

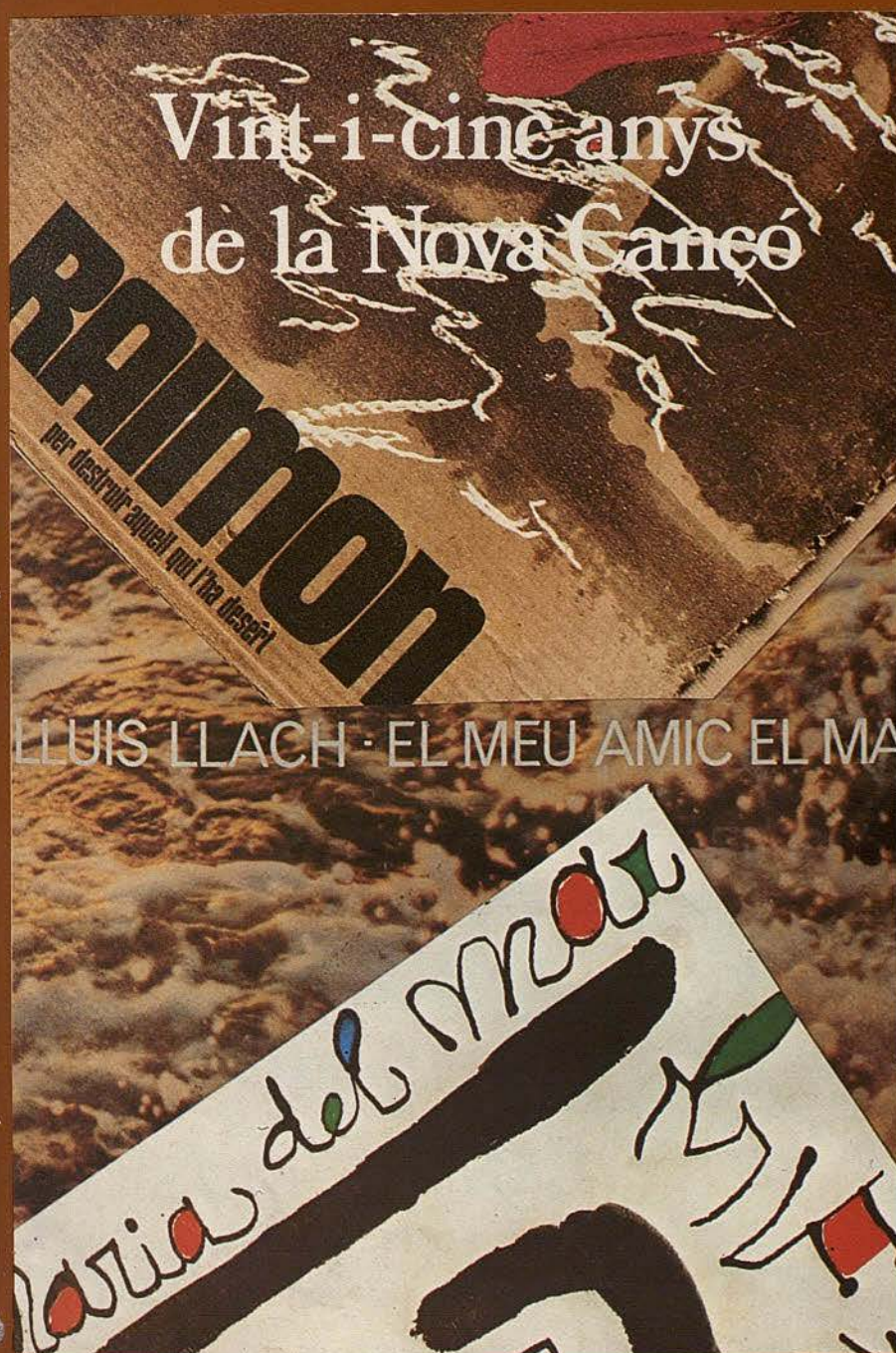


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 18

Abril 1986



El Mar,
obra clau de
l'Impressionisme



Creació i tradició
en el ballet català

JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

CENTRE MUSICAL

 **YAMAHA**



2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 18 - ABRIL 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. 1^a B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.
Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B. 38.208-1985

Consell Editorial:

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

Col·laboren en aquest número: Víctor Alexandre, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Maria Josep Corominas, Enric Gispert, Carles Guinovart, Joan Antoni Gombau, Marjolijn van der Meer, Lourdes Morgades, Agustí Pons, Josep Porter-Moix, Miquel Porter i Moix, Miquel Pujadó, Pau Riba, Joaquim Vilà i Folch.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

EL SIGNIFICAT D'UN ÈXIT

L'auditori Eduard Toldrà del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona va viure, els passats dies 1 i 2 de març, una activitat febril concretada en la celebració d'unes «vint-i-quatre hores de música», promogudes amb una acusada finalitat reivindicativa.

Al llarg de dues jornades intensament viscudes, les vint-i-quatre hores previstes es van convertir en vint-i-set, i encara per exigències burocràtiques; les actuacions es van succeir i fins i tot algunes escurçar per poder admetre la gran quantitat que n'hi havia; adhesions d'absents obligats van donar testimoni de la seva voluntat de presència. En definitiva, cal parlar, en termes purament objectius, d'un èxit. I en emprar aquesta expressió, cal atendre molt acuradament la seva dimensió polisèmica. El factor context té un pes decisiu a l'hora de valorar la significació de l'esmentat terme.

En aquest cas «èxit» vol dir, sobretot, acollida massiva i incondicional, per part d'un amplíssim sector de la professió musical, a una proposta vertebrada de forma quasi espontània, sense estructura organitzativa ni propagandística de massa envergadura. Èxit vol dir, també, en aquest cas, que existeix una gran sensibilitat envers la referència reivindicativa proposada. I justament en això rau la importància de l'esdeveniment i de com es va produir.

El gran protagonista d'aquestes «vint-i-quatre hores» va ser sobretot la professió musical i els que aspiren a formar-ne part —alumnes del Conservatori— que es va (i van) bolcar en la manifestació de forma entusiasta i vital. I espontània i sentida, també.

El fet no hauria de passar desapercebut a aquells a qui correspon ser receptors immediats del clam unànime de preocupació que sorgí, al llarg d'un cap de setmana intens, de l'auditori Eduard Toldrà. A aquells, també, a qui correspon de donar respostes clares a un moment delicat i transcendent.

La professió musical veu el seu futur amb preocupació legítima. Té motius objectius per a la inquietud. La manca d'unes polítiques musicals clares, l'absència de criteris definits, la dissolució de l'actuació pública en el camp de la música entre instàncies que es mouen sense coordinació, i en definitiva, la inexistència d'un autèntic terreny de joc, d'un marc de possibilitats reals, o de projectes perquè aquests es concretin, són realitats que cada dia són posades en evidència pels grans protagonistes de la vida musical —els professionals.

Hi ha una sensació de buit de referències, d'inèrcia sense sortida, d'un quefer mecànic desproveït d'objectius definits i també d'un mar d'actuacions aïllades que comencen i acaben en elles mateixes, sense resultant vectorial definida i predeterminada.

Aquest és el significat d'una manifestació, d'un èxit important, d'una iniciativa que fóra temerari menysprear i no mesurar-ne l'abast real. Actors —protagonistes— i receptors —institucions i societat—, els primers per convenció i insistència i els segons fent un esforç de sensibilitat, d'imaginació i de capacitat, tenen una responsabilitat irrenunciable davant de fets com aquest i també d'altres de natura, o millor dit, d'objectius, idèntics.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



El sentit d'un èxit 3

El Mar, de Debussy, una obra clau de l'Impressionisme musical
(Carles Guinovart) 5

Exposició Paul Klee d'obres inspirades en la música (Joan Antoni Gombau) .. 7

VINT-I-CINC ANYS DE CANÇÓ

La manca de consciència de gènere (Miquel Pujadó) 9

Quan Els Setze Jutges tot just anaven a néixer (Miquel Porter i Moix) 13

Prehistòria de la Nova Cançó (Maria Josep Corominas) 14

Entre la utilització i el futur (Jaume Comellas) 17

Aproximació als continguts poètics dels textos (Agustí Pons) 18

Música, tanmateix (Enric Gispert) 20

La creu de la Cançó (Pau Riba) 23

La «melòdica», una cançó catalana que no ha arrelat (Josep Porter-Moix) 25

El bilingüisme en la Cançó (Víctor Alexandre) 26

La veu dels protagonistes (Lourdes Morgades) 29

La Cova del Drac, a redós de Tuset Street (L.M.) 31

Orquestres forasteres i músics del país (J. Casanovas) 34

Els esbarts? Que pleguin! (J. Vilà i Folch) 37

El ballet català popular, a la recerca de la seva autenticitat
(Marjolijn Van der Meer) 39

Scherzando (Cesc) 42

Ara, abans d'ahir, ahir, demà 43

Concerts, recitals, concerts 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

El Mar, de Debussy, una obra clau de l'Impressionisme musical

*«Je me libre comme une vague
à la transmutation monotone
de l'eau en eau
et de moi en moi»*

Paul Valéry («Au bord de la mer»)

El proper 5 de maig tindrem novament l'oportunitat d'endinsar-nos, per mitjà de l'Orquestra Filharmònica de Rotterdam, a les escoltes d'una de les obres més belles i abstractes (si bé d'aparències descriptives) de l'univers de Claude Debussy: *El mar*. Pàgina estranya i captivadora que ens invita a la reflexió d'una particular estètica, plena de novetat i rica de conseqüències.

En parlar del *mar*, d'aquest «mar» sonor de Debussy, pretenem ni que sigui un lleu apropament a l'obra i a la sensibilitat subtil del seu autor. Una obra com aquesta té, no obstant, tantes lectures possibles..., juga amb tanta riquesa de suggestions, utilitza —per l'època— una tan gran quantitat d'elements exòtics (pensem en allò que havien de ser alguns dels seus primers títols: «Mer belle aux îles Sengouinaires» i l'aplicació d'escales de quatre o cinc sons...); és una música que pot ser, si hom vol, tan descriptiva i evocadora que, intentar-ne una definició seria empobrir-la, i observar-la des d'un sol angle podria ser en detriment de molts altres llaços secrets de comunicació.

I *El mar*

Etern recomençar, el moviment ondulant de l'aigua en el mar esdevé un joc inútil, un joc monòton, estancat, que no evoluciona, una repetició incessant. Fluidesa estàtica, al cap i a la fi, que defineix d'alguna manera tota l'estètica de Debussy. Per exemple, el segon temps, «Jeux de vagues», suggereix no tant la idea de moviment com la d'una agitació desordenada i sense fi: un moviment que evoca les convulsions de l'element líquid; de la mateixa manera que el «Dialogue du vent et de la mer» evoca l'agitació diforme i la fúria monstruosa de l'element aeri: el salvatge huracà que forada l'oceà amb els seus remolins. Però, on condueixen aquesta situació, aquests remolins, tots aquests corrents?... Ben certament, no porten enlloc, són un moviment



sense sentit: un ociós «joc de les ones». Així és com l'agitació perpètua de l'oceà, la vanitat que representa una tempesta i la respiració inalterable de les mareas no són sinó diferents variants d'una mateixa estancació.

La plasmació orquestral d'aquest caos tancat, on mil direccions incoherents es contrarien, és a la vegada tumultuosa i d'una gran subtileza sonora. Debussy treballa i posa en primer terme el factor sonoritat. «Jeux de vagues», sí; però també joc de timbres i ressonàncies. Per això, les arpes tenen un paper tan important en la seva orquestra com a element ressonant, tot aconseguint una funció similar a la del pedal d'amplificació en el piano: notes tingudes i envolupants que, efectivament, contribueixen a donar l'oportuna sonoritat aquàtica a la partitura, una sonoritat líquida tant per la suggestió dels *glissandi* com pel sobreentès constant del *laissez vibrer*. (Si bé l'aigua, com a medi transmissor, quadruplica gaire-

bé la velocitat del so respecte a l'aire, l'impacte auditiu d'aquest fenomen és el d'una mescla de ressonàncies harmòniques).

Però si hem parlat de la convulsió de les aigües en referir-nos principalment als dos darrers moviments, diguem que tot el primer és una contínua progressió de llum i color que va de l'albada al migdia. És a migdia que l'existència, portada al «zenit», a la culminació, es troba al punt d'iniciar la baixada. És l'hora màgica, on l'equilibri de l'univers troba la seva perfecció; després, recomença el declivi. Migdia és el punt d'intersecció entre dues vessants. Així, doncs, el migdia debussysta és ja inclinat vers les ombres del crepuscle. A penes el sol meridiana ha pres possessió del cel (imposant-hi un tema majestuós, radiant, vermell), que l'agitació recomença; a penes l'etern matí cosmogònic de l'oceà ha culminat en la claror, que ja ens trobem abocats al joc de l'aigua del segon moviment i, després, al diàleg del vent amb el



mar. Aquests són els tres moments d'aquesta jornada completa: el matí fins l'esclat del migdia, el marejol de la tarda i una nit amenaçadora, prometedora, de tempestes.

II Interludi

El món màgic que aporta Debussy crea una nova relació entre els sons; l'interval pren una altra valoració contextual i, allunyant-se del sentit funcional i obligatòriament resolutiu de l'harmonia, dona un altre sentit als acords, fins i tot familiars. El so, de mica en mica, es va objectivant cada cop més. L'harmonia de ressonància, la sonoritat *per se*, ha obert un nou concepte musical que es troba, quant a la tímbrica, a la base de tota la música del segle XX. D'una banda, l'alliberació de les rígides directrius més tradicionals del llenguatge; de l'altra, la consecució d'una nova poesia musical plenament connectada amb el simbolisme de Maeterling i Mallarmé. Una inspiració que neix de la contemplació de la Natura —de la qual fa quasi una religió panteista— i en la suggestió de l'exotisme. El seu món és aforístic, subtil, d'una llunyana delicadesa tant més pròxima de la insinuació vaga de l'orientalisme com dels grans desenvolupaments discursius de la música europea. Així, la via oberta per la intuïció del gran músic francès trobarà resposta, al llarg de tot el segle, no solament en l'aspecte tècnic, sinó sobretot en el que toca també a la sensibilitat artística. Webern, per exemple, no es podria comprendre sense un Debussy com a precursor.

III La composició

A través del llibre de Roy Howat, *Debussy in Proportion*, pot arribar-se a des-

cobrir un sentit de la bellesa debussysta que es desprèn de la Natura i de les lleis naturals (proporció àuria, sons harmònics, gamma acústica...). Curiosament, a través d'aquest admirable treball accedim a un acurat estudi científic, profundament analític, de la lògica constructiva d'un dels compositors més sensibles i, en apariència, més intuïtius. La bellesa es manifesta també per l'ordenació de les idees en el temps.

El «temps musical» és un temps diferent, psicològic (?), vivencial (?) (hi caben matisos, segons les èpoques); però, en tot cas, no és un temps impersonal de rellotge. No obstant i això, l'element cronològic ja ens ve proposat en el mateix títol inicial: «De l'albada a migdia en el mar». Factor cronològic de la Natura, objectiu, distanciat de tota contingència humana, però que invita a la contemplació d'un panorama canviant, irisat, successió de variants de color, diferents sensacions i formes. Cada nova situació —que evoca un nou color cosmogònic, segons l'hora del matí— posa en relleu diferents elements temàtics, canvis de compàs i perspectiva tonal. És, aquesta, una pàgina evolutiva construïda en diferents seccions, tancada cadascuna en si mateixa. Sense caure en el descriptivisme, ningú no dubtarà —a l'entrada agudíssima dels primers violins (compàs 5)— que es tracta del primer raig de sol sobre la immensitat del mar. El gran espai recorregut per la corda en només tres compassos guarda correspondència amb el sentit macrocòsmic del gran espai marítim. Des d'aquesta «Introducció» a l'esclat apoteòsic final («Coda») hi haurà tot un mosaic de matisos, sonoritats estudiades i un quadre de proporcions. Per exemple la «gamma acústica» —tan tímida-ment anomenada—, aquella que emergeix del quadre harmònic de la ressonància, governa amb naturalitat la sonoritat general de l'obra.

No és aquest el lloc d'entrar en el detall d'un estudi analític —si bé aquesta seria una tasca extraordinàriament profitosa, i ens acostaria a la sorprenent grandesa del compositor—; ens allargariem massa i hem citat encara la lògica constructiva en referir-nos a la coherència formal, a «l'adequada extensió» i a la proporció ideal de cadascuna de les seves parts. *El mar* és, doncs, una obra sense fissures, una astoradora arquitectura líquida, una obra diferent (quant a concepció) dels cànons habituals de la tradició. És, com després ho serà el *Sacre...* de Stravinsky, una obra isolada, única, en tant que testimoni d'autèntica creació, però amb el segell inconfusible del seu autor. Càlcul? Intuïció?... A què es deu l'aparició d'aquesta obra excepcional!... Howat en fa un estudi des del més nimi detall del sentit de la proporció, i descobreix una repartició temporal, d'acord amb la «Secció Àuria» (!) I aquesta proporció és quelcom que es troba en la Natura i respon a una progressió matemàtica quasi instintiva. En tot cas, es troba en les espirals del *Nautilus* (caragol de mar), o de la pinya, o té a veure amb la disposició de les fulles al llarg de la tija en una planta... El «nombre d'or» interessa ja els antics grecs: Vitruvi assenyalà lleis arquitectòniques segons aquests principis (El Partenó, d'Atenes, fou construït així); en el Renaixement, el *Tractat*, de Lucca Paccioli, sobre «la divina proporció» inspira les perspectives de Leonardo da Vinci; i, fins i tot en els temps moderns, el «Modulor» de Le Corbusier es recolza en aquests mateixos principis.

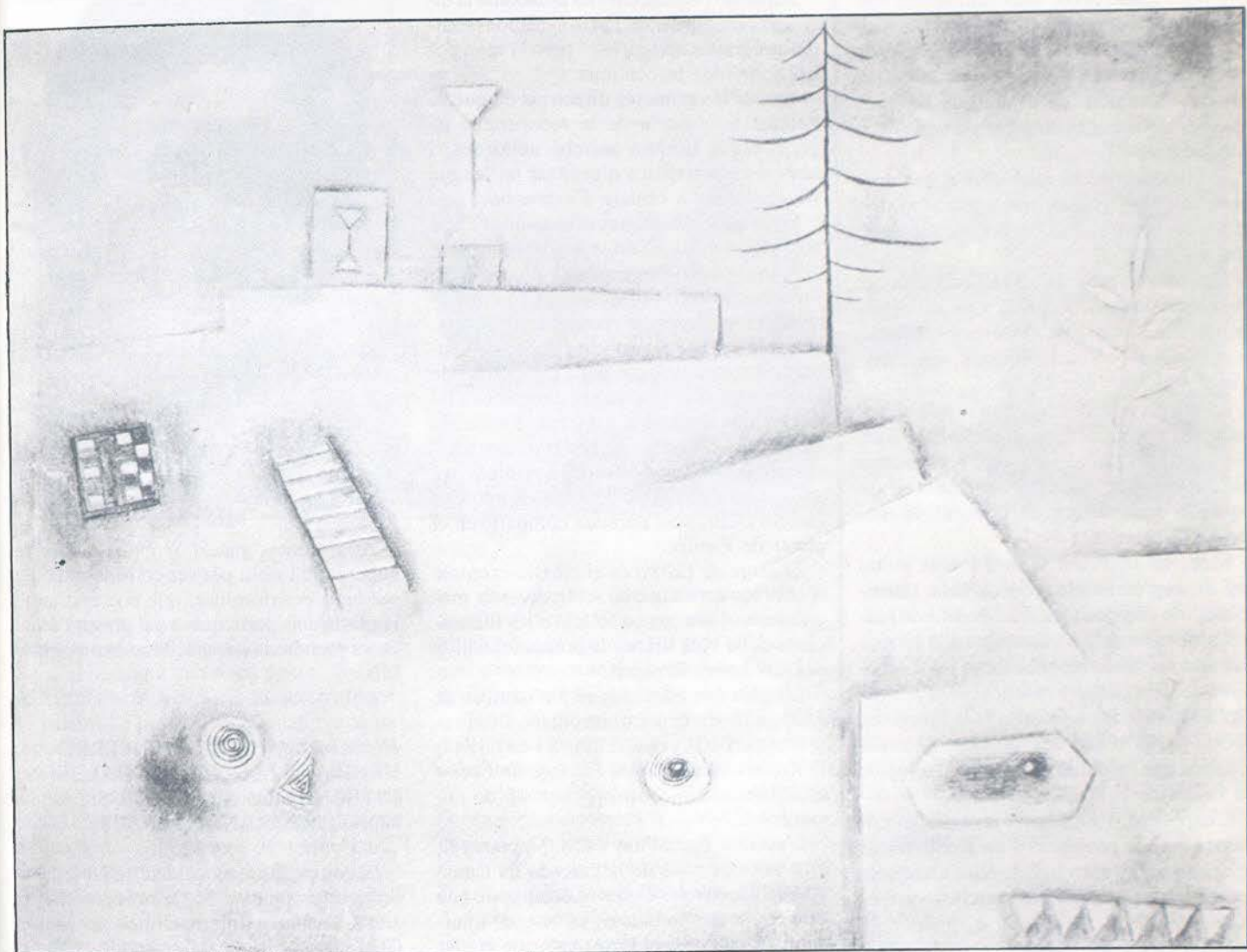
Aquesta partitura és, avui, d'aquelles rares obres que s'han guanyat els diferents públics i han entrat a formar part del repertori habitual de totes les grans orquestres.

Carles Guinovart

Quadre harmònic de la ressonància

Els dos temes deriven de la gamma acústica: el primer, com escala pentàfona (si bé melòdicament només posa en joc quatre sons); i el segon, afegint simplement dues notes essencials: el *Do* b, en tant que harmònic n° 7, i el *Sol*, en tant que el n° 11. Aquestes dues notes seran molt característiques en el tema de les trompes, car incideixen amb la nota inicial del motiu o bé amb la caiguda de compàs.

Exposició Paul Klee d'obres inspirades en la música



L'última neu (1927), de Paul Klee

Paul Klee, el pintor, era un gran amant de la música. La música fou, no únicament una font de plaer artístic, sinó també motiu d'inspiració per a l'artista suís. Aquesta és la base de l'exposició «Paul Klee et la musique», que ha presentat a París el centre Georges Pompidou-Beaubourg.

L'exposició coincideix amb l'enriquiment del fons d'obres de Paul Klee del museu parisenc, arran de les donacions de la col·lecció personal de Kandinsky, de les donacions de Louise i Michel Leiris i l'adquisició d'una interessant aquarel·la de 1915 i de «Rhythmisches», una obra que tradueix a la perfecció les relacions plenes mantingudes pel pintor i el món dels sons.

El origen de Klee, fill d'un professor de música i d'una mare cantant, no proven res sobre la seva afecció musical, però sí que permeten establir les primeres «pistes» que el conduïren, uns anys més tard, a dir que: «La música és per a mi com una dona estimada embuixada».

Des de principis del segle XX, amb el desenvolupament de l'art abstracte, les relacions entre la pintura i l'escultura amb les altres arts —i particularment amb la música— esdevingueren motiu de debat i d'anàlisi per a molts pintors. Obres rellevants d'aquest període són «Improvisations» de Kandinsky o «La fuga en dos colors» de Kupka. En totes aquestes obres es tractava

d'establir una relació estètica de referències importades del món de la composició, un cop desaparegut el «tema» propi de l'art figuratiu i tots els seus «ismes».

En aquest moviment general Paul Klee ocupa un lloc de privilegi, i són avui coneguts els seus dubtes sobre les seves capacitats com a pintor, que el portaren a pensar seriosament a abandonar pinzells i plomes per aprofundir els estudis musicals. Klee tenia llavors 19 anys.

El món va així: guanyar un pintor, però perdre, potser, un compositor o un intèrpret excepcional.

De la seva primera època de producció pictòrico-musical podem assenyalar obres

FIGURES I TEMPS

com «L'home avec orgue de Barbarie» (1905), «Pianiste en detresse» (1909). A la fi de la seva vida, Klee, realitzà la seva sèrie de dibuixos «Ediola-Weiland» (l'any 1940).

De totes les formes d'expressió musical, una en particular seduí des de sempre Klee: la lírica. I, dins d'aquest registre, el seu ídol fou Mozart, malgrat que mai menyspreà compositors més «lleugers» com Offenbach, el renovador de l'opereta francesa.

La seducció exercida per la música sobre Klee tenia, però, unes limitacions històriques ben precises. Per al pintor «música» era un itinerari que començava amb un Bach i acabava amb Beethoven, amb unes poques incursions en el món de Brahms, que per a Klee era el límit acceptable de la modernitat.

De Bruckner deia que: «No es pot anar al cel amb un tren de mercaderies»; i dels altres compositors contemporanis seus preferí no parlar-ne mai.

Aquesta sorprenent actitud marcada pel conservadorisme estètic es veia reflectida també en els seus gustos operístics: Mozart —el seu ídol—, Verdi i Wagner, sense permetre's altres «liberalitats».

L'exposició que comentem recull la gairebé totalitat de la producció de Paul Klee —pintures, dibuixos...— que representen plàsticament el paral·lisme intuït entre aquestes dues formes d'expressió: la musical i la plàstica.

Klee, tot utilitzant la possibilitat oferta per la representació gràfica dels instruments, de compositors o de partitures i altres símbols musicals, anà més enllà en menar una veritable recerca sobre les estructures del llenguatge musical i les possibilitats d'adaptar-les a les arts plàstiques. Es podria parlar d'una interpretació de codis artístics que ha donat els millors exemples de l'obra de Paul Klee.

L'exposició «Paul Klee et la musique» comença amb la projecció d'un àudio-visual aclaridor sobre el treball de Klee en aquest camp: les seves primeres conclusions tècnico-sensibles i l'exposició d'alguns dels exemples més interessants d'aquesta reflexió que es perllonga durant tota la vida de l'artista.

Paral·lelament a l'exposició, el centre Georges Pompidou-Beaubourg ha organitzat una sèrie de concerts, amb una selecció de composicions de Bach, Mozart, Beethoven, de diversos autors contemporanis de Klee com Schönberg o Stravinsky i d'altres compositors que han afirmat haver-se inspirat en el pintor Klee.

Si un mèrit d'aquesta exposició cal que sigui subratllat, és que, per la intel·ligent presentació de les relacions entre dues formes artístiques caracteritzades pel moviment, aconsegueix fascinar l'amant de la música, l'admirador de Paul Klee i tots aquells que senten les inquietuds de la globalitat del món de les arts.

Un «come back» molt criticat

Massimo Bogianckino ha abandonat la direcció de l'Òpera de París —responsabilitats polítiques obliguen—, però la seva política artística hi continua.

Una de les primeres directrius d'aquesta política ha estat la de la recuperació de grans obres líriques gairebé oblidades, i amb la característica d'utilitzar la llengua francesa com a vehicle d'expressió.

En el marc d'aquestes orientacions París acaba de retrobar *El setge de Corint* de Rossini, en la versió escènica de l'incansable Pier-Luigi Pizzi, presentada al Teatre Comunale de Florència recentment.

Ha dirigit l'orquestra el suec Arnold Ostman, director musical del Teatre Reial de Drottningholm. I entre els intèrprets s'ha de destacar la presència del baix Ferruccio Furlanetto (Mahomet II) i de la mezzo francesa Martine Dupuy qui, per primera vegada, canta a l'Òpera de París. Katia Ricciarelli i Christine Barbeux compartiren el paper de Pamira.

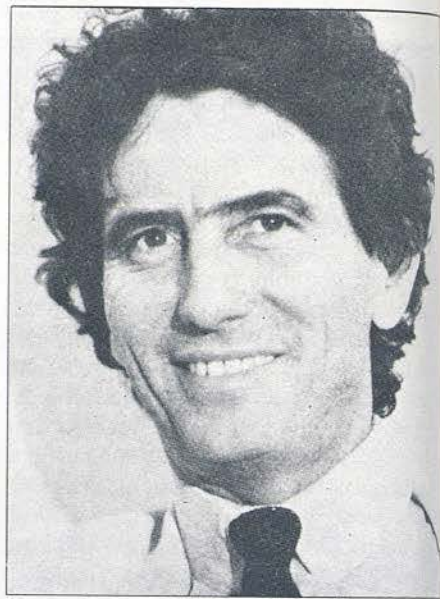
El setge de Corint és el clàssic exemple d'obra romàntica que ha sofert diverses modificacions, sempre en relació a les fluctuacions de la vida lírica i la pròpia iniciativa del seu autor, Rossini.

L'òpera fou estrenada el 9 d'octubre de 1826, amb un èxit extraordinari, i fou representada 103 vegades fins a l'any 1844. Per raons inexplicables *El setge de Corint* desaparegué fins el propassat 15 de novembre...

L'acció té lloc a l'any 1458. Mahomet II, cinc anys després de la caiguda de Constantinoble, envolta Corint. Comença així un drama guerrer i amorós, en el qual intervenen Cleomene, el governador de la ciutat assetjada, la seva filla Pamira —enamorada de Mahomet— però que desconeix la veritable personalitat de l'objecte de la seva passió, i un jove guerrer grec a qui Cleomene ha promès Pamira.

La crítica i el públic han rebut amb gran hostilitat aquesta producció-resurrecció, i la primera víctima n'ha estat el director, Arnold Ostman, que jugà la carta de la facilitat, de l'efectisme i sembla desconèixer la possibilitat d'una direcció matisada.

Tampoc l'elecció de Martine Dupuy no ha semblat molt encertada, i tothom es pregunta perquè s'ha demanat a una bona mezzo-soprano d'interpretar un paper previst en un principi per a un tenor (el seu personatge és el del general grec, Neocles). El resultat ha estat, per als espectadors, una veu tensa i metàl·lica en els aguts.



Jack Lang

Així, doncs, aquest *Setge de Corint* recuperat de l'oblit pot ser considerat un «come back» desafortunat, que poc aportarà a la glòria dels participants i al prestigi de qui en va prendre la decisió, Massimo Bogianckino.

HUGO SYMPHONIE, DE PIERRE HENRY, A LES XIV TROBADES INTERNACIONALS DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA DE METZ

El compositor francès Pierre Henry presentà el propassat 21 de novembre, a les «XIV Trobades Internacionals de Música Contemporània» de Metz (regió de Lorena), una obra, *El foc*, que forma part de la seva obra *Hugo Symphonie*, començada amb *La Terra*, prolongada amb *L'aire* i *l'èter*, i que s'acaba de completar, a París, amb *L'aigua*.

Hugo Symphonie tindrà, doncs, una durada total de sis hores.

Víctor Hugo, de qui s'ha celebrat l'any 1985 el centenari de la mort, ha inspirat en altres ocasions aquest compositor electroacústic, que considera que Hugo és: «una meravellosa reserva d'imatges fantàstiques».

Per primera vegada —amb *El foc*—, Pierre Henry ha introduït la veu d'una cantant en la seva obra: la soprano Martine Viard, que canta o recita diversos fragments de l'obra de l'autor de *Miserables*.

Joan Antoni Gombau

Vint-i-cinc anys de Cançó

La manca de consciència de gènere



I
Vint-i-cinc anys de cançó, si fa no fa. Déu n'hi do! I, al llarg d'aquests vint-i-cinc anys, hi ha hagut una mica de tot: dos dits de triomfalisme, un rajolí de catastrofisme, un polsim de possibilisme amanit amb escepticisme... ací i allà uns esquitxos de radicalisme... molts *ismes* al voltant d'un fenomen importantíssim que uns consideren obert, d'altres tancat, d'altres enterrat, però que poca gent és capaç de definir i analitzar d'una manera conseqüent.

Fem un repàs ràpid —en aquestes pàgines no em pertoca a mi de fer història—. A començaments dels anys seixanta, després d'uns tímids però relativament importants intents de cantar els estàndards internacionals en llengua catalana, els *Setze Jutges* reivindiquen la cançó com a mitjà d'expressió poètica, ara personal i col·lectiu. Allò que en la seva època es va anomenar «nova cançó» neix sota el signe del cantautor, i amb una certa marginació dels intèrprets «tout court». Sorgeixen les primeres discogràfiques especialitzades en cançó —primer *Edigsa*, després *Concèntric*—, Raimon apareix de manera impetuosa, el triomf del *Se'n va anar* al Festival del Mediterrani converteix la cançó en un fet massiu, d'autèntica incidència social. Algunes figures ja tenen un públic fidel; conseqüència lògica d'això serà la dissolució dels *Jutges*. A finals dels anys seixanta, alguns cantants es consoliden, d'al-

tres desapareixen sense pena ni glòria, la decisió de Serrat de cantar també en castellà provoca polèmiques a dojo i reaccions més o menys radicals; el grup de Folk porta els nous aires que bufen des dels EUA i, alhora, el desig d'aprofundir en les pròpies arrels. Anys setanta: es parla insistentment de la necessitat de «noves veus». Discogràfiques econòmicament importants obren sèries catalanes o contracten directament els nostres artistes. El Festival de Canet aplega un públic que creix any rera any. Les dificultats político-administratives d'alguns cantants augmenten al mateix temps que la seva incidència pública. Al voltant de l'any setanta-cinc, aquests cantants actuen, més que mai, com a catalitzadors d'uns anhels col·lectius que semblen —que n'èrem, d'ingenus!— a punt de materialitzar-se. Després? Dificultats, dificultats i dificultats.

La paraula *crisi* pesa com una llosa. Els agents substituïts d'una infraestructura inexistente troben altres camins d'acció i la cançó en rep les conseqüències. Les institucions, on trobem molta gent que —fa alguns anys— va utilitzar força sovint la cançó i els cantants, perden de sobte la memòria. Les discogràfiques trenquen contractes amb una facilitat esgarriposa. Sentir cantar en català a través de ràdio o televisió no és precisament un fet habitual. Molts s'entesten en parlar de la cançó en passat —tan gloriós com vulgueu, però passat— i desbar-la en un

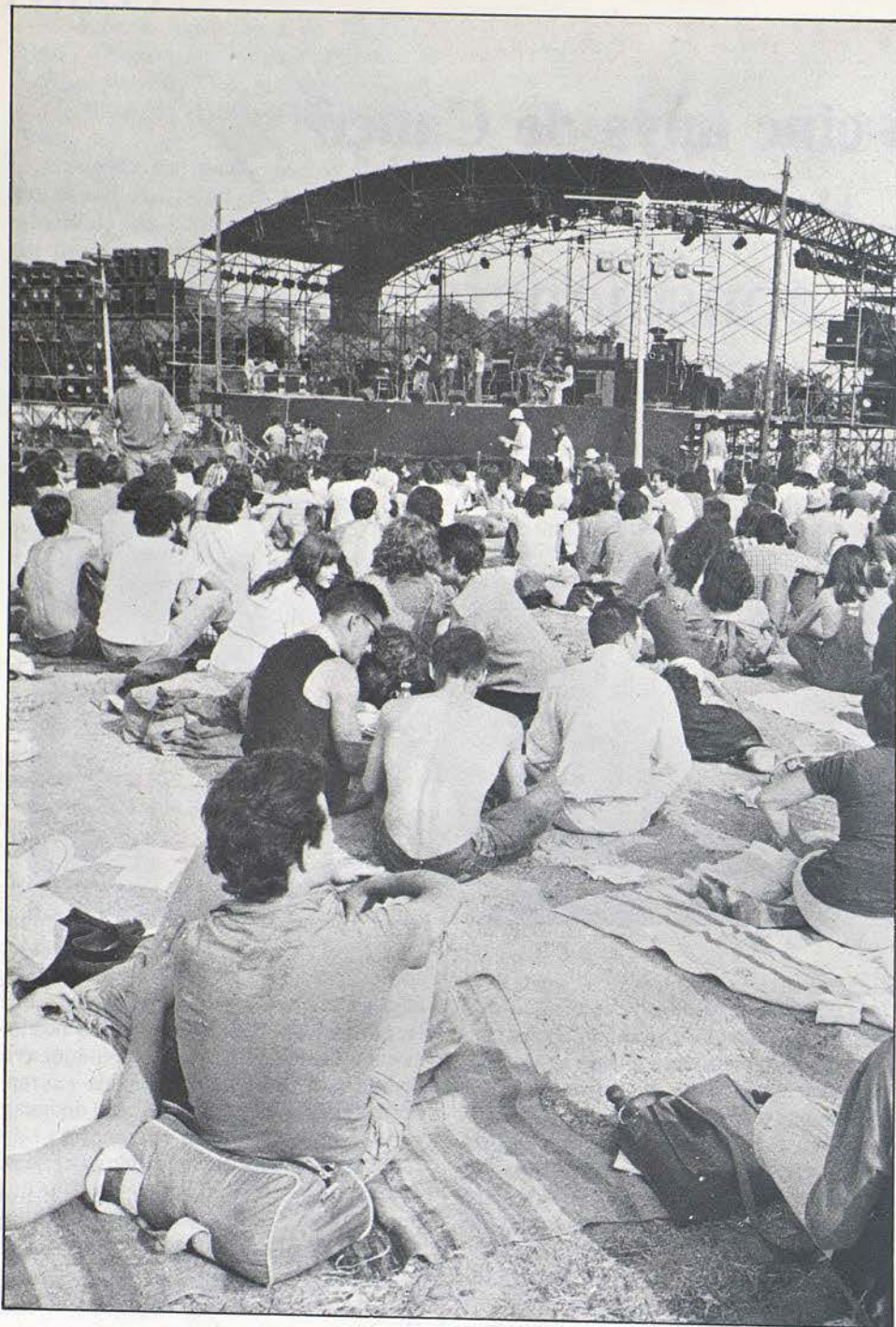
calaix amb naftalina. D'altres pensen que la solució —oh, déus, quina clarividència!— és cantar cançons d'amor —cosa que, evidentment, no s'ha fet mai, sembla— o rendir culte al sintetitzador, moderna divinitat.

Bé. La situació actual és complexa i difícil, però no pas inexplicable. Per tant, amb el vostre permís, vaig a realitzar una petita vivisecció, i que cadascú arribi a les seves conclusions, que no han d'ésser forçosament les meves.

II

Qui s'entesta en parlar de la cançó com d'un fet purament reivindicatiu i, per tant, actualment superat —per cert, ja no resta res a reivindicar?— demostra posseir ignorància i/o mala fe en enormes quantitats.

La gent sempre ha cantat amb el fi de divertir-se, expressar els seus sentiments o les seves idees, explicar esdeveniments... La poesia, fins no fa gaires segles, era necessàriament cantada. Els grecs i els romans ho entenien així i, posteriorment, els primers poetes en llengua romànica —els trobadors occitans i, per extensió, els catalans i els nord-italians— eren alhora poetes i músics. Quan França devora políticament Occitània, assimila —ho vulgui o no— la seva cultura. I la riquíssima cançó francesa contemporània és una hereva lògica de la tradició trobadoresca. I val a dir que, sense el tall que els segles XVI, XVII i XVIII representen per a la literatura culta catala-



na, en partir d'un origen comú, estic segur que la nostra cançó actual seria d'una concepció molt similar —pel que fa a l'equilibri entre música, text i interpretació— a la dels nostres veïns del Nord.

Per això, considero que la veneració dels *Jutges* per Brassens, Brel, etc., no fou pas una mimesi gratuïta, sinó un autèntic retrobament amb les pròpies arrels. Tot això, pel que fa a la poesia «cult» o la «cançó d'autor», és clar. Perquè la cançó autènticament popular, d'expressió col·lectiva i tradició oral, mai no va patir cap tall bruscat i sempre va anar seguint la seva pròpia dinàmica —paral·lela i interrelacionada amb la dels països mediterranis— fins que les transformacions socials i industrials del s. XIX marcaren l'inici de la seva davallada i, alhora, la seva reivindicació des dels sectors «cultes».

El fet és que, ara per ara, la cançó és un fet viu arreu del món, tot i que potser només la cançó francesa, la brasilera i la italiana —deixo de banda el complex cas nord-americà— han tingut una riquesa i una incidència cívica comparables a la catalana.

Ara bé, a nivell popular es desconeix no solament la història de la cançó com a mitjà d'expressió i comunicació viu al llarg de les èpoques, sinó també la seva dinàmica actual. La música ha esdevingut un producte de consum, lligada a les lleis de mercat. I és el mercat qui marca què ha d'escoltar la gent, què ha d'interessar a la gent i, sobretot, què ha de comprar la gent. A casa nostra, aquest fenomen és especialment terrible a causa de la política discogràfica de les grans multinacionals i a l'actuació mesella envers elles de les cadenes comercials de ràdio i, en gran part, de la televisió.

Si hi hagués informació, si poguéssim escoltar i valorar la cançó que es produeix —s'ha produït— aquí i arreu d'una manera habitual, potser podríem arribar a aconseguir una cosa que ara ens manca i que és —penso— essencial per assolir una cançó normal: la *consciència de gènere*, arribar a ser conscients que la cançó és un mitjà d'expressió més, com la pintura o l'escultura, amb les seves limitacions i les seves pròpies possibilitats; un mitjà d'expressió híbrid —com el cinema, per exemple— però que ja no és un «apèndix de la música» ni «poesia vulgaritzada»: és una altra cosa, regida per unes lleis particulars. Tanmateix, mentre continuem sentint com l'entrevistadora de torn pregunta «Quin tipus de música fas?» i el cantant no arrufa el nas, les coses no canviaran substancialment. És que aquesta manca de consciència afecta —ja és trist!— a una bona part de persones que volen dedicar-se professionalment a la cançó, especialment els més joves, que són —lògicament— els més mancats de referències internacionals, productes anglosaxons a part.

III

És allò del peix que es mossega la cua... La manca de *consciència de gènere*, comporta la no-existència d'una crítica especialitzada en cançons? O és la manca d'aquesta crítica la que impossibilita considerar la cançó com a quelcom d'independent? Em direu que, temps era temps, hi havia hagut una certa crítica de cançons, i fins i tot esmentareu un parell de noms. Permeteu-me dissentir: quan parlo de crítica, em refereixo a anàlisis raonades, a postures personals argumentades... No a fer l'inventari dels temes que un cantant determinat ha interpretat en un recital. No a escriure articles santificadors o rebentades —tan gratuïts els uns com les altres—, jugant a bons i dolents sense aturar-se ni un moment sobre allò que és realment important: l'*obra* del cantant.

I actualment, ni això no tenim! Si alguna vegada es parla de cançons en algun diari, és en la secció d'espectacles, i —massa sovint— des de la perspectiva de crítiques —sobretot els més joves— poc o gens interessats en el fenomen.

IV

Infraestructura! Es parla tant d'aquesta paraula que ben aviat la buidarem de contingut. De moment, encara ens pot servir, però, per referir-nos amb ella a les mancances més greus que pateix la cançó catalana.

Per exemple: A França o Itàlia, hi ha lletrats i músics que col·laboren amb cantants que, o no escriuen, o no són músics, o són simplement intèrprets (per exemple, pel que fa a França, Bécud, Nougaro i Montand, respectivament). Llevat del desaparegut Jaume Picas, de Josep M^a Andreu, de Lleó Borrell o, darrerament, de Joan Ollé, això no existeix a casa nostra. I l'apropament dels poetes i intel·lectuals en general cap a la cançó —llevat de digníssims casos aïllats— és gairebé inexistent.

Quan penso en Prévert i Cocteau...

Però no vull limitar-me a la cançó d'autor! On són els versionistes que podrien fornir textos en català a les orquestres de ball i als cantants especialitzats en temes estàndard? Si partim de la base que *cançó* és «paraula cantada» —a partir d'aquí, fem-hi tantes subdivisions com calgui— la cançó comercial és també cançó, i la seva importància social no és gens menyspreable. Quantes peces en català interpreten els grups de ball *catalans* a les Festes Majors i altres diades de ciutats, viles i barris *catalans*? Penso que la creació d'un petit servei de traduccions i versions en general hauria de ser una iniciativa institucional.

Crear un repertori estàndard català de qualitat fóra, pel que fa a la cançó, una feina comparable a la d'obtenir un bon *estoc* de pel·lícules ben doblades pel que fa al cinema —i que consti que jo, en els dos casos, em quedo amb la versió original. Però aquesta és una altra història.

Pel que fa als locals, si deixem de banda les actuacions estivals —generalment a l'aire lliure— és realment difícil per als cantants catalans de trobar sales adients per actuar. ¿No seria possible de posar en funcionament, coordinant-se Generalitat i Ajuntaments, una xarxa catalana de sales que serviren, no solament per a la cançó, sinó també per d'altres manifestacions artístiques? Els locals, sovint ja existeixen, però estan en males condicions o infrautilitzats. Si a cada vila hi hagués una sala de gestió municipal, amb una programació estable que permetés la creació d'un públic fidel, hi tindriem molt de guanyat. A Barcelona, la cosa canvia.

A Barcelona, com ja vaig comentar fa uns quants mesos en aquesta mateixa revista, caldria, de totes totes, comptar amb un local prou cèntric dedicat *només* a la cançó, tant a la d'aquí com a la de fora: un local on els cantants veterans poguessin fer conèixer els seus nous temes sense esperar

Aquests darrers anys s'ha tendit, doncs, a produir només discos de ràpida i massiva comercialització, conjunts i solistes de consum immediat, aviat substituïts per d'altres. La uniformització estètica, seguint els paràmetres anglosaxons, s'ha accentuat fins a extrems insòlits.

Evidentment, els autors i intèrprets que intenten fer una tasca duradora i que consideren la cançó com un mitjà personal d'expressió, han estat els primers a caure. I si, a més, canten en una llengua *minoritària*, podeu imaginar-vos el panorama. Les empreses que, anys enrera, fitxaven cantautors a dojo pensant, potser, que els circuits per on es movien feia innecessària la promoció, van començar a estripar contractes. Els segells catalans —recordeu *Pu-Pu!*, de Zafiro?— van ser clausurats. Actualment, els únics segells discogràfics *catalans* a Catalunya són propietat de petites empreses amb més idees que capital: *Audio-visuals de Sarrià, Blau, Justine...* Aquí



V

Seguim amb la infraestructura! I els locals, les sales on poden actuar els cantants? I els organitzadors?

Anys enrera, els organitzadors de recitals eren gent molt jove que, evidentment, no s'hi dedicaven professionalment. En modificar-se les circumstàncies socio-polítiques, aquests organitzadors han desaparegut i continua sense existir una estructura sòlida que permeti realitzar actuacions regulars i continuades— única manera de formar-se per a un cantant.

Els Ajuntaments democràtics —i molts d'aquells joves organitzadors formen actualment part d'aquests Ajuntaments— oblidem sistemàticament la cançó en les seves activitats festives; continuen contractant les atraccions de la Festa Major als mateixos representants de durant el franquisme, o bé es gasten els calerons portant grups de fora, que «vesteixen» més.

l'estiu, on es poguessin presentar nous autors i intèrprets, on fos possible de veure i conèixer figures de la cançó europea i mundial... Un pas més per assolir allò que mai no em canso de repetir: *consciència de gènere*.

Les qüestions infraestructurals podrien continuar per la banda dels managers, de les relacions econòmiques i personals entre el cantant i els seus músics, etc. Tanmateix, m'estimo més passar a un tema que avui em sembla bàsic per a la supervivència de la cançó: el món del disc.

VI

A finals dels anys setanta, les empreses discogràfiques van començar a patir, a nivell mundial, les conseqüències de la crisi econòmica. Evidentment, les grans discogràfiques són empreses comercials, i el seu interès bàsic és acumular el màxim de guanys en el temps més breu possible.

apareixen els discos de Toti Soler, Tomeu Penya, TR, Enric Hernàez, Duble Buble, etc. A les «grans cases» queden poquíssims noms: Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Marina Rosell, Serrat i La Trinca— els dos darrers, bilingües. Per cert, l'ofensiva de les discogràfiques de cara a aconseguir el bilingüisme dels cantants —primer pas per arribar a un monolingüisme castellà— és realment ferotge. Les pressions a què són sotmesos els artistes són contínues, i els arguments emprats són, de vegades, de jutjat de guàrdia. Cito textualment un fragment d'un full de promoció editat per una important multinacional arran de l'aparició d'un disc senzill d'un jove cantant, amb un mateix tema en català i castellà: «(...)ha dado un paso de gigante en su carrera artística publicando el primer disco bilingüe en el Estado Español. En realidad, es mucho más que un disco; es el producto de un cambio radical en los planteamientos cultura-

les y en muchos otros aspectos personificados en nuestra Constitución de 1978 (...) Ya no existen condicionamientos de ningún tipo a la hora de componer o interpretar; las palabras fluyen directamente del corazón al papel, el contenido de una creación es mucho más sincero y ya no está reñido con la realidad. Por esto este primer disco bilingüe significa tanto. Porque en cierto modo termina con aquella actitud marginante y diferenciadora que significaba cantar o pensar en un idioma diferente al castellano. Acaba con los antiguos complejos y deja las puertas abiertas para nuevas manifestaciones en este sentido».

Suposo que aquest text es comenta ell tot sol. Desqualificar el monolingüisme —el català, ep!— en nom de la «Constitución» i dir que l'expressió «normal» en el propi idioma és un «complejo» o una «actitud marginante» és una manifestació més de la «España Eterna». No cal fer-hi cap més comentari.

Però un cantant que no enregistra, difícilment té accés als mitjans de comunicació. I, sense discs, sense ràdio, sense TV, un cantant —per moltes actuacions que faci— no existeix públicament. Si realment considerem la cançó com un mitjà d'expressió, i el disc com un producte cultural, la situació que pateixen Pi de la Serra, Ovidi Montllor i d'altres és realment vergonyosa. Cal, urgentment, posar les bases d'una indústria discogràfica nacional i, mentrestant, ajudar i promoure tant com es pugui els enregistraments catalans.

VII

Abans deia que un cantant sense disc, sense ràdio i sense TV no existia. Bé, suposem que, el disc, ja el té. Els mitjans de comunicació, se li obriran llavors per art de màgia? Anem-ho a veure: un enorme

tant per cent de la ràdio comercial que hi ha al nostre país no fa, en els seus programes musicals, res més que publicitat encoberta. Les grans discogràfiques tenen un pressupost dedicat a la promoció radiofònica. Això és il·legal? Probablement. Però és un fet habitual. L'única tasca a favor de la cançó, la fan certes emissores municipals, alguna cadena privada catalana —Ràdio Avui i la Cadena 13, exactament— i... aquí hi hauria d'afegir les emissores institucionals. Però, tot i que la situació és un xic millor ara que fa un any, el seu comportament no és, ni de bon tros, el desitjable. Sé d'algun directiu de Catalunya Ràdio que es negava a «punxar» discs catalans perquè eren «unes pedres» (sic). Alhora, paradoxalment, em trucaven de Ràdio-3 (Madrid) demanant-me discs catalans recents per al programa «La Barraca». Surrealisme pur!

I si parléssim de televisió? Au, prepareu els mocadors! Primera part: veure un cantant català en un programa estatal és tan fàcil com caure de terra al sostre. Segona part: el circuit català de TVE pràcticament no realitza producció pròpia, actualment. Tanmateix, el nou programa «Passarel·la a l'èxit» compta amb cantants convidats com a fi de festa, convidats com... Dyango o Jeannette! Tercera part: TV3 tampoc no és cap paradís precisament. «Música vista», com us deia fa uns mesos, és un pedaç; una sèrie d'especials són absurds quan no hi ha programes «normals». Els cantants catalans continuem essent estranys a casa nostra. Potser és allò que deien de l'exili interior...

VIII

Amb aquestes perspectives, us preguntareu si encara hi ha joves que pretenen cantar en català. Doncs, sí, us respondré; n'hi ha. I de ben bons. Però amb tots els pro-

blemes del món: la manca de referències culturals els porta a una perillosa estandarització —cosa que es feia evident amb els participants de la campanya *I més música!*, dins del Primer Circuit de Sales; es tendeix a desconfiar de la paraula com a eina expressiva i a utilitzar el mot d'una manera tòpica per por de caure —horror!— en la cançó text; el concepte *melodia* és substituït pels conceptes *so* i *instrumentació* (Jordi Sierra i Fabra deia, no fa gaire, referint-se al jove Hèctor Vila, que era un «cantautor dels 80» perquè utilitzava sintetitzadors). Qui no vol jugar a aquest joc està condemnat a la marginalitat. I la consciència lingüística? Aquest estat de coses afavoreix un tant-se-me'n-fotisme perillós, en aquest nivell. La paraula, fa un moment ho he dit, perd importància; la pressió *ambiental* juga a favor del castellà... Cal molta convicció per mantenir-se fidel a una llengua i una cultura més amenaçades que mai, encara que ens vulguin fer creure el contrari. I parlant de llengua, què passa a la resta dels Països Catalans? No és absurd que ens assabentem abans d'allò que s'esdevé a Xicago que d'allò que passa a València, Mallorca i Perpinyà? I tanmateix, és així. Però, hi passen coses... Al País Valencià hi ha el nou rock de *Pantaix*, i joves cantants com *Joan Amèric*. A les Illes ressuscita *UC*; *Toni Morlà* continua treballant; *Tomeu Penya* assoleix èxits multitudinaris; els grups de recerca folklòrica surten com bolets (*Música Nostra*, *Som sis*, etc). A Catalunya Nord, malgrat el vent de cara, en *Cris Cayrol*, en *Pere Figueres* i tants d'altres van fent feina...

Els pobles sempre han cantat: els pobles sempre cantaran. Quan no canten, dissortadament, han deixat de ser poble. La cançó és, encara, un ésser viu, múltiple, divers, contradictori (i què?). Aplega múltiples estètiques, innombrables influències. Això és bo! I també és bo que, peti qui peti, lluita per sobreviure. Hi ha mancances de tota mena, però *tenim consciència* d'aquestes mancances i això és essencial per poder-les vèncer. Una cançó és la florida d'una idea i, que jo sàpiga, ara per ara, cap dictadura —ni política ni econòmica— ha estat capaç de matar una idea.

Miquel Pujadó



Quan Els Setze Jutges tot just anaven a néixer...

La serenitat i la prudència no anaven mai malament a les èpoques del franquisme. Però serenitat i prudència no pas com a excusa per no fer res, sinó tot el contrari: per produir accions sense que els resultats avortessin.

El dia 19 de desembre de 1961, quan la foscor de vespre cobria la ciutat, al C.I.C.F. (Centre d'Influència Catòlica Femenina) es reunien més d'un centenar de persones, en un saló d'actes que resultava estret: Hi anaven sense saber ben bé què passaria, ni què era allò de la «Nova Cançó». Però feien confiança en la iniciativa portada pel doctor Gonçal Lloveras. Si ell ho deia..., alguna cosa devia haver-hi d'interessant.

D'altra banda, entre els qui havien de cantar hi havia un home, ja aleshores popular, i que havia guanyat la majoria de premis literaris catalans: en Josep Maria Espinàs. I la sessió començà. El propi Espinàs cantà *La presó de Lleida*, com a divisa de dues intencions: la Nova Cançó no volia trencar amb el passat sinó continuar-lo; la Nova Cançó era crítica envers la situació lingüística, cultural, social i política.

En Gonçal Lloveras, infatigable, féu una presentació, que deixava clares les intencions, plena d'elogis per a aquells joves que s'aventuraven a fer cançons i a presentar-les ells mateixos en públic. Mesurat de mena, aquell parlament va influir, ben segur de manera positiva, en l'ànim expectant dels assistents, per bé que es veié obligat a proporcionar-los una petita desil·lusió: l'única representant femenina del grup, la Remei Margarit, no podia cantar, perquè estava malalta. Però que no patissin (afegí més o menys), ja que les tècniques modernes —en aquest cas un aparell magnetofònic— suplirien, almenys en part, l'absència.

Aleshores em tocà de començar el recital pròpiament dit. Ho vaig fer acompanyat a la guitarra per en Jaume Armengol. I voldria dir, en honor a la veritat, que bona part del mèrit de la Nova Cançó es deu encara a l'Armengol, com es veurà més endavant. Les tres primeres cançons foren sobre textos triats de qui aleshores —i ara— continua essent un dels meus poetes preferits: Joan Salvat-Papasseit. Entre les nostres intencions hi havia la d'incorporar els poetes catalans a la Nova Cançó, a més de musicar les nostres pròpies lletres. Allò podia ser, doncs, un exemple que després fou àmpliament seguit. Dels poemes triats, tres tenien un marcat accent líric i sensual: *Penyora d'amor* i la combinació de *Mester d'amor* i *Divisa*. Però el tercer era triat com

MARTES DÍA 19 - XII - 1961

A LAS 10.30 DE LA NOCHE

10 ptas.

C. I. C. F. - PORVENIR, 45 - BARCELONA - 6

SESIÓN EXTRAORDINARIA
DEDICADA A LA

POESIA DE
LA NOVA CANÇÓ

Cantarán, con acompañamiento de guitarra,

Remei Margarit de Serrahima
Miquel Porter
Josep M.^a Espinàs

Interpretando canciones propias, traducciones catalanas de G. Brassens y de "Porgy and Bess", y poemas de Salvat Papasseit a los que han puesto música.

Programa del primer recital de Cançó al C.I.C.F.

a educada revolta: *Manta amplària té Castella...* Les havia musicades al piano, però l'Armengol havia trobat uns excel·lents harmònics amb la seva guitarra.

L'acollida fou càlida i encoratjadora, i aleshores posàrem en marxa el magnetòfon. I la veu de la Remei Margarit, sonora i amb certa picardia, desgranà *La setmana* i *Jo i el meu gat*, que va tenir l'efecte de distendre encara més el públic, i de fer-los adonar d'una bona part de les nostres intencions iròniques. S'hi començaven a divertir!

La primera part es va cloure amb les interpretacions que l'Espinàs va fer de les seves traduccions de Georges Brassens: *L'oca d'en Roca*, *L'enterraments* i *La tempesta*. Com a persona avesada al fet literari, les traduccions eren autèntiques adaptacions que poguessin ser gaudides per un públic concret. D'altra banda, Brassens havia estat un dels models a qui havíem tingut en compte, amb en Lluís Serrahima, a l'hora de començar a treballar. Amb aquestes cançons, el públic tingué un referent comparatiu i se'n mostrà satisfet.

Durant el descans, la cosa va quedar prou clara com per saber que el nostre projecte no només havia estat entès, sinó que havia pres ja prou carta de naturalesa per presentar-se de manera coherent.

La segona part de l'actuació ens ho havia de confirmar. Començà l'Espinàs, amb *Marineta* i *El paraigua*, de Brassens, i amb una traducció del *Summertime*, de Gershwin, a la qual seguiren *La tia i el gos* i *Classe mitja*, de la Remei Margarit, i vaig acabar jo amb *Les floristes de la Rambla*, *La cançó de la taverna* —amb lletres pròpies— i *Sóc un burgès*, feta sobre un poema satíric d'en Lluís. Aquest, d'altra banda, i per una de les poques vegades en tota la història, cantà *Jo sóc pansit com la*

Lluna, una mica per demostrar que tots estàvem disposats a fer-ho tot.

D'aquella sessió, potser allò més important va ser la reacció d'un públic que es va mostrar, no ja comprensiu, sinó fins i tot animador, malgrat que les nostres ironies sobre la burgesia podrien haver-li tocat el voraviu. Però, per sort, en aquells temps de dificultat, la gent estava disposada a entendre i a entendre's.

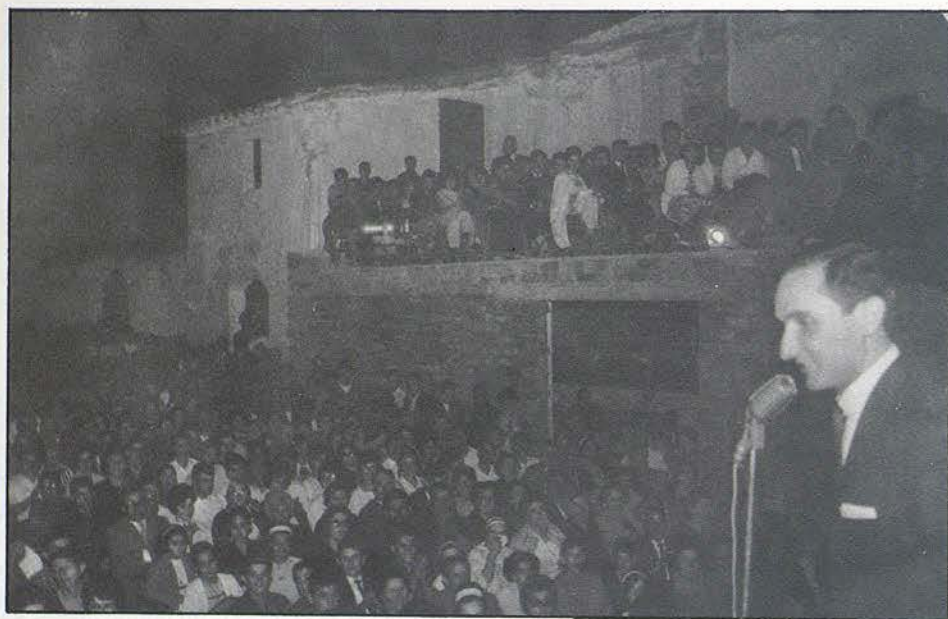
I, precisament, aquesta entesa va fer que les nostres activitats es multipliquessin. La notícia de la nostra existència començà a córrer pels diaris, i això portà ràpidament a convertir en col·lectiu l'esforç aïllat. I així va néixer «Els Setze Jutges».

Endarrera quedaven els esforços, gairebé secrets, que s'havien començat el 1958 —amb les reunions setmanals a casa, amb l'article d'en Lluís Serrahima a «Germinàbit», del 1959, amb les actuacions de prova a les sessions del «Teatre Viu», amb la llarga paciència dels guitarristes anònims, com en Jaume Armengol que mai no va demanar res i ho va donar tot, amb l'encert popular de la festa del 30 de setembre d'aquell mateix any al Centre Comarcal Lleidatà...

He començat aquesta nota commemorativa i de record fent al·lusió a la serenitat i a la prudència. Penso, en efecte, que si la batalla de la Nova Cançó va ser guanyada, fou precisament perquè no va voler córrer massa. Vam anar empenyent a poc a poc, modestament i quasibé secretament, fins a assolir certes fites davant les quals, quan el poder se'n va adonar, ja havia fet tard i la penetració de la nostra acció havia fet una taca prou fonda perquè resultés un fet irreversible.

Miquel Porter i Moix

Prehistòria de la Nova Cançó



Els pobles van viure de prop la Cançó. Audició a «El Centre» de Llorenç del Penedès (1964)

El temps comprès entre l'assalt a Catalunya per les forces de Franco, el 1939, i la data de 1960, és una època de grans transformacions en la vida social de Catalunya, com a conseqüència directa de la Guerra d'Espanya (del 1936 al 1939), de la pèrdua de l'autonomia, del tipus de règim polític instaurat, i del context internacional, amb la segona Guerra Mundial (del 1939 al 1945). Amb els acords de Ialta i de Potsdam, la postguerra i la instauració de la guerra freda.

Si seguim l'esquema proposat per Amando de Miguel sobre les etapes del franquisme, en les quals situa l'etapa bèl·lica (1938-1945), l'autarquia (1945-1951), de «separació» (1951-1957) i de tecnocràcia (1957-1973), situarem la prehistòria de la Nova Cançó sense cap mena de dubte a l'etapa tecnocràtica.

Alguns fets, que no es poden silenciar en el moment de situar el començament de la Nova Cançó, són: la renda per càpita, en arribar l'any 1950, era inferior, a l'Estat, que la de l'any 1929. Però la dècada dels cinquanta serà més activa: els Estats Units es converteixen en el protector del franquisme, desaparegut Hitler. Aconsegueixen que, el 1951, Espanya entri a la FAO; el 1953, a la UNESCO; el 1955, a l'ONU. El racionament desapareix el 1951 i, el 1952, deixen d'haver-hi les execucions del Camp de la Bóta. La política de la Falange ha fracassat, i Carrero Blanco dona el càrrec de Secretari General Tècnic de la Pre-

sidència del Govern, al catedràtic de l'Opus Dei, Laureano López Rodó, que seria decisiu en el cop de timó subsegüent. El període entre 1957 i 1973 és dominat per les idees de López Rodó, cosa que permet beneficiar-se de fets positius externs, que no depenen de l'Estat però que hi tenen gran influència. Hi ha el «miracle» econòmic europeu, les remeses de treballadors del país que se'n van a treballar a l'estranger, l'entrada massiva de turistes i les inversions de capital de fora, especialment del nord-americà.

El 1959 sorgeix un Pla d'Estabilització, en gran part obra del ministre Ullastres; el 1963, López Rodó crea la Comissaria per al Desenvolupament; del 1964 al 1967, es portarà a cap el I Pla de Desenvolupament. Amb la promulgació de la Llei de *Principios Fundamentales del Movimiento*, el 1958, la Falange desapareixia, de fet, en la seva visió econòmica nacional-sindicalista, i la política econòmica esdevenia una pura integració al món capitalista desenvolupat, a mans de ministres pertanyents a les grans empreses i la banca. Els anys seixanta, els empresaris arriben a tenir una tercera part dels escons de Procurador a Corts. És el moment en què Gual Villabí, ministre sense cartera de 1957 a 1965, representa al Govern els interessos dels grans capitalistes catalans, que lluiten, contra l'estatificació, per la privatització. Tasis i Marca pot dir, el 1957, que Catalunya té vint vegades més de milionaris que el 1935.

En el context social dels anys cinquanta, cal dir que, si les masses treballadores plantaven cara des del 1951, la burgesia catalana hi tingué una posició dividida. D'una banda, hi hagué l'aclapament de tota la classe mitjana que, malgrat tot, fou la protagonista, des del primer moment, del moviment de resistència cultural. L'alta burgesia tingué un sector que s'abstingué per motius de patriotisme d'una col·laboració oberta, i contribuï a les reivindicacions culturals del nacionalisme català, i un altre sector, espanyolista, que col·laborà amb personatges tan influents com Miquel Mateu, López Rodó, Ullastres i Gual Villabí.

El context cultural que precedí l'aparició de la prehistòria de la Nova Cançó, a Catalunya, es pot situar en la branca més innovadora pel «Grup R», influïts pels arquitectes orgànics com Wright, Aalto, Saarinen, Ponti o Zevi, i afavorits per la postura dels Estats Units, que posà com a condició dels primers contactes amb Espanya la liberalització de l'arquitectura. Mentre en altres camps continuava el tancament cultural, obligat per la política dominant, l'arquitectura s'alliberava: Sostres, Moragas, Coderch, Bohigas, Pratmarsó o Gili.

A partir del 1958 hi hagué, al seu costat, el Neoracionalisme de Busquets, Subías, López Iñigo o Carvajal, de la Facultat de Dret, i el Neoplasticisme dels Tous i Fargas de la Banca Catalana. Els anys seixanta, dominarien els successors de la branca Bohigas, com Domènech i els deixebles de Coderch i Milà: Bonet, Cirici, Clotet i Tusquets, del «Grup Per».

Entre el 1953 i 1955, Tàpies i Cuixart abandonen la pintura màgica per l'Informalisme que, en el cas de Tàpies, tenia un caràcter de protesta política. Durant els sei-

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

xanta, Ràfols Casamada en donaria una versió lírica, i Guinovart una de dramàtica; Tharrats, l'espectacular art de la taca; Subirachs, en escultura, abandonava els plantejaments anteriors i tornava, els seixanta, a l'art figural i als jocs de positiu-negatiu. Des del 58, Villèlia seria el creador enginyós dels estables o mobils de canya.

Entrant ja de ple en la prehistòria de la Nova Cançó, hem de dir que la situem entre l'any 1959 i el 1963, en què, el mes de setembre, *Se'n va anar*, guanyà una de les edicions del Festival de la Cançó Mediterrània.

Els cantants en aquest període, per ordre d'aparició són: Lluís Serrahima, Miquel Porter, Remei Margarit, Font Sellabona, Josep M^a Espinàs, Josep M^a Andreu, Miquel Xicota, Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra, Raimon, Escamilla, Grau Carol, Lleó Borrell, Xavier Elies, Jordi Ribé, Pere Cervera, Victor Balaguer, Salomé i Guillermina Motta. I, des dels començaments, el perfil del cantant de la primera època de la Nova Cançó pertany al nucli cultural barceloní (empordanesos assumits, com Lluís Llach, no apareixen fins més tard: el 1967), amb la notable excepció de Raimon, tan característicament valencià, però els primers èxits del qual se situen a Barcelona. La cançó que representen els primers cantants és bàsicament la cançó culta; i cal remarcar que els més significatius són universitaris. També els més significatius eren de procedència benestant, i la majoria dels cantants de qualitat estaven molt polititzats. Per concretar, podem dir que el cantant típic dels primers anys de la Nova Cançó és un noi o una noia de família burgesa, amb estudis superiors, políticament d'esquerra i que cultiva la cançó culta.

Des del 1956, Miquel Porter i Ricard Salvat havien muntat el Teatre Viu, amb dues representacions, a casa de Josep Porter aquell mateix 1956, dues el 1957, a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que promovia Frederic Roda, vuit el 1958, a les Joventuts Musicals, al Casino de La Garriga, al CICF, i al Club Teatre Riutort, de Sabadell. En els intermedis d'aquestes sessions, Miquel Porter i Lluís Serrahima cantaven cançons que es feien ells mateixos. A finals del 1958, Lluís Serrahima va escriure l'article històric: *Ens calen cançons d'ara*, que es constitueix com el manifest inicial del moviment.

El 1958 comença la feina: Serrahima s'ocupa de les lletres i Porter és el responsable de les músiques. A començaments del mateix any, Josep Benet va manifestar a Lluís Serrahima que calia fer una cançó catalana actual, i van musicar un poema de Salvat-Papasseit, *Penyora d'amor*, i entre Margarit, Porter, Serrahima i Armengol van fer algunes cançons: *Jo i el meu gat*, *Noia que camines*, etc.

Sembla que un punt de partida fonamental en el desenvolupament de la Nova Cançó va ser un comentari de Florència Ventura, muller de Josep Benet, sobre el fet que

el català no estaria normalitzat fins que se sentís cantar pels celoberts de les cases. En sensibilitzar-se en aquesta idea, Josep Benet compra, en un viatge a París, discs de cançó francesa que fa escoltar a Lluís Serrahima, i aquest s'entusiasma amb la idea de fer una vertadera cançó catalana, però també de traduir-ne d'estrangeres.

El text de Serrahima, *Ens calen cançons d'ara*, publicat a «Germinàbit», a Montserrat, remarca les idees principals que movien «Els Setze Jutges». Nom amb què s'autoqualifiquen els primers cantants del moviment. Una clara necessitat d'identificació nacional; també una necessitat de continuar, de no aturar-se en el passat. La possibilitat que oferia el moviment musical, com a poder de mobilització col·lectiva enfront de l'opressió política i cultural que hi havia.

És el 1961 quan apareix el quadern amb les cançons *Les floristes de la Rambla*, *La cançó de la taverna*, *Anant pel món*, etc.

A finals de 1961, a casa de Josep Porter (pare), s'adopta el nom que portarà el col·lectiu «Els Setze Jutges», segurament suggerit per Espinàs.

El 1962 és l'any decisiu. Després d'Espinàs, entra al grup Delfí Abella, fundador d'EDIGSA. El primer de gener, Remei Margarit canta per la ràdio i apareixen poc més tard els primers discs, i el 31 del mateix mes, ja es parla del grup al «Diario de Barcelona». El 23 de gener apareix la primera referència a la modernització de la cançó catalana, a «Cataluña Express», inici

dels comentaris d'Ibàñez Escofet i de Joan Anton Benach.

Comença el seguit d'actuacions; Igualada al CESIC, Vic, a l'Ateneu de Sant Just Desvern, al CICF, i a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat. Un dels fets històrics de reconeixement del moviment se situa a l'aplec de Paret Delgada, de La Selva del Camp. També als Amics de les Arts, a Terrassa. A la tardor actuen a Castelló de la Plana i, allí, coneixen Joan Fuster, i també Raimon, i es proposen dur-lo a Barcelona.

Actuacions al Romea i a casa dels amics solidaris, per exemple el Dr. Obiols, on es reuneixen més de 100 persones. A l'actuació al Forum Vergés és presentat Raimon, el desembre de 1962.

El 1963 ja ve marcat per un especial interès en alguns mitjans d'informació. Soler Serrano els convida a actuar a Ràdio Barcelona. Hi ha les matinals del Teatre Romea, a Paret Delgada, a Cassà de la Selva, i molts etc. Però la fita més important aconseguida aquest any és el triomf, amb Raimon i Salomé, del *Se'n va anar*, al Festival de la Cançó Mediterrània.

Evidentment, s'aconsegueix després de la tasca realitzada els tres anys anterior. Una tasca que podia semblar petita i sense gran transcendència, però que fructifica en una certa conscienciació de la llengua catalana.

Els esforços que havien fet els integrants de «Els Setze Jutges» per arribar a un fet com aquest, que obria les portes a allò que



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

Julian Jacobson
*música de cambra
amb piano*

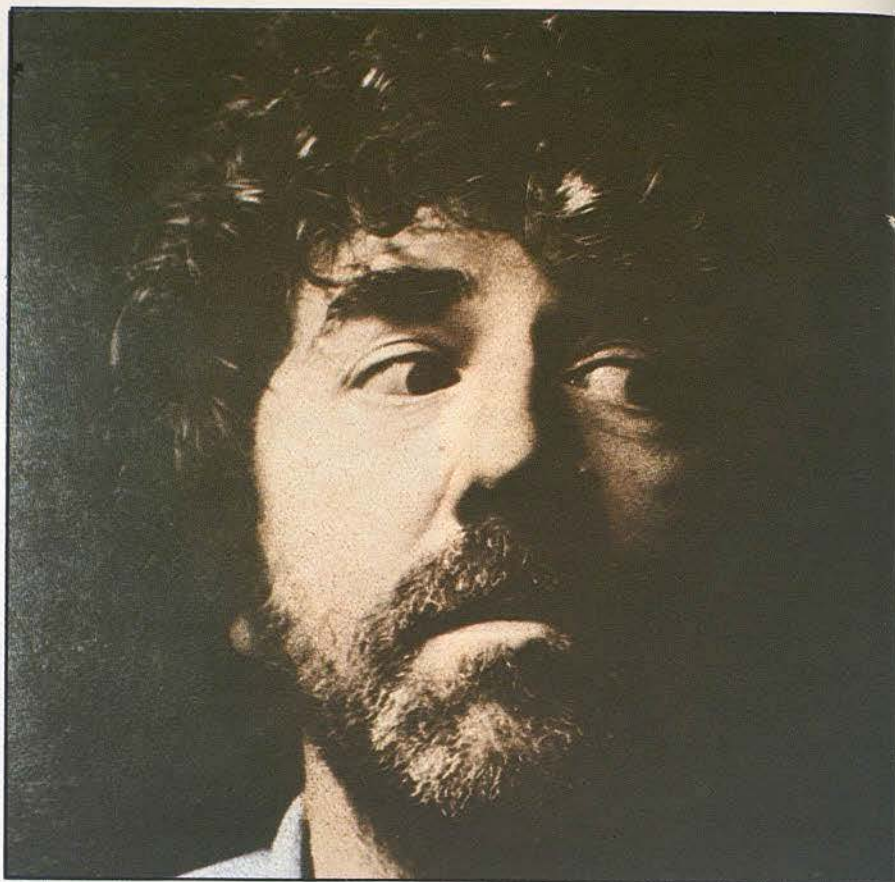
Informació:

Joventuts Musicals
Apartat 70

Torroella de Montgrí
(Costa Brava)

☎ Secretaria: (972) 75 88 20
Oficina M. de Turisme:
(972) 75 89 10

TEMA



seria tot el moviment de la Nova Cançó, no podran ser mai quantificats d'una manera exacta. Desplaçaments llunyans sense mitjans de locomoció, despeses cobertes amb diners propis, elaboració fins i tot manual de molts dels cartells que anunciaven les seves actuacions i, sobretot, una tasca continuada de proselitisme cultural i polític que culminà, en la seva primera etapa, en aquest triomf del *Se'n va anar*, de L. Borrel i J. M. Andreu.

El context que havia mogut un grup d'homes i dones era la reacció a favor de la llengua catalana, enfront de l'opressió franquista, amb un criteri interclassista centrat al nucli cultural universitari i para-universitari, de Barcelona. Només l'arribada de Raimon canvià les perspectives, amb la incorporació de València i d'una força d'arrelament popular. El públic que es féu ressò del moviment fou el de les entitats catalanistes, amb auditoris de 50 a 100 persones, que reaccionaven amb dificultat enfront d'una situació nova. Però els festivals arribaren a reunir 3.000 persones i, a través dels discs (se'n van editar fins a 2.000 exemplars), es va arribar a un públic més gran.

La base de la Ràdio, en aquesta primera etapa prehistòrica, fou donada per Soler Serrano; la del disc per EDIGSA (per Espar Ticó i Macip) i menys per CONCÈNTRIC l'altra firma enregistradora.

Els temes que recollien les cançons primeres eren, sobretot, l'elaboració d'uns comentaris crítics sobre la vida quotidiana, sense massa directes implicacions polítiques. Pi de la Serra i Raimon ho canviarien.

La ideologia de les primeres cançons era evidentment d'un liberalisme benpensant,

amb ribets progressistes. La protesta arribà amb Pi de la Serra i Raimon.

Però, si tot moviment, especialment els artístics, necessita el suport de la premsa, cal destacar que la Nova Cançó en va tenir uns primers de favorables, com Benach, per esperit lluitador; però l'acceptació general es concretà després del Festival de l'Ametlla i del *Se'n va anar*.

De tots els noms que hem esmentat al començament d'aquest article, és fàcilment constatable que, de tots ells, només han seguit una trajectòria dins l'àmbit musical: Francesc Pi de la Serra, Guillermina Motta i Raimon. Aquest fet remarca com la voluntat majoritària no era la de fer una carrera artística, sinó que, conscients de les mancances de cadascú, pretenien fer una tasca de reinserció de la llengua catalana a la vida cultural del nostre país i, per tant, també a la música; i també una tasca soterrada (i no tan soterrada) de mobilització política vers l'alliberament cultural de Catalunya. Arribat el moment en què els realment professionals de la música comencen a gaudir d'un reconeixement en aquest àmbit, tots els altres es van retirant, conscients d'una feina ja feta.

Noms com els de Miquel Porter i Lluís Serrahima han continuat estant en l'actualitat del país, unes vegades com a professionals dels seus àmbits, jurídics o d'ensenyament universitari, o en altres moments com a polítics, o encara com a responsables de diferents àrees artístiques de la Conselleria de Cultura de la Generalitat. En definitiva, la inquietud cultural és una constant en alguns d'aquells «Setze Jutges».

Maria Josep Corominas

Entre la utilització i el futur



Deia Lluís Llach, fa pocs dies, en el decurs d'un interessant col·loqui sobre la Cançó, celebrat a la Llibreria Ona, que, «...actualment, el cantautor català que vol començar la seva carrera està mancat de molts dels instruments que posseïen els que començaven en el seu temps: un grup —Els Setze Jutges—, unes empreses discogràfiques, uns mitjans de comunicació que se n'ocupaven i uns grups socials que contractaven». En un altre moment, el cantant de Verges es preguntava si la cançó no havia esdevingut quelcom massa incòmode per a determinats cercles amb la seva obsessiva voluntat de monolingüisme i amb la seva actitud de defugir tota mena de renúncies.

Entre l'afirmació plena d'evidència i la pregunta incisiva i acusadora, es pot resumir d'alguna manera el procés històric de vint-i-cinc anys de Cançó. Entre el suport incondicional inicial i l'abandó actual hi ha tot un món ben significatiu, i il·luminador, d'allò que ha estat la història del nostre país. La Cançó ens ha definit com a col·lectivitat en un cert sentit; i ha definit la nostra història; la d'uns anys absolutament transcendents.

La tragèdia de la Cançó ha estat, justament, la d'haver hagut de suportar el pes d'una càrrega espúria a la seva essència artística i musical; ha estat aquest «buidar-se» en una funció de representativitat històrica aliena a la seva pròpia naturalesa.

Això vol dir, també, haver estat manipulada per a finalitats, en principi dignes *per se*, però, de cap de les maneres, no lligades a la realitat intrínseca del fet «Cançó».

La Cançó, en definitiva, en aquests anys en què ha nascut i s'ha desenvolupat, ha estat quelcom que ha assumit, en massa mesura, una funció extraartística, tan inevitable, en el context dels anys que ha viscut, com perjudicial per als seus interessos més propis.

La Cançó ha servit, i ha estat utilitzada, per a tot. Ha estat eina de normalització lingüística, propagadora de la poesia d'alguns poetes —com a tals, sempre massa poc divulgats—, factor de vindicació nacionalista massiva —l'afer del *Se'n va anar*—; suport d'imatge de normalitat cultural juvenil «a l'europea» —les «sis hores» de Canet—; company indefugible de campanyes polítiques, més unitàries en el «contra de...» que en el «a favor de...»; proveïdora indispensable de finançament a favor de la lluita política —fiances per a presos polítics—; encimbellador de *soi-disants* entesos, que sorgiren a tot arreu. I cal recórrer a l'etcètera.

I, és clar, enmig de tanta tasca de «distracció», la Cançó no ha tingut possibilitats de tenir cura d'ella mateixa; o, cosa que és el mateix, afirmar-se com a fet artístic, com a veritat musical autèntica i plena. I, així, quan ha deixat de ser «objecte de diseg» —sovint ben fosc— i, en definitiva, quan

ha perdut possibilitats i capacitat per a ser explotada, s'ha quedat sola.

S'ha acabat per a molts, l'anar «en contra de...»; la normalitat lingüística ha abandonat el reialme de la vindicació unitària i, per altra part, compta amb suports que, aparentment, fan innecessari el concurs cançonístic. La satisfacció dels impulsos culturals lúdics, musicals, europeus, de la joventut ja es canalitza a través de les ben nodrides i pròdigament untades vies del rock i del pop. Ja no s'han de pagar tantes fiances per alliberar presoners polítics, i el problema no sura, per tant, a flor de pell. Els *soi-disants* experts en el tema s'han convertit en funcionaris ben instal·lats, sovint ocupats en tasques d'operància discutible.

Com a tantes instàncies que han estat objecte de procés de manipulació i utilització, la fi de la Cançó ha estat per l'abandó vergonyant d'aquells que més se'n van servir, dels qui més fruit en van treure. «Ara és el moment de la Cançó? *Connais pas*». Resposta farisaica i també, manipuladora.

Seria injust oblidar, en aquesta hora del balanç (sempre provisional), el fet que també la Cançó va treure fruits importants d'aquest estat de coses. O bé que s'hi va abandonar, probablement perquè resultava massa impossible remar contra corrent d'uns esdeveniments imparables. Tanmateix, aquest fet no pertorba el gruix argumental d'aquesta exposició.

Ara es posa en evidència, en definitiva que l'essència de la Cançó era (com ja es preguntava Llach) molesta per a molts. Que la seva autenticitat estava per damunt de tota mena d'utilitzacions interessades. I això és la cosa que, en última instància, l'ha salvada, i li garanteix la pervivència.

Haver superat la llarga i inevitable, i també fructífera, nit de la manipulació i haver deixat el solatge d'una adscripció popular indiscutible, és el gran atot de la Cançó en aquesta hora d'un balanç de vint-i-cinc anys de vida. En una recent edició del programa televisiu «Vostè jutja», els jurats populars van proclamar la validesa de la seva autenticitat com a gènere català. El fet adquireix una dimensió testimonial molt valuosa. Per damunt de molts buits i de moltes girades d'esquena, la Cançó és.

«És» per al seu destinatari més legítim: el poble. El balanç, a la fi, no és pas tan desolador com podia semblar.

Comellas

Aproximació als continguts poètics dels textos

Hi ha un fet simptomàtic que, d'entrada, sembla voler assenyalar els límits de la relació entre la poesia i allò que hom n'ha dit «la nova cançó»: Josep Maria Andreu, el lletrista de *Se'n va anar* —i, abans, de Grau Carol— era, en el moment de guanyar el «Festival del Mediterráneo», un dels més prometedors poetes catalans: havia obtingut el premi Carles Riba (el 1959) i el seu nom figurava en les escasses antologies de l'època. Després, però, aquest mateix nom es va eclipsar. Perquè, i aquesta és la qüestió, ¿podia continuar essent considerat un poeta *comme il faut* un intel·lectual que feia lletres per cançons?

Qui més qui menys, tots havien llegit Jacques Prévert i tots havien escoltat la versió de *Les feuilles mortes*, de la Greco. O Boris Vian, cantant ell mateix *Le déserteur* —una de les escasses joies discogràfiques que m'honoro d'haver pogut adquirir, a baix preu, en el París del 1967. Però, la realitat és que els poetes de la Catalunya d'aquell moment, del moment del naixement de la «nova cançó» no es van interessar gaire pel fenomen. I no hi ha cap retret en aquesta afirmació. La poesia no només lluitava per «salvar els mots», sinó que, per causes molt complexes i que aquí no correspon d'analitzar, se situava en una línia que arrancava de la pre-guerra, de la situació de normalitat de pre-guerra. Apuntaré només una hipòtesi: si es tractava de no claudicar, de no desaparèixer —de primer—, o de no caure en el felibrisme —després—, calia cercar la força en aquell instant de plenitud que representà, des del punt de vista de la poesia, la Catalunya d'abans del cataclisme. Entestar-se a continuar una activitat poètica «com si res no hagués passat» —i, per tant, posant el llistó a l'estadi de la més alta exigència, de l'exigència pròpia de la normalitat— era una de les poques opcions possibles. Però, hi insisteixo, aquesta només és una de les hipòtesis.

El fet és que, en el moment de l'aparició de la «nova cançó», els poetes catalans —amb algunes excepcions, que caldrà comentar— no presten els seus serveis als músics i cantants. Cal insistir que es tracta d'un situació absolutament nova, sense precedents. Perquè, si bé és veritat que Verdager o Apel·les Mestres, per posar dos exemples, havien vist musicats alguns dels seus poemes, el precedent no serà vàlid si tenim en compte que l'existència d'una in-

dústria discogràfica, d'uns mitjans de comunicació àudio-visuals —la ràdio, especialment— i d'un públic majoritari són elements indestruïbles d'aquesta «nova cançó» i són, òbviament, elements que no existien en els exemples que he esmentat.

Més aviat passa a l'inrevés; és a dir, són els cantants els qui van a cercar els poetes. El cas més espectacular és el de Raimon, que converteix la poesia d'Espriu en un fenomen de masses. Però, fixem-nos-hi: Espriu farà molt escasses peces expressament per als cantants, l'extraordinari *Inici de càntic en el temple* —«perquè Raimon el provi d'entonar»— i un nou *Cant dels*

ho: *L'oca d'en Roca*... —i que, després, escriurà i compondrà cançons pròpies —*L'agenda, L'estudiant i el matí d'hivern*, entre d'altres. Un altre poeta destacat, que deixarà una obra important en el moviment de la cançó, és el badaloní Joan Argenté, amb la seva adaptació al català de *Le plat pays*, de Brel. Després, més tard, bastant més tard, i quan la «nova cançó» hagi deixat afortunat pas a uns quants cantants professionals, Guillermina Motta —que, en un primer moment, havia musicat un poema de Marta Pessarrodona— anirà a buscar Narcís Comadira, qui farà un treball (diguem-ne d'encàrrec) de molt digne resultat.

Per tant, es podria dir que l'aportació fonamental de la «nova cançó» a la poesia presenta dues característiques. D'una banda, que els cantants —amb les excepcions que hem esmentat a tall d'exemple i que, de vegades (hi insistim), són absolutament excepcionals, com en el cas d'Espriu— s'autoproveeixen de lletres, o bé perquè no troben al mercat a qui encarregar-les, o bé perquè ells mateixos se senten músics i poetes alhora, seguint l'exemple dels cantautors nord-americans i, sobretot, francesos. D'una altra banda, aquest autoproveïment comporta una gran diversitat de propostes poètiques que tenen molt poc a veure amb l'obra que, paral·lelament, escriuen els poetes del país.

També cal remarcar que els interessos dels poetes lletristes que arriben al món de la cançó són heterogenis i contradictoris. Per a alguns, n'hi ha prou a trobar algunes paraules que omplin el buit entre so i so. A l'altre extrem, per a d'altres, unes elementals notes musicals serveixen d'excusa per a unes reeixides composicions poètiques. En aquest sentit, encara és per fer un estudi sobre la qualitat i les característiques dels cantautors més destacats sorgits de la «nova cançó». Un tema que a França, per exemple, ha estat prou analitzat, i que ha dut a més d'un cantant a les portes de l'Acadèmia. Aquesta manca d'estudis podria indicar que les línies paral·leles —per no parlar de divorci— entre poesia i cançó continuen; i també podria indicar un cert desdeny per part dels nostres estudiosos pel que fa a aquest tema. Amb algunes excepcions notables, també, com la de Manuel Vázquez Montalbán, que va ser un dels primers a intentar situar el fenomen de la can-



ocells, per a Marina Rosell. Es produeix, també, la musicació d'obres de poetes ja desapareguts: Salvat-Papasseit, musicat per quasi tothom; Josep Carner; el mateix Rosselló-Pòrcel, etc.

He dit abans que hi havia unes poques excepcions en aquesta tònica general de, diguem-ne, manca d'interès dels poetes del moment per al nou fenomen que està naixent. És el cas de Josep Maria Espinàs, per exemple, un escriptor que fins aleshores era conegut com a narrador i prosista i que, de primer, tempteja el terreny amb el disc titulat «Espinàs canta Brassens» —recordeu-

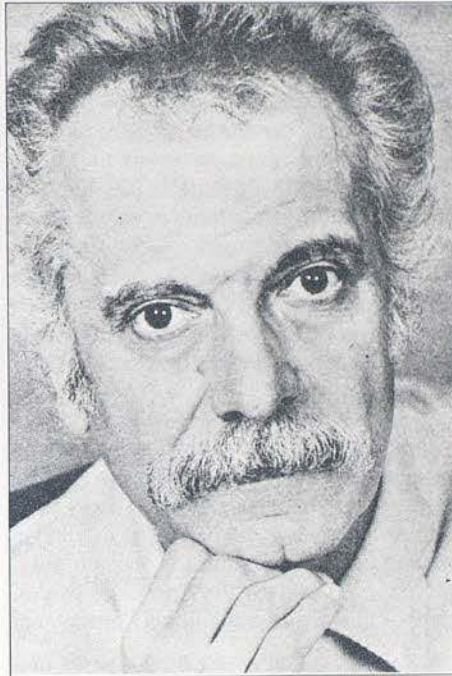
çó dins els corrents poètics i culturals del moment.

Sense que la tria tingui la pretensió de ser completa —i només per tal d'assenyalar aquesta importància i aquesta diversitat de les aportacions dels cantants a la poesia catalana—, penso que Joan Manuel Serrat, Sisa i Quicu Pi de la Serra representen no només tres models de cançó sinó, també, tres mons poètics de característiques pròpies.

Joan Manuel Serrat serà, cronològicament parlant, el primer gran poeta de la «nova cançó». La quotidianitat com a element poètic serà una de les seves aportacions més destacades. El seu món del carrer i del barri, de l'entorn familiar, de les primeres relacions, quedaran reflectides en cançons on predomina l'element descriptiu sobre l'anàlitic; una descripció feta «des de dins» i, també, sense gaire més aspiracions que la de comunicar un món al qual, l'espectador —sobretot, el d'una determinada edat i, òbviament, en una determinada època— pot fàcilment adherir-se. Les cançons d'aquesta primera etapa serratiana no són revulsives per apriorismes ideològics del cantant, sinó perquè es trasllueixen en una realitat grisa i, a la vegada, del tot humana.

L'aportació de Sisa —el món poètic de Sisa— té algunes arrels comunes amb les cançons de Serrat. Reduir-ho a una simple qüestió geogràfica —Serrat i Sisa són del mateix carrer i del mateix barri: el Poble Sec— seria una simplificació. Però Sisa també parteix d'una descripció del contorn geogràfic més immediat. Pensem, per exemple, en cançons com ara *La Rambla* o *Maniquí*. A diferència de Serrat, però, aquesta descripció no és lineal, sinó que comporta una distorsió dels elements que la integren: la realitat vista com a través de miralls, còncavs o convexos, que amplifiquen un petit detall o en bandegen un altre. D'això en podem dir realisme màgic i, també— i segons com— surrealisme (pensem, per exemple, en les pintures de Magritte). Des d'aquest punt de vista, i malgrat la presència constant d'aquesta dis-

torsió, Sisa —com Serrat— és un cantant eminentment barceloní. De vegades, però, el món poètic de Sisa abandona els referents concrets i s'endinsa en especulacions absolutament a-geogràfiques, com ara *La República d'A*, o en algunes de les composicions incloses en el doble àlbum «La catedral». Hi trobem, en aquests casos, una difusa reivindicació llibertària, en la qual l'home és l'epicentre d'ell mateix i del seu consubstancial absurd...



Georges Brassens

El tercer cantant en el qual volíem aturar-nos és Francesc Pi de la Serra. En aquest cas, el poeta/cantant basteix un món ple de referències literàries, cultes —«per a mi, Boris Vian és l'escriptor de l'any», per exemple— o de jocs de paraules, cacofònies que acostumen a demanar la complicitat del públic/lector —«Maria-Joana» per «marihuana»; «verda» per «merda» —o bé metàfores on aquests elements cultes es barregen amb elements quotidians —com quan el reflex d'un llum interior sobre una placa, a la nit, és com un quadre de Tàpies.

Òbviament, aquests exemples no són gens exhaustius i, en tot cas, només serveixen per posar de relleu la manca d'estudis literaris sobre els components poètics d'alguns dels nostres cantants. Podríem, també, haver-nos referit a Pau Riba —potser el més literari dels nostres cantants—, o a algunes de les cançons de Raimon —amb elements provinents de la literatura existencialista i de la cançó popular i de denúncia, o amb afortunades síntesis de temàtiques ben diverses.

Alguns d'aquests cantants han editat la seva obra, la seva obra poètica traslladada al camp de la cançó, o aquesta obra junt amb la producció estrictament poètica. Alguns d'aquests llibres s'han publicat acompanyats d'estudis previs, com ara el magnífic pròleg de Manuel Sacristán al llibre *Poemes i cançons*, de Raimon. Tanmateix, l'existència d'aquests estudis no invalida la tesi que encara ens manquen treballs sobre la relació entre la poesia d'aquests cantants i la producció dels poetes del país.

Hi ha qui ha arribat a dir que, de fet, aquesta poesia sorgida dels nostres cantants ha constituït —per la seva diversitat temàtica i estilística, i per la seva vocació majoritària— l'únic punt de ruptura que ha experimentat el conjunt de la poesia catalana dels darrers anys. També aquesta tesi —molt atractiva— necessitaria una verificació. En tot cas, la commemoració dels vint-i-cinc anys del naixement de la «nova cançó» hauria de servir per plantejar-nos la necessitat d'analitzar aquest i d'altres aspectes del fenomen en qüestió, sobre els quals hom constata la inexistència de referents teòrics. Al cap i a la fi, la «nova cançó» no només ha estat un dels elements cabdals de la cultura catalana contemporània, sinó que, a hores d'ara, i malgrat les dificultats de tota mena que encara subsisteixen, compta amb un conjunt de professionals que configuren un sector cultural tan important com ho poden ser els pintors, els novel·listes o els «altres» poetes.

Agustí Pons

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

Butlleta 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 _____
Núm. compte _____ Núm. llibreta _____
Agència _____
Adreça agència _____
Població _____
_____ Signatura

Butlleta 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.

Música, tanmateix

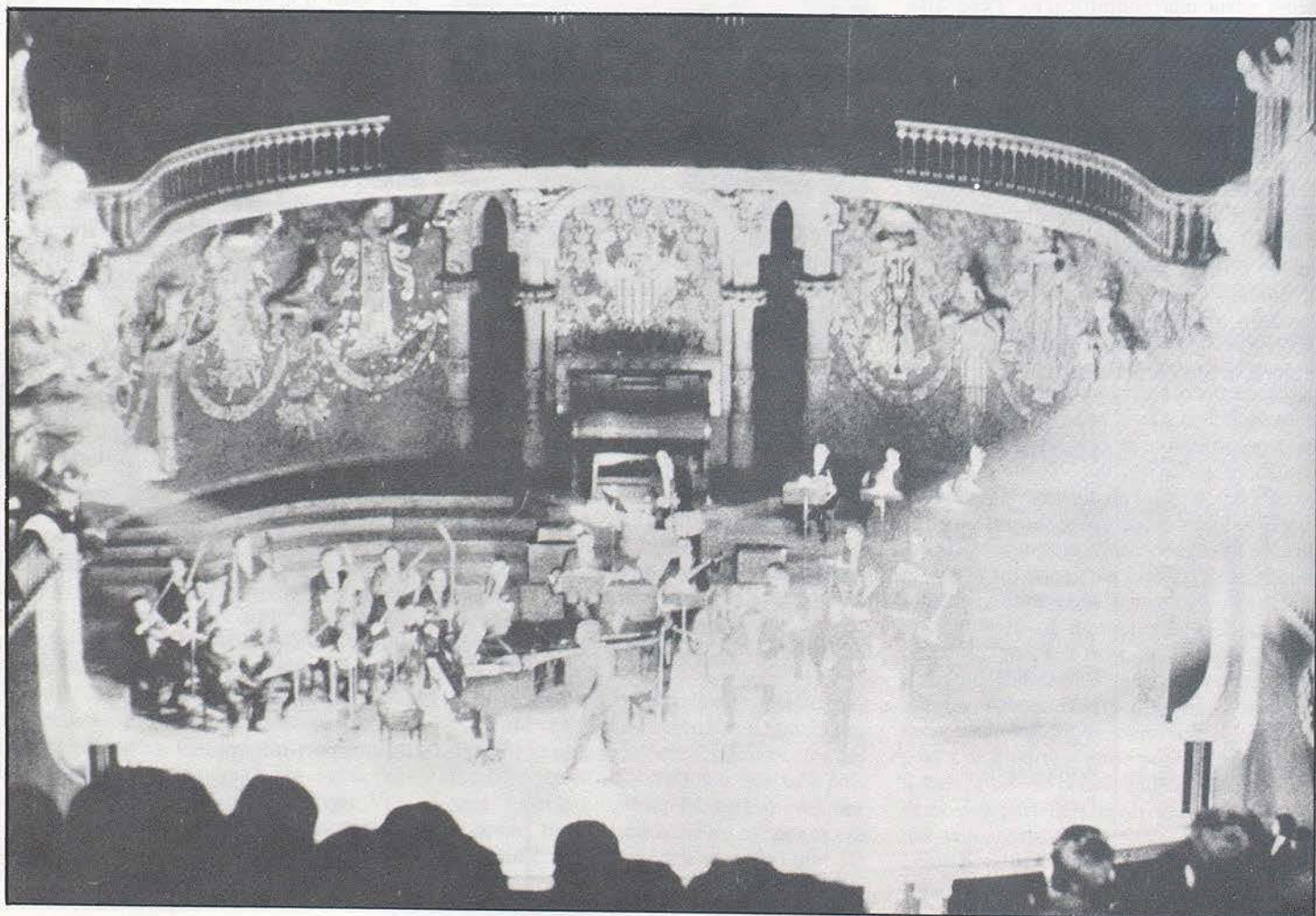
De la cançó, se'n sol parlar com a fenomen poètic, sociològic o històric, però gairebé mai com a tema musical. Els especialistes del gènere no acostumen a tenir els coneixements tècnics que són corrents en els tractadistes de la música anomenada clàssica. D'altra banda, la musicologia acadèmica adopta generalment una actitud de superioritat o d'indiferència davant d'allò que consideren en bloc com un producte comercial lleuger.

Prenguem com a mostra local l'estudi de Benet Casablanca *Situació de la composició musical a Catalunya*, publicat al volum II de «Recerca Musicològica (1982)». Casablanca toca el tema de passada, perquè en realitat el que vol posar de relleu en un fragment de la seva excel·lent anàlisi és la molt deficitària atenció que la música «seriosa» rep dins la nostra societat, fins i tot en l'específic àmbit cultural. Es queixa, en

canvi, que quan es planteja el tema de la creació artística a Catalunya, les referències a la música es limiten en molts casos a parlar dels cantautors, l'activitat dels quals, segons l'escrit «revesteix únicament importància a nivell sociològic». Es tracta evidentment d'una convicció personal, però l'assagista no deixa de citar en suport del seu parer sobre la música popular les opinions d'autoritats tan conspícues com Adorno o Schönberg. Per cert, que la citació del darrer no sembla del tot legítima. Schönberg adverteix, en efecte, a *Style and Idea*, que «cap músic no hauria de davallar a la vulgaritat només per congraciarse amb un eslògan com el de «art de tothom», perquè si és art no és per a tothom; i si és per a tothom, no és art»; però el cap d'escola viennès no es refereix aquí a la música popular, sinó als compositors neoclàssics contemporanis. I més avall elogia l'espontaneï-

tat d'aquells músics que, com Offenbach, Johann Strauss i Gershwin «expressen sentiments populars en termes populars». Pel que fa a Adorno, les seves valoracions de la música «lleugera», i especialment del jazz (*Prismen, Dissonanzen*), foren molt discutibles si només ens fixem en paràgrafs com els seleccionats per Casablanca. Per exemple: «La música seriosa, des de Brahms en endavant, havia descobert molt abans que el jazz tot allò que en aquest darrer pot cridar l'atenció».

Sembla com si l'assumpte fos tractat massa sovint d'una manera superficial o arrogant, i amb escassa racionalitat. Com si es volgués castigar el relatiu èxit d'una activitat, negant-li l'accés a qualsevol mèrit artístic i condemnant-la al ghetto d'una pura funcionalitat comercial. Imperen els prejudicis produïts per la falta de coneixements sobre el gènere o per la incomprensió dels



objectius. S'apliquen a la música popular criteris que li són aliens, que són només propis de la tradició acadèmica. S'intenta establir una definitiva dicotomia entre dos blocs, l'un de música superior, l'altre de música subalterna, tot prescindint de veritables criteris de qualitat.

La inútil separació entre els gèneres acadèmics i popular comença en el nostre segle, i és conseqüència de l'adveniment de la música afro-americana, que trenca la unitat de llenguatge existent fins aleshores en la tradició europea. L'assagista i crític Henry Pleasants (*The Agony of Modern Music, All That Jazz*), en rotunda oposició amb Adorno, diu que els canvis de vocabulari, de retòrica i de sintaxi musicals aportats pel jazz han estat tan dràstics com els produïts en la transició del Renaixement al Barroc. Segons Pleasants, els futurs historiadors consideraran que el segle XX ha estat dominat per la música dels negres americans i pels seus derivats, de la mateixa manera que avui associem el Romanticisme i el segle XIX amb Alemanya. Però —continua— el canvi no ha estat assumit encara per l'establishment musical, pel fet que ha tingut lloc en l'àrea no acadèmica.

El jazz, una influència important a la cançó popular

El que Pleasants predica sobre la música afro-americana pot fer-se perfectament extensiu a tot el gènere popular i singularment a la cançó. D'altra banda, és evident la influència que el jazz ha tingut en la cançó popular actual, fins i tot sobre la dels països amb més definida personalitat dins el gènere (pensem, per exemple, en la cançó francesa a partir de Trenet). Aquesta acció es manifesta particularment en el ritme del desenvolupament harmònic, i amb les seves conseqüències melòdiques. Cal recordar també les profundes arrels verbals del jazz, una música originada en el mestissatge de les tradicions africanes amb el *melos* idiomàtic anglosaxó.

El fet és que, coincidint amb l'evolució de l'avantguarda contemporània cap a una música desviada del consuetudinari element melòdic, la cançó ha esdevingut un recurs bàsic per una sensibilitat general encara assedegada de tonades. I la revitalització de la melodia, tan ben exemplificada en compositors com Gershwin, Kern o Weill, obté també una positiva consideració per part de músics «clàssics» sense prejudicis (Bernstein arriba a comparar els Beatles amb Schubert), i és acollida en el repertori dels cantants acadèmics més refinats. Aquest reconeixement ve a corroborar la solidesa del criteri que només la qualitat té transcendència artística, i en cap cas el gènere.

Si apliquem els anteriors raonaments a la cançó catalana actual i tractem d'extreure'n conseqüències, haurem de convenir que, per molt que hagi estat un fenomen sociològic i històric important, caldria evitar de

SNACK-BAR

Una repau una superior i l'altre l'inferior.

EL GOLAFRE

12a i 11a

reduir-la a caràcters generalitzadors, tot minimitzant-ne els aspectes diferencials de creació. A banda de ser injust, el tractament homogeneïtzant, diríem gremial, és un dels factors que més contribueixen a fonamentar l'atonía de l'activitat. Es parla de l'escassetat d'oportunitats dels cantants en general, o dels nous en particular, però a penes existeixen valoracions profitoses de l'obra en curs, direccions artístiques competents i actives, persones i criteris selectius. El simple fet de cantar en català no ha estat mai suficient per garantir la professionalització de l'artista o la practicabilitat del moviment col·lectiu. En aquest temps de commemoracions, convé recordar, tot i les diferents circumstàncies històriques, que la cançó no hauria estat viable si, després de molts esforços voluntaristes que serviren sobretot per preparar l'ambientació social, no hagués sorgit finalment una creació artística de veritable qualitat, un vehicle musical i interpretatiu idoni.

La cançó catalana, una necessitat que venia de lluny

Feia molt anys que, abans i després de la guerra civil, la necessitat d'una cançó moderna catalana, com a factor de normalització lingüística era sentida, expressada i esporàdicament proveïda. Els historiadors del gènere poden prendre nota, per exemple, que, l'any 1948, Josep Maria Ainaud ja demanava la publicació, al suplement de la revista Ariel, d'un article «sobre la qüestió de la cançó moderna en català». La cosa va ser més laboriosa i complexa del que pensem. Però, després de tants esforços, de tant convenciment, de tants anys, la cançó no va arribar veritablement a néixer fins al

moment que el nivell dels textos i, sobretot, de la música i dels intèrprets ho feren possible. Sense el fet artístic, el fenomen sociològic no era operatiu.

Enric Gispert

Concert commemoratiu del 25è aniversari de la

Coral Cantiga

Coral Cantiga (dir. Josep Prats)
Coral Sinera (dir. Joaquim Vallvé)
El Violeto (dir. Mireia Barrera, Agnès Vallvé)
Orquestra de Cambra

Obres d'A. Nicolau, C. Taltabull i D. Padrós

Saint Nicolas

cantata de Benjamin Britten

Josep Benet, tenor
Josep Prats, director

Palau de la Música Catalana

Diumenge dia 4 de maig de 1986
a les 11'00 h. del matí

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

Cantiga

1961-1986

amb la col·laboració de
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Barcelona

Districte de Gràcia

CATALUNYA • EL PALAU • LA VANGUARDIA

UN TERCET MOLT CONJUNTAT



Ja fa molts anys que
formem un tercet molt
conjuntat.

Interpretem la nostra música
diària, afinant al màxim.

I els diumenges donem un "bis"
especial amb molt de color: la revista

LA VANGUARDIA DOMINGO.

Som i serem imprescindibles en la
vida catalana.

LA VANGUARDIA

Les notícies tal com són.

La creu de la Cançó

En plena dictadura, i gairebé com a immediata conseqüència de la sarcàstica celebració d'aquells «25 anys de pau», sorgien Els Setze Jutges. La creació d'aquest grup de pioners el qual —ja des d'aleshores, i en un intent de crear un marc més ample on poguessin cabre-hi distintes tendències— seria batejat amb el nom de «nova cançó catalana», responia fonamentalment a necessitats de caire estratègic en la lluita per lliurar-se del parany que tenia immobilitzades la nostra llengua i la nostra cultura, i posava en perill la seva subsistència.

Aquest fou el veritable secret de l'èxit i el fervor incondicional amb què el poble acollí la valenta iniciativa.

Amb tot, però, de seguida que s'acquetaren les primeres eufòries, restà palès que Els Setze Jutges representaven una classe social molt determinada —la mitjana burgesia— i expressaven, per tant, l'estètica no menys determinada que corresponia al seu ideal. Ideal que certes esferes —integrades per joves de la postguerra, però també, i sobretot, per una nova generació encara adolescent i molt més influenciada pel panorama internacional i per la incipient cultura *pop*— refusaven obertament.

Aquest fou el motiu de les primeres dissensions, tant com la causa que sorgís una estètica paral·lela que, malgrat formar part del mateix moviment, s'aniria desenvolupant de forma simultània, sense arribar mai a una veritable fusió; i no ja amb la de Els Setze Jutges, sinó amb la que, encara avui, s'entén com a «nova cançó» o simplement «cançó».

Les dues estètiques

On primer es manifestà aquesta altra estètica és en el Grup de Folk, que es creà l'any 67, poc després de l'aparició de Els Setze Jutges, i com a resposta directa a ells.

Enumerem-ne les principals diferències:

1^a— Si aquests es mostraven estrictament addictes al vell model de la cançó francesa, aquells es trobaven —o potser hauria de dir *ens* trobàvem— obertament abocats a un model de cançó panamericana, la qual sorgia com una múltiple realitat transatlàntica que oferia extrems de suggeriment tan dispars —i tan distants!— com la Folk Song nord-americana i la Cançó incaica, per exemple, passant per les rítmiques nostàlgies equatorianes i les negres i rudes anestràlies africanes.

2^a— Si aquests es mostraven —per molt que àmpliament— selectius i elitistes en determinats aspectes, i guardaven formes i compostures greus en el parlar, en el vestir, i en l'actuar, aquells buscaven una plataforma popular àmplia i oberta, i fomentaven la varietat, la inventiva en el port i el vestir, la participació i la gresca general.

3^a— Si aquests obeïen, principalment, a l'aquiescència política per a la recuperació d'uns drets nacionals i un passat històric,

4^a— Si, per fi, aquests s'aferraven en solitari —i quasi supersticiosament— a la guitarra com a únic instrument per donar un mínim, suficient suport a les seves melodies, aquells de seguida s'abocaren a la conquesta i combinació de molts altres i diferents instruments, de manera que, en menys que canta el gall, es trobaren formant grups, bandes i orquestres que s'engreixaven i aprimaven contínuament, mitjançant l'emprèstic o intercanvi dels seus membres.



Pau Riba amb Toti Soler

i acotaven voluntàriament —o necessàriament— el seu camp d'acció al terreny nacionalista, aquells s'adherien a una consigna universal que unia, a través de ponts internacionals (i gràcies a les últimes invencions i a les noves i brillants tecnologies futurescents), distintes races, distintes ètnies, distintes llengües, distintes cultures, en una sola figura humana universal. (En certa manera, assistíem a un retrobament de la raça amb si mateixa, a un inici d'identitat transnacional; participàvem a la naixença de la cultura «pop» que, igual que «folk», vol dir «popular»: «folk» en el sentit d'idiosincràcia local, al·ludint el passat; i «pop» en el sentit d'homogeneïtat universal, assenyalant el present)

La identitat perduda

Assenyalades aquestes diferències, hem de fer notar que, així com Els Setze Jutges anaren madurant i professionalitzant-se en una sola línia coherent, que hauria de desembocar en allò que genèricament, i finalment, anomenem «cançó», el Grup de Folk, en canvi, crivellat d'influències i capficat en la contínua investigació de les formes i els instruments, evolucionà sempre, fins que es disgregà en una nebulosa que, en un principi, fou entesa genèricament com a «rock» (o «roc», sobretot en contraposició a «cançó») però que, més endavant, allotjà i aglutinà una bona quantitat d'altres gèneres que no tenen res a veure amb el «rock»,



ni tampoc entre si. Amb això, el panorama de la identitat genèrica s'amplià i es complicà fins a tal punt que, actualment, és impossible de referir-s'hi si no és a través del terme «música moderna» (i, encara, per no crear confusions amb el de «música clàssica»)

Malgrat tot, però, els diferents gèneres només anaren apareixent com a lògica conseqüència d'un tenaç, constant i inexhaurible afany d'investigació i de recerca que, al seu torn, devia el seu origen a la «falta d'una tradició pròpia», a la «manca de mestres i escoles» on dirigir-se i, en definitiva, al «precipici de discontinuïtat» cultural, al qual ens havia abocat la dictadura. No podem dir, per tant, que els nous músics adoptessin o copiessin obertament distints estils, sinó, més aviat, que es deixaven atraure per distintes gravitats o «zones d'influència» amb les quals «flirtejaven», de camí cap a la consecució d'una identitat pròpia.

Això, si bé per un costat no evitava el fet que existissin claríssimes tendències marcades per notables diferències, per un altre costat feia que totes elles presentessin un «segell propi», que les diferenciava del model original. Aquesta mena d'«estigma de la idiosincràcia musical catalana» —les característiques més definitòries del qual consisteixen a avantposar el raciocini al sentiment, i l'erudició a la simple eficàcia— ha passat per alguns intents de definició («ona mediterrània», «música laietana», etc.) que han fet major o menor fortuna, però que tampoc mai no han arribat a arrelar de forma definitiva..., probablement perquè el seu cicle de maduració encara no és aconseguit del tot.

La llarga recerca

Allò que, com el seu nom indica, aglutina el Grup de Folk, fou el «folklore internacional», amb el «nacional» en primer terme. Aquí apareixen noms com Sapastres, Pau i Jordi, Xesco Boix, M^a del Mar Bonet, Falsterbo-3, Jaume Arnella, etc.

Però, el primer estil que —per la seva simplicitat, pel seu carisma i, sobretot, pel

fet de ser el virus portador d'aquell germen ecumènic del qual hem parlat abans— assolí el grup, dinamitant-lo, fou el «rock». Salvant un parell de grups aïllats i pioners, que són els 4 Gats i els 3 Tambors, podem agrupar en aquesta línia noms tals com Els Dracs, Música Dispersa, Màquina, Tapi-man, Iceberg, Fusioon, Oriol Tramvia, Micky Espuma, Ia i Batiste, Pau Sisa, etc.

Però tan sols els *showmen* i cantautors insistiren en aquesta línia. Els altres, els músics-músics, de seguida se sentiren insatisfets i es cabussaren en disciplines més prometedores com el «jazz»; el «jazz-rock», o la «música brasilera». D'aquí, en sortiren noms com Jordi Sabatés, Toti Soler, Om, Música Urbana, Esqueixada Sniff, Secta Sònica, Sloblo, Blai Tritono, Barcelona Traction, etc.

Mes, com sia que no es tractava sinó d'una infatigable recerca de les pròpies arrels, aviat giraren altre cop la vista cap al mediterrani on, entre melodies zíngares, músiques arabesques, cadències gregues i reminiscències pseudo-orientals, descobriren l'univers molt més pròxim del «flamenco». En conseqüència, s'obrí un llarg i fervorós periple de comprensió i aprenentatge generalitzat d'aquesta nova descoberta, pel qual passaren gairebé tots els músics, amb Toti Soler al capdavant.

El «flamenco» desvià l'atenció cap a la «rumba catalana» (l'únic «flamenco» propi) i, d'aquí, proferint crits de «*marcha pal cuerpo*» saltaren altre cop cap a la «rumba caribenya» i tota la gran varietat de ritmes tropicals, d'entre els quals, la «salsa» despertà un veritable fanatisme —igualmente generalitzat— que culminà amb la creació de la famosa «salsa catalana». Aquí podem destacar noms com Gato Pérez, l'Orquesta Mirassol, etc.

És a dir que, amb un rajet d'això, una culleradeta d'allò i un pessiguet d'allò altre, no pararen de fer tota classe d'experiments; i, entre *pitos* i flautes, la química local acabà per descobrir les més curioses aleacions i amalgames. Des d'alguns que, com la Companyia Elèctrica Dharma, la Rondalla de la Costa, etc., optaren per man-

tenir-se fidels a ritmes i estils realment autòctons (com la «sardana», la «jota» i l'«habanera»), fins a uns altres que, com Peruchó's, La Propiedad es un Robo, etc., optaren per fugir de qualsevol ritme o estructura preestablerta i crearen el «free» —que no té res a veure ni amb el «free-jazz» ni amb res que s'hi assembli—, el ventall d'estils és inacabable.

La crisi fatal

Arribem així, al traspàs de la dictadura i l'adveniment de la democràcia. L'eufòria, la festa, la necessitat de proclamar la desbordant alegria, propiciaren el retorn de les «orquestrades de ball» a la manera antiga (la Plateria, la Frenesí, l'Encantada, la Salseta del Poble Sec, Tribu, etc) i de les «bandes pioneres del rock'n'roll», anteriors a la «nova cançó» (Duo Dinámico, Lone Star, Sirex, Mustangs, Salvajes, Gatos Negros, etc.) Fou el gran moment. Fins a tres o quatre generacions, hi coexistien; la indústria funcionava i, durant un temps, s'alçà el fantasma tranquil·litzador de la normalitat.

Però durà poc. El gran moment es convertí en el moment fatal, a causa d'una insospitada cadena d'esdeveniments que anaren de la següent manera: la democràcia portà l'autonomia; l'autonomia desvirtuà les reivindicacions que havien donat lloc a la «nova cançó» i aquesta entrà en crisi; la crisi de la «cançó» féu naufragar les discogràfiques nacionals —o nacionalistes—, que també alimentaven al sector «rock» i la «música moderna», i les multinacionals —apolítics— prestaren un nivell d'atenció gairebé nul al fet català, car el seu volum de vendes —llevat casos extraordinaris— és forçosament restringit, minoritari. Per si fos poc, la democràcia entronitzà el socialisme i aquest jugà la carta madrilenya, tot promocionant la «movida» amb tots els seus «punkies», «heavies», «rockabilis», «tec-nos», «siniestros», i «postmodernos» en general.

A remolc de Madrid per primera vegada, Barcelona generà una «nueva ola» de grups —centenars i centenars—, entre els quals podríem citar Dios, Orgullo de España, Distrito V, Neurosis permanente, Claustrofobia, Loquillo, El último de la fila, De Tacón, etc., que, a falta d'una indústria autòctona que els doni suport, s'expressen en castellà i van a gravar els seus discs a Madrid. (Què han de fer!)

Així estan les coses: a l'espera de...

... de no sé què, però de quelcom: i urgent! Ja que, allò que sí és cert és que, per una banda, els líders, els *showmen* i els cantautors són pràcticament extingits, mentre que, per una altra, Catalunya disposa avui d'una extensíssima població flotant d'exel·lents músics que s'estan malaguantant: per falta d'atenció pública, per falta d'intenció institucional, per falta de... cultura general?

Pau Riba

La «melòdica», una cançó catalana que no ha arrelat

S'ha convingut a fixar la data del 19 de desembre del 1961 (enguany farà vint-i-cinc anys) com la del naixement del moviment que, de seguida, fou batejat amb el nom de «Nova Cançó». Aquella tarda van cantar, al CICF, a Barcelona, el meu germà Miquel, Josep Maria Espinàs, excepcionalment Lluís Serrahima, i s'hi féu escoltar una gravació amb la veu de Remei Margarit. Malgrat que no tots van interpretar cançons pròpies, l'estil de tot el recital molt bé es podria anomenar de cantautor. Això, l'aparició —a Vic— de Font Sellabona i el fet que molt aviat els primers components de Els Setze Jutges van gaudir d'amplis espais a les ones de Ràdio Barcelona, potser motivà que, per a molts, Nova Cançó esdevingués sinònim de cantautor.

La realitat fou ben bé una altra, atesa la intenció dels promotors i com ho palesen els mateixos fets. Cert és que Miquel Porter i Lluís Serrahima, a més de marcar-se els objectius d'aconseguir que a Catalunya es cantés en català, i de fer una cançó més qualitativament important que la castellana del moment (i també de contingut més social), volgueren demostrar personalment que la cançó lleugera es podia dir en català. D'alguna manera, volgueren servir d'exemple als vocalistes d'aleshores: Salomé, Franciska, Elíseo del Toro, Gelu, Josep Guardiola, Rudy Ventura, etc.

Des d'un primer moment, doncs, hi hagueren clarament diferenciats dos estils: obra de cantautor i cançó melòdica. Manuel Ausensi i Victòria dels Àngels, pel seu costat, ja havien gravat discs de *Lied* amb poemes d'importants poetes catalans i música d'Eduard Toldrà, un exemple que, més endavant, seguirien (generalment amb músiques pròpies) Martí Llauredó, Maria del Mar, Rafael Subirachs, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach i tants d'altres. Espinàs, molt aviat va recórrer a l'antiga cançó tradicional catalana, gènere i exemple que també foren prou seguits. En un quart de segle, i des de molt aviat, hi ha hagut cançó catalana de molts estils: infantil, tradició de cantautors francesos (Brassens, Brel, Guy Béart, Barbara), folk, rock i fins i tot jazz. Però el gènere que anomenàvem de cançó melòdica fou un dels primers i dels més importants.

En efecte, ja abans d'aquell desembre del 1961, el 30 de setembre del mateix any, al Centre Comarcal Lleidatà, coincideixen Miquel, Josep Guardiola i el conjunt Diablos. Molts estàndards ja han estat prèviament traduïts, i alguns els interpreta Guar-



Tete Montoliu, Guillem d'Efak, Elia Fleta, Guillermina Motta i Josep Guardiola al MIDEM

diola. Ja abans, en el I Festival de la Cançó Mediterrània, es presenta a concurs una cançó catalana (*Les velles places de Barcelona*, de Serracant i Torres Demón) i Albert Closas hi tanca la vetllada interpretant, fora de concurs, *Mariona* (de Joan Oliver i Miquel Xicota).

El 1958, es publiquen dos EP, amb les veus de les Germanes Serrano i de Josep Guardiola, d'estàndards estrangers en versió catalana. Però no és sinó a partir del 1962 que hi comença a haver autèntica difusió d'aquest gènere, potser mal anomenat «melòdic», de cançó autòctona catalana. Grau Carol publica el seu primer disc amb composicions de Picas-Solà, Espinàs-Xicota i Andreu i Borrell.

El 24 de febrer del 1963 és una data que marca època. Es presenta, organitzada per Ermengol Passola i Frederic Roda, la primera matinal de Romea Show i hi interviuen, sota muntatge d'A. Bachs Torné i direcció de Roda, Salvador Escamilla i Grau

Carol (cantants melòdics), Miquel, Remei i Espinàs (Els Setze Jutges), un grup de pantomima de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, un grup de cinc Solistes de Jazz (on hi ha Lleó Borrell al piano) i Rafael Anglada (*sketchs* còmics). Des d'aquest dia, al mateix Teatre Romea i a molts altres locals de tot Catalunya, hi haurà espectacles semblants, muntats si fa no fa amb la mateixa estructura i amb innumbrables canvis entre els actants. Entre els components del grup de jazz, hi haurà Juli Sandaran i Francesc Burrull i, més endavant, Tete Montoliu, qui, amb el seu trio i amb Núria Feliu com a intèrpret vocal, també faran època. Entre els humoristes, ocasionalment s'incorporen Joan Capri i Mary Santpere; també com a humorista, i a la vegada com a showman-presentador, hi apareix Jaume Pla. Entre els cantautors, a més de tots els components de Els Setze Jutges, hi haurà: Raimon, en primer terme, i el pare Ladislau, Guillem d'Efak, etc. Entre els melò-

TEMA

dics: Magda, Francesc Heredero, Jordi Ribé, Salomé, Lita Torelló, Lluís Olivares, Joe Martin... S'hi incorporen conjunts de joves (amb guitarres elèctriques, baix i bateria) com els del Els 4 Gats i els 4 Z, entre d'altres, la qual cosa permet de fer ball en català. Entre els melòdics, el 24 d'agost, a l'Ametlla del Vallès, hi arribem a trobar Josep Maria Flotats. Un mes després hi haurà el gran esclat, amb el triomf de *Se'n va anar* (de Josep Maria Andreu i Lleó Borrell), interpretada per Raimon i Salomé, al V Festival de la Cançó Mediterrània. La cantant italiana Mina arriba a gravar en català aquesta composició. D'altres famosos cantants italians (Jimmy Fontana, Rita Pavone, Tony Dallara, Pino Donaggio) graven èxits internacionals i italians, traduïts al català per Andreu.

Tàcitament s'ha format una companyia de cançó itinerant, en la qual el gènere melòdic és una part important. S'hi incorpo-

ren infants: Maria Cinta i Queta i Teo són els més importants.

El triomf de *Se'n va anar* fa obrir els ulls a molts editors i professionals oportunistes. A la vegada, augmenten els qui senten Catalunya com a cosa pròpia, al mateix temps que treballen més. S'organitzen tandems de lletristes-compositors i, a la parella Andreu-Borrell, s'hi sumen Jaume Picas i Antoni Ros-Marbà, i J. Reixach, A. Taulé, Sandaran, Antoni Parera Fons, Espinàs, Xicota, R. Folch i Camarasa i molts d'altres lletristes, traductors i compositors cultiven el gènere. Entre els cantants, a part dels esmentats, hi ha Emili Vendrell, Josep Casas, Manuel Mochi, Josep Coran, Lleó Segarra, Elíseo del Toro, Encarnita Ortiz, Renata, Franciska, Dolors Ribas, Alcía Tomàs, Betina, Jacinta, Maika, Jack Carmelo, Dova, De Raymond, Jordi Teijón, Ramon Caldach, Enric Vidal, Gil Vidal, Tony, Dyango, Jannette Ramsay, Jocely-

ne Jocy, Ventura Oller... i diversos duos i trios.

El gènere de la cançó melòdica fou important dins la Nova Cançó, tant pel que fa a creació de composicions noves com pel que fa a traduccions i adaptacions. Paradoxalment, però, val a dir que la idea original (que mentre fan les feines de casa, les dones cantessin aquesta classe de peces en català), al cap de vint-i-cinc anys no ha triomfat. Els Setzes Jutges es van posar a cantar en català (presentant-se com a exemples vivents, perquè els professionals fessin el mateix) i ha resultat que el públic, el poble, ha professionalitzat els cantautors. Gairebé, tret de Guardiola i Rudy Ventura, els melòdics d'ara es limiten a tenir dues cançons en català en els seus repertoris; tota la resta és en castellà o anglès. Tot i la qualitat de les composicions catalanes.

Josep Porter-Moix

El bilingüisme en la Cançó

Ja sé que vincular Catalunya amb Wilde, a través de «l'home destrueix allò que estima», pot resultar un xic sorprenent en el si d'una societat com la nostra, plenament convençuda del seu amor a les tradicions i als senyals d'identitat. Tanmateix, és molt difícil desarrelar conviccions basades en una solemne fidelitat a Montserrat, al «Barça», a la mona i a l'ou com balla, tot creient-nos irreductibles gràcies a elles; però, si hem de fer cas d'una enquesta recent, portada a terme per Catalunya Ràdio amb l'ànim de conèixer els símbols de la identitat nacional catalana, llevat de l'idioma, comprovarem que tenim un concepte prou folklòric de nosaltres mateixos. Des de la sardana al pa amb tomàquet, ningú no féu cap referència al més senzill i potser més adult i contundent de tots: la nostra voluntat de ser. Tan decebedora conclusió rau en la manca d'una consciència nacional clara, que tan sols deixa espai per a una de ben difusa i farcida de contradiccions, amb un sostre molt limitat i netament provincià i infantil.

Dels enemics de Catalunya, tant dels de dretes com dels que es diuen d'esquerreres, sovint se'n parla amb menyspreu, tot reduint-los a la categoria de babaus; i això, a més de ser una reacció merament visce-



L'afer La, la, la desencadenà el tema del bilingüisme

ral, que no s'ajusta a la realitat, constitueix una notòria injustícia. Aquests universalistes que viuen abraçats al passaport espanyol i a l'OTAN ens haurien d'inspirar un gran respecte i una profunda admiració, perquè tot i ser nosaltres els qui naveguem cap a Ítaca, han demostrat una astúcia infinitament superior a la nostra. Talment com si Atenea, descensada per la covardia d'Ulisses, hagués transferit a Escil·la, Caribdis, Olimp i el Cíclop la qualitat que era pròpia del primer, l'única amb la qual és possible driblar els innombrables esculls, perills i temptacions d'una odissea que, en el cas de Catalunya, es presenta incommensurable i amb un fatal desenllaç.

La intel·ligent murrieria dels sectors espanyolistes del nostre país és la que, amb tota subtilesa, està promovent un corrent d'opinió procliu a esgrogueir tot allò que pugui tenir un cert caràcter de reivindicació nacional: nacionalisme-feixisme; inde-

listes» d'una Catalunya que «serà espanyola o no serà», i, per tant, no hi ha millor política que aquelles que tendeixin a aigualir el fet —quasi heroic i resistencial— de cantar en català.

La tàctica és tan senzilla com efectiva: Per una banda, es procedeix, mitjançant l'escumós sabó de la demagògia, al rentat de cervell de l'opinió pública, en el sentit que una Catalunya independent equival a una Catalunya insolidària. Enteneu el joc? Se li dona la volta, i es fa creure a la gent que el solidari és l'opressor i que tot intent de recuperar el dret a la plena llibertat constitueix un acte de monstruosa i feixista insolidaritat.

Un altre vessant és aquell que aconsegueix, per mitjà de la temptació econòmica, la desertió dels cantants catalans, tot facilitant-los un honorós argument de sortida: «Cal obrir-se. Cantar tan sols en català és, a més d'un radicalisme beneit, una ac-

ferenciadora que significava cantar o pensar en un idioma diferent del castellà»(!). En Serrat s'abraça a l'arbre genealògic per a justificar el seu trencament... Com ho estem veient, ningú no té l'honradesa de confessar que és l'afany de diners, i no cap altra cosa, allò que veritablement l'ha motivat.

Analitzem ara les contradiccions de tots aquests personatges. El 25 de març de 1968, el representant d'en Serrat convoca una conferència de premsa per comunicar, paral·lelament a una carta oberta del cantant, que «Joan Manuel Serrat renuncia a Eurovisión si no canta en catalán». Posteriorment, el noi del Poble Sec declara per telèfon al periodista Carlos Marimón: «La meva decisió ha estat presa lliurement i em ve de molt endins. Reconec que ho he dit massa tard, però més val fer-ho tard que no fer-ho, oi?» La reacció governamental espanyola no es fa esperar i els discs i els



Una fidelitat que ve de lluny

pendentisme-decadència; onze de setembre-gresca i xerinola; La Crida-desestabilització; cançó catalana-observació del melic; defensa de la llengua-manca d'universalisme... I, així, fins a conquerir tots els enutjosos punts vitals d'una resistència, l'afebliment definitiu de la qual pot culminar, l'any 1992, en una espanyolització profunda de la nació catalana, tot presentant-la com a feliç participant en la colonització d'una terra que Catalunya no trepitjà fins tres-cents anys més tard.

D'acord amb aquests criteris, la cançó s'ha convertit en un enutjós element de crispació, en un tret d'identitat nacional que no entra en els projectes «solidaris i possibi-

titut provinciana i insolidària», i és aleshores quan es produeixen les grans i perplexes contradiccions de tots conegudes pels noms de Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta, La Trinca, Francesc Roca, etc., que es passen al castellà.

Molt bé, cadascú és lliure de fer el que vulgui! Però, ves per on, no és pas aquest l'argument que ells aporten. Com si un curiós problema de consciència els mortifiqués, addueixen tot un ampli ventall de raons polítiques. La Trinca diu que: «En una Catalunya plenament normalitzada, ja no té sentit cantar només en català». Francesc Roca diu que: «El bilingüisme posa fi definitivament a l'actitud marginadora i di-

recitals d'en Serrat són prohibits. Immediatament, però, apareix el seu primer disc en castellà *Poema de amor i El titiritero*, i és aleshores quan ja res no té sentit. Decebut tots els qui li donaren suport, en Serrat justifica el seu canvi tot dient que la seva família és bilingüe (cosa que és certa, però que, d'acord amb la seva trajectòria, sembla talment que el cantant hagi necessitat vint-i-cinc anys de vida per descobrir que la seva mare és aragonesa).

De la Motta no es pot dir massa cosa. Mentre en Serrat ven discs a dojo, la incursió castellana de la cantant esdevé un fracàs i, ciuta-corrents, torna als braços de la dolça Catalunya.

TEMA

Pel que fa a La Trinca, l'any 1981 publica tota una declaració de principis: «... Com es poden mantenir dues pàtries i no estar tocat de l'ala. Una pàtria és la parenta que m'hi van casar per força i no em deixa divorciar. És una dona dolenta que m'esbronca i m'estomaca i que em parla en castellà». De sobte, el trio de Canet descobreix les virtuts del sadisme femení i li declara el seu amor. En castellà, és clar. Com és lògic, es guarden ben bé prou de traduir-li allò de les dues pàtries, no fos cas que, esvaïda la màscara del davant, els caigués també la del darrera.

Com anem veient, són moltes i variades les formes de cercar aixopluc al caliu del cantó solellós del carrer. N'hi ha que tempregen el mercat; d'altres opten per fer un any un disc en català i, l'any següent, en castellà; uns tercers s'estimen més fer versions castellaneres de les cançons; i n'hi ha que ho fan tot en un mateix disc: per una cara canten en català i, per l'altra, canten les mateixes cançons en castellà.

Un altre aspecte a considerar és la reacció victimista d'un sector del públic cada cop que un cantant català trenca el compromís amb ell i amb el seu país. Quan això passa, són moltes les persones que s'exclamen i s'indignen, tot acusant-los de botiflers i desertors, mentre en la seva discoteca particular no hi ha ni un sol disc del cantant que blasmen i el nombre de discs catalans que tenen no passa de cinc o sis.

Personalment, opino que la cançó és patrimoni de tots, i que, per tant, de la seva existència ens n'hem de responsabilitzar també tots. Pot ser un greu error transferir aquesta responsabilitat únicament als artistes, tot sotmetent-los a una estreta vigilància i a l'ortodoxa observança del feixuc compromís polític i social que suposa ser català i, a més, artista. Sens dubte, és una llàstima; però la nostra no és una nació reconeguda i, per tant, no n'hi ha prou amb cridar «Visca el Barça» cada setmana, i penjar la senyera al balcó un cop a l'any. Són molts els qui ho fan, convençuts que amb això ja tenen cobert el seu compromís de catalanitat, sense adonar-se que la voluntat de ser es reafirma a través de coses ben diferents.

El desconeixement del nostre idioma i dels nostres autors ens converteix en una nació analfabeta de la seva cultura, la qual cosa, malauradament, ens fa impresentables en el concert dels pobles i afavoreix les tesis que defensen que els catalans no podem anar pel món amb un passaport que ens identifiqui com el que som. Qui sap! Potser, per aquest camí, descobrirem que és reaccionari i poc universalista no posseir un passaport espanyol.

De moment, però, i mentre no es demostra el contrari, l'única actitud reaccionària és aquella que cedeix a l'ambició davant el compromís, i que no s'oposa que el seu nom figuri en una fal·làcia anomenada «Europàlia», malgrat que amb ella faci el joc a l'opressor.



La paraula ben dita, a l'origen de la Cançó

Tornant al bilingüisme, i ja per acabar, val a dir que té moltes altres vessants: una és, per exemple, l'ús del doble nom. És molt senzill. Consisteix a dir-se Josep tot menjant sopa en família, a Barcelona, i José quan la sopa es menja a Madrid, París, Londres, Milà o Nova York. No, no es tracta de dir-se Josep a Catalunya, José a Espanya, Joseph a França, Joe a Anglaterra o Estats Units i Giuseppe a Itàlia. Res d'això: a casa, amb la iaia, Josep; de por-

tes enfora, José. És comprensible, oi? Amb quina cara pot anar pel món un home tot dient-se Josep: Josep Carreras?

Això no obstant, mai no se us acudeixi posar en dubte l'amor a Catalunya i la catalanitat de tots aquests personatges. Que mai ningú no posi en dubte que el seu cor és blaugrana.

Wilde, tenia raó.

Víctor Alexandre

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

La veu dels protagonistes

L'aparició, a principis dels anys seixanta, d'una nova cançó catalana com un element més a l'hora d'intentar normalitzar la llengua i la cultura catalanes —un dels objectius bàsics de Els Setze Jutges era demostrar que en català també es podia cantar— va esdevenir, en poc temps, un fenomen insòlit i de considerable magnitud que escapà de les mans d'aquells que tenien per ofici censurar i prohibir. L'inici quasi paral·lel d'una indústria discogràfica catalana, amb l'aparició d'EDIGSA i posteriorment de CONCÈNTRIC, va fer possible que aquell tren disposat a emprendre el camí tingués rails adients per a fer-ho.

Malgrat censure i prohibicions, la nova cançó catalana va tornar-se un moviment musical dinamitzador de la vida cultural del país. Però, avui, la Nova Cançó ja només es diu «la cançó» i no té aquella capacitat de dinamització. Molts dels elements que durant temps hi havien estat a favor li van girar l'esquena o se li han tornat en contra. Fins i tot, la tan desitjada «Autonomia» s'ha oblidat de la cançó en el moment en què assumia la plena competència en matèria cultural.

Del gran nombre de cantants que van començar a sortir (principalment a partir de la segona meitat dels anys seixanta), avui únicament en queden uns quants, alguns dels quals alternen el català amb el castellà, i ha desaparegut tot aquell que no era un «número u». Una selectivitat natural excessivament «selectiva». L'oferta més reduïda, també fa que el públic es reduïxi i oblidí, o potser ignori, els pocs noms nous que han aparegut en els darrers anys, com: Enric Hernáez, Tomeu Penya, Santi Vendrell o Hèctor Vila. Els de sempre, els qui han aconseguit de fer una carrera estable i porten molts anys en el món de la cançó, són els qui únicament sonen per a la major part del públic: Raimon, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Ramon Muntaner, Núria Feliu, Marina Rossell, Francesc Pi de la Serra, Ovidi Montllor i pocs més.

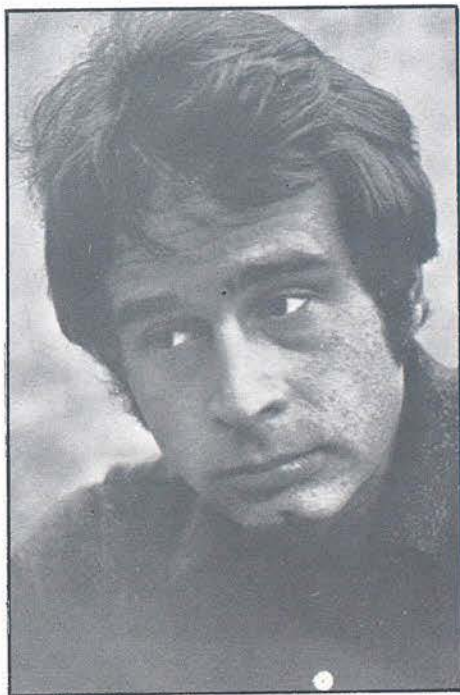
Les perspectives de futur per a la cançó són molt reduïdes; poques. Potser cap. Si hi ha un tema que preocupa d'una manera unànime als cantants de cançó catalana, aquest és l'incert avenir.

Ramon Pelegrero, que artísticament adoptà el nom de Raimon, ha estat des del principi un exponent qualificat i un dels elements més importants de la nova cançó catalana. El premi que va obtenir la cançó



Se'n va anar, que juntament amb Salomé cantava al *Festival del Mediterráneo* de 1963, va servir per donar, de cop, una dimensió a la cançó, encara que aquell tema no ha tingut res a veure amb les lletres que posteriorment es van fer.

La carrera de Raimon està basada en la barreja de fer una petita obra artística i de contribuir al desenvolupament de la cultura catalana. Però, malgrat aquestes encomiables aspiracions, el cantant de Xàtiva



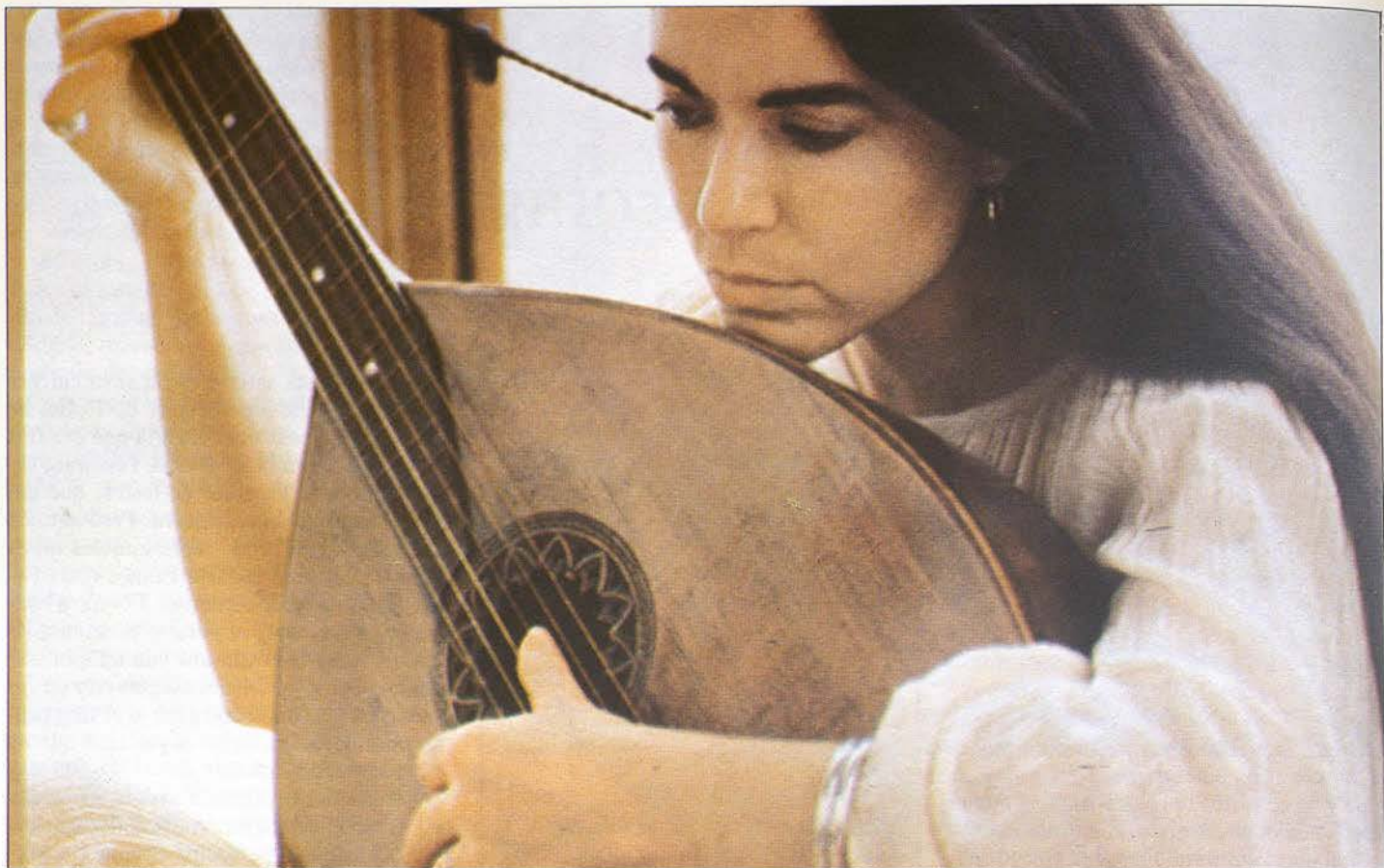
diu que no està satisfet de la seva carrera artística. «Vaig intentar fer, de l'ofici de cantant, una cosa diferent a la que era fins aleshores. Jo volia fer recital, i em vaig negar a cantar a les sales de festes, que era el lloc habitual on es cantava. Però aquí no hi ha hagut, ni hi ha, sales estables on es doni cançó, com passa a França o als Estats Units de Nord-Amèrica. Per altra banda, jo també lluitava perquè el cantant ho fos tot l'any, i no durant una temporada: l'estiu. Però, no he aconseguit cap de les dues coses. L'ofici, tal i com jo el vaig pensar, encara no existeix; és per això que no em puc sentir satisfet».

Hi ha un altre tipus d'insatisfacció que sí, s'ha pogut satisfer. Així, la desaparició de la censura va permetre a Raimon de revisar tota la seva obra i de tornar-la a gravar amb les condicions que, des d'un bon principi, li hauria agradat de tenir. Amb arranjaments musicals, bons equips tècnics i sense censura. És per això que la reedició d'algun dels seus discs, per part de la companyia discogràfica PDI, fent servir els *masters* originals gravats per EDIGSA, el porten a dir que això és «un error».

La seva visió de futur és prou pessimista; però és similar a la d'altres. Raimon assegura que si els pocs que continuen cantant ho deixessin de cop, la cançó desapareixeria; i no creu que això importés gaire a ningú.

Ovidi Montllor va iniciar-se com a cantant, el 1968, i evolucionà en poc temps d'una manera meteòrica, passant a ocupar un destacat lloc en el moviment de la cançó catalana. El motiu pel qual va començar a cantar no pot ser més circumstancial i anecdòtic. Una portera li va vendre per cinc duros la guitarra del seu marit, que havia mort, i ell, que confessa no haver cantat mai abans, ni sota la dutxa, es posa a escriure lletres i a tocar un parell o tres d'acords, perquè a penes tenia amics a Barcelona i no sabia com passar els caps de setmana.

Provinent del món del teatre, Ovidi Montllor va professionalitzar-se com a actor de cinema l'any 1975, després de protagonitzar la pel·lícula *Furtivos* de José Luis Borau. Confessa no haver pogut viure mai d'un únic treball; alterna el cinema amb el teatre i dedica, gairebé de manera diària, part del seu temps a escriure lletres i compondre cançons. Unes cançons que fa per a la gent; però, com que ningú no li ofereix



la possibilitat de cantar-les, a l'espera d'un esdevenidor millor, en el qual no creu, les fa per a ell i els seus amics.

Aquest alcohòl tenia ben clar que la seva professionalització com a actor de cinema no ajudaria ni afavoriria una major difusió de les seves cançons. Perquè la cançó en català, a la resta de l'estat espanyol no interessa «per ser cantada en català». D'altra banda, les cançons que fa Ovidi Montllor no són fàcils de pair. «Faig una cançó molt esquerpa, però és la que, a mi, m'agrada», diu. Quant als Països Catalans, ja hi era conegut, i la seva incursió en el cinema no modificaria gens les coses.

Ovidi Montllor admira la valentia dels joves cantants que, malgrat les dificultats, «que són totes», fan un tipus de cançó compromesa amb la societat. «Ho tenen molt malament» diu; i afegeix: «si no es pren una decisió concreta sobre la cançó catalana, d'unes característiques determinades, aviat cantarem únicament per als amics». Per a Ovidi Montllor, tots estem implicats en aquest assumpte: els propis artistes, que no van saber respondre a la fal·làcia que els mitjans de comunicació van treure, després de la mort de Franco, quan deien: «I ara, què cantareu?»; els mitjans de comunicació, que van demostrar no haver entès res; i les institucions, que ignoren l'existència de la cançó, sabent que existeix.

Ramon Muntaner va fer-se conèixer d'una manera pública l'any 1971, després d'haver guanyat la segona edició del concurs Promoció de Noves Veus, organitzat per la Cova del Drac. Anteriorment, ell ja havia treballat com a músic i com a cantant, interpretant les seves pròpies cançons,

principalment en obres de teatre a la ciutat de Cornellà de Llobregat, d'on és fill. Es va convertir en professional gairebé sense adonar-se'n. Després de guanyar aquell premi de «Noves Veus», li van començar a oferir actuacions i la possibilitat d'enregistrar un disc, i ja hi va ser posat.

Per a Ramon Muntaner la solució de bona part dels problemes que avui té la cançó no passa perquè els mitjans de comunicació de la Generalitat, les emissores i la televisió, es dediquin a posar discs de cantants catalans i a donar-los cabuda als espais televisius. Passa perquè ho facin totes les emissores; però la realitat és que no ho fan ni les catalanes. Allò que més lamenta d'aquesta situació és «que no preocupi ningú».

Ramon Muntaner desdramatitza l'opció de cantar en català i en castellà. «És molt curiós com, als cantants, ens toca fer de grans herois. Un llibre en català és traduït al castellà i no passa res. Una pel·lícula catalana es tradueix, i no passa res. Amb les obres de teatre ningú, tampoc, no diu res; però, quan es tracta d'una cançó, les coses canvien, i comença a haver-hi neguit. Amb això, no vull que s'entengui que estic defensat la cançó en castellà». Opina que la qüestió de l'idioma ha complicat les coses d'una manera absurda, i que la música, o el cant, sigui en l'idioma que sigui, és un llenguatge universal. «Únicament demano», diu Ramon Muntaner, «reciprocitat. Igual que estem acostumats a escoltar discs en anglès sense entendre'n res, se'n poden escoltar en català, sense necessitat que aquest sigui el propi idioma».

Ramon Muntaner s'ha dedicat molt, úl-

timament, a compondre. Contràriament a allò que hom pot suposar, aquesta preferent dedicació a la composició no l'ha allunyat de la cançó, sinó que l'ha apropat a entendre millor allò que ell pensa que hauria de ser el seu paper en el món de la cançó. Després de tres anys de no haver gravat cap disc, i de no haver fet destacades actuacions a Barcelona, torna a tenir-ne moltes ganes i, segons ell diu, «ha estat gràcies a aquest temps en què he diversificat el treball».

Maria del Mar Bonet va incorporar-se, com a membre número catorze de Els Setze Jutges, el desembre de 1967. És una destacada cantant, posseïdora d'una excel·lent veu. Reconeix la manca de suport que té la cançó i es mostra poc optimista; però creu que d'això ja se n'ha parlat molt. Que ella n'ha parlat molt i que tot el que s'ha dit no ha servit per res. «Ha caigut en un forat». Malgrat la crisi per la qual està passant la cultura catalana, i amb ella la cançó, afirma que ella no dirà mai que la cançó està morta. «Per a mi, sempre existirà».

Creu que allò que realment podria ajudar la cançó, i la cultura en general, és la constitució d'una companyia discogràfica catalana, en la qual es gravés música de tota mena. No cal dir que hauria d'estar subvencionada; contràriament, és impossible la seva supervivència. Però Maria del Mar Bonet mostra un gran optimisme, i diu que veu aquesta companyia discogràfica, i alhora editora de llibres, com un negoci que, en un futur, es podria mantenir per ell tot sol.

Lourdes Morgades

La Cova del Drac a redós de Tuset Street

Una divergència de criteris de com s'havia de dirigir la companyia discogràfica EDIGSA és el punt d'inici de la història de la Cova del Drac, la sala d'espectacles que més ha fet per a la cançó catalana. Un grup de persones, que fins aleshores havia treballat en pro de la cançó des de dins de la primera companyia discogràfica catalana, van decidir d'abandonar-la i constituir una societat anònima anomenada HACSA per treballar per a la cançó, a través d'ella. El primer projecte d'HACSA va ser la creació d'un local en el qual els cantants que ja tenien una companyia discogràfica on gravar discs poguessin tenir, també, un lloc on poder actuar d'una manera estable, i professionalitzar-se. No hi havia a Barcelona precedents de l'existència d'una sala de característiques similars.

Després d'aconseguir, i no sense dificultats, tots els permisos necessaris i imprescindibles, la Cova del Drac obria les seves

portes a finals de 1964. Aquell primer dia, Josep Maria Espinàs, com si ho hagués fet tota la vida i aquell fos un dia més, va sortir a l'escenari a presentar l'espectacle de la nit.

— Senyor Espinàs, vostè que era el director i el presentador dels espectacles de la Cova del Drac creu que, en aquest món artístic, resulta molt normal això d'inaugurar un local sense fer-ne referència, i com si fos un dia més?

— Normal, no sé si ho és; però convenia, en aquell moment, donar una sensació de naturalitat. Com si el presentar un espectacle en català fos una cosa que es fes cada dia. Sobrava a molta gent aquesta naturalitat. La novetat de la Cova del Drac, més que el fet que s'hi cantés en català, era que tot l'espectacle era presentat en català; i encara que això pugui sorprendre avui, la veritat és que mai no s'havia fet. Els es-

pectacles es presentaven en castellà, es cantés en l'idioma que es cantés. Va ser precisament això la cosa que més va molestar a les autoritats; perquè les cançons havien passat prèviament per censura; però allò que jo podia dir en el moment de presentar un espectacle, no hi havia passat. I el que de debò els resultava insultant és que s'hi utilitzes el català com si, en realitat, fos l'idioma que es parlava al carrer. També hi havia la intenció, en el fet d'obrir la Cova del Drac, de demostrar a la ciutat que el català servia com a llenguatge nocturn, de sala de festes.

— En aquest intent de demostrar coses, suposo que la situació del local, al carrer de Tuset, de Barcelona, també volia dir quelcom?

— Evidentment; s'intenta fugir d'allò que és típic. Hom imaginava en aquell moment que un local català estaria situat en el carrer Petritxol o similar. Doncs, no. Nosaltres vam anar a posar la Cova al bell mig de la Barcelona nocturna més castellanitzada, més conservadora i més poc folklòrica.

— I quina fou la resposta del públic, davant d'aquest atipisme de col·locació?

— La gent va respondre molt bé. Hi venien persones de tot arreu per escoltar les actuacions dels cantants i per veure els muntatges teatrals i de cabaret que posteriorment s'hi van estrenar. Era un públic anònim i generalment curiós per una proposta tan insòlita, que mai no havia provocat problemes d'ordre públic. Contràriament, els que sí buscaven raons eren els policies que feien guàrdia asseguts a la barra del bar i amb els qui calia pactar si aquest o aquell espectacle es podia presentar en català o no. Em deixaven presentar la part musical dels cantants en català; però, la part de màgia d'espectacle, ho havia de fer en castellà. Els pactes eren continus, perquè allò que volíem era que el local fos obert.

— Al cap de poc temps de funcionar, la Cova del Drac va ser tancada per ordre governativa. Quin va ser el motiu adduït per al tancament?

— Van buscar un motiu administratiu. Després de donar-nos tots els permisos, l'autoritat, és clar, no sabia, ni ho imaginava, que allí s'hi cantaria en català, que s'hi farien espectacles en català i que tot s'hi presentaria, també, en català. Quan el local es va inaugurar, a través d'uns policies vestits de paisà, que nosaltres no sabíem que hi venien, es van assabentar del que feïem i van buscar el pretext que havíem canviat



"Calen molts anys per arribar a ésser jove"

Picasso



Fotografia de Frederic Chopin al 1849.

Chopin va morir de tuberculosi quan tenia 39 anys, Schubert, de tifus, quan en tenia 31 i Mozart, als 35, d'un coma urèmic i d'altres malalties mal ateses.

No costa gaire imaginar-nos que els recursos actuals de la ciència haurien pogut salvar llurs vides.

Hoechst és una de les empreses químiques més grans de tot el món, i fa més d'un segle que es dedica a la investigació farmacèutica. Realment és necessària l'experiència de molts anys per poder contribuir a la prolongació de la joventesa o a ser-ne conscient, en el sentit de la frase atribuïda a Picasso.

El propòsit de Hoechst és, doncs, prolongar la vida de tothom, i, lògicament, també la dels grans creadors. Potser per aquesta raó han col·laborat amb Hoechst els Premis Nobel de Medicina Koch, Behring i Erlich.

Tot plegat han estat uns esforços útils. Ha significat afegir una aportació més a la lluita per allargar l'esperança de vida... i de joventut.

un dels titulars del consell d'administració, i que aleshores l'empresa havia de tancar. Això passava un mes després de la inauguració, dos dies abans de la nit de cap d'any, per a la qual havíem preparat una festa amb actuacions i ball. Al llarg de tot un dia, vam estar movent-nos i buscant arguments possibles per reobrir la Cova del Drac. Finalment, vam aconseguir demostrar que el local inferior, on es feien els espectacles, estava subarrendat i que, en tancar les portes del bar, es perjudicava un tercer. Ens van deixar permís per fer la festa de comiat d'any, però amb les portes del bar tancades i amb vigilància de la policia. El tancament del bar no va impedir que poguéssim aconseguir l'imprescindible xampany per una festa de cap d'any.

— La Cova del Drac, va servir com a mitjà per professionalitzar els cantants i els artistes que no ho eren?

— Si no professionalitzar-los, perquè alguns ja ho eren, allò que sí va fer la Cova és que molts tinguessin, per primer cop, feina en el món de la cançó o en el món de l'espectacle durant mesos. Una feina que cobraven cada nit i que els permetia — sobretot a la gent del teatre, el mim, la màgia, etc. — adreçar-se al públic en català quan no ho havien fet mai. Era, alhora, una plataforma de cara al públic, per fer-se conèixer, i de cara als mateixos artistes que es trobaven identificats amb la seva pròpia identitat.

— Si hi havia una persona que li agradava cantar i ho feia mínimament bé, però a qui ningú no coneixia, tenia accés a la Cova? Hi podia cantar?

— Sí. La Cova era un local obert a tothom, però amb la condició que s'hi cantés en català. Recordo que, fins i tot, una vegada va venir un xicot canadenc. Es va presentar i va dir que ell cantava i que volia fer-ho a la Cova. El vam incorporar a la programació.

— Hi havia, en especial, algun cantant o algun espectacle que omplís la Cova, en totes les seves actuacions?

— No. No hi havia ningú en especial, perquè la Cova del Drac gairebé s'omplia sempre, i no tant per l'espectacle com pel fet de la seva pròpia existència. La gent hi anava per veure què s'hi feia. Hi ha un cas molt curiós, però: el d'en Guillem d'Efak, un negre mallorquí, que cantava perfectament en català. Vam creure que era prou insòlit i



El carrer Tuset; símbol d'un moment

que s'havia d'aprofitar. I, a en Guillem d'Efak, el públic de la Cova li tenia una simpatia especial.

— La Cova del Drac la van haver de traspasar a principis dels anys setanta, després que la capacitat d'endeutament de la societat HACSA arribés al seu límit. No hi havia cap possibilitat, de fer rendible aquest local?

— Sí, que hi havia una manera de fer un local rendible: fent pagar deu vegades més d'allò que s'hi cobrava; apujant els preus de les begudes, fent un local més gran. Canviant les característiques del local, perquè la gent que pagava aquests preus no volia el tipus d'espectacle que es donava a la Cova. El fet més evident de la manca de rendibilitat d'aquests tipus de locals és que no n'ha aparegut cap més i que, en el seu moment, era l'únic. Nosaltres havíem de mantenir els preus baixos, perquè el nostre objectiu era fer una funció social, cultural, de normalització lingüística. Aleshores, no tenia sentit intentar treballar econòmicament com si es tractés d'un cabaret normal.

— Quan s'arriba en aquests extrems econòmics, suposa un trauma, per als qui van crear la Cova del Drac, haver de traspasar-la?

— Sap greu; però s'ha de prendre la decisió, perquè és l'única solució. Si durant els anys en què s'hi va treballar va servir i s'hi va donar treball a la gent, i el català es va introduir en un barri de Barcelona on no hi havia cap tipus de sensibilitat, va estar bé. Aleshores, calia buscar alternatives, altres camins. Un empresari normal, qual-sevol, no hauria obert mai probablement aquest local.

— El concurs de Promoció de Noves Veus que, pocs anys abans de traspasar el local, s'hi va començar a fer i amb el qual es pretenia llançar nous cantants...

— Només vaig intervenir-hi en una sola ocasió. No ho tinc massa viscut, això.

— La inexistència d'un local exclusivament per a la cançó, creu que fa necessari, avui, l'existència d'una Cova del Drac?

— Es necessita un local per a la cançó i un per a la gent que comença, per als que no tenen l'experiència de l'actuació davant del públic, que no poden arrossegar una gran quantitat de públic.

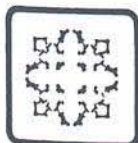
— Però continuaria essent un negoci ruïnós.

— Probablement. Hauria d'estar subvencionat. A l'estranger, hi ha molts espectacles d'aquest tipus subvencionats. I penso que si uns alemanys, britànics o francesos volen muntar un local de característiques similars, es trobaran amb els mateixos problemes que nosaltres. L'estructura d'aquests locals no és la d'un negoci.

— Per acabar, expliqui'm per què van triar el nom de Cova del Drac?

— Nosaltres volíem fer, en un principi, un drugstore. En aquell moment, no n'hi havia cap, a Barcelona. Volíem fer un local en el qual, tot junt, hi hagués una cafeteria i unes paradetes on es venguessin llibres i discs catalans. Encara que les característiques del local definitiu no van ser les mateixes, li vam posar «Cova» pel local de sota on es feien les actuacions, i «Drac» com l'abreviació i catalanització de drugstore. I, així, li vam dir «La Cova del Drac».

L. M.



**BRASSERIE
SANDOVAL**
SALÓ PER A BANQUETS

Especialitat en carns a la brasa
OBERT FINS LA 1 DE LA MATINADA

Comtal, 28 - Telèfon 302 21 87
A 100 MTS. DEL PALAU

Orquestres forasteres i músics del país

La temporada musical ha tornat a entrar en aquell període en el qual tornen les habituals formacions simfòniques britàniques, juntament amb algunes austríaques i soviètiques de torn. És un costum summament interessant, que ens manté en contacte de nivell europeu en aquest aspecte, atesa l'escassa qualitat del país en aquest ram. Cal dir, però, que, darrerament, totes les presències orquestrals estrangeres no sempre acaben resultant tan superbes com la respectiva anomenada i els preus de les localitats permeten esperar. És un fenomen que té diverses explicacions, com pot ésser la mateixa freqüència d'aquestes audicions i la realitat que al mateix Londres, per exemple, moltes d'elles siguin rutinàries després d'un parell d'assaigs. El gran director Celibidache ho deia fa pocs dies, amb gran encert, en un programa de televisió, tot elogiant el magnífic nivell —professional, en

concret— de les simfòniques britàniques, fruit d'unes incessants actuacions públiques, bé que, ensembles, causa de freqüents «lectures» d'escassa transcendència. Tot plegat encara més palès quan som conscients de les programacions tan característiques de les ràpides gires amb les quals solen presentar-se aquests conjunts. Sobretot hi ha hagut ja més d'un desencant en les més famoses orquestres de cambra, de les quals no se sap mai si faran un concert memorable o actuaran en el clima del més precipitat i gairebé descarat «bolo». Caldria que els responsables de la promoció exterior d'aquestes orquestres estrangeres, britàniques o no, i els seus agents al país, fossin conscients que a Barcelona acaba passant ja tot el bo i millor d'arreu i, per tant, no hi han d'actuar en cap sentit com ho farien davant d'un públic provincial.

Ara que, per enèsima vegada, torna a ésser

ser notícia d'actualitat la irritant qüestió de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona pot ésser interessant de recordar al lector aficionat que les grans organitzacions simfòniques funcionen avui dia a l'estranger amb solistes i blocs instrumentals d'escola i homogeneïtat irreprotxables, a canvi, això sí, d'un sentit de la «productivitat» empresarial absoluta que obliga a fer una mitjana d'una actuació pública cada tres dies, a més de servir en molts casos l'òpera, la gravació i diverses gires anuals amb gairebé concerts diaris. És curiós de constatar que en tots els estudis i comentaris que periòdicament i regular apareixen a la nostra premsa al voltant de la nostra Orquestra, mai no s'ha fet cap referència a aquest tema de la productivitat.

Potser la més important de les grans orquestres que ens acaben de visitar durant les darreres setmanes és la Royal Philharmonic de Londres, la de Sir Thomas Beecham, de cordes aristocràtiques, perfectes i potents, i elenc de solistes d'igual altura. Concert de programació característica per servir d'exemple a un cert tipus de gira, en aquest cas un concert instrumental i una obra de repertori no compromès quant a profunditat interpretativa. El concert de torn fou el de violí, de Brahms, la part orquestral del qual aquestes orquestres poden interpretar en qualsevol instant i sense prèvia preparació, en una versió de tipus convencional. La solista de torn, Miriam Fried, és una bona violinista, deixeble de Stern, i, per tant, té apresada la seva lliçó consistent en una interpretació morosa, ensucrada, de moltes llibertats quant als *tempi*. Stern té el talent d'arribar sempre just fins al punt en què els *rubatti* començarien a passar de ratlla, però Miriam Fried la transgredí fins i tot en més d'una ocasió, mostrant-se sempre dolçament femenina. El director de torn, Yuri Temirkanov, tenia, no obstant, una altra fita clara: la versió de la vella *Shéhérezade*, partitura de Rimski que era present en les discoteques inicials de totes les cases dels anys trenta en la versió aleshores espectacular de Stokowski i la Filharmònica de Filadèlfia. Fa cinquanta anys que les gramòfones de maneta amb l'inefable gos de «La voz de su amo» permetien de perllongar les imatges dels Ba-



Enrique Pérez de Guzmán amb la London Symphony Orchestra dirigida per Jesús López Cobos

llets de Monte Carlo i les seves barroques produccions. Per tot això, l'audició present, concertant i de gran exhibició orquestral, no pogué fer esvaïr un inevitable regust de presència «camp». Indubtablement *Shéhérezade* té un lloc precís en un tipus de concert; i, això no obstant, en una única aparició a Barcelona d'una orquestra tan cara?

La London Symphony ha fet igualment una actuació, aquesta inesperada i supernumerària, sota la direcció de López Cobos. Un altre exemple típic de programa i resultats propis de gira atapeïda amb versions evidentment impecables de l'Obertura d'*Oberon* i de la *Fantàstica* de Berlioz a cura d'aquest director que admirem per la seva tècnica segura i clara però del qual tampoc no arribem a recordar lectures profundes. El fet és que encara ens preguntem quin pot ésser el segell personal d'una producció característica de López Cobos. És un lector precís i altament correcte de qualsevol obra de repertori i, sobretot, és un magnífic acompanyant de concerts instrumentals; és el conductor segurament ideal per una gira d'aquesta mena, però segueix essent una incògnita quant als resultats definitius de la seva carrera de director internacional.

Aquest programa incloïa una revisió del *Concerto breve*, per a piano, de Montsalvatge, obra que pertany ja a una època especial del compositor, la que podríem qualificar com d'eclosió del seu mestratge, més aviat clàssica i abans d'altres incorporacions estètiques que després esdevingueren inajornables. És una obra amable, viva i curulla de sensibilitat, que serví magníficament aquest jove pianista que és Enrique Pérez de Guzmán. Sense anar més lluny, la televisió ens oferia dies després un concert de Brahms francament important del mateix solista. Ens sembla que hi ha, en ell, una bona escola.

I encara, a l'instant de cloure la present edició de la «Revista», haurem de donar fe de dues orquestres estrangeres més, de signes ben contraposats. En dies seguits hem escoltat la Simfònica de Moscou i la del Mozarteum de Salzburg. Amb la primera, vam fer una coneixença típica segons el model de les bones orquestres eslaviques, disciplinades, d'escola, i més aviat agredolces. Es veu que el model de Leningrad resta definitivament com un fet a part, producte del misteri d'aquella ciutat que tan bé ens ha descrit fa poc Montserrat Roig en el seu llibre. Però l'anècdota inevitable de l'Orquestra de Moscou és la presència de la directora Verònica Dudarova. Actua amb gran autoritat i evident ofici, però atenta només al petit fet musical de cada instant, al qual a vegades afegeix una certa dosi de coreografia de gest no autèntica del tot, gratuïta, «a toro passat» com es diu en el món dels braus. Les orquestres russes tenen bones cordes, i per això vam prendre esperances amb el «Preludi inicial» de *Lohengrin*, bé que estirat en el temps lent, com un fil a punt de trencar-se. La *Simfonia Concertant*, de Mozart, va demostrar aviat que a la Du-



Alicia de Larrocha

darova no se li podia ja donar el menor crèdit quant als clàssics. Va dirigir l'obra com un glaç, sense el menor intent d'estil, que ja és dir en una de les produccions més galants i dramàtiques de Mozart. Intentà fins i tot doblegar la volada refinadíssima que li anaven insuflant els dos solistes, uns Gerard Claret i Enrique Santiago estel·lars. Però l'escalf que sorgia intermitentment a cura d'ells rebia l'envestida d'aquell glaç obstinat. En conseqüència, la *Vida d'heroi*, de Strauss, va assolir una volada simplement regular, sense memòria digna.

A vint-i-quatre hores de distància, teníem l'altra cara de la moneda, l'Orquestra del Mozarteum de Salzburg dirigida per un d'aquests mestres alemanys, Edgar Seipenbusch, que han anat assolint totes les experiències i savieses en llargs anys d'assistències i titularitats. Haydn, Mozart i Beethoven (la singular *Vuitena*) en versions modeliques, cadascuna en el seu precís estil, com una equació perfecta de respecte al passat i a l'inevitable ajornament de lectura. Breu conjunt simfònic que toca amb una dedicació total, més pròpia d'uns músics de cambra. Res de gratuïtat no vam sentir; tot fou una servitud absoluta a l'obra genuïna, a aquella difícil i multiforme *Simfonia*, de Beethoven, i al *Concert*, de Mozart (el K. 466), que van construir igualment com una genuïna simfonia. El solista de piano, Paul

Gulda, fa honor a la complicada personalitat del seu pare, però es mostrà summament irregular amb la seva pròpia. És un bon pianista, amb aspectes musicals ben interessants, juntament amb altres fortament objectables.

Però tornem sortosament —després de la ràpida referència anterior a Claret i Santiago— a casa nostra, amb el recital d'Alicia de Larrocha. Programa que, d'antuvi, es mostrava ja important i meditat: dues *Sonates*, de Mozart i els 24 *Preludis* de Chopin. Quina gran classe ha assolit ja la nostra pianista! Dues *Sonates* de Mozart, la darrera de les parisenses i una de les primeres vieneses, amb pocs anys de separació temporal, però la suficient perquè en el meteòric Mozart no deixi de copsar-se l'evolució de l'estil encara galant cap al classicisme més sever. I quina intel·ligència i saviesa, la d'Alicia, per donar a cada una d'ambdues sonates el seu estil merescut, l'atac, la pulsació i el fraseig avinents. Amb aquestes sonates i amb els esmentats *Preludis* vam tornar a sentir aquella rara evidència que les obres renaixien, autèntiques, originals, amb la genuïna intenció creacional dels compositors. Insistim en aquell segon Mozart —la *Sonata en do menor*— que planteja ja problemàtica beethoveniana, o en els *Preludis*, de Chopin, que ens va fer escoltar en la prístina signi-



Manon Lescaut

ficació d'un creador d'avantguarda... del 1839, uns anys singulars que encara es debaten entre el llast sòlid del classicisme i un romanticisme en plena gestació.

El Liceu cal ésser esmentat per les seves regulars produccions quinzenals, que ara s'han referit a l'*Or del Rin* i a *Manon Lescaut*. La producció wagneriana, que va dirigir amb notable autoritat Mathias Kuntzsch, ens va fer pensar en la gran regularitat dels escenaris alemanys, en els quals, sense noms estel·lars podem acabar escoltant representacions força considerables. Potser el Wotan, de Bent Norup, no era espectacular de veu, però el teixit d'Alberics, Mimes, Fasolts, Fafners i tots els personatges d'aquest *Or del Rin* estaven servits per un equip d'especialistes, d'experts coneixedors dels seus papers respectius. Avui dia és ja decisiu, per a un Wagner, i potser precisament per aquest títol inicial de la *Tetralogia*, que tots els personatges característics assoleixin la seva dimensió expressionista pròpia. Però no hem parlat encara de l'elenc femení, perquè mereix una referència especial, amb les clàssiques filles del Rin, sempre expertes, i el trio de protagonistes —aquí Marga Schiml, Cheryl Studer i Cornelia Wulopf, representants magnífiques de Fricka, de Freia i l'enigmàtica Erda...

Tot el contrari fou el que s'escoltà en les representacions de *Manon Lescaut*, en una bona versió musical de Maurizio Arena, és a dir l'elenc heterogeni, del qual destacava la personalitat de Raina Kabaivanska. Soprano ja veterana, amb forta personalitat, capaç per si mateixa de prestigiar tota una representació. Suficientment versàtil de veu

i d'actuació dramàtica per poder reeixir degudament en les exigències d'un paper realment difícil. Per a Jesús Pinto, el Des Grieux de torn representava, en canvi, una presentació compromesa, més per manca d'experiència i maduresa tècnica que per absència de qualitats de veu. Segurament no hi ha ningú qualificat per decidir respecte de l'instant precís del llançament d'un artista, però allò que sembla segur és que tots els principis solen resultar compromesos i

atzarosos. Tenint això en compte, l'actuació del tenor asturià va assolir prou regularitat per considerar-se un èxit per a ell i una fita singular per a una plausible carrera. Antonio Blancas fou el baríton ja expert, com tota la resta d'aquell elenc característic de sempre, dels esforçats del Bosco, Heilbron, Ysàs, Esteve, etc. amb l'inevitable Piero di Palma.

Josep Casanovas

XXXIIè CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

del 15 al 29 d'abril de 1986

PIANO VIOLONCEL PIANO-JUNIORS

189 concursants inscrits dels països:

Alemanya - Argentina - Austràlia - Bèlgica - Brasil - Bulgària - Canadà
Corea - Cuba - Espanya - E.U.A. - França - Gran Bretanya - Grècia
Holanda - Hongria - Israel - Itàlia - Iugoslàvia - Japó - Luxemburg - Mèxic
Polònia - Portugal - Romania - Singapur - Síria - Suècia - Suïssa - Taiwan
Turquia - U.R.S.S.

CASAL DEL METGE

del 15 al 26 d'abril

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

diumenge, dia 27 d'abril, a les 21,30 h.

SALÓ DE CENT de l'Excel·lentíssim Ajuntament de Barcelona

dimarts, dia 29 d'abril, a les 19 h.

Concert de Clausura

Els esbarts? Que pleguin!

Encara que tardana, una de les conseqüències de l'esperit de renaixença de la segona meitat del segle passat fou la divulgació de les recerques dels nostres primers folkloristes. Possiblement, els aspectes que arribaren més aviat a ser coneguts pel públic foren els relatius a la cançó popular; no debades hi havia arreu una notable sensibilitat per a la música coral. Els nostres músics aporten, a partir de les melodies que els descobreix el patrimoni popular, poemes simfònics, glosses i obres musicals de signe ben divers, i proporcionen als orfeons i a les entitats corals tot un seguit de cançons tradicionals que adopten unes harmonitzacions, sovint força elaborades, i contribueixen d'una manera notable a l'enriquiment d'una ben marcada personalitat cultural. Les danses, però, van per un altre camí, i els punts, els salts i les passes

que les conformen són recollits amb criteris diversos, amb poca sistemàtica, amb més bona fe que eficàcia i, molt sovint, amb resultats força dubtosos per l'ambigüitat i inconcreció de les dades obtingudes.

Des del mateix origen, els criteris musicals, rítmics, espacials, coreogràfics i de gestualitat es polaritzen en dues posicions que divideixen la feina i els objectius dels esbarts dansaires. Per una banda, hi ha la reproducció pura i simple de la dansa (o l'intent de reconstrucció, diguem-ne arqueològica); i per l'altra banda, apareix un criteri més obert, de recreació, de reelaboració de les dades existents, que pensa més en la dansa com a espectacle i no com a element expressiu i comunicatiu. No hi ha, però, límits marcats. Els esbarts, ja siguin d'una tendència o d'una altra, configuren, amb el temps, una mena d'estètica pròpia

que fa passar les danses pel mateix sedàs —de la mateixa manera que s'elabora una mena de «vestit típic català»— ja sigui del pla, de la muntanya o de vora mar, d'estiu o d'hivern, i que gairebé només distingeix entre rics i pobres, o bé en si és de festa o de feina. D'aquesta manera, prospera la confusió. Els esbarts es protegeixen en les seves imatges formals; totes les danses s'assemblen i es distancien cada vegada més dels trets conservats pel poble.

A hores d'ara, les primeres víctimes d'aquesta situació han estat els mateixos esbarts. Les dues tendències sembla que només tinguin l'objectiu de convertir-se en espectacle. En un punt extrem, hi trobem el document que se'ns mostra per ser contemplat; i a l'altre, la voluntat d'oferir un espectacle coreogràfic a partir de versions que potencien els elements estètics o els drama-





tics de les danses —amb tota la complexitat que el gènere teatral suposa. Si voleu noms, col·loqueu en un extrem l'Esbart Català de Dansaires —setanta-vuit anys, el més antic de Catalunya— i a l'altre l'Esbart Dansaire de Rubí —el més popular, en els últims temps, per la qualitat teatral del seu producte. Entre aquests dos pols imagineu totes les gradacions i barreges possibles, i tindreu una imatge força aproximada del poti-poti en què en aquest moment, es mouen els esbarts.

Les danses s'han transmès per la pràctica i el record. Els mestres actuals dels esbarts són, gairebé tots, antics dansaires que havien après les danses dels mestres respectius, i cadascú les ensenya afegint-hi les seves virtuts i els seus vicis. Aquella divergència inicial, doncs, ha esdevingut amb el pas del temps una mena de bola de neu cada vegada més gruixuda. Aquelles dues tendències s'han multiplicat formalment en múltiples variants i, fins i tot, en sorprenents «variants de variants». El desori és gran! Els intel·lectuals han marginat aquest camp d'una manera absoluta, i no han sorgit «teòrics» que formulessin cap mena de camí o bé de doctrina que poguessin orientar la gent. No hi ha, tampoc, ningú que

pugui merèixer la confiança de tothom en l'aspecte pràctic. Després d'aquells mestres inicials, que ja partien del dubte, n'han aparegut més; i tots han fet gala de llur seguretat i vàlua. Uns i altres es manifesten en possessió de la veritat absoluta, i s'acusen mútuament de no fer les coses bé. L'espectador atent s'adona que la mateixa dansa és ballada de maneres diferents; que gairebé tothom tira al dret; i que aquest patrimoni nostre de la dansa tradicional, tot i essent molt ric sobre els papers, es deteriora d'una manera inevitable. Treieu el cap, si us plau, a les actuacions dels nostres esbarts i veureu com hi ha grups que volen fer un gran espectacle sense tenir el més mínim sentit de les tècniques escèniques; veureu vestuaris que semblen autèntiques mones de pasqua; veureu que hi ha esbarts que adopten recursos del ballet clàssic, i d'altres que salten i brinquen de manera desafortada, ben lluny de la nostra manera d'entendre la vida. I, cada vegada més, veiem desaparèixer gestos i moviments, i les raons de la indumentària; i hi predomina una estètica que no trobareu en cap altra manifestació cultural i artística que no sigui la dels mateixos esbarts.

És evident que, tot el que he escrit, es

pot matisar molt i es pot filar molt més prim. Hi ha actituds que hauríem de qualificar amb la mateixa duresa, i d'altres que mereixen la més absoluta condescendència. No podem aplicar sempre la mateixa rasa. Jo diria als esbarts que fossin força exigents amb la seva feina. Que, si no poden assegurar un mínim de dignitat —històrica, de preparació, tècnica, plàstica, estètica, de muntatge, fins i tot moral i ètica—, si no són plenament conscients de la feina que fan, jo els diria que pleguessin.

Els esbarts? Sí: que pleguin! Potser serà l'única manera de recomençar, de tornar a bastir —amb totes les mancances que calgui— el nostre malmès patrimoni coreogràfic.

Malgrat la contundència de les meves paraules, no voldria abocar pessimisme al món de la Cultura Popular i Tradicional. Penso que, en el moment actual, apareixen tímidament i amb la màxima humilitat accions i moviments que poden treure els esbarts de l'atzucac on es troben i poden refer tot l'estrat cultural. Signes i actituds que uneixen rigor i bona voluntat es disposen a obrir un nou camí. Tanmateix, parlar d'això ja demana un altre article.

Joaquim Vilà i Folch

El ballet català popular, a la recerca de la seva autenticitat



En ocasions anteriors ja hem parlat sovint de la dansa acadèmica i escènica, i molt sovint també ho hem fet per referir-nos al retard que portem en aquest terreny, en relació a d'altres països europeus. Però, potser pel desig de contribuir a la difusió d'aquesta modalitat de la dansa, hem relegat injustament a un segon terme un altre sector: el de la dansa popular o folklòrica. I cal esmenar la desatenció aparent, perquè, a Catalunya, la dansa tradicional té una merescuda i estesa popularitat.

L'any 1981 s'hi va iniciar, per primera vegada, el Congrés de Cultura Tradicional i Popular, cosa que va fer possible de formar-se una idea de conjunt de la importància que entre nosaltres ha arribat a adquirir el món de la cultura tradicional, el qual concita una participació popular autènticament massiva. S'hi van comptabilitzar 300 corals, 200 esbarts, 250 colles sardanistes, 500 grups teatrals i nombrosíssims castellers, bastoners, diables, gegants i un llarg etcètera de figures entranyables del nostre folklore.

La història ens ha ensenyat que, per tal d'evolucionar dignament, són imprescindibles unes arrels fermes. La dansa catalana potser no exhibeix la riquesa folklòrica dels països de l'Est o, per no anar tan lluny, l'atractiu del flamenc. No obstant, és la dansa d'aquí: la que un bon dia va sorgir de la nostra terra i la que expressa la nostra manera de ser. Pot ser un pur plaer o una conquesta, però també és un acte co-

mú de fons religiós, en forma de pregària, per la bona collita o per l'ànima d'un difunt.

És des de principis d'aquest segle, quan es comencen a investigar i a reconstruir els moviments autòctons catalans. El 1908, Aureli Capmany funda el primer esbart, (l'Esbart Català de Dansaires) i, a partir d'aquest moment, el redescobert sector de la cultura no fa més que guanyar nous adeptes. Amb la seva creixent difusió i popularitat, apareixen també les primeres polèmiques i es manifesten les primeres desunions, per la qual cosa s'arriba als nostres dies amb una gran disgregació d'estils i d'interpretacions. Calia la creació de l'Agrupament d'Esbarts de Catalunya, fruit del Congrés de Cultura Tradicional i Popular, per tal d'entreveure la possibilitat de posar una mica d'ordre a la disbauxa actual.

Per això, hem considerat oportú de reunir, al voltant d'una taula, i amb **Juli Sancilimens**, president de l'Agrupament dels Esbarts, cinc altres personalitats vinculades al món de la dansa folklòrica, per tal d'aclarir la situació actual i les possibilitats de futur de la dansa catalana. Es tracta de **M^a Rosa Alonso** (Esbart Català de Dansaires), **Josep Vilar** (Ballets de Catalunya), **Albert Sans** (Esbart de Rubí), **Núria Fradera** (Sac de Danses) i el crític i investigador **Joaquim Vilà i Folch**.

M^a Rosa Alonso— La tasca primordial de l'Esbart Català de Dansaires ha consistit sempre en la recuperació, conservació i divulgació de les danses. Intentem de con-

servar les danses i músiques en la seva més aproximada autenticitat. Ja fa tres anys que ens dediquem a la recuperació i construcció d'instruments antics. Quan ballen els bastoners, per exemple, poden fer-ho amb gralles. No fa gaire que hem recuperat una cornamusa i també hem tornat a formar la coble primitiva, de tres quartans; és a dir, tres músics amb quatre instruments. La nostra missió està ben definida; i encara que prescindíssim de dansaires tindria un sentit. Disposem del valuós arxiu d'Aureli Capmany, la línia del qual seguim.

Josep Vilar— Els Ballets de Catalunya procedim d'una escissió produïda fa trenta tres anys al si de l'Esbart Català de Dansaires. El propi Capmany fomentava i estimulava la diversitat d'opinions, les discrepàncies. I quan es va produir la famosa polèmica entre ell i Rigall, ens en vam separar. Rigall en sabia més, de ballar; i això és el que nosaltres hem intentat de fer. Ara bé, malgrat les divergències que hem tingut, ens sentim molt aprop de l'Esbart Català i treballem sobre les mateixes bases.

Albert Sans— Encara que tinc una gran admiració per la trajectòria de la dansa catalana autèntica, la meua manera d'interpretar la dansa és ben diferent. Perquè, què és l'autenticitat? Jo he procurat no enredar-me; el que faig és, ni més ni menys, dansa catalana posada a dalt d'un escenari. I, a partir d'aquí, ja comencen a tenir un paper aspectes com el de la luminotècnia, la indumentària i, evidentment, els ballarins. Els dan-

MÓN SONOR

saires de Rubí ballen diferent perquè treballen el cos. Això no obstant, els nostres ballarins no són professionals, i tampoc no és aquesta la nostra ambició. No volem perdre els lligams amb el poble. Del que s'ha parlat és que l'Esbart de Rubí podria ser la companyia folklòrica catalana, i això és una altra cosa. El que nosaltres pretenem és donar un espectacle de dansa folklòrica ballada per la gent del poble. Tot això no exclou que ens dediquem també a la recerca. Com deia abans, però, què és l'autenticitat? què en pot quedar d'una dansa explicada de paraula a una persona i després interpretada per un tercer? Ens trobem davant d'uns documents que ens expliquen unes danses, però no disposem d'explicació sobre els moviments, els quals, lògicament, ens cal inventar. És cert que sempre procurem ser fidels als punts bàsics de la nostra dansa; ara bé, a l'igual que ens passa amb ballets costumistes com el *Carnestoltes* o *El Sarau*, tant la música com els moviments són el resultat d'una creació nostra. Intenem reflexionar sobre la nostra manera catalana de ballar; i tot plegat persegueix com a objectiu que la gent s'identifiqui amb el que està passant a l'escenari.

Sobretot, transmetre el plaer del ball

Núria Fradera— En el Sac de Danses, la gent que ve a ballar amb nosaltres cal que s'ho passi molt bé. En això no ha d'haver-hi diferències entre el ballar «rock» o qualsevol altre cosa. És clar que nosaltres partim de la base de les danses tradicionals, i considerem que l'amor a la dansa s'ha de cultivar des de la infantesa. Per això, ensenyem danses populars a nens i nenes des dels quatre fins als catorze anys. I procurem barrejar els grups d'edat amb la intenció d'apropar-nos més a l'ambient dels pobles on, grans i petits, ballen plegats. Volem que la gent s'acostumi a ballar a la manera catalana; i no em refereixo ara a una *Bolanguera* o al *Ball de Sant Ferriol*, sinó que es tracta de tenir la idea dels passos que han sorgit espontàniament del nostre poble. Tenim l'esperança que, un dia, potser podrem ajudar la gent a adquirir una expressivitat més rica. En realitat, no ambicionem cap altra cosa sinó poder transmetre el plaer del ball.

Josep Vilar— El punt de sortida són les danses dels pobles, les que es ballaven els dies de festa, o per qualsevol altre motiu. D'aquí neix el ballet popular; el qual, evidentment, té uns altres objectius. Manté l'esperit del poble, però adquireix una altra dimensió. El fenomen de les grans companyies, del tipus dels països de l'Est; és desconegut entre nosaltres: els nostres esbarts encara són, per regla general, molt a prop de les arrels. En realitat, és amb la formació de l'Esbart Verdaguer, el 1945,

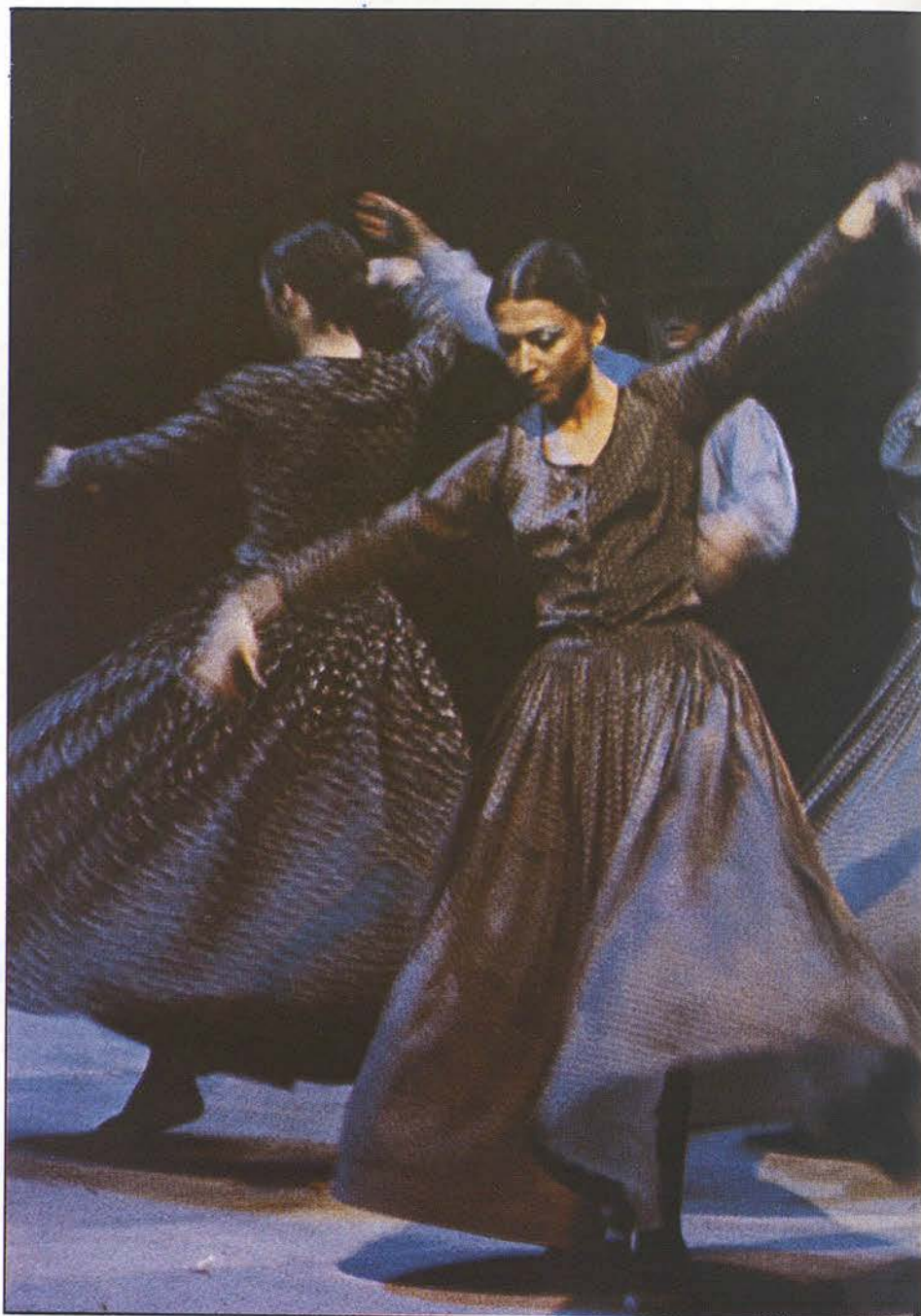
quan s'hi comencen a introduir unes altres ambicions que demanen una més rigorosa investigació. La música, la indumentària, tot, adquireix unes proporcions noves. Aquest nou enfocament de la dansa popular desperta un gran interès per part del públic, que ja comença a omplir teatres i estadis. És el primer gran estímul que rep la nostra dansa, a favor de la seva difusió.

M^a Rosa Alonso— Les danses que es ballaven als pobles, a les que es refereix Vilar, s'han anat perdent. El nostre país ha estat sempre molt obert als corrents exteriors, i certes tradicions hi han desaparegut. Tampoc no crec que, aquí, la dansa hi hagi tingut mai la significació de «*divertissement*» que ha tingut a altres indrets. Més aviat s'ha tractat de danses amb una funció molt determinada: per exemple, una bona collita o qualsevol altre celebració. Són danses que, evidentment, han desaparegut, i que nosaltres estem intentant de reconstruir. En realitat, la dansa catalana és ac-

tualment filla d'un interès històric, folklòric o turístic. Existeix gràcies a la tasca de molts investigadors, que han tornat danses, que molt sovint ningú no sabia que existien, a llurs pobles d'origen.

Marjolijn Van der Meer— Em pregunto si no seria simplificar massa la realitat, el fet de dividir la dansa catalana en tres tendències fonamentals: primerament, hi ha uns grups que es dediquen primordialment a la popularització, a la difusió de la dansa catalana; en segon lloc, tenim els dedicats a la investigació i la reconstrucció de les danses, procurant recuperar-les en la seva puresa original; i hi ha finalment la dansa escenificada, on es permet una major llibertat interpretativa.

Vilà i Folch— Aquí, justament, és on comença l'embolic. Els grups que tenen una tendència clara es poden comptar amb els dits. La proliferació desordenada d'esbarts ha fet que, cadascú, anés tirant pel seu cantó, aferrant-se als seus propis vicis. Molt



Sovint, el mal camí ha estat imitat per altres grups, a la recerca de l'èxit fàcil i la popularitat. El resultat final és que, molta dansa que veiem actualment, no té ni base històrica ni creació pròpia, per la qual cosa ofereix, de fet, una barreja molt poc definida.

Núria Fradera— Ara ja comencem a entrar més en el fons de la qüestió. En realitat, quina funció tenen, els esbarts? Fa uns trenta o quaranta anys, obeeien a una reafirmació nacionalista, i als responsables no se'ls demanava cap mena de preparació tècnica. La dansa popular també ha patit de la manca d'un adequat sistema de notació. Tot això, juntament amb el fenomen de l'espectacularització difusió, ha originat els vicis de què parlem.

Marjolijn Van der Meer— Però, no creieu que cada esbart pot triar el seu camí

és així, podem produir resultats contraproductius i quedar completament desmotivats.

Vilà i Folch— Cal remarcar que, dintre la dansa catalana, hi ha una tendència que no comporta aquest esperit de catalanitat. Hi ha grups que persegueixen més aviat imitar l'espectacularitat dels que ens vénen de fora, en lloc de reflexionar sobre la nostra pròpia essència.

Juli Sanclimens— N'hi ha, però són una minoria. I per això, justament, em sembla important que hi hagi una institució, a la Generalitat, que centralitzi la documentació i la recerca de la dansa, on la gent es pugui informar degudament. Això no significa, de cap manera, que, a partir d'ara, tots els esbarts hagin de treballar de la mateixa manera. Ens agrada que hi hagi diferències; sempre, però, que estiguin motivades per aquest esperit de catalanitat. Uns



lliurement? Quin mal fa, un esbart que balli pel seu propi plaer?

Juli Sanclimens— No és ben bé aquesta, la missió de l'esbart. Bàsicament, l'esbart és una escola de formació per a la gent jove, amb un objectiu principal: la divulgació de les danses del país. Al meu entendre, en els darrers anys ha passat que la gent —amb una fe extraordinària, i segurament amb el desig de fer-ho el millor possible— ha anat avançant per camins equivocats. I un gran culpable d'això ha estat la manca d'un centre d'investigació, una iniciativa en la qual està treballant actualment l'Agrupament.

Vilà i Folch— L'Obra del Ballet Popular, d'Òmnium Cultural, ha treballat molt en aquest sentit, i durant molt de temps va significar un intent federatiu. Ara, sembla que l'Agrupament, sorgit del Congrés, pren el relleu amb una força extraordinària.

Juli Sanclimens— Abans que res, pretenem que la gent que es dediqui al món dels esbarts sigui gent molt sincera amb el país. Que en conegui la història i la geografia, i que tingui la voluntat d'entendre què representa aquest país. Perquè, si no

projectes futurs d'ordre més pràctic inclouen la consecució d'uns locals per assajar, i un servei d'orientació per als esbarts que cerquen ajuts econòmiques, etc. Actualment, estem estudiant la possibilitat de treballar amb cobles més reduïdes. Hi ha molts esbarts i molt poques cobles i, a més a més, un cobla petita dona més agilitat al trasllat dels grups. Intentem que tothom pugui treballar amb música viva. Per altra banda, aviat farem una trobada de mestres, per tal de definir una mica els punts bàsics de la dansa. Hi ha infinitat de coses per aclarir, concretar i reclamar.

Les paraules de Juli Sanclimens poden donar per acabada la conversa, al llarg de la qual hem intentat aixecar una mica el vel de la confusió que ara sembla imperar sobre la dansa popular catalana. Confiam tenir ocasió de tornar sobre aquest tema amb més profunditat. És el mínim que es mereix aquesta gent que esmerça desinteressadament tantes hores en la recuperació i reconstrucció dels nostres costums tradicionals.

Marjolijn Van der Meer

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

del 15 de juliol a l'1 d'agost de 1986

QUADRE DE MATÈRIES I PROFESSORS

Piano:	Sebastian Benda (Bohèmia/Austria). 15 a 26 de juliol Emmanuel Ferrer (França/Espanya) Luiz de Moura Castro (Brasil/EUA)
Violí:	Néstor Eidler (Argentina/Espanya) Vartan Manoogian (Iraq/EUA)
Viola:	Matthias Maurer (Suïssa/Holanda)
Violoncel:	Herre Jan Stegenga (Holanda)
Cant:	Juliette Bise (Suïssa). 21 de juliol a 1 d'agost
Guitarra:	Óscar Cáceres (Uruguai/França)
Percussió:	Xavier Joaquín (Barcelona/Espanya). 21 de juliol a 1 d'agost
Orgue:	Montserrat Torrent (Barcelona/Espanya). 21 de juliol a 1 d'agost
Flauta:	Alexandre Magnin (Suïssa)
Fagot:	Janos Meszaros (Hongria/Suïssa). 22 de juliol a 1 d'agost
Anàlisi:	Carles Guinovart (Barcelona/Espanya)
Música de cambra:	Professorat del curs

CURSETS INTERNS

- 1) Música Catalana per a piano (contemporània en particular): J. M. Colom.
- 2) Construcció i tècnica del piano per a pianistes: Xavier García.
- 3) Mètode «Aberastury»: Néstor Eidler.

CURS EXTRAORDINARI

Tècnica bàsica del piano per a professors i alumnes (grau elemental i mitjà):
Professor: Luiz de Moura Castro. del 4 al 8 d'agost.

Modalitats i preus de matrícula:

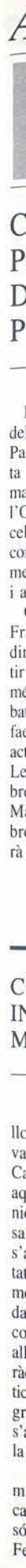
Actius	22.000 ptes.
Oients	14.000 ptes.
Curs reduït, Actius	16.000 ptes.
Curs reduït, Oients	10.000 ptes.
Anàlisi musical (classe col·lectiva)	18.000 ptes.
Mètode «Aberastury»	10.000 ptes.
Aplicació Mètode (suplement)	6.000 ptes.
Curs extraordinari (4-8 agost)	
Actius	10.000 ptes.
Oients	7.000 ptes.

INFORMACIÓ: «III CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA»,
Pujada de la Mercè 12. 17004-GIRONA (Espanya)
Tel.: 972-206404

Organització i Patrocini: Ajuntament de Girona

Amb la col·laboració de: Diputació de Girona
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
Centro Musical Yamaha

Direcció artística: Carles Guinovart
Direcció tècnica: Miquel Sunyer



AQUÍ

CONFIGURADA LA
PROGRAMACIÓ DE L'ORQUESTRA
DE LA CIUTAT DE BARCELONA
PER A LA PRÒXIMA TEMPORADA

L'actuació en quatre concerts, dels director alemany Franz-Paul Decker, constitueix la nota més destacada de la programació de la temporada vinent de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Una programació que consta de 22 programes que començaran el dia 8 de novembre i acabaran el 26 d'abril.

Com és sabut, l'esmentat Franz-Paul Decker serà el nou director titular de l'OCB a partir de la temporada 1987-88. A més d'ell hi intervindran d'altres batutes destacades, com són Rafael Frühbeck de Burgos, que actuarà els dies 28 i 29 de març, Leopold Hager —7 i 8 de febrer—, Miguel Ángel Gómez Martínez —22 i 23 de novembre—, Peter Maag, que iniciarà el cicle els dies 8 i 9 de no-

vembre i els nostres Antoni Ros-Marbà, concerts segon —dies 15 i 16 de novembre— i setè —20 i 21 de desembre—; Salvador Mas dirigirà els programes quinze —28 de febrer i 1 de març— i el de cloenda —25 i 26 d'abril, mentre que Edmon Colomer actuarà els dies 7 i 8 de març i Albert Argudo el 21 i 22 de març.

Encara que queden noms de solistes i d'obres per determinar, cal destacar la presència dels pianistes Lazar Berman, Alexis Weissenberg, Christian Zacharias i els nostres Miquel Farré i Rosa Maria Llorens. Altres solistes destacats són el pianista Rudolf Buchbinder, Thomas Indermühle, oboè i oboè d'amore, i els nostres Jaume Francesch i Marçal Cervera.

CONVOCAT EL FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
MÚSICA DE CANTONIGRÒS

Del 17 al 20 de juliol tindrà lloc una nova edició del Festival Internacional de Música de Cantonigròs. Com és sabut, aquest festival aplega una munió de grups corals i també dansaires d'arreu del món que s'agrupen en els següents apartats: cors mixtos, infantils, femenins, masculins i grups de danses. Encara que el festival comporta un caire competitiu, allò que més hi destaca és el caràcter de gran festa, amb la multicolor representació de diversos grups d'origens distants que s'apleguen a Cantonigròs i a tota la comarca.

Per la competició de cors mixtos, amb un màxim de 80 cantaires, les obres obligades són: *O Crux ave spes unica*, de Ferran Sors i *Kotek-Das Kätz-*

schen, d'Andrzej Koszewski. Pel que fa a cors infantils amb un màxim de 60 veus, les obres obligades són: *Fie nay, prithe*, *John-Under this stone*, de Henry Purcell, i *Le Rhin suisse*, de Stunz. Les obres obligades de la competició dedicada a cors femenins amb un màxim de 60 cantaires són: *Der Bräutigam*, de Johannes Brahms, i *Morana, Morana!* de Bohuslav Martinu.

Per a l'edició d'enguany, ja han anunciat la participació grups corals i de danses procedents de Bèlgica, Bulgària, Colòmbia, Finlàndia, Grècia, Hong-Kong, Índia, Irlanda, Israel, Itàlia, Polònia, Romania, Suïssa, Txecoslovàquia, Estats Units i de diversos països de l'Estat espanyol.

PREMI LÍRIC

«HOTEL PRINCESA SOFIA-
GRAN TEATRE DEL LICEU»

El qui fou gran baríton català, Manuel Ausensi, presideix el Comitè Organitzador de l'anomenat «Premi Líric Hotel Princesa Sofia-Gran Teatre del Liceu», que enguany s'atorgarà per primera vegada. El guardó conté dues modalitats: per una part, l'esmentat Comitè Organitzador reconeixrà el cantant —nacional o estranger— que hagi destacat per la seva actuació al Gran Teatre del Liceu en el curs de la temporada present; per l'altra banda, hom premiarà el jove cantant espanyol que hagi tingut una actuació més brillant. En aquest cas, el reconeixement serà en forma d'una beca d'estudis per ampliar els seus

coneixements en una escola de cant de reconegut prestigi internacional en la seva especialitat. En ambdues versions, el veredicté es farà conèixer abans del 15 de juliol d'enguany.

Junt amb Manuel Ausensi, integren el Comitè Organitzador de l'esmentat premi: Maria Vilardell, Presidenta del concurs Francesc Viñas; Montserrat Vives, Presidenta de l'Associació d'Amics del quart i cinquè pis del Gran Teatre del Liceu; Xavier Montsalvatge, crític musical; Ricard Villanueva, director del Conservatori del Liceu; i actua com a secretari Josep Maria Ayxelà, vice-presidente del grup d'Hotels HUSA.

LLIBRE SOBRE LA DIGITACIÓ
PIANÍSTICA, D'ALBERT NIETO

El jove pianista Albert Nieto, que actuà el passat dia 23 de març al cicle Diumúsica, està treballant en aquests moments en un llibre sobre la «digitació pianística». Aquest treball el fa comptant amb sengles beques de la Generalitat de Catalunya i de la Fundació del Banc Exterior d'Espanya. Albert Nieto en

aquests moments és professor dels cursos superiors del Conservatori de Música de Vitòria-Gasteix, i és, així mateix, assessor de la programació i planificació dels cursos de piano. Fa un any que va aconseguir el Diploma Superior, amb Gran Distinció i Premi, de la Fundació Alex de Vries, a Anvers.

LOLITA POVEDA, en el record

Víctima de cruel malaltia, ha mort Lolita Poveda, una de les persones més entranyablement vinculades al món del Gran Teatre del Liceu i, també, al dels principals centres lírics de l'Estat espanyol.

Després de cursar els estudis de piano al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, durant els quals s'inicià en el món fascinant de l'òpera, el seu matrimoni amb Dídac Monjo —de tants anys, peça clau en el complicat engranatge artístic i funcional del Liceu— l'integrà de ple al món operístic.

Col·laboradora activa en la carrera del seu marit, participà, posteriorment en les complexes comeses del muntatge escènic, molt primordialment en l'específicament luminotècnic, sempre en estreta connexió amb els

directors escènics. El seu treball, bé que no ostensible públicament, era d'una importància capital en ordre a la consecució dels resultats artístics globals.

En un món —el del teatre líric— on, sovint, el nerviosisme i la necessitat de ràpida resposta als imprevistos és un fet quotidià, el tracte jovial, serè i amb un toc de bonhomia de Lolita Poveda esdevenia el contrapunt imprescindible al neguit inesperat. Per això, Lolita Poveda es féu creditora de l'estimació de tants i tants artistes, directors i escenògrafs. En el transcurs dels dos mesos durant els quals suportà amb serena resignació el seu estat, no li faltà, en cap moment, el testimoniatge d'estima de tots els grans cantants i homes de teatre que han passat per Barcelona.

Descansi en pau!

GIRA DE LEONORA MILÀ
PER ALEMANYA

Del 19 al 25 de febrer, la pianista i compositora catalana Leonora Milà, féu una gira de recitals per la República Federal Alemanya. Entre el conjunt de concerts, cal destacar els que oferí el dia 20 de febrer, a Múnic, i el del dia 24, a la Stephan Saal, de Karlsruhe, patrocinat per l'Ajuntament de la ciutat.

També cal assenyalar el bon ressò aconseguit pel disc que ha tret al mercat, en el qual s'ofereixen obres de la mateixa Leonora Milà sobre textos de Goethe, Llates, Maragall, Manuel de Cabanyes i de la pròpia pianista-compositora, cantats per la soprano Maria dels Àngels Sarroca.

CURSOS INTERNACIONALS
DE VIOLONCEL I GUITARRA
A L'ESCOLA LUTHIER

George Neikrug

El Centre d'Arts Musicals Luthier ha convocat cursos internacionals de violoncel i guitarra. El primer serà a cura de George Neikrug, i el de guitarra, a cura de David Russell.

George Neikrug és una important personalitat de la música nord-americana. Amb una activitat professional com a concertista i pedagog de més de quaranta anys, actualment és cap d'estudis responsable de les seccions de corda de la Universitat de Boston. El curs tindrà lloc de l'11 al 16 d'abril, a l'esmentat Centre d'Estudis Luthier i, com a presentació del mateix, George Neikrug oferirà un concert d'un relleu excepcional el dia 15 d'abril, a l'església de Sant Felip Neri.

David Russell, malgrat la seva joventut, és un guitarrista de gran prestigi internacional. Nascut a Escòcia, visqué la seva in-

fància a Menorca i estudià guitarra amb el seu pare. Continua els estudis a 16 anys, a la Royal Academy of Music, i estudià també trompa i violí. Després de guanyar el concurs Julian Bream aconseguí una beca que li permeté perfeccionar-se amb el mestre Josep Tomàs. Una successió de primers premis a concursos internacionals —Santiago de Compostela, «Andrés Segovia» a Ciutat de Mallorca i «Tàrraga» a Benicàssim— li obren les portes al gran concertisme internacional i, des d'aleshores, mena una important carrera i actua amb les millors formacions i en els auditoris de més prestigi de tot el món.

Com a presentació del curs, David Russell oferirà un concert el 18 d'abril a la Sala d'Actes de l'Institut Francès, amb obres de Weiss, Maxwell Davies, Mertz Manjon, Rodrigo i Morel.

EXPOSICIÓ D'INSTRUMENTS
ANTICS A EUROPÀLIA

Dins el marc de la gran mostra d'art espanyol que suposà Europàlia, cal fer esment (si bé una mica tard en el temps no per això menys interessant) d'una important exposició d'instruments musicals de construcció espanyola dels segles XVI al XIX. Aquesta exposició fou una primícia mundial, puix que era la primera vegada que es presentava una col·lecció completa i històrica d'instruments espanyols.

La coincidència de l'Any Europeu de la Música i el fet que la mostra Europàlia fos dedicada a Espanya, va fer que la Societat Générale de Banque, belga, decidís dedicar als instruments musicals de construcció espanyola l'annual exposició que ella organitza. L'exposició ha estat oberta dos mesos i l'han visitada aproximadament unes noranta mil persones, des d'especialistes a curiosos, desplaçats des dels països més propers a Bèlgica com són França, Holanda o Alemanya Occidental.

«Instruments de música espanyola dels segles XVI al XIX», era el títol d'aquesta mostra que ocupava mil dos-cents metres quadrats de la sala d'exposicions de la Générale de Banque, a Brussel·les. S'havien necessitat dotze mesos de recerca i d'investigació prèvia i un pressupost de vint-i-cinc milions de pessetes per tal que, el 17 d'octubre de 1985, s'obriessin les portes d'aquesta exposició. Al catàleg figuraven 63 instruments, tots ells exemplars significatius de cadascuna de les famílies d'instruments: corda polsada; corda amb arc; vent-fusta; llengüeta i flautes; vent-metall i instruments de teclat. L'aportació catalana a la mostra fou molt significativa, ja que més de la meitat dels instruments exposats provenien del Museu de Música de Barcelona, únic a l'Estat espanyol. La tradició musicològica catalana, iniciada al segle passat per Felip Pedrell i continuada per Higinio Anglés, es va cristal·litzar en la creació d'aquest museu que compta a l'actualitat amb la més important col·lecció d'instruments de construcció espanyola, i que ha estat essencial a l'hora de fer possible aquesta exposició a Europàlia.

Un vídeo sobre instruments medievals de construcció espa-



nyola introduïa aquesta mostra, la lectura de la qual hom havia dividit en tres amplis períodes històrics. El primer, del 1500 al 1650, abraçava els instruments medievals supervivents i llurs transformacions, cap a la primera meitat del segle XVII. El segon període, comprès entre els anys 1650 i 1780, il·lustrava el pas de l'instrument barroc als models del classicisme tardà, que començava a aparèixer a la Península Ibèrica a l'últim terç del segle XVIII. El darrer i últim període comprenia entre els anys 1780 i 1900, i presentava els instruments propis del Romanticisme. La mostra es completava amb il·lustracions originals de manuscrits, i edicions de música de l'època, un material cedit per la Biblioteca Nacional de Madrid.

Va ser publicat un catàleg que consta, per una part, d'una sèrie d'articles sobre l'organologia espanyola, a càrrec de destacats especialistes, i, per altra banda, hi ha totes les fitxes dels instruments exposats. El catàleg inclou un disc petit, en el qual s'ha enregistrat el so d'alguns dels instruments que formen part de la mostra i que han estat restaurats per poder-hi tocar.

A les dificultats pròpies que comporta el muntatge d'una exposició d'aquesta envergadura, cal afegir-hi un tracte discriminatori en ser exclosa la mostra

del programa general d'activitats musicals d'Europàlia, per voluntat expressa del comissari encarregat d'aquestes activitats, qui va efectuar totes les pressions possibles perquè la mostra no es pogués realitzar. Malgrat aquets intents de boicot, l'exposició ha tingut una bona acollida en els dos mesos que ha estat oberta a Brussel·les, i ha fet conèixer internacionalment, i a nosaltres mateixos, el valor històric i material dels instruments musicals de construcció espanyola. Hom no descarta de pre-

sentar ací, si no aquesta exposició una de similar, que recorreria, itinerant, l'Estat espanyol.

El muntatge d'aquesta mostra ha estat fet per un equip d'especialistes encapçalat per Romà Escalas, actual director del Museu de Música de Barcelona, en qualitat de comissari de l'exposició, amb la col·laboració tècnica de Cristina Bordas i Juan José Rey, i amb la coordinació de Soledad Lorenzo i Cristina Pons.

L. Morgades

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

L'ORFEÓ CATALÀ AL PRIMER CONGRÉS INTERNACIONAL DE LA LLENGUA CATALANA. Octubre de 1906

La Renaixença de Catalunya, iniciada l'any 1833 arran de l'històric Poema «Oda a la Pàtria», de Bonaventura Carles Aribau, havia d'afavorir la recuperació i el redreçament de la Llengua Catalana després dels tres-cents anys de la seva decadència. Es produïren diversos avançaments en la cultura i en la literatura, però on sorgiren els majors complexos i les dificultats fou en voler establir la normalització gramatical i ortogràfica de la llengua.

En aquesta situació lingüística, el mes d'octubre de l'any 1906, fou constituït el Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, on pogueren ser exposades totes les opinions.

S'hi formaren Seccions d'Estudis diversos, en les quals foren presentades 61 comunicacions i es discutiren 17 temes importants, destacant-hi «Qüestions d'ortografia catalana», de qui seria senyor ordenador de la nostra llengua, el mestre Pompeu Fabra.

El Congrés tingué, doncs, una gran transcendència. Els fruits foren les bases ortogràfiques i gramaticals que possibilitarien la normalització que l'Institut d'Estudis Catalans pogué aprovar l'any 1913.

Cloqué els actes del Congrés la «Festa de la Música Catalana», amb el concert a honor dels congressistes, confiat a l'Orfeó Català i que tingué efecte la nit

del dia 16 d'octubre de l'any 1906, al Teatre Novetats.

El Teatre estava engalanat amb banderes catalanes i amb una artística draperia que penjava al capdamunt de l'escenari amb la inscripció «Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Any MCMVI».

Fou una de les festes que sens dubte impressionà més les distingides personalitats estrangeres que prengueren part al Congrés —diu la ressenya de l'acte—, perquè va ésser una veritable síntesi de la història de la nostra música, i l'Orfeó procurà que en el programa figurés una representació de cada una de les seves modalitats.

Així, els gèneres de música catalana oferta a la selecta concurrència que emplenava el Teatre foren tres: la música popular, la música clàssica i la moderna (d'aquell temps).

Per completar la finalitat de l'artística festa i facilitar més als congressistes el coneixement complet i documentat del renaixement musical de Catalunya, l'Orfeó Català demanà a l'eminent musicòleg tortosí, mestre Felip Pedrell, la redacció d'un treball per repartir-lo el dia del concert.

El treball va ésser publicat en un llibret amb el títol «La cançó popular catalana, la lírica nacionalitzada i l'Obra de l'Orfeó Català».

M. Pigullem

PELL DE BRAU

LUTOSLAWSKI REBÉ EL PREMI REINA SOFIA

El compositor polonès Witold Lutoslawski va rebre, el passat 13 de març, de mans de la Reina Sofia, el premi que porta el nom de la sobirana, en un acte que tingué lloc al Palau de la Zarzuela. En el seu parlament, el compositor assenyala que «un artista creatiu hauria de considerar sempre els seus talents no com a quelcom propi, sinó com una propietat comuna, i considerar que el seu deure és desenvolupar-los en benefici d'altres».

La Reina Sofia lliurà a Lutoslawski el diploma acreditatiu del premi, en el curs d'una audiència a la qual van assistir Carles Ferrer Salat, president de la Fundació que atorga el premi, l'ambaixador de Polònia a Espanya, Ryszard Korczewski, i

diversos músics i compositors.

Lutoslawski agraf a la reina Sofia aquell premi, perquè, segons digué, la tasca de l'artista «no és objectiu fàcil, i l'honor que hom m'ha conferit avui constituirà un suport en els meus esforços per assolir-la».

El premi «Reina Sofia» està dotat amb un milió de pessetes, i fou instituït per la Fundació Ferrer Salat, fa tres anys, i es destina a estimular la creació musical en les seves diferents modalitats i facilitar als compositors la possibilitat que la seva música pugui ser interpretada, escoltada i difosa. Witold Lutoslawski, després de rebre el premi, es reuní amb els mitjans informatius i digué que es considera «un llop solitari».

ES CREA A ESPANYA LA SOCIETAT LISZT

L'ambaixada d'Hongria ha creat, a Espanya, la Societat Liszt, amb motiu de commemorar-se enguany el centenari de la mort del compositor a Bayreuth. La societat espanyola ha estat creada per promoure la música del cèlebre artista qui, l'any 1884, realitzà una gira per Espanya com a pianista. És previst que l'esmentada societat tingui cura d'editar discs amb obres de Liszt, i que publiqui llibres i articles sobre el compositor hongarès. També s'ha previst d'organitzar concursos i col·locar una placa commemorativa al Palau de Villahermosa, on Liszt oferí un concert, l'any 1884, quan l'edifici era la seu del Liceo Artístico y Literario. La Societat Liszt, a Espanya, és la que fa quinze de les que s'han creat arreu del món, i té les mateixes característiques de les fundades a les principals ciutats d'Europa, Estats Units i Austràlia.

PREMI DE COMPOSICIÓ CONVOCAT PER LA «JONDE»

La «Joven Orquesta Nacional de España» ha convocat un concurs de composició simfònica per a un conjunt de les característiques de l'esmentada agrupació. Hi podran participar els joves compositors de l'Estat espanyol que el 31 de gener de 1986 no tinguin més de 30 anys. S'hi ofereix un primer premi de 500.000 pessetes, dos accessits de 300.000 pessetes i un darrer accessit de 100.000 pessetes. Les obres que participin al concurs hauran d'arribar a la seu de la «JONDE» (Teatro Real, Pl. Isabel II, 28013-Madrid) abans del 30 de juny del 1986, i fer esment a la participació al concurs. La partitura enviada haurà d'especificar el títol de l'obra i un lema. En sobre tancat, s'inclourà una fotocòpia del carnet d'identitat de l'autor, un breu currículum i una explicació de l'obra. La «Joven Orquesta Nacional de España» estrenarà l'obra premiada.

V CONCURS DE PIANO
MARISA MONTIEL

Del 22 al 24 de maig tindrà lloc a Linares, i concretament a la seva Aula de Música, la cinquena edició del «Concurs de Piano Marisa Montiel». Aquest concurs és obert a pianistes de qualsevol nacionalitat, amb la condició d'estar matriculats en algun conservatori de música d'Espanya. És convocat a dos nivells: infantil, fins a 13 anys fets, i juvenil fins a 20 anys fets. S'hi realitzaran dues proves: una, d'eliminàtoria, en la qual s'interpretarà l'obra obligada i una obra de lliure elecció; i la final, amb dues obres de lliure

elecció. Per al nivell infantil, l'obra obligada serà *Danza Oriental*, de Granados; i per al nivell juvenil, *Castilla* d'Albéniz. La inscripció queda oberta fins el dia 30 d'abril. El jurat serà presidit per l'alcalde de Linares, i en formarà part la senyora Marisa Montiel i tres persones més pertanyents al món de la interpretació i la pedagogia musical. S'hi atorgarà un premi de 100.000 pessetes per al guanyador juvenil, i un de 75.000 pessetes per al guanyador infantil.

ARREU

PIERRE BOULEZ,
ALS ESTATS UNITS

Cinquanta persones i 24 tones de material han viatjat als Estats Units de Nord-amèrica: Boulez ha tornat a Amèrica amb el seu «Ensemble Intercontemporain», de París, en una gira per les ciutats més importants del país: Los Angeles, San Francisco, Chicago, Boston i Nova York. Entre l'onze de febrer i el nou de març, hi ha interpretat principalment la primera americana del *Répons*, de Boulez, *Antiphysis*, d'Hugues Dufourt, i una nova obra del compositor americà Elliott Carter, *Penthode*. Paral·lelament a aquesta gira, Boulez ha dirigit les orquestres de Boston i de Nova York. Pel mateix temps, Zubin Metha ha posat el *Rituel*, de Boulez, als faristols de la Filharmònica de Nova York.



Pierre Boulez

PRIMERA DISCOGRÀFICA
DEL FALSTAFF, DE SALIERI

La necessitat, comercial i cultural, de l'ampliació del repertori per part de les grans productores discogràfiques, i el corresponent reclam que han atorgat unes concretes produccions cinematogràfiques a certs temes i compositors, a nivell gairebé multitudinari, ens porta ara, com a conseqüència indirecta, aquest primer enregistrament mundial de l'òpera de Salieri *Falstaff*, el qual, procedent d'un enregistrament hongarès d'HUNGAROTON, és distribuït per HARMONIA MUNDI (U C 12789.91). Els intèrprets són Maria Zempléni, Jozsef Gregor, Dénes Gulyás, el Cor de Cambra Salieri i l'Orquestra de Cambra Salieri, sota la direcció de Tamás Pál.

CURS DE MÚSICA DE
CAMBRA A WINCHESTER

Dels 2 al 9 d'agost tindrà lloc, a la ciutat anglesa de Winchester, un curs de música de cambra. Grups pre-establerts o instrumentistes individuals seran incorporats a grups d'un nivell similar. L'equip de direcció del curs el formen el matrimoni James Maddocks i June Mills. Tots els membres són convidats a prendre part en l'Orquestra i en el cor, que assajaran durant les tardes. L'orquestra de corda i la banda de vent ho faran els vespres. S'han establert també classes per a conjunt barroc i guitarra clàssica. Per a inscripcions, cal adreçar-se a: Winchester Summer Music Course-52 Ravensdale Avenue, London, N12 9HT, England. Telèfon: 01-4457891

HA MORT EL DIRECTOR
D'ORQUESTRA VACLAV
SMETACEK

Ha mort, a Praga, Vaclav Smetacek, qui fou director de l'Orquestra Simfònica de Praga entre el 1942 i el 1972. El músic tenia 79 anys. Havia nascut a Brno —Moràvia del Sud— i es diplomà a la Universitat i al Conservatori de Praga, on estudià especialment l'oboè. Creà el Quartet de Vent de Praga, dirigí el Cor de Praga —Hlahol— i fou professor d'oboè i de direcció orquestral al Conservatori i a l'Acadèmia de les Arts de l'Espectacle, de Praga.

CURSOS A L'ESCOLA
D'ESTIU DE HEREFORD

L'Escola d'Estiu de Hereford (Anglaterra), en el Reial Col·legi Nacional per a invidents, ha convocat, sota el lema de «una aproximació integral a l'actitud musical», tres cursos d'estiu, els quals es desenvoluparan entre el 10 i el 17 d'agost del 1986. El primer, sobre «Cant i direcció coral», serà professat per Simon Johnson, l'actual director artístic de l'Orfeó Català, i estarà basat en obres corals de Monteverdi, Schubert, Walton, Messiaen i Weber. A més dels propis deixebles de direcció coral, és oberta la inscripció de cantaires per al conjunt que servirà d'eina de treball del curs i que es produirà en un concert de clausura a la Catedral de Hereford.

El curs, a l'entorn de «L'art del cant solista», presenta l'objectiu d'ajudar els cantants solistes en la seva tècnica vocal, interpretació i comprensió de diversos estils musicals. Serà dirigit per la professora Marjorie Thomas, directora de cant de la Reial Acadèmia de Música. A més de la participació dels deixebles al recital de clausura, hom espera preparar-hi escenes del primer acte de «La flauta màgica», de Mozart. Inscripcions, correspondència i demanda d'informació han de ser afreçades a: Suzanne Judelson, Hon Organiser, 17 Cranmer Avenue, Earling, London W 13 9SH. Tel. 01 579 1868

CURS DE MÚSICA
DE BANDA

Promogut pel British Council, del 28 de setembre al 10 d'octubre tindrà lloc un curs dedicat a les bandes, el qual coincidirà amb la celebració, al Royal Albert Hall de Londres, del Campionat Nacional de Bandes. Aquest curs s'adreça especialment a aquells músics interessats en la música per a banda, especialment en la típica banda anglesa. El curs té un professorat d'una gran categoria i, al llarg dels trenta anys d'existència, ha aconseguit un prestigi considerable. És imprescindible, per prendre-hi part, posseir uns coneixements d'anglès que permetin mantenir una conversa de forma fluida. Els interessats poden adreçar-se al British Council Institute, carrer Amigó, 83, telèfon 209 60 90, Barcelona 08021.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

ALT CAMP

ABRIL				
20, diumenge	13 h.	Valls	Església de St. Joan	Coral St. Vicenç de Mollet. Dir.: Pelagí Bernial.

ANOIA

ABRIL				
20, diumenge	18 h.	Capellades	Parròquia de Santa Maria	Concert de Sant Jordi. Coral Càrmina. Àngel Soler, piano.
23, dimecres	10,15 h.	Igualada	Església de Santa Maria	Coral Mixta de la Schola Cantòrum. Dir.: Clara Vilarrúbies.
27, diumenge	13 h.	Rubió	Capella Romànica	Coral Terra ferma.

BAIX PENEDEÈS

ABRIL				
20, diumenge	18 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Trio Saxia
27, diumenge	18 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Martin Berkowitz, piano.

BARCELONÈS

ABRIL				
10, dijous	20 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir.: Gustav Kuhn.
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	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	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Teresa Santos, piano. Chopin, Mendelssohn, Schumann, Albéniz. (Joventuts Musicals de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra i Cors del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Zubin Mehta. Verdi, Bartók, Schubert. (Ibercamera)
12, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Eliso Virsaladse, piano. Dir.: Pearce Colman. Beethoven, Berlioz.
13, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició)
	17 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<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 Vásquez (Diumúsica)
	19 h.	Barcelona	El Cau (Provença, 49)	Carme Vilà, piano. Francesc Vázquez, guitarra. Paulino Peña, flauta. (Pizzicato)
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	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Recital de cançó de Radmila Bacri. Obres franceses de l'Edat Mitjana als nostres dies.
	20 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Don Giovanni</i> , de Mozart. Dir.: Gustav Kuhn.
	21 h.	Barcelona	Església de Sant Felip Neri	George Neikrug, violoncel. J.S.Bach. (Escola d'Arts Musicals Luthier)
	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson (II Congrés Internacional de la Llengua Catalana)
16, dimecres	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Música Antiqua de Viena. Solistes vocals. Dir.: Bernard Klebel. Leopold I: <i>Il Lutto dell'Universo</i> . (Euroconcert)
	22 h.	Barcelona	Institut Francès	Recital de cançó de Radmila Bacri. Obres franceses de l'Edat Mitjana als nostres dies.
17, dijous	20 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	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, Ichijyana-gi, Ravel, Brahms. (Una hora de Música al Conservatori)

18, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Guillermo Alcañiz, Carlos Alberto Pérez, guitarra. Dowland, Johnson, Sors, Piazzola, Granados. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Català. Dir.: Simon Johnson (X aniversari «Avui»)
	22 h.	Barcelona	Institut Francès	David Russell, guitarra. Weiss, Maxwell Davis, Mertz Manjon, Rodrigo, Morel. (Escola d'Arts Musicales Luthier)
19, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Heater Harper, soprano. Dir.: Arturo Tamayo. Weber, 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	Norma, de Bellini. Dir.: Richard Bonyngue
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música.	Isabel Mas, soprano. Carme Vilà, Jofre Dodero, 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. (Ibercamera)
23, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Barroca d'Amsterdam. Tini Mathot, Friederike Ernst, Maria Ll. Cortada, clavicèmbals. Dir.: Ton Koopman. Bach. (Euroconcert)
	20 h.	Barcelona	Parroquia Mare de Déu de Gràcia	Orfeo l'Eco de Catalunya.
	22 h.	Barcelona	Parròquia St. Ildefons	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. «Concert de Sant Jordi».
24, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Norma, de Bellini. Dir.: Richard Bonyngue.
	21 h.	Barcelona	Palau	Scottish National Orchestra. Oleg Maissenberg, piano. Dir.: Naame 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 Vilaprinçó, piano. Händel, Bonet, Blay, Damaré, Gilbert, J. León. (Una hora de Música al Conservatori)
25, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Anna Segura, flauta. Jordi Ibáñez, guitarra. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Palau	Trio di Milano. Mozart, Ravel, Beethoven. (Ibercamera)
	22 h.	Ciutat Badia	Església Parroquial	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.
	22 h.	Barcelona	Parroquia de St. Pacià	Orfeo l'Eco de Catalunya.
26, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Hara-Jan Stegenga, violoncel. Dir.: Antoni Ros-Marbà. Mompou, Soler, Mussorgski-Ravel.
	19,30 h.	Barcelona	Santa Maria de Jesús de Gràcia	Coral Sícors. Dir.: Antoni Pujol. Mozart: <i>Missa per a cor i orgue</i> K. 115 (III cicle de Misses Polifòniques)
	22 h.	Badalona	Església dels PP. Carmelites	Orfeo Badaloní. Dir.: Esther Martells
27, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	12 h.	Badalona	Parròquia Ntra. Sra. de Montserrat.	Orfeo Badaloní. Dir.: Esther Martells.
	17 h.	Barcelona	Liceu	Norma, de Bellini. Dir.: Richard Bonyngue.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Carme Undebarrena, piano. Schumann, Domingo, Mussorgski. (Diumúsica)
	19 h.	Barcelona	El Cau (Provença 49)	Margarida Lladó, soprano. Òscar Pie, piano. (Pizzicato)
	21'30 h.	Barcelona	Palau	Concurs Maria Canals.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

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	Norma, de Bellini. Dir.: Richard Bonyngé.
	21 h.	Barcelona	Palau	Ileana Cotrubas, soprano. Theodore Paraskivesco, piano. Schubert, Debussy, Liszt, Wolf. (Euroconcert)
MAIG				
1, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Cor Montserrat de Terrassa. Dir.: Joan Casals. (I cicle de Cant Coral)
2, divendres	22 h.	Badalona	Monestir de la Divina Providència	Orfeo Badaloní. Dir.: Esther Martells.
3, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Juan Mario Cuéllar, guitarra. Narváez, Bach, Giuliani, Scarlatti, Serra, Tedesco, Beethoven, Alard. (Joventuts Musicals de Catalunya)
4, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Coral Cantiga. O. de Cambra. J. Benet, tenor. Dir.: J. Prats (25è. Aniversari de la Coral Cantiga).
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Barbershop Classics Quartet. Cançons de barberia americanes. (Diumúsica)
	18 h.	Barcelona	O.N.C.E.	Orfeo l'Eco de Catalunya.
5, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Rotterdam Philharmonic Orchestra. Dir.: James Conlon. Varèse, Debussy, Brahms. (Ibercamera)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Esther Corbella, Javier González, piano. Schumann, Brahms, Chopin, Bach, Debussy. (Joventuts Musicals de Catalunya)
6, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Liceu	Don Pasquale, de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa	Camerata Trajectina. «Braderò Amsteldammer». (Fundació Caixa de Pensions)
8, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Coral Ars Nova de Martorell. Dir.: Joan Asín i Prades. (I cicle de Cant Coral)
	20,30 h.	Barcelona	Liceu	Don Pasquale, de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música.	Grup Bartók. Milhaud, Messiaen. (Una hora de Música al Conservatori)
9, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Marina Rodríguez, Joan Josep Gutiérrez, piano. Mozart, Brahms, Hindemith, Poulenc. (Joventuts Musicals de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica Eslovaca. Ludovít Kanta, violoncel. Dir.: Zdenek Kosler. Dvorák, Mendelssohn. (Euroconcert)
11, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Don Pasquale, de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Gheorghe Motatu, violoncel. Carla Flint, piano. Telemann, Hindemith, Berger, Cassadó, Mendelssohn. (Diumúsica)
12, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Georgina Pujol, soprano. Mercè Sanchís, Lluís Roselló, piano. Bach, Mozart, Albéniz, Brahms, Mahler, Schubert. (Joventuts Musicals de Catalunya)
13, dimarts	20,30 h.	Barcelona	Liceu	Don Pasquale, de Donizetti. Dir.: Roberto Abbado.
14, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Paul Badura-Skoda, fortepiano. Haydn, Mozart, Beethoven. (IX Festival de Música Antiga)

15, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Cor Celístia. Dir.: Conxita García. (I cicle de Cant Coral)
	21 h.	Barcelona	Palau	Carles Santos, piano. (Ibercamera)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Barcelona Consort. Händel, Hotteterre, Telemann, Bach. (Una hora de Música al Conservatori)

GIRONÈS**MAIG**

6, dimarts	22 h.	Girona	Catedral	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.
------------	-------	--------	----------	--

MALLORCA**ABRIL**

13, diumenge	18,30 h.	Deià	Son Marroig	Studium. Cor Femení amb piano. Donizetti, Rossini, Fauré, Franck, Schumann. (Alma Concerts)
--------------	----------	------	-------------	---

24, dijous	20 h.	Palma	Auditorium	Irina Edelstein, piano. (Alma Concerts)
------------	-------	-------	------------	---

25, divendres	20 h.	Palma	Auditorium	Victor Yoran, violoncel. Els Solistes Orquestra de Cambra. Dir.: Agustín Aguiló. Haydn. (Alma Concerts)
---------------	-------	-------	------------	---

26, dissabte	19,30 h.	Manacor	Teatre Municipal	Irina Edelstein, piano. Victor Yoran, violoncel. (Alma Concerts)
--------------	----------	---------	------------------	--

27, diumenge	18,30 h.	Deià	Son Marroig	Irina Edelstein, piano. Victor Yoran, violoncel. (Alma Concerts)
--------------	----------	------	-------------	--

29, dimarts	19 h.	Cala Ratjada	Hotel Corona	Irina Edelstein, piano. Victor Yoran, violoncel. (Alma Concerts)
-------------	-------	--------------	--------------	--

30, dimecres	18 h.	Cala d'Or	Crescendo Bar	Irina Edelstein, piano. Victor Yoran, violoncel. (Alma Concerts)
--------------	-------	-----------	---------------	--

MAIG

4, diumenge	18,30 h.	Deià	Son Marroig	Irina Edelstein, piano. (Alma Concerts)
-------------	----------	------	-------------	---

MARESME**ABRIL**

19, dissabte	22 h.	Premià de Mar	Església Parroquial	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.
--------------	-------	---------------	---------------------	--

TARRAGONÈS**ABRIL**

13, diumenge	13 h.	La Canonja	Casal de l'Orfeo Canongí	Corals Santa Eulàlia, Espinavessa i La Canonja.
--------------	-------	------------	--------------------------	---

VALLÈS OCCIDENTAL**ABRIL**

16, dimecres	22,30 h.	Terrassa	Centre Cultural	Companyia Francesc Bravo. Dansa a Catalunya-1986. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa)
--------------	----------	----------	-----------------	---

17, dijous	22,30 h.	Terrassa	Centre Cultural	Companyia Francesc Bravo. (Segona sessió)
------------	----------	----------	-----------------	---

19, dissabte	22,30 h.	Terrassa	Centre Cultural	Grup Taba. Dansa a Catalunya-1986. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa)
	22 h.	Sabadell	Església romànica	Massa Coral de Terrassa

20, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural	Grup Taba. (Segona sessió)
--------------	-------	----------	-----------------	----------------------------

VALLÈS ORIENTAL**ABRIL**

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