



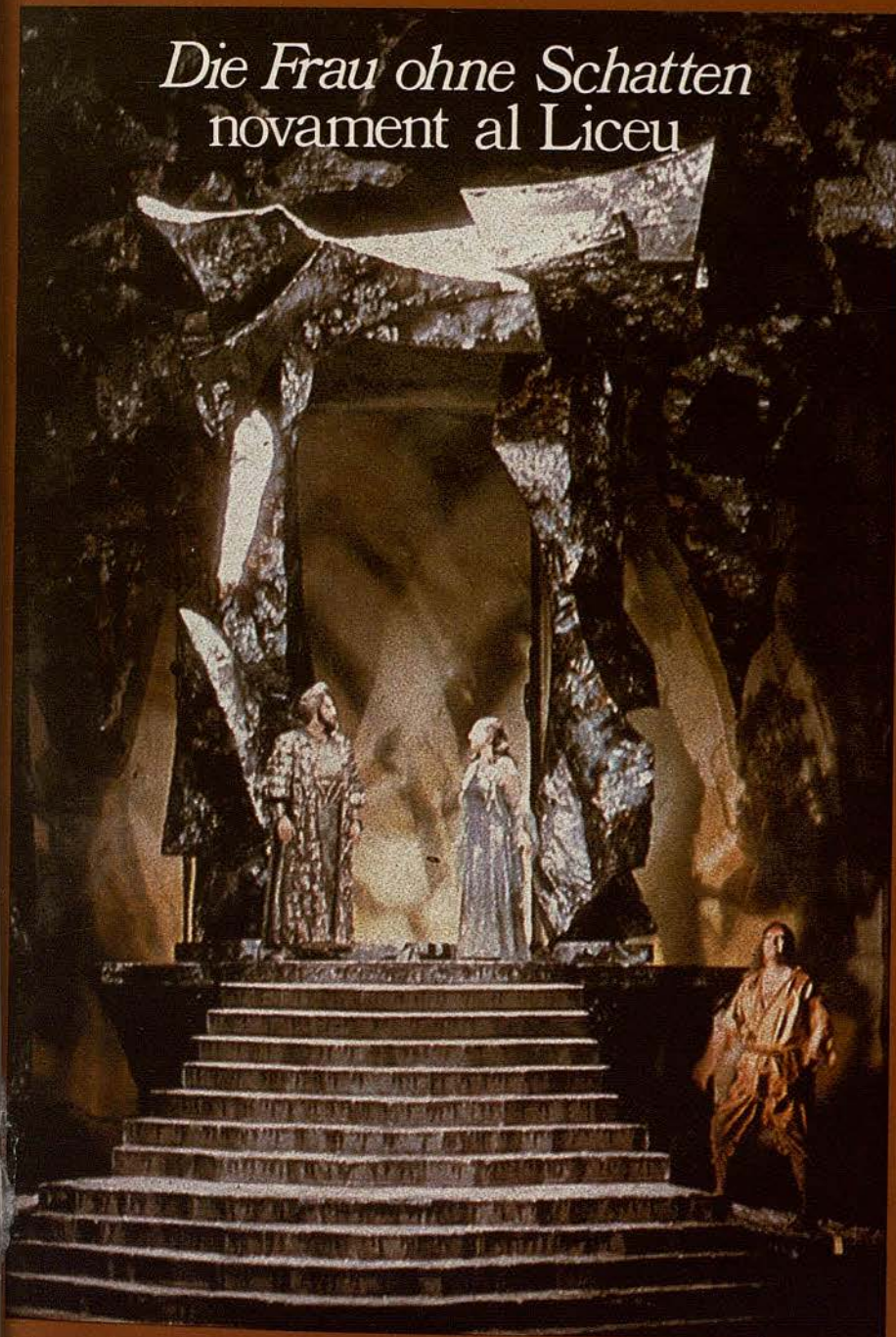
REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- pts.

Núm. 16

Febrer 1986

Die Frau ohne Schatten
novament al Liceu



Música
ideologia
i compromís



Henryk Szeryng
torna al Palau

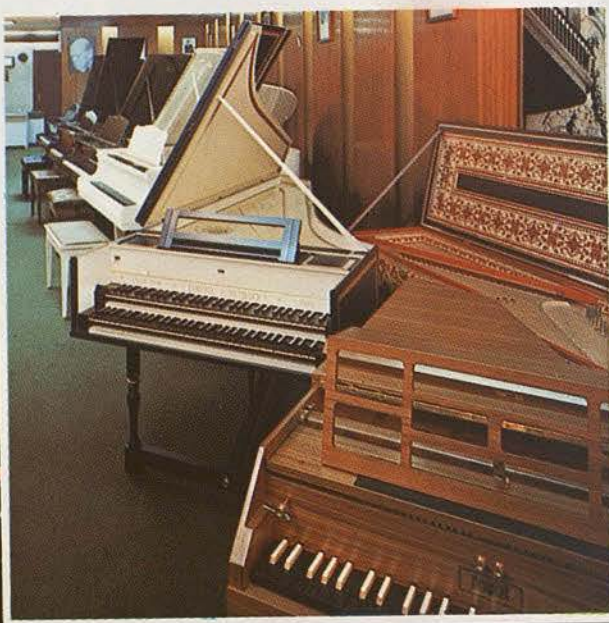
JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

CENTRE MUSICAL



YAMAHA

EDITORIAL

DESPLEGAMENT MUSICAL

Dos vectors de sentit oposat es mouen en el nostre món musical i hi tenen un protagonisme especialment perceptible. Per una banda, s'observa una sensibilitat i una atenció envers la dita música clàssica —concertisme i òpera— cada dia més assumida i més escampada arreu del cos social, la qual cosa produeix, entre d'altres fets, unes respostes dia a dia més massives a les manifestacions públiques.

Juntament amb aquest paràmetre, de clar sentit positiu, hom acusa l'increment galopant del cost dels serveis musicals, fet que amenaça (i, de fet, no sols amenaça) d'anul·lar l'energia essencial que es desprèn del factor suara exposat.

Tot això es produeix en un context de genèrica indefinició institucional pel que respecta a aquesta problemàtica. O potser seria més exacte parlar d'una definició concretada en el que podríem anomenar tractament d'urgència —o d'emergència— i que, a la fi, consisteix a evitar que es deteriorin els nivells assolits pretèritament. Sense anar més enllà, sense fer front, de forma decidida i orientada, a la situació.

Una situació enormement preocupant perquè en un àmbit tan tradicionalment reclos com el musical, quan es produeix la possibilitat de la seva ampliació —encara que sigui de forma força espontània, com és el cas— aquesta possibilitat pot acabar malmetent-se.

En aquest context, resulta interessant prestar atenció a les recents declaracions a la premsa del nou Conseller de Cultura de la Generalitat, el qual situa el fet «desplegament cultural» en un lloc de privilegi entre els objectius del seu Departament. Joaquim Ferrer considera que el país compta amb una bona producció cultural, la qual resta, però, mal distribuïda. I assenyalava que «es tracta d'un objectiu complex però necessari perquè sinó l'acomplim perpetuaríem una injustícia».

Paraules amb les quals no es pot sinó estar d'acord. Tanmateix, la detecció exacta de la malaltia i, fins i tot, el compromís implícit conseqüent a tota declaració política, no són altra cosa que un punt de partença tan indispensable com insuficient. Cal deixar ben clar que la problemàtica de la promoció musical té arrels molt més profundes que les que es dedueixen del tema que ens ocupa i que exigeixen una tipologia de tractament polític d'una energia i radicalitat absoluta, i que, per tant, som conscients que ara només ens referim a un parcel·la del conjunt.

Aconseguir, com també ha dit el Conseller de Cultura, que «cada ciutadà tingui possibilitats efectives d'usar-los —es refereix als béns culturals— a la seva vida quotidiana», constitueix un repte irrenunciable en pura ortodòxia política. Posar les bases programàtiques perquè aquest compromís pugui ser atès efectivament i per afavorir que, al marge de les institucions públiques, també les privades assumeixin la part de responsabilitat que els pertoca, és quelcom absolutament important.

La situació de crisi econòmica que afecta tots els plans de la nostra societat, exigeix de recórrer més que mai, i amb més intensitat que mai, a la imaginació.



2a. ÈPOCA

ANY III - NÚM. 16 - FEBRER 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: Xoan M. Carreira, Josep Casanovas, Jaume Comellas, Cesc, Raimon Galfí, Manuel García Morante, Albert Julià, Lourdes Morgades, Luigi Nono, Ramon Pla i Arxé, Miquel Pujadó, Lluís Serrallach, Harl-Heinz Trost.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

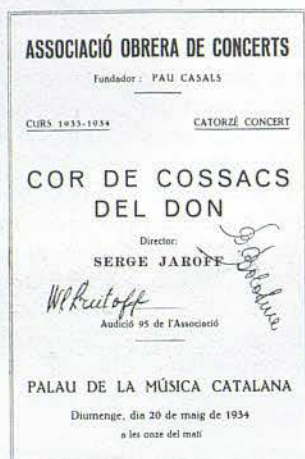
08003 Barcelona

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



Primer plaça d'un programa memoràble per a l'Òpera, avui, amb dues precistes signatures d'aquella època cantant.

MÓN SONOR



Desplegament musical	3
<i>Die Frau ohne Schatten</i> , una òpera de Strauss a descobrir (Josep Casanovas)	5
Apunts per a aprofundir en l' <i>Or del Rin</i> (Karl-Heinz Trost)	7
Porta Oberta (Raimon Galí i Manuel García Morante)	9
La inauguració de la Nova Philharmonie de Munic (Albert Julià)	11
Davant una nova edició de la <i>Frankfurt er Messe</i> (R.R.M.C.)	14
Televisió: territori prohibit? (Miquel Pujadó)	17

MÚSICA, IDEOLOGIA I COMPROMÍS

El so i les idees (Ramon Pla i Arxé)	18
La concepció idealista de la música (Antoni Marí)	21
Més enllà de l'òptica marxista (Luigi Nono)	24
La música, via de religió (Lluís Serrallach)	25
El compromís polític de l'artista (Xoan M. Carreira)	30
La resposta del músic d'avui, ara i aquí (L. Morgades)	34

Scherzando (Cesc)	36
RETRAT: Henryk Szeryng, ambaixador de l'humanisme (Comellas)	37
De la <i>Semiramide</i> a <i>Simon Boccanegra</i> (J. Casanovas)	42
Ara, abans d'ahir, demà	44
Concerts, recitals	48
Portada: <i>Die Frau ohne Schatten</i> . Estocolm 1975	

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

Die Frau ohne Schatten una òpera de Strauss a descobrir

No podia fer-se esperar la presentació d'aquesta òpera al Liceu, perquè, després d'uns anys de divulgació exclusiva pels escenaris alemanys, el 1972, fou representada triomfalment a l'Òpera de París, i, a partir de llavors, incorporada visiblement als circuits habituals. Es tracta d'una producció que pertany al grup de les de primera categoria del compositor, tan important i bella com un *Cavaller de la rosa* o com una *Elektra*. De manera que només circumstàncies d'inèrcia en el repertori, o les evidents dificultats del muntatge, han pogut frenar una sortida més aviat de l'àmbit germànic.

Es tracta d'una òpera, que es pot considerar literalment moderna, que s'estrenà el 10 d'octubre de 1919 a Viena; és a dir, després del *Cavaller* (1911) i de l'*Ariadna* (1916), però tres lustres després de *Salomé* (1905) i a deu anys d'*Elektra* (1909). La Guerra Europea de 1914-18 ha declarat claudicats entre altres coses, i sobretot de fet, tots els possibles corollaris del romanticisme que encara subsistien. Novament, l'obra s'articula sobre un llibret de Hofmannsthal —el fidel col·laborador de Strauss— que va exigir una llarga gestació, però que, en canvi, més tard va ser reelaborat pel propi poeta, en forma d'una narració que acabaria essent una obra de certa importància dintre el panorama del neo-romanticisme vienès. En tots sentits, aquesta òpera resulta fortament influïda per aquest llibret, en els aspectes més positius, com igualment en els menys favorables.

Hofmannsthal va seguir, en part, el suggeriment de Strauss quant a la realització d'una història de temàtica oriental, però anà molt més enllà d'allò que podia interessar realment al compositor. Resulta, en efecte, una obra molt enganyadora, susceptible de diversos nivells de lectura. En la seva formulació més senzilla, ens parla de dues parelles que viuen en un país oriental, del tipus de la Pèrsia clàssica. Una, és la de l'Emperador i la seva muller; l'altra, és la del pobre tintorer Barak i la respectiva



Representació de *Die Frau ohne Schatten* a Salzburg, l'any 1974

esposa. D'un tercer pla, sobrenatural i misteriós, procedeix l'Emperadriu, filla del príncep dels esperits Keikobad, qui és a punt de ser tornada a la llar del seu pare si, en un termini de prova (que ja s'està escolant), no «porta ombra»; és a dir, esdevé fecunda i mare. Al mateix temps, l'Emperador serà petrificat. Hi intervé activament un personatge protagonista, la Dida, que portarà l'Emperadriu al país i a la llar dels Barak. Intentaran de cercar una «ombra» on tampoc no n'hi ha, ja que Barak té cura de tres germans de formes com si fossin els propis fills. L'Emperadriu acabarà renunciant, per amor, a la família del tintorer, la qual, de fet, està afectada per iguals fets, al seu propòsit. I, davant de tan humana generositat, el príncep dels esperits li atorga el tan desitjat do de l'«ombra».

Això, dit talment així, és la sola lectura simple possible, perquè en realitat, al llarg dels tres actes ben densos, les escenes i els canvis d'escena són incessants. De manera que, tantes mutacions, representen ja en principi una de les dificultats més insalvables de les que, probablement, van influir en el llarg parèntesi en la programació internacional de

l'òpera. Perquè, per altra banda, el geni de Hofmannsthal va tenir aquí l'avenç de complicar extraordinàriament les coses, com ho podem experimentar en seguir mot a mot el llibret. La història es converteix, llavors, en una narració complexa, de gran abstracció poètica i missatge —o, possiblement, missatges— no sempre prou clar si intentem anar més enllà de la que seria una segona lectura del text: la del procés moral i humà de progressiva depuració de l'Emperadriu, i de redempció per la via de la renúncia i el sacrifici més humans.

S'ha dit que, sortosament, Strauss va restar indiferent davant la major part de tals suggeriments i es limità, bàsicament, a la mera pròpia línia argumental directa del guió. En efecte, no es pot dir que ens trobem en presència d'una rara màquina híbrida, d'òpera i poema simfònic. No; sortosament, no és així. Però tampoc no es poden ignorar diferents aspectes i perspectives que demostrin la presència d'un «cert nivell» d'aprofundiment conceptual, i de la seva transparència, en tot el decurs de l'obra.

En primer terme, per exemple, pot

FIGURES I TEMPS

afirmar-se que es tracta de la partitura escènica de Strauss més treballada en tot el conjunt, després d'*Elektra*. El llenguatge ara emprat es veu llargament meditat per tal d'adherir-se al missatge d'aquesta mena de cosmogonia i de cerca d'una identitat humana. Una estructura semblant d'acció en tres estrats distints (el dels déus, el dels personatges d'origen diví que han estat transferits a la terra, i el dels simplement humans) no pot deixar de recordar-nos una gran saga; naturalment, la wagneriana. Al respecte, resulta curiosa més d'una analogia. Hi ha la tramesa de la pròpia filla del Príncep dels esperits a la Terra, altrament condicionada a una fecunditat. Hi ha l'amenaça del retorn a la mansió del pare si, precisament, no arriba a complir com a persona humana; és a dir, a «realitzar-se integralment», com avui en diríem. Es tracta, per tant, de considerar l'existència terrena com a una culminació desitjable i, en cert sentit, més perfecta que la mitològica. És, en una paraula, un cert *Capvespre dels déus*, i en aquest sentit gosaria afirmar que la música de *La dona sense ombra* pot representar l'òpera més wagneriana de totes les de Strauss. Orquestralment, pot significar-ne fins i tot algun retrocés, si la considerem sobretot en relació amb l'*Elektra*, però amb d'altres compensacions subtils que ja apuntàvem i que contribueixen a l'originalitat tan marcada de la partitura. És inqüestionable que, on hi hagi Strauss, hi haurà unes fórmules de desenvolupament i d'expansió de les idees típiques en ell (les quals ha repetit i repetirà fins a les darreres melodies pòstumes), per bé que amb una personalitat inconfusible i inimitable. Però aquí s'ha constatat que les harmonies esdevenen un altre cop més tonals i menys agressives. Hi ha un principi de creació de la forma dramàtica més lent, més meditat i, en conseqüència, es torna a un confortable nivell de composició de forta base wagneriana.

Un personatge característic ens pot continuar fornint l'argument. Es tracta de la Dida, gairebé sempre present a totes les escenes. Estranya figura, també de difícil catalogació (com diem) junt a la resta de formulacions conceptuals a l'obra, que vindria a ser l'equivalent d'una Brangania-Kundry. Intrigant, portadora secreta d'instruccions superiors, però amiga i confident maternal de l'Emperadriu. Hi ha, per altra banda, l'Emperador (que evidentment és l'instrument inconscient dels designis divins) entretingut en la passió de la cacera i els seus falcons. Tota l'obra està creuada pel motiu característic —*leit motiv* claríssim— del cant del falcó, que està encarregat d'anar recordant l'implacable esgotament del breu termini per a la conquesta de l'obra. Amb això, tornem



Richard Strauss dirigeix *Così fan tutte* en un quadre de W. V. Krauss

igualment al tipus d'argument d'òpera «amb ocell-guia». Com veiem, els símbols wagnerians són múltiples, fins a la mateixa circumstància del tintorer Barak, ésser tan terrenal i símbol del miserable bo (com misteriós, per altra banda) i envoltat d'uns germans —una raça, una nissaga (uns Nibelungs, al cap i a la fi?) també deformes.

Però tampoc no podem quedar-nos amb una falsa imatge d'aquest Strauss que, en aquest sentit, de ser certa la tesi apuntada pel present comentari, es limitaria a un retorn més sensible cap a la tradició de l'harmonia wagneriana. I en diem «harmonia» ben a consciència, perquè ens sembla, per altra banda, que el triomf més segur de la *Dona* és l'orquestració, junt amb el treball motívic. D'aquí, també, la seva originalitat. Cap rastre ja del clima barroc del *Cavaller de la rosa*, com tampoc de la intensitat abrusadora de l'*Elektra*. Amb tota la càrrega simbolista de Hofmannsthal, i amb un guió llarg, ple de racons d'una poesia certa i intrigant, Strauss treballa incansablement els diàlegs amb una gran cura i imaginació. A la fi, el resultat serà realment fantàstic. Hi ha les inevitables escenes líriques de Strauss; una vegada més, amb la soprano lírica i aguda del compositor, la de les pàgines més arravatadores i de terrible dificultat; però l'orquestra hi és una protagonista també preferent, tot aportant-hi, com si es tractés de simbolitzar el tintorer Barak, una riquíssima paleta de colors sonors. Hi ha una clara voluntat tímbrica canviant. Estem en presència d'una òpera ja francament llarga, i aquesta dialèctica dels timbres era per altra banda ja una necessitat. Clímax i atmosferes com els de la «rosa de pla-

ta» del *Cavaller* són aquí més abundants, i no cedeix davant d'aquella sortilegi sonor que és general quan, en el tercer acte, descobrim l'Emperador ja petrificat, que forma un sol bloc mineral amb el seu propi tron.

Aquest treball de la més gran orquestració fa complicar, i per tant acreix en interès, les harmonies esmentades que, altrament, potser començarien a no respondre del tot amb els anys de l'estrena vienesa (recordem-ho: 1919). Ens sorprendrem, per tant, de quin forma Strauss ens sap mantenir interessats, sense defallença, en el decurs de la dialèctica sonora.

L'estructura general de l'obra es sumament hàbil i també original. Els actes progressen per un gran nombre d'escenes, de gran dificultat de mutació per als qui intentin projectar una producció mínimament àgil, però estan sovint enllaçades per uns sensacionals interludis orquestrals. Vuit grans interludis hi ha almenys, al llarg dels tres actes, que preparen l'oportuna transició. Son bellíssimes pàgines orquestrals, amb una substància pròpia, generalment intensa que es poden alinear entre les millors de Strauss. S'hi genera, per tant, un sentit d'ordre i d'equilibri que evita que mai no s'hi arribin a generar exagerades dialèctiques sonores.

Els protagonistes es mouen, naturalment, en les referències habituals de Strauss: l'Emperadriu i la tintorera, com a les habituals sopranos agudes i penetrants (sobretot, la primera), mentre que la Dida és encarnada per la mezzosoprano temperamental. Un paper, aquest, tan difícil com el que més, que exigeix també una altra primeríssima figura. L'Emperador és el tenor, amb intervencions

més mesurades; en contrast amb el gran protagonista masculí, que és Barak, l'humaníssim tintorer. A diferència, per exemple, de l'Emperadriu, que es mou en un línia progressiva però francament recta, Barak és tractat musicalment amb un llenguatge sonor de connotacions populars, però que exigeixen que, en el moment precís, el seu discurs líric prengui una volada transcendent.

Però no ens limitarem a una audició

de cinc protagonistes, perquè aquella diversitat de timbres que esmentàvem ve corresposta per una abundosa sembra de petites intervencions vocals d'estrany personatges, que acaben per donar un tint màgic a l'acció: esperits missatgers, guardians, falcons, veus dels servents, infants encara no nats, aparicions de joves. Aquestes intervencions es limiten sovint a les soles veus, però acaben creant un clima d'inquiet guspireig, que es veu ben cercat a pro-

pòsit per Hofmannsthal i la intuïció de Strauss.

En suma, una gran obra d'aquest compositor; una òpera massissa i, potser, treballada a fons com cap altra de les seves òperes. I moderna; ja, molt dels nostres dies. Una audició important i seriosa a fer i un altre literal descobriment per a molts: el segon gran descobriment de l'actual temporada del Liceu.

Josep Casanovas

Apunts per a aprofundir en *L'Or del Rin*

El drama musical de Richard Wagner modificà fonamentalment el panorama de la recepció internacional de l'òpera alemanya. És cert que, Mozart, ja havia aconseguit, amb *La flauta màgica*, la creació d'una òpera representativa per a l'àmbit de la cultura de parla alemanya, una evolució que fou continuada en *El caçador furtiu*, de Carl Maria von Weber, i en òperes d'altres autors de categoria inferior. Però el desig veement de disposar a Alemanya d'una òpera nacional no es féu una realitat fins que Richard Wagner estrenà les primeres òperes pròpies.

Amb tot, la polèmica i la propaganda que llavors es suscitaren a favor de l'obra de Richard Wagner no aconseguí d'establir l'hegemonia del gran mestre en els escenaris operístics d'Alemanya. Com abans, continuaven representant-s'hi les mostres cèlebres de les òperes franceses i italianes.

Però, internacionalment, hi hagué un canvi notable. Amb Richard Wagner, l'esperit del Romanticisme alemany pogué transcendir, per primera vegada, les fronteres nacionals i es pogué imposar en els repertoris operístics d'altres països; i, primer de tot, a França. El wagnerisme fou aleshores un nou concepte del món de la música, amb múltiples partidaris i antagonistes ardorosos.

En aquest aspecte, també *L'or del Rin* era l'objecte de les més diverses discussions. Piotr Ilitx Txàikovski trobà uns elements melòdics en aquesta òpera quan componia el poema simfònic *La tempesta*, el 1873. Però, tres anys després, i quan era a Bayreuth per assistir a la inauguració del Festival

d'aquella ciutat, la música de *L'or del Rin* li semblà una follia increïble; només unes escasses parts centrals de la partitura el convenceren, per l'extraordinària bellesa que hi trobà.

En canvi, Camille Saint-Saëns, que també assistia en aquella temporada inaugural, n'escribí una crítica plena d'entusiasme. És inclosa en el seu llibre *Harmonie et mélodies*, publicat el 1885. La música de *L'or del Rin* se li revelà com el paradís de l'art futur. Considerà Richard Wagner, en la magnitud de les proporcions estructurals, com a un èmul dels arquitectes de les grans catedrals medievals. La lectura de la partitura li havia insinuat l'anhel de poder-ne captar tots els detalls, d'escoltar-ne la bella trama de partitura. És la mateixa preocupació que sentí Pau Casals quan, el 1919, dirigia els assaigs de la «Cavalcada de les valquíries», amb la seva orquestra. Demanà als professors que renunciessin a la rutina habitual i que tributessin llur respecte a totes les notes de la composició.

La tetralogia de *L'anell del Nibelung*, el pròleg i primera obra de la qual és *L'or del Rin*, representa l'obra més important de tota la biografia artística de Richard Wagner i reflecteix una part del seu desenvolupament intel·lectual. En ella, el treball es reparteix al llarg d'un prolongat període. Ja durant els mesos de setembre i octubre de 1848, Richard Wagner escriví, sota el títol de *La mort de Sigfrid*, un primer esbós del llibret de *El capvespre dels déus*, la darrera òpera de la tetralogia, la partitura de la qual enllestí gairebé trenta anys més tard, el novembre de 1874.

Eren uns anys decisius en la història d'Alemanya, amb els intents revolucionaris del 1848, encapçalats i frustrats per una burgesia culta, més familiaritzada amb el món de l'erudició que no pas amb les realitats de la política: els esforços d'aconseguir la unificació dels Estats alemanys en un sol Estat federal constitucional —ja fos amb Àustria o sense—, un objectiu que, a la fi, s'assolí per la democràcia molt hàbil de Bismarck —després de la guerra franco-prussiana de 1870-1871—, amb la proclamació de Guillem I, de Prússia, com a emperador d'Alemanya, i amb l'exclusió d'Àustria. Uns amplis sectors de l'élite del nou imperi alemany estaven convençuts que, amb la victòria militar sobre França, havia estat també confirmada la superioritat de la cultura alemanya sobre la francesa, una actitud que fou fortament criticada per Friedrich Nietzsche.

L'origen i el desenvolupament de la tetralogia es relacionen molt estretament amb aquest context històric. Richard Wagner concebé el projecte de *L'anell del Nibelung* a Dresden, l'any de la revolució del 1848. El vinculà amb l'audaç reivindicació d'un teatre nacional dels alemanys. En aquell període, tenia també un altre disseny: volia construir un teatre, en algun indret del Rin, representar-hi *L'anell del Nibelung* una sola vegada, davant un públic europeu i sense cobrar res, i fer esfondrar després l'edifici. D'aquesta manera hauria materialitzat d'una fàisó extraordinària el contingut de tot *L'anell*.

A l'exili, la continuació de la tetralogia continuava fent la maduració. Es-

FIGURES I TEMPS

criví el text de *L'or del Rin*, l'any 1852, i n'acabà la partitura pel setembre de 1854. En la seva evolució intel·lectual, destaquen les múltiples influències del teatre grec, de Bakunin, de Proudhon, de Feuerbach i, sobretot, de Schopenhauer.

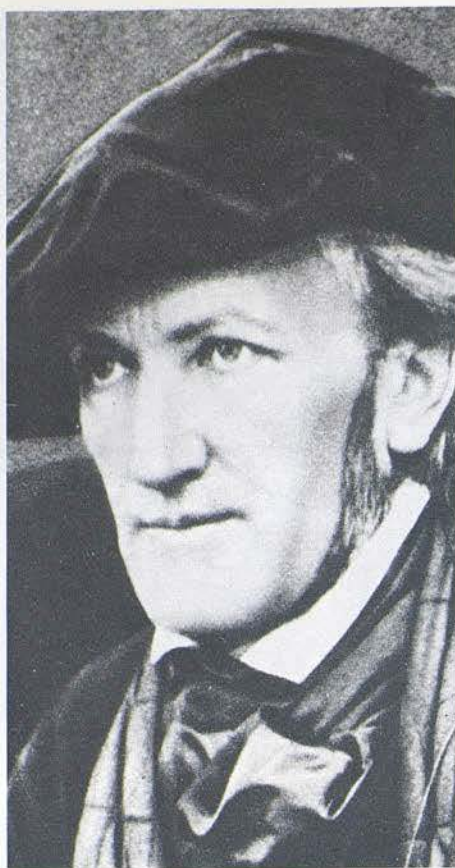
La mort de Sigfrid, del 1848, havia de presentar un heroi del poble que combatia el mal de la societat per tal d'alliberar la humanitat de l'opressió per l'imperi de l'or. Però, després, la figura de Wotan, àvid de poder, es féu la protagonista. Segons paraules del propi Wagner, Wotan personificava la suma de la intel·ligència de la contemporaneïtat. Sigfrid era l'arquetip de l'home del futur, qui havia de crear-se ell mateix, per les seves pròpies forces.

L'or del Rin, el pròleg de les tres jornades, és l'exposició de l'argument, encara que la crítica ha assenyalat que el primer acte de *La valquíria* també forma part de l'exposició. Entre les *dramatis personae* no hi ha cap ésser humà. Hi dominen els quatre déus (Wotan, Donner, Froh i Loge —aquest darrer, només surt en aquest pròleg—) i les tres deesses (Fricka, Freia i Erda). Llurs contraris són Alberic i Mime, representants d'un poble llegendari —denominat els Nibelungs—, i els gegants Fasolt i Fafner. Les tres Filles del Rin són el punt de partida de l'argument. Els déus i les deesses viuen a la muntanya; els gegants, a la terra; els Nibelungs en un paísatge subterrani (Nibelheim) i les Filles del Rin són les encarregades de guardar l'or, que és al fons del riu.

Serán els testimonis de les accions de tots els altres, que estan obsessionats per l'enyorança de l'amor i l'ambició del poder, i que es disputen el domini del món.

En el mateix inici, l'òpera ofereix una curiositat excepcional, amb un llarg acord en Mi bemoll (136 compassos) que simbolitza el lent fluir del Rin. Richard Wagner va tenir la inspiració d'aquest *crescendo* —únic a la història de la música— mentre estava mig adormit a la cambra d'un hotel de La Spezia, ran de l'amplíssim golf de Gènova.

En alçar-se el teló, les Filles del Rin dansen i juguen al voltant del tresor, i es mofen de l'elf Alberic, un gnom repugnant que mira d'enamorar-les. En aquest moment s'inicia la tragèdia. Alberic s'adona de l'or que resplandeix fortament entre les roques. Despreocupadament, les nimfes li descobreixen el gran secret: qui pugui renunciar per sempre a l'amor, aquell serà capaç de forjar, d'aquell or, l'anell que li atorgarà el domini del món. Espontàniament, Alberic canvia de positura, abjura de l'amor i, amb mans cobdicioses, els roba el tresor i fuig, entre els planys de les ondines. S'esdevindran moltes coses abans que l'or pugui tornar a les



Richard Wagner

tranquilles pregonesses del riu. En aquesta escena, Richard Wagner hi expressà una de les idees bàsiques de la seva època revolucionària: l'amor i l'or, l'amor i el poder, són incompatibles.

Ha estat dit que el «*Leitmotiv*», en el sentit específicament wagnerià, va néixer amb *L'or del Rin*. La cosa següent és que anava a convertir-se en l'objecte d'unes discussions inacabables, amb la conclusió que el seu simbolisme intensament associatiu obstaculitza la homogeneïtat del desenvolupament simfònic. D'altra banda, justament aquesta tècnica del «*Leitmotiv*» és la que condiciona, en part, la precisió suggestiva del llenguatge musical de Richard Wagner.

Un exemple molt il·lustratiu de la funció que pugui tenir el «*Leitmotiv*» és el de l'anell, del qual ens explica que Alberic, a Nibelheim, la seva residència subterrània, l'acaba de forjar amb una part de l'or robat. És a dir, que l'orquestra transmet una informació, a l'espectador, de la qual Wotan, el senyor dels déus, i la seva muller Fricka, encara no disposen mentre admiren el Walhalla, la mansió majestàtica que els dos gegants, Fasolt i Fafner, acaben de construir per als dos déus.

Fricka recorda, amb temor, la recompensa que Wotan havia promès als gegants, la qual ha de ser Freia, germana de Fricka i deessa de l'amor. Però Wotan resta exempt de qualsevulla preocupació, convençut que podrà satisfer d'alguna altra manera els dos estúpids

gegants. Amb el «*Leitmotiv*» del tractat, l'orquestra ens mostra una altra de les seves possibilitats semàntiques: la de l'amonestació.

La tensió sorgeix quan Freia es presenta tot corrent i seguida pels gegants, que reclamen llur recompensa. Freia sap conrear les pomes, el consum de les quals conserva la joventesa eterna als déus. Seria l'anorreament total d'aquestes divinitats si els gegants s'emportessin Freia definitivament a llurs estades. Segurament, això és una al·lusió a la incessant lluita pel poder que, també en el món mitològic, fascina a tots: gegants i nans. Els gegants volen raptar Freia com més aviat millor, mentre l'orquestra toca un tema delicadament líric que contínuament acompanya Freia —exemple d'un «*Leitmotiv*» personal.

No és ara el moment de fer un comentari complet sobre tots els «*Leitmotivs*» que apareixen en aquest pròleg, tot seguint l'argument, amb Loge que ve a participar de l'horrorosa renúncia a l'amor manifestada per Alberic a favor del poder; el segrest de Freia, que han fet els gegants per tal d'aconseguir l'or (una situació que obliga Wotan i Loge, servint-se de l'astúcia del segon, a robar a Alberic el casamàgic que fa invisible, i a arrossegar el gnom des dels seus dominis subterrànics cap a la muntanya, i alliberar-lo després a canvi del tresor i de l'anell com a rescab); la maledicció llançada per Alberic damunt l'anell; la tornada dels gegants, amb Freia, per tal de cobrar la recompensa —ara, en or—; l'acompliment de la maledicció: en discutir sobre el repartiment del botí, Fafner mata el seu germà, Fasolt.

Les fonts més importants de *L'anell del Nibelung* són l'*Edda* més antiga i la més moderna (dues col·leccions de llegendes de la vella literatura islandesa) i també la *Völsungensaga* i altres mites llegendes i contes, llevat el *Cantar del Nibelungs*, del segle XII.

L'objectiu artístic de Richard Wagner era la reunificació de les tres arts: la poesia, la música i la mímica. No gensmenys, la primacia de la música continua essent indiscutible. Mozart digué que, a l'òpera, la poesia havia de ser la dòcil filla de la música. Richard Wagner no escrivia els llibrets per tal de posar-los després en música. Volia revalorar la funció del text, però la intuïció musical hi fou la cosa primària.

La partitura de *L'or del Rin* es presenta amb la màxima exigència per als cantants i també —*mutatis mutandis*— per al públic. L'obra fou estrenada, el 22 de setembre de 1869, a Munic. Al Liceu barceloní, l'estrena tingué lloc el 30 de març de 1910, en una temporada en la qual aquest teatre oferí per primera vegada el cicle complet de *L'anell del Nibelung*.

Karl-Heinz Trost

PORTA OBERTA

RICERCARE

«Aquest segle és ben malalt; i és el cas que, volent relligar amb el passat de Schumann, s'ha esfondrat». Aquestes paraules de Liszt, en una carta dirigida a Heine, m'han fet meditar més d'una vegada. La reflexió sobre la música sempre em fa llum sobre els grans problemes de la història. Parlo de la nostra memòria col·lectiva, que fa cos amb tota la vida humana, i no pas sols de la cultura. La música i l'arquitectura són les arts que, de trascantó, en el moment més impensat, ens atrapen *in fraganti* en algun dels aspectes més recòndits o aparentment inintelligibles del nostre ser col·lectiu.

Penso en el moment en què el jove Brahms s'ataca a la seva *Sonata en Do, op. 1*, exposant-la al gran mestre. Quin fil secret lligava aquells dos homes? Schumann, sense acabar d'oïr el primer temps, s'enfila escales amunt cridant: «Clara, Clara... Vine, de seguida! És un geni...!». I, poc després, apareix el famós article en el «*Neue Zeitschrift für Musik*», els conceptes del qual repeteix Schumann també en cartes personals. «Jo creia que sorgiria, un bon dia, algú que sota una forma ideal, encarnaria la suprema expressió de la seva època... Ja ha vingut... Porta tots els signes que diuen que és l'escollit... Tot just assegut al piano, se'ns emporta a contrades meravelloses... Saludem-lo en els seus primers passos pel món, on l'esperen sens dubte moltes ferides, però també palmes i lloers. Desitgem la benvinguda al coratjós combatent.»

Brahms ha seguit el consell del mestre: recercar, relligar les lliçons del classicisme musical. Estic escoltant les *Sonates, Op. 1 i 2*, tot meditant la paraula de Schumann sobre una d'elles: Simfonia «velada» al piano. I trobo que la *Sonata núm. 3, Op. 5*, començada poc abans de conèixer els Schumann i acabada el novembre del mateix 1853, pertany ja del tot a un Brahms que ha trobat el camí que no deixarà.

Schumann tenia tanta raó com el propi Liszt. La vida de l'esperit és una comunió en la qual és necessari que alguns es sacrifiquin per fer pas a l'elegit. El qual no es banyarà en aigua de roses... És evident que la «malaltia» del segle fou perfectament assumida, entre tants, pel propi Liszt, per un Wagner, per un Txaikowski... Mentre que Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn i Brahms en moren. És ben cert, cadascú de la seva *pròpia* mort (aquella que demanava tan bé a Déu el gran poeta Rilke —i el nostre Màrius Torres). Vull dir, amb això, que el romanticisme musical, com totes les altres manifestacions de la cultura, és nodreix de contradiccions. La dels que l'assumeixen plenament —i no per això en resten lliures—, i la d'aquells que, no pas per una enyorança estèril envers el passat, sinó per una exigència de fidelitat envers els camins oberts pels majors, volen assumir els grans interrogants de la música que aquells deixaren, amb la seva mort, sobre la gran taula de la cultura.

Pensant en Brahms una altra vegada, jo resumiria el seu missatge en aquest sentit. Per una banda, aflora uns paisatges nous i meravellosos de la música; i, de sobte, un estrany pudor el manté dins uns cànons de contenció que esdevenen creadors, en l'ordre tècnic, tant com en l'estètic i moral. Ben al revés de Wagner, que es llença a fons de la seva descoberta, sense aquest capteniment pudorós, aquesta contenció creadora... Les seves troballes van per altres camins. Cosa que explicaria l'exacerbada crítica del seu amic Nietzsche, que no sempre encerta el blanc, però que, amb la seva lògica fol·la, olora fins la més lleugera ombra de «filisteisme».

És per això que el propi Nietzsche no entén Brahms: la caminada estètica i espiritual d'aquest és ben bé fora dels seus paràmetres intel·lectuals. I és que, en Brahms, hi ha una forma de virginitat d'ànima molt diferent a la del filòsof. L'infant que es va obrir a la vida i a la música en els bordells del port d'Hamburg, va començar —sobre el piano i amb el violí— una llarga caminada espiritual, per a la conquesta de la seva ànima, que no té un sol punt de contacte amb la del filòsof-poeta.

El dibuix de B. Laurens, del Brahms de vint anys que conegueren els Schumann, mostra aquesta càrrega d'innocència insòlita, corroborada per altres testimonis. Càrrega dolorosa guiada per l'amor veritable que, a través de l'art, ens acosta a Déu. Només cal pensar en el fi de jornada del llarg camí de Brahms. Els admirables reculls per a piano, *Cançons de bressol del meu dolor, Op. 116/119*. Només cal pensar en el *Quintet per clarinet, Op. 115*. Només cal pensar en els *Quatre cants seriosos, Op. 121*, i en les *Onze peces per orgue, Op. 122*, publicades després de la seva mort. La llarga recerca de tota una vida li permet de recollir, sobre la taula de Bach, els grans interrogants que aquest ens havia llegat, els quals ni Beethoven ni Mendelssohn no reeixiren a trobar plenament.

Hi ha un gran debat obert encara, no sols dins la música sinó sobre l'art en general. ¿Obeïm a una gran realitat que governa les lleis de la proporció, de la simetria i dissimetria, i, en la seva recerca, assolim el goig veritable de la creació? O bé, com a bons idealistes, ¿intentem construir racionalment la nostra particular visió estètica?

Sobre la taula de Bach —com també sobre la de Paster!— trobaríeu la mateixa resposta. Els cànons de l'*Ofrena musical* afloren els secrets de l'*Art de la Fuga*, que són els mateixos de la vida i la història humanes.

Un llarg i constant *Ricercare* els governa, sobre el qual el propi Bach ens dóna la darrera paraula: «*Quaerendo invenietis*».

Raimon Gali

PER UN NOU MODEL PEDAGÒGIC MUSICAL

Sens dubte el fet més greu que tenen plantejats els estudis musicals a Espanya és que les titulacions màximes donades pels Conservatoris Superiors tenen un rang acadèmic clarament inferior al nivell universitari.

En els països on la Música ocupa un lloc important dins la societat, la carrera té la categoria universitària. Per què a Espanya no ha estat acordat aquest grau als estudis musicals, i sí, per exemple, s'ha fet amb els de Belles Arts? És obvi que l'estructura actual dels nostres estudis no ho permet. ¿Com es pot admetre, dins l'àmbit universitari, una carrera que pot iniciar-se als vuit anys, per a la qual el BUP no és indispensable per a ingressar-hi i que, estant estructurada en tres nivells, el grau superior té una durada de dos anys en general? No coneixo cap exemple estranger en què la carrera musical tingui grau universitari i adopti una estructura semblant a la d'Espanya.

En línies generals, en aquells països, els estudis elementals i mitjans comporten específiques titulacions, amb definides possibilitats professionals (depenent dels països); però, els estudis superiors, no es poden iniciar, com s'esdevé en les altres carreres, sense tenir fet el BUP i haver superat un examen selectiu específic. A partir d'aquest moment, s'inicia la carrera pròpiament dita en les seves diferents vessants i d'una durada aproximada a la de les altres: d'uns quatre o cinc anys.

Això ens posa davant un fet claríssim: o bé hom reestructura els estudis musicals, o el grau universitari resta fora de tota possibilitat per a nosaltres. Es poden donar moltes raons en contra d'aquesta reestructuració. Per exemple que hi ha deixebles que podrien acabar els estudis més joves amb l'actual estructura, i als quals, potser, la durada total encara es prolongaria un o dos

anys més. Crec que, en la pràctica, les diferències podrien ser mínimes.

Prenem com a exemple el piano; i, salvant les diferències pròpies de cada país i de cada conservatori (també s'esdevé això mateix amb les universitats), podríem dir que el nivell exigut per a l'ingrés pot estar entre un 7è o 8è de la nostra planificació actual de deu anys. Si comptem els quatre o cinc anys de carrera a partir d'aquí, veurem que els estudis teòricament no es prolongarien més enllà d'un o dos anys, un temps que, analitzant la realitat i no la teoria, és el que molt sovint els nostres deixebles estan obligats a fer per necessitat d'assolir el nivell demanat: 9è o 10è en dos anys. Això és un exemple per fer veure que l'adaptació és més de forma que no pas de fons. Altres casos, fins i tot els més atípics —com és el cant que, per raons de desenvolupament físic, s'inicia directament al nivell universitari— hi són contemplats i estudiats a fons perquè encaixin dins els plantejaments generals. L'adaptació no és res d'impossible si s'estudia amb deteniment i s'aprofiten les experiències diverses i convergents que ens ofereixen les universitats i els conservatoris estrangers. Pensem que, a més de molts altres factors importantíssims, la titulació actual no dona dret a fer cursos a l'estranger com a post-graduat.

El problema és tan greu que, amb aquestes línies, faig vots perquè el Ministeri d'Educació i Ciència i els conservatoris en siguin totalment conscients, i perquè s'emprenguin contactes seriosos i actius per a una reestructuració que pugui solucionar com més aviat millor una situació absolutament injusta, anacrònica i lesionadora d'una carrera en la seva dignitat acadèmica i en les possibilitats professionals a nivell nacional i internacional.

Manuel García Morante

REVISTA MUSICAL CATALANA

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

C/. Amadeu Vives n.º 1 - 08003 Barcelona

Butlletí de domiciliació bancària

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

Titular _____

Banc/Caixa _____

Nº compte _____ Nº llibreta _____

Agència _____

Adreça Agència _____

Població _____

Signatura

Butlletí de subscripció

Nom i cognoms _____

Carrer _____

Telèfon _____

Població _____

Dte. _____

Província _____

Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐

amb la quota anual ☐ de 2.500,- ptes.

semestral ☐ de 1.250,- ptes.

Faré efectiu l'import
mitjançant ☐

taló bancari adjunt

☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

La inauguració de la Nova Philharmonie de Munic



Vista de Munic amb la Nova Philharmonie al fons

El dia 10 de novembre de 1985 quedarà com a data important a la història musical de la ciutat de Munic. Darrera, hi ha vint anys de projectes, discussions, tensions polítiques i la construcció d'un dels projectes culturals més ambiciosos de l'Alemanya occidental de postguerra. Amb la solemnitat i el ceremonial de les grans efemèrides s'inaugurà el «Kulturzentrum am Gasteig». Si bé el nucli el constitueix la «Philharmonie» —auditori amb capacitat per

a 2.400 persones i dotat amb els procediments tècnics més refinats d'acústica i gravació— el conjunt d'activitats que es desenvoluparan sota el seu sostre és molt més ampli. Conferències, congressos, teatre i cinema tindran lloc a la sala «Carl Orff», de 600 places. Així, com el «Lincoln Center» a Nova York, el centre «Nezahualcoyotl», a Mèxic, o el «Barbican», a Londres, abriguen diverses activitats concentrades en un espai específic, també el «Kulturzentrum

am Gasteig», a Munic, té com a característica la diversificació de l'oferta cultural.

El «Richard Strauss Konservatorium», la Biblioteca Municipal i la «Volkshochschule» (Escola superior popular) estan integrats en aquest complex cultural que va trobant acceptació cada cop més àmplia entre la població, malgrat les reticències d'alguns davant l'arquitectura gegantesca i plúmbia d'aquesta construcció (63.000 m³ de for-

FIGURES I TEMPS

migó, 7.600 Tm d'acer i 448.000 m³ de capacitat) i les crítiques dels altres per l'amenança que representa per a la vida cultural de la ciutat si aquesta oferta cultural es centralitza ací.

Encara que algunes seccions ja funcionaven ara fa un any, és a partir d'aquesta data quan es pot dir que aquest centre ha començat a caminar oficialment. Com va dir el president de la República, Richard von Weizsäcker, en el discurs inaugural, referint-se a la «Philharmonie»: «...el cor comença a batre».

L'inesperat ressò que aquest acte va tenir ha fet que, malgrat les 2.400 places (400 més que la nova «Gewandhaus», de Leipzig, i 200 més que la «Philharmonie», de Berlín) i la repetició del concert, la sala hagi quedat petita. Sens dubte, amb l'inici de la temporada d'abonaments se solucionarà el problema encara que —segons l'alcalde, Georg Kronawitter, en el seu discurs inaugural— l'interès que desperten les activitats del centre cultural desborden les previsions més optimistes. No només el públic tradicional interessat per la música hi acudeix, sinó que també els lectors de la Biblioteca i els estudiants de la Volkshochschule —sectors no necessàriament addictes a altres tipus d'expressió cultural— visiten assíduament les exposicions d'art, van al teatre i senten els concerts. I és en aquest intercanvi de diverses mani-

festacions on els responsables polítics veuen l'oportunitat de futur: «Que el total sigui més que la suma de les parts», digué Kronawitter, citant, potser, Celibidache. Si, realment, l'èxit acompanya aquest projecte, s'oblidaran més fàcilment els 370 milions de marcs (22.000 milions de pessetes) que ha costat.

El perquè d'aquesta expectació s'ha de buscar en el fet que la ciutat de Munic, amb una vida musical de les més intenses de la República Federal Alemanya, no tenia encara una sala de concerts al seu nivell des de la destrucció de l'antiga «Tonhalle» durant la segona Guerra Mundial. La «Herkules-Saal», de la Residència, clàssica, de forma rectangular, amb 1.000 places, i seu de l'orquestra de la Ràdio de Baviera, feia temps que havia quedat petita. Per altra part, la sala del «Deutsches Museum», on actuaven preferentment les orquestres invitades, tenia greus problemes acústics. La por que això es repetís ha fet que, a la nova «Philharmonie», s'hagin pres precaucions extraordinàries i mesuraments refinadíssims per tal d'evitar un fracàs en aquest aspecte, que hauria resultat catastròfic. Els mètodes han anat des d'experiments amb maquetes reduïdes, a diverses escales, fins a càlculs amb computadora.

L'Orquestra Filharmònica de Munic, després de passar uns anys de crisi, en

desaparèixer el seu anterior director Rudolf Kempe, ha aconseguit amb el seu mestre actual, Sergiu Celibidache, un nivell que la col·loca en condicions d'actuar no només sense complexos sinó d'aconseguir èxits espectaculars. La «Philharmonie» de Berlín, considerada fins ara com a «temple major» de la Música a la República Federal Alemanya. Les recents *tournées* als EUA amb Lorin Maazel i a la República Democràtica Alemanya —on ha tingut el privilegi de ser la primera orquestra alemanya occidental que ha actuat a la part oriental— i Txecoslovàquia, amb Celibidache, confirmen la millora adquirida per l'orquestra en aquest temps de treball (des de 1979) amb el director romanès.

Sergiu Celibidache, l'idealista sense concessions, el músic que exigeix dedicació plena al treball artístic, ha trobat així un reconeixement oficial que feia temps se li regatejava. A la immediata postguerra, i fins a la mort de Furtwängler (1954), Celibidache va ser «Generalmusikdirektor» de l'Orquestra Filharmònica de Berlín. Des d'aquella data llunyana, cap dels oferiments que se li feien no l'havien convençut per acceptar un altre cop aquest títol, fins que l'any 1979, acceptà la direcció artística a Munic. Les orquestres que han treballat amb ell coneixen les seves condicions: no menys de deu assaigs per un programa —assaigs que, si segue-



Vista de l'interior de la Nova Philharmonie

xen el mateix ritme que a la seva època amb l'orquestra de la Ràdio de Stuttgart, duren de les nou del matí fins a les dues del migdia, amb dues o tres pauses. Els músics han de ser els mateixos durant tota la fase preparatòria fins al concert i, a més a més, durant aquest temps, ni l'orquestra ni els músics no han d'actuar en altres llocs. Un cop acceptades aquestes condicions per l'orquestra i per les autoritats de Munic, va començar el treball de conjunt; han estat uns anys no lliures de tensions; i, en alguns moments, s'ha vist en perill la continuïtat de Celibidache en el pòdium. Felicitment, però, sembla que l'orquestra i el director s'han compenetrat, i el servei a la Música s'ha imposat sobre altres consideracions, com bé es va poder veure i escoltar en el concert inaugural.

Aquest «Any Europeu de la Música» ha celebrat amb molta solemnitat els

església. Si bé les escenes de conjunt es mantenen bé, els «solos» —malgrat la qualitat de les veus— quedaven disminuïts en faltar l'ajut que comporta en aquestes ocasions la ressonància típica dels edificis religiosos. En una de les peces es col·locaren fora de l'escenari, a dreta i esquerra, dos grups de tres nens; un tercer grup se situà al centre, més enlairat. Amb això es pretenia d'aconseguir un efecte antifonal que, almenys des del meu lloc, va resultar feble.

El punt culminant de la jornada arribà amb la *Cinquena Simfonia*, d'Anton Bruckner. Aquells que tingueren ocasió de sentir aquest conjunt a Barcelona, podran imaginar més fàcilment els resultats que Celibidache va obtenir amb aquesta obra del compositor de Linz. Darrera de cada nota, de cada compàs, de cada frase, hi ha un treball intens, d'una cultura orquestral que desitjariem

el seu contingut amb tota plenitud. Això, naturalment, va unit a una estructuració de la tensió del discurs musical (cada moment en funció del total) que fa que un moviment llarg, com és un adagio de Bruckner, se'n presenti com quelcom dirigit per una unitat superior. No només encadenament discursiu de fenòmens locals i aïllats, sinó organisme viu: naixement, creixement, plenitud i mort. Els mitjans tècnics no es donen mai *per se*: estan sempre al servei de la unitat superior que és l'objectiu a aconseguir; unitat, però, que no serà mai el resultat d'un procés abstracte, d'estructures únicament arquitectòniques. Els *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando*, en una paraula, els canvis en el fluid musical, no són mai lineals i mecànics sinó articulats sempre, i integrats en processos cada cop més amplis, els quals, en moments afortunats, fan transcendir a l'oient la realitat física i mate-



«tricentenaris» de Bach i Händel i el «jove» (centenari) Alban Berg. Scarlatti ja s'ha programat menys, i de qui gairebé no hem vist res enlloc és del «patriarca» Heinrich Schütz, de qui es compleixen quatre-cents anys del naixement. Aquest oblit es va evitar amb la programació de les *Musikalische Exequien*. El cor infantil, «Tölzer Knabenchor», el Cor Filharmònic de Munic i una orquestra formada per quatre violas de gamba, dues flautes de bec, quatre trombons barrocs, dos violoncel·ls, dos contrabaixos i orgue positiu van donar-nos, sota la direcció de Celibidache, una realització severa, en la qual el contingut del text era tingut en compte i determinava, en part, la traducció sonora. El fet, però, que la «Philharmonie» és una sala pensada per a concerts simfònics es va fer notar. Personalment, crec que el compositor, fos conscientment o inconscient, tingué en compte el fet que l'obra era per a sonar dins d'una

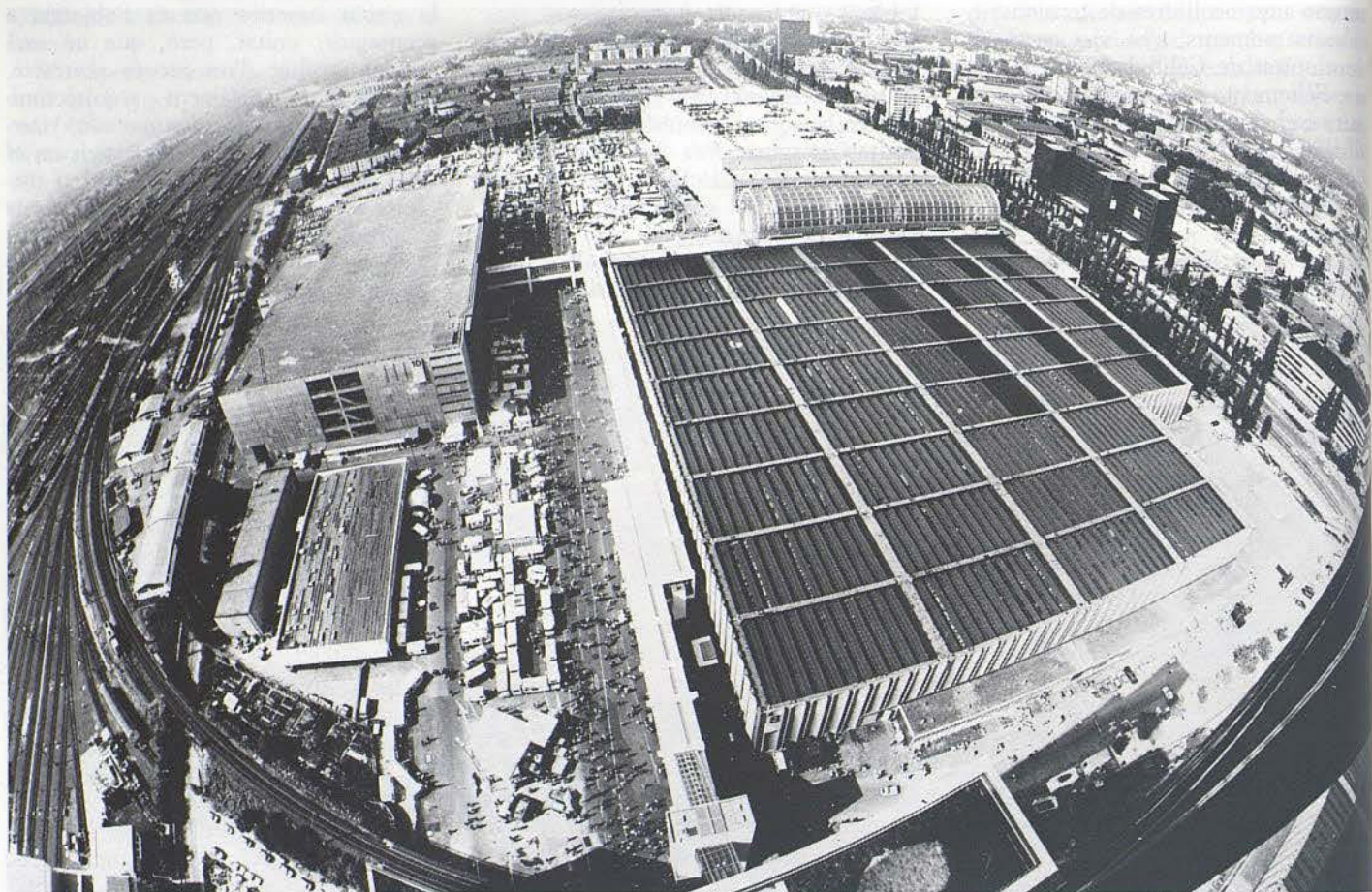
trobar més sovint. Els *tremolo* en pianíssim no són mai serrats, el fraseig no deixa mai d'estar present, tant si el passatge es pianíssim com si es fortíssim, l'agògica manté els seus drets per damunt de la intensitat: fins i tot els *pizzicatti* es frasegen. La qüestió del *tempi*, en Bruckner: Celibidache els pren amplis, en contra d'una tendència actual a «alleugerir-los». Per què es fa això? Hi ha l'opinió generalitzada que la música de Bruckner és pesada i estàtica; per tal d'evitar-ho, s'accelera la interpretació, a fi de fer-la més acceptable a un públic familiaritzat amb l'avió supersònic i amb el *stress* de la vida moderna. El resultat acostuma a ser una continuada discrepància entre el caràcter de l'obra i el *tempo* amb què s'interpreta, el qual, a la llarga, produeix precisament allò que es volia evitar: avorritment, estatisme i pesantor. Celibidache pren els temps de manera que cada tema, cada frase, pugui desplegar

rial, i evidencien, per la transparència de la realització, el procés creatiu del compositor. L'encert d'aquesta concepció musical s'evidencià, a més tardar, en el «Finale», on el teixit polifònic és d'una gran complexitat. Aquesta complexitat no va poder impedir, però, que en tot moment l'estructura es manifestés clara i transparent; les diferents línies melòdiques no s'acumulaven ni es fonien en un *tutti* massiu, sinó que, gràcies al fraseig immanent a cada fet melòdic, es diferenciaven i s'individuallitzaven. Aquesta diferenciació i —eventualment— aquest enfrontament de caràcters contrastants dels temes, però, arribaren a una síntesi que ens permeté captar l'esdeveniment com quelcom unitari i, a nivell de vivència, gairebé únic.

Quedem a l'expectativa de noves realitzacions...

Albert Julià

Davant una nova edició de la Frankfurt er Messe



L'impressionant recinte ferial de Frankfurt serà escenari, del 15 al 19 de febrer pròxim, d'una nova edició de la Musik Messe Frankfurt, probablement l'exposició d'instruments musicals més important del món.

Sobre una superfície de 60.000 m² s'aplegaran 770 expositors procedents de 30 països.

Gran Bretanya, amb 90 expositors, i Itàlia i França amb 60 cadascun, són els països visitants amb una presència més notable. Espanya hi serà present a través de 19 empreses. El 60 % dels expositors procedeixen de fora de la República Federal Alemanya, que hi aporta un total de 310 expositors. Enguany a l'esmentada Musik Messe hi debuta Irlanda, que hi aportarà arpes, tubs per a orgue i literatura musical.

Hom confia que la propera edició d'aquesta mostra servirà per a confirmar el bon moment que viu la indústria musical, considerada de forma global, i del qual són demostratius els elevats

índexs d'exportació de la indústria alemanya, que experimenta notables increments cada any, especialment pel que fa als EUA.

A Frankfurt, hom hi pot trobar tota mena d'instruments musicals, i cal remarcar que el sector que experimenta més auge és el dels instruments electrònics, el qual ha passat a ocupar, a Alemanya, la capçalera de la producció d'instruments musicals, amb un increment, el 1984, del 17 % respecte del 1983.

Hom espera que visitin la Fira de Frankfurt més de 50.000 persones, de les quals aproximadament una quarta part seran estrangers. La Fira restarà oberta, el seu últim dia, a visitants no professionals, ja que es considera que un esdeveniment així ajuda a promoure i recolzar el conreu de la música. Al mateix temps, s'hi ha previst la celebració de diverses activitats paral·leles, però estretament lligades a la

principal. Així, cal fer esment de la celebració del Festival de Jazz, en col·laboració amb l'emissora Hessische Rundfunk i la Delegació de Cultura de Frankfurt. També hi haurà un *workshop* a cura de la Unió de Músics Alemanys de Jazz, en col·laboració amb importants fabricants d'electrònica musical. Diàriament s'oferirà, en el pavelló número 9, un programa variat amb comentaris sobre els músics de jazz que actuïn, als quals seguiran presentacions de nous aparells i instruments. El programa diari serà clos amb una *jazz session*.

A més d'això, dos escenaris musicals oferiran a la indústria alemanya de pianos i al comerç especialitzat l'oportunitat d'autopresentar-se, prenent com a exemple la música representativa de piano de diversos segles. Durant quatre dies, els fabricants de piano podran demostrar la qualitat artesana dels seus productes.

L'evolució de les tendències de consum

En el curs de la conferència de premsa de presentació de la Musik Messe, s'oferí una interessant dissertació sobre el tema *El consumidor del demà i la seva influència en el mercat d'instruments de música*. L'esmentada dissertació fou a cura del doctor Rudolf W. Boos, membre de la gerència de Prognos AG., de Basilea, Centre Europeu d'Investigació Econòmica Aplicada. El senyor Boos assenyalà d'entrada que «un clima de consum com el que vam tenir en els anys 50 i 60 no tornarà a imperar en els pròxims 10-15 anys. Ja han passat» —assenyalà— «els temps d'un consum en massa no crític; i això no pel fet que el consum no vagi a gaudir en el futur del mateix poder adquisitiu, sinó perquè les seves necessitats han canviat fonamentalment». D'aquí es dedueix que els canvis d'actitud dels consumidors «repercutiran en taxes de creixement apreciables a determinades branques; mentre que altres, més ben orientades envers ofertes tradicionals, ja no sortiran del camí descendent».

Hom constata que hi ha tendència a la disminució de la població. Així, es calcula que, d'aquí a l'any 2000, la població de la República Federal disminuirà en 1.200.000 persones, i que el percentatge de persones més joves de 19 anys continuarà baixant del 26 % actual al 22 % l'any 2000; o, cosa que és el mateix, d'uns 16'3 milions, a 13'4 milions. El senyor Boos recordà que, a la República Federal Alemanya, només un 10 % dels matrimonis opina que els fills són més importants que les hores de lleure, que el benestar material i que els viatges; mentre que un 60 % veu els valors a la inversa, i un 30 % tracta d'harmonitzar ambdós paràmetres.

Assenyalà que «aquesta apatia políticodemogràfica em sembla un dels factors més amenaçadors que pesa sobre els nostres negocis en el futur». En compensació a això, hom valora per al futur, la «importància rellevant de l'augment desproporional de la població de tercera edat. En altres paraules: és aquí on estarà realment el potencial de creixement del futur».

S'observa que, a la República Federal Alemanya, es viu en una fase de transició de la societat industrial a la societat post-industrial. «En aquesta societat que estem observant, cada vegada és més qüestionable la fe en el progrés i en el futur; cada vegada és més gran l'espai de la llibertat individual, però ensem apareix una creixent inseguretat en les actituds, o sigui una pèrdua d'orientació. Totes aquestes transforma-



cions demogràfiques, econòmiques i socials afecten també els membres de la societat en el paper de consumidors».

Això comporta, entre altres aspectes: la crítica de l'economia de mercat; l'animadversió envers la tecnologia; les crítiques al creixement; els dubtes sobre la possible solució dels problemes econòmics, socials i polítics; la relativització dels valors tradicionals, com ho són l'aspiració a la propietat, el valor del treball i la pròpia responsabilitat; l'increment del nivell d'exigències i la seva definició com a drets irrenunciables. És el cas de l'exigència a la formació, al treball, a ingressos elevats, la compensació de la inflació, entreteniments, acceptació social, co-gestió i co-participació, etc.

S'observa també que, a conseqüència de la creixent saturació de productes, es manifesta una transició. En comptes d'aspirar a més o a millors productes, s'aspira a viure més. O sigui, que el lleure i el desig d'aventures cada vegada tenen més valor en les preferències del consumidor.

Al mateix temps, hi ha una consciència més clara sobre la salut, cosa que es manifesta en una actitud molt més activa respecte, per exemple, a l'esport. També el fet de qualitat del medi ambient ocupa un lloc creixent en l'ordre de valors del consumidor.

De tot això, es conclou que, en el futur, les necessitats dels consumidors estaran cada cop més diferenciades. Els consumidors exigiran cada vegada més varietat de productes i serveis. L'oferta haurà d'adaptar-se més, en els seus assortiments, als desigs individuals. Els consumidors estaran més informats i compraran més críticament. Abans de decidir-se a comprar, hom examinarà més a fons els preus. Productes coneguts de consum diari seran seleccionats cada cop més, tenint en compte el factor preu. En productes menys coneguts o productes nous, així com en articles on s'exigeixi assessorament, serà encara més important que aquest sigui qualifi-

cat i creïble. Cada cop seran menys els consumidors que es deixaran persuadir; caldrà convèncer-los. Els joves consumidors intervindran abans en les decisions de compra, o bé decidiran per ells mateixos. Les tendències al luxe i al gaudi estaran cada cop menys negativament qualificades. Les velles i tradicionals maneres de fabricació seran novament més estimades i preses, i el mateix es pot dir de la pràctica de la música.

Visita a indústries del sector musical

La conferència de premsa va incloure dues interessants visites a sengles indústries del sector. Una d'elles, a la Gustav Pirazzi & Comp., d'Offenbach/Main, productora de les cordes per a instruments de la marca «Pirastro». Es tracta d'una de les firmes de més prestigi d'Europa. S'hi va poder contemplar tot el complex i molt artesà procés de confecció d'aquests elements tan fonamentals, els quals ella exporta arreu del món. Curiosament, Espanya té un paper destacat en aquesta indústria, ja que hi subministra bona part de la matèria prima; concretament, tripa de cabres.

L'altra indústria visitada fou la Jacob Winter GmbH, dedicada a la confecció de fundes d'instruments, amb una forta incidència exportadora. També ens vam trobar amb una procés industrial molt elaborat i molt artesà, en el qual elements tan clàssics com els teixits de cotó i fibra sintètica i la fusta comparteixen protagonisme amb el plàstic. La possibilitat de convertir una funda de violí en una funda per a botelles d'exquisit vi del Rin, constituí una sorpresa especialment grata, i tots vam agrair la gentilesa del corresponent obsequi.

Esmentem finalment que hom decidí atorgar el Frankfurt Music Prize 1986, que cada any ofereix la Musik Messe de Frankfurt, al famós trombonista de jazz alemany, Albert Mangelsdorff, premi que li serà lliurat el 14 de febrer, al Kaisersaal, de Frankfurt. Recordem que, a l'edició anterior, aquest guardó fou per a la gran cantant Briggita Fassbaender.

R.R.M.C.



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



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



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

LA CANÇÓ, AVUI

Televisió: territori prohibit?

A veure, a veure, anem a pams: la televisió, ara per ara, és el sistema de comunicació audiovisual de més impacte i amb més influència damunt el públic. Hi estem d'acord? Bé, seguim. Fins fa cosa d'un any, l'accés dels cantants catalans a la petita pantalla només podia tenir lloc a través del «carrilet», és a dir, de la programació diguem-ne catalana de TVE, en hores de mínima audiència i amb possibilitats tècniques i econòmiques més aviat migrades (malgrat tot, cal destacar un programa realitzat ja fa una colla d'any i que, tot i les seves lògiques limitacions, fou modelic en el seu gènere: el *Temps de cançons*, de Lluís Crous i Anna Cortada).

Pel que fa a la programació d'abast estatal, l'aparició de cantants anglesos, americans o italians era una cosa habitual. En canvi, veure un català adreçant-se a tot l'Estat en la seva pròpia llengua esdevenia —sembla— més que un fet insòlit, una provocació. I val a dir que, ara per ara, les coses no han canviat substancialment en aquest sentit.

Però vet ací que arriba TV3 (aquí, com a música de fons, poseu les trompetes del setè de cavalleria)... i el panorama continua essent el mateix o, fins i tot, una mica pitjor. La cançó catalana, la cançó cantada en la nostra llengua, no disposa de cap programa estable; el seu accés als *magazines* i programes similars és gairebé utòpic. Hi ha menys preu: sí, menyspreu i marginació envers un gènere riquíssim que hom voldria reduir a les tristes dimensions d'un tòpic. Això provoca indignació, i reaccions —més tímides del que caldria, tot s'ha de dir— en contra d'aquesta política. Resultat? La programació d'una sèrie d'*especials* —amb el títol genèric de *Música Vista*— amb cantants catalans. Meravellosa manera de posar pedaç, sí senyor! Com podem parlar d'*especials* quan no existeixen espais *normals*, quan la cançó cantada en català —i especialment aquella que es nega a pujar al carro de modes fugisseres i de miratges pseudoestètics— continua gairebé del tot exclosa dels àmbits on, en principi, hauria de fer sentir una presència lògica, activa i habitual?

Bé, ja hem somicat prou. Ara, allò

que cal és organitzar les idees i marcar-nos uns quants punts bàsics a exigir —no a suggerir, demanar o pidolar. Per exemple:

— Ha de ser *normal* sentir cantar en català intèrprets de qualsevol estil o estètica en tots els programes televisius on les actuacions musicals siguin possibles.

— Al marge d'això, cal crear un espai destinat únicament a la cançó com a mitjà expressiu, per tal de crear *consciència de gènere*. Per tant, aquest espai no ha d'esdevenir un «ghetto» destinat únicament als catalans, sinó una finestra oberta a la millor cançó universal: Cohen, Montand, Buarque, Dalla, Brassens, Alfonso... Aquests noms han d'ésser coneguts pel públic si volem aconseguir una autèntica dignificació de la cançó popular. El programa en qüestió hauria de disposar, alhora, de sub-espais informatius, fer sortides a comarques per tal d'efectuar filmacions, etc.

— Els especials que es realitzin hauran de ser, doncs, especials *autèntics*:

filmacions de concerts d'una particular importància, visions globals d'una trajectòria humana i artística, etc.

— Paral·lelament a aquestes exigències destinades «als de casa», caldria preparar una forta campanya per tal que els cantants que s'expressen en gallec, euskera i català tinguin un accés el més normal possible a TVE. Si aquesta televisió es vol estatal i pública, això vol dir que també ens pertany un xic a nosaltres, i perdoneu-me la ingenuïtat. I si no, citant Maragall, una «mare que ha després d'entendre an els seus fills» només mereix un *adéu* sec i tallant.

Ja ho veieu, doncs. Si no volem haver de sentir angoixants raneres agòniques, cal treure la cançó de les catacumbes i subministrar-li aire fresc: i la televisió és, en aquest nivell, una bomba d'oxigen absolutament indispensable. Hem de ser tossuts, més tossuts que mai; i, si cal, demanar la lluna. L'experiència ens demostra que, en el nostre país, a qui no vol aprendre a volar ben aviat l'enterren.

Miquel Pujadó

Cadena



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

Música, ideologia i compromís

El so i les idees

Parlar, avui, del compromís social de l'artista, pot semblar gairebé un exercici nostàlgic: com un intent d'evocar i de reviuire les polèmiques dels anys seixanta. Però, des de la perspectiva del valor i del progrés de la teoria de l'art, aquell és un passat que, francament, no enyoro. I no perquè trobi enutjós de plantejar aquest problema, sinó, exactament, pel contrari: perquè m'agrada de reflexionar-hi lliurement, i perquè crec que afecta indefugiblement la teoria estètica. I em sembla que no fou exactament així com es plantejà la qüestió, en plena erupció polèmica sobre el realisme i el compromís social de l'art, en els anys seixanta. El compromís comprometé també la teoria.

La *intelligència* artística d'aquells anys —la *intelligència* orgànica, més exactament, com diria Gramsci— bastí, per a la polèmica, unes trinxeres tan senyalitzades políticament que, una afirmació teòrica, gairebé només era una contrasenya per a ser identificat. Els termes que s'utilitzaven es referien potser a l'art, però la funció i la identificació del que es deia remetien a una trinxera ideològica, en la qual l'art era subsidiari. Però hom té dret a pensar-hi i no només a ser interrogat. Sobretot, perquè si el resultat és només una contrasenya, no importa gaire allò que s'hi diu. Les urgències polítiques del moment ho feien, si es vol, comprensible; però el debat teòric no hi guanyà res. O molt poc.

I, en canvi, el problema és d'un gran interès. I el té, de primer, perquè encarar-se amb el tema del compromís polític, religiós, ideològic o ètic de l'artista, obliga a plantejar-se frontalment la funció i la significació específiques de l'art. Qualsevol afirmació en aquell ordre de consideracions neix d'una determinada concepció de l'art i hi remet: no és possible d'afirmar res, en aquest tema, sense clarificar prèviament quin és el tipus específic de significació que sigui propi i privatiu de l'art. O, dit d'una altra manera, quina informació es deriva dels sons, i quina analogia es



Gramsci

pot establir entre els sons i les idees.

Però, a més, aquest és un problema que no és tan sols especulatiu: qualsevol perceptor, de fet, el té present, conscientment o no, en els seus tractes amb els objectes artístics, sense reproduir necessàriament tot el raonament que va des d'una concepció de l'art fins a les conseqüències que se'n deriven en l'ordre moral i polític. Es tracta, doncs, d'una qüestió que té una arrel teòrica essencial, però que també afecta substancialment l'experiència quotidiana de l'art d'una manera igualment exigent i indefugible.

Les qüestions que instintivament ens plantegem s'encadenen, i afecten tant la percepció, com la creació o la crítica artístiques. Com a perceptors, per exemple, ¿qui no s'ha plantejat la relació que hi ha entre complaença estètica i coincidència ideològica i moral? ¿És, aquesta valoració doctrinal respecte del plaer artístic, una condició prèvia, una finalitat o una circumstància de l'art? ¿És

que només des de l'adhesió a les mateixes creences pot ser valorada la *Missa en si menor*, de Bach, o l'*Octubre*, d'Eisenstein? ¿Per què, instintivament, diríem també que més en un cas que en l'altre?

Des de la perspectiva de la creació —de l'artista—, el problema no consisteix a decidir si aquest té responsabilitats socials i ètiques —que, evidentment, té com qualsevol altre ciutadà—, sinó si aquestes determinen o han de condicionar la seva producció artística, la seva activitat creadora: si és accidental, si és convenient o, simplement, si això és possible en el terreny específic de l'art. I, en darrer terme, si considera l'art com a expressió de la seva peculiar sensibilitat, i si ha de respondre només, per tant, de l'autenticitat del seu jo; o si el considera com a una perícia formal i es deu, per tant, només a una competència tècnica perfectament autònoma d'altres responsabilitats que no siguin les estètiques; o, encara, si es tracta d'una activitat humana com les altres, tan sublim com es vulgui, però subjecte com les restants a una prèvia responsabilitat ètica i, també, social. El problema és de jerarquia —en relació, és clar, a l'especificitat artística— i, per tant, no pròpiament d'exclusions, sinó de subsidiarietat de les funcions.

Respondre a aquestes qüestions encara és, també, plantejar com cal jutjar l'art: la perspectiva crítica. Si cal fer-ho, poso per cas, per la impressió que causa als sentits, o per les idees explícites o implícites, o per la veracitat d'allò que s'hi expressa. I, en el cas que sigui per les idees, ¿com deduir-les d'un objecte artístic tan poc discursiu com la música o tan poc lògic com un text surrealista? ¿És possible un art independent de les coordenades amb què jutgem la resta de missatges humans? ¿Què ens permet d'afirmar això, o de negar-ho? ¿És legítim de traduir les formes o conceptes o els sons a idees? ¿Com bastir amb rigor una jerarquia de valors artístics i, en conseqüència, una axiologia crítica?

LUIGI NONO

LA FABBRICA ILLUMINATA

HA VENIDO, CANCIONES PARA SILVIA

RICORDA COSA TI HANNO FATTO IN AUSCHWITZ



Com és l'art vehicle d'un compromís?

L'art —i aquesta seria la segona qüestió—, ¿com es fa vehicle d'aquest compromís? Depèn. Si l'art és figuratiu —l'argument d'una novella o d'un *libretto*, els objectes i valors alludits en un poema, les figures i escenes de les arts plàstiques, o els motius d'una música de programa—, els aspectes de la realitat que són objecte de l'al·lusió poden adequar-se —en l'elecció, en el procés o en la simbolització— a una específica visió del món i de la vida. Quan l'art no és figuratiu, l'adhesió explícita a una determinada concepció de la realitat —l'explícita, diem— només es pot fer patent en algun senyalitzador específic (un text, un títol, una dedicatòria o un signe inequívoc). En els dos casos, un argument, una figura, un símbol poden remetre perfectament el lector a una concepció determinista de la realitat, a un sentit transcendent de la vida, a una interpretació de la història centrada en la lluita de classes, a una apologia de les qualitats religioses i humanes dels quàquers o a un reconeixement de la superioritat de la raça ària. En tots aquests casos, l'obra d'art ha fet que els seus materials identifiquessin una interpretació significativa de la realitat i, en aquest sentit, s'hi ha adherit i compromès: l'art la serveix, però amb qualitats pròpies.

Perquè això té un evident sentit ètic, és clar, però no —amb la mateixa claredat— estètic. És com si ens preguntéssim si té un sentit moralment positiu el fet que un torner, poso per cas, es qüestionés sobre el sentit social a què es destina la seva feina. Si el torner té l'excursionista i improbable privilegi de poder s'ho preguntar, sembla evident que no té el mateix sentit ètic que les peces que construeix estiguin destinades a la fabricació d'ambulàncies, que han de salvar vides, que a la fabricació de bombarders, que han de destruir-les. Però, aclarit el profund sentit moral de la reflexió, cal afirmar immediatament que aquestes circumstàncies no el fan millor o pitjor torner: que la seva competència professional no s'altera ni millora per la més alta destinació filantròpica del producte del seu treball, i que tampoc la més indesitjable de les funcions empitjorarà un bri la qualificació del seu ofici. Doncs, si se'm permet, això mateix passa en les repercussions estètiques del compromís ètic o polític de l'artista. I, això, em sembla que pot ser afirmat per dues raons. De primer, perquè la identificació ideològica és present només en els materials que formen l'obra d'art, un fet que no determina el sentit pròpiament artístic que aquests

El panorama és, pel cap baix, complex. I les simplificacions només s'aconsegueixen passant per damunt de la complexitat mateixa de l'objecte artístic: allisant-lo immisericordiosament, tant quan se li exigeix i se'l valora pel seu alineament ideològic, com quan és alliberat de qualsevol compromís i se n'afirma una autonomia que el redueix a un exercici gratuït i lúdic. En un cas, perquè l'art es converteix en una vaselina sensorial, destinada a facilitar la inoculació de valors morals i de principis ideològics de provada utilitat pública; i en l'altre, perquè se'l redueix a un pessigolleig asemàntic, perfectament epidèrmic, incapaç d'afectar cap fibra substancial del subjecte, i indiferent, per tant, a la vida.

De fet, una actitud i altra no estan tan allunyades; perquè, en els dos casos, l'art —allò que constitueix pròpiament l'experiència artística— es redueix a una impressió sensorial derivada de la forma. Per a uns, aquest és un fet ornamental, complementari i accidental de la informació referencial —aquesta, sí: substancial— que l'objecte artístic subministra respecte de la realitat i de les idees; per als altres, aquella sensorialitat és una experiència suficient, tant més genuïnament artística quant més gratuïta sigui respecte dels interessos pràctics

(en l'art *per l'art*, la garantia n'ha estat a vegades una marcada tendència a la immoralitat, la fantasia i la sensualitat, enfront del caràcter exemplar, realista i intel·lectual de l'art útil). Però, en els dos casos, la informació artística —autosuficient o no— es dilueix en sensacions formals. Tota la tradició retòrica avalaria aquest plantejament —com, també, la positivista—; però, certament, em sembla que no avalaria l'autèntica experiència artística. Però, anem per parts.

Què s'entén, per art compromès? ¿Com fer, de l'art, un testimoni d'aquest compromís? I ¿quines conseqüències específicament estètiques —positives o negatives— comporta aquest fet?

Quan una obra artística fa explícites les conviccions —i, en això, hi ha sempre la tria que compromet— de l'autor sobre el sentit de la realitat o l'adhesió a un quadre ideològic definit, l'art —aquella obra d'art— ho fa públic i, així, compromet l'autor amb aquella opció específica. Això, és clar, no té una funció catàrtica —de confessió general i íntima de l'artista— sinó una funció exemplar i pública: tot el prestigi de l'art i del seu autor esdevé així subsidiari i al servei d'aquelles idees que l'obra artística difon i compromet públicament.

materials adquireixen en l'específica estructura de sentit que és l'obra d'art (és com si identifiquéssim *La vaca cega* amb un poema d'interès zoològic o ramader: certament el material del poema alludeix al mamífer, però la cosa que el fa artístic certament que és l'expressió —i des del meu punt de vista, intensíssima— de l'experiència de la dignitat davant la dissort). En aquest sentit, una senyalització ideològica pot ser un esplèndid canal líric, però també pot ser una rudimentària expressió publicitària. No hi ha, certament, cap dificultat insalvable per a fer d'una obra, que té una marca ideològica explícita, un esplèndid producte estètic; però no hi ha, tampoc, cap garantia. La senyalització moral no és, per tant, des del meu punt de vista, un criteri de valoració estètica, ni un grau de qualitat.

I una segona raó, encara, per a distanciar l'orientació moral d'una obra del seu valor artístic, és perquè tota opció ideològica és, sempre, una realitat tan congruent i racional com unívoca i, en aquest sentit, contradictòria amb la complexitat que constitueix, pròpiament, el valor estètic. És a dir; si el compromís de l'art amb les idees comporta una simplificació —maniquea, catequètica, exemplar— de l'obra d'art i, sobretot, del valor que expressa, aleshores el compromís ideològic, polític, religiós o ètic juga en detriment del seu valor estètic. O si no, només cal observar els efectes destructius d'aquelles ortodòxies en les obres d'apologetica religiosa i, també, en les d'intenció revolucionària.

L'artista que serveix la lluita emancipadora...

Però, naturalment, també és possible que, si la identificació amb una concepció del món és expressada com una experiència, amb tota la complexitat i contradicció que és connatural als tractes dels homes amb la realitat, amb les idees i amb ells mateixos, aleshores aquella afirmació ideològica és un canal de qualitat lírica. És per això, segurament, que al *Manifest per un art revolucionari independent* (1938), d'André Breton i Leon Trotskij, s'afirmi que: «...l'artista només pot servir a la lluita emancipadora quan ha assimilat el sentit i el drama en els seus nervis, quan busca d'encarnar artísticament el seu món intern». En darrer terme, si una obra de propaganda tan explícita com *El cuirassat Potemkin*, d'Eisenstein, és una gran obra d'art, no ho és perquè s'identifiqui amb el marxisme-leninisme amb tant d'entusiasme —cosa que han fet dotzenes de voluntarieses i in-



Un fotograma del film *El cuirassat Potemkin*

digeribles pel·lícules revolucionàries— sinó perquè ha fet de la rebel·lió (i aquest és ja un valor universal que s'encarna en l'adhesió a la revolució d'Octubre, però que afecta l'experiència de qualsevol individu: per això és un clàssic), una experiència —d'ira, d'alegria, de dolor— complexa i intensíssima. I és justament l'expressió d'aquest valor d'experiència allò que, tal com jo ho veig, constitueix el valor pròpiament estètic, la causa de l'atracció de l'art i el criteri per a valorar-lo.

Em sembla que, vistes així les coses, es pot afirmar que el compromís polític de l'artista i la consegüent identificació ideològica de l'obra d'art són perfectament legítimes; però que constitueixen una circumstància de l'art, i no, pròpiament, un valor.

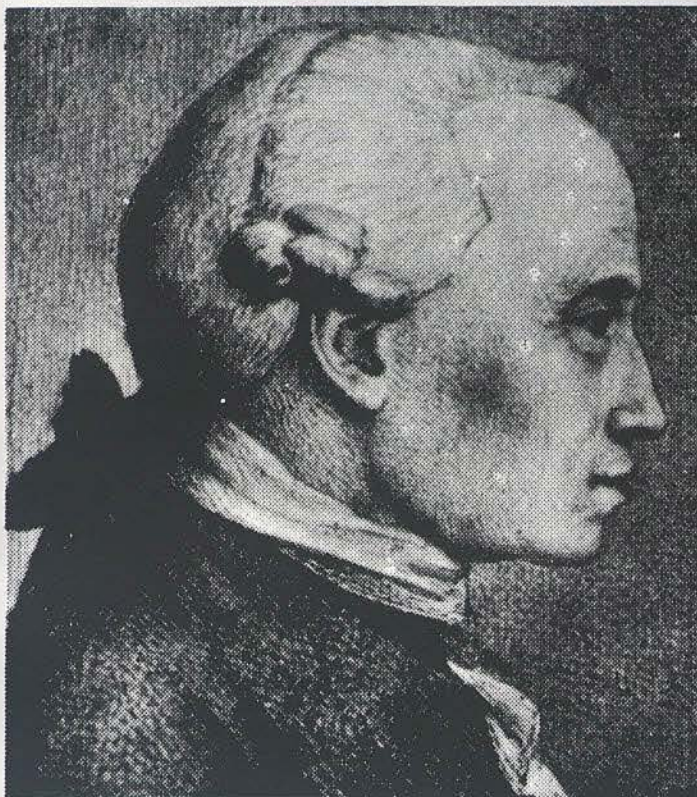
Però cal, afegir, encara, un darrer problema: el de la interpretació ideològica de l'obra d'art que es fa sobre la base que tot objecte artístic —independentment del compromís explícit del seu autor— comporta sempre una tria significativa de la realitat i l'expressió d'uns valors que poden ser reduïts a idees, i poden ser integrats, per tant, en un congruent quadre ideològic. Des del meu punt de vista, l'art és sentit. No pròpiament sensorialitat, sinó sentit: una singular recurrència de significacions d'origen sensorial, emocional i intel·lectual, integrades en un valor que els dota de complexa unitat: la rebel·lió del Potemkin, de què parlàvem, adquireix en el crit de desesperació de la mare, en l'horror del tolit, en l'exaltació de la ira dels mariners i en el concepte de la dignitat, poso per cas, la

complexitat de matisos que la fa singular i intensíssima. Però, és clar: aquesta significació de l'art no és concepte, sinó més aviat allò que Dilthey n'anomenava una vivència. Doncs bé; en el terreny pròpiament artístic, la realitat i la seva experiència són el nucli del sentit; però no ja com un quadre congruent d'idees— susceptible d'identificació o de rebuig— sinó com la complexitat que és en el substrat de tota experiència humana. Només un esforç analític reduirà aquesta complexitat a valors unívocs i a una articulació lògica. Empobrint-ho. L'art, certament, no explica ni interpreta el món: simplement, l'expressa. I, si és bo, ho fa en tota la seva complexitat.

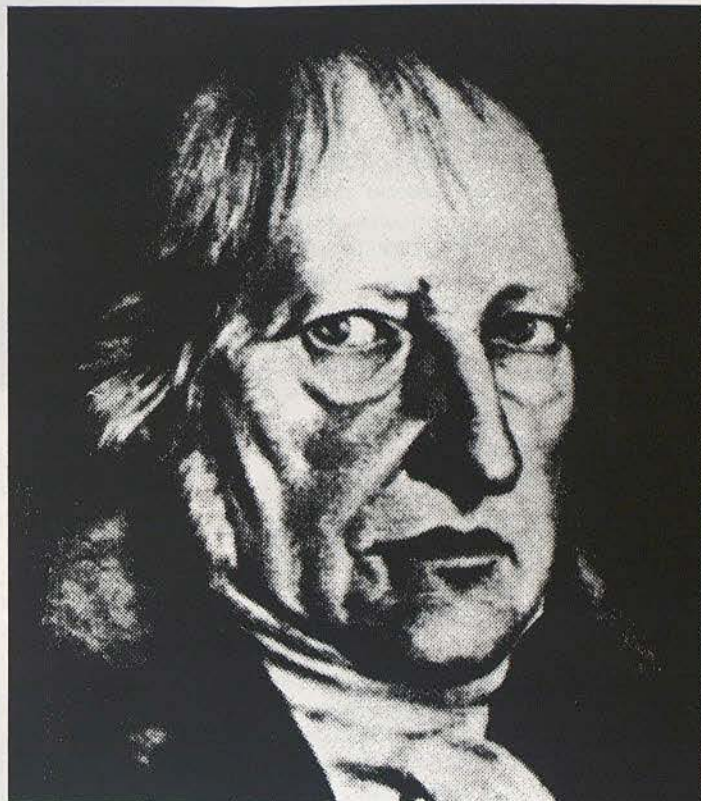
A l'art musical, això és especialment cert: el so és, certament, sentit —només el record d'una *Suite* per a violoncel, de Bach, n'és, em penso, una prova aclaparadora—; però aquest sentit no és reduïble a una idea. Només en una paràfrasi incòmoda, exclamativa i vaga podem reproduir l'experiència generada per aquella punyent dialèctica del violoncel amb ell mateix. I sabem, a més, que aquells sons expliquen —expressen— una part de nosaltres mateixos: molt lluny d'una anàlisi racional de la nostra experiència, i molt a prop, per tant, de l'experiència mateixa. És possible que això també comporti una visió del món, la qual un analista pot traduir a termes conceptuals. Ho comprendrem. Però la nostra experiència s'expressa, encara millor, en el so: en el so que és sentit. Intensíssim!

Ramon Pla i Arxé

La concepció idealista de la música



Kant



Hegel

L'idealista creu que el món és com ell el pensa, i desconfia de la realitat, tot considerant-la una mera representació dels sentits que tot ho confonen. L'idealista creu en les formes que el pensament construeix, i jutja les formes de la realitat com la simple aparença de la vertadera realitat de les coses. Sovint, el món ideal i el món real estan en pura contradicció; més sovint, el món ideal és una esmena del real: aquell pren els trets que la consciència del subjecte troba a faltar en la realitat. L'idealista no veu el món tal com és, sinó com ell creu que és, o com creu que hauria de ser: el món és en tant que ell el construeix; no existeix en si mateix, sinó com a projecció de la idea que basteix la ment del subjecte.

La reflexió filosòfica idealista no arrenca del món exterior, sinó de la consciència, del «jo», i de la representació (ideació) que el subjecte es fa del món. Des del moment que l'idealista creu que el món és la representació que se n'ha fet, opera sobre ell com si fos la realitat del món; aquesta acció que l'idealista exerceix (des del seu ideal)

sobre la realitat, arriba a condicionar-la de tal manera que, aquesta, pot arribar a ser transformada i esdevenir imatge i semblança de la idea que la determina. Sota aquest pressupòsit, l'idealisme considera la idea com la culminació i perfecció de la realitat en la seva constant evolució. L'ideal és aquell estat que s'ateny com a assoliment de la *realització* de la idea.

L'idealisme, en tant que tendeix a transcendir la realitat sensible tot cercant l'origen i l'essència de les coses més enllà dels límits d'aquesta realitat, assenyalava i planteja moltes de les grans qüestions metafísiques, unes qüestions que sorgeixen de la primera pregunta: ¿com coneixem, i quins són, els límits del nostre coneixement? La desvaloració de la realitat sensible i la desconfiança en l'intel·lecte com a únic *modus* de coneixement introdueix, en el camí del coneixement de la veritat, un element subjectiu, íntimament lligat al sentiment, a la intuïció, a la passió i als efectes. No són només l'intel·lecte i la raó els que ofereixen dades per a entendre i concebre el món i el seu possible or-

dre, sinó també la relació afectiva, emocional i passional que establim entre nosaltres i el món. La imatge que nosaltres tenim del món és una imatge i una idea que han anat configurant-se, no com a pura construcció de l'intel·lecte, sinó com a síntesi de totes les nostres facultats i dels nostres sentiments.

Cadascú de nosaltres té una idea del món, de la qual pot tenir-ne més o menys consciència, però que, construïda amb la raó i el sentiment, amb la imaginació i el desig, és a l'origen dels nostres pensaments, de les nostres decisions i de les nostres esperances. Cada home assolix i manifesta una concepció del món; i allò que diferencia un artista d'un altre que no ho és, és que l'artista configura la seva personal i íntima concepció del món sota la forma de l'art; una concepció que, pels sentiments que genera i per les imatges que procura, exigeix una expressió més subtil, indeterminada i subjectiva que aquella que pot ser expressada per la mediació del concepte.

Per totes aquestes raons, apressadament esmentades més amunt, penso que

les arts poden ser considerades, en el seu principi original i pels objectius que pretenen assolir, com a recerca o compliment d'un món ideal construït per la ment de l'artista. Un món que es manifesta a través de l'experiència sensible que l'artista estableix amb ell: la veritat del món la veiem, a l'obra d'art, com a expressió de la relació afectiva que estableix l'artista amb aquesta veritat. L'art és la manifestació íntima i personal d'una veritat universal viscuda i sentida des de la particularitat més profunda i expressada a partir dels sentiments, idees i imatges que una tal experiència ha desvetllat en l'artista.

La música és la més ideal de totes les arts, perquè no pretén imitar la realitat, sinó el lligam afectiu que s'hi estableix. La música no descriu la realitat, ni l'analitza, sinó que desplega, davant de nosaltres, com una altra realitat que manifesta un ordre, temporal i espacial, divers del que regeix l'ordre del món i de les coses. La música és l'expressió de l'idealisme dels homes: expressió d'aquella tendència que els humans han de depassar, de transcendir la realitat empírica per a conèixer aquella realitat més profunda, arrelada a les idees, que conté l'essència d'allò que som i d'allò que podem arribar a esdevenir.

Des de Plató fins a Heidegger, la música és considerada com la «veritat suprema», com «l'activitat metafísica pròpia de la nostra vida». La música, tot resseguint el pensament occidental, és l'art que assoleix, com cap altre art, la tendència metafísica de l'home, la que té el poder d'eleva l'ànima vers la veritat; aquella veritat que no pot ser descrita ni anomenada, i que tan sols la música pot fer present en tant que és manifestació real i objectiva d'aquesta veritat. Sant Agustí diu, en el tractat *De Musica*, que és «...una operació de l'esperit», que realitza el camí cap a la bellesa eterna, tot passant pe's estadis més baixos de la sensualitat, fins a l'estadi de la racionalitat pura, tot identificant-se amb la bellesa. A *Les confessions*, sant Agustí descriu, des de la pròpia experiència, l'efecte desvetllador que la música exerceix sobre l'ànima, en la seva recerca de la veritat. En el «Llibre IX», potser on la confessió esdevé més íntima i confidencial, ens descriu l'efecte de la música en la seva sensibilitat i el seu coneixement: «Quantes llàgrimes vessades escoltant els accents d'aquests himnes, i aquests cànctics que ressonen suaument en la teva església! Brutal revelació: aquests accents penetren la meua oïda i des-tillaven en mon cor la veritat».

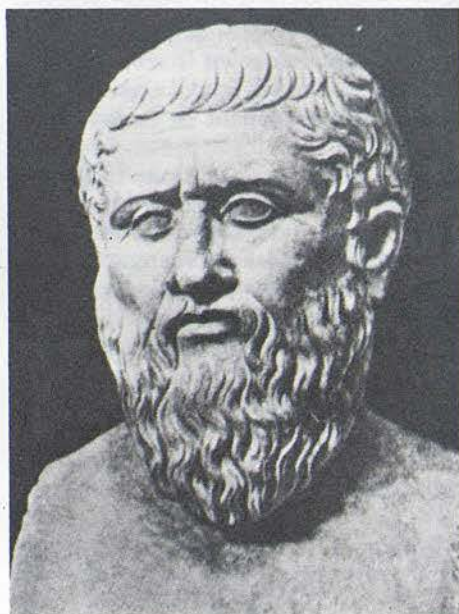
La música és, per a l'idealisme, la manifestació de l'essència més íntima del món; la que desvetlla la nostra essència i les seves relacions amb el món. La connexió que hi ha entre la música



Sant Agustí

i el món és natural, profunda i estretíssima; i és per aquesta raó que és compresa instantàniament per tothom, tot i que és totalment independent del món dels fenòmens. Per a Schopenhauer: «La música no és, com les altres arts, una reproducció de les idees, sinó una manifestació de la mateixa voluntat que crea les idees, ja que elles, com la música, són objectivitzacions de la voluntat; heus aquí per què la influència de la música és més poderosa i penetrant que la de les altres arts; aquestes no expressen sinó les ombres; la música anomena la realitat».

La música es troba més enllà dels límits de la nostra raó; ens desvetlla un



Plató

món per a descriure el qual les nocions són estèrils; enuncia la saviesa més profunda en un llenguatge que la mateixa raó no comprèn. La música expressa l'essència íntima de la cosa; no pas els fenòmens, sinó l'arrel mateixa del fenomen, la voluntat mateixa. No expressa un sentiment, un esforç; ni tampoc gaubança, alegria o pau. Expressa el sentiment mateix, l'arrel de l'esforç; ens ofereix l'essència de la gaubança. Aquesta profunda relació entre la música i l'essència de les coses explica el fet que, si sentim els sons d'una música apropiada, aquesta sembla revelar-nos la significació més oculta, i ens sembla veure desfilar davant els nostres ulls tot allò que la vida i el món porten en ells; tot i que, si hi reflexionem, no podem trobar cap relació entre els motius musicals i les nostres visions.

La filosofia idealista d'Arthur Schopenhauer, que sintetitza l'idealisme objectiu de Plató i l'idealisme crític de Kant, considera la música com un ocult exercici de metafísica; i, segons ell, existeix un evident parallelisme entre música i filosofia. La primera realitza intuïtivament allò que la segona construeix en una forma plenament racional i intel·ligible; i proposa que, si fos possible elucidar en conceptes el contingut de la música, equivaldria a una interpretació filosòfica completa i plenament adequada de la naturalesa íntima del món.

L'idealisme romàntic, al qual no és aliè el pensament de Schopenhauer, considera la música com la més metafísica de les arts, perquè té com a tema l'infinit. Per a Jean-Paul Richter, l'infinit és el conjunt de la nostra vida espiritual; i l'infinit, a través de la imaginació, estableix una comunicació constant entre el món interior, el de la pura subjectivitat, i el món còsmic; i és per la ressonància d'ambdós que els sons transmeten i manifesten tota la potència de la seva veritat. Diu Jean-Paul: «Oh música; ets l'alè vespral d'aquesta vida o la brisa matutina de l'altra? Sí; els teus acords són ecos, que els àngels imiten, dels accents de joia del segon univers, tot endinsant, en el nostre cor mut i en la nostra nit deserta, l'harmonia primaveral de les esferes celestes que giren lluny de nosaltres».

Com ho fa el pensament idealista, la música no arrenca del món exterior sinó de la consciència i de la representació que aquesta consciència es fa del món. I, com l'home idealista, que creu que el món és com ell el pensa, el músic, i aquell que escolta la música, sent la música com a desvetllament del món i els seus misteris, els quals troben, en la cadència musical, la seva objectivització més perfecta i la més perfecta expressió de la seva essència eterna i transcendent.

Antoni Mari

MUSICALIA

ENCICLOPEDIA Y GUIA DE LA MUSICA CLASICA

Musicalia és un extraordinari festival de música. La claredat i el rigor de la part enciclopèdica i la brillantor del component sonor fan de Musicalia una creació única en el seu gènere.

Musicalia és una gran enciclopèdia musical. Ordenada alfabèticament, escrita en estil àgil i entenedor i amb un sòlid rigor en el contingut. Musicalia és una obra de consulta indispensable, alhora que proporciona una lectura entretinguda.

Musicalia és una gran antologia sonora dels moments més genials de la música. Cada disc o cassette és un brillant carrusel dels millors i més coneguts fragments de les principals creacions musicals. Sense cap dubte, constitueix una extraordinària discoteca.

Musicalia és una obra de gran qualitat. El contingut, el repertori i els intèrprets hi resten sòlidament refermats per Salvat en l'edició i per Deutsche Grammophon, Philips i Decca en les gravacions.

100 discos o cassettes 100 fascicles setmanals
1.400 pàgines 2.000 dibuixos, fotos i esquemes
4 volums de diccionari musical 1 guia de l'oient



Salvat

Més enllà de l'òptica marxista

Reproduït del llibre "Dossier Música y política" d'Editorial Anagrama

...Actualment, qualsevol relació entre música i política —obligació social— es troba voluntàriament rompu- da, i ho és de diferents formes. *Grosso modo*, en el panorama musical actual poden definir-se cinc preses de posició. I tan sols una intenta —i no dic pas que ho aconsegueixi— plantejar la qüestió.

La primera posició, que és en conjunt la de Pierre Boulez, postula com a cosa certa que no és possible que hi hagi cap relació entre música i revolució. Si el músic vol fer la revolució, agafa el fusell; quan compon música, ho fa segons les lleis «objectives» de la seva pròpia estètica. Si Boulez, després d'haver signat —amb Sartre— el *Manifest del 121*, va dirigir l'Orquestra Filharmònica de Nova York, el més oficial dels organismes oficials de la cultura nord-americana, això no fou pas per atzar.

La segona posició és, més o menys, la de Mauricio Kagel: ell té en compte allò que s'esdevingué el maig del 1968, però inverteix la proposició. Segons Kagel, només es pot fer la revolució a través de la cultura: la classe obrera està integrada, els camperols no existeixen; és inútil d'intentar una unió amb les forces socialment inoperants. Pel contrari, la partitura considerada com a producte tècnic avançat, explota en ella mateixa les contradiccions explosives del capitalisme més avançat; trencar l'estil significaria col·locar-se en una situació revolucionària..., una altra manera d'allunyar-se de la lluita, d'integrar-se en un medi d'experimentació estètica perfectament acceptable per part d'una burgesia més cultivada; en resum, en nom d'un adornisme mal —o, al contrari, massa ben— entès i d'una concepció elemental de la classe obrera i de la relació d'explotació, restabliria la posició de privilegi i d'aïllament pràctic de l'intel·lectual. Argentí d'origen, actualment Kagel ha estat adoptat plenament pel medi cultural oficial de l'Alemanya occidental, les esquerres adornianes de la qual teoritzen aquestes idees de forma exacta.

Una tercera posició és la ja esmentada de Stockhausen: la tecnologia com a valor, teorització d'una evolució tecnològico-estètica indolora, unió voluntària amb els indrets de producció tècni-

ca més avançats (els Estats Units de Nord-amèrica i l'Occident), aristocràtic menyspreu envers totes les altres cultures —per no parlar del Tercer Món... Potser que sigui la posició ideològica capitalista o neocapitalista més conseqüent. Jo la definiria decididament amb el terme d'«imperialista».

La quarta posició és la d'alguns grups polítics d'esquerra, els quals sostenen que, puix qualsevulla forma d'expressió deriva de la burgesia, no hi ha cap art ni cap producció cultural possible que no portin en elles mateixes aquest segell maleït. Actualment, qualsevol cultura és impossible, no pot existir sinó és després de la revolució; i hom acaba amb l'oferta d'una enèsima coartada al músic: incapaç de plantejar-se el problema d'una unió intrínseca amb la revolució, continua component música

com abans..., més o menys despreocupadament, mentre que algú, com jo, que pretén aquesta unió en el terreny d'una tecnologia avançada, es fa dir «podrit burgès». Cal tenir paciència.

Finalment, la cinquena posició, la meua, és la que tracta de definir una cultura com a un moment de presa de consciència, de lluita, de provocació, de discussió, de participació. Porta amb ella l'ús crític d'instruments, de llenguatges històricament rebuts o inventats; el rebuig de qualsevulla concessió eurocèntrica o aristocràtica de la cultura i del llenguatge, un mètode de treball que es basa en una posada a prova comuna amb les forces socials: abans, durant i després. ABANS, per tal de comprendre qui és, on es troba hom, de què tracta i per què ha escollit un camp d'acció; en resum, com s'arriba a ser comunista (Brecht deia que hom no és comunista, sinó que hom es *converteix* en comunista). DURANT, per comprendre com i sota quin «punt de vista» hom escriu, i per què ho fa, i per a qui ho destina. DESPRÉS, per tal de verificar la «circulació» del producte, els seus diversos «consums» per part de públics diferents, als quals és ofert, i de quins rep hom una provocació, una participació. Aquest darrer punt hauria de ser, finalment, una ocasió per a confrontar-se amb les «institucions» d'una cultura, no pas per a augmentar-ne l'audiència d'una forma paternalista, sinó per a realitzar una verificació sobre una nova trama social.

Això és la cosa que jo entenc per «fer música»: és quelcom que em mobilitza tant com la participació en una manifestació, enfrontar-me a la policia o, fins i tot, unir-me, demà, a la lluita armada; però també és això la cosa que m'aïlla dels «poders» musicals, m'«impedeix romandre» a l'escala internacional dels medis musicals, sempre més units als mitjans de producció dels grans capitals, a la fascinació dels quals sucumbeixen un gran nombre de músics dels països socialistes, com, per exemple, un Penderecki polonès, que es fa subvencionar per fundacions nord-americanes a Berlín, on pensa treballar per compte de la nova organització cultural de la Fundació Rockefeller a Veneçuela: la INCIBA.



Luigi Nono

Luigi Nono

La música, via de religió

L'art occidental ha nascut en el temple. El culte a Dionisi creà la nostra música, la poesia i la dansa, i també el teatre, que inclou les tres anteriors. El cristianisme hi afegí la tradició musical jueva, consignada en els llibres de l'Antic Testament.

A la societat pagana, la música acompanyava les activitats culturals i profanes, sense distinció de gèneres. Els vasos grecs ens mostren, junt amb les processons litúrgiques, les orgies bàquiques, on els efebs, els pastors i les bacants són animats per uns mateixos instruments musicals. A les tragèdies, molts fragments són objecte d'una declamació molt ritmada, sostinguda per la doble caramella de l'auleta. No sabem si aquesta declamació comportava inflexions melòdiques; però, certament, les intervencions del cor eren cantades.

Al temple va néixer la dansa, que és l'ordre més bell imposat al cos: els peus i els braços segueixen la melodia i el ritme, marcats pels flabiols i els címbals, i aquesta submissió esdevé com una espiritualització: un èxtasi. Però la dansa i la música aplegades tenen també una màgica capacitat per a l'orgia. El culte de les bacants conduïa al desenfrè corporal. La prostitució sagrada s'installà en els temples i, al so de la música, s'hi feien sacrificis humans per apaivagar les divinitats envejoses. Per al món greco-romà, la confusió entre música cultural i profana era total.

El cant acompanyà Israel en la seva marxa històrica des de l'èxode fins a la diàspora. Amb cants celebraven les victòries bèl·liques i es planyien de les derrotes. Els cants ressonaven a les festes litúrgiques de la Pasqua, del dia de l'Expiació i moltes altres. El cant expressa la poesia amorosa en el Càntic. El cant conserva la memòria de la prehistòria caïniana d'abans del diluvi. El cant té un paper en l'ensenyament i la transmissió de la seva història. Però dominen la massa del Saltiri aquests esdeveniments lírics i musicals, dispersos en el cos de l'Antic Testament.

Els 150 salms són testimoni de la pietat col·lectiva, cultural i privada d'Israel. En el Saltiri es descobreix la història del poble, les fites de la seva instal·lació a Canà, les glòries i les misèries nacionals. Les joies de les entronitzacions



Relleu La Musique del Portail Royal de la Catedral de Chartres

i de les grans festes litúrgiques al Temple i també els planys per la seva destrucció. Però és així mateix un llibre d'oració privada. S'hi troba l'home que lloa Déu, que es lamenta del seu silenci. La cantarella del suplicant que demana i espera, que el crida i el cerca.

Els salms i els himnes de l'Antic Testament eren fets per a ser cantats amb acompanyament musical. Les Escripures ens parlen d'instruments de percussió: címbals, tamborins; d'instruments de vent, com la flauta, les trompetes d'or o d'argent per a reunir el poble; però, sobretot, del «Shofar»,



Policromia sobre Els Cantics del Rei David

el corn per a la proclamació del Senyor. Va sonar al Sinai i a la processó cultural a l'entorn de Jericó. Sonà a totes les solemnitats reials.

Ni quan el poble va ser deportat a Nínive, els cants i les lres no van deixar la Ciutat Santa. Els soldats assiris els demanaven que els fessin sentir un càntic de Yahveh. Ho diu el salm 136: «Vora els rius de Babilònia». Això és representat en el baix relleu de l'Arc de Titus, en el Fòrum romà, que representa el botí pres al Temple de Jerusalem. Hi porten creuades les dues trompetes d'or que anunciaven el repòs sabàtic.

Els instruments musicals jueus seguien la sort del poble vençut i dispers. La civilització hebraica no creà cap art plàstica que deixés rastre d'imatges humanes. Va ser una civilització d'escriptura i d'interpretació musical. «Lloeu el Senyor: fa bo de cantar» diu el salm 146. En una nació teocràtica i teocèntrica, la música dominant era, necessàriament, religiosa.

Al començament del segle II, Plini el Jove, governador de Bitínia, remarcava, en una lletra a l'emperador Trajà, que els cristians tenen «el costum de reunir-se un dia fix a la setmana, a punta de sol, i cantar alternativament un himne a Crist, com a un Déu». El cristianisme, des del seu inici, durant la persecució i, després, en la pau, va estendre el costum, heretat d'Israel, de cantar himnes i salms en el culte litúrgic. Els càntics dels cristians eren extrets de l'Esclatua Santa o eren de llur pròpia invenció.

El "Papir de Barcelona", un document d'un interès molt gran

D'aquesta activitat musical, en tenim molts testimonis primitius. El «Papir de Barcelona» Inv. núm. 154b, transcrit filològicament pel Dr. Ramon Roca-Puig, n'és un dels més interessants. És una anàfora del segle III en la qual, el celebrant, després de lloar Déu per la Creació i la Redempció, uneix la litúrgia terrestre a l'angèlica dient:

*«...als quals [els àngels] ens unim
també nosaltres cantant himnes, tot
dient: Sant, sant, etc.»*

També n'és un testimoni el papir musical del segle III, provinent d'Oxytruncus, Egipte. Conté un himne, el text del qual s'agermana als Salms de l'A. T. Però el seu gran interès consisteix en l'anotació musical de tipus vocal, en el to hipolidia que acompanya el text. Com els hebreus, els cristians primitius expressaven llur fe cantant. És cosa sabuda que, fins i tot, anaven cantant al martiri.

Quan el cristianisme arriba als països i a les classes socials més cultes de l'Imperi, no pot evitar allò que en els nostres temps anomenem «culturitza-ció». La riquesa cultural del món grecoromà l'impregnà tot seguit. La música litúrgica primitiva va perdent sobrietat, i els Pares de l'Església són reticents a

la incorporació al culte cristià dels instruments i els modes musicals en ús pels pagans. Així, sant Climent d'Alexandria diu: «La música massa artificiosa ha de ser rebutjada, perquè trenca les ànimes i les empeny a massa sentiments diversos (...), provocant, unes vegades, un furor bàquic o la follia» (*Stromata*, VI, 90). Sant Agustí, que era músic, reconeix amb finor el poder encisador de la música: «Quan em trobo més emocionat pel cant que per les paraules cantades, confesso que és una falta que mereix penitència». Però hi descobreix un poder espiritual: «M'inclino a aprovar l'ús del cant dins de l'església, a fi que les oïdes encisades ajudin l'ànima a elevar-se vers una tendra pietat». (*Conf.* X, 33,50. i ss.).

Els dos textos anteriors ens donen ja, en síntesi, sense que els sants autors s'ho hagin proposat, una encertada distinció entre diverses classes de música. Per al rigorós sant Climent, la música pot pertorbar l'esperit, suggerir sensacions impúdiques i provocar l'alienació. Per a sant Agustí, més coneixedor d'aquest art, l'ànim pot ser captivat pel text o per la melodia, des-cuidant-se de l'un o de l'altra. La música va més enllà que les paraules. Hi ha una música profana; hi ha uns cants religiosos; però hi ha una música capaç d'esdevenir oració.

En l'inici de l'art occidental, la música més elaborada es refugià, com les altres arts, en els monestirs. La coneixem perquè ha arribat fins a nosaltres per la tradició i els manuscrits dels ritus gregorians, mossaràbics, etc. A

les corts dels reis, als palaus i castells, la música era balladora i galant. A la població del camp i de la ciutat, la música hi era transmesa oralment. Les precioses relíquies de l'art popular que ens han arribat ens diuen que els autors anònims de l'època crearen, paral·lelament a la música eclesiàstica, una música religiosa pel text (com les nades, els goigs dels sants i màrtirs, i altres cants de devoció), i que, ensem, crearen una música profana (les danses i els madrigals, les cançons d'amor i de guerra). L'ànima profunda del poble europeu occidental era essencialment cristiana i, entre la música que componia per a la seva devoció i l'altra, la popular o profana, no hi havia cap diferència ni oposició.

Perquè la música, aquesta música nostra (instrumental, coral, simfònica i teatral) de l'Occident europeu, que no té gaire més de tres segles, és originà-

ria del temple. I si la música anomenada profana sembla renegar avui de les seves arrels religioses, abans hi havia un intercanvi fecund entre ambdues.

Ja el papir de Barcelona, esmentat més amunt, ens dona el testimoniatge d'una anàfora cantada en el segle III, amb origen probable del segle II. El sant sacrifici de la cena del Senyor, celebrat per l'Església des que fou creada, és acompanyat per dues classes de pregàries. Les unes, recitades tant pel celebrant com pel poble. Les altres, cantades pel sacerdot, pels fidels o pel cor. Ja des dels segles II al V, apareixen cinc grups de versets («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» i «Agnus Dei») que formaran allò que anomenem en música una *Missa*. En aquestes pregàries de l'*Ordinari* es van posar melodies des de l'alta Edat Mitjana. Tenim no pas menys de disset *Misses* gregorianes: les més antigues són del segle X; les darreres, del segle XIV. Van ser can-

tades segons el seu propi estil fins que, al segle XIV, per «modernitzar» el gregorià, l'empresonaren dins les barres d'un compàs per a fixar-ne el ritme, i hi adicionaren modulacions de diesi i bemoll per a fer-li perdre el seu característic color modal: acció nefasta, que els músics practicaren deformant així aquell estil, fins que, al s. XIX, va ser ressuscitat pels benedictins.

La raó per imposar una rítmica al gregorià, i reduir-ne els vuit modes a les dues modalitats modernes, es trobà en l'aparició de la polifonia. Aquesta permetia al compositor de fer caminar simultàniament diferents parts vocals, sense deixar a la iniciativa dels cantors els indrets de trobament entre les veus. Calia sotmetre-les a períodes de llargada regulada. D'altra banda, la possibilitat de fer coincidir diverses parts vocals havia fet néixer la nova ciència dels acords, la qual engendrà la nostra «Harmonia», fonamentada en els sons harmònics concomitants.

La polifonia nasqué el s. XII a la Catedral de Nôtre Dame, de París. El mestre Léonin va imaginar de superposar dues monodies, una d'elles evolucionant a la quarta, o a la cinquena, de l'altra. La primera melodia prové de l'*incipit* d'un «Kyrie» gregorià o d'una antífona. Al segle XIII, en aquesta feble arquitectura s'hi afegeix una tercera veu que sembla parafrasejar, o comentar, els valors llargs del text gregorià que la sosté. Tot seguit s'arriba al *motet* que, al principi, mantindrà el color modal del gregorià, fins al dia que farà intercanvi amb la cançó extra-litúrgica.

Des del segle XIV, aquesta ha entrat a l'església amb unes poques notes: les primeres d'una cançó popular. Sigui una tonada per a beure, un *bordó*, un *timbre*, entonats per tothom al carrer de la ciutat, la cançó s'immisceix en la polifonia per assegurar-n'hi l'*incipit*. Així, els motets destinats als oficis vespertins s'alimentaren d'una font originalment profana. Fins i tot, moltes misses dels segles XIV al XVI conserven el títol de la cançó utilitzada com a tema.

El gran esclat de la polifonia a les esglésies europees

Llavors arriba l'esclat considerable de la polifonia. A les esglésies d'Europa ressona la missa a quatre veus, un teixit sonor que defuig els efectismes i condueix a la pregària. En general, la interpretació és a *cappella*; però, si una de les parts vocals no és prou nombrosa, el mestre del cor sosté (o reemplaça) les veus amb un instrument. Així, entren al cor les cordes, la fusta, el metall i l'orgue portàtil.

Alguns polifonistes s'adonen que,



amb les notes, es pot accentuar el sentit o el valor d'un mot. Al segle XVI, es desenvolupa la pintura musical. Aquesta s'aprofita dels nous atractius de la cançó polifònica francesa, dels madrigals anglesos o italians. Els compositors de misses i motets, són al capdavant del moviment musical d'Europa. Victoria, Palestrina, Roland de Lassus i molts altres creen aquest art occidental refinat, xop de tradició cristiana i gregoriana, però també un art intel·lectual que parla a la sensibilitat.

A la fi del segle XVI, a Venècia, la polifonia recerca el color i l'efectisme. Els músics de Sant Marc aprofiten les dues tribunes de l'antiga basílica per a compondre una polifonia a doble cor. Els instruments musicals fan l'uníson amb les veus. Els Gabrieli, pare i fill, s'aventuren a substituir un dels dos cors per un conjunt instrumental: una oposició efectista que dona un nou relleu a la polifonia. Però que també és un pas decisiu en la formació de la futura orquestra.

Alguns esperits renovadors, a Roma i a Venècia, consideren la música coral com a cosa superada. Seguint el corrent renaixentista d'exaltació de l'individualisme, volen reemplaçar-la per una altra forma més directa, més senzilla, que doni a la poesia el lloc que li correspon. La melodia i el text s'enllacen en un monòleg apassionat, acompanyat d'alguns acords: és el recitatiu que, en el drama que serà interpretat, pintarà l'home amb les seves passions. Si el drama no és representable, serà simplement cantat, i dues o tres veus seran suficients per una *cantata*. Si el text és d'una pàgina bíblica, se'l confiarà al cor i a solistes, que interpretaran un *oratori*, com els que els deixebles de sant Felip Neri oferien als romans a la fi del segle XVI.

A poc a poc, el cor va deixant el lloc a les veus solistes que els compositors no havien encara explotat. Per què no usar-ne els recursos expressius en les cantates i les misses? Un nou personatge apareix: el virtuós de la veu i el virtuós de l'instrument que l'acompanya: un instrument que cada vegada és més perfeccionat. Sobretot les cordes, el clavicé i l'orgue.

El 1613, Monteverdi, el creador de l'òpera, rep la direcció dels cors de Sant Marc, de Venècia. I a les misses i els oficis (particularment en el *Magnificat* de les Vespres), les veus solistes i els instruments de corda i de vent en fan perdre el caràcter d'oració piadosa, i les apropen a la cantata fins a esdevenir, pel virtuosisme, peces de concert.

Música profana; música religiosa... Distinció difícil si es prescindeix del text i sols es considera la matèria sonora. Fins al segle XIX, un mateix compositor tenia el càrrec de Mestre de capella i de Compositor de la cort del príncep. A Venècia, Màntua, Sant Pere

de Roma i a Nàpols, els Monteverdi, Carissimi, Lotti, els dos Scarlatti, Vivaldi, etc. A Alemanya, un Bach, un Händel; i a Àustria, els Haydn, els dos Mozart pare i fill, i molts altres, feren el doble ofici. Els prínceps contractaven a preu d'or els millors intèrprets. En els grans esdeveniments festius, es feien servir tots els recursos musicals per a les necessitats de la litúrgia solemne i per a les cerimònies profanes, les diversions i el teatre musical. Les produccions eren bastant homogènies. La facilitat de mitjans era una temptació per a fer obres destinades més a fer brillar els intèrprets, que no pas a expressar sentiments i devocions de tipus religiosos.

La música evocadora de l'aula coeli

En els segles XVII i XVIII, els autors barrocs creien que la música litúrgica, junt a les altres arts, era un dels elements constituents per evocar l'aula coeli, el palau del Rei del Cel. Res no era prou excellent per aquesta empre-

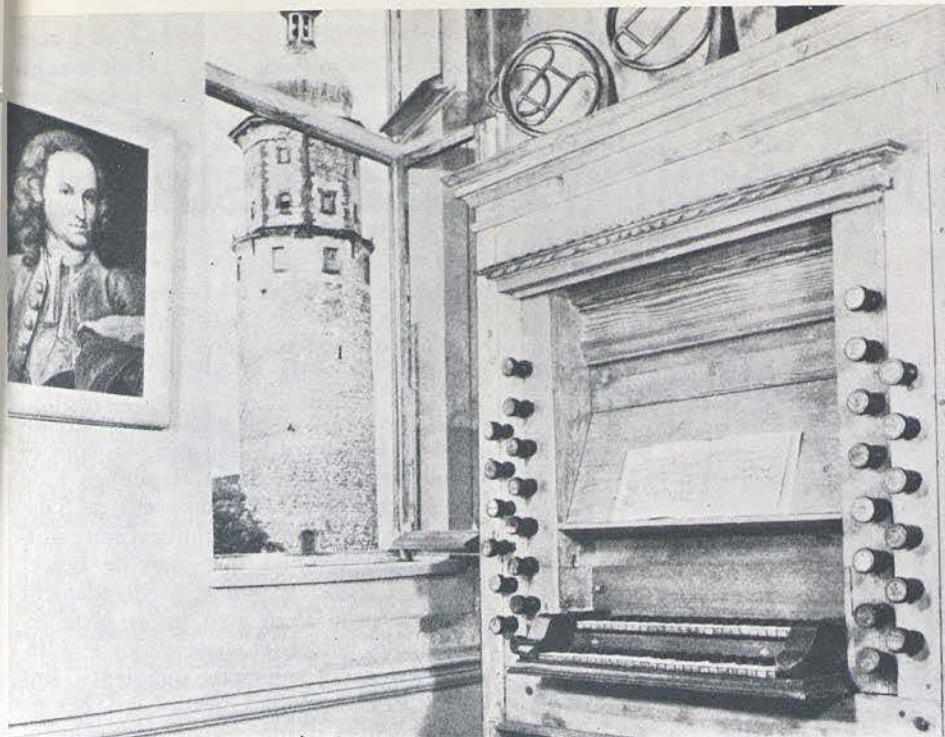
sa. Així, no és estrany que la música barroca expressi el misteri amb recursos profans. Però, dins d'aquesta mentalitat, els més grans músics creien que només la qualitat és l'única expressió possible de la devoció.

No obstant, una tan gran tradició de música a l'Església havia elaborat un llenguatge musical carregat de símbols de ric contingut significatiu. Com, per exemple, evocar certes paraules de l'*Ordinarium Missae*, amb la melodia tradicional gregoriana. O, encara, amb figures expressives, com la línia ascendent per al *Et resurrexit*, la descendent per al *Et incarnatus*, o bé el cromatisme per als sofriments de la Passió. O, encara, la música pastoral per al misteri de Nadal.

J. S. Bach, Kantor de Sant Tomàs, de Leipzig i, també músic cortesà, cultivà en la seva obra diferents gèneres musicals, segons els textos emprats. Els litúrgics de les celebracions luteranes (o catòliques), les cantates de temes religiosos, a més de les profanes. I tot un gran repertori de música instrumental. Va crear un llenguatge musical perfecte i objectiu. Sense haver escrit per al teatre, a les *Passions* i a les cantates d'es-



El «Cor de Händel» canta l'oratori Judith de W. de Fesch en un gravat satíric de Hogarth



Orgue de Bach a Arnstadt

glésia, i en alguna obra per a orgue, hi apareix com a compositor de dramàtica potència expressiva. I, en contrast, també és un cultivador de l'humorisme: *Phoebus und Pan*, la *Cantata del cafè*, etc.

W. A. Mozart inicià, a vuit anys, (el juliol de 1765), la seva carrera de compositor. Escriví un motet a quatre veus, sense acompanyament, per al British Museum: *God is our refuge* (KV 20), text del salm 46. Un any més tard, compongué a París un *Kyrie* (KV 33) a quatre veus, amb dos violins, viola i baix. I, 26 anys més tard, el 1791, compongué les dues obres postres: un *Ave Verum* (un cim de perfecció, aquest motet a quatre veus, cordes i orgue), i, en els quatre darrers mesos del mateix any, treballà en la composició d'un *Requiem* que deixà inacabat, en morir el 5 de desembre. Entre la infantesa i la maduresa dels 35 anys, es troba la creació d'una obra en la qual convergeixen totes les tradicions de la història de la música. Ell en clarifica els diferents gèneres i, ensem, els enllaça harmoniosament.

Primerament, cal insistir en el fet que, Mozart, era un catòlic creient convençut i un practicant constant. Va superar el contra-testimoni de l'arquebisbe Colloredo. La maçoneria, a la qual es va afiliar el 1784, no era antireligiosa ni anticlerical. Jurídicament, en el segle XVIII, els catòlics maçons d'Àustria no tenien res de blasmable. Molts capellans i alts dignataris de l'Església es trobaven a les lògies. La música que Mozart compongué per als maçons és pròxima, pel clima, a la música religiosa, perquè conté naturalment referències litúrgiques catòliques: una mostra

més del geni integrador del compositor, «introduït des de la seva infantesa en el santuari músic de la nostra religió» (mots de Mozart, citats per Rochlitz a *Musikalische Zeitung*, Leipzig, 15 d'abril de 1801).

Els compositors anteriors a Mozart, com el mateix Bach, no s'hi miraven gaire a posar la melodia d'una composició sagrada en una cantata de tema profà. Mozart també va utilitzar músiques religioses pròpies per a diverses obres profanes. Però la transposició es justificava pel caràcter del fragment autoplagiat.

Exemple: a *Les noces de Figaro*, la comtessa Rossina canta una cavatina en el segon acte: «Porgi amor». El tema musical d'aquesta pàgina és netament anunciat en l'«Agnus Dei» de la *Missa Solemnis* (KV 337). Igualment, a les *Noces*, al tercer acte, l'ària de Rossina, «Dove sono i bel' momenti», reprèn el solo de l'«Agnus Dei» de la *Missa de la Coronació*, (KV 317). El mateix Mozart explicà aquesta transposició que, a alguns, semblà irreverent. Sota el joc frívol de la «folla jornada», hi ha latent el sofriment d'una innocent: la Comtessa, víctima de les vexacions i infidelitats de l'espòs. «La Comtessa, a les dues àries, evoca la seva innocència de quan va rebre per primera vegada l'Agnus Dei, en la comunió eucarística» (Rochlitz, *ibid.*). La innocència sacrificada és el nexa que uneix les víctimes humanes a la Victima Redemptora. Mozart fa d'aquest nexa un tema musical de bellesa perfecta, que uneix en una obra profana el patir d'un cor humà al patir del Redemptor: l'Agnus Dei del sacrifici eucarístic. ¿Tema musical religiós, o tema profà? La bellesa

del tema transcendeix les circumstàncies i expressa veritats d'un ordre més alt, es transforma en l'expressió de valors de l'esperit.

Mozart va arribar a deslliurar la música de les servituds formals dels diferents oficis als quals havia estat sotmesa. Féu d'ella un mitjà d'expressió de l'ànima humana, amb les seves passions i aspiracions transcendents.

Miraculosament, en un «Andante» de les *Sonates per piano*, en un *Concert per a violí*, en el cor de *Il flauto*, hi reconeixem la veu de la bellesa que ens enllaça amb un altre món. Mozart aconsegueix que la música, per ella mateixa, pel misteri de la bellesa, elevi el nostre esperit «a la tendra pietat» que deia Sant Agustí. Ell ens ensenya que la música pot descriure les joies i les tristesses de l'amor, l'optimisme i les esperances, el pessimisme i la por de la mort.

Don Giovanni, obra lírica enigmàtica, demostra tècnicament aquest alliberament dels motlles anteriors que rep la música. En l'última escena, la irrupció de la mort en la vida humana és marcada en l'orquestra pels acords pesants de cinquena augmentada, i la tonalitat en *re* s'aboca a una línia cromàtica descendent que no pertany a cap tonalitat. Amb aquesta pàgina, Mozart va obrir a la música una infinita possibilitat d'expressió, d'on van sorgir, més tard, les modulacions beethovenianes, l'angoixós cromatisme del *Tristany*, i tot el dramatismes simfònic que fou compost fins a *La nit transfigurada*, de Schönberg.

El ritme dona un cert caràcter a la música, quan aquesta és inconsistent. El ritme i el text ens diuen, convencionalment, si una música és profana o religiosa. Però la música ha assolit prou entitat i pot prescindir d'un motlle definidor. Pot expressar-se per ella mateixa. Fins i tot, pot elevar la nostra ànima vers el Transcendent, a «la tendra pietat», com deia sant Agustí. La música es transforma en un missatge que ve de dalt, com «la petite phrase», de la sonata de Vinteuil (cfr. M. Proust, *Du côté chez Swan*). Misteriosament, ens sentim aconhortats per unes paraules inefables que mai no sabrem traduir al llenguatge vulgar.

En el món en què vivim, el materialisme i la violència són imperants. «Però també s'hi veuen signes d'una nova fam i d'una nova set de les coses transcendents i sagrades» (Relació del Sínode, 1985). Un d'aquests signes és, segurament, la intensa devoció a la música per part dels joves. ¿Hi veuen un camí vers uns valors més alts? Molts d'ells rebutgen —o ignoren— les institucions religioses. Pot ser que, ja que la música nasqué de la religió, ara la música sigui per a ells una religió que els «relliga» al medi diví.

Mn. Lluís Serrallach

El compromís polític de l'artista

Quan, en ocasió de les darreres eleccions autonòmiques catalanes, es van publicar les habituals llistes de personalitats que recomanaven el vot per a una candidatura concreta, va alçar una certa polseguera que Oriol Martorell ho fes a favor del PSC-PSOE. Uns amics músics, i militants d'Esquerra Republicana, em raonaven llur indignació, tot al·legant que en Martorell és un símbol per a la música catalana i que, per aquesta mateixa raó, no hauria d'haver optat públicament per una candidatura concreta.

Per la meua part, no vull ser un tercer en aquesta qüestió. He triat aquest exemple perquè m'ha semblat aclaridor del tema del compromís personal dels músics, no pas pel que fa a llur obra, sinó quant a llur posició com a ciutadans. No és excessivament habitual, la participació dels músics professionals en la política, i els casos com el de Paderewski, al capdavant del govern polonès, o el d'un Luigi Nono, membre del Comitè Central del PCI, són bastant extraordinaris. Fins i tot, en el cas de les tensions polítiques de l'Espanya dels dos darrers segles, no són abundants els casos de músics incorporats a la política amb càrrecs públics, com el del mestre de capella lleonès, Bros, alcalde de Lleó durant el trienni liberal. Un altre mestre de capella afí a la causa, Cuéllar, fou expulsat del seu magisteri pel capítol canongí d'Oviedo —quan els conservadors tornaren al poder—, i hagué d'anar com a organista a la Catedral de Santiago de Compostela, a desgrat del seu talent com a compositor, que era molt fora del que és comú.

La politització de les capelles catedralícies fou un fet, a la primera meitat del segle XIX. En oposició a la posició progressista de Bros o de Cuéllar, es pot destacar que predominà l'opció conservadora, i no són rares les composicions semilitúrgiques destinades a enaltir la figura de Fernando VII, d'Isabel II, o, ja ben clarament, l'Espanya Tradicionalista. Més inusual és de trobar, als arxius, composicions militantment partidàries, com l'ària «*Vomitad, malditos de la Constitución*», que Carlos Villanueva atribueix al mestre de capella de Mondoñedo (Lugo), Pacheco. L'esmentada ària —que no vaig poder consultar a l'arxiu, quan hi treballava— és una rèplica ben clara de

la popular cançó «*Trágala, perro*», i és coherent en una catedral amb un capítol facciós, en el qual era habitual el pas de canonges —i fins i tot d'un bisbe— a la guerrilla carlista. Si bé, segons Enrique Cal —el canonge-arxiver de Mondoñedo—, la personalitat del mestre Pacheco no sembla que s'inclini a uns radicalismes com aquell, la composició referida —la qual ell no recordava haver vist— caldria explicar-la per la posició de la majoria capitular. Insisteixo en aquest aspecte de la politització de les capelles, perquè és un tema gairebé no gens estudiat —o bé no gens estudiat— a desgrat de la transcendència que va tenir el cas de Ramón Cuéllar, considerat des de sempre un gran compositor, i haver-hi un important estudi de Guy Bourligueux sobre aquest autor. En diverses ocasions he comentat amb el P. López-Calo —màxima autoritat en el tema de la música a les catedrals espanyoles— la idoneïtat del tema per a una tesi de doctorat, i sempre m'ha dit que, al seu parer, la complexitat i la importància d'aquest tema va més enllà d'una tesi, i que requereix una gran formació, no tan sols musicològica, sinó també d'Història Política. No puc deixar perdre aquesta oportu-

nitat per situar la qüestió en lletres de motlle.

Un altre moment crític, en la Història de la Música a Espanya, és, com és lògic, el període de la República i de la Guerra Civil. El compromís de Salazar per a una societat musical normalitzada pot semblar que vagi de bracet amb el seu ideal polític, moderadament progressista. Però això no és prou acceptable, perquè el conservador P. Otaño defensarà solucions semblants, fins i tot després de la Guerra Civil, des de les pàgines d'una revista musicalment conservadora fins a l'obcecació, com ho era el «*Ritmo*» de la seva època. Des d'una perspectiva socio-econòmica, es pot fer destacar que els articles d'Otaño estan més arrelats a la realitat laboral i quotidiana de la música —com els de Julio Gómez, si bé a aquest, de vegades, la patètica realitat li impedia de creure en la possibilitat d'una solució—, en partir de fets com el de la situació laboral dels músics o el de la incúria general d'aquests professionals, generada per la separació entre l'educació bàsica i l'educació musical elemental.

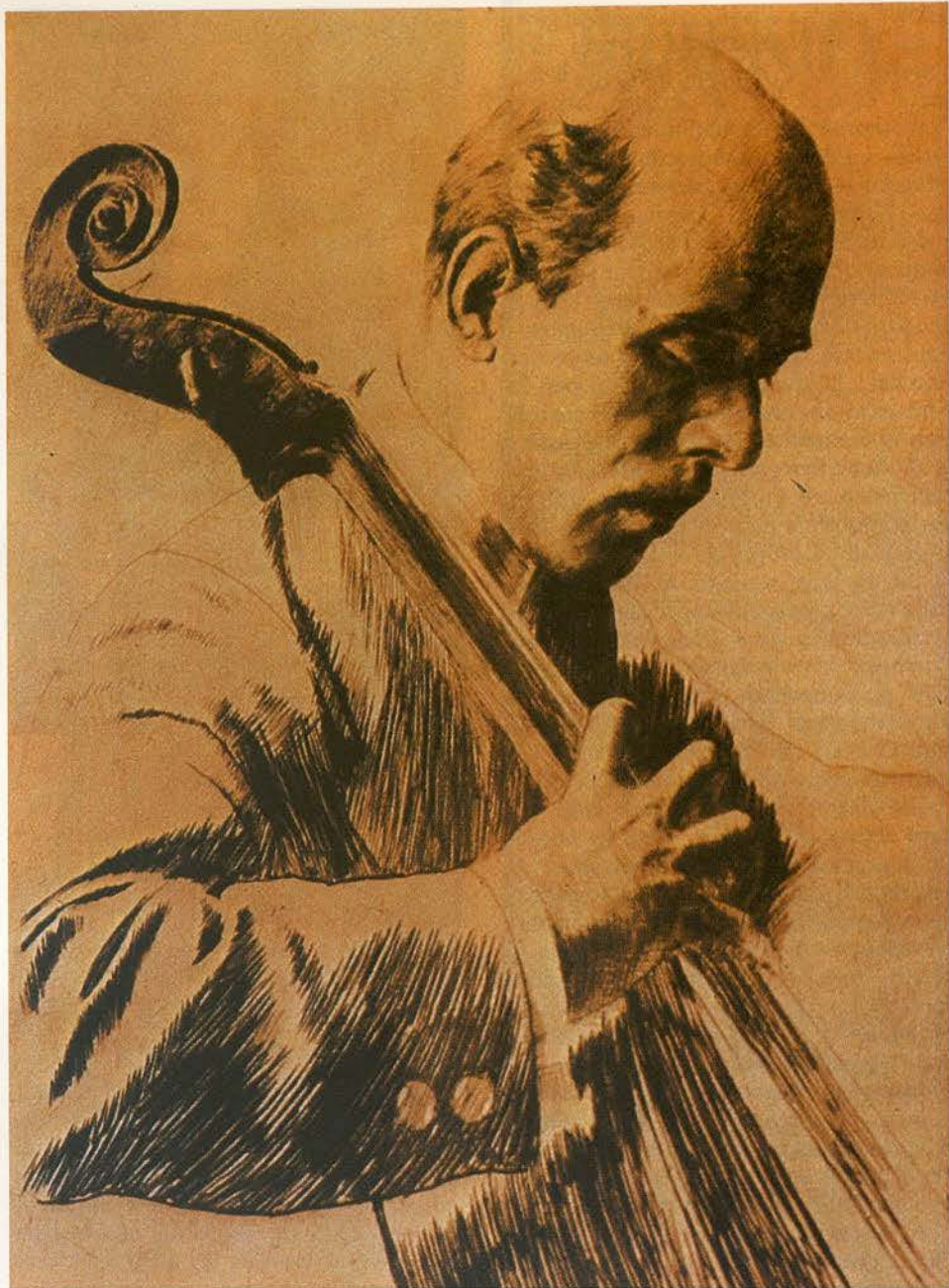
Sense abandonar aquest període històric, podem recordar de quina manera, a Catalunya, un conservador monàrquic,



Wieland i Wolfgang Wagner amb Hitler

com Pau Casals, lluita incansablement a favor de l'extensió de la cultura musical als obrers. Crec que, sobre les activitats de Casals, s'ha escrit molt, però moltes vegades sense analitzar la qüestió. En primer lloc, ens cal incloure la posició de Casals en la mentalitat regeneracionista generada arreu d'Espanya després de la crisi del 1898. És difícil de separar la mentalitat de Casals de la de Julio Gómez, Otaño, Salazar, Mantecón i, fins i tot, de la de Ganivet. En segon terme, a Catalunya hi havia una potent tradició de creure en la música com a instrument de millora social o, com a mínim, de redempció social. Jacinto Torres, en un —desgraciadament breu— article sobre la polèmica de Clavé i els Tolosa, defensa la tesi —que jo comparteixo— sobre el paper d'integració social que va tenir Clavé, qui aconseguí una «domesticació» dels treballadors que anava molt més enllà d'aquell «treure l'obrer de la taverna» que tant lloaren els seus contemporanis. Torres ho encerta quan assenyala que, Clavé, no elevà el nivell cultural de l'obrer —en oposició a allò que volien els Tolosa—, i que es limità a descarregar-ne les tensions mitjançant la convivència coral —cosa que és una millora davant la taverna, des d'una perspectiva de salut pública i de millora del rendiment del treballador—; un contemporani de Clavé escrivia que, si hagués de contractar un obrer, el triaria entre els cantaires del mític Josep Anselm.

En tercer lloc, cal considerar l'enorme influència que va tenir a Catalunya, i a la resta d'Espanya, l'encíclica *Rerum novarum*. En definir Lleó XIII la doctrina social de l'Església, una de les repercussions més immediates fou la creació de les agrupacions de propagandistes de la fe, totes elles amb un cor d'homes, de dones o mixt, i amb repertori en idioma vernacle. El Congrés Eucarístic de Valladolid (1909) és el detonant d'aquest moviment que assolirà unes proporcions extraordinàries. La «Revista Musical Catalana» es féu ressò de tots aquests fenòmens, i és elemental la influència del reformisme catòlic en l'Orfeó Català. El *Motu proprio* va tenir una repercussió com aquella només perquè venia a reblar uns problemes que estaven latents a la música espanyola des de molt abans, com ja es poden rastrejar no tan sols en els escrits de Pedrell, sinó en els del mateix Eslava (tot i que la seva música litúrgica no acomplia els requisits que semblaven normals). Simultàniament a aquests cors professionals, se'n crearan de sindicals, els quals, ben sovint, competiran com a instruments de propaganda. Per a la CNT —tan important a Catalunya—, la música és quelcom més que propaganda: és un element d'enriquiment espiritual, i un mitjà d'avançar envers l'assoliment de



Pau Casals

l'individu integral. Menys utòpica, la UGT també constitueix els seus cors, i també competeixen amb els abans esmentats. Un bonic exemple de tot això és el concert que l'Orquestra Filharmònica de La Corunya fa, el 1935, per a la CNT, que hi inclou la *Setena Simfonia*, de Beethoven. L'èxit fou indescriptible —una vegada més, Beethoven fou el símbol de la llibertat—, i les referències que en publicà «Solidaridad» són interessantíssimes.

Pau Casals s'educarà en aquest ambient i, coherentment amb allò que hi respira, aplicarà la utopia del redempcionisme obrer —com ho intentaria els anys 1960 el també catòlic i conservador Cristóbal Halffter— a través dels concerts simfònics per als treballadors. El parallelisme entre el concert cenetista corunyes i l'ideal de Casals és evident, com ho és el parallelisme entre les propostes de Halffter i la inclusió d'un concert de *Quartets*, de Beethoven, o

d'una obra simfònica de Nono —amb Abbado al podi i Pollini al piano— a les activitats dels festivals anuals del PCI. I, evidentment, no res és tan lluny de la meua intenció com voler paragonar la *Rerum novarum* i les *Cartes de presó*, de Gramsci; però és que sols hi ha una manera d'aplicar la teoria social a la música: és la de fer-la sonar per a tota mena d'auditoris; i, en això, és poc important la ideologia de qui organitza el concert. I no és gens casual que el nom de Beethoven hagi sortit unit a Casals, la CNT i el PCI. Al cap i a la fi, aquest compositor, pel seu compromís personal, es presenta indisolublement lligat al concepte de llibertat més enllà de la Música, com ho és el nom de Galileo Galilei més enllà de la Física.

Més que el cas de Casals —un cas que mereix una investigació—, m'interessa el no tan conegut de Robert Gerhard. El seu compromís amb Cata-

lunya l'induí a l'activitat musicològica, i ací hi ha l'origen de l'edició dels *Quintets*, del P. Antoni Soler —desconec si és cert que, a Gerhard, mai no l'entusiasma l'obra del monjo de l'Escurial—, i de la col·laboració amb el conservador —i indefectiblement catalanista— Higiní Anglès. Sorpren que la riquesa ideològica de Gerhard —el millor compositor espanyol, juntament amb Falla, a desgrat de ser considerat com a «*english composer born in Catalonia*»— sigui encara un tema gairebé sense ser estudiat, la qual cosa és greu per la vinculació institucional del compositor amb la Generalitat catalana. El desafecte de Schönberg envers la «música nacionalista» no va aparellada ni amb el seu compromís amb el poble jueu, fins al grau de la utopia de voler-se convertir en un líder sionista, ni amb la seva bella obra coral judaica, ni amb la seva extraordinària obra *El supervivent de Varsòvia*. Una cosa semblant s'esdevé amb el compromís dels seus alumnes (Gerhard amb Catalunya, o Skalkotas amb Grècia) que permet incursions accidentals en la «música nacionalista».

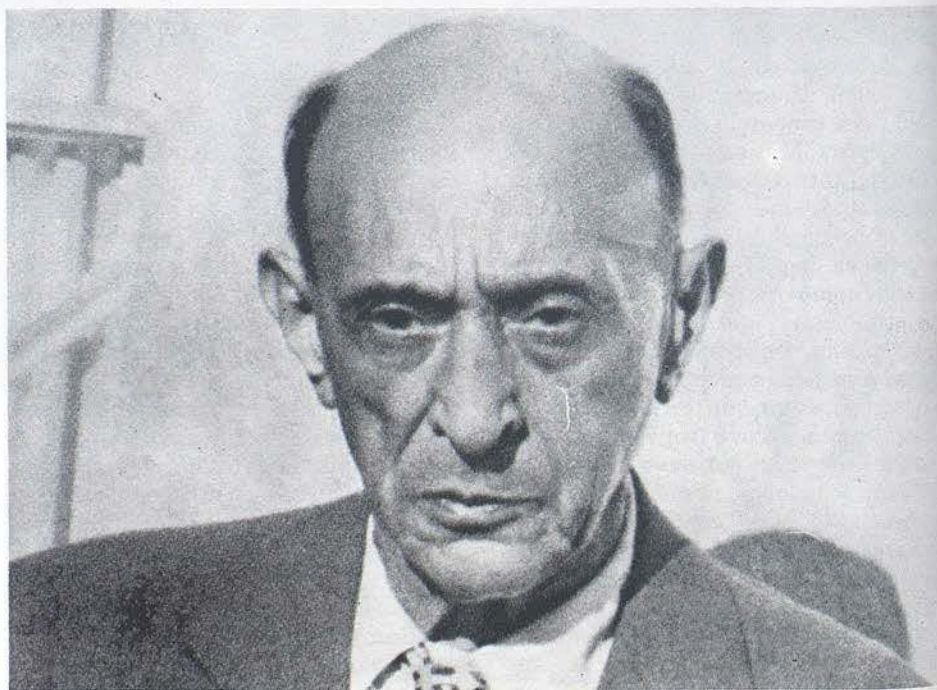
Un darrer fet, relacionat amb els anys trenta a Espanya: hom ha conferit una extraordinària importància al compromís dels músics de la Generació de la República, que els obliga a exiliar-se. Mentre Rodolfo Halffter grava a França música propagandística —conservada en un disc de «*Le chant du Monde*»—, el seu germà Ernesto fa una travessa indefectible a favor del «*Movimento Nacional*» i arriba a compondre música paròdica sobre temes feixistes, amb referències més o menys explícites al seu presumpte mestre, Manuel de Falla —catòlic i hiper-conservador, horroritzat davant la sang vessada—, que ha fugit cap a Argentina i que renega de la seva íntima amistat amb Salazar, exiliat a Mèxic. Mentre els musicòlegs republicans (el liberal Bal y Gay —a Mèxic— i el maçó Martínez Torner —a Londres) opten per l'exili, o hi deixen la vida, com Antonio José —el director de cor burgalès—,



Ernesto Halffter

els sacerdots acullen el règim de Franco, com Otaño o Anglès— molt afectat el segon per un incident que li posà la vida en perill. Mai no he arribat a comprendre la posició ideològica del nacionalista P. Donostia, que se'n va a França i, des-

prés, s'integra a les activitats de l'Institut de Musicologia; la propera publicació d'una monografia en relació a la seva persona, en ocasió del seu centenari —Cuadernos de Sección. Música. Instituto de Estudios Vascos— pot fer molta claror sobre la seva refinada i complexa personalitat. De tota manera, crec que és injusta l'acusació de «franquista» feta a Otaño, perquè seria massa simplista; un cop més, haig de recordar que la música del franquisme fou governada amb ideologia concordant per Sopena —l'únic músic que cita Tuñón en parlar de les «famílies» del franquisme—, Iglesias, Franco Manera, Esplà, Moreno Bascuñana, etc. Otaño va ser un idealista que va encertar les solucions sense entendre mai del tot que les seves solucions eren incompatibles amb els interessos del règim, i això fou l'última causa del seu cessament, fet per Ruiz Jiménez, a favor de Sopena. De la mateixa manera, Anglès estava massa obsessionat per la investigació, cosa que no li permetia de pensar en res més —a part del trauma que ja he esmentat—; crec que és pràcticament impossible trobar referències polítiques explícites en la seva extensa obra, al marge de ser-hi evident la seva ideologia conservadora que generarà el seu model taxonòmic, el qual, d'altra banda, és perfectament vàlid. La seva propensió al qualificatiu és perfectament compatible amb la seva època, i, per descomptat, és evident que el «període auri» de la música espanyola coincideix amb el període imperial. Deduir-ne cap altra cosa que el reconeixement d'aquesta evidència, és veure-hi fantasmes; com també és impertinent de preguntar perquè seleccionà aquest període —també ho van fer Pedrell, conservador, i Barbieri, republicà.



Arnold Schönberg

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA



J. A. Clavé

Però no acaba ací, la qüestió. Esplà, republicà, se'n va a Brusselles, i torna per a convertir-se en una figura tot-poderosa; el règim franquista concorda amb el seu autoritarisme i la seva irracionalitat, que el porten a afirmar, en el seu discurs acadèmic, la seva disposició a empresonar els compositors no tonals. Rodolfo Halffter, militantment republicà, no sent cap objecció a acceptar una mena de padrinatge dels joves compositors espanyols, des del 1963 —amb Fraga al Ministeri de Propaganda—, després d'una mediació atribuïda a Luis de Pablo —un compositor clarament afí al règim, en aquella època— i desenvolupada per Antonio Iglesias a través dels Cursos de Música en Compostela i Manuel de Falla. Caldria que fos investigat l'intent que aquell padrinatge fos ofert, de primer, a Bal y Gay —un intent que estava abocat al fracàs, com ho pot deduir tothom que conegui el rigor ètic del gran musicòleg. És sorprenent l'ambivalència ideològica d'un Rodolfo Halffter, que col·labora activament amb els ministeris falangistes i opusdeïstes —arribant-hi a desplaçar el seu germà, confessionalment franquista i salazarista—, tot mantenint la seva imatge de republicà a l'exterior (amb la consegüent rendibilitat d'imatge per al règim, que podia presumir de «liberalisme», com ho feia en promoure la participació de Luis de Pablo o de Cristóbal Halffter a Venècia o a Roan, uns festivals de notòria inspiració per militants marxistes). I tornant a Luis de Pablo, no pot sinó satisfer a tots els demòcrates que l'autor de *Testimonio* —una obra composta per al Festival dels «XXV años de paz»— hagi evolucionat ideològicament fins a les seves actuals positures progressistes.

Una mica sense haver-ho pretès, he limitat la meua reflexió als músics espanyols i a un parell de períodes concrets. Deixo al teclat de la màquina

unes qüestions tan importants com són la lluita, durant el franquisme, per als drets dels compositors, en la qual van destacar, a Madrid, Ramón Barce —amb una clara influència marxista en el seu pensament—, i, a Barcelona, Josep Soler —conservador, com també es pot deduir pels seus escrits—; és interessant que, en coherència amb la seva ideologia, els pressupòsits defensats per Barce empressin principalment arguments econòmics —o laborals—, mentre que l'argumentació de Soler és predominantment d'índole moral. Ambdós van ser els caps visibles d'una lluita que triomfà en crear-se les Associacions de Compositors d'Espanya i de Catalunya, respectivament.

En una altra ocasió tractaré, també, del pensament ètic sobre la composició de dos grans músics, també influïts pel marxisme, com són Guinjoan i Villa



Robert Gerhard

Rojo; la cosa atractiva d'aquest tema és que són compositors-intèrprets, i llur reflexió sobre el fet musical inclou l'autodefinició de considerar-se «músics professionals».

En l'àmbit internacional, m'hauria agradat de comentar aspectes coneguts, com el de la militància política de Hans Werner-Henze —i el seu conservadorisme estètic— o el de Peter Maxwell-Davies —i la seva música escènica—; la militància ètica de Britten, Shostakovitx o Tippett; sobre el reaccionarisme de Mike Jagger; i una petita crida a la benvolença per a Pfitzner. Igualment, sobre el compromís polític de Boulez —a través dels seus escrits— i de Xenakis —a través de la seva obra. El concepte de compromís abraça des de Palestrina fins a Bernstein, passant per Wagner, Verdi, Sibelius, Bartók, Dàlapiccola, Zappa o l'«Art Ensemble of Chicago».

Xoan M. Carreira

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

Febrer

9/JOSEP M.^a COLOM (piano)
Obres de Bach i Liszt

16/JORDI COLOMER (flauta de bec)
JOAN A. FURIÓ (guitarra)
Obres de Villa-Lobos, Linde, Ibert,
Codina i Bowmann

23/ATSUKO KUDO (soprano)
ANTON CARDÓ (piano)
Obres de Brahms, Strauss i Berg

Març

2/BERNARD BRAUCHLI (clavicordi)
«Joahann Sebastian Bach i els seus fills»

9/GONÇAL COMELLAS (violí)
MIQUEL FARRÉ (piano)
Integral de les sonates per a violí
i piano de J. Brahms

16/ALWIN STAIGER (clarinet)
ALBERT JULIA (piano)
Obres de Boildieu, Soler, Ginastera.

23/ALBERT NIETO (piano)
Obres de Guridi, Donosti, Mompou,
Brotens i Falla

Abril

6/«PHOENIX TRIO»
Ludovica Mosca (piano)
Miquel Gaspà (clarinet)
Reimund Korupp (violoncel)
Obres de Beethoven, Glinka i Brahms

13/GRUP VOCAL «MUSICA FICTA»
Director: Josep Benet
«Polifonia del s. XVI: Madrigals
italians i cançons de Juan Vázquez»

27/CARME UNDEBARRENA (piano)
Obres de Schumann, Domingo
i Mussorgsky

DIUMENGES

A LES 18 h.

CASAL DEL METGE
VIA LAIETANA, 31

INFORMACIÓ:
JOVENTUTS MUSICALS
DE BARCELONA

Pau Claris, 139, 4t., 1a.
Tels. 215 36 57 i 215 29 18
08009 Barcelona

Organitza



Joventuts Musicals
de Barcelona

Col·labora



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

La resposta del músic d'avui, ara i aquí

El músic de l'Estat espanyol és un personatge que ha defugit —i continua fent-ho— de definir-se políticament i que, en moltes ocasions, i àdhuc com a col·lectivitat, s'ha declarat aliè a la política (apolític). Aquesta és, per aquells que no dubten a definir-se políticament, la conseqüència de molts anys de dictadura. «L'apoliticisme, com a tal, no existeix», diu Eulogio Dávalos, guitarrista d'origen xilè que viu a Barcelona des que, fa deu anys, va exiliar-se del seu país. «Només hi ha dues possibilitats per aquells que es qualifiquen d'apolítics» continua dient; «o bé que ignorin completament allò que representa l'exercici d'una política, que tots portem en nosaltres mateixos, o bé que sigui conseqüència del feixisme que durant molts anys va existir a Espanya». No resulta massa difícil recordar frases com la de «Vostè, no es posi en política, i mai no tindrà problemes!», que era d'ús molt quotidià a l'època franquista.

Aquesta inhibició de la problemàtica polític-social per part del músic no feia sortir de polleguera als anomenats cantautors que, a meitat dels anys seixanta, lluitaven contra el règim dictatorial en que vivíem amb les úniques armes que ells tenien: les cançons. Contràriament al que hom pugui pensar, sembla que la passiva activitat de la majoria dels músics no era ni benvista ni malvista. «No era vista de cap manera», afirma Francesc Pi de la Serra, un dels exponents més qualificats del moviment de la Nova Cançó i autor d'agressives cançons en les quals es fa una forta denúncia i crítica socials. Aquest «no veure-la de cap manera» és «perquè no m'havia parat mai a pensar-hi», diu Pi de la Serra; i afegeix: «Generalment, els qui fèiem cançons, en aquella època, no en parlàvem, d'això».

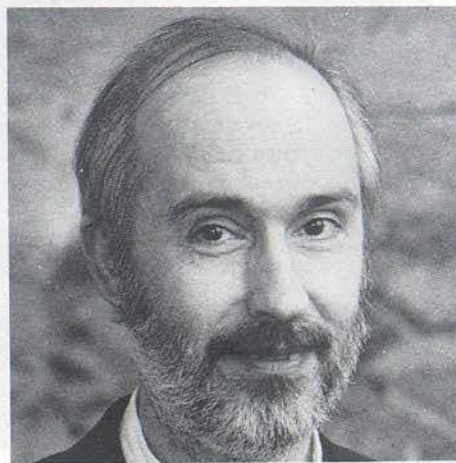
La generació de músics formats o nascuts després de la guerra civil ha estat, en general, aliena a la vida política del país. Molts dels qui podien haver estat els seus mestres, músics liberals, d'esperit crític i amb vocació democràtica, entre els quals hi havia els prestigiosos compositors de l'anomenada «*Generación de la República*», van exiliar-se. L'educació, no únicament la musical, sinó la general, estava més abocada a dirigir que a formar. Joan Millà



Francesc Pi de la Serra



Gerard Claret

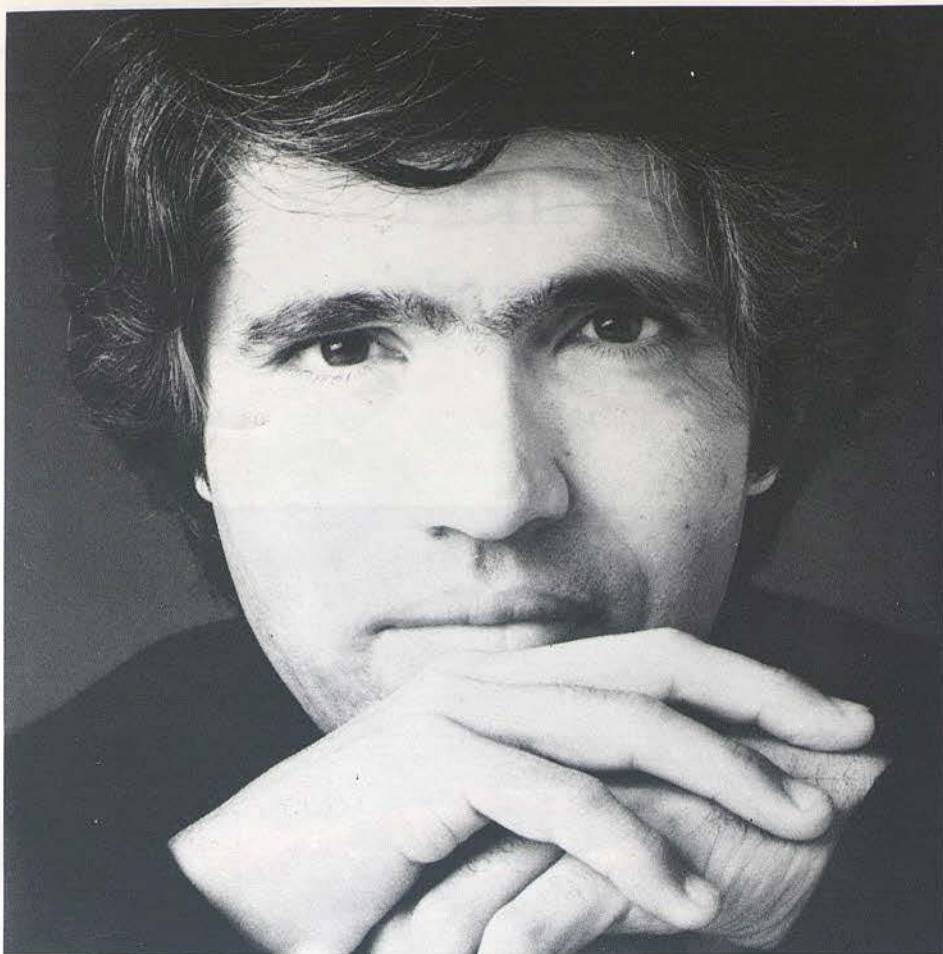


Albert Giménez Atenelle

i Francolí, president de Joventuts Musicals de Barcelona, és una persona que, des de fa molts anys, viu de prop el món dels joves músics. No en dubta massa, quan diu: «El músic jove que jo conec és una persona amb poques inquietuds. Això pot estar motivat per l'educació que ha rebut al Conservatori, d'on ha sortit més d'un *analfabet*. No em refereixo a la qüestió de saber llegir o escriure. Parlo d'un analfabetisme de la vida».

La conscienciació d'una realitat social i política és un problema d'educació general. L'evolució dels joves músics, en un futur, hom suposa que serà paral·lela a l'evolució dels estudiants de qualsevol altra professió. «Les escoles de música que s'han creat en els darrers anys són, cada cop més, elements dinamitzadors de la cultura musical i un lloc de participació per als estudiants», afirma el violinista andorrà Gerard Claret qui, a més dels seus concerts, també es dedica a la docència i és fundador, juntament amb el seu germà Lluís i el pianista Albert Giménez-Attenelle, d'una escola de música.

El compromís social, el compromís polític i la independència són vistos de diverses maneres pels músics. Eulogio Dávalos es declara home i músic compromès: «...perquè el músic no es pot desvincular de l'home», diu el guitarrista xilè. Opina que: «El compromís de tot ésser humà és sentir-se home. D'ençà que neixem, som persones compromeses; i aquest compromís el tenim amb la societat». Però: ¿com un músic, com a tal, pot desenvolupar aquest compromís? Una pregunta a la qual Dávalos fa una contundent resposta: «Comunicant! El compromís del músic és comunicar. Buscar la possibilitat de diàleg amb el públic a través de la música». I perquè aquest compromís es compleixi, el músic té les seves pròpies normes: «Primer que tot», diu, «s'ha de tenir cura de la selecció d'obres que s'han d'interpretar. Aquestes t'han d'agradar a tu mateix, al músic. I mai no s'ha de tocar res, segons entenc jo, per obligació, ni per afavorir un públic potser poc preparat. Ha de ser una comunicació en la qual el músic es lliuri en un mil per cent. Si el so que hom lliura arriba a un aspecte de la sensibilitat de l'auditori i desenvolupa



Roberto Bravo

lupa uns aspectes que sublimen l'ésser humà, aleshores» acaba dient Dávalos, «es compleix amb el compromís social del músic com a tal: transmetre».

No tots els músics són conscients d'aquest compromís i es dediquen únicament a exhibir les seves qualitats tècniques, i es neguen, en moltes ocasions, a tocar fora de les grans sales de concerts i cercles especialitzats. Eulogio Dávalos pensa que, això: «...és negatiu, i que l'actitud d'un intèrpret en aquest sentit obeeix a uns cànons que no tenen res a veure amb la difusió i, molt menys, amb el compromís social».

«L'art no és patrimoni d'un grup polític, social o elitista. L'art és patrimoni de tothom»: aquesta és una frase que un pianista xilè, Roberto Bravo, va dir en una entrevista que li féu un diari del seu país. Aquest «patrimoni de tothom» no sempre és entès de la mateixa manera, i alguns músics fan una selecció restrictiva del públic per al qual han de tocar. Tanmateix, no sembla que sigui el cas de la majoria. Gerard Claret assegura que: «No s'acostuma a rebutjar un concert a causa del possible públic. Jo no ho he fet mai. Hi ha vegades, però», diu el violinista andorrà, «que has de dir "no" a un concert per la manca de condicions mínimes en una sala, cosa que fa gairebé impossible de tocar-hi». No tots pen-

sen el mateix. Així, Eulogio Dávalos, que expressa com utòpic somni desitjable la conveniència que, a tots els barris, hi haguessin sales amb condicions per



Eulogio Dávalos

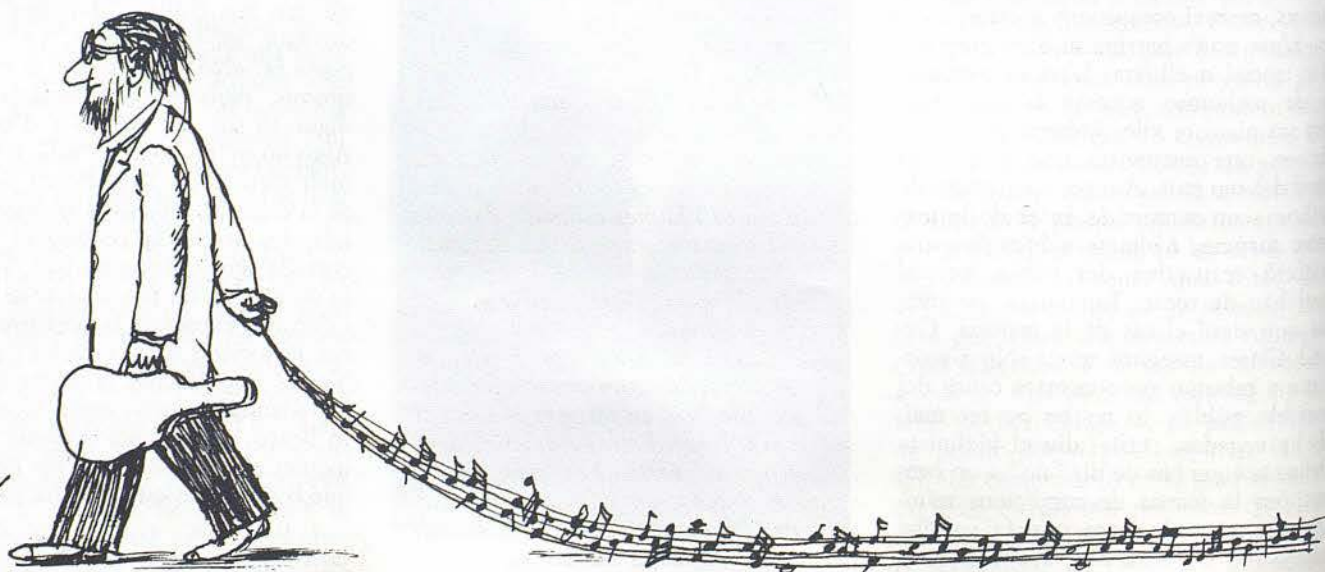
a poder-hi fer música de cambra, diu que no existeix, per la seva part, «...l'exigència de demanar condicions determinades a una sala per a poder fer-hi un concert». Els músics joves són, potser, els més reticents a tocar davant determinats públics; principalment, si són uns públics de barris o ciutats amb un índex elevat de marginació i delinqüència. Joan Millà no recorda «...cap músic que s'hagi ofert per anar a tocar en un barri marginal de Barcelona».

Hi ha un compromís natural de l'home enfront el sofriment, al qual el músic respon de forma relativament generosa. Els concerts a benefici de causes que hom considera justes i necessàries, o a favor de menesterosos, de damnificats per catàstrofes, sovintegen. Es realitza un exercici de la sensibilitat que, sovint, hom oblidava un cop acabat el concert. Dávalos afirma: «Hi ha una minoria de gent sensibilitzada; i en ben poques ocasions, un gran músic (i em refereixo a ells perquè la transcendència de les seves accions és major) rebutja una temporada oficial per concerts d'aquest tipus». Els deu anys de residència d'aquest músic xilè a Barcelona li fan dir, convençut, que: «El músic sud-americà és més sensible que l'europeu, possiblement per la desigualtat de condicions socials. No em cal recordar que, a molts pobles de Sud-amèrica, la pobresa es pot trobar en tombar una cantonada».

Demanar a un músic que es defineixi políticament és gairebé una missió impossible. El compromís polític i ideològic és rebutjat majoritàriament, encara que, moltes vegades, convindria saber què és allò que hom entén per política i ideologia. «M'agrada ser independent, perquè així sóc més efectiu», diu Roberto Bravo. Aquest pianista xilè, que ha instal·lat la seva residència a Barcelona des de fa sis mesos, és considerat un ídol al seu país i, per una bona part del poble, com un símbol de llibertat. Uns l'acusen de ser un activista polític, mentre que d'altres el titllen d'individualista, místic i evadit. La seva resposta és: «No he negat mai el meu compromís, però no em demanis que et digui si sóc de dretes o d'esquerres. Això no m'interessa. Jo estic d'un cantó molt clar: el de la justícia i la defensa de la dignitat, els valors humans i culturals, les arrels, la conciliació i l'amor entre la gent». Assegura que: «Un artista de veritat, no pot apartar-se del món i deixar d'expressar la seva preocupació per la societat que l'envolta i pels problemes que afecten la humanitat. Malauradament, però», acaba dient Roberto Bravo, «quan hom expressa aquestes inquietuds no manquen els troglodites que li posin l'etiqueta política de torn».

Lourdes Morgades

SCHERZANDO



RETRAT

Henryk Szeryng

ambaixador de l'humanisme



La gran categoria artística de Henryk Szeryng i el seu historial impressionant constitueixen una justificació sobrada per a una entrevista que prometia —i oferí— al·licients considerables. Altres elements, però, feien també desitjable la conversa. I, entre ells, el fet que el tema central d'aquest número sigui el que relaciona la música i la seva pràctica amb la ideologia i amb el compromís. I certament que aquesta vessant tingué un protagonisme cabdal en la conversa, ja que Henryk Szeryng mostrà una enorme predisposició per a abordar aquesta referència temàtica. I ho féu sempre des de la seva òptica particular, des de la seva història personal, des d'uns principis, assumits amb absoluta convicció, monolítics i afermats.

Un llenguatge emfàtic, amb el domini d'un castellà que acusa molt clarament el pes de la seva estada tan dilatada —i també tan convençuda— a Mèxic: més en la prosòdia, que en el lèxic; en la forma emfàtica de parlar i amb un gust molt acusat per la retòrica.

Com molts grans músics, els ensenyaments de la mare el van iniciar en el seu art.

—Vaig tenir una sort excepcional. A cinc anys, vaig començar a rebre classes de la meua mare. Classes de piano i d'harmonia. I aquestes classes eren probablement els moments més feliços de la meua infantesa. A cinc anys era un nen força temperamental i turbulent; però, quan escoltava música, aleshores ja no hi havia aquella turbulència: hi havia serenitat; molta alegria. Després, quan he pensat en tots els grans mestres que he tingut, jo crec que la millor i la més estimada de totes ha estat la mare, que en pau descansi.

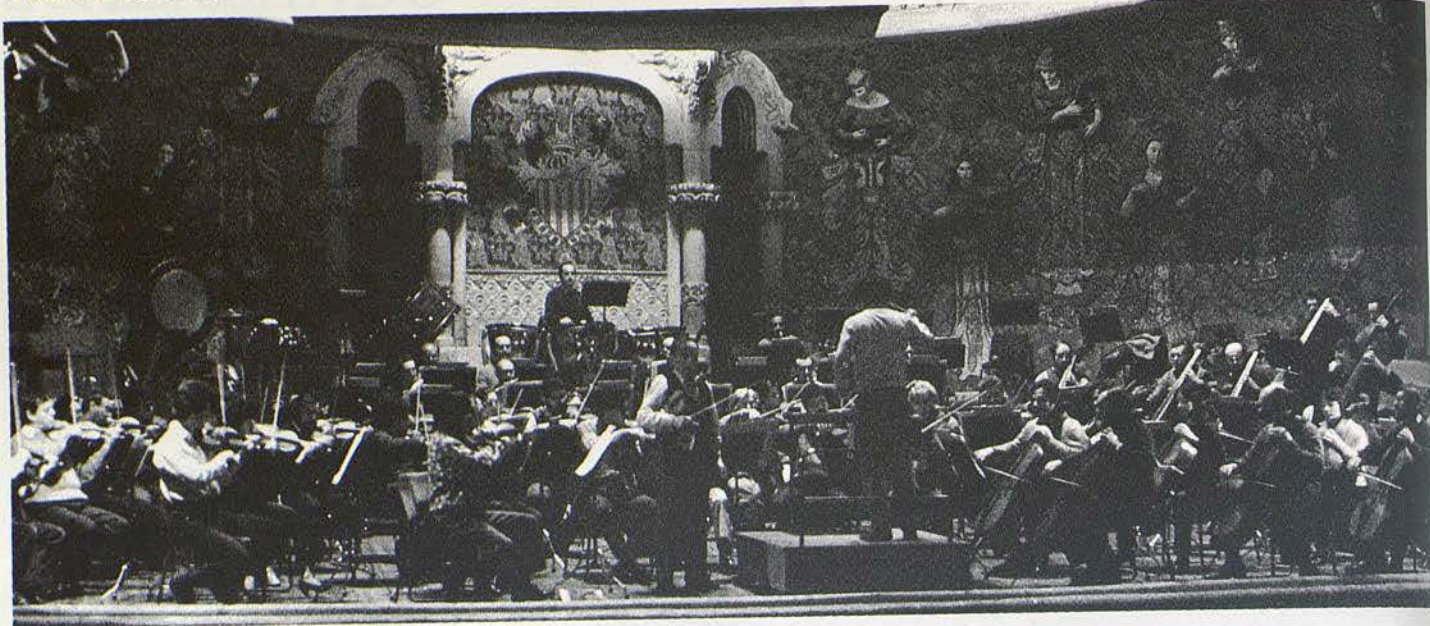
Li demanem un record de la gran pedagoga francesa Nadia Boulanger, de qui fou deixeble.

—Sí; amb la senyoreta Boulanger vaig fer estudis de contrapunt i de composició. Ella veia en mi més el creador que el recreador. Però va voler el destí que jo em convertís més aviat en recreador, almenys en el camp de la música. Ara bé, crec que, amb ella, no sols vaig aprendre molts secrets en compo-

sició, sinó que, a través d'ella, vaig conèixer personatges enormement importants per a la música i per a la del segle vint, com Stravinsky, Markevitx, Jean Cocteau i molts d'altres. Però no cal oblidar que les meves primeres classes de violí (que vaig començar als set anys i mig), van ser amb un excel·lent pedagog que havia estat alumne i després auxiliar de Leopold Habbash, el famós mestre de violí, de primer a Hongria, després a Àustria i després a Sant Petersburg. Així que, a través del mestre Mauricio Freckel, que era el nom del meu professor, i deixeble del mestre Auer, he pogut aprofundir els secrets de l'escola russa; i també, a través de Karl Flesch, amb qui vaig estudiar des del 1928 al 1932, quan em vaig graduar a Berlín. A través d'ell vaig poder apropar-me a tot el millor que podia oferir l'escola violínica alemanya. I és curiós pensar que, el 1933, havia començat la meua carrera concertística. En aquests moments porto 53 anys de vida professional. I em sembla que el primer concert (que fou el dia 6 de gener del 1933, sota la direcció del famós director romanès Georges Georgescu, amb la Filharmònica de Varsòvia) va ser amb prou feines abans d'ahir.

Sí —diu, fent una petita pausa— la vida activa no coneix límits de velocitat. Jo crec que són velocitats vertiginoses que guien a un. Jo crec que aquestes velocitats són bones sempre i quan l'home (l'artista, l'humanista, l'ensenyant) tingui la possibilitat de trobar el temps que fa falta per a pensar, per a reflexionar, per a meditar i contemplar i per a analitzar; analitzar, però, ensems, meravellar-se davant de tot l'extraordinari que ens ofereix la creació divina en l'art, indubtablement, a través de les dots extraordinàries d'uns éssers humans excepcionals, però també a través de la bellesa de la naturalesa, de tot allò que el món exterior ens pot brindar de bell i d'inspirador.

La seva tendència a la resposta discursiva, a mostrar de forma explícita els seus principis, la seva visió de l'exis-



tència, apareix arreu, i arran de preguntes de més d'un tipus. Com que té uns sòlids estudis universitaris a la branca de lletres, amb el domini de set idiomes, li preguntem fins a quin punt, aquesta formació, tan vasta i sòlida, l'ha ajudat a configurar la seva personalitat també com a artista.

—Tinc una formació acadèmica, tinc una formació intel·lectual i tinc ensem el gran privilegi de ser concertista i també diplomàtic. Com vostè sap, sóc un ciutadà molt orgullós de Mèxic, el meu país d'adopció des del 1946; d'aquest meravellós Mèxic que, el 1941, obri les seves portes, les seves cases, les seves platges meravelloses a l'hospitalitat per a quatre mil polonesos exiliats, refugiats sobretot: dones, nens i ancians. Difondre la música mexicana és per a mi una activitat no sols de gran satisfacció musical i artística; és, per a mi, una satisfacció humana: poder, d'alguna forma, demostrar als meus compatriotes mexicans quant els estimo i que feliç em sento de poder exportar —per emprar una paraula usual— allò més bell de la música i de la cultura mexicana a tots els països. Em sento privilegiat de pensar també que, després d'una vida molt llarga, molt fecunda, de molta feina, de molta felicitat, de moments dramàtics, de moments tràgics, però també de moments de glòria, tinc la gran sort de continuar fent música, de continuar ajudant els joves, de continuar formant els artistes del demà, de continuar treballant per la pau i per l'apropament dels pobles, i de poder emprar els meus deu dits d'ambdues mans, el meu esperit i el meu cor al servei de grans calamitats dels nostres temps i, com ho he demostrat en els últims quatre mesos, al servei d'una causa que considero sagrada: la dels afectats per les conseqüències de la tragèdia que assolà la ciutat de

Mèxic el 19 de setembre passat. Dolç és, per a mi, el pensament d'haver pogut, des del 20 de setembre, dedicar tots els concerts a Mèxic, trametre tots els meus honoraris al Fons de Reconstrucció i per als damnificats. També és dolç, per a mi, el pensament de trobar-me, en aquests moments, en una de les meves ciutats predilectes: a Barcelona, a Catalunya, a Espanya. I Déu sap que Espanya, i Catalunya sobretot, han estat d'una generositat extraordinària pel que fa a l'ajut a Mèxic. Beneïts siguin els qui, amb tanta celeritat i amb tanta emoció, heu acudit a la crida del seu cor i també a la de Cantinflas; i es pot dir que «Catalunya, amb Mèxic» és, més que un eufemisme, una realitat formosa. I jo em sento feliç de poder-ho agrair en nom del meu poble i del meu govern.

Rebutja que la seva projecció extramusical sigui un «compromís polític».

—Compromís, no. Jo he fet de la meua vocació musical un instrument de pau, un instrument de comprensió mútua; però el meu instrument, la meua tasca no ha estat mai de tipus polític, sinó diplomàtic. Jo no tracto de convèncer ningú, ni de vendre-li idees. Miro d'apropar els qui, per diversos motius, pensen que no tenen grans afinitats o que, fins i tot, posseeixen en el seu caràcter, o en la seva manera de pensar o creure, aspectes que els separen. I jo crec que, en aquest sentit, la meua lluita ha estat molt positiva. També a través de la UNESCO, davant de la qual tinc l'honor de ser representant cultural de Mèxic. I quantes vegades m'ha estat permès de fer seure a la mateixa taula diferents compositors, directors d'orquestra, intèrprets, musicòlegs, els he fets seure a la mateixa taula, fins i tot sabent que entre la majoria d'ells hi havia poc contacte, començant pel fet que els seus governs no mantenien re-

lacions diplomàtiques. Però he de dir que m'ajudà la meua experiència, la meua educació, els principis que he heretat dels meus pares i allò que he après dels meus mestres. Quan aquests senyors es negaven a acceptar el diàleg, jo els deia: «Senyors, vostès, en aquest moment, s'obliden de quelcom molt important. Que quan es troben en un lloc que plou, vostès es mullen tots. Que quan sofreixen una dissort (que vulgui Déu que no els passi), ¿no farien vostès igual: vostè, vostè? Vostès no poden oblidar que la Música, l'art, i allò més bonic de l'existència, de l'esperit humà i de la inspiració divina, és quelcom que no està reservat a cap continent ni a cap poble, ni a cap nació ni religió en exclusiva. Són dons del bon Déu: tots tenim el dret de rebre'ls, sempre i quan en fer-ho no perjudiquem els altres». D'aquesta manera, emprant molts altres arguments que he usat sempre amb formes corteses i amb el desig, naturalment, de servir la causa de l'amistat, he pogut aconseguir resultats que a mi mateix m'han impressionat. Resultats d'una serenitat que s'establia al cap de pocs minuts. I, a la fi, els acabava dient que eren moltíssims més els elements que ens uneixen que no els que ens separen. Com a apropador de pobles, trobo sempre el temps i l'ocasió per ser ambaixador cultural del meu poble, trobo aquestes ocasions per a, en casos difícils, apropar —diu, reforçant l'expressió del mot— no sols els pobles sinó també els grups diferents: agrupacions, societats... De vegades, hom es pregunta: ¿com és possible que aquesta gent no sàpiguen els uns dels altres, no tinguin bona voluntat, si ho tenen tot per a parlar el mateix idioma? El món obscur de les intrigues entre els diversos països del món; del món, de vegades, de la ignorància, que afavoreix aquestes confusions, aquesta falta de

contacte humà. I jo voldria que sapiguéssiu l'alegria immensa que sento per tornar a ser a Barcelona després de tant de temps.

La referència a Barcelona, a uns temps que ell admet que van resultar importants per a la seva carrera, apareix (sense trencar la continuïtat del seu discurs) sense cap insinuació per la meua part.

—*Estimo Barcelona com es pot estimar una amiga, una germana. Realment, és una ciutat portadora de cultura, de principis nobles i senyorials. A Barcelona jo he conegut la felicitat i la dissort també. Perquè hi vaig tenir un accident molt greu, quan vaig caure a El Papiol, pel setembre de 1951, i quasi ja no m'aixeco. Va ser un accident molt greu.*

Xavier Montsalvatge, present al llarg de l'entrevista, fa memòria del fet; però, a la fi, memòria per memòria, apareix més viva la del violinista, qui precisa l'abast de les lesions sofertes.

—*Em vaig trencar la tibia i el peroné de la cama esquerra; aleshores em vaig adonar de la meravellosa amistat dels catalans, dels barcelonins. Em van ingressar a la Clínica Moderna (que ja no existeix, per cert), i jo hi estava molt de gust: no passava cap dia sense que hi rebés visites. Visites de persones extraordinàries, de famílies molt conegudes. Tothom hi desfilava. Des de la família del mestre Casals a la del mestre Toldrà, donya Mariona (que al cel sia), Ciseta, membres de l'Orquestra Municipal de Barcelona, compositors com el mestre Cervelló, fins el nostre Montsalvatge, la família Bonet, Conxita Badia (a qui tant admirava). En fi, l'agonia de l'accident, del dolor físic, es va convertir en la glòria d'allò que pot ser una amistat. Vull dir que Catalunya té un lloc en el meu cor: i com no l'hi tindrà Barcelona? Però també hi he tingut altres moments meravellosos. Concerts que hem fet al Palau, els anys 1947-48 i 1949, dirigits per Eduard Toldrà i Ataúlfo Argenta. També amb Pere Vallribera, uns concerts que hem fet a S'Agueró, on vam estrenar el teu —a Montsalvatge— Poema concertant, no és veritat Xavier?*

I Montsalvatge —aquí la memòria més viva és la seva— puntualitza que, en realitat, l'estrena del seu *Poema concertant* —que justament interpretaria Szeryng, al Palau, dos dies més tard d'aquesta entrevista— havia tingut lloc al Palau. I, a S'Agueró, s'hi havia ofert posteriorment.

—*Bé —continua Szeryng—, quan jo dic que el vam estrenar a S'Agueró, això no vol dir que no hagués estat estrenat en altres parts. Serà un tecnicisme, però és així. I, per cert, hi vam tenir un públic magnífic. Crec que va ser una de les primeres vegades que s'organitzava aquell festival.*

El record de Senya Blanca li resulta plaent: —*«Un lloc magnífic, molt bell»*— puntualitza. La memòria d'aquells dies, el porta a parlar d'un gran amic seu, l'arquitecte Bonet Garí, amb qui diu que havia sopat el dia anterior i a qui qualifica «d'home extraordinari». I qualifica Narcís Bonet —el fill de l'arquitecte— com a «fill espiritual meu». I fa el mateix amb Alpiste. Recorda també, finalment, la importància d'aquells concerts barcelonins de finals dels quaranta.

—*Si, d'aquells concerts, en servo un record extraordinàriament commogut. I es pot dir que, en aquesta sala de concerts, vaig fer-hi els concerts més importants de la segona part de la meua carrera. Diguem-ne: els concerts de l'adolescent madur. Després, quan tornava a Amèrica, el mestre Casals em preguntava: «I bé; com ha anat per allà; com estan? Com va trobar la meua Catalunya?». I, és clar, com que jo no volia abordar determinats temes, jo li deia: «Bé, és una Catalunya que us adora; ¿com no m'hi havia de sentir bé?». Casals preguntava per tothom, per tants amics: tenia una memòria fenomenal. I jo dic, amb molt d'orgull, que en els últims anys de la seva vida, el mestre Casals m'honorà amb una*

amistat molt especial, perquè sabia que jo l'anava a veure com amic que l'admirava. Perquè jo també tenia desigs de sentir-lo parlar, perquè brotava tanta saviesa de les seves paraules... Fins i tot, si deia acudits, quan els aprofundies, et deies: «En aquest acudit hi ha una veritat impressionant que no és només per fer riure».

La referència a Casals ha sortit espontàniament a partir dels seus records barcelonins. El canvi de tema pretén abordar el de la possible relació entre la seva actitud cívica i els seus criteris purament artístics. Concretament, la imatge d'obertura que indica l'esmentat compromís —paraula que rebutja i que supleix per la d'engatjament, que diu que té major profunditat— i la seva condició de músic preocupat per la música dels temps, de músic que no es tanca en un món estètic reduït, sinó que encarrega obra a compositors vius, i l'escampa i la projecta.

—*Més que inquietud —diu— és un desig d'estar present allà on jo pugui ser útil; és el desig d'ajudar on cregui que l'ajut és dins de les meves possibilitats. A mi no m'agradaria involucrar-me en afers utòpics que, en comptes de beneficiar una causa, podrien causar el contrari. Ara, jo estic buscant expressa-*

CLXXXI AUDICIÓN

DE LA

ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA

CON LA COLABORACIÓN DEL VIOLINISTA

HENRYK SZERYNG



TEMPORADA DE 1947-48

CUARTO CONCIERTO DE OTOÑO

VIERNES, 28 DE NOVIEMBRE DE 1947, A LAS 22.15 H.

Programa d'un concert de Henryk Szeryng amb l'Orquestra Municipal de Barcelona, l'any 1947

ment la paraula «compromís», que és una paraula que pot interpretar-se de moltes maneres, i he referit la paraula catalana «engatjament», perquè és una espècie de compromís incondicional; perquè vostè s'hi compromet, a defensar una causa.

Sí; hi ha una espècie de parallelisme entre aquesta actitud cívica que diu vostè, de fer la música dels nostres dies, i d'encarregar obres a compositors actuals. Perquè si jo vull defensar la causa de Bach, de Mozart, de Berg, això pressuposa que també és el meu deure defensar la causa d'un compositor vivent, a qui jo pugui consultar, amb la major senzillesa: «Escolta, com vols que interpreti aquesta frase? Quina era la inspiració que s'apoderà de tu en confegir aquesta frase? Digues-m'ho. Jo no et prometo que faci tot el que tu em diguis; tu m'estàs pintant un quadre i jo, aquest quadre, el vaig a veure, vaig a mirar-lo: l'observaré i, d'aquesta forma, em sembla que podré fer causa a l'entorn de tu... I que és bonic, poder retre admiració i homenatge a Catalunya i a Espanya, a Barcelona i al nostre Montsalvatge, tan amic, que és un compositor realment del qual tots ens sentim orgullosos. Vostès, perquè en són compatriotes; però jo, perquè m'hi sento germà. Fa poc, comentava a uns amics que, certs temes d'ell, tenen aquesta genialitat divertida. Per què no?, la genia-

litat també pot ser divertida; no ha de ser només quelcom que escriuixi i mati a un. És que són temes que ell haurà captat o dels quals s'haurà inspirat qui sap on, i ell se'ls enduu sota el braç; se'ls enduu en un viatge molt llarg..., i travessa mars i oceans, i, és clar, certs temes, a través d'aquestes travessies es maregen i tornen a Espanya, i a Catalunya, possiblement enriquits: perquè, marejats pel mar, jo crec que tenen més pebre encara, més sal. I és, crec, quelcom important! Això que jo els estic explicant d'una manera una mica de broma, té una profunda veritat. La música que neix en aquesta península és una música que hi neix, que es trasllada i que hi torna. I torna, sempre enriquida, perquè, en el fons, és una música que no deixa gens de ser fidel a ella mateixa. Que no hi ha en ella cap mena de ruptura. Hi ha elements que se li afegeixen: elements que hi harmonitzen perfectament bé. I tu saps —en aquesta fase de la conversa s'ha estat dirigint a Montsalvatge— que, en dir-ho, estic pensant en el quart tema del Poema concertant que tu em vas dedicar, i que reestrenem novament a Barcelona.

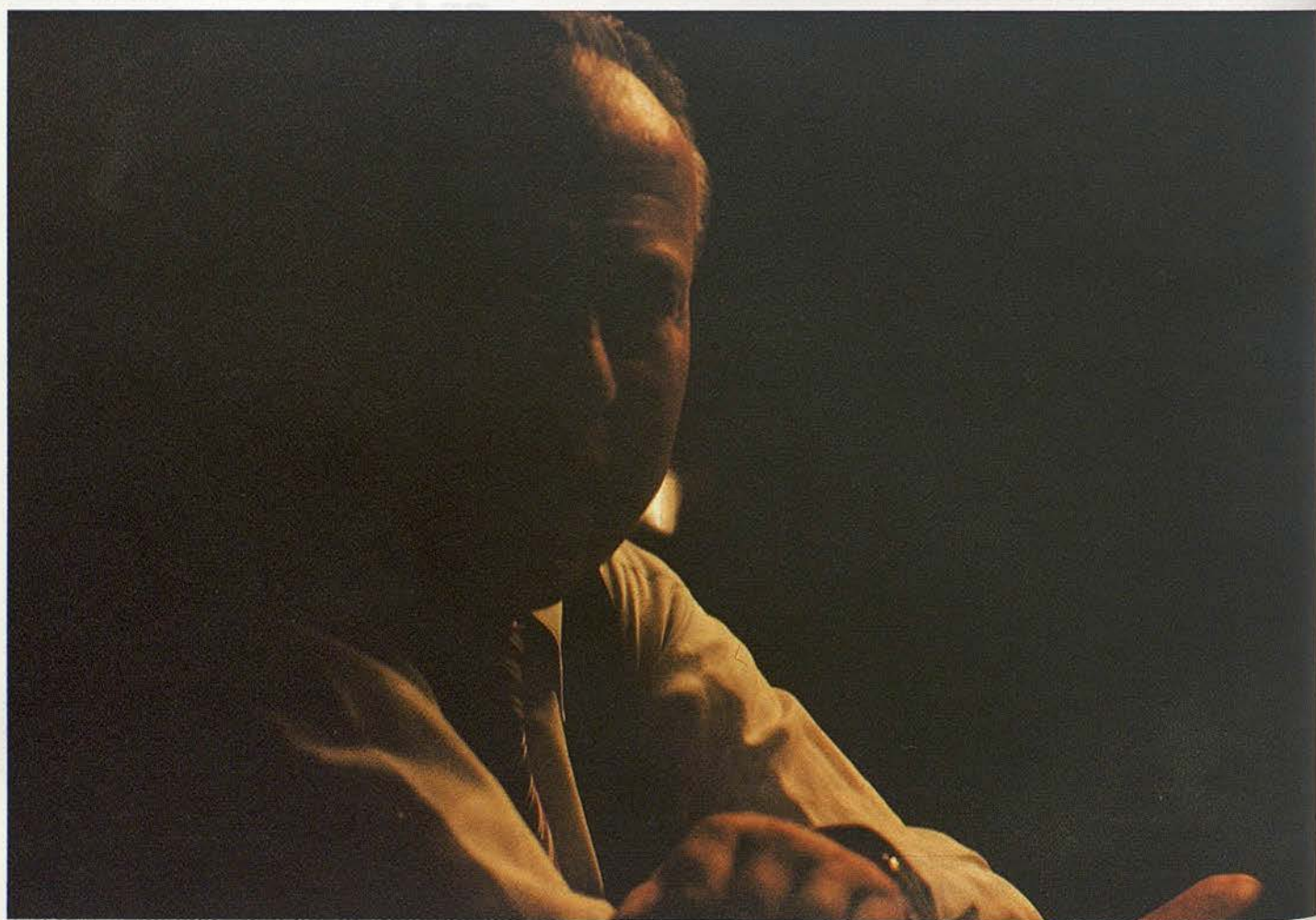
—Per què ha demanat obres a compositors actuals?

—Bé, no a tots els compositors, sinó a aquells que em convencen. Als que estimo i amo. Als altres, no els en de-

mano perquè seria una traïció envers mi mateix. Un hom no ha de demanar una obra a un compositor, quan no està convençut que li interpretarà una obra.

Intentem demanar-li per la influència rebuda del gran pedagog Karl Flesch, i la que considerava que havia exercit aquest en tota una generació de violinistes. Novament la resposta no s'atén amb exactitud allò que li havíem demanat.

—Jo, com li he dit, em vaig graduar el 1928, Varsòvia; i amb Karl Flesch vaig acabar els estudis el 1932. L'any 1933 vaig començar la meua carrera internacional. Concretament, el 6 de gener: sí el dia de Reis. Dia important per a mi. Però amb l'escola russa que ja coneixia i amb l'escola alemanya de Flesch, en la que havia estudiat a fons, no em sentia satisfet. I, malgrat que havia començat una carrera internacional, vaig procurar d'assolir la inspiració que jo buscava a l'escola de violí francesa i franco-belga. I la vaig trobar. La vaig trobar a través de grans violinistes com Enescu, Kreisler i, sobretot, Jacques Thibaud (qui, per cert, se l'estimava molt, Barcelona). És allò que em feia falta per a completar el meu actiu tècnic violinístic. Thibaud era l'autèntic ambaixador de l'art violinístic francès. Ell m'inspirà enormement. Em feia falta completar el meu tresor estètic-violinístic.





nístic a través d'un mestre com Thibaud. I és curiós que ningú no m'ho havia dit. Jo mateix sentia aquesta necessitat. Un cop aquesta necessitat fou satisfeta, jo era capaç de crear la meua pròpia escola de violí, que és la que he creat des del 1945, quan el senyor rector de la Universidad Nacional Autónoma de Mèxic m'encarregà la reorganització de l'escola violinística mexicana. Jo ja em sentia segur; em sentia en condicions de poder fer-ho, després d'haver amalgamat l'escola russa, l'escola russo-polonesa que jo havia pogut conèixer quan tenia set anys, l'escola alemanya de Karl Flesch i la francesa que havia rebut de Thibaud. Aleshores he pogut, sense massa dificultats, presentar una escola meua, que portà el meu nom i que ara he preferit que portés un altre nom: és l'Escola Mexicana de violí, que ha penetrat a molts altres països, no sols hispano-americans, sinó també a Estats Units, Canadà, Unió Soviètica, Polònia, Bulgària i a molts altres països europeus occidentals.

De cop i volta surt la qüestió de la seva vinculació amb Polònia; de si hi toca, allí.

—Per què no hi hauria de tocar? El fet que jo pugui no estar d'acord amb la manera com les autoritats poloneses tracten els seus ciutadans, no ha de ser motiu per a no acceptar la noblesa, l'apreci i l'hospitalitat d'un poble que és el poble on he passat els meus primers set anys de vida. Jo vaig néixer en un poble prop de Varsòvia, que és on va néixer Chopin: Zelazowa. És una ciutat

molt romàntica, molt agradable. Tots els diumenges al matí, a les onze, s'hi fa un concert de piano, a cura de diversos pianistes de Polònia o de fora. És una tradició realment inalterable.

És clar que em queda quelcom de la sensibilitat de Polònia —diu mig protestant pel dubte—. Sóc una amalgama de molts països. He estudiat a França, a Alemanya, i he fet la volta al món més de vint vegades; però penso que sis anys de la vida d'un és quelcom important. Jo, precisament, tinc l'orgull de ser ciutadà mexicà, ciutadà d'un país valent, sempre lluitant per la llibertat i pels drets humans, i ho uneixo a l'orgull d'haver nascut a Polònia. Però, pel fet d'haver nascut a Polònia, jo no he hagut de fer cap mèrit; així ho volgué Déu. Ara, per ser ciutadà mexicà, jo ho he desitjat: ho he anhelat perquè Mèxic ha donat una prova d'humanitat a tot el món, el mes de desembre del 1941, com poques vegades s'ha vist a la història. Va acollir, i amb tots els honors, 4.000 polonesos desplaçats, sobretot dones, nens i ancians. I no els va acollir com es fa normalment als refugiats, sinó que el mateix president del país, que aleshores era el general Don Manuel Avila Camacho, digué al ministre polonès que no era un asil que s'atorgava als seus valents compatriotes, com deia ell, sinó que ells: «...han lluitat per la seva llibertat i per la nostra. Han sofert i els oferim una vida nova, una nova llar i una nova pàtria».

Aquestes últimes paraules les ha produït amb un èmfasi especial. La con-

versa s'acaba. Ha parlat de la seva escola i, ara, li demanem que ens digui quina ha estat ja l'aportació d'aquesta escola.

—Bé, l'aportació hi és, evidentment; si no hi fos, no tindria tants deixebles. Potser ho hauria de preguntar a l'Alpiste, o bé assistir a alguns dels meus cursos magistrals, ja sigui a París o a Ginebra, on els dono tots els estius. O bé a la Universidad Autónoma Nacional, de Mèxic. Jo crec que és quelcom que li explicaria amb més facilitat qualsevol dels meus deixebles. En podria parlar amb el mestre Alpiste. Ell ha assistit a uns quantes dels meus cursos i li ho podrà dir amb més facilitat i objectivitat. Però, la cosa important és que jo els digui a tots, allò què possiblement resumeix el sentit de la meua vida, de les meves esperances i també de la meua felicitat com a home. És quelcom estretament lligat al pensament del mestre Pau Casals, i si aconseguixo de dir-los-ho, els ho dic en les meves pròpies paraules, sense emprar les del mestre Casals. Però la idea és pràcticament la mateixa. És un desig, una pregària, una esperança quasi desesperada, però ferma, que es podria reduir a molt poques paraules, perquè crec que és un desig que cal formular d'una manera quasi cànida, ja que s'adreça a tots els pobles de la terra. Jo crec fermament que tots els pobles de la terra estan involucrats en aquest desig, i crec que aquest desig s'hauria de formular amb la senzillesa d'un nen. I seria més o menys això, «Quan rebem el missatge musical, ens sentim tots germans i germanes» —parla abaixant la veu, ara; de forma molt persuasiva—. Com em tarda ja que vingui el dia; com enyoro aquell dia en què totes les nacions puguin rebre el mateix missatge, assegudes unes al costat de les altres, com si estessin en una immensa sala de concerts.

I, en arribar aquí, fa una pausa, mira el rellotge i s'adona que és tard. Llavors, de cop i volta diu un «Moltes gràcies» i ens n'hem d'acomiar.

A l'hora de repassar les notes i la cinta magnetofònica, m'adono que ha parlat menys de música de com m'hauria plagut. Dissabte, vam poder assistir, de primer, a l'assaig general del *Poema concertant*, de Montsalvatge i immediatament al del *Concert per a violí i orquestra*, de Txaikovski. I, la tarda, al concert públic. Allí sí, que va parlar de música. I amb quina intensitat, amb quina categoria i amb quina eloqüència! Fou el seu, damunt l'hemicle del Palau, un discurs musical absolutament privilegiat. Explicà tot allò que pot explicar un gran virtuós del violí, amb generositat, amb rigor i amb autenticitat, i absència de retòrica.

No calia preguntar-li res més.

Comellas

De la Semiramide a Simon Boccanegra

Entre Schönberg i el Richard Strauss de *La dona sense ombra*, al Liceu ha imperat un sentiment conservador amb els títols que encapçalen aquest comentari o les dues *Manon* més famoses, etc. La *Semiramide* era ja una aspiració, fins i tot vella, de les temporades Pro Música, quan a Europa va esclatar el duo explosiu Caballé-Horne. Per fi ha pogut realitzar-se, quant a la primera, i amb un elenc satisfactori en el cent per cent, quasi. Ha calgut, però, tornar a la fórmula de concert, cada dia més a la moda, i cada dia més lligada als fastos de Montserrat Caballé.

Ja és ben curiós que, en els nostres temps de tanta puixança de l'anomenada «producció» teatral operística, es caigui cada dia més —si se'n pot dir «caiguda»— en aquest compromís. És curiós perquè, al contrari del que podria semblar, és més aviat la pròpia gent del món de l'òpera la que n'és, a la fi, la principal defensora. I temem que la cosa pot anar endavant, encara. Ho temem, perquè entenem que és un tipus de representació o muntatge que anirà progressant en freqüència, quan la meua opinió personal és que, la seva licitud, sempre restarà justificada només que per una extraordinària qualitat dels intèrprets, per un autèntic valor «concertant» substancial de l'obra en qüestió, i per la real possibilitat que un tal acte concertant assoleixi la dimensió d'un real esdeveniment «musical». Assumint una actitud de moralista macarrònic, gosaria dir que en tots els supòsits al·ludits, mai no estaria justificada aquella cosa.

La versió que comentem mostrava la classe sensacional de Montserrat Caballé, en aquest paper que coneix a fons i que encara defensa amb seguretat. Lucia Valentini-Terrani, no serà la Horne, però és una cantatriu considerable, prou important com per a fer una creació personal i contribuir als cèlebres duos que són allò que en realitat ve a representar el toc de gràcia d'aquesta òpera de Rossini. Impecable (i és de justícia emfasitzar-ho), Eduard Giménez, un altre d'aquells que justifiquen una producció; a la inversa de J. P. Bogart que no devia ser-hi (i no per ser més o menys bo, sinó, simplement, perquè la seva classe no s'avenia amb les



regles de joc que proposàvem). Quant a Alfonso Echeverría, és en un constant ascens, i ja a un nivell prou interessant. Rosa Maria Ysàs i Josep Ruiz (ja ho sabem: grans professionals), bons cantants i disposats a sacrificar-se —com ho fan, altrament, tots els millors a l'estranger— en els estrets límits d'un petit paper.

Pel que fa als cors, com ja és sabut, magníficament preparats; però una mica desfavorits pels límits discrets de la direcció orquestral d'Alessandro Siciliani.

Aquí tornem ja a ser on érem al co-

mençament del comentari. Amb una escena més o menys convencional, no hauria passat res. Tampoc no va passar res en la versió comentada: però, en l'altre sentit pejoratiu, en el de la no creació d'una musicalitat suficient en extensió i en intensitat. És «concertable», aquesta *Semiramide*? Com sigui, sí que resultà molt millorable: com tot ho és en aquest món de la música viva; però, en aquest supòsit, ja estaríem en unes altres regles de joc i hauria calgut no solament comptar amb un director *ad hoc*, sinó també amb una major exigència artística en tots els sentits.

Quant a *Simon Boccanegra*, ja estem de ple en el terreny convencional, començant per la gràcia de Roberto Abbado, qui assegura sempre una garantia d'interès en el fet musical, i continuant per la bona producció de Strehler, per a la Scala. És a dir; ja, la certesa d'un espectacle del qual es pot ser més o menys afeccionat, o fins i tot fanàtic, que pot arravatar o pot semblar potser tot ell una mica massa fosc i tètric —que aquest podia ser, aquí, el cas—, però que porta el missatge summament arrodonit d'un gènere que sembla decidit, per ara, a no morir. Diguem, doncs, que aquesta escena resultà tota ella directament fosca, però seguint una idea que no ens atreviríem a objectar, perquè comportava una intuïció sentida amb sinceritat pel seu creador. Amb aquesta representació, ha passat un estol de gent d'òpera de la millor classe que, per gentilesa i veritat, encapçalàvem amb l'art exquisit de Mirella Freni. Els homes, representats pel protagonisme de Joan Pons, ja fincat entre els millors i no sé si dir en una de les seves millors produccions personals: en tot cas, mestre i important com ja ha arribat a ser. I ja sense comentaris possibles, també el gran art de Ghiaurov i de Carreras, sempre en la seva línia, a qui, dia rera dia, cal anar recordant. Com també ens sembla justíssim de recordar (i com fèiem abans, amb l'òpera de Rossini, cal remarcar-los) aquests altres cantants, sense els quals no sorgiria l'obra, com Carlos Chausson i, novament, Vicenç Esteve. Atenció, sobretot, a Chausson, qui mostra una línia ascendent que el fa força interessant.

J. Casanovas



CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA

OBRA SOCIAL I CULTURAL

TEMPORADA DE DANSA-1986

CONJUNT COREOGRÀFIC

"JOAN TENA"

22 i 23 de febrer

TEATRO DE DANZA ESPAÑOLA

14 i 15 de març

DANSA A CATALUNYA-1986

Ballet Contemporani de Barcelona - Companyia FRANCESC BRAVO - Grup TABA
Col·lectiu MUDANCES - Companyia RAMON OLLÉ

del 2 al 20 d'abril



Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

BALLET DE FRANCE

—Romeo i Julieta—

16 i 17 de maig

BALLET JAZZ DE PARÍS

31 de maig i 1 de juny

ESBART TERRASSA

—Verges 50 i danses catalanes—

6 de juliol, tarda i nit

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE TERRASSA

Rambla d'Egara, 340 - Telèf. 78041 22 - TERRASSA

Venda anticipada de localitats i abonaments, a partir del dia 4 de febrer,
de 7 a 9 del vespre.

ACTUACIÓ DE JAUME FRANCESCH AMB
LA WORLD PHILHARMONIC ORCHESTRA

El concertino de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, Jaume Francesch, formà part, el passat 8 de desembre, de la World Philharmonic Orchestra, que dirigí Carlo-Maria Giulini i que oferí, al Concert Hall, d'Estocolm, un concert intitulat «Music and Peace». Aquesta formació es creà expressament per a aquest concert, celebrat a benefici de la UNICEF i en homenatge a Alfred Nobel. Aquest acte comptà amb el patrocini de la SAS —la companyia aèria sueca— i l'esmentada formació simfònica realitzà set assaigs intensos. Hi van intervenir instrumentistes procedents de 55 països d'arreu del món, els quals es van repartir els faristols per sorteig, sense tenir en compte cap

currículum. Hom demanà a l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, el concurs d'un dels dos concertinos, i l'elecció de Francesch o Alpiste, es decantà pel primer, ja que en aquelles mateixes dates, Alpiste intervenia com a solista a la *Simfonia Concertant*, de Haydn, que interpretà l'OCB en el seu cicle.

La World Philharmonic Orchestra, interpretà l'esplèndida i magnífic *Vuitena Simfonia*, de Bruckner; i segons que manifestà Jaume Francesch, l'experiència de treballar amb Carlo-Maria Giulini li ha estat molt important i d'un gran interès. El concert fou retransmès per la Ràdio Televisió sueca, i a través d'Eurovisió i Intervisió, via satèl·lit.

«I CONCURS EUGENIO
MARCO», PER A CANTANTS
D'ÒPERA

Sota la iniciativa de la senyora Rosario Callejas, vídua del mestre Eugenio Marco, i organitzat per l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, es convoca el Primer Concurs Nacional per a cantants d'òpera, que porta el nom de l'esmentat músic. Hi podran prendre part tots els cantants lírics que no superin els 32 anys d'edat, pel que fa a les dones, i 35 pel que fa als homes. El dia 10 de març s'acaba al termini d'inscripció. El concurs constarà de tres sessions o proves selectives, la primera de les quals serà a porta tancada; les restants, obertes al públic. Aquestes proves tindran lloc a Sabadell, en un local encara no determinat, els dies 14, 15 i 16 de març.

Els cantants hauran de cantar dues àries d'òpera a cada prova, essent un total de sis les àries a interpretar. Una d'elles haurà de ser necessàriament d'un compositor espanyol.

S'hi atorgarà un primer premi, amb el nom de «Maestro Eugenio Marco», per al millor cantant d'òpera masculí o femení, consistent en una dotació econòmica de 500.000 pessetes destinades a perfeccionament d'estudis musicals. Aquest premi és donat per la senyora Rosario Callejas, vídua de Marco. Un cop acabat el període de perfeccionament abans esmentat, el guanyador d'aquest premi tindrà dret a ser inclòs en el repartiment d'una de les òperes de programació habitual de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Aquesta actuació

ANTONI PÉREZ I SIMÓ:
QUARANTA ANYS DE
DIRECCIÓ DE L'ORFEÓ
GRACIENC

Amb motiu de l'esmentat aniversari, el qual representa un espai de temps considerable i important, des del punt de vista de la continuïtat, i d'un copió conjunt d'activitats que deixen veure, en una perspectiva adient, un balanç exhaustiu de l'obra realitzada, ha estat editat a Barcelona un opuscle commemoratiu d'aquesta efemèride. El seu contingut és prou eloqüent i demostratiu de l'activitat del mestre Antoni Pérez i Simó, exemplarment i consubstancialment lligada a les activitats de l'Orfeó Gracienc, una entitat coral —i també una institució— significativa en el món cívic i cultural català; en aquest cas, en el període que va des de la represa, en els anys difícils de la postguerra, fins al moment present. En tot cas, el contingut d'aquesta publicació ens parla prou clarament de l'amplitud de la tasca realitzada, a tots els nivells, i també dels ideals que l'han sostinguda. L'enhorabona i per molts anys, mestre Antoni Pérez i Simó!

tindrà caràcter de promoció i, per tant, no serà retribuïda. S'hi atorgarà també un segon premi, el «Memorial Candelas Rodríguez Reinoso», dotat amb 200.000 pessetes. Finalment s'hi atorgarà un tercer premi, l'«Ajuntament de Sabadell», dotat amb 100.000 pessetes, per al tercer classificat masculí o femení.

PELL DE BRAU

CONCERT-HOMENATGE
AL COMPOSITOR MIGUEL ALONSO

El passat mes de desembre se celebrà a Zamora un concert-homenatge al compositor Miguel Alonso, amb la participació de la soprano Esperanza Abad i del Laboratorio de Interpretación Musical, dirigit per Jesús Villa Rojo. Hi foren interpretades obres del compositor homenatjat: *Improperia*, per a veu i cinta magnètica, *Estudio (I)* —estrena mundial— per a guitarra, i *Como tú, piedra*, per a veu i grup instrumental; i també composicions de Jesús Villa Rojo (*Material sonoro V*) i de Claudio Prieto (*Reflejos*).

Compositor i musicòleg, Miguel Alonso (nascut a Villarin de Campos, Zamora, en 1925) pertany a l'anomenada generació «cesària», en la qual són inclosos els compositors espanyols nascuts entre 1924 i 1935. Després de realitzar estudis al Conservatori de Madrid —primers premis de solfeig, harmonia i extraordinari de composició— es traslladà a Itàlia en guanyar per oposició el Premi Roma (1955); hi prosseguí els estudis musicals al Pontifici Institut de Música Sacra, i hi assolí la llicenciatura en cant gregorià i el magisteri en composició i direcció (entre els seus mestres, figuraren H. Anglès, F. Vignanelli, D. Bartolucci, E. Cardine, etc.). Paral·lelament freqüentà, en qualitat d'oient, les classes de composició de G. Pettrassi a l'Acadèmia de Santa Cecilia, i seguí el Curs de música electrònica de F. Evangelisti, i classes especialitzades amb Guido Turchi. En 1960 li fou confiada la direcció i la reestructuració de la històrica «cappella» de l'Església Nacional Espanyola de Roma, i la recuperació del seu Arxiu Musical. Durant aquells anys, amb un grup d'especialistes, donà nova vida a l'extingida revista «Psalterium», de la qual assumí la direcció en 1964; en 1968 figurà entre els consultors pontificis de la Sagrada Congregació de Ritus.

L'any 1971, al seu retorn a Espanya, fou designat Acadèmic Correspondent de la Secció de Música de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, i la Comissió Episcopal de Litúrgia li encarregà la Direcció del Departament de Música del Secretariat



Nacional. Un any més tard, inicià la seva col·laboració a Ràdio Nacional, i el 1974 entrà a formar part del personal fix d'aquell organisme, en el qual ocupà tualment la titularitat del Departament de Promoció Musical a Ràdio 2. Durant els anys 1977 fou assessor musical de la Direcció General de Belles Arts i el Ministerio de Educación y Ciencia.

Entre les seves obres principals figuren les misses *Paschalis* i *Vantemos el corazón*, les cantades per a solistes cor i orquestra; *Dominum confitemur* (Premi Conservatori), *Visión profética* (Tensiones). L'obra *Nube-Má* (encàrrec de RNE) fou presentada a la Tribuna Internacional Compositors de la UNESCO 1981, i la partitura *Radio Sin* representà RNE al «Premi lli» de 1980. Al costat d'aquestes obres, han de ser citades *Improperia*, el quartet de corda *Sphaerae*, *Biografía* per a soprano i orquestra (encàrrec de l'Orquestra Nacional) i *Como tú, piedra*, com a títols més destacats del seu catàleg.

Miguel Alonso és també assidu conferenciant, autor de diversos treballs musicals, i col·laborador en revistes i publicacions especialitzades.

El concert-homenatge consistí en un èxit remarcable, tant per rigorositat de la programació com per la bondat de les versions interpretatives.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀCONCERT DE SANT ESTEVE
26 desembre 1985

El mestre Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català, va dirigir per primera vegada un concert íntegrament nadalenc en la diada de Sant Esteve, l'any 1913. Així s'inicià la tradició que es va interrompre l'any 1936 per la guerra civil, de primer, i després pel franquisme, fins l'any 1946, quan pogué reprendre-la el mestre Lluís M. Millet. L'enyorat mestre-fundador va morir l'any 1941, a l'edat de 74 anys, en ple mutisme de l'Orfeó i, justament, en el mateix any de complir-se les Noces d'Or de l'Entitat.

El «Sant Esteve» d'aquest any era molt esperat. Hi havia la presentació important del preparador i mestre de l'Orfeó, Simon Johnson, i el desig de socis i amics per sentir els cants actuals del concert que havia estat considerat «el pessebre vivent del mestre Millet».

La sala del Palau feia goig, per l'ambient que hi regnava i per estar ocupada gairebé totalment. En aparèixer els cantaires i el mestre a l'escenari, foren saludats amb cordials aplaudiments.

El programa començà amb dues obres de polifonia religiosa, *Magnificat*, de G. Gabrieli, i *Aleluia*, de R. Thomson, molt boniques i interpretades quasi bé devotament, per la direcció del mestre Johnson i les veus dels cantaires.

Seguiren *Tres cants espirituals*, negres, de M. Tippett, amb solos dels cantaires Margarida Lladó, Antoni Tejero i Josep M. Casan; el *Salm brasiler*, de J. Berger, molt inspirat, i les cançons populars nadalzenques harmonitzades: *Allà sota una penya*, de S. Mas; *El cant dels ocells* i *El noi de la Mare*, de S. Johnson; *Les dotze van tocant*, d'A. Pérez Moya, i també *El rústec villanet*, original de Ll. M. Millet, amb el jolli «Aleluia, catalans!», una peça que calgué repetir.

A la segona part, el *Magnificat*, de J. S. Bach, amb orquestra de cambra, el clavicèmbal per Oscar Pie i els solistes Montserrat Alavedra, Zandra McMaster, Joan Cabero i Jordi Ricart.

La preparació dels cantaires va fer bona impressió. Els aplaudiments vibrants del públic a cada obra, i les ovacions finals després del *Magnificat*, de Bach, demos-

traren l'aprovació i el reconeixement artístic de la tasca actual que fa l'Orfeó Català.

Clogué aquest concert, *El cant de la senyera*, del mestre Ll. Millet, la tornada del qual fou cantada emotivament per tots els presents a la sala de concerts del Palau.

Altres concerts nadalencs

Uns dies abans (22 de desembre), l'Orfeó Català havia interpretat aquest mateix programa a la ciutat d'Igualada en ocasió de la celebració de la «35.ª Festa de les Lletres Catalanes» i de la concessió dels «Premis de Santa Llúcia».

Així mateix el repetí a:

La Canonja (Tarragona), el 28 de desembre, al Casal de l'Orfeó Canongí, que celebrava la III Desena Cultural Canongina.

Lleida, el 30 de desembre, a l'església de la Sagrada Família, amb l'organització de la Diputació de Lleida i la Paeria (Ajuntament lleidatà). Una emotiva i cordial salutació del director de l'Orfeó Lleidatà, el mestre Lluís Virgili (que ell no pogué pronunciar, per malaltia) fou llegida com a introducció d'aquest concert de l'Orfeó Català, al qual assistiren, a més del bisbe diocesà, diverses personalitats del bisbat, la Generalitat i de la Diputació i Ajuntament lleidatans.

Girona, el 2 de gener de 1986, al Teatre Principal, en la celebració del «Concert de Reis» organitzat per la Diputació i l'Ajuntament de Girona, el qual fou molt concorregut pel públic i personalitats representatives.

Tortosa, el 4 de gener, a la Catedral, un concert que va cloure el cicle nadalenc de l'Orfeó Català, al qual assistiren també moltes personalitats provincials i locals, acompanyades pel reverend Aureli Querol, degà de la Santa Església Catedral.

El programa d'obres universals i populars catalanes, que havia constituït el «Concert de Sant Esteve», fou sempre molt ben acollit pels diversos auditoris que omplien les sales i les esglésies on van tenir lloc.

Una representació de la Junta Directiva de l'entitat acompanyà els seus cantaires en tots aquests actes.

Mateu Piguillem

ARREU

PIERRE FOURNIER,
IN MEMORIAM

Ja no cal ressenyar les dades biogràfiques, en el cas d'un artista que ha merescut els elogis més entusiastes de mestres, d'artistes que han col·laborat amb ell i dels crítics musicals. És preferible que siguin aquests els qui en parlin i ens «diguin» llurs impressions. Per exemple: «...artista d'una enorme sensibilitat, cavaller de la música» (Artur RUBINSTEIN); «...sóc un admirador, per excel·lència, de Pierre Fournier. Amb ell he col·laborat, tant vegades!, en diverses Sonates per a violoncel i piano. Un artista sublim!» (Alfred CORTOT); «...el Doble Concert, de Brahms, interpretat amb Pierre Fournier, em va produir una de les meves satisfaccions artístiques més grans» (ZINO FRANCESCATTI); «...noble, pregona musicalitat; Pierre Fournier interpreta la música per la Música» (Wilhelm BACKHAUS); «...amb Pierre Fournier i Nathan Milstein vaig interpretar el Triple Concert, de Beethoven; una cosa, sincerament, sublim!» (Arturo BENEDETTI MICHELANGELO). Tot això són impressions viscudes d'artistes —de concertistes— internacionals, referents a Pierre Fournier.

Molts d'aquests artistes ja han desaparegut, com també ha desaparegut Pierre Fournier, el violoncellista que va néixer a París, l'any 1906, i que ens acaba de deixar.

Fou professor de violoncel i de Música de Cambra a l'École Normale, de París, en la càtedra que hi fundà Pau Casals. L'any 1941 rebé el nomenament de professor

de violoncel al Conservatori Nacional, de París.

La seva carrera de concertista, interrompuda per la Segona Guerra Mundial, tornà a assolir un auge tan gran que, el 1949, es va veure obligat a renunciar a la seva posició de professor.

Durant la segona gira de concerts que va fer als Estats Units de Nord-amèrica, amb les més importants orquestres d'aquell país, intervingué com a solista sota la direcció dels mestres de major renom.

Els seus recitals arreu d'Europa, i els concerts fets amb totes les grans orquestres (Filharmònica de Berlín, Simfònica de Viena, New London Symphony, Concertgebouw d'Amsterdam, Maggio Fiorentino, de la RAI —de Milà i de Roma—, de la Suisse Romande, la New York Philharmonic, la Boston Symphony, les de Chicago, Cleveland, Los Angeles, etc.) i llurs respectius directors són el millor exponent de l'alta categoria de Pierre Fournier com a concertista i intèrpret.

De concert a concert, va fer diverses vegades la volta al món, i tocà a tots cinc Continents.

Pierre Fournier, eminent artista i d'un absolut prestigi internacional com a intèrpret fidedigne dels autors de les obres que programava, va merèixer el respecte dels seus compatriotes, sobretot el dels violoncellistes. Maurice Marechal, també francès i violoncellista d'una gran carrera, qualificà Pierre Fournier com a «...mestre de mestres, pel que ja a violoncellistes francesos».

L'Associació de Cultura Musical el va presentar, a Barcelona, el 21 d'abril de 1948, i, més tard, el tornà a portar el 30 i 31 d'octubre de 1950, i el 29 de març de 1960. Aquestes actuacions van fer que establís una gran amistat amb els membres de la Junta Directiva d'aquella entitat, una amistat que perdurà durant anys, la qual reflectí sempre la seva innata personalitat, sense divismes, ja que sempre fou un home senzill i, humanament parlant, un home bo i, com l'havia classificat el gran violinista francès, Jacques Thibaud: «... per damunt de tot, un artista de cor».



Alfonso Sanz

ANOIA

FEBRER

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

BAGES

MARÇ

2, diumenge 19 h. Manresa Conservatori Mostra/Concert del Treball sobre el Cançoner Musical del Duc de Calàbria. Dir.: Jordi Casas (Eslot).

BAIX LLOBREGAT

FEBRER

15, dissabte 22 h. Corbera de Llobregat Església Parroquial Coral Olesa, d'Olesa de Montserrat. A.C. La Lira, de Viladecans. Coral Elisard Sala, de l'Hospitalet de Llobregat. Coral Pau Casals, de Pallegà.

22, dissabte 22 h. L'Hospitalet de Llobregat Centre Catòlic S.C.R. Lo Llobregat de les Flors, del Prat de Llobregat. Coral Margalló, de Castelldefels. Coral Renaixença, de Sant Boi. Coral L'Esclat, de Vallirana. Coral Ars Nova, de Martorell.

MARÇ

1, dissabte 22 h. Abrera Església Parroquial Coral Ressò, da Sant Boi. Coral La Passió, d'Esparreguera. Coral Sellarès, de Gavà.

BARCELONÈS

FEBRER

9, diumenge 11 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dezső Ránki, piano. Dir.: A. Ros-Marbà. Garreta, Beethoven, Brahms. *Lobengrin*, de Wagner. Dir.: Christof Perick. 17 h. Barcelona Liceu Josep M. Colom, piano. Bach, Liszt. (Diumúscica). 18 h. Barcelona Casal del Metge Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. «Concert de Carnaval». 19 h. Barcelona Palau

10, dilluns 21 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Marta Muñoz, soprano. Xavier Daufí, guitarra. Alba Bohigas. Ignasi Henderson, flauta. Lluís Rosselló, piano. Hindemith, Mozart, Händel, Schubert, Moreti, Sors. (Joventuts Musicals de Catalunya).

11, dimarts 21 h. Barcelona Palau Royal Philharmonic Orchestra. Miriam Fried, violí. Dir.: Yuri Temirkanov. Brahms, Rimski-Korsakov. (Ibercamera).

12, dimecres 19 h. Barcelona Casal del Metge Vicens Prats, flauta. Jean Marie Cottet, piano. Carles Trepas, guitarra. (Dimecres de R.N.). 20 h. Barcelona Liceu *Lobengrin*, de Wagner. Dir.: Christof Perick. 21 h. Barcelona Palau Katia i Marielle Labèque, piano. Bizet, Stravinsky, Ravel, Gershwin. (Fundació Caixa de Pensions).

13, dijous 19 h. Barcelona Institut del Teatre Audicions discogràfiques comentades. Roger Alier: *Rossini*. 21 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Francesc Castillo, oboè, oboè d'amor. Jordi Reguant, clavecí. Telemann, Bach, Duphy, W. de Fesch, Vivaldi. (Una hora de Música al Conservatori). 21 h. Barcelona Palau Recital Manolo Sanlúcar.

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). 18 h. Barcelona Casal del Metge Jordi Colomer, flauta de bec. Joan A. Furió, guitarra. Villa-Lobos, Linde, Ibert, Codina, Bowmann. (Diumúscica). 18 h. Barcelona Palau Cobles Ciutat de Barcelona, La Principal de Llobregat i La Principal de la Bisbal.

17, dilluns 21 h. Barcelona Palau Vladimir Spivakov, violí. Sergei Bezrodny, piano. Bach, Beethoven, Brahms. (Ibercamera).

21 h. Barcelona Liceu *Das Rheingold* (L'or del Rin), de Wagner. Dir.: Matthias Kuntzsch.

21 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Joan Vives, flauta de bec. Manuel Sala, piano. Telemann, Chopin, Schubert, Liszt. (Joventuts Musicals de Catalunya).

19, dimecres 19 h. Barcelona Casal del Metge Albert Guinovart, piano. L'Estro Vocale. (Dimecres de R.N.).

20, dijous 19 h. Barcelona Institut del Teatre Audicions discogràfiques comentades. Oriol Martorell: *Britten*. 21 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Arnaldur Arnarson, guitarra. Homs, Mompou, Gerhard, Albéniz. (Una hora de Música al Conservatori). 21 h. Barcelona Palau Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. (I cicle de Cant Coral). 21 h. Barcelona Liceu *Das Rheingold* (L'or del Rin), de Wagner. Dir.: Matthias Kuntzsch.

22, dissabte 19 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Natalia Gutman, violoncel. Dir.: Salvador Mas. Cervelló, Haydn, Beethoven.

19 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Trio Unda Maris: Joan Vives, flauta. Eduard Martínez, clavicèmbal. Jordi Comellas, violoncel. Händel. (Joventuts Musicals de Catalunya).

19.30 h. Barcelona Santa Maria de Jesús, de Gràcia Coral Càrmina. (III Cicle de misses polifòniques).

23, diumenge 11 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició). 17 h. Barcelona Liceu *Das Rheingold* (L'or del Rin), de Wagner. Dir.: Matthias Kuntzsch.

18 h. Barcelona Casal del Metge Atsuko Kudo, soprano. Anton Cardó, piano. Brahms, Strauss, Berg. (Diumúscica).

19 h. Barcelona Palau Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Moisés Davia. Giménez, Falla, Davia, Txaiovski.

24, dilluns 19 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Tomás Montilla, Mercè Montfort, guitarra. Bach, Sors, Albéniz, Falla, Bridle... (Joventuts Musicals de Catalunya).

19'30 h. Barcelona Institut Francès Trio à cordes de Paris. Beethoven, Dusapin, Mozart.

21 h. Barcelona Palau London Symphony Orchestra. Enrique Pérez Guzmán, piano. Dir.: Jesús López-Cobos. Weber, Montsalvatge, Berlioz.

26, dimecres 19 h. Barcelona Casal del Metge Maria Luisa Castellanos, soprano. Maria Jesús Acebes, piano. Cançons de Franz Liszt. (Dimecres de R.N.).

21 h. Barcelona Liceu *Das Rheingold* (L'or del Rin), de Wagner. Dir.: Matthias Kuntzsch.

21 h. Barcelona Centre Cultural Caixa Hugh Tinney, piano. Soler, Beethoven, Albéniz, Chopin. (Fundació Caixa de Pensions).

27, dijous 19 h. Barcelona Institut del Teatre Audicions discogràfiques comentades: Xosé Aviñoa: *L'òpera catalana romàntica*.

19 h. Barcelona Palau Coral Cors Alegres, Coral Diaula, Coral infantil de l'Orfeó Lleidatà. (I cicle de Cant Coral).

19 h. Barcelona Centre Cultural Caixa Audicions discogràfiques comentades. Maria Ester Sala: *La música religiosa instrumental al Renaixement*. (Fundació Caixa de Pensions).

21 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Grup de Violes «La Calunnia». Rossini, Bach, Furst, Pisk, Puértolas, Cage... (Una hora de Música al Conservatori).

MARÇ

1, dissabte 19 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Duo de Munic, violins. Dir.: Albert Argudo. Bach, Martinu, Groba, Txaiovski.

2, diumenge 11 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició). 18 h. Barcelona Casal del Metge Bernard Brauchli, clavicordi. (Diumúscica). 19 h. Barcelona Centre Lleidatà Coral L'Espigol.

3, dilluns 21 h. Barcelona Liceu *Manon Lescaut*, de Puccini. Dir.: Maurizio Arena.

21 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Guillem Pérez-Quer, guitarra. José Pulido, piano. Albéniz, Tàmez. (Joventuts Musicals de Catalunya).

4, dimarts 19 h. Barcelona Centre Cultural Caixa Audicions discogràfiques comentades. Josep Soler: *Christus*, de Liszt (selecció). (Fundació Caixa de Pensions).

21 h. Barcelona Centre Cultural Caixa Salvatore Spanò, piano. Beethoven, Chopin, Liszt. (Fundació Caixa de Pensions).

5, dimecres 19 h. Barcelona Centre Cultural Caixa Audicions discogràfiques comentades. Josep Crivillé: *Religiositat popular i música tradicional*. (Fundació Caixa de Pensions).

19 h. Barcelona Casal del Metge Rogelio Gavilanes, piano. Transcripcions per a piano, de Liszt. (Dimecres de R.N.).

21 h. Barcelona Palau Orquestra Simfònica de Moscou. Gregory Sokolof, piano. Dir.: Veronika Dudarova. Txaiovski, Shostakovitx. (Ibercamera).

21 h. Barcelona Liceu *Manon Lescaut*, de Puccini. Dir.: Maurizio Arena.

6, dijous 19 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Solistes de Barcelona. Dolors Serra, flauta. Montserrat López, oboè. Josep Carbonell, clarinet. Josep M. Franquet, fagot. Joan Carles Chordà, trompa. Glòria López, piano. Rimski-Korsakov, Homs, Poulenc. (Una hora de Música al Conservatori).

21 h. Barcelona Palau Orquestra Simfònica de Moscou. Gerard Claret, violí. Enrique Santiago, viola. Dir.: Veronika Dudarova. Wagner, Mozart, Strauss. (Ibercamera).

21 h. Barcelona Santa Maria de Jesús, de Gràcia Pro Cantione Antiqua, de Londres. Dir.: Mark Brown. Byrd, Palestrina, Victoria, Lassus, Navarro... (IX Setmana de Música Religiosa).

7, divendres 21 h. Barcelona Palau Orquestra del Mozarteum de Salzburg. Paul Gulda, piano. Dir.: Edgar Seipenbusch. Haydn, Mozart, Beethoven. (Euroconcert).

21 h. Barcelona Liceu *Manon Lescaut*, de Puccini. Dir.: Maurizio Arena.

8, dissabte 19 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Emile Naoumoff, piano. Dir.: Theodor Guschlbauer. Smetana, Mozart, Mendelssohn.

19 h. Barcelona Conservatori Superior Municipal de Música Emili Brugalla, piano. Mozart, Beethoven, Schubert. (Joventuts Musicals de Catalunya).

9, diumenge 11 h. Barcelona Palau Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició). 17 h. Barcelona Liceu *Manon Lescaut*, de Puccini. Dir.: Maurizio Arena.

18 h. Barcelona Casal del Metge Gonçal Comellas, violí. Miquel Farré, piano. Brahms. (Diumúscica).

19 h. Barcelona Palau Banda Municipal de Barcelona. Angela Vilagran, piano. Dir.: Albert Argudo. Serra, Falla, Stravinsky, Dvorák.

10, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Ricardo Sánchez, Santi Figueres, guitarra. Xavier Relats, flauta. Jordi Masó, piano. Brower, Scarlatti, Enesco, Martin, Milhaud, Debussy, Ruera. (Joventuts Musicals de Catalunya).
11, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Maria Joao Pires, piano. Schumann, Debussy, Mozart, Beethoven. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús, de Gràcia	Ensemble Clément Janequin. Les Saqueboutiers de Toulouse. Gabrieli, Clemens non Papa, Scheidt, Schütz. (IX Setmana de Música Religiosa).
12, dimecres	19 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Audicions discogràfiques comentades. Josep Soler: <i>Via Crucis</i> , de Liszt. (Fundació Caixa de Pensions).
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Jean-Louis Haguenaue, piano. Transcripcions per a piano, de Liszt. Beethoven-Liszt. (Dimecres de R.N.).
13, dijous	16 h.	Barcelona	Palau	Münchener Camerata. Solistes. Dir.: Jordi Mora. Mozart. (La Caixa a les Escoles).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Xavier Joaquín, vibràfon i marimba. Jordi Vilapinyó, piano. Puértolas, Vidal, Lacerda, Chick Corea, Swallow, Molenhof. (Una hora de Música al Conservatori).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Lleidatà. Dir.: Lluís Virgili. (I cicle de Cant Coral).
	21 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús, de Gràcia	Münchener Camerata. Mayumi Namura, soprano. Carina Mora, soprano. Joan Cabero, tenor. Dir.: Jordi Mora, Hindemith, Mozart. (IX Setmana de Música Religiosa).
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica d'Euskadi. Albert Giménez Atenelle, piano. Dir.: Maximiano Valdés. Guridi, Ravel, Sibelius.
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica d'Euskadi. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Frau ohne Schatten</i> (La dona sense ombra), de R. Strauss. Dir.: Christof Perick.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Alwin Staiger, clarinet. Albert Julià, piano. Boildieu, Soler, Ginastera, Berg, Brahms. (Diumúica).

GIRONÈS

MARÇ

7, divendres	20 h.	Girona	Catedral Basílica	Pro Cantione Antiqua, de Londres. Dir.: Mark Brown. Byrd, Palestrina, Victoria, Lassus, Navarro... (IX Setmana de Música Religiosa).
--------------	-------	--------	-------------------	--

OSONA

FEBRER

28, divendres	22 h.	Vic	Teatre Municipal l'Atlàntida	Orquestra de Cambra de l'Escola de Música de Vic. Dir.: solista: Pere Serra. Mozart, Vivaldi.
---------------	-------	-----	------------------------------	---

SEGRIÀ

MARÇ

12, dijous	22 h.	Lleida	Teatre Principal	Les Saqueboutiers de Toulouse. Sali Bradshaw, soprano. Monteverdi, Picchi, Bernardi, Rossi, Riccio. (IX Setmana de Música Religiosa).
------------	-------	--------	------------------	---

VALLÈS OCCIDENTAL

FEBRER

9, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Adriana Díaz de León, mezzo. Eva Alcazar, piano. (Retaule Artístic de Terrassa).
16, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Orfeo de Sabadell. Angels Vicent, piano. Dir.: Josep Colom Freixa, Mozart, Brahms. (Retaule Artístic de Terrassa).
23, diumenge	18 h.	Terrassa	Amics de les Arts	Trio Unda Maris. Händel. (Retaule Artístic de Terrassa).

MARÇ

2, diumenge	18 h.	Terrassa	Gran Casino	Orquestra de Cambra del Conservatori de Terrassa. Dir.: Francesc Llongueres. (Retaule Artístic de Terrassa).
9, diumenge	12 h.	Terrassa	Església de St. Pere d'Egara	Schola Cantorum. Cor Sant Esteve de Vila-seca i Salou. Dir.: Josep Figueras, Angel Recasens.
	18 h.	Terrassa	Conservatori	Bernard Brauchli, clavicordi i orgue. Albergo, Seixas, Soler, Scarlatti. (Retaule Artístic de Terrassa).
16, diumenge	18 h.	Terrassa	Amics de les Arts	Turba Musici. (Retaule Artístic de Terrassa).
21, divendres	22 h.	Terrassa	Parròquia de St. Cristòfor	Orquestra de Cambra i Cor de nenes de Tolbuhin. Dir.: Zaruhi Mednicarov, Jordan Dafov. Mendelssohn, Monteverdi, Haydn, Scarlatti. (Retaule Artístic de Terrassa).

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
descobriments 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