

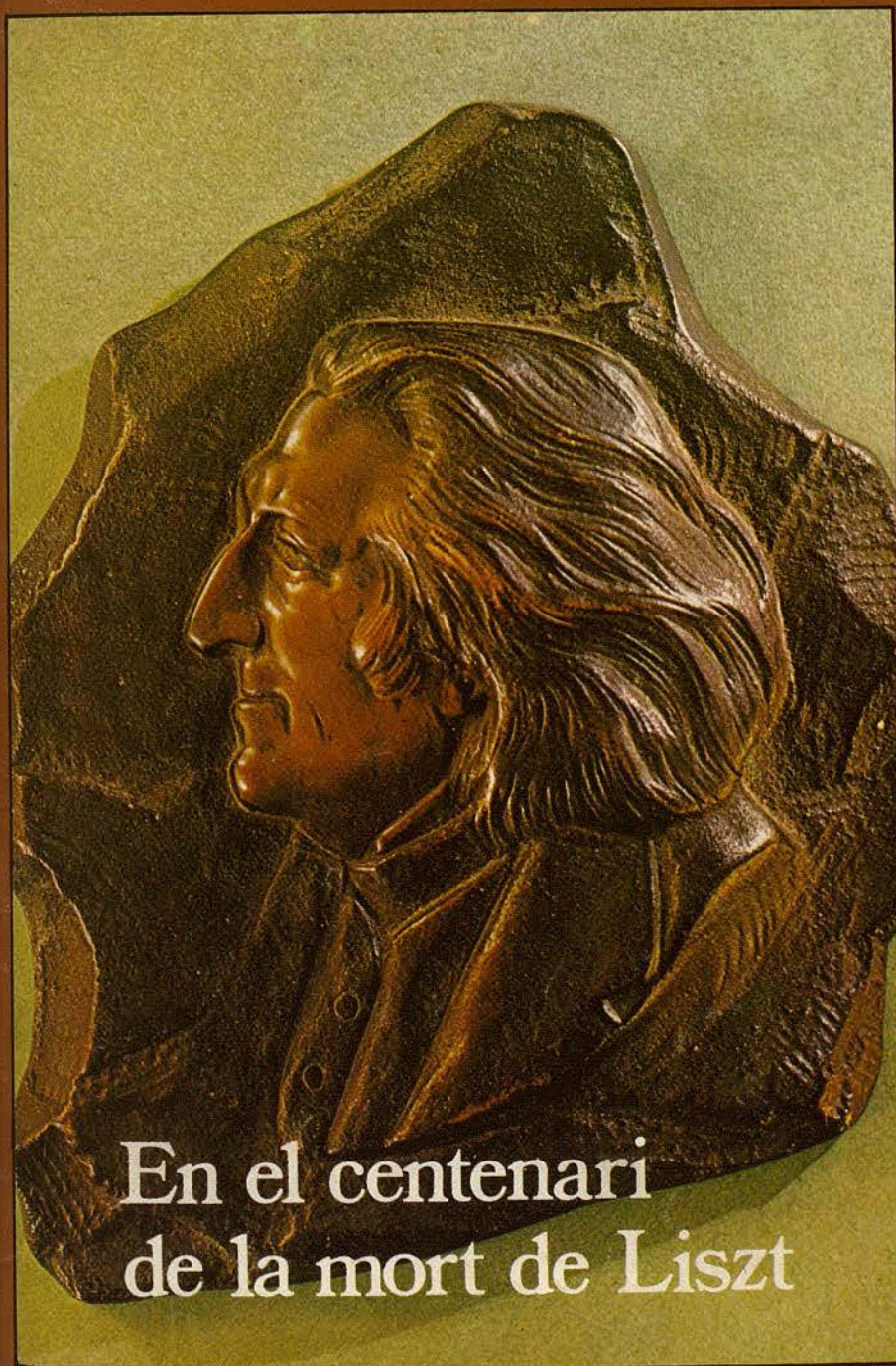


REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 20

Juny 1986



En el centenari
de la mort de Liszt



Tharrats, entre
pintura i música



Gabriel Blancafort
l'ofici d'orguener

JORQUERA PIANOS

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

CENTRE MUSICAL



YAMAHA

SADI^M

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

2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 20 - JUNY 1986

Editor: Consorci 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. 34.432/83

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: Pere Artís, Xosé Avi-
ñoa, Benet Casablanques, Josep Casanovas, Cesc, Ga-
briel Ferré, Francesc Fontbona, Marjolijn Van der
Meer, Lluís Millet, Luiz de Moura Castro, Miquel
Pujadó.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

UN CERT ESTAT D'INDEFENSIO

Sembla força inevitable que cada cicle de concerts hagi de comportar un determinat percentatge de substitucions sobre el programa establert. Dificilment cap de les propostes globals que de forma habitual s'ofereixen, no experimenta algun o diversos canvis més o menys d'última hora que en modifiquen el contingut original. No pretenem situar el tema en un context alarmista ja que, per ara, els límits en què es produeix aquest fet no assoleixen cotes insuportables, encara que sí prou molestes.

Ens trobem amb una realitat davant de la qual hom no pot oferir positures massa explícites ni directes. Entre altres raons perquè quasi sempre manca informació, i, per tant, hom corre el risc de caure en l'error, o en la possibilitat de ser contraargumentat fàcilment.

Però és justament aquest element suau esmentat, la manca d'informació, la que dona gravetat al tema. Una substitució d'un o més artistes —o d'un conjunt—, té més o menys importància en relació a la categoria d'aquest artista individual o d'aquest conjunt, i també de la raó o motiu a què obeeixi aquella substitució. I justament per la transcendència que té aquesta raó o motiu, adquireix pes la manca d'informació que quasi sempre envolta les substitucions. Normalment la informació que s'ofereix és la d'una «indisposició» sobre la qual no s'especifica res ni s'entra en cap mena de detall. Ningú no pot dubtar que la indisposició, probablement greu i absolutament pertorbadora, existeixi. Però hom no es pren massa molèsties per a aprofundir-hi poc o massa. Més aviat dóna la sensació, vist des de la perspectiva del receptor de l'espectacle musical, que hi ha unes justificacions formulàries, que serveixen per a arguments, fonamentats o no. I aquest és el dubte lícit que afecta l'espectador.

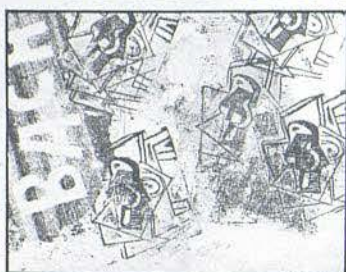
No cal dir que aquest és un element que ha existit sempre, que la suspensió, més d'una vegada capriciosa per part de la figura de torn, d'un concert és quelcom tan vell, quasi, com la història de la comercialització de la difusió de la música. L'excentricitat, més o menys colorista, forma part del paisatge concertístic de sempre, de tot temps.

El *star-system* va ser inventat molt abans pels músics que pels cineastes, encara que aquests, amb la poderosa indústria de Hollywood, n'hagin assumit la paternitat. I el *star-system* musical perdura i amb ell la volubilitat de l'artista forma i formarà part de la quotidianitat de l'espectacle musical. A aquest factor, s'hi uneix com a fenomen propi del nostre temps una sobreactivitat per part dels artistes com a conseqüència, per una part, de les facilitats de desplaçament que ofereix l'avió i, per una altra, de l'autovoracitat o la de la complexa fauna empresarial que envolta la indústria del concertisme musical, motivada pels cada dia creixents interessos econòmics que hi ha en joc. I això, és obvi, fa vulnerable les capacitats dels artistes. Contra aquests elements potenciadors de la problemàtica no es veu que s'hi hagi situat cap contrapès compensador ni de tipus legal, ni consuetudinari. Això produeix que la víctima i suportadora d'aquesta situació sigui l'espectador. L'espectador que, atrapat moltes vegades per un abonament ja satisfet o per les molesties que causa la probable opció pel retorn dels imports, va assumint una problemàtica que no li hauria de pertocar en un marc més ideal. I tot això, cal insistir-hi, sense ni poder comptar amb el lenitiu d'unes explicacions mínimament explícites ni convincents. I, fins i tot, sense poder comptar ni amb el recurs de l'excentricitat de tipus romàntic, amb què sovint, en altre temps, adornaven els protagonistes, a mode de justificació, situacions com aquesta.

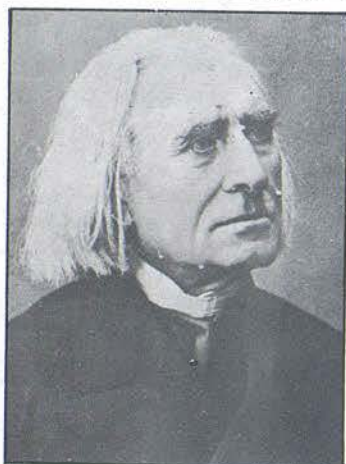
Amb uns preus de localitats cada dia més feixucs, l'espectador acusa d'alguna manera un cert estat d'indefensió, davant del qual fins ara només ha oposat alguna reacció molt individualitzada i d'operativitat escassa.

EDITORIAL

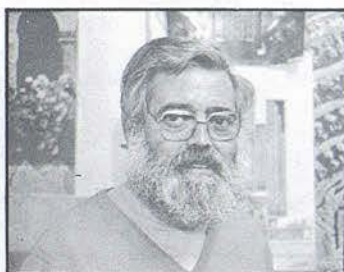
FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Un cert estat d'indefensió 3

Cançó i música tradicionals als Països Catalans, avui
(Gabriel Ferré, Salvador Rebés i Isabel Ruiz) 5

La Trinca, entre la creació artística i el producte comercial (Miquel Pujadó) . 8

Cicle «Dansa a Catalunya, 1986» (Marjolijn Van der Meer) 11

Mikrokosmos: L'afecció musical (Pere Artís) 12

J.-J. Tharrats, entre pintura i música (Francesc Fontbona) 13

EL CENTENARI DE FRANZ LISZT

Eine Faust-Symphonie. Notes a l'entorn del simfonisme de Franz Liszt
(Benet Casablanca) 14

Una valoració personal de Franz Liszt (Luiz de Moura Castro) 19

La música religiosa de Liszt (Josep Soler) 22

El pas de Liszt per Barcelona (Xosé Aviñoa) 27

Cronologia essencial 28

Orquestres, directors i dives (J. Casanovas) 30

Triomf japonès al «Maria Canals» (R.R.M.C.) 34

Scherzando (Cesc) 35

RETRAT: Gabriel Blancafort: l'orgueneria com a vocació (Lluís Millet) 36

Ara, abans d'ahir, demà 43

Concerts, recitals, concerts, recitals 48

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

Cançó i música tradicionals als Països Catalans, avui

És prou sabut que l'antiga societat tradicional pre-industrial generà unes formes culturals que la Revolució Industrial abolí, transformà o reinterpretà a la societat moderna actual. Els temps canvien i amb aquesta evolució es modifiquen les formes d'expressió cultural de les gentes i les societats. És evident, doncs, que, avui, a les acaballes del segle XX, l'expressió *tradicció decadent*, i fins i tot *tradicció agonitzant*, constitueix un lloc comú, no només per als recercadors de la cultura tradicional —antropòlegs, etnomusicòlegs o semiòlegs— sinó també per a l'home del carrer. Tanmateix, cal realitzar una revisió de l'estat de la qüestió per adonar-se de la vigència real dels diferents gèneres musicals tradicionals corresponents tant al cançoner com a la música instrumental. Les informacions seran interessants, car reflectiran situacions i matisos diversos. Certament, si es tenen en compte les dades dels reculls i les recerques recents, i es fa un repàs al panorama actual de la cadena de transmissió oral de la música tradicional catalana dins tot l'àmbit de la nostra nació, els Països Catalans, hom constata la diferent vitalitat segons les zones geogràfiques peninsulars o insulars, als medis urbans o rurals i entre el cançoner i la música instrumental.

Reculls i recerques recents

Una breu ressenya de la història més recent dels treballs de recopilació s'ha d'obrir amb una referència a la fi dels anys 60, quan alguns grups enceten la seva activitat tot partint de l'interès per la cultura tradicional com a una manifestació més d'un estil de vida que valorava la utopia i les cultures marginals, i que estava compromès en la lluita nacionalista. És aleshores quan sorgeix, de primer a Catalunya, una revaloració dels diversos ingredients de la cultura tradicional nacional, que condueix finalment a la investigació de camp. Aquesta nova empenta intenta de superar la consideració nostàlgica i immobiliària que concep el corpus tradicional com a quelcom tancat i suficientment conegut. És així, doncs, com hom s'endinsa en el registre i la recerca de documents musicals tradicio-



Xavier i Pau Orriols, sac de gemecs, flabiol i tamborí. (Festa Major de Reus, 1984)
(Foto, Salvador Palomar)

nals amb una mentalitat lúdica i reivindicativa. Més tard, l'ensenyament mitjà és més sensible a aquesta temàtica que no pas les Universitats i els Conservatoris, on la cultura tradicional és ignorada durant massa anys. En aquest ordre superior, només alguns intel·lectuals aïllats s'hi interessaven amb un criteri més científic i sistemàtic. I el suport de les institucions sovint és feble i mal enfocat.

Considerem interessant donar notícia, aquí, de tota una sèrie d'iniciatives que s'han dut a terme per part de diverses persones, col·lectius i institucions acadèmiques dels Països Catalans. Tot i que la llista no és pas exhaustiva, perquè només hi consten les que nosaltres hem pogut conèixer i tractar, sí que podem afirmar que permet de fer-ne una valoració significativa.

Al Principat de Catalunya, aquestes primeres activitats no acadèmiques són encapçalades per Jaume Arnella i el *Seminari de cançó popular catalana* amb un extens recull fet a Beget (Alta Garrotxa) a partir de l'any 1975. Després d'aquest primer impuls coordinat de recopilació, cal esmentar les

recerques d'Amadeu Rossell, a la mateixa vila, i també els treballs de Teresa Planagumà o Xesco Boix sobre la comarca d'Olot. És en aquesta ciutat on el grup «Gra de Fajol» edita un interessant disc, l'any 1981, *Reputanticus*. I abans d'eixir d'aquesta comarca, encara parlarem del recull efectuat a la Vall d'en Bas per Josep Calm. Una altra comarca força explorada és Osona, on el 1980 es publicà un recull de cançons intítulat *El rec del tint*. Però és arran de la constitució del «Grup de Recerca Folklòrica d'Osona», l'any 1981, quan es comença una recopilació exhaustiva i molt rigorosa a tota la comarca. Un primer fruit és l'interessant *El folklore de Rupit-Pruit. I. Cançoner*, publicat a Vic l'any 1983, i ha d'aparèixer ben aviat *Dotze cançons i dues tonades de flabiol de les Guílleries*, en llibre i cinta sonora. Un altre recull realitzat a diverses comarques de la Catalunya Vella fou executat per Salva Rebés i Isabel Ruiz, l'any 1982, i la seva publicació és en preparació, amb estudi previ i mostra antològica. I pel que fa a la recerca en les comarques de l'Alt Pirineu, cal

FIGURES I TEMPS

citar Artur Blasco i l'associació «Arsèguel i els acordionistes del Pirineu», amb diversos discs i cassettes editats a partir de materials enregistrats des de 1975. D'altra banda, és des de 1978 que Jordi Roura i el «Centre de Recursos i Documentació de Folklore», a Gràcia, Barcelona, realitza una important tasca de recollida de cançons, dansa i música instrumental de tot Catalunya. Quant a l'organologia, les recerques conduïdes per X. i P. Orriols, R. Casals, P.M. Ibern, J. Tomàs, R. Mitjans, F. Alpiste i G. Ferré són les més actualitzades. Les comarques de Ponent compten amb els treballs fets pel «Grup de Recerca de Cultura Popular de Ponent», a partir de 1977, i és en preparació la sortida a la llum pública d'un *Cançoner del Segrià*, elaborat per aquest col·lectiu. Altrament, la Catalunya Nova gairebé només posseeix la intensa activitat del «Centre de Documentació sobre cultura popular/Carrutxa», localitzat a Reus i des d'on es realitza una recerca al Baix Camp durant l'any 1983, els materials de la qual ara estan en procés de preparació per a la seva edició. L'interès acadèmic se centra, sobretot, en dues iniciatives personals. D'una banda, en la gran tasca de l'etnomusicòleg Josep Crivillé; cal diferenciar la seva feina personal, la relacionada amb l'Institut de Musicologia (C.S.I.C.) i la desenvolupada al Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Els seus materials particulars, recollits des de 1968, abracen, sobretot, molts indrets dels Països Catalans, i de les seves publicacions cal destacar la col·lecció *Música tradicional catalana* i articles especialitzats sobre Tivissa (Ribera d'Ebre) i les Illes Pitiüses... Davant del Departament d'Etnomusicologia del C.S.I.C., coordina i atorga ajuts a recerques de camp a realitzar. I, al Conservatori, cal esmentar especialment els treballs de recopilació realitzats pels alumnes.



Cornamusaire. Capitell del claustre del monestir de Santes Creus.
(Foto, Salvador Palomar)

sovint guardonats. D'altra banda, el filòleg Josep M. Pujol ha endegat des del 1981 l'*Arxiu de literatura oral*, de la Universitat Central de Barcelona (Tarragona), el qual es forneix de nombrosos materials recopilats pels estudiants, principalment a la Catalunya Nova. Aquesta és l'única iniciativa universitària que funciona actualment, i se n'esperen publicacions a mitjà termini.

A les illes Balears, cal referenciar, pel que fa a Mallorca, les recerques a cura de Biel Majoral i Toni Artigues, començades l'any 1971, i centrades, sobretot, al Pla. També Fèlix Balanzó s'ha ocupat d'aquesta illa i ha recopilat i estudiat les glosses i la seva força comunicativa. S'espera la seva publicació aviat a l'editorial Moll. I ha

estat Bel Cerdà i el grup «Sis Som» qui han endegat publicacions sonores amb un disc exemplar, *Tonades i música de Llevant*. Finalment, cal esmentar la tasca de recopilació de glosses i música instrumental de flabiol a Menorca, a càrrec del «Grup Folklòric de Ciutadella» i els reculls fets per Isidor Marí i «Uc» a Eivissa.

Quant al País Valencià, Salvador Seguí coordinà una àmplia campanya de recollida des de 1974, i l'aplec començà a publicar-se tot dedicant un gros volum a cadascuna de les circumscripcions valencianes. Fermín Pardo també compta amb un important arxiu de les comarques centrals, i amb diverses publicacions sonores i escrites. I, finalment, cal destacar la important iniciativa impulsada per Vicent Torrent i els «Tallers de Música Popular». Amb el suport de la Generalitat Valenciana, es pretén l'edició sonora i escrita del recull iniciat l'any 1984, a tot el País Valencià. Per cloure l'apartat, agraïm a Josep Massot i Muntaner les informacions que gentilmente ens facilità sobre Mallorca i el Principat.

Cançoner i música instrumental: dues valoracions

Els canvis tan pregons a la vida de pagès han privat al cançoner, des de fa anys, de la seva utilitat pràctica: les noves tècniques agrícoles i ramaderes, l'escolarització i els mitjans de comunicació de masses han imposat formes innovadores de treball i diversió. La predisposició favorable a la comunicació de documents orals per part dels nostres informadors ve acompanyada per nombrosos indicis que proclamen l'extinció de la memòria col·lectiva i la fi de la cadena tradicional. Tot sovint, el text ve desproveït de la seva melodia, o és fragmentari, i en el cas de la balada s'observa



Grallers de la Colla Castellera «Joves Xiquets de Valls». Trobada de Grallers, Reus, 1982.
(Foto, Joan M. Pàmies)

un sensible empobriment en l'actualització de la fauna, i també prosificacions. El romancer, en particular, és el gènere més afectat per la decadència, la pèrdua i l'oblit. El mecanisme de la tradició, adequat al lent rodar dels segles, esclata i s'esmicola amb el medi al qual romanien circumscrit, transmutat per una nova ideologia tecnològica i mercantilitzada. La seva dependència al medi és evident al nivell més profund: el cançoner suposa la representació, concretitzada per mitjà d'un discurs formalitzat musicalment i lingüístic, d'un sistema de valors i d'aquella manera d'entendre la vida que anomenem «cultura tradicional». És un llenguatge i, com a tal, es troba necessàriament referit a una concepció del món. Així, al costat de la seva desfuncionalització utilitària, és encara més transcendent la pèrdua del sentit referencial i de comunicació². Per transmetre els valors d'una societat nova ja hi ha altres llenguatges que competeixen amb avantatge. L'eficàcia d'aquests ha aclaparat i silencià el saber tradicional i l'ha convertit en un residu testimonial, a la memòria dels seus darrers portadors naturals. Avui, la recopilació de materials sonors es fa tot sovint fora del seu context, per tal com aquest ja no és viu i només resta un pàl·lid testimoni de l'ahir. S'observa, però, la pervivència major d'un tipus de cant ètnic relacionat amb el ritual de la festa popular, com els casos del cant d'estil i les albaides valencianes, la jota tortosina cantada i acompanyada per rondalla i els balls de bot i les ximbombades, per Sant Antoni, a Mallorca.

La valoració pessimista del cançoner tradicional contrasta amb la vitalitat i l'auge de la música instrumental. La menor desfuncionalització d'aquesta n'és la causa. Certament, en aquesta darrera dècada, caracteritzada per una nova etapa cultural postfranquista, democràtica i autonomista, s'ha pogut aturar la davallada i la caiguda en desús de diversos sonadors. Avui, el mapa de la música instrumental tradicional dels Països Catalans se'ns mostra ben divers, ric i viu. S'ha aconseguit, doncs, que es produeixi el relleu de la vella generació per part de músics populars joves; i és per això que s'enfila el futur amb optimisme. Les raons d'aquesta revitalització tan forta responen al redescobriment del carrer com a espai festiu i lliure, i a la recerca d'uns elements amb els quals es pot afirmar una identitat cultural catalana pròpia, d'una manera no pas encartonada ni nostàlgica sinó vital i participativa.

En els sonadors, cal distingir diferents graus de vitalitat: pervivència, revitalització o recuperació. De fet, el nivell d'ús de cada cas depèn de la manera com s'inserix dins la vida i el context actuals, reals i concrets. Els aspectes a tenir en compte a l'hora de fer-ne una valoració són diversos: d'una banda, els instruments, la producció o construcció i l'organologia; i, d'altra banda, el repertori i les danses, entremesos i altres elements festius que integren



el seu context i el programa exterior de la pràctica instrumental.

Al País Valencià, s'ha obert un important procés de revitalització de la *dolçaina*, oboè popular, des que Joan A. Blasco organitzà la seva escola de dolçainers a València³. Avui, la florida de nous dolçainers és molt àmplia i significativa. Les Illes Balears són especialment afortunades pel que fa a la pervivència. Menorca, Eivissa i Formentera presenten una vitalitat relativament optimista. El *flabiol* menorquí, en les seves dues modalitats de Ciutadella i de Migjorn, es manté viu. I la *flaüta* i *tambor* eivissencs perviuen amb regularitat. Però potser és la situació mallorquina la que permet un major optimisme, ja que hom s'adonna de l'aparició de moltes colles de *xeremiers* joves. En aquest darrer cas, la figura de Toni Artigues ha tingut una importància cabdal⁴.

El panorama actual al Principat de Catalunya és més complex. La concepció de la *cobla* i la *sardana* com la música i la dansa nacionals de Catalunya havia provocat la institucionalització d'aquests components com a símbols d'identitat, en detriment d'altres. Pel pes feixuc d'aquesta pressió i també, és clar, pel retrocés general de les músiques ètniques, altres instruments musicals i danses tradicionals de la Catalunya Nova perdien força i prestigi, com els casos de la *jota* i la *gralla*. I quan tot semblava establert, es començà a produir un im-

portant moviment de retrobament de la *gralla*, lligat al *fet casteller* i a l'ambient de la festa popular. Jaume Arnella i Xavier Orriols impulsen les primeres trobades i publicacions, es reprèn la construcció artesanal de l'instrument i aquest corrent jove de grallers creix, i es generalitza un interès pel redescobriment del ric instrumentari musical tradicional català. Al costat de tot això, també cal fer explícit el rejuveniment i el creixement quantitatiu i qualitatiu de les cobles. A més, aquest panorama també compta amb la presència d'altres sonadors, com la *dolçaina* del Baix Ebre i el Montsià, la *rondalla tortosina* i l'*acordió diatònic* i el *violí* a l'Alt Pirineu català. I aquesta realitat d'ara mateix es veu enriquida i oberta a noves vies i experiències per la recuperació, des del desús i l'oblit totals, d'un instrument ancestral, màgic i apassionant des del punt de vista organològic: el *sac de gemecs*. L'existència d'un àmbit tímbric nacional dels Països Catalans és un fet evident, divers i viu.

Final oberta: coordinació i dinamització

En el futur, s'imposa la necessitat d'una coordinació dels actuals esforços dispersos pel que fa a la recopilació i la recerca. Es tracta, potser, de l'últim intent de recollida en el qual cal atorgar una especial atenció a les zones encara no gens o poc estudiades. Aquest patrimoni musical i cultural nostre demana ésser arxivat i editat amb rigor i respecte. I el suport institucional ha de ser generós i responsable.

Però també és interessant que tots aquests materials no esdevinguin només documents museogràfics a catalogar i estudiar. La seva difusió i revitalització s'han de fer en casos factibles i amb criteris allunyats de la folklorització esterilitzant, nostàlgica i falsament espectacular. La potenciació de la realitat viva dels sonadors populars pot esdevenir un factor de dinamització cultural amb infinites possibilitats. Val la pena d'aprofitar el seu potencial desinhibidor i participatiu, identificatiu i alliberador.

Gabriel Ferré, Salvador Rebés i Isabel Ruiz
«Centre de Documentació
sobre cultura popular/Carrutxa»
Gener 1986

1. Vegeu Josep M. Pujol, «Literatura tradicional i etnopoètica: balanç d'un folklorista», dins *La cultura popular a debat*. Edició a cura de D. Llopart, J. Prat i Ll. Prats. Fundació Serveis de Cultura Popular i Editorial Altafulla. Barcelona 1985.

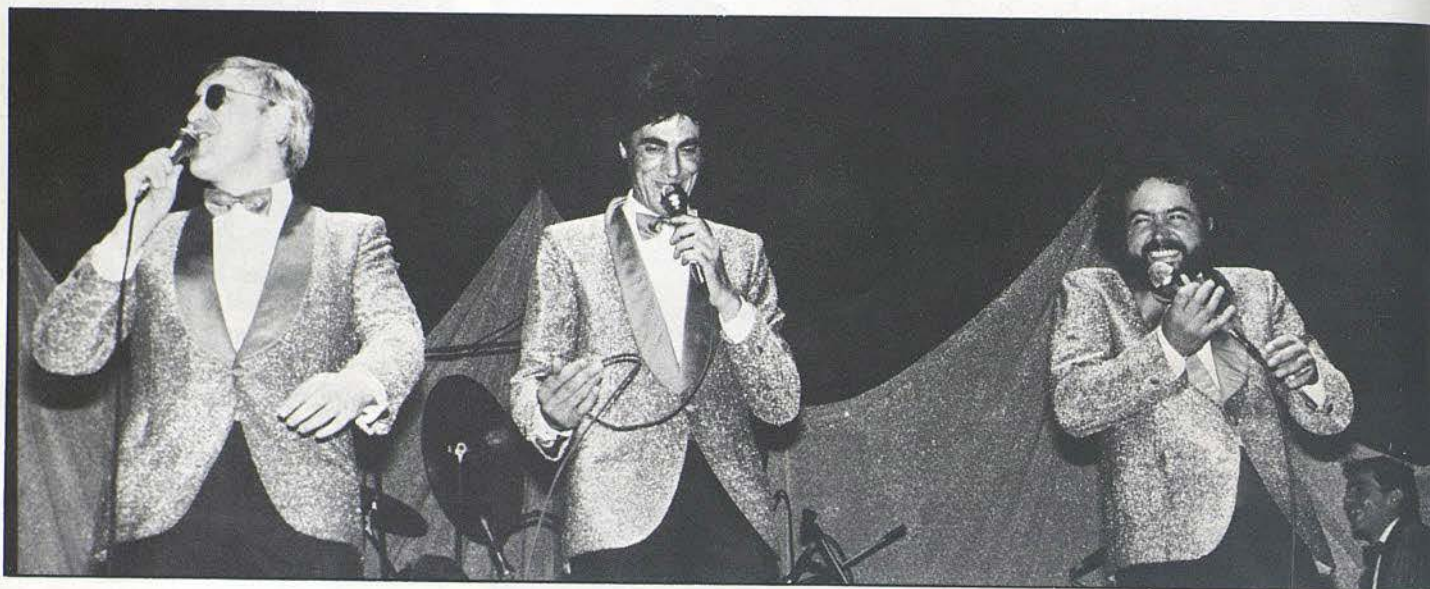
2. Vegeu Diego Catalán, «Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura» dins *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid 1978; J. Antonio Cid, «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente», dins *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*. Ed. Gredos-CSMP. Madrid 1979.

3. Vegeu Juan A. Blasco, *Método de dulzaina*. Ed. Piles. València 1981.

4. Vegeu Toni Artigues, *Xeremiers. Manual de xeremies, flabiol i tambor*. Ed. Cort. Mallorca 1982.

5. Vegeu Jume Arnella i Francesca Roig, *Mètode de gralla*. Ed. Palmerar. Vilanova i la Geltrú 1982.

La Trinca, entre la creació artística i el producte comercial



I

A l'inici fou Canet; Canet i una sèrie de grups de ball de treball estiuenc, creats de cara als turistes —«Els Vikings», «Enfants Terribles»... Eren temps de guanyar quatre pessetes tot tocant música *estàndard* i, de tant en tant, cançons populars dels diversos països d'on procedia el seu públic potencial. Aquestes cançons foren, traduïdes al català, la base del primer repertori de La Trinca, que neix com a grup l'any 69 sota el signe de l'Escamilla i del seu «Radioscope». Després, discs i més discs (*Tots som pops*, *Festa Major*, *Trincar i Riure*, *L'orgue de gats*, *Xauxa*, *Ca barret!*, *Mort de gana*, *Trincameron*, *Opus 10*, *Trempera matinera*, *Pel broc gros*, etc.) espectacles de tota mena, la creació de l'efímera productora «Pebrots», la participació en l'organització de les «Sis hores de Canet»... Al llarg d'una bona colla d'anys, Toni Cruz, Josep M. Mainat i Miquel Àngel Pasqual han estat uns autèntics activistes de la cultura popular i s'han anat ficant gradualment a gairebé totes les llars catalanes mercès al seu popularisme i a un sentit de l'humor que connectava fàcilment amb la manera de ser del català comú.

II

De fet, no és pas estrany que La Trinca, fa un cert temps, hagi fet una adaptació molt personal del *Don Jaume el Conquistador*, atribuït a F. Soler (a)Pitarra. Pitar-

ra —el Soler jove, abans del seu aburgesa-ment matrimonial— menyspreava i ridiculitzava els escriptors jocfloralescos i llur llenguatge arcaïtzant. Ell escrivia en el «català que ara es parla», tot situant l'efectivitat per damunt de la correcció lèxica o gramatical. Allò que importava era que el públic de les seves obres reconegués la llengua que hom li servia de l'escenari estant, com la seva pròpia llengua: adulterada, bastarda, però viva i sense artificis.

I la Trinca jugà, des del començament, el mateix joc. Els textos de les seves cançons alternaven un ús intel·ligentíssim de les locucions i frases fetes més genuïnament catalanes amb els castellanismes més freqüents en la parla d'un català de cultura mitjana. Val a dir que aquí topeu de cap amb un dels problemes que la nostra llengua és encara lluny de resoldre: la inexistència d'un nivell de llengua oral assumit per tota la col·lectivitat.

Molts termes que haurien de gaudir en català de la condició d'*estàndard* són considerats cultes per la majoria de la població, ja que durant anys i panys han estat substituïts en la parla comuna pel seu equivalent castellà més o menys camuflat fonèticament —pensem, per exemple, en els glaçons i els «cubitus». La Trinca, entre ajudar a crear un pont entre el nivell col·loquial i l'estàndard correcte, i assumir els fets consumats, va optar claríssimament per l'eficàcia directa. Hi tenien tot el dret del món. I també optaren per l'eficàcia des del punt de vista musical: ressonàncies *tradi-*

cionals i diversos «gèneres» rítmics i melòdics arrelats en la sensibilitat de la seva generació, i de les immediataments anteriors, vehicularen una ideologia senzilla i planera, farcida d'un humorisme —sovint xaró— que provocava la complicitat i l'adhesió d'un públic cada cop més ampli, d'un públic que veia com la Trinca esdevenia el mirall deformador —i aquí ens pertocaria parlar, si tinguéssim temps, de la literatura costumista del s. XIX— de la seva societat, dels seus costums, de les seves fòbies i manies.

III

De l'any 75, ençà, però, l'humor «costumista» de La Trinca —malgrat alguns precedents, com el famós *Califa*— guanya en acidesa i concreció. El sexe i la política —ja sense vagues al·lusions, ans amb noms i cognoms— passen a ser l'indiscutible pal de paller temàtic d'un repertori bastit, en principi, des d'una perspectiva nacionalista i d'esquerres. L'any 81, el seu disc *Nou de Trinca*, amb temes tan representatius com *La dansa del sabre*, *Com el Far-West no hi ha res* o *Corason loco* —rebatejat més tard *Tocats de l'ala* per problemes legals— va assolir un nivell de vendes extraordinari, i l'espectacle d'identificació va mantenir-se mesos i mesos en cartell, amb el teatre ple a vessar.

Però heus aquí que, sobtadament, els mateixos nois que en les seves cançons comparen Catalunya a una reserva índia i par-

IV



Des de l'accés de La Trinca al terreny del bilingüisme, el grup de Canet ha publicat dos discs més en català, el darrer dels quals —*Trinca, sexe i rocanrol*— és força recent. I haig d'admetre que la valoració d'aquests àlbums esdevé força perillosa; ja que, si és negativa, tot seguit s'alçaran veus acusant el seu autor de subjectiu, de sotmetre's a factors extraartístics. I, tanmateix, jo opino que els darrers discs de La Trinca són d'una volada força més baixa que la de la seva producció anterior. Es nota massa —fixeu-vos en les ritmes i en el lèxic emprat— que la majoria dels temes estan pensats per a ser traduïts immediatament al castellà, i el regust popular del llenguatge trincaire —habitualment farcit de girs insòlits i de locucions específiques— n'ha sortit greument perjudicat. Una altra cosa: abans he dit que un públic nou comportava la modificació del producte que ofereix l'empresa, i això se'ns fa evident ara en la modificació dels temes utilitzats —tractats des d'una perspectiva cada cop més «estatalista»— i en un progressiu aigualliment de la capacitat crítica del grup. Fins i tot els arranjaments instrumentals —després de la marxa del mestre Burrull— han tendit cap a una estandardització força insípida.

Potser sí que, modificant els components d'una beguda, hom pot guanyar un nou mercat; però cal tenir en compte que els clients que han possibilitat l'ascensió de l'empresa tenen tot el dret del món a sentir-se estafats en no trobar-hi el mateix gust i a triar una nova marca. Caldrà esperar la presentació pública de La Trinca a Barcelona per veure què ha canviat, en el seu públic, al llarg dels darrers quatre anys.

Miquel Pujadó

len de l'absurd que comporta «mantenir dues pàtries com qui manté dues dones», decideixen cantar també en castellà, tot traduint cançons ja conegudes. Uns, se'n sorprendrien. D'altres, a més, es van indignar. Jo, sincerament, penso que això no fou gens estrany ja que La Trinca, de fet, ja feia temps que es captenia com una entitat comercial, tot oferint al seu públic els articles

que aquest li demanava, amb l'embolcall subseptible d'obtenir la millor acceptació.

La decisió de La Trinca pel que fa a la qüestió lingüística, doncs, no fou més que una conseqüència lògica de la tendència a l'ampliació de mercat que té tota empresa. Però atenció! Un públic nou implica un canvi en els gustos, un canvi en la demanda i, necessàriament, una oferta diferent.



225^e Aniversari
CERERIA SUBIRÀ

Baixada Llibreteria, 7

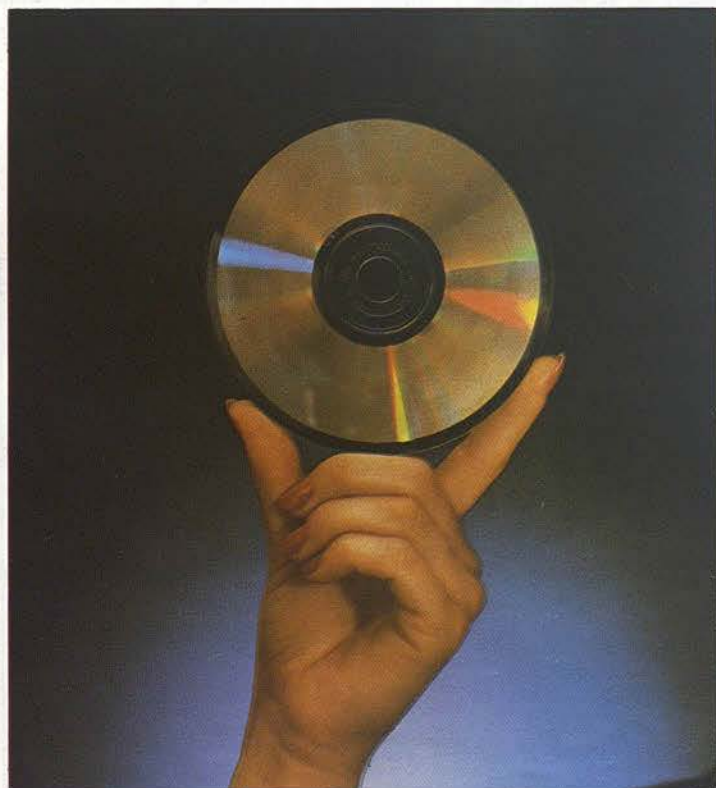


El Compact Disc: l'orquestra a casa

La música reproduïda

És indubtable que, per al bon afeccionat a la música, no hi ha res que pugui substituir un bon concert escoltat en viu a un bon auditori. Malgrat tot, això no sempre és possible, ja que la programació de concerts moltes vegades no satisfà els nostres gustos, la nostra disponibilitat de temps, o el nostre pressupost. Per això, i coneixent la necessitat que

gairebé tothom sent d'escoltar música, les empreses del món de l'Electrònica de consum han dedicat els seus esforços a satisfer-la. Des del primer gramòfon d'Edison fins als sofisticats aparells d'avui dia, han passat molts anys durant els quals s'ha tractat d'aconseguir cada cop una més alta fidelitat de gravació i reproducció del so. La tecnologia s'ha desenvolupat molt i ha anat creant nous aparells reproductors i nous materials sobre els quals emmagatzemar la informació musical. Així, hem passat dels rudimentaris gramòfons als moderns tocadiscos tangencials, i dels discos de pedra als de vinil de llarga durada. Després d'algunes dècades d'escoltar música mitjançant una agulla que recorria els solcs d'un disc de plàstic, fa un parell d'anys s'ha produït una autèntica revolució al món de la música reproduïda. El seu nom: COMPACT DISC.



El Compact Disc, la mateixa qualitat de so de la primera a la darrera audició.

Cicle «Dansa a Catalunya, 1986»



El forat deixat pel Liceu, en faltar a la seva cita anual amb la dansa, s'ha vist àmpliament compensat aquesta primavera per una gran oferta d'esdeveniments coreogràfics. Hem tingut la possibilitat de contemplar sis espectacles creats i ballats per artistes del país, a més d'un concurs coreogràfic al Saló del Tinell. Una bona oportunitat, doncs, per fer balanç de l'actual situació de la dansa a Catalunya.

El 7 de març, Cesc Gelabert i Lydia Azzopardi presentaven, al Teatre Lliure, la seva nova companyia de dansa, formada per ells mateixos i quatre ballarins més. Durant més de dues setmanes, i sempre amb bona aflluència de públic, el nou grup va oferir la seva estrena: *Desfigurat*. El mes de novembre passat, ja anticipàvem en aquesta mateixa secció unes primeres impressions sobre aquesta novetat en el repertori de Gelabert i Azzopardi. La inspiració per al *Desfigurat* arrenca de l'observació del fenomen de la superposició de cultures diferents, característica de la Catalunya medieval. L'obra no deixa de constituir, doncs, un projecte ambiciós; però Gelabert-Azzopardi ens convencien una vegada més de la seva capacitat creativa. Aquí, Gelabert també treballa molt minuciosament, fins al darrer detall, el seu estil peculiar. És en aquest rigor en el treball, juntament amb un talent indiscutible, on rau l'èxit de l'artista. La

col·laboració amb Lydia Azzopardi es demostra imprescindible, una vegada més, en l'obra de Gelabert, que així adquireix una coherència i una facilitat de comunicació que atreuen l'interès de l'espectador fins al mateix final.

La música, composta en aquesta ocasió a partir de la composició coreogràfica, defineix tres ambients diferenciats. Teo Caraldo, Lewin Richter i Carlos Santos saben marcar efectivament llurs estils personals, però sense allunyar-se del propòsit dels coreògrafs.

Cicle «Dansa a Catalunya, 86»

El 2 d'abril s'inaugurava, al Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa, el cicle de «Dansa a Catalunya, 86» organitzat pel Departament de Cultura de la Generalitat amb la col·laboració d'aquella Caixa. Amb la presència del conseller de Cultura, Joaquim Ferrer, i del director general de Música, Jordi Maluquer, obria el cicle el degà dels grups catalans, el «Ballet Contemporani de Barcelona», amb un programa integrat per quatre coreografies, entre les quals hi havia dues estrenes. La seva actuació no ens féu canviar d'opinió quant a l'esterilitat en què es debat aquest

grup en aquests darrers anys, durant els quals sembla haver entrat en una via morta que li és difícil de superar.

El segon espectacle de Terrassa corria a càrrec d'una nova formació de ballarines, integrada per cares ja conegudes d'anteriors agrupacions: les tres components de l'enyorat grup «Heura» i dues ballarines conegudes més, formen ara el conjunt «Mudances», del qual destaca de seguida la qualitat interpretativa. Amb la seva creació, també anomenada *Mudances*, Àngels Margarit aconseguia entretenir-nos a base de Minimal Dance; i, gràcies al seu molt professional concepte teatral, se'ns feia digerible aquesta disciplina, tan en voga actualment. Perquè la dansa mínima, com el seu nom indica, resulta mínima també quant a capacitat comunicativa. Amb tot i això, la creadora aconsegueix connectar amb els corrents culturals barcelonins actuals, la qual cosa facilita la identificació amb una gran part del públic.

Segurament, Francesc Bravo perseguia la mateixa identificació en crear *La caiguda dels gestos* per al seu grup «Lasiti». Ara bé, la seva obsessió, per obtenir un producte original al preu que fos, el feia desembarcar justament al resultat contrari: una disbauxa no identificable de moviments, on ni la «quotidianitat» ni el «fet urbà» resultaven familiars.

FIGURES I TEMPS

Ramon Oller, amb la seva coreografia (*Metros i Metros*) sobre música en viu d'Agustí Fernández, sorprenia sobretot per la musicalitat i preocupació esmerçada en el desenvolupament dels moviments. L'obra d'Oller no es pot considerar encara com un producte totalment reixit; ens agradaria mirar-lo més aviat com un estudi abstracte de la dansa. En qualsevol cas, Oller ha estat l'únic, en tot el cicle de «Dansa a Catalunya, 86» a haver aconseguit que els seus ballarins ballessin.

Amb el darrer programa, a càrrec del grup «Taba», tornàvem a veure com els quatre intèrprets es limitaven a uns exhibicionismes acrobàtics no gens estilitzats. El seu *Àfrica a casa* ens mostrava una carència total de sentit artístic en la concepció de l'obra.

És lamentable constatar que la gran absent a Terrassa hagi estat, precisament, la mateixa Dansa. Pel que s'ha vist en el cicle, les inquietuds que mouen els nostres grups denoten una exagerada preocupació per la creació avantguardista, conjugada

«creadors» i ben pocs ballarins. I el retard que portem, quant a l'evolució de la dansa, no el podem recuperar pas copiant només les tendències avantguardistes que ens vénen de fora; cal que copiem, també, allò que els grups d'importació ens ensenyen en el terreny de la rigorosa preparació tècnica, i també en el de la formació cultural, que cal que sigui com més vasta millor.

Un cop finalitzades les actuacions a Terrassa, «Dansa a Catalunya, 86» ha recorregut diverses localitats del Principat.

Festival Óscar López

Per segona vegada, s'ha celebrat al Saló del Tinell, de Barcelona, el Festival Óscar López, organitzat pel «Ballet Contemporani de Barcelona», que ha sabut consolidar aquest homenatge a la memòria del seu malaguanyat ballari i cofundador. La primera part del festival consistí en un concurs coreogràfic, en el qual participaren enguany



amb una visible manca de coneixements en matèria de tècniques del moviment. Una tendència que caldria corregir en lloc d'estimular.

Val a dir, no obstant, que aquesta oferta d'espectacles avantguardistes, desprovistos gairebé sempre de la base tècnica més elemental, no té res d'estrany. Com ja hem assenyalat en altres ocasions, la marginada posició que fins no fa gaire ha ocupat la dansa entre nosaltres és la gran culpable de la inexistència d'una tradició de ballarins i coreògrafs. Els nostres ballarins i joves creadors encara són, en una gran majoria, talents espontanis i instintius. Continuem mancats dels instruments necessaris per poder desenvolupar una nova generació d'artistes com, per exemple, una acadèmia autònoma dedicada exclusivament a la difusió dels coneixements tècnics i teòrics de l'art coreogràfic. D'aquí ve la tendència a expressar-se mitjançant els moviments «experimentals», normalment més aptes per dissimular la falta de recursos. Tenim molts

disset grups de dansa. S'intentà donar al certamen un caire ibero-americà, però la cosa certa és que la participació sud-americana ha resultat ser mínima.

El 21 d'abril se celebrà la final i, entre les vuit coreografies seleccionades, quedà guanyadora del premi de 300.000 pessetes la barcelonina Margarita Güergue. La seva creació, *Excuses*, fou una agradable sorpresa, demostrativa del fet que, amb modèstia i consciència de les pròpies limitacions, es poden fer meravelles. En relació a l'any passat, el nivell de la interpretació es va elevar notablement; i el concurs, presidit per un ambient simpàtic i desimbolt, gràcies a l'aire inconvencional que hi sap donar l'organització, constituí una experiència molt positiva. La segona part del festival va ser dedicada a les actuacions de grups convidats, i a l'estrena de noves creacions coreogràfiques del «Ballet Contemporani de Barcelona».

Marjolijn Van der Meer

MIKROKOSMOS

L'afecció musical

Caldrà, algun dia, escatir científicament, amb dades estadístiques i aparat crític, les motivacions reals per les quals és mogut el col·lectiu que hom anomena, genèricament, l'afecció musical.

Perquè una cosa és certa: no sempre la intuïció ofertora i la intuïció receptora funcionen a l'uníson.

N'acabem de tenir un exemple amb l'actuació de l'Orquestra Barroca d'Amsterdam, dirigida per Ton Koopman, amb la col·laboració d'un prestigiós quadre de solistes, i amb una programació inusual: concerts per a clavicèmbals, de Bach.

Tot, sobre el paper, atorgava a la sessió el perfil d'audició estel·lar: la infreqüència de les obres programades, l'historial del grup actuant, del director i dels solistes, fins i tot l'avinentesa d'un dia (Sant Jordi) que podia invitar a cloure la celebració de la festa entranyable amb la presència al Palau.

I, això no obstant, tan sols un nombre reduït de melòmans fou testimoni d'una de les vetllades que, a ben segur, més destacarà en la panoràmica global del curs.

Què passa, doncs?

És un problema de comunicació? No és pas probable, perquè la sessió formava part d'un cicle d'abonament i fou, a més, adientment anunciada.

És un problema d'ordre econòmic? Dificilment, perquè els preus no divergien pas dels d'altres concerts que han exhaurit l'aforament del Palau.

És un problema de compartiments estancs? En part, perquè no s'ha trencat encara (o potser es consolida?) el fet que hom participi d'un sol cicle dels que són organitzats durant l'any, i prescindeixi d'audicions valuoses emmarcades en altres sèries.

Més aviat hom s'inclinaria a creure que la causa principal de fenòmens com el referenciat rau en dos mots: educació musical.

I no és pas que la nostra societat no hagi avançat espectacularment, en relació a èpoques no massa reculades; n'és la prova la profusió d'actes musicals de tota mena. Però cal completar l'avenç *quantitatiu* amb l'avenç *qualitatiu*, aquell que és capaç de destriar el gra de la palla, aquell que sap distingir quan una sessió escapa als paràmetres convencionals, aquell que, en un concert, cerca (per sobre de tot altre component) l'única cosa que li és consubstancial: la música.

P. Artís

J.-J. Tharrats, entre pintura i música

Pocs artistes trobarem avui, a Catalunya, tan propicis a les arts que en principi no els són pròpies com J.-J. Tharrats. Ell és un dels pocs creadors catalans que, essent eminentment un pintor, escriu, edita, promou, dissenya, i està radicalment obert a tot el cúmul d'estímul que el món de la música pot oferir-li.

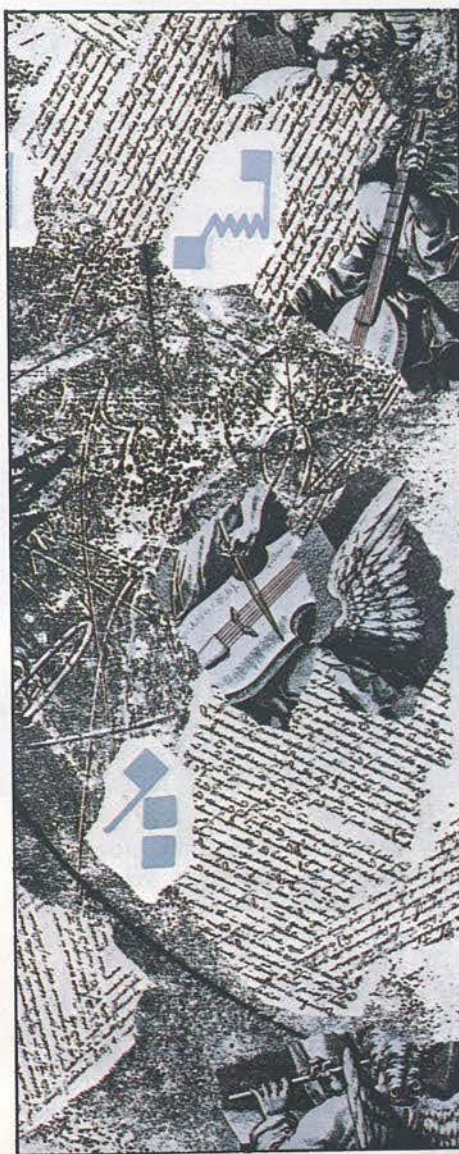
Una exposició recent a la Galeria Greca, de Barcelona, ha vingut precisament a recordar-nos fins a quin punt és activa l'afinitat de J.-J. Tharrats per aquest món, sovint tan allunyat, incomprensiblement, de l'horitzó de tants col·legues seus. Allà hem pogut veure reunides des de pintures d'ambicioses dimensions referides a temes musicals fins a petites obres sobre paper en homenatge a diferents compositors de la història de la música; però també hi hem pogut veure que l'activitat plàstica de Tharrats s'ha posat molt sovint al servei d'esdeveniments concretíssims de la vida musical del nostre país, en forma de cartells i programes de concerts i representacions operístiques, quan no hi ha intervingut directament en qualitat d'escenògraf i figurinista.

Però tot aquest important gruix de produccions gràfiques de Tharrats no es limita al disseny més o menys esporàdic d'uns pòsters singulars, sinó que s'ha ficat durant anys en la vida quotidiana de l'afecionat a la música d'aquest país, gràcies a una constant tasca, d'un protagonisme quasi anònim, d'elaboració i selecció d'imatges per a programes i fullets. Tharrats ha estat, per exemple, l'home que ha creat durant molts anys la necessària imatge d'elegància, rigor i serietat dels programes de mà de la més ambiciosa i refinada de les empreses concertístiques de la Barcelona de l'últim quart de segle: el Patronat Pro Música, gràcies al qual el públic d'aquest país ha pogut tenir contacte directe amb les principals orquestres i solistes mundials. I és hora ja que ens adonem que, així com Obiols, Nogués, Vila Arrufat o Solanic donaren amb els seus programes un segell característic a la Catalunya musical de l'Associació de Música da Camera, en el període més vibrant del concertisme de la preguerra, Tharrats ha estat el responsable que l'esforç més sòlid dut a terme en el mateix camp en la postguerra tingués un embolcall gràfic del tot adient, tipogràficament innovador i, fins i tot, documentalment creatiu.

Però, ¿quina pot haver estat la causa que

aquest gran pintor de primera línia hagi tingut una activitat tan constant i notòria al servei de la música, molt sovint menyspreant del tot un protagonisme que, pel seu rang, li pertocaria? La resposta, la veig en la pròpia essència de l'art de Tharrats com a pintor; i això no és un simple recurs assagístic divagatori per demostrar fins a quin punt la pintura de J.-J. Tharrats és germana de la música, sinó una cosa demostrable.

El fet és que hi ha pintors de moltes menes. Els transcendentalistes declaren voler canviar el món amb les seves obres, que vénen a ser una mena de sermons, mai però no tan eloqüents ni efectius com els que es fan amb paraules. Els conceptistes, sense



pretendre al·lisonar ningú, posen el seu art al servei de l'expressió d'uns conceptes no necessàriament ideològics, sinó sovint eminentment plàstics. Els descriptivistes utilitzen la seva tècnica per explicar panorames tangibles, o bé es valen d'aquests per donar una forma a les seves obres, les quals, potser, sense aquest pretext mai no trobarien. Hi ha moltes altres menes de pintors; però Tharrats no pertany a cap d'elles. La mena de pintor a què pertany Tharrats no és ni millor ni pitjor, ja que, en art, tot és vàlid menys l'adotzenament i la vulgaritat. Tharrats fa un art en el qual les formes flueixen lliurement, magmàticament, esquitxades de colors que, quan no les protagonitzen, es disposen a manera d'accents conformadors de composicions que evocuen en l'espectador pures sensacions. El seu, és un art fet d'efusions, vibracions, gradacions que no busquen altra cosa que una comunicació amb el sentit de la vista, sense apel·lar a la consciència, al servei de la qual sol estar aquest sentit. El joc roman, doncs, al nivell dels sentits, sense que això vulgui dir que, en aquest plantejament, de vegades, s'hi interfereixi alguna referència conceptual explícita que no fa altra cosa sinó demostrar el caràcter no dogmàtic del seu autor. En definitiva, Tharrats juga amb formes, colors, llums i ombres, qualitats i valors; es dirigeix a la retina i no al cervell; però, evidentment, es tracta de la retina d'uns éssers intel·ligents, als quals aquella retina revela un cúmul d'evocacions nodrides i condicionades per la ment pensant i per una determinada cultura visual.

És en tot això, en què l'art de Tharrats s'emparenta amb la música. La música —que pot ser àulica o programàtica— és, però, eminentment un art que actua, a nivell de sentits —de sentits d'éssers cultivats, s'entén—, exactament igual que la pintura de la mena practicada per Tharrats, formada per autèntiques simfonies visuals. I és aquesta, segurament, l'explicació del fet que Tharrats —al marge d'haver estat un home format en un ambient familiar intel·lectual, avesat a la degustació de les arts de tot tipus— sigui un pintor especialment afí al tipus de creació humana que significa la música —la més pura de les arts, perquè és la que menys necessita coartades literàries, argumentals o ideològiques per assolir els seus objectius.

Francesc Fontbona

Eine Faust-Symphonie.

Notes a l'entorn del simfonisme de Franz Liszt

Podríem, de segur, considerar Franz Liszt (1811-1886) com a un dels compositors més desconeguts del segle passat. I aquesta observació —que no hauria de sobtar-nos en un país de cultura musical tan fràgil com el nostre— esdevé especialment greu quan percebem l'alçada de la seva personalitat humana i artística. En efecte, la transcendència del llegat lisztian va molt més enllà del repertori més divulgat i, en gran mesura, centrat en l'obra pianística històrica de majors exigències virtuosístiques; producció amb una importància històrica de primer ordre per la seva mateixa dimensió pròpiament instrumental i per a l'evolució del moviment romàntic, però, tanmateix, que sovint projecta al primer pla la vessant més externa del pensament musical del seu autor.

La referència al Liszt més madur passa indefectiblement per la seva música religiosa —com són els *Motets*, els *Salms* (1855-1881), el *Via-Crucis* (1878-1879), etc., composicions que demanen sovint formacions vocals i instrumentals insòlites— i molt particularment pels dons grans oratoris: *La llegenda de Santa Isabel* (1857-1862) i el *Christus* (1855-1867). Tampoc no podríem deixar de citar els *Lieder* —en nombre proper al de 80— i, ben especialment, la seva darrera música per a piano, de segur el punt més avançat en l'evolució del seu llenguatge —despullat i contingut— que l'endinsarà en el terreny de l'impressionisme més compromès. La referida evolució del seu pensament musical és palesa igualment en la sèrie dels tretze poemes simfònics —*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les Préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Heroïde Funèbre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *Hunnenschlacht*, *Die Ideale* i *Von der Wiege bis zum Grabe*, els quals, amb l'excepció representada per *Els Preludis*, són totalment negligits a les programacions habituals— que cobreixen un marc temporal que s'estén del 1848 al 1881, i les dues obres probablement més ambiciosos: la *Simfonia Dante* (1885-1856) i la *Simfonia Faust* (1854-1857). Al costat d'aquesta producció en el si del nou gènere genuïnament romàntic, que ell arribaria veritablement a de-



finir, podem recordar també altres diverses realitzacions, de les quals volem esmentar els dos «Episodis» del *Faust*, de Lenau, així com el «Segon Vals», de *Mefisto*, de 1860 i 1880-1881, respectivament. La passió fonamental que travessa aquestes pàgines projectarà —en tota la seva capacitat per commoure'ns —la noble personalitat de Liszt vers la nostra contemporaneïtat. I constitueix, aquest, un repte més per la normalització de la nostra vida musical, genè-

ricament rutinària, que ha de fer possible la presa de contacte amb aquest corpus tan rellevant.

En el poc espai de què disposem, voldríem centrar la nostra atenció en la *Simfonia Faust* —obra mestra inqüestionable del seu autor en aquest camp— però sense oblidar algunes de les seves altres realitzacions simfòniques, així com reflexionar sobre determinats aspectes del seu llenguatge que, en la seva grandesa i també en les

seves eventuais febleses, poden esdevenir reveladors respecte a l'estudi de l'evolució mateixa del llenguatge musical, a la cruïlla històrica de la segona part del segle XIX. Efectivament, la música de Liszt esdevé un gresol extraordinari on es fonen l'extrema problemàtica que afecta el nucli mateix del discurs musical i la relació sempre tensa entre material i forma que prendrà un progressiu relleu a partir de l'esmentada coordinada històrica, com tan bé posa de manifest Dahlhaus, pel que fa a compositors com Brahms i Wagner, i que podríem sumàriament referir com el problema generat per l'ús de la seqüència com a principal mitjà constructiu per a l'extensió de la forma, atesa la tendència creixent a la individualització màxima de la idea musical. I és, aquesta, una de les limitacions més serioses que comporta l'idioma lisztian, el qual, en obres com el primerenc poema simfònic *Ce qu'on entend sur la Montagne (Bergsymphonie)* —també a la posterior *Simfonia Dante*, que pateix especialment aquesta dificultat, sobretot en les elaboracions del primer temps— acusem en la seva forma menys mediatitzada; sempre, però —potser no caldria subratllar-ho—, transfigurada per la més impetuosa plasticitat de les idees musicals, d'extrema qualitat intrínseca, sorgides de la mateixa experiència física de l'orquestra, característica aquesta que mai no deixarem de reconèixer. Limitació que podem detectar fins i tot en una partitura pianística tan notòria com és *Nuages gris*, del 1881, a la qual haurem de tornar, atesa la seva concepció extraordinàriament avançada de l'idioma harmònic i de la definició tonal. Procediment de composició que otorgarà un cert caràcter feixuc i la manca de fluïdesa als desenvolupaments i elaboracions dels termes —que haurem de reconèixer així mateix en Wagner i Bruckner—, ben distint a l'organicitat superior assolida per Brahms, quan aquest farà resposta personal a qüestions similars de fons, recolzat prioritàriament —això sí— en el major «objectivisme» del seu material primer. Problemes, finalment, que deixarem palesos en la generalitat de la producció lisztiana, però que, en els seus millors moments creatius —com l'obra que ens ocupa— es veuran remuntats a un nivell superior dins d'un context en el qual podrem fer palesa una rara densitat emocional, atesa aquella força expressiva de les idees musicals, d'una intensitat fora del comú.

I hem esmentat el nom de Wagner. El nostre autor ha patit sovint l'ombra d'aquest compositor. En qualsevol cas, és necessari subratllar una vegada més com llur mútua relació i influència —en els terrenys, com és sabut, de l'orquestra, l'harmonia, àdhuc de les mateixes idees musicals, i en direccions recíproques— esdevindria absolutament determinant i fructífera per ambdós compositors. I resulta especialment remarkable, pel que fa al tema que ens ocupa, el fet que són precisament els anys 50 —als quals pertany el gruix central de la producció simfònica de Liszt— els que esdevenen



Frontispici de l'Acadèmia Liszt, de Budapest, amb el bust del compositor.

veritablement decisius en l'evolució del compositor alemany. Per tornar a la *Simfonia Dante* abans citada, de la qual, com és conegut, manca la representació del Paradís (substituit ací per un *Magnificat*, a causa de la pressió exercida per Wagner —a qui l'obra és dedicada— relativa a la impossibilitat de la seva plasmació sonora), podríem destacar, entre d'altres, el passatge recollit a l'ex. a, pertanyent al Purgatori, que ens acosta al millor Liszt. Amb una textura instrumental que, en la preeminència dels registres greus i mitjans ens recorda aquella gràvida sonoritat de l'orquestra de

Wagner —pensem en el tema de la Natura, als primers compassos de Siegfried, amb la seva disposició de quatre parts de violoncel·ls i dues de contrabaixos en *pizzicato*—, i esdevé premonició de Bruckner, pel que respecta a les seves dues parts de violes, tres de violoncel·ls i una dels contrabaixos, ací també en *pizz.*, i a llur exploració de relacions tonals afins a la formulació napolitana.

Aquesta mútua fecundació serà clarament perceptible al *Faust*, tal i com podrem comprovar més endavant. L'obra esmentada constitueix certament una de les conseqüèn-

Dante-Symphonie . II. Purgatorio . 1855-56

83

ex. a

cies més impressionants de la culminant creació goethiana en el camp de la literatura musical, juntament amb les sublimes *Escenes schumannianes* (obra a la qual en una altra ocasió hauríem de referir-nos amb més deteniment, la qual representa, segons la nostra opinió, un dels punts cimers del Romanticisme musical). Palesant una gran riquesa temàtica, cadascun dels moviments de la *Simfonia Faust* serà construït a l'entorn de les tres figures centrals de Faust, Margarida i Mefistòfil (configurant tres temps, als quals fou afegit posteriorment el «Chorus mysticus» final). Cal, doncs, en un primer moment, referir-nos al subtítol que encapçala la partitura —«Tres pintures de caràcter»— per recordar com l'indole programàtica del Poema Simfònic, en Liszt, s'allunya del fàcil descriptivisme i tendeix millor a la interiorització expressiva i al retrat psicològic. Aquesta dimensió es veu molt clara al *Hamlet* —i el posterior poema simfònic de Tàikovski no renunciarà a aquesta aproximació al gènere—, obra inquieta, d'una gran unitat afectiva —és revelador, al respecte, el tractament que hi rep la figura d'Ofèlia, totalment secundària respecte a la tensió emocional del protagonista—, amb un diàfan sentit, sostingut poderosament, de la progressió climàtica en estat absolut, i que inclou, per cert, als seus darrers compassos resolutius, una al·lusió a la transformació diatònica del famós motiu del desig del *Tristany* que trobem al «Preludi» del tercer acte del corresponent drama musical.

Moderato-funebre

N.º 2 Cl. 12.

Vc. Cl. 7g.

p

ex. b

El primer dels termes associats a la figura de Faust, el qual obre la partitura, és especialment remarcable pel seu caràcter introspectiu i greu —d'acord amb l'emotiu monòleg inicial del text literari—, també per l'ús lineal i complet de la gamma dodecatònica, amb la sola repetició de la b. Aquest total cromàtic (amb paral·lela voluntat simbòlica, un altre tema essencialment reflexiu, com és el de la «Ciència» al *Zarathustra* straussià, farà anàleg ús del total cromàtic) que en la seva disposició vertical (concretament 11 sons) possibilitaria posteriorment l'extenuant i expressionista clímax —fora de tota mida i justificació musical intrínseca— del primer moviment de la *Desena Simfonia* mahleriana, havia ja configurat de forma sorprenent el subjecte

de la darrera fuga —en si— del *Primer llibre, del clavecí ben temperat*, de J.S. Bach; i no serà casualitat que sobre el nom de BACH basteixi Liszt el significatiu *Preludi i Fuga per a orgue* (1855-1870). Material generat, en el cas que tractem, per una successió de tríades augmentades —ací també el mateix procediment seqüencial!—, un element que podem, de fet, considerar com a tret distintiu del vocabulari harmònic em-

Die Traver-Gondol , 1882

ex. d

prat en la producció tardana de Liszt. Un acord que tant de predicament tingué a l'obra de Purcell, on tení de forma agosarada les seves harmonies (vegeu, per ex. l'extraordinària obertura de *Dioclecià*), com també les d'alguns mestres hispànics, i que, després, retrobarem també ocasionalment a Bach, es contitueix, a mans de compositors com el nostre Wagner (vegeu-

gubre Gondola (1882) (exemple d) són basades en gran mesura sobre l'esmentada formació. (És conegut l'abast dels principis de simetria per a la constitució d'entitats verticals complexes, com ha estat estudiat, per exemple, en la pròpia música denominada atonal. Però aquest tema ens portaria molt lluny. Ja J.S. Bach —un cop més!— havia edificat un inquietant cànon infinit que evoluciona segons l'escala de

tons sencers, al llarg de les successives repeses del tema regi —vegeu l'*Ofrena Musical*— el final del qual es feia ara obert, conduint així a la tònica situada una segona major per sobre, i evitant d'aquesta forma el trànsit per la quinta justa.)

La perspectiva formal del discurs musical rau en les successions i sobreposicions dels diversos temes associats a les diferents vessants del personatge faústic, coexistents amb una estructura subjacent pròpia de la forma *Sonata* (vegeu, al respecte, les reminiscències beethovenianes en la pròpia relació de tonalitats» do, Mi i recapitulació en Do, present així mateix al «Preludi» dels *Mestres cantaires* abans esmentats). Sense oblidar la tècnica portentosa de la transformació temàtica; i no hem d'oblidar, en aquest punt, les aportacions de Berlioz —a qui la *Simfonia* és dedicada— i la seva «idea fixa», precedent necessari per a aquesta música. De forma paral·lela assenyalarà Schönberg que ha après de Wagner i de la seva utilització dels *Leitmotive*: «l'ús que pot fer-se dels temes, segons llur expressió, així com llur concepció correcta en vistes d'aquest ús». Tècnica que trobem clarament exemplificada als «*Preludis*» (vegeu els procediments concomitants utilitzats posteriorment per Strauss a *Don Joan*). I voldríem esmentar, finalment, per a la demostració meridiana d'aquest punt, la sobreposició de temes i modificacions substancials en llurs connotacions semàntiques al *Tasso*, amb tota la riquesa de la diversitat de plans simultanis desplecats per la orquestra en tota la seva amplitud (cps. 270 i ss.), així com el pas al mode major, que subratlla novament la progressió resolutiva vers el final, tot cobrint un ampli espectre d'afectes, una progressió que es farà extensiva a la nostra simfonia, per introduir les paraules del poeta que li confereixen una conclusió contemplativa.

Si mirem encara el tema reproduït a l'exemple c, constatem, ultra els aspectes comentats més amunt, la presència de breus cèl·lules motiviques que unificaran el material temàtic primordial de l'obra sencera: la quinta augmentada, la quarta disminuïda —que genera l'apassionant tema de l'exemple e, amb el físic colpejament dels arcs en el registre més turgent de violins greus— i la sèptima, de primer disminuïda, i després major, amb la immediata entrada de la fusta; i, encara més endavant, tot donant lloc a una nova idea, la culminació de l'anterior (ex. e) que reconeixem en el seu impuls ascendent com un dels temes més rellevants que trobem al «Preludi» del *Tristany*, presentat allí pels violoncel·ls i cercant sense fi la resolució, sempre truncada.

El segon moviment associa a la figura de Margarida un major diatonisme; i el material temàtic, d'un lirisme extrem (ja anunciat per la inicial presentació invertida del grupet del *Tristany*) és exposat sovint amb una bellíssima escriptura cambrística, d'una gran intimitat. Així, el primer tema serà interpretat, en un primer moment, per l'oboè i la viola solistes (acomplint aquesta darrera les tasques d'acompanyament) i, a la reexposició, a càrrec de quatre violins també solistes, de transparent calidesa expressiva. I representant aquestes, sols algunes de les manifestacions de la plenitud de registres que assoleix la paleta tímbrica de Liszt. En aquest nou context, que determinarà una organització tripartida, i després de l'exposició dels dos temes específics de Margarida, seran repesos els de Faust, en una inèdita dimensió expressiva, exempta de la violenta —de vegades— intensitat del moviment anterior, per concloure amb la recapitulació dels dos temes inicials. En aquest sentit, resulta reveladora la nova presentació del tema citat a l'exemple e, en la present ocasió marcat «soave con amore», sobre un càlid pedal de dominant de Fa sostingut i elaborada textura orquestral. Altres temes seran reduïts a la mínima dimensió motivica, a poca cosa més que l'enllaç de dos acords, un tret que, a Wagner, constituirà un fèrtil mecanisme de continuïtat sintàctica (seria sens dubte molt interessant, al respecte, procedir al seguiment del motiu del *Rhein-Gold* en totes les noves metamorfosis tot al llarg de *L'anell wagnerià*). D'aquesta manera, s'haurà procedit a la unificació cíclica més enllà de la mera fórmula programàtica: un fet que ens assenyalava el gran compositor per damunt de tota altra consideració.

Amb el tercer temps retrobarem tota la brillantor de l'orquestració i el virtuosisme de l'escriptura lisztiana, i assistirem, en un context un cop més renovat de generalització cromàtica, a la desfiguraració sardònica dels temes del primer moviment —és respectada la figura femenina— alguns d'ells distorsionats fins al grotesc, en la millor tradició de la tècnica aplicada per Berlioz a la seva «idea fixa» al final de la *Fantàstica*, amb l'ajut d'impertinents i incisives notes

I FAUST

Franz Liszt
1811-1886

Lento assai

Kleine Flöte
2 große Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in C
2 Fagotte
4 Hörner in F
3 Trompeten in F
2 Tenorposaunen
Baßposaune und Tuba
Pauken
in H. C. G.
abwechselnd mit Holz- und Schwammschlägel
Becken
Violine 1
Violine 2
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

ex. c

Allegro agitato ed appassionato
molto rinfz.

Viol. a2
etc.

ex. e

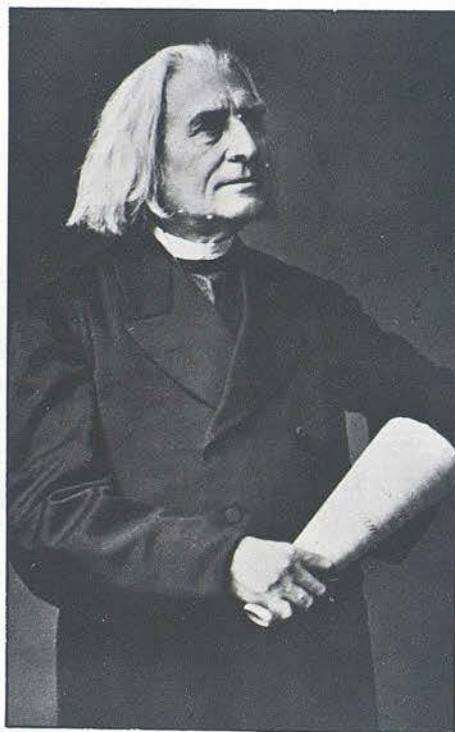
Den Fugensatz in allen Streichinstrumenten sehr scharf markiert und abgestoßen.
molto marc.
arco
ff
 E.E. 3647

f molto marcato

arco
f molto marc.
ex. f

d'adorn els uns, tenyit aquell altre pel suport de quintes buides en forma de pedal, d'estranyes resonàncies acústiques, que ens evoquen l'univers originat per la sobreposició de quintes al primer «Vals» del *Me-fisto*. Dins del capítol de la nova formulació temàtica dels distints materials provinents del primer moviment, destaca extraordinàriament el tema que presentem a l'exemple f, d'extremat vigor rítmic, el qual és desenvolupat en un fugat que, de vegades, i per les irregularitats mètriques del subjecte, pel caràcter polirítmic del teixit polifònic, pels desplaçaments d'accents, per les pròpies i contrastades articulacions de fraseig, i per la gamma contrastada dels diferents modes d'atac, ens avancen veritablement determinades textures bartokianes. D'aquesta manera, reprèn Liszt, en la seva producció simfònica, un procediment d'escriptura ja emprat al *Prometheus*, i encara amb major intencionalitat a la *Simfonia Dante* —pensem en la gran inestabilitat pulsacional que afecta el fugat del segon temps d'aquesta obra (en relació a la rítmica lisztiana, no podem deixar d'esmentar l'ús complex d'un metre d'amalgama al tema líric del primer moviment de la mateixa, que ens recorda el famós moviment txaikovskià)— i n'assoleix la plenitud dinàmica.

El present moviment —vertaderament un *scherzo* diabòlic en el seu caràcter— no podia constituir-se en final per al procés desenvolupat fins aleshores. En aquesta perspectiva, una esplèndida transició harmònica, notòriament afí amb certs enllaços wotanians del segon acte de la Valquíria en llurs encadenaments simètrics de fonamentals a la distància de tercera menor, ens introdueix el majestuós Do, d'una gran amplitud orquestral —premonitori un cop més del Mahler del final de la *Vuitena simfonia*— en el qual el tenor solista, recolzat pel cor d'homes, entona les paraules



les emblemàtiques que clouen el text goethià «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan»— sobre les notes del tema de Margarida del segon temps (exemple g), el qual acaba sobreposant-se amb el de Faust, i finalitza la *Simfonia* damunt el darrer acord ple de l'orgue.

No podríem posar el punt final d'aquestes reflexions, a l'entorn de la significació del llegat simfònic de Franz Liszt, sense una ulterior referència al seu darrer Poema —*Von der Wiege bis zum Grabe* (Del bressol a la tomba)— que té el nombre tretze i la data de composició tardana del qual —1881— aïlla de la resta d'obres ací mencionades. Novament, la música de Liszt esdevindrà profètica i ens introduirà a noves experiències estètiques. Cal assenyalar, en primer lloc, l'elevada afinitat que palesa aquesta darrera obra amb l'univers dels grans oratoris. El tractament de l'orquestra a *Von der Wiege* i al *Christus* suposarà encara un mirall revelador de l'enorme evolució interior del pensament musical i humà del gran virtuós (l'elevada serenitat de les idees musicals i l'extrema contenció expressiva seran ja presents al *Christus* i, sobretot, cal referir-nos a l'excelsa pàgina que obre l'oratori, on trobem un altre cop l'ús de l'escriptura fugada aplicada a un material basat en el cant pla, i sensible en grau determinant al seu arrelament modal).

Centrant-nos en aquest tretzè poema simfònic, hauríem, doncs, de destacar la hialina concepció modal del material, així com la dimensió evolutiva de la tonalitat —emprat ací aquest terme en sentit ampli— que hi és associada (i pensem en autors com Mahler, Nielsen i Sibelius, entre d'altres). La preferència per a determinades textures orquestrals, impregnades de la sonoritat mel·lífera de les terceres paral·leles, extraordinàriament estàtiques i definidores d'un renovat sentit de l'espacialitat, que ens apropen a certes escoles nacionalistes nòrdiques —vegeu les astoradores concomitànies amb la bellíssima *Sisena simfonia*, de Sibelius—, la introducció de modalismes que poden suposar, de vegades, l'insuflament de certes resonàncies del folklore trobat, semblaran conduir, ací, a la suspensió mateixa del devenir temporal.

Benet Casablanca

Andante mistico

p dolce
smorz.

Ten. solo

Das E - - - wig - Weib - li - che,

ex. g

Una valoració personal de Franz Liszt



Haig de confessar que l'atracció que sento envers Liszt començà molt aviat. Encar adolescent, m'impressionaren moltíssim les interpretacions de la *Sonata* i dels *Sonets de Petrarca*. Un record especial és el de la interpretació del «Vals» de *Mephisto*, feta per Claudio Arrau. En aquella època, era molt difícil d'acceptar crítiques de superficialitat, d'exhibicionisme buit. Després d'haver-me immersit en el repertori d'aquest músic i d'aconseguir un Premi en el «Concurs Liszt» del Brasil, l'any 1961, va ser quatre anys després que em vaig trobar a l'Acadèmia Liszt, de Budapest, un centre on la tradició lisztiana continua sense cap interrupció després de la que hi va crear el propi mestre. Vaig arribar-hi ple d'amor per a la música d'aquest compositor, però sense cap mena de guiatge. La primera claror reveladora m'arribà amb els consells dels meus mestres: «Tracteu aquesta música com ho faríeu amb la de Beethoven».

La separació entre els grans intèrprets de Beethoven i de Liszt és molt recent. Backhaus, Serkin, Schnabel i Fischer optaren, per unes raons culturals i socials, per recuperar el segon. La generació precedent dels grans intèrprets beethovenians (Eugène d'Albert i Busoni) també se situaren a l'òrbita de Liszt. Només Claudio Arrau i Brendel es van arrenglerar en el passat, amb les limitacions imposades per les consideracions sobre la pròpia carrera i les comercialitzacions dels enregistraments. El cas de Sviatoslav Richter és un bon xic més difícil d'analitzar, amb la seva idiosincràsia que l'emmena cap a un major èxit en el limitat repertori de Liszt que ell toca, més que no pas cap al de Beethoven. Kempf també manté una afinitat envers la poètica de Liszt, amb algunes limitacions de tipus tècnic que li fan restringir el repertori.

Unes de les raons per a la pèrdua de l'estil lisztian van ser la prematura mort de Tausig i la defecció de Hans von Bulow, qui, als darrers anys de la seva vida, va abraçar el corrent de Beethoven-Brahms. La generació més jove dels deixebles de Liszt va tenir molta menys relació amb el mestre. Llur manera de tocar no va fer gran cosa (tenint en compte les distorsions post-romàntiques) per a la conservació de la flama de l'estil lisztian. Així mateix, l'aparició del llibre d'E. Newmann, *L'home Liszt* (1934), va desacreditar molt el nostre compositor, a causa de l'autoritat de l'escriptor, les afirmacions que hi feia i la seva increïble estretor de mires sobre la complexa personalitat del músic, pensada a la llum de l'ètica victoriana. En un moment determinat, Claudio Arrau es trobà gairebé sol en la defensa de Liszt, envers qui ell rebé l'afecte tradicional, quan era infant, per part del seu mestre, Martin Krause, un dels alumnes del darrer Liszt i qui, gràcies a Déu, es convertí en un gran mestre i rebé alhora un exemple vivent de la connexió entre Beethoven i Liszt.

Sempre que hom llegeix estudis importants fets sobre Liszt, es troba que han estat fets sota la influència de Berlioz, de Paganini i de Chopin. Tot i que ha estat analitzada la defensa de Beethoven que fa Liszt, pel que jo sé no s'ha investigat gaire pregonament pel que fa a la relació que hi hagué entre Beethoven i Liszt. Avui, al meu parer i pel que se'm diu, aquell lligam és ben clar, sobretot amb les *Sonates* beethovenianes dels períodes mitjà i final (estructures de forts acords, enginyós emprament del pedal —op. 31 2, op. 53— per a recitatius i harmonies mesclades, declamació i retòrica en l'ús molt extens dels recitatius —op. 101, 106, 109 i 110—, preocupacions metafísiques, la gran utilització de registres



extrems i, cosa encara més important, tota l'elecció de motius per a finalitats simbòliques —que en Liszt són molt clares— i més subjectes a ser interpretades que no pas en Beethoven).

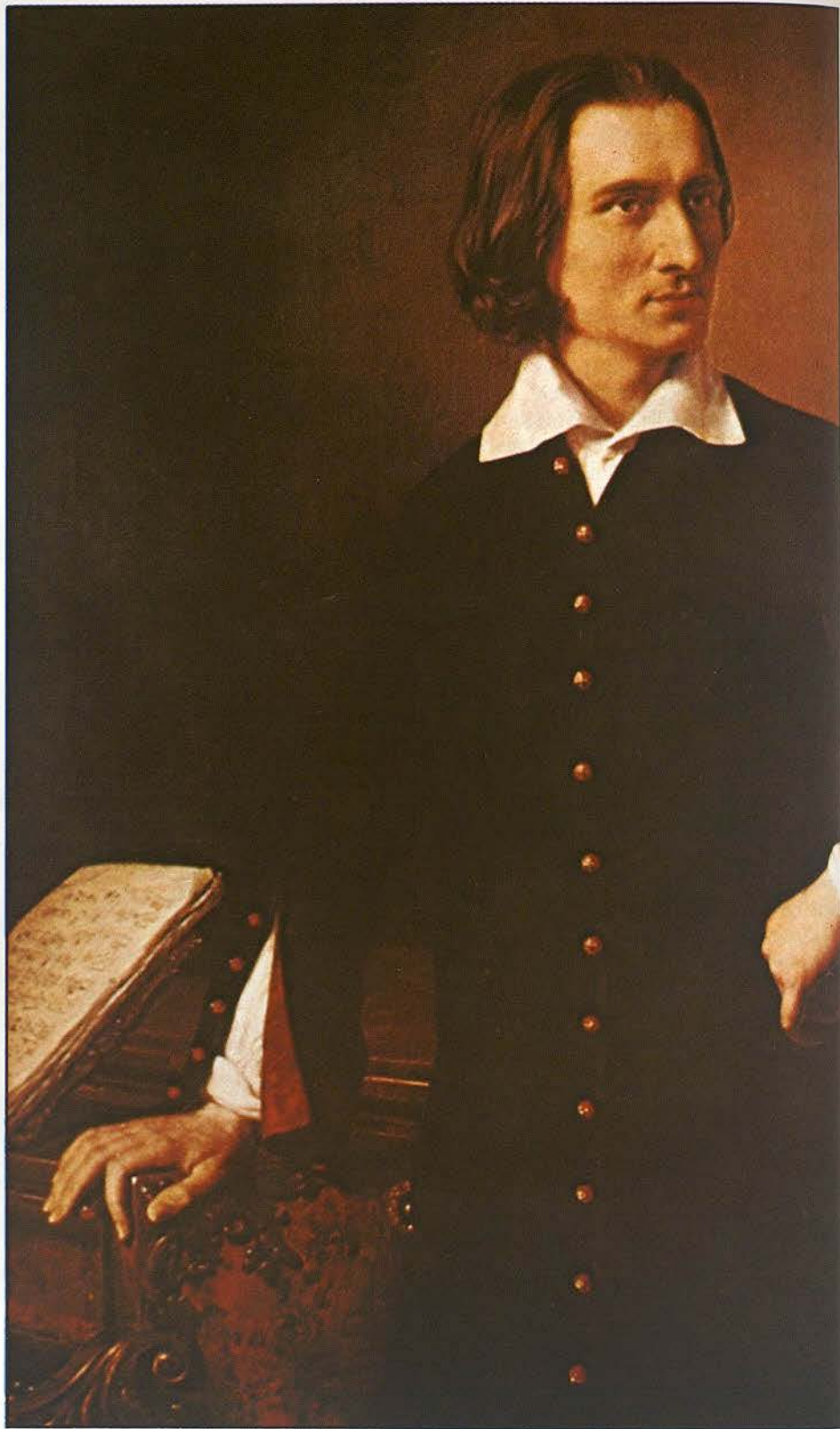
Si Beethoven obre el camí cap al Romanticisme, la darrera música de Liszt assenyalava el camí cap al futur, mitjançant la utilització del cromatisme, la manca d'un centre harmònic i les escales exòtiques.

Crec que aquesta relació Beethoven-Liszt és essencial per a la comprensió de la música lisztiana com un concepte totalment integrat. La meua insistència sobre aquest punt rau en el fet que, per tal de percebre clarament l'estètica de Liszt, la seva millor música ha de ser presa molt seriosament, de la mateixa manera com solem fer amb la de Beethoven. Incidentalment, pensem que la crítica de «música social» —variacions de saló, transcripcions, danses, etc.— que se li fa desconeix l'enorme quantitat de música semblant que va fer Beethoven, de la mateixa —o menor!— qualitat que la de Liszt.

No vull posar-me a descriure ara l'abast de la música lisztiana. La intensificació dels estudis fets sobre el compositor s'ha vist prou en molt bones publicacions. Gràcies a Societats Liszt d'Europa i d'Amèrica, les publicacions d'aquests països han ofert molts articles que tracten d'aspectes molt diversos del seu art i del seu pianisme.

Després de 25 anys de treballar amb aquesta música, encara estic astorat per la increïble audàcia, tant en l'elecció dels temes com de la manera de tractar-los, per la clarividència mentalitat que gosà transformar el piano en un instrument màgic, que demanava una nova escriptura i una nova manera de ser tocat. Les desviacions lisztianes, més enllà dels límits d'un bon capteniment —segons l'acceptava la societat— en la seva vida privada, són les seves composicions i la seva forma d'interpretar música; l'interès que ell tenia envers allò ocult i prohibit, com un mitjà per arribar a tenir un major accés a allò còsmic i diví; la seva llibertat corporal i anímica per tal d'assolir la màxima categoria en la interpretació i la creativitat: aquestes són les meves interpretacions d'allò en què s'esforçà Liszt durant tota la vida.

El nostre músic encarna, amb la seva actitud, el músic romàntic. Ell es va arriscar enormement i sovint fracassà. És el preu que cal pagar al transcendentalisme, un mot que Liszt estimava molt. La interpretació transcendental que és necessària en els seus estudis no és només una simple conquesta de les dificultats tècniques. És la sublimació de la matèria rústega per arribar a una màgica evocació. En aquest sentit, la virtuositat guanya un valor ètic, ja que no és obtinguda amb uns mitjans purament intel·lectuals, sinó amb la comprensió i el desenvolupament, alhora, de les capacitats físiques i musicals. Quan escoltem aquestes obres interpretades per uns pianistes que tendeixen a la interpretació mecànica, ens



sonen d'una manera buida, superficial i ampul·losa. A mans d'uns artistes menys complicats, més simples, però que no han assolit la necessària comprensió de les increïblement diverses fonts d'inspiració, ni dels temperaments i sentiments que s'hi han de fer veure, les interpretacions sonen com a falses i complicades.

Aquesta és l'explicació de per què és tan difícil de ser un bon intèrpret de Liszt. Això comporta un procés constant per a la crei-

xença dels coneixements sobre l'autor, l'ampliació dels límits i la re-creació de les seves obres més importants, tenint en compte el progressos que s'hi hagin fet. Es tracta d'una finalitat que, per a mi, és immensament atractiva, i confio poder lluitar per assolir-la mentre la vida no em manqui.

Luiz de Moura Castro
Hartt School of Music
Univ. de Hartford (Connect. EUA)

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo 5/6

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

Publi-Tempo és... publicitat
publicitat de la música
publicitat en la música
publicitat per a la música

Deixeu-vos aconsellar per uns experts
Deixeu-vos aconsellar per Publi-Tempo

Amadeu Vives, 3, 3^{er} 1^a Tel. 301 33 93.
08003 BARCELONA



La música religiosa de Liszt

El 1849, Chopin es morí, i deixà inacabada una *Mazurca* (op. 68, n. 4). En aquesta obra, i tal com ja ho havíem dit en un altre lloc, hi ha la seqüència dels compassos tres i quatre del *Tristany* (1865); aquests acords, desapercebuts en el seu moment, que no sabem si Wagner va conèixer o no, seran els que, anys més tard, mitjançant el terrible espasme de *Tristany i Isolda*, obriran definitivament les portes a l'evolució de la música a Occident i possibilitaran que músics posteriors iniciïn un camí —ara potser ja tancat— que portarà fins les últimes conseqüències tot allò que estava implícit i potencial en el sistema temperat i harmònic que, arrelat al món eclesiàstic i modal de la llunyana Edat Mitjana, havia organitzat la seva estructura i les seves lleis a partir del Renaixement.

Però Chopin es va morir sense copsar què es podia deduir de les harmonies de la seva última *Mazurca*; i Wagner, amb la ceguesa d'organitzar les ideologies amb què volia embolcallar la seva música —més dramaturg que no pas teòric musical— mai no va arribar al límit d'allò que era immanent en el seu desesper cromàtic i emocional. Altres ho farien més tard, i gosarien traspassar allò on semblava impossible de poder-hi arribar sense trencar el concepte de què és una obra d'art i les seves funcions ara encara aristotèliques i morals; entremig dels torturats cromatismes de l'un i de l'altre, entre la discreta i íntima desesperació de Chopin i l'explosió immensa, avassalladora —arrosegant homes i déus— de Wagner, hi ha un personatge fascinant, cada dia més interessant, el qual fa de pont entre ells i el futur; amic de l'un i sogre de l'altre, Franz Liszt és una figura realment gegantesca que, si no hagués existit, hauria compromès molt seriosament l'aportació musical de Wagner, així com tot el futur de la música occidental.

«Virtuós» del piano, compositor d'obres espectaculars per a aquest instrument, habilitíssim instrumentador, veritable creador de l'orquestra contemporània, etc.; tot això és ben cert. Però ara voldríem dir unes paraules sobre la seva obra de títols o d'intencions «religioses».

Liszt, compositor sempre en «èxode», viatger en una Europa trasbalsada per la postrevolució francesa i l'aparició omnipotent de la màquina, encara no conscient de què podien significar els noms d'aquells que tot ho canviarien: —de Darwin (*Origen de*

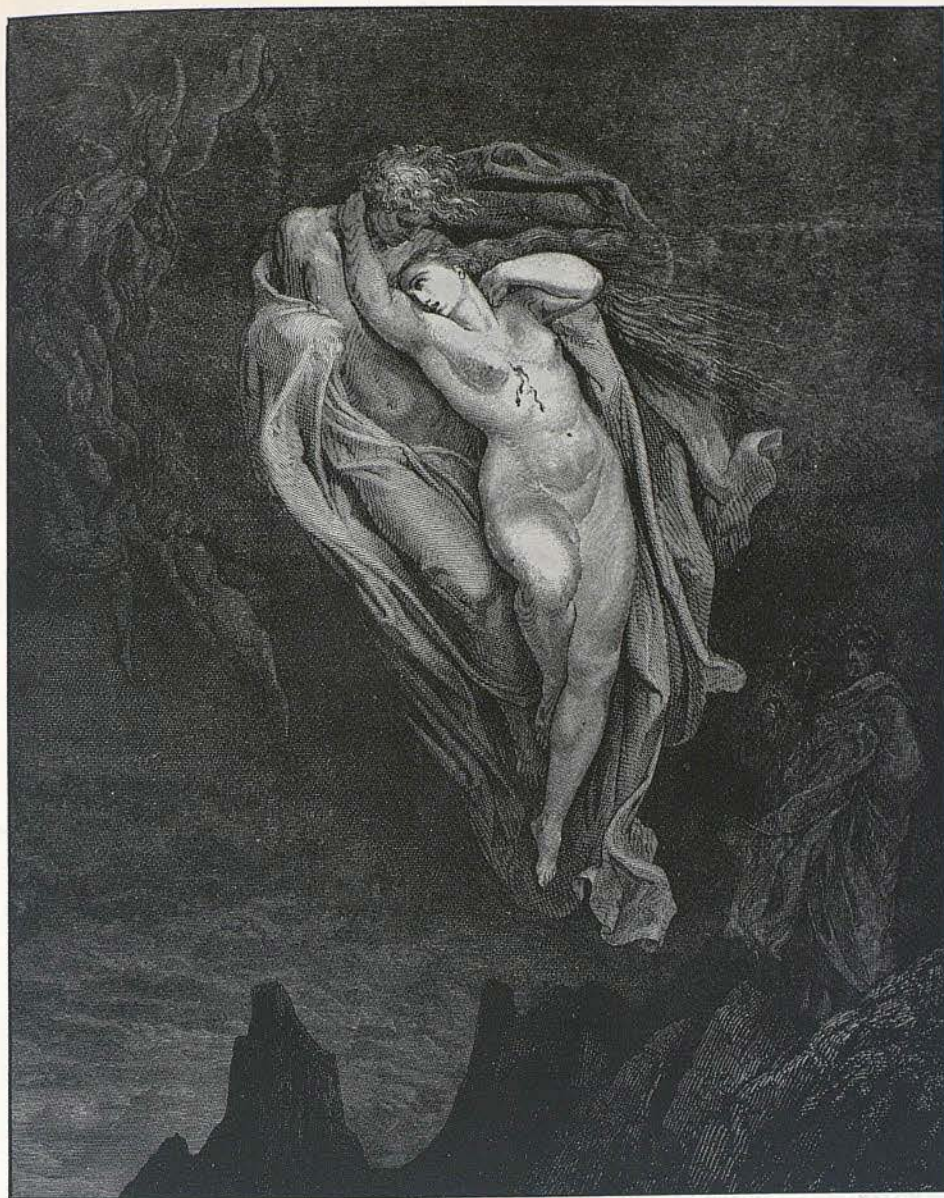


Albert Dürer: Petita Passió, (1511)

les Espècies, 1859); el naixement d'Einstein, el 1879 (precedit pel de Max Planck, el 1858); de Renan (la *Vida de Jesús*, del 1863))— i que, molt poc més tard de la mort de Liszt, acabarien per donar-hi el cop de gràcia (*La Interpretació dels somnis*, publicada per Freud el 1900, al mateix temps que l'estructuració de la teoria quàntica, la relativitat general, del 1915, l'inici de la composició de la *Recherche...*, el 1913) és un músic en qui s'encarnen admirablement i amb molta claredat les contradiccions i els sofriments de tots aquells que capgirarien

la faç del món: quan Liszt pot acabar d'escriure el seu *Via Crucis*, el 1879, Schöenberg ja té cinc anys, i acaba de néixer Paul Klee.

Però si, des del Renaixement, l'esperit sagrat i transcendent de l'Europa cristiana (de l'Occident que, paradoxalment, fonamenta i continua el cristianisme oriental i jueu d'Antioquia i de Pau de Tarso) és en crisi, lenta i fluctuant, però irreversible, no per això la càrrega emocional i de culpa que va tenyir-lo des dels començaments ha deixat de ser i d'actuar: Europa, ben segur,



Gustau Doré: Infern, escena de Paolo i Francesca.

no ha estat mai cristiana —en el sentit més exacte de la paraula—², però el tarannà i l'empenta per fer fructificar en els poetes, artistes i músics el suggeriment religiós, això, encara hi era en aquell moment, i encara podia actuar, en certes circumstàncies, amb molta força.

L'espèrit religiós del segle passat està tan lligat a l'emoció i al sentiment, que la raó de l'individu antoconscient i responsable, enfront al misteri noümènic i sagrat, gairebé no es té en compte i, a la pràctica, desapareix quasi totalment: es tracta d'expressar sentiments, i fer-ho al preu que sigui; quan Santa Teresa de Lisieux —personatge ben interessant i dona força intel·ligent, però molt marcada per l'època— vol posar música a les seves poesies i vol trobar-hi les tonades adients, no intenta de cercar un compositor que escrigui la música, sinó que aprofita melodies de moda en aquell moment, les quals per la popularitat que tenen (de l'òpera *Mignon*, d'Adam, de Gounod, d'Yradier, etc.) puguin fer arribar els seus poemes a tothom. I aquelles melodies són de ben poca qualitat —almenys, moltes d'elles— i d'una aguda sensibleria. Però,

allò que hom vol és emocionar i, si és possible, fer plorar, i no pas de sobtar l'oïdor o el lector amb la sublimitat d'un text o amb la grandiositat d'una abstracció racional, com podia haver-ho fet Bach. No es tracta d'estructurar una passió —tan forta com es vulgui— sinó de provocar-la amb el mitjà que sigui.

En aquest ambient, no és estrany que l'objecte religiós s'objectivitzi al nivell més antropomòrfic. El 1858, Bernadette Soubirous rep la seva il·luminació i se sent visitada per una nena —com a tal, visible només per ella— que li comunica un missatge moral a través d'una visió en la qual intervenen notables elements poètics: les roses, el vestit i el rosari —joia quasi inimaginable en la seva rara riquesa i matèria— la veu de Maria, la infinita delicadesa de la carn —els peus, el rostre i les mans— de l'aparició i, a l'uníson, tota una ambientació del paisatge, del color del cel, del vent, dels arbres i de la font, que faran que aquesta trobada sigui un símbol d'allò que hauria pogut ser una imaginació religiosa no abstracta, sinó ben respectable i àdhuc magnífica, però que, per les circumstàncies i

els interessos, esdevindrà —com a símbol de tota una època— un objecte de la més baixa categoria artística i intel·lectual i, per això mateix, desproveït de tot element sagrat i transcendent.

Aquesta dialèctica tan negativa —malgrat les bones intencions— i que marca amb un segell ben particular tota la religiositat del segle XIX, la trobem també en la música «religiosa» d'aquella època. Ben poques coses «religioses» d'aquell temps poden considerar-se obres d'art i, sens dubte, ni una de la música «pràctica» que hom va escriure per a l'Església. Però, d'una manera impensable en el brillant pianista i gran figura social que era Franz Liszt, aquest, portat per les seves ànsies de trobar un embolcall transcendent que pogués encerclar-lo i, alhora, donés sentit a una vida que, cal dir-ho, sempre havia estat dirigida per un ideal i una veritable fe en la missió de l'artista, va iniciar, al costat d'obres brillants i potser superficials (com les paràfrasis de concert i altres del mateix signe) una llarga producció d'obres per a orgue, veus i instruments o orquestra, en les quals era predominant l'element religiós i l'esperit en què estaven concebudes i en les quals l'artista arriba a un grau de concentració i abstracció quasi inimaginable.

Debussy havia dit de *Sense sol*, de Musorgski, que era la quinta essència de la música. Però, què caldria dir d'una obra com el *Via Crucis*, en la qual, en certs fragments, quasi sols hi ha silenci?

Liszt, com tots els creadors de veritat, va despullant-se i, cada cop, cerca més i més l'abstracció final, el punt sense dimensió en què convergeixen els esforços de totes les obres d'art. Ell, que havia escrit, en el seu moment, tantes i tantes notes en el seu furor romàntic, quasi esclafat per un «*Sturm und Drang*» en el qual la violència física era objecte artístic, ara es va abstraient, dia a dia, el seu material sonor i mantén, tan sols, la passió cromàtica i tràgica que Chopin i Wagner li han ensenyat.

A la *Simfonia del Dant* hi ha l'espasme d'horror enfront de la pèrdua de tota esperança, entremig dels dobles trèmols als timbals, i en els cops fortíssims i secs del tam-tam: el compositor i l'obra estan en estat de judici final; i el color ocre, sagnant, de la pintura de Delacroix, contemporània d'aquesta composició és allò que podria definir-la ben bé.

La visió que Liszt té del Dant i del tormentat viatge que aquest fa vers un cel (expressat musicalment amb un tarannà perillósament pròxim a l'esperit oficial de l'església d'aquell moment) és del 1856. En ella ja és ben patent que les sàdiques tortures infernals impressionen més el compositor que no pas la pau celestial; però, a meitat de camí de l'infern, la bellíssima escena (anunciada pels *glissandos* d'arpa i els sons dels clarinets) entre Paolo i Francesca està impregnada d'un altre caràcter: malgrat la seva dolorosa exaltació i la complicitat amb què Liszt —i el Dant— contemplen els amants (a qui cal imaginar



a través de les imatges meravelloses que Gustave Doré dibuixà per a la *Divina Comèdia* i, malgrat l'apassionament amb què estan descrites les penes dels dos personatges, arravatats pel vent infernal, a la música i a la seva disposició orquestral hi ha un signe de renúncia i diversos símptomes d'un inici de camí vers el silenci. Lentament, el compositor anirà despullant-se de les exaltacions grandiloqüents; però, en la seva aproximació (interessada o no) a l'Església catòlica, cada vegada anirà apartant-se més i més de tot allò que podia haver interessat l'element rector i més reaccionari d'aquesta Església.

I així, quant acabarà la partitura del *Via Crucis* (Budapest, 26 de febrer de 1879) en la qual havia treballat dos anys abans a la Villa d'Este, trobarà refusada la seva edició, espantat l'editor per les audàcies harmòniques i d'escriptura de l'obra. Cada vegada més, Liszt anirà cercant l'abstracció i l'essència sense cap adorn: en aquell moment, Schönberg tenia cinc anys, però Kandinsky ja en tenia tretze. (Això no deixa de ser un símbol dels nous temps que s'apropaven).

L'angoixa «romàntica», una estructura d'emoció fonamentada en la tensió emocional que engendra una xarxa vertebral que (al mateix temps que intenta esquinçar la

lògica de l'oïdor i intenta de submergir-lo en un corrent caòtic que el colpeja i l'arrosegua en el seu inevitable camí) és també una organització molt pensada i acceptada pel compositor com a quelcom que, de no ser-hi, no obriria pas, i no seria possible que, de les profunditats del subconscient, pogués emergir el desesper que ell tracta d'expressar, de descriure i de transmetre. Aquesta angoixa organitzada donarà peu, més tard, a la increïble estructura dramàtica de les obres d'Alban Berg i de Schönberg. Sense els romàntics, sense l'obra de Chopin o de Liszt, molt probablement mai no s'hauria pogut arribar a crear una tan violenta tensió amb uns mitjans tan «fredament» pensats.

Però el màxim d'angoixa pertany a l'èsser de la transcendència: l'angoixa és no saber, i no saber comunicar, aquesta ignorància. I, a la base d'aquesta obscuritat, hi ha sempre (únic, *substantador* de tot, i garantia de la vida i de la mort que permet l'existència d'aquesta mateixa angoixa) la imatge de l'Únic, de l'Ésser transcendent. I, així, l'angoixa «religiosa» és l'única i la més violenta, perquè d'ella deriven totes les altres ramificacions, i es coordinen totes elles com un niu de serps al voltant d'un nucli central: la imatge de Medusa en podria ser una metàfora vàlida i expressiva.

És ben notable, a la llarga llista de les composicions de Liszt, la gran quantitat d'obres amb títols al·lusius a situacions dramàtiques o catastròfiques: la seva última peça per a piano ho diu ben bé: *Unstern* (predestinació nefasta: *sinistre, desastre* (ca. 1880) —(per cert, un títol quasi exacte al que Schönberg escollí per al seu Op. 34, *Música per a una escena de film: perill amenaçador, angoixa, catàstrofe*— 1930). Aquest sentit dramàtic i expressionista de l'angoixa, el trobem en gran quantitat d'obres de la maduresa de Liszt, i en alguna d'elles arriba a un despullament de la tensió com sols, anys més tard, únicament sabran assolir els compositors de l'Escola de Viena.

Ja en una altra obra, escrita entre 1830 i 1840, *Malédiction* (S 121) per a piano i orquestra de cordes⁴, arribava a unes audàcies harmòniques justificades únicament, en aquell moment, per la violència de l'expressió i pel desig de voler explicar, al preu que fos, un «moment» dramàtic; més tard, altres títols ben característics i inequívocs s'aniran afegint a la llarga llista de les seves obres: la *Dansa dels morts*, les dues *Góndoles lúgubres*, el *Requiem*, *Ossa Àrida*, *Qui seminant in lacrimis*, dues *Elegies*, *Sobre la tomba de Richard Wagner*...

Però, darrera d'aquesta angoixa romàntica —i, algunes vegades, teatralment patètica, encara que sempre sincera— hi ha un esperit realment religiós, revestit tot ell d'una mentalitat franciscana d'adolorida resignació (la qual ens fornirà dues obres admirables: les versions per a orquestra i per a piano de *Sant Francesc predicant als ocells*). Dues cites, extreïdes d'entre l'epistolari adreçat a Richard Wagner, són difinidores de la seva manera de veure el món, i ens parlen ben clar de quin era el seu ideal: «(...) la felicitat és un mite; sols les privacions i el saber renunciar poden donar-nos ajut en aquesta terra...» (14 de maig de 1859) «... que en són, de tristes, les teves cartes; i com la teva vida és encara més trista! Però, sents com el ganivet i les ferides que portes en la teva pròpia carn, vagis on vagis, et seguiran sempre, i que les teves nafres són ja incurables per sempre més? (...) Fins que, agenollat, amb un acte de fe, sàpigues lliurar-te de l'un i de les altres; així trobaràs l'única i veritable felicitat, i la felicitat eterna (...); jo només puc pregar perquè el teu cor sigui il·luminat mitjançant la fe i l'amor: només junt al Crist, amb la resignació a la voluntat divina, els sofriments de l'home que pateix poden trobar salvació i redempció...» (8 d'abril de 1853)⁵.

Una abstracta foscor s'escampa per sobre les obres que Liszt va escrivint després de la *Simfonia del Dant*, a partir de la segona meitat del segle XIX. I, paral·lelament als seus treballs, com una figura germana en el pensament (encara que des d'angles ben diferents), Dostoievsky, gegant rus turmentat per l'angoixa de viure en un món sense sentit i en un total desempar, anirà escrivint les seves obres mestres, amb què



Pius IX visita l'abbé Liszt, a la seva cel·la

crearà la gran epopeia «religiosa» del segle passat, així com Liszt —al costat de Bruckner, Beethoven, Franck, Brahms i molt pocs més— escriurà una espècie d'epopeia sonora que, amb el temps, anirà tancant-se —encorbant-se— sobre ella mateixa, cada vegada més i més despullada i serena en la seva adolorida abstracció.

Aquestes obres no sols expressaran admirablement l'esperit més genuïnament religiós de la seva època, sinó que també seran portes per al futur, i el motiu perquè, des de molts diversos punts de vista, puguin ser escrites algunes de les grans obres «religioses» del nostre temps: *Wozzeck*, *L'Escala de Jacob*, *Moisés i Aaró*, *El martiri de Sant Sebastià*, els últims *Salms*, de Schönberg... Aquest darrer compositor va ser ben clarivident sobre el valor de l'obra de Liszt: «...Liszt va crear una obra d'art que la nostra època, necessàriament, considera un error; però, en temps futurs, hom sabrà veure en ell una intuïció genial...; cal només pensar en una obra com (l'oratori) *Christus* (1866), el valor de la qual encara no s'ha manifestat...» (text de Schönberg, escrit al 1911)⁶.

Aquesta opinió encara és vàlida. Avui no es coneix encara ben bé tota la producció de Liszt, ni el seu immens valor musical i emocional. Esperem que arribin aviat els «temps futurs» que tan idealísticament somiava Schönberg. Ells sabran descobrir tot allò que hi ha hagut de futur en la seva obra: tot allò que ha obert portes i, també, tot allò —aportació immensa i de qualitat excepcional— que és música amb vida pròpia, intemporal i sempre vigent, sense pasat, ben present en qualsevol moment.

Josep Soler
de la Reial Acadèmia Catalana
de Belles Arts de Sant Jordi.

Notes

¹ SOLER, Josep.: *La Música*, vol. II, pàg. 37 (Barcelona, 1982)

² GUIGNEBERT, Ch.: *El Cristianismo antiguo*, Pàg. 206 (México, 1956)

³ LISZT volia editar la partitura amb il·lustracions com eren els gravats que Albrecht-Dürer havia fet per a divulgar entre el poble les imatges de la Passió de Jesús.

⁴ El títol de *Malédiction* no hi fou posat pel mateix Liszt; els editors van ser qui ho van fer, ja que el compositor havia escrit aquestes paraules, sota el tema inicial. Al llarg de l'obra, Liszt hi escriví tanmateix altres mots com *orgueil*, *raillerie*, *pleurs*, *angoisses*, *rêves*..., tot un catàleg de sentiments, típics del romanticisme.

⁵ *Correspondence de Wagner et de Liszt*, Vols. I i II (Leipzig, 1900)

⁶ SCHÖNBERG, A.: *Style and Idea, Franz Liszt's Work and Being*, pàgs. 442 i ss. (Londres, 1975).

Cadena
13
La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Dissabte, de 23 a 24 hores

"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.

Hoechst produeix medicaments, plàstics, colorants, fibres i productes per a l'agricultura i per a moltes altres aplicacions, fins un total de 6.000.

Hoechst Ibérica s.a.
Apartat de Correus 490
08080 Barcelona

Hoechst



El pas de Liszt per Barcelona

És evident —atesa l'atenció que s'ha donat des de sempre a la presència de Franz Liszt a la nostra ciutat¹— que estem davant d'una figura especial, que feia exclamar a Antoni Fargas i Soler, quan comentava el concert que aquell eminent pianista féu a Barcelona:

«El público entusiasta se retiró sin saber expresar lo que había oído, ni la emoción que supo causar el admirable Liszt (...) I tú, incomparable artista, perdónanos si con rudo pincel hemos tenido la osadía de hacer un pálido bosquejo de tu talento, después que brillantes plumas han consagrado más de una página a tu genio»².

Però, possiblement, en aquells anys de 1845, quan, provinent de València³ on havia donat sengles concerts, arribà a Barcelona, Franz Liszt, un jove pianista de trenta-quatre anys, no era més que un notable virtuós «paganinià» i molt poca cosa més. Efectivament, el repertori que oferí en aquells tres concerts (dies 7, 11 i 18 d'abril) estava format per un rosari d'arranjaments sobre temes operístics, cosa que avui coneixeríem per «sofregits musicals» a l'estil del «Hocked on classics»; això no vol dir, en cap cas, que no sigui interessant repassar la programació, perquè sempre ens permet saber què estava de moda en aquells bells anys en els quals s'estava gstant el moviment claveria. Cito per ordre els títols: *Guillermo Tell*, *Roberto d'Evreux* (sic), *La Sonambula*, *Puritanos*, *Bravo*, *Lucia di Lammermoor*, *Norma*, *Gazza Ladra*, *Gabriela de Wergy* (sic), *Ernani*, *Roberto il diavolo* i *Lucrecia*. A aquestes fantasies pianístiques caldria afegir obres no operístiques com *Melodías Húngaras*, *Gran galop cromático*, o *Tarántula* (sic), la qual cosa no sembla que s'aparti gaire del concert «circenc» propi de les expectatives del públic d'antany.

Franz Liszt fou el músic, entre la munió d'excel·lents viatjants de música que ompliren el segle XIX, que millor sabé vendre el seu producte. Mentre exercí de pianista-equilibrista (aquell concert de Barcelona comptà amb dos pianos «contrapeados de la acreditada fábrica de los señores Boisselot de Marsella...») la gent el seguí adeleradament. Quan convingué canviar de redol, fou el catalitzador del nacionalisme i intervingué en el procés de formació del nou corrent, tot adoctrinant gent com Albeniz, que cuitaven a fer-se profetes de la



«nova». Barcelona no el tornà a rebre en cos i ànima, però rebé, en canvi, un insigne representant de la seva nissaga, Siegfried Wagner, nét de Liszt i fill de Wagner, qui, el 1907, donà dos concerts a la ciutat amb obres pròpies, del pare i de l'avi. D'aquest darrer, en particular, oferí els poemes simfònics *Tasso* i *Orfeu*, en uns anys (els del Modernisme) en què s'estaven solidificant

els valors musicals que operarien al llarg del segle XX; per això, és significatiu que, per primera vegada, interessés de Liszt quelcom més que les rapsòdies hongareses que anaven i venien de les cases benestants de la ciutat com els tortells i els panellets. Aquell exemple permeté que l'Associació Musical, dirigida per Joan Lamote de Grignon, oferís poc després la *Simfonia Faust*, emmarcada en aquest delit de renovació que afectà altres autors, fins aleshores desconeguts dels nostres compatriotes, com Brahms, Bruckner o Mahler.

En qualsevol cas, tanmateix, l'aurèola funambulista, i qui sap si també el continuïtat estètic de les grans obres, feren de Liszt un compositor més anecdòtic que no allò que era d'esperar; entitats com l'Associació de Música da Camera o l'Obrera de Concerts dedicaren escassa o nul·la atenció a aquesta figura que, malgrat tots els intents de renovació, continuà tenyit de «pianisme» brillant i efectista.

Xosé Aviñoa

Notes

¹Manel ROCAMORA publicà, el 1967, un opuscle sobre aquesta visita: *Conciertos de Liszt en Barcelona, 1845*, que es refereix a les ressenyes periodístiques del moment. La «REVISTA MUSICAL CATALANA», de 1912, també féu el mateix, en un article titulat *Liszt a Barcelona* i signat per Juli Paluzie.

²Vegeu «La Vanguardia» del 10 d'abril.

³Eduardo RANCH, publicà també un opuscle sobre aquesta visita, *Liszt en València*, València 1945, que gira sobre temes del mateix perfil que els anteriors.

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

Cronologia essencial

Any	Liszt	Història	Música	Pensament, Literatura Arts Plàstiques
1811	Neix a Raiding			Schlegel escriu <i>Sobre la història moderna</i>
1812				Neix Dickens
1813			Neixen Wagner, Verdi i Dargomisky	Neixen Kierkegaard i Claude Bernard
1815		Tractat de París	Estrena de <i>El barber...</i> , de Rossini. Mort de Paisiello	
1818			Neix Gounod	Neix Turgueniev
1819			Neix Offenbach	
1821			Weber: <i>Der Freischütz</i>	Neixen Baudelaire, Flaubert i Dostoievski
1822	Primer concert a Viena	Independència del Brasil. Neix Pasteur	Neixen C. Frank i Abonyi. <i>Inacabada</i> de Schubert	Mort Shelley. Stendhal: <i>De l'amor</i>
1823	Trobada amb Beethoven. Cherubini l'impedeix d'entrar al Conservatori de París		Neix Lalo. <i>Novena</i> de Beethoven	Niepcce inventa la fotografia
1824	Conquereix el públic de París. Viatja a Anglaterra i comença l'òpera l'òpera <i>Don Sancho o el castell de l'amor</i>	S'aprova el dret de vaga a Anglaterra	Neixen Bruckner i Smetana. <i>Missa en Re</i> de Beethoven	Saint Simon: <i>El catecisme dels industrials</i>
1826	Publica: <i>12 estudis per a piano</i> . Viatja a Suïssa		<i>Oberon</i> de Weber. Mort de Weber	
1827	Primera crisi religiosa. Coneix Caroline de Saint Cricq, el seu primer amor. Resideix a París.		Mor Beethoven	Mor W. Blake. Ingres: <i>Apoteosi d'Homer</i>
1828	Mor el seu pare, Adam.		<i>Sinfonia fantàstica</i> de Berlioz	Mor Goya. Neixen Tolstoi i Verne
1829	L'abat Bardin el dissuadeix de fer-se sacerdot	Elegit Pius VIII		Hugo: <i>Les orientales</i>
1831	Coneix les teories de Saint Simon. Exaltació filosòfica	Elecció de Gregori XVI	Bellini: <i>Norma</i>	Hugo: <i>Notre Dame de París</i>
1833	Aventura amorosa amb Adèle de Laprunerade. Coneix Maria d'Agoult. Coneix Heine, Delacroix i George Sand. Compon <i>Pensaments de mort</i>		Neixen Brahms i Borodine. Primer quadern d'estudis	Puixkin: <i>Borís Godunov</i>
1834	Comença <i>Any de pelegrinatge</i>	Abolició de l'esclavitud a les colònies angleses		Balzac: <i>Eugenia Grandet</i> . Grauss i Faraday: electròlisi
1835	Es casa amb Marie d'Agoult i s'instal·la a Ginebra		Mor Bellini. Neixen C. Frank i César Cui	Neix Degas. Muset: <i>Lorenzaccio</i>
1837	Neix Còsima. Escriu sobre Schumann, a la <i>Gazette Musicale</i>		Neix Balakirev. <i>Requiem</i> de Berlioz	Mor Puixkin
1838	Viatges a Itàlia i Viena. Coneix Clara Wieck		Neix Bizet	
1839	S'instal·la a Roma. Coneix Ingres		Neix Musorgski	Neix Cézanne. Stendhal: <i>La cartixa de Parma</i>
1840	Retorn triomfal a Raiding. Actua a Pesth. Fracassa a Leipzig. Viatja a Londres, Hamburg, Brussel·les, Frankfurt i Bonn. Primera <i>Rapsòdia hongaresa</i>		Neix Txaiovski. Mor Paganini	Neixen Cl. Monet i Rodin. Neix Zola. Sainte Beuve: <i>Port Royal</i>
1841	Viatja a Anglaterra	Neixen Chabrier, Pedrell i Dvorák		
1842	Mestre de Capella a Weimar	Tractat de Nankin	Neix Massenet. Mor Cherubini. Estrena de <i>Rienzi</i> . Glinka: <i>Ruslan i Ludmilla</i>	Neix Mallarmé. Mor Stendhal
1844	Coneix Wagner i Lola Montes. Trenca amb Marie d'Agoult		Neix Rimsky-Korsakov	Neix Verlaine
1845	Viatja a Espanya i Portugal		Neix Fauré. Wagner: <i>Tannhauser</i>	
1847	Viatja a Kiev. Estableix relació amb Carolyne Iwanowska, princesa de Wittgenstein	Manifest comunista de Marx i Engels	Mor Mendelssohn	

Any	Liszt	Història	Música	Pensament, Literatura Arts Plàstiques
1849	Dirigeix <i>Tannhauser</i>	Presa de Roma pels francesos	Mor Chopin	Dickens: <i>David Copperfield</i> . Neix Strindberg. Mor Poe
1850	Dirigeix <i>Lohengrin</i>	El Papa torna a Roma. Ministeri Cavour		Mor Balzac
1853	Comença la <i>Simfonia Faust</i> . Escriu <i>Oda als artistes</i> . <i>Sonata per a piano</i> . Primera trobada de Còsima i Wagner			
1855	Dirigeix <i>Alfonso i Estrella</i> , de Schubert. Es fa càrrec dels fills tinguts amb Marie d'Augoult. Còsima estudià amb von Bulow	Es crea la companyia del Canal de Suez	Neixen Chaussou i Liadov	Spencer: <i>Principis de l'estètica</i> Kierkegaard: <i>L'instant</i>
1856			Mor Schumann. Neix Tannev	Flaubert: <i>Madame Bovary</i>
1858	Dimiteix del càrrec a Weimar. <i>Mephisto vals</i> . Comença l'oratori <i>Santa Elisabeth</i>	Guerra de Mèxic. Alliberament dels serfs de Mèxic	Neix Puccini. Wagner: <i>Sigfrid</i> . Brahms: <i>Un Rèquiem alemany</i>	
1859	Mor, als seus braços, el fill Daniel	Revoltes a Itàlia. Guerra austro-piamontesa	Wagner: <i>Tristany i Isolda</i> Gounod: <i>Faust</i>	Ingres: <i>El bany turc</i> . Neix Seurat. Darwin: <i>L'origen de les espècies</i> Neix Txèkhov
1860	Crisi religiosa. Fa testament espiritual		Neix Mahler	
1862	S'instal·la a Roma. Visites a Carolyne		Neix Debussy	Lassalle: <i>Programa obrer</i> . Hugo: <i>Els miserables</i>
1865	Rep les ordres menors		Neixen Paul Dukas i Glazounov	Tolstoi: <i>Guerra i pau</i>
1867	<i>Missa de la coronació</i> . Esclata la crisi Còsima-Wagner-von Bulow	Nobel descobreix la dinamita. Assassinat de Maximilià	Neix Granados	Mor Baudelaire
1868		Neixen les Trade Unions, a Anglaterra	Mor Rossini. Wagner: <i>Els mestres cantaires</i> . C. Frank: <i>Les beatituds</i>	Neixen Gorki i Claudel. Flaubert: <i>L'educació sentimental</i> . Dostoievsky: <i>L'idiota</i>
1869	Amor foll de la contessa Janira	Concili Vaticà	Mor Berlioz i Dargomisky Wagner: <i>L'or del Rin</i>	Neix Matisse
1870	Torna a dirigir, a Weimar	Guerra franco-prussiana. Unitat italiana. III República francesa		
1872	Reparteix la vida entre Weimar i Budapest		Neix Scriabin	Nietzsche: <i>Naixement de la tragèdia</i>
1873	Estrena <i>Christus</i> , a Weimar		Neix Reger	Rimbaud: <i>Une saison en enfer</i> . Tolstoi: <i>Ana Karènia</i> . Neix Peguy
1874			Neix Schönberg. Musorgski: <i>Borís Godunov</i>	Neixen Chesterton i Hoffmannsthal
1875			<i>Carmen</i> de Bizet. Moren Bizet i Ravel	Moren Tolstoi i Corot. Nietzsche: <i>Humà, massa humà</i>
1876	Assisteix a la inauguració del Teatre de Bayreuth	Invenció del telèfon	Neix Falla	Mallarmé: <i>L'après midi d'un faune</i> . Renoir: <i>Le moulin de la Galette</i>
1877	Tercer volum d' <i>Anys de pelegrinatge</i>	Guerra turco-russa. Invenció del micròfon i del fonògraf	Neix Dohnanyi	Mor Courbet. Zola: <i>L'assomoir</i>
1879	Coneix la nova música russa. Esdevé canonge d'Albano	Neix Trotsky	Txaikowski: <i>Eugene Oneghin</i>	
1881	Coneix Borodin. Síntomes de malaltia		Neix Bartók. Mor Moussorgski	Neixen Braque i Picasso. Mor Dostoievsky
1882			Neixen Stravinsky i Kodaly. Wagner: <i>Parsifal</i>	Neix James Joyce
1883	Compon: <i>Sobre la tomba de Wagner</i>		Mor Wagner. Neix Webern	Neix Kafka. Mor Manet
1885	Concerts a Itàlia, Àustria, Holanda, França, Alemanya i Hongria. Any molt actiu		Neix Alban Berg	Mor Víctor Hugo. Nietzsche: <i>Més enllà del bé i del mal</i>
1886	Viatges a Itàlia, Àustria, Bèlgica i Luxemburg. Rebudes apoteòsiques. Mor el 31 de juliol.			Rimbaud: <i>Les il·luminacions</i>

Orquestres, directors i dives

El comentari al fet musical del mes d'abril ens porta a una confrontació de grans conjunts simfònics, amb llurs directors de torn, i a una exaltació de la figura de la *diva*. Quant al primer aspecte, respon efectivament al gran nombre de simfòniques que hem pogut escoltar al llarg de les darreres setmanes, com si s'hagués volgut fornir d'exemples vius el temari del recent número de la «Revista Musical Catalana»

Aquesta gran suite simfònica s'inicià amb la solemnitat verdiana en homenatge a Salvador Espriu que, després d'una perfecta —en tots sentits— introducció poètica de Josep M. Flotats, significava una nova audició del *Rèquiem* d'aquell compositor. Aquí els protagonistes eren l'Orquestra i Cors del Maggio Musicale Fiorentino, Zubin Metha i un quartet de solistes vocals que, com ho veurem, mostrava substancials modificacions sobre l'elenc anunciat en principi. Però això pertany en tot cas al capítol dels cantants que hem apuntat.

Conjunt simfònic excel·lent, de sorprendent caire professional i classe. S'hi fa sentir la categoria dels grans directors que ha tingut sempre al davant. A mans de Metha, va ser exactament allò que aquest director pretén (ateses les darreres actuacions que recordem d'ell); és a dir, un instrument brillant, espectacular i frapant.

Metha se'ns va manifestar cada dia més com un extraordinari conductor, per bé que un director francament opinable. Quan parlem, ací, de conductor, estem pensant en la personalitat d'un galvanitzador nat, d'un creador de masses summament brillants, arravatadores. En aquest sentit, Metha és, en efecte, el conductor amb un especial carisma. Per tant, no va escatimar climes del màxim impacte sonor en la versió del *Rèquiem*, de Verdi, sobretot a cura dels cors titulars, expertíssims en aquesta especialitat, i en aquesta obra en concret. Quant als solistes, els hem de retrobar més enllà d'aquest comentari. I seguint el fil de l'orquestra i del director, resultà definitivament revelador el segon dels concerts, en què es confirmava el criteri apuntat. A part restaren les obertures i les pàgines operístiques, al principi, i l'addenda del concert, i fins i tot el *Concert per a Orquestra*, de Bar-



Josep M. Flotats, en record de Salvador Espriu.

tók. Quant a les primeres, representaven el sentit líric italià, sentimental, portat fins a l'exaltació vital per Metha. Quant a Bartók, es tracta d'aquella obra que revela més aviat la classe individual i col·lectiva d'una orquestra que no pas la del director circumstancial. L'hora de «la veritat», podríem dir, que va ressonar amb la versió de la *Novena*, de Schubert, aquella simfonia «gran», aparentment lineal i reiterativa però que, per això mateix, reclama ja la presència inqüestionable del director genuí. Alguns passatges de l'«Andante» podien considerar-se com d'autèntica «firma» d'un director profund; en general, però, no podem donar fe d'haver escoltat exactament allò que cal exigir en aquestes ocasions: és a dir, una autèntica versió «d'autor».

Un món absolutament distant era el representat per l'Orquestra de Joves de la Comunitat Europea, que va dirigir López Cobos. Una orquestra de sorprenent qualitat, per l'aguda selecció dels seus components i la gran cura que s'esmerça en la seva preparació. Són joves efectivament eminents en llurs especialitats, i que es manifesten naturalment amb una dosi total d'il·lusió i de dedicació. Totes les seves execucions resulten increïblement perfectes, fins al límit mateix que permet el control abusador del joc sonor immaculat. Resulta, en canvi, sempre curiós de constatar com aquesta perfecció juvenil no acaba transcendent gairebé mai en interpretacions plenes de foc i d'esclat vital. A més, és clar, de la manca d'experiència i de rodatge, predomina en

totes les orquestres juvenils la presència del gran control sobre la qualitat acadèmica que es veuen forçats a exercir els seus components.

Quant a López Cobos, també ens va sorprendre ara pel caràcter seriós i doctoral amb què va dirigir; sempre precís, impecable, d'una funcionalitat exquisida envers els joves músics.

Una intervenció concertant, amb un *Concert*, de Mozart, a cura de Walter Klein, va tornar a incidir en aquesta manera característica que ja ens comença a semblar significativament de moda, respecte d'aquest compositor. Volem dir les versions més aviat romàntiques, però amb incursions clares en el camp d'un dinamisme franc i no sempre controlat. No és en efecte el primer Mozart que escoltem, enguany, en aquest sentit.

Com en un festival d'orquestres, va continuar sempre en el mes d'abril, la presència de la Scottish National, conjunt que teníem sentit en refinades intervencions passades, sempre en el gènere d'oratori. Ara ho ha fet amb un programa obertament concertant, que va mostrar un altre sentit anecdòtic derivat de la personalitat del director i del solista de torn en el *Segon Concert* de Brahms. Un conjunt excel·lent, que ha de ser considerat entre les deu primeres orquestres britàniques, va resultar perjudicat per donar excessiva confiança a un pianista com Oleg Maissenberg, encara immadur per a una tasca de tanta solemnitat. Són aquelles intervencions que tenen el seu lloc adient en una determinada sèrie regular de concerts, no en una actuació extraordinària. Tampoc no ens va semblar massa remarcable la personalitat del titular, Naame Jarvi, que va fer una *Setena*, de Dvorák, vital, sorollosa i amb visibles desigs d'espectacularitat. Tampoc no podem, per tant, mostrar-nos prou satisfets d'una interpretació així, que no va descansar gens en allò que en tot cas salva Dvorák; és a dir, el seu bonic substrat popular bohemí. En canvi, en versions com aquestes es destaquen amb excés els aspectes més formularis i acadèmics del compositor i els seus finals retòrics. És, doncs, una llàstima que una orquestra que gaudeix d'una justa fama passés enguany per Barcelona sense massa pena ni glòria.

Ja som als dos concerts de la Philharmonia, dirigits pel pianista Vladimir Ashkenazy. Heus ací un altre diferent exemple de la relació orquestra-director. Es veu que la temptació de deixar momentàniament un instrument per prendre la batuta resulta irresistible, en certs grans solistes. Per sort, es tracta gairebé sempre de magnífics solistes, aquells que sorprenem en el transcurs dels concerts pendents d'engranar personalment amb un determinat instrument o amb certa línia melòdica; tal vegada, fins i tot interferint la presència del director de torn. I una mica amb l'excusa que així es feia en el segle XVIII, comencen per dirigir concerts de Mozart des del teclat del piano o amb l'arc de l'instrument de corda, i

es van enfilant fins a dominar un cert repertori simfònic per tal de bastir uns programes que justifiquin la seva doble actuació. Aquest procés, l'hem vist realitzat amb força èxit per Baremboim, per exemple, que acredita una personalitat de director prou ferma per ésser indiscutit en la doble actuació. Ashkenazy, ara, com en el cas de Rostropovitx, resulta palesament musical en l'orquestra, per bé que no pas fins a l'extrem de la gran revelació que alguns hi creuen veure. Resulta curiós de constatar com l'autocontrol implacable que mostren, com a solistes, es desferma quan prenen la responsabilitat de l'orquestra sola, i llavors es lliuren a versions excessivament vitals, patètiques, apressades. No es manifesten com ho fan amb el seu instrument propi i, probablement per manca del gran ofici de la direcció, les interpretacions perden la serenitat necessària. Són aquelles versions que pateixen del defecte que un gran mestre de la batuta retreia a un jove que no acabava de reeixir: el d'una manca de «respiració» del fraseig natural de la música. Les orquestres grans i d'enorme professionalitat, com la Philharmonia, els segueixen a la perfecció; i més d'un oïdor resta aclaparat per allò que té com a caire vital de la interpretació. No sé si aquestes grans orquestres concedeixen als esmentats solistes un nombre elevat de sessions d'assaig —temo que no— però és ben cert que els

esdeveniments sonors que en treuen aquells directors resulten en un nombre molt inferior al que assoleixen habitualment amb el piano sol. Quant als dos concerts per a piano, de Mozart, amb la gran classe del piano d'Ashkenazy, oferiren aquesta característica forma d'expressar-se amb la simultaneïtat de personalitats: l'orquestra fa la impressió d'anar ben sola, i el pianista es veu sempre apressat per encaixar a temps el seu paper de solista.

I, per acabar, encara, una orquestra més: la Filharmònica de Rotterdam, dirigida per James Conlon, un jove conductor que venia precedit de certa anomenada als EUA. Heus ací el tipus d'orquestra que, com a mínim, podríem tenir a Barcelona. Ni més ni menys. Es tracta d'aquell tipus de conjunt d'una gran capacitat, en la qual no ha de resultar problemàtic de trobar un elenc normalment bo d'especialistes, i de fer-hi una tasca continuada i serena. Per la banda de Conlon, no vam veure cap dels predicaments que se li acrediten, sinó, més aviat, aquesta mena de director jove que alterna titularitats de segon ordre i invitacions per omplir les sèries regulars d'aquesta classe d'agrupacions simfòniques. Un *Mar*, de Debussy, no va poder reeixir sense la mínima dosi de poesia; una *Simfonia*, de Brahms, tampoc no va assolir aquella presència remarcable. És a dir, no estàvem en presència d'un gran concert d'abonament



Zubin Metha, amb els solistes del Requiem de Verdi.



MAJORICA®

Joyas y Perlas
Joies i Perles



Vladimir Ashkenazy.

selecte, sinó, novament, en una audició de sèrie de la imaginària orquestra de qualsevol ciutat culta europea mitjana.

I resta solament el comentari que fa referència a les *dives* que, de manera remarcable, ens han visitat durant el mes passat: una, degudament anunciada i esperada; l'altra, inesperada. Quant a la primera, no hi ha dubte que ens hem de referir a Joan Sutherland, la llegendaria, el mite, el retrobament d'una època del *bel canto*, ja passada, per a les joves generacions. Per obra i gràcia d'aquesta classe de cantants que han unit, a unes facultats sobresortints, el talent de preservar-ne una integritat, a la qual serveix una tècnica absoluta, poden fer-se paleses aquesta mena de sorpreses que sem-

blen vèncer el temps. Retrobament, per tant, d'una lleugera mítica, amb mínimes limitacions en el *legato* i la respiració, composades per un major aprofundiment de la dicció, i aquell saber estar en una escena que, no obstant, pertany evidentment a una època que teatralment veiem que ja no és la nostra. Elogis clars al director consort, Bonyne, que ho sacrifica tot en benefici de la preservació de la *diva*. Especial menció a l'*Adalgisa*, de Doris Soffel, i al protagonista masculí Jesús Pinto, cada dia més afermat com a tenor.

La revelació inesperada fou a cura de Cécile Gasdia, a qui vam veure sorgir de sobte en aquell *Rèquiem*, de Verdi (amb què iniciàvem aquest comentari) com a substi-

tuta de Mirella Freni. Part del públic no va perdonar la mancança de la Freni; una altra part va reaccionar positivament davant l'eventualitat de conèixer en viu una jove, joveníssima, soprano de qui tothom està actualment particularment atent i pendent. Simbolitza i representa físicament la veu fresca, jove, il·lusionada, encara no necessitada d'un cautelós refugi en un curt repertori obstinat i defensiu. Hi ha, lògicament, les objeccions pròpies del cas: la indefinició (encara) del tipus, del gènere ideal per aquesta veu que, en qualsevol cas, és difícil que pugui malbaratar-se.

Josep Casanovas

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.

Triomf japonès al «Maria Canals»

La representació japonesa ha estat la gran protagonista de l'última edició —la que fa trenta-dos— del «Concurs Internacional d'Interpretació Musical, Maria Canals». Una edició que, una vegada més, ha constituït un èxit remarcable, i que tingué lloc el passat mes d'abril.

Amb una inscripció japonesa de 28 participants, la més nombrosa després de França, van aconseguir els primers i tercer lloc de la branca piano (que foren per a Chiharu Sakai i Nobuyuki Tomeda, respectivament) mentre que el segon premi fou per a la francesa Carole Carrière.

Pel que fa a la branca violoncel, el primer premi fou per a l'israelià Hillel Zori, aconseguint el segon lloc Luca Signorini, d'Itàlia; i Nicolas Hartmann, de França, el tercer.

Pel que fa a l'apartat «Piano Junior», a la categoria «A», el primer premi fou per a Jing Lim, de Singapur, el segon, per a Gaia Pizzirani, d'Itàlia; i el tercer, per a Maria F. Iankova de Bulgària.

A la categoria «B» el primer premi fou per a Boyan Batchovarov de Bulgària; el segon, per a Adam Wagrzynek, de Canadà i el tercer, per a Graham Scott, de Gran Bretanya. Amb quasi dos-cents participants procedents de trenta-dos països d'arreu del món, el «Concurs Maria Canals», ha estat, una vegada més, una manifestació plena de vida, en la qual s'ha pogut contrastar el nivell de qualitat dels joves virtuoses, les maneres d'interpretació i l'evolució del virtuosisme pianístic i violoncel·lístic.

En aquest sentit, cal parlar d'uns nivells de qualitat especialment elevats, cosa que ha motivat una competència molt dura. Hom hi constata la desfeta de la representació catalana i espanyola, que no han pogut tenir opció a cap premi. Tan sols Ignacio Marín pogué assolir-ne un d'especial, el premi «Escoles Virtèlia», dotat amb 25.000 pessetes.

França, amb 43 participants, ha estat una vegada més el país que ha aportat una representació més nombrosa; i cal remarcar, així mateix, que aquesta representació ha tingut una molt notable qualitat, amb un segon premi a Piano i la Primera Medalla de Violoncel, que fou atorgada a Nicolas Haartmann.

El «Concurs Maria Canals» ha confirmat la seva maduresa com a organització que funciona amb tota solvència, rigor i capacitat. Un jurat, integrat per personalitats de

gran relleu, constitueix un suport d'un valor considerable.

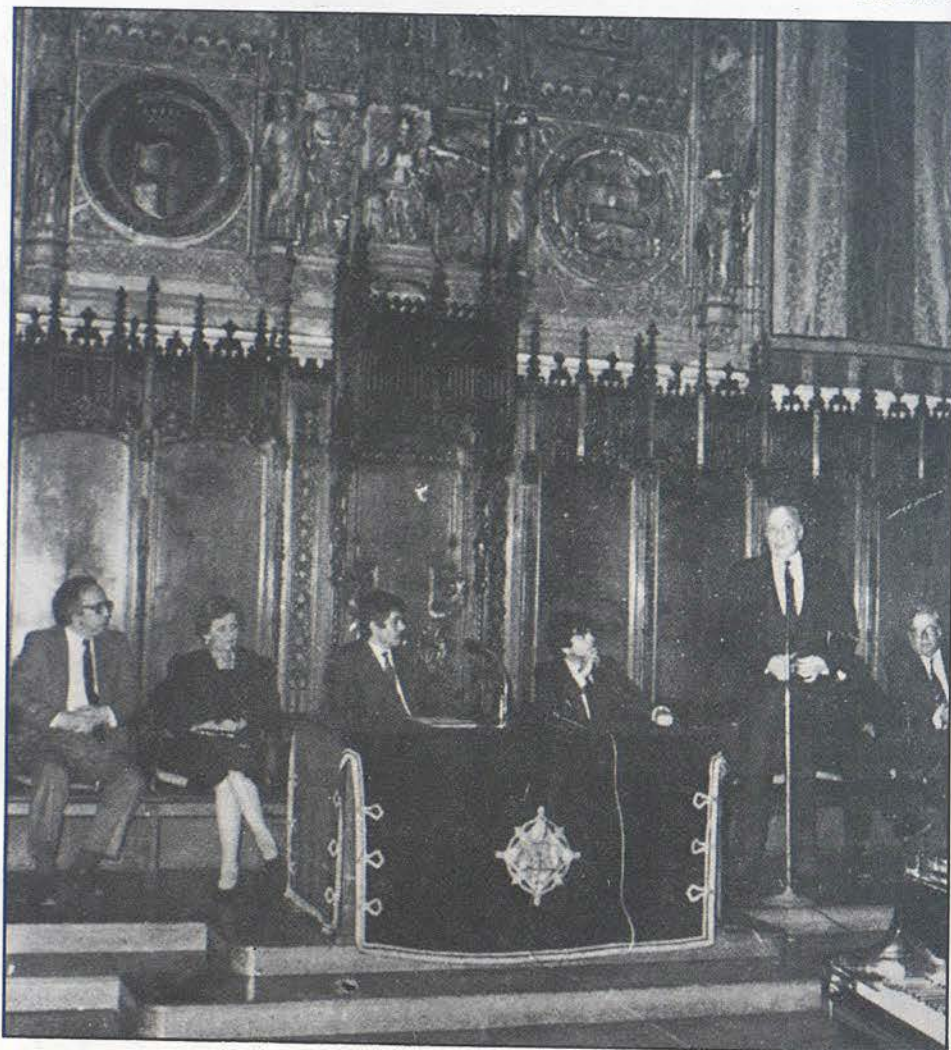
Tanmateix, com tantes iniciatives a casa nostra, el Concurs es mou amb uns recursos massa limitats, cosa que obliga a fer sobreesforços per poder mantenir el nivell i la categoria assolits. Això impedeix, també, poder oferir al·licients complementaris, que donarien més força i consistència al certamen.

En aquest sentit, sembla elemental que el guanyador del «Maria Canals», o els guanyadors, tinguessin l'oportunitat d'actuar amb l'Orquestra de la Ciutat. O bé que poguessin gaudir d'alguna petita gira arreu del país. Ens consta que s'ha intentat aconseguir-ho, i que, fins i tot, es va aconseguir en un moment donat; però no es va poder consolidar aquest intent.

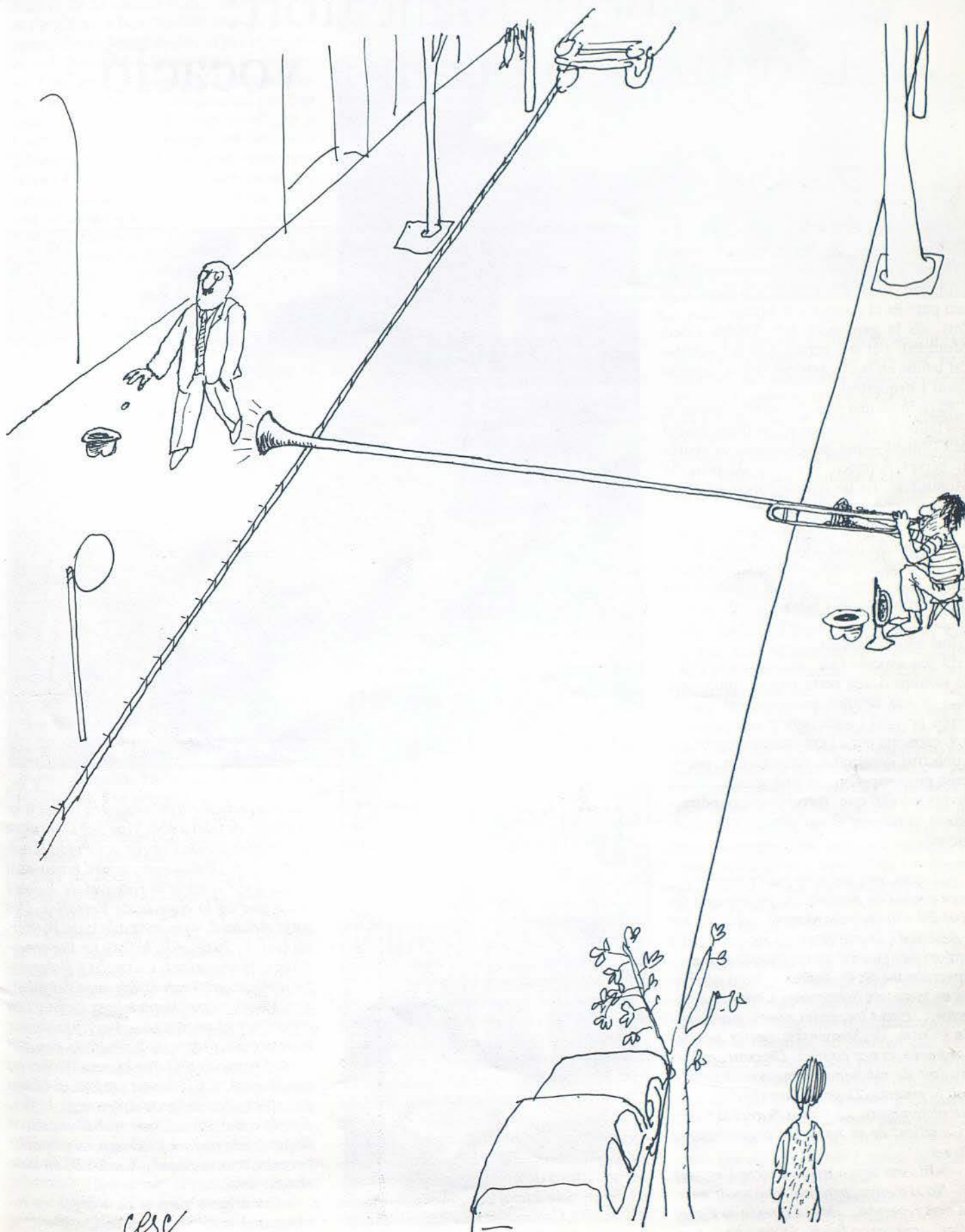
Un grup elegit de joves músics han tingut l'oportunitat d'incorporar al seu històric un guardó important que farà gruix i ajudarà a obrir portes, de cara a una dedicació professional més o menys imminent. Per a d'altres, la decepció d'unes classificacions, inesperadament fluïdes, haurà constituït una via d'autocrítica profitosa. Per a uns altres, finalment, el fet de contrastar la seva capacitat amb la d'altres joves músics de procedències diverses, i també el fet de poder actuar davant d'un jurat i d'un públic especial, haurà estat element al·licionador prou important.

En definitiva, doncs, el «Concurs Maria Canals» ha servit, una vegada més, els seus objectius més essencials.

R.R.M.C.



Acte de clausura del Concurs, presidit per l'Excm. senyor Pasqual Maragall.



Gabriel Blancafort: L'orgueneria com a vocació

Gabriel Blancafort i París va néixer a La Garriga, en una família en la qual, des de diverses modalitats i de diferents nivells de professionalitat, s'hi conreava la música. El seu pare és el compositor Manuel Blancafort, de la generació dels Toldrà i dels Mompou, i el seu germà Albert ha destacat també en la composició i en la direcció coral i orquestral.

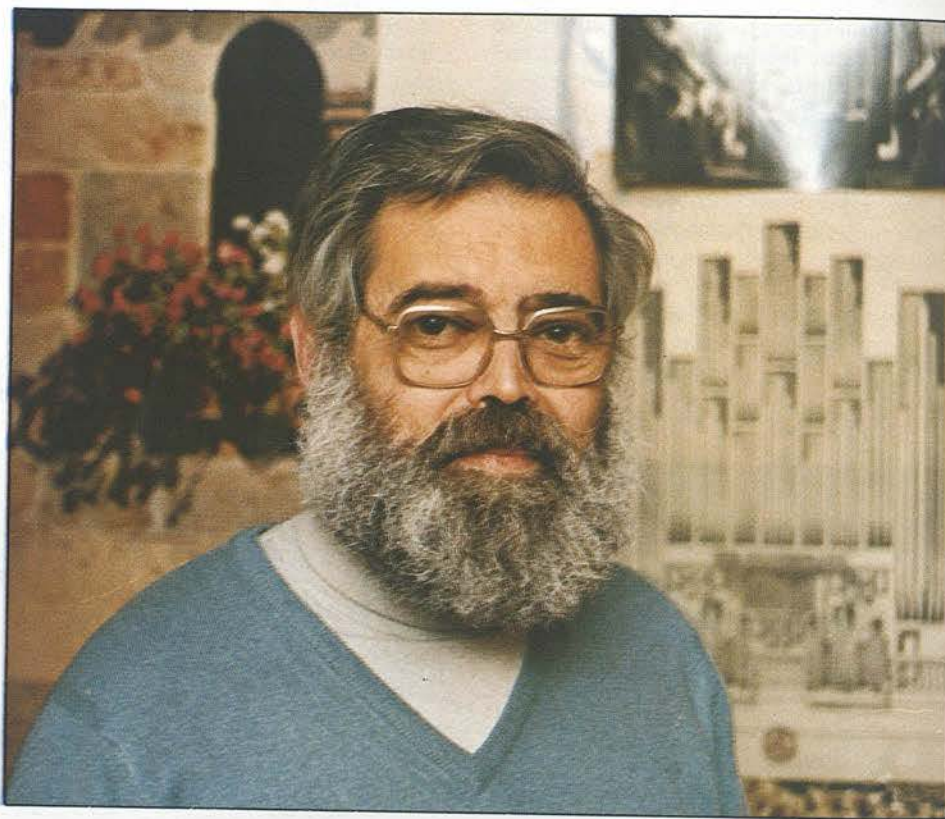
Parlem en una sala-despatx, contigua al seu taller d'orgueneria, a la petita població de Collbató —que, precisament, va veure-hi néixer Amadeu Vives—, als peus de Montserrat. És un recinte funcional, amb un levíssim desordre que li atorga una vivor i una calidesa particulars, amb les parets plenes de fotografies, cartells i il·lustracions, relacionades amb el tema orgue-nístic. Som, familiarment, al voltant d'una taula, amb plànols i esbossos dels projectes en els quals, en aquest moment, Blancafort està treballant.

El seu aspecte físic, molt característic i no exempt d'una certa rudesia, juntament amb el seu tarannà expressiu, al mateix temps primari i austerament comunicatiu, amb capacitat per a l'entusiasme i també per a una fina causticitat, reflecteixen, potser sense proposar-s'ho, un vital apassionament envers tot allò que, directament o indirectament es refereix al seu singular ofici d'orguener.

—A casa, des del temps dels meus avis, feien rotllos de pianola. Al voltant dels fel·lços 20 s'hi treballava molt, sobretot per a Amèrica. Transcripcions de sarsuela i tangos, però també arranjaments d'òpera, especialment de Wagner, i música aleshores en voga, de Schumann, Chopin i Beethoven... Fins i tot, coses noves; per exemple l'Octet, de Stravinsky, potser per fer una prova, o per caprici. De petit, estava envoltat de màquines i enginyers, i tocava molt la pianola. Deprés, vaig conèixer l'orgue al seminari; no tant a Barcelona com a Comilles, on hi havia un orgue bastant discret.

—Allí, vas aprendre-hi a tocar l'orgue?

—No el tocava, però el sentia tocar molt. Un cert repertori... Mai Cabezon ni Cabanilles, però força Bach... Cap coral, per-



què era música protestant (tampoc no es cantava Mozart perquè era maçó). Mendelssohn, sí: totes les Sonates i els tres Preludis i Fugues; això ens ho sabíem de memòria! També els Concerts, de Händel, i molta música francesa del grup de la «Schola Cantorum», Franck, Widor, etc. Tot això em va emmetzinar!

—Concretament, quin va ser el procés de la teva formació com a orguener?

—En deixar el seminari, anava molt a Montjuïc, per escoltar-hi Paul Franck, que era mestre al Conservatori. Ell, em va encoratjar, per orientar-me cap a l'orgueneria. Per aquell temps vaig conèixer el pare Gregori Estrada, qui va parlar de mi a en González, de París, un orguener d'origen espanyol que havia treballat amb en Cavaillé-Coll i estava molt relacionat amb Montserrat. Abans de treballar a can González, de París, vaig iniciar-me a l'ofici aquí, precisament a Collbató, a can Rogent. En Rogent era l'amo d'una empresa d'orguene-

ria que treballava a la manera romàntica. A París, des del 1958, vaig col·laborar en la restauració de l'orgue del Palais Chaillet, l'antic Trocadero; també havia anat força a treballar a la catedral de Reims i a l'orgue de la capella de Versailles. Dos anys més tard, vaig anar a la casa Walker, de Ludwigsburg. Allí, hi vaig fer l'aprenentatge més important, una mica a l'alemanya, amb un gran rigor: un temps per dibuixar, un temps per harmonitzar i afinar, un temps per al muntatge... Vaig passar per moltes coses, totes molt positives per a la meua formació, tot i que la casa Walker no era la ideal, estèticament parlant, si bé era exemplar, des del punt de vista de l'ofici. Tornat a Barcelona, vaig treballar amb en Rogent, fins que, el 1963, em vaig establir pel meu compte, aquí a Collbató, on estic encara avui.

—Els orígens remots de l'orgue es remunten al segle III abans de C., i hom fa esment d'un grec d'Alexandria, Ctesibios,

que no era músic sinó enginyer, com a inventor de l'orgue. Tu, per la teva part, has arribat a l'orgueneria des d'un doble incentiu: tècnic i musical...

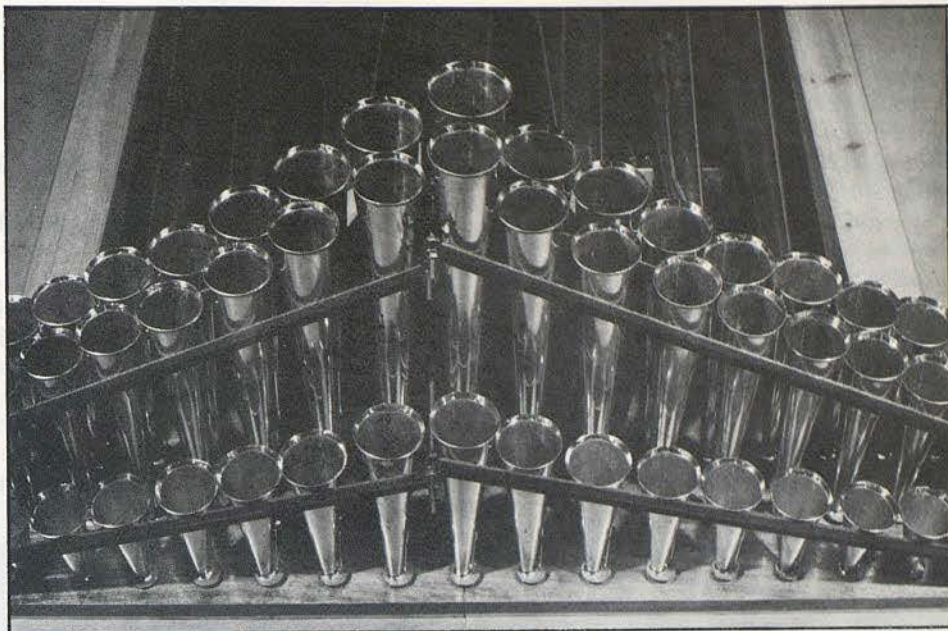
—Sí, això és cert. I em plau remarcar el fet que, des que l'orgue s'ha integrat a la història de la música occidental, a través de l'església, s'ha constituït en pare del teclat modern. Aquest teclat, el del clavicordi, del clavicèmbal i, més tard, el del piano, l'han fet els orgueners! I és significatiu el nombre de grans compositors que han estat també organistes i han escrit per a l'orgue. Bach, per exemple, era fonamentalment un organista i la seva escriptura mai no és tan genuïna com quan escriu per a aquest instrument; és més, l'orgue li forneix un model quan escriu per a la veu o altres instruments. Mozart, Haydn i, a l'època romàntica, Schumann, Brahms i no cal dir Reger, foren també uns grans organistes! En contrast, em sorprèn que els nostres compositors contemporanis tinguin un coneixement tan superficial de l'orgue. Te'n podria citar molts exemples! I em sembla encara més greu el desconeixement que de l'orgue tenen molts dels nostres directors de cor, ja que aquest instrument està molt estretament lligat a llur ofici...

—És recomfortant de veure, a la nostra època tecnificada i massificada, la minuciositat artesana del teu treball. Això és corrent o excepcional, en l'actual orgueneria?

—Des de finals del segle passat, hi va haver una etapa bastant llarga de mecanització, d'estandardització. Fàbriques com la Walker —que va construir l'orgue del Palau i el de Montjuïc— comptaven amb més d'un centenar d'obrers. La reconstrucció d'orgues va generar molt de treball als països del centre d'Europa, després de la segona guerra mundial. De seguida, però, es va anar cap a altres camins, i les grans fàbriques han anat plegant, o són en camí de plegar, per passar a mans de petits artesans, en l'activitat dels quals no manen els diners i la conflictivitat social, sinó la feina ben feta i la vocació.

—També contribuïren en aquesta orientació els organistes que havien conegut directament, per exemple, els orgues de l'època de Bach i en sentien la profunda adequació a la seva música, els musicòlegs i estudiosos...

—Certament; ja el 1906, Albert Schweitzer va ser el primer a remarcar que els instruments aleshores «moderns» no eren particularment adients per a la música de l'època de Bach. L'estudi dels instruments antics que restaren, especialment entre Hamburg i Lübeck, cap als anys 20 va provocar una renovació organològica, coneguda pel nom alemany d'«Orgelbewegung», que tracta de redescobrir els principis que havien regit la construcció d'orgues fins al segle XVIII. Precisament el Dr. Oskar Walker, de la dinastia Walker, va construir l'anomenat «Praetorius Orgel». Així s'obrí un camí que, en el futur, seria recorregut fins a les darreres conseqüències, i també sobre altres instruments.

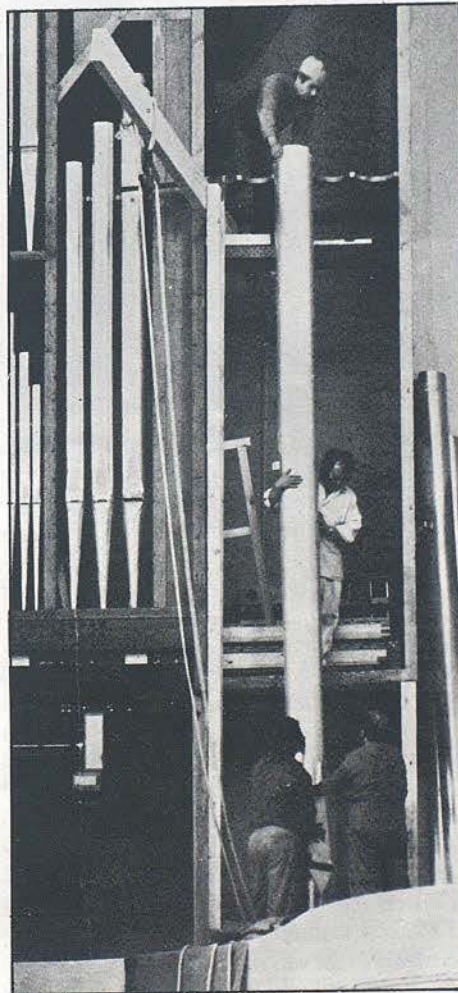


La trompeteria horitzontal, típica dels orgues castellans.

—Aquest moviment, va arribar també a casa nostra?

—Va arribar amb retard; com que aquí tot ve tan tard, l'orgueneria tradicional va arribar, més o menys, fins al 1860, quan en altres llocs ja havien abandonat feia temps l'escala tradicional i ja començava a haver-hi els grans orgues pneumàtics i elèctrics.

—Els orgues de tipus romàntic, han fet molts estralls a la península?



En el procés de muntatge d'un orgue.

—A Catalunya, força; però, en altres regions d'Espanya, l'orgue romàntic va tenir molt poca penetració. Especialment després de la guerra, la restauració d'orgues antics ha fet alguns estralls. A Catalunya no s'han fet tants disbarats en restauració, perquè es van fer d'una altra manera: es van cremar els orgues (ara farà cinquanta anys d'això: del divuit de juliol del 36 ençà); i ningú, que jo sàpiga, ni l'Església catòlica, ni cap musicòleg o historiador, no s'ha dignat a fer un inventari dels orgues desapareguts, de quins eren i com eren... Si ens limitem a Barcelona, s'hi van cremar el de Santa Maria del Mar, els de les deu parròquies històriques antigues (Santa Ana, Sant Miquel del Port, Sant Jaume, Sant Pere de les Puelles, etc). Un inventari així no s'ha fet!

—La Generalitat ha promogut la tasca de restauració d'orgues antics i els ha fet sonar sovint en concerts. Per exemple, en el cicle estiuenc «Els orgues de Catalunya»...

—Això, en la direcció de restaurar el relativament poc que ha quedat... s'ha fet una mica i es continua fent, crec que d'una manera correcta. Però la major part dels orgues cremats, simplement, han desaparegut; i després, allò que no va fer la guerra ho va fer la pau!

—Per exemple...

—Per exemple, el cas d'un dels orgues més importants: el de la Catedral de València, del 1510, el de més categoria si comptem els tubs grans de façana, que eren de 24 peus. Quan van traslladar el cor al mig de la catedral, no saberen què fer de l'orgue; i, en comptes de posar-lo en un altre lloc o deixar-lo on era, el van donar al desmunt! Jo he vist les restes d'aquest orgue. I era la primera obra plateresca coneguda. No hi havia cap altar plateresc més antic que aquest orgue! I, sense cap mena d'angoixa, el van destruir!

—El tòpic de la «monumentalitat», aplicat a l'orgue, el forjà la sensibilitat romàntica, o és, en certa mida, consubstancial en

aquest instrument?

—L'orgue és un dels pocs instruments que no és fet a l'escala d'un home. És una mica monstruós, comparat amb una persona. És fet per omplir de so un recinte sovint molt gran. Aquesta dimensió monumental que has apuntat comença amb la construcció de les grans catedrals, no tant les romàniques com les gòtiques... A les catedrals gòtiques, les dimensions de l'orgue continuen el desenvolupament arquitectònic. Al segle XIV, ja hi havia orgues de dimensió considerable. Els orgues importants de Catalunya —que sempre són els de les catedrals— ja van assolir la seva dimensió definitiva el segle XVI, alguns fins i tot el XV. L'orgue gòtic arriba a ser pràcticament tan gran com els orgues actuals.

—Quin és el període històric en què l'orgue ha assolit una harmonia més pregon, tècnica i estètica, amb la seva comesa musical?

—Potser fou l'època de l'església reformada, luterana. Però, després, possiblement per mimetisme, l'Església catòlica de la contrareforma promou també un període important en la història de l'orgue.

—El procés evolutiu de l'orgue, en tant que instrument musical, representa una línia constant de progrés, tècnic i estètic, o bé dibuixa una progressió discontinua?

—Òbviament, és aquest darrer cas. Per exemple, el segle XVII representa un període generalment baix, per raons econòmiques quasi sempre. Els moments culminants són el gòtic, gairebé contemporani al Renaixement en alguns llocs, com a Itàlia... Després, a Catalunya, l'orgue plateresc; i a Castella, l'orgue barroc; el període important dels orgues castellans és més tardà, en relació a Catalunya: uns 200 anys més tardà!

—L'orgue romàntic, representa una nota d'inautenticitat, en relació a l'esperit ancestral de l'instrument?

—Evidentment, representa un trencament de la tradició des del punt de vista estètic i tècnic, coincidint amb la pèrdua del poder econòmic de l'Església (ja que l'orgue és fill de l'Església). Com a conseqüència de la desamortització a Espanya, dels estats pontificis, i de les guerres d'unificació a Itàlia, de la Revolució Francesa... la música surt de l'església per anar al carrer, a les sales de concerts, als palaus. És també l'època del gran simfonisme, i l'orgue s'amplia, en un intent d'imitació de la puixança de l'orquestra i de les sonoritats individuals dels instruments. Tècnicament, es va abandonar la transmissió mecànica directa —semblant a la de qualsevol altre instrument— per començar a experimentar la transmissió pneumàtica. Així, en premer una tecla s'obria un pas d'aire que, per mitjà d'un tubatge de plom, feia aixecar una manxeta amb un relé —com a les pianoles— el qual obria les vàlvules perquè entrés el vent i fes tocar el tub. Això permetia més elasticitat en la col·locació dels tubs, ja que no era necessari que estessin a l'abast, me-

cànicament. I es féu, entre altres raons, perquè, en augmentar el nombre de registres, les vàlvules eren cada vegada més grosses i el teclat més dur. Després va venir l'acoblament dels teclats i es van inventar màquines pneumàtiques per tocar teclats alhora, amb el mateix esforç d'un de sol... I moltes altres innovacions complicades i difícils d'explicar en poques paraules. Afortunadament, avui s'ha tornat a la transmissió mecànica. Perquè, amb la transmissió pneumàtica —i no diguem ja amb l'electricitat— a part de la seva complexitat i la dificultat de mantenir o reparar, l'orgue havia arribat a una automatització que el convertí en una màquina monstruosa, més que no pas en un instrument musical.



—Abans has insinuat unes diferències substancials entre els períodes culminants dels orgues catalans i castellans. Ha existit, històricament, una escola catalana d'orgueneria?

—I tant! Com tantes coses, en aquest país, tot allò que transcendeix i té una projecció exterior, tot és a Madrid o als voltants. I poca gent, pocs especialistes, fins i tot figures internacionals, independents de criteri i molt enterats, saben què ha estat l'orgueneria, aquí a Catalunya, on ja es tenen notícies d'orgues des del segle X, a Tona i al Monestir de Sant Benet de Bages. La comparació de les escoles castellana i catalana és molt il·lustrativa. A Castella, l'època més esplendorosa se situa cap al 1750, i a Catalunya, cap el 1550; l'orgue castellà és de vuit peus, d'un sol teclat manual i, excepcionalment, de tres teclats; el català és de 16 peus, amb dos (i molt so-

vint tres) teclats manuals; l'orgue castellà presenta una caixa barroca, sovint de relleu, i té registres partits i trompeteria horitzontal; el català, una caixa gòtica o renaixentista, plana, registres sencers, cadireta i sense trompeteria horitzontal. Evidentment, aquesta enumeració de trets diferencials podria ser molt més llarga i minuciosa. En resum, hem de deixar clar que no hi ha unitat entre les escoles de la península, i que cap país presenta dues escoles tan antagòniques i tan delimitades geogràficament com les que ara he començat a descriure. L'escola catalano-valenciana és la més antiga, la més desenvolupada i la que presenta instruments de més envergadura. També és més propera a les altres escoles europees, amb excepció de la ita-

liana. L'antiga i important escola aragonesa mostra força afinitat amb la catalana, fins a l'inici del segle XVII. L'escola vasco-navarresa transforma la castellana i l'aragonesa, i les unifica en part; d'això en resulta el tipus d'orgue que s'ha qualificat d'«ibèric» per part d'alguns especialistes del país i de fora. Aquest és un concepte que caldria revisar, per tal de sortir d'idees fixes i de llocs comuns. I caldria, encara, en l'àmbit peninsular parlar de les escoles andalusa i portuguesa.

—Bé, potser ara hauríem de parlar del teu ofici, una de les vessants del qual és la restauració d'orgues antics...

—En restaurar un orgue, no pots triar moltes coses; per exemple, ni l'emplaçament, ni les dimensions, ni l'aspecte exterior o la decoració. Aleshores, t'has de posar a dintre la pell de l'antic constructor, has de cercar l'esperit sonor de l'instrument

en les característiques tècniques de l'època; has de mirar de conservar allò que pugués, i de salvar o de reconstruir allò que s'ha anat degradant o ha desaparegut. Si aquests orgues són bastant antics, tenen un sistema de construcció, un tècnica de treballar la fusta o el metall, per exemple, extremadament manual, ja que en aquella època no hi havia cap màquina o, en tot cas, eren molt casolanes. Fins a cert punt, moltes d'aquestes coses són, en la pràctica, bastant inimitables. Altrament, hom s'hauria de passar la vida amb aquells detalls, i jo tinc un taller amb gent, que ha de rutllar i ha de portar un ritme de treball, perquè sigui viable; i crec que és lícit d'emprar els mitjans que tenim avui per as-

diuen: «l'orgue ha d'anar aquí... i pot posar els tubs allí...», «Bé», constesto jo, «això, els de façana; però, i els altres?» «Ah, és que hi ha més tubs, darrera d'aquests?» et contesten. Em sembla bastant pintoresc que, de vegades, un arquitecte que fa esglésies i sales de concert no tingui idea de com és un orgue i d'on s'ha de posar.

—Salvant les eventualitats, quin seria el teu ideal per a una sala de concerts?

—És una pregunta complicada. Un orgue de tres o quatre teclats, amb una mecànica ben distribuïda, ha de tenir una estructura vertical (òbviament, descarto l'orgue electrònic). Amb l'estructura de moltes sales modernes, aquest fet t'obliga a col·locar

plir unes funcions una mica polivalents.

—La problemàtica d'instal·lar un orgue, és distinta a les esglésies?

—L'orgue és un instrument absolutament funcional, particularment a les esglésies; molt més que qualsevol altre instrument. Ha de servir per a una comesa determinada, sigui per acompanyar la gent que canten o per fer música, per crear un clima; a més, cada dia es fan més concerts d'orgue a les esglésies. Avui, els capellans no saben gaire perquè serveix un orgue, i tampoc a quin lloc s'ha de posar. Abans, la gent no cantava; cantava el cor, els canonges o els beneficiats de cada parròquia, i l'orgue era al costat del cor. Avui, tot això ha desaparegut, i quasi mai no s'ha definit exhausti-



solir uns resultats comparables a allò que havia estat abans. Em sembla que, potser, avui hi ha una tendència una mica exagerada envers això que s'anomena reconstrucció autèntica... El fer un orgue nou és molt diferent; ja és una creació.

—Imagina't que reps un encàrrec per a una sala de concerts nova. Vers on anirien les teves preferències?

—De fet, quasi sempre es presenten condicionants. Com està passant ara amb l'Auditorium, de València, o amb el de Vitoria, o com passarà probablement amb el de Barcelona, si s'arriba a fer; sempre et vénen a preguntar per l'orgue quan ja està fet no solament el projecte sinó, quasi, l'edifici. Aleshores, sobre els plànols, et

l'orgue a diferents nivells; i la temperatura serà molt diferent a dalt, al mig o a peu pla. Tu afinaràs l'orgue amb la sala buida; i, a l'hora del concert, aquest desequilibri s'accentuarà amb la gent, la llum, l'aire condicionat o la calefacció. Això sol ja t'obliga sovint a fer els orgues més petits d'allò que idealment pensaries. D'altra banda, en una sala de concerts, l'orgue tindrà sovint una funció relativament secundària: acompanyar un cor, fer un continu; i això, amb un organista que realment conegui els recursos de l'instrument, tant es pot fer amb un orgue molt barroc com amb un orgue no tan barroc, una mica més romàntic, diguem, per entendre'ns... En molts casos concrets, l'orgue ha d'acom-

vament per a què ha de servir un orgue i, per tant, si ha de ser al presbiteri, prop del poble o... A més, quasi totes les esglésies ja són fetes, i no sempre es troba el lloc adient per col·locar-hi l'orgue, d'acord amb les comeses que se li demanen.

—És que, has construït, a les esglésies, orgues que siguin una còpia d'altres orgues, o tipus d'orgue, històricament lligats a la tradició de la música eclesialística?

—Una còpia literal, minuciosa, no. Però si tu fas un violí, s'assemblarà molt a un violí, tindrà les mateixes cordes, unes dimensions concretes, etc. I l'orgue tindrà les mateixes mides, les mateixes teclades, les mateixes llargades; és a dir que, amb unes altres condicions, s'assemblarà molt a un

orgue barroc.

—Quin és el procés normal de la construcció d'un orgue?

—Quan decideixes (o ho decideix qui tingui autoritat per fer-ho) la ubicació de l'instrument, el factor econòmic determina molt la qualitat de l'instrument. Moltes vegades, els clients prefereixen un orgue més gran i que faci més efecte, encara que s'hi desmereixi una mica la qualitat... Aleshores, has de distribuir l'orgue d'acord amb els espais de què disposes; això t'obliga, unes vegades, a dissenyar un orgue més apai-sat; altres, més dret; i altres, en profunditat. Però l'orgue, idealment, l'orgue barroc i l'orgue tradicional, sempre han tingut una estructura vertical. Ja he dit que el factor econòmic és primordial; però hi ha un esquema d'orgue del qual no pots prescindir: sempre hi haurà un flautat de vuit peus que serà la base del primer teclat, amb un sèrie de jocs harmònics, principals, de la mateixa família, els quals porten el nom de l'harmònic, és a dir, octava, dotzena, quinzena, dissetena o dinovena; tot això, coronat per un ple. Aquest és l'esquelet, la columna vertebral de l'orgue; al voltant d'això, s'hi posen més o menys coses. Després, hi ha una altra família, la dels jocs amples, bordons i tapats, de característiques acústiques diferents. És a dir, hi ha com tres cors: el dels flautats (que constitueixen el primitiu i tradicional orgue), els

bordons (que aquí se'n diuen «nasards») i, finalment, la trompeteria (una família diferent). Tot això s'ha de combinar i equilibrar, no solament en un mateix teclat, sinó d'un teclat als altres, per poder-hi fer el contrast; és a dir, oposar dos cors de la mateixa família, o dos cors de distinta família.

—Després de dissenyar l'orgue, comença el treball de taller...

—Una gran part de l'orgueneria és de fusta: l'estructura i la caixa de l'orgue, els salmers o secrets, que contenen les canalitzacions de l'aire i el sistema per posar i treure registres i una part dels tubs que canten. De metall, és tota la transmissió mecànica, molts elements mecànics de la pròpia cònsola i, naturalment, una gran part dels tubs.

—Tot això, ho construeix al taller?

—Nosaltres fem, pràcticament, tota la fusteria; els tubs de metall, no. Els de fusta, sí. A la península, l'únic lloc on construeixen tubs de metall és en un taller de Barcelona, de tres operaris. Aquí ens en fan alguns: però, la major part, els faig venir de fora, d'Alemanya.

—Qui són els teus clients?

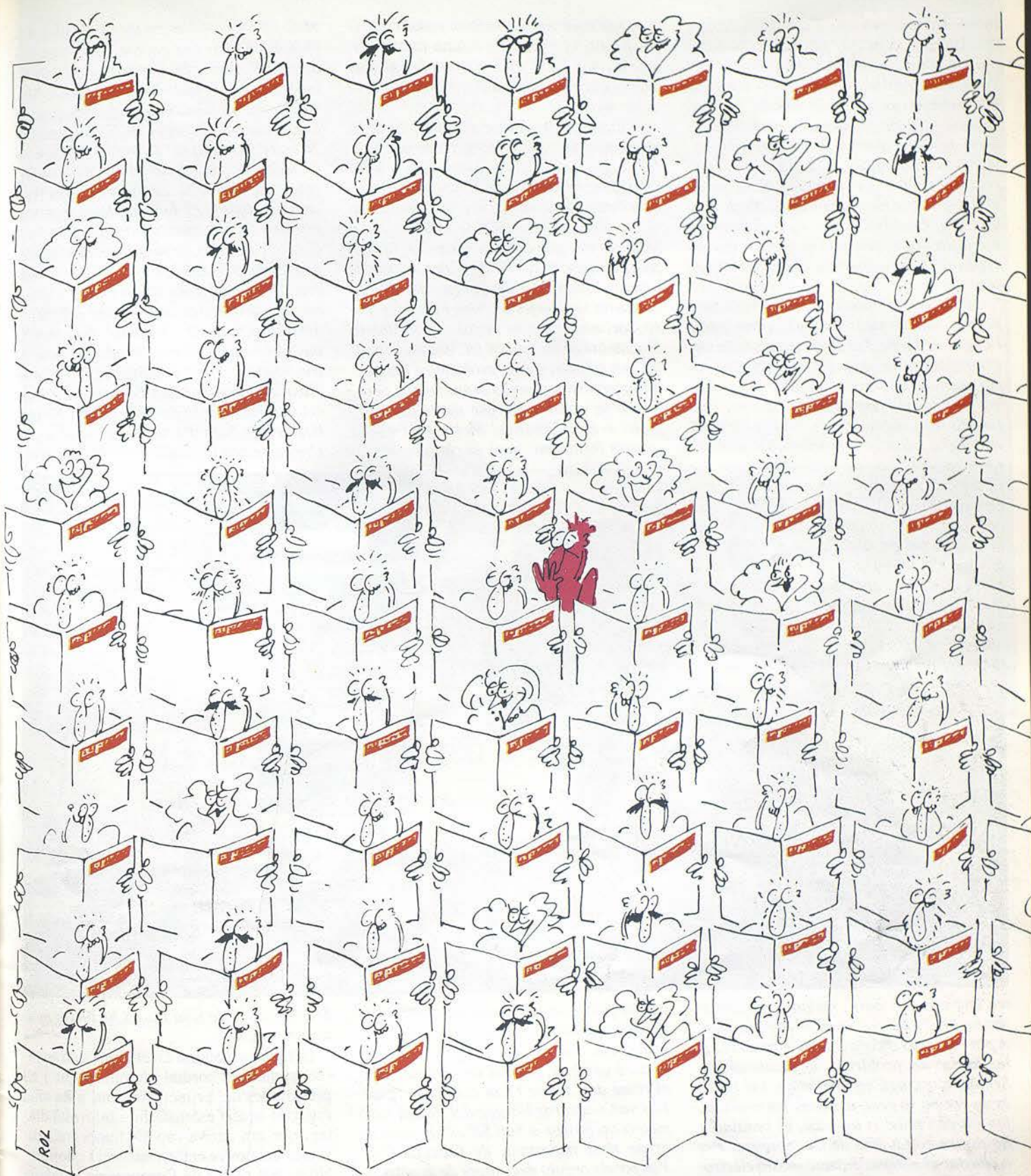
—Normalment, capellans i monges; si bé cada vegada rebo més encàrrecs d'entitats i d'institucions, fins i tot de particulars; he fet al voltant d'uns trenta orgues (diguem, per entendre'n's) casolans: petits positius,

però també força de més entitats amb dos teclats i pedaler, alguns d'ells.

—Un tema obligat d'aquesta conversa és el vell tema de l'orgue del Palau de la Música Catalana. Precisament, aquests dies he tingut a les mans una lletra teva sobre el particular, datada del dilluns de Pasqua del 1965. Si m'ho permets, en citaré, almenys, uns pocs fragments: «El meu parer, referent a l'orgue del Palau —i no és pas la primera ni la darrera volta que l'exposo, és que no cal parlar d'«aquell» orgue, sinó fer-ne un altre... A voltes, parlant amb personalitats ben lligades a l'Orfeó, he pogut adonar-me de l'estranyesa i sobtament que els causa la meua opinió que l'orgue, més que de defectes sobrevinguts per vellesa i esgotament, pateix de defectes d'un altre ordre: els uns, tècnics (potser de material, de sistema, d'estructura) i, els altres, més greus, de tipus estètic (composició de registres, sonoritat, sistema de transmissió). Sempre que es parla d'això, la defensa de l'orgue actual es basa en l'assessorament del Dr. Albert Schweitzer. I ara suggereixo: s'ha demanat avui, ara, la seva estimable opinió? Mantindria la mateixa de 40 o 50 anys enrera?... La mateixa casa Walker, avui, proposaria un orgue totalment diferent; això em consta, després de la meua estada de més de dos anys en aquella casa... Opino que, en el plantejament de l'orgue, han de pesar d'una banda considera-



La consola de l'orgue de la catedral de Barcelona, en procés de reconstrucció, al taller de Gabriel Blancafort.



CADA VEZ GANAMOS MAS AMIGOS

EL PERIÓDICO
de CATALUNYA

cions d'ordre pràctic... i, d'altra banda, que l'orgue sigui apte per a tota mena de música que s'hi vulgui fer: acompanyament, continu, concertant, solista i no solament per a música de tal època o de tal estil, sinó per a tota la música, i especialíssimament per a la música catalana, i no pas menys la dels segles XVII i XVIII que la més recent. ¿Com trobar una solució que satisfaci totes les exigències i tendències, avui que s'acaba d'iniciar un moviment de retorn a la nostra tradició orgànica, que no sigui ni fer arqueologia, ni refer el que tenim?»

—Amb això ja queden dites moltes coses; perquè, un dels desavantatges grans que té l'orgue de l'Orfeó és la de tenir una història important, d'estar lligada a moltes coses que tots sabem, i tu més que jo... L'orgue del Palau és fill del seu temps; i en aquells temps, era allò que es feia. És clar, sempre ha sabut greu posar-hi mà; però en-

neria; i estan pintats amb purpurina, com els pals del tranvia! La llengüeteria encara està una mica millor: és de les poques coses que van millorar, en la darrera reforma...

—És la que va portar a terme «Organería Española», aproximadament, em sembla, cap a finals dels anys seixanta o a començaments dels setanta?

—Era l'època en què el pare Sopena era el cap de la «Comisaría de la Música», a Madrid. Per allò que ells encara no havien fet res important per a Catalunya, van finançar la reforma de l'orgue del Palau. Nosaltres havíem fet un primer projecte; però, tàcitament, es va imposar «Organería Española». Ells havien fet, entre els anys 40 i els 60, una santa revolució en l'orgueneria peninsular: molts orgues nous; però, també se'n van carregar molts de vells, molts orgues històrics! Molta gent els ha criticat fortament; però és clar, posats en

Maó i de la del Vendrell, un orgue de finals del XVIII, que encara vaig restaurar amb en Rogent, cap al seixanta-tres. També és important la de l'orgue de Santa Maria, de Montblanc, que vaig fer juntament amb Georges Lhôte, el 1977. La llista podria ser molt llarga! D'orgues nous, n'he fet uns noranta, alguns d'ells molt grans, com el de Marbella, de quatre teclats i seixanta registres. El de Santa Maria, de Martoró, no és nou, fou construït el 1927 per Gaietà Estadella, segons l'estètica romàntica. Amb la restauració del 1974 es va canviar l'estructura de l'instrument i es va adoptar la transmissió mecànica directa per als teclats manuals i el pedal. En canvi, si que és nou el de Torreciudad, que és elèctric (per allò dels arquitectes) i el de la «Real Academia de San Fernando». A Barcelona, estic força content del del Tibidabo, del de Sant Pacià, en el qual sovint s'imparteixen les classes del Conservatori



tre una cosa i l'altra, ha anat passant el temps, i el Palau no té mai un orgue a punt. A part els seus inconvenients intrínsecs, hi ha també un problema de manteniment. Sembla que ningú no se n'ocupa, i el Palau és un lloc on va gent, assagen, fan concerts, fan obres i pols; i, tot això, el ventilador ho aspira cap a dins de l'instrument. Per a canviar el sistema de transmissió electro-pneumàtic per un de mecànic, poques coses es podrien aprofitar. El material és baix i l'arquitectura condiona. És la del Palau, i aquest és un monument arquitectònic important; Domènech i Montaner va voler fer una fantasia, però potser no li van explicar prou bé què representa la façana d'un orgue. Tots els tubs de la façana del Palau son contra-natura: són cànnyes llargues i primes i no hi ha cap tub que tingui naturalment aquestes dimensions. I són de zenc, un material no pas massa d'orgue-

aquest país i als anys quaranta, aïllats de la resta del món..., moltes coses tenen una explicació. En realitat, després, quan el país es va obrir, no van evolucionar amb el ritme dels temps i van continuar igual. Ells van restaurar l'orgue del Palau; això mateix va passar a San Sebastián amb un orgue molt important, de Cavaillé-Coll. Van fer els orgues dels «llocs de la pàtria»: l'Escorial, El Valle de los Caídos, el Pilar, de Saragossa, El Pardo. A Catalunya, intervingueren a les catedrals de Vic i de Lleida, a Poblet i a Montserrat (van traslladar l'orgue de dalt al presbiteri, on és ara). Ho pagava «Bellas Artes» i ells feien la feina. Tot això s'ha acabat, ja: «Organería Española» va néixer i va morir amb el règim!

—De quins treballs teus estàs més satisfet?

—De força coses. Quant a restauracions, s'ha parlat molt de la de l'orgue de

Municipal. El de Sant Pius X ha tingut molta acceptació...

D'aquesta manera, en el clima entranyable, plenament cordial i familiar, que l'ha presidit des del primer moment, s'ha anat esgotant aquest extensíssim i informal diàleg, que ara deriva cap als temes més diversos del nostre entorn musical i quotidià. No es pot parlar de l'orgueneria catalana actual sense començar amb el nom de Gabriel Blancafort. Ell, en certa manera, també ha format escola i ha contribuït a la formació d'altres orgueners que, ara, contribueixen al nostre notabilíssim moment actual en aquesta branca. Sense cap personalisme, en resta orgullós; perquè preval, per sobre de la seva persona, la passió per a la música, per a l'orgue, i una identificació, quasi visceral, amb el seu meravellós ofici.

Lluís Millet



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



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

AQUÍ

PRESENTACIÓ DE L'ENREGISTRAMENT DE L'ÒPERA SPLEEN

El dia 18 del propassat abril tingué lloc, al Palau Marc, l'acte de presentació de l'enregistrament de l'òpera *Spleen*, de Xavier Benguerel.

Escrita sobre un llibre de Lluís Permanyer, l'òpera de cambra *Spleen* fou estrenada els dies 22 i 23 d'octubre de 1984 en el marc del Festival Internacional de Música de Barcelona. En una producció de l'Òpera de Cambra de Catalunya, participaren en l'estrena Enriqueta Tarrés, Rosa M. Ysàs, Enric Serra i Josep Ruiz; els ballarins Mathilde Meekendohn i Tony Gómez, en coreografia de Guillermina Coll; Joan-Josep Tharrats com a escenògraf; Josep M. Espada en la direcció escènica, auxiliat per Montserrat Julió; l'Orquestra de Cambra i Joan Guinjoan com a director (amb Jordi Giró com a ajudant).

L'èxit de l'espectacle tingué una posterior projecció en successius muntatges a Olot, Girona i Mataró.

L'enregistrament ara presentat, efectuat pel segell P.D.I., és una gravació en directe de la re-

presentació efectuada, a l'Òpera de Frankfurt, el 27 de setembre de 1985 (amb el mateix equip artístic que n'efectuà l'estrena, llevat de la direcció, ara a càrrec d'Edmon Colomer).

Sota la presidència del Director General de Música, Teatre i Cinematografia de la Generalitat, senyor Jordi Maluquer, l'acte s'obrí amb unes paraules de Montserrat Albet glossant la personalitat del compositor i la significació de la seva obra, i molt especialment de *Spleen* (de la qual hom pogué escoltar un breu fragment); havent declinat Lluís Permanyer, autor de la idea i del llibret, el seu torn de paraula, el prengué el compositor Xavier Benguerel, el qual comentà alguns aspectes i anècdotes de la seva òpera i de les representacions que se n'han fet. Finalment, Jordi Maluquer destacà la importància del doble esdeveniment: el de l'estrena i projecció internacional d'una òpera catalana i contemporània i el de l'enregistrament.

L'acte aplegà una qualificada representació del món cultural i musical barceloní i català.

RECONeixEMENT OFICIAL DE L'ESCOLA DE MÚSICA ZELESTE

L'Escola de Música Zeleste, del Centre de Difusió Musical del Barri de la Ribera, ha estat oficialment reconeguda per la Generalitat de Catalunya, en un Decret Llei del passat 12 de març, com a centre d'ensenyament musical de grau elemental, adscrit al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Aquest fet suposa la facultat dels propis professors de l'escola de poder examinar tot aquell alumne que desitgi obtenir el títol de les matèries que s'imparteixen al centre. En el darrer curs de grau elemental es

constituirà un tribunal mixt entre el professorat de Zeleste i el del Conservatori.

A part de la tasca docent que Zeleste imparteix amb una notable eficàcia i creativitat, l'Escola contribueix també molt positivament a la vida musical de Barcelona, amb l'organització periòdica d'una sèrie de concerts, tant de música clàssica com de jazz, i amb cicles de conferències, discussions i taules rodones sobre els temes més candents i objectivament atractius de la nostra actualitat musical.

VI CURS DE MÚSICA ANTIGA A CATALUNYA

La Seu d'Urgell serà el marc, del 31 d'agost al 7 de setembre, del VI curs de Música Antiga a Catalunya, promogut pel Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. La direcció del curs és a cura de Romà Escalas, i en són professors: Montserrat Figueras —interpretació vocal—, Jordi Albareda —tècnica vocal—, Romà Escalas —flauta dolça—, Jean-Pierre Canihac —cornetto—, Lorenzo Alpert —xeremia i baixó—, Bernard Fourtè —sacabutx—, Jordi Savall —viola de gamba—, Hopkinson Smith i José Miguel Moreno —llaüt i violà de mà—, Rinaldo Alessandrini —clavicèmbal i baix continu—, i Jordi Savall —direcció de conjunt vocal i instrumental.

La intenció didàctica del curs

d'enguany és l'estudi del repertori característic desenvolupat a Catalunya i a la resta de la Península des del 1550 al 1650.

El fenomen de supervivència dels procediments compositius del segle XVI —coneguts com a *prima prattica*— sumats a les aportacions de la primera meitat del segle XVII —ja dins de la segona *prattica*—, estableixen les bases musicals d'un nou estil que arrelarà en el decurs del segle XVII.

El preu de la matrícula és de 9.000 pessetes per als alumnes oficials i 4.000 per als oïdors. Per a inscripcions i informació cal adreçar-se a «Curs de Música Antiga a Catalunya», Servei de Música. Generalitat de Catalunya. Rambla Santa Mònica, 8, 08002 Barcelona. (Telèfon 93-318 5004)

SISÈ CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA, DE L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA

Del 15 al 31 de juliol tindrà lloc, a Vic, el Sisè Curs Internacional de Música, promogut per l'Escola de Música de Barcelona. Les classes tindran lloc a l'Escola de Música, de Vic. En seran professors, Albert Giménez Attenelle —piano—, Gerard Claret —violí—, Lluís Claret —violoncel— i Enrique Santiago —viola—. L'import del curs d'instrument és de 24.000 pessetes i, per a oïdors, de 16.000; el cost de la manutenció és, de 22.000 pessetes.

Les classes seran col·lectives i cada grup actiu o de música de cambra rebran tres classes d'una hora de durada cadascuna. Els alumnes de piano disposaran d'instruments per a l'estudi diari. Els professors es reserven el dret de fer passar a la secció d'oïdors aquells participants que no assolixin el nivell general de la classe. Hom ha previst la concessió d'un nombre limitat de beques que cobreixen la quota com a participant d'instrument o de música de cambra.

Per a inscripcions, cal adreçar-se a l'Escola de Música de Barcelona, carrer Mallorca, 330 entresol primera, 08037 Barcelona.

V CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA, A CERVERA

Emmarcat en els actes del centenari del naixement d'Emili Pujol, del 2 al 15 d'agost se celebrarà a Cervera el V Curs Internacional de Música. Sota la direcció general de Josep M. Alpiste, el curs abraça les matèries següents (impartides pels professors que se citen a continuació): guitarra (Armando Marrosu, Ricard Chic), violí (Josep M. Alpiste, Joan Olivé), violoncel (Gheorghe Motatu), flauta travessera (Salvador Gratacòs, Elisabet Ribera), contrabaix (Ferran Sala) i conjunt instrumental (Francesc Llongueres).

Les classes tindran lloc a la Universitat de Cervera. Les activitats generals seran complementades amb audicions a càrrec dels alumnes dels cursos, i finalitzaran amb un concert de cloenda.

Per a obtenir tota mena d'informació, els interessats poden adreçar-se a: «Càtedra de Música Emili Pujol, Conservatori Municipal, c/ Major, 79, tel. (973) 531102, Cervera».

INCREMENT DE L'ACTIVITAT MUSICAL A LA CIUTAT DE L'HOSPITALET DE LLOBREGAT

El grup de treball «Pizzicato», adscrit a la societat cultural privada «El Cau», de l'Hospitalet de Llobregat, porta a terme, d'uns anys ençà, una notabilíssima tasca de vitalització de l'activitat musical en aquesta ciutat, la qual ha començat amb l'organització de cicles de concerts, però tendeix també a ampliar-se per mitjà d'altres projectes, com poden ser la iniciació d'una futura escola de música, en règim de cooperativa, o la recerca de dades sobre la relativament jove tradició musical de la ciutat. Remarquem, per exemple, en aquest sentit, el precedent de la tasca promoguda per «L'Associació d'Amics de la Música», de l'Hospitalet, o el fet que Antoni Ros-Marbà, fill d'aquesta població, dirigí precisament aquí el seu primer concert simfonic. La promoció de la vida musical a l'Hospitalet de Llobregat presenta un positiu caràcter

de reivindicació ciutadana i, amb una mitjana de dos concerts mensuals i ja amb un públic propi i molt addicte, es concreta principalment en quatre sèries: «Concerts de tardor» i «Música al Cau», amb un predomini de joves intèrprets, «Estiu a la ciutat» i «Cicle Bach». Aquest darrer, del qual acaba de celebrar-se la tercera edició, tendeix a cercar un oportú predomini d'intèrprets catalans de prestigi. Enguany, del primer de maig al primer de juny, hi han col·laborat el violoncel·lista Cristian Florea, Sergi Casademunt i Albert Romani, el violinista Nèstor Eidler, Gonçal Comellas i Maria Lluïsa Cortada i el grup Ditesaron. Els organitzadors compten amb un suport moral i econòmic institucional i privat: en primer terme, de l'Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat i de la Generalitat de Catalunya.

IMPORTANTIS ÈXITS DEL TENOR EDUARD GIMÈNEZ A ITÀLIA

El tenor català Eduard Giménez ha estat guardonat amb el premi «Palcosenico d'Oro», en mèrits, segons assenyala l'acta de concessió a «una carrera conquerida no sols amb una veu de bella ductilitat i extensió, sinó també per la sensibilitat interpretativa i per la recerca contínua i intel·ligent de valors musicals». Anterior receptors del premi han estat Carreras, Caballé, Pavarotti, Domingo i Alfredo Kraus. Altres reconeixements importants rebuts pel tenor mataroní han estat els que ha rebut per l'enregistrament de l'òpera *Viaggio a Reims*, de Rossini, arran de la seva versió del Festival Rossinià de Pesaro, del 1984. Aquest enregistrament

ha aconseguit el premi de la Societat Parisienne des Amis de Rossini i de la revista «Musica e Dischi», aquest últim atorgat per acord entre els crítics musicals.

La mateixa producció, en la qual intervenen, a més d'Eduard Giménez, Ruggero Raimondi, Katia Ricciarelli, Francisco Araiza, Lucia Valentini-Terrani, Cecilia Gasdia, Samuel Ramey i Denzo Dara, i amb la direcció de Claudio Abbado, ha estat un èxit esclatant en presentar-se el passat mes de setembre al teatre Scala, de Milà. Giménez prendrà part, en el pròxim Festival de Pesaro, en una producció de gran relleu: l'obra *Il turco in Italia*, de Rossini.

APOTEOSI CABALLÉ-CARRERAS-PONS A L'ÒPERA DE ROMA

La versió de l'òpera *Hérodiade*, de Massenet, que ha ofert l'òpera de Roma a les acaballes de la temporada, ha constituït un gra d'èxit per als cantants catalans, Montserrat Caballé, Josep Carreras i Joan Pons. La crítica especialitzada ha considerat aquesta versió com a la millor aportació de la temporada operística romana, i els aplaudi-

ments prolongadíssims del públic corroboren aquestes afirmacions unànimes dels crítics. S'hi han destacat de forma especial les actuacions de Josep Carreras i de Montserrat Caballé en els principals papers, així com les de Joan Pons i del baix Ferruccio Furlanetto, qui recentment actuà al Liceu.

L'ORFEÓ LAUDATE, AL FESTIVAL INTERNACIONAL BÉLA BARTÓK, D'HONGRIA

L'Orfeó Laudate ha acceptat la invitació de participar al «Festival Bartók Béla XII Nemzetközi Kórusverseny», que tindrà lloc del 4 al 14 de juliol d'enguany.

En la seva intervenció, l'Orfeó Laudate interpretarà obres de Bardos, Farkas, Kodály, Lajtha, Petrovics, Soproni, i dels autors catalans Pedrell, Oltra i Nicolau.

MARIA ISABEL REY, PREMI DE CANT «EUGENIO MARCO»

Un jurat format per Mirna Lacambra —presidenta—, Dolors Marco, Manuel Ausensi, Joan Arnau i Pau Nadal, amb Antoni Quintana com a secretari, atorgà el primer premi del Concurs Nacional «Eugenio Marco», per a cantants d'òpera, a la soprano aragonesa Maria Isabel Rey. El segon premi fou per a la soprano Pilar Torreblanca i, el tercer, per a la barcelonina Rosa Maria Conesa. La soprano canària Maria del Carme Dunia Martínez Aguilar, el tenor santanderí Santiago Incera i el tenor valencià Daniel Gascó Garcia hi van rebre sengles mencions honorífiques, mentre que el baix madrileny Miguel López Galindo hi rebé un Diploma de Participant finalista. El Concurs «Eugenio Marco», ha estat organitzat per l'Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell. El primer premi era dotat amb 500.000 pessetes, el segon amb 200.000 i el tercer amb 100.000, quantitats destinades a beques per a l'ampliació d'estudis.

ACTIVITATS DE LEONORA MILÀ ALS ESTATS UNITS DE NORD-AMÈRICA

La pianista catalana Leonora Milà farà uns recitals a les ciutats nord-americanes de New Haven (Connecticut), a Albuquerque (Nou Mèxic), i a Reno (Nevada). També les Universitats de Yale i de Nevada han invitat Leonora Milà per celebrar unes *master classes* (classes de perfeccionament) i uns col·loquis, organitzats pels departaments de música corresponents.

PRESENCIA CATALANA A «MUSICA RIVA»

La bella ciutat italiana de Riva de Garda serà el marc de l'«Incontro Internazionale di Giovani Musicisti». Es tracta d'un important curs que es desenvolupa del 6 de juliol al 9 d'agost. N'és director Janos Meszaros, i s'hi ofereixen les especialitats de violí, música de cambra, viola, violoncel, contrabaix, pianoforte, flauta, oboè, clarinet, fagot, trompa, trompeta, trombó, trompeta barroca, tuba i percussió.

Enguany compta amb una destacada presència catalana, significada en les persones de Carles Guinovart —que hi oferirà un curs d'anàlisi musical—, Jordi Casas —amb un curs de direcció coral— i Maria Eugènia Sequeira —que ajudarà Janos Meszaros al curs de fagot i que, junt amb la pianista Carme Poch i el flautista Claudi Arimany, i sota el nom de «Trio català», oferiran un concert el dia 12 de juliol, amb obres de Weber, Montsalvatge, Sgrizzi, Beethoven i Guinjoan.

Aquest curs comprèn també una important oferta d'activitats paral·leles, que donen a l'esmentada ciutat un gran protagonisme en els dies que dura el curs.

CONVOCATÒRIA DEL PREMI «REINA SOFIA»

La Fundació Ferrer Salat convoca la quarta edició del premi de composició musical «Reina Sofia». Està dotat amb un milió de pessetes, i és destinat a una obra simfònica per a una formació de plantilla orquestral normal, amb o sense solistes i amb o sense mitjans electroacústics. Les obres han de ser inèdites i no estrenades, i la partitura ha de ser autògrafa i presentar-se signada o bé sota un lema. L'original de la partitura premiada romandrà en poder de la Fundació Ferrer Salat, la qual es reserva el dret de posar-la a la disposició del públic. Les obres han de ser lliurades abans del 31 d'agost d'enguany a: «Premio Reina Sofia de Composición Musical, 1986», Fundació Ferrer Salat, Gran Via de Carles III, 94, 08028, Barcelona.

El veredict del jurat es farà públic abans del mes de novembre d'enguany. La Fundació Ferrer Salat es reserva el dret d'estrenar l'obra, i el composi-

tor es compromet a reservar-ne la primera audició a la Fundació. Aquesta exclusivitat només es pot mantenir durant un any, a partir de la petició que la Fundació haurà de fer en el termini d'un mes.

La Fundació s'esforçarà perquè s'estreni l'obra premiada, i es reserva el dret de decidir els intèrprets que la difondran. La Fundació Ferrer Salat es reserva el dret de difondre l'obra premiada mitjançant la seva edició o l'enregistrament discogràfic o magnetofònic. Cada vegada que hom programi aquesta obra, haurà de fer constar la condició de premiada a l'esmentat premi. El Jurat, nomenat pel patronat de la Fundació, podrà, per unanimitat, declarar desert el concurs i, en el cas que fos així, concedir el Premi «Reina Sofia» a un compositor, en reconeixement del conjunt de la seva obra.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

ÈXIT DEL I CICLE DE CANT CORAL

Un concert a cura de l'Orfeó Català clourà el pròxim 26 d'aquest mes el I Cicle de Cant Coral organitzat per l'entitat. En ell, hi ha pres prat una vintena de cors d'arreu del país, que, al llarg de set mesos, han anat actuant al Palau de la Música Catalana.

Convé remarcar alguns trets especialment interessants d'aquest cicle. En primer terme, el caràcter d'aplec informal, en una mateixa iniciativa d'una àmplia representació del cant coral català, a l'entorn de l'auditori més important de Catalunya. El fet que hi hagin intervingut grups procedents de totes les parts de Catalunya, encara que amb especial protagonisme per l'entorn barceloní, ha donat una volada de projecció i de representativitat notables.

Al mateix temps, hom ha tingut oportunitat de constatar el moment en què es troba el món

DESE ÀNIVERSARI DE LA CORAL NOVES VEUS DE CAPELLADES

En commemoració del seu desè aniversari, la Coral Noves Veus, de Capellades, ha programat una multiplicitat d'actes per a aquest curs. Fins ara, s'hi han celebrat: una conferència de Pere Artís, concursos literari i musical, concerts de la Coral Noves Veus i de la Coral Càrmina; i són previstes per a més endavant audicions de la Coral Cantiga i la Coral Albada.

Com a testimoniatge de l'aniversari ha estat editat un notabilíssim opuscle, amb articles d'Antoni M. Mas, Leo Massó, Ll. Castells, J. M. Romaguera, J. Farriol, Sergi Riera, Gregori Estrada, Oriol Martorell, Ramon Sugranyes de Franch, Pepita Jorba, M. Teresa Giménez, F. Xavier Casañas, Ricard Balsell i Frederic Prat.

coral de casa nostra des de la perspectiva de la qualitat, i constatar-ne l'evolució. En un altre ordre de coses, cal observar també la importància que, per a alguns grups, ha tingut el fet de poder actuar al Palau de la Música Catalana.

El fet que aquests concerts hagin estat retransmesos a través de l'emissora institucional Catalunya Ràdio, ha constituït un altre factor d'una enorme importància, car ha donat un ressò i una projecció extraordinària a la manifestació.

El I Cicle de Cant Coral, organitzat per l'Orfeó Català, ha comptat amb la col·laboració i el patrocini de la Caixa de Catalunya, i hi ha col·laborat la Federació Catalana d'Entitats Corals.

El públic ha atorgat una resposta força favorable, cosa que confirma l'èxit assolit per aquest cicle, que ha nascut amb una voluntat de continuïtat.

PELL DE BRAU

VIII CURS DE MÚSICA BARROCA I ROCOCÓ, A SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

L'Associació «Música Barroca» de Madrid, ha convocat el VIII Curs de Música Barroca i Rococó, a celebrar a San Lorenzo de El Escorial del 18 al 30 d'agost.

Les matèries i programes (i els professors que els impartiran) són els següents: cant: repertori del segle XVI al XVIII; èmfasi especial en el recitatiu; l'ària «da capo» (Marius van Altena); flauta dolça: obres de repertori (Kees Boeke, Álvaro Marías); conjunt de flautes: Dowland, Scheidt, Byrd, Mattheson, Susato (Baldrick Deerenberg); flauta travessera barroca: repertori espanyol del segle XVIII (Mariano Martín); violí i viola: obres de repertori (Alda Stuurup); oboè barroca: obres de repertori (Jan Grimmergen); clavicé i pianoforte: obres de repertori (Jacques Ogg); *viuhuela*, llaüt i guitarra: tècnica i interpretació dels diferents instruments i estils, des del segle XVI fins a començaments del segle XIX (José Miguel Moreno); baix continu: classes pràctiques per a alumnes de clavicèmbal, llaüt, tiorba, guitarra, viola de gamba i violoncel (Aline Zilberajch); viola de gamba: obres de repertori; conjunt de violes (José Vázquez); dansa barroca (passos

fonamentals per dansar la pavana i la gallarda, minuet i contradansa (Ana Yepes).

Aquest programa és completat amb uns cursos monogràfics professats per Antonio Gallego («La influència del barroc en l'òpera de Mozart»), Santiago Amón («El barroc com a constant històrica»), Reinhard von Nagel («El plaer d'afinar: coneixement teòric i pràctic dels diversos temperaments històrics i del temperament igual») i Sigiswald Kuijken («Seminari de violí»).

El Curs ofereix també un breu cicle de concerts que, sota l'epígraf «Abans i després dels grans del barroc», és una eclèctica panoràmica estilística, instrumental i vocal, a càrrec de figures rellevants en les diverses modalitats interpretatives.

El Curs preveu l'assistència d'alumnes oficials i d'alguns oïdors; l'import de la matrícula respectiva és de 7.500.- ptes. i 4.000.- ptes.; la inscripció es clourà el dia 4 d'agost.

Els interessats a posseir més detalls del Curs, cal que s'adrecin a: «Associació Música Barroca de Madrid, c/ Francisco de Rojas, 9, 5, dcha. E, 28010 Madrid».

IV CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL DE SANTANDER

Del 25 d'agost al 5 de setembre tindrà lloc, a Santander, el IV Curs internacional d'interpretació musical, el qual se celebra en col·laboració amb el «Concurs de Piano Paloma O'Shea» i la Societat Pianística Isaac Albéniz. N'és director Federico Sopeña, i el quadre de professors és format per Joaquín Soriano —piano—, Pedro León —violí— i Pedro Corostola —violoncel—.

Aquest curs és obert a pianistes, violinistes i violoncel·listes de qualsevol nacionalitat, d'una edat no superior als 32 anys. Constarà de dues parts. La primera setmana, els alumnes re-

bran classes de la disciplina a cura dels seus respectius professors i establiran contactes amb estudiants dels altres instruments a fi de crear un Trio amb el qual treballaran en conjunt la segona setmana. Al curs podran presentar-s'hi formacions ja establertes o estudiants que tindran l'oportunitat de formar Trio durant el desenvolupament del mateix.

Per a inscripcions, cal adreçar-se a «The Paloma O'Shea International Piano Competition». c/ Hernán Cortés, núm. 3. 39003-Santander (Telèfon: 42-214801).

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

MIQUEL QUEROL I RODOLFO HALFFTER
PREMIS NACIONALS DE MÚSICA

El musicòleg català Miquel Querol i el compositor Rodolfo Halffter han estat guardonats amb els Premis Nacionals de Música, dotats amb un milió de pessetes cadascun, que atorga cada any el Ministerio de Cultura. Els guardons els concedeix el ministre, a proposta d'una comissió assessora presidida pel

director general de l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música. A l'acta de concessió, pel que fa a Miquel Querol, s'hi destaca la tasca d'investigació i musicologia; i pel que fa a Rodolfo Halffter, la continuada aportació a la música espanyola i la universalitat de la seva obra.

EL LECTOR DIU...

PUNTUALITZACIONS SOBRE LA PARTICIPACIÓ
DE LA CANÇÓ CATALANA EN EL
5è FESTIVAL DE LA CANÇÓ MEDITERRÀNIA
I ALTRES COSES

Tot llegint l'article. «EDIGSA: una aventura per a un moment de la cultura catalana», m'ha sobtat unes afirmacions i unes inexactituds que, almenys aquesta vegada, no vull deixar passar per alt.

D'ençà que es va iniciar el moviment de la cançó catalana actual o, si es vol, la «nova cançó», han anat sortint llibres i articles sobre el tema, els autors dels quals, llevat d'alguna excepció, sempre han tret les dades i informacions de les mateixes fonts. Després, normalment, els qui han volgut historiar d'alguna manera el naixement i la posterior evolució del moviment, no han fet altra cosa que anar copiant i repetint les dades subministrades anteriorment. I, és clar, si algun error o dada falsa hi havia, aquesta s'ha anat perpetuant. Mentre els qui podrien puntualitzar-ho i dir-hi alguna cosa no ho facin, quedaran com a veritats coses que no ho són. I així s'escriu la història!

No puc creure, ni per un moment, que l'amic Josep Maria Macip, que en aquest cas és, pel que sembla, qui ha informat l'autora de l'article, hagi volgut, conscientment, tergiversar la realitat dels fets a què em vull referir. Es tractarà, sens dubte, d'un lapsus o del fet de no recordar exactament com van anar les

coses; però el cas és que, si s'admeten com a certes algunes de les informacions errònies que s'hi donen, tornarà a passar que s'anirà repetint la inexacta versió i, un altre cop, quedarà falsejat allò que ja comença a ser història.

Per començar, es diu que el cantant Grau Carol, el qual va gravar un dels dos discs —els primers— que van sortir el dia de Sant Jordi de l'any 1962, era un dels components dels Setze Jutges. I, això, no és així. Els Setze Jutges, des d'un començament, es van concretar com un grup de cantautors, i Grau Carol era intèrpret de cançons d'altri. Els uns s'acompanyaven, normalment, amb la guitarra, i Grau Carol ho feia amb una orquestra o conjunt musical més o menys nombrós. EDIGSA, certament, era qui vertebava i encloïa tots els diversos tipus de cantants i de cançons que en aquells moments hi havia, i en feia possible la gravació i edició dels discs.

En segon lloc, i això ja m'afecta més, es dona com a certa una versió de com va anar la participació d'una cançó catalana, *Se'n va anar*, al 5è Festival de la Cançó Mediterrània, l'any 1963. Es diu que aquell any es va autoritzar la presentació de cançons en català a l'esmentat festival i que

ARREU

CONCURS CLARA HASKIL
DE PIANO A VEVEY-MONTREUX

Del 23 d'agost al 2 de setembre tindrà lloc, a Vevey, la dotzena edició del «Concurs Clara Haskil» d'interpretació musical. Aquest concurs honora la memòria d'una gran artista, Clara Haskil, i hom pretén mantenir el seu esperit en el repertori que tenia. Vevey és la població on ella va viure, i el concurs compta amb la col·laboració de la Rà-

dio-televisió suïssa.

El jurat és format per Nikita Magaloff, René Schenker, Chieko Hara-Cassado, Maria João Pires, Michel Dalberto, Hans Graf i Abbey Simon.

Entre els anteriors guanyadors d'aquest concurs figuren Christoph Eschenbach, Michel Dalberto i Cynthia Raim.

ESTRENA DE LUIGI NONO A ÀUSTRIA

El compositor italià Luigi Nono, casat amb Núria Schönberg, acaba d'estrenar, a Colònia, l'obra *Renanze erranti*, inspirada en un poema de la poetessa alemanya Engeborg Bachmann,

morta a Roma el 1973. Els versos de l'escriptura i els sons vocals i instrumentals de l'obra de Nono resulten difícilment reconeixibles, per causa de l'atomització.

EDIGSA, en saber-ho, hi va presentar la cançó.

La cosa certa és que, des que van començar aquells Festivals, l'any 1959, no hi va haver mai cap prohibició de presentar cançons en català. En el primer festival, el de l'any 1959, ja hi va ser seleccionada i cantada una cançó intitolada *Les velles places de Barcelona*, que va quedar classificada en desè lloc. Es podien presentar, doncs, cançons en català. Però passava que, fora d'aquest cas del primer any, no les seleccionaven. Quan, l'any 1961, per mitjà d'Enric Gispert —que va ser el primer assessor i director musical i artístic d'EDIGSA, i que no és ni esmentat en tot l'article de referència— vam entrar en contacte el mestre Lleó Borrrell i jo, ja ens vam proposar, des d'un principi, de fer cançons per participar al Festival. Aquells anys, el Festival era molt popular, i seguia, més o menys, la mateixa tònica d'altres festivals, també popularíssims, com San Remo i Eurovisió. El Festival podia ser un marc importantíssim per catapultar públicament, a tots els àmbits i a través de TV, la cançó catalana. Ja l'any 1962, Lleó Borrrell i jo, n'hi vam presentar una, que va ser admesa però no seleccionada.

El gran treball d'EDIGSA, com a editora i com a «pal de paller» que era, durant aquells anys, de tot el moviment de la Cançó, va ser, en ocasió del Festival, el desplegament d'esforç i d'entusiasme que va portar a cap, per tal de promoció la «candidatura» de Raimon i de la cançó. Va aconseguir que hi hagués una important participació de simpatitzants en el Festival i va vigilar amb eficàcia que no hi haguessin manipulacions a l'hora del recompte de vots; això, a part de vetllar, naturalment, per tot allò que pogués afectar la millor presentació i el treball de Raimon.

Per tot això que explico (i per la seva acció i condició cohesionadora de tots els diversos elements que componien la Cançó: grups, intèrprets, músics, autors i, fins i tot, simples afeccionats, que molt sovint ens trobàvem en els seus locals) es pot dir que, certament, el triomf de la cançó en el Festival va ser, també i en gran manera, un triomf d'EDIGSA.

Amb aquest escrit, no he volgut sinó puntualitzar i detallar la realitat d'uns fets que avui potser ja no interessin massa, però que són, sens dubte, una part important de la història de la Cançó.

J.M. Andreu

ALT EMPORDÀ

JUNY

26, dijous	22 h.	Cadaqués	Església parroquial	Escolania de Montserrat. Joan Casals, piano. Dir.: Ireneu Segarra.
------------	-------	----------	---------------------	--

ANOIA

JUNY

14, dissabte	22,30 h.	Capellades	Auditori de la Font Cuitora	Trobada de tres corals amb estrena de les obres guanyadores del concurs de composició, organitzat per la Coral Noves Veus.
--------------	----------	------------	-----------------------------	--

27, divendres	22,30 h.	Capellades	Auditori de la Font Cuitora	Coral Cantiga.
---------------	----------	------------	-----------------------------	----------------

JULIOL

4, divendres	22,30 h.	Capellades	Auditori de la Font Cuitora	Coral Albada, Coral Xeremell.
--------------	----------	------------	-----------------------------	-------------------------------

BAGES

JUNY

21, dissabte	22 h.	Santpedor	Església parroquial	Orfeó de Sants.
--------------	-------	-----------	---------------------	-----------------

BAIX LLOBREGAT

JUNY

1, diumenge	12 h.	El Prat de Llobregat	Pl. de la Vila	Banda Simfònica de Barcelona. Dir.: J. A. Roda.
-------------	-------	----------------------	----------------	---

7, dissabte	22 h.	El Prat de Llobregat	Església de St. Pere i St. Pau	Coral Otxote Danok-Bat. Dir.: J. M. Egaña.
-------------	-------	----------------------	--------------------------------	--

11, dimecres	21 h.	Sant Feliu de Llobregat	Església Parroquial	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Joan Casals, orgue. (Homenatge a la memòria de Jordi Alcaraz)
--------------	-------	-------------------------	---------------------	--

14, dissabte	18 h.	El Prat de Llobregat	Casal de Cultura	Joves Intèrprets del Prat.
--------------	-------	----------------------	------------------	----------------------------

BAIX EMPORDÀ

JULIOL

19, dissabte	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Esbart Sant Cugat. (XIX Festival de Música de Calonge)
--------------	----------	---------	-------------------	--

26, dissabte	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Vicenç Prats, flauta. Josep M. Cottet, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
--------------	----------	---------	-------------------	---

AGOST

8, divendres	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Victòria dels Àngels, soprano. Manuel García Morante, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
--------------	----------	---------	-------------------	--

15, divendres	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Pedro Lavirgen, tenor. Alberto Gómez, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
---------------	----------	---------	-------------------	--

21, dijous	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Alícia de Larrocha, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
------------	----------	---------	-------------------	--

BAIX Penedès

JUNY

7, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Diatessaron.
-------------	----------	-------------	---------------------	--------------

21, dissabte	22,30 h.	El Vendrell	Auditori Pau Casals	Jordi Camell, piano.
--------------	----------	-------------	---------------------	----------------------

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

JUNY

1, diumenge	18 h.	Barcelona	Els Catalanistes (Gran de Sant Andreu, 146)	Orfeó L'Eco de Catalunya, corals Nou Horitzó, Plançons i Arrels.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Josefina Sanmartín, flauta. Carme Talleda, piano. Blavet, Bach, Oltra, Poulenc, Sarasate. (Diumúsica)
	18 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Orfeó de Sants.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Sinera
	22 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Església Romànica de Santa Eulàlia	Diatessaron. Bach. (Pizzicato)
2, dilluns	21,30 h.	Barcelona	Zeleste	David Martí, violí. M ^a E. Gasull, piano.
4, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Els Contes de Hoffmann</i> , d'Offenbach. Dir.: Maximiano Valdés.
5, dijous	22 h.	L'Hospitalet de Llobregat		Cor Montserrat. Dir.: Joan Casals.
6, divendres	20,30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Francisco Poyato, piano. Bach, Beethoven, Debussy, Brahms. (Joventuts Musicals de Catalunya)
	21 h.	Barcelona	Palau	Studio Isadora.
7, dissabte	20,30 h.	Barcelona	Cripta del Temple de la Sgda. Família	Coral Canticela.
	21,30 h.	Barcelona	Centre Cultural Calassanç (Diputació, 277)	L'Estro Vocale. Dir.: Sergi Riera. Coral Antics Escolans de Montserrat. Dir.: J. Garrigosa.
8, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Els contes de Hoffmann</i> , d'Offenbach. Dir.: Maximiano Valdés.
	18 h.	Barcelona	Orfeó de Sants	Orfeó de Sants.
	20 h.	Barcelona	Parròquia de Sant Rafael	Coral Canticorum.
9, dilluns	21 h.	Barcelona	Sala KGB	Grup Instrumental «Barcelona 216». Dir.: E. Martínez Izquierdo. Llanas, Aracil, Balboa, Martínez, Bernalola, Guinjoan, Soler. (Associació Catalana de Compositors)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Orquestra de Cambra. Christian Blackshaw, piano. Solistes vocals. Dir.: Simon Johnson. Beethoven.
10, dimarts	21,30 h.	Barcelona	Zeleste	João Sextet.
12, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Els Contes de Hoffmann</i> , d'Offenbach. Dir.: Maximiano Valdés.
15, diumenge	21 h.	Barcelona	Palau	London Symphony Orchestra. Dir.: Claudio Abbado. (Ibercamera)
16, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Traviata</i> , de Verdi. Dir.: Frederich Heider.
19, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Traviata</i> , de Verdi. Dir.: Frederich Heider.
22, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Traviata</i> , de Verdi. Dir.: Frederich Heider.
25, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Traviata</i> , de Verdi. Dir.: Frederich Heider.
26, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Dir.: Simon Johnson. (I cicle de Cant Coral)

JULIOL

1, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Orquestra Solistes de Catalunya. Dir.: Xavier Güell. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
3, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Roland Pidoux, violoncel. Sorin Melinte, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
8, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	<i>Espectacle de música contemporània.</i> (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
10, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Anna Ricci, veu. Jordi Russinyol, guitarra. Bernat Castillejos, flautes. A. Lewin-Richter, electrònica. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
15, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Grup de professors de l'Acadèmia Yehudi Menuhin i músics de la Camerata Lysy Gstaad (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)

GARRAF

JUNY

14, dissabte	22 h.	Vilanova i la Geltrú	Teatre Principal	Orquestra Catalana de Concerts. Dir.: Joan Casals. Händel, Mozart, Grieg, Britten.
--------------	-------	----------------------	------------------	--

MALLORCA

JUNY

1, diumenge	18,30 h.	Deià	Son Marroig	Hyneke Jordans, Leo van Doeselaar, piano. Rachmaninov, Ravel, Poulenc. (Alma Concerts)
-------------	----------	------	-------------	--

NOGUERA

JUNY

8, diumenge	18 h.	Balaguer	Església parroquial	Orfeo Nova Tàrrrega.
-------------	-------	----------	---------------------	----------------------

SEGARRA

JUNY

22, diumenge	18 h.	Guissona	Església parroquial	Orfeo Nova Tàrrrega.
--------------	-------	----------	---------------------	----------------------

L'URGELL

JUNY

8, diumenge	12 h.	Tàrrrega	Església de Fàtima	Coral Sant Pere Claver de Verdú. Orfeo Nova Tàrrrega.
-------------	-------	----------	--------------------	---

VALLÈS OCCIDENTAL

JUNY

1, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural	Ballet Jazz de París. (Segona sessió)
7, dissabte	22,30 h.	Terrassa	Centre Cultural	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo.
14, dissabte	22 h.	Terrassa	Conservatori	Oriol Espona, flauta. Maria Gorina, piano. Bach, Brahms, Mozart.
JULIOL 6, diumenge	18 h.	Terrassa	Centre Cultural	Esbart Terrassa. (Obra Social i Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa)
	22,30 h.	Terrassa	Centre Cultural	Esbart Terrassa. (Segona sessió)
7, dilluns	22 h.	Terrassa	Casa-Museu Alegre de Sagrera	Orquestra de Cambra del Conservatori de Terrassa. Dir.: Francesc Llongueres.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82