



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 21-22 Juliol-Agost 1986

Música per a cobla:
una vindicació pendent



El Ministeri de Cultura
al Consorci del Liceu



Hara Ja Stegenga
el jove virtuosisme
del violoncel

JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 21/22 - JULIOL/AGOST 1986

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

Director: Jaume Comellas

Sots-director: Lluís Millet

Cap de Redacció: Pere Artís

Maquetatge: Ignasi Bassó

Correcció: Joan Costa

Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A

Amadeu Vives, 3, 3r, 1^a B.

Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82

08003 Barcelona

Publicidad en Medios

de Comunicación, S.A.

Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a

Tel. 209 71 19

08021 Barcelona

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.

Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.

Distribució: L'Arc de Berà, S.A.

Dipòsit Legal: B. 34.432/83

Consell Editorial:

Fèlix Millet (President) Carles Guinovart

Montserrat Albet Antoni Mari

Roger Alier Oriol Martorell

Josep Casanovas Xavier Montsalvatge

Gregori Estrada Santi Riera

Enric Gispert Maria Ester Sala

Joan Guinjoan

Col·laboren en aquest número: Lluís Albert, Pere Artís, Josep Casanovas, Cesc, Jordi Codina, Jaume Comellas, Rafael Ferrer, Enric Gispert, Francesc Miracle, Xavier Montsalvatge, Lourdes Morgades, Miquel Pujadó, Josep Tremoleda, Carmen R. Suso, Joan-Lluís de Yebra.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL



LA MÚSICA PER A COBLA, UN PATRIMONI MENYSTINGUT?

En termes generals, la compenetració de la saba musical autòctona amb la producció dels compositors s'establí, a Catalunya, de manera natural, en el primer terç del nostre segle, des d'unes determinades bases estètiques, històriques i culturals; i les circumstàncies propiciaren, encara després, una certa pervivència d'aquesta actitud. La sardana, curiosament, una dansa popular sobre música original, a partir d'unes determinades coordenades coreogràfiques i formals, nasqué com a expressió d'una peculiar idiosincràsia col·lectiva estretament localitzada en un espai geogràfic, i evolucionà, lògicament, en expandir-se per l'àmbit català. La seva generalització representà molt més que un simple pretext perquè els nostres compositors —fins i tot quan aquesta forma d'expressió no els era la més habitual— fessin sovint alguna incursió en el domini de la sardana i, per extensió, de la música per a cobla. Això, sense comptar aquells casos, que bé coneixem, en els quals la identificació d'un tremp musical concret amb el propi llenguatge expressiu del compositor, suposà una predilecció més íntima, un acostament més visceral al món de la música per a cobla; i aquest fet revocà les fronteres entre una modalitat més o menys pintoresca i tancada i la música, simplement, sense adjectius.

A partir d'una expressió vital, del desenvolupament funcional d'unes facultats musicals o de l'enriquiment que representà per a aquesta modalitat sonora l'assimilació d'experiències provinents de la gran música, en el terreny de l'interpret o del creador, la música per a cobla generà també els seus «clàssics». Posaren en evidència la possible qualitat d'un gènere que, en el seu context, donava suport a una singular forma de cultura popular, particularment susceptible d'ésser portada a la pràctica amb un grau considerable d'autenticitat.

Hem de remarcar, però, que cal ubicar aquest fet musical en el marc d'una situació històrica concreta, que comportà, també, unes connotacions estètiques; és un cas, en certa mesura, paral·lel al dels nacionalismes musicals tardans, alguns dels quals s'insertaren, després, en grau divers, al patrimoni universal de la música occidental.

És cert que qualsevol forma d'expressió típica, fortament característica i que hagi gaudit d'un notable grau d'arrelament, corre el risc de la decadència, d'evolucionar cap a una mena de caricatura d'ella mateixa. Avui, amb la pròpia evolució estètica, cultural, històrica i social del nostre entorn, s'ha accentuat la dissociació entre el món musical i el domini específic de la música per a cobla, malgrat els esforços d'alguns intèrprets exigents i, encara, d'un reduït nombre de compositors de formació i interessos amplis. Però el públic ha envellit i és poc inquiet, i el marc de la cobla s'ha refugiat en un clos tancat. En les pàgines d'aquesta «Revista Musical Catalana» analitzem el fenomen amb més profunditat, si bé resta la qüestió de si els intents revitalitzadors, que apunten a un nivell raonable d'exigència, en el lloc genuí que correspon naturalment a la música per a cobla, aconseguiran reeixir. Altrament, haurem de parlar, només, en un futur no molt llunyà, d'un patrimoni històric pretèrit, entranyable i valuós.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



La música per a cobla, un patrimoni menystingut?	3
Els compositors en els ex-libris musicals (Joan-Lluís de Yebra)	5
Noves publicacions musicals al País Basc (Carmen R. Suso)	7
La «nova» estrena de <i>I puritani</i> (Francesc Miracle)	9
Música religiosa en el seu context (E.G.)	11
Cançó i Festes Majors (Miquel Pujadó)	13
Mikrokosmos: Tensions (Pere Artís)	13
200 Milions (Comellas)	14

MÚSICA PER A COBLA

Introducció històrica a un món musical peculiar (Lluís Albert)	17
Joaquim Serra-Eduard Toldrà: Aproximació afectiva a dues figures cabdals (Rafael Ferrer i Fitó)	22
El món de la cobla: un gran desconegut (R.R.M.C.)	26
La sardana, entre l'esplai i el ressò vindicatiu nacional (Lourdes Morgades) ..	28
L'oblit de la música gran per a cobla (L.M.)	30
Algunes consideracions sobre el fenomen social del sardanisme (Josep Tremoleda)	31
L'ofici de compositor de cobla, avui (R.R.M.C.)	34
A la Bisbal, l'Escola comarcal «Conrad Saló» per a joves instrumentistes	36
Antologia literària (Josep Ma. de Sagarra i Josep Pla)	36

De <i>Èdip i Jocasta</i> a Pogorelich (J. Casanovas)	38
RETRAT: Hara Ja Stegenga: una visió jove del món del violoncel (Jaume Comellas)	40
Scherzando (Cesc)	43
Ara, abans d'ahir, demà	44
Concerts, recitals, concerts, recitals	47
Discos, llibres	50

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

Els compositors en els ex-libris musicals

Si la literatura empra un sistema de comunicació basat en la llengua i la pintura, en la imatge, la música, en canvi, es fonamenta en un codi expressiu sonor; això no obstant, totes tres arts tenen una mateixa finalitat: establir un diàleg íntim amb el lector, amb l'espectador o amb l'oïdor, respectivament, malgrat que, en casos molt concrets, com ara l'òpera, el diàleg esdevé obert perquè abraça fórmules d'expressió auditives i visuals no-estàtiques alhora.

Aquesta interrelació de les arts es reflecteix igualment en les afeccions d'algunes persones que, malgrat llur caràcter essencialment bibliòfil o melòman, també s'interessen per qualsevol altra mena d'expressió artística i, en conseqüència, són més receptives davant d'allò que els renaixentistes entenen per «art total».

Una manera de materialitzar aquesta realitat és l'ex-libris musical, el qual, d'una banda, serveix per marcar els llibres; d'altra, per fer-ho mitjançant el gravat; i, de l'altra, per reflectir les tendències musicals del propietari.

La presència d'elements musicals en els ex-libris, la podem constatar de diferents maneres, però: els instruments, la incorporació d'un pentagrama amb unes poques notes, la dansa, el cant, la figura d'un com-



Ploma d'Alexandre de Riquer i Inglada (1856-1920), de l'any 1901.

positor o d'un músic concret, la referència simbòlica a través de les muses, els rossinyols o altres ocells... i fins i tot amb l'ús del mot «ex-musicis» en lloc del tradicional «ex-libris»¹.

L'ex-libris musical expressa, per tant, la professió o les afeccions del propietari, com en qualsevol altra marca de possessió; i no sols pot servir per segellar els volums d'una biblioteca —especialment aquells de contingut específicament musical— sinó també les partitures, les portades dels discs, etc.

Per exemplificar això que acabem de dir, hem triat uns quants ex-libris de signe musical pertanyents a diferents possessors i artistes, la majoria dels Països Catalans, que tenen com a denominador comú l'homenatge a un compositor concret en cada cas², entre els quals hem inclòs l'any passat els a bastament recordats J.S. Bach i G.F. Händel, amb motiu del tercer centenari de llur naixement, marques que tot seguit comentarem.

Cronològicament, el primer que podem contemplar és el que Alexandre de Riquer destinà al músic, i col·laborador de la «Revista Musical Catalana», Joan Llongueras i Badia (1880-1953). La marca ens transmet amb imatges allò que Ludwig van Beethoven expressà amb música a la *Pastoral*, els primers compassos de la qual, el «despertar de dolços sentiments en trobar-se al camp», es substancialitzen en la partitura i en els arbres que distingim al fons, mentre el violinista enllaça aquest moviment amb el segon, l'«Andante molto mosso» («escena prop del rierol»), que podem intuir a la part inferior, on l'artista fa reflectir el paisatge en l'aigua i conjuga, així, el caràcter espiritual i terrenal que inspiren aquests primers moviments de la *Sisena simfonia*³.

A mitjan 1903, el dibuixant i humorista Gaietà Cornet va exposar, a la Sala Parés, una sèrie de vuit ex-libris caricaturescs dedicats als redactors de la revista «Cu-Cut!», un dels quals el destinà al pintor i crític musical Manuel Urgellès i Trias (1866-1939)⁴, en el qual apareix el bust de R. Wagner emmarcat per una «U» —d'Urgellès— que se sotmet a una operació crítica. L'espant aparent de «Xim-Xim», pseudònim del possessor, en descobrir els



Ploma de Llorenç Brunet i Torroll (1873-1939), de l'any 1904.



Ploma de Gaietà Cornet i Palau (1878-1945), de l'any 1902 aprox.

FIGURES I TEMPS

monstres creats pel compositor, tant el drac de *Siegfried* com el cigne de *Lohengrin*, contrasten amb el caràcter humorístic de la composició.

Un altre dibuixant i caricaturista, Llorenç Brunet, s'encarregà de fer un ex-libris per al banquer i col·leccionista olotí Jordi Monsalvatge i Fossas (1872-1922) en el qual un titella, representatiu de F. Liszt, observa un gat que juga amb les cordes d'una guitarra com si fos un cabdell de llana. Tant el lema «qui no atina desafina» com el dibuix reflecteixen el caràcter humorístic d'una marca que és un autèntic «orgue de gats», en què el nom del possessor i fins i tot la seva pipa, que podem veure a la dreta del mànec de la guitarra, formen part d'aquest desgavell.

Enric Granados i Campiña (1867-1916) fou propietari d'aquest ex-libris al·lusiu a l'obra fonamental del compositor, *Goyescas*, que fou estrenada al Palau de la Música, el 1911. L'entusiasme d'E. Granados per l'ambient d'època que respira la pintura de Goya, i la inspiració consegüent que el portà a transcriure'l musicalment en l'òpera esmentada, es reflecteixen clarament en la marca dissenyada per l'artista noucentista catalano-nord-americà, Ismael Smith, en la qual el perfil del propietari, sorgint de la capa del llautista, sembla suggerir-nos aquesta idea, com si retornés, ple d'inspiració d'un viatge al temps representat per les figures centrals que constitueixen el dibuix.



Ploma d'Ismael Smith i Mari (1886-1972), de l'any 1916.

De Rosa Baucis és l'aiguafort dissenyat per l'artista valencià Lluís Garcia i Falgàs. L'ex-libris té com a element destacable la posició en semiperfil del rostre del compositor, que sembla haver girat el cap per poder mirar, somrient, cada un dels espectadors que vulguin contemplar el disseny; fixem-nos, a més, que el marc guarnit amb cintes i flors que delimita la figura ens recorda el d'un mirall, el mirall que reflecteix l'autenticitat musical que, potser, veia la possessoria en W.A. Mozart.

Un altre bust, en aquest cas el de G.F. Händel, constitueix el nucli de l'ex-libris que Evelí Bulbena destinà al musicòleg, organista i divulgador del cant gregorià, Francesc de P. Baldelló i Benosa (1887); a di-



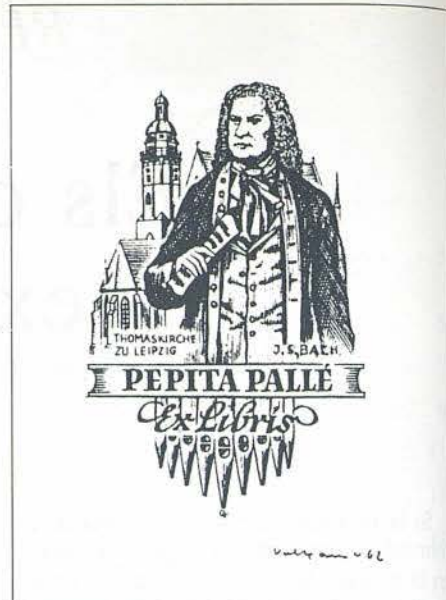
Aiguafort de Lluís Garcia i Falgàs (1881-1954), de l'any 1919.

ferència de l'anterior, però, el compositor té la mirada en un punt perdut i manté un posat solemni, de manera que no permet que s'estableixi cap diàleg emotiu entre l'homenatjat i l'espectador, com s'esdevé en el de Rosa Baucis. Aquesta actitud de la figura, unida a la fredor que ens transmet el marc petri que l'envolta, fa que veiem en el dibuix de Bulbena més un sentiment d'admiració distant, que no pas d'emotivitat.

Finalment, presentem la reproducció d'un aiguafort del dibuixant alemany O. Wolkamer per a la col·leccionista Pepita Pallé i Vachier (1911). Es tracta, sense dubte, d'un dels exemplars més significatius i



Ploma d'Avel·lí Bertran i Estrany, mort el 1960.



Aiguafort d'Oswin Vol Kamar —1930—, de l'any 1962.

ben realitzats d'aquesta petita mostra. L'ex-libris glossa la figura de J.S. Bach, en primer pla, que té com a elements complementaris els tubs d'un orgue, que li serveixen de suport i que al·ludeixen al moment culminant que assolí l'escola alemanya d'orgue amb el reconegut compositor; d'altra banda, al fons podem distingir la silueta de l'església de Sant Tomàs, de Leipzig, en la qual es conserva l'orgue que tocà el compositor i que, a més, representa el període compositiu més brillant en la vida del músic: el que s'inicià amb la presa de possessió del lloc de Kantor de l'esmentada església, a principis de maig de 1723.

Joan-Lluís de Yebra

Notes:

¹Altres variants especialitzades del mot «ex-libris» són: «super-libris», «ex-bibliotheca», «ex-proemio», «ex-dono», «ex-eroticis», «ex-numismaticis», «ex-cantibus»... o fórmules germanitzants: «Dies buch gehört...», «Mein buch...», «Aus der Bücherei (von)...», «His/Her book», etc.

²Durant els mesos d'octubre i novembre de 1984 se celebrà a Kronach, Alemanya, una important exposició, dedicada als músics i a la música en l'ex-libris, que recollia set-cents noranta dissenys de diferents artistes, i glossava la personalitat de seixanta compositors de tots els temps: SCHWARZ, H./Jutta BERGENGRUEN. *Internationale Exlibris-Ausstellung. Musiker und Musik im Exlibris*, Kronach, Kreis- und Autobibliothek, 1984.

³Més notícies a: YEBRA, Joan-Lluís de. *Alexandre de Riquer i l'exlibris*, Barcelona, Publicacions de la Universitat, 1983, p. 144-145.

⁴Els vuit ex-libris exposats a la Sala Parés apareixen publicats i són comentats a: MIQUEL i PLANAS, Ramon. «La caricatura y los Exlibris», *Revista Ibérica de Exlibris*, vol. I, núm. 2, Barcelona, 1903, p. 21-24.

Noves publicacions musicals al País Basc

Eusko Ikaskuntza (Societat d'Estudis Bascos) és una institució comparable a l'Institut d'Estudis Catalans, a l'àmbit del País Basc. La seva fundació es remunta al 1918, i té les finalitats de dinamitzar i de difondre la cultura i la ciència del país. Desapareguda el 1936, per la diàspora dels qui la integraven, la necessitat de la seva reinstauració es tornà a fer palesa amb la situació política sorgida a partir del retorn d'alguns exiliats, de les eleccions del 1977, etc., i, a partir del 1979 va tornar a funcionar amb un total impuls i recolzament institucional. Avui és considerada com un dels organismes fonamentals en què descansa la investigació en aquell País.

Les activitats de la Societat es divideixen en Seccions, el funcionament de les quals és autònom: Ciències Naturals, Ciències Mèdiques, Ciències Físico-Químiques i Matemàtiques, Ciències Socials i Econòmiques, Història i Geografia, Llengua i Literatura, Arts Plàstiques i Monumentals, Folklore, Música, etc. Aquestes seccions editen llurs materials segons criteris propis, si bé se sotmeten sempre a les directrius generals de la Comissió Executiva, tot emprant sempre el disseny, el format i el logotip comuns.

La Secció de Música inicià les activitats en aquesta segona època, perquè els treballs sobre aquest tema eren publicats directament a la «Revista Internacional de Estudios Vascos». Actualment, ostenta la Presidència de la Secció el senyor José Luis Ansorena, director de la Coral Andra Mari i del «Archivo de Compositores Vascos» (*Eresbil*). Així, l'any 1983 veia la publicació del primer número dels «Cuadernos de Sección-Música», en el qual era inclosa una recopilació de les conferències inaugurals de les *Musikaste* (Setmanes musicals) de

EDITORIAL
EUSKO IKASKUNTZA



SOCIEDAD DE ESTUDIOS
VASCOS

Renteria, dedicades cada any a un tema d'actualitat en la música basca.

El número següent, publicat el 1985, fou coordinat pel senyor Jon Bagüés Erriondo, secretari tècnic de *Eresbil*, i s'hi incloïen diferents articles dedicats a la música del país, orgueneria, documentació musical, etc., i fins i tot d'un àmbit més ampli, sobre música en general. Aquesta línia serà mantinguda en els números següents, el tercer dels quals publicarà treballs sobre temes propis, sobre Pedagogia Musical i, fins i tot, sobre Iconografia Musical a Catalunya. Hom confia que la periodicitat arribarà a ser anual i que, d'aquesta manera, els «Cuadernos de Sección» es convertiran en un instrument per a la transmissió dels estudis que es facin entre nosaltres sobre Música, i que així facilitin la informació específica als músics del País Basc, els quals, fins ara, estaven mancats d'un mitjà de comunicació propi.

Alhora, la Secció de Música es planteja també la publicació d'una sèrie de Música pràctica, que seguís els mateixos criteris que el «Cuaderno», és a dir, que fos obert a treballs fets sobre temes preferentment —però no necessàriament— de música basca. D'aquesta manera, el passat mes d'abril fou presentat el primer «Cuaderno de Música», amb una edició de la música de tecla coneguda de qui va ser mestre de capella de la Iglesia Matriz, de Bilbao, i de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Manuel de Gamarra i Licona (Lekeitio, 1723-Bilbao, 1791). Es tracta d'un *Juego de versos* i de *Tres Sonatas*.

Manuel de Gamarra,
música «il·lustrat»

La vida d'aquest compositor bé podria representar la tensió entre dues maneres d'entendre la producció de la música. Per la seva formació, pertanyia a aquest grup de compositors que rebien un salari per guanyar-se la vida i la feina dels quals, doncs, era sotmesa al control de qui pagava, en aquest cas, l'Església. Tota la seva trajectòria juvenil (més o menys fins als 30 anys) segueix les mateixes petjades que, des de segles enrera, havien seguit els futurs compositors: abandó de la casa nadiua, escolanet, formació musical a casa d'un organista, primers passos com a organista amb el canvi de la veu, etc. En la seva etapa de «pelegrinatge», va passar per diferents llocs d'Espanya, al costat dels grans mestres de l'època, dels quals aprenia, tot i estant al seu servei com a organista. Un cop casat, retornà a Bilbao, el 1753, amb el càrrec de Mestre de Capella. Fins aquí, res no el diferenciava d'altres músics d'església: componia per a les principals festivitats de l'any, tenia cura dels instruments de la ciutat, ensenyava l'escolania, etc. i, principalment, assumia la responsabilitat de la Capella Musical que, en raó del Règim Foral, era de patronat municipal.

Coincidint més o menys amb la seva tornada a Bilbao, veiem que Gamarra comença a tenir relacions comercials i amistoses amb el comte de Peñaflorida, Xabier M^a. de Munibe, qui, després, seria fundador i primer president de la «Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País» (1765),

Manuel de Gamarra

(X)(X)(X)
**EL BORRACHO
 BURLADO,
 OPERA-
 COMICA,
 EN CASTELLANO,
 Y BASCUENCE.**
 ESCRITA,
 Y PUESTA EN MUSICA
 POR UN CABALLERO
 GUIPUZCOANO.

de qui coneixem la gran afecció que sentia envers la música. Les reunions musicals en les quals els dos participaven activament tenien lloc a Azcoitia (Guipúscoa), cosa que explica les moltes absències i irregularitats de Manuel de Gamarra del seu càrrec de Bilbao, sense permís ni llicència; aquestes, foren objecte de recriminacions i d'enemistats.

En els «Amigos del País», Gamarra fou Mestre de Capella i també «Socio Agregado». Les seves funcions consistiren a compondre noves obres, dirigir-les, conservar l'Arxiu Musical de la Societat i contractar els músics professionals necessaris per a completar l'orquestra pròpia. Aquí, entre els il·lustrats incipients, sí que Gamarra es mou amb naturalitat i amb sentit progressista.

Gràcies a les investigacions de Jon Bagüés, sabem que Gamarra fou un dels membres més assidus i actius a les reunions setmanals de l'entitat, i que també participava a la Comissió de «Agricultura y Economía Rústica», on va fer treballs sobre l'extracció de cereals, sobre la qualitat dels terrenys o sobre la possibilitat de la formació d'una Companyia de Pesca; també hi presentà, com a invencions personals pròpies, una màquina per a la conservació de carn (1766), una altra per a la renovació de l'aire a les cambres (1786), i una baralla per ensenyar Geografia als infants. Fins i tot, arribà a ser encarregat de la Comissió d'Agricultura a Biscaia.

Com podia compaginar aquestes activitats amb les seves obligacions a la Capella de Bilbao? No sembla que li fos massa fàcil: ja s'ha dit que va ser amonestat diverses vegades per incomplir-les, si bé això era força comú entre els Mestres de Capella d'altres indrets. Però mai no va ser fortament sancionat. Per aquesta banda, la rutina de les seves funcions el salvava d'escàndols i d'expulsions. Però, d'altra banda, en la seva ubicació social i econòmica, no de-

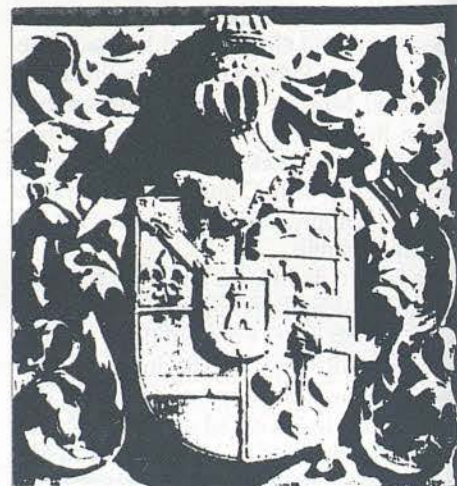


via ser gaire fàcil, al nostre Gamarra, de driblar determinats esculls perillosos: al cap i a la fi, ell només era un pobre assalariat, que feia bracet amb l'aristocràcia, pel fet que aquesta va voler orientar-se envers un populisme que fregava la demagògia. Gamarra acabà la vida totalment arruïnat, havent malversat el patrimoni de la seva vídua, que es veié obligada a demanar la mercè d'una pensió per tal de combatre la misèria en què restava. És el destí dels desclassats...

L'obra

En la música de Gamarra, distingim dos estils, que ell maneja amb la perfecta habilitat d'un bilingüe: quan escriu música amb un text llatí es mostra arrelat a l'antic estil polifònic, amb notes de valors llargs, alguns recursos imitatius, etc.; però, quan escriu per al teclat, s'hi deixa veure com a un perfecte il·lustrat, i hi adopta la concepció vertical de la composició, controla el discórrer sonor per mitjà de la tonalitat, la centra amb l'ús de cadències perfectes, etc.

És en aquest punt del bilingüisme on l'obra i la vida de Gamarra es converteixen en paradigmates: aquesta duplicitat en la composició reflecteix també la seva vida, dividida en dos mons aliens entre ells, la qual cosa és, al seu torn, el reflex d'una època encara indecisa entre dos models de



societat. Ens sembla que és aquest el valor de la seva música.

Complementàriament, podem escoltar el disc *Zorcidos, Canzonettas y Tonadillas, recogidos de la obra musical del que fué señor conde de Peñaflores, don Francisco Xavier de Munive e Idiáquez*, publicat recentment, també per la Diputació Foral de Guipúscoa (Elkar, ELK 103, DL SS-654/85).

Ambdues publicacions proporcionen un panorama general d'allò que fou, probablement, la música a Euskalherria, a la segona meitat del segle XVIII.

Carmen R. Suso

La «nova» estrena de *I puritani*

El títol va llegit entre cometes, naturalment. Els *Puritani* van ser estrenats al Théâtre des Italiens, de París, el 24 de gener del 1835, amb l'èxit grandios que tot-hom sap. La versió presentada a Bari, amb els honors de primera representació mundial, és la que Bellini va compondre expressament per al teatre San Carlo, de Nàpols, la qual havia de tenir la Malibrán com a protagonista.

Les raons que van empènyer Vincenzo Bellini a escriure dues versions diferents d'un mateix argument literari i amb el mateix material musical van ser de temps, com ell mateix ha deixat anotat. Bellini estava component *I puritani*, a París, quan va signar un contracte amb el teatre San Carlo, de Nàpols, per a tres noves òperes. La primera havia de ser lliurada no més tard del 20 de gener del 1835, en temps útil per ser posada en escena pel període de Carnaval, i aprofitant l'entrada a Nàpols de la cèlebre mezzo-soprano María Malibrán, a qui Bellini, per altra banda, admirava i estimava profundament. En un cert moment, el compositor va adonar-se que el ritme de treball dels *Puritani* no li hauria permès de dedicar-se a l'òpera encarregada des de Nàpols en els temps establerts; aconsellat per l'amic Francesco Florimo, proposà al San Carlo d'enviar-los una reelaboració del melodrama que estava escrivint a París. La proposta va ser acceptada, i es va posar a treballar en les transformacions que li eren imposades, a més, pel fet que el *cast* de París era molt diferent del de Nàpols: a París hi havia la soprano Giulietta Grisi per la part d'Elvira, mentre que a Nàpols hi hauria hagut la Malibrán, mezzo-soprano. El paper de Riccardo, previst per al formidable baríton Antonio Tamburini, a Nàpols hauria hagut de ser cantat per un jove debutant, de qui Bellini no es fiava; i, així, el va reescriure per al tenor Francesco Pedrazzi. Aquests canvis fonamentals havien de tocar necessàriament, de reflex, tots els altres personatges: a la fi, les diferències entre les dues versions van resultar d'una tal entitat que avui apareixen quasi com a dues òperes diverses.

Però només avui; perquè circumstàncies dramàtiques van voler que aquesta versió no fos mai representada ni coneguda abans d'ara. Quan Bellini va enviar els manuscrits a Nàpols, via mar, el vaixell restà bloquejat, al port de Marsella en quarantena, per



María Malibrán en un gravat de l'època.

una epidèmia de còlera. Quan la partitura va poder arribar a Nàpols, era massa tard per preparar-la, i l'òpera fou retirada del cartell. Els manuscrits foren consignats a la biblioteca del Conservatori de Nàpols (quasi oblidats) i, més tard, transportats al museu bellinià de Catània. Bellini havia mort pocs mesos després, el setembre de 1835, víctima d'un intoxicació. I l'any següent moria també, sobtadament, la Malibrán, a conseqüència d'una caiguda de cavall: un destí comú, tràgicament lligat a aquella estrena mai no esdevinguda.

Una llarga i apassionada disputa ha ocupat mentrestant els musicòlegs d'arreu del món per assignar mèrits i preferències a la versió parisenca o a la napolitana. L'estiu de l'any passat va ser organitzat un congrés específic a Martina Franca, en l'àmbit del festival musical de la Vall d'Àtria, on personatges experts com Philip Gossett, Giuseppe Pugliese, Roman Vlad, Friedrich Lippmann, Francesco Pastura i Raffaello Monterosso van analitzar i discutir cada racó de les dues obres, i n'han deixat constància en una llibre publicat suara (*I Puri-*

FIGURES I TEMPS

tani ritrovati), on expliquen detalladament el com i el perquè de les diferències dels dos manuscrits.

Aquestes diferències, són, en efecte, nombroses i remarcables. A part de la distribució de l'obra napolitana en dos actes, en lloc dels tres de la versió coneguda, Bellini va abocar en aquests *Puritans* inèdits tot l'efecte que sentia per la Malibrán, féu d'Elvira el personatge principal de l'òpera, i li dedicà pàgines musicals esplèndides. La part d'Arturo és alleugerida i llimada d'un gran nombre dels aguts espectaculars que caracteritzen el bel·licós personatge, tan estimat i temut per tots els tenors. Desapareix el famosíssim duet entre baix i baríton «Squilli la tromba e intrepido», poc adequat a la diversa configuració del drama. L'escena de la follia d'Elvira l'abaixa d'un to i mig, i en modificà la fisonomia i l'efecte belcantístics, tot convertint l'escena d'al·lucinació onírica en un drama de corporeïtat humana i pungent. La transformació de Riccardo (de la veu de baríton a la de tenor) comporta no sols una ardida transposició vocal i temperamental del personatge, sinó que abandona, en ple vuit-cents, la clàssica fórmula del triangle amorós del melodrama, fundada en la rígida diferenciació tímbrica soprano-tenor-baríton. I, sobretot, la transformació més important apareix al gran concert final de l'obra, el «Largo». Aquest és transportat de Re bemoll a La (amb totes les conseqüències tímbriques de tota la massa orquestral, fàcilment imaginables) i distribueix les dificultats entre Arturo i Elvira en l'imperiosa voluntat de donar relleu a la seva heroïna. La versió de París presenta una concepció vertical de l'espai sonor, i fa d'Arturo el protagonista èpic del concertat, amb una irruència vocal que el fa arribar fins a un fa sobreagut, seguint una tensió expressiva exasperada, basada en l'acumulació ascensional de la veu. En la versió de Nàpols, havent de ser Elvira (és a dir la veu de la Malibrán) la protagonista, la concepció musical es desclou en una dimensió horitzontal, amb una dinàmica mesurada, de tensió expressiva continguda, latent. Tot el concertat avança palpitant en una sonoritat càlida i vibrant, en una disposició vocal i un equilibri fònic de tal solemnitat que en fan

un dels moments més corprenedors de tota l'obra, de bellesa i intensitat musicals més íntimes que les de la versió tradicional.

L'esdeveniment al Teatre Petruzzelli de Bari

La recerca i la disputa filològica han conduït, doncs, a la fi, a la representació escènica d'aquests *Puritans* encara inèdits. Llevat d'una única execució feta en forma concertística al Barbican Hall, de Londres, el 14 de desembre de 1985, cap teatre no s'havia preocupat encara de fer conèixer aquesta versió que, per tants motius, ja presenta l'aurèola d'un mite. Ho ha fet ara el teatre Petruzzelli, de Bari, en consideració al fet que la temporada teatral de 1985-1986 constitueix el doble 150è aniversari de la mort dels seus dos grans protagonistes històrics. I el dia 1 d'abril, el teló de l'escenari s'ha alçat per fi, solemnement, per donar pas a les notes que, cent cinquanta anys enrera, Bellini havia dedicat a la seva estimada Malibrán.



Katia Ricciarelli.

La importància històrico-musical d'aquest esdeveniment va més enllà de qualsevol consideració crítica. Comentaris i judicis sobre unes interpretacions vocals poden ser fora de to quan manquen precisament les veus per a les quals havien estat pensades. Ressenyo, per tant, els artífexs d'aquesta primera representació mundial (alguns d'ells, de primeríssima categoria) per completar-ne les dades informatives. Remarco només que un director de la qualitat i la categoria de Gabriele Ferro ha dirigit, amb gran mestratge, al front d'un esplèndida Orquestra Simfònica Siciliana, un repartiment de solistes així compost: Katia Ricciarelli en el paper d'Elvira; Chris Merritt, en el de Lord Arturo; el jove tenor cordovès, Juan Luque Carmona, ha alternat amb un coratge excepcional en les parts d'Arturo i de Lord Riccardo, en funció de les absències de Chris Merritt; l'altre tenor era Ottavio Garaventa; el baix Roberto Scanduzzi ha interpretat Sir Giorgio; i Eleonora Jankovic, la reina Enrichetta. Ambrogio Riva i Carlo Gaifa han cantat, respectivament, les parts de Lord Valton i de Sir Bruno. La partitura executada gaudeix de les credencials d'una seriosa revisió filològica d'Alberto Zedda i Federico Agostinielli. En fi, un filmat televisiu i una gravació discogràfica directes han assegurat la documentació viva del so i la imatge d'aquesta representació extraordinària.

Em sembla oportú de cloure amb les paraules del musicòleg Giuseppe Pugliese, que enfoquen perfectament, al meu entendre, la real importància d'aquesta estrena tardana: «La conclusió definitiva vindrà de l'execució i la representació de l'òpera. I no pas per discutir sobre si són millors els *Puritans* de París o els de Nàpols, sinó per tenir la certesa, la convicció, que existeixen dues versions de la mateixa obra d'art. I que en una d'aquestes —la versió de Nàpols— trobem el testimoni de les darreres proves de Bellini com a compositor, de la seva mai satisfeta ansietat de perfecció. Per això, la representació i el coneixement dels *Puritans* en la versió de Nàpols era una verificació no solament útil i oportuna, sinó indispensable per a l'estudi poètic de Bellini».

Francesc Miracle

M'interessa que m'inclogueu en el vostre "mailing" per assistir a Festivals de Música, arreu del Món.

Nom i cognoms _____

Edat _____ anys

Carrer/plaça _____

n.º _____ Ciutat _____

D.P. _____

Professió _____

Altres aficions _____

A més, m'interessa el ☐ Viatge Turístic ☐ Viatge d'empresa ☐ Viatges d'aventura ☐ Altres _____

Prefereixo informació en ☐ català ☐ castellà.



eurojet
VIATGES
G.A.T. 538

Sardenya, 552 (Pl. Sanllehy)

Telèfon 214 10 50

08024 BARCELONA

Estimem la música!

Música religiosa en el seu context

La demanda de repertori per a l'espectacle musical que anomenem concert tendeix a absorbir gèneres d'orígens funcionals diversos i autònoms. Instal·lats en el nostre seient rutinari, oblidem sovint tot l'abast de les reduccions i les interferències que la manca de funcionalitat i la transmissió dels gèneres pot arribar a produir. Així, ens trobem, de vegades, escoltant música escènica fora del teatre, danses sense coreografia, cançons col·lectives sense participació, il·lustracions sonores sense objecte, i varietat d'estructures musicals en acústiques uniformes i generalment inadequades.

En aquest aspecte, la música religiosa ocupa un lloc extrem; perquè difícilment concebríem un art més genuïnament funcional, amb un repertori històric més extens i valuós, i alhora, tanmateix, més bandejat del seu context natural, a causa dels canvis dels temps i dels criteris litúrgics. El corpus immens de la música religiosa és, ara, pràcticament absent del seu marc propi, substituït per una reforma de signe popular i participatiu que, al costat de les seves indubtables virtuts, no sembla generar fins al moment fruits estètics comparables als dels repertoris precedents.

Resulta molt natural que els símptomes d'enyorament del cant gregorià o de la polifonia sagrada clàssica siguin cada vegada més perceptibles. Els programes corals es nodreixen substancialment de les grans produccions històriques de la música religiosa, i a ella es dediquen fins i tot festivals especialitzats. Però, a la vegada que aquests actes de segregació cultural, es comença a produir darrerament una tendència a restituir el millor repertori litúrgic al seu espai i al seu ceremonial específics; és a dir, a la seva funcionalitat. Les experiències recents en aquesta línia vénen a corroborar que el context autèntic contribueix enormement a situar les obres en la seva veritable dimensió espiritual i artística, i els auditors en una disposició d'intensa receptivitat.

Cal referir-se molt especialment a les iniciatives que la Direcció General de Música de la Generalitat de Catalunya ha promogut dintre la tendència comentada. Els cicles de «Misses Polifòniques», dels quals aquest any ha estat celebrada la tercera edició a la Parròquia de Nostra Senyora de Jesús, de Gràcia, sota la coordinació de Jovenuts Musicals de Barcelona, constitueixen una progressiva mostra antològica del gènere. Recordem, per ordre cronològic,

els compositors emprogramats, juntament amb els respectius intèrprets corals: Lasso (Música Ficta), Riquet (Cor Montserrat, de Terrassa), Monteverdi (Cantare con la Gorgia), Cererols (Coral Carmina), Haydn (Coral Cantiga), Mozart (Corals Cantiga i Sícoris), Schubert (Coral Belles Arts, de Sabadell), Stravinsky (Coral Sant Jordi), Homs (Coral Carmina), Britten (Cor Sant Esteve, de Vilaseca-Salou).

Una altra notabilíssima proposta de l'organisme dirigit per Jordi Maluquer ha estat l'audició de la *Passió segons Sant Joan*, de J.S. Bach, dintre l'acció litúrgica del darrer Divendres Sant, a la basílica de Santa Maria del Mar. L'obra tenia uns intèrprets excepcionals en el Süddeutsches Vokalensemble i l'Orquestra de Cambra de la Simfònica de Bamberg, sota la direcció de Rolf Beck. Musicalment, va ser una de les millors *Passions* que hàgim pogut sentir en els últims anys. Però, en aquesta ocasió, l'experiència era més completa i autèntica que mai, i els auditors van viure una emoció nova i superior: aquella que només pot produir-se quan la paraula i la música sonen en el seu context genuí.

E. G.



El Süddeutsches Vokalensemble i l'Orquestra de Cambra de la Simfònica de Bamberg a Santa Maria del Mar.



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



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

Cançó i Festes Majors

Aviat se celebraran Festes Majors a do-jo, arreu de Catalunya. I aviat, com cada any, ens adonarem per poc que ens hi vulguem fixar, que la presència dels cantants catalans en els diversos programes d'actes serà mínima, gairebé inexistent.

És curiós, si més no, que molts responsables de cultura dels nostres ajuntaments democràtics havien estat —temps era temps— entusiastes organitzadors de recitals en els quals els cantants cobraven poc o fins i tot —si hi havia qüestions de solidaritat pel mig— no cobraven. I ara que disposen d'un pressupost més o menys gran, ignoren olímpicament els qui abans havien

La catalanització de les Festes Majors ha començat amb empena els darrers anys pel que fa a la recuperació de les tradicions folklòriques —gegants, grallers, castellers, etc.—. Ara cal catalanitzar també l'oferta musical, tot trencant amb la idea absurda que oposa «cantar en català» amb «diversió»: grups de rock com *Duble Buble*, *Tr*, *Bocanegra*, *Via Quarta*, *Kiwi*, etc.; grups de ball de tota mena, de *Samfaina* a l'*Orquestrina Galana*, passant per *La Murga*; cantautors de qualitat, envoltats d'un bon equip instrumental, com *Partaka*, *Tomeu Penya*, *Pi de la Serra* i tants d'altres, podrien donar una imatge que s'acostés més



utilitzat, i realitzen les seves contractacions amb les mateixes tècniques i, sovint, a través dels mateixos agents que els Ajuntaments franquistes.

Però no es tracta de passar factura a ningú! La cançó cantada en català hauria de tenir una presència normal a les Festes Majors per lògica cultural i lingüística. I el que dic referint-me a allò que acostumem a entendre per cançó, ho amplio per la banda dels típics i habituals grups de ball: comencen a existir conjunts amb repertori català, i hi ha lletristes capacitats per realitzar versions de temes estàndard de tota mena, però encara no n'hi ha prou. Una cultura que es manifesta en la seva pròpia llengua pel que fa als «grans temes», però que cedeix, en les qüestions més populars, a les pressions d'una altra llengua, està en un evidentíssim perill d'esdevenir una teulada sense casa.

a la normalitat pel que fa a les Festes Majors d'arreu de Catalunya. I amb això no vull barrar la porta a gent extraordinària d'expressió castellana (*Aute*, *Sabina*, etc.), sinó trencar amb l'exili interior dels cantants catalans, estrangers a casa seva, i lluitar contra l'esquizofrènia lingüística que patim, i que és —fet i fet— un símptoma més del procés de substitució (de castellanització aquí i de francesització al nord dels Pirineus) que continua avançant, malgrat que ens vulguin fer creure el contrari. ¿Seria difícil establir un acord entre el regidors de cultura dels nostres ajuntaments de cara a dur almenys una actuació musical que utilitzi com a vehicle la llengua catalana en cadascuna de les Festes Majors del país? No sóc pas jo qui pot fer-hi la resposta, en tot cas.

Miquel Pujadó

MIKROKOSMOS

Tensions

També en música hom pot detectar una munió de situacions caracteritzades per un antagonisme real o aparent: elitisme/popularisme, avantguardisme/classicisme, etc.

Una de les més fal·laces és la que contraposa espectacularitat i eficàcia. Dit en forma interrogativa, i amb exemples ben concrets: ¿les manifestacions més vistoses, les de major prestigi social, són, alhora, les més positives artísticament, les que porten un indeclinable germen de futur?; ¿n'estem ben segurs que és més important un gran muntatge simfònic-coral que no pas una sessió de cambra d'uns deixebles avantatjats? (i ací poden ser afegides totes les variants que hom vulgui); ¿quin és, o quin hauria de ser, el paper de la crítica en la seva doble funció informativa i formativa?

En un cos social harmònicament estructurat (però ho és, realment, el nostre?) tot és vàlid, tot és necessari. Benvingudes, doncs, les propostes que cerquen un ressò multitudinari, les de fort component social, les *snoobs*, les... Però siguin també conegudes, valorades i estimades les que centren el nucli de la seva acció en els aspectes essencialment musicals, formatius, docents o sensibilitzadors.

No és pas que ens en faltin, de propostes d'aquesta naturalesa (des de les audicions per a escolars fins als pòdiums de joves intèrprets); però el ressò públic que obtenen és lluny de ser l'ideal, mereixedores com són, en canvi, de la màxima atenció.

Ho és, per exemple —i el fet és reportat com a paradigma conclusiu d'aquesta nota— la recent celebració de la XIX Trobada de Corals Infants, organitzada pel Secretariat de Corals Infants de Catalunya. Ací, l'espectacularitat hi fou absent; però unes dades escarides permeten d'albirar-ne l'eficàcia: 7.000 infants, pertanyents a 104 entitats, han donat unes reeixides mostres públiques del treball de tot un curs; un treball estructurat harmònicament en uns idonis paràmetres estètics, i amb vertebració col·lectiva.

Òptimament, hom hauria de tendir a restablir (o, tot simplement, establir) un savi equilibri entre contraris, en una dialèctica operativa múltiple. I fer-ho amb el convenciment que el futur musical serà el resultat dels continguts del nostre present, que caldria que fos, alhora, valent i lúcid, apassionat i assenyat, decididament obert a les opcions pel demà.

P. Artís

200 Milions

El passat 27 de maig, al capvespre, tingué lloc al saló Màdico-Susany, del Palau de la Generalitat, la signatura de l'intitulat «Conveni d'ampliació del Consorci del Gran Teatre del Liceu de Barcelona», mitjançant el qual el Ministeri de Cultura s'incorpora al Patronat d'aquest ens.

Enmig d'un clima de seriositat absoluta, amb una absència total de cerimonial, de parlaments i de somriures, els màxims representants de l'esmentat Consorci —els dels tres estaments que el constituïren al seu dia i el del nou incorporat— van procedir a firmar els corresponents documents.

En el preàmbul d'aquest conveni es fa referència a la història del nostre teatre i a la seva importància, i se subratlla que la tasca de la Societat de Propietaris «va haver de ser continuada més recentment mitjançant la creació d'un Consorci...» Després, s'assenyala que «l'experiència aconsella la conveniència que aquestes activitats no restin limitades a l'organització i a la realització de determinades representacions d'òpera i de ballet, sinó que puguin i hagin de ser ampliades a la creació d'uns veritables quadres professionals propis, com tenen els altres teatres d'òpera de l'estranger...»

Hon hi apunta, posteriorment, que la «nova dimensió que es preveu per a les activitats del Gran Teatre del Liceu, que ultrapassa l'àmbit local i territorial en el qual fins ara s'havia desenvolupat, fa aconsellable i necessari donar-hi entrada a nous organismes que puguin aportar-hi no solament el seu important ajut econòmic, sinó també la seva experiència i la seva organització cultural».

En el punt següent, s'hi afirma que l'ampliació permetrà al Liceu de ser «millor i més conegut no tan sols a Espanya, sinó també fora de les nostres fronteres».

Ja en la part dispositiva, es concreta la nova constitució del Patronat del Consorci, el qual queda format segons aquest esquema: la presidència és ocupada pel President de la Generalitat; s'hi estableixen dues vice-presidències, en les figures d'un representant del Ministeri de Cultura, nomenat pel Ministre, i de l'alcalde de Barcelona; pel que fa a vocals, tres representen la Generalitat, tres més el Ministeri de Cultura, tres l'Ajuntament de Barcelona i quatre la Societat de Propietaris. Hom preveu, així mateix, la possibilitat d'ampliar la composició del Patronat amb dos membres més, a designació del propi Patronat.

En aquest sentit, es pot avançar que, molt probablement, aquests llocs seran ocupats per la Diputació de Barcelona, institució que hi aportaria una dotació anual de l'ordre dels 75 milions de pessetes. Recordem que les de la Generalitat i les de l'Ajuntament són de 150 milions cadascuna.

En el tercer i avantpenúltim capítol es diu que: «El Ministeri de Cultura aportarà, anualment, a partir de l'entrada en vigor d'aquest conveni, inclòs en tot cas el present exercici del 1986, la quantitat que determini d'acord amb les seves consignacions pressupostàries, amb la finalitat de facilitar l'equilibri dels pressupostos del Consorci en els actuals nivells d'activitat». Finalment, en el cinquè apartat, s'obre la porta a «intercanvis i col·laboracions en produccions operístiques i de ballet», entre el Ministeri de Cultura i el Teatre del Liceu.

Una conferència de premsa substancial

Una hora i mitja abans de l'acte de signatura, el ministre de cultura, Javier Solana, oferí una conferència de premsa a la seu de la Delegació del Govern Central a Barcelona, en presència del titular d'aquesta delegació, senyor Francesc Martí Jusmet, i del governador civil, senyor Ferran Cardenal.

D'entrada, el ministre va concretar la xifra que enguany lliurarà el seu departament al Consorci del Gran Teatre del Liceu —200 milions de pessetes—, tot insistint que era l'aportació individual més important feta per cap altra institució.

Es dolgué de forma clara de certes reticències mostrades des de Barcelona a la signatura de l'esmentat Conveni. Posteriorment, i referint-se a la salvaguarda de la catalanitat del nostre teatre, digué que el Liceu transcendeix la dimensió local.

La justificació de la fórmula de «participació», en comptes de la de «subvenció», el portà a parlar de normes de comportament habituals en aquests casos, en què es tracta de subvencions i no de xifres que entren en els pressupostos corrents de traspassos, tot apuntant també problemes de relació amb la resta de comunitats autonòmiques de l'Estat.

Després de mostrar-se satisfet per col·laborar a la resolució d'un problema «d'una institució del relleu i de la projecció europea del Liceu», digué que els drets que s'irrogava el Ministeri amb la seva participació al Consorci del Liceu eren pocs, mentre assumia l'obligació de fer del nostre teatre una de les institucions més importants del país. També digué que pensava que, des de Barcelona, mitjançant produccions, es podria col·laborar amb altres teatres d'Espanya, com els d'Oviedo o de Canàries.

D'altra banda, es plantejà el tema de les possibles relacions futures entre el Teatro Real de Madrid, quan es converteixi en teatre d'òpera, i el Liceu. El ministre Solana significà que no es començaria a pensar en l'al·ludit teatre fins que no s'hagués acabat l'auditori actualment en construcció —esmentà l'any 1988 com a moment presumible— i indicà que, a partir d'aquell moment, caldrien dos anys per posar en marxa el renovat Teatro Real. «I aleshores —puntualitzà— el Liceu ja serà el gran teatre d'òpera d'Espanya». Després, i a instàncies d'un assistent, rectificaria l'afirmació tot dient, que, de fet, sí que el Liceu ja era, ara, el primer teatre d'òpera de l'Estat. Finalment, el ministre apuntà que estaven disposats a col·laborar en allò que avui només és un avantprojecte de millora i d'ampliació de la infraestructura del Teatre del Liceu, el qual, entre d'altres coses, comporta l'adquisició de finques veïnes i compta amb un pressupost estimat d'uns 1.600 milions de pessetes.



Fins aquí, la informació exhaustiva, quasi minuciosa, d'un fets. El lector atent disposa de matèria abundosa per formar-se una idea ben aprofundida de tota la realitat que envolta el tema que ens ocupa. Compta amb elements per judicar i per interpretar (fins arribar al fons del seu entrellat) frases, xifres, lapsus.

Com ser sol dir, tot anirà bé, si tot acaba bé. Tanmateix, ha de quedar clar que, perquè això sigui així, caldrà que el camí que ara s'ha encetat sofreixi un profund procés de transformació i, a més, ràpidament. Hi ha referències d'una força difícilment rebutjable. Així, mentre les aportacions estatals als principals teatre d'òpera europeus es xifren en milers de milions, hom es vanta, ací, de guarismes de l'ordre dels 350 (200 del Ministeri i 150 de la Generalitat). Acabar bé vol dir, en aquest cas, de forma essencial i irrenunciable resoldre la contradicció —com a mínim preocupant— que ofereix, per una part, declaracions de principis de l'ordre de «creació d'uns veritables quadres professionals propis com tenen els altres teatres d'òpera estrangers(...)», ser millor i més conegut, no solament a Espanya sinó també fora de les nostres fronteres, (...)nova dimensió que es preveu per a les activitats del Gran Teatre del Liceu que ultrapassa l'àmbit local i territorial en què fins ara s'ha desenvolupat..., i per l'altra, establir compromisos de subministrament de recursos «amb la finalitat de facilitar l'equilibri dels pressupostos del Consorci en els actuals nivells d'activitat».

D'alguna manera, hem estructurat aquest article —sense pretendre-ho d'antuvi— seguint els cànons clàssics de la comèdia teatral, amb els tres actes que corresponen respectivament a: *presentació de l'argument*, *nus* i *desenllaç*. Un desenllaç que, observem-ho, és obert, cosa no gens estranya en textos teatrals. Per altra part, resultaria poc satisfactori que la història restés tancada: que no hi hagués res més que allò que detalla, explica i puntualitza un simple conveni, un enunciat formal d'un acord.

L'actitud, la capacitat de reacció i la imaginació del nostre cos social, davant del repte que representen, per a qualsevol teatre d'òpera de la responsabilitat del Liceu, els temps que vivim, tindrà molt a veure, creiem, a fer que aquest final resulti definitivament obert.

CAIXA DE PENSIONS



Vostè demani

CrediArrel és una línia de crèdit que combina la **flexibilitat** per adaptar-nos a les necessitats del client, l'**agilitat** en la tramitació i la **facilitat** per aconseguir-lo directament des de qualsevol oficina de "la Caixa".

A més, amb CrediArrel vostè és qui demana les condicions del crèdit.

Ara li toca demanar a vostè.

Vol fer un bon negoci?...

Demani CrediArrel si pensa adquirir un habitatge. Li sortirà bé: gaudirà des d'ara d'un patrimoni propi que anirà pagant en còmodes terminis, mensuals o trimestrals.

... amb importants avantatges fiscals.

Demani CrediArrel. Recuperarà una part important dels interessos quan faci la declaració de renda. A més, pot deduir el 17 % de les amortitzacions anuals de la quota del IRPF, o el 15 % si ha comprat l'habitatge en segona transmissió.⁽¹⁾

Vol un crèdit flexible?

Demani CrediArrel. Triï els anys que vulgui, fins a 20. Fixi les quotes mensuals o trimestrals. Decideixi quan començarà a tornar el capital. A més, pot cancel·lar-lo quan vulgui sense despeses addicionals. També pot fer amortitzacions parcials anticipades, reduint el termini o les quotes, segons la seva conveniència.

(1) D'acord amb la legislació vigent

Vol un tipus d'interès adaptable?

Demani CrediArrel. No quedarà lligat a un interès fix. El tipus d'interès de CrediArrel s'adapta al del mercat en tot moment.

I si ja té casa, demani també CrediArrel.

El seu habitatge serveix de garantia per a remodelar la casa, moblar-la completament, muntar el seu despatx... Amb CrediArrel podrà fer qualsevol cosa, encara que tingui una primera hipoteca.

CrediArrel

Noves fórmules de crèdit.



"la Caixa"
CAIXA DE PENSIONS

Música per a cobla

Introducció històrica a un món musical peculiar

La cobla, el nostre característic i típic conjunt instrumental amb el qual s'interpreten les sardanes, és una petita banda de música dotada, però, malgrat el reduït nombre d'executants —onze solament— d'una gran puixança sonora. El seu timbre, tan específic, ha causat l'admiració de músics eminents d'arreu del món, entre ells d'Igor Stravinsky.

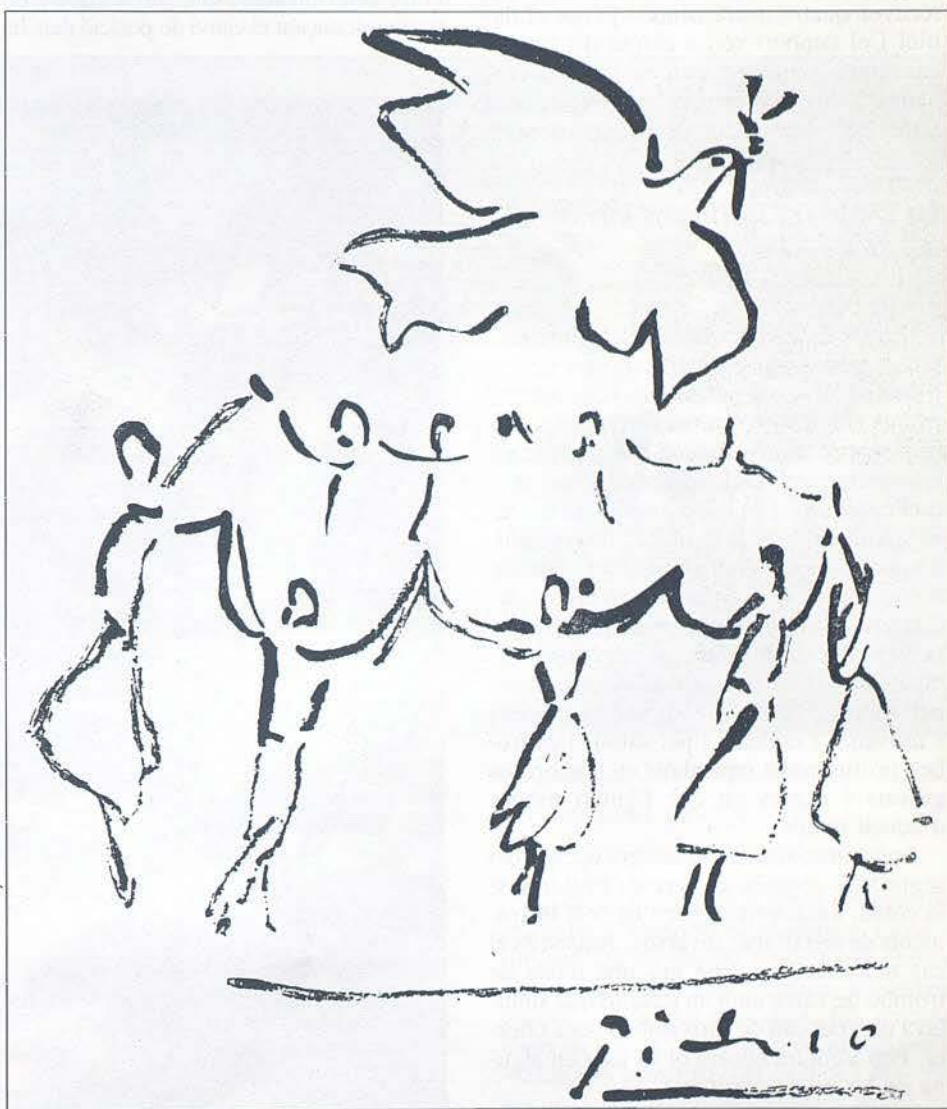
A la cobla hi ha representats els grups instrumentals bàsics de l'orquestra: la fusta (flabiol, dos tibles i dues tenores); el metall (dues trompetes, trombó de pistons, i dos fiscorns); la corda (contrabaix) i la percussió (tamborí). Aquesta circumstància li dona unes possibilitats artístiques que han permès, als compositors, d'ampliar el començament original de la cobla —limitada en principi al camp gairebé exclusiu de la sardana—, introduint-la a la música de concert. Això ha estat fruit d'un procés evolutiu que intentarem resumir.

Precedents

La paraula «cobla» procedeix del mot llatí «*copula*», que significa unió. En català, encara s'usa el verb «acoblar», emprat en el sentit d'ajuntar. «Cobla», doncs, en aquest cas, significa conjunt o unió d'instruments.

La constitució definitiva de la cobla arrenca dels temps de Pep Ventura, el genial propulsor de la sardana, que va morir a Figueres l'any 1875. La cobla actual pot considerar-se com la genuïna successora d'aquelles «cobles de joglars i ministrils» ressenyades en alguns documents medievals catalans. Així veiem, per exemple, que ja en el segle XIV, el nostre rei Joan I, molt afeccionat a la música, arribà a mantenir a la seva cort una nombrosa «cobla» reial d'aquest tipus, que intervenia a les cerimònies oficials, i hi acomplia una missió semblant a la de les actuals bandes municipals de música.

No en va, doncs, el mestre Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català, referint-se en una ocasió a la ferrenya i mascle sonoritat



L'atracció de Picasso per la sardana.

de la cobla, li aplicà el gràfic i escaient qualificatiu d'«orquestra d'almogàvers», una expressió que, doncs, no deixa de tenir un cert fonament històric. Uns dels instruments que integraven les cobles medievals de joglars i ministrils eren, precisament, les «xeremies», instruments que són els remots antecessors dels actuals tibles i tenores, que en conserven les característiques essencials: instruments de fusta, de tub cònic perforat per

set orificis per als dits, i de so produït per la vibració d'una llengüeta doble, de canya, oprimida entre els llavis de l'executant.

Hi havia xeremies de diferents grandàries, que doblaven les veus del cor. D'aquí ve precisament el nom abreujat de tible (xeremia tible) i tenora (xeremia tenor) amb els quals es coneixen els dos tipus d'aquesta família d'instruments que s'han perpetuat fins als nostres dies.

La cobla a finals del segle XVIII

A les comarques gironines, i fins a primeries del segle passat, les cobles de ministrils —que així eren anomenades encara— quan actuaven a les places per interpretar-hi els contrapassos, les sardanes curtes i les entrades de ball, estaven integrades pel flabiol i el tamborí, la tarota o el tible i la cornamusa, instrument que perdura a Galícia amb el nom de «gaita». La cornamusa, a principis del segle passat fou substituïda per una tenora de tessitura i tonalitat diferents a les de la tenora actual, què és el fruit d'unes reformes introduïdes a l'instrument per Pep Ventura, el qual la va adaptar a la tonalitat i al mecanisme dels clarinets de tretze claus d'aquella època.

Al·ludint al fet que eren tres músics que tocaven quatre instruments —ja que el flabiol i el tamborí són a càrrec del mateix executant— aquelles rústegues cobles eren anomenades irònicament, pel poble, amb l'apel·latiu de «cobles de tres quartans»¹.

La cobla a la primera meitat del segle XIX

Durant la primera meitat del segle passat, la manca d'instruments de vent de tessitura greu, aptes per al paper d'acompanyants rítmics i harmònics dels típics instruments de fusta —flabiol, tibles i tenora— constituïa un obstacle insuperable que, durant molts anys, va impedir el lliure desenvolupament de la cobla. Instruments d'aquella època, com el «sacabutx» (trombó de vares), el «serpentó» i el fagot que, dintre de llurs limitades possibilitats, responien més o menys a aquelles característiques, no arribaren a arrelar mai a la cobla, per raons difícils de comprendre, ja que s'usaven a l'església i pel sarau, i es troben profusament reproduïts en nombrosos gravats i rajoles en què figuren músics d'aquell temps.

Aproximadament a la tercera dècada del segle XIX segueix un període evolutiu de la cobla, caracteritzat per l'ús dels instruments de metall més diversos. Aquest és el cas del «bucsen», que era una mena de trombó de vares amb un pavelló que simulava un gran cap de serp amb la boca oberta. Pep Ventura encara el va usar en alguna de les seves partitures.

El primer instrument que va contribuir d'una manera notable a eixamplar el camp de la cobla fou el «figle». Aquesta paraula és una corrupció del compost erudit «oficleide», agafat del grec (de «*ophic*», que vol dir serp i de «*kleide*», claus). Venia a ser com un serpentó de metall, en el qual la forma sinuosa s'havia substituït per la forma acolzada, o sigui amb el tub de l'instrument doblegat pel mig i tapant els grossos forats amb claus de metall proveïdes de molles, com en els instruments de fusta.

A les partitures de les obres interpretades per la primera cobla que va actuar a Barcelona, que fou de Miquel Gich, de Torroella de Montgrí, l'any 1850, al Gran Teatre del Liceu, hi figurava el figle.

Malgrat l'èxit inicial amb què fou acollit, el figle va tenir una vida molt efímera, en inventar-se els instruments de metall de cilindres i pistons, que encara són usats actualment.

Invent dels instruments de metall de cilindres i de pistons

Si bé és veritat que els instruments de metall —com les trompes de caça i les trompetes—, eren coneguts des de temps molt remots, no podien donar més que poques notes determinades, que són les que s'obtenen mitjançant el canvi de posició dels lla-

Stölzel, cap a l'any 1815, va aplicar a la trompa l'enginyós mecanisme dels cilindres o pistons, que permeten modificar la longitud del tub de l'instrument mitjançant vàlvules que, en ser accionades, posen el tub general en connexió amb altres fragments de tub addicionals. Amb això s'obté el mateix resultat d'allargar el recorregut de la columna d'aire que en els trombons de vares en estirar el braç l'executant, procediment aquest que era conegut des de temps molt antics.

Per mitjà de la combinació de tres pistons o cilindres, es poden omplir les llacunes que abans quedaven entre les notes naturals obtingudes amb el llavi, i assolir així totes les notes de l'escala.

Aquest mecanisme es va aplicar seguidament a altres instruments de vent, donant així lloc, entre d'altres, al fiscorn i al cornetí. En el primer mètode sardanístic que es coneix, editat a Figueres l'any 1850, el



vis de l'executant i amb la diferent pressió del buf, com en les actuals cornetes de l'exèrcit. Beethoven, en les seves simfonies, encara usa instruments d'aquesta mena. Això, representava unes limitacions quant a l'harmonia i al desenvolupament formal, que exigien una gran habilitat per part dels compositors.

Un trompista de l'Alta Silèsia, anomenat

seu autor, Miquel Pardas, ja els cita. El fiscorn, des d'aleshores forma part de la cobla. Quant al cornetí, fa una cinquantena d'anys aproximadament que, a influència de la llavors incipient orquestrina de «jazz», va anar cedint el pas a l'actual trompeta de la cobla, de característiques tècniques idèntiques al cornetí, si bé el seu so no és pas igual.

Evolució de la cobla

Deixat enrera el període evolutiu ressenyat breument, la cobla cristal·litzà definitivament en el conjunt actual pels volts de l'any 1880, època en la qual se li va afegir de forma definitiva el trombó, instrument que ja figura esporàdicament en partitures anteriors³.

L'any 1895 es va publicar a Olot un interessant llibre que s'ocupa extensament de la sardana en els seus diversos aspectes, fruit de la col·laboració de l'erudit historiador Jordi Monsalvatge amb el músic Josep Aleu. Aquesta obra comprèn fins i tot unes nocions musicals d'instrumentació, que constitueixen un ignorat antecedent del primer *Tractat d'instrumentació per cobla*, de Joaquim Serra (Barcelona 1957).

En diverses ocasions s'ha plantejat la pos-

banda. Llur repertori s'ha de nodrir gairebé exclusivament d'arranjaments específics per a cada conjunt, amb les limitacions que això comporta. És un alligador exemple negatiu que s'ha de tenir en compte, en el camp de la cobla.

Altres usos de la cobla al marge de la sardana

A la segona meitat del segle passat, a l'Empordà i a les comarques gironines veïnes que formaven la limitada àrea geogràfica de la cobla, en molts pobles, per manca de sales adequades, era freqüent que el ball agafat es fes a la mateixa plaça, com les sardanes. Com que els instruments de cobla són més adequats per tocar a l'aire lliure que els de l'orquestra, i per la como-

filigrana— i *El califa*; l'americana *La góndola*; les masurques *La chula*, *La primorosa*, i *Mr. Jacques*; els rigodons *Recuerdos de antaño* i les polques *La pajarrera*, *La arlesiana* i *La cigarrera*.

A més, seguint la pauta donada per les Societats Corals Euterpenses fundades per Clavé, les quals comptaven en llur repertori amb peces corejades, o sigui a veus d'home acompanyades d'orquestra, els compositors empordanesos —que eren enans directors de masses corals— van escriure obres d'aquesta mena amb acompanyament de cobla. Van ser el precedent de l'actual repertori per a orfeó i cobla dels mestres Enric Morera, Antoni Pérez Moya, Francesc Pujol, etc. Són prou conegudes les respectives obres *La Font de l'Albera*, *La santa espina*, *La nit de l'amor*, *Marinada*, *A dintre el bosc* i *Sant Jordi triomfant*...



sibilitat de reformar l'estructura instrumental de la cobla. L'any 1953, la Institució Musical Juli Garreta, de Barcelona, estretament vinculada a l'Obra del Ballet Popular, va promoure una enquesta sobre aquesta qüestió, adreçada principalment als compositors. Personalment, com ja vaig exterioritzar públicament en aquella avinentesa, crec que, per damunt de tota consideració musical, s'ha d'anar amb peus de plom en allò que fa referència a introduir reformes que, entre altres funestes conseqüències, podrien posar en perill la unitat i la forma estable que, a través d'un segle, ha aconseguit la cobla arreu de Catalunya. Aquest ha estat precisament el greu inconvenient de les bandes de música. Malgrat llurs possibilitats artístiques, s'han mantingut a un nivell de qualitat molt inferior al de l'orquestra. Això és perquè aquestes formacions ofereixen entre elles tanta diversitat instrumental, que els compositors no poden escriure partitures genèriques per a

ditat de no haver de canviar d'instrument, els mateixos compositors de sardanes —Pep Ventura a Figueres, Antoni Agramont i Narcís Frigola a Castelló d'Empúries, Pere Rigau a Torroella de Montgrí, etc.— van escriure un gran nombre de balls, segons els patrons europeus de l'època. Excel·lí en aquesta especialitat un jove director de la cobla La Principal de Peralada que, pocs anys més tard, hauria de fer forrolla en el camp de la sardana: Josep Serra i Bonal, el nom del qual traspassà els límits comarcals arran del memorable concurs de cobles de Les Festes de la Mercè, de Barcelona, de l'any 1902, on va estrenar amb gran èxit una de les seves primeres sardanes: *La pubilla empordanesa*. És un repertori molt curiós, que, malgrat la carrincloneria dels títols castellans —que ara ens fan somriure— conté peces mestres en el seu gènere. Són dignes d'esment, entre altres obres seves: el vals *El profeta*; els xotis *El pilot* —amb uns ornaments de flabiol que són una

La sardana de concert

En el seu origen, la sardana era una forma musical essencialment rítmica. Gosaria dir que era un simple pretext per marcar els passos. Amb Pep Ventura, la sardana esdevé una forma melòdica. Els emotius cants de tenora, que ara en constitueixen el «leitmotiv» principal —el moll de l'os— van ser una creació personalíssima d'aquell humil però genial propulsor de la sardana. Estic convençut que, sense allò que representà l'aportació d'aquest instrument a la cobla, la sardana no hauria reeixit. Juli Garreta, qui en la seva *Suite Empordanesa* va incloure la tenora a l'orquestra, va dir en una ocasió: «Només hi ha un instrument al món que pugui donar un crit de joia o de dolor amb veu humana, i aquest és la tenora».

Pep Ventura, avançant-se-li una cinquantena d'anys, ja havia usat la tenora dins de

Martini Dry el Seco que más invita



MARTINI



Martini, M&R
are registered Trade Marks.

la seva petita orquestra. Tal és el cas de l'arranjament que va fer de l'ària «M'apari tutt'amor», de l'òpera *Marta*, de Flotow.

És una de les peces que vaig ressuscitar en un dels concerts commemoratius del centenari de la mort de Pep Ventura, l'any 1975, a Figueres.

Per les Festes de la Mercè de l'any 1872, la cobla de Pep Ventura va fer tres concerts a Barcelona, els dies 27, 28 i 30 de setembre, a l'envelat de la Plaça de Catalunya. La sardana *El toc d'oració* va causar sensació. Dos mesos més tard, ja la trobem programada en un concert de la Banda del regiment de guarnició a Barcelona.

La sardana, doncs, seguint un procés paral·lel al d'altres formes musicals que en el seu origen foren danses —com la pavana, la sarabanda, la gavota, el minuet, el vals, etc— comença a esdevenir una peça per ser escoltada. L'evolució dinàmica que experimenta la sardana cap a la segona dècada del nostre segle afavoreix aquesta tendència: les sardanes antigues, de ritme més reposat, no s'adapten al nou punteig i queden desplaçades de les ballades, per refugiar-se a les sales de concert. Els compositors Vicenç Bou, de Torroella de Montgrí i Josep Vicens, el popular «Xaxu», de l'Escala, són els dos representants més genuïns del nou estil, seguits per una colla d'imitadors, enlluernats per l'èxit fàcil. Pel contrari, el més ampli horitzó que s'albira per a la sardana com a peça de concert fa que molts compositors idealistes i ben preparats musicalment vagin pel nou camí que ja havia fressat Juli Garreta. Sardanes com *Davant de la Verge*, d'Enric Morera, *A cau d'orella*, de Josep Serra *El cavaller enamorat*, de Joan Manén o *Sant Martí del Canigó*, de Pau Casals, és indubtable que ja van ser concebudes pensant més en el concert que en la ballada⁴. Joaquim Serra passa a ser la figura senyera d'una nova generació de compositors que aspiren a quelcom més que a fer ballar...

La cobla al servei del folklore musical de Catalunya

En el camp musical, la Renaixença es va caracteritzar per la difusió i estima de les oblidades cançons populars⁵. Pep Ventura, avançant-se d'una manera intuïtiva a aquest moviment intel·lectual, va ser el primer compositor català que va abeurar la seva inspiració a la font del nostre ric cançoner, cosa fins llavors totalment inusitada. Amb les seves sardanes *El pardal*, *El cant dels ocells*, *La donzella de la costa*, *Totes volen hereu*, *Un esmolet vell*, etc., va fressar el nou camí que, una trentena d'anys més tard, havien de començar a seguir, d'una manera ben conscient, els millors compositors d'aleshores. Per ordre aproximadament cronològic, esmentaré Pere Rigau, Juli Garreta, Josep Serra, Cassià Casademont i Antoni Juncà. Quan, a primeries de se-

gle, la sardana s'expandí fora de les comarques gironines, la llista anterior s'allargà considerablement amb el nom de molts dels autors que figuren més enllà.

Seguint una trajectòria paral·lela a l'impuls que, en el camp de la cançó, havia portat a la fundació de l'Orfeó Català, la restauració folklòrica dels nostres ballets populars va portar, uns anys més tard, a la creació a Barcelona de l'Esbart Català de Dansaires: orfeons i esbarts proliferen arreu del país, i la cobla passa a ser la intèrpret obligada dels ballets.

De les sardanes sobre motius populars i l'harmonització de ballets a la composició d'obres lliures per a cobla inspirades en melodies de cançons i danses, hi havia només una passa. La llista completa d'autors i obres seria molt llarga i forçosament incompleta. Tot i que em veig obligat, doncs, a incórrer en sensibles omissions involuntà-



ries, citaré: Antoni Juncà (*L'hermosa Antònia* i *Cançó de lladre*); Francesc Pujol (*Els fadrins de Sant Boi*, *Els estudiants de Tolosa* i *El maridet*); Antoni Català (*El ball de Déu* i *La Moixinganga de Sitges*); Eduard Toldrà (*Les danses de Vilanova* i *La maledicció del comte Arnau* per a tres cobles i timbales); Josep Serra (*Presents de boda*); Joaquim Serra (*Ball de gitanes*, *Els tres tambors*, *En Pere Gallerí* i *La presó de Lleida*, per a dues cobles i timbales); Narcís Paulís (*Els cavallets de Sant Feliu*); Rafael Ferrer (*Retaule berguedà* i *El Penedès*); Josep Sancho Marraco (*L'hereu Riera* i *Ball de gegants*); Josep Blanch Reynalt (*Gracieta*).

Sigui'm permès d'acabar l'anterior relació amb les meves *Rapsòdies empordaneses* (núm. 1 i núm. 2) inspirades en motius inèdits del folklore musical de l'Empordà, recollits de llavis de la meva tia Caterina

Albert, «Víctor Català», arxiu vivent de records de la comarca. Escrites originàriament per a dues cobles i timbales, les vaig transcriure després per a la Banda Municipal de Música de Barcelona, que, des de fa anys, les té incorporades al repertori.

Obres simfòniques de tema lliure per a cobla

Exceptuant alguna oblidada obra escrita a l'Empordà a les darreres dècades del segle passat, el repertori de tema lliure, tractat amb pretensió més o menys simfònica, és relativament recent. A la història de la cobla, es presenta cronològicament com una lògica ampliació evolutiva, com una segona etapa del camí que hem vist iniciat pels compositors en el capítol anterior. Allò curiós del cas és que Juli Garreta, que en podia haver estat el capdavanter, no va deixar cap obra grossa per a cobla. Deixant de banda la seva prematura mort —cinquanta anys—, a la seva vida hi ha una circumstància que ens en podria donar l'explicació: l'any 1912, Juli Garreta va conèixer el seu fervent admirador, Pau Casals. La seva amistat i el decidit suport que en rebé el van encoratjar. Des de llavors, Garreta va adreçar la seva inspiració per camins aliens a la cobla, i reprengué la trajectòria iniciada l'any 1907 amb les seves *Impressions simfòniques* per a orquestra de corda. És així com van néixer la *Suite empordanesa* i el *Concert de violí*, la *Sonata per a piano* i la *Sonata per a violoncel i piano*, estrenada pel propi Casals.

Sense la pretensió de ser exhaustiva, a continuació faig una relació d'autors i obres, que encapçalo amb Francesc Pujol —tan vinculat a la «Revista Musical Catalana» i la seva suite simfònica *Pirinenques*. Hi figuren, doncs: Josep M. Vilà —deixeble de Garreta— autor de *El timbaler del Bruc* per a tres cobles; Cassià Casademont, *Idil·li entre campanes*; Agustí Borgunyó, *Tres impressions de la vila de L'Escala* (Premi Barcino 1949), *La roureda* i *Dansa noble*; Francesc Basil, *Cinc peces en forma de suite* (Premi Garreta 1953), *Miniatures* (Premi Garreta 1956) i *Cinc impressions per a cobla*; Lluís Moreno i Pallí, la suite *Colònic*, dedicada al seu poble, Calonge; Narcís Paulís, *La Garrotxa* i *La Vall d'Aran*; M. Casas Bell, *Remor de festa a la pineda* (Premi Garreta 1949); Rogeli Suriol, *Suite pairal*; Tomàs Gil i Membrado, *Set jorns*; Francesc d'A. Bonastre, *Sant Ramon de Penyafort* (Premi Joaquim Serra 1964) i *Suite Montblanquina*; Josep M. Pla, *Suite catalana*; Narcís Bonet, *Festa*; Antoni Ros-Marbà, *Festa a la ciutat*; F. Martínez Comín, *La reina i el trobador*, per a dues cobles, i *Fra Garí*, per a cobla i arpa; Josep M. Bernat, *Suite núm. 1* per a dues cobles i timbales; Manuel Oltra, *Montmagastre* i una *Rapsòdia per a piano i cobla*.

He deixat per al final de la llista anterior,

la figura senyera de Joaquim Serra, que va crear escola. Salvador Casanova, company de redacció del llibre *La Sardana*⁶, diu encertadament: «La seva aportació en aquesta mena de simfonisme autòcton ha estat decisiva, i el seu mestratge ha servit de llum guiadora a no pocs compositors del seu temps». A més de les obres esmentades al capítol anterior, són peces modèliques les seves *Impressions camperoles*, compostes als vint anys (Premi Sant Jordi, 1927) *La Fira*, per a dues cobles (Premi Sant Jordi 1928), *Introducció i dansa de fadrins* (1955) i el poema pòstum *Puigsoliu*. A més, deixà escrit el *Tractat d'Instrumentació per a cobla*, primera obra didàctica sobre la matèria.

Dintre els corrents més avantguardistes aplicats a la cobla, cal recordar el cas singular de Robert Gerhard, el compositor català d'origen suís, nascut a Valls i exiliat arran de la guerra civil. L'any 1929, en el transcurs d'un polèmic concert organitzat

per l'Associació de Música de Càmera de Barcelona, Gerhard, entre altres obres concebudes segons les llavors innovadores tècniques del seu mestre Arnold Schönberg — el creador del dodecatonisme serial — va estrenar dues sardanes, una d'elles per a cobla, augmentada amb altres instruments de vent. L'espínós camí emprés per Gerhard ha tingut, però, pocs seguidors.

Lluís Albert

Notes

¹El quartà era una mesura per a gra usada a l'Empordà. En instaurar-se el sistema mètric decimal va quedar equiparada a un doble decalitre, equivalent aproximadament a quinze quilos de blat.

²Aquestes notes són les que, en acústica, reben el nom de sons harmònics o concomitants. Segons es descobrí posteriorment, aquest principi

físic natural és el que, en el fons, regeix totes les regles del contrapunt i de l'harmonia que s'havien formulat intuïtivament, a través dels segles, per tal d'establir normes per acoblar els sons i formar conjunts simultanis, agradables a l'oïda.

³Pel fet de necessitar dotze músics per a la formació d'orquestra, les cobles importants portaven dos trombons.

⁴Des del meu nomenament l'any 1983, de director de l'Orquestra de Cambra de Girona, he incorporat al repertori un colla de transcripcions de sardanes d'aquesta categoria. Desvinculades de la sonoritat autòctona de la cobla i traslladades a l'orquestra de corda, conjunt de clara reminiscència europea, és quan es fa més patent que la sardana ha esdevingut una forma erudita, apta per figurar en els programes d'arreu del món com a digne representant de la cultura catalana.

⁵El primer recull *Cançons de la terra*, degut a la col·laboració de Francesc Pelagi Briz amb el compositor empordanès Càndid Candi, es va publicar, per volums, de l'any 1866 al 1875.

⁶Editorial Bruguera, Barcelona, 1970. Volum 11: «El fet musical».

JOAQUIM SERRA - EDUARD TOLDRÀ

Aproximació afectiva a dues figures cabdals

Moltes vegades he pensat, i he dit, que la meua cordial amistat amb en Joaquim Serra era més antiga que nosaltres mateixos. Sí; perquè venia ja dels nostres pares. El seu —Josep Serra i Bonal— i el meu —Josep Ferrer i Torras— havien nascut a Peralada, la bella vila empordanesa ja presidida aleshores pel famós castell. Tots dos tocaven el fiscorn i havien format part de la cobla La Principal de Peralada, una de les més importants d'aquella època.

Els nostres pares es van fer homes lluitant contra una vida estreta, difícil, una mena de vida que podem imaginar com devia ser en aquell poble —petit i eminentment agrícola— i en un ambient no gens propici per a una formació cultural; però ells es van fer músics perquè estimaven la música, perquè la portaven a la sang.

En Joaquim Serra, nascut també a Peralada l'any 1907, va heretar les virtuts del seu pare. També era un músic per naturalesa. Tampoc no va tenir una vida gaire fàcil. Es formà en l'enclusa d'una vida professional en la qual, en aquell temps, «guanyar-se la vida» era una constant i incerta aventura. Tocava el piano on fos i allò que fos; feia arranjaments i instrumentacions per encàrrec de tota mena de música. Coneixia millor la pols dels entaulats, el fum de les sales mal condicionades, les



Joaquim Serra.

nits sense dormir, que no pas les còmodes i confortables pensions. I, així, sense perdre mai el nord i estimant sempre la música de veritat, l'autèntica, es va fer compositor —un excel·lent compositor—, com es feren grans altres compositors i intèrprets famosos. Recordem-ne alguns: Brahms tocava el piano en un cafè de Viena; Wagner es guanyava el pa, en uns moments de la seva vida, fent reduccions per a piano d'òperes italianes —una tasca no massa agradable per a ell (pensem) perquè no podia escollir les obres si no fer les que li encarregaven—; Toscanini començà essent un modestíssim violoncel·lista d'orquestra d'òpera; Schönberg feia orquestracions d'operetes; Eugène Bigot, excel·lent director d'orquestra francès, començà a fer de músic tocant el tambor en una banda de circ; i estic segur que hi ha molts d'altres casos, que no conec o que ara no recordo.

No obstant, m'afanyo a dir que aquesta vida professional obscura i difícil, en Serra la vivia amb una certa alegria, perquè —conscientment o inconscientment— sabia que es pot treure profit de tot, si es té una bona disposició d'esperit, si es té sensibilitat per a descobrir on és troba l'autèntica música, més present moltes vegades en la modesta cançó, en una simple melodia, en la gràcia d'una dansa, que no en obres

grandiloqüents, amb complicades especulacions formals i propòsits transcendents.

En Serra sabia descobrir on era la música de veritat i, a més, «ventilava» constantment el seu esperit amb l'aire fresc i saludable de les sardanes que anava escrivint. Una labor que no va abandonar mai en els seus cinquanta anys de vida.

La primera sardana, amb el significatiu títol de *La primera volada*, la va escriure als 14 anys; l'última obra per a cobla, *Puig-soliu*, quan ja en tenia 50.

Si, com he dit, la seva vida no va ésser gens còmoda en l'aspecte material, tinc la plena convicció que, espiritualment, vivia feliç o, almenys, molt plàcidament. Fruïa amb les coses més simples: anava cada nit a la Plaça del Bonsuccés, a veure la formació dels «serenos» que entraven de servei; cada vegada que el trobaves t'explicava l'acudit d'actualitat; li agradava «fer-la petar» sobre temes intrascendents... I és que, humanament, en Quimet Serra tenia dues grans virtuts: era bo i era humil, d'una extremada senzillesa. La seva bondat va crear-li molts amics que l'estimàvem i que gau-

diem del seu tracte sempre afable, de les seves converses plenes de bon humor i de sinceritat. I, perquè era humil, no va tenir mai excessives i falses ambicions. Només en tenia una, d'ambició: de fer les coses ben fetes, fossin les que fossin. Tocar el piano en una orquestra de ball; acompanyar *Lieder* de Schubert, escriure la pròpia música...

Perquè era un artista, sentia la necessitat de la perfecció; perquè tenia talent, sabia que era difícil aconseguir-la; i, perquè era humil, es considerava impotent per a vèncer les dificultats. Però aquesta lluita interna, aquest sotragueig, procurava que no transcendís en el tracte amb els amics, en la seva afable cordialitat; perquè en Serra era, sobretot, un home bo.

Del seu catàleg de compositor, al marge de les obres per a cobla, destaquen el *Trio en mi per a piano, violí i violoncel* (any 1926), *Variacions per a orquestra i piano* (any 1931), la comèdia lírica *Tempesta esvaïda* (any 1934) i el ballet *Doña Inés de Castro*, que s'estrenà el 1952, a Cannes, i a París per la Companyia del Marqués de

Cuevas, amb un autèntic èxit de públic i de crítica.

Però, l'obra més quantiosa de Joaquim Serra se centra en la cobla, aquest entrañable conjunt instrumental que ell coneixia com ningú, i amb el qual se sentia tan vinculat des de la seva infantesa. Va inventar noves sonoritats, va trobar combinacions instrumentals inèdites, perquè portava a dintre seu el so idealitzat de la cobla i perquè coneixia no sols les característiques i possibilitats de cada instrument, sinó que sabia com sonava cada nota a cadascun d'ells.

Per això, i perquè era un gran músic, totes les obres que va escriure per a cobla —sardanes, glosses, ballets, peces de concert— tenen un gran atractiu i una enorme bellesa, i són tècnicament perfectes.

Com a catalans li deurem sempre el nostre agraïment per tot allò que va fer, per l'ennobliment de la sardana i dels nostres ballets populars. I, com a amants de la música, una permanent admiració per tota la seva obra.



Eduard Toldrà.

El primer contacte que vaig tenir amb el mestre Eduard Toldrà va ser a finals d'octubre de l'any 1923. El meu pare em va dur a casa seva perquè m'ensenyés a tocar el violí. Tota la vida li he agraït aquesta intel·ligent i oportuna decisió, perquè, a partir d'aquella data, la meua vinculació amb el mestre Toldrà, la meua integració amb la seva manera de fer i de ser, fou ja per sempre absoluta. El mèrit era d'ell, no meu.

Aquesta estreta vinculació i fidelitat es produïa pràcticament en tots els seus deixebles. I no podia ser d'altra manera, perquè, en realitat, Eduard Toldrà no era únicament «el mestre» —l'excel·lent mestre— que ensenyava a tocar el violí; ell era «el músic» —el gran músic— que ens descobria la música, que ens obria la sensibilitat, que ens conduïa pel camí de la veritat cap a la música autèntica. I era també a més, el nostre con-

seller, serè, ponderat, consol i estímul en les nostres lluites internes i de les desesperances de joventut.

Era còmode i confortable parlar amb ell, perquè tenia una gran qualitat per al diàleg —molt poc freqüent, en general—, que és la de saber escoltar. Sabia «deixar dir»; sabia entendre la inquietud de l'altre i sabia trobar l'assenyat consell, el comentari just, intel·ligent, que et duia la pau i el coratge per continuar treballant.

Me l'estimava molt. El vaig admirar i estimar sempre. I jo tenia l'absolut convenciment que tot el que ens deia era indiscutible, definitiu... l'evangeli! Ara, de gran, quan ja estic de tornada de moltes coses, penso molt en les seves paraules, en els seus consells. I comprovo la gran raó que tenia en tot.

Eduard Toldrà era un home extremadament cordial, amb un gran ordre interior, que es feia patent no sols en la seva conversa, sinó, i molt especialment, en la serenitat i l'ordre de les seves interpretacions i de les obres que va escriure.

La música era la raó del seu viure. «Veia», «sentia» música per totes bandes. Vivia en música. No fou essencialment «el violinista», ni «el director d'orquestra», ni «el compositor». Ho va ser tot en les diferents etapes de la seva vida, i en cada especialitat revelava sempre la seva portentosa personalitat, el seu talent, el seu entusiasme i l'entera vocació. Perquè amb el violí, o des del podi, o amb la ploma als dits, la seva màxima aspiració, el seu desig, el seu propòsit era sempre el mateix: «fer música».

Aquest pluralisme d'activitats, encara que admirablement realitzades, poden a vegades convertir-se en una mena d'inconvenient en l'apreciació de la gent d'esperit mig. Perquè, en les nostres latituds, on som tan afeccionats a donar patents i exclusivismes, difícilment s'accepta que un home faci bé més d'una cosa.

La formació musical d'Eduard Toldrà tingué un sòlid i preciós fonament: el cultiu de la música de cambra en la seva més pura i perfecta especialitat: el quartet de corda.

L'any 1911 es fundà el «Quartet Renaiement». Toldrà, que tenia aleshores 16 anys, serà el primer violí i, per unànime decisió dels seus companys, el responsable absolut de les interpretacions, que és com dir que li reconegueren immediatament el seu talent, la seva autoritat, la seva precoç maduresa musical. El Quartet va fer una gran carrera. Molt temps més tard, quan el mestre Toldrà tenia ja 60 anys, i tanta i tanta música havia passat pels seus ulls, n'havia estudiat i n'havia comprès, al final d'un concert de quartet al qual assistí com a espectador, declarava a un íntim amic seu: «Com em rejoveneix aquesta música! Em veig perfectament en aquella època —l'Eduardet de l'any onze— treballant aquests quartets que hem escoltat; i us puc dir amb un cert rubor i com una íntima confessió, que «sento» ara aquesta música exactament igual com la «sentia» aleshores. Si tornés a tocar els quartets de Beethoven, que poques coses variaria de les meves interpretacions d'aquell temps!»

Pensant en la gran modestia del mestre Toldrà, de quina manera més clara ens donen idea, aquestes paraules, del ferm criteri, de la convicció, de la claredat de conceptes que va tenir des de sempre!

Eduard Toldrà, que posseïa un gran talent natural, fou l'artista obert, receptiu per a totes les manifestacions de l'esperit. Estimava la bellesa de la música, però també de la paraula. Tenia una gran cultura literària —també en aquest aspecte era un bon conseller— i tinc la sensació que sentia una certa inclinació per la literatura francesa, que coneixia molt bé, perquè era en certa manera un estil que s'adeïa amb la finor i l'elegància d'esperit del mestre. I potser, per les mateixes causes, sentia també una especial predilecció per la música francesa —Debussy i Ravel, especialment— que ell havia estudiat tant exhaustivament, i tan perfectament havia comprès, i de la qual ens oferia aquelles modeliques i exemplars interpretacions.

També podem afirmar que sentia una gran atracció pels poetes catalans, i que la poesia fou una constant i un suport en tota la seva obra musical. Àdhuc en la música purament instrumental trobava, per les seves atractives melodies, una font d'inspiració en la poesia. En el quartet de corda *Vistes al mar*, foren els versos de Maragall; en els *Sis sonets per a violí i piano*, senyals poètiques de Trinitat Catasús, Josep Car-

ner, Magí Morera i Galícia, Joan Alcover, mossén Anton Navarro i Joan M. Guasch.

I, una conseqüència lògica d'aquest enamorament per la poesia, és que el major nombre d'obres que figuren en el seu catàleg de compositor són cançons. Atractives i bellíssimes cançons, en les quals tenim sempre la sensació que la melodia, el ritme, el clima harmònic, són una lògica continuació de la paraula: que cada música és l'única possible per cada vers.

Després de les cançons, l'especialitat que més destaca en la seva labor de compositor, pel que fa a nombre d'obres, són les sardanes. La seva atenció, el seu interès, per la nostra dansa no es va estroncar pràc-

ticament mai al llarg de la seva vida, si exceptuem els deu anys següents a la postguerra. En va escriure trenta-quatre. La primera, *Sol ponent*, l'any 1917; la darrera *Vallgorguina*, el 1950, i encara una, *Violet*, original per a piano, i una altra de forma lliure, *Empúries*, per a orquestra.

Que no em diguin que les sardanes del mestre Toldrà són exclusivament «de concert», perquè és una pura i gran aberració. Sí; perquè les seves admirables sardanes tenen sempre l'essència, el ritme estimulador, la simplicitat i l'alegria de la nostra estimada dansa, en el seu més autèntic i original sentit. Són sardanes que estimulen el ballador serè, honest, que estima de debò la sardana, que la balla amb plaer i devoció, que és per a ell un ritus, no un motiu de gresca i bullanga.

Les sardanes del mestre Toldrà, en un estil personalíssim, tenen la simplicitat de la perfecció i l'encant d'una melodia sempre vinculada a les més pures arrels de la nostra música autòctona. I creiem que això cal subratllar-ho molt, perquè aquest esperit, aquesta vinculació, és latent també, i sempre, en tota la seva obra de compositor, tant a les seves admirables cançons, com al magnífic quartet *Vistes al mar*, com a l'encantadora òpera *El giravolt de maig*...

En realitat, tota la seva música té una vinculació, una localització ben manifesta: Catalunya.

Eduard Toldrà és, per sobre de tot —i sempre— un compositor eminentment català.

Rafael Ferrer i Fitó



Cadena
13
La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Diumenge, de 15 a 16 hores

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo 5%

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



El món de la cobla: un gran desconegut



De vegades s'imposa un procés de coneixement d'allò que se suposa que és molt conegut. Una relació més o menys habitual, una realitat tàcitament assumida, unes fets més o menys transpirats, de vegades creen la il·lusió, ensems, que hom els coneix bé, que de tan fets propis no cal fer l'esforç de revisar fins a quin punt se'n té una imatge prou aprofundida.

Es diria que això passa a la societat catalana respecte del fet «cobla». La familiaritat, la tradició, aquesta relació afectiva —encara que sovint distant— sovint ens fan oblidar que, malgrat tot, és un fet força desconegut més enllà d'una imatge perifèrica i tòpica. Les dades que tot seguit oferim demostren, de forma prou clara, el que acabem d'enunciar: Catalunya posseeix més de vuitanta cobles escampades arreu del país. Mancades d'un suport jurídic, les seves formes de funcionament es basen en normes consuetudinàries que, per ara, s'han mostrat suficients per garantir una actuació sense conflictes evidents. Excepte les tres o quatre professionals —La Principal de la Bisbal, Els Montgrins, La Selvatana...— en què les relacions laborals mantenen una formalitat legal més o menys estricta, per a les altres funciona habitualment l'acord de paraula. En general, els lligams entre cobla i instrumentista es plantegen per temporades —de Carnaval a Carnaval. Cada cobla —amb excepcions— és propietat d'alguna persona física que té la titularitat del nom, i aquest és, pràcticament, l'únic nexa jurídicament establert de la cobla. L'amo o propietari de l'esmentat títol és qui

fa i desfà, i qui cobra, paga i contracta, reparteix i decideix.

Hi casos, com el de La Principal de la Bisbal, en què els propietaris de la cobla són els propis instrumentistes, a través d'una societat d'accions, i hom decideix les coses per acord entre tots. Entre les decisions a prendre pot arribar a produir-se la d'apartar un determinat instrumentista del conjunt, qui percebrà, com a indemnització, una quantitat estipulada, a satisfer per qui el substitueixi, segons una forma establerta.

En el cas de la Mediterrània, no hi ha propietari i de fet —com assegura el tenora primer, Agustí Serratacó— es tracta d'una colla d'amics que es reuneix per fer música. Les decisions es prenen entre tots.

La qüestió econòmica, és tan important com de difícil esbrinament. Una cobla pot oferir al voltant d'unes vuitanta audicions anuals i els ingressos varien segons la categoria de la cobla i el preu que exigeix. La competència, cada dia més acusada, fa que sovint els preus siguin molt baixos; i no ha de sorprendre que hi hagi qui cobri unes 21.000 o 22.000 pessetes per actuació. L'amo de la cobla fa el repartiment segons allò que s'ha establert. Entre les 35.000 i 50.000 pessetes per audició poden considerar-se referències força satisfactòries, però no del tot normals. A partir d'aquí, hom pot deduir que la professionalització absoluta es fa difícil de sostenir, excepte a les al·ludides formacions professionals, els ingressos per audició de les quals no tenen relació amb els esmentats. Hom

pot parlar, per tant, que els músics de cobla només poden aspirar a aconseguir un sobresou, car, a més de tenir en compte que no se satisfan ni viatges ni dietes per desplaçament, una cobla ha de dividir els seus ingressos almenys per onze parts (suposant que la de l'amo no sigui superior a la dels altres). Agustí Serratacó assenyala la conveniència de mantenir una seriositat pel que fa als preus.

Un mercat que no s'incrementa

Audicions de sardanes, aplecs, concerts, balls, ballet i discos, són les sortides òbvies per a les cobles. És un món de demanda que no creix gaire. Com assenyala Serratacó, la pèrdua del matís reivindicatiu ha marginat el ressò del sardanisme, i la demanda de ballades no augmenta. El món dels aplecs —també segons informació del tenora de la Mediterrània— es manté de forma esforçada, però amb una evidència a tenir en compte: el públic jove no hi acudeix. Pel que fa a les festes majors, sovint les cobreixen les cobles de menys anomenada. Per altra part, el públic ballador quasi mai no exigeix qualitat, sinó sardanes alegres i saltadores.

«Una cobla amb una certa, qualitat», diu Serratacó, «té interès a programar obres més exigents; primer perquè li agraden més, i després, perquè les pot interpretar. Però el públic moltes vegades no hi respon, no hi ha manera de fer-l'hi entrar. Al fi-

nal, has d'acabar tocant les deu de sempre». Pel que fa a la música de concert, Serratacó diu que interessa molt poc. «Nosaltres, puntualitza, hem intentat incorporar música del Renaixement i també de més cap aquí, com Debussy. Hem preparat la Rapsòdia en blue, de Gershwin feta per Bernat Castillejos i la Rapsòdia per a piano i cobla, de Manuel Oltra, amb el pianista Miquel Farré i obres de cobla i percussió de Martínez Comín. Hem tocat tota l'obra d'en Serra, la d'en Toldrà. També hem fet transcripcions d'obres de Chopin per a flabiol solista i cobla, adaptat per Jordi León. Curiosament, la gent que acudeix a aquests concerts es diverteix molt i s'ho passa bé; però, en canvi, no hi ha demanda».

Aquest estiu la Mediterrània oferirà dos concerts a la ciutat provençal d'Avinyó, en el curs dels quals oferirà dos programes d'un interès especial. En el primer —18 de juliol— interpretarà una antologia de la sardana, des dels seus orígens amb la sardana curta fins als nostres dies. En el segon —19 de juliol— oferirà un concert en el qual mostrarà les àmplies possibilitats de la cobla, amb música que inclou des d'obres del Renaixement a pas-dobles.

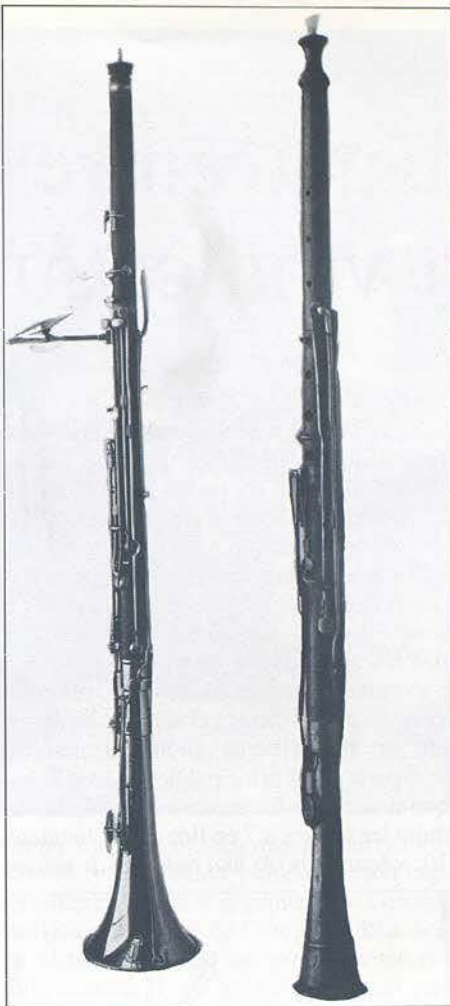
Un altre focus de treball és el ballet, però dissortadament els esbarts prescindeixen de les cobles en directe i usen i abusen de l'enregistrament magnetofònic.

«Excepte l'Esbart Dansaire de Rubí, que sempre balla amb cobla, la gran majoria grava la primera actuació de la temporada i les restants ja les té cobertes amb la cinta. És clar que l'Esbart de Rubí és un món a part», afegeix Serratacó. «La majoria d'Esbart són aquells de «la nena balla i la mare fa la roba». Però el que és de dolendre és que hi ha cobles que s'ofereixen per a enregistrar programes en estudi, sabent que serviran per a tota una temporada».

El ball de festa major típic, sí que suposa una via d'ingressos interessant, i això per causa del fet que, com diu Serratacó, «...a la gent, li costa pagar 250 pessetes per entrar en el recinte d'un aplec o bé fa l'orni quan li passen la barretina a les audicions; i en canvi no li sap greu de pagar mil pessetes per anar a ballar».

Per a Serratacó és important ampliar les possibilitats musicals de la cobla. «Nosaltres», diu Serratacó, «tenim ganes de fer conèixer que amb la cobla es poden fer moltes coses. Però dins del món de la cobla això no interessa. Després d'un any de fer rock amb la Companyia Elèctrica Dharma, ningú del món de la cobla no ens va dir res. En van passar, d'aquella experiència. Dins del camp del rock, sí que en vam tenir, de ressò. Les crítiques van ser molt positives. La gent ho va acceptar molt bé. Al Palau de la Música la cosa va ser apoteòsica. Vam demostrar que la cobla té moltes possibilitats».

Assenyala també Serratacó que, sovint, les cobles són molt desafinades, però que poden arribar a tocar molt afinat; i lamenta que, massa sovint, manca sentit de pro-



La tenora antiga i la moderna.

fessionalitat en els músics, els quals van a tocar, moltes vegades, no perquè hi gaudeixen, sinó pel poc o molt que en reben.

«N'hi ha molts que no tenen interès a afinar l'instrument. Si hom hi posa interès, pot arribar a afinar bastant bé. La transcripció per a instruments de cobla d'obres per a xeremies i sacabutxs, i tot aquest tipus d'instruments, pot sonar de forma molt més afinada».

«Cal adonar-se», insisteix amb vehemència, «que la cobla té moltes més sortides que no es creu, i que no pot ser encasellada només en el camp de la sardana. La cobla com a instrument és molt interessant, i en canvi se l'ha limitat, circumscribint-la a la sardana. Té potència i té una gran riquesa tímbrica. Hi ha hagut grans mestres que hi han volgut fer canvis i no els n'han deixat fer, perquè els han dit que no era tradicional. S'ha intentat incorporar-hi saxo barítons i ampliar-la a tres trompetes i dos trombons. Joan Lamotte de Grignon havia fet intents interessants, i Martínez Comín, més cap ençà, intentà fer coses incorporant-hi clarinet. I sempre, sempre, s'ha refusat admetre canvis. La cobla és una orquestra de la qual, afinada, se'n pot treure molt partit».

Aquests criteris tancats són especialment de dordre en un moment en què les cobles incrementen el cens de músics joves molt preparats. També, hi ha la tasca d'escoles com les de Santa Maria de Blanes, i posteriorment, la de Sabadell, que han estat bons

nodridors, últimament, de música per a cobla. A Girona, la Diputació ha realitzat una excel·lent tasca amb l'afegitó —especialment interessant, per a Serratacó— que els regalaven l'instrument.

Per al tenora primer de la Mediterrània, és important que evolucioni l'instrument tenora. «Caldria que es tanquessin un any un enginyer, un tenorista i un constructor perquè a la fi perfeccionessin l'instrument. Encara estem vivint del que Pep Ventura va encarregar a un luthier francès, tot demanant-li que ampliés la xeremia».

Seguint amb l'ensenyament, el Conservatori de Barcelona ofereix uns cursos que professen Jaume Vilà, Jordi León i Francesc Elias, consistents en un període que no supera l'any, al cap del qual s'examina l'estudiant.

L'experiència de La Bisbal s'esmenta a part. Serratacó considera que, últimament, el nivell musical de les cobles ha millorat.

«Abans», diu, «moltes vegades les cobles no podien anar enlloc. Ara hi ha gent amb nou anys de carrera musical que, en no trobar feina fent música clàssica, va a guanyar uns diners en una cobla. Les cobles s'han rejuenit amb gent de carrera. El que no s'ha rejuenit, és el públic de la cobla».

Manca de consideració de la música per a cobla

Arribem a un punt cabdal. Serratacó subratlla que la música per a cobla està mancada de consideració social.

«De compositors de la talla de Garreta o de Serra, n'hi ha, com sempre. Però no tenen al·licients, perquè ningú no els interpreta. Hi ha Rafael Ferrer, Oltra, Moraleda, el mateix Ros-Marbà. Cal veure què passa amb els concursos: els premis, els guanyen les sardanes de menys categoria musical. No hi ha crítica d'actuacions, no hi ha especialistes. Quan vam fer rock, sí que en vam poder llegir, de crítiques. No compta per a ningú, la música per a cobla. Culturalment, és menystinguda. I els comentaristes de sardanes, normalment, diuen barbaritats quan es posen amb l'assumpte musical».

Serratacó creu que les institucions hi haurien de col·laborar més. «Però, és clar; aleshores s'imposaria una selecció de cobles. No es podrien subvencionar aquelles que no fessin música, sinó les que treballessin seriosament».

Agustí Serratacó accepta, quan li ho apunto, que la Mediterrània és una mica una cobla a part, i subratlla el fet que, als seus components, fer això que fan els agrada i els diverteix, cosa que no s'esdevé massa sovint.

—«I això», subratlla, «això que, a més de fer el que fem, ens hi divertim, hi ha gent que li dol».

R.R.M.C.

La sardana, entre l'esplai i el ressò vindicatiu nacional

Pocs balls populars, com la sardana, han esdevingut la representació simbòlica de l'ideal d'un poble, en aquest cas el català. Això va començar en fer-se popular la poesia de Joan Maragall, *La sardana*, i, de primer, la prohibició de les agrupacions folklòriques durant la dictadura de Primo de Rivera, i posteriorment la del general Franco, va acabar de mitificar-la. Molts encara recorden, gairebé com actes heroics, d'haver ballat més d'una sardana en actitud desafiant, contra el règim repressor.

Avui, ballar sardanes és una manera com una altra de passar el lleure. «*En un país normalitzat, ballar una sardana ha de ser un esplai*», diu Antoni Anguela, membre de l'Agrupació Cultural Folklorica Barcelona. Tanmateix, encara hi ha gent, que ja han complert els quaranta anys, que continuen fent de la sardana una bandera. «*Als uns de nosaltres, comenta Anguela, considerem la sardana, ja no com una reivindicació, però sí com un gest d'afirmació nacional, un fet que no succeeix amb els més joves, que no senten aquesta necessitat de revestir-se de seriositat i catalanitat per anar a ballar sardanes*».

Cada dia hi ha més joves que s'apunten a les diverses manifestacions de cultura popular; tot i així, sembla que no són tants els joves que es poden trobar en una ballada de sardanes. «*Els joves, avui, estan a l'empostissat, tocant les sardanes; però no ballant-ne al carrer*», afirma Antoni Anguela. «*Els joves estan molt especialitzats: formen part de colles sardanistes i participen a les competicions; però, després, no ballen a les rotllanes de ballades normals o bé cerquen camins d'esplai més fàcils o menys seriosos on habitualment es pot fer gatzara, com passa als grups de diables, als balls de bastons, als grups de grallers o als de castellers. Això és evident; i només cal veure que l'edat mitjana d'un aplec de sardanes no baixa dels quaranta*».

Aquesta poca assistència dels joves a les ballades de sardanes comença a preocupar, perquè el ball al carrer és, sens dubte, l'aspecte més destacat, socialment parlant, de la música i la dansa populars catalanes. «*Hem de buscar*», es pregunta Antoni Anguela, «*perquè, en un dia de festa, la gent jove se sent més atreta per anar a una discoteca o a d'altres manifestacions populars en comptes d'anar a ballar sardanes*».

Si bé la resposta no és escrita sobre un paper, com a diagnòstic segur, hom pot fa-

cilment entendre que, a una societat semitecnificada, en la qual el marketing i la publicitat marquen les pautes de la modernitat, preocupi el futur d'una dansa en la qual no s'ha introduït cap tipus d'innovació des que Pep Ventura va establir la cobla moderna i des que Miquel Pardes va editar el seu *Mètode per aprendre a ballar sardanes llargues*, ara fa més d'un segle.

A part dels actuals dos estils de ballar sardanes: l'empordanès i el selvatà, ha aparegut un nou sistema anomenat manresa —experimentat principalment a Manresa— que intenta fer les sardanes més àgils, reduint les tirades a 7 en lloc de les habituals 10. «*Aquesta no és una reducció dràstica*»,

afirma Anguela, «*més aviat és moderada, però introdueix novetats com, per exemple, poder programar 9 sardanes en lloc de 6, amb la consegüent varietat musical, fer menys llargues les sardanes als qui només les escolten i no en ballen. Això, però, no ha estat acceptat per la major part dels sardanistes*».

Als darrers anys, s'ha notat un gran augment de l'activitat sardanista arreu del Principat, principalment a les comarques de Barcelona i Girona. L'organització de ballades de sardanes augmenta dia a dia; els aplecs, contràriament, són en descens; i no tant per la quantitat, perquè se'n fan un 100 anyalment, sinó pel nombre de públic as-



Una bella il·lustració del dibuixant Junceda.

sistent, cada dia menor. «Fa uns anys», comenta Antoni Anguela, «anar a un aplec volia dir sortir tota la família de la ciutat. Ara es formen llargues cues de cotxes, tant per sortir el diumenge al matí com per tornar al vespre a la ciutat, fet al qual s'han d'afegir les despeses que comporta el desplaçament i l'entrada que s'ha de pagar als aplecs. A molta gent, encara no li cap al magí que, per anar a ballar sardanes, s'hagi de pagar».

Aquest augment de l'activitat està molt lligat al gran creixement del nombre de cobles, que gairebé ha quadruplicat el cens existent ara fa vint anys, quan els sardanistes es van adonar que les cobles s'estaven envellint i no hi havia gent jove al darrera. L'any 1965 es va celebrar a Castelló d'Empúries una primera jornada sardanista dedicada a aquesta problemàtica. Posteriorment se'n va fer una altra a La Bisbal de l'Empordà. Les mesures que es van prendre per a pal·liar el problema aviat van començar a donar fruits, i de les escoles per a joves que es van crear a Sabadell, Lleida i Blanes van sortir grans instrumentistes de cobla. Per la seva banda, la institució Obra del Ballet Popular va incentivar l'aparició de nous instrumentistes amb uns premis que anyalment es concedien al millor instrumentista.

Això posa en evidència un cert interès per la sardana; però, no hem d'oblidar que tot Espanya està passant per una situació sociolaboral preocupant. «És evident que ningú no es guanya la vida essent instrumentista de cobla», diu Antoni Anguela, «però, certament és una petita sortida. Molts joves s'han plantejat el seu pas per una cobla com un graó més per poder arribar, en el món de la música, a allò a què aspiren. A part que pugui haver-hi un interès intrínsec, no hi ha cap dubte que han aparegut bones cobles, i els nois que han sortit de formacions juvenils ocupen avui importants llocs en prestigioses cobles».

Els instrumentistes de cobla tenen com a principal problemàtica que els seus estudis no estan reconeguts oficialment. Antoni Anguela, que a més de ser membre de l'Agrupació Cultural Folklorica Barcelona és cap del Servei de Cultura Tradicional del Departament de Cultura de la Generalitat, comenta que l'any passat la Conselleria de Cultura va organitzar un simposi per tractar d'aconseguir l'oficialització de l'ensenyament dels instruments de cobla. «Això és una contradicció», diu. «Hem de tenir en compte que aproximadament uns 900 músics, es guanyen la vida, més o menys, com a instrumentistes de cobla, però no tenen reconeguts els seus estudis». Al Parlament hi ha un projecte de llei per debatre aquest tema; i, fins ara, totes les gestions que s'han fet amb el Ministerio de Educación no han donat bon resultat, ja que consideren aquests intruments com molt minoritaris i localistes.

Dins el Principat, hi ha una clara diferenciació quant a l'activitat sardanista. Bar-



celona i les comarques més properes (Vallès, Baix Llobregat i Maresme), són capdavanteres, quant a organització. Girona, amb les comarques de l'Empordà i La Selva, és també centre d'una gran activitat, però la concepció, a l'hora d'organitzar sardanes, és molt diferent. «A Barcelona», explica Antoni Anguela, «l'organització d'una ballada de sardanes no és mai un acte folklòric, no s'hi té la concepció que s'està organitzant un acte folklòric. Tanmateix, a Girona, quan se n'organitza una, és per un motiu molt especial; generalment, una festa».

A Tarragona i Lleida, la sardana no és tan profundament arrelada com a Barcelona i Girona. Les ballades són moltes menys, perquè hi ha menys nombre de cobles i, portar-ne de Barcelona o Girona, costa bastants diners.

A part del Principat, la sardana ha arrelat a Andorra i a la Catalunya del Nord. Quan, a partir dels anys 60, es va experimentar un interès decreixent per la sardana a Catalunya, aquest també es va notar al Rosselló. Terres que s'han treballat d'una manera especial —quatre ciutats del Vallespir han estat nomenades ciutat pubilla de la sardana— en un intent de «reservar la sardana a un lloc que no es pogués veure afectat per una nova prohibició», diu Josep Mainar, president de la Institució Obra del Ballet Popular. Mainar ha estat més de 60 anys immersit en el món de la sardana i els esbarts. Fundador de la revista «La sardana», que va aparèixer el 1921, és avui un gran coneixedor de l'evolució dels esbarts dansaires, una altra modalitat de la dansa popular catalana.

La modalitat de fer ballet popular català va sorgir a principis de segle, al si dels orfeons. Els membres dels centres excursionistes havien recollit danses populars als

seus viatges i excursions per Catalunya. Als centres orfeonístics, entre d'altres, s'hi ensenyava també a ballar sardanes i aquestes danses populars recollides arreu. Així, el 1908 es van fundar els dos esbarts que aleshores eren els principals: l'Esbart Català de Dansaires i l'Esbart Folkloric de Catalunya.

A diferència de la sardana, el ballet popular català ha evolucionat amb els anys. Una evolució que ha afectat la música, la coreografia i el vestuari. «En un principi, explica Josep Mainar, la cobla se servia d'uns pocs compassos musicals que es repetien una i altra vegada, i que eren el suport musical de la dansa. Després de la guerra civil, la dansa folklòrica va rebrotar, amb l'aparició de l'Esbart Verdaguer l'any 1945. En tenir facilitats per presentar-se a sales importants, com el Palau de la Música Catalana i la Cúpula del Coliseum, el director de l'esbart va tenir la felicitat de canviar el vestuari als dansaires. Fins aleshores, o es ballava vestit de pagès (la indumentària oficial de l'Esbart Català de Dansaires), o bé de blanc les noies i pantalons negres i camisa blanca els nois, el vestit de l'Esbart Folkloric de Catalunya».

«Els canvis no van afectar únicament al vestit», continua dient Josep Mainar. «Es van fer els primers inicis de decorats i únicament faltava una cosa per revisar: la música, que era repetitiva i monòtona. Es va encomanar al mestre Joaquim Serra que en revisés la tonada i va fer que, tot i repetint-se la mateixa melodia, no ho semblés. En enriquir-se la música, es va enriquir el ballet i va deixar de ser pesat per al públic».

La diferenciació que Mainar troba entre els esbarts d'abans i els d'ara és la quantitat. Actualment n'hi ha uns 300. «Abans», explica, «n'hi havia dos d'importants i una mitja dotzena que no ho eren tant. La diferència és molta; avui ja és una cosa generalitzada i no d'uns quants, i el públic ha deixat de ser un petit grup d'afectats molt cultes i selectes».

L'any 1949, dos anys després del I Aplec de Sardanistes i Excursionistes de Catalunya, que es va celebrar a Montserrat, es va organitzar el I Aplec d'Esbarts. «Això va permetre», diu Josep Mainar, «poder constituir la institució Obra de Ballet Popular, que va aplegar els sardanistes i els esbarts. Aquests eren pocs i, per la seva banda, la sardana sempre estava, en aquells moments, en perill de desaparèixer».

L'alternança del ballet i la sardana era molt freqüent. Ara, un dansaire d'un esbart balla sardanes, però no a l'inrevés. Per a Mainar, això es degut al fet que el ballet, avui, és més exigent i demana un parell o tres d'assaigs cada setmana; però es lamenta que la tradició no se segueixi tant com seria de desitjar. «Penso», diu, «que, avui, als esbarts hi ha molt color, moltes llums, molts canvis de vestuari, però també molta manca d'imaginació».

L'oblit de la música gran per a cobla

Joan Lluís Moraleda és actualment, el director de la Cobla Ciutat de Barcelona, la Cobla Municipal. La seva trajectòria musical inclou les facetes d'instrumentista a l'Orquestra Ciutat de Barcelona, director ocasional d'aquesta mateixa orquestra i del Grup Bartók, i compositor. En aquest camp, entre les seves obres hi ha també música per a cobla.

Des de la seva experiència al davant de la Cobla Ciutat de Barcelona, veu molt tancat el món de la música per a cobla. «*Gairebé ningú no conrea actualment aquest tipus de música*», diu. «*Els compositors s'estimen més compondre per a orquestra, a fer-ho per a cobla. Fa més d'un any i mig, vaig convidar els membres de l'Associació Catalana de Compositors a fer obres per a cobla que, després serien toades. Ningú no ha dit res, encara. L'excusa que donen és que els instruments de la cobla són defectuosos i que no en poden treure res de bo. Jo crec que allò que manca és esperit. Aquest tipus de música és molt nostra, i el compositor generalment ho vol tractar com si fos una obra contemporània, experimental. D'aquesta manera no ens podem entendre mai*».

— Quina solució creu, vostè, que podria resoldre aquesta manca d'interès?

— *Un concurs que tingués una periodicitat regular i que estigués incentivat amb un premi.*

— És evident que els instruments de la cobla són imperfectes i que aquesta imperfecció pot ser tolerable al carrer, ballant sardanes; però, en una sala de concerts, ja és més difícil. Amb la tècnica que hi ha avui, no es poden millorar aquests instruments?

— *En aquest camp, les coses estan per fer; i pensar en perfeccionar el flabiol, la tible i la tenora és una utopia. La seva concepció és la d'instruments fets per tocar al carrer, a l'aire lliure, i com a tals no se'ls pot demanar una gran perfecció. Tanmateix, cal fer esment que els instrumentistes, avui, són veritables virtuoses, capaços d'aconseguir coses impensables fa uns anys.*

— Quants concerts de música per a cobla s'arriben a fer, anyalment?

— *Pocs, molt pocs. A Barcelona, únicament es fan temporades de concerts al Grec i al Parc de la Ciutadella. Aquesta escasseia és també la culpable que els compositors no facin obres, ja que arriben a la conclu-*



sió que la sortida que té la nostra música és quasi nul·la. En realitat, les condicions en què s'ha de fer la música per a cobla són actualment difícils. Organitzar un concert, que no sigui una ballada de sardanes, implica tenir un pressupost i un petit cicle musical on incloure'l. D'entrada, el concert que cada any es feia a la temporada del Grec, amb la participació de dues o tres cobles, ha hagut de ser suspès aquest any, per manca de pressupost. I ha estat el funcionament de la pròpia cobla allò que s'ha menjat el pressupost, en no haver-hi més de cinc funcionaris, i la resta ser contractats.

— Essent tan escasses les obres per a cobla, quants concerts creu vostè que es podrien fer, sense arribar a repetir-se?

— *Si només són concerts d'una cobla, se'n podrien fer uns 10, sempre sense incloure-hi sardanes. Si es fessin servir dues cobles, un màxim de 3 o 4 concerts; i amb tres cobles, no crec que arribés a poder-se'n fer més de 2 o 3.*

— Com és el públic que assisteix a aquests concerts?

— *Generalment és un públic de força*

edat. És totalment català, una part del qual havia estat ballador de sardanes o als esbarts i comprenen perfectament aquest món. Allò que més m'espanta és que la gent jove no s'interessa per aquesta música, i estic segur que això ve motivat per un total desconeixement. Perquè no els ha arribat.

— Què s'hauria de fer per interessar als joves, ja que se'ls pot veure sovint al Palau i al Liceu?

— *Crec que s'hauria de fer un nou plantejament d'aquest tipus de música. Donar-li un marc adient i treure-la del carrer. No crec que aquest sigui el lloc més adient per interessar la joventut envers la música per a cobla. Al meu entendre s'hauria de fer que la cobla anés al lloc on hi ha la joventut, sense esperar que aquesta vingui a la cobla. Jo vaig proposar de fer-ho a unes escoles de Barcelona, però la idea no va prosperar. Estic totalment convençut que, tocant al mig del carrer, no es fa cap tasca de captació de públic.*

S'ha d'entendre que, avui, la gent es mou, en bona part, per una força molt poderosa anomenada publicitat. Encara no he vist cap campanya per engrescar la gent a

anar als concerts per a cobla. És impossible demanar a la gent que vingui a cap concert, si no se l'ha motivada.

— Si el carrer, on habitualment toca la cobla, considera que és un lloc inadequat, quin creu que hauria de ser el marc que acoïllís aquesta formació i la seva música?.

— Una sala de concerts. La prova és que, quan hem tocat al Palau de la Música Catalana la sala s'ha omplert i la gent ha vibrat. Crec que sempre s'haurien de fer a les sales de concerts. Tocar al carrer no deixa de ser un fet anecdòtic, com veure desfilar la Guàrdia Urbana. Malauradament, a Catalunya s'entén la cobla com una productora de sardanes, però no com una veritable unitat per fer música de concert. No s'ha sabut oposar una diferenciació entre allò que és una música i l'altra, encara que totes dues es facin amb els mateixos instruments.

— Aquesta situació en què es troba la música per a cobla, sempre ha estat igual?.

— No. Fa uns trenta anys, la música per a cobla era més apreciada, però en aquells moments hi havia un element dinamitzador anomenat Joaquim Serra. Quan ell va morir, aquest tipus de música va quedar com a un fet anecdòtic. Ara, ens trobem que no hi ha producció ni manera de fer-ne. Jo intento lluitar perquè tot això es torni a posar en marxa, però em trobo que em fan tocar al carrer, i no crec que aquest sigui el lloc més adient.

— Quines solucions aportaria vostè, a tota aquesta problemàtica?

— Primer, s'hauria de crear una oferta continuada que captés els compositors actuals. Això podria venir per un concurs permanent, amb caràcter semestral o anual, que proporcionaria cada dotze mesos un mínim d'un parell d'obres noves, i desvet-

llaria en el músic la necessitat d'escriure per a cobla. D'altra banda, s'haurien de potenciar algunes cobles, les més capacitades, perquè fessin una tasca de difusió d'aquesta música pels pobles i ciutats de Catalunya.

També cal fer esment de la vergonyosa situació que representa que cap de les obres de música per a cobla no estigui editada. Tots el papers que fem servir per a tocar són fotocòpies. Quan vols programar una obra, t'has de recordar qui la té, si la vídua de..., el fill de..., el germà de... En qualsevol moment, tot aquest material es pot perdre i pot desaparèixer per sempre una obra important.

L.M.

Algunes consideracions sobre el fenomen social del sardanisme

Ara fa cent anys que la sardana sobreixí del seu clos natural i va iniciar un procés simultani d'expansió i de sacralització. Seria interessant de conèixer l'inevitable grau d'interrelació que hi ha d'haver entre aquests dos fenòmens, els quals, d'altra banda, també ocorren en altres espais culturals.

La nostra recuperació col·lectiva està farcida de senyals, de víctimes o de beneficiaris (segons com es miri) d'un procés inflacionari del seu contingut; és allò que diuen: «Més que un diccionari», o «un club, un orfeó, una muntanya», etc..., cosa que sovint ha estat útil. Gosaríem dir que, en conjunt, comptat i debatut, la inflació ha resultat més útil que no pas pertorbadora.

En el cas de la sardana, avui ens trobem que l'expansió continua, es consolida. Més que una expansió geogràfica —ara en situació límit, i encerclada a les fronteres de la Catalunya estricta i la Catalunya del Nord— l'expansió és comprobable sobretot en el grau d'acceptació per part de la societat, que ha fet de la sardana una cosa pròpia i no pas aliena. Això, sense entrar en el món de les estadístiques i de les xifres: cobles, ballades, aplecs, edat mitjana dels instrumentistes, etc. que confirmarien sens dubte aquestes impressions optimistes —si més no, moderadament optimistes.

Pel que fa a la sacralització, aquesta persisteix, contumaç. Convé? Probablement se'n fa un gra massa; però tampoc no cal posar-se'n cap pedra al fetge.



Una esplèndida visió de la cobla a cura d'O'Pisso.

En altre temps, sí que fou convenient. L'instint de conservació va rutllar, i la sardana —i tres o quatre coses més— es van mitificar.

Ànima, esperit, símbol, senyera, orifloma, estendard, dansa nacional (només això!)... i una tirallonga implacable de sinònims que han afaïçonat una literatura de, evidentment, un to menor i, en definitiva,

tota una manera de fer, a l'entorn de la sardana, que avui, cal admetre-ho, és del tot vigent. Li és com una pell. No molesta. Hi estem avesats i conformats quan és la gent del ram, els de sempre, de fervorosa bona fe, els qui ens amollen el mite.

Ens diverteix i ens excita la sornegueria quan són els polítics els qui s'hi sotmeten i ens engeguen el tòpic. Normalment, qua-

tre llocs comuns a nivell de mite menut, escadusser.

Fa fàstic, encara, quan el qui etziba la metàfora —allò de les mans, la democràcia (sic...)— és un d'aquells prou coneguts caragirats. El seny ens diu, però, que val més tenir-los així (en certa manera, domats) a escena, que no pas manant. No els neguem, doncs, gasivament, el dret a la metàfora.

La cosa és diferent quan és un estricte home del carrer a qui veus aclaparat, esclafat pel mite, i que s'acusa compungit tot dient: «Jo sóc molt català, sap? Però, de sardanes, no en sé pas ballar». Llavors caldria ser prou hàbils i convincents per tal d'aclarir-li que no cal que en sàpiga; que, ni tan sols, no cal que li agradin. N'hi ha prou que se les miri amb respecte —i, si pot ser, amb un pèl de vehemència— com ho faria amb qualsevol altre manifestació de cultura popular.

alhora modesta i agradable; sobretot perquè aquesta anàlisi ens dirà que la sardana ha estat una eina útil. Ens aportarà la bona feina, la gran feina, que, TOT FENT PAÍS, i al marge de sacralitzacions i galindaines, s'ha dut a terme des del petit món de la sardana.

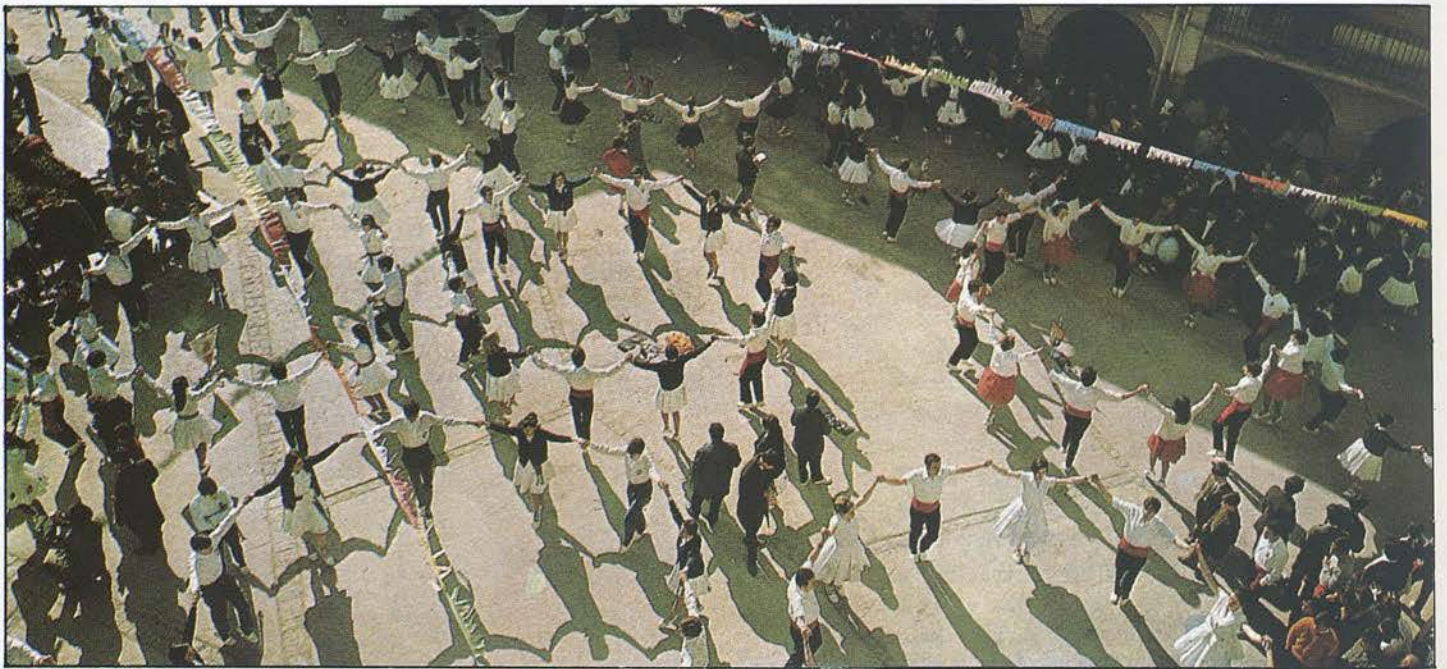
Ara fa deu anys, vam omplir un paper amb aquests mots que encara considerem vigents:

«Són molts i molts els qui —a més a més de la llengua i d'un sentiment i d'una convicció innates que és genèric al nostre poble— han trobat un senyal d'identitat catalana en la sardana, i això els ha facilitat de prendre consciència i, després, d'incorporar-se més autènticament al nostre món cultural. Aquest mateix circuit l'han seguit d'altres des de punts de partida ben diversos: des de l'esport a la universitat, l'excursionisme o la nova cançó. Tots els camins duen a...

»Com podem veure, aquestes quatre característiques són molt fonamentals i, desgraciadament, no pas les més corrents en les altres formes de la nostra cultura que aquests anys han maldat per arribar, fos com fos, al poble.

»La literatura, per exemple, que és una forma altament representativa de la nostra cultura, ha tingut i té encara dificultats molt serioses per contactar amb el poble i saltar el cercle de foc dels convençuts que l'envolta. Potser caldrà arribar al fenomen de la nova cançó —al qual els sardanistes no són pas aliens— per trobar una acció cultural que pugui presentar aquestes quatre peculiaritats bàsiques que hem remarcat de la sardana.

»En canvi, podeu ben creure que la nòmina dels qui avui treballen des de diversos llocs en el camp de la cultura i de la política del país, i que procedeixen poc o molt de la sardana, faria molta impressió



La sardana no és un senyal d'identitat de primer ordre, com ho és la llengua, per exemple, la vivència de la qual no admet renúncies, tebieses o matisos. «Tranquil, doncs, home del carrer que no saps ballar sardanes!»

De fet, tranquils tots, posat que ara tampoc ja no cal doldre's d'aquell personal —més destraler que no pas crític— que, ara fa uns anys, volia desmitificar —tot mitificant-se, això sí— a tort i a dret. Trista feina la d'aquells que no van arribar mai a destriar on era el blat i on era la palla, i que, tot furgant pels racons de la cultura catalana, van fer de la sardana un dels llurs predilectes caps d'esquila. Ara solen ser gent reposada i ens han deixat tranquils i abandonats. Al·leluia! Els sardanistes ja ens podem desmitificar tots sols!

Mites i facècies de banda, un dia o altre hem de gosar fer una anàlisi per tal de situar la sardana en el punt just que li correspon dins el nostre escalafó cultural. Ens trobarem —no ho dubteu— amb una situació

»Ara bé, cal remarcar que aquesta funció de reclutament, que també ha exercit la sardana, presenta una sèrie de característiques que li són ben peculiars:

a) incidència sobretot en l'estament popular (una sèrie de condicionants socioeconòmics expliquen fàcilment aquest fet);

b) acció sobretot en gent jove i que, probablement pel seu context social, no haurien arribat mai a ambients on la catalanitat fos un element actiu i conscient;

c) facilitat d'incorporació dels immigrants. L'aire obert, jove, popular i democràtic (aquí la paraula és vàlida) de la sardana fa possible que el mecanisme d'integració actuï amb naturalitat i eficàcia. (Aquesta qüestió tan essencial de la integració dels immigrants no serà pas resolta per la sardana; però, si més no, cal dir que hi fa allò que pot);

d) camp d'acció a tot Catalunya. La sardana ha estat una veritable taca d'oli, en el sentit més positiu, estimulador i vivificador que puguem donar al joc de paraules.

i provocaria molta sorpresa.

»Bé, i tot això, què és: cofoisme? A veure si encara resultarà que també defensem la teoria que som el melic del món. De cap manera! Déu me'n guard! Tot això, si en sabem donar la dimensió modesta que ens pertoca, no és res més que la veritat».

Tornem al mite, que encara és viu. Probablement no han desaparegut del tot, ni de bon tros, les causes que el van fer llucar. Eren temps de genocidi (sembla un mot inflat, aquest de «genocidi», però, si us atreu a fer memòria, el trobareu ben dimensionat).

Ara, tot és diferent; no res de genocidi. Suïcidi, potser? Per definir el nostre moment d'ara, caldrà inventar algun mot. Una paraula nova que evidentment només podrà brostar de l'enginy d'un poeta —d'un Pere IV?— de la màgia d'un fabulista —de Pere Calders?— o de la mala bava d'un polític que ens «estimi» de debò —d'Alfonso Guerra?

Sigui quin sigui el mot escaient, és a la vista que no tenim la pairalia del tot ben endegada. I, com a corol·lari, és probable que sigui convenient que Déu ens conservi el mite de la sardana (i els altres) encara que sospito —és una opinió estrictament personal— que no convé pas que ens l'augmenti.

Arribarà un dia que, a casa nostra, la casa serà nostra: serem un país normal; i, llavors, la sardana no serà ni res més, ni res menys, que una forma ben peculiar de fer música i de dansar.

Serà el moment precís d'esbrinar i de saber objectivament què és, i què hi ha de debò en aquest fenomen cultural que és la sardana.

Podrem dir, llavors, sense complaure'ns en l'adjectivació: que és una dansa absolutament viva; que té el carrer i la plaça com a escenari natural; que és una forma altament eficaç de divertir-se (sobretot això, de divertir-se) i de conviure i d'integrar-se; que el ritme se't posa a dintre, i et veus obligat a bellugar totes les engrunes del cos (diríem del cos i de l'ànima, si no fos paraula mítica) segons et mani la cadència de la música. I que, qui no en sap, ell s'ho perd!

I podrem ponderar aquesta litúrgia breu, acceptada com a dret consuetudinari, que es fa difícil pensar que pugui desaparèixer, i que és tan definitiva del caràcter obert i popular de la sardana. Qualsevol té accés a la rotil·lana; tothom sap que no pot trencar parella; que cadascú pot ballar com vol —això sí, sense perdre l'aire— perquè la nostra dansa és alhora un acte col·lectiu i intimista, i no pas un espectacle. No balles perquè et mirin, sinó perquè t'agrada.

I es discutirà a bastament si és lícita la competició com a concepte; i el ballar uniforme de les colles; i eixiran, inevitables, les ortodòxies que blasmin les noves formes d'agafar-se o de puntejar. I les ortodòxies tindran, com sempre, tota la raó, però les formes evolucionaran, per bé i per mal, inexorablement. Si fa no fa com ara.

És i serà una dansa viva. Res no pot haver-hi de millor.

I l'altre gran valor, reconegut tot temps i arreu, pel damunt de mites i de blasmes, és el fet musical. La cobla, com a conjunt: un encert absolut!

Les activitats artístiques no han de ser mai definides i valorades pel gavadal d'obra de poca volada que generen, inevitablement. De poesia, de pintura, de teatre... sense suc ni bruc, n'hi ha i se'n fa més que un poc no en cremaria. El mateix passa amb la sardana.

Ara bé, el fet musical de la sardana ve avalat per una poderosa nòmina de «clàssics», una sèrie de compositors, tant de la línia «culta» com de la «popular», que ens han fornint una obra extensa, diversa, sòlida, incardinada en cada època i absolutament vàlida a través del temps. I aquesta és la definició dels «clàssics».

Es podran passar èpoques amb penúria de creativitat (un fenomen actual i trist en

tota mena de música) però els punts de referència hi són: clarament definits i definidors.

Pep Ventura —en tantes coses equiparable a Verdaguer— no va tenir hereus immediats. La seva feina, magistral, va co-

Serra i Morera. I Garreta va veure's reflectit en el mestre Toldrà (compositor de 50 sardanes). I tot plegat va tenir el repunt final perfecte, de seny ordenador, de Joaquim Serra.

Un especial esment mereix el fet que des-



nèixer una situació regressiva; de fet, va crear-se un buit, o com a mínim una desorientació. La cobla hauria pogut, perfectament, ser un no-res.

Sobtadament, però, tot va rutllar. En un mateix dia i en el marc d'un concurs de cobles, i per tant en competència, foren estrenades *La pubilla empordanesa*, de Josep Serra i *La fada*, de Juli Garreta. Si alguna efemèride haguéssim de commemorar els sardanistes, creiem que podria ser aquesta.

La sardana, de cop i volta, i a trot de cavall sicilià, recupera el temps perdut. Recupera el popularisme digne, intemporal, gràcies a Josep Serra. Enric Morera, va refer el cordó umbilical amb Pep Ventura i féu viure a la cobla tot el vigor i plenitud del Modernisme.

«Xaxu» donà transparència a la sardana de plaça, i Garreta se'ns presenta com l'innovador; Garreta va ser un avançat, un revolucionari, cívic, això sí, d'aquells que no destrueixen res, que només edifiquen, consoliden i, a còpia de profunditat, donen sentit i durada a les coses. Com en Pompeu Fabra, per exemple.

Oberts, amb tant de bona traça, aquests quatre camins, el fet transcendent és que va haver-hi continuïtat en totes les direccions. La sardana de plaça va rebre l'empenta vigorosa de Bou (un clàssic també, evidentment) i Saderra. Els professionals de la cobla, Blanch Reynalt, Serrat i un llarguíssim etcètera, van ampliar el món creat per

prés del 1900, tota la música «culta» va establir lligams amb la sardana. A voltes, de gran dedicació i eficàcia, com el mestre Pujol, o el mestre Toldrà. Pau Casals, Manén, Lamotte, Català, Pahissa... tots hi van dir la seva i van contribuir, evidentment, a donar solidesa al contingut.

I, aquest patrimoni musical, el tenim ben a la vora i és ben nostre. Només ens cal conservar-lo, fer-lo créixer i gaudir-ne.

Josep Tremoleda

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

L'ofici de compositor de cobla, avui

Manuel Oltra, un dels darrers compositors per als quals el conreu de la cobla no representa un domini tancat i exclouent, no sembla massa engrescat que es parli, expressament, de compositor de cobla.

—*Vaig arribar a escriure per a cobla — diu — de manera natural. Sobretot, perquè aquesta agrupació em va atreure fortament; això fou, però, paral·lel a altres interessos musicals, amples i generals.*

Efectivament, l'àmbit en què es desenvolupen les activitats professionals d'Oltra és extens, si bé centrat en la composició, des d'una diversitat de gèneres, i a l'ensenyament, al Conservatori Municipal de Barcelona, on la seva docència ha estat eficaç per a la formació de l'ofici de molts joves músics.

En el terreny que ens ocupa, Oltra va assimilar l'ofici a partir del contacte assidu amb la cobla, com a director musical d'esbarts, una funció que el portà a realitzar un nombre ingent d'harmonitzacions i d'instrumentacions de ballets populars.

—*Els meus mestres foren la pràctica i la lectura d'altres obres: d'una manera molt especial, les insuperables instrumentacions de Joaquim Serra; si hom examina les seves partitures, no cal ni llegir el seu tractat!*

Manuel Oltra ha transmès, també, els seus coneixements en aquesta matèria.

—*Molt sovint m'ho han demanat els propis deixebles; i no solament els he exposat les possibilitats sonores de la cobla, la instrumentació, sinó també les característiques del substrat harmònic modal, d'arrel popular, que, tradicionalment, és a la base de la música per a cobla.*

Això ens porta a parlar d'una possible delimitació, d'ordre tècnic i estètic, en relació a les possibilitats de la cobla o al tarannà de la música que li és més genuïnament adient.

—*Una cosa és fer sardanes, en funció de les característiques formals d'aquesta dansa i del seu destí per ésser dansades, i una altra és fer música lliure per a cobla. En aquest cas, ¿per què no ha de ser lícit ampliar el llenguatge de la cobla a qualsevol estil, fins i tot atonal o dodecatònic, encara que aquest no sigui el meu llenguatge? També, en un marc més habitual, la cobla és oberta a moltes possibilitats noves que mantinguin i acreixin el seu interès musical. Oltra esmenta una sardana pròpia, Ambigua, rítmicament basada en una constant*

JOAQUIM SERRA

TRACTAT D'INSTRUMENTACIÓ PER A COBLA



polimètrica que en fa la interpretació força difícil (ha estat enregistrada per Antoni Ros-Marbà amb l'antiga —i mítica— Cobla Barcelona) o de la seva *Rapsòdia per a piano i cobla*, la qual, cap als anys cinquanta, estrenà Miquel Farré, sota la direcció del compositor.

Sembla que hi hagi com un fals pudor per modificar els efectius tradicionals —quasi arquetípics i avalats per uns entranyables precedents històrics— de la cobla, amb l'addició eventual d'altres instruments, que li atorguin una nova imatge sonora. A aquest respecte, Oltra és decididament obert, com ho testimonien, d'altra banda, algunes de les seves composicions.

—*Per tradició s'ha estat una mica reaci, en aquest sentit; però, personalment, em plau de fer provatures. Ocasionalment, he afegit a la cobla dos clarinets (d'una sonoritat que, naturalment, manca a la cobla), una flauta i un violoncel. Tot es pot fer, si es respecten les característiques sonores dels instruments i el seu equilibri; i això és una qüestió d'ofici. Però, també la cobla tradicional té unes possibilitats, de vegades insospitades. Recordo que, per a un examen de conjunt instrumental, al Conservatori, en Bernat Castillejos —un ex-*

cel·lent flautista i un excel·lent músic, que ara és a l'estranger i que havia estat flautista de la Cobla Mediterrània— havia preparat una instrumentació de música pianística de Debussy, per a cobla; i sonava meravellósament bé...»

Potser les pressuposades limitacions tècniques d'alguns instruments de la cobla constitueixen un impediment perquè els nostres compositors actuals hagin conreat més sovint aquesta modalitat. Això, entre altres raons. Ara vivim un moment en què el nivell tècnic d'algunes cobles és remarkable, si bé Manuel Oltra enyorà, no sense una certa nostàlgia, aquella antiga Cobla Barcelona —la d'en Coll, d'en Moner i d'en Juncà— la qual, aproximadament fins als anys cinquanta, havia acreditat un nivell musical i tècnic excepcional:

—*Tenia el mateix grau de professionalitat i de flexibilitat que una bona orquestra simfònica; sempre et comprenien al primer moment; ho dic, perquè jo mateix la vaig dirigir amb molta freqüència.*

Finalment, és inevitable parlar del moment recent de la composició per a cobla, ara que gairebé ja s'ha trencat aquella bella predilecció íntima de les grans personalitats de la nostra vida musical envers el món de la música per a cobla, com fou, o és encara, el cas d'Eduard Toldrà, de Rafael Ferrer o d'Antoni Ros-Marbà, per citar només tres músics de vàlua, estretament vinculats a la vida simfònica de Barcelona.

—*Musicalment, considero que el nivell de la música de cobla que s'escriu avui ha baixat sensiblement; naturalment, amb alguna excepció. No surten obres tan interessants com en temps menys recents. Sovint, quan formo part d'algun jurat, en surto decebut. El món de la cobla s'ha replegat massa sobre si mateix; el públic és poc inquiet; l'«amateurisme» és massa freqüent... I això que hi ha persones d'una formació impecable i d'una musicalitat i professionalitat a tota prova, com és el cas de Joan Lluís Moraleda que, entre moltes altres coses, és actualment el director de la Cobla Ciutat de Barcelona. Però jo sóc optimista per naturalesa: no és impossible que en el futur sorgeixi la gran personalitat que tots esperem...*

És una esperança que molts compartim!

R. R. M. C.

que
t fla-
pre-
anís-
a me-

s tèn-
coba
è els
mreat
entre
n què
mar-
sense
Coba
d'en
as als
nivell

onali-
estra
primer
vaig

mo-
coba,
a be-
sona-
ers el
ou, o
e Ra-
er ci-
ament
elona.
ell de
a bai-
algu-
teres-
ovint,
to de-
olegat
oc in-
ient...
nació
essio-
Joan
es co-
Coba
imista
en el
ue tots
artim!

M.C.



MAJORICA

Joyas y Perlas
Joies i Perles

A la Bisbal, l'Escola comarcal «Conrad Saló» per a joves instrumentistes

De vegades, una tradició sardanista, arrelada a la població des de fa molts anys, i les inquietuds d'uns professionals amants de la sardana, coneixedors de les necessitats que hi ha en el món de la Cobla, dels seus músics, dels instruments, fan possible, amb constància i voluntat, que s'engeguin projectes com és el de l'Escola de Cobla Comarcal «Conrad Saló», que va començar l'any 1982.

La Bisbal d'Empordà, terra de mestres ceramistes, és coneguda també mundialment per la seva Cobla La Principal de la Bisbal (Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya), i pels mestres, compositors i músics que han portat el seu nom arreu on es balla una sardana. I, dintre de molt poc, serà coneguda per la seva Escola de Cobla Comarcal «Conrad Saló».

L'ESCOLA. - És d'àmbit comarcal. Hi estan adherides 21 poblacions més: Begur, Calonge, Corçà, Cruïlles-Monells-Sant Sadurní, Foixà, Forallac, Gualta, Madremanya, Mont-ràs, Colomers, Palamós,

Palafugell, Palau-Sator, Pals, Parlavà, La Pera, Rupit, Santa Cristina d'Aro, Torroella de Montgrí, Ultramort i Vall-Llobrega. L'Escola és regida i gestionada per un Patronat, format per membres de l'Ajuntament de la Bisbal, dels Ajuntaments adherits i de professors de l'Escola.

La seva finalitat és la de formar músics per a Cobla, des del nivell preliminar de solfeig fins a tocar un instrument: fiscorn, tenora, flabiol, contrabaix, trombó, tible i trompeta. Aquests instruments són propietat de l'Escola.

PROFESSORAT. - Hi ha dues professors de solfeig que imparteixen classes a la Bisbal, Palafugell i Begur. Per a cadascun dels instruments de Cobla hi ha un professor que imparteix les classes individualment a cada alumne, segons el respectiu nivell.

Els alumnes d'instrument es reuneixen un cop cada setmana a La Bisbal, per assajar conjuntament, sota les ordres del director-professor, Raimon Sabater.

ALUMNAT. - Aquest curs, 1985-1986,

l'Escola té 70 alumnes, 45 dels quals, són alumnes de solfeig, 7 alumnes de solfeig-instrument, i 18, alumnes d'instrument.

ACTUACIONS. - L'Escola fa un seguit d'actuacions d'exhibició pels pobles de la rodalia (l'any passat se'n van fer 11), que en cap cas no són considerades actuacions de professionals, i és condició indispensable compaginar l'actuació de la Cobla de l'Escola amb la d'una o més d'aquests tipus.

ECONOMIA. - L'Escola és finançada mitjançant un conveni signat per l'Ajuntament de La Bisbal-Generalitat de Catalunya-Diputació de Girona. Les classes als alumnes són gratuïtes i, únicament a nivell de col·laboració, l'alumnat paga una matrícula simbòlica al començament del curs.

FUTUR DE L'ESCOLA. - El futur de l'Escola es preveu bo; no obstant i això, s'hauran de vèncer els problemes econòmics que en dificulten el desenvolupament normal, l'adquisició d'instruments, etc.

Antologia literària

M'AGRADA SENTIR LA SARDANA DE LLUNY...

M'agrada sentir la sardana de lluny,
veure-la de lluny, des de la sorra;
així, res xiscla ni retruny;
així, tot s'esborra
i es fon i s'encanta i s'esmuny!
Veig dues, tres barques i enllà
més barques encara, i el port tot vermell,
vermell de llum i del ball que es desfà,
vestit rosa i blau i morat i rovell,
i peu per picar i repicar i puntejar...
Des de la platja m'arriba aquest so
agredolç que sospira i s'exalta...
un so que fa que jo em senti més jo,
que em posa una punta de febre a la galta,
i em posa a la nina una punta de plor.

Em ve la musica sencera, suau,
garbellada per l'aire marí,
per la vela i l'engruna de blau
que està a punt de morir...
S'ho guaita el galleret,
s'ho guaita darrera la vinya la lluna.
Dansen les noies, cap alt i peu dret,
i jo sento el perfum de cada una;
me'l porta l'airet...
No veig a ningú; són ombres, són gotes
vermelles i blaves; és pluja de foc;
no veig a ningú, però les sento a totes,
i a cada una dintre del joc,
que ara hi va de pressa i ara a poc a poc.
I aquests refilaments dels instruments
de la cobla, aquest plany que no s'acaba,
aquests esgarips violents,
aquesta calma blava

i aquest petar de dents
del tamborí, se'm clava
en el viu primparat dels sentiments...
I estic sol,
i sóc un cor obert i orella viva;
la sardana s'acosta com un vol
de rossinyol i griva,
i la gavina del penyal
m'hi posa aquesta gràcia ronca
que ara fereix com un punyal
i ara es marceix i ara s'estronca...
I elles, que ballen i ballaran,
elles, poc saben elles
que jo endevino els ulls que fan,
ajagut i de cara a les estrelles!

Josep M. de Sagarra

LA FESTA (Fragment)

De jove, vaig ballar sardanes. Ara m'agrada veure-les ballar. He observat sovint la cara immensa de satisfacció que tenen els homes i les dones amb els braços enlaire, tot el cos pendent dels moviments que el joc musical fa fer a les cames, el pensament lligat a una forma d'excitació musical que, pel fet d'haver-se de comptar, no pot arribar mai al frenesí ni al desordre de la interpretació enfebrada i personal. Les sardanes tenen un ordre bàsic i, en aquest sentit, són un plaer. El plaer ordenat és la voluptuositat. Una sardana són quinze minuts justos de voluptuositat. No dic de sensualitat. Dic exactament el contrari: de voluptuositat.

En el meu temps, les sardanes es ballaven posant l'accent en la vaga sonsònia rústica, de gust sentimentaloides, vagament italianitzant, que la música contenia. Hom ballava deixant-se anar una mica, sentint com el cor us queia cos avall. El plaer que la dansa provocava venia de les entrades i sortides de la inconsciència que produïen els seus passos. Hom se submergia gairebé en una caiguda i, al cap d'un moment, una estirada de sentit contrari us feia reentrar en la verticalitat.

Quan sentírem *Juny i Dalt les Gavarres*, de Garreta —que a Palafrugell estrenà la cobla Peralada—, compreguérem que s'havia iniciat una altra època. Es tractava de crear una vibració de sentit contrari; de sentir, no la caiguda del cor cap avall, sinó la pujada del cor fins al cap. S'iniciaven formes més virils, més contundents, més estilitzades. Tota dansa implica l'entrada en una forma o altra d'inconsciència: ara, aquesta forma es produïa sense perdre la verticalitat. No es tractava d'imprimir a la sardana un sentit giratori, sinó un moviment de baix a dalt, dins la verticalitat. En el meu temps hi havia, és clar, algunes persones que sabien comptar-les. Ara n'hi ha moltes més que abans. La nova concepció imposà saber comptar els punts de la sardana i saber fer el repartiment final. La sardana implicà, com sempre, una caiguda en la inconsciència, però aquesta caiguda fou controlada, més que mai, per la numeració, per una presència constant de la lucidesa numeral. Pensar, recordar, són manifestacions lluminoses de la consciència; però comptar és, potser, encara, una manifestació més avivada de la comprensió humana. Comptar és la clau de la lucidesa del poeta. Numerar el bramul intern, sord, terrible, del món i de la vida —això és la música. Ballar una numeració és la voluptuositat de la sardana.

En el meu temps, doncs, les sardanes es ballaven d'una manera; ara es ballen, dintre d'identica estructura musical, d'una altra. Discutir si abans es ballaven millor o pitjor que ara, és estèril. És com discutir si acabar-les a l'esquerra, com a l'Empordà, és millor o pitjor que acabar-les a la dreta, com a la Selva. Nimietats.



Dibuix de Nogués.

En l'època de què estic parlant, quan les sardanes estaven reduïdes a l'àmbit del meu país, al vessant pirinenc del Roselló, amb una projecció sobre les dolces terres de la Selva, el seu sabor era purament local. Semblaven racons de malenconia subtil i greu de la sensibilitat empordanesa, en el que aquesta sensibilitat pugui tenir de més contemplatiu, de més embadalit en el nostre fi, antic, somniós paisatge, en les nostres ruïnes. Però a mesura que aquesta música sortí de l'ou inicial i es vessà per l'àrea catalana, rebé alguna sotragada que modificà el seu esperit. La sardana es tornà més vibrant, més granada, d'un color més arravat i lluent. Abandonà l'ombra trista dels xiprers del meu país i aparegué en altres ambients, davant d'altres paisatges, en medis més complexos i exigents. Aquest primer procés va de Ventura a Garreta, passant pel vell senyor Serra, de Peralada, si la memòria no m'és infidel.

Per comprendre aquest procés pot ésser de gran utilitat una frase que es troba en les biografies de Ventura. En les evocacions de Pep Ventura, els biògrafs fan constar, recollint una tradició viva, que quan aquest, amb la tenora als llavis, tocava una sardana, «semblava que s'hi adormia...». Aquest «semblava que s'hi adormia...» és la quintaessència d'un esperit, d'un gust i d'una època. Ventura, melodiós, tendre, errívol, malenconiós, amb una tendència a posar els ulls en blanc notòriament excessiva, d'una tristesa ensucrada —xarop de tristesa— per la música italiana del seu temps, representa un primer moment.

Don Josep Serra, que coneguí anys enrera, quan era l'ànima de la vella i inoblidable cobla de Peralada, m'ha deixat un gran record —com a músic i com a amic. Les seves sardanes són inspirades, molt ben escrites, d'un sabor empordanès inconfusible —d'un verisme rústic i empordanès tan fi, tan equilibrat, tan clar,

tan precís, que jo anomeno Serra el Ruïra de la sardana.

Si compareu les obres de Serra amb les de Ventura i Garreta, apareix com el menys influït per la música imperant en el seu temps. La música operística italiana i, sobretot, la música religiosa italiana —que coneixia— del seu temps (sí, sí, els rescalfats dels oficis de festa major, provinents, remotament, de Mercadante) influïren sobre Ventura. Garreta ho estigué de l'òpera alemanya i, sobretot, de Wagner. Serra no ho estigué —si s'exceptua el raig d'aigua fresca de la música popular— de cap tendència musical del seu temps. És un músic del país, cent per cent sardanístic —suposant que la sardana sigui un fenomen indestruïble de la sensibilitat empordanesa.

Per nosaltres, gent d'aquest país, Serra té sardanes meravelloses, que resisteixen les comparacions que en qualsevol terreny podrien fer-se. És el nostre músic per cada dia, com Garreta és el músic de les festes, i Ventura per a determinats moments. De tota manera, per nosaltres, empordanesos, Ventura és la cosa secreta i prohibida, perquè la seva malenconia és la quintaessència de les formes contemporànies del nostre esperit i, en certa manera, està lligada amb la nostra concepció del món. Serra és la normalitat, el verisme, la dosi de poesia que es necessita diàriament per viure.

L'aparició de Garreta representa l'arribada del sol al zenit. En l'escriptura de Garreta, la sardana abandona el tipisme, el verisme, el naturalisme, i esdevé un fenomen de vitalitat plena. Les sardanes de Garreta són rodones, granades, tibants, plenes. Una sardana de Ventura té, respecte d'una sardana de Garreta, la mateixa relació que hi pot haver entre la visió d'un cementiri i un plat de llagosta a la brasa. Tenen la mateixa bàsica estructura, però són radicalment diferents.

Josep Pla

De Èdip i Jocasta a Pogorelich

L'estrena al Liceu de la versió escènica de *Èdip i Jocasta*, de Josep Soler, ha estat un autèntic esdeveniment que, per bé que n'hem fet esment en un recent número de la «*Rèvista Musical Catalana*», reclama un nou comentari, en atenció a aquesta producció teatral. Per fi, hem assistit a una estrena actual i nostra, feta amb la màxima cura quant a escenografia i direcció. Cal, potser, ser conseqüents i parlar d'antuvi del gran èxit de la producció sencera, si tenim en compte totes les dificultats connexes a l'obra de Soler.

Aquest és el músic per antonomàsia; és a dir, curull d'intuïcions genials, ensems que problemàtic en ell mateix. Va preveure la seva òpera com a una extensa cantata o oratori, tot restant al marge de molts requeriments escènics mínims. Al compositor, no el preocupa gens ni mica qualsevol lassitud del ritme escènic ni altres fets, com la dilatada projecció d'un text integral en llatí. Aquestes són les prerrogatives de l'artista que, no obstant, a l'hora de la veritat fan sentir fortament el pes d'un llast important que els col·laboradors a la producció es veuen obligats d'alleugerir.

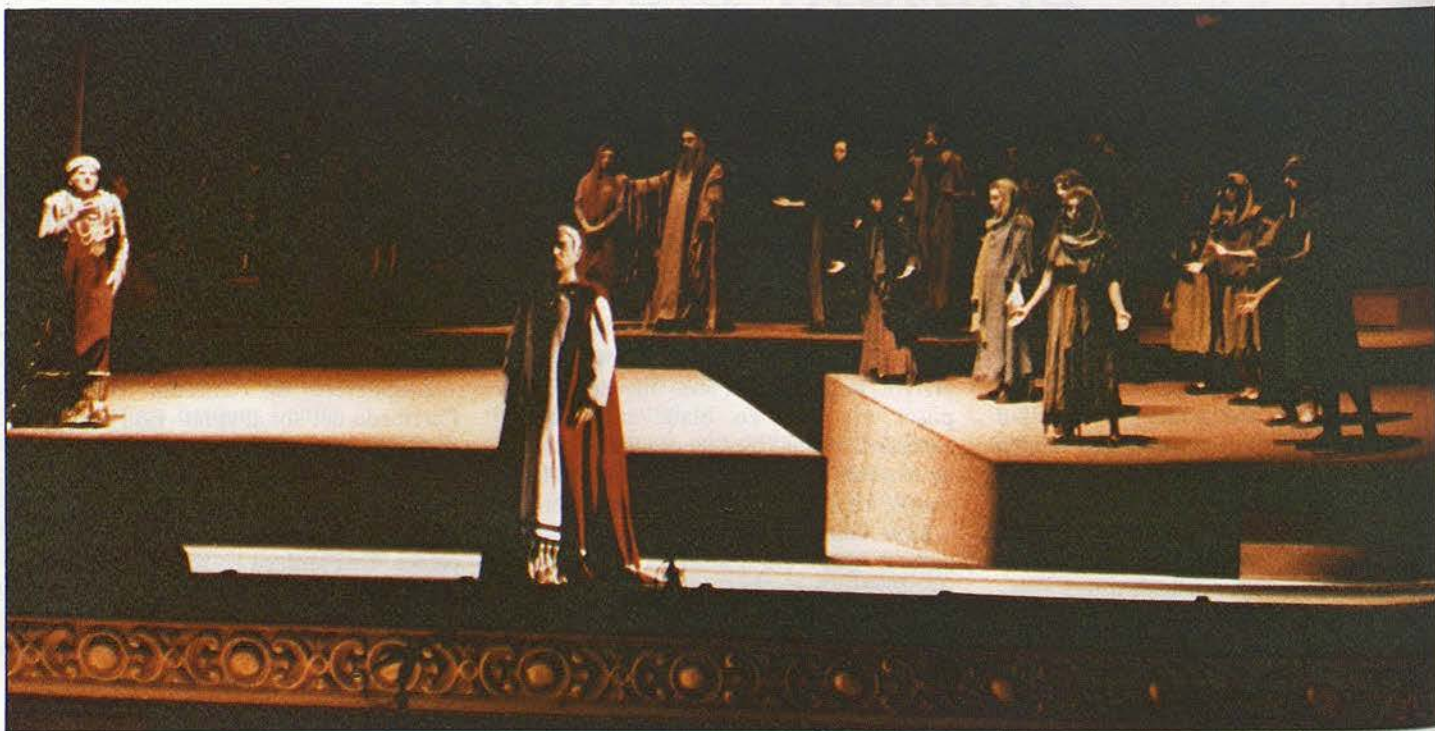
Per començar, hi ha aquest llast del magne recitat llatí. Soler hi juga clarament, amb una intenció fonètica, tal com ho han fet molts compositors del nostre segle, però

dues hores de *Sprechgesang* clàssic es fan sentir amb certa pesantor. Per dues raons: la primera, perquè sembla un fet inqüestionable que l'òpera exigeixi un mínim d'entesa del text, i així sembla haver estat feta en tot moment, malgrat la polèmica existent al voltant de les possibilitats de traducció, amb la correlativa pèrdua dels valors fonètics inicials esmentats; la segona, perquè el text llatí, almenys en aquesta representació, es mostrà amb fortes divergències d'accent, passant de l'eslau a diverses fórmules del català. És, per tant, lícit que ens preguntem si realment resta justificada l'ocultació sistemàtica de tot el text de l'òpera, i el fort risc de tedi, a canvi d'aquells possibles recursos fonètics o, fins i tot, de misteri litúrgic. Dir la *Missa* en llatí és, avui, un refugi exclusiu d'integristes.

Es produeixen efectivament moltes sorpreses al llarg de la gran obra de Soler —i no ens cansarem d'elogiar-la com es mereix— que impliquen més d'una contradicció de l'art actual o dels anys més o menys recents. La superba partitura de Soler sorgeix, ara, com una producció neta-ment expressionista, i indueix per tant a diferents reflexions. Com la de l'eficàcia rotunda d'aquest llenguatge expressionista per a l'òpera. No és sinó aquesta adequació total la que es va fer palesa arran del recent

Moses i Aaron, de Schönberg, o la clau de l'èxit ja popular d'Alban Berg. No debades s'atribuí precisament aquest terme d'«expressionisme» al discurs serial. Però, ensems, es fa manifest de manera incisiva com aquesta dialèctica expressionista no resulta ja més que una darrera conseqüència, encara, del procés romàntic. Una vegada més, aquest és el secret de la projecció popular del teatre musical de l'Escola de Viena; no l'inici d'una nova era sinó la culminació d'aquell gran procés romàntic apuntat. Quan escoltem la bellíssima partitura de Soler sense prejudicis, quant l'escoltem com allò que és, és a dir, una partitura indiscutible i assaonada, ens hem d'adonar de la gran càrrega romàntica que comporta, malgrat la gran significació progressista del llenguatge extern. Es tracta, doncs, d'una estètica resultant, inexorable i inevitable, tant si s'empra un llenguatge serial com si es treballa encara amb un cromatisme tonal evolucionat. Són, per tant, sorpreses que sorgeixen quan s'intenta fer una audició ja aprofundida dels fets musicals.

Però, com hem apuntat amb insistència, qualsevol reserva o opinió d'aquesta mena resta al marge de la gran obra estrictament musical de Josep Soler, lluitant amb absoluta autoritat i originalitat envers els grans precedents al·ludits, per bé que, d'aquesta



classe del nostre compositor, ja en vam parlar amb escreix darrerament. La producció escènica, en concret, ens ha reservat moltes sorpreses agradables. Com la revelació de la direcció musical d'Enrique Ricci. No solament no va acusar el fet d'haver estat repescat a darrera hora després de la defecció de Valdés, sinó que va conduir l'obra amb una autoritat absoluta i una compenetració musical rotunda.

Quant al capítol de l'escena i la direcció teatral, caldrà insistir en la que sembla haver estat la tònica general coincident de tots els comentaris. Els decorats i el vestuari de Josep Maria Espada seguien la línia de la moderna acadèmia, que sembla reposar en les tonalitats grises, altrament ineludibles en aquesta producció que, certament, reflecteix aquell llarg dia tèrbol i caliginós que ha intuït magistralment Soler. Ricard Salvat ha imaginat una escena que vol trobar l'equivalent, en moviment, al fris sonor de la partitura. Resulta una tasca tan meritòria com insoluble, ensems que indispensable, per a contrapesar el terrible estatisme que preveia el compositor. Salvat troba una solució plausible amb la presència constant d'un cor de figurants que no cessa de desenvolupar seqüències gestuals. Tan constant és aquesta presència i aquesta actitud que, finalment, sembla fer-se evidentment reiterativa. Troballa definitiva és, sens dubte, la visió de l'escenari compost, amb volums mòbils incommunicables per als personatges. Llàstima que el cor de cantors sigui tan avariós i resti rerservat pel compositor per a una sola escena culminant final. Per què el compositor no el fa sentir més d'una vegada amb les possibilitats actuals que hi ha en el cor?

Els cantants van manifestar-se com autèntics herois, sobretot pel que fa referència al protagonista Jerzy Artysz, sempre present a l'escena i forçat a produir una línia vocal endimoniada i fatigant. Enriqueta Tarrés va tornar a sobresortir com una cantant de tanta classe com de finíssima intuïció per a qualsevol bona partitura que se li proposi. És una artista, completa pels quatre cantons, que es ve mostrant també com a especialista per a la música contemporània. Enric Serra i Antonio Blancas completaven aquest quartet de protagonistes, tots excel·lents, per a l'obra de Soler.

Filharmonica de Leningrad

Encara una nova etapa de les lleus decepcions que enguany ens porten les millors simfòniques anunciades. Tal com temíem, Mrawinski no arribà a presentar-se aquesta temporada a Barcelona, i ens hem quedat amb dos concerts de la Filharmonica de Leningrad no massa satisfactoris. Llàstima de la gran classe d'aquesta orquestra, amb una de les cordes més depurades i eficients del món sencer. L'ha dirigit Mariss Jansons, de certa consideració, però lliurat a una tasca efectista, sorollosa i estrident. Es tracta d'una tendència i d'un risc que hem denunciat darrerament i que, per desgràcia, es va concretant en el curs actual.

Ivo Pogorelich

Cap engany no hi ha hagut en el retorn de Pogorelich, un pianista a qui hem tornat a escoltar amb confessada curiositat, sobretot atenent a algunes gravacions que darrerament comencen a emetre's regularment. Hi hem anat amb ganes sinceres de trobar un progrés cert, un assentament artístic; però n'hem restat doblement decebuts. Hem retrobat les mateixes possibilitats d'un jove pianista d'extraordinàries facultats; també hi hem identificat els mateixos defectes i iguals amaneraments. És un tipus extraordinari quant a base tècnica, però al seu mateix nivell generacional deu haver-hi actualment un bon parell de dotzenes arreu del món. És, ni més ni menys, el nivell dels guanyadors habituals dels grans concursos internacionals, com aquell que no se li va adjudicar, segurament amb tota la raó del món per part de Marta Argerich, que el va objectar. I no es pot viure eternament de la renda d'aquesta lliçó que Pogorelich capitalitza com a pedra d'escàndol. Com també la presumpta polèmica amb Karajan respecte de la concepció de no sé quin concert. És que pretenia donar lliçons al director alemany? En el disc del cinquantenari de Menuhin, ell mateix, agraït, refereix com, després d'una triomfal carrera, va començar a aprendre els secrets més pregons del *Concert* de Beethoven, arran del seu treball amb Furtwängler.

Així és Pogorelich, un fat i petulant que es creu el redemptor del piano, quan no es pot ni comparar amb aquells que hem escoltat, tan joves, com un Gelber o un Dichter. Novament, hem d'insistir en allò que vam dir a la primera visita del pianista, perquè ni ha millorat ni ha variat la seva manera de fer. Sonoritats duríssimes, sempre a la mà esquerra, amb una percussió constant, sigui quina sigui l'obra de torn, s'alternen amb els passatges d'efectisme dolç, d'atmosfera evanescent, del pedal de sordina també amb qualsevol obra de torn. I, fora d'aquests dos recursos únics, restaria a considerar la pretesa personalitat del pianista..., si aquesta fos una realitat. Per segona —i darrera, em sembla, vegada— l'hem escoltat amb la major bona fe de copsar també una realitat diferencial, i no hem trobat més que una interpretació intuïtiva, que tampoc no arriba a cap conseqüència —encertada o discutible— però al menys diferencial. En totes les seves versions, ocorre allò tan lamentable en música: el fet que «no passi res». Quins esdeveniments musicals, quins instants d'emotivitat, pot recordar algú, del darrer programa de Pogorelich? Som durs amb aquest pianista; però hi ha moments en els quals cal denunciar apassionadament la nuesa de l'Emperador que es creia anar vestit i engarlandat.



Mariss Jansons amb la Filharmonica de Leningrad.

Josep Casanovas

Hara Ja Stegenga: una visió jove del món del violoncel

Hara Ja Stegenga és un jove violoncel·lista holandès que forma part de les noves onades del gran concertisme internacional. La seva visita a Barcelona significa una bona oportunitat per conèixer-ne la categoria i la gran capacitat d'artista. Les seves opinions resulten d'un interès especial, ja que ofereixen una òptica renovada en una sèrie de conceptes fanamentals.

Mostra un aspecte d'allò més normal. Parla un francès molt fluid i té una simpatia i una naturalitat de tracte que fan que la conversa, des del primer moment, adquireixi un to familiar i distès.

Mai no empra termes grandiloqüents ni rebuscats, ni fa exhibició de suficiència cultural ni d'excentricitats. Apareix com incapaç de dir la més mínima *boutade*; i sí, en canvi, molt partidari de la concreció i d'allò que entenem per sentit comú. Algunes vegades, però, demana l'*off the record* davant de determinats judicis que, si bé emet sense pensar-s'hi massa, prefereix que no es facin públics. Home jove, músic important i en procés de consolidació d'una considerable projecció internacional, el seu pas per Barcelona tingué la rellevància especial de l'estrena d'una obra d'un compositor nostre actual. El *Concert per a violoncel*, de Josep Soler.

—*Habitualment, faig música contemporània. Vaig estrenar una obra de l'holandès De Kruyff —sí s'escriu quasi com el jugador de futbol— i, com ara, també em va dirigir Ros-Marbà. I Ros-Marbà em va parlar de l'obra de Soler. La vaig llegir, vaig veure que estava ben construïda i vaig creure que podia fer-la. Crec que és una obra interessant. Sí, sí: penso que l'escamparé arreu una mica.*

Surt el problema de la manca de literatura concertística per a violoncel, tant d'actual com de pretèrita, com a un dels problemes amb què es troben els violoncel·listes.

—*No hi ha gaire concerts per a violoncel contemporanis. Aquest, de Soler, se situa entre el llenguatge dodecatònic i una línia d'extensió lírica molt pròpia del violoncel. Ens falta producció. Lutoslawsky va iniciar el camí vers una nova producció; va*

disparar el tret de sortida, pel que fa a concerts de violoncel contemporanis. Penso que, ja que hi ha poc repertori de violoncel, queda una bona tasca a fer per part dels compositors. Ara mateix, el japonès Tanaka m'ha promès un concert.

—*En tot cas, hi ha el problema de la manca d'acceptació i de programació de la música contemporània en general. A què ho atribuiu?*

(Aquesta qüestió, tantes vegades plantejada a tants intèrprets, òbviament no el sorprèn. La seva resposta es mou, com totes, dins dels motlles de la coherència, sense cercar arguments més o menys forçats o només destinats a cridar l'atenció).

—*Aquesta és una pregunta que em faig molt sovint. I no hi trobo cap resposta concreta. Em pregunto si és cosa de les organitzacions de concerts, que tenen por de*



programar música contemporània, i que van sobre segur. Em pregunto si és culpa dels compositors, que fan una música poc espectacular. Em pregunto si és cosa de determinats directors, que no fan interpretar aquesta música perquè els representa un esforç considerable. M'ho pregunto, faig suposicions, però no afirmacions. Crec que hi ha de tot això que he dit.

—No manca capacitat d'emocionar, a la música contemporània?

—Jo, més aviat diria que, aquesta música, ofereix un altre tipus d'emoció. Tot canvia, de compositor a compositor. Jo veig que, per interpretar més fàcilment la música actual, va molt bé dominar els concerts

punt, i les opinions de Hara Ja Stegenga assoleixen un interès especial. Ara, li preguntem si hi ha alguna escola concreta que domini la docència violoncel·lística en aquest moment.

—A la meua època, la gran escola violoncel·lística es trobava a París: n'era el gran centre internacional, si es pot dir així. Hi havia els Tortelier, Navarra, Feuerman... La competència era molt gran. L'any 1963, quan vaig entrar al Conservatori de París, hi havia tres places i érem quaranta-set candidats. El 1968 es produí la gran crisi i, després, tot ha estat diferent. Ara, els professors són més joves. Abans, les classes, les explicaven els grans

Això és molt important, perquè es pot fer molta feina. Els alumnes poden intercanviar idees amb professors que no els coneixen, cosa que resulta indispensable per al desenvolupament dels alumnes. Jo envio alumnes meus a fer estades amb col·legues, perquè allò que els pot ensenyar un sol professor no és suficient. I, per això, cal que hi hagi un clima de confiança entre professor i alumne. L'any passat, a Girona, vaig tenir alumnes molt bons, però pocs eren d'aquí: potser, perquè els curs els resultava massa car.

—És interessant, per als músics que es formen, de prendre part en orquestres de joves, aquesta nova fórmula que sembla que



clàssics, els de Haydn o Boccherini, perquè són molt purs, tènicament. Els concerts romàntics ja són una altra cosa.

—Quina altra cosa?

—Us diré que hi ha música que ajuda la tècnica, i al revés. En el concert de Haydn, la música no ajuda la tècnica. El concert de Soler es troba al bell mig de les dues dimensions.

Deixeble de Tortelier i de l'escola parisenca, pedagog actiu ell mateix, i músic que conrea diverses formes —simfónico-concertant, de cambra, per a conjunts reduïts— el tema de la docència l'atreu, com l'atreu tot allò que hi gira al voltant. La conversa s'eixampla en arribar a aquest

solistes, i ara ho fa gent amb una dedicació més intensa a la docència que al concertisme. Si hagués d'estudiar ara, no sé on aniria a fer-ho. Potser procuraria anar a casa de Tortelier, o de Shiff o bé amb Yo Yo Ma.

—Interveni en cursos com el de Girona. Tenen interès, per als alumnes, aquests stages estivals de curta durada?

—D'entrada, serveixen perquè l'alumne hi contacti amb d'altres provinents de països molt diferents. I també amb professors de fora. Permet de posar en comú les noves tècniques. També ofereix la possibilitat única de treballar intensament, amb un alumne, durant dues setmanes seguides.

té èxit?

—Oh, sí! Els és molt interessant. Claudio Abbado està realitzant una tasca molt important amb l'Orquestra Europea de Músics Joves.

—No creieu que hi el problema que, qui comença a estudiar música, només pensa que serà solista? Ningú no es planteja de ser tutista, de formar part, més o menys anònimament, d'un conjunt.

—Crec que hi ha una norma que va molt bé per a la vida. Cal deixar que cada ciutadà es respecti a si mateix. Quan l'alumne sent respecte envers el seu treball, el problema disminueix. Cal deixar ben clar, com a primera cosa, que no hi ha cap treball odiós.

Deixeble de Tortelier, Hara Ja Stegenga traspua sense adonar-se'n una clara devoció per aquell gran violoncel·lista francès. El seu nom sorgeix inevitablement, en plantejar si hom pot parlar d'una línia plenament autèntica d'interpretació del violoncel.

Li parlem de Tortelier i de Rostropovix, com de dues referències que puguin il·luminar on es troba realment aquesta veritat ferma i segura.

—És molt difícil de respondre a això. M'heu posat dues referències que són totalment oposades. Són artistes provinents de dues cultures totalment diferents. França i la Unió Soviètica són dos mons culturals molt distants. Es com si oposéssiu Kogan i Stern. No hi ha pas un sol camí per a la interpretació. Tortelier us diria: «Si sona bé, és que està bé». És clar, això és molt simple. La primera cosa que cal és dominar molt bé la tècnica, tenir una tècnica molt segura, molt ben apresada. I, això, cal treballar-ho cada dia. Quan hom posseeix aquesta tècnica, després cal reflexionar i es poden aprendre altres coses. I més tard arriba el color. I, el color, ja és de fet la inspiració.

—Però podríeu establir unes diferències, entre Tortelier i Rostropovix?

—Ui! No ho sé! És difícil. Si voleu, us ho diré de forma simple. Tortelier és la reencarnació de Don Quixot; i Rostropovix és la reencarnació de Paganini. I no em féu dir allò que no vull dir. Més profunditat en Tortelier i més virtuosisme buit en Rostropovix? No vull ser jutge sobre la profunditat de l'home.

El seu important historial professional no compta amb els precedents de premis de relleu. Fa la sensació que la més o menys inevitable fase dels premis hagi passat de llarg per Hara Ja Stegenga. Quan abordem el tema apareixerà més d'una vegada l'off the record, justificat pel fet que hi surten noms ben coneguts i circumstàncies molt concretes.

—Dissortadament, crec que els concur-



sos són necessaris perquè els músics joves puguin comprovar llur nivell. Ara bé, cal una tècnica especial per prendre part en els concursos, una tècnica que no és la mateixa que després s'empra en els concerts. Dir que si hom no ha guanyat cap concurs no és un bon intèrpret, no té sentit. Hi ha molta falsedat, en els concursos!

I tot seguit esmenta algunes «històries per no dormir» que confirmen i donen sentit a

l'última expressió del violoncel·lista. La conversa continua per aquest camí, però obre una nova vessant. La de la promoció artificiosa de l'artista per part de managers i cases de discs. La intervenció de Pere Porta, representant de Hara Ja Stegenga, farà que es matisin alguns conceptes.

—Sense mínims concrets de qualitat, no pot haver-hi cap figura. Jo diria que, dissortadament, hi ha empresaris que s'ocupen de vendre més la cosa comercial que no la qualitat.

I Porta hi afegeix:

—El star system és inflat, especialment per les firmes discogràfiques. No hi ha empresaris que facin figures sinó, en tot cas, les fan els segells discogràfics. Calen molts diners per llençar les grans figures i això només ho poden fer aquelles empreses. Sí, sí, tens raó: cada dos anys llencen noves figures o noves imatges. Un nen prodigi, un especialista en tal o tal autor o el que sigui. Aquestes promocions, els empresaris només les poden fer en petita escala.

El músic accepta els raonaments, i em fa la sensació que se'ls fa seus. A l'hora del comiat, resta una pregunta estrictament violoncel·lística: la que fa referència a un aplec d'obres fonamentals. Les Suites, de J.S. Bach. Una vegada més, la resposta se li fa difícil quan intentem que ens digui les diferències que hi ha en les interpretacions d'aquesta obra magna.

—És difícil de dir. No es pot rebutjar cap interpretació. Ara ens trobem en una fase de confusió. Harnoncourt ha estat molt barroc i, en canvi, ara sembla que ja en torna. És difícil mantenir les positures extremes. A la fi, sempre s'acaba per fer una opció, una elecció. Les Suites fetes per Tortelier, per Yo Yo Ma o per Shiff són tres execucions totalment diferents, però totes elles són molt bones. Aquesta és l'essència de la música i allò que li dóna interès.

Jaume Comellas

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.



AQUÍ

PROGRAMADA LA TEMPORADA D'ÒPERA DEL LICEU

L'òpera *Don Quichotte*, de Jules Massenet, obrirà la pròxima temporada del Liceu, el dia 6 de novembre. D'entrada, cal destacar el fet que se suprimeix el misticisme de primavera, mentre que tot es concentra en una sola iniciativa que passa a estar formada per quinze títols, amb un total de cinquanta-nou representacions. Catorze òperes seran ofertes quatre vegades, i només una, tres. És el cas de *Rigoletto*. La temporada es clourà el dia 30 de juny.

Dins d'un context de repertoris importants, ja habitual al nostre teatre, el fet diferencial, cal cercar-lo en la tria de títols. Una tria que d'antuvi ofereix un interès considerable. Interès que, en primer terme, rau en la inclusió d'una sèrie d'obres poc programades a casa nostra, algunes de les quals han estat objecte de recuperacions espectaculars arreu. És el cas de la producció que obre la campanya, l'*Armide*, de Gluck, de *Beatrice di Tenda*, de Bellini, de *Lucio Scilla*, de Mozart, i de la mateixa *Saffo* que, finalment, arriba al Liceu després que hi fos substituïda la temporada avantpassada. Pel que fa als títols habituals, esmentem els retorns d'*Aida*, *La bohème*, *Adriana Lecouvreur*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *Werther*, *Carmen* i, amb un atractiu, fins a cert punt especial, *La sonnambula*. L'aportació wagneriana se circumscriu a *El capvespre dels déus*.

Pel que fa a veus, una de les notes destacades, la constitueix sens dubte l'actuació del baríton italià Ruggero Raimondi a *Don Quichotte*, junt amb G. Bacquier. Repartiments especialment rellevants són també els de *Carmen* (amb Josep Carreras i Agnes Baltsa), *Aida* (Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Lando Bartolini), *Adriana Lecouvreur* (Mirella Freni, Fiorenza Cossotto), *Rigoletto* (Kraus, Adriana Anelli, Leo Nucci), *Beatrice di Tenda* (Cecilia Gasdia, Leo Nucci, Raquel Pierotti), *Lulu* (Patricia Wise, F. Mazura), *Werther* (Alfredo Kraus, Renata Scotto, Montserrat Alavedra, Enric Serra) i *Saffo* (Montserrat Caballé, Joan Pons). Cal destacar així mateix les presències d'Edita Gruberova —*Lucia di Lammermoor*— i Cecilia Gasdia i Maria Angels Peters —*La bohème*—. En definitiva, podríem parlar d'una envejable densitat de grans noms en el conjunt de la proposta liceística.



Joan Pons.

Pel que fa a directors, el panorama és així mateix afalagador, dins la referència dels nivells habituals liceístics en aquest apartat. Esmentem, d'entrada, el retorn de l'italià Alberto Gatto que dirigirà *La sonnambula* i *Beatrice di Tenda*; la presència de l'austríac Ralf Weikert —*Carmen*—; un nom ben conegut, Michel Placson, que dirigirà *Don Quichotte*; M. Ramin —*Armide* i *Saffo*—; P. Steinberg —*El capvespre dels déus*—. Romano Gandolfi dirigirà *Aida* i *Rigoletto*, i altres noms presents són J. Collado, F. Cerha, J. Rudel, F. Haider i A. Lombard.

ANTONIO GADES I ROLAND PETIT A LA TEMPORADA DE BALLET

La temporada oficial de ballet tindrà lloc novament, la vinent tardor: concretament, del 3 al 14 d'octubre. Serà protagonitzada pel Ballet Nacional de Marseille «Roland Petit», que oferirà tres programes: *Le chat botté*, *Coppelia* i *Pavlova*. Es tracta d'una formació de gran prestigi internacional, capdavantera en el seu moment d'una forma de fer personal, lligada a la figura del seu director, el ballari i coreògraf Roland Petit.

Abans d'aquesta temporada oficial, i fora d'abonament, actuarà al Liceu el «Ballet Antonio Gades», del 22 al 28 de setembre, amb el seu muntatge coreogràfic de *Carmen*.

CATORZE CONCERTS A LES SERENATES D'ESTIU

Un total de catorze concerts conformen el cicle «Serenates d'Estiu» que organitza, com és habitual, Joventuts Musicals de Barcelona, i que se celebra al pati de l'Antic Hospital de la Santa Creu. El cicle s'inscriu, com ha estat habitual en els últims anys, dins de la programació global de la campanya del Teatre Grec que promou l'Ajuntament de Barcelona.

L'esdeveniment més important de la programació, el constitueix sens dubte l'actuació el dia 31 de juliol, de l'Orchestre de Jeunes de la Méditerranée en un concert que atès el seu interès i l'envergadura de la formació —es tracta d'una orquestra simfònica— tindrà lloc a la Basílica de Sta. Maria del Mar. És un conjunt simfònic format per músics joves dels països mediterranis, que dirigeix Michel Tabachnick.

El cicle començarà el dia 1 de juliol amb un concert a cura de l'orquestra Solistes de Catalunya, sota la direcció de Xavier Güell.

El cicle s'articularà sobre la base de dos concerts per setmana —dimarts i dijous— i es clourà el dia 14 d'agost amb un concert de l'Orquestra de Cambra Janacek de Brno, que dirigeix Jaroslav Broz. Cal remarcar en aquest sentit el protagonisme de la música de cambra ja que, a les esmentades formacions, cal afegir l'actuació del grup format per professors de l'Acadèmia Yehudi Menuhin i músics de la Camerata Lysy Gstaad.

Altres actuacions a destacar són les de la pianista Eulàlia Solé, 5 d'agost, i la del també pia-



Eulàlia Solé.

nista nord-americà, especialista en Granados, Douglas Riva. La música contemporània es concentrarà els dies 3 i 8 de juliol. El primer dia actuarà Anna Ricci —veu—, Jordi Russinyol —guitarra—, Bernat Castillejo —flautes—, A. Lewin Richter —electrònica—.

El dia 8 s'oferirà un titulat «Espectacle de música contemporània» a cura d'A. Sánchez —clarinet—, O. Rusiñol —contrabaix—, M. Capdevila —piano i cintes—, O. Graus —guitarres i cinta— i A. Sala i A. Meler —percussions—.

El 24 de juliol tindrà lloc la tradicional «Serenata jove». Altres actuacions seran les del Karlsruhe Trio —29 de juliol— i la de la soprano Megumi Tani acompanyada al piano per Manuel García Morante —12 d'agost—.

CURS D'ESTIU DE L'ESCOLA DE TREBALLS CORPORALS I ARTÍSTICS DE BARCELONA

A partir del Sistema Aberastury, i amb l'aplicació del mètode «Cos, imaginació i energia conscient» (desenvolupat per Yiyà Díaz), l'Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona ha organitzat uns cursos d'estiu destinats tant a la iniciació (30 de juny - 4 de juliol), com a l'aprofundiment (7-11 de juliol) d'aquesta especialitat. L'aplicació del mètode a l'acti-

vitat artística serà professada per Yiyà Díaz (piano i Julia Comesaña (dansa); les activitats del curs seran complementades amb conferències de Nelly Schnaith («Psique i cos en Freud», «L'art en Freud»). Informació: Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona: c/ Casp 79, 7è, tel. 232 96 67, 08013 Barcelona.

BUST DE ROSA SABATER A LA SALA LLUÍS MILLET, DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



El passat 2 de juny tingué lloc el lliurament d'un bust de qui fou la gran pianista catalana, Rosa Sabater, a cura de la seva amiga i eminent pianista Alícia de Larrocha. El bust ha estat situat a la Sala Lluís Millet, del Palau de la Música. L'acte fou presidit per l'esposa del president de la Generalitat, senyora Marta Ferrusola, i fou obert pel president de l'Orfeó Català i del Consorci del Palau de la Música, senyor Fèlix Millet, el qual glossà la figura de Rosa Sabater, tot fent una síntesi de la seva trajectòria humana i artística. Tot seguit l'escultor Josep Maria Subirachs, autor de l'escultura, mostrà la seva satisfacció per l'encàrrec, tot remarcant la grandesa de la figura de Ro-

sa Sabater i, fins i tot, la significació de la seva mort tràgica; i es felicità que l'autora de la iniciativa hagués estat justament una col·lega de l'artista homenajada. Per la seva part, Alícia de Larrocha, significà la gran amistat que la uní a Rosa Sabater, ja des que eren infants, i agraí a tothom la col·laboració rebuda. Unes paraules de la senyora Marta Ferrusola van cloure un acte que comptà amb la presència d'un públic nombrós i representatiu, fet d'amics i admiradors de Rosa Sabater i també d'Alícia de Larrocha, la promotora d'aquesta iniciativa singular, demostradora de la seva categoria humana, tan semblant a l'artística.

REUS: II PREMI DE CANÇÓ PER A INFANTS

Organitzat per l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Reus, i amb la col·laboració del col·lectiu «Música a l'Escola», ha estat convocat el «II Premi de Cançó per a Infants».

El certamen consta de dues modalitats: polifonia a dues o tres veus i canó; les composicions van adreçades a infants de 7-10 anys i 10-14 anys. La part musical, ha de ser inèdita; la lletra, pot ser d'autor diferent i sempre en català. Per a cadascuna de les modalitats hi ha establert un primer premi de 40.000 ptes., un segon de 15.000 i un tercer de 10.000. El jurat estarà compost per Joan Casals, Enriqueta Anglada, Antoni Miralpeix, Josep Navàs i Xavier Amorós. El termini de

presentació d'obres es clourà el dia 31 d'agost.

Serà editat un cançoner amb els treballs premiats i amb aquells altres que determini el jurat i l'autor n'autoritzi la publicació; aquest cançoner serà distribuït gratuïtament entre les entitats musicals infantils de Catalunya.

Per a tota mena d'informació, els interessats han d'adreçar-se a: Ajuntament de Reus, Regidoria de Cultura, Reus.

CICLE DE CONCERTS A FALSET

A Falset, capital de la comarca del vi, el Priorat, i dins del pla d'acció cultural de la Caixa de Pensions, es du a terme el cicle intítulat «La Música, pam a pam» i que consta d'una sèrie de conferències sobre temes musicals i diversos concerts.

PRESENTACIÓ D'UNA ÒPERA INÈDITA DE MORERA I SAGARRA

El passat dia 7 de maig tingué lloc, al Centre de Documentació Musical, la presentació de l'òpera inèdita d'Enric Morera, *Andreu, el navegant*. Aquesta òpera ha estat descoberta recentment per Jaume Llobet d'entre els arxius de la família Morera, i té l'interès addicional de basar-se en un llibret de Josep Maria de Sagarra.

Amb presència del Director General de Música, Cinema i Teatre de la Generalitat, senyor Jordi Maluquer, i de la directora de l'esmentat Centre de Documentació Musical, Montserrat Albet, hom oferí una versió d'algunes de les parts de l'òpera. En van ser intèrprets la so-

prano Maria Rosa Conesa i el tenor Carles Prats, que van comptar amb l'acompanyament al piano de Manuel Cabero, i amb la direcció de Josep Maria Escribano. Hi intervingueren també, com a recitadors, Bartomeu Olcina, Rita Mulet i Nina Melà.

Entre els assistents hi havia una néta d'Enric Morera i el fill de Josep Maria de Sagarra, el crític teatral Joan de Sagarra. La sessió constituí un èxit remarcable, i hom considerà la conveniència que l'esmentada òpera, *Andreu el navegant*, pugui ser estrenada, atès l'interès que ofereix.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CATALANA DE MONTBLANC

Amb aquesta rubrica genèrica s'inicià, l'estiu del 1981, la primera manifestació musical de la Ducal Vila de Montblanc. La conjunció entre internacionalitat i catalanitat fou cercada a posta, per tal d'assenyalar les circumstàncies històriques que demostren, des de molts segles ençà, l'assumpció catalana dels fenòmens musicals europeus; per altra banda, fou la intenció dels promotors del festival la difusió de la nostra música per part d'artistes d'altres països. És aquest, doncs, un servei molt important en relació a la nostra música.

El caràcter monumental de Montblanc —set esglésies gòtiques, clos murallat, habitat urbanístic medieval, dos museus...— hi té tanmateix un paper decisiu; és per això que hom empra regularment les esglésies de Sant Miquel (s. XIII) i la de l'Antic Hospital (s. XV) per les

seves excel·lents condicions acústiques. Aquest any serà inaugurada l'església de Sant Francesc (s. XIII-XIV), recentment restaurada a l'interior, la qual esdevindrà la seu permanent del Festival. D'aquesta manera, l'entorn monumental esdevé el context idoni per a gaudir de la bona música.

També, paral·lelament al Festival, la Generalitat hi organitza el cicle «Els orgues de Catalunya», comptant, entre altres, amb l'excel·lent instrument històric de Santa Maria de Montblanc (ss. XIV-XV) bastit entre 1607 i 1752.

És d'esperar, doncs, una bona acollida de la programació d'enguany, per la qualitat dels intèrprets i agrupacions que hi prendran part i per la ja esmentada actitud de servei a la música de Catalunya.

Lluís Millet

JUNY:

— *Dia 5:* Conferència: «L'evolució de la Música» per M. Assumpció Sancho.

— *Dia 12:* «Diferents mètodes d'ensenyament musical», pel Col·lectiu Pedagògic de Tarragona.

— *Dia 19:* Audicions musicals, comentades per E. Serres.

— *Dia 26:* «Les bandes de música: Funció social i cívica de les Associacions Musicals», per Joan Baptista Vizcarro.

Tots els actes se celebraren a la Biblioteca de la «Caixa», a les 10 del vespre.

JULIOL:

— *Dia 10:* Concert a càrrec de Josep Sabater, piano.

— *Dia 11:* Concert per M. Dolors Vilalta, piano, i el grup format per Montserrat Baiget, Mercè Baiget i M. Rosa Prats. Obres per a piano, soprano i contralt.

— *Dia 20:* Trobada de bandes a diverses comarques.

Tots els actes, excepte la trobada de bandes, se celebraran a l'església arxiprestal de Santa Maria de Falset, a les 10 del vespre.

Joan Carles Blanch Anguera

XXIII CURS INTERNACIONAL
DE MÚSICA DE CERVERA

Del 20 al 30 d'agost pròxim tindrà lloc a Cervera la XXIII edició del Kurs Internacional de Música, promogut i organitzat per l'Orfeó Lleidatà i que compta amb la col·laboració tècnica de *À Coeur Joie* i de l'Acadèmia de Música de Brno. Els cursos s'articulen en les especialitats de Direcció coral, Tècnica vocal i Interpretació i Conjunt instrumental. El curs de direcció coral serà dirigit per Erwin List i incorpora també les especialitats d'educació d'oïda, anàlisi musical i energia i consciència corporal. S'adreça a cantaires, animadors, professors de música, mestres, directores de coral en actiu o futurs directores de corals d'infants i adults.

El curs de Tècnica vocal i Interpretació serà dirigit per Helmut Lips i s'adreça a estudiants de cant i solistes que, en haver assolit nivells acadèmics superiors, vulguin aprofundir els seus coneixements. El curs de Conjunt instrumental serà dirigit per Francesc Llongueres comptant amb la col·laboració de l'Acadèmia de Música de Brno, que dirigeix Jaroslav Broz.

S'ha previst el muntatge de la cantata *Ceska Pisen*, de Bedrich Smetana, i *Cantantibus organis*, de Franz Liszt, amb cor i orquestra. Hom oferirà altres activitats paral·leles, com vetllades, taules rodones, etc. Aquest

curs compta amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat i l'ajut de la Caixa d'Estalvis de Catalunya.

XV CURS INTERNACIONAL
J. L. LOPÁTEGUI

A Sant Cugat del Vallès, del 30 de juliol al 15 d'agost tindrà lloc el «XV Kurs Internacional J. L. Lopategui»: guitarra (31 de juliol-9 d'agost) i música de cambra amb guitarra (9-15 d'agost).

El programa del curs de guitarra comprèn: mecanisme i tècnica de l'instrument, tècnica d'estudi, interpretació musical (anàlisi i preparació d'obres d'autors antics, moderns i contemporanis), pedagogia. El del curs de música de cambra: selecció d'obres del repertori de cambra amb guitarra, d'autors de totes les èpoques, les quals seran treballades amb el concurs del Quartet Moyzes, de Txecoslovàquia.

Informació: Aula de Música, 7. Diagonal 327, 2n, 1a. Tel. 207 40 22. 08009 Barcelona.

MERCAT DEL LECTOR

Es ven piano de cua Bechstein, poliester, model C (2,21 m llarg). Cal adreçar-se al telèfon 211 46 58.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀCELEBRACIÓ DE L'ASSEMBLEA
GENERAL DE SOCIS

El passat dia 26 de maig tingué lloc l'Assemblea General de Socis presidida pel president de l'entitat, senyor Fèlix Millet. El secretari de la junta directiva, senyor Enric Àlvarez, llegí un escrit de Xavier de Ricard, arran d'una gira pel Midi Francès realitzada per l'Orfeó Català el 1901.

Hom procedí a la renovació estatutària de la Junta Directiva, a la qual s'incorporà Rosa Rius, com a tresorera i els vocals cantaires Josep Laporta i Narcís Tristany.

Per la seva part el director del cor, Simon Johnson llegí un informe sobre l'activitat del mateix, en el qual remarcà que en un any s'havien realitzat 21 concerts i encara en quedaven cinc més pendents, informà sobre la incorporació d'un cor intermedi i dos d'infants i mostrà la seva sintonia amb el president i la junta directiva sobre la tasca a realitzar amb l'Orfeó. Explicà també que el cor era en camí d'assolir una forma de fer artística, ensem catalana i internacional.

HOMENATGE A MATEU
PIGUILLEM EN
COMPLIR 90 ANYS

El passat 20 d'abril, i en un acte que aplegà directius de l'Orfeó i un nombre molt nodrit d'antics cantaires, s'oferí un homenatge a Mateu Piguillem, arxiver de l'entitat, amb motiu de complir 90 anys d'edat. La celebració, que agafa l'interessat per sorpresa, tingué un caràcter de gran afecte i estimació envers la figura ensem venerable i activa del senyor Piguillem. Ultra un pastís monumental amb les inevitables espelmes, hi hagué lliurament de regals a càrrec de la Junta Directiva i dels amics de la casa de l'homenatjat.

ÒBIT DE RAMON PUJOL

Acaba de morir a Barcelona,

Ramon Pujol i Alsina, membre de la Junta Directiva de l'Orfeó, on ocupava el lloc de Comptador. El senyor Ramon Pujol ha estat una figura important dins la tasca de la casa, tant a través de la seva dilatada tasca directiva en diverses èpoques com pel seu afany de col·laboració, especialment anys enrera, en els cors infantils i juvenils.

La seva figura, així mateix, tingué un relleu especial en d'altres àmbits polítics i culturals del nostre país en haver tingut (i tenir) una estreta vinculació amb el Centre Excursionista de Catalunya i Els Amics de l'Alguer i amb el CADCI. L'acte de l'enterrament constituí una important manifestació de dol, que comptà per part de l'Orfeó, amb la presència de diversos directius encapçalats pel seu president i amb la de figures de la vida política catalana, com el president Tarradellas i la senyora Marta Ferrusola de Pujol.

PELL DE BRAU

«SCHERZO», UNA NOVA REVISTA MUSICAL

Editada per l'empresa madrilenya Scherzo Editorial, acaba de sortir al mercat una nova publicació dedicada al món de la música. El president de l'empresa és Gerardo Queipo de Llano, i el director de la revista, Antonio Moral, i en són sots-directors Javier Alfaya i Domingo del Campo. El Consell de Direcció és format per Manuel García Franco, Santiago Martín Bermúdez, Agustín Muñoz Jiménez i Enrique Pérez Adrián. A la referència de col·laboradors figuren, entre d'altres, Jesús López Cobos, Antoni Ros-Marbà, Arturo Reverter, José Luis Pérez de Arteaga, Enrique Martínez Miura, etc.



Saludem amb la màxima satisfacció el nou col·lega, que suma els seus esforços a la tasca tan important de servir a la música, i desitgem que la seva trajectòria sigui plena de conseqüència i que aconsegueixi un ampli ressò.

II PREMI D'INTERPRETACIÓ DE PIANO «MANUEL DE FALLA»

La Caixa d'Estalvis de Cadis ha fet pública la segona convocatòria del «Premio Nacional de Interpretación de Piano «Manuel de Falla», dotat amb 300.000 ptes.

Poden concorrer al certamen tots els pianistes de nacionalitat espanyola, d'un màxim de 28 anys el dia 30 de setembre de 1986 (dia en què serà closa la inscripció). El concurs és estructurat en dues proves eliminatories i una final.

El guanyador del concurs estarà obligat a oferir un concert, amb programa de lliure elecció, en l'acte de lliurament de premis que se celebrarà a Cadis, en una data a determinar posteriorment.

Les bases completes del certamen seran facilitades, a qui les sol·liciti, per l'entitat organitzadora: «Caja de Ahorros de Cádiz, Pl. de San Agustín 3, 11004 Cádiz».

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

ALT CAMP

JULIOL

19, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Reial Monestir de Santes Creus	Orquestra de Cambra Alexandre Stajic. Solistes. (XIIè cicle de Concerts de Música Clàssica)
26, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Reial Monestir de Santes Creus	Orquestra de Cambra London Virtuosi. Solistes. (XIIè cicle de Concerts de Música Clàssica)

AGOST

2, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Reial Monestir de Santes Creus	Orquestra de Cambra Reina Sofia. Solistes. Dir.: Gonçal Comellas. (XIIè cicle de Concerts de Música Clàssica)
9, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Reial Monestir de Santes Creus	Hesperion XX. Montserrat Figueras, soprano. Dir.: Jordi Savall. (XIIè cicle de Concerts de Música Clàssica)
16, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Reial Monestir de Santes Creus	Orquestra Simfònica Juvenil de Salzburg. Solistes. (XIIè cicle de Concerts de Música Clàssica)
30, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Reial Monestir de Santes Creus	Orquestra de Cambra I Solisti Aquilani. (XIIè cicle de Concerts de Música Clàssica)

ANOIA

JULIOL

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

BAIX EMPORDÀ

JULIOL

4, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Agustí Coma, Humberto Roldón, Hu Kun, Christopher Pulgram, Wolfgang Schöder, violí. Juan-Lucas Aisemberg, Isabella Piccioni, viola. Jacob Ludwig, Eduardo Vassallo, Daniel Lysy, violoncel. Nury Guarnaschelli, trompa. Coma, Mozart, Mendelssohn. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
11, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Camerata Lysy Gstaad. Alberto Lysy, violí. Händel, Mendelssohn, Cervelló, Haydn, Rossini. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
12, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Alberto Lysy, violí. Jeffrey Gilliam, piano. Grieg, Brahms, Franck. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
	22,30 h.	Palafugell	Ermita de Sant Sebastià	Agustí Coma, violí. Albert Guinovart, piano. Beethoven, Montsalvatge, Franck, Bloch. (Concerts d'Estiu 1986)
19, dissabte	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Esbart Sant Cugat. (XIX Festival de Música de Calonge)
	22,30 h.	Palafugell	Església de Palafugell	Josep Quer, contrabaix. Koussevitzky, Bottesini, Kuso, Haydn, Dittersdorf, Glier. (Concerts d'Estiu 1986)
22, dimarts	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Junge Schweizer Philharmonie. Radu Aldulescu, Vladimir Orloff, violoncel. Dir.: Janos Metzaros. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
23, dimecres	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	Junge Schweizer Philharmonie. Renate Lenhart, soprano. Dir.: Janos Meszaros. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)
25, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Carme Bustamante, soprano. Manuel Cid, tenor. Shari Roads, piano. Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Fauré, Ravel, Dvorak. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
26, dissabte	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Vicenç Prats, flauta. Josep M. Cottet, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
27, diumenge	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	Septimíni de l'Orquestra d'Euzkadi. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)
30, dimecres	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	Jean-Pierre Rampal, flauta. Denis Evesque, piano. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)

AGOST

1, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Jean-Pierre Rampal, flauta, Gerard Claret, violí. Lluís Claret, violoncel. Haydn, Telemann, Kodaly, Devienne. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
7, dijous	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	Orquestra Dall 'Arco. Torleiss Thedeen, violoncel. Dir.: Jack Martin Handler. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)
8, divendres	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Victòria dels Àngels, soprano. Manuel García Morante, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
9, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Plaça de la Vila	Northern Sinfonia of England. Cors de l'Acadèmia del Festival de Prada. Michèle Péna, soprano. Marcel Quilevére, tenor. Jean-Jacques Doumène, baix. Dir.: Wilfried Boettcher. Haydn: <i>La Creació</i> (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
	22,30 h.	Palafrugell	Església de Palafrugell	Harmonia Calda, flauta travessera, violí, viola, violoncel. Mozart, Schubert, Pleyel, Reger. (Concerts d'Estiu 1986)
13, dimecres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Quartet Tarragó. Guerrero, Vivaldi, Turina, Stravinsky, Balada, Torrent. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	Pascal Le Corre, piano. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)
15, divendres	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Pedro Lavirgen, tenor. Alberto Gómez, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
16, dissabte	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	The London Gabrielli Brass Ensemble. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)
21, dijous	22,30 h.	Calonge	Plaça del Castell	Alícia de Larrocha, piano. (XIX Festival de Música de Calonge)
	22,30 h.	Sant Feliu de Guíxols	Porta Ferrada	Germans Pérez Molina, duo de pianos. (XXIV Festival Internacional de Música de la Porta Ferrada)
22, divendres	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Parròquia de Sant Genís	Professors del Campus Musical '86. Brahms, Dvorak. (VIè Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)
23, dissabte	22,30 h.	Llafranc	Església de Sta. Rosa	Josep Bassal, violoncel. Marta Oncins, piano. Cassadó, Falla, Albéniz, Nin. (Concerts d'Estiu 1986).

BARCELONÈS

JULIOL

1, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Orquestra Solistes de Catalunya. Dir.: Xavier Güell. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
2, dimecres	22,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Parc de Can Boixeres	Orquestra Pro-Arte. Dir.: Lluís Millet. Mozart, Vivaldi, Handel. (Estiu a Ciutat)
3, 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)
8, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	<i>Espectacle de música contemporània</i> . (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
9, dimecres	22,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Parc de Can Boixeres	Conjunt de trompetes Claude Rippas. (Estiu a Ciutat)
10, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Roland Pidoux, violoncel. Sorin Melinte, piano. (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)
16, dimecres	22,30 h.	L'Hospitalet de Llobregat	Parc de Can Boixeres	Taller d'Òpera Amadeus. Selecció d'òperes de Mozart. (Estiu a Ciutat)
17, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Anna Baget, violí, Aníbal Bañados, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

22, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Toni Olaf Sabater, Agustí Fernández, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
24, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	«Serenata Jove». The Luxe Jazz Quartet. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
29, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Norbert Goller, clarinet. Annelie Nestle, viola. Albert Julià, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
31, dijous	22 h.	Barcelona	Basílica de Sta. Maria del Mar	Orchestre de Jeunes de la Méditerranée. Albert Giménez Atenelle, piano. Dir.: Michel Tabachnik. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)

AGOST				
5, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Eulàlia Solé, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
7, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Douglas Riva, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
12, dimarts	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Megumi Tani, soprano. Manuel García Morante, piano. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)
14, dijous	22 h.	Barcelona	Jardins de l'Hospital	Orquestra de Cambra Janacek de Brno. Dir.: Jaroslav Broz. (Serenates d'Estiu. Joventuts Musicals)

BERGUEDÀ

JULIOL				
12, dissabte	22 h.	Berga	Parc del Lladó	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Dir.: Ramon Noguera.

CERDANYA

JULIOL				
25, divendres	22 h.	Puigcerdà	Passeig 10 d'abril	Havaneres El Ciervo. «Música al carrer». (Ajuntament de Puigcerdà)
AGOST				
8, divendres	22 h.	Puigcerdà	Plaça Cabrinetty	Jordi Barra. Conjunt Música Catalana. «Música al carrer». (Ajuntament de Puigcerdà)
23, dissabte	22 h.	Puigcerdà	Plaça Cabrinetty	Concert Música Catalana. «Música al carrer». (Ajuntament de Puigcerdà)
29, divendres	22 h.	Puigcerdà	Plaça Cabrinetty	Jotes i Danses. «Música al carrer». (Ajuntament de Puigcerdà)

CONCA DE BARBERÀ

JULIOL				
27, diumenge	20 h.	Montblanc	Església de Sant Francesc	Orquestra de Cambra I Fiamminghi. J. P. Rampal, flauta. Bach, Stamitz, Toldrà. (V Festival Internacional de Música Catalana)
AGOST				
3, diumenge	20 h.	Montblanc	Església de Sant Miquel	Carme Bustamante, soprano. A. Giménez Atenelle, piano. Mompou, Montsalvatge, Valls. (V Festival Internacional de Música Catalana)
10, diumenge	20 h.	Montblanc	Capella de l'Antic Hospital	Alia Música. Barroc català i europeu. (V Festival de Música Catalana)
24, diumenge	20 h.	Montblanc	Església de Sant Francesc	Orquestra Pro Arte. Dir.: Lluís Millet. Händel, Mozart, Bertran. (V Festival Internacional de Música Catalana)
31, diumenge	20 h.	Montblanc	Església de Sant Miquel	Quintet de Vent orquestra d'Euzkadi. (V Festival de Música Catalana)

VALLÈS OCCIDENTAL

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.

BORODIN: *A les estepes de l'Àsia central*. MUSORGSKI: *Una nit a la Muntanya Pelada*. TXAIKOVSKI: *Caprici Italià*, *Marxa Eslava* i «*Vals*» de *La belle au bois dormant*. Disc «*Le chant du monde*». LDX 78740

Aquest disc que aplega els noms de Borodin, Musorgski, Txaiovski i Glinka, equival a una petita antologia, a nivell popular, de la música pròpia de l'escola nacionalista russa, tot abarquant des de la seva manifestació més autòctona fins a la més personalment elaborada.

L'obra d'Alexandre Borodin *A les estepes de l'Àsia central* (1880) revela la perfecta formació artística del compositor i la seva distinció innata. Borodin era fill natural d'un príncep caucasià i un remarcable home de ciència —metge i químic— a la vegada que un músic de primer ordre. Aquest esbós simfònic atreu pel seu directe poder d'evocació i dona una especial força descriptiva al tema escollit, tot imaginant la desolació de l'estepa on transita una caravana solitària. Una cançó eslava sembla donar l'únic alè de vida a l'estatisme de l'ambient.

Contrastant amb el rigor constructiu de Borodin, la força de Musorgski queda palesa en el poema *Una nit a la Muntanya Pelada* (1867) d'una intensitat imaginativa i també descriptiva extraordinària. L'atmosfera fantasmagòrica que el compositor sembla copsar, basant-se en una llegenda popular, és admirablement plasmada. Val a dir que Musorgski va escriure aquesta partitura molt irregularment, pensant a donar-li forma de cantata o d'òpera.

Txaiovski fou el més occidentalista entre els músics russos de final de segle. La fluida vena creativa és una constant en tota l'obra del compositor que, no per inclinat a una estètica vinculada a la cultura francesa o italiana va deixar de manifestar-se arrelat a les tradicions musicals del seu país. El seu mestratge indiscutible, li va permetre donar a cada una de les seves partitures el caràcter específic que es proposava suggerir.

Així, al *Caprici Italià* (1880) sense deixar d'ésser clarament personal, s'adapta perfectament a les formes italianitzants enllaçant amb habilitat els ritmes de Siciliana, la melodia d'una cançó de carrer i una tarantella, temes escoltats per ell a un carnaval de Roma a què va assistir.

La *Marxa Eslava* (1876) tot i ser una peça de circumstàncies (escrita en homenatge al poble de Sèrbia arran de la guerra russo-turca) és notable per la seva esplèndida factura, en la qual fa aparèixer l'himne de la Rússia tsarista amb un començament contingut, gradualment animat fins acabar en una apoteosi marcial.

A aquestes dues mostres de la música simfònica de Txaiovski, s'hi afegeix l'enardit i tant conegut «*Vals*» extret del primer acte del ballet *La belle au bois dormant*, creat poc després del no menys cèlebre *Llac dels cisnes* i abans del *Casse-Noisette*.

En incloure al disc l'obertura de l'òpera *Roussland i Ludmila* es ret un justificat tribut a la figura de Glinka (1804-1857) el principal fundador del moviment musical nacionalista a Rússia, que creà l'antecedent de les òperes-contes que Rimsky desenvolupà i enriqueix fins a fer-ne un prototipus.

La gravació (efectuada, segons consta a la carpeta, a Moscou, el 1981) es tècnicament bona i sembla superar la majoria de les que coneixem realitzades a la URSS. L'Orquestra Simfònica de la RTV soviètica, dirigida per Vladimir Fedosseev fa una interpretació convincent de totes les obres. Podríem remarcar, sobretot, l'ímpetu i la claredat tímbrica assolida a l'obertura de Glinka, les belles plenituds sonores a l'obra de Musorgski i la lluminosa policromia del *Caprici Italià* de Txaiovski.

Xavier Montsalvatge

Sakura, Sakura

Yoshima Otani, guitarra
«Invitació a la Música»

Ecoltar un disc produït a casa nostra i dedicat a la guitarra ja és motiu de satisfacció (donada la raresa d'ambdues coses) i encara ho és més quan la qualitat acompanya aquest fet. Aquest és el cas del disc que ens ocupa, producció executiva d'«Invitació a la Música», entitat creada per Yehudi Menuhin i que pretén una continuïtat en el terreny de la producció discogràfica per tal d'arrodonir la seva eficaç labor i perpetuar d'alguna manera el treball dels joves intèrprets que la fan possible. *Sakura, Sakura* és el títol

distintiu del disc, nom d'una de les peces que ens ofereix Yoshima Otani, intèrpret d'aquest treball, on el jove i genial guitarrista es mostra amb una sòlida tècnica, un bon so i un coneixement de les partitures que interpra.

En la primera cara ens trobem davant d'un repertori que podríem denominar estàndard, tant per les obres com pels autors. *Torija*, de «Castillos de España» —quan podem sentir en directe tota aquesta magnífica obra completa?— de Federico Moreno Torroba, és una mostra del coneixement de la guitarra i del gran ofici d'aquest compositor; segueixen les danses núms. 4 i 5 (Villanesca i Andaluza, respectivament) d'Enric Granados en bones transcripcions del propi Otani, i les conegudíssimes *Capricho árabe* i *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega, totes dues obres mestres del repertori guitarrístic.

En la segona cara, trobem dues partitures menys conegudes del gran públic. *Olivenor*, de Vicente Asencio, obra que recomano als guitarristes per l'interès del llenguatge harmònic i el tractament instrumental. A continuació, Otani interpreta la ja esmentada *Sakura, Sakura* del compositor Hiroyuki Yokco; es tracta d'unes variacions sobre el tema de la cançó tradicional del Japó, del mateix títol. Aquesta obra s'està incorporant progressivament al repertori dels guitarristes (alguns de coneguts com O. Cáceres i E. Bitteti l'interpreten en els seus concerts) i ofereix un seguit de recursos instrumentals com el trèmol, harmònics, pizzicati, etc., que la fan atractiva per a l'estudi i, com que és una obra entenedora i amable, també per al públic. El disc finalitza amb el *Gran Solo Op. 14* (el seu títol és en realitat *Sonata prima pour la guitare*) on el seu autor, Ferran Sors (1778-1839), ens mostra un cop més, la seva profunditat musical i el seu mestratge en el tractament instrumental quasi mai no igualat posteriorment. Otani ens ofereix un bon treball, molt lloable, en unes interpretacions sinceres, entusiastes i brillants; només hi trobem certes llibertats de tempo i solfístiques, no sempre justificables; creiem, en definitiva, que aquest disc és oportú i preguem a «Invitació a la Música» que porti endavant aquest projecte discogràfic i el recomanem sens dubte a tots els afeccionats a la música.

Jordi Codina

El Petit Pianista. Vol. I.
Publicacions Clivis.

El Petit Pianista, Vol. I. La publicació que comentem és el resultat de la tasca compositiva de J.Ll. Moraleda, la pedagogia d'Àngel Soler i el seu equip (Montserrat Figuera, Montserrat Morral, Asunción Robles, Isabel Rocha) i les formosíssimes il·lustracions de Lluís Jover.

En les paraules del compositor de la música i, sobretot, en la molt exhaustiva «Introducció» del grup de mestres de piano que han inspirat la línia del llibre, es donen les pautes de la seva utilització i de la intenció última de la seva creació.

De format menor a l'habitual d'una partitura de piano, s'hi agrupen, dividits en Iniciació, Seccions I, II i III, exercicis, lliçons, cançons populars i petites peces de música de cambra.

En l'esmentada «Introducció», l'equip de mestres explica la seva forma de treballar, basada en l'estudi mental (percepció global, anàlisi, síntesi). S'hi dona un exemple d'anàlisi mostrant com aquest es pot fer a nivell elemental.

Seguint l'exemple d'Hongria, país pioner i exemplar en tant aspectes de la pedagogia i l'organització musicals, s'inclouen al llibre algunes cançons populars catalanes formant part de l'entorn musical de l'infant i l'alumne.

Altres punts pedagògics són la classe col·lectiva i l'ensenyament simultani de solfeig i piano.

La presentació dels continguts pedagògics, a la Iniciació i a les tres Seccions, és feta amb claredat de concepte i sentit de progressió.

Cal aplaudir Publicacions Clivis, de Barcelona, per la seva iniciativa i la pulcritud de l'edició, fent un esment especial a la notació.

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