



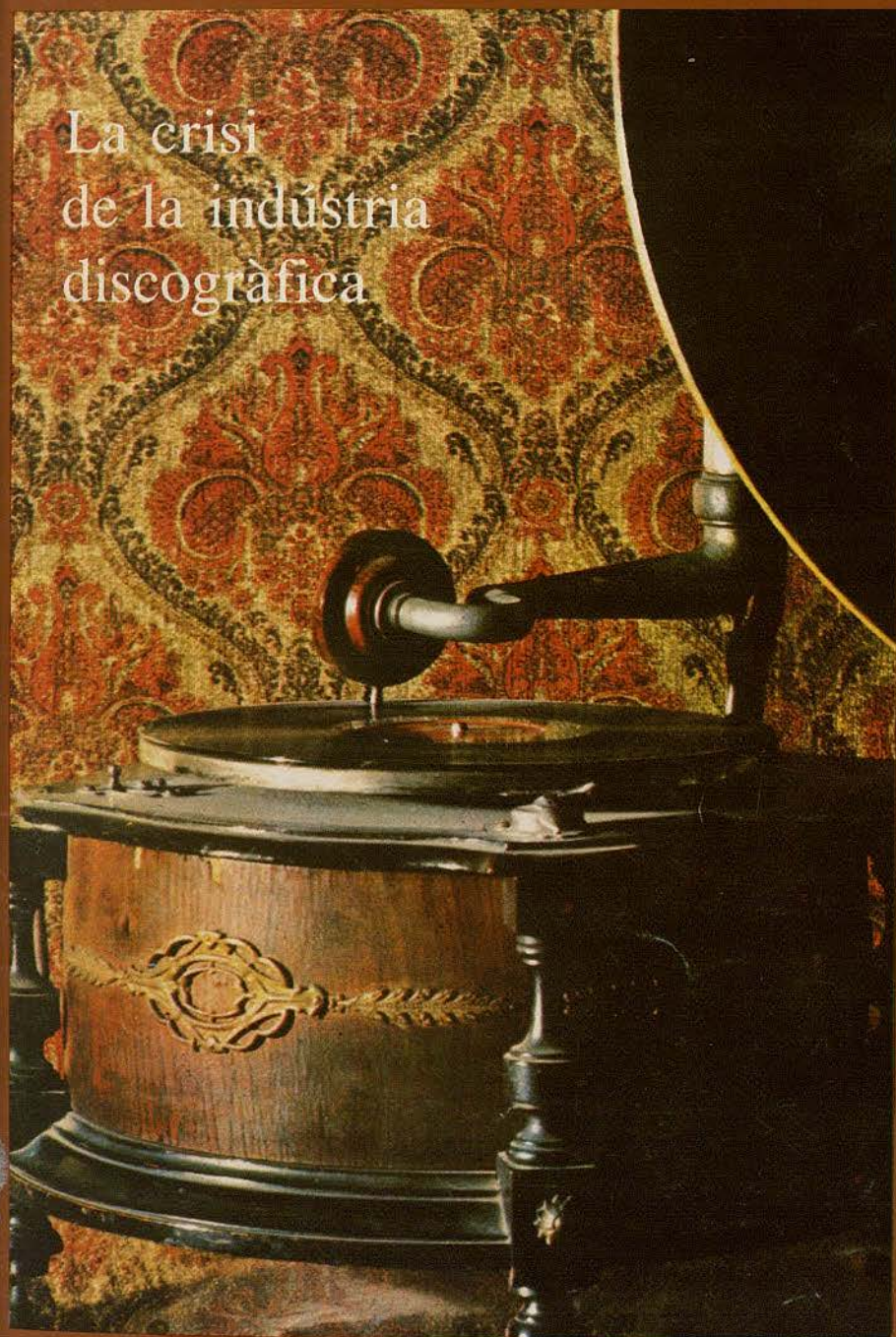
REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 17

Març 1986

La crisi
de la indústria
discogràfica



Mozart interpreta
el mite de Don Joan



Enriqueta Tarrés,
una veu catalana
universal

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



2ª ÈPOCA

ANY III - NÚM. 17 - MARÇ 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: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r. 1ª B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Rambla de Catalunya, 45, 1r, 1ª
08007 Barcelona

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.
Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B. 34.432-1983

Consell Editorial:

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

Col·laboren en aquest número: Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Joan Company, Joan Isart, Sebastià Janeras, Lluís Millet, Lourdes Morgades, Mariona Sagarra, Raimon Tort, Joaquín Turina

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

UN SUPORT IMPRESCINDIBLE

Les relacions entre Art i Indústria, malgrat la connotació elementalment antitètica de les dues expressions, són tan evidents com inevitables. El factor «industrial» apareix cada dia amb més protagonisme en el marc de les relacions artístiques. I això és així, en gran mesura, per causa de la necessitat que té l'artista de comunicar-se, de donar a conèixer i projectar el fruit de la seva creativitat.

Tanmateix, no és sols el factor expansiu o divulgatiu l'únic que afavoreix la interrelació art-indústria, sinó que també hi tenen molt a veure les exigències consumptives del cos social. I en alguns casos —el cinema és el més incontestable— el factor industrial és indèstriable de la seva mateixa essència des de, pràcticament, el moment originari de la gestació.

Ningú no fa escarafalls d'aquest creixent protagonisme industrial en l'art; protagonisme que, per altra part, tampoc no cal considerar com a fruit exclusiu dels nostres dies. Fets històrics com els grans tallers de pintura i escultura dels més estimats artistes renaixentistes, amb col·laboradors anònims que contribuïen amb la seva tasca a bastir obres indiscutibles, constitueixen referències, entre d'altres, prou aclaridores.

En el cas de la música, la dimensió industrial va lligada molt estretament a aquella via expansiva o divulgativa que apuntàvem abans. Una via essencialment irrenunciable o, dit encara amb més exactitud, del tot imprescindible. I això, bàsicament, té un nom: indústria discogràfica. Caldria, però, afegir-ne un altre que guanya espai per moments: indústria àudio-visual al servei de la música, lligada òbviament al vídeo especialitzat en música.

Ens centrem en la primera via —discogràfica— tot deixant ben entès que tot el que hom en digui, prospectivament, serveix per a la segona. El panorama desolador que viu el nostre país, pel que fa al sector discogràfic, constitueix una enèsima confirmació d'aquest drama que sofrim. L'obtenció d'un marc polític de naturalesa afavoridora de les activitats culturals, ha vingut acompanyada d'una greu crisi econòmica i de reconversió de l'estructura industrial del país, que ha fet que els resultats afalagadors que podien derivar-se d'aquell marc polític aconseguit, es veïssin fortament condicionats. La desaparició quasi total del sector discogràfic a Catalunya, i la dependència quasi absoluta de les grans multinacionals, a la resta de l'estat, constitueix una evidència de resultats dramàtics. Des de solistes i conjunts de música clàssica que es veuen obligats a produir-se i promocionar-se els enregistraments, a membres de la Cançó fortament pressionats perquè abandonin la llengua en la qual se senten autènticament creadors, el panorama és molt ampli i ric en situacions insostenibles.

Les iniciatives institucionals de cara a afavorir un tomb a la situació, apareixen tan ben intencionades com mancades d'autèntica capacitat resolutòria. El problema és enormement difícil i, a més, es troba en un moment en què no es veu cap mena de sortida a més o menys curt termini.

Entre una iniciativa privada que té dret a elegir la seva opció inversora i una iniciativa institucional insuficient *per se*, només apareix, com a element amb capacitat de ruptura de la situació, la resposta decidida del receptor —públic— als intents esforçats i heroics que encara perduren, per donar-los consistència. Però tampoc això no resulta fàcil d'aconseguir.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Un suport imprescindible 3

La definitiva encarnació musical del mite de Don Joan (Lluís Millet) 5

El concepte de la mort a *Don Giovanni* (Joan Isart) 9

L'empremta de Chopin, Pedrell i Falla a Mallorca (Joan Company i Florit) ... 11

La veu d'Armènia a través d'un grup representatiu (Sebastià Janeras) 12

Qüestionari informal (Andreu Avel·li Artís, «Sempronio») 17

EL DISC ENTRE LA INDÚSTRIA I L'ART

Del cilindre al «compact-disc» (Raimon Tort) 18

La veritat artística de l'enregistrament discogràfic (J.C.) 26

On són les produccions nacionals? (Mariona Sagarra i Joaquín Turina) 28

Edigsa: una aventura per a un moment de la cultura catalana
(Lourdes Morgades) 29

Concèntric, fill de la Cova del Drac (L.M.) 32

Els intents esforçats de les discogràfiques catalanes actuals (L.M.) 33

La importació, via obligada per a la música clàssica (R.R.M.C.) 34

Pianistes, liederistes i òpera (J. Casanovas) 35

RETRAT: Enriqueta Tarrés: una carrera gran gràcies a un xantatge
(Comellas) 37

Scherzando (Cesc) 43

Ara, abans d'ahir, demà 44

Recitals, concerts, recitals 47

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

La definitiva encarnació musical del mite de Don Joan



Il·lustració per a una edició del *Don Joan*, de Mozart

No diem res de nou en remarcar l'atavisme vocal i teatral de la inspiració mozartiana. Sovint, l'esperit d'una simfonia o d'un concert instrumental ens remet a una concreta producció escènica, de la mateixa manera que podem detectar, invariablement, la qualitat vocal i cantable de qualsevol tret melòdic eixit de la inspiració mozartiana. Les òperes majors del compositor de Salzburg gaudeixen de la incondicional predilecció d'un públic que, d'altra banda, resta indiferent als convencionalismes escènics, argumentals i estilístics d'altres episodis importants de la història del gènere, tant si les seves afinitats es decanten cap a l'infal·lible realisme de *Les Noces*, on els personatges evolucionen musicalment amb la precisió d'un mecanisme de rellotgeria, com si ho fan cap a l'esborronador dramatism del *Don Joan*, mesurat amb la pro-

misçuïtat de tots els elements quotidians de la vida humana, o cap a la pura idealitat de *La flauta màgica*, en una serena ascensió a l'amor, per mitjà de les proves.

La pròxima represa del *Don Joan* al Liceu mereix, doncs, l'expectativa d'un esdeveniment inusualment centrat en l'obra, i no pas tributari de la presència d'uns determinats cantants o d'una determinada producció escènica. Ja des de la seva històrica aparició, havia desvetllat el desacostumat interès dels esperits més sensibilitzats de l'època (tot i que Mozart no era, com di-

La represa de Don Joan és sempre un esdeveniment

riem avui, ni un pensador, ni un intel·lectual). A les darreries del divuit, Schiller escriu a Goethe: «*Sempre he tingut una certa confiança en l'òpera, en creure que a partir d'ella es podria desenvolupar, com en els cors de les antigues festes de Bacus, el drama en la seva forma més noble...*» La resposta de Goethe és categòrica: «*Les esperances que vós heu posat en l'òpera s'haurien pogut satisfer, l'altre dia, en un alt grau, amb el Don Joan; però aquesta obra resta absolutament aïllada i, amb la mort de Mozart, hom ha perdut l'esperança d'alguna cosa semblant*».

Per la seva part, Wagner, sense deixar d'insistir de manera emfàtica i en benefici dels seus dogmes estètics, en la condicionalitat determinant de l'element poètic i literari, en ordre a possibilitar les intuïcions del compositor, s'expressa en aquests termes: «*...És així que (Mozart) va tenir el poder d'eleva els caràcters de Don Joan, per exemple, a una tan gran riquesa d'expressió, que un Hoffmann fou capaç de descobrir en ells les relacions més pregoneres i misterioses, de les quals ni el poeta ni el compositor tingueren realment consciència...*»

Maragall parlà de Mozart a l'«Associació Wagneriana»

Curiosament, en una conferència sobre «El Drama Musical de Mozart», pronunciada en els radicals cenacles de l'Associació Wagneriana, de Barcelona, el 8 de febrer del 1905, Joan Maragall atorga, discretament, una confiança superior al poder autònom i rellevant de la funció del llenguatge musical pur en el teatre: «*...l'exemple característic de la transfiguració que us he dit de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal un major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions, poètica i musical, menys unitat d'inspiració: em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això ho trobo jo realitzat i conduït a totes les seves conseqüèn-*

FIGURES I TEMPS

cies, ho trobo exemplaríssim, en el Don Joan de Mozart.»

Maragall veu en el Don Joan «...un ésser propi musical que no és pas el del llibre. El llibre és una lleugera falla, ben bé del segle XVIII, que es desplega en una atmosfera de frivolitat i llibertinatge per anar a parar a una moral de retaula d'ànimes»; i finalment proposa una molt vàlida caracterització de l'obra, en el llenguatge abrondat del moment: «...el conflicte dels caràcters i de les passions resolent-se en una clara harmonia, serà la imatge musical de la vida, serà el drama musical, que esclatarà sobretot potent en els dos grans moments; en el moment de la plena folia del viure i en el moment de la mort espantosa. La topada dels dos moments, resolta harmònicament en la simfonia, fa la grandesa del Don Joan. En ell, hi cap tota la vida humana: ambdós elements es despleguen en tota llur potent intensitat, l'un en el final del primer, l'altre, en el final del segon, tot contenint les escenes intermèdies els graus capitals del sentiment humà: la crueltat inconscient de l'amor, la tendresa, la ira, la burla, la venjança, la pietat, la valentia, la covardia, la dolor, l'ebrietat d'aquest món i el terror de l'altre».

El mite de Don Joan es convertí en un tema literari

La figura de l'home predestinat a la seducció fàcil, de l'individu egoista adorat per les dones, constitueix un vell exemplar de la comèdia humana i ha representat, de sempre, una pedrera inesgotable en tant que tema literari, a diversos nivells de reflexió i d'audàcia. En la seva forma més crua, circumscrita al pur instint, només hauria pogut eixir de la imaginació meridional i dels costums feudals. En 1630, la llegenda de Don Joan, heroi dramàtic de l'amor insaciabile i de la frivolitat sacrílega, trobà una expressió universal en una comèdia espanyola del frare Gabriel Téllez (amb el pseudònim de «Tirso de Molina»), la qual fixà per sempre el decorat andalús del drama i el fatal retrobament de l'heroi amb l'estàtua de pedra. L'interès envers aquesta obra a Espanya fou, inicialment, més aviat feble; però el tema penetrà les escenes italianes i franceses, a partir de la segona meitat del segle XVII. Molière fou el primer qui el dotà d'una forta connotació psicològica; i, d'altra banda, Don Joan esdevingué més humà en la versió italiana, impregnada de l'esperit de la «Commedia dell'Arte», lliure de la concepció cristiano-estatal del teatre clàssic espanyol.

El compositor va decantar el llibret cap a un clima més profund

En versió musical, Don Joan es convertí en un tema corrent, des del ballet de Gluck, estrenat a Viena el 1761, fins a una llarga sèrie de *Don Giovanni* italiana, el més exitós dels quals, *Il convitato di pietra*, de Giuseppe Bertati, amb música de Giovanni Gazzaniga, representat a Venècia el 1787, serví de model a Lorenzo Da Ponte, en proposar el tema a Mozart per al nou encàrrec de Praga.

Elvira és la figura femenina més visceralment humana

No podem precisar la participació mozartiana en l'elaboració del nou llibret —el qual evidència també la consumada habilitat teatral de Da Ponte—, si bé és inevitable pensar que el temperament i l'instint del compositor havien de decantar la història cap a una concepció més seriosa i profunda. Les figures del Comanador i de Don Joan serveixen una caracterització desindividualitzada, arquetípica: per aquesta raó, el prota-

nista adopta, en cada ocasió, el tarannà musical corresponent a la dona que vol seduir.

Els personatges femenins encarnen la vessant més humanament punyent del drama, psicològicament i sentimental. Si la seva extracció harmonitza tres nivells socials molt definits —l'aristocràcia, la burgesia i la pagesia, respectivament personificats en Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina— la música fon elements provinents de l'estil sever, de la cultura burgesa i de l'esperit popular. Elvira és la figura femenina més visceralment humana: l'únic personatge que lluita contra el seu destí, encara, des d'una relació afectiva amb Don Joan. En canvi, Donna Anna presenta una actitud més monolítica, en la seva funció d'antagonista moral del protagonista. Des de la precocitat de la seva més tendra joventut, Mozart ha captat musicalment, en el teatre, els secrets de la psicologia femenina, de les dones que sofreixen, amb una lucidesa i una veritat absolutament indepassables.

Els companys masculins d'Anna i de Zerlina presenten en el llibret uns trets més dibuixats; malgrat tot, Don Ottavio prota-



Retrat de la infantesa de Mozart



gonitza dues de les àries més commovedorament pures i líriques de l'òpera —una d'elles escrita per a les representacions vieneses— i, conjuntament amb Donna Anna, dos dels més punyents recitatius acompanyats. Finalment, Da Ponte i Mozart concentraren, sàviament, els trets pintorescos de l'«òpera buffa» en el personatge de Leporello— l'arlequí de la «Commedia dell'Arte»—, una rèplica primària i caricaturitzada (també força eloqüent) de la pròpia figura de Don Joan.

Fins aquí, una elemental caracterització dels personatges. Tots ells convergeixen en la figura isolada del protagonista i, a partir d'ella, es constitueixen en motor d'una acció, en voler culminar una venjança que, com en la tragèdia antiga, només es resoldrà per mitjà d'una força externa.

Què aportà el geni mozartà a aquest versemblant joc de forces? Breument, l'absoluta maduresa del seu estil musical, aliada a una sorprenent intel·ligència per a la pràctica del teatre i a un esborronador instint dramàtic. En materialitzar-lo, el compositor no reula davant les arideses d'escriptura, en els dominis de la melodia, l'harmonia, la mètrica i l'orquestració; i decanta el pes específic de la densitat de l'obra en una dosificació quasi matemàticament equilibrada de les àries i les escenes de conjunt, que representen els moments més intemporals de l'obra, d'una dimensió estilística inclassificable.

La cruesa del llenguatge afectiu escandalitzà els contemporanis de Mozart

El caràcter compacte d'aquests concertants no és incompatible ni amb la vivacitat ni amb el contrast expressiu, i resta inseparable d'una gran llibertat interna, encaminada a la individualització de cada personatge. L'exemple més exteriorment visible d'aquesta síntesi entre un context homogeni i la seva singular caracterització és l'audaç, i gairebé surrealista, superposició dels ritmes de les tres orquestres del primer final, amb la simultaneïtat d'un minuet, un vals i una contradansa; a qualsevol nivell, però, hom podria assenyalar exemples menys aparatosos i més subtils del refinament mozartà en la definició musical dels trets caracterològics. Precisament en aquesta escena, els esdeveniments del primer acte assoleixen el «clímax»; després, a partir del crit estrident de Zerlina, l'acció s'inverteix i el protagonista adopta una postura defensiva fins al desenllaç final.

Sense les escenes de conjunt, que el llibretista va incorporar per servir les exigències del músic, i que atorguen una alta dimensió tràgica als personatges secundaris, i sense les àries d'Anna i d'Elvira, el *Don Joan* no hauria depassat els precedents simplistes de l'«òpera buffa», per assolir les altures de la tragèdia humana.

CAMPUS MUSICAL '86

3r. CURS INTERNACIONAL
D'INTERPRETACIÓ
MUSICAL

Torroella de Montgrí
(Costa Brava)

22 juliol al 10 d'agost
Maria Curcio
piano

30 i 31 de juliol
Jean-Pierre Rampal
flauta

14 al 24 d'agost
Irmgard Seefried
cant

16 al 31 d'agost
Gonçal Comellas
violí
Felix Andrievsky
violí
Bruno Giuranna
viola
Radu Aldulescu
violoncel
Franco Petracchi
contrabaix
Bruno Giuranna
música de cambra

Informació
Joventuts Musicals
Apartat 70

Torroella de Montgrí
(Costa Brava)

☎ Secretaria: (972) 75 88 20

Oficina M. de Turisme:
(972) 75 89 10



Madamina, el catalgo, la coneguda ària de Leporello

La fatalitat de la mort en interposar-se a l'instint irreflexiu de la vida

La llibertat de les formes i la cruesa del llenguatge afectiu escandalitzaren els contemporanis de Mozart. Mai la seva música no havia estat tan aspra, realista i cruel com en els moments d'exaltació de l'acció, ni mai no havia passat d'una manera més sobtada i menys vacil·lant de la melodia més encisadora a l'expressió més depriment, de la visió més inquietant de les forces sobrenaturals als detalls més realistes de la vida diària!

Finalment, és obligada la qüestió, abstracta, del significat espiritual d'aquest cim dramàtic mozartí. Potser, en plantejar-la, desplaçem les especulacions estètiques d'una època a una circumstància històrica anterior, en la qual encara no havien penetrat la praxi de la música, ni havien madurat en el domini del pensament. Segurament, forçaríem la qüestió en mesurar el teatre mozartí des de les premisses del «Drama Musical», tal com l'entenien els romàntics de la generació de Wagner. Els comentaristes —amb una certa mitificació del progrés— han convertit en un tòpic la recerca de precedents del romanticisme; vo-

len veure Beethoven en els darrers concerts de piano de Mozart, i el segle XIX en els trombons i els cromatismes de la darrera escena del *Don Joan*.

Mozart parteix de la pràctica professional habitual al seu temps, i de les dades estilístiques i literàries que li forneixen els usos, (diríem comercials) del moment. Sense cap intenció de transcendència estètica, adopta per al *Don Joan*, discretament, l'etiqueta de «drama giocoso», i l'obra, en la seva singularitat, resta encara avui de difícil caracterització.

A les darreries del segle XVIII, Mozart assoleix la definitiva espiritualització del mite de *Don Joan*, per obra i gràcia de la potencialitat, privativa i específica, del llenguatge musical; un mite que ens remet a l'acció de l'element demoníac en la carn, de la mateixa manera que Faust —per al qual Goethe hauria somiat la música de Mozart— el projecta sobre el domini espiritual. El compositor, però, no cau en cap de les interpretacions ideològiques que el personatge havia provocat des de la seva creació. I, malgrat la tradició del tema, no jutja ni moralitza; presenta només una imatge —premonitòria?— de la fatalitat de la mort, en interposar-se a l'instint irreflexiu de la vida.

Lluís Millet

El concepte de la mort a *Don Giovanni*



Versió de Don Joan. Festival de Salzburg 1968-70

De totes les òperes mozartianes, *Don Giovanni* és la que manté el nivell més alt de contingut humà i de pensament tràgic. Busqueu on vulgueu, dins la immensa obra dramàtica del geni de Salzburg, i no trobareu cap altre treball on el pensament tràgic, i més concretament, el pensament de la mort es manifesti de forma tan crua, clarivident i artística com es manifesta en aquesta «sagrada» òpera: el *Don Giovanni*. Si a les *Bodes* trobem el Mozart sarcàstic i irònic enfront de la vida, el Mozart pròpiament amorós, i a la *Flauta* trobem el Mozart simbòlic i metafòric, a *Don Giovanni* trobem el Mozart fred, dur, enfront de la vida mateixa. A *Don Giovanni* trobem el Mozart pròpiament romàntic, filosòfic, revolucionari.

En la meua classificació personal, *Don Giovanni* és la veritable òpera que obre de

cop i sense matisacions el pensament romàntic enfront del racional o de l'il·lustrat i, no cal dir-ho, a anys llum del comercial món rococó que els últims mozartians nou vinguts ens volen vendre -oi, Milos?

Per als romàntics, aquells exploradors de l'ànima humana, la mort, com a mite i com a concepte, és el fet que més els va subjugar, que més els va seduir i guiar de forma predominant en les seves penetracions. Per constatar aquest fet, només cal acostar-se a qualsevol producció pictòrica o poètica de qualsevol pintor o poeta de qualsevol racó de l'Europa d'aleshores. El valor de la mort com a contrapartida dialèctica (i per tant positiva) al valor de la vida batega al llarg i ample de totes les produccions artístiques. La mort com a valor, és a dir, com a element qualitativament positiu; no pas la mort com a entelèquia o personatge. I és aquest,

el salt que cal comprendre també en els romàntics quan apel·len insistentment al passat medieval, quan apel·len a les famoses ruïnes. No valoren la idea o la representació de la mort, típiques d'aquella època, sinó el fet existencial, «viu», de la mort.

Aquest salt literari també cal observarlo al *Don Giovanni* de Mozart, on la presència de la mort no té res de vell, de medieval; tot el contrari, la presència de la mort, en aquesta obra, la forma en què es manifesta, és el fet més revolucionari que hi trobem. I no voldria caure en un error; però em sembla que aquesta presència és la que més han defugit els eminents crítics que s'han acostat a la polièdrica producció mozartiana.

Don Giovanni es fonamenta tan sols en dues escenes: la inicial i la final. Més concret encara, no tan sols s'hi fonamenta, si-

FIGURES I TEMPS

nó que només «està» en aquestes dues escenes. A la primera, en la mort del Comendatore; i a l'última, en la mort del protagonista. Obrir-se i tancar-se amb el mateix acte, amb el mateix procediment, amb el mateix pensament, el tan estimat pels romàntics: la mort. Tot allò que s'esdevé entre aquestes dues escenes, fins i tot allò que tant preocupa els moralitzadors —l'amor, la frivolitat, la seducció—, no té cap pes específic ni decisiu en la trajectòria del pensament. Són motius trivials, sense transcendència, encara que des de l'òptica musical siguin d'un altíssim nivell. En la mesura de no fer l'escena inicial i la final juntes, en la mesura de suavitzar aquesta continuïtat, s'omple la resta d'acudits, d'aventures, de divertiments, per entretenir i distreure de la terrible brutalitat que representaria el naixement i l'acomiadament de l'obra de forma continuada.

I la importància de Mozart és la de saber descobrir, davant d'aquesta obra tan antiga, el fil de continuïtat que hi ha entre aquestes dues escenes; en això, Mozart es mostra per primera vegada —i molt més abans que Beethoven— un autèntic fill de la Revolució. No cal dir que les obres literàries que tracten el tema de Don Giovanni ho fan donant més categoria a l'aventura, a allò insubstancial que hi ha en la seva vida, que no pas al veritable contingut que a *Don Giovanni* s'hi expressa; és dir, l'enfrontament amb la mort com a valor progressiu de la vida humana. No és tampoc casualitat que sigui un músic aquell qui hagi estat el qui millor hagi donat una explicació d'aquesta situació. La música és l'expressió més etèria de l'ànima humana, i aquella que, de manera visionària, ens comunica simultàniament amb el passat, el present i el futur. És l'única expressió humana i artística que es dona en el temps. I en aquest procés, es comprèn que temps i mort van estretament lligats.

No d'una altra manera ens explica aquesta situació el mateix Hegel, el gran pensador romàntic. El filòsof ens mostra la mort tal com és: un moment dialèctic i revolucionari en la vida humana. En un paràgraf dedicat a l'anàlisi de la Revolució, dins la *Fenomenologia de l'Esperit*, Hegel diu: «L'obra i l'acció úniques de la Llibertat general són, en conseqüència, la mort; o sigui, una mort que no té cap envergadura ni plenitud ni compliment interns, ja que allò que es nega és el punt no realitzat ni complet del jo-personal absolutament lliure; és la mort més freda i xata, sense altra significació o importància que l'acte de tallar en dues parts una col-i-flor o beure un got d'aigua».

En aquest paràgraf es donen simultàniament molts dels conceptes que defineixen la personalitat i els actes que fan de Don Giovanni el personatge mític i pre-revolucionari que va seduir i continua seduint els espectadors i els analistes d'aquesta magna obra.

En primer lloc, es parla de la Llibertat, de la Llibertat general. Aquesta, com ja sabem, és una de les característiques que més han qualificat el nostre personatge. Don Giovanni, amb el cant joïós i gloriós de l'es-



Manuscrit d'un recitativo secco de Don Joan

cena vint-i-dues del primer acte, es mostra com un autèntic defensor de la Llibertat. L'home sense prejudicis, amant del perill i de la gallardia. «Quina llibertat», es pregunta Ruggero Raimondi, «vol Don Giovanni? Doncs, la llibertat dels costums, la llibertat contra la hipocresia; tracteu de ser allò que sou, no us deixeu agafar per allò que pretén ser la moral pública i tracteu de ser vosaltres mateixos». En clau nietzscheana seria: «Aconsegueix de ser el qui ets».

Seguint el paràgraf hegelian, arribem al punt central, medul·lar i embrionari d'aquestes ratlles: «... o sigui, una mort que no té cap envergadura, ni plenitud, ni compliment interns.»

I, al meu entendre, aquest és l'arc que abraça Don Giovanni. Ni la mort del Comendatore ni la seva pròpia mort són fets substancials en la seva vida. Don Giovanni, l'home absolutament lliure, es troba da-

vant del Commendatore de la mateixa manera i amb els mateixos caràcters que quan es troba davant d'una taula plena d'aliments. Si la vida li situa els esdeveniments i els hi col·loca en una certa disposició, ell actua en conseqüència, segons el seu lliure criteri, sense contemplacions ni escrúpols.

A l'última escena, no té cap perjudici per anar a donar la mà a una ànima que sap que li pot portar conseqüències imprevisibles, encara que, en aquest moment, també sap que l'única manera de posar punt final a aquesta «fatídica giornata» és arribar fins al final i enllestir, d'una vegada per totes, la situació que se li crea a partir de la mort del Comendatore. I en aquest «Finale» és on la transcendència musical que Mozart imprimeix a la partitura aconsegueix enlluernar per la seva claredat i mestratge. Crec que és en aquesta escena final on Mozart s'acomiada veritablement, en unió de Don Giovanni, de tots nosaltres i del món que l'envoltava en particular. Una prova més precisa d'aquest acomiadament, la constitueix la citació, la referència d'altres obres de què, com a última memòria d'allò que ha estat el seu pas per la Terra, fa esment en aquest «Finale». Des de *Una cosa rara, ossia bellezza e onestà*, del nostre Martí i Soler, fins el *Non più andrai*, de les Bodes.

A *Don Giovanni* hi trobem el veritable *Requiem* mozartian.

De tots els personatges de l'òpera, aquell de qui menys es coneix el pensament és sens dubte el de Donna Anna, la filla del Comendatore. En cap moment coneixem ni les seves inquietuds, ni el seu estat, ni el seu passat. Allò que sabem és l'estret cercle familiar on viu i la forta personalitat del pare. Aventurem una conjectura?: Allò que Donna Anna no aconsegueix per via natural, és a dir, la mort del pare, ¿no és portat a terme mecànicament, per Don Giovanni, el gran amor de la seva vida?



L'escena culminant del segon final

L'empremta de Chopin, Pedrell i Falla a Mallorca

Joan Maria Thomàs, el músic més gran i polifacètic de la història musical mallorquina, i la seva Capella Clàssica, organitzaren, pel mes d'octubre de 1933, el «Primer Festival de Música Mallorquina» a l'històric Palau de l'Almudaina, de Palma. Al programa de mà d'aquest memorable concert —a més de les notes biogràfiques dels compositors interpretats, dels comentaris de cada obra, i del «credo artístic» de la mateixa Capella—, hi trobem un sentit homenatge a tres noms universals de la música que deixaren la seva empremta a Mallorca: F. Chopin, Felip Pedrell i Manuel de Falla. Thomàs escrivia:

«En el primer programa dedicat exclusivament als compositors de casa no podien ésser oblidats els noms de tres grans músics que, sense ésser mallorquins, han estat en viu i fecund contacte amb la nostra terra que, tradicionalment agraïda, els ofereix avui aquest petit homenatge per la veu, modesta però sincera, dels seus propis músics.»*

Cinquanta-dos anys després d'aquella efemèride musical, qualsevol estudiós de la nostra música ha de ratificar i aplaudir les encertades i equànimes paraules de Thomàs. Més encara; avui podem constatar, des d'una perspectiva històrica més allunyada i menys apassionada, les grans influències i el mestratge que aquesta tríade musical exercí en la inquietud creativa dels nostres compositors i en l'evolució del panorama musical mallorquí.

Vet ací una brevíssima i esquemàtica relació de les aportacions —directes o indirectes— de cada un d'ells a la cultura mallorquina.

La Cartoixa de Valldemossa, que va acollir F. Chopin i George Sand durant l'hivern de 1838-39, representa la incorporació del nom de Mallorca a la Història de la Música, i el punt de partida de la nostra música amb projecció universal. Chopin no és fill de Mallorca, però sí que ho són, en canvi, les seves obres, aquí inspirades i compostes, que són tot allò que hi resta, de l'artista. D'altra banda, pareix ésser que el pas de Chopin per Mallorca fascinà i incidí sobre la vocació i projecció artística d'alguns músics mallorquins, com és el cas de Miquel Marquès (1843-1918), el simfonista més important del XIX espanyol. La creació del «Comité pro-Chopin a Mallorca» (1930-1936), per Joan Maria Thomàs, suposà, per a la vida musical mallorquina, una de les manifestacions artístiques més grans

de la història, mitjançant l'organització dels «Festivals Chopin» i la publicació de «Philharmonia», revista internacional de música.

Felip Pedrell fou el descobridor, davant el món musical, del manuscrit de Pau Vllalonga (†1609) —primer mestre de capella de la Seu de Mallorca, després del Concili tridentí—; fou l'encoratjador i el mestre d'Antoni Noguera (1858-1904); fou admirador de la Capella de Manacor (per

Op.38, de Chopin, i text de mossèn Jacint Verdaguer— i realitzà versions i arranjaments d'obres de Vecchi, Victoria, etc., totes elles dedicades a la Capella; aconsellà canvis en la disposició i presentació del cor; fou nomenat director d'honor de la mateixa i la dirigí en un parell d'ocasions; assessorà Thomàs en qüestions d'interpretació i repertori; col·laborà amb els «Festivals Chopin»... Però ens cal observar que



Entrada a la Cartoixa de Valldemossa, dibuix de M. Sand per a Un hivern a Majorque

a la qual va escriure *Don Joan i Don Ramon*). La importància de Noguera per a la música mallorquina és de cabdal interès: fou el primer a estudiar la música popular, fou l'autèntic precursor i l'ànima del moviment coral a Mallorca —l'any 1897 fundà, amb mossèn Antoni Pont, la Capella de Manacor—, va ésser un fervorós defensor i restaurador de la música religiosa, així com un rigorós crític i assagista musical i, finalment, fou el pioner en la composició nacionalista. Per tot això, Noguera és considerat com el pare de la música mallorquina.

Manuel de Falla residí a Mallorca en dues ocasions: hivern i primavera de 1933 i 1934. La seva estada va transcórrer al voltant de la persona i de l'activitat musical de Joan Maria Thomàs. Aquest, en definitiva, es convertí en el seu amfitrió, secretari i confessor. Els contactes de Falla amb la Capella Clàssica foren freqüents i de tota mena d'ordre: va escriure la *Balada de Mallorca* —versió coral sobre la *Balada en Fa*,

la coneixença entre Falla i Thomàs fou d'enriquiment mutu: per una part, Thomàs conegué nous plantejaments i rebé valuosos consells sobre la composició musical; per altra banda, Falla tingué l'ocasió de contactar i experimentar amb un instrument coral d'alt nivell, per continuar el treball de l'*Atlàntida*, obra que Falla pretenia acabar a Mallorca. Una mostra de l'amistat i la veneració de Thomàs cap al mestre gadità és el seu preciós llibre *Manuel de Falla en la Isla*. Però Falla va deixar sentir la seva ascendència sobre altres importants compositors mallorquins: Antoni Torrandell, Jaume Mas Porcel..., assidus participants, juntament amb Thomàs, en aquelles agradables tertúlies que tenien lloc a la casa de Gènova, on residia el mestre.

Joan Company i Florit

* S'hi interpretaren reposicions o estrenes de: P. Vllalonga, B. Salas, R. Vich, A. Gelabert, B. Oliver, A. Noguera, M. Capllonch, R. Cortés, J. Ma. Thomàs, J. Mas Porcel, A. Torrandell i B. Samper.

La veu d'Armènia a través d'un grup representatiu

L'actuació a la IX Setmana de Música Religiosa del Cor Armeni de la Comunitat Mekhitarista de Venècia, és motiu oportú per a la publicació d'aquest article, que situa la realitat d'aquest tipus de música.



L'illa de Sant Llätzer, a Venècia

Dins la IX Setmana de Música Religiosa, el cor armeni dels mekhitaristes de Venècia farà sentir a Barcelona les melodies litúrgiques d'un poble que, disseminat pel món a causa de les persecucions que ha sofert, proclama que, malgrat tot, ha sobreviscut a la matança ordenada pel govern turc. El 15 de setembre de 1915, per exemple, el ministre turc de l'interior donava aquesta ordre al prefecte d'Alep: «El govern, sota l'ordre del Comitè Unió i Progrés, ha decidit d'exterminar enterament tots els armenis que viuen a Turquia. Sen-

se miraments per les dones, els infants i els malalts, i siguin quins siguin els mitjans d'extermini, sense escoltar els sentiments de la consciència, cal posar fi a llur existència». Setanta anys després d'aquests fets, és bo de recordar aquest poble màrtir i de sentir-ne la veu.

Armènia i els armenis

Armènia (*Haiastan*, en armeni) és un país de l'Àsia occidental, entre el Caucas al N, Mesopotàmia al S, l'altiplà iranià a l'E i

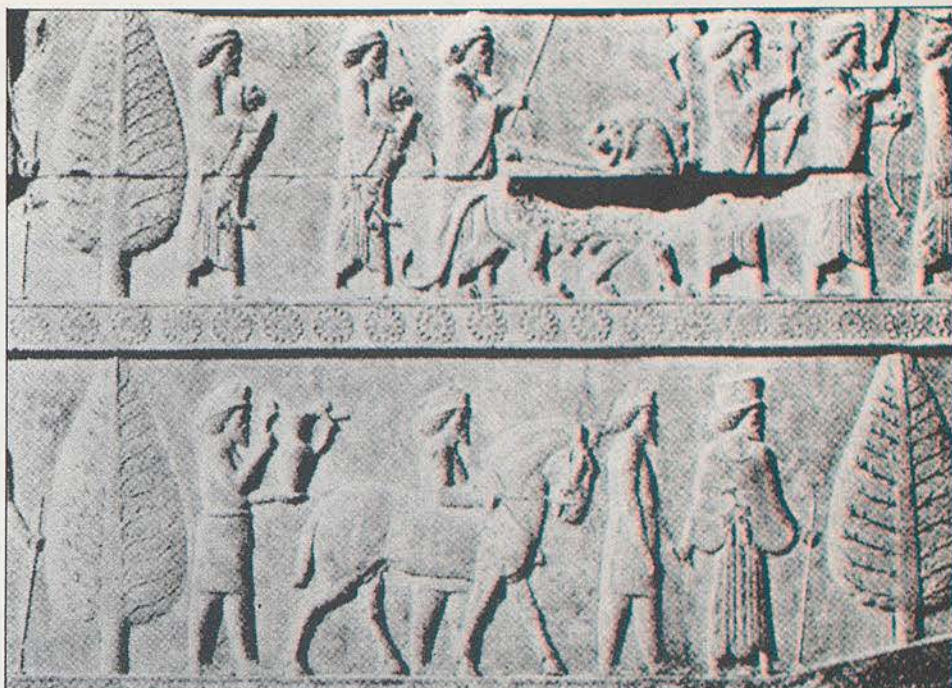
l'Anatòlia a l'O. La major part es troba actualment dins l'estat de Turquia; la part més petita, dins Iran; la part més septentrional és l'única que porta encara el nom d'Armènia i constitueix una de les 15 repúbliques de l'URSS. Armènia es troba en un gran altiplà, travessat de cadenes muntanyoses (de més de 4.000 m) i amb el cim culminant de l'Ararat (5.165 m). Enclou tres illes importants: Sevan, a la RSS d'Armènia; Van, a la part turca; Úrmia (actual Rezaizayeh), a l'Iran. Aquest territori correspon a l'antic regne d'Urartu (s.XIII-VII aC), el

qual fou ocupat (s. VII aC) per un poble indoeuropeu d'origen traco-frigi, que es barrejà amb la població urarti. D'aquí sorgiren els armenis (*haikh*, en armeni, però anomenats ja *armenis* en les inscripcions perses de Darius i després pels grecs).

Armènia fou dominada pels medes (612-549), pels perses aquemènides (549-330) i pels selèucides (330-190), els quals foren derrotats pels romans. Fou dividida aleshores en dos regnes: l'Armènia Major, a l'est de l'Eufrates (sota el govern d'Artàxies), i l'Armènia Menor, a l'oest de l'Eufrates (sota el govern de Ziriadres). Reunificada novament sota Tigranes II el Gran, que la dugué a la màxima expansió, Armènia acabà sota el poder romà i, finalment, el 387 dC., pel tractat entre Teodosi i Sapor III, fou repartida novament: la part occidental quedà inclosa dins l'imperi bizantí, i la part oriental quedà sota el domini persa sassànida. La creació, a començament del s. V, de l'escriptura armènia contribuï al reforçament del nacionalisme, que, a la part oriental, defensava el seu cristianisme contra el mazdeisme persa i, a la part occidental, intentava desvincular-se de Bizanci.

Conquerida pels àrabs des del 640, Armènia es pogué unificar a mitjan s. IX sota la disnàtia bagràtida. S'inicià aleshores l'època d'esplendor d'Armènia, que s'acabà el s. XI, quan els turcs seljúcides envaiïren l'Armènia Major (1064) i, els bizantins, l'Armènia Menor (1080). Llavors, masses d'armenis emigraren a la regió de Cilícia, al sud de l'Àsia Menor, on crearen el regne de la Petita Armènia, mentre que d'altres s'escampaven per l'Europa oriental. Aquest regne fou molt florent i es convertí en un punt de trobada de l'Orient i l'Occident, i en un lloc obligat de referència de croats i de mercaders. Fou durant aquesta època que tingueren lloc les relacions entre Catalunya i els reis de la Petita Armènia: Haitó I, davant l'amenaça dels mame-lucs, cercà ajut a Occident i s'adreçà també a Jaume I el Conqueridor; Haitó II rebé la visita de molts comerciants catalans i també la de Ramon Llull, el qual, procedent de Xipre, s'aturà a Al-leàs, a la Petita Armènia, on escriví el seu llibre *Què ha de creure hom de Déu*. El rei Oixiu intentà de casar-se amb Elisabet, filla de Jaume II, i ell mateix trameté a Tarragona les relíquies de santa Tecla. El seu fill, Lleó V, es casà amb Constança d'Aragó.

El 1375, el regne de la Petita Armènia era destruït pels mame-lucs egipcis, mentre que la Gran Armènia queia sota els mongols de Timur Lang. A partir del s. XVI, turcs i perses es repartiren el territori armeni. El s. XIX, Armènia cercà l'ajut de Rússia (que, sota Pere el Gran, s'havia expansionat fins al Caucas), la qual s'apoderà així del territori corresponent globalment a l'actual Armènia soviètica. A la part d'Armènia sota domini turc, tots els interessos de resistència nacionalista foren reprimits cruelment, sobretot amb grans matances i deportacions en massa, els anys 1894-96 (uns 600.000 armenis desapareguts) i, una



Persepolis: Els armenis porten obsequis a Darius I (522 aC.)

segona vegada, en 1915-16 (uns dos milions de desapareguts). El tractat de Sèvres (1920) entre el aliats i Turquia, sobre una Armènia independent, no tingué cap resultat. Els armenis continuen, encara avui, subjugats dins l'estat turc. Això explica els actes violents que se succeeixen de tant en tant, produïts per l'irredentisme armeni. En territori rus, Armènia es constituí, el 1918, en república federativa independent; però, el 1920, era proclamada república soviètica (en 1922-36, formà part de la República Soviètica de Transcaucàsia, amb Geòrgia i l'Azerbaidjan). Malgrat les limitacions, és l'única terra anomenada oficialment Armènia, amb la cooficialitat de la llengua pròpia.

Però totes les vicissituds de la història d'Armènia han fet que els armenis siguin eminentment, després dels jueus, gent de diàspora. Els prop de 6 milions d'armenis es distribueixen, aproximadament, de la manera següent: prop de 3 milions a la República Socialista Soviètica d'Armènia; més d'un milió en altres repúbliques de l'URSS, especialment al Caucas (Geòrgia, Azerbaidjan, etc.); mig milió a Turquia i al Pròxim Orient; la resta, a Occident, especialment a França, Canadà i els EUA.

La llengua i la literatura armènies

L'armeni és una llengua indoeuropea, però independent dins d'aquesta família, de manera que no es pot classificar amb cap altra de les llengües indoeuropees. Té manlleus irànics i la fonètica l'acosta a les llengües subcaucàsiques. Hom hi distingeix l'armeni clàssic (*grabar*), l'armeni mitjà (*aixkharabar*) i l'armeni modern. Aquest presenta dos grans dialectes: l'oriental (Armènia Soviètica) i l'occidental (Armènia turca). L'alfabet i l'escriptura armenis foren creats a començament del s. V per Mesrob (o Maixtots). Consta de 36 signes, més dos d'afegits durant el període de l'armeni

mitjà, amb la finalitat d'adaptar millor molts noms estrangers.

La producció literària és molt rica i no és pas possible de resseguir-ne aquí, ni que sigui per sobre, la història i les figures principals de cada període. Recordem només els *Cants de Goghten*, de la literatura oral precristiana. De la literatura escrita, a partir del s. V, les primeres manifestacions són les traduccions de la Bíblia, dels llibres litúrgics, i de les obres teològiques. Posteriorment, destaquen les obres de creació pròpia, sobretot en el camp historiogràfic i poètico-religiós. És el període dels grans himnògrafs, entre els quals destaquen Gregori Narekatsí (o de Narek) (950-1010), Nersès Xnorhalí («el graciós») (1107-73), Nersès Lampronatsí (o de Lampron) (1153-98), etc. A partir dels ss. XIII-XIV floreix una literatura de temes profans en armeni vulgar, produïda sobretot pels trobadors (*aixug*), com Constantí d'Erzinka, als inicis (s. XIII), Nahapet Kutxak (s. XVI), en la plenitud, i Saiat-Nova (pseudònim de Harutiun), escriptor en armeni, georgià i persa, al s. XVIII. En aquest mateix segle es produïa una dispersió d'intel·lectuals, que afeblia la producció literària, però alhora una renaixença erudita duta a terme pels mequitaristes. Eliminats, pràcticament, els armenis de Turquia, la producció literària, té dos centres ben diversos i dispersos. D'una banda, l'Armènia soviètica, on cal destacar, potser, al s. XIX, el nom de Khatxatur Abovian, amb la seva novel·la històrica *Vekh Haiastani* («Les ferides d'Armènia»), i on, després de la constitució d'Armènia com a República Soviètica, la literatura, a part el sentiment nacional, ha seguit l'evolució general de la literatura proletària i del realisme socialista. De l'altra banda, els escriptors armenis escampats pel món, se senten units per la llengua i la cultura comunes i per la consciència d'un poble delmat i dispersat que, malgrat tot, no deixa de fer sentir la seva veu.



L'Església armènia

El cristianisme penetrà a Armènia, segurament, vers la fi del s. II, per tal com Tertul·lià, als inicis del s. III, ja hi coneix cristians. La nova doctrina li vingué per dos costats: per la Capadòcia i el Pont, a l'Àsia Menor, i per la Síria. Per Eusebi de Cesàrea coneixem el nom d'un bisbe armeni, Merujanès, vers el 250. Però l'organitzador d'aquesta Església encara incipient, i reconegut tradicionalment com l'apòstol i el pare de l'Església armènia, és sant Gregori, dit l'Il·luminador (mort vers el 325). Pels volts del 300, per obra seva, el poble armeni, amb el seu rei Tirídates III, abraçà oficialment el cristianisme. Gregori esdevingué el primer cap (*katholikós*) de tota l'Església armènia, amb seu a Vagarxapat, uns 20 km a l'oest d'Erevan, on construí la catedral d'Edjmiatsín (que significa: «L'Unigènit ha baixat»), nom que ha passat a designar modernament tota la ciutat, situada dins la RSS d'Armènia, a l'URSS. El seu tercer successor, Nersès, convocà el primer sínode de l'Església armènia, a Aixitxat, el 365. Poc després, ocupava el

katholikosat armeni una altra gran figura: un fill del *katholikós* Nersès, Sahak (o Isaac) el Gran, sota el qual l'Església armènia s'independitzà jurídicament de Cesàrea. També, durant els seu episcopat, tingué lloc la creació de l'alfabet armeni, per obra de Mesrop.

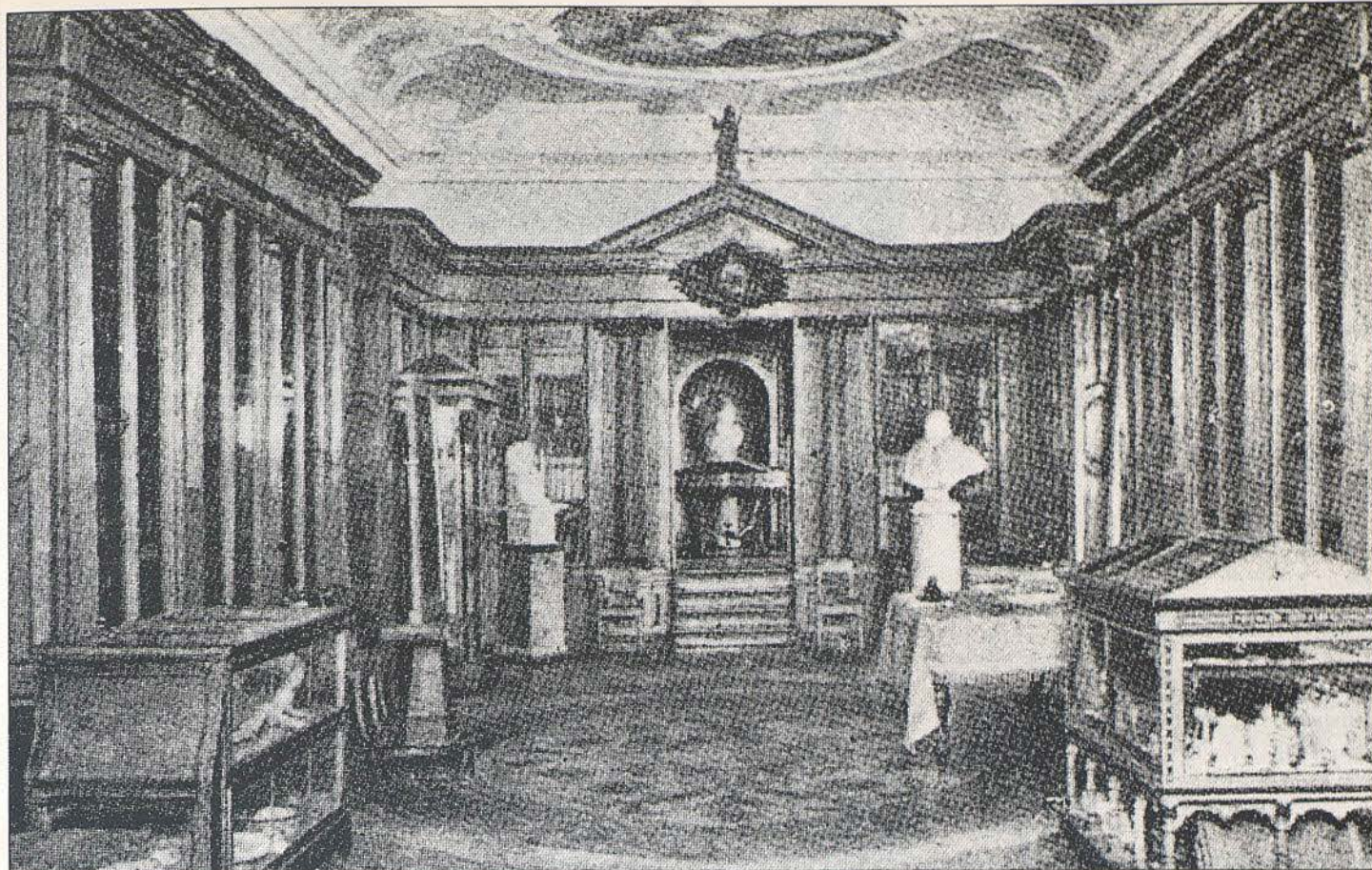
Ocupada en la lluita religiosa contra el mazdeisme dels dominadors perses, entre 449 i 484, l'Església armènia no pogué prendre part en el concili de Calcedònia (451) i, en el seu refús del nestorianisme, es mantingué cautelosa respecte d'aquest concili, i més pròxima a l'*Henotikon* conciliador de l'emperador bizantí Zenó. En el sínode de Dvin, del 506-507, l'Església armènia es decantà pel monofisisme de Sever d'Antioquia, el qual, especialment sota la dominació àrab, servia per distanciar-se de Bizanci. La separació era un fet al començament del s. VII.

En l'emigració armènia cap a Cilícia, sota la persecució seljúcida, l'Església armènia s'organitzà entorn de la seu de Sis. És a partir d'aquesta regió i en aquests segles (XI-XV) que es produí l'acostament i una unió amb Roma. La unió amb Roma, pe-

rò, d'una part de l'Església armènia tingué lloc pròpiament el s. XVIII, per obra del *katholikós* de Sis, Abraham Ardzivian. Mentrestant, caigut també el regne de la Petita Armènia sota els mamelucs d'Egipte, els armenis de les regions més orientals revitalitzaren la seu d'Edjmiatsín.

Tots aquests fets i molts d'altres portaren a la situació, que és encara l'actual, de dues Esglésies armènies, una catòlica (Església armènia Unida) i una d'ortodoxa o no-calcedoniana (Església armènia Apostòlica, dita també «Gregoriana», del nom de sant Gregori l'Il·luminador). Aquesta, bé que amb un cap espiritual i honorífic, el *katholikós* d'Edjmiatsín (a l'Armènia soviètica), és dividida en quatre jurisdiccions: a) *katholikosat* d'Edjmiatsín, amb títol de patriarcat; b) *katholikosat* de Cilícia (o de Sis), Turquia, però amb seu a Beirut (Líban); c) patriarcat de Jerusalem; d) patriarcat de Constantinoble.

L'Església armènia és especialment activa, sobretot dins l'Armènia soviètica i a la diàspora, molt nombrosa. L'Església armènia Apostòlica forma part del Consell Ecumènic de les Esglésies.



La Biblioteca, fundada per l'Abat Mekhitar

El ritu armeni

El ritu armeni mostra les traces dels mateixos orígens de la cristianització d'Armènia. D'una part, el pes que hi tenia l'Església de Cesarea de Capadòcia (el mateix sant Gregori l'Il·luminador era de Sebaste i s'havia format a Cesarea), l'Església que li era veïna i que gaudia d'una autoritat doctrinal molt gran. De l'altra part, la influència siro-palestinenca que li vingué del sud. El ritu armeni, doncs, que pertany a la branca siro-antioquena, es troba entre les tradicions siríaca i bizantina, i constitueix un ritu propi, amb molts punts de contacte amb els altres dos, però amb unes característiques peculiars molt definides. Entre altres coses, conserva encara molts elements de l'antiga litúrgia de Jerusalem (ja el primer document pròpiament litúrgic de la ciutat santa és una versió armènia, de començament del segle V, d'un text grec). Com l'antiga litúrgia de Jerusalem, encara avui l'Església armènia desconeix la festa del 25 de desembre, per tal com la Nativitat és celebrada el 6 de gener. Les festes dels sants no són amb data fixa del mes, sinó d'acord amb els dies de la setmana i els temps mòbils de l'any litúrgic.

Aquest ritu és l'únic, en tota la tradició cristiana, que no barreja aigua amb el vi en la celebració eucarística. D'altra banda, també és l'únic entre tots els ritus orientals a servir-se, en la mateixa celebració eucarística, de pa àzim, i això des de temps antiquíssims, no pas per influència llatina. Sí que té, en canvi, un origen llatí, de quan

l'Església armènia estigué unida amb la de Roma, la lectura del darrer evangeli a la missa. Una celebració en ritu armeni revesteix sempre un to vistosament solemne i cerimoniós.

Com tots els ritus orientals, també l'armeni posseeix una gran riquesa d'himnes i composicions eclesiàstiques, en forma poètica, de tota mena. Com en tot l'Orient, aquestes composicions nasqueren com a meditació i com a comentari dels textos bíblics llegits en la litúrgia, i acabaren, moltes d'elles, per penetrar en la mateixa litúrgia, en la qual expressen els sentiments de la comunitat cristiana. I, com en totes les litúrgies, el cor de tota la celebració de l'any litúrgic és la Setmana Santa i la Pasqua. En aquests dies sants, la litúrgia armènia conserva, bé que evolucionats, molts elements de les antigues celebracions pasquals de Jerusalem.

Els edificis que els armenis bastiren per a les celebracions del culte són ben coneguts per llurs característiques. Construïdes en pedra volcànica, que els dona sovint uns colors ben característics, les esglésies armènies es distingeixen també, sobretot als ss. VI-VII, per la forma de planta central dominada per un cimbori poligonal amb una cúpula cònica. Les esglésies posteriors (ss. X-XI), amb volta sostinguda per arcs ogivals, no semblen sense relació amb l'arquitectura medieval d'Occident. Entre les esglésies més cèlebres, destaquen la del Apòstol, vora el llac Sevan (s. VII), la catedral d'Edjamsiatsín (s. VII, reformada posteriorment), la de Vagarxapat (s. VII), la d'Ani (s. X-XI), etc.

La música armènia

Després de la conversió al cristianisme i de la constitució de l'Església armènia, començà de formar-se un recull poètico-musical, que fou anomenat *Xarakán* (que significa «collaret», «himnari», «cançoner»). Hom adoptà els vuit modes musicals (4 d'autèntics i 4 de plagals) com els bizantins, bé que hi foren introduïdes un parell de modificacions (*dartzvadz*) per a cada mode, que representen una estructura melòdica més solemne —llevat de la cadència final, comuna amb el mode— que la del tipus principal arcaic. Hom adoptà l'acompanyament vocal fet sobre la tònica, cantada a manera d'*ison*, com els grecs. Com en el ritu bizantí, aquests vuit modes donaren origen al cicle dominical dels vuit tons (*Oktoekhos*), repetit al llarg de l'any.

La notació musical armènia pot ser dividida en tres períodes. En primer lloc, la notació *semiogràfica*, signes neumàtics d'origen bizantí, però combinats diferentment. Aquesta notació, obra, sobretot, de Khatxatur Vardapet (s. XII), arribà fins al segle XVIII. Durant aquest període cal recordar els principals centres de cultura musical, com els monestirs de Tatev, Sanakin, Narek, Arkhakaguin, etc., on, amb el nom de *Manrusmunk*, era designada la ciència dels documents neumàtics i de les composicions melismàtiques, o àdhuc el recull d'aquests mateixos documents. Els himnògrafs, esmentats més amunt, aportaren a l'Església, per a les seves celebracions litúrgiques, himnes d'una gran bellesa poètica i musical. Aquests himnes tenien diver-

FIGURES I TEMPS

ses formes: *gantz* (recitatiu), *dagh* (cant sil·làbic), etc.

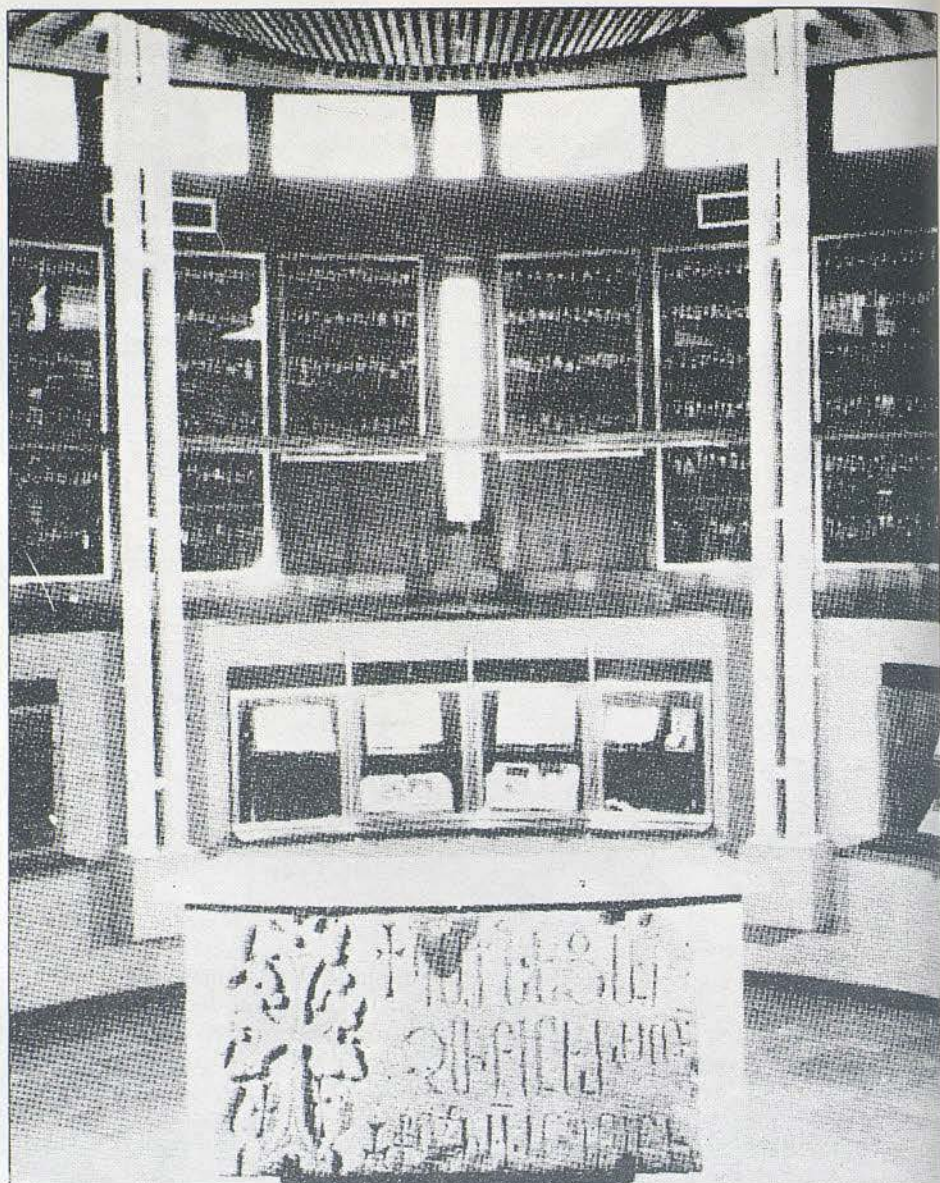
El s. XVIII fou feta una reforma musical, per obra, sobretot, de Hambartsum Limondjian i de Nicolau Taixdjian. Aquesta reforma de la notació, que reduïa els signes i donava noms nous (de primer, àrabs i, posteriorment, els noms europeus) a les notes, introduí la diastemàtica, cosa que permetia de fixar amb més precisió l'altura dels tons, i uns signes que determinaven la durada dels sons.

La darrera etapa (segles XIX-XX) representa l'adopció del sistema europeu de notació musical. És així que hom emprengué la transcripció d'una bona part de les melodies del *Xarakan*, en un recull en cinc volums anomenat *Tonakarg*. La notació europea facilitava el cant polifònic que, des del s. XVIII, anava substituint l'antiga homofonia. Entre els compositors d'aquest període hom pot destacar, sobretot, noms com Makar Ekmalian (1852-1902), i el *vartapet* Komitas (Soghomon Soghomoian) (1869-1935). A part les composicions totalment noves, sovint es tracta d'harmonitzacions de les melodies tradicionals, les quals eren estudiades en treballs de recerca musicològica, que venien ja del *vartapet* Mequitar (el fundador dels mequitaristes) i que foren conreats posteriorment per Hambartsum Limondjian, Minas Bajixkian (1777-1851), Ignasi Ghiurekian (1833-1921), etc.

Cal observar que, fins al s. XIX, la música litúrgica armènia era, com totes les de l'Orient cristià, purament vocal. Llavors fou introduït —única Església oriental a fer-ho— l'ús de l'orgue en el culte, instrument que fa sovint la funció de l'antic *ison* vocal. I hom ha acceptat encara, el s. XX, que altres instruments musicals acompanyessin les celebracions més solemnes.

En la música popular hom empra diversos instruments, sovint d'origen oriental: *saz* (llaüt), *qanun* (cítara), *duduk* (flauta de bec), etc. D'altra banda, aquesta música popular ha estat revitalitzada i assumida per diversos compositors, el més conegut dels quals, a Occident, és Aram Khatxaturian.

Tant la música litúrgica com la popular tenen una rica gamma cromàtica. Hi ha una armadura tonal que es repeteix sovint i que hom pot reconèixer com a molt característica de la música litúrgica armènia. Vegeu-ne un exemple:



La col·lecció de manuscrits preservats i restaurats pels mequitaristes al convent de l'Illa de Sant Llàtzer

Amb aquesta tonalitat és cantada també, per exemple, una frase diaconal repetida moltes vegades durant la celebració litúrgica: *Orhnia, der*, que significa «beneïu, Senyor», i que és com una mena de petició de vènia abans d'una intervenció o una introducció a una pregària sacerdotal, etc.

Els mequitaristes

Dins l'Església armènia catòlica, una comunitat religiosa s'ha distingit pel seu zel religiós, cultural i patriòtic: la congregació

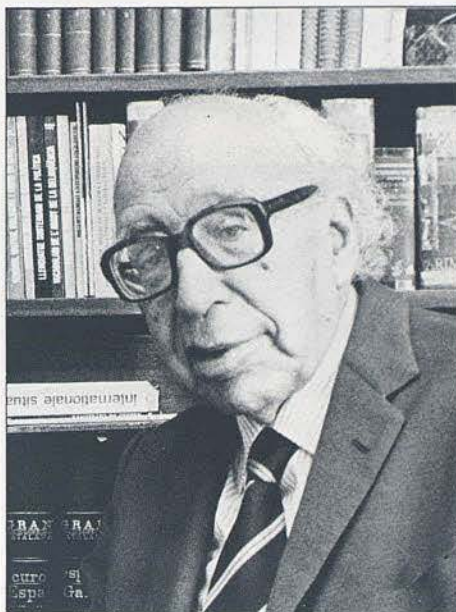
dels mequitaristes. Fou fundada el 1701, a Constantinoble, pel *vardapet* (títol que significa «mestre») Pere Manuk, conegut pel seu nom de religió, Mequitar (o Mekhitar), nascut a Sebaste de Capadòcia el 1676 i mort a Venècia el 1749. El 1703 Mequitar, amb els seus primers deixebles, s'establí al Peloponès, Grècia, llavors sota protecció genovesa, on construí un monestir. Però n'hagueren de fugir el 1715, en caure el Peloponès sota el domini turc. És així com els mequitaristes arribaren a Venècia, on els fou cedida la petita illa de San Lazzaro, en la qual Mequitar construí un monestir que havia d'esdevenir ben aviat un centre molt important d'investigació i de difusió de la cultura armènia. El 1773 en sorgí una altra branca, constituïda després també en congregació pròpia i establerta des del segle XIX a Viena, que també s'ha destacat per la seva irradiació de cultura armènia. En el camp musical, els dos monestirs mequitaristes són, al costat d'Edjmiat-sín, el punt de referència obligat per al coneixement de la música, especialment religiosa, de l'Església i de la nació armènia.

Sebastià Janeras

QÜESTIONARI INFORMAL

Andreu-Avel·lí Artís, «Sempronio»

Andreu-Avel·lí Artís, «Sempronio», afegeix al periodisme, en l'exercici del qual és considerat un mestre, un seguit d'inquietuds de tipus artístic: la pintura (que ha tingut ocasió de practicar), el ballet, l'arquitectura, l'urbanisme, el disseny, etc. La seva provada dedicació al preterit i al costumisme local, manifestat en una pila de llibres (*Aquella entremaliada Barcelona*, *Quan Barcelona portava barret*, *Barcelona pel forat del pany*, etc.) no ha de fer-nos oblidar que també ha escrit comèdies i novel·les. La darrera d'aquestes, *La Vall dels Reis*, té per tema la pintura moderna, la grandesa i les febleses dels qui la practiquen i dels qui hi especulen, ultra satiritzar els sòmines que tan abunden en aquests medis.



17. *Un compositor*
—Stravinsky.

18. *Un intèrpret*
—El director Hermann Scherchen, malgrat el pejoratiu retrat que en fa Elías Canetti en el volum *El joc d'ulls*, de les seves memòries.

19. *Un esdeveniment musical viscut*
—24 d'octubre de 1971. Dia de les Nacions Unides, a la seu novaïorquesa de l'Organització. Pau Casals, amb el violoncel, toca *El cant dels ocells* i, després, explica als Delegats de tot el món la profunda significació de la peça: «Catalunya ha estat la més gran nació del món...»

20. *La música, és per ser escoltada amb els ulls clucs?*
—Sí, quan produeix la son...

21. *Una experiència musical que us agrada viure*
—No se m'acut.

22. *Fet sonor no musical que us atreu especialment*
—Les campanades de les esglésies. Sobre tot al camp.

23. *Fet sonor no musical que rebutgeu especialment*
—La conversa d'un enfadós.

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

25. *Escoltar música: sol o acompanyat?*
—A les sales de concert, prefereixo tenir buides les butaques veïnes. Per posar-hi els barret, si en duc.

26. *Una música que mai no us hagi abandonat*
—Em fa vergonya declarar que les músiques que es resisteixen a abandonar-me són, generalment, carrinclones...

1. Coneixements musicals

—Zero. I m'humilia confessar-ho. Des de la premsa i la ràdio he advocat moltes vegades perquè als pàrvuls, simultàniament quant se'ls ensenya de lletra, se'ls ensinistri en la música.

2. Fet musical més llunyà en el record

—Conxita Badia d'Agustí, interpretant cançons de Schubert.

3. Fet musical més recent que tingueu present

—Haver-me abtingut de veure *Moses und Aron*, malgrat l'admiració que m'inspira Schönberg.

4. Podríeu viure sense música?

—Tot seria qüestió de provar-ho.

5. De quina música podríeu prescindir, i de quina, no

—Podria prescindir de la major part de música amb la qual ara es pretén substituir la «música lleugera», que en dèiem antany.

6. Beatles o Rolling Stones?

—Beatles, per raons extramusicals.

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

—Fet i fet, el Raimon de la primera època, per les seves connotacions.

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

—Parlem de música, o bé de què?

9. Bach o Monteverdi?

—Bach.

10. Mozart o Beethoven?

—Tots dos.

11. Verdi, Wagner o Puccini?

—Puccini, cantat i posat adequadament en escena.

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

—Òpera.

13. Fet musical no plaent que us mereix més indulgència

—Sempre resta el recurs de tapar-se les orelles.

14. Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi

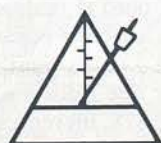
—No crec que tingués aquesta previsió.

15. Un instrument

—La tenora, escoltada en un poblet català no turístic.

16. Una música per a morir

—Cant gregorià.



T.E.M.
Taller d'Expressió Musical

BÀSICA
CLÀSSICA
MODERNA
ELECTRÒNICA

Centre d'investigació de tècniques pedagògiques musicals de l'A.M.D.C.B. (Agrupació de Mestres Directors i Concertadors de Barcelona).

Informació: Canuda, 33 pral. - 08002 Barcelona - Tel. 301 55 29

EL DISC ENTRE LA INDÚSTRIA I L'ART

Del cilindre al «Compact Disc»



La fal·lera que sempre ha tingut la humanitat per perpetuar-se d'una o altra manera és un fet digne de ser observat amb certa atenció. L'escriptura, la impremta, la fotografia i la mateixa pintura són realitats dirigides a perpetuar fets, accions o pensaments de forma incontestable. Algunes d'aquestes activitats es remunten a temps immemorials; en canvi, d'altres no foren possibles fins que l'enginy d'algú les va fer viables.

Tot just encetat l'últim quart del segle passat, l'enginy que acabem de citar va funcionar novament; i, de sobte, va ser possible d'emmagatzemar el so, retenir-lo per temps indefinit i posar-lo novament en llibertat en el moment desitjat.

Tot això ja havia estat somiat al llarg dels segles per més d'un poeta, d'una forma més o menys il·lusòria: Rabelais, el segle XVI; Cyrano de Bergerac, el 1650; Jules Verne i una llista que s'allargaria massa, per l'espai destinat a aquestes pàgines, en temps diferents.

El francès Charles Cros qui, a més de poeta, pintor i músic fou enginyer, va fer

un pas endavant en la història que ens ocupa, ja que fou ell qui va presentar per primera vegada, a l'Acadèmia de Ciències de París, l'any 1877, els plànols del primer mecanisme conegut destinat a enregistrar i reproduir el so.

El problema, però, és que la màquina no arribà a ser construïda per manca de mecànics interessats; mentre que, solament uns mesos més tard, Thomas A. Edison, l'home que ho inventava tot als Estats Units de Nord-amèrica, va realitzar físicament la màquina tan somiada, a base d'un cilindre d'estany gravat per un estilet que hi formava un solc a mida que el cilindre es desplaçava a una velocitat més o menys constant.

Cros i Edison van discutir violentament per qüestions de patent, però la realitat és que el francès mai no va arribar a posar en pràctica les seves idees, i no va tenir cap més remei sinó acceptar que Edison s'havia avançat quan, l'any 1878, un representant d'aquest últim va fer una demostració pràctica de l'aparell, precisament a la mateixa Acadèmia de Ciències de París.

Pocs anys després de tot això, Alexan-

der Graham Bell, el famós inventor del telèfon, junt amb Charles Tainter, van perfeccionar l'invent d'Edison, especialment pel que fa al material de construcció dels cilindres; i, l'any 1886, van patentar un cilindre de cartó recobert de cera, que substituïa amb avantatge l'estany i que significà un important pas en l'evolució del fonògraf.

Paral·lelament, Emil Berliner, un emprenedor jove de 19 anys recentment arribat d'Alemanya, estudià minuciosament les patents existents i enfocà les seves investigacions envers un disc pla, en el qual el solc era gravat pel desplaçament vertical de l'estilet, en comptes de fer-ho verticalment, com en les màquines d'Edison i Bell. Aquest disc pla, format per una làmina de zinc recoberta de cera, una vegada gravat per l'estilet era submergit en un bany d'àcid que atacava la part del metall que havia quedat al descobert. Aquest seria el sistema que, evolucionat convenientment, ha arribat fins avui.

Però Edison també va continuar perfeccionant els seus cilindres. El 1908, amb els famosos «Amberol cylinders» que duraven fins a quatre minuts; i el 1912, amb els «Blue Amberol cylinders» fabricats amb un nou material: el cel·luloide. No obstant això, i a desgrat que en aquella època la qualitat sonora dels cilindres era superior, l'inventor no va tenir cap més remei sinó adoptar el disc pla de Berliner, encara que conservà obstinadament el sistema de gravació vertical.

A l'alba d'aquest segle, doncs, Berliner, perfeccionant més i més el seu sistema de disc pla, utilitzant ebonita i altres materials, i lluitant contra la dificultat (que avui ens sembla irrisòria) de mantenir la velocitat constant de les màquines, imposà el disc a poc a poc, però de forma definitiva.

L'enregistrament i la reproducció s'havien realitzava per mitjans mecànics i sense cap altra intervenció que la d'un diafragma excitat per les ones sonores que feien moure un estilet (a l'enregistrament) o, a la inversa, un estilet que feia vibrar un diafragma que, excitant l'aire, feia arribar a l'oïda les modulacions inscrites sobre el disc o el cilindre (reproducció). El problema, però,

sempre era el mateix; obtenir una emissió del so prou potent per excitar el diafragma i, a la inversa, un diafragma capaç de fer moure prou volum d'aire per excitar l'orella.

De tot aquest procés, avui en diem enregistrament acústic.

No hi havia cap altra solució que la d'utilitzar botzines. Botzines grosses per canalitzar i reforçar tant com fos possible els crits més o menys estentoris que havien de fer els cantants i els instrumentistes. Com menys potent era la veu o el so de l'instrument, més s'havia d'acostar a la botzina, si hom volia que hi quedessin ben enregistrats els detalls de l'execució. Cal remarcar també que, fins que no va ser possible un o altre sistema de còpia simultània, no hi havia cap més remei que enregistrar els cilindres un per un. L'artista, doncs, entrava a l'estudi de bon matí i no en sortia fins a mitja nit, amb la gola irritada si era un cantant o sense bufera si era un instrumentista. (Els instruments de corda rarament eren utilitzats, a causa de la seva poca potència sonora.)

El famós *Mary had a little lamb...*, tradicionalment, les primeres paraules enregistrades en un cilindre pel mateix Edison, o bé el *The Lord's Prayer*, dit amb veu gutural i amb el seu accent alemany per Emil Berliner sobre el seu disc pla, i els aires populars americans com *The mocking bird*, generalment xiulats (el xiulet resultava particularment fonogènic), són l'equivalent fonogràfic de la *Sortida dels obrers d'una fàbrica*, *L'arribada d'un tren* o el *Regador regat*, dels germans Lumière.

Abans del 1900, les possibilitats musicals van ser rarament aprofitades. No obstant, hi ha notícia de l'existència d'un cilindre realitzat a Viena per Johannes Brahms, en el qual ell mateix diu cridant: «Jo sóc el Dr. Brahms» i, a continuació, toca una de les seves *Danses hongareses*.

L'any 1896, Edison va formar la National Phonograph Company, per tal de competir industrialment amb la Columbia Phonograph Company, que estava creixent amb èxit. Pel Nadal de l'any 1897, la Columbia va introduir al mercat una màquina que es venia a 10 dòlars, el famós model «Eagle», que va batre tots els rècords de venda. A la tardor del 1896, Edison havia llençat al mercat el model «Edison Home Phonograph» a un preu de venda de 40 dòlars; i, un any més tard, presentava l'«Edison Standard Phonograph», model que havia de constituir, amb lleugeres modificacions, l'aparell realment estàndard durant els següents trenta anys.

Ni la Columbia ni la National tenien motius de queixar-se de la prosperitat del negoci del gramòfon. Els dividends eren creixents i el mercat presentava possibilitats d'una important expansió futura. «The Phonoscope», probablement la primera revista de l'especialitat, que va publicar-se entre 1896 i 1900, atribuïa l'èxit del fonògraf a tres factors principals: la constant reducció



del preu de les màquines, els últims perfeccionaments aplicats a les bocines i als cilindres. Les dues primeres raons semblen acceptables, ja que la màquina més econòmica que Edison fabricava l'any 1893 costava 140 dòlars i, solament sis anys més tard, el mateix Edison produïa gran quantitat del model «The Gem», a 7.50 dòlars. La potència en la reproducció també va augmentar considerablement ja que, del tub de goma enfocat directament a l'orella en les primeres màquines, es va passar aviat a la botzina metàl·lica que permetia l'audició a una distància raonable de l'aparell.

Pel que fa als cilindres, els perfeccionaments del moment resulten més discutibles. Només cal pensar que la duplicació s'havia de realitzar per mitjans massa rudimentaris per a poder assolir una qualitat acceptable. Les còpies del cilindre original s'obtenien traslladant les vibracions del cilindre mestre a cilindres de cera, mitjançant un mecanisme pantogràfic.

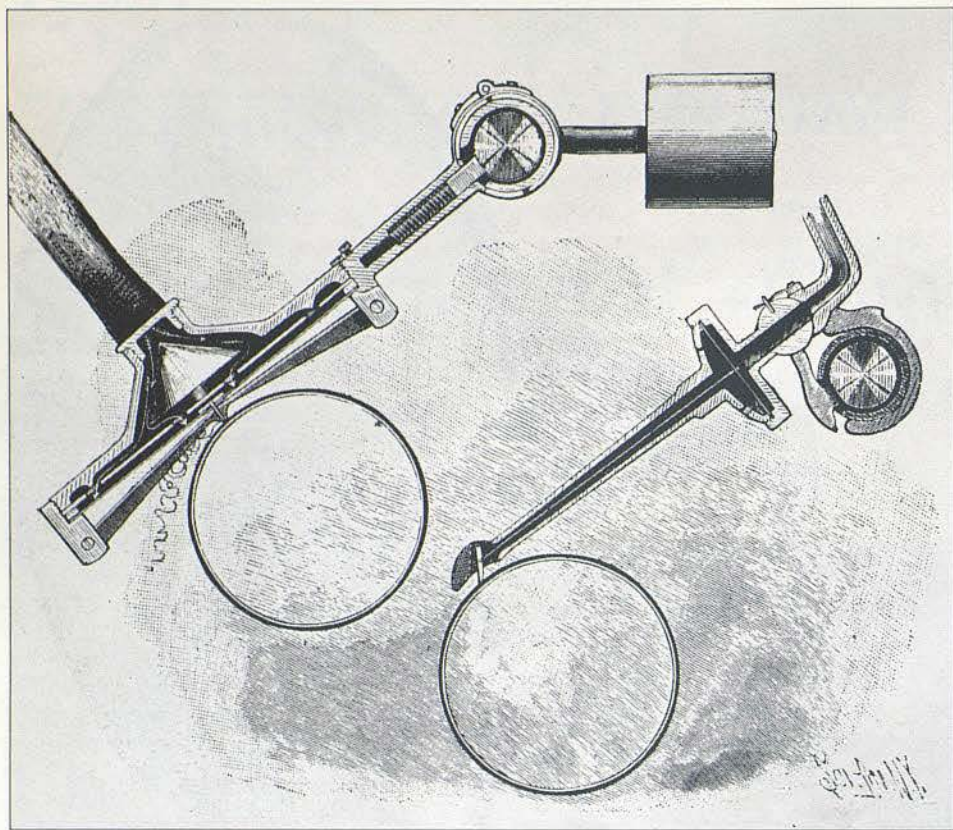
Un altre personatge que no pot ser oblidat en la història d'aquests primers anys es l'italià Gianni Bettini. Bettini era fill d'una família benestant que es va traslladar als EUA el 1888, i hi va tenir els primers contactes amb les màquines parlants. Intuïne les futures possibilitats, va modificar i millorar les màquines d'Edison d'aquell moment i va crear un aparell, l'anomenat «Micro-Phonograph», que utilitzava un diafragma de mica en comptes del de vidre usual.

Bettini era un home de cultura musical europea i, paral·lelament amb la seva mà-

quina, va presentar una sèrie d'enregistraments realitzats en el seu propi estudi de la Cinquena Avinguda, de Nova York, els quals tenien un «nivell musical» superior. Amb l'etiqueta Bettini, el mercat es va enriquir amb cilindres d'Ivette Gilbert, recitals de Sarah Bernhardt i àries d'òpera per Nellie Melba i Pol Plançon.

Si volem ser realistes hem de reconèixer, però, que els artistes consagrats de l'època que es van aventurar amb el gramòfon no hi van aconseguir enregistraments mitjanament acceptables. Contràriament, els artistes joves, com Enrico Caruso, es van saber adaptar ràpidament a la nova tècnica.

La celebritat extraordinària de Caruso segurament no hauria estat tan fulgurant sense l'existència del gramòfon; l'un i l'altre li deuen una bona part dels respectius primers èxits. A primers del 1901, Caruso va enregistrar algun cilindre per a la «Italian Commerce Company» («Recondita armonia», de Puccini; «Soto il ciel» de *Els hugonots*, de Meyerbeer, i altres); però, el primer de febrer del mateix any, Arturo Toscanini va organitzar un concert a la memòria de Giuseppe Verdi, que havia mort pocs dies abans. El programa estava format per fragments d'obres del compositor, interpretats pels més grans cantants del moment: Tamagno, Borgatti, Luppi i altres. Entre aquestes hi havia el jove Caruso, que va participar en el Quartet de *Rigoletto* i, a partir d'aquell moment, Caruso es va crear un lloc entre els cantants del moment. El maig del 1902 va estrenar l'òpera *Germania*, de Franchetti, i va ser



Els mecanismes d'enregistrament i de reproducció del cilindre

a la segona representació d'aquesta obra que Fred Gaisberg, enviat a Itàlia per la Gramophone Company per enregistrar els millors cantants del moment, quedà impressionat per les facultats de Caruso i organitzà de seguida una sessió d'enregistrament, que tingué lloc en un saló del Gran Hotel de Milà. Deu cares de discos plans, amb acompanyament del pianista Salvatore Cottone, en foren el resultat, pels quals Caruso va cobrar la llavors forta suma de 100 lliures esterlinès. Dos mesos més tard, mentre Caruso actuava a Londres, van sortir al mercat les primeres còpies fabricades a la factoria que els germans Berliner havien construït a Hannover per proveir el mercat europeu. Probablement, aquests discos són els primers que, amb la corresponent dosi de bona voluntat, poden ésser considerats com a satisfactoris, gràcies als perfeccionaments que havia introduït Berliner al gramòfon i, particularment, a la potència extraordinària de la veu de Caruso, que resultà ser eminentment «fonogènica».

La xarxa comercial de la Gramophone Company estava molt ben organitzada i la veu de Caruso aviat es va expandir per tot arreu. Els discos, igual com avui fan els cantants pop, eren promocionats aprofitant les actuacions del cantant a cada país. El 1903, Caruso cantà *Rigoletto* al Metropolitan de Nova York; i, el 1904, signà un contracte amb la Victor que durarà, amb èxit creixent, fins a la seva mort, l'any 1920. Es calcula que el gramòfon va reportar al gran cantant uns dos milions de dòlars «de l'època».

A Londres, els cantants que en aquells moments eren més famosos que Caruso van

ser contractats per la Gramophon, com per exemple el tenor escocès Ben Davies; però va ser l'any següent, el 1902, quan l'empresa es llançà activament a enregistrar celebritats per a la seva Etiqueta Vermella (*Red Seal*) que volia ser el símbol de la qualitat en música clàssica.

L'any en què el catàleg *Red Seal* es va ampliar de forma espectacular va ser el 1903, ja que llavors la Gramophon va emprendre un programa d'enregistraments a diverses parts del món, amb l'objecte de gravar els més grans artistes locals: el ba-



T.A. Edison

riton Mattia Battistini fou enregistrar a Varsòvia; Fernando de Lucia, famós en el paper de Canio de *Il Pagliacci*, al Covent Garden; a Roma, a la Capella Sixtina, fou enregistrada la veu del qui és considerat l'últim *castratti*, el famós Alessandro Moreschi; Felia Litvine, la soprano que va estrenar la *Isolda* a París, va enregistrar en aquesta ciutat una sèrie de nou cançons àries, acompanyada per un pianista de 26 anys, anomenat Alfred Cortot.

Però l'èxit més important de l'any fou la sèrie d'enregistraments realitzats per Francesco Tamagno, prototipus del «tenore robusto» que ja s'havia retirat, però que accedí a enregistrar amb certes condicions: l'etiqueta diria «Tamagno Label» en lloc de la usual Gramophone i el preu de venda de cada disc havia d'ésser d'una lliura esterlina: el doble de l'usual. L'artista va cobrar dues mil lliures per avançat i l'èxit dels discos «Tamagno» fou esclatant. La famosa Nellie Melba, que ja havia enregistrar alguns cilindres l'any 1895, no va voler ser menys que Tamagno, i el catàleg de la Gramophone es va enriquir amb catorze discos de 30 centímetres, però aquesta vegada amb una etiqueta de color malva amb el nom de «Melba Label» i al preu d'una guinea, és a dir un xiling més que els discos «Tamagno».

La presència de Tamagno i la Melba als catàlegs discogràfics va convèncer molts altres artistes del firmament musical de primers de segle. Adelina Patti, per exemple, que fou promocionada amb platerets i timbals; però tot el soroll comercial no va poder amagar que la cantant, a l'edat de seixanta-cinc anys, conservava més el prestigi que la veu.

«*Une totale et minutieuse immortalité...*», aquestes són paraules pronunciades per Claude Debussy davant un gramòfon quan, l'any 1904, es trobava als estudis de la Gramophon, a París, per acompanyar al piano la soprano Mary Garden en l'enregistrament d'algunes de les seves cançons.

Dissidents de les companyies americanes van fundar aviat noves empreses arreu del món. Seguir-ne l'evolució i repassar-ne la història discogràfica sobrepassa llargament les possibilitats d'aquest article.

Com és fàcil d'intuir, davant una invenció que presentava possibilitats d'explotació extraordinàries, les lluites de patents entre els inventors i els industrials van ser ferotges. Hi va haver un contenciós particularment important entre Emil Berliner i Eldridge Johnson, que va acabar l'any 1901 amb la formació d'una nova empresa amb el nom de «Victor Talking Machine Company». Resulta però, que la Victor infringia els drets de certes patents propietat de la Columbia, i aquesta, al mateix temps, els d'algunes de la Victor. Just abans d'arribar a un judici que, a ben segur, hauria esgotat les dues empreses, van arribar a un acord, com a resultat del qual es va formar la nova societat «Victor-Columbia». Aquesta empresa realitzà una sèrie d'enregistra-



Gravació en uns estudis francesos, cap al 1910

ments d'òpera a Amèrica i Europa, entre ells els Caruso que ja hem citat abans; però el desenvolupament espectacular va tenir lloc quan, pel febrer de 1906, el mateix Caruso va enregistrar cinc àries d'òpera amb acompanyament d'orquestra. És clar que, com que no era possible agrupar tota una orquestra davant la botzina, va caldre fer uns arranjaments dràstics de la instrumentació per poder portar a terme la proesa.

El nom de «Pathé», no el podem deixar pas al tinter ja que, des de primers de segle, els germans Charles i Emil Pathé havien construït una important fàbrica a Chatou, prop de París. A la seva publicitat, la Pathé feia constar que, a la seva fàbrica, hi treballaven 3.200 obrers i que produïa 1.000 gramòfons i 50.000 cilindres diaris (!). Naturalment, els més famosos cantants francesos foren enregistrats als estudis Pathé. Quan començava a entreveure la declinació del cilindre a favor del disc, Pathé va presentar els seus primers discos plans; però, com el seu col·lega americà Edison, no va voler renunciar a l'enregistrament vertical del solc que, finalment, Berliner va imposar.

A Europa, igualment que a Amèrica, el negoci dels cilindres va anar quedant exclusivament a mans d'Edison, però el sistema va començar a davallar el 1909, i l'empresa es va veure obligada a tancar les fàbriques d'Europa. Finalment, i per la crisi que va representar la primera guerra mundial, la producció de cilindres es va aturar per no reemprendre's mai més.

El 1910, la Gramophone Company es mantenia en el primer lloc de la indústria europea. La seva fàbrica de Hayes, Middlesex, s'anava ampliant, al mateix temps que obria noves factories a diferents parts del món: Riga, Calcuta, Aussig (Àustria),

Ivry (França) i Barcelona. La marca tradicional de l'àngel gravant un disc amb una ploma era substituïda per la famosa pintura de Barraud, la del gos i el gramòfon sobre la llegenda «His master's voice».

El disc començava, finalment, a fer les primeres incursions en el repertori de la música seriosa, amb enregistraments orquestrals d'una «certa» envergadura. Els arranjaments per a banda, que avui ens fan

somriure tant, començaren a ser substituïts per les orquestres més o menys ortodoxes. El 1907, un jove músic, Thomas Beecham, amb la New Symphony Orchestra fundada per ell mateix, va realitzar el primer enregistrament conegut d'un concert de piano: el *Concert per a piano*, de Grieg, amb un, també jove, alemany anomenat Wilhelm Backhaus. Es tractava de dos discos enregistrats per una sola cara, en el qual el primer moviment hagué de ser abreujat en un cinquanta per cent. No obstant i això, el crític de la revista «The Sound Wave» va considerar l'edició com «explosió d'eloqüent magnificència que les simples paraules no són capaces de descriure». A partir de llavors, més i més enregistraments anaren apareixent, la majoria dels quals resulten d'una notable primarietat a les nostres orelles d'avui.

Va ser el 1913 quan l'Odeon alemanya realitzà la primera edició de la integral de les simfonies de Beethoven. Orquestra: «Odeon Streich-Orchester». Director: desconegut. Aquesta vegada, però, les partitures varen ser molt més respectades. El catàleg de «His master's voice» de l'any 1914 conté ja enregistraments de violí: Mischa Elman, Josef Joachim, Fritz Kreisler, Jan Kubelik, Pablo Sarasate i alguns altres. La qualitat sonora d'aquests discos és, però, molt baixa. El piano, en canvi, hi és més ben reproduït, i hi trobem Vladimir Pachman que interpreta Chopin, el jove Backhaus amb el *Preludi i Fuga en Do diesi* del «Clavecí ben temperat», i Paderewsky, novament amb Chopin.

Cadena

13

La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

LA MÚSICA: Dilluns, de 15 a 16 hores
CONCERT: Dissabte, de 23 a 24 hores

Del 6 al 21 de març de 1986
IX SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
TEMPORADA MUSICAL '86

CONCERTS

Dijous, 6 de març, a les 21 h.

Pro Cantione Antiqua, de Londres

«Mestres de l'Alt Renaixement»

Dimarts, 11 de març, a les 21 h.

Ensemble Clément Janequin, veus
Les Saqueboutiers de Toulouse, instruments

«L'expansió dels principis polifònics»

Dijous, 13 de març, a les 21 h.

Münchener Camerata Solistes

«La tradició contrapuntística alemanya»

Mozart i Hindemith

Dilluns, 17 de març, a les 21 h.

Cor Armeni de la Comunitat
Mekhitarista, de Venècia

«Cants de la litúrgia armènia del s. IX al XIV»

Dijous, 20 de març, a les 21 h.

Ensemble Vocal et
Orchestre de la Chapelle Royale
Collegium Vocale, de Gant

Solistes: Agnès Mellon, Rene Jacobs, Howard Crook,

Michel Brodard i Richard Jackson

Director: Philippe Herreweghe

«Passió segons Sant Mateu», J.S. Bach

Divendres, 21 de març, a les 21 h.

Ensemble Vocal de la Chapelle Royale

Director: Philippe Herreweghe

«Música a cappella del segle XVI italià»

Lassus i Palestrina

Dies 6, 11, 13, 17 i 21 de març de 1986 a l'Església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia

Dia 20 de març de 1986 al Palau de la Música Catalana.

Informació

Servei d'informació de l'Obra Social de la Caixa de Pensions (Teléf. 302 54 54, extensió 207) i

Palau de la Música Catalana (Teléfs. 301 11 04; 302 09 95)



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Probablement, l'enregistrament més interessant entre els primitius intents d'enregistrar una òpera completa, el tenim en *Pagliacci*, que es va realitzar a Milà, sota la batuta del propi Leoncavallo. Altres enregistraments realitzats a Alemanya que també mereixen ser citats són: *El Ratpenat*, *Faust*, *Cavalleria rusticana* i el segon acte del *Tannhäuser*. Tot això era entre 1907 i 1912.

La primera Guerra Mundial (1914-1918) va produir un parèntesi forçós; però, immediatament després, el gramòfon va viure un nou i espectacular floriment. La branca anglesa de la Columbia, fins llavors poc activa, experimentà un desenvolupament que es pot considerar meteòric en el camp de la música simfònica: contractà Henry J. Wood i Thomas Beecham per realitzar una sèrie d'enregistraments d'obres de repertori com, per exemple, l'Obertura de *La flauta màgica*, les *Danses del príncep Igor*, el *Till*

entre la música viva i la música reproduïda?

L'avenç en aquesta direcció va tenir lloc l'any 1926, amb l'adveniment de l'enregistrament elèctric. Amb micròfons, *pick-ups*, altaveus i uns primaris circuits electrònics, començava a ser possible de controlar les intensitats i l'equilibri instrumental, captats per micròfons sensibles i situats a distància. A partir d'aquell moment, l'allau d'enregistraments utilitzant la nova tècnica és molt gran; potser ja es pot dir que, escoltar un disc, comença a assemblar-se una mica a l'assistència en una sala de concerts (almenys així ho publicaven els anuncis i els catàlegs de l'època). Podem dir, doncs, que aquí s'acaba la prehistòria i hi comença la història de l'enregistrament sonor.

En el primer enregistrament elèctric que trobem al catàleg «Red Seal» hi ha Alfred

repertori utilitzant el nou sistema elèctric. Alguns enregistraments d'aquests artistes són, encara avui, exemples d'un alt interès musical, al costat d'una sèrie d'importantes edicions de música de cambra a cura d'interprets de la talla de: el Trio Casals-Cortot-Thibaud (*Trios* de Schubert, Beethoven, Haydn, Mendelssohn i Schumann); el Quartet de Cordes Pro-Arte (29 *Quartets*, de Haydn); el mateix Casals (*Suites per a violoncel*, de J.S. Bach, enregistrades l'any 1933); o les *Sonates*, de Beethoven, per Arthur Schnabel (edició completa realitzada entre 1932 i 1939).

Abans de la segona guerra mundial, el disc presentava projectes tan ambiciosos com les avui llegendàries edicions de *Les Noces*, el *Così* i el *Don Joan*, per l'Òpera de Glyndebourne, sota la batuta de Fritz Busch o *La flauta màgica*, enregistrada a Berlín sota la direcció de Thomas Beecham. Sense oblidar els enregistraments de l'Or-



Els enregistraments dirigits per A. Toscanini tenen encara avui un interès inusitat

Eulenspiegel, el «tercer moviment» de la *Patètica*, etc.

La Gramophone va reaccionar de seguida i Edward Elgar i Edward German van ser contractats per enregistrar les seves pròpies obres sota l'etiqueta HMV. Al mateix temps, ambdues companyies van emprendre els primers enregistraments de música de cambra. A partir d'aquell moment, la proliferació d'edicions de música clàssica començà a adquirir unes proporcions que no ens permet detallar l'espai de què disposem; citem solament alguns dels noms més importants: Holst, Delius, Weingartner, Coates, Kreisler, Cortot, el Lener Quartet, entre altres.

El procés d'enregistrament acústic arribava al seu apogeu. El sistema, però, presentava un reproducció molt limitada de la gamma de freqüències audibles (aproximadament, de 168 a 2.000 Hz., quan la gamma audible en una sala de concerts és de 20 a 20.000 Hz.). Com omplir, o almenys minimitzar, aquest enorme buit existent

Cortot que interpreta l'*Impromptu en Fa diesi*, de Chopin, junt a una *Dansa macabra*, de Saint-Saëns, dirigida per Leopold Stokowsky, que va causar vertadera sensació en el món discogràfic, ja que contenia potencialment totes les possibilitats futures de la nova tècnica. No obstant, més d'un discòfil i més d'un crític de l'especialitat (la revista anglesa «The Gramophone» per exemple) es mostraren en contra del nou sistema, tot adduint excessos en les sibil·lants dels cantants, distorsions en les masses orquestrals i, en general, un timbre massa cridaner. La revista, però, aviat va haver de canviar d'opinió, davant l'edició, el mateix 1926, d'una *Simfonia fantàstica*, amb Weingartner dirigint la Simfònica de Londres (Columbia) i un «Viatge de Sigfrid pel Rin» dirigit per Enric Coates (HMV): la qualitat d'aquests enregistraments ja no deixava lloc a dubtes.

Stokowsky, Toscanini, Koussevitsky i Weingartner formen part de la llista de celebritats que van enregistrar el més divers

feó Català que, els anys trenta, van fer la volta al món. L'any 1936, la «*Encyclopedia of Recorded Music*», compilada per R.D. Durrell, ens dóna una idea aproximada del volum de les edicions descogràfiques existents a Europa en aquells moments; 10 concerts de piano, 7 simfonies de Mozart, 9 de Haydn i 20 dels seus quartets de corda, cicles de cançons de Schubert, Schumann, Fauré i Debussy, música de Palestrina, Victoria, Monteverdi, Rameau i Vivaldi. Tot això, a més de la considerable quantitat d'obres de repertori de Beethoven, Chopin, Txaikovski, Wagner, etc.

Sigui'm permès de fer, ara, una passa endavant: de 20 anys!. L'any 1944, la companyia Decca anglesa va presentar unes demostracions amb discos en els quals la gamma de freqüències era ampliada, en la seva part alta, fins a 12.000 Hz. L'any següent apareixen al mercat els discos «ffrr» (*full frequency range recording*). Dos anys més tard la seva rival anglesa EMI anunciava oficialment que, en els seus nous discs, la

resposta de freqüència arribava fins a 20.000 Hz. Aquests perfeccionaments es realitzaven naturalment sobre els discs de 78 revolucions per minut, i eren el resultat de millores tècniques introduïdes en els caps gravadors (*cutters*), a les càpsules reproductores (*pick-ups*) i a l'electrònica corresponent. Però, una nova tècnica aviat havia de trasbalsar novament el món discogràfic.

L'any 1948 va veure néixer, als Estats Units, els discos de llarga durada (LP) que funcionaven a 33 1/3 revolucions, un producte desenvolupat als laboratoris de la Columbia de Nova York, dirigits per l'enginyer Peter Goldmark. L'any següent, la RCA inundà el mercat amb els seus petits discs de 45 rpm. Tant els uns com els altres varen ser adoptats universalment, i aviat el disc de 78 quedà arraconat.

Els nous discs, anomenats també «microsolcs» perquè el seu solc havia estat reduït a tamany quasi microscòpic, eren fabricats amb un nou material plàstic (clorur de polivinil) gràcies al qual el soroll de fons era considerablement reduït en relació amb els ja antics discos de 78, fabricats aquests amb un material anomenat «shellac», que tenia molt poca plasticitat. Tot això va ser possible gràcies a la introducció de les agulles semi-permanents, de safir, a la reducció de la massa del *pick-up* i a un solc considerablement més petit que, junt amb la disminució de la velocitat de rotació, permetien que la duració d'una cara arribés fins a 45 minuts o més de música.

Els avantatges del nou disc eren indubtables. El disc microsolc ofería la possibilitat d'escoltar la majoria d'obres sense les habituals interrupcions, al mateix temps que els sorolls i el desgast de disc i l'agulla eren disminuïts espectacularment. I un nou allau

d'enregistraments es preparava novament per treure profit del nou i revolucionari mitjà. I, encara que en els primers moments una bona part del repertori estava format per reedicions antigues, aviat s'empregueren enregistraments pel nou mitjà fent ús dels grans avantatges dels aparells de cinta magnètica que, des de l'any 1940, els alemanys ja fabricaven en versions professionals d'alta qualitat. Un dels fets que caracteritzà l'aparició del disc microsolc fou l'aparició d'un gran nombre de nous editors, ja que, tècnicament, n'hi havia prou de disposar d'un gravador de cinta magnètica, fàcilment transportable en la majoria dels casos, fer l'enregistrament i encarregar les còpies dels discs a una fàbrica especialitzada.

Aquestes companyies eren petites i no podien competir amb les grans, almenys en allò que fa referència a la contractació d'artistes de renom; però sí que ho podien fer en el repertori. I això les va portar a explorar en uns camps musicals no explotats encara. El resultat va ser una considerable ampliació del repertori discogràfic cap a camps tan interessants com la música del Barroc, la religiosa, la contemporània o l'antiga. Aquesta proliferació va ser rendible, tan comercialment com musicalment.

Durant el 1950, el primer any en què la venda del disc microsolc va arribar a proporcions importants, les petites editores podien ja enorgullir-se de presentar una estimable col·lecció d'obres que, en aquella època, podien ser titllades d'esotèriques; la *Serenade*, de Schönberg, la *Missa de la Coronació*, de Mozart, la *Creació*, de Haydn, les *Passions*, de Bach, etc. El 1954, solament als EUA, hi havia més de dues-centes editores.

És impossible, des d'aquestes limitades

pàgines, ressenyar els milers i milers de discs que formaven els catàlegs discogràfics a partir del 1950; ni tan sols és possible citar-ne els més rellevants. Solament direm que, el 1954, s'havien ja realitzat més de 10.000 edicions de discos de música clàssica, i que els catàlegs del 1954 presentaven 21 versions diferents de l'*Heroica*, 5 de la *Passió segons sant Mateu*, 10 del *Concert de piano en Re*, de Mozart i 21 del *Romeo i Julieta*, de Txaikovski, tot això a més de les innombrables incursions en el camp de la música antiga i dels compositors italians del XVII i XVIII. De fet, la moda de Vivaldi i altres compositors italians de l'època és directament tributària de les edicions en disc realitzades la dècada dels cinquanta.

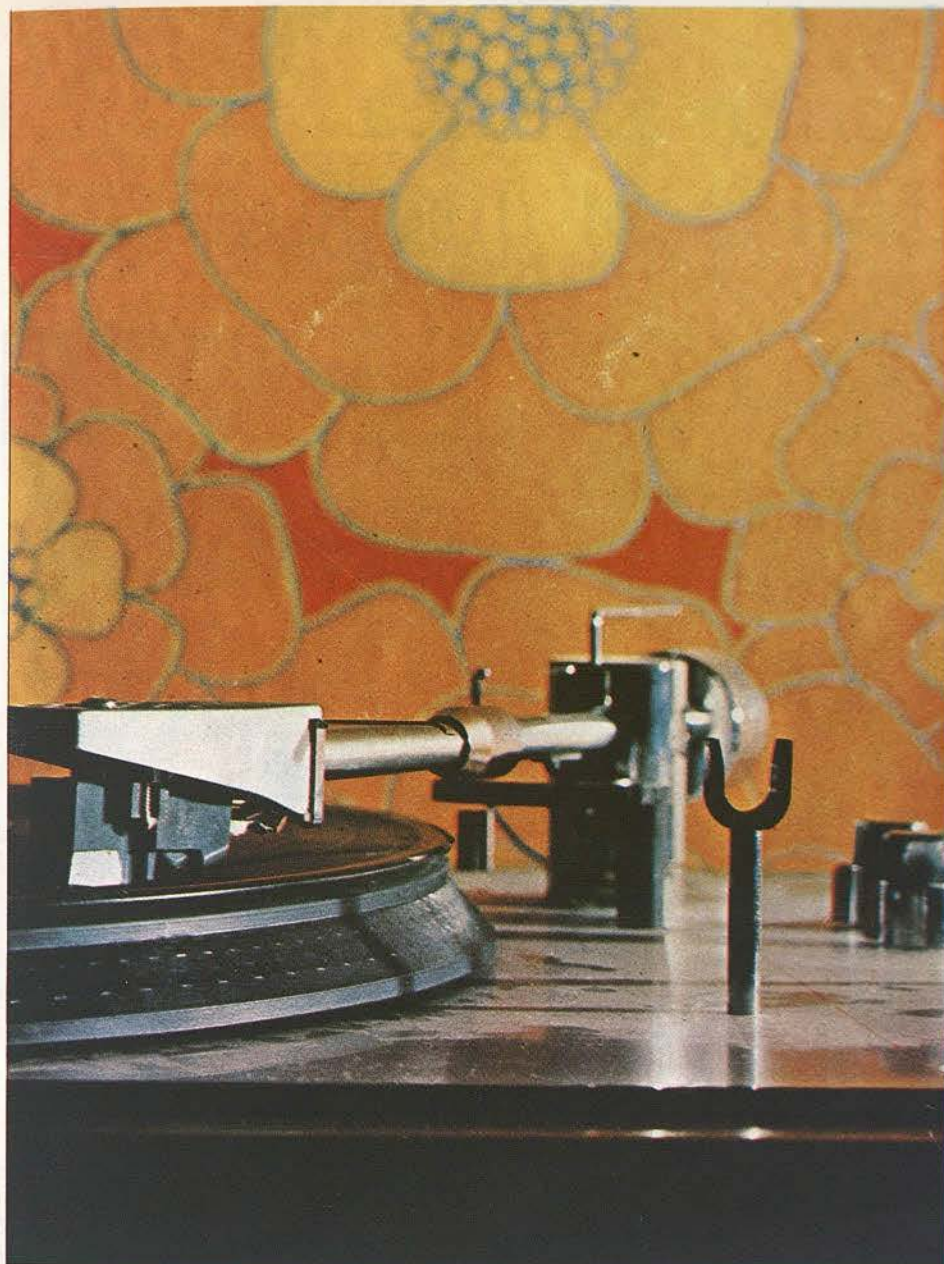
Quan la qualitat sonora dels discs microsolc i l'extensió del repertori discogràfic semblaven insuperables, un nou mètode d'enregistrament i reproducció va fer acte de presència: el so estereofònic.

La sensació d'espai, la claredat i el realisme que és capaç de proporcionar un enregistrament estereofònic de qualitat va significar un pas més cap a la reproducció fidel del so. De fet, les grans companyies no tenien excessiva pressa a adoptar la nova tècnica; entre altres raons, perquè no hi havia encara al mercat aparells adequats per reproduir uns discs, en els quals les parets dels solcs contenien informacions distintes. Però, una petita editora especialitzada en música lleugera, la Audio Fidelity Inc., va enviar a la Westrex una cinta estereofònica *master* amb la demanda que els fos «tallat» un disc amb el seu procediment estereofònic, amb l'objecte, solament, d'experimentar el nou sistema. Però, tan bon punt van rebre el disc, en van fer còpies i el van llençar al mercat, sense encomanar-se ni a Déu ni al diable; el primer disc estereofònic comercial va ser posat a l'abast del públic.

Ràpidament, la Fairchild Recording Equipment Company va posar-se a fabricar una càpsula estereofònica capaç de reproduir correctament el disc. I, contra allò que normalment s'hauria pogut esperar, aquest fet va desencadenar una reacció tan positiva que, a finals d'aquell mateix any, poques eren les editores que no presentaven discs estereofònics al seu catàleg.

Davant la novetat, el consumidor normal de música clàssica enregistrada va adoptar una posició expectant. Per deixar-se conquistar per la nova tècnica era necessari que un o altre esdeveniment el convencés de les excel·lències i virtuts dels nous discos. Aquest esdeveniment es va produir aviat en forma de l'edició completa de l'*Or del Rin*, de Wagner, una producció estereofònica de John Culshaw enregistrada per la companyia Decca amb un repartiment de primera categoria, encapçalat per la llegendària Kirsten Flagstad. L'enregistrament va tenir lloc a la Sofiensaal, de Viena, on Culshaw va preparar un elaborat «escenari» d'enregistrament, i situà els intèrprets a les





respectives posicions, mitjançant una quadrícula dibuixada a terra. En escoltar aquesta aventura discogràfica, fins i tot el més fervent antiwagnerià s'havia de convèncer de les virtuts del nou sistema.

Imposada totalment l'estereofonia, va començar novament la tasca de refer els catàlegs. Noves editores van néixer, nous camps musicals van ser explotats i, avui, el repertori mundial d'edicions és capaç de satisfer la majoria de consumidors de música clàssica enregistrada, de pràcticament qualsevulla especialitat. La quantitat d'interpretacions d'alt valor musical és tan elevada que hem optat per abstenir-nos de fer mencions particulars, ja que hem de reservar les poques ratlles que ens queden per fer una curta menció del nou pas tècnic de gran envergadura que, precisament, estem vivint aquest dies.

Des de fa tres anys, els nous discos digitals són al mercat. I, en aquest moment, el repertori mundial d'enregistraments és de més de 3.500 títols, amb incursions a la major part dels camps i especialitats musicals.

El disc digital, o *compact disc*, és fill de la moderna tecnologia emprada en els ordinadors, la qual té la capacitat de convertir les senyals analògiques que constitueixen les ones sonores en senyals digitals. La pràctica d'aquest procés ha estat possible gràcies a la miniaturització i la integració en espais diminuts dels elaborats circuits electrònics que són necessaris per realitzar la conversió. La lectura es realitza mitjançant un raig làser que no provoca cap mena de desgast a la superfície del disc. El soroll d'agulla desapareix totalment. El disc, enregistrat en una sola cara, és petit i manejable, i pot ser controlat i programat a distància. La seva capacitat és de fins una hora de música. Totes aquestes virtuts fan pensar, inevitablement, que ens trobem una vegada més davant una nova era de la reproducció musical.

La popularització del nou mitjà ha estat una mica lenta al principi; la crisi econòmica mundial i els preus elevats dels nous discs i de les corresponents màquines reproductores han constituït un fre en el crei-

xement del mercat. L'any passat, però, començant pel Japó i pels Estats Units, i continuant per Alemanya i Anglaterra, la demanda ha augmentat de tal manera que, en aquests moments, les fàbriques del nou tipus de disc no donen l'abast en la producció: situació que probablement perdurarà fins passat aquest estiu, època en què s'espera que funcionaran a ple rendiment les noves fàbriques que s'estan construint a marxes forçades a diferents països.

L'augment de la producció de màquines i discs, conduirà, de fet ja és així, a un abaratiment dels preus; i, per tant, tot fa pensar que, en un temps no massa llunyà, el *compact disc* s'imposarà, cosa que significa, fatalment, la desaparició, més o menys progressiva, dels discs analògics.

Una vegada més, la història s'ha repetit: i una vegada més, han aparegut els detractors del nou sistema. S'ha d'admetre que molts dels enregistraments digitals presenten un so fred, a vegades cridaner a les altes freqüències, i que sovint hi trobem una manca d'ambient, coses que conviden a caure en la temptació de considerar-los poc musicals. Aquests detractors, podríem classificar-los en dues categories: els qui es limiten a criticar, sovint amb raó, els resultats obtinguts fins al moment; i els qui, de forma més o menys tècnica, volen demostrar que el so digitalitzat, per raons implícites en la mateixa base de la tecnologia, mai no podrà presentar la naturalitat i la musicalitat que és capaç de proporcionar una depurada tècnica analògica.

Als primers, els podríem dir que tinguin la paciència d'esperar una mica: fins que els departaments tècnics i comercials de les companyies discogràfiques deixin una mica més de bel·ligerència als departaments artístics. Als segons, és molt difícil de donar-los un consell, perquè si tenen raó tots els discòfils, hi perdrem, ja que la digitalització s'està introduint de tal manera a tots els camps que la seva imposició sembla irreversible.

En la «Tokio Audio Fair», del passat mes d'octubre, es van realitzar les primeres demostracions públiques d'aparells enregistradors/reproductors de cassette que funcionen per sistema digital. I, quan aquests aparells encara no han arribat al mercat, ja es diu que, en un termini de dos o tres anys, veurem al comerç màquines *compact disc* que presentaran la possibilitat de gravar, esborrar i reproduir el so. L'enginy humà, doncs, no sembla pas haver-se esgotat encara. I qui això escriu, amb la seva capacitat de sorpresa ja una mica esgotada, no s'estranyaria massa si descobris, el dia menys pensat, que algú ha estat capaç d'emmagatzemar tota la música composta al llarg dels segles en una sola capsa negra, i que, en obrir la tapa, la selecció musical escollida es transmetés directament al cervell: més o menys com havien somiat Rabelais, Cyrano i Jules Verne.

Raimon Tort

La veritat artística de l'enregistrament discogràfic

El tema de l'autenticitat artística —la veritat més exacta, artísticament parlant— de l'enregistrament discogràfic ha estat des de sempre objecte de no poca polèmica. Els puritans, i fins i tot molts artistes, l'han posada en dubte, i el rebuig d'alguns noms importants a considerar la rellevància qualitativa del disc —per bé que n'hagin enregistrats— resten com a elements potenciadors d'un fàcil clima de dubtes que plana damunt del producte disc.

Salvador Pueyo uneix, a la seva condició de compositor distingit i rigorós, un historial professional dilatat com a director artístic d'edicions discogràfiques. Quan li plantejem el tema de la «fiabilitat artística» del disc, respira a fons i s'ho rumia una mica, abans de respondre.

—És difícil, de respondre a això. Un disc, en principi, per a mi, quant a finalitat, és un objecte artístic. Cal diferenciar entre les diverses músiques objecte d'enregistrament: música clàssica, pop, rock, cançó, paraula... També s'ha de diferenciar entre l'enregistrament que es fa en directe, mentre se celebra un concert o un recital, o bé el que té lloc en un estudi de gravació. Tot això són condicionants previs per a respondre't. En definitiva, establiria dues referències bàsiques: el disc enregistrat en directe o enregistrament testimoni, i el disc d'estudi. El disc de música clàssica, fins i tot quan s'enregistra en un estudi, sol no manipular-se gaire. Tanmateix, hi ha altres músiques on ja s'hi compta, amb una possible manipulació. De fet, en alguns casos, el so inicial només és un punt de partida per a un ulterior tractament del so i, així, aconseguir, per mitjà de diversos procediments, resultats que els instruments, per si sols, no poden aportar.

Un mecanisme tècnic fonamental apareix com a element indefugible a tenir en compte. En un enregistrament, cal escollir el micròfon adequat per tal de captar el més fidelment possible les peculiaritats de cadascuna de les fonts sonores. Efectivament, les famílies d'instruments que calgui enregistrar són importants a l'hora de decidir quins micròfons convé utilitzar. La corda, la fusta, el metall, la percussió, el piano, la guitarra, la veu..., tenen trets molt diferencials de color, de timbre, d'alçada de so, que aconsellen, per a cada cas, un tipus de micròfon. També la col·locació del micròfon pot esdevenir determinant per a obtenir un bon enregistrament.

Salvador Pueyo, continua:

—Així, doncs, quant a les possibilitats de



Enregistrament de Manon Lescaut, de Puccini

reflectir una realitat i per tant de garantir la «fiabilitat artística», si es tracta d'un enregistrament efectuat en un estudi (ja que són aquests els que es presten a una major manipulació, i cenyint-nos a la música clàssica), al meu parer, una de les servituds més importants en què hom topa consisteix en la impossibilitat de reproduir el «color» natural de les veus o bé dels instruments. Desenganyem-nos: el micròfon aporta el seu color, diferent, segons les seves característiques, de qualsevulla font de so que li arribi. També els altaveus, en un equip de reproducció, tenyeixen el so que reproduïen d'acord amb les seves qualitats. Per tant, no és del tot recomanable de formar-se un judici de valor sobre la virtut d'una veu, o sobre l'excel·lència d'un instrument, a través de la reproducció. En canvi, per a judicar la interpretació, l'exposició del discurs musical, el *tempo*, els matisos i fins i tot la bondat del *toco* o de l'emissió del so, si es tracta d'un bon enregistrament, sí que ens en podem fiar.

Les possibilitats de la tècnica, segons Pueyo, no permeten de superar problemes interpretatius, per molt que al voltant d'això s'hagi especulat molt. Un desafinament no es pot adobar. «El màxim que he aconseguit és polir una entrada fora de temps, d'algun instrument que s'ha avançat, tot injectant una freqüència exacta a la del so que s'ha anticipat, per anul·lar-lo durant unes

dècimes de segon. Però, això, és anecdòtic. En general no s'hi pot fer res».

Salvador Pueyo es va explicar:

—La manipulació tècnica, que, evidentment és possible, es facilita molt quan es treballa amb un magnetòfon de 16, 24 o bé 36 pistes; és a dir, amb un multipista, ja que aleshores podem independitzar cadascuna de les diverses fonts de so, cadascuna de les famílies d'instruments. Parlo, naturalment, d'enregistraments, d'una certa complexitat. Però, en darrera instància, és l'interpret que hi ha de donar el vist i plau. I si és responsable, no s'avindrà a trucatges.

La possibilitat —que li exposem a títol de curiositat més o menys significativa— que, a un tenor, se li pugui fer cantar un agut més alt del que pot ser, tècnicament és possible, però no s'esdevé mai. Segons Pueyo: —En determinades circumstàncies seria possible, ja que si uns sons o bé uns passatges els reproduïm al doble de la velocitat en què han estat enregistrats, sonen una octava més aguda; els valors, naturalment, queden reduïts a la meitat. En moltes ocasions, però, per raons de tessitura, això esdevé absolutament impracticable. A més a més, es tracta de procediments que no poden interessar a cap artista. Pensem que el cantant actua acompanyat per orquestra, i això fa inviable el trucatge. La cosa possible és donar un cert gruix, un cert relleu, a una veu o a un instrument, si en una tes-

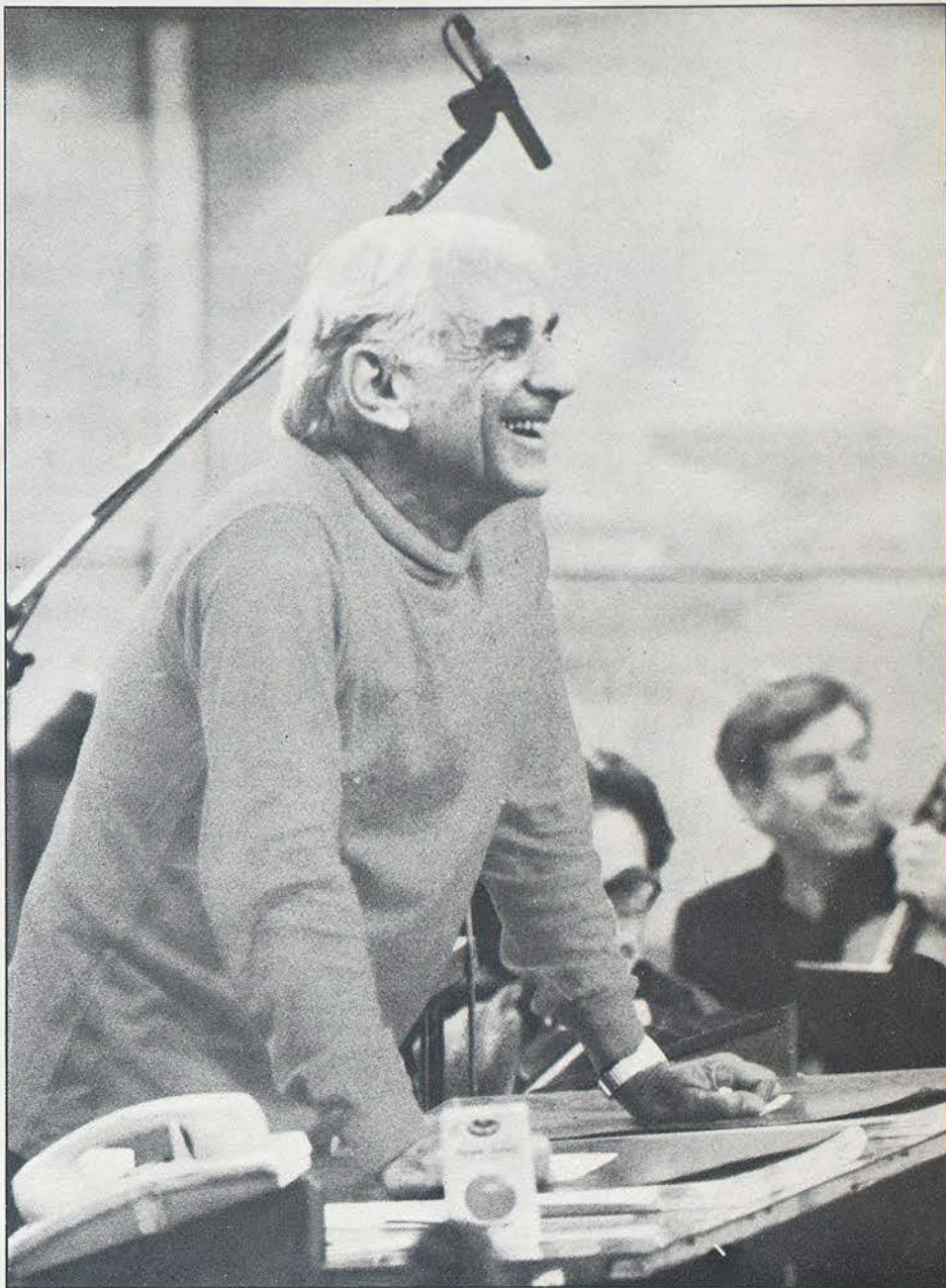
situra determinada queden molt afeblits. No és desitjable de fer-ho, ni és del tot habitual; però, és factible i es fa.

Sobre si el resultat artístic d'un enregistrament és fred o massa tècnic, opina que no ha de ser així, necessàriament:

—Sóc del parer que, la interpretació, en un estudi d'enregistrament, no comporta fredor per força. Certament, hi pot haver el cas de treballar fragments molt curts d'una obra que, per altra banda, ofereixen la possibilitat tècnica d'enllaçar-los. Aleshores podria produir-se la fredor que tu dius. Amb tot, si aquesta manera de treballar afavoriria uns resultats freds, també hi juga l'element de la confiança que dona a l'interpret, sobretot si es tracta d'un solista o d'un conjunt petit de cambra, en saber que, si un determinat passatge no surt bé la primera vegada, té l'oportunitat de poder-lo repetir. En l'enregistrament en directe, el d'un concert, l'interpret sap que un error hi queda reflectit; en canvi, si efectua l'enregistrament en un estudi, ho pot rectificar. Això pot afavorir l'estat d'ànim i, per tant, obtenir uns resultats millors. Cal tenir en compte que, normalment, quan un interpret o un conjunt arriba a un estudi, va molt preparat: les obres han estat treballades, i les possibilitats d'un error són mínimes. Si tot un fragment d'una obra ha quedat en conjunt molt bé, es fan tots els possibles per a salvar-lo, encara que s'hi hagi produït algun petit error. És clar que hi ha el cas de l'interpret que és més o menys sensible a la sala d'enregistrament, a la manca de contacte amb el públic, al fet que es puguin produir «moments irrepetibles». Però crec que els «moments irrepetibles» també poden produir-se en una sala d'enregistrament. Una vegada, al pianista Jorge Bolet li vam proposar d'enregistrar els *Estudis Transcendentals*, de Liszt, que era una obra que ell tenia en repertori. Doncs bé, ens va demanar dos anys de temps per a prepararla. Pràcticament, totes les primeres preses, i màxim les segones o les terceres, podien ja aprofitar-se. També hi ha el cas oposat: el d'alguns interpret que van a l'estudi amb la confiança que, com que ho podran repetir tant com faci falta, no es preparen gaire bé les obres.

Per a Salvador Pueyo, en definitiva, si és que l'obra a l'estudi perd el valor testimonial —podríem parlar, per tant, de calidesa— ho guanya en perfecció tècnica, en evitar els possibles desajustaments. I admet que hi ha qui prefereix aquests desajustaments, en benefici d'aquell clima d'autenticitat. Però, al mateix temps, ens fa una advertència.

—Un concert és quelcom que transcorre, que vius una vegada i, per tant, una determinada imperfecció en la interpretació només compta en aquell precís moment. Un disc és una versió que es repeteix i, si hi apareix aquesta imperfecció, aleshores l'oïdor sempre n'està pendent, ja que sap que es presentarà just en aquell determinat moment. El disc no és per a una sola vega-



Bernstein, en el recent enregistrament de *West Side Story*

da. Hi ha errors que no tenen excessiva importància en un concert, però sí que la tenen en un disc, perquè hom pot desitjar d'escollar-lo sovint.

Aquest raonament, que confirma totes les respostes de Salvador Pueyo i que, d'una manera prou palesa, manifesta el seu apreci per la bondat artística que pot assolir l'enregistrament discogràfic, és clos amb unes afirmacions d'un pes especial en aquesta mateixa línia.

—En el fons, l'interpret és un recreador. Mira: l'escultor, el pintor, el mateix compositor, no confegeixen la seva obra de dalt a baix, d'una sola vegada. Modifiquen i retoquen constantment al llarg del seu procés creatiu. L'interpret posa tota la seva capacitat al servei de l'obra, i, per tant, crec que ha de tenir la possibilitat de retocar-la, de refer el seu treball. Estic parlant d'interprets que, realment, posen el saber al servei de l'obra, i que, per descomptat, tenen un gran domini de l'ofici.

I, el tècnic ho acaba així:

—Una altra cosa és quan l'interpret va just de tècnica. Aleshores es fa evident que els errors no són només fortuits, sinó que es produeixen per manca de facultats per abordar aquella obra. En aquesta circumstància, és quan es pot caure en això de la fredor i l'asèpsia. El problema no rau en fer que es repeteixi un passatge algunes vegades, sinó en el motiu pel qual es repeteix. Si es repeteix per raons d'un accident, la fredor no es produeix: el resultat final serà el mateix de l'obra feta per un escultor, que l'ha poguda rectificar tant com ha volgut. Amb el disc, l'interpret té la possibilitat d'escollar-se i d'adonar-se que un determinat fragment, en el qual hi ha abocat l'ànima, conté algun error. Llavors pot tornar-lo a interpretar i aconseguir així uns resultats tècnics millors. I, si el clima no és semblant, pot comparar ambdues versions i decidir quina és la bona!

J. C.

On són les produccions nacionals?

Un observador mínimament atent al panorama discogràfic a Espanya durant els darrers deu anys no pot deixar de sentir veritable pena en comprovar la situació actual, on la producció estatal pràcticament ha desaparegut, bé menjada per les multinacionals, bé esvaïda pels molts fantasmes que durant molts anys alimentaren les pròpies cases discogràfiques.

De les grans marques espanyoles, florents fins fa uns anys, només perviu, encara que en un estat vegetatiu, ZAFIRO. Les altres quatre sucumbiren en una guerra sense treva: BELTER i EDIGSA desaparegueren, i COLUMBIA i HISPAVOX van ser comprades per POLYGRAM i EMI respectivament.

Tot i així, Carlos Grande, gerent general de la Asociación Fonográfica Española, rebut amb vehemència la nostra tesi: «No és veritat que ara no hi hagi empreses discogràfiques espanyoles. No nego que les cases tradicionals han desaparegut, excepte ZAFIRO, però en canvi n'han sorgit d'altres. Passa que la indústria discogràfica travessa per una crisi molt gran; totes les companyies intenten subsistir reduint despeses; no només a Espanya, sinó a tot el món, es compren les unes a les altres i, lògicament les més grans, les multinacionals, són les que millor aguanten la crisi. En definitiva les cases espanyoles han caigut per la seva incapacitat a adaptar les seves estructures, creades en altres temps més saludables, a les necessitats d'un temps de crisi. Tot això és cert; però no es pot admetre que ara no hi hagi indústria a l'Estat; perquè s'estan creant empreses noves, nascudes en la crisi i per tant amb uns criteris i uns plantejaments completament diferents i, sobretot, competitius; en aquestes empreses noves, joves, hi és assegurada la continuïtat del producte espanyol».

La crisi, per a les empreses de l'Estat, va començar aproximadament fa cinc anys. Tots coincideixen a assenyalar dues grans causes en la tremenda disminució de venda de discs, que va portar a les empreses a la ruïna: l'aparició del vídeo i el floriment de la pirateria discogràfica.

El vídeo, com a joc nou, va absorbir una bona part dels recursos econòmics dels compradors de discos; i, a més a més, aquests satisfan en part les seves necessitats de música enllaunada a través del ví-

deo, en gravar emissions televisives d'òpera o de concerts. Però això, tot i essent greu per al disc, pot no ser més que un parèntesi, ja que els vídeo-addictes, en el seu propi pecat porten la penitència: la societat de consum no els permetrà que, un cop saturat el mercat de vídeos, s'estanquin, i els començarà a seduir amb una altra novetat: el *compact disc*.

L'altra gran causa té una solució més difícil. En un informe publicat per la Asociación Fonográfica y Videográfica Española, no s'hi dubta a qualificar la pirateria com «el robatori del segle», perquè les dades fins l'any 1985 són reveladores: indiquen que el «botí» de la música gravada il·legalment va ser el 1984, de 4.800 milions de pessetes, i que van ser venuts dotze milions d'exemplars pirates; i es calcula que, del 1982 al 1984, les vendes no legals augmentaren en un 600% mentre que les legals, en aquest mateix període, disminuïren en un 50%. La AFYVE denuncia el problema i reclama una intervenció seriosa de les autoritats.

Deixant apart el cas d'EDIGSA —que és tractat particularitzadament en un altre article d'aquest número—, prendrem dos exemples representatius de les empreses fonogràfiques espanyoles. La història de BELTER abraça els 20 anys d'apogeu i decadència de la indústria discogràfica espanyola. En tots aquests anys, s'aprecien dues èpoques clarament diferenciades: la primera, molt productiva, amb un alt nivell de qualitat, i amb un equip directiu competent; la segona, de decadència d'aquesta marca, que comença en el 1975, amb la necessitat d'ajustar-se a la nova normativa que obligava a posar-se al dia econòmicament, amb la Seguretat Social, la Societat General d'Autors, i amb Hisenda (i, en el cas de BELTER, els endarreriments que, només en el capítol d'impostos, ascendien a uns 200 milions de pessetes).

Les dificultats per fer front a aquestes despeses no van ser exclusives de BELTER. Pràcticament la totalitat de les cases practicaren el frau sistemàtic en el control de tirada i feren declaracions fiscals sensi-



siblement inferiors al nombre real d'exemplar venuts.

A pesar d'això, BELTER no pogué evitar el crac econòmic. Immediatament, l'empresa fou presa a l'assalt pels seus creditors —que, curiosament, eren els propis accionistes que, de manera particular, hi havien fet injeccions econòmiques per intentar fer surar l'empresa— i en aquest saqueig es perderen els fons, els originals i els arxius de BELTER, que van ser incautats com a indemnitzacions i ràpidament fraccionats i dispersats en sub-marques d'ínfima qualitat, cosa que en fa gairebé impossible la localització i recuperació.

Actualment, el cas BELTER està pendent d'una resolució de la Magistratura de Treball, arran de la denúncia feta per 60 músics i treballadors a qui mai no se'ls va abonar els salaris del darrer any de treball, el 1982-1983.

Un cas diferent és el de HISPAVOX que, en un primer moment, es defensà de la crisi tallant la producció pròpia i important els discs com a producte acabat; d'aquesta manera, portava a Espanya únicament el nombre d'exemplars que previsiblement es vendrien, els quals, en el millor dels casos, eren menys de la meitat dels d'una tirada mínima de producció pròpia.

La seva mala situació econòmica coincideix amb el relançament de la multinacional EMI a Espanya, el 1985; i HISPAVOX és comprada per la signatura anglesa el maig d'aquest any. Les primeres actuacions de la casa EMI, en aquesta segona època, defrauden les expectatives dels qui esperaven un relançament de la producció estatal: EMI, que és propietària de l'arxiu ODEON —una de les més antigues i prestigioses marques discogràfiques espanyoles— en fa cas omís i comença a saturar el mercat amb el propi fons d'autors britànics, de clara segona fila (Walton, Delius, etc.).

En aquest ombrívol panorama hi ha a Espanya, contra tota lògica, un oasi que s'anomena ETNOS, que es deu als esforços i desvetllaments de dos «bojos» o «il·luminats»: Gabriel Moralejo i Andrés Ruiz Tarazona. ETNOS publica cada any un bon nombre de discs amb intèrprets espanyols i amb obres d'autors també espanyols. La seva miraculosa supervivència només s'explica per la infreqüència del seu catàleg, que suscita l'interès dels col·leccionistes, i per la concessió, any rera any, d'un o diversos «Premios Nacionales del Disco», per part del Ministerio de Cultura, que atorga així, de forma directa, una espècie de subven-

ció a l'única producció estatal que hi ha al mercat.

L'evolució previsible del mercat discogràfic espanyol no és, de moment, excessivament optimista. L'entrada a la Comunitat Econòmica Europea i la subsegüent aplicació del Tractat de Roma, que preconitza la «major llibertat del trànsit de productes entre el paísos membres» significa tan sols que se'n produirà una importació major; i, en el cas que baixin els aranzels duaners —que encara no han baixat— els discs seran més barats, però molt poc més barats.

Per altra banda, l'aplicació de l'IVA no ha repercutit en el PVP, a desgrat que, ara, al minorista els discs li costen menys, perquè les cases discogràfiques, sense variar les seves tarifes, apliquen als comerciants el 12% d'IVA en comptes del 27% i escaig que sumaven abans tots els impostos acumulats. Els preus no han canviat per al comprador, cosa que fa que la diferència engruixi el marge de beneficis de les tendes de discs.

Mariona Sagarra i Trias
Joaquín Turina Gómez

EDIGSA: una aventura per a un moment de la cultura catalana

La producció discogràfica en català ha tingut un nom al llarg de més de vint anys: EDIGSA, que, com el Futbol Club Barcelona, ha estat per molts catalans quelcom més que una companyia discogràfica. Efectivament, la creació d'EDIGSA va anar més enllà de la constitució d'una indústria amb afany lucratiu. Es volia, essencialment, potenciar la cultura catalana per mantenir la identitat cultural de Catalunya, greument amenaçada pel franquisme. I aquesta potència s'anava a fer a través d'un mitjà que, fins aleshores, gairebé ningú no havia fet servir: el disc.

La ja desapareguda Editora General Societat Anònima (EDIGSA) es va constituir formalment el 29 de maig de 1961. «La idea bàsica es pot atribuir a Josep Espar Ticó. Va ser ell qui va aglutinar la gent», diu Josep Maria Macip Gich, cofundador i primer conseller delegat de l'empresa. A aquests dos noms cal afegir els de Francesc Cabana Vancells i Ignasi Espar Ticó, germà del primer. Tots quatre van ser els fundadors d'EDIGSA.

Fins el moment de la creació d'EDIGSA, havien aparegut al mercat tres discs senzills, amb cançons cantades en català. Eren versions d'èxits del moment, cantats per les Germanes Serrano i Josep Guardiola. «Això, però, era tan poqueta cosa», explica Josep Maria Macip, «que passava desapercebut. Va ser en aquest moment quan vam veure la importància del món del disc, i no únicament per enregistrar cançons cantades en català, sinó per promoure un moviment de cançó».

Fent un repàs al deure i a l'haver de cantants, el grup fundador aviat s'adonà de la necessitat de gent del tarannà d'una Edith Piaf, d'un Georges Brassens o d'un Jacques Brel. «No ambicionàvem gravar únicament cançons cantades en català», diu el primer conseller delegat d'EDIGSA; «volíem, també, una cançó de qualitat i amb contingut, que fos alguna cosa més que la traducció de lletres amb poca solta».

Fou així com, paral·lelament a la creació d'EDIGSA, es va constituir un grup homogeni de cantants, Els Setze Jutges,

que intentava impulsar una cançó popular catalana d'avui, amb una clara influència francesa. La història dels Setze Jutges va estar estretament lligada, des del principi, a EDIGSA. Els primers discs dels components inicials d'aquest grup no començaren a aparèixer fins l'any 1962. Eren interpretacions de Grau Carol i versions catalanes de cançons de Georges Brassens, de Josep Maria Espinàs.

Els quatre cofundadors, un cop decidits a crear una companyia discogràfica d'aquestes característiques, van buscar socis per formar un capital. L'atipisme d'aquesta indústria era tal que no es va anar a buscar qualsevol tipus de capital. Per no desvirtuar la filosofia amb què va ser creada EDIGSA, «vam cercar socis que tinguessin les mateixes idees que nosaltres», diu Josep Maria Macip; i afegeix: «vam reunir unes dues-centes persones, provinents, la major part, de professions liberals, cada una de les quals va aportar una mòdica quantitat; però, entre totes, va ser prou per començar». Aquests inversors no tenien afany

lucratiu ni vocació de capitalistes i les seves aportacions eren més una donació que una inversió.

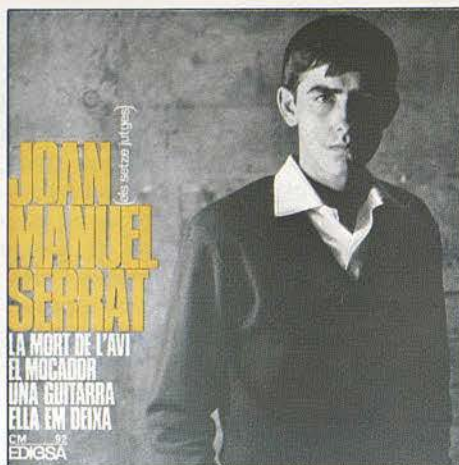
La seu social d'EDIGSA es va establir a Vic, en un principi, per evitar d'aquesta manera un estret control per part de l'administració, que a Barcelona ho hauria tingut més fàcil. Però hi havia un obstacle de difícil superació, amb el qual no es va triar massa a topar: la censura. Els textos de les cançons que anaven a Madrid per rebre'n el vist i plau eren tornats. L'enginyer aviat va fer acte d'aparició i es va organitzar una complexa operació amb resultats favorables. «Vam arribar a un acord amb una empresa d'ensenyament per correspondència de Sant Sebastià», diu l'ex-conseller delegat; «el seu nom era CCC, i el seu propietari, que era català, ens va cedir una marca registrada, EDIPHONE, a través de la qual passàvem la censura. És a dir: Madrid via Sant Sebastià. Això era del tot eficaç, ja que els textos passaven amb molta més facilitat que si hi eren enviats des de Barcelona».

L'actuació de la censura era prou coneguda; així que les traduccions dels textos de les lletres de les cançons eren d'una literalitat molt *sui generis*: com per exemple, traduir «el pany de la porta» per «el paño de la puerta». Però, l'administració s'adonà aviat que les cançons noves d'autors desconeguts «no podien fer tan mal» com les versions catalanes d'aquelles que havien obtingut un gran èxit arreu. Aleshores es va prohibir fer versions en català de les cançons de moda, amb el pretext que calia promoure els autors indígenes.

Això va suposar un cap fort per a EDIGSA, ja que les noves cançons que s'estaven fent eren desconegudes pel públic, i era impossible promocionar-les a través dels mitjans de comunicació. Quan la censura autoritzava la lletra d'una cançó, prohibia, per contra, que després el disc fos radiat. A la televisió no es podia ni parlar ni cantar en català, i els diaris, per la seva part, estaven estretament controlats pel Ministerio de Información y Turismo.

Un cop de bona bona fortuna, però, va capgirar les coses. L'any 1963 es va autoritzar la presentació de cançons en català al Festival de la Canción Mediterránea. EDIGSA hi va presentar *Se'n va anar*, de Josep Maria Andreu i Lleó Borrell, interpretada per una cantant professional, Salomé, i un jove valencià que tot just començava: Raimon. La cançó va guanyar la cinquena edició del Festival. «Tot i que estava prou clar que en Raimon no era un intèrpret adequat per a *Se'n va anar*», explica Josep Maria Macip, «vam decidir presentar-lo perquè vam creure que aquella era una bona oportunitat per a fer-lo conèixer».

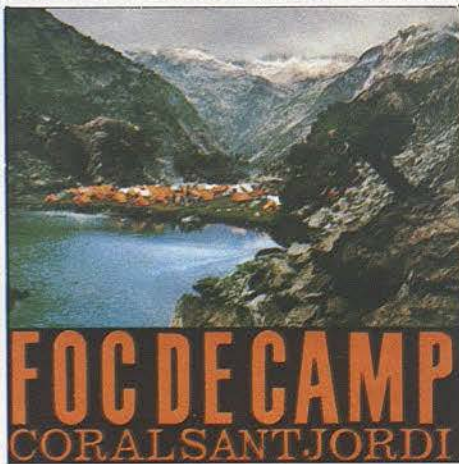
A partir d'aquest premi, EDIGSA va sentir-se reforçada. L'aparició de nous cantants, com Raimon i Joan Manuel Serrat, la van acabar de consolidar musicalment;



però, per contra, no aconseguia sortir d'una precarietat econòmica únicament capejada gràcies a l'esforç personal dels qui hi treballaven desinteressadament i, sobretot, per les continuades aportacions econòmiques de nombroses persones que també volien revifar la cultura catalana.

A meitat dels anys seixanta, la producció d'EDIGSA era, per una part, l'edició de discs de membres dels Setze Jutges, que cantaven les cançons que ells mateixos componien; i per altra part, s'hi editaven cançons melòdiques de tipus tradicional (fetes per lletristes com Josep Maria Andreu, Lleó Borrell, Jordi Sarsanedas, Jaume Picas i d'altres), que necessitaven un intèrpret. També s'hi havien fet alguns contes infantils en català. L'any 1966 va ser el de l'inici d'un ambiciós projecte: l'Antologia Històrica de la Música Catalana. Una col·lecció de discs que volia ser com una enciclopèdia de la música catalana. El projecte naixia sota la presidència de Pau Casals i amb la direcció d'Oriol Martorell, i constava de cent discs dels quals només se'n van arribar a editar seixanta.

L'aparició d'EDIGSA va descobrir a d'altres companyies discogràfiques l'existència d'un potencial mercat en català, en el qual fins aleshores no havien pensat. Així, van començar a aparèixer discs cantats en català per intèrprets tradicionals, com Emili Vendrell, Ramon Calduch i Josep Guardiola, que anteriorment havien cantat les cançons en castellà. La producció de discs en català anava augmentant a poc a poc. EDIGSA va haver de començar



a replantejar-se la seva relació amb els cantants. Es van començar a fer els primers contractes, per evitar-ne la fugida cap a altres companyies discogràfiques. «Existia la falsa creença que veníem molts discs», diu Josep Maria Macip. «Si no era així, les empreses discogràfiques no s'explicaven de quina manera podem subsistir i continuar fent produccions». I afegeix: «Si algun dels nostres artistes era contractat per una d'aquestes companyies discogràfiques, aviat s'adonava de la manca de rendibilitat de les produccions en català». L'any 1965 es va crear una editora discogràfica de característiques similars a EDIGSA —CONCÈNTRIC—, fruit de la separació d'alguns socis de la primera. A partir d'aquell moment, l'oferta discogràfica en català va experimentar un rapidíssim creixement.

L'any 1970, l'advocat Claudi Martí va succeir Josep Maria Macip en el càrrec de conseller delegat. La incorporació de Claudi Martí a EDIGSA datava del 1965. Organitzava actes per a promoció dels cantants: era una espècie d'expert en relacions públiques. «Per aquesta feina», diu Claudi Martí, «es va buscar una persona que, tenint les mateixes idees dels promotors d'EDIGSA, no hi estigués marcat per la seva pertinença. Havia de ser una persona de fora de la companyia, que pogués tenir el vist i plau de l'administració». Aquesta primera relació de Claudi Martí amb EDIGSA va anar fent-se cada cop més estreta fins que va ser-hi nomenat conseller delegat.

La introducció en el mercat nacional de productes anglosaxons per part de les multinacionals va suposar el principi de la fi de moltes companyies discogràfiques de l'estat espanyol. El disc estatal, que gairebé havia estat producte únic en el mercat espanyol, va començar a ser-hi desplaçat pels discs cantats en anglès, que van introduir-se fàcilment als mitjans de comunicació i hi desplaçaren el producte propi. EDIGSA, que oferia un producte ben diferenciat, no es veié directament afectada per aquesta allau de música anglosaxona. Les seves tirades augmentaven, i algunes produccions tenien una gran acceptació, com els discs de Joan Manuel Serrat, de Raimon o de La Trinca, els quals fins i tot reportaven beneficis que permetien d'absorbir, en part, les produccions deficitàries, que n'eren la majoria. La precarietat econòmica continuava essent una característica d'EDIGSA.

L'obertura a nous mercats podia ser una solució. Va començar a distribuir al mercat espanyol productes d'importació, discs de companyies de música clàssica, com la francesa HARMONIA MUNDI. «La situació del món discogràfic es feia cada cop més difícil», explica Claudi Martí; «tot i que les xifres de vendes havien augmentat, aquestes, comparades amb les de les multinacionals eren molt baixes. El cost de producció d'un disc en català, en castellà o en

anglès és el mateix en els tres casos; però el mercat no l'és, el mateix. Això volia dir», continua explicant Claudi Martí, «que, si en igualtat de costos no es tenia el mateix mercat, el producte havia de ser més car; però, això, el propi mercat no ho admities». Els discs d'EDIGSA eren, respecte a d'altres, lleugerament més cars. Això va ser molt criticat.

EDIGSA era molt conscient que treballava per a un mercat reduït. «En algun moment», explica Josep Maria Macip, «ens vam plantejar la possibilitat de convertir-nos en una companyia discogràfica de gran importància, que tingués una gran quantitat de catàlegs per comercialitzar-los arreu de l'Estat espanyol. Això, però, volia dir tenir un gran capital per invertir-lo en aquesta operació. Cercar els diners entre els accionistes, era impossible», continua dient Josep Maria Macip; «de primer, perquè no tenien les quantitats que haurien fet falta; i després, perquè no tenien vocació ni de capitalistes ni de productors de discs. Això volia dir que calia buscar la finançació fora de la pròpia companyia, la qual cosa podia suposar la pèrdua dels objectius per als quals va ser fundada».

Però aquest finançament fora de la companyia, a la llarga es va haver de buscar. Els problemes econòmics augmentaven dia a dia i, si no es volia tancar EDIGSA, s'havien de buscar nous accionistes. Alguns dels cantants de més vendes havien estat captats per altres companyies discogràfiques amb contractes milionaris, com és el cas de La Trinca; per altra banda, no n'apa-

reixien de nous. El 1979 es produeix l'entrada de nous accionistes a EDIGSA, els quals, després d'una ampliació de capital, es van quedar amb més del 50% d'aquesta. El 1979, abans de l'ampliació, el capital social oficial d'EDIGSA era de set milions de pessetes, desemborsats, des del 1961, a través d'innombrables petites ampliacions de capital. Però, de la totalitat del capital, en realitat s'havien desemborsat únicament 5.600.000 pessetes. La diferència (1.400.000 pessetes) hi va ser posada per un nombre reduït d'accionistes de manera personal, perquè pogués realitzar-se l'operació d'ampliació de capital.

Els nous accionistes ja no eren persones alienes al món del disc. El nou capital invertit provenia d'un dels grups creditors d'EDIGSA: l'empresa de premsatge de discs, amb seu a Madrid, Iberophon. El seu propietari, un català, Lluís Carbó, va ser nomenat conseller delegat. EDIGSA, però, no va poder superar l'adversitat del mercat, les agressions de les multinacionals i l'elevat cost de les produccions. I, com moltes altres companyies discogràfiques que hi havia a l'Estat espanyol, finalment hagué de tancar les portes.

L'any 1980, el fins aleshores conseller delegat, Claudi Martí, va abandonar definitivament EDIGSA. Anteriorment, amb l'entrada dels nous accionistes, s'havia incorporat a la companyia Manuel Sancho, ex-director de la companyia discogràfica MOVIEPLAY i copropietari del segell discogràfic VICTORIA. Manuel Sancho i Lluís Carbó van proposar una nova amplia-

ció de capital, aquesta vegada de quinze milions de pessetes. Però tots els intents d'aixecar EDIGSA van ser infructuosos. El 1982, les dificultats econòmiques començaven a ser insostenibles fins que, el maig de l'any següent, una inspecció d'Hisenda va posar al descobert la fallida de la companyia discogràfica, que va dissoldre's definitivament la segona quinzena del mes de desembre de 1983.

La dissolució d'EDIGSA va posar en qüestió quin seria el futur del fons editorial de la companyia. L'incert destí de les matrius discogràfiques (*masters*) de més de quatre-cents discs, que composaven una bona part de l'actual història de la cultura catalana va preocupar seriosament la Generalitat de Catalunya, que, aproximadament un any abans de la fallida, ja havia ofert a EDIGSA la compra d'una part del fons editorial; però no es va arribar a cap acord, perquè els directius de la companyia encara confiaven superar l'aguda crisi que travessaven. Posteriorment, altres entitats, com la Fundació Gran Enciclopèdia Catalana, van interessar-se per aquests fons editorials, però sense aconseguir-los. Els mitjans de comunicació van apuntar la possibilitat que aquests *masters* fossin a parar a Madrid, a mans d'alguns creditors, ja que Hisenda no els havia embargats.

Alguns dels discs produïts per EDIGSA han estat posteriorment reeditats per Produccions Discogràfiques Independents (PDI). Aquesta companyia discogràfica va ser creada pels propis directius d'EDIGSA per salvar una part d'aquesta. Bona part dels empleats de PDI provenen d'EDIGSA, i aquesta nova companyia manté una estreta vinculació amb una empresa anomenada SADISA, la qual distribueix els discs de PDI i el segell discogràfic VICTORIA del qual és copropietari Manuel Sancho. El responsable de SADISA, i actual director de PDI, Manuel Ibáñez, és un home conegut de Manuel Sancho, que provenia, així com aquest, de MOVIEPLAY. Consultada aquesta empresa sobre la reedició de discs d'EDIGSA, se'ns va informar que mantenen contactes amb l'empresa que va embargar els *masters*. «La propietat de les matrius discogràfiques d'EDIGSA no s'ha perdut», ens diu un càrrec de SADISA, responsable de la distribució discogràfica, «ni ha anat a parar tampoc a Madrid com va dir la premsa en un moment. Únicament una fabrica ubicada a Madrid en té la cessió per uns anys, a fi d'amortitzar els deutes. Quan aquests estiguin amortitzats, els *masters* passaran a mans, un altre cop, dels propietaris legals». Hom suposa que els propietaris legals d'aquest fons editorial són els antics accionistes d'EDIGSA. Però, quan i com els serà tornat, i què en faran quan això s'esdevingui, és un interrogant que encara trigarà a ser respost.

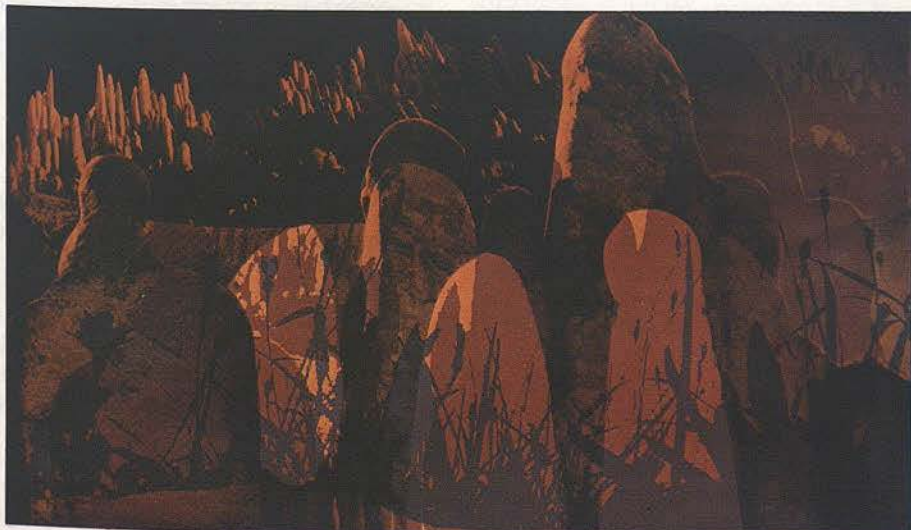
Lourdes Morgades

antologia històrica de la música catalana

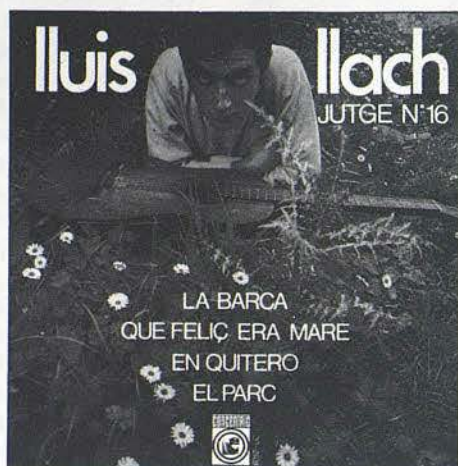
JOAN CEREROLS

MISSA DE DIFUNTS

capella de música
i escolania de Montserrat
direcció: IRENEU SEGARRA



CONCÈNTRIC, fill de la Cova del Drac



D'una visió divergent de com s'havia de dirigir EDIGSA va sorgir CONCÈNTRIC, una nova editora catalana de discs. El 1964, al si d'EDIGSA es produí una confrontació de criteris entre un sector que plantejava una línia de producció lenta, progressivament ascendent i amb criteris selectius, i un altre sector que proposava una línia totalment oposada: un augment immediat de la producció i un criteri selectiu amb el llistó molt més baix. Aquesta divergència de criteris, aleshores irreconciliable, va motivar que un sector d'EDIGSA, encapçalat per Ermengol Passola i Badia, decidís d'abandonar la companyia discogràfica. Entre els qui van abandonar EDIGSA hi havia Francesc Cabana, Josep Maria Espinàs, Josep Lluís Vilaseca, Oriol Bohigues i Antoni de Moragas i Gallisà, entre d'altres.

«Nosaltres no ens vam separar d'EDIGSA per crear una nova editora discogràfica, sinó per treballar-hi paral·lelament», diu Ermengol Passola, gerent executiu de Concèntric Produccions. La creació de CONCÈNTRIC no va ser immediata. Primerament es va constituir una societat anònima: HACSA (Hac pel nom de la lletra «h», i S.A. per les sigles de Societat Anònima) que ja reflectia en el seu nom l'esperit reivindicatiu dels seus socis. HACSA agrupava uns cinc-cents accionistes que van fer unes mòdiques aportacions de 500 pessetes cadascun, més successives aportacions al compte corrent. Es va crear un cabaret literari, que va dur per nom La Cova del Drac. «Vam buscar un carrer arbrat a la zona alta de Barcelona per instal·lar allí el cabaret», diu Ermengol Passola; «un lloc on gairebé ningú no parlava català». El propi funcionament de La Cova del Drac va engegar el consell d'administració d'HAC-

SA a fundar una editora discogràfica. CONCÈNTRIC va néixer, a Barcelona, l'any 1965.

L'aparició de CONCÈNTRIC va crear una sensació de malestar al si d'EDIGSA, on aquest fet era interpretat per la majoria com una disgregació de forces en un moment en què la unitat d'esforços era més necessària que mai. Ermengol Passola manifesta no estar d'acord amb aquesta afirmació i diu: «La possibilitat de crear un moviment de cançó i ampliar l'oferta discogràfica passava per sobre la creença que tots junts podríem fer més feina. Si es vol que un producte s'introdueixi al mercat, s'ha de procurar donar una oferta diversificada amb polítiques diferents. La política de CONCÈNTRIC era diferent a la d'EDIGSA. Nosaltres volíem omplir el mercat de producte català».

Amb l'aparició de CONCÈNTRIC, el nombre de discs catalans editats va augmentar el doble, respecte als dos darrers anys. S'editaven 5 o 6 discs setmanalment, i la xifra anava augmentant progressivament. Per a Ermengol Passola aquestes accions, que ell anomena de tipus «comando», «eren necessàries en una situació de forta agressió a la llengua i cultura catalanes».

CONCÈNTRIC tenia les portes obertes als joves que desitjaven cantar; com a única condició era que ho fessin en català. Una bona part dels discs que es van editar pertanyien als membres més joves dels Setze Jutges, com Maria del Mar Bonet, Guillem d'Efak, Lluís Llach, Martí Llauredó, Maria Amèlia Pedrerol, Magda, Rafael Subirachs, Dolors Laffitte i d'altres. S'editaven també discs de jazz, de música ballable, de contes infantils, discs testimonials com el d'homenatge a Pompeu Fabra i un curset

de català per a no catalans en el qual, a la caràtula del disc, es podia llegir: «Así se pronuncia el catalán. Apréndalo prácticamente con 64 apellidos corrientes que, a la vez, son palabras de uso habitual».

L'aparició de CONCÈNTRIC no va suposar un transvasament de cantants d'EDIGSA cap a aquesta nova companyia, exceptuat el cas de Guillermina Motta. CONCÈNTRIC presentava uns productes d'una línia més lleugera, que arribaven a un públic més ampli del que podien aconseguir les composicions de Raimon.

Com passava a EDIGSA, les produccions de CONCÈNTRIC eren deficitàries. Aleshores, Lluís Llach i Maria del Mar Bonet eren gairebé uns desconeguts. Els únics discs que produïen beneficis a CONCÈNTRIC eren els d'un grup de sis nois, Els Dracs, el nom del qual resta avui en el major dels oblits. Per la seva banda, Lluís Llach, quan va començar a destacar com a cantant, va marxar cap a una multinacional i s'emportà amb ell el fins aleshores gerent de la companyia discogràfica qui, a partir d'aquell moment, va convertir-se en el seu manager.

Les constants pèrdues van abocar al tancament de CONCÈNTRIC, després de deu anys de la seva creació. «Vam editar discs fins que ja es tractava d'endeutar-nos per sobre de les nostres possibilitats», diu Ermengol Passola; «quan això va començar a passar, quan l'últim balanç de l'empresa donava un saldo de fallida, aleshores vam decidir acabar. Ens vam repartir els deutes entre uns quants, i vam traspasar La Cova del Drac».

Els intents esforçats de les discogràfiques catalanes actuals



Les companyies discogràfiques catalanes subsisteixen, avui, amb bastant de dificultat. En una situació política normalitzada i amb la cooficialitat de la llengua catalana han deixat de ser objectes de reivindicació cultural per passar a ser indústries. Unes indústries que, en la seva majoria, són deficitàries i a les quals l'experiència les ha portades a la conclusió que una companyia discogràfica no pot subsistir si produeix únicament productes catalans. Moltes d'aquestes companyies discogràfiques són molt petites i produeixen un parell o tres de discs l'any, més com un «oci» que com un «negoci»; d'altres, es dediquen a editar discs a tercers per encàrrec, o bé combinen el producte català amb el castellà i l'anglosaxó. La hipotètica companyia discogràfica catalana ideal, des del punt de vista industrial, tindria únicament tres noms: Joan Manuel Serrat, La Trinca i Lluís Llach.

«Editar discs en català no és una operació rendible», afirma Santiago Desongles, cap del departament comercial de SADISA, empresa distribuïdora dels discs que edita PDI (Produccions Discogràfiques Independents). Aquesta companyia va ser creada el 1983 pel darrer directiu d'EDIGSA, per intentar salvar-ne una part. PDI és, avui, la primera quant a producció de discs en català, i la combina amb altres productes, principalment anglosaxons. «Aquesta és una companyia, ubicada a Barcelona, que va crear-se amb criteris de rendibilitat per no haver de tancar», explica Desongles. Com que les persones que van crear PDI sabien perfectament quins havien estat els errors

a nivell empresarial d'EDIGSA, van concebre la nova companyia amb criteris diferents. Per començar, seria una companyia discogràfica amb producte català, però no exclusivament. «Al nostre catàleg», diu el cap comercial de SADISA, «hi tenen entrada tots els discs que artísticament tinguin interès, sigui quina sigui la llengua en què estiguin gravats».

Una bona part dels cantants que queden a EDIGSA, quan aquesta hagué de tancar, van anar a parar a PDI, la qual jugava amb les altres companyies discogràfiques amb l'avantatge de tenir la informació directa de la situació d'aquelles. La major part de les produccions catalanes, les fan amb aquests cantants, i completen el catàleg de català amb la reedició de productes d'EDIGSA. Els últims projectes de PDI, en aquest aspecte, són reeditar el disc de Raimon, *Cançons de la roda del temps*, sobre poemes de Salvador Espriu, i l'extensa Antologia Històrica de la Música Catalana.

La comparació de les xifres de vendes d'un disc català i d'un anglosaxó són abismals. Però és la massiva venda de discs dels grups punters del *heavy*, del *pop* i de la *música-disco* la que permet PDI de fer productes nacionals. «Estem esclavitzats a contractar discs internacionals per poder subsistir i fer produccions en català», afirma Santiago Desongles.

El producte català es distribueix, a excepció d'algun segell discogràfic independent, en un radi relativament ampli, que abraça tot el Principat, la Catalunya Nord, Andorra i les Illes Balears. El mercat valencià

encara és poc inclinat al producte català.

Des del 1984, el departament de Cultura de la Generalitat compra 300 exemplars de cada una de les produccions discogràfiques fetes en català. Aquesta ajuda és ben rebuda per alguns, com Àudio-Visuals de Sarrià, i criticada per altres com «un fet que no soluciona el problema de la indústria discogràfica catalana ni amortitza el cost dels discs». Tots però, venen els 300 exemplars a la institució catalana.

A un nivell industrial molt per sota de PDI hi ha, a Catalunya i a les Illes Balears, petites companyies discogràfiques i segells independents que produeixen discs de manera esporàdica. Pel volum d'edicions, Àudio-Visuals de Sarrià n'és la primera. Creada el 1982, Joan Ribó n'és el gerent i l'accionista majoritari. Aquesta petita companyia discogràfica de nom complex edita únicament productes catalans, el 90% dels quals són encàrrecs fets per tercers. Les produccions discogràfiques són poques; però, com a tret més significatiu, Àudio-Visuals de Sarrià produeix en exclusiva els discs de la Cobla la Principal de la Bisbal i d'un grup de *rock-pop* anomenat Double Bubble.

Editores discogràfiques encara més petites són FOC-NOU dedicada bàsicament a l'edició de discs de sardanes; JUSTINE, de les terres de Lleida, creada pel músic Miquel Àngel Tena; BLAU, una editora mallorquina que té una important delegació a Barcelona (la salvació d'aquesta companyia són els discs de Tomeu Peña, per les seves vendes); i l'ABADIA DE MONTSERRAT que edita els seus propis discs.

El segell discogràfic és una marca registrada que necessita una casa editora per poder fer discs. Segells discogràfics independents són PEGASUS RECORDS que també té editora i FILOBUS RECORDS, el primer segell independent de l'estat espanyol per nombre d'elapés i un dels primers a nivell europeu, on aquests discs són molt apreciats pels col·leccionistes i pel públic especialitzat. FILOBUS RECORDS va ser creada el 1980 i la música que presenta és experimental o, com a ells els agrada de dir, s'introdueixen en el camp dels nous moviments. Els seus productes són distribuïts per l'editora Blau a territori estatal i a l'estranger per Filobus Records Management, ubicada a França.

La importació, via obligada per a la música clàssica

La manca d'una autèntica estructura industrial discogràfica fa que la via de la importació sigui absolutament essencial per proveir la demanda del mercat de l'Estat espanyol. Això es fa del tot evident en el camp de la música clàssica i, en menor mesura, en el de la música popular, amb tota l'amplíssima tipologia que inclou.

La recent incorporació al mercat espanyol de la firma «Harmonia Ibèrica», amb seu al cinturó industrial de Barcelona, ens porta a connectar amb el seu director, Claudi Martí, per tal que ens situï en el si de l'esmentada realitat i de la seva problemàtica.

D'entrada, parla de l'abast dels objectius de la firma que representa. Objectius que no són, solament, els de distribuir productes importats de la seva central francesa, de tots els segells que aquesta distribueix, i d'alguns segells incorporats per pròpia iniciativa per la filial barcelonina, sinó també produir, aquí, enregistraments d'un interès que superi l'àmbit propi del mercat espanyol, per ser distribuïts a través de la firma central i les delegacions, arreu del món. Claudi Martí, que posseeix una llarga experiència en el món discogràfic manifesta la seva fe en la bondat del sector de la música clàssica.

—Quan era a EDIGSA, ja tenia molt clar que el futur no era en la música lleugera sinó en la clàssica, pel que fa a assolir una solidesa de mercat. I els fets m'han donat la raó, amb la greu crisi que ha sofert el sector, que ha fet que pleguessin molts segells, que d'altres es fonguessin, etc. Aquesta crisi ve molt en funció del fet que la música lleugera obliga a fer moltes despeses en promoció, i també en producció, amb resultats insegurs. El disc de música clàssica té un mercat més consistent. Els afeccionats augmenten i, a més, s'hi incorporen les noves generacions. Això, acompanyat pel fet que la tècnica permet una audició cada dia més perfecta. La música lleugera, la gent l'escolta arreu, se le passen d'un a l'altre, es fan enregistraments amb cinta... L'afeccionat a la música clàssica és més exigent i compra el disc com si fos una joia. Cada cop més, el mercat de música clàssica és més sòlid.

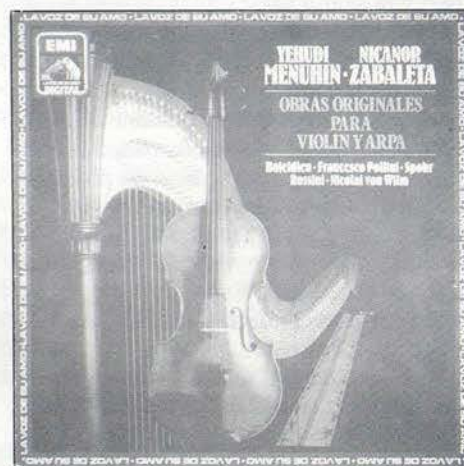
Amb tot, el percentatge dins del tortell de les vendes és petit. Sobre una facturació de 15.500 milions anuals a Espanya, el percentatge que pertoca a la música clàssica és d'aproximadament un 10%, segons estimacions de Claudi Martí. I, d'aquest

percentatge, una part molt majoritària —aproximadament el 75%— l'absorbeix la Deutsche-Polygram.

Claudi Martí considera que l'estructura de les firmes que es dediquen a la música clàssica és petita, però coherent; i, el mercat, reconeix que és «escàs, però seriós».

A l'hora de citar els problemes que pateix el sector —majoritàriament servit per la importació— en cita diversos; i l'ordre en què apareguin no vol dir que ha de tenir exactament una dimensió d'ordre d'importància.

—Un dels grans problemes —diu Claudi Martí— és la manca de punts de venda. A Barcelona hi pot haver uns quinze o potser setze punts de venda, i és la ciutat que en té més de tot Espanya. A Madrid n'hi ha la meitat que a Barcelona. I encara caldria dir més. Manquen punts de venda autènticament especialitzats, uns punts que puguin ajudar el client.



Un 99% dels discos de música clàssica que es venen a Espanya són d'importació, i la resta són produccions esparses que, més o menys esforçadament, sorgeixen d'aquí. Pel que fa a la problemàtica aranzelària, la incorporació d'Espanya al Mercat Comú ha afavorit la situació.

—Amb l'entrada a la Comunitat Europea, han disminuït els costos d'importació. L'aranzel és el mateix, però ha desaparegut l'impost de gravàmens interns i algun altre de petita importància. També ha desaparegut l'impost de luxe que era del 22%. Ara, tot això ha quedat absorbit per l'IVA. L'aranzel és del 14,5% amb tendència a reduir-se ja que, en un termini de set anys, desapareixerà. La primera reducció del mateix, serà del 10%, i es farà aquest mes de març.

Amb tot, no creu que això signifiqui una disminució de preus, i que més aviat es traduirà en una millora en la infraestructura del sector distribució. Es pot dir que la càrrega impositiva global ha disminuït en un 10%. Però, en tot cas, el fet que les importacions es paguin en moneda d'origen, respecte a la qual la moneda espanyola sempre acusa pèrdua de valor, disminueix els avantatges de la reducció fiscal. La major part de les importacions provenen de països amb moneda més forta que l'espanyola: bàsicament, de membres de la CEE.

Com a problemàtica important, Claudi Martí situa també el de la comunicació:

—Manquen elements informatius que acostin el producte al consumidor. La ràdio dedica molt poca atenció a la música clàssica. El món de les revistes especialitzades és limitat, i també passa el mateix amb la televisió, que hi dedica poca atenció. La informació es fa difícil d'estructurar, en aquest camp, i costa que arribi al públic.

Per acabar Claudi Martí aborda un nou element a tenir en compte:

—L'entrada al mercat del disc compacte és una cosa de gran importància. Ha desvetllat un nou interès. I si afavoreix quelcom, és la música clàssica. La majoria dels compradors de discos compactes corresponen al món de la música clàssica. En aquest moment, hi ha problemes de proveïment. No es pot absorbir ni el 50% de la demanda que hi ha. Això suposa un ressorgiment importantíssim del món fonogràfic. Les vendes són elevades. Els posseïdors d'aparells de compacte tenen un nivell adquisitiu elevat i compren força productes. Això, val la pena de tenir-ho en compte, perquè demostra que hi ha un tipus de producte discogràfic que té vida futura.

Pianistes, liederistes i òpera

Incomptables han estat els concerts i recitals fets a Barcelona en el curs dels darrers trenta dies, a partir de mitjan mes de gener, junt amb dues importants reposicions al Liceu. El retorn a la vida musical activa des que s'acabaren les vacances de Nadal i Any Nou és intens en tots els fronts d'actuació cultural, però pràcticament tot allò que és digne de fer ressaltar pot referir-se a aquesta triple sèrie de fets musicals: els pianistes, els liederistes i les reposicions del Liceu.

A l'instant de tancar el present comentari no s'ha fet encara el recital d'Alícia de Larrocha, per això es circumscriu a dues actuacions de dos pianistes que coincidiren per la seva ascendència russa. Euroconcert iniciava la pròpia temporada amb Elisabeth Leonskaia, que programava Schubert i Brahms. Com a representant femenina, i per la seva naixença a Tblisi, vam haver de recordar necessàriament aquella Eliso Virsaladse d'igual procedència que, fa uns anys, va fer-se conèixer a Barcelona amb un temperament d'excepció. La Leonskaia ens la va fer recordar, en efecte, per analogies d'escola i personalitat. És, realment, una escola que resta lleugerament marginal envers la cultura europea convencional, però que produeix uns executants de gran potència tècnica dins una depurada concepció de l'instrument de teclat. Les seves *Fantasies* i, sobretot, les *Variacions sobre un tema de Paganini* (2on. llibre i 1er. interpretat fora de programa), de Brahms, s'inscririen en la que podríem anomenar com a execució transcendental, en el sentit que fa ja anys tenia aquest terme. És una inqüestionable gran pianista, fent èmfasi en aquesta valoració bàsicament professional-tècnica respecte de l'instrument en concret.

El cas de l'altre pianista rus, Lazar Berman, qui al seu torn inaugurava la sèrie d'Ibercàmera, és ja més complex. Precedit de notable anomenada, va sorprendre per la rara qualitat de la seva personalitat. Tota una part d'obres de Liszt va permetre de fixar, d'antuvi, una constant d'ambivalència: la d'una obsessió per assolir normalment una gran potència del so, tot intercalant-hi passatges de subtil delicadesa. Un Liszt així, substancial, com a primera part de pes d'un recital, és d'agrair, perquè no resulta freqüent, perquè és una avinentesa per a un major coneixement del



Lazar Berman

compositor, no sempre ben avaluat fora d'un context primari de fórmules pianístiques espectaculars. Esperàvem profunditats, però restàrem encara en el fet espectacular; vàlids, però sense un clar propòsit de revisió de la seva personalitat. Uns *Prelludis* de Shostakovitx permeteren constatar la classe del compositor rus, quan no es veia obligat a la construcció de les grans carcasses simfòniques o concertants. En aquestes formes, bàsicament del *Lied* convencional, contrastem la gran dimensió d'un músic, ensem que la capacitat poètica de Berman. És ben clar que una peça com els *Quadres*, de Mussorgski, resulti per tant el mitjà ideal per la manifestació de les qualitats de Berman. I, en efecte, va reeixir-hi en una versió pràcticament memorable. Però resta la incògnita respecte de quina és l'actitud d'aquest pianista, en els supòsits del piano clàssic que planteja, quant a estructures complexes del pensament musical: sense anar més lluny, de Beethoven. És clar, no obstant, que Beethoven roman a distància sideral respecte del programa es-

mentat. Una altra cosa hauria estat si se'ns hagués proposat, per exemple, del propi Liszt, la *Gran Sonata*.

Però el capítol dels pianistes no es pot cloure sense parlar, no d'un tercer solista sinó de dos més; és a dir el duo de Christoph Eschenbach i Justus Franz, amb el qual va iniciar-se una altra sèrie, la de Música Romàntica, d'enguany, de la Caixa de Pensions. No hi ha dubte que es tracta d'un duo selectíssim, que mostra precisament les grans limitacions d'aquesta, diríem, formació de cambra. La gran limitació del duo de pianos —en el seu cas, piano a quatre mans, tant li fa— és la que procedeix de la necessitat d'una sincronització total; però, de retruc, aquesta exigència comporta necessàriament la presència d'un sentit maquinal, de l'execució quadriculada. Aquests intèrprets, en concret, tenen una forta anomenada ben merescuda, però no ens han fet oblidar els grans Kontarski, en l'aspecte de la precisió i pulcritud. És clar que, Eschenbach, és un pianista notable, capaç de cantar amb refinament sempre sensible i amb



Lohengrin, al Liceu

un punt d'afectació. Fou un concert previst, amb les obres *ad hoc* de Schubert, i que, a darrera hora i amb encert, va apaivagar la sempre arriscada monografia schubertiana amb la bellíssima *Sonata en re*, també per a dos pianos, de Mozart.

En el capítol operístic, el Liceu és en plena temporada i, segons el seu ritme de programació de la nova època, comporta dos títols nous. El primer fou la *Manon* francesa, la de Massenet, a què fèiem referència en la darrera edició de la «Revista Musical Catalana». Aquesta tornà a ser un exemple de la fórmula del «*Star system*», amb la presència destacada i personalíssima de Kraus. Novament, ens hauríem trobat els comentaristes en aquella situació enutjosa d'haver de tornar a repetir el mateix disc de cada any, el de la saviesa, el de la tècnica doctoral i un parell més d'etcèteres. L'única novetat d'enguany ha residit en l'anècdota de la ratificació inesperada d'aquestes mateixes qualitats de domini exhaustiu de la veu, a conseqüència d'una lleugera afecció normal en la gola dels cantants. Fou com tocar un violí amb una corda trencada, sense que hi manqués una sola nota del concert. Admirable Kraus, com sempre! L'acompanyava Ana María González, que és una soprano remarcable i important, com per fer parella amb Kraus, per bé que si *Manon*, de Massenet, és ideal per a les característiques del tenor canari, no resulta ja un paper tan adequat a les característiques d'aquesta soprano. Volem dir que resulta idònia per als matisos lleugers de la cèlebre escena del Cours de la Reine, a canvi d'una certa manca de potència lírica durant la major part de l'obra. Enric Serra hi va fer una de les millors actuacions de la seva infatigable i sòlida carrera. Això era pràcticament tota l'anècdota i la categoria d'aquesta *Manon*.

L'altra òpera ha estat la reposició de *Lohengrin*, que tornava a la fórmula esmentada d'estrelles i el trinomi Jerusalem-Lorengar-Randova. Aquí, sembla haver-hi incidit el mateix fantasma de les afeccions

vocals que van estar a punt de donar la baixa a la darrera de les tres estrelles citades, i que també amb notable sentit professional va capejar amb gran dignitat per tal de fer recedir aquella important i dramàtica Ortruda. Quant a Jerusalem, ja fou un altre cas, perquè és evident que es tracta d'un d'aquests tenors alemanys de bellíssima veu i sentit artístic, però que canten el paper de Lohengrin amb unes facultats que d'antuvi resulten ja justes. I com que no és possible estar dia darrera dia pendent de forçar sempre la veu, va passar, aquí, la conseqüència que era lògica: partir d'un primer acte exquisit per a arribar a un final en el qual les facultats s'esgotaven contra-rellotge. Aquest Lohengrin és un paper traïdor i enrevessat. Pilar Lorengar hauria de fer-se sentir al Liceu, perquè és una cantatriu de notable cartell a Alemanya. I, efectivament, ha demostrat que aquella carrera és ben certa. Veu dolça i penetrant, de fàcil emissió i propagació neta, però sobretot, amb una mostra d'experiència notable, del gran ofici que s'assoleix per l'exercici constant dels papers principals d'una determinada corda.

La resta dels intèrprets, molt equilibrats i de qualitat, junt a un cor del Liceu al qual aquesta vegada donaríem un notable, sense arribar a l'excel·lent. La direcció de Christof Perick força interessant a estones, sorollós en excés uns altres moments, i amb baixa de tensió, finalment, en altres.

I arribem a l'important capítol del *Lied* que en aquestes dues quinzenes ha estat superbament representat i que, com veurem, ha estat tan lligat al fet operístic com al món del piano. Hi ha fet operístic a retreure perquè, les dues cantatrius que he escoltat en sengles recitals de *Lieder* són cantants d'òpera genuïnes i en exercici. Shirley Verret, per una banda (Euroconcert), i Margaret Price, per l'altra (Festival de Música Romàntica). Ambdues mostraren tot seguit la mateixa procedència de l'escena operística, que es caracteritza més que per un excés de veu, per una emissió pròpia de l'escenari i les exigències del gènere. Ja es pot

dir tot el que es vulgui al respecte, però si no s'ha estat un cantant especialitzat de sempre en el *Lied* o que hagi cultivat simultàniament ambdós gèneres, el tint operístic no desapareix mai del tot. No cal fer massa disquisicions al voltant del segell romàntic del *Lied* com a gènere, perquè hi ha un fet que em sembla inqüestionable: que, darrera el *Lied*, hi ha sempre i per definició un poema amb una presència literària immediata, que el compositor té present i ha triat amb cura per a crear l'obra musical. I aquesta presència literària ha d'ésser reflectida necessàriament, inexcusablement cada vegada pel cantant. En el cas de la Verret, sense abdicar del tot de l'estil d'emissió operística i a l'empar d'un programa variat i ben triat, va salvar-se en gran part la presència esmentada del món del *Lied*. En el de Margaret Price assistírem, en canvi, a un llarg recital de melodies exclusivament schubertianes, simbòlicament llegides al peu d'un faristol. Si la primera féu un Schubert sense massa transcendència, un Strauss lògicament excepcional (gràcies a la volada dramàtica de la seva línia característica) i, en canvi, un Brahms en retrocés (per la dificultat de sintonia amb el seu món propi), la segona va caure en la perillositat del tedi per la monotonia d'un programa exclusivament schubertià i no gens fàcil per al públic. Dolça, dolcíssima i superba monotonia; veu i classe de cantant de la màxima dimensió, i un recital memorable sobre el paper, però sense intentar aprofundir gairebé gens en aquell rerafons literari. Al servei sempre tota ella de la puríssima línia vocal, morosa i sense tensió interna, i dels lícits recursos propis.

Ambdues foren acompanyades per pianistes dignes de ser comentats també per les característiques individuals en cada cas. La Verret portava Christian Ivaldi, que és un solista molt anomenat, d'aquells que preparen amb cura el clima íntim de cada obra. Potser no sempre va encaixar-hi exactament o, més ben dit, sintonitzar-hi amb la mateixa visió de la cantatriu, però restà acreditat com a gran especialista, digne d'una tasca més aprofundida de conjunt. La Price portava el gran Geoffrey Parsons, tot un cavaller del piano, i un veritable puntal per a un liederista; Parsons, d'altra banda, va restar molt limitat pels *tempi* i els climes emocionals proposats per la seva solista respectiva.

Sembla que, a fi de comptes, aquí no hi ha hagut més que un sol recital de *Lieder* pròpiament dit, i fent abstracció de la categoria individual respectiva. Ens referim al recital de Robert Holl, que, acompanyat per Konrad Richter, va fer per al repetit Festival de Música Romàntica. El seu *Viatge d'hivern*, tan difícil, tan ple de racons emocionals i dramàtics, fou referit amb una gran intensitat expressiva i poètica. Jo aposto sempre per aquesta versió del *Lied* perquè, i sobretot quan es vol fer un programa de tipus monogràfic, el matis conceptual esdevé indispensable.

J. Casanovas

RETRAT

Enriqueta Tarrés: una carrera gran gràcies a un xantatge



El piano de cua que presideix l'elegant i auster saló de l'estatge d'Enriqueta Tarrés pregon la dimensió professional de l'entrevistada. Ella, per la seva part, s'hi mostra com una senyora que podria ser una senyora més de Gràcia, d'aquesta ex-vila que constitueix probablement l'agrupació urbana amb més personalitat de la gran Barcelona. La seva conversa planera, el seu tracte desproveït de tota mena d'afectació i de distanciament, el seu aspecte de «bona persona» en el sentit més exacte de l'expressió i, en definitiva, un to de calidesa que sura arreu, tenyida d'un cert «casolanisme», resten molt lluny del tòpic del divisme més o menys esperable. Amb els pares nascuts a comarques —Berguedà i Bages—, ella va néixer i créixer a Gràcia, on ara torna a residir després de molts anys d'haver-ho fet a Alemanya, i també d'anar d'hotel a hotel. Lluny queda, però, la pastisseria fami-

liar on hagué de tresscar els dies de més feina.

Sense caure en tòpics freudians de cap mena, el cert és que la mare tingué una influència important a la seva carrera.

—*De petita, la mare volia tocar el violí però a casa seva li van dir que això era per als fills dels fabricants. Aleshores, es va fer el propòsit que, si tenia fills, els faria estudiar música. Nosaltres vam ser dues germanes. La gran ja és morta. Totes dues vam estudiar música. La meua germana tenia una veu semblant a la meua. A casa tothom ha tingut una bona oïda musical.*

El piano aparegué com una primera referència en els estudis de l'Enriqueta. Però, música per música, allò que li agradava era cantar. I aleshores féu una proposta a la seva mare; en definitiva, consistia en un autèntic xantatge, expressió que cita la mateixa soprano.

—*Quan vaig començar a estudiar música, tant me feia. Sí que m'agradava cantar, però. Tenia dotze anys i vaig dir a la mare: «Si em deixes estudiar cant, faré piano». Sí, reconec que va ser un xantatge, diu sense poder evitar un somriure complagut.*

Un disc que va enregistrar en pla familiar quan tenia tretze anys, i que el seu espòs va recuperar molts anys més tard de manera casual a Alemanya, li ha fet adonar que aleshores la seva veu ja tenia el mateix color que ara.

—*La meua mare —continua l'Enriqueta— va acceptar el xantatge i em va portar al Conservatori; el del carrer del Bruc. Tinc un record meravellós d'aquells anys. Vaig estudiar piano —set cursos— amb el mestre Pellicer. Erem feliços, allí dins. El mestre Zamacois tenia una autoritat, una mica com de pare.*

La Concepció Callao fou i ha estat la se-

va mestra per antonomàsia. El seu record ocupa un lloc molt destacat en la narració d'Enriqueta Tarrés.

—Em va impressionar molt. I encara que jo era molt joveneta, em va dir que, si tenia il·lusió, per què no havia d'estudiar cant?. I, així, vaig començar als dotze anys, que és una edat molt jove. La veu existia, i hi existia la tessitura. Allò que no hi havia era el volum. Vaig acabar amb Premi Extraordinari i Premi d'Honor. No, no; al principi no tenia massa bones notes. El jurat, si la veu no era la necessària, no em podia qualificar com a Excel·lent. El primer curs, fins i tot tinc algun Notable. Després, treballant bé, la veu es va engrandir. I aviat ja no en vaig tenir cap, de Notable. M'està malament dir-ho, però potser vaig ser la diva del Conservatori.

Continua amb la memòria de Concepció Callao, amb aquestes paraules.

—Era excel·lent, com a persona i com a mestra. Era com una mena de lloca que tenia els seus pollets al voltant. En vaig rebre classes particulars, perquè amb les del Conservatori no en tenia prou. A casa no la brillàvem gaire, i tots havíem de treballar. La mare em feia el torn a la pastisseria. Recordo que els exàmens finals sempre s'esqueien a les vigílies de Sant Pere o de Sant Joan, que és quan més feina hi havia a casa, amb les parades de coca que posàvem al carrer. La mare em deia: «Quan en faltin dues per al teu torn, telefona'm, que vindré a escoltar-te».

—És realment decisiu l'ensenyament, en el cant, o bé, a la fi, tothom acaba fent-se la formació ell mateix?. Hi ha regles exactes?.

—Bé. No es pot dir que tot s'aprèn al costat del mestre, o que tot s'aprèn a fora. En principi, no hi ha cap altra opció que la d'anar a parar a un professor. No sé si vaig encertada o no: però, cada deixeble és un cas especial. Unes bases essencials hi són, a l'escola,... Però cadascú s'ha de fer una mica, perquè hi intervé la part psicològica. Quan un té un disgust, no canta bé. Les cordes, no es tanquen. És un fet evident: ho diuen els metges. Quan cantes en privat o a classe és una cosa, i quan ho fas en públic, una altra. Jo, a l'hora de treure'm les castanyes del foc, no la tenia al costat, la Callao. Quan tenia coses que no em funcionaven, no podia agafar cap vareta màgica. La cosa que ajuda molt és l'aparell magnetofònic, pels efectes de la fidelitat d'afinació, de la dicció, de la línia de cant. Si ens escoltéssim més, aniríem més bé. Hi ha molta gent que arriba a fer carrera i que desafina. Si s'escoltés bé, se n'adonaria. Certament, el cantant es forma ell mateix. Però, al principi, necessita un professor, perquè no se'n sap gens.

Adam, Kraus, Schreier: tres formes admirables de cantar

—Escoltar els altres, ajuda també?

—La gent que canta bé ajuda molt. I anima a fer-ho bé. Però també he de dir que, fins i tot dels cantants millors, hi ha coses que agafaria i coses que no. Jo sempre he

dit que cantar és una cosa molt normal. L'enemic número u és forçar la veu. Voler donar més veu de la que es té. Cantar coses que no són de la teva tessitura. Cal cantar relaxat, cantar prim, no forçar mai i, naturalment, fixar-se molt en la línia i entonació de cant. Hi ha molta gent que descuida bastant això. Especialment en el cercle operístic. És clar, hi cal un volum important, i l'orquestra tapa.

L'Enriqueta Tarrés ha pronunciat aquesta succinta lliçó de forma espontània, molt convençuda del que deia i amb una assumptió plena. No li agrada massa d'anomenar col·legues; però, tanmateix, a la fi n'esmentarà tres que li apareixen com a significatius del «cantar bé».

—Un cantant que admiro molt és Theo Adam. Ara acabo de cantar amb ell al *Semper Opera*, de Dresden (que s'anomena així per l'arquitecte que el va iniciar). S'inaugurà el mes de febrer de l'any passat i l'han fet igual que abans de la destrucció. Hi vaig anar a fer *El cavaller de la rosa*, amb la *Staatsoper*. I vaig tenir la sorpresa que hi cantava Theo Adam. No és solament la veu, sinó també la línia de cant. No surt mai de les seves caselles. Un cantant que en sap molt, és Alfredo Kraus. Ell sempre amb el seu repertori, i com canta!... També m'agrada molt Peter Schreier, amb qui he cantat moltes vegades. Sempre amb aquesta línia de cant i, a més, tenen una veu...! Hi ha cantants que enlluernen per la potència i n'hi ha que enlluernen per la manera de dir. Aquestes tres persones són vocalment perfectes. I canten i cantaran durant molt temps, perquè no han maltractat la veu.



Cal continuar amb el fil de la història personal de l'Enriqueta. Un fil que havíem escapat just quan, amb uns guardons acadèmics al nivell màxim, havia d'abandonar aquell Conservatori del carrer del Bruc i s'havia d'enfrontar a aquest monstre, de vegades devorador, que és la professionalització.

—És molt difícil, aquesta carrera. Jo vaig tenir la sort de marxar. Si m'hagués quedat aquí, no sé què hauria fet. Va ser dur. Quan sents això, d'aquests nois que no tenen feina, ho comprens!

El Liceu («una casa molt gran. No poden agafar cantants inexperts per a fer primers papers») no va poder ser el punt de partida. Un tip de plorar per un projecte a la fi estroncat, queda com a record de l'intent. Basilea, la ciutat industrial suïssa fou la gran referència del moment.

—Allí hi cantava un tenor català, l'Amadeu Casanovas. Li vaig demanar que em facilités de fer-hi una audició. I va anar bé. Jo mai no he fet cap audició que no hagi donat resultat. Això no existeix per a mi. Una vegada vaig fer-ne una per al Metropoliten, amb Rafael Kubelik. Estava refredada, però no hi havia cap més remei sinó anar-hi. Entre ària i ària, havia de sortir a tossir. En acabar em vaig dir: «Has estat bé, però, amb el refredat, serà la primera vegada que no treus fruit d'una audició». Al cap d'un mes un telegrama m'oferia de fer «La bohème».

A Basilea, en aquell moment, també hi començava la carrera Montserrat Caballé; l'Enriqueta hi va estar tres o quatre anys (no ho precisa bé):

—Va ser molt temps sense sortir d'allí fins que van venir els del Festival de Glyndebourne, que em van contractar per fer Ariadna auf Naxos. Havia estat dos anys sense sortir de Basilea. Després vaig estar tres anys, com a fixa, a Wuppertal, i sis o



set a Hamburg, que és un dels teatres d'òpera més importants d'Alemanya. I després, ja he estat treballant per invitació a tot arreu.

—Mecanitzta, el fet de treballar tant de temps de forma estable en un mateix teatre?

—Si un es deixa mecanitzar, sí. Però crec que, l'artista, no s'arriba a mecanitzar mai. Hi ha moltes circumstàncies que ho impedeixen. Dóna molt ofici. Jo sóc partidària dels contractes estables. Per aprendre i per a tranquil·litat del cantant. Després de quinze Ariadnes, si un dia surt malament, el públic ja et coneix i et disculpa. Per altra part, si estàs malalta, cobres igualment.

L'Enriqueta parla sense emfasitzar gens; però, tanmateix, molt convençuda d'allò que diu. Creu molt en les seves paraules, i el seu parlar traspua la necessitat de ser creguda, de donar efectivitat a les mateixes. Hi ha una sinceritat desproveïda de tota mena d'especulació. No vol convèncer l'altre per cap interès que no sigui el derivat de la veritat de les seves paraules. Per altra part, no té cap mena de necessitat d'especular en res.

La seva situació és còmoda, es troba molt au dessus de la melée, amb un futur ben traçat, i lluny de preocupacions. Això fa que hom acusi més plenament l'autenticitat de la fe i de l'opinió seves.

—Haver arribat tant amunt? —diu— Que si em pensava que arribaria on he arribat? —es pregunta per respondre a la meua pregunta.

—Jo només sé que volia cantar. I encara cada dia estudio amb mi mateixa. En canvi, mai no he acceptat de ser pedagoga. Aquest estiu he donat un curset per primera vegada, a Baden (Suïssa). Ja els vaig advertir que amb la veu no m'hi posaria. No sé si en sé prou. I ja veu si en porto d'anys, cantant. Sobre la veu, sempre diré que només és la meua opinió. Continuo treballant amb mi mateixa. He agafat una tècnica, però encara hi ha coses que s'han de continuar treballant. Vostè diu: «ha arribat molt amunt!». No ho sé; s'ha de ser un cantant molt perfecte per a això.

—El cantant, té dret a abandonar-se a les seves pròpies emocions...?

—Li diré... Miri, quan faig la Mariscala, al final del primer acte, quan he acabat de cantar, que hi ha aquella part de música sola, més d'una vegada m'he fet un tip de plorar. I, cantant La bohème, sovint m'he hagut de controlar i advertir-me a mi mateixa que estava damunt d'un escenari. I quan em passa això, sóc feliç. Perquè jo



MÓN SONOR

sempre dic que el primer que hi ha de gaudir sóc jo. Potser sóc molt egoista. M'agrada molt cantar i intento ser feliç. Sóc molt feliç, cantant...

Els grans dubtes constitueixen fites remarcables en els quals hom acusa un nerviosisme molt especial. Ella recorda, com a fites especialment viscudes, la primera vegada que cantà al Metropolitan, el debut al Festival de Glyndebourne...

—...era la primera vegada que sortia de Basilea. A Basilea m'hi trobava com a casa meva...

També el primer *Requiem*, de Verdi, que va cantar amb Rudolf Kempe, al Festival de Salzburg, i el debut al Liceu, amb *Faust*.

—Va ser a instàncies del senyor Comas d'Argemí, que es va proposar que debutés al Liceu. I, és clar, vaig estar nerviosíssima. Però sempre he tingut una serenitat... A aquestes ocasions, se'ls dona més importància de la que tenen.

El problema de la interpretació teatral, el sintetitza d'aquesta manera.

—Dins el món operístic hi ha arguments que tenen una importància relativa. Cantar i actuar a *Aida* no costa gaire. Fer-ho com s'ha fet fa temps a El trovador, o a Don Joan o a Don Carlo, no ofereix gaires problemes, si no és que et trobis amb algun d'aquests directors d'escena que, de vegades, et fan cantar penjada d'un fil. Allò que és difícil és cantar una òpera amb un argument interessant. La Mariscala, sí que és un personatge important; és aquesta dona que envelleix, que viu tot un procés, que li surten arrugues... Aquests arguments importants no és que costin d'interpretar, però hi has d'abocar tota la capacitat que tens. Ara bé; a mi, m'agrada més fer versions de concert, perquè el simple fet de girar-te ja pot produir distorsions amb el director.

I, en el camp del gran concertisme vocal —òpera i oratoris— ha aconseguit èxits



d'un relleu especial i ha viscut moments molt feliços.

—M'agrada més el concert que la representació d'òpera —insisteix—. No m'he de posar aquells vestits ni maquillar-me d'aquella manera. He cantat el *Requiem*, de Brahms, el de Verdi, o les cinc últimes cançons de Strauss. Però, l'obra on em trobo millor és la Missa solemnis, de Beethoven. D'òperes, les que m'agraden més són La dona sense ombra, El cavaller de la rosa i Don Joan.

—Treballar amb grans directors ajuda a aprendre?

—Oh, i tant. Moltíssim s'hi aprèn, mare de Déu!. A mi em passa que, els directors amb qui m'hi trobo més bé, és amb els més importants. Quan més bo és, millor m'hi trobo. Amb els Solti, Kempe, Carlos Kleiber, López Cobos, Frühbeck de Burgos. Potser sí que impressionen una miqueta. Van en-

voltats d'una mena d'aurèola... Sempre s'ha donat el cas que, els directors amb els qui no m'he entès, no han fet gaire carrera. I m'he barallat bé amb algun d'ells.

Kempe figura entre els qui recorda de manera més entranyable.

—Sempre que havia de fer el *Requiem*, de Verdi, em demanava. Fèiem un *Requiem* meravellós. Era un gran mestre i un gran home.

—Fins a quin punt el cantant crea quelcom?. O és que, tan sols, reproduceix...?

—Molt, crea el cantant —respon amb una mica de vehemència—. Diu molt més del que marca la partitura. Dona tot el que porta dins. Una mateixa obra, cada vegada surt diferent. L'interpret deixa un gran record, molt gran, sí.

Amb una carrera privilegiada i amb una opció de ralentit auto-imposada, la vida artística de l'Enriqueta passa més per la



selecció que per l'ambició. Per això, quan parlem de possibles fites pendents, es produeix aquesta resposta.

—En aquesta professió, sempre som joves, perquè sempre creus que no has arribat mai a la perfecció. I això és una de les coses que fan més atractiva aquesta feina. Ara bé; és clar, si ara em diguessin d'actuar a la Scala, i passar-hi dos mesos assajant, i haver de deixar la meua família, m'ho pensaria molt. Tinc la meua filla, de qui en anys anteriors tenia cura una tia del meu marit que, lògicament, és molt gran. El meu marit va morir. La vida privada, ara, té molta importància per a mi... Com que, de vida artística, n'he fet tanta, ja no em fa tant delit. No és que plegui veles; però passa que, en haver vingut a viure aquí, he pres altres mesures. Ja no tinc aquell deler. Allò que em podria interessar seria poder ajudar els estudiants. Però no per fer impositació de veu, sinó per a la interpretació de l'òpera i del concert. Hi tinc una gran experiència. Fins i tot, podria fer la direcció d'escena. Però, tot això, podria ser una cosa per a més endavant. Ara, encara tinc molta feina.

Amb tot, queda la recança per allò de ser més coneguda a Londres que a Barcelona; i la dels amics que la recorden. Ella no s'hi encaparra massa; encara que, és clar, preferiria fer obres del seu repertori habitual que no Edip i Iocasta, que estrenarà aquesta primavera. I tot seguit expressa la seva satisfacció per intervenir en aquesta estrena, i fa grans elogis del compositor Josep Soler i de l'obra.

—Molta gent, aquí, no sap qui sóc. Però els grans centres musicals, sí que ho saben. I jo sóc molt feliç. Cadascú té allò que es mereix. I jo sóc considerada per tothom. Més aviat són els mestres i els empresaris els qui em demanen. No necessito cap contracte per a viure. He fet la meua carrera! Si no he fet mil representacions, no n'he fet cap. I estic molt orgullosa de tot el que he



fet. Si no he arribat més amunt, és per manca de facultats o, potser, per això que diuen els amics: que no faig «bombo».

No creu que els empresaris i agents artístics creïn artistes, si darrera d'aquests no hi ha un talent. I, pel que fa a ella...

—La meua carrera ha estat sempre dirigida per mi. La meua veu no ha deixat dubtes. Hi ha qui diu que podia cantar Elektra, i jo li vaig dir que s'havia begut l'enteniment. Amb l'assumpte dels papers no m'he hagut d'aconsellar mai.

Accepta que la vida del cantant aïlla del món.

—Sempre vas d'un hotel a l'altre. Catalunya? Sí; és clar que em sento catalana; pe-

rò jo no he patit això que diu vostè, del hàblame en cristiano. I compte! Que l'he defensada, la llengua catalana i me l'estimo molt; i més d'una vegada m'hi he fet forta. Però, si he de veure ballar una dansa popular, prefereixo una jota aragonesa que una sardana. Ara bé: Catalunya és casa meua i és on vull morir i és on em trobo al rovell de l'ou. Però estàs tot l'any voltant i no t'assabentes de res. Vaig ser a Finlàndia i tot estava glaçat. No conec res d'aquell país. Tot el dia era a l'hotel per por de sortir i trencar-me la cama.

Està satisfeta, perquè els seus pares van conèixer el seu triomf professional.

—El meu pare es pensava que faria la carrera de la fam. Com es podia, ell, imaginar que a Alemanya hi ha aquesta xarxa de teatres d'òpera, que cada ciutat important en té un? Ell creia que els diners esmerçats en la meua formació anaven a la bassa. Però amb els seus diners em va pagar els estudis; de primer, amb la Callao; i després, a Itàlia amb la Mercè Llopert.

En possessió d'una autèntica plenitud com a artista —facultats fresques i tècnica dominada— aquests privilegis no l'impedeixen de tenir un «però».

—Em trobo, vocalment, molt bé. Aquells problemes que un té, al principi, quan per exemple havia d'enfrontar-me a Un ball de màscares o a Aida, és clar que els tinc resolts. I justament ara, per circumstàncies de la vida, en comptes de treballar més, redueixo l'activitat. Però els anys passen, i he de deixar pas i ajudar als qui pugen, i valen, i volen aprendre. També hi va haver qui em va deixar pas a mi. Jo estic contenta de mi mateixa. I, si hagués de tornar a fer les coses, les faria de la mateixa manera.

I, encara que no ho ha dit, amb el xantatge —absolutament gloriós i lúcid— inclòs.

Comellas
Fotos: I. Bassó

REVISTA MUSICAL CATALANA

Consorci 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

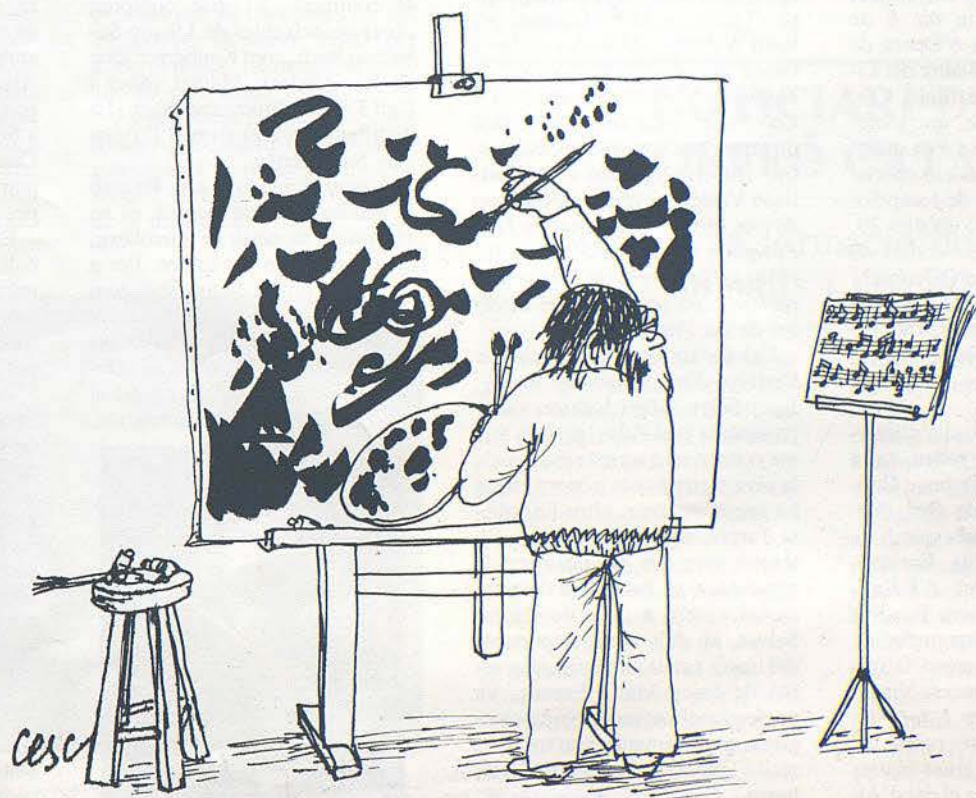
Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Martini Dry el Seco que más invita



Martini M&R
are registered Trade Marks.

SCHERZANDO



AQUÍ

Programació de la Temporada de Primavera del Liceu



Josep Soler

Amb la representació de *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, començarà el pròxim dia 6 de maig, la Temporada d'Òpera de Primavera del Gran Teatre del Liceu. Comprèn quatre títols: l'esmentat *Don Pasquale*, que s'ofereix els dies 6, 8, 11 i 13 de maig, l'estrena com a producció operística d'*Edip i Jocasta*, de Josep Soler, que s'interpretarà els dies 20, 22 i 25 de maig, *Els contes de Hoffmann*, de Jacques Offenbach, amb representacions els dies 4, 8 i 12 de juny i, finalment, *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, amb representacions els dies 16, 19, 22 i 25 de juny.

Hom presenta un quadre d'interprets de considerable relleu, entre els quals els nostres Dalmau González, protagonista de *Don Pasquale*, una de les obres que li ha proporcionat més èxits, Enriqueta Tarrés —intèrpret d'*Edip i Jocasta*—, la valenciana Enedina Lloris, llençada al camp professional arran d'haver guanyat fa tres anys el Concurs «Francesc Viñas» i Enric Serra —*Edip i Jocasta*. Juntament amb aquests noms, cal esmentar els d'altres grans figures internacionals, com és el cas d'Al-



Dalmau González

fredo Kraus, intèrpret de *Els contes de Hoffmann*, el veterà Giuseppe Taddei —*Don Pasquale*—, Ruth Welting —*Don Pasquale*—, Grace Bumbry —*Els contes de Hoffmann*—, Edita Gruberova i Leo Nucci —*La Traviata*—. Dos directors ben coneguts a casa nostra, Roberto Abbado i Maximiliano Valdés, es responsabilitzaran de tres títols —el primer, de *Don Pasquale* i el segon d'*Edip i Jocasta* i *Els contes de Hoffmann*, mentre resta per decidir el director de *La Traviata*.

Cal fer un esment especial de l'estrena d'un compositor nostre, Josep Soler. *Edip i Jocasta*, va ser presentada ja al Palau, però en forma concertant i aquesta és, doncs, la seva estrena com a òpera. Hom ha pogut comptar, ultra Enriqueta Tarrés, amb Jerzy Artysz, intèrpret que fou de l'esmentada presentació al Palau. La direcció escènica serà a cura de Ricard Salvat, un dels noms importants del teatre català, i els figurins seran de Josep Maria Espada, un professional de reconeguda categoria, que últimament ha treballat amb l'Òpera de Cambra de Catalunya.

ALFREDO KRAUS COMPLÍ TRENTA ANYS DE PROFESSIÓ

El passat 16 de gener es van complir trenta anys del debut, al Teatre Reial del Caire, del gran tenor canari Alfredo Kraus. El fet que aquesta avinentesa s'escaigués quan es trobava a Barcelona fou motiu per a la celebració de diversos actes, i perquè rebés condecoracions d'estaments i institucions catalanes. Així, en ocasió de la tercera representació de l'òpera *Mignon*, de Massenet, el president de la Generalitat, Jordi Pujol, li lliurà el primer «Cartell d'Or» del Consorci del Gran Teatre del Li-

ceu, un guardó que s'ha institutit ara, i del qual Alfredo Kraus n'ha estat el primer destinatari. Per la seva part, el senyor Manuel Bertrán Vergés, president de la Junta de Propietaris del Gran Teatre del Liceu, li lliurà la «Medalla d'Or», mentre Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona i el «Amics del Quart i Cinquè pisos» van lliurar sengles plaques. Alfredo Kraus va respondre amb paraules d'agraïment i digué: «Els versos d'Espriu en honor de Catalunya».

DISC DE CLAUDI ARIMANY

El jove flautista granollerí Claudi Arimany acaba d'enregistrar un disc que aviat apareixerà al mercat. El títol és —traduït de l'alemany— «Música virtuosística de l'Escola de Bach».

Cal destacar que aquest enregistrament no ha estat produït per l'intèrpret —que actua junt amb el clavecinista Michael Grüber—, sinó que ha estat un encàrrec exprés de la firma discogràfica alemanya «Motete», la qual, arran d'una actuació d'aquest duo a Alemanya, el contractà. El disc comprèn obres de deixebles de Johann Sebastian Bach, com Kimberger (que en fou gendre), Mùthel, Abel i Carl Philipp Emmanuel Bach. La distribució es farà arreu d'Europa i de Sudamèrica.

Aquest enregistrament, fet amb la màxima qualitat tècnica, es va efectuar al monestir de Kirchberg, el passat 24 de novembre. Per a Arimany, fer-ho en un espai com aquell és molt millor, car trenca la fredor de l'estudi. «De fet, diu, els enregistraments de música de cambra se solen fer en uns espais al marge dels estudis de gravació».



Es mostra molt satisfet per aquest disc, que és el primer, i per fet que li hagi estat encarregat. Confia que, quan surti al carrer, arribi també a casa nostra, encara que això no és matèria de la seva incumbència, sinó de la casa de discos.

Per a enguany, té diversos projectes i, curiosament o significativament, cap d'ells a casa nostra. Així, té previst d'actuar a Itàlia —concretament ho farà amb Carme Poch i Maria Eugènia Sequera, a Riva di Garda— i també ha de realitzar una sèrie de concerts amb l'esmentat Michael Grüber. Així mateix, és molt possible que protagonitzi una sèrie de concerts a finals d'any, amb l'Orquestra de Cambra d'Hamburg. Ha d'efectuar també una gravació a Itàlia per a la ràdio.

Es dol d'aquesta manca de treball i d'estímul per als nostres músics. Una iniciativa que va començar l'any passat, una orquestra de cambra, va haver de plegar per manca de feina.

«Vam treballar, bàsicament, Bach. Després de fer tres o quatre concerts, se'n va anar en orquestra per manca de feina. Aquí no s'estimula que hi hagi músics, ni grups, ni orquestres. Per això proliferen tant els solistes: perquè cadascú ha de fer la guerra pel seu compte. Caldria fer una política d'intercanvi amb l'estranger. Si un músic de fora, que un d'aquí també pogués sortir».

Tanmateix, Claudi Arimany, manca d'actuacions aquí, sí que ha actuat; i enguany tornarà a fer-ho amb els Solistes de Zagreb, i també amb la Filharmònica Txeca.

III CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL DE LA CIUTAT DE GIRONA

Del 15 de juliol al primer d'agost tindrà lloc el Curs Internacional d'Interpretació Musical de Girona, que enguany assoleix la seva tercera edició. Es tracta d'un dels cursos de més categoria i rigor dels que tenen lloc a casa nostra, al llarg de la curta història del qual ja ha guanyat un important prestigi. La inscripció es nodreix en bona part de cursetistes procedents de fora de l'Estat espanyol, i el nivell de les classes és absolutament privilegiat.

Enguany s'ofereixen les següents especialitats: piano, violí, viola, violoncel, cant, guitarra, percussió, orgue, flauta, fagot, anàlisi musical i música de cambra. Al mateix temps, s'hi impartiran tres cursets interns: música catalana per a piano —en particular música contemporània—; construcció i tècnica del piano per a pianistes; i mètode «Aberastury». Així mateix, s'hi oferirà un curs extraordinari de tècnica bàsica del piano, per a professors i alumnes —graus elemental i mitjà.

El quadre de professors, el formen: *especialitat piano*, Luiz de Moura Castro, Emmanuel Ferrer, Sebastian Benda; *violí*, Vartan Mancogian i Néstor Eidler; *viola*, Mathias Maurer, *violoncel*, Herre Jan Stegenga; *cant*, Juliette Bise; *guitarra*, Oscar Càceres; *percussió*, Xavier Joaquín; *orgue*, Montserrat Torrent; *flauta*, Alexandre Magnin; *fagot*, Janos Meszaros; *anàlisi*, Carles Guinovart; *música de cambra*, professorat del curs. Per als cursets interns hom compta amb la col·laboració de Josep

Maria Colom (música catalana per a piano), Xavier Garcia (construcció i tècnica del piano per a pianistes) i Néstor Eidler (mètode «Aberastury»). Luiz de Moura Castro dirigirà el curs extraordinari de *tècnica bàsica del piano per a professors i alumnes*.

Tots els professors gaudeixen de gran prestigi en la seva doble dimensió de grans instrumentistes i pedagogs. Algun d'ells (Luiz de Moura, Ferrer, Harri Jan Stegenga, Càceres, Eidler, Juliette Bise, Guinovart, Montserrat Torrent) ja són ben coneguts en aquest curs, i cal esmentar incorporacions tan importants com la del fagotista hongarès Janos Meszaros, del pianista Sebastian Benda, etc.

Amb la direcció artística de Carles Guinovart i la tècnica de Miquel Sunyer, aquest curs compta amb el patrocini de l'Ajuntament de Girona i la col·laboració de la Diputació de Girona, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la del Centre Musical Yamaha.

L'admissió d'inscripcions s'obre el 15 de març, i cal formalitzar-les a: III Curs Internacional d'Interpretació Musical de Girona. Puja de la Mercè 12, 17004 Girona.

El cost del curs és de 22.000 pessetes per als cursetistes actius; 14.000, per als oients; 16.000 per a curs reduït (alumnes actius), 10.000 curs reduït (oient).

Aquest preu inclouen els drets d'inscripció. Hom ha previst la concessió d'un nombre limitat de beques, les quals cobriran l'import de la matrícula.



Montserrat Torrent

FRANCESC TAVERNA-BECH PREMI «FERRAN SOR»

El compositor Francesc Taverna-Bech ha aconseguit el Premi «Ferran Sor» de música per a ballet, amb la seva obra *Rituals*. Aquest premi, que atorga la Generalitat de Catalunya, és dotat amb 350.000 pessetes. L'obra de Taverna-Bech, es basa en el poema de Gabriel Ferrater, *La mala visió*. Una menció fou atorgada a l'obra de Jep Nuix, *Helmut*.

L'obra de Taverna té una durada de quinze minuts, i és escrita per a un conjunt de cambra format per violí, violoncel, piano, percussió, clarinet i flauta. Les bases corresponents a aquest Premi especifiquen que l'Institut del Teatre té dret, durant tot un any, a estrenar l'obra, i que, després d'aquest termini, el compositor queda en llibertat de fer que s'estreni com ell



vulgui. Cal dir que les obres guanyadores de l'anterior convocatòria —d'Albert Sardà i Benet Casablanca—, encara no s'han estrenat.

OBRES DE JOSEP CERCÓS I GABRIEL BRNCIC SELECCIONADES PER ALS «PREMIS CIUTAT DE BARCELONA»

Les obres intitolades *Escenes simfòniques, per a viola i orquestra* de Josep Cercós, i *Concierto para viola*, de Gabriel Brncic han estat elegides pel jurat de música del Premi Ciutat de Barcelona per ser executades. Aquesta elecció es

féu amb motiu de l'atorgament dels esmentats premis, que es lliuren en diverses especialitats artístiques: literatura, teatre, música, arts plàstiques, arquitectura, així com també a comunicació.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Cap a la formació de cors infantils i juvenils

L'exigència que té l'entitat de disposar d'un planter propi de cantaires i la finalitat educativa i social dels cors infantils i juvenils, ha portat l'Orfeó Català a plantejar-se la possibilitat de crear agrupacions que acullin cantaires d'aquestes edats.

Concretament, hom vol formar cors a tres nivells d'edats diferents: nivell infantil de 8 a 10 anys, nivell infantil de 10 a 14 anys, i nivell juvenil de 14 a 18 anys. Per a cadascun d'aquests grups, hom ha previst un nombre de membres que no ultrapassi els cinquanta cantaires. Sota la direcció general i la supervisió de Simon Johnson,

director titular de l'Orfeó Català, aquests grups comptaran amb el seu propi responsable artístic, que cuidarà de la seva formació i durà a terme el treball de preparació de veus, de conjunt, etcètera.

Aquests cors tindran una primera fase de preparació, per, després, actuar en recitals públics, aplecs, etcètera. No cal dir que la formació dels cantaires corre a cura de l'Orfeó Català.

Els interessats poden rebre informació a la secretaria de l'Orfeó Català, carrer d'Amadeu Vives núm. 1, telèfon 301 11 04, de 10 a 13 i de 16 a 20 hores.

PELL DE BRAU

ESTRENA DE CRISTÓBAL HALFFTER A BASILEA

Acaba d'estrenar-se, a Basilea, el *Doble concert per a violí i viola*, de Cristóbal Halffter. La interpretació, dirigida pel mateix compositor, fou a cura de la Basler Sinfonie Orchester, i els solistes van ser Christiane Edinger i Tabbea Zimmerman. El compositor hagué de sortir cinc vegades a saludar, per correspondre als aplaudiments del públic. El concert és estructurat en dos moviments, d'una durada d'uns 25 minuts. L'orquestra té un format clàssic i està enriquida amb clavecí i celesta.

HA COMENÇAT EL FESTIVAL D'ÒPERA DE LAS PALMAS

Amb l'òpera *Tannhäuser*, de Wagner, interpretada per l'Orquestra i Cor de Berlín, s'acaba d'inaugurar el XIX Festival d'òpera de Las Palmas. El programa del festival comprèn cinc títols i un concert extraordinari a cura de la soprano Katia Ricciarelli, que hi actuarà desinteressadament, i destinarà els seus honoraris a benefici de l'Associació Canària d'Amics de l'Òpera. Les obres que inclou el festival són: *Tannhäuser*, *La flauta màgica*, *Così fan tutte*, *La Traviata* i *Romeo i Julieta*. El festival rep els suports institucionals del Ministerio de Cultura, del Cabildo Insular de Gran Canaria i de l'Ajuntament de Las Palmas.

ARREU

CONCURS INTERNACIONAL PER A VIOLINISTES, A NÀPOLS

La Fundació «Alberto Curci», amb el patrocini dels ministeris italians de Turisme i Espectacle i de Béns Culturals i Ambientals, ha publicat la convocatòria i el reglament del «9. Concorso Internazionale di violino» (membre de la Federació de Concursos Internacionals de Música), el qual se celebrarà a la ciutat italiana de Nàpols, entre el 21 i el 28 de novembre de 1986. El certamen, dotat amb tres premis de 5.000.000, 3.000.000 i 1.000.000 de lires italianes respectivament, es desenvoluparà en dues proves eliminatòries i una prova final, i és destinat a violinistes de qualsevol nacionalitat, nascuts a partir del primer de gener del 1956. Les demandes d'inscripció, amb la conseqüent documentació, han de ser enviades, abans del 30 de juny de 1986, a la Secretaria del Concurs, «Fondazione Alberto Curci», Via Nardones 8, 80132 Nàpols (tel. 417244).

CONVOCATÒRIA CONJUNTA DEL CONCURS «ARTURO TOSCANINI» PER A DIRECTORS D'ORQUESTRA I DEL CONCURS «GOFFREDO PETRASSI» PER A COMPOSITORS

L'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini» ha convocat alhora el Concurs Internacional de Direcció d'Orquestra «Arturo Toscanini» (integrat a un curs superior de perfeccionament professional, que tindrà lloc a Parma —Itàlia— entre el 25 de juny i el 29 d'agost de 1986) i el Primer Concurs Internacional de Composició «Goffredo Petrassi». El primer concurs és obert als aspirants de qualsevol nacionalitat que no hagin complert encara els trenta-dos anys en la data del 25 de juny de 1986. La direcció del concurs seleccionarà 40 directors —en base als títols i al curriculum aportats documentalment en formalitzar la inscripció— per a ser

sotmesos a la primera prova eliminatòria, de la qual hauran de sortir els vuit participants actius al curs de perfeccionament professat pel mestre Vladimir Delman. Entre ells seran designats, en una segona prova eliminatòria, els tres finalistes. Les inscripcions han de ser formalitzades, abans del 20 d'abril de 1986, a la Secretaria del Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra «Arturo Toscanini». c/o Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna. P. le Cesare Battisti, 15. 43100 Parma.

El Concurs de Composició «Goffredo Petrassi» és obert als músics de qualsevol nacionalitat, sense límit d'edat, i serà atorgat a una composició simfònica inèdita, d'una durada màxima de 30 minuts. Les tres composicions seleccionades seran incloses al curs de perfeccionament per a directors d'orquestra, i seran interpretades en la prova final. L'Editorial Ricordi, que ha donat al concurs Petrassi el suport de la seva organització editorial i del seu prestigi, editarà aquestes tres obres. El jurat internacional del concurs serà presidit pel mestre Goffredo Petrassi. Les obres sotmeses al certamen han de ser enviades, abans del 20 d'abril de 1986, a la Secretaria del Concorso Internazionale di Composizione «Goffredo Petrassi». c/o Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna. P. le C. Battisti, 15. 43100 Parma.

REESTRUCTURACIÓ DEL FESTIVAL DE SPOLETO

La representació de l'òpera *La santa di Blecker Street* obrirà la pròxima edició del Festival de Spoleto, dit també dels «Dos Mons». Aquest festival estrenarà enguany una Fundació, creada expressament per garantir i afirmar aquesta important manifestació artística italiana. Es tracta, per tant, d'un instrument jurídic que té com a finalitat reforçar l'estructura artística i cultural del Festival, els beneficis del qual podran trobar-se ja a partir de l'edició d'enguany.

És president honorari de l'esmentada fundació el compositor Giancarlo Menotti, qui enguany compleix setanta-cinc anys. Per aquest motiu, hom li fa l'honor que una òpera seva iniciï el Festival. Ell mateix hi tindrà cura de la direcció escènica, i la musical, serà la d'Atzimon Barto. També, en homenatge a Menotti, hom hi oferirà un concert especial, amb la

participació d'artistes de gran relleu. Aquest concert serà transmès arreu del món via satèl·lit.

La programació, encara no es llista del tot, preveu importants esdeveniments en el camp del ballet, entre els quals hi ha la comèdia-ballet *Platée ou Junon*. Hi haurà també les actuacions de la Sidney Dance Company, que dirigeix Graeme Murphy i del Scottish Ballet, dirigit per Peter Darrel. També hi haurà una maratón internacional de dansa, dirigida per Vittoria Ottolenghi i Alberto Festa.

Pel que fa a teatre, s'espera comptar-hi amb la presència del gran director suec Ingmar Bergman.

A l'apartat de cinema, es confia poder-hi oferir la pre-estrena del film *El amor brujo*, de Carlos Saura i Antonio Gades, sobre la partitura de Manuel de Falla.

El concert de cloenda tindrà lloc, com és habitual, en una plaça. En aquesta edició, hom hi oferirà el *Requiem*, de Verdi, sota la direcció de Christian Badea.

CURS DE MÚSICA ANTIGA A LACOSTE DE LA PROVENÇA, PEL DELLER CONSORT

Del 6 al 15 d'agost vinent tindrà lloc a la vila de Lacoste, a la Provença, un curs d'estiu dedicat a la música antiga que inclou *master classes*, cant de solista, conjunt vocal i llaüt. L'organitza l'Acadèmia Deller. Els professors són membres del Deller Consort, encapçalats per Mark Deller, amb Honor Sheppard, Lynne Dawson, Maurice Bevan, James Morgan i Robert Spencer. Cada tarda s'ofereix un concert públic a cura dels alumnes del curs i també s'prepararà una obra principal, per al concert final. Hi haurà facilitat per a participar-hi també amb instruments, com clavecí, flauta de bec i viola. El nombre d'inscripcions és limitat a cinquanta.

Cada any, durant aquest curs, s'hi prepara una obra principal (com resta dit) sota la direcció de Mark Deller. En aquesta oportunitat serà *Dido i Eneas* i *The masque in Dioclesian*. A les classes de conjunt vocal es treballaran, entre d'altres, temes de música sacra de Purcell, Morley i Byrd, madrigals anglesos i madrigals italians. Per a inscripcions, cal adreçar-se a la Deller Academy, 61 Oxentum Road, Wye, Ashford, Kent, England.

BARCELONÈS
MARÇ

10, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Montserrat Caballé, soprano. Solistes de Catalunya. Dir.: Xavier Güell (II Congrés Internacional de la Llengua Catalana).
	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 Haguenauer, 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 Vilaprinçó, piano. Puértolas, Vidal, Lacerda, Chick Corea, Swallow, Molenhof. (Una hora de Música al Conservatori).
	21 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús, de Gràcia	Münchener Camerata. Mayumi Namura, Carina Mora, sopranos. Joan Cabero, tenor. Dir.: Jordi Mora. Hindemith, Mozart. (IX Setmana de Música Religiosa).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Lleidatà. Dir.: Lluís Virgili. (I cicle de Cant Coral).
14, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Lleidatà. Dir.: Lluís Virgili. (I cicle de Cant Coral).
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	William Waters, llaut. Tizià Riera, piano.
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica d'Euskadi. Albert Giménez Atenelle, piano. Dir.: Maximiano Valdés. Guridi, Ravel, Sibelius.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Orquestra Simfònica d'Euskadi. (Segona audició).
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	<i>Die Frau ohne Schatten</i> (La dona sense ombra), de R. Strauss. Dir.: Christof Perick.
	17 h.	Barcelona	Liceu	Alwin Stäger, clarinet. Albert Julià, piano. Boïeldieu, Soler, Ginastera, Berg, Brahms. (Diumúsica).
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	
17, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orchestra of St. John's Smith Square. Alison Hargan, soprano. Howard Milner, tenor. David G. Smith, baix. Eulàlia Solé, piano. Dir.: John Lubbock. Mendelssohn, Stravinsky. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Susanne Ralfs, viola. Amadeo Cayuelas, Carme Vilà, piano. Gemma Llevot, violoncel. Bruch, Weber, Telemann, Mendelssohn, Vivaldi. (Joventuts Musicals de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús, de Gràcia	Cor Armeni de la Comunitat Mekhitarista de Venècia. Cants litúrgics de Quaresma i de Pasqua de Resurrecció. (IX Setmana de Música Religiosa).
18, dimarts	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Frau ohne Schatten</i> (La dona sense ombra), de R. Strauss. Dir.: Christof Perick.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orchestra of St. John's Smith Square. Orfeo Català. Montserrat Alavedra, soprano. Manuel Cid, tenor. David G. Smith, baix. Dir.: John Lubbock. Haydn: <i>La Creació</i> . (Ibercamera).
19, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Isidro Barrio, piano. Harmonies poétiques i religioses, de Liszt. (Dimecres de R.N.).
20, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Ensemble Vocal et Orchestre de la Chapelle Royale, de París. Collegium Vocale, de Gant. Cor Infantil del Conservatori de Vilaseca i Salou. Agnès Mellon, soprano. René Jacobs, contratenor. Howard Crook, tenor. Michel Brodard, Michael Shopper, baixos. Dir.: Philippe Herreweghe. J.S. Bach: <i>La Passió segons sant Mateu</i> . (IX Setmana de Música Religiosa).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Grup Montmartre. Cui, Damaré, Honegger, Villa-Lobos, Blay, Saint-Saëns. (Una hora de Música al Conservatori).
21, divendres	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Die Frau ohne Schatten</i> (La dona sense ombra), de R. Strauss. Dir.: Christof Perick.
	21 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús, de Gràcia	Collegium Vocale, de Gant. Dir.: Philippe Herreweghe. Lassus, Palestrina. (IX Setmana de Música Religiosa).

22, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Edith Wiens, soprano, Ton Krause, baríton, Cor de la RTVE. Dir.: Antoni Ros-Marbà. Brahms: <i>Un rèquiem alemany</i> .
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Àngels Civit, mezzo-soprano, Emili Brugalla, piano, Marcel·lino Cherubini, Berg, Brahms (Joventuts Musicals de Catalunya).
23, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Albert Nieto, piano. Guridi, Donosti, Mompou, Brotons, Falla (Diumúsica).
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Jaume Francesch, violí. Dir.: Albert Argudo. Weber, Brahms, Gounod, R. Strauss.
24, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	György Sebök, piano. Liszt. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Eva Sabaté, guitarra. Oriol Bastardes, piano. Sors, Pujol, Tàrraga, Bach, Liszt, Villa-Lobos... (Joventuts Musicals de Catalunya).
25, dimarts	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Manuel Cid, tenor. Miguel Zanetti, piano. Cançons de Franz Liszt. (Dimecres de R.N.).
	21 h.	Barcelona	Palau	Carme Vilà, piano. Schumann, Liszt, Schubert-Liszt (Euroconcert).

ABRIL

2, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Mark Zeltser, piano. Weber i la seva època. (Dimecres de R.N.).
	21 h.	Barcelona	Palau	Bruno Leonardo Gelber, piano. Beethoven. (Ibercamera).
3, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Cor Sant Esteve de Vila-seca i Salou. Dir.: Àngel Recasens. (Cicle de Cant Coral).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Anna Maria Cardona, piano. Beethoven, Pueyo, Ravel, Debussy (Una hora de Música al Conservatori).



La Chapelle Royale



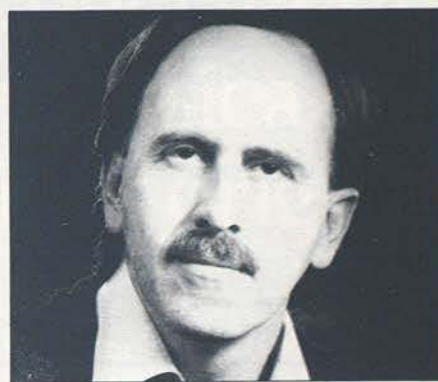
Bruno Gelber

5, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Josep M. Alpiste, violí. Dir.: Alexander Myrat. <i>Taller de Compositors Catalans</i> . Albert Llanas, Edmundo Eckart, Àngel Cerdà, M. Teresa Pelegrí.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Claus Kühbacher, baríton. Joan Grimalt, piano. Schubert. (Joventuts Musicals de Catalunya).
6, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Phoenix Trio. Beethoven, Glinka, Brahms. (Diumúsica).
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Gerardo Pérez Busquier. Guridi, Adam Ferrero, Blanquer, Smetana, Kodaly.
7, dilluns	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir.: Gustav Kuhn.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Eulàlia Biescas, flauta. Fanny Royo, Jesús Frigolé, piano. Schumann, Turina, Rachmaninov, Grétry, Oltra. (Joventuts Musicals de Catalunya).
9, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Trio de corni di bassetto «Divertimento». Grup Vocal de Cambrà. Dir.: Jordi Casas. Mozart: Divertimenti e Notturmi. (Dimecres de R.N.).

10, dijous	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir.: Gustav Kuhn.
	21 h.	Barcelona	Palau	Josep Maria Flotats, recitador. Orquestra i Cors del Maggio Musicale Fiorentino. Mirella Freni, soprano. Bruna Baglioni, mezzosoprano. Peter Dvrosky, tenor, Evgueni Nesterenko, baix. Dir.: Zubin Mehta. Espriu, Verdi. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	José Carlos Cocarelli, piano. Beethoven, Chopin, Prokofiev. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Hopkinson Smith, viola de mà. Centenari del naixement d'Emili Pujol. Homenatge a la seva tasca divulgadora del repertori hispànic de viola de mà. (Una hora de Música al Conservatori).
11, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra i Cors del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Zubin Mehta. Verdi, Bartók, Schubert. (Ibercamera).
12, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Eliso Virsaladse, piano. Dir.: Pearce Colman. Beethoven, Berlioz.
13, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir.: Gustav Kuhn.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Grup vocal Musica Ficta. Dir.: Josep Benet. Polifonia del s. XVI: Madrigals italians i cançons de Juan Vázquez. (Diumúsica).
14, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Marina Gorina, piano. Oriol Espona, flauta. Brahms, Bartók, Bach. (Joventuts Musicals de Catalunya).
15, dimarts	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir.: Gustav Kuhn.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson (II Congrés Internacional de la Llengua Catalana).
16, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Musica Antiqua de Viena. Solistes vocals. Dir.: Bernard Klebel. Leopold I: <i>Il Lutto dell'Universo</i> . (Euroconcert).



Carme Vilà



Jesús López-Cobos

17, dijous	20 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Gracienc. Dir.: Antoni Pérez i Simó. (I cicle de Cant Coral).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Adèle Auriol, violí. Bernard Fauchet, piano. Fontyn, Ichiyangui, Ravel, Brahms. (Una hora de Música al Conservatori).
18, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson (X Aniversari del diari «AVUI»).
19, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Heather Harper, soprano. Dir.: Arturo Tamayo. Wagner, Berg, Scriabin.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Josep Gil, piano. Chopin, Liszt. (Joventuts Musicals de Catalunya).
20, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Carme Vilà, piano. Dir.: Albert Argudo. Schubert, Balada, Debussy, Respighi.
21, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Norma</i> , de Bellini. Dir.: Richard Bonynge.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Isabel Mas, soprano. Carme Vilà, Jofre Doderó, piano. Schubert, Wolf, Debussy. (Joventuts Musicals de Catalunya).
22, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Joves de la Comunitat Europea. Walter Klien, piano. Dir.: Jesús López-Cobos. Programa a determinar. (Ibercamera).
23, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Barroca d'Amsterdam. Tini Mathot, Friederike Ernst, Maria LL. Cortada, clavicèmbal. Dir.: Ton Koopman. Bach. (Euroconcert).

MÓN SONOR

24, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Norma</i> , de Bellini. Dir.: Richard Bonyngue.
	21 h.	Barcelona	Palau	Scottish National Orchestra. Oleg Maissenberg, piano. Dir.: Narme Jarvi. Brahms, Dvorák. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	The Albany Brass Ensemble. Prätorius, Previn, Moszkowski. Bach, Penderecki, Arnold. (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Jordi León, flabiol. Jordi Vilaprinyó, piano. Händel, Bonet, Blau Damaré, Gilbert, J. León. (Una hora de Música al Conservatori).
25, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Trio di Milano. Mozart, Ravel, Beethoven. (Ibercamera).
26, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Hara-Jan Stegenga, violoncel. Dir.: Antoni Ros-Marbà. Mompou, Soler, Mussorgski-Ravel.
	19,30h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús, de Gràcia	Coral Sícoris. Dir.: Antoni Pujol. Mozart: <i>Missa per a cor i orgue</i> K. 115 (III cicle de Misses Polifòniques).
27, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Norma</i> , de Bellini. Dir.: Richard Bonyngue.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Carme Undebarrena, piano. Schumann, Domingo, Mussorgski (Diumúsica).
28, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Philharmonia Orchestra. Dir. i solista: Vladimir Ashkenazy. Brahms, Mozart, Beethoven. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Manuel Domingo, guitarra. Lluís Roselló, piano. Friedrich Zehm, Brahms, Berg. (Joventuts Musicals de Catalunya).
29, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Philharmonia Orchestra. Dir. i solista: Vladimir Ashkenazy. Dvorák. (Ibercamera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Maria Xifilidou, piano. Beethoven, Chopin, Falla, Kalomiris, Liszt. (Fundació Caixa de Pensions).
30, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Norma</i> , de Bellini. Dir.: Richard Bonyngue.
	21 h.	Barcelona	Palau	Ileana Cotrubas, soprano. Theodore Paraskivesco, piano. Schubert, Debussy, Liszt, Wolf. (Euroconcert).

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

MARÇ

13, dijous	22 h.	Terrassa	Cinema la Rambla	Dizzy Gillespie All Stars (V Festival de Jazz. Terrassa 86).
15, dissabte	12 h.	Terrassa	Pl. Vella	Tempus Fugit (V Festival de Jazz. Terrassa 86).
	22 h.	Terrassa	Casino del Comerç	Mississippi Blues Festival. Memphis Slim (V Festival de Jazz. Terrassa 86).
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 Cors de nenes de Tolbuhin. Dirs.: Zahari Mednicarov, Jordan Dalov. Mendelssohn, Monteverdi, Haydn, Scarlatti. (Retaule Artístic de Terrassa).
22, dissabte	12 h.	Terrassa	Pl. Vella	Montcada 42. Catalanian Fire (V Festival de Jazz. Terrassa 86).
	22 h.	Terrassa	Centre Cultural	Horace Parlan Quintet. Catherina/Pedersen (V Festival de Jazz. Terrassa 86).
23, diumenge	12 h.	Terrassa	Pl. de Catalunya	Pere Soro Quintet (V Festival de Jazz. Terrassa 86).

VALLÈS ORIENTAL

ABRIL

5, dissabte	22 h.	Lliçà de Munt	L'Aliança	La Murga. Música, tonades i cançons del folklore català.
19, dissabte	22 h.	Lliçà de Munt	Església	Trio Divertimento. Cor de Cambra. Dir.: Jordi Casas. Mozart.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82