràfic, hi



Emilio Palaci, «Moreno», cantant per a una missió de recerca (1924)



ha un predomini musical excessiu i «els contextos no hi eren del tot oblidats, però eren secundaris i en tot cas esdevenien seccions en l'ordenació del material». D'altra banda, en els relats dels collectors, sovint s'hi reflecteix una perspectiva urbana que dificultava el contacte amb el món rural i que desdibuixava la comprensió i la valoració d'uns fets que encara pertanyien a la vida quotidiana dels llocs visitats.

En defensa, però, de la magna obra realitzada, cal dir que en l'època en què es portà a terme, l'etnomusicologia, tal com avui s'entén, no havia estat ni tan sols formulada, i que feia tot just pocs anys que Aubry havia publicat els *Essais de musicologie comparée*, i que Carl Stumpf havia creat el «Phonogramarchiv», de Berlín; era, doncs, massa d'hora per aprofitar-se de les experiències d'un Bartók o d'un Brailoiu.

Tenint en compte tot això, si bé és veritat que l'Obra del Cançoner «no va constituir cap aportació innovadora quant al desenvolupament de la disciplina, va representar un treball d'una magnitud inusual». I ben segur que, si no hagués estat estroncat, hauria anat corregint aquestes mancances. Aquesta hipòtesi ve recolzada pel fet de la participació en l'Obra del Cançoner de dos grans noms, Felip Pedrell i Higiní Anglès, de referència obligada en la bibliografia musicogràfica universal. A més, trobem ja, en els primers anys, una inquietud científica manifestada en els treballs d'estudi i d'anàlisi.

Estudis

Els dos primers volums dels *Materials* contenen quatre estudis:

1) «Observacions, apèndix i notes al *Romancerillo Catalán* de Manuel Milà i Fontanals», de Francesc Pujol i Joan Puntí. Estudi d'un exemplar de l'obra citada, que actualment es conserva a la Biblioteca de Catalunya, on l'autor havia anotat, al marge, gran quantitat de versions noves, complements de versió, indicació d'origen i procedències, noms dels collectors i notes diverses. Es tracta d'anotacions que Milà i Fontanals anava prenent en vistes a una nova edició de la seva obra o per a un treball ulterior.

2) «La versió autèntica dels Goigs del Roser de tot l'any», de Lluís Romeu. Un estudi molt ordenat, il·lustrat amb 63 exemples musicals, sobre un document de polifonia popular. És el primer estudi publicat a Catalunya sobre aquest tema, el qual mereixeria ser continuat i tractat amb tota l'amplitud, ja que la polifonia popular és un fenomen força freqüent al nostre país.

3) «Cromatisme, modalitat i tonalitat» de Francesc Pujol. És un dels estudis més interessants que s'han publicat sobre la nostra cançonística, tot i que l'autor s'afanya a advertir-nos que: «...caldrà encara, però, estudiar (i no és ara el moment de fer-ho) si la incorporació del cromatisme oriental a les nostres cançons ha seguit un procés d'assimilació prou intens per a tornar-lo substància pròpia».

Tot l'estudi és basat en les cançons publicades en el primer volum dels *Materials*, per raons de fiabilitat en les transcripcions. En l'apartat de cromatisme, de les 81 cançons analitzades, 49 presenten manifestacions cromàtiques: algunes, passatgeres; i d'altres, amb «cromatisme orgànic» (efectes intensos d'alteració en l'organisme de les cançons). Curiosament, les cançons amb més abundància de cromatismes pertanyen a les comarques centrals de Catalunya: L'Alta Segarra, el Cardener i el Segrià. En l'apartat de modalitat, de 180 cançons, 41 presenten vestigis més o menys manifestos de modalitat; els modes més freqüents són l'hipodòric (20), el dòric (10) i l'hipofrígi (6).

Heus aquí un altre estudi que caldria continuar i aprofundir, cosa que ens ajudaria a determinar els trets essencials del nostre cançoner, els trets comuns a d'altres cançoners i els trets diferencials.

4) «Elements gregorians dins la cançó popular», de Francesc Baldelló. És un estudi força superficial on sols compara petits fragments, fent-ne veure les coincidències i semblances. Tot i que el mateix autor el subtitula «Notes per a un estudi comparatiu», tot ell té un to més abrandat que no pas científic, i conté algunes afirmacions tan curioses com: «una és la fe i un és el cant de tots els cristians», o bé: «en cadascuna de les nostres cançons hi ha una mena

de rastre de la primera cançó que es va cantar al món».

Homenatges

En aquesta secció cal esmentar els quatre articles dedicats a destacar la labor realitzada per M. Milà i Fontanals, Felip Pedrell i Marià Aguiló en la tasca de recuperació i estudi del cançoner. El més interessant és el de Joan Puntí sobre la personalitat i l'obra de Marià Aguiló.

Cròniques

Cada un dels tres volums es clou amb una crònica del secretari de l'Obra del Cançoner, Joan Puntí i Cullell, on descriu de manera breu la tasca realitzada en cada un dels tres primers anys. En el primer volum, explica la història fundacional, les finalitats de l'Obra del Cançoner, les normes per a la recollida de cançons i la mecànica de la transcripció i classificació.

En aquest apartat, hi podem incloure també la comunicació que l'Obra del Cançoner presentà al Congrés d'Història de la Música, celebrat a Viena el 1927,



Maria Esterlich, dictant la cançó El comte l'Arnau (1924)

amb motiu del centenari de Beethoven. La comunicació fou presentada per Francesc Pujol i hi explica el mètode de treball i la labor realitzada; conté dades de gran interès. La memòria va acompanyada d'un opuscle, que s'oferí en obsequi a tots els congressistes, que conté 50 peces escollides, a manera de mostra dels diferents tipus de cançó catalana. En aquestes peces, cal destacar les cançons de treball mallorquines i el famós contrapàs llarg.

Per acabar, ens queda l'interrogant: per què es va interrompre la publicació dels *Materials*? L'últim volum ens explica la feina realitzada l'any 1924, i sabem que les missions de recerca es van intensificar, i que el treball de classificació i d'estudi es va anar continuant amb empena creixent. L'última comunicació és un article de Francesc Pujol, publicat a la «Revista Musical Catalana» l'any 1930 (pàg. 130). En aquest article, diu que l'Obra del Cançoner havia reunit fins aleshores 41.000 documents musicals, 25.000 dels quals havien ja estat classificats, ordenats i passats a cèdules. L'any 1936 es va publicar, encara, el primer volum de l'esmentat *Diccionari de la Dansa*. Per què es va interrompre, doncs, la publicació dels *Materials*? Fins ara no hi hem trobat cap resposta.

Santi Riera

NOTES

1. Aquestes publicacions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya poden ser consultades a la Biblioteca de Catalunya, i es troben també a bona part de les biblioteques importants del país.

2. *La Cultura Popular a Catalunya* de Llorenç Prats, Dolors Llopart, Joan Prat —Serveis de Cultura Popular— Barcelona, 1982.

DIMECRES MUSICALS DE RÀDIO NACIONAL 1986

Rne.

CASAL DEL METGE. Via Laietana 31, Barcelona

A LES 19'00 H. Transmissió directa per Ràdio 2

Programació: Miguel Alonso Coordinació: Ramona Ferreres i Pere Artís Comentaris: Lluís Millet

GENER

Dimecres 15

CANÇONS AMB TEXTOS DE VÍCTOR HUGO

Joan Cabero, tenor
Manuel Cabero, piano

Obres de G. Bizet, R. Hahn, J. Massenet, C. Saint-Saëns, C. Franck, G. Fauré, F. Liszt, G. Donizetti i Ch. Gounod.

Dimecres 22

TRIOS AMB PIANO DEL SEGLE XX

Trio Mendelssohn d'Amsterdam

Obres de J. Turina, S. Rachmaninov i M. Ravel.

Dimecres 29

TRES SEGLES DE MÚSICA PER A CONTRABAIX

Duncan McTier, contrabaix
Carl Attwood, piano

Obres de W. A. Mozart, G. Bottesini, S. Rachmaninov, P. Hindemith i D. Ellis.

FEBRER

JÓVES INTERPRETS

Manuel Iglesias, violoncel
Joan Duran, piano
Quartet de flautes «Frullato»

Dimecres 12

JÓVES INTERPRETS

Vicenç Prats, flauta
Jean Marie Cottet, piano
Carles Trepas, guitarra

Dimecres 19

Albert Guinovart, piano
L'Estro Vocale

Dimecres 26

CANÇONS DE FRANZ LISZT

Maria Luisa Castellanos, soprano
María Jesús Acebes

MARÇ

Dimecres 5

TRANSCRIPCIONS PER A PIANO, DE LISZT

Rogelio Gavilanes, piano

Dimecres 12

TRANSCRIPCIONS PER A PIANO, DE LISZT

Jean-Louis Haguenauer, piano
Obres de Beethoven-Liszt.

Dimecres 19

HARMONIES POËTIQUES I RELIGIEUSES, DE LISZT

Isidro Barrio, piano

Dimecres 26

CANÇONS DE FRANZ LISZT

Manuel Cid, tenor
Miguel Zanetti, piano

ABRIL

Dimecres 2

WEBER I LA SEVA ÈPOCA

Mark Zeltser, piano
Obres de C. M. von Weber i contemporanis.

Dimecres 9

«DIVERTIMENTI E NOTTURNI», DE MOZART

Trio con corni di bassetto «Divertimento»
Grup Vocal de Cambra. Dir.: Jordi Casas

Bibliografia catalana essencial

A)

- QUADRADO, Josep Maria. *Poetas mallorquines*, La Palma (1840-1841), 229-234.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel. *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez (1853).
- BRIZ, Francesc Pelagi. *Cançons de la terra. Cants populars catalans*, 5 vols. Barcelona: E. Ferrando Roca i Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve (1866-1877).
- MILÀ I FONTANALS, Manuel. *Romancillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Àlvar Verdaguer (1882); considerada 2a. ed. molt augmentada de Milà (1853).
- BERTRAN I BROS, Pau. *Cançons i follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*. Barcelona: Àlvar Verdaguer (1885).
- VIDAL, Pierre. *Cançoner català de Rosselló y de Cerdanya*. 5 vols. Perpinyà: A. Julià (1885-1888).
- Miscelànea Folk-lòrica. Barcelona: Àlvar Verdaguer (1887); 2a. ed. (facs.) amb pròleg de Josefa Roma, Barcelona: José J. de Olañeta (1981).
- TODA I GÜELL, Eduard. *Un poble català de Itàlia: l'Alguer*. Barcelona (1888).
- ALIÓ, Francesc. *Cançons populars catalanes*. Barcelona: Sindicato Musical Barcelonès Dotésio (1892).
- AGUILÓ I FUSTER, Marià. *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*. Barcelona: Àlvar Verdaguer (1893).
- NOGUERA, Antoni. *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*. Barcelona: Víctor Verdós i Feliu (1893); ed. anterior *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, V (1893-1894) i reeditat dins *Ensayos de crítica musical*, Palma de Mallorca (1908), 1-95.
- BOSCH, Vicens. «Cançons y jochs populars de Tàrn», «Cançons velles de Tàrn y d'altres pobles» etc. sèrie d'articles folklòrics, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, VI (1896) a XVII (1907).
- CAPMANY, Aureli. *Cançoner popular*. Barcelona: La Renaixensa i L'Avenç (1901-13); 2a. ed. (facs.) presentada per Maria-Aurèlia Capmany i Jaume Vidal i Alcover, Barcelona: Ketres (1980).
- SERRA I BOLDÚ, Valeri. *Cançons de pandero*. Barcelona: L'Avenç (1907); reed. amb *Cançons de ronda*. Lleida (1901), sota el títol *Cançons de pandero*. Cançons de ronda. Barcelona: José J. de Olañeta (1982).
- TODESCO, Venanzio. «Quelques poésies populaires catalanes à Alghero», *Revue Catalane*, II (1908), 211-218 i 230-238.
- BOSCH I HUMET, Eusebi. *Folk-lore musical. Cançons populars recullides a les Guílleries*. Barcelona: L'Avenç (1909).
- Cançons populars catalanes*. 4 sèries. Barcelona: L'Avenç, Biblioteca Popular de L'Avenç 90, 100, 110 i 143 (1909-1916).
- SERRA I VILARÓ, Joan. «El cançoner del Calic», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXIII (1913) i XXIV (1914); reed. com a llibre, Barcelona: L'Avenç (1914).
- CAMPS I MERCADAL, Francesc. *Folk-lore menorquí (De la pagesia)*. Maó (1909); ed. ant. *Revista de Menorca*, IX (1914), 223, 241-245; X (1916), 153 i 158.
- FERRER GUINART, Andreu. *Folklore Balear II. Cançonetes menorquines*. Artà: A. Ferrer (1922).
- ANGLÈS, Higiní. «Recull de cançons populars de la comarca del Camp» dins *IV Certamen del Centre de Lectura de Reus*, Reus: Centre de Lectura (1921 [1926]), 243-334.
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. 3 vols. Barcelona: Elzeviriana (1926-1929).
- LLORENS DE SERRA, Sara. *Folklore de la Maresma I. El Cançoner de Pineda*. Barcelona: Joaquim Horta (1931).
- LLONGUERES, Joan. *Cançoner popular de Nadal*. Barcelona: Ed. Balmes (1931), (reed. 1946).
- MOREIRA RAMOS, Joan. *Del folklore tortosí*. Tortosa: Querol (1934); reed. Tortosa: Concha Moreno (1980).
- MOLL, Francesc de B. *Cançons populars mallorquines*. Palma de Mallorca: Ed. Moll, Les Illes d'Or, 4 (1934).
- BOHIGAS, Pere. *Cançoner popular català*. Barcelona: Institució de les Lletres catalanes, sèrie «Autors catalans» I (1938); reed. d'aquest i edició d'un 2on. vol. inèdit, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (1983).
- SUBIRÀ, Josep. *Cançons populars catalanes*. Barcelona: Millà, Monografies Històriques de Catalunya, 4 (1948).
- GIBERT, Josep. *Del cançoner català: cançons de bandolers i de lladres de camí ral. Acompanyat d'una abreuja de la història del bandolerisme i bandidatge català*. Barcelona: Estel d'Argent (1948).
- ROMEU I FIGUERAS, Josep. *El mito de «El comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*. Pròleg de Tomàs Carreras i Artau. Barcelona: CSIC (1948).
- AMADES I GELATS, Joan. *Folklore de Catalunya II. Cançoner (cançons, refranys, endevinalles)*. Barcelona: Selecta (1951); 2a. ed. (1979).
- VIOLANT I SIMORRA, Ramon. *Els pastors i la música*. Barcelona: Barcino (1953).
- MACABICH, Isidor. *Romancer tradicional eivissenc*. Palma de Mallorca: Ed. Moll, Les Illes d'Or, 62 (1954).
- ROMEU I FIGUERAS, Josep. «Sobre una cançió tradicional catalana: Els estudiants de Tolosa» dins *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid: CSIC (1956), 507-545; post. revisat i editat amb el títol «Els estudiants de Tolosa: orígens, formació i transmissió d'una balada folklòrica catalana» en *Poesia popular i literatura*, Barcelona: Curial (1974), 171-232.
- PUIGSERVER, Agustí. *Per les cançons d'un terrelloner*. Barcelona: I. Rubí (1956).
- SARRI, Jaume. «Cancionero de La Rosa de Bulner», *Ilerda*, XXII (1958), 91-126; XXIV (1960), 7-37; i XXV (1961), 115-224.
- TOMÀS I PARÉS, Joan. «L'hereu Mill, arxiu vivent de cançons populars» dins *Miscelànea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, II. Barcelona: CSIC (1961), 923-940.
- MASSOT I MUNTANER, Josep. «El romancer tradicional en Mallorca», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVII (1961), 157-173.
- , «Sobre la poesia tradicional catalana» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVIII (1962), 416-469.
- , «Aportació a l'estudi del Romancer balear», *Estudis Romànics*, VII (1959-1960 [1964]), 63-155.
- GINARD BAUÇA, Rafel. *Cançoner popular de Mallorca*. 4 vols. amb introduccions de F. de B. Moll. Palma de Mallorca: Ed. Moll, Els treballs i els dies, 4-7 (1966-1975).
- VENY I CLAR, Joan. «Cançons populars mallorquines» *Estudis Romànics*, XI (1963 [1967]), 305-325.
- LLOMPART, Gabriel. «El molinet. Aspectos religiosos de un romance popular mallorquí» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXV (1969), 251-272; «Addenda al artículo El molinet», *ibid.*, XXVI (1970); 63; «Otra nota sobre el mo-

Barcelona: Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (1917), 217-224.
 MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. «Fuentes para la investigación» dins *Temas folklóricos. Música y poesía*. Madrid: Faustino Fuentes (1935), 87-114.
 AMADES I GELATS, Joan. «Bibliografía» dins *Folklore de Catalunya II. Cançoner*. cfr. A (1951).
 TOMÀS, Joan. «Publicaciones de música popular en Cataluña (revistas, libros, colecciones, discos). Trabajos de búsqueda: estado actual». *Acta Musicológica*, XXXII (1960), 121-136.
 MASSOT I MUNTANER, Josep. «Bibliografía de la cançó popular mallorquina», *Randa*, 12 (1981), 223-235.

musical de Mallorca. ed. a cura de Baltasar Bibiloni i de Josep Massot i Muntaner. Palma de Mallorca: Caixa de Balears «Sa Nostra» (1984).

B) BIBLIOGRAFIES

BERTRAN I BROS, Pau. «[Tempteig bibliogràfic:] Coleccions [i] Altres publicacions que'n porten alguna cosa» dins *Cançons y folklies populars*, ps. XI-XII, cfr. A (1885).
 GERHARD, Robert. «Contribució a la bibliografia de la cançó popular catalana» dins *Estudis i Materials*, II,

lino místico», *ibid.*, XXIX (1973) 163-168.
 COMAS, Antoni. *Cançoner català: poesia popular i tradicional*. Barcelona: Destino, El llibre de lectura (1971).
 CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. «Ethnomusicologie d'un village catalan: Tivissa» *Anuario Musical*, XXXIII-XXXV (1980).
 PALOMA, Joan A. *Romancer català. Text establert per Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Eds. 62 - la Caixa, les MOLC., 47 (1980).
 GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA. *El folklore de Rupit-Pruet I. Cançoner*. Vic: Eumo (1983).
 MASSOT I PLANES, Josep. *Cançoner*

MÓN SONOR

EUROPÀLIA 85

A finals del mes de setembre passat, va començar allò que hauria hagut de ser, durant tres mesos, una mostra gran i representativa de l'art i la cultura d'Espanya, la qual —com ho fa cada dos anys—, Bèlgica organitza per a promoure i fer conèixer els diferents països d'Europa.

Hi hem pogut veure exposicions de grans pintors i escultors, com Picasso, Miró, Dalí, Chillida, Tàpies, López-García, Goya, Gaudí... I d'altres, de temes genèrics, que mostraven els punts de contacte i la vida en comú durant un període determinat de la història d'Espanya i Bèlgica, i l'empremta que la dominació castellana deixà a les ciutats belgues i a la seva població.

Les activitats musicals i teatrals han estat molt diverses i, en general, molt interessants. Hi ha hagut representants de tot tipus de música: des de Maria del Mar Bonet i Amancio Prada a Teresa Berganza, Victòria dels Àngels i Montserrat Caballé; des del jazz de Tete Montoliu i P. Iturralde a la Joven Orquesta Nacional d'Espanya, dirigida per Edmon Colomer; des d'un emotiu i concorregut homenatge a Frederic Mompou, a càrrec de la soprano M.^a Carme Bustamante i del pianista Albert Giménez-Atenelle (amb la presència del gran compositor), fins a l'orquestra de cambra Diabolus in Musica, amb Joan Guinjoan; i també una significativa estrena de Luis de Pablo (*Imatges i flors*), amb el text de Mercè Rodoreda..., i tantes altres activitats amb grups i persones d'un molt alt nivell artístic. Quant a representacions teatrals, s'han posat en escena obres de García Lorca, Arrabal, Calderón de la Barca...; i també sarsuela, ballet clàssic i sessions de flamenc i *cante jondo*. La part de conferències, taules rodones sobre literatura i història i recitals de poesia



(Alberti-Espert) no s'han mantingut al marge d'aquesta empresa.

Hem de dir que la representació catalana, a part dels noms ja esmentats, ha inclòs, també, l'Esbart Dansaire de Rubí, Lluís Claret, Montserrat Torrent i Vicenç Prats com a intèrprets, i Cabanilles, Vives, Benguerel, Homs, Mes-tres Quadreny, Toldrà, Albéniz, Ll. Callejo, Jep Nuix, Lewin-Richter i Gabriel Brncic, com a compositors.

Potser, l'acte més esclatant i emotiu per la seva magnitud i significació de cloenda parcial d'aquesta mostra, va ser el concert de cant coral amb la participació de 1.000 veus provinents de tot l'Estat espanyol i de diferents parts de Bèlgica. Va ser tot un esdeveniment per la importància coral i musical que representava ja que, a més d'una part de cants comuns, s'estrenava l'obra escrita per encàrrec específic d'Europàlia-85 al jove compositor Salvador Brotons, amb lletra d'un poema de Sèneca que porta per títol *Jam rara micant sidera*, la qual va ser dirigida d'una forma extraordinària per Oriol Martorell. Aquest acte

va ser retransmès en directe per la Cadena Ser sota el patrocini de Salvat Editors. També s'hi cantà l'obra *Dona nobis pacem*, de Cristóbal Halffter, dirigida per ell mateix, la qual tancà la sessió.

La veritat és que, com a mostra, Europàlia ha tingut un nivell molt bo, tant en allò que afecta la qualitat dels intèrprets com en l'acceptació de públic, majoritàriament estranger.

Potser la reflexió que convidem a fer al Ministeri de Cultura de l'Estat, màxima institució organitzadora, no és només que aquesta mostra —importantíssima i necessària per a nosaltres i les bones relacions amb Europa— ha representat un Ministeri, curiosament sense competències, però amb un pressupost respectable que ha ajudat a suplir qualsevol deficiència habitual en moments d'improvisació. No és només això allò que, com a membres d'una comunitat autònoma, podem reclamar sinó l'eterna imatge de la «Espanya» com a país únic i compacte. No creiem que no hi hagi hagut representació catalana, tal i com s'ha dit; ans el contrari; però sí diem que no s'ha pensat a fer conèixer els nostres artistes (músics i pintors) com a components d'una cultura plural i, molts cops, molt diferenciada en els seus components; com és el cas de l'entorn on la mostra tingué lloc, justament amb una forta diferenciació cultural i lingüística entre les comunitats francòfona i flamenca.

Un cop més, però, s'ha passat per alt l'oportunitat d'una cosa tan senzilla i real com és la de familiaritzar Europa amb aquesta imatge de varietat dins d'un mateix Estat. Una imatge que, anys enera, no podíem exportar, i que, ara que ho podríem fer, l'Estat no ho aprofita per a fer-ho.

Mariona Sagarra



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



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

BORIS GODUNOV, amb honors de producció

Borís Godunov de Musorgski. Gran Teatre del Liceu. Producció i direcció escènica de Piero Faggioni. Direcció musical de Woldemar Nelsson. Intèrprets: Matti Salminen, Marijke Hendriks, Jeanette Favaro, Rosa M.^a Ysàs, Sven Olof Eliasson, Walton Groenroos, Paul Plishka, Peter Lindroos, Ruza Baldani, Ivan Konsulov, Dimiter Petkov, Josep Ruiz, Adrianna Stamenova, Kimmo Lappalainen, Alfonso Echeverría, Jesús Castellón, Antoni Lluch, Vicenç Esteve. Directors del cor: Romano Gandolfi i Vittorio Sicuri. Directora de ballet: Assumpta Aguadé.

En els darrers anys es parla sovint, al Liceu, d'autèntiques «produccions» com a indicatiu d'unes representacions amb el segell especial d'autor del muntatge i de la direcció escènica. El recent *Borís* ha tornat a fer-se sota aquesta fórmula d'interès, clara i determinant. I ja fa uns anys que s'ha retornat, per al *Borís Godunov*, a la versió original del propi Musorgski. Es tracta d'una qüestió més aviat d'ètica que d'estètica; fins i tot, sociològica abans que estrictament musical, ja que les probables infidelitats de les orquestracions posteriors són contrapesades aquí per una certa dosi de rudesia, potser no sempre positiva, de la partitura primigènia. Sigui com sigui, aquest Musorgski s'avé perfectament amb l'esmentada producció que devem ara a Piero Faggioni. Es tracta d'una escena tan sòbria com interessant, ja que harmonitza perfectament les exigències del constant canvi de quadres —deu en total— amb el mínim d'espectacularitat que imposa el *Borís*. Aquí, per comptes de cercar una transformació dissimulada o bé articulada amb mòbils, s'ha decidit anunciar els canvis a so de gong, mentre, a les fosques, la tramoia fa les mínimes substitucions del cas, sempre sobre un rerafons constant.

En un altre sentit, l'èmfasi que es fa sobre el protagonisme (altament evident) del poble i la caracterització, més aviat esparracada, de tots els personatges provoca una lectura característica de contingut històric del tema. Lectura històrica i sociològica que, com apuntàvem, concorda amb el sentit adust de



la versió original de l'obra. L'orquestra del Liceu ha estat dirigida per Woldemar Nelsson i, junt amb els cors, en la seva darrera forma habitual, és a dir magnífica, van fornir-ne una interpretació d'altíssim nivell. Novament podem tornar a parlar d'autèntica producció en aquest aspecte primordial de la pròpia qualitat intrínseca de l'execució. Fins i tot, l'acció escènica del propi cor resulta important i treballada a una gran exigència.

Per al *Borís* cal comptar sobretot amb un protagonista d'excepció, circumstància que en quasi tota la seva extensió aconsegueix Matti Salminen: té i mostra totes les qualitats de veu, i una emissió sonora preciosa i igual.

Potser sols li manca la darrera dosi de gran inspiració, la penetració genial del personatge, per a assolir la creació personal i llegendària a què tot *Borís* ha d'aspirar. Però en canvi, la resta de l'elenc mostrava figures molt experimentades en els papers respectius (Pimen i Varlaam) com les de Plishka i Petkov, secundats per la gran Marina de Ruza Baldani i tots els altres cantants visitants. I seríem injustos si no esmentéssim els magnífics professionals de casa, la Dida, de Rosa Maria Ysàs, i Josep Ruiz i tots els altres. Ha estat, doncs, l'evidència de la qualitat de gran espectacle total quan la producció resulta ben atesa en tots els aspectes.

J. Casanovas

JOSEP PALAU, en el record



El ple de la crítica musical barcelonina en els anys seixanta. D'esquerra a dreta: Pau de Nadal, Josep Palau, Joan Arnau, Josep Casanovas, Joan Guinjoan, Enriqueta Colomer, A. Menéndez-Alexandre, Jordi Maluquer, Xavier Montsalvatge i August Valera

El vaig conèixer —de lluny— els anys trenta, quan els qui érem llavors adolescents curiosos per l'actualitat artística del moment es pot dir que devoràvem els articles publicats al setmanari «Mirador» que comptava amb la col·laboració dels més distingits intel·lectuals catalans, als quals consideràvem l'avantguarda d'aquella època.

Josep Palau n'era un, i puc dir que personalment jo no anava al cinema sinó només guià per les seves lúcides crítiques cinematogràfiques. En certa manera, a través de «Mirador», ell em va descobrir la transcendència d'un art que, fa mig segle, generalment era jutjat amb lleugeresa i sense una real comprensió dels seus valors autèntics.

La meua admiració per les cròniques de Josep Palau només tenien parió amb les que em causaven les de Sebastià Gasch, el primer comentarista seriós del music-hall i del circ, i les evocacions literàrio-mundanes de la secció *L'aperitiu*, de Josep Maria de Sagarra, els reportatges hàbils i suggerents de Carles Sentís o alguna de les crítiques musicals d'Otto Mayer, parcials però tanmateix interessants.

Ignorava que, en el mateix període, la vocació de Josep Palau era —i va ser sempre— la filosofia; principalment, les exegesis de la filosofia musical. No debades havia publicat, o publicaria

aviat, el seu primer llibre, *Música i Filosofia*, al qual seguirien, poc després, *El cinema soviètic* i, més tard, *Tristan, un amor de Wagner*.

Acabada la guerra civil, i passat un temps de prudent circumspecció, va incorporar-se a l'equip format a l'entorn del setmanari «Destino», del qual jo formava part. Fou a «Destino» on començà de nou a parlar de cinema, mentre col·laborava en altres revistes i a la ràdio, tot centrant la seva labor a l'anàlisi de la música en general, als concerts que se celebraven i a la discografia, en els anys de la sorpresa originada per allò que ell considerava la darrera meravella: els discos microsolc, de llarga durada.

De seguida fórem molt amics. Ens vèiem gairebé cada dia, i sempre acabàvem referint-nos a la problemàtica musical. No sempre hi estàvem d'acord; millor dit, gairebé mai no n'estàvem. Però era un home tan dútil i comprensiu per l'opinió d'altri que les discussions no prenién mai un to aspre o violent. De fet, quan notava que la coincidència de parers era impossible, es recloïa a la intimitat de les seves conviccions i prescindia de tota la resta, sense, però, cap mena de ressentiment.

Les seves crítiques eren apassionades com una flama, però mai no eren agressives; la major part de les vegades, per

evidències musicals que em semblava que ja havien depassat les motivacions polèmiques: Monteverdi, els barrocs, els romàntics, *Tristany*, el *Borís*, *Pelléas*...

El nostre amic era paradoxalment expansiu, inquiet ensems que introvertit i serè. No puc pas dir, doncs, que hagués arribat a comprendre'l realment. Tanmateix, sempre vaig tenir-lo per un exegeta de rara i refinada intel·ligència, d'una sobrietat extraordinària.

Ell vivia per als llibres, la música, el cinema: en aparença, almenys, les seves úniques passions. La seva vocació va néixer a la famosa tertúlia de l'Ateneu, abans de la nostra guerra. Després, sempre que conversàvem, a la redacció de «Destino», infalliblement em deïa: «...vinc de l'Ateneu» o «...m'en vaig a l'Ateneu»; o bé anava a fer cua per assistir des del quart pis a la representació en el Liceu. Quan m'anunciava que hi havia una òpera de Mozart, li brillaven els ulls darrera les grosses ulleres. Em deïa, també, que anava a algun recital o —quan ja havíem passat la primavera— que pensava refugiar-se a Tossa, on passava l'estiu.

No l'oblidaré. Encara menys ara, quan he sabut que, tristament, amargament desenganyat i gairebé cec, és a l'Ateneu on anà a buscar la mort.

Xavier Montsalvatge

GUILLERMINA COLL

o el valor de la professionalitat

De tant en tant ens torna de «l'exili» algun ballarí que, un dia, fou una gran promesa per a la dansa d'aquest país; perquè, ja se sap que, normalment, els qui marxen, solen ser dels millors. Uns hi van, altres en vénen i d'altres tornen a marxar després de veure que la situació de la dansa a casa nostra no ha millorat gaire. Guillermina Coll figura entre els qui s'han quedat i està decidida a recomençar la lluita per tal d'aconseguir per a la dansa el lloc que sens dubte li correspon.

L'època de Magrinyà

El cas de Guillermina Coll és dels que fan difícil de no creure en la predestinació. Va néixer fa trenta-quatre anys, al davant del Palau de la Música Catalana, al carrer de Pere Lastortras, en el si d'una família humil. De petita, devia ser molt inquieta i bellugadissa, perquè, quan amb prou feines tenia quatre anys, la seva mare ja la va portar a classes de dansa.

—Recordo les meves primeres imprevisiones davant de la ràdio o quan la meua mare tocava algun disc de música clàssica. La música ja es va fer molt important per a mi des dels primers moments, però també recordo que em quedava amb la boca oberta davant d'una pel·lícula de la Leslie Caron.

Als set anys comença els estudis de música al Conservatori del Liceu, des d'on molt aviat passa a l'escola de Joan Magrinyà. Immediatament, debuta a l'escenari del Liceu.

—Va ser amb La cabeza del Dragón, del mestre Lamotte de Grignon, obra amb la qual també debutava Bernabé Martí. Dirigia el mateix mestre Lamotte i l'Antoni Chic n'era el director d'escena. El cantant era una mena de geni benefactor i jo, que feia el paper del seu ajudant, anava ballant més o menys segons ell cantava. Després vaig actuar en moltes obres més.

Pel que fa als estudis d'educació general, res d'escola; els seus pares li posen un professor particular que li dona classes a casa. Als setze anys, ja té acabada la carrera de piano i també acaba llavors la de dansa, a l'Institut

del Teatre.

—¿Quan debutes de debò al ballet del Liceu?

—A quinze anys ja entrava al cos de ball. Dos anys després, era solista i, després d'un parell o tres més, primera ballarina.

—En aquella època, doncs, encara funcionava bé, el ballet del Liceu.

—Almenys funcionava. Bé, el que es diu bé, no crec que hi hagi funcionat mai. Allò que sí hi existia, aleshores, era un cert ambient de dansa. Magrinyà

havia sabut crear un esperit artístic, el qual va saber també insuflar-nos a tots els qui treballàvem amb ell.

—¿Què faltava, doncs, per tal que la cosa funcionés del tot?

—En primer lloc, hi havia grans deficiències d'organització interna. Per exemple, les diferències econòmiques creaven moltes situacions d'injustícia. La gent que tenia més diners, també tenia més possibilitats de destacar, la qual cosa no servia precisament per a fomentar el companyerisme entre els



ballarins. Hi havia moltes intrigues i tothom feia el que podia per tal de sobresortir. Allò que ho salvava, en un principi, era la qualitat artística, que mantenia una certa cohesió; però aviat vaig adonar-me que, allà dintre, no podia progressar més, ni humanament ni artística.

—¿T'adonaves que hi havia una altra manera de veure la dansa?

—Passaven les companyies estrangeres pel Liceu, i tots notàvem que portaven alguna cosa més; un saber estar sobre l'escena que, a nosaltres, ens mancava. No parlo de l'aspecte tècnic, perquè entre nosaltres hi havia gent molt bona. Era en la manera de moure's; nosaltres semblàvem més uns afeccionats. Quan tenia 20 anys, molts amics de la família em van ajudar econòmicament per tal de passar un mes en el centre coreogràfic de Rosella Hightower, a Cannes. Allà se'm va obrir el món i, de cop, ho vaig entendre tot..., començant per veure que això del Liceu no marxava.

DEL LICEU A BÈLGICA

—A més de les intrigues, el Liceu estava, doncs, tancat a les influències exteriors...

—D'això no en tenia la culpa Magrinyà, que era un home culte i que viatjava molt, a la recerca de noves tendències. Més aviat era un fenomen de l'època. Entre nosaltres ja hi havia gent amb inquietuds; passava, però, que tenien por d'expressar-les. Per exemple, alguns anàvem d'amagat a rebre les classes d'un altre professor. En aquella època, a Barcelona, hi havia pocs professors que valguessin la pena. Cadascú tenia el seu «territori» i no li agradava gens ni mica que els seus deixebles anessin a rebre classes a casa d'altri. En el cas de Magrinyà, concretament, es tractava de conservar els bons elements per al ballet del Liceu; i, per això, encara que no s'hi oposés, tampoc estimulava la curiositat artística. A mí, particularment, Magrinyà m'ha ajudat molt, sobretot en l'aspecte econòmic. Per exemple, jo només pagava una classe, però podia anar a les que volgués. Quan li vaig fer saber la meua decisió de marxar, no va oposar-s'hi, perquè ja em considerava preparada. Llàstima que no pogués canviar la mentalitat tancada de la gent.

—Per exemple?

—Tot eren puntes i «tutús», encara que ja havíem vist alguna cosa més contemporània, més moderna. Però als propis ballarins els horroritzava: la trobaven extravagant. I si bé Joan Magrinyà era més obert, els elements de la mateixa companyia rebutjaven qualsevol influència moderna.

—¿Als 22 anys, ja deixes la dansa?



—Decideixo de deixar el Liceu. Ja no podia més. I, amb poques perspectives per a tornar a ballar, vaig dedicar-me plenament a l'ensenyament. Donava classes d'educació física i dansa en un col·legi, perquè a casa necessitaven la meua aportació econòmica.

—Però no tragues massa a tornar a ballar...

—Va ser de la mà de Ramon Solé, que acabava de tornar de fora. Em coneixia del Liceu i va proposar-me de treballar junts. Amb ell vaig tenir la meua primera experiència amb formes de dansa més contemporànies; per primera vegada vaig ballar descalça. És quan es va formar el Ballet Contemporani de Barcelona, de Ramon Solé.

—Durant la teua època al Liceu, ja s'havien fet intent de formar una companyia estable?

—I tant! Així vaig poder ballar el segon acte dels Cignes, amb Fernando Lizundia, i el segon acte de Giselle, amb Alfons Rovira. Eren unes gales que fèiem durant l'estiu; i també participàvem als Festivals de Espanya. Magrinyà es va esforçar molt per tal d'aconseguir una companyia estable, però tots els intents naufragaren per la manca de diners. Això mateix que passa ara.



—Davant d'aquesta situació, decideixes anar-te'n del país.

—No és una sola raó; sempre és per un conjunt de causes que prens aquesta mena de decisions. Si vaig marxar a Bèlgica, decidida a trobar-hi feina, és perquè Bèlgica resultava idònia per al meu company d'aleshores, i per a la seva carrera musical. Per a mi també es feia atractiu un país que, essent tan petit, tenia tres companyies estables de dansa. Després d'una audició, m'acceptaren al cos de ball del Ballet de Wallonie, que aleshores encara portava Madame Voss. Era la meua primera experiència a l'estranger, però em sentia tècnicament molt segura. I molt aviat em van començar a fer fer suplències en papers de semi-solista. Anava de les amigues de Giselle a les amigues de Copèlia i, a base de treballar molt dur, el segon any ja actuava de solista. La gran diferència, amb allò en què jo estava acostumada, era la gran puresa que s'exigia. Tot era a base de repetir i repetir, milers de vegades. Un nivell de perfecció que m'era desconegut. Em va fer molta il·lusió poder ballar la dansa espanyola del segon acte del Llac dels Cignes, amb Victor Ullate. Aleshores, Victor era ballarí de la companyia de Béjart i actuava amb nosaltres en qualitat de convidat. També vaig actuar amb el Ballet de Wallonie, a la temporada coreogràfica del Liceu.

EL RETORN

—Deixes el Ballet de Wallonie per la companyia de Flandes; ¿és que t'atreia més?

—Molt més. El Wallonie era una companyia de repertori i jo tenia ganes de ballar altres coses. Els de Flandes tenien una gran varietat d'obres de creadors diversos, i em brindaven l'oportunitat de familiaritzar-me amb altres estils i conceptes de la dansa. Com que a Bèlgica ja era prou coneguda, al Flan-

des ja hi vaig entrar de solista. El meu primer any amb la companyia fou especialment interessant: Jiri Kylian ens va muntar La cathédrale engloutie, que era difícil de ballar (i fantàstic, a la vegada); Christopher Bruce va muntar Black Angels, i Béjart, Serait-ce la Mort.

—No obstant, vas deixar Flandes després de quatre anys i mig.

—Com sempre, un conjunt de circumstàncies es van conjugar per a fer-me tornar a casa. La més important era que el meu company va aconseguir una plaça al Conservatori de Barcelona. A més a més, jo havia tingut el nen i, després de romandre un any sola, a Bèlgica, vaig decidir-me a tornar. També va influir-hi que, al costat de coses interessants, a la companyia de Flandes també s'hi feien coses molt dolentes que, de vegades, tenien prioritat a l'hora de confeccionar el programa.

—A la teva tornada, ¿vas trobar gaire canviada la situació de la dansa, entre nosaltres?

—La veritat és que jo sabia perfectament amb quin ambient em trobaria. En els més de sis anys que vaig passar a l'estranger, mai no vaig perdre el contacte amb la gent d'aquí, i sabia ben bé a què m'exposava en tornar. Francament, no esperava res més d'això que he trobat.

—On fallem, Guillermina? Com és que encara no hem donat el gran pas endavant?

—Bé, sí que hem progressat. Hi ha molta gent que balla..., l'ensenyament ha millorat i la gent balla més bé que abans. La formació de petits grups és la demostració d'una inquietud que va in crescendo. El problema actual ve exclusivament de dalt, i crec que moltes dificultats desapareixerien des del moment en què ens poguéssim confrontar amb una realitat sòlida davant nostre que ens pogués servir com a patró o referència de qualitat. La creació d'una companyia de debò seria un estímul per a la superació del conformisme de què ara pequen els grups. Aquesta mentalitat conformista i la manca de diners són els principals obstacles per a un progrés com caldria.

LA CASA PEL TERRAT

—Tampoc no hi ajuden gaire les molt repartides subvencions de la Generalitat, on sembla dominar-hi una desorientació total.

—Exactament: la Generalitat es limita a recollir els corrents que vénen de la dreta i de l'esquerra, però sense cap mena d'aprofundiment.

—És curiós que no s'hagi sabut aprofitar l'experiència dels nostres ballarins que han tornat de l'estranger o que encara són a fora...

—Hi ha una desconfiança, en part de-



guda al fet que els qui hem anat a fora tampoc no hem estat figures de primera plana. Hem tingut èxits locals i hem pogut desenvolupar un treball ben fet; però això no és prou per a justificar-se davant de tota una altra sèrie de grups que també presenten les seves reivindicacions, que no han sortit mai i que sempre han lluitat des d'aquí. Els responsables estan perduts i, en el fons, tampoc no els interessa massa d'aprofundir-hi. Per això no fan res per tal de millorar el pressupost per a la dansa, que consisteix en una ridícula participació en el pressupost general de Cultura. No n'estan convençuts.

—Aquest any les subvencions han anat a parar a un determinat sector que podríem denominar «experimental».

—Que quedi clar que, en principi, estic molt a favor de l'experimentació, sempre i quan ja hi hagin unes bases sòlides de sortida. Tots els qui hem estat preparats dintre de la dansa acadèmica (i, enteneu-me, no vull dir la dansa clàssica, sinó que tenim una preparació tècnica més aprofundida) coneixem perfectament la necessitat de tenir suport sobre unes bases sòlides per, després, poder experimentar. Aquí encara no hi són aquestes bases; no tenim res d'establert. I, a partir del no res, experimentar no té sentit.

—En el nostre cas, fomentar l'experimentació, ¿seria començar la casa pel terrat?

—Exactament. No podem limitar-nos a copiar la política de subvencions d'altres països, com per exemple França, on els darrers anys destinen una gran part del total a l'experimentació. En el cas de França, això està plenament justificat, perquè ja tenen unes bases molt fermes: des de l'Òpera de París cap avall, hi ha multitud de companyies i de grups establerts; però, aquí, encara no tenim res d'això.

Actualment, Guillermina dedica la seva experiència a l'ensenyament a l'Institut del Teatre, i també es dedica de tant en tant a la creació coreogràfica que, per a ella, és l'única manera de poder continuar ballant. També hem pogut veure-la darrerament en el Lliure, on interpreta una coreografia de Lydia Azzopardi per a Senyoreta Júlia. Guillermina no té cap mena de pressa. Ha estat en la dansa tota la seva vida i no mostra cap senyal d'amargor o frustració. Al contrari, en ella tot és seguretat; la seguretat que dona la seva gran professionalitat. Té una personalitat atractiva i és de riure fàcil.

Guillermina Coll: no la deixem escapar!

Marjolijn Van der Meer

SCHERZANDO



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

AQUI

EXIT DEL CONCERT
D'HOMENATGE A
VICTÒRIA DELS ÀNGELS



Promogut per Joventuts Musicals de Catalunya i a benefici de la Fundació Catalana per a la Síndrome de Dow, el passat 17 de desembre tingué lloc, a la Basílica de Santa Maria del Mar, un concert d'homenatge a la soprano catalana Victòria dels Àngels, amb motiu de commemorar-se el 40è aniversari de la seva carrera professional. Amb un públic que omplí el recinte i que rebé la cantant amb mostres d'especial afecte, el concert tingué un recorregut absolutament feliç.

Victòria dels Àngels interpretà un programa format per obres de Schubert, Mompou, Falla, Montsalvatge, i altres, així com

de temes populars catalans. Fou una elecció intel·ligent, que permeté mostrar les excel·lències de l'escola i de la sensibilitat artística de la soprano, qui comptà amb una col·laboració de gran altura, la de la pianista Alcía de Larrocha, la qual també fou artífex així mateix destacada dels reeixits resultats artístics del concert. Hi hagué la col·laboració de l'Orfeó Laudate, que acompanyà Victòria dels Àngels en els temes populars catalans, un dels quals, el *Romanç de Santa Llúcia*, repetí al final del recital. Un final segellat amb inacabables aplaudiments per part del públic.

CURSOS I CONCERTS A ZELESTE

L'Escola de Música Zeleste ha organitzat diversos cursos que es desenvoluparan els propers mesos. El de «Guitarra Brasileira» serà a cura d'Albert Rodríguez, i se celebrarà del 3 de febrer al 14 d'abril. El d'«Iniciació a la música mediterrània», serà a cura de Toni Xuclà i es cursarà del 12 de febrer al 25 de juny, en sessions quinzenals de 2 hores. Jesús Rodríguez Picó oferirà un curs sobre el tema «Música del segle XX» entre el 14 de febrer i el 16 de maig, en sessions setmanals de 2 hores. El curs «Història de la música» serà a cura de Philippe Vallet, i tindrà lloc entre el 3 de febrer i el 30 de juny. El curs sobre «Estar en escena» serà professorat per Txiki Berraondo, actriu, els mesos de febrer i març, en sessions de dissabte al matí. És un curs intensiu de 6 sessions. El de «Flauta travessera» serà a cura d'Arlette Biget, i tindrà lloc

del 24 de febrer a l'1 de març. Finalment el de «Contrabaix» serà a cura de Ferran Sala els dies 18, 21, 25 i 28 de febrer.

Al mateix temps, hom oferirà un cicle de concerts a cura de Toni Xuclà Quartet —dies 20 i 21 de gener—, de Francesc Burrull, amb composicions pròpies —27 de gener—, el Quarteto Cuatro —3 de febrer—, Jordi Russinyol i Jep Nuix —11 de febrer—, Jaç Quartet —17 de febrer—, Jesús Rodríguez Picó i Joan Cabero —25 de febrer—, Solistes de Barcelona —3 de març—, Philippe Vallet, Francesc Castelló, Pep Borràs, Jordi Reguant, Imma Grimalt —11 de març— i Rafael Subirachs —18 de març.

FANNY ROYO, GUANYADORA DEL CONCURS DE VILAFRANCA DEL PENEDÈS

La jove pianista Fanny Royo, de l'Hospitalet de Llobregat, aconseguí el Premi Extraordinari

del X Concurs de Joves Intèrprets de piano de Catalunya, que tingué lloc a Vilafranca del Penedès, i que és dotat amb 100.000 pessetes, al qual es van presentar quasi cent pianistes menors de 31 anys. L'esmentat concurs ha estat organitzat per Joventuts Musicals de Vilafranca del Penedès. A la categoria «A» van ser guardonats Maria Dolors Martín i Antonio Ruiz. A la categoria «B» Maria Montserrat Cabero i Andreu Moya. I, a la categoria «C», Daniel Ligorio.

OBRA DE CARLES GUINOVART AL STEIRISCHER HERBST DE GRAZ

El passat 21 d'octubre, i en el marc del Steirischer Herbst (Festival d'Estíria), s'interpretà l'obra *Totem*, de Carles Guinovart. Es tracta d'una composició per a guitarra, basada en una dansa ritual de ritme propi, que amplia les possibilitats interpretatives de l'instrument amb noves maneres d'execució, contrastos de ritme i

color, etc. L'obra, que fou interpretada pel guitarrista Ismael Barambio, fou objecte d'una acollida, pel públic i la crítica, especialment càlida.

PRESENTACIÓ DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE TÀRREGA

El director general de Música, Cinema i Teatre de la Generalitat, Jordi Maluquer presidí la presentació de l'Orquestra de Cambra de Tàrraga. L'acte tingué lloc en un concert que l'Orquestra va fer el 21 de desembre darrer. Formen l'Orquestra 12 membres (professors i alumnes del Conservatori Municipal de Tàrraga), i és l'única existent a les comarques lleidatanes. Els seus objectius principals són: fer conèixer la música a les comarques lleidatanes, investigar l'obra d'autors així mateix lleidatans i procurar una sortida professional als alumnes del Conservatori. El concert tingué lloc a l'església medieval de Sant Antoni, que era plena de gom a gom.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

EXIT DE LA GIRA ARTÍSTICA A CANÀRIES

L'Orfeó Català visità les Illes Canàries per primera vegada en la seva història i hi realitzà una gira entre els dies 14 i 24 de novembre passat. En el curs d'aquesta estada féu cinc concerts: tres a Tenerife, un a Recife i un últim a Las Palmas.

El primer concert fou al Teatre Angel Guimerà, de Santa Cruz de Tenerife, el dia 16 de novembre, i coincidí amb la inauguració del Casal Català de Santa Cruz de Tenerife, fet que donà un relleu especial a l'esdeveniment. Hom invità a un sopar a una representació de l'Orfeó Català encapçalada pel president de l'entitat senyor, Fèlix Millet, el qual signà en el Llibre d'Honor del Casal.

L'Orfeó Català interpretà un programa format per obres de Gabrieli, Thompson, Bruckner —Quatre motets— i espirituals negres. El segon concert, amb el mateix programa, l'oferí el dia 17 de novembre al Parc de San Francisco de Puerto de la Cruz. Finalment el dia 18 interpretà el tercer concert a l'illa de Tenerife, al Teatro Leal de La Laguna. L'ajuntament d'aquesta ciutat oferí un àpat a tota la representació de l'Orfeó Català. Significativament el batlle de l'esmentada i

bella ciutat tinerfenseya, es posà dempeus en el moment en què, com era habitual, l'Orfeó Català cantà *El cant de la senyera* com a cloenda del seu concert.

Lanzarote fou el següent destí de l'Orfeó, amb la preceptiva visita turística a «La Tierra de Fuego» organitzada pel Cabildo de Lanzarote. Abans, el dia 15, i també en el pla turístic, l'expedició catalana féu una gratificant visita al Teide.

El dia 20 de novembre hom oferí un altre concert a capella, amb el mateix programa, a «Los Jameos del Agua», a Lanzarote. L'endemà, vol cap a Las Palmas, per començar els assaigs —amb l'Orquestra Filharmònica de Gran Canaria— del *Requiem*, de Faure. El concert tingué lloc el dia 22 de novembre sota la direcció de Max Bragado, i constituí un assenyalat èxit artístic. El dia 23 de novembre tingué lloc una recepció, al Casal Català, que vingué a constituir la cloenda d'una iniciativa artística i de projecció de l'entitat d'un considerable relleu. Tot l'equip artístic, amb el seu director Simon Johnson, van sortir satisfets d'aquesta iniciativa, que marca una fita en la història de l'Orfeó.

CREU DE SANT JORDI A
ANGEL COLOMER
I DEL ROMERO

El director de l'Orfeó Laudate, i ànima d'aquesta entitat coral de tan dilatada i fructífera trajectòria, Angel Colomer i del Romero, ha estat distingit amb la Creu de Sant Jordi, de la Generalitat de Catalunya. Aquesta distinció li fou lliurada en un acte que tingué lloc el passat dia 17 de desembre, presidit pel M. H. president de la Generalitat, senyor Jordi Pujol. Aquest mateix dia, i poques hores més tard, l'Orfeó Laudate, acompanyà la soprano Victòria dels Àngels en el concert d'homenatge que li reté Joventuts Musicals de Catalunya.

CONCERT D'EULÀLIA SOLÉ
AL TEATRO REAL
DE MADRID

La pianista barcelonina Eulàlia Solé, oferirà un important concert el pròxim dia 11 de febrer al Teatro Real de Madrid, dins del cicle de concerts de solistes, i de música de cambra i polifonia que se celebra a l'esmentat auditori madrileny. El programa comprèn la *Sonata en si bemoll*, pòstuma, de Schubert, *Escenes d'infants*, de Schumann, i la *Sonata en sol*, *Opus 22*, de Schumann.

DISTINCIÓ ANDORRANA
A L'ETNO-MUSICÒLEG
JOSEP CRIVILLÉ I
BARGALLÓ

El Cercle de les Arts i de les Lletres del Principat d'Andorra, en el dictamen de concessió dels guardons corresponents al VIII Cartell de la Nit Literària Andorrana, ha atorgat el Premi «PRINCIPAT D'ANDORRA», instituit pel Molt Illustre Govern de les Valls, al treball etnomusicològic *Música tradicional andorrana*, de Josep Crivillé i Bargalló. Aquest estudi respon a una recerca sobre la música de tradició oral i sobre els instruments populars trobats a les Valls. La investigació pertinent mostra uns tipus de llenguatge musical autòcton i determinades relacions entre el fet sonor i la vida social al Principat andorrà.

PELL DE BRAU

TERESA BERGANZA NO VOL
FER ÒPERA A ESPANYA
PER L'ESCAPA QUALITAT
QUE HI TÉ L'ÒPERA



La mezzo-soprano Teresa Berganza ha fet unes declaracions en les quals ha assegurat que: «...funcionés l'òpera a Espanya, faria un esforç per cantar-ne; però crec que, quan l'òpera tingui un nivell acceptable al nostre país, jo hauré acabat la meua carrera». Després afegí: «M'agrada moltíssim cantar òpera, però aquí no

FESTIVAL DE MÚSICA
DE LES CANÀRIES

De l'onze de gener al tres de febrer tindrà lloc, al Teatro Pérez Galdós, de Las Palmas, i al teatre Guimerà, de Santa Cruz de Tenerife, la segona edició del Festival de las Islas Canarias, promogut pel govern insular. Hi intervindran, entre altres, la London Symphony Orchestra, de Polònia, el Melos Quartett, de Stuttgart, la NDR Simphonie orchester, d'Hamburg, l'Octet de Berlín, l'Orfeon Donostiarra, la Deutsche Staatsoper, de Berlín (DDR), el Berliner Staatsoper Choir, els directors Günther Herbig, Max Bragado, Jesús López Cobos, Edmon Colomer, els pianistes Alexis Weissenberg i Martha Argerich, la soprano Edda Moser, i la violinista Anne Sophie Mutter, entre altres.

ARREU

L'ÒPERA DE VIENA
PRESENTA LA
PROGRAMACIÓ FINS
AL 1991

El nou director de l'Òpera de Viena, Claus Helmut Drese, acaba de presentar el programa programístic fins l'any 1991, el qual comprèn diverses estrenes, entre les quals hi ha *La màscara negra*, de Krzystof Penderecki.

Drese substituirà Egon Seefeltner la tardor d'enguany, i dirigirà aquella prestigiosa òpera junta amb l'italià Claudio Abbado, que hi serà el responsable de la direcció musical.

El nou programa representa una renovació del repertori vienes; no tan sols per la presència d'obres fins ara inèdites a Viena, sinó també per l'organització d'espectacles en col·laboració amb altres prestigiosos teatres europeus. Un d'aquests teatres conjunts es posarà en escena la temporada 1986-87, junt amb l'Òpera de París. Es tracta de *Werther*, de Jules Massenet, que comptarà amb l'actuació del nostre tenor Josep Carreras.

L'Òpera de Munic hi serà present la temporada pròxima amb el muntatge de *Rusalka*, del compositor txec Anton Dvorák. En tot cas, l'estrena més rellevant serà, sens dubte, *Un ballo in maschera*, de Verdi, que es presentarà el vinent 19 d'octubre, en una versió sueca que dirigirà musicalment Claudio Abbado i que interpretarà, entre altres, Luciano Pavarotti. Cinc dies més tard, Nikolaus Harnoncourt dirigirà *Idomeneo*, de Mozart, amb Peter Schreier al paper principal.

El ballet, un capítol una mica desatès a la capital austríaca, rebrà un fort impuls sota la direcció de Drese, amb l'actuació de John Neumeier els anys 1986 i 1987.

El bicentenari de la mort de Mozart, serà commemorat amb la posta en escena de *La flauta màgica*, en la versió d'Otto Schenk, i de *Don Giovanni*, dirigida per Claudio Abbado, així com amb la de *Lucio Scilla*, en l'especificació de Jean Pierre Ponelle.

El bicentenari de la mort de Christoph Willibald Gluck també es commemorarà, el 1887, amb una nova producció d'*Ifigènia a Aulis*, i amb exposicions i simposis sobre aquest compositor, poc interpretat a Viena. L'any 1987, i concretament el dia 10 de maig, Plácido Domingo interpretarà *Othello*, de Verdi.

ALT PENEDES

GENER	17, divendres	22'15 h.	Vilafranca del Penedès	Teatre Bolet	Coral Noves Veus de Capellades. Dir.: Frederic Prat.
-------	---------------	----------	------------------------	--------------	--

BARCELONÈS

GENER	17, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Lazar Bermán, piano. Liszt, Shostakovitx, Musorgski. (Ibercamera).
		21 h.	Barcelona	Tinell	The Chamber Players of St. Joh's Smith Square. The Albion Ensemble. Jordi Vilaprinyó, piano. Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
18, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Henryk Szeryng, violí. Dir.: Ronald Zollman. Montsalvatge, Txaikovski, Shostakovitx. <i>Manon</i> , de Massenet. Dir.: Jean Perisson.	
	21'30 h.	Barcelona	Liceu		
19, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).	
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Josep Mut. Chapí, Cebrían, Rodrigo, Liszt, Rimski-Korsakov.	
20, dilluns	21 h.	Barcelona	Tinell	The Hilliard Ensemble. Schubert, Holden, Woord, Billings, Pearsall, ... (VI Festival de Música Romàntica).	
22, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Trio Mendelssohn, d'Amsterdam. Turina, Rachmaninov, Ravel. (Dimecres de R.N.).	
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Albada Olaya, piano. Brahms, Schuman, Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).	



Shirley Verrett

23, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Coral Sambuca, Coral Shalom, Coral Xalesta. Dirs.: Mercè Cano, Lluís Tort, Carme Valls, Antònia Enrich. (I cicle de Cant Coral).
	21 h.	Barcelona	Sta. Agata	Raquel Pierotti, mezzo. Miquel Ortega, piano. Händel, Gluck, Mozart, Guridi, Turina, ... (Òpera de Cambra de Catalunya).
24, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	The Academy of St-Martin-in-the-Fields. Dir.: John Williams. Corelli, Giuliani, Vivaldi, Dvorák. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Tinell	Robert Holl, baix. Konrad Richter, piano. Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
25, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Ernesto Bitetti, guitarra. Dir.: Gabriel Chmura. Beethoven, Cano, Castelnuovo-Tedesco.
26, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Manon</i> , de Massenet. Dir.: Jean Perisson.
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Carmen Hernández, soprano. Dir.: Albert Argudo. Wagner, R. Strauss, Garreta, Txaikovski.
27, dilluns	21 h.	Barcelona	Tinell	Adelina Oprean, Gotfried Müller-Roda, violí. Tomoko Shira, viola. Marçal Cervera, Cristian Florea, violoncel. Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
29, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Duncan McTier, contrabaix. Carl Attwood, piano. Mozart, Bottesini, Rachmaninov, Hindemith. (Dimecres de R.N.).
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Manon</i> , de Massenet. Dir.: Jean Perisson.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Joan Rubinat, piano. Schubert, Chopin. (VI Festival de Música Romàntica).



The Hilliard Ensemble

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

30, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Coral Canigó, de Vic. Dirs.: Enriqueta Anglada i Benet Camps. (I cicle de Cant Coral).
31, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Shirley Verrett, mezz. Christian Ivaldi, piano. Schubert, Strauss, Brahms. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Vicenç Prunés, piano. Schumann, Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
FEBRER				
1, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Jean-Jacques Kantorov, violí. Duncan McTier, contrabaix. Dir.: A. Ros-Marbà. Mozart, Bottesini, Homs, Prokofiev.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Jordi Camell, piano. Schumann, Mendelssohn, Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
	21'30 h.	Barcelona	Liceu	Manon, de Massenet. Dir.: Jean Perisson.
2, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	19 h.	Barcelona	Centre Lleidatà	Coral La Guineu. Dir.: Ramon Vilar.
3, dilluns	20 h.	Barcelona	Liceu	Lobengrin, de Wagner. Dir.: Christof Perick.
4, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Margaret Price, soprano. Geoffrey Parsons, piano. Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
5, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Manuel Iglesias, violoncel. Joan Duran, piano. Quartet de flautes Frullato. (Dimecres de R.N.).



Orquestra de la Ciutat de Barcelona



Antoni Ros-Marbà

6, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Coral Belles Arts, de Sabadell. Dir.: Josep Pons. (I cicle de Cant Coral).
	20 h.	Barcelona	Liceu	Lobengrin, de Wagner. Dir.: Christof Perick.
	21 h.	Barcelona	Tinell	Manuel Cid, tenor. Félix Lavilla, piano. Schubert. (VI Festival de Música Romàntica).
8, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dezső Ránki, piano. Dir.: A. Ros-Marbà. Garreta, Beethoven, Brahms.
9, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	Lobengrin, de Wagner. Dir.: Christof Perick.
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. «Concert de Carnaval».
11, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Royal Philharmonic Orchestra. Miriam Fried, violí. Dir.: Yuri Temirkanov. Brahms, Rimski-Korsakov. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Katia i Marielle Labèque, piano. Programa a determinar. (Fundació Caixa de Pensions).
12, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Vicenç Prats, flauta. Jean Marie Cottet, piano. Carles Trepac, guitarra. (Dimecres de R.N.).
	20 h.	Barcelona	Liceu	Lobengrin, de Wagner. Dir.: Christof Perick.
14, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Alicia de Larrocha, piano. Mozart, Chopin. (Euroconcert).
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Gerard Claret, violí. Dir.: Edmon Colomer. Guinovart, Stravinsky, Schumann.
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).

ANOIA

FEBRER

9, diumenge	18'30 h.	Capellades	Església de Sta. Maria	Corals Tosquera de Centelles i Noves Veus de Capellades.
-------------	----------	------------	------------------------	--

CAL
Camps.
nubert,
val de
ntorov,
A. Mo-
t. (VI
nubert.
tet de

cle de
Fes-
piano.
«Con-
Yuri
(Fun-
repat,
t).
violí.
s.

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.



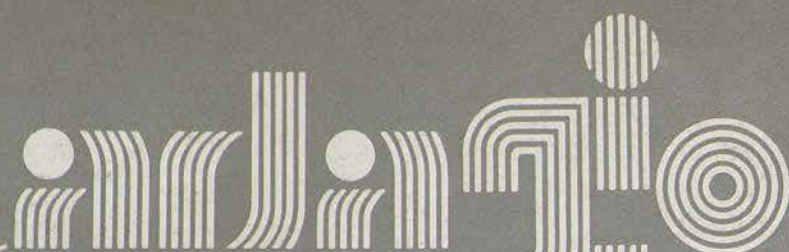
VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82