



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 25 Novembre 1986

Vitalitat i
universalitat
del Jazz



Liceu,
una temporada
de progressió



Tete Montoliu,
l'expressió del Jazz
de Catalunya

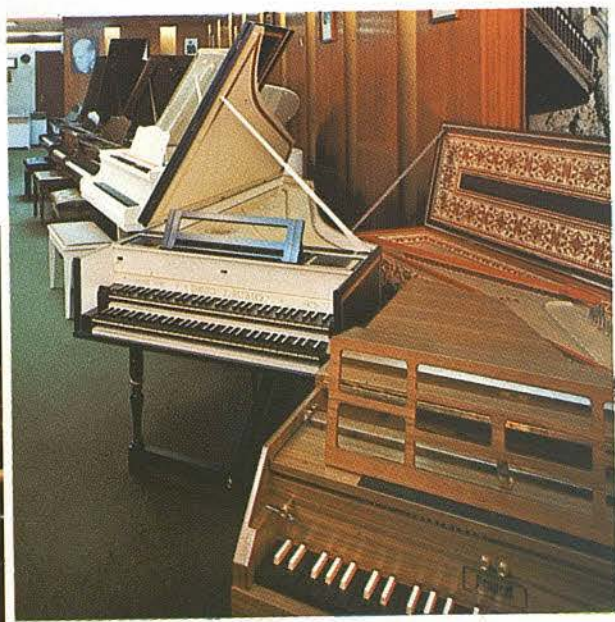
JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

CENTRE MUSICAL



YAMAHA



2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 25 - NOVEMBRE 1986

Director: Jaume Comellas

Sots-director: Lluís Millet

Cap de Redacció: Pere Artís

Maquetatge: Ignasi Bassó

Correcció: Joan Costa

Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.

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

Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82

08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.

Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a

Tel. 209 71 19

08021 Barcelona

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

Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.

Distribució: L'Arc de Berà, S.A.

Dipòsit Legal: B. 34.432/83

Consell Editorial:

Fèlix Millet (President) Carles Guinovart

Montserrat Albet Antoni Marí

Roger Alier Oriol Martorell

Josep Casanovas Xavier Montsalvatge

Gregori Estrada Santi Riera

Enric Gispert Maria Ester Sala

Joan Guinjoan

Col·laboren en aquest número: Roger Alier, Pere Artís, Josep Casanovas, Pere Casanovas, Cesc, Ricard Gili, Enric Gispert, Albert Mallofré, Lourdes Morgades, Alfredo Papo, Ramon Pla i Arxé Miquel Pujadó, Luciano Sgrizzi i Jordi Suñol.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

EXPECTATIVES DE FUTUR

El repte desitjat ja és una realitat virtual: Barcelona serà la seu dels Jocs Olímpics de 1992.

Davant l'esdeveniment, el cos social ha reaccionat, majoritàriament, de forma positiva. Declaracions institucionals i enquestes periodístiques d'urgència coincideixen a remarcar els aspectes engrescadors de la notícia.

Una notícia que congrua en el seu si múltiples continguts d'ordre divers (econòmic, cívic, polític, urbanístic, cultural, etc.) amb forta càrrega de transcendència per a l'esdevenidor immediat i per al futur llunyà.

Un repte: un risc. I, com tots els riscos, en quedarà justificada l'assumpció si hom el supera i n'assoleix els guanys inherents a una empresa de la magnitud de la que ara ens ocupa.

Més enllà de consideracions primàries, de reaccions visceralment (positives o negatives), de raonaments fonamentats (en pro o en contra), un fet és inqüestionable: Barcelona i Catalunya tenen una eina excepcional a les mans.

Dependrà de molts factors que aquesta excepcionalitat prengui un determinat caire concret, que es traduirà en opcions tangibles. I, entre aquests factors, serà essencial i irrenunciable el paper que reclamin els diversos estaments socials.

El clima de positiva tensió que impregnarà progressivament la societat hauria de reportar beneficis a tots els àmbits: també al cultural, i a l'específicament musical.

En tenim precedents històrics: les exposicions Universal (1888) i Internacional (1929), la dinàmica de les quals generarà —directament o indirecta— una munió d'iniciatives, de les quals el món musical català ha viscut durant molt temps (des de la construcció del Palau de la Música Catalana fins a la presa de consciència col·lectiva).

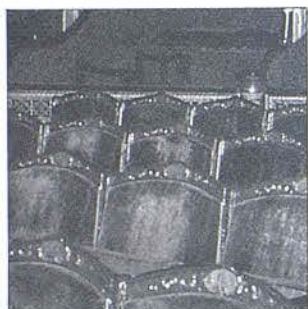
Benvinguts, doncs, els guanys que, previsiblement, aportaran els Jocs Olímpics. Però reclamen que no quedin limitats a les àrees que comunament i prioritàriament han estat fins ara assenyalades als *mass media*: comunicacions, urbanisme, tecnologia, etc.

Desitgem, també, que la paral·lela Olimpíada Cultural, de què hom ha fet provisòria menció, sigui un revulsiu que sotraguegi consciències adormides, desvetlli energies potencials i conciti il·lusions operatives eficaces. I tot això ho reclamem taxativament per a un àmbit, el musical, en totes les múltiples implicacions connexes.

Serà així com aquella excepcionalitat que abans era citada prendrà el caire positiu que ens pot situar al llindar del nou segle amb uns trets millors que els que ara ens defineixen.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Espectatives de futur	3
Sobre les versions musicals del «Quixot» (Ramon Pla i Arxé)	5
Mikrokosmos: Una manifestació singular (Pere Artís)	7
Temporada del Liceu: Equilibri entre repertori i reposicions especials (J. Casanovas)	9
Presentació de veus remarcables (Pere Casanovas)	10
Fundació Caixa de Pensions: Una oferta important i variada (R.R.M.C.)	12
La veu, protagonista destacat del cicle d'Euroconcert	13
Qüestionari informal: Jordi Teixidor, autor teatral	15

JAZZ: UNIVERSALITAT D'UNA MÚSICA RACIAL

Perspectiva des de cent anys d'història (Ricard Gili)	17
Cants espirituals negres: un folklore viu (Enric Gispert)	25
Aproximació a l'evolució estilística del jazz (Albert Mallofré)	26
Petita història del jazz a Catalunya (Alfredo Papo)	29
Tres caus de jazz històrics: Jamboree, Cova del Drac i Jazz Cava de Terrassa (Lourdes Morgades)	33

El Festival de Bayreuth compleix cent deu anys (Roger Alier)	35
RETRAT: Tete Montoliu, la màxima expressió del jazz de Catalunya (Jordi Suñol)	40
Scherzando (Cesc)	42
Ara, abans d'ahir, demà	43
Concerts, recitals, concerts, recitals	48
Llibres, discos	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

Sobre les versions musicals del «Quixot»

Per a impressionar el personal, Salvador Espriu es valia d'una pertorbadora hipèrbole per a classificar l'obra literària de la humanitat: Primer, deia, hi ha la Bíblia i, a distàncies insalvables i insondables, el *Quixot* i Shakespeare —«impressionants turons de la intel·ligència i de la sensibilitat» («Presència», 27 d'abril de 1968)—, i després, a iguals i abismals distàncies, la resta dels mortals que escriuen. I substancialment hi coincideixo, sigui dit des de la més devota i discreta modèstia, com plauria de dir, potser, al poeta. Vull dir que, des de la meua experiència de lector, hi ha, en literatura si més no, algunes obres i plomes excepcionals que semblen pertànyer a una categoria estètica diferent, superior i excepcional. I, és clar que, entre aquestes —també en això hi coincideixo— hi ha el *Quixot*.

Dir que el *Quixot* és excepcional, vol dir que l'experiència que se'n deriva ho és. I això no és exactament destacar l'emocionant intriga de l'argument, o l'atractiu del personatge o la qualitat de l'estil, perquè no costaria gaire de trobar aventures més emocionants, personatges més convincents i estils més afinats.

Allò que vol dir és que, amb tot això —personatges, accions, tècniques, estil—, es crea una complexíssima i contradictòria experiència que el lector reconeix —perquè és complexa i perquè és contradictòria— com a pròpia. I ho és perquè reproduceix l'experiència de viure, és a dir, de relacionar-se amb els altres, amb un mateix i amb les coses. I ho fa, més exactament, reproduint els tractes amb la realitat, vista com una obvietat indefugible, negar la qual es una patètica follia, tan estúpida com comprensible i, per això, alhora, entenedridora i grotesca.

La pols manxega és en el *Quixot* només pols, com només és allò que és el tronat esquelet de l'«hidalgo» que la trepitja, i el títol que ostenta i la seva personalitat desballestada. No hi ha cap idealització; i, per això, quan el *Quixot* baladreja davant dels molins i nega l'evidència de la realitat, el lector entén la generositat de l'intent tan intensament com l'estupidesa de fer-ho. I quan el *Quixot* empal·lideix en sentir uns trets reals al port de Barcelona, retrobarà



Jules Massenet

el valor de la pacífica i vulgar polseguera de la seva terra. La imatge de la realitat —la de la vida com a tracte amb les coses— que es desprèn de tot això és la d'una realitat tan discreta i vulgar com real i irreemplaçable, tan banal com estimable, a la qual cap idea, cap sentiment ni cap voluntat, per generosos que siguin, no pot substituir perquè fugir de la realitat és, en el *Quixot*, fugir també de la vida.

Certament és aquesta complexitat que he intentat —ben segur, sense aconseguir-ho— de reproduir, allò que dóna el to excepcional a l'obra i marca l'abim estètic que la

separa de tot allò que Espriu anomenava «la resta». I és aquest nucli complexíssim de sentit allò que un artista vol reproduir quan, amb els materials que són propis de la seva art, es vol fer ressò de l'experiència quixotesca.

Si parlem d'obres musicals inspirades en el *Quixot* —186 en registra Víctor Espinós a «*El Quijote en la música*» (1947)—, volem dir nascudes d'aquella excepcional experiència estètica, generades a l'impuls de l'emoció terminal de la lectura i escrites amb voluntat de donar a entendre, amb materials tan diferents dels narratius com el



Entrada de Don Quixot a Barcelona, segons un gravat de Gustave Doré

so i el ritme, aquella mateixa impressió literària. El repte, és clar, és considerable.

En aquestes afirmacions hi ha una distinció implícita entre signe i sentit. El sentit —aquella complexitat— es percep en el signe i s'hi associa. Però no és el signe allò que constitueix l'essència i la finalitat de la informació literària, sinó només el canal que la transmet. Per això l'intent de substituir —o alterar, o deformar— el signe és una aventura estètica possible i estimulante. Però difícil.

De fet, tant és imitar de la vida com de l'art, perquè tant en un cas com en l'altre allò que genera l'expressió és l'objecte —real o artístic— però allò altre que constitueix la qualitat estètica de la imitació no és la fidelitat en la reproducció de l'anècdota sinó la fidelitat en la reproducció de l'experiència de l'anècdota —real o textual— i aquesta es dona tant en una experiència amorosa o luctuosa com en una lectura de *Guerra i Pau* o de *Les fleurs du mal*. El problema és l'expressió.

I és l'expressió perquè l'emoció es vincula, en l'art i en la realitat, al signe que la genera o expressa. D'aquí que, de fet, calgui fer una gran distinció entre arts fi-

guratives —i l'òpera, en tant que teatre, ho és en gran part— i les que no ho són, —i la música pura n'és l'exemple més clar. Per a expressar el *Quixot* —el sentit del text—, la figuració —la mimesi realista dels personatges, espais i incidents de l'obra— sembla comportar un camí més directe. Però de cap manera segur. Com no és segura tampoc la deformació d'aquests materials per aproximar-se al nucli del sentit. En art hi ha, certament, mètodes i escoles, però allò que no hi ha és una garantia adossada a una opció, per ben pensada i oportuna que aquesta sigui teòricament.

Bona prova d'això, en el terreny de la pintura, o més exactament del gravat, el trobem en l'intent realista de Gustave Doré comparat amb el de Salvador Dalí. Doré és fidel al text; i ho fou fins al punt de residir un any a Barcelona per reproduir millor els escenaris de la segona part de l'obra: fins i tot la silueta del campanar de Santa Maria del Mar es dibuixa al fons del *Quixot* a Barcelona. El resultat de l'edició (1863) és esplèndid però, cal dir-ho, ben poc quixotesca. Aquest *Quixot* idealitzat i ingràvid té poca cosa a veure amb l'ossada apallissada, bondadosa i ridícula de l'original. La

diferència essencial no és mimètica, sinó de sentit; perquè la reproducció d'un fragment del *Quixot*, per mínim que sigui, exigeix per a ser fidel la percepció global del complexíssim sentit de tota l'obra. A l'altra extrem, quan Dalí (Joseph Foret, París, 1957) intenta il·lustrar també el *Quixot*, la seva arrel surrealista li permet de crear una imatge ben singular, no gens realista. I el resultat és fascinant, però no gens quixotesca tampoc. Tot ho veiem des de la imaginació del personatge, i la realitat esdevé follia: explosiva i desballestada, generosa i concloent. No és el *Quixot*: només és un dels elements que s'hi estructuren i que la ment de Dalí ha deformat i extremat, empobrint-lo. Fins i tot l'extraordinari equilibri de Teodoro N. Miciano (Barcelona, 1952), a causa de la seva mateixa satinada perfecció s'allunya del sentit de la realitat, cosa que és essencial al sentit del text.

Aquesta subsidiarietat dels materials és, em sembla, radical. I, si se'm permet un exemple hiperbòlic, em sembla més afí al món del *Quixot* un sol moviment d'un quartet de Mozart, que pròpiament no hi té res a veure, que tot el *Quixot* de Massenet que en vol ser una fidel rèplica escènica.

Històricament, les versions musicals del *Quixot*, que comencen, segons els erudits del cas, amb un ballet de 1614 (*Le ballet de Don Quixot*), un any abans de la publicació de la segona part del llibre, són majoritàriament òperes —i variants— ballets, o música de programa. Es a dir bàsicament figuratius.

N'he comptabilitzat, expurgant el catàleg poc rigorós de V. Espinós: cinc al segle XVII, el més important dels quals és *The comical history of Don Quixotte* (1694) de Henry Purcell; quaranta al segle XVIII, amb obres de Conti (1719), Lalande (1720), Telemann (1721), Caldara (1727), Martini (1727), Boismortier (1743), Paisiello (1769) —que vaig veure representada al teatre de la Wiener Kammeroper el març de 1975— Piscini (1770), i Salieri (1771); setanta al segle XIX, amb obres de Mercadante (1825), Mendelssohn (1827), Donizetti (1833), Barbieri (1861), Arrieta (1864), Rubinstein (1875), Offenbach (1875) i el gran Richard Strauss (1897). I entre els del segle XX hi ha mostres de Chapí (1902) a Massenet (1910), de Vives (1905) a Ravel (1934), passant per Guridi (1915), Falla (1923), Esplà (1929) o Gerhard (1946). La nòmina és aclaparadora.

Analitzar-les, és impossible, per falta, en la majoria dels casos de tota possibilitat d'audició. Un fet, però, es destaca: el caràcter mimètic de tots els exemples que conecja sigui per la via del *libretto* o del programa, com si la música sola no fos un material prou poderós per a reproduir tots els matisos del tema quixotesca. De vegades, el compositor s'acull a un fragment —sovint les noces de Camacho, perquè Cervantes hi parla de «*confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albugues, panderos y sonajas*»— i a vegades intenta reproduir



Fedor Chaliapin, creador del personatge Don Quixot

els «hits» de l'obra amb voluntat globalitzadora. Però no és aquesta fragmentació la que determina la qualitat del conjunt, sinó més aviat la fragmentació temàtica, la parcialització del sentit: la conversió en un sentit unívoc —per la via de la idealització o del grotesc— de la complexitat original. Pel meu gust, Strauss —tan mimètic en la seva obsessió per la música de programa— aconsegueix, malgrat això, diria, de deixar en el perceptor bona part de la intensa contradicció que he apuntat. Perquè no és qüestió de tècniques, sinó de talent estètic.

El cas de Massenet és el contrari: ni el text que li dona suport ni la música tenen el més remot parentiu amb l'obra de Cervantes. Un Quixot convertit en germaneta

de Sant Vicenç de Paül, un Sancho lamentablement alcoholitzat i una Aldonza Lorenzo, que en l'original és una viril i pestilent pagesa i es veu aquí transvestida en una maquiavèlica «femme fatale». Aquest engendre argumental fa de suport a una música que, quan no és bullanguera, és estovadament sentimental, i que potser no està malament, però que és ben lluny de recordar ni que sigui vagament l'esperit del Quixot. Si és que us entreté —i atenent com està la vida i el preu de les entrades— més val aprofitar-ho... Però el Quixot, el que és pròpiament el Quixot i més val que se'l llegeixin.

Ramon Pla i Arxé

Cadena

13

La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Dissabte de 24 a 1 hores

MIKROKOSMOS

Una manifestació singular

La temporada ja ha reprès el ritme habitual. Enrera queda la dispersió estiuenca, amb el trencament temporal d'uns hàbits esdevinguts costums. En l'àrea musical, aquesta ruptura, des de fa uns anys, queda pal·liada —si no obviada del tot— gràcies a la proliferació d'uns cicles que solen unir l'interès d'uns marcs inhabituals (generalment, de marcat signe turístic) al de les propostes estrictament artístiques.

Bé. No hi ha res a dir. O fóra molt, allò que hi hauria a dir, des d'una anàlisi sociològica rigorosa. Deixem-ho, ara.

Allò que caracteritza el *modus operandi* de la majoria d'aquestes manifestacions és la pròpia dels circuits convencionals: uns determinats intèrprets, de mà d'un agent artístic, actuen per a uns organitzadors concrets, amb la contrapartida d'una *cache* convinguda. El contacte d'aquests artistes amb l'entorn social amb prou feines pot superar el grau de comunicació que assoleixen en el moment del concert, junyits com són —sovint— per desplaçaments inajornables a causa de compromisos contractuals; els mecanismes funcionals a penes donen per més.

En aquest panorama dels festivals d'estiu (deliberadament simplificat), al nostre país destaca amb un relleu particular una manifestació especial, pel gènere i pel funcionament: el Festival de Cantonigròs, dedicat a la música i a la dansa d'arrel popular.

No entro en detalls artístics valoratius. Però sí que en remarco uns aspectes singulars d'ordre sociològic, que contrasten amb el perfil genèric abans apuntat: la presència, sense afany lucratiu, de grups d'arreu del món (d'Islàndia a Hong Kong, de Turquia a Veneçuela, de Finlàndia a Filipines, etc.); el caràcter festiu, de cap manera renyit amb criteris artísticament rigurosos, garantits per uns jurats de reconeguda solvència; la participació de tot un poble i de gran part d'una comarca en el complex entramat organitzatiu; la convivència d'hostes i amfitrions en una disponibilitat domiciliària franca, més enllà del prosaïc *do ut des*, amb el consegüent intercanvi informatiu recíproc i, doncs, amb el consegüent enriquiment humà, etc.

Per tants i tants motius, la manifestació de Cantonigròs —que pot ser presa com a exponent d'altres esforços paral·lels— ha demostrat ser una eina de positiva eficàcia, artísticament i cívica (i així ho remarca, amb encertades paraules, el President Pujol en l'acte inaugural de l'edició d'enguany). I hom pot afirmar que, en la seva parcel·la específica (no més enllà, però tampoc més ençà) ha esdevingut exemple d'esforç col·lectiu al servei d'una comesa noble.

Pere Artís



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



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

TEMPORADA AL LICEU

L'equilibri entre repertori i reposicions especials



Montserrat Caballé a Armide

Després del preludi coreogràfic que obre la tardor al Liceu, hi comença enguany una nova temporada que, si bé és equilibrada (com sol ésser ja habitual en els darrers anys), mostra una significativa proporció de sis autèntiques novetats o reposicions especials, enfront de nou reposicions de repertori pur. La primera i la darrera de les representacions s'insereixen, precisament, en aquest capítol.

La primera de les produccions de la temporada serà aquesta singular *Don Quixot*, de Massenet, creada ja el 1910, entre una quarantena d'òperes del mateix tema cerquant (la qual, per cert, s'obre amb una producció d'un remot Förtsch de 1690), passant per tota mena de noms coneguts o inconneguts, comptant-hi també l'injuriat, i ara reivindicat, Salieri. Cal dir, altrament, que ja és una producció de maduresa del compositor francès, que comporta un ine-

vitabile risc escènic per a un públic ibèric, ensems que grans possibilitats de lluïment per a dos bons protagonistes masculins que hi són inel·ludibles. Per a fer de Quixot i de Sancho, hi tindrem aquests dos monstres sagrats que són Raimondi i Bacquier, els quals poden fer la més plausible creació personal d'uns protagonistes que han de reeixir pel damunt de la contingència de qualsevol llibret.

Tot seguit ve ja l'únic títol wagnerià de la temporada, *El capvespre dels déus*, de la màxima solvència musical, en la línia que es pot dir netament de Bayreuth quant a intèrprets i direcció.

La primera quinzena de desembre tornarà al règim de les reposicions infreqüents amb la de l'*Armide*, de Gluck. Aquesta serà la primera de les aparicions escèniques, d'enguany, de Montserrat Caballé amb un magnífic grup de col·laboradors. Gluck ha

estat un compositor que la nostra cantant estima especialment per la gran adequació a les seves qualitats. Durant molts anys fou estimat com un compositor tradicional, diríem pre-clàssic encara, i víctima de versions pesants i lentes. A *Armide*, Gluck es proposava d'ésser «més un pintor i un poeta que no pas un músic», tot encarnant una eterna polèmica, en la qual es debat l'escena musical de tots els temps. La influència d'aquesta òpera sobre Mozart, en definitiva ja de 1777, és evident. Un tractament sensiblement clàssic li escau.

Pels volts de Nadal, hi ha un plat fort de repertori, la *Carmen*, amb Agnes Baltsa i Carreras, i amb Ralf Weikert a l'orquestra. És una nova *Carmen*, amb una protagonista femenina que tots voldríem ja conèixer en aquest paper que sembla escaure-li rotundament.

A partir d'aquestes dates, la temporada entrarà en la fase del repertori italià més habitual. Es tracta, en primer terme, de l'*Aida*, amb Maria Chiara i amb Bartolini, però també, i sobretot, amb la ja llegendària Cossotto, i amb tota una tradició interpretativa, que és el títol que enguany es reserva, per a ell, Romano Gandolfi com a director d'orquestra.

La *sonnambula*, que dirigirà Armando Gatto, serà segurament el triomf d'Enedina Lloris, la jove valenciana esperada en un paper d'envergadura total.

Sempre en la línia de les creacions personals i d'un «sistema estelar», ve tot seguit *La bohème* de torn, amb la novetat del nom més jove del firmament líric internacional: el de Cecilia Gasdia, a qui vam conèixer l'any passat en aquell espectacular *Requiem*, de Verdi, i qui, malgrat la seva extrema joventut, es troba a tots els millors repartiments d'arreu.

Retorna, sense gairebé reposar, *Adriana Lecouvreur*, amb dues protagonistes femenines insuperables (com a un altre plat fort de la temporada): Mirella Freni i Fiorenza Cossotto novament. Encara en el mateix sistema estelar hi ha el retorn a *Rigoletto*, de la qual torna a reservar-se la direcció Gandolfi. Hi esperem aquí, sobretot, la faceta més espectacular i agressiva de Kraus, junt amb dos valors de les millors referències: el baríton Nucci i la soprano Anelli. I, amb això, fineix aquesta sèrie de reposicions seguides en el trimestre d'hivern.

FIGURES I TEMPS

Tot rematant el mes de març, ve una reposició insòlita: la d'aquella belliniana *Beatrice di Tenda* que, materialment, va exhumar Joan Sutherland, i que ara protagonitzarà l'esmentada Cecilia Gasdia, en un esperit musical ben distint del de la Mimí ja esmentada; òpera dirigida per un italià especialitzat, Armando Gatto, amb altres protagonistes com el ja mencionat Nucci, i la nostra Raquel Pierotti. Es tracta d'una òpera de cronologia inserida entre *Norma* i *Els puritans* que, en el moment de l'estrena, fou un notori fracàs de públic, fins que ha estat represa en els nostres dies, i ara amb èxit, a causa de certes premonicions verdianes que s'hi han cregut sentir.

A les portes de la setmana santa, es reprenen al Liceu l'escàndol de *Lulú*, d'Alban Berg, l'esclat contemporani d'enguany que, tal com s'esdevé ja darrerament, trobarà un públic que sembla ben preparat per a les creacions de dogmàtica serial. Música i espectacle teatral agressius que, fet i fet, ja compten amb mig segle d'existència, i als quals Barcelona està també especialment vinculada per la llegendària i fabulosa reunió de la SIMC que s'hi féu el 1936. És una producció amb cantants summament especialitzats, en tots sentits, en els respectius papers, de la qual caldrà informar detalladament a les dates immediates a la seva presentació.

De tot un altre signe històric serà la següent reposició original: la del mozartí *Lucio Silla*. Es tracta d'una d'aquelles creacions primerenques d'un Mozart que tempta aures italianes. Obra admirable d'un compositor de setze anys que, per les debilitats del llibret i per les contingents dificultats de l'estrena, va exigir un esforç extraordinari del músic fins a l'extrem de dir-se, d'ella, que conté matèria musical per



Lucio Silla, en una escenificació del Festival de Salzburg

a confegir més de dotze simfonies. Hi ha qui hi ha vist també l'anunci d'una prope-
ra maduresa de Mozart. Hi intervindran cantants de provada escola jove europea (entre ells, la nostra Raquel Pierotti) i hi haurà la bona direcció de J. Rudel.

De moment, encara dues reposicions de repertori, com són la *Lucia* programada per al gran protagonisme de la Gruberova. I un altre *Werther*, pel seu inigualable mestre actual, com és Kraus, però flanquejat ara per la veterana Renata Scotto, una reaparició encertada i sincerament desitjada.

I, com dèiem al principi, una gran reposició (de títol exhumat per la nostra Montserrat Caballé), que s'havia de fer a Bar-

celona ja fa un parell de temporades. Es tracta de *Saffo*, de Paccini, que ella ha treballat i que proclama gloriosament. Tal com vam dir fa ja dos anys, Paccini és un compositor ara pràcticament oblidat, per bé que, a mitjan segle passat, s'acredità per un melodisme de caire romàntic dolç. Hem escoltat íntegrament aquesta òpera, i val a dir que sembla feta a la mida de la nostra soprano, amb la qual obra és evident que es troba identificada. Data de 1840, i és tinguda com l'òpera amb la qual el compositor intentà (sembla que tampoc amb gaire èxit) de defugir l'abassegadora influència de Rossini.

Josep Casanovas

Presentació de veus remarcables

D'entre els molts cantants que enguany passaran pel Liceu hem de destacar els del país, ben coneguts de tots: un estol de noms ja consagrats; i, en un altre aspecte, les presentacions remarcables de noves veus.

Entre els noms importants, potser cal destacar la reaparició de la soprano italiana Renata Scotto, abans lírico-lleugera que el pas dels anys ha fet evolucionar a una lògica corda més dramàtica. Serà un autèntic goig poder escoltar en viu aquella veu tan vibrant, ara lleugerament més endurida, que resultarà adient en un paper emi-

nentment dramàtic com el de la Charlotte de *Werther*. Amb ella tornarà Kraus, el preciosisme del qual es innecessari fer ressaltar, per bé que potser acapararà una major atenció amb la seva intervenció a *Rigoletto*, en un paper més susceptible de virtuosisme vocal.

El gran baix Ruggiero Raimondi iniciarà precisament la temporada amb el *Don Quixot*, de Massenet. És una veu potent, ampla i dúctil, més propera a les inflexions del baix-baríton —tothom recorda la creació inimitable del seu Don Joan mozartí—

que demostrarà com també excel·leix en aquesta òpera francesa. En el mateix títol reapareixerà el gran baríton Gabriel Bacquier, una altra veu també veterana però d'absolut domini tècnic, altrament necessari per a crear el sentit humà d'un gens fàcil Sancho Panza.

A ningú no hem de descobrir la gran mezzo Fiorenza Cossotto. *Aida* i *Adriana Lecouvreur* seran novament els títols en els quals destacarà l'esclat de la seva veu d'es-malt inigualable. La darrera de les òperes esmentades, la protagonitzarà Mirella Fre-



Josep Carreras

ni, amb la frescor i la naturalitat d'una veu lírica per excel·lència. En canvi, en *Aida*, amb Maria Chiara es podrà escoltar una nova protagonista en aquest rol. Amb tècnica remarcable i tinta dramàtica adients al paper, esperem constatar la raó dels seus darrers èxits a Verona i arreu d'Itàlia. Encara, en el capítol de les cantants conegudes, hi haurà Agnes Baltsa, protagonitzant una *Carmen* que no coneixem a Barcelona. Personalitat i seguretat que d'antuvi diríem d'una veu de característiques mediterrànies; és a dir, càlida dintre de la línia de les veus llatines, Adriana Anelli i Leo Nucci faran costat al ja esmentat *Rigoletto*, de Kraus. La primera és una lírica lleugera, d'absoluta professionalitat, de qui se serva un bon record. Quant a Nucci, és un baríton de veu rotunda i de gran extensió, per al qual *Rigoletto* no té secrets. Edita Gruberova és, ben segur, una de les millors sopranos lleugeres actuals i, a la *Lucia*, podrà desplegar una tècnica inqüestionable quant a les agilitats pròpies del paper, tot i que no es pot dir que es tracti del clàssic virtuosisme italià característic de les sopranos lleugeres de temps passats.

Una tríade de tenors (L. Bartolini, E. Mauro i V. Luchetti) mereix un comentari conjunt, perquè tots tres encarnen una generació de veus segures i potents a tots els registres. Intentant diferenciar-los, podríem dir, del primer, que gaudeix de la capacitat d'inflexió i lirisme per a glossar l'aventura humana d'un Radamés; del segon, la teatralitat que posa a prova en els papers veristes; i del tercer destacariem la musicalitat, que li permet adaptar-se a qualsevol estil operístic.

J. Altemeyer i S. Hass encarnen la jove generació de veus wagnerianes, absolutament consagrades a la seu de Bayreuth. La primera començà una carrera amb els papers més lírics de Wagner, i ha accedit finalment als rols més gràvids, gràcies a l'ad-



Raquel Pierotti

quisició de la necessària força dramàtica, sense minva d'una bellesa natural que n'és la principal característica. La segona encarna la confirmació d'una especialització en el repertori alemany, al qual s'ha cenyit gairebé exclusivament. Si parlem d'especialistes, podríem parlar igualment de Patricia Wise, si no fos que, al marge d'una gairebé especialitat de la protagonista de *Lulú*, ha fet tot el repertori que és característic en una lleugera convencional. Però, certament, té unes qualitats que li permeten accedir al difícilíssim rol d'Alban Berg, que exigeix extensió i dramatisme, junt a un veritable gran domini de la tècnica vocal, sense poder prescindir d'una total seguretat escènica.

En el capítol de les presentacions al Liceu, cal destacar un nou valor, com és el de Cecilia Gasdia, cantant de carrera veritablement meteòrica. És la veu lírica per excel·lència, de timbre dolç i femení que, ben segur, sabrà reeixir en totes les inflexions típiques de la Mimí en *La bohème*. Tornarà a cantar en *Beatrice di Tenda*, en la línia belliniana; és a dir, aquí, en l'estil belcantista més pur i amb altres requeriments essencialment tècnics de la més alta volada. És una cantant jove, afalagada darrerament per la crítica i pel públic. Dues presentacions més, molt interessants, són les de Julia Conwell i Jeny Drivala, que integren aquesta nova generació de cantants

de veu bonica i tècnica acurada, assolides en les millors escoles, que asseguruen un Mozart de qualitat. Sobretot la segona, és ja coneguda per una recent intervenció al Palau, on ressaltà com a solista d'oratori amb una tímbrica pura i cristal·lina. Entre aquesta generació de nous valors al Liceu d'enguany, hi ha dos tenors D. Guylas i R. Blake, que creen una certa expectativa respecte de *Lucia* i *La sonnambula* respectivament.

El capítol dels cantants de casa nostra s'obre amb la sortosa habitualitat de Muntser Caballé i de Josep Carreras, de comentari innecessari. Si Carreras tornarà amb la seva sòlida *Carmen*, Caballé tornarà, en canvi, a presentar aquestes reposicions d'obres oblidades que, amb ella, tant agraden. Per a ser justos, potser podríem aventurar que els papers de Gluck, com el que fa a *Armide*, encarnarien la quinta essència de tots els seus millors secrets lírics. Quant a *Saffo*, de Puccini, és de fet una altra òpera, en la mateixa línia sensiblement belliniana, que domina a la perfecció.

A Enedina Lloris li ha estat confiat un paper de protagonista en *La sonnambula*, i això comporta una autèntica responsabilitat. Podrem comprovar com esperem, si es confirma, l'avanç que, de manera espectacular, va mostrar darrerament en una important tècnica de lleugera, de línia de gran musicalitat i perfecta tècnica interpretativa. És una de les veus més interessants a escoltar en aquesta temporada del Liceu.

Això cal dir-ho també de Raquel Pierotti, ja afermada en una carrera internacional, de la qual destaquen unes remarcables qualitats de mezzo de coloratura en els sempre difícils papers mozartians o rossinians, com enguany ho comprovarem en *Lucio Silla*, respecte als primers.

Joan Pons intervindrà en la darrera òpera de la temporada, la *Safo*, presentada per la Caballé, en un paper important, adient a les seves facultats de baríton líric i de tímbrica incisiva.

Pere Casanovas

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

Una oferta important i variada

Una trentena de concerts conformen la programació musical que, un any més, presenta l'Obra Social de la Caixa de Pensions, en allò que constitueix una de les referències de més pes del conjunt de la vida musical barcelonina.

Aquesta oferta es presenta com un tot, encara que dins d'ella es mantenen individualitzades algunes manifestacions ja afermades i habituals com són el X Festival de Música Antiga i el VII Festival de Música Romàntica. S'hi observa, al mateix temps, la desaparició de la Setmana de Música Religiosa, el contingut de la qual, però, apareix escampat a través d'alguns concerts d'una especial significació en aquest sentit.

L'elevat nivell de qualitat del conjunt de l'oferta i la diversitat que presenta constitueixen, sens dubte, les notes més definidores de la programació.

Aquests concerts s'obriran, el dia 16 d'aquest mes, amb l'actuació, al Palau de la Música Catalana, de l'Orquestra de Cambra de Stuttgart, una formació que creà escola, i que arriba de la mà del seu director per definició, el veterà i gran músic Karl Münchinger. El programa és dedicat totalment a Bach, de qui oferiran la *Suite número 2 en si menor* i els *Concerts de Brandenburg números 4, 5 i 3*.

Dins d'aquest conjunt de programació i al marge dels dos cicles esmentats, cal destacar, per ordre cronològic, el concert que se celebrarà el dia 11 de desembre, al Centre Cultural de la Caixa, en homenatge a Joaquim Homs, en complir el vuitantè aniversari. Actuarà el Quintet Ciutat de Barcelona, amb el tenor Joan Cabero i el flautista Salvador Gratacòs. S'hi interpretarà un programa monogràfic, amb obra de l'homenatjat.

Presència del violinista Igor Oistrakh

L'actuació del violinista soviètic Igor Oistrakh, el dia 13 de març, al Palau de la Música Catalana, constitueix un altre esdeveniment important. Acompanyat al piano per Natalia Zertsalowa, interpretaran un



Igor Oistrakh

programa amb obres de Mozart, Beethoven, Liszt, Chausson, Katxaturian i Paganini.

Els dies 27 i 29 d'abril hi haurà sengles concerts, a cura de l'English Chamber Orchestra, amb l'especial protagonisme de músics nostres. El dia 27, el pianista Josep Colom interpretarà el *Concert per a piano, K. 453*, de Mozart, en un programa completat per obres de Stravinsky, Jordi Cervelló i Josep Haydn. La direcció anirà a cura d'Enrique García Asensio. El dia 29, i amb direcció d'Edmon Colomer, les corals Cantiga i Antics Escolans de Montserrat i els solistes Carme Bustamente, Nancy Argenta, Howard Crook i Luis Álvarez, oferiran la *Missa en do menor, K 427*, de Mozart, precedida per la *Simfonia número 38, «Praga»*, també de Mozart.

Un altre concert important clourà definitivament el conjunt de l'oferta. Es tracta del que protagonitzaran el Cor del Gran Teatre del Liceu, amb les veus de Montserrat Alavedra, Sofia Salazar, Dalmau González i Alfonso Echevarría, i els pianistes Carme Poch, Josep Maria Escibano, Miquel Ortega i Enrique Ricci. Sota la direcció de Romano Gandolfi, interpretaran la *Petite messe solennelle*, de Rossini, i *Les nocces*, de Stravinsky.

Un trio excepcional al Festival de Música Antiga

El dia 6 de maig, l'actuació d'un trio de músics excepcionals centra sens dubte l'interès del Festival de Música Antiga, que enguany assoleix la seva desena edició. Es tracta del clavicembalista Gustav Leonhardt, el flautista Franz Bruggen i el violoncel·lista Anner Bylisma. Interpretaran un programa intítulat «Cançons, toques i sonates del segle XVII italià». El concert tindrà lloc al Palau de la Música Catalana. L'esmentat Festival s'obrirà, també al Palau, el dia 3 de maig, amb un conjunt important dins l'especialitat: és La Grande Écurie et la Chambre du Roy, que dirigeix Jean Claude Malgoire, qui en aquesta ocasió comptarà amb la col·laboració de la nostra Coral Càrmina. El programa conté una obra extraordinària: les *Vespro della Beata Vergine*, de Claudio Monteverdi.

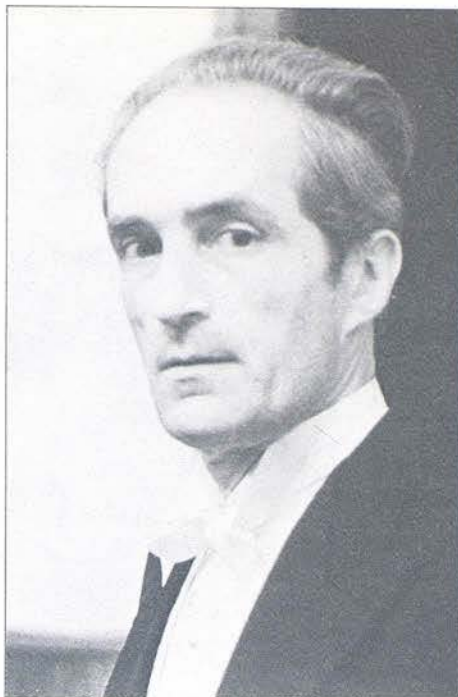
Atres esdeveniments remarcables d'aquest cicle són el programa de música barroca catalana, que oferirà un conjunt vocal i instrumental formats expressament per a aquesta oportunitat i que dirigirà un mú-

sic tan important, i ja conegut a casa nostra des de la temporada anterior, que és Philippe Herreweghe. El programa és format per obres de Valls, Cererols i Soler. Destaquem, en aquest conjunt de deu concerts, el que oferirà, al Centre Cultural, Hopkinson Smith, llaüt barroc i tiorba, amb un programa de música francesa dels segles XVII i XVIII.

L'actuació del Collegium Musicum al Saló del Tinell, el dia 11 de maig —aquest grup català actuà dins la primera edició d'aquest festival— resulta significativa. I encara resten presències importants com les de The Boston Camerata i Albert Romaní, entre d'altres.

VII Festival de Música Romàntica

El VII Festival de Música Romàntica se celebrarà del 9 de gener al 10 de febrer. Les fites més destacades consisteixen en les actuacions del veterà pianista cubà Jorge



Gustav Leonhardt

Bolet —dia 24 de gener, al Palau de la Música— i de la Northern Sinfonia Orchestra, dirigida per un bon conegut nostre, Wilfried Boettcher —Palau de la Música Catalana, dia 28 de gener—. I també cal destacar, el concert que oferirà el pianista brasiler Luiz de Moura Castro, al Palau de la Música, el dia 14 de gener, amb un programa de Clementi, Mendelssohn, Field i Chopin. Un nom important, de la gran categoria del qual, a la fi, podrem gaudir en tota la plenitud, es el del pianista Miquel Farré, que actuarà el dia 16 de gener amb el Brodsky String Quartet. I el també pianista Joan Moll clourà el Festival, el dia 10 de febrer. Ambdós concerts seran destacades aportacions catalanes en aquest Festival que, enguany, ha estat dedicat al «Romanticisme primerenc», i manté, així, una línia de contingut que el presideix. En total seran nou concerts, sis dels quals tindran com a escenari el Centre Cultural de la Caixa.

R.R.M.C.

La veu, protagonista destacada del cycle d'Euroconcerts

La música pre-clàssica té un protagonisme força acusat en el conjunt de la programació que ofereix el segon cycle d'Euroconcert, el qual començarà oficialment el dia 2 de desembre, encara que el dia 7 de novembre haurà tingut lloc un concert especial, dedicat exclusivament als abonats de la primera edició i als amics i col·laboradors. Aquest se celebrarà al monestir de Pedralbes, i serà protagonitzat per la soprano Montserrat Figueres acompanyada a la viola de gamba per Jordi Savall. El programa respon al títol de «Un banquet nupcial», i comprèn obres de Corkine, Frescobaldi, Caccini, Hume, Guerrero i autors anònims del segle XVII.

El cycle, que es desenvoluparà totalment al Palau de la Música Catalana, l'obrirà el 2 de desembre el Grup Hesperion XX, amb una formació molt nodrida d'instrumentistes i amb la veu de l'esmentada Montserrat Figueres, i sota la direcció de Jordi Savall. El programa obeeix al títol de «Música i mitologia a l'entorn de Monteverdi», amb obres de Malvezzi, Archilei, Abondante, Gorzania, Gagliano, Scheidt, Luzzaschi, Gabrieli, Caccini, Philips, Guami, Rossi, Bradleu i Monteverdi.

Emmig d'un contingut dens en qualitat, el cycle ofereix notes especialment destaca-



Jordi Savall

des, entre les quals hi ha un recital, amb un programa no gens comú, de la soprano Montserrat Caballé, que hi actuarà acompanyada per un quintet barroc. I música barroca serà, justament, la que hi interpretarà amb una primera part dedicada a temes catalans i valencians, i, la segona, al repertori universal, també barroc. Una altra soprano important, Grace Bumbry, serà protagonista, així mateix, d'un concert, encara que amb un programa diferent. Sota el títol de «Dels romàntics als *negro spirituals*», Grace Bumbry, acompanyada al piano per Jonathan Morris, oferirà el dia 12 de desembre un programa que inclou obres de Brahms, Schumann, Johnson i Billups. La veu serà protagonista, encara, d'un altre concert: el que protagonitzarà el 23 de gener el prestigiosíssim grup anglès «Pro Cantions Antiqua-The King's Consort», dirigit per Mark Brown. El programa ofereix una referència important de la música de Purcell: l'òpera *La reina de les fades*. Un concert d'un interès molt acusat.

Les aportacions instrumentals ofereixen una panoràmica variada que resulta impossible de jerarquitzar. Per això, l'ordre en què s'esmenten no ha de significar cap mena de consideració o de partit pres, des del punt de vista qualitatiu. Es pot parlar,



Hesperion XX

doncs, de l'extraordinari duo de piano format per Martha Argerich i Michel Béroff que, el dia 6 de febrer, interpretaran un programa que obeeix al títol de «Romanticisme i impressionisme per a dos pianos», amb obres de Debussy, Ravel, Brahms i Liszt.

El dia 16 de febrer actuarà la important violinista Sílvia Marcovici, acompanyada al piano per Albert Guttman, amb un programa format per sonates (de Beethoven, Debussy i Brahms) per a violí i piano.

L'Orquestra de Cambra de Praga —una referència ja coneguda a casa nostra a partir d'actuacions al Cicle Pro Música— actuarà el dia 19 de març, junt amb el violi-

nista Ildrich Vicek i l'oboïsta Jan Kolar. Amb el títol de «L'orquestra del segle XVIII», el programa inclou obres de J.Ch. Bach, J.S. Bach, Mozart i Vorisek.

Dos importants músics catalans centren en bona mesura l'interès dels següents concerts. Per una part, el violinista empordanès Gonçal Comellas actuarà el dia 28 d'abril amb l'Orquestra de Cambra d'Israel, dirigida per Yoav Talmi, amb un programa de Mozart. Per l'altra, el flautista val·lesà Claudi Arimany serà solista del concert que, amb el títol de «De Bach a Britten», interpretarà amb solistes de Zagreb i que inclou obres de Couperin, Rameau,

J.S. Bach, Respighi i Britten.

El cicle es clourà el dia 28 de maig amb la presència del conjunt italià I Musici, una referència prou solvent i segura que, a més, porta la seva versió, tan atractiva sempre per al gran públic, de *Les quatre estacions*, de Vivaldi.

Amb un pressupost de 38 milions de pessetes, amb preus de les localitats que no han sofert increment respecte del cicle anterior, hom compta amb una subvenció de vuit milions de pessetes a càrrec de l'Ajuntament, cinc de la Generalitat i tres del Ministeri de Cultura.

R.R.M.C.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci 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.

Jordi Teixidor: autor teatral

La trajectòria artística de Jordi Teixidor està molt marcada, encara que sigui per via indirecta, per la música. I, més concretament, per un instrument: la flauta. L'estrena de la seva obra, *Retaule del flautista*, significà en els anys seixanta un esdeveniment cabdal per al teatre català. Curiosament, la música torna a ser protagonista també indirecte en la seva última obra —*David rei*— ja que el personatge principal és nogensmenys que un tenor d'òpera frustrat, qui, però, no aconseguirà arribar més enllà, professionalment, de ser un oficinista gris corsecat per la vocació artística tan ambiciosa i mai no assolida. Entre la flauta alliberadora de rates i d'un poble i la veu de tenor callada, tot un món bastit per un dels nostres autors teatrals més significatius i importants dels últims anys.

1.— *Coneixements musicals?*

— Vaig fer un o dos anys de solfeig, fora d'hores. M'agrada molt tocar instruments; així, de manera una mica espontània. I, fins i tot, no ho faig del tot malament amb l'acordió.

2.— *Fet musical més llunyà en el record?*

— Em sembla que és, justament, aquestes classes de solfeig. La meua mare sabia tocar el piano, però on ens trobàvem a l'exili, a França, no en teníem... Crec que no vaig arribar a sentir-la tocar mai.

3.— *Fet musical més recent en el record?*

— Un reportatge que van fer per televisió sobre Keith Jarrett.

4.— *Podríeu viure sense música?*

— Sí, sí! Sobretot, quan treballa, perquè m'arriba a molestar.

5.— *De quina música podríeu prescindir, i de quina, no?*

— Crec que ja ho he contestat a la resposta anterior.

6.— *Beatles o Rolling Stones?*

— Ni l'un ni l'altre. Crec que amb ells comencen aquests grans fenòmens sociològics teledirigits.

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

— Com a cantant, la Maria del Mar Bonet. Crec que té una gran musicalitat.

8.— *Stevie Wonder, Michael Jackson, Julio Iglesias, Mahalia Jackson?*

— Mahalia Jackson, Mahalia Jackson...

9.— *Bach o Monteverdi?*

— Bach.

10.— *Mozart o Beethoven?*

— Mozart.



11.— *Verdi, Wagner o Puccini?*

— Puccini, em cau millor; i encara més, Rossini, qui, a més, era un gran gastrònom.

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

— Música de cambra, que no fa tant soroll.

13.— *Fet musical no plaent que us mereix més indulgència?*

— Sentir algú que canta a la dutxa.

14.— *Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?*

— Discos de la gran cançó popular francesa. Brassens, Piaff...; també Brel!...

15.— *Un instrument.*

— M'agrada molt l'acordió. És molt sentimental; malgrat que jo em malfio molt dels sentiments.

16.— *Una música per a morir.*

— El silenci: ser conscient d'un gran silenci. Seria com una mostra de la gran plàcida de la mort. El silenci és com una pàgina en blanc, per a un escriptor.

17.— *Un compositor.*

— Com que hi ha tants gèneres, se'm fa difícil de dir-ne un. No es pot comparar la música que sorgeix en una *Jam session* amb la que és escrita quan un bon compositor vol fer una simfonia.

18.— *Un intèrpret.*

— Una mica, em passa el mateix que he dit abans.

19.— *Un esdeveniment musical viscut.*

— En els primers mítings del PSUC, sentir *Els segadors* i *La internacional* em posava la pell de gallina. I més que el fet de sentir aquesta música, el de sentir-la corejada per una multitud.

20.— *La música és per a ser escoltada amb els ulls clucs?*

— Suposo que no. Seria com veure una copa de bon vi amb els ulls tancats. S'hi perd una part complementària, com és el color del vi. En aquest cas, es perdria l'actitud de l'intèrpret. La música, es pot pensar que és una de les arts més espirituals; però per a mi, és una art molt material.

21.— *Una experiència musical que us agradaria viure?*

— Fer una gran carrera de música.

22.— *Fet sonor no musical que us atreu especialment.*

— Podria dir cinquanta mil coses.

23.— *Fet sonor no musical que rebutgeu especialment.*

— El soroll dels carrers de Barcelona. (Cal dir que en aquell moment sota la finestra on ens trobàvem hi havia un embús de trànsit de proporcions considerables).

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

— Quan s'escolta, és una vivència.

25.— *Escoltar música..., sol o acompanyat?*

— Doncs, ben acompanyat. Em refereixo a ser acompanyat per algú que hi entengui, i amb qui puguis comunicar les teves vivències.

26.— *Una música que mai no us hagi abandonat.*

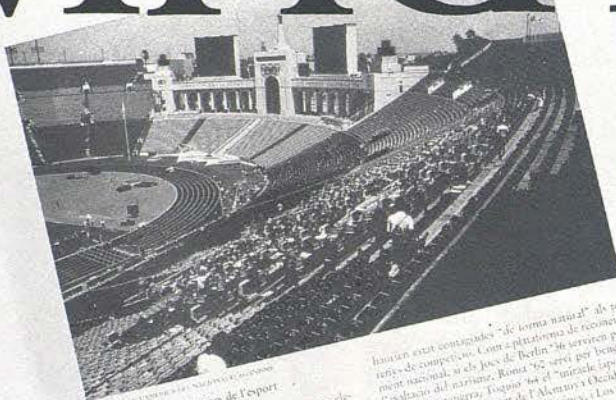
— Cap, en especial.

A la fi del qüestionari, Jordi Teixidor formulà ell una pregunta que mai no s'ha sabut respondre. «Perquè», em diu, «quan sento cantar un cor, recordo el mar?». Probablement no hi hagi una resposta científica o bé objectivable.



REVISTA BIMESTRAL DE DEBAT I DE CULTURA

BARCELONA OLÍMPICA!



Diputació de Barcelona

ARREL



BARCELONA '92

[illegible][illegible]

Especial!



BARCELONA'92

Si volem, podem

MONDRIJN IJCS OLÍMPICS BARCELONA'92 - OCTUBRE 1992. N.º DOBLE 15-16 - PREU 400 PTE.

Arrel monogràfic dedicat íntegrament a Barcelona'92. 50 experts, entre els quals figuren signatures tan prestigioses com les de Joan Barril, Joan Anton Benach, Oriol Bohigas, Jordi Font, Joan Fuster, Ferran Mascarell, Lluís Millet, Josep Ramoneda, Carles Sentís, Pep Subirós, Manuel Vázquez Montalbán, ens acosten a la nova realitat olímpica.

JAZZ: UNIVERSALITAT D'UNA MÚSICA RACIAL

Perspectiva des de cent anys d'història



Dizzy Gillespie

El jazz, aquesta forma musical creada pels negres nord-americans a les darreres dècades del segle passat, compleix, ara, cent anys. Ens ha semblat una bona ocasió per fer recapitulació d'allò que ha estat la història d'aquesta música al llarg d'aquest segle d'existència.

No voldríem limitar-nos, però, a la mera exposició d'esdeveniments successius i —majoritàriament— coneguts; és a dir, a repetir, resumint, allò que d'altres ja han escrit. Cent anys és un període que ofereix prou perspectiva per valorar aquests esdeveniments, veure'n el significat i descobrir la trama que els uneix. Intentarem, doncs —des d'aquesta perspectiva i dintre dels límits propis d'aquest article—, de procedir a una lectura dels fets que ens permeti comprendre el camí seguit, fins ara, per aquest fenomen musical, com a part integrant d'una cultura minoritària.

Per no agafar el rave per les fulles (volem dir, per, d'entrada, centrar la qüestió), caldrà que ens referim al jazz com a **música popular dels negres nord-americans**. Som conscients que aquesta base de partida pot semblar restrictiva, en uns moments com els actuals en què hom parla del jazz com d'un idioma universal, i en què de tots els racons del globus sorgeixen músics que *diuen* que fan jazz. Però la situació actual no és sinó el resultat d'aquest procés que aquí pretenem analitzar. I, en aquest procés, el protagonista principal ha estat el poble negre nord-americà, el qual ha creat i desenvolupat la seva música enmig d'una societat en què la cultura dominant no era precisament la pròpia. Podríem dir que, esquemàticament, la història del jazz no és sinó la història d'un poble jove i en plena eclosió, la cultura del qual s'ha vist enfrontada a una cultura mil·lenària, amb, potser,

síntomes de decadència, però majoritària i encara dominant. Aquest paral·lisme entre l'evolució del jazz i la sèrie d'esdeveniments que han afectat el poble negre nord-americà resulta d'una total evidència quan hom en fa el corresponent recorregut històric. És allò que ara farem.

Aquest recorregut històric ens mostra les successives fases i situacions per les quals han passat les relacions entre la comunitat negro-americana i l'entorn social i cultural dominants. Resumint, direm que aquestes fases són tres: l'època de l'esclavatge, l'època de la segregació, i l'època de la integració.

És una manera d'esquematzar aquest procés de relació dialèctica entre la cultura negro-americana i el context cultural dominant que l'envolta, amb els defectes propis d'aquestes simplificacions, però prou esclareidora per a les finalitats que ens hem

proposat. Veurem, en efecte, com a cada una d'aquestes fases històriques correspon una etapa ben definida d'allò que ha estat, fins ara, la música negro-americana.

L'època de l'esclavatge (1600-1865)

Aquesta llarga i obscura època, qualificable com a prehistòria del poble negre nord-americà i de la música de jazz, té una enorme importància: és, realment, decisiva. Engloba tot el procés de transformació que sofreix el col·lectiu heterogeni de negres africans trasplantats a Nord-amèrica, fins a convertir-se en un nou col·lectiu, homogeneïtzat i amb característiques que el diferencien clarament dels grups africans dels quals procedeix.

En aquest procés de transformació incideixen diversos factors. Com a més impor-

tants destacarem la barreja dels diferents grups i tribus africans que es produeix a Amèrica, el pas de la llibertat a l'esclavatge, l'assimilació d'una nova llengua, el procés de cristianització i, finalment, els contactes aïllats amb una altra cultura: la dels amos. Aquests factors principals, i altres de secundaris, en actuar al llarg de més de dos segles i mig, expliquen les diferències molt notables que observem entre el negre africà i el negre nord-americà. Són dos tipus clarament diferenciats, amb trets comuns —evidentment—, però amb característiques que els distingeixen com a elements pertanyents a grups culturalment molt allunyats.

Aquest procés de transformació té, com és natural, el seu paral·lel en el terreny musical. Encara que no posseïm documentació de primera mà, allò que ens ha arribat a través de la tradició oral és més que suficient per confirmar i il·lustrar aquest procés en el camp musical.

A partir de les melodies i cants purament africans, s'arriba, en aquest període, al modelatge de noves formes musicals inequívocament americanes; volem dir, perfectament diferenciades de les africanes. Aquestes són, bàsicament, tres: els *work songs* o cants de treball, els *spirituals* o cants religiosos, i els *blues* o cants profans. Com veiem, es tracta de música essencialment vocal, ja que els instruments convencionals a l'abast dels esclaus eren gairebé inexistents; i, els altres, de fabricació pròpia, tenien una funció purament secundària i d'acompanyament (ampolles i objectes ceràmics utilitzats com a instruments de vent, pals i estris diversos en funció d'instruments rítmics, etc.).

Els *work songs*, cants purament funcionals, propis de l'estatus d'esclaus, comportaven un ritme que s'adequava a cada tipus de feina.

El *negro spirituals* i *gospel songs*, fruit de la cristianització dels negres, mostren, a través del seu ritme —sovint frenètic— i de l'arravatada expressivitat dels seus intèrprets, la forma vivíssima amb què aquest poble sent la fe. És la fe dels qui, més tard o més d'hora, esperen ésser alliberats.

Els *blues*, pel seu cantó, destil·len, en el seu gronxament rítmic, una especial malenconia, síntesi de tots els sentiments segregats per un poble que, a la vegada que sofreix, estima la vida com cap altre, i no es dona mai per vençut.

Transformació d'una música originalment africana en una altra diferenciada

Aquests tres gèneres, eminentment vocals, ja contenen els elements que donen a tota la música popular negro-americana la seva inconfusible identitat. Aquests elements són, fonamentalment, dos. Per una banda, el particularíssim ritme que normalment els anima; i, d'altra banda, els recursos expressius dels seus intèrprets, com ho són la modulació de la veu, l'atac, les inflexions, el *vibrato*, etc., que constitueixen una tècnica vocal perfectament diferenciada.

Com veiem, doncs, aquest període és de capital importància. Al llarg d'ell es produeix la transformació d'una música, originalment africana, en una altra que presenta un tractament del ritme i un tractament del so (veu) completament nous.

Diguem, per completar aquest apartat, que, si bé els *work songs* desaparegueren amb l'abolició de l'esclavatge, els *spirituals* i els *blues* són gèneres avui ben vius entre moltes capes de la població negra, i constitueixen la referència més directa de la pròpia tradició musical que actualment posseeix aquesta gent.



Fats Waller

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '86/87

NOVEMBRE

16 Palau de la Música Catalana
Orquestra de Cambra de Stuttgart
Karl Münchinger, director
BACH: Concerts de Brandenburg



KARL MÜNCHINGER

28 Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Quartet de Varsòvia
Enriqueta Tarres, soprano
Obres de: Respighi, Stravinsky, Turrull i Mozart

DESEMBRE

11 Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Quintet Ciutat de Barcelona
Joan Cabero, tenor
Salvador Gratacòs, flauta
CONCERT
«ANIVERSARI JOAQUIM HOMS»

GENER

9 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Ian Patridge, tenor
Jennifer Patridge, piano
Obres de: C.P.E. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Zelter, Schubert i Beethoven

14 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana
Luiz de Moura Castro, piano
Obres de: Clementi, Mendelssohn, Field i Chopin

16 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Quartet Brodsky, de Londres
Miquel Farré, piano
Obres de: Mendelssohn, Schubert i Spohr

22 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Colin Lawson, clarinet
Carles Riera, «corno di bassetto»
Christopher Kite, «fortepiano»
Obres de: Mendelssohn, Beethoven, Danzi, Weber i Schubert

24 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana
Jorge Bolet, piano
Obres de: Grieg, Brahms, Liszt i Chopin



JORGE BOLET

28 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Palau de la Música Catalana
Northern Sinfonia Orchestra
Rafael Orozco, piano
Wilfried Boettcher, director
Obres de: W.F. Bach, C. Ph. E. Bach, Haydn i Mozart

FEBRER

3 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Quartet Alberni, de Londres
Quartets de Beethoven

6 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Trio Fontenay
Obres de: Schumann, Schubert i Wienck

10 VII FESTIVAL DE MÚSICA ROMÀNTICA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
Joan Moll, piano
Obres de: Beethoven, Dussek i Weber

26 Centre Cultural de la Caixa de Pensions
James Griffet, tenor
Paul Esswood, contratenor
Judith Ridgway, piano
Timothy Walker, guitarra
Obres de: Britten, Schumann, Giuliani, Sor, Schubert i Dowland

MARÇ

13 Palau de la Música Catalana
Igor Oltrakh, violí
Natalia Zertsalova, piano
Obres de: Mozart, Beethoven, Liszt, Chausson, Katchaturian i Paganini

24 Centre Cultural de la Caixa de Pensions
Grup Bartók
Carme Sansa, narradora
Albert Argudo, director
Obres de: Villalobos, Martinu i Stravinsky

ABRIL

27 Palau de la Música Catalana
English Chamber Orchestra
Josep Colom, piano
Enrique Garcia Asensio, director
Obres de: Stravinsky, Mozart, Cervelló i Haydn



JOSEP COLOM

29 Palau de la Música Catalana
English Chamber Orchestra
M^a Carmen Bustamante, soprano
Nancy Argenta, soprano
Howard Crook, tenor
Luis Alvarez, baix
Coral Cantiga
Josep Prat, Director
Cor Antics Escolans de Montserrat
Joaquim Garrigosa, Director
Edmon Colomer, Director
MOZART: Simfonia núm. 38, «Praga»
Missa en do menor, «Gran missa»



E. COLOMER

MAIG

4 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Palau de la Música Catalana
La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Solistes
Coral Càmina (Jordi Casas, director)
Jean Claude Malgoire, director
MONTERVERDI: Vespere della Beata Vergine



LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY

6 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Palau de la Música Catalana
Frans Brüggen, flauta
Gustav Leonhardt, clavicèmbal
Anner Bylsma, violoncel
Obres de: Spadi, Cima, Marini, Frescobaldi, Selma, Galli, Falconiero, Corelli, Montalbano, Merula, Fontana, Pesenti, Cesare i Riccio

11 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell
Collegium Musicum de Catalunya
Obres de: Martin i Soler, Baguer, Viola, Brunetti i Boccherini

13 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions
Paul O'dette, llaut renaixement i vihuela
Programa a determinar

15 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell
The Boston Camerata
Joel Cohen, director
Obres de: Byrd, Dowland i Morley

19 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions
Hopkinson Smith, llaut barroc i tiorba
Obres de: Gaultier, Dufault i Visée

21 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions
Albert Romani, clavicèmbal
Obres de: Haydn, Pescetti, Paradisi, C. Ph. E. Bach, W. F. Bach i A.L. Couperin

23 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions
Rolf Lislevand, guitarra barroca
Obres de: Sanz, Guerau, Santa Cruz, Corbetta i Granata

27 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Saló del Tinell
Conjunt vocal i instrumental
Philippe Herreweghe, director
Música Barroca Catalana
Obres de: Valls, Cerverols i Soler
Producció del Festival de Música Antiga de Barcelona

29 X FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA
Centre Cultural de la Caixa de Pensions
Andrew Lawrence-King, arpa doppla
Obres de: Trabaci, Mayone, Frescobaldi, Taccini, Mudarra, Cabezón i Alonso

JUNY

3 Palau de la Música Catalana
Cor del Gran Teatre del Liceu
Vittorio Sicuri, Director
Montserrat Alavedra, soprano
Sofia Salazar, contralt
Dalmacio Gonzalez, tenor
Alonso Echevarria, bariton
José Maria Escibano, piano
Carme Poch, piano
Miguel Ortega, piano
Enrique Ricci, piano
Romano Gandolfi, Director
ROSSINI: Petite messe solennelle
STRAVINSKY: Les noces

ABONAMENTS ALS CONCERTS DEL PALAU DE LA MÚSICA

L'abonament es podrà adquirir, del 23 d'octubre al 5 de novembre de 1986, a les taquilles del Palau de la Música Catalana (c/ Amadeu Vives, núm. 1, Telèf. 301 11 04), els dies laborables, d'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

HORARIS

Els concerts començaran puntualment a les 21 hores, excepte els dies 16 de novembre i 24 de gener, que començaran a les 21,30 h.

INFORMACIÓ Palau de la Música Catalana, Telèf. 301 11 04 i 302 09 95
- Servei d'informació de la Fundació Caixa de Pensions, Telèf. 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



Carrie Smith

L'època de la segregació (1865-1950)

Aquest període té el seu origen en l'entrada en vigor de l'abolició de l'esclavatge a tot l'Estat nord-americà, un cop acabada la Guerra de Secessió; és a dir, el 1865. Aquest important fet obre una nova etapa en la història del poble negre nord-americà, marcada per les moltes i noves possibilitats que ofereix la nova situació, i fortament matisada per tot allò que entenem com a segregacionisme.

El final d'aquest període, de difícil fixació, ve donat per l'aparició de la tendència oposada, és a dir, l'integracionisme. Hem situat aquest esdeveniment a la meitat del segle (o sigui, al 1950), encara que es tracta d'una data merament indicativa, ja que la tendència integracionista és un fenomen que s'ha produït lentament i s'ha anat intensificant amb el pas del temps.

Com hem dit, l'abolició de l'esclavatge constitueix el punt de partida d'una nova etapa en la història del poble negre nord-americà i de la seva música. Evidentment, el canvi que suposa aquest fet en la vida de la gent de color és, realment, molt important. Davant d'ells s'obre una nova i àmplia panoràmica de possibilitats. Aquesta gent que s'ha forjat en un món tancat, advers, pobríssim a tots nivells, posseeix, per aquestes mateixes raons, uns sentits molt afinats, l'avidesa per la vida pròpia dels jo-

ves, i l'experiència dels qui han rebut per totes bandes.

Totes aquestes qualitats es projectaran, ara, sobre nous i amplis terrenys. Ara bé, aquests terrenys seran ràpidament acotats pels usos i les lleis segregacionistes. En resum, la situació d'homes lliures permet als negres d'expressar i de realitzar tot allò que en l'època de l'esclavatge es mantenia en un estat latent; els permet, en definitiva, de donar efectivitat a una cultura en el sentit més ampli del mot. Però, per altra banda, aquesta cultura serà limitada a molts nivells, a causa del segregacionisme.

Tenim, doncs, una cultura nova, jove, puixant, que es podrà desenvolupar lliurement només en determinats camps i, encara, aquest desenvolupament es farà en una situació marginal; o sigui, a part de la societat general nord-americana. Ateses aquestes circumstàncies, a totes les poblacions de l'estat apareixen els barris que acolliran exclusivament la població negra. I és en aquests barris —veritables comunitats autosuficients en molts aspectes— on es desenvoluparà aquesta nova cultura. Serà una cultura feta pels negres i només per als negres, la que es produirà al llarg d'aquesta època.

Tornant al terreny musical, podem establir de nou un paral·lel inequívoc. La nova situació permet als negres dues coses bàsiques, en aquest terreny. La primera, accedir als instruments convencionals, els quals fins aleshores els havien estat vedats. La se-

gona, entrar en un contacte molt més ampli i directe amb tota la música que feien els blancs: marxes militars, cançons folklòriques de la més diversa procedència, valsos, polques, etc. El pas següent fou la interpretació —amb els instruments convencionals i segons la pròpia sensibilitat musical— dels temes apresos dels blancs o dels provinents de la pròpia tradició musical: *blues* i *spirituals*.

És en aquest moment quan neix el jazz. La música, merament vocal, que fins aleshores havien fet els esclaus, salta ara al terreny instrumental i obre el seu ventall melòdic i harmònic d'acord amb la nova temàtica musical de la qual disposen. En aquest salt, del terreny vocal a l'instrumental (dels *blues* i *spirituals* al jazz), es conserven els dos elements que quedaran com a constants de la música popular negro-americana: la particular pulsació rítmica (que anomenem *swing*) o el tractament del so (els instruments reproduïxen els efectes expressius de la tècnica vocal).

A partir d'aquí, i al llarg d'aquest període, la història del jazz no és sinó un continu desenvolupament d'aquestes fórmules musicals. Aquest desenvolupament ens porta a una successió d'estils que va des de l'espontaneïtat i la frescor de l'original estil de New Orleans fins a la riquesa i diversitat del jazz de les grans orquestres de l'anomenada «Era del *Swing*». Aquest procés el protagonitzen una llarga sèrie de músics, molts dels quals han rebut el qua-

lificatiu de genis: Jelly Roll Morton, King Oliver, Louis Armstrong, Earl Hines, Fats Waller, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Benny Carter, Count Basie, Jimmy Lunceford, Lionel Hampton, Art Tatum, etc.

Tots aquests i molts d'altres aportaren la seva personalitat en l'enriquiment d'un llenguatge musical que es mantingué sempre en l'estricta terreny de la popularitat. Efectivament, tota aquesta música, des de la més humil a la de més categoria, s'aplegà majoritàriament en els barris i comunitats negres.

Era una música perfectament integrada en la vida quotidiana del negre nord-americà. El jazz no trencà les barreres segregacionistes fins ben entrats els anys trenta; i, encara, ho féu de manera excepcional. Allò que consumia preferentment el públic blanc era el jazz —més o menys comercial, més o menys bo— de les orquestres blanques (Paul Whiteman, Casa Loma Orchestra, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Glenn Miller, etc.). Un detall molt significatiu, el trobem en el fet que bona part de la producció de discs de jazz es feia per mitja dels *race records*, enregistraments destinats només al públic negre, la qual cosa en garantia la puresa i l'autenticitat.

En definitiva, durant més de cinquanta anys, els negres pogueren desenvolupar la seva música segons la pròpia sensibilitat i manera de fer, mantenint-la sempre en un terreny estrictament popular; la qual cosa no fou obstacle perquè aquesta música arribés a unes cotes de qualitat artística que cridaren l'atenció dels esperits més sensibles i oberts del món blanc. És un fenomen realment insòlit en aquest segle, dins l'àmbit cultural del món occidental.

L'època de la integració (A partir del 1950)

La Segona Guerra Mundial produí sensibles efectes sobre la població de color nord-americana. Aquests efectes es posaren en evidència un cop acabà el conflicte bèl·lic. En aquells anys de la postguerra, el to general manifestat pels negres fou el d'un profund i dramàtic desencís.

Les causes d'aquest estat d'ànim són fàcilment comprensibles. La guerra sol·licità de la població negra unes grans dosis de patriotisme i d'abnegació per fer front a la situació. Els negres, tant al front com a la reraguarda, deixant de banda possibles i ben comprensibles ressentiments, es lliuraren sense reserves al treball i a la lluita pel seu país. L'exèrcit es nodrí en bona part de xicots negres, i les indústries de guerra trobaren en la població de color una mà d'obra voluntariosa i disposada a respondre a les exigències del moment. Els negres creien que aquella era l'ocasió de demostrar la seva qualitat com a ciutadans i, per tant, la d'ésser acceptats d'una manera definitiva per la societat general nord-americana.



Count Basie

Es produí un sentiment col·lectiu d'esperança, sòlidament fonamentat en l'esforç i les vides que es lliuraren en l'empresa comuna de la guerra. Doncs bé: la resposta de la societat blanca fou tan negativa com sempre, i, ateses les circumstàncies, molt més cruel i dolorosa. Aquells que es jugaren la vida al front foren tractats amb el mateix menyspreu i amb els prejudicis habituals d'abans; i els qui, havent treballat a les fàbriques de la reraguarda, arribaren a assolir un cert poder adquisitiu, veieren com altres barreres —a part de les econòmiques— els impediéren millorar llur estàndard de vida.

Un lògic i amarg desencís s'apoderà, doncs, de la població negra, i la portà a una situació de desesperança i de ràbia. Aquesta situació, com sol passar en casos anàlegs,

fou l'inici de la descomposició de la societat negra. Aquesta gent, que constituïa un grup molt compacte, tant en els aspectes de classe social com en el religiós, cultural, etc., comencen a disgregar-se a partir de les diverses posicions, sovint oposades, que adopten per fer front a aquesta situació de desesperació.

En el terreny social i cultural trobem, des dels negres que voldrien passar per blancs, adoptant-ne les maneres i formes de conducta i aplicant-se productes cosmètics per aclarir el color de la pell, fins aquells que plantegen el retorn a l'Àfrica, país que, per a molts, esdevé un veritable mite.

En el terreny religiós, la tendència preponderant fins aleshores —la cristiana, d'actitud resignada— troba una dura competidora en el Black Muslim; és a dir, en l'adopció per part dels negres de la religió musulmana, que ofereix un aspecte molt més combatiu enfront dels blancs.

D'altra banda, la lluita pels drets civils comença a manifestar-se poderosament. Adopta, però, formes molt diverses: des de les pacifistes (estil Martin Luther King) fins a les més violentes (que desembocaran en els Black Panthers dels anys seixanta).

També, en el terreny generacional, s'hi produeix un trencament. Els negres joves acusen els seus antecessors d'haver mantingut una actitud excessivament servil i submissa davant dels blancs. Per aquest motiu, menyspreen les generacions anteriors i, en conseqüència, també el llegat cultural tradicional que aquelles els han deixat. Per a aquests joves, la cultura dels seus avantpassats és una cultura d'esclaus i servidors: una situació que ells refusen. En aquesta actitud cal superposar el continuat i subtil rentat de cervell que els blancs mantenen sobre els negres, en el sentit de fer-los creure que la cultura negra no és sinó una cultura de gent primitiva, poc civilitzada, i sense cap nivell intel·lectual. Això dona a aquest trencament amb la cultura tradicional una dimensió encara més profunda. Molts negres joves no veuen, en la pròpia cultura tradicional, ni un motiu d'orgull, ni un lloc on identificar-se com a grup, ni tampoc on entroncar la pròpia producció cultural. De manera deliberada, trenquen amb la cultura tradicional i prefereixen adoptar altres models, molts d'ells procedents de les minories avantguardistes blanques. Aquest rebuig de la pròpia tradició cultural portarà, amb el temps, al total oblit i desconeixement de la mateixa, com s'esdevé ja entre les generacions actuals de joves negres. Per a aquestes generacions, la pròpia tradició cultural és quelcom absolutament desconegut, perdut en el temps.

Estem, doncs, davant l'inici d'un procés d'heterogeneïtzació del poble negre nord-americà; un procés que s'anirà accentuant amb el pas dels anys. És en aquesta situació de disgregació, o sigui, en plena crisi de la societat negra, que es planteja un nou i important moviment: la integració.

Els nous corrents polítics sorgits a partir del 1950, més tolerants i oberts que els an-

teriors, permeten la posada en marxa d'aquest procés. Però, sobretot, és la necessitat d'incloure en el sistema consumista —en plena renovació i expansió— un mercat potencialment tan important com és el dels milions de negres que viuen als Estats Units. És, doncs, en plena crisi interna, sense cap control sobre els mitjans de comunicació, sobre les institucions d'ensenyament i altres institucions públiques, que els negres han d'enfrontar aquest procés d'absorció per part de la societat blanca. No és difícil preveure'n els resultats. Al costat d'indiscutibles guanys d'ordre material (habitatges, escoles, hospitals, millores socials, etc.) hi surten molt malparats els valors d'ordre cultural. Els negres entren en aquesta tendència a l'estandardització dels gustos, dels costums, de les formes de vida, etc., que caracteritza la societat nord-americana actual i que també ens ha arribat a nosaltres. Com a conseqüència, tot allò que eren valors culturals genuïnament negres i, per tant, amb un contingut diferencial, queden exclosos dels mecanismes socials en funcionament.

D'altra banda, la integració agreuja encara més el procés d'heterogeneïtzació i de dispersió dels negres, del qual parlàvem fa un moment. Efectivament, els negres abandonen els progressivament depauperats barris on habitaven fins aleshores; i, en funció de les seves possibilitats econòmiques, s'escampen i s'instal·len en una o altra zona de la ciutat. Els antics barris negres (Harlem, South Side, etc.), plens de vida en èpoques anteriors, veritables brous de cultiu i focus d'irradiació de la cultura negra, negligits per l'administració, esdevenen racons miserables on només viu la gent més pobre i on es refugien els marginats per la societat.

Els trets principals, doncs, que caracteritzen aquesta època són: el procés d'heterogeneïtzació i de dispersió de la societat negra; el rebuig i el consegüent oblit de la pròpia tradició cultural per part d'alguns sectors de negres joves i de la burgesia negra per motius diferents; l'entrada en la societat de consum nord-americana amb la consegüent colonització cultural que suposa el fenomen de la integració tal com s'ha portat a terme; i, finalment, la progressiva deterioració dels barris negres com a centres vitals de la cultura negra.

Tot això no s'ha produït de cop. Són trets que caracteritzen un procés iniciat després de la Segona Guerra Mundial i que encara no ha acabat. Això vol dir que aquestes característiques es troben de manera més accentuada en unes capes de la societat negra que en altres, en unes ciutats o zones del país que en altres, etc.

La música feta pels negres nord-americans durant aquests anys reflecteix amb fidelitat tots els trets que defineixen aquesta època. En aquest punt, moltes de les *Històries del jazz* que s'han escrit són inexactes. Donen com a únic corrent musical representatiu d'aquesta època l'anomenat *jazz modern*, denominació que en-



Modern Jazz Quartet

globa els successius estils (*be-bop*, *cool*, *hard-bop*, *third stream*, *free*, etc.) sorgits com a formes divergents del corrent tradicional del jazz. Aquesta visió no correspon a la realitat. Precisament, allò que caracteritza l'època és la coexistència del jazz d'arrels tradicionals amb altres formes musicals, més o menys lligades a aquestes arrels i orientades cap a una o altra banda segons el tarannà dels respectius intèrprets o creadors.

Evidentment, una gran part de la població negra té necessitat, encara, d'una música pròpia, de caràcter popular, ballable i distreta. Això només li ho proporciona el jazz que conserva els aspectes rítmics i expressius tradicionals (*swing* i tècnica instrumental), el qual ha comptat amb noves generacions d'intèrprets que, mantenint-ne l'essència, han sabut enriquir l'idioma tradicional. Alguns dels músics més destacats d'aquestes darreres generacions han estat: Erroll Garner, Clark Terry, Paul Gonsalves, Jimmy Smith, Ray Charles, Wes Montgomery, King Curtis, Ray Bryant, George Benson, etc.

Indubtablement, però, de tots els estils arrelats en la tradició musical negro-americana, el que gaudeix d'una major popularitat en aquesta època, és un tipus de jazz senzill, directe, de ritme clar i molt marcat, amb un repertori basat principalment en els *blues*, i amb preponderància d'intèrprets vocals. És un estil que fuig tant de les edulcoracions de les orquestres comercials com de les elucubracions de l'anomenat *jazz modern*. Ara bé, tractant-se, com hem dit, del corrent més popular de la música negro-americana, és també el que ha sofert de manera més intensa l'embat del consumisme. La integració dels negres en el sistema consumista —el qual ha fet taula rasa de llurs gustos i preferències— ha

portat a integrar-ne també la música predilecta. Això vol dir que aquesta s'ha vist sotmesa, gairebé contínuament, a les manipulacions, adulteracions i exigències que imposa el sistema a través de la indústria del disc i de l'espectacle. Desapareguts, amb la integració, els *race records*, veritable garantia d'autenticitat, tota la música sorgida sota les etiquetes de *Rhythm and Blues*, *Rock and Roll*, *Twist*, *Soul*, *Funky*, etc., constitueix una embrollada barreja de músics, conjunts i estils que poden ser representatius, tant de la genuïna música negro-americana com de la més descarada música comercial, amb tots els graus intermedis de manipulació que hom pugui imaginar. Malgrat tot, dins aquests corrents han sorgit intèrprets considerables, com Fats Domino, Chuck Berry, Aretha Franklin, James Brown, etc.

De forma paral·lela a aquests corrents d'arrel tradicional, n'han aparegut d'altres, orientats en direccions molt diferents. El rebuig o el desconeixement —per part de molts joves— de la pròpia tradició cultural, els porta a assajar nous tipus de música on es projectin les seves inquietuds. En el fons d'aquesta actitud hi ha molt sovint, i de manera explícita, la voluntat de canviar el paper que tradicionalment ha tingut el músic de jazz.

El músic tradicional és considerat, per aquests joves, un *entertainer*: és a dir, un simple artesà del món de l'espectacle, destinat a distreure la gent (gairebé, portant les coses fins a l'extrem, el veuen com un Oncle Tom, símbol del negre que fa pallassades per fer riure el blanc). Aquest tipus de jove músic negre aspira a elevar el seu estatus a la categoria d'*artista* i, per tant, ja no es tracta de fer-ho passar bé a la gent, sinó de fer una música que pugui ésser considerada *Art* (amb majúscula) i, diguem-ho

clar, amb el pretensió sentit que ha adquirit entre nosaltres aquest mot, en els darrers temps.

En aquest punt, és innegable la influència de la mentalitat blanca dominant; i, per tant, no és estrany que aquests músics hagin estat considerats per la crítica oficial (blanca) superiors als músics de caràcter tradicional. Ha estat, precisament, aquesta nova actitud presa per una bona part dels joves, allò que ha fet que la seva música, fins i tot en el cas que aquesta mantingui certs lligams amb les arrels tradicionals, no hagi estat veritablement popular (volem dir, d'un consum majoritari) entre els negres.

És el cas de molt bons músics com Sonny Rollins, Clifford Brown, Cannonball Adderley, Art Blackey i els seus Jazz Messengers, John Coltrane, etc., representatius dels estils anomenats *be-bop* o *hard-bop*, uns estils que, malgrat conservar elements típicament negres, no deixen de presentar un caràcter de música seriosa, experimental, només per a iniciats, que l'allunya del tarannà directe, càlid, obert i francament popular que sempre havia caracteritzat el jazz. Si el jazz, com tota música tradicional, havia tingut sempre un caràcter funcional (fer ballar, distreure, acompanyar espectacles, etc.), el *jazz modern* vol tenir un valor musical *per se*, desprendre's de qualsevol funció i esdevenir, en conseqüència, «música de concert». Aquesta transformació, evidentment, és en la tendència seguida per la majoria de les arts en el món blanc occidental, i com a tal art l'ha tractada la crítica oficial.

En alguns moments, tanmateix, es volgué presentar el *jazz modern* com una música de caràcter crític, o com una música reivindicativa dels negres: visió també típica d'un determinat tipus de crítica, dita esquerrana. Així es féu amb el *be-bop* dels anys quaranta i, després, també amb el *free* dels anys seixanta, el qual fou associat als moviments radicals negres (*Black Panthers*), sense que aquest pretès caràcter reivindicatiu o crític trobés cap ressò entre les masses negres.

A part d'aquesta nova actitud de fons presa pels músics «moderns», diverses variants del *jazz modern* reflecteixen clarament l'heterogeneïtzació soferta per la societat negra.

La tendència cap a una música freda, continguda i cerebral, amb certes dosis d'academicisme i, de vegades, amb pretensions simfòniques, que ha rebut les denominacions de *cool*, *west coast*, *third stream*, etc., i que il·lustren una majoria de músics blancs (Gerry Mulligan, Chet Baker, San Getz, Dave Brubeck, Stan Kenton, Gil Evans, etc.) i alguns negres (Miles Davis en els seus començaments, el Modern Jazz Quartet, etc.), és una prova de l'augment de la influència del gustos i maneres dels blancs en un terreny fins aleshores clarament dominat pels negres. Els esmentats estils interessaven igualment aquesta burgesia negra que pretén introduir-se en el món dels blancs a base d'un comportament absolutament mimètic, com aquells

sectors de la joventut negra afectats per les avantguardes artístiques americanes i europees.

D'altra banda, el mite de l'Àfrica com a paradís perdut ha portat una colla de músics, alguns d'ells qualificats com a *jazzmen*, a investigar la música africana (o pseudo-africana) i a oferir un producte que (independentment dels valors que pugui presentar) cal situar al marge de la tradició musical negro-americana. Altres fonts d'inspiració exòtiques (música hindú, àrab, etc.) han donat resultats anàlegs.

Tot aquest panorama, ja força complex, no ha fet sinó complicar-se d'ençà que hom decidí acostar al públic jove algunes de les variants de l'anomenat *jazz modern*. Aquest públic, que durant els anys seixanta adquirí un paper de primer ordre en el sistema consumista, ha estat educat en una constant renovació de fórmules i de modes. Per atendre aquesta necessitat, calia obrir-li nous camps, sempre que aquests presentessin un aire jove i nou. Això es portà a terme mitjançant una hàbil disfressa de determinades variants del *jazz modern* amb els elements

més característics de la música jove (ritmes de moda, abundància d'instruments electrònics, amplificacions monstruoses del so, etc.) i la corresponent i imprescindible campanya publicitària. Així, doncs, des del 1970, aproximadament, hem assistit a l'aparició dels anomenats *pop-jazz*, *jazz-rock*, etc., que han encapçalat músics (de la talla de Miles Davis) i conjunts d'anomenada (com és el Weather Report). L'operació ha reeixit i, així, s'ha confirmat la tendència, plenament actual, a barrejar qualsevol tipus de música amb qualsevol dels productes o subproductes derivats del jazz. És l'anomenada *fusion music*, resultat final de l'engoliment dels negres per la societat de consum. Així, quan hom acudeix avui a una actuació de músics com Chick Corea o Keith Jarrett, tant es pot trobar amb un concert de música electrònica com amb un recital de piano de caràcter post-impressionista. En els anomenats «Festivals de jazz» actuals, hom pot trobar-se tant amb un Paco de Lucía, guitarrista d'arrel flamenca, com amb un Al Di Meola, de rel brasilera. Tot hi val! Dins d'aquest estat de coses, es comprèn que hom hagi arribat a parlar de la universalització de la música de jazz. Però cal ponderar degudament aquesta afirmació; si no, es pot caure en l'error, freqüent, de confondre la desnaturalització d'un idioma (musical, en aquest cas) amb la seva universalització.

Davant de tanta confusió, alguns crítics pudorosos han decidit, finalment, no utilitzar el terme *jazz* i adoptar una nova expressió, *contemporary music*, per designar tots aquests productes musicals actuals de difícil catalogació i, evidentment, tan allunyats de la música negro-americana.

Siguí com sigui, tots aquests productes, perfectament integrats en el sistema consumista, han crescut com a elements parasitaris de l'autèntica música negro-americana i l'estan ofegant i deixant sense vida. El nombre de músics joves que (no podent-se obrir un camí en l'estricta terreny del jazz) s'han dedicat a cultivar aquests gèneres, és molt important. L'exemple del guitarrista George Benson, abans *jazzman* mal conegut, avui estrella milionària de la música pop, ha estat seguit per molts joves instrumentistes de color. La situació, doncs, de la música popular negro-americana és, avui, tan problemàtica com la de la pròpia identitat cultural dels negres americans. Com moltes minories culturals o ètniques, la seva continuïtat en el món actual és, veritablement, incerta.

De tota manera, ens sembla que, en aquest afer, la darrera paraula no ha estat dita. Malgrat la difícil situació actual, el poble negre nord-americà ha donat proves de posseir importants reserves d'identitat cultural. El procés d'integració no ha arribat encara a terme i no sabem com es tancarà. Els propers anys seran decisius per dirimir aquesta qüestió. Aleshores, ja en tornarem a parlar!



Benny Goodman

Ricard Gili

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



Cants espirituals negres: un flokllore viu



Memorable concert a Santa Maria de Mar, amb Duke Ellington i la Coral Sant Jordi, amb l'obra Freedom-Freedom

Com sol passar amb totes les cançons populars tradicionals, la majoria de nosaltres hem conegut els cants espirituals negres en aparences molt diverses, que només coincideixen entre elles per la falta d'autenticitat. Quan a les sales de concert compareix un cantant nord-americà, se sent encara obligat a posar en programa una part de *spirituals* arranjats per a veu i piano, o, almenys, a oferir algun extra d'aquest gènere. Fins fa pocs anys, havíem rebut visites espaiades de cors, estructurats dins la tradició de les universitats negres, que popularitzaren els espirituals des de finals del segle passat. Amb més freqüència i actualitat, acostumem a sentir altres grups i cantants que, a vegades sota l'equívoc reclam dels cants espirituals, cultiven un gènere molt diferent i posterior, el *gospel song*, nascut a finals dels anys 1920, que incorpora al repertori religiós l'estil del *blues* rítmic. Finalment, no caldrà estendre's sobre les adaptacions de melodies negres que han estat introduïdes en els cantorals de les nostres esglésies, amb textos sovint distants dels originals, i amb pèrdua de la major part dels valors artístics.

El problema de l'autenticitat en els cants espirituals és, en principi, el mateix que afecta qualsevol mena de cançó folklòrica. La cançó *El comte Arnau*, cantada pel seu antiquíssim primer autor, per la Pepa de La Figuera (Pla de la Calma) o, posem, per Concepció Badia, o per l'Orfeó Català, són obres molt diferents. Primer de tot, hi ha la transmissió i transformació col·lectiva; després, el transcriptor ha fixat a la seva manera una tonada i un text que, per definició, haurien de ser evolutius; i finalment, l'harmonització, l'acompanyament instrumental i la interpretació hi introdueixen noves variables. Al capdavant d'aquest procés, se'ns fa possible assistir còmodament a la mort i al sepeli de les cançons populars, a les sales de concerts, i a la seva transformació en refinats productes culturals que incorporen sens dubte valors apreciats des d'una òptica canviada.

En el cas dels espirituals, la transsubstanciació va ser iniciada, l'any 1867, pels estudiants de la universitat negra de Fisk (Nashville), dirigits per un professor de música de raça blanca. Els Fisk Jubilee Singers, que, malgrat l'academicisme dels

arranjaments, conservaven una bona dosi de característiques racials, van ser rebuts entusiàsticament pels auditoris americans i europeus. En aquell moment, els genuïns espirituals eren més vius que mai dintre les congregacions negres, però només interessaven algun folklorista amatent. L'èxit i la fama eren reservats a les versions més brillants i concertístiques.

La difusió inicial d'aquesta música —la primera que presentava un caràcter diferencial nord-americà— coincidia amb l'explosió dels nacionalismes musicals. En la seva estada a Nova York, entre 1892 i 1895, Dvorák va captar immediatament les possibilitats obertes. Els temes inspirats per la música dels espirituals són presents en el seu *Quartet*, op. 96, en el *Quintet*, op. 97, i, sobretot, en la *Simfonia núm. 5, del Nou Món*. Però, a més, Dvorák animà a seguir en aquesta línia els seus deixebles, entre els quals figurava Harry T. Burleigh, qui ha quedat com el més distingit arranjador d'espirituals per a cant i piano. Després d'ell, els adaptadors van proliferar.

Els arranjaments de concert, sovint força suggestius, no ens donen, però, una idea gaire aproximada de com sonaven els originals cants religiosos dels negres nord-americans. Per sort, i a diferència del que passa amb la nostra cançó tradicional, es tracta d'un folkllore relativament recent, el qual s'ha conservat amb bastant de puresa en àrees rurals isolades del sud dels Estats Units, fins fa pocs anys. Alguns enregistraments van arribar encara a temps de donar-ne testimoni, molt especialment els que realitzaren els Lomax per a la Biblioteca del Congrés. Aquestes preses de so resulten avui tant o més útils que les transcripcions dels col·leccionistes, sempre perjudicades per insuficiència de la notació.

Els cants espirituals negres no són ni la més antiga, ni la més ètnica, ni la més extensa de les músiques creades pels esclaus nord-americans, sinó, tan sols, la que millor ha sobreviscut, gràcies al fet que, per la connotació religiosa i els trets estètics, era la més assequible per a la sensibilitat dels blancs. És una música mestissa pel seu origen, encara que dominada per l'herència africana (parlem evidentment dels espirituals genuïns, no dels concertístics, que contenen una dosi definitiva d'ingredients europeïtzants).

Als esclaus arribats a Nord-amèrica a començaments del segle XVII, ningú no els va ensenyar les cançons de treball, ni les de dansa, de joc o de crítica social. En canvi, molt aviat van aprendre el himnes religiosos de les missions colonials. La conseqüència no podia ser altra que un procés de fusió entre elements originals i adquirits. A primer terme, les tradicions africanes de ritme, improvisació, estil vocal i forma. A segon rengle, el melodisme europeu, la llengua anglesa, l'emoció religiosa de les congregacions baptistes i metodistes.

Però el producte final és, potser, massa homogeni per a fer-ne una anàlisi esquemàtica. La forma responsorial, per exemple, és tan europea com africana, tot i que la darrera tingui matisos especials; les melodies dels espirituals poden tenir sovint un desplegament més ample que el de les tonades africanes, però es basen en escales comunes a les dues cultures, i són modificades per l'aplicació de notes intermèdies (notes *blue*), d'influència negra; la improvisació no és aliena a la música europea, que la va practicar durant segles.

Quant a l'harmonia, un cop més no podem confondre els arranjaments habituals amb l'espiritual autèntic. Aquí, la superior

elaboració de la música blanca hi és evident. Tant els testimonis de la primera època del gènere com els exemples més purs entre els enregistrats coincideixen en el fet que, generalment, les veus canten a l'uníson, comptades vegades a dues terceres o quintes, i només incidentalment a tres parts. Aquesta és també la tradició africana. Contràriament, l'aspecte rítmic és infinitament més subtil en els espirituals que en la cançó europea tradicional, accentuada aquesta de manera relativament uniforme i simètrica. El ritme africà es caracteritza per allò que Gunther Schuller ha denominat «democratització» dels valors rítmics; és a dir, per l'equilibri entre els temps dèbils i els temps forts del compàs. Una altra nota típica és la sincopació continuada, resultant del conflicte entre la tendència polirítmica pròpia de la música del continent negre i l'estructura monorítmica europea. La peculiar sensació de moviment elàstic produïda per l'oposició i complexitat dels accents, i augmentada per la treballada adaptació dels negres a la prosòdia anglesa, ha rebut el nom de *swing*.

Tots els elements apuntats s'integren en un gènere decididament original i unitari. És certa la influència dels himnes blancs sobre els espirituals; però no és menys clara

la radical transformació poètica i musical operada per la sensibilitat africana, en un procés ràpid i intens de modificació folklòrica, activat per les excepcionals circumstàncies d'emigració forçada, d'opressió i d'emoció religiosa.

S'explica molt bé l'impacte que els cants espirituals negres han exercit i segueixen causant, fins i tot en les seves formes més descolorides i allunyades de les autèntiques. Constitueixen un exemple únic de folklore pròxim i viu, i d'afortunada fusió cultural. Ens aporten alguns dels elements més marginats per les cançons tradicionals dels pobles de raça blanca, com són la vitalitat rítmica i l'esperit d'improvisació.

A Catalunya, la recepció dels espirituals ha estat molt notable. Els cors, els intèrprets de cançó folk i els animadors de litúrgia han dedicat importants esforços a difondre'ls i a adaptar-los a la llengua del país. Ultimament, encara hem vist aparèixer, sota el títol de *Música i Fe*, un recull de 121 cants espirituals negres, editats musicalment i traduïts al català per l'estudiós reusenc Ramon Nadal, amb una admirable labor de classificació i d'informació.

Enric Gispert

Aproximació a l'evolució estilística del jazz



Miles Davis

Volem apropar una òptica implicada, però neta de sectarismes o d'exageracions, sobre la superfície d'un moviment musical que ja és la fesomia del nostre segle.

El jazz, com a un llenguatge expressiu propi del poble negre nord-americà, però subjecte permanentment a tota mena d'inursions i d'adopcions, ha estat sempre en evolució constant. Ja en els orígens va ser un joc continu d'imitacions i assimilacions reflexes i recíproques. Era a la sortida de l'anomenada «Guerra de Secessió», als Estats Units, quan gradualment es va anant abolint l'esclavitud en els estats del sud, que el jazz com a música característica, es va començar a perfilar entre la comunitat negra, discriminada i deprimida. Utilitzaven instruments rudimentaris, cornetes i timbals militars, abandonats de l'exèrcit; planxes de rentar roba, i harmòniques i vells guitarrots, etc..., amb els quals amenitzaven les reunions familiars o socials. No tenien pas, gens ni mica, la consciència que estaven inventant el jazz, ni que la música que feien fos mínimament presentable, fora d'aquell



Count Basie

marc. De mica en mica, músics diversos en van anar aprenent, aquí i allà, i n'hi va haver que, fins i tot, s'hi van guanyar una certa reputació. Es van arribar a formar grups i orquestres més o menys consistents, que es podien llogar, tant per fer ball com per tocar en un funeral.

I què tocaven? Tocaven de tot; les cançons que se sentien pel carrer, les tonades de moda, les músiques que sonaven a la ràdio (quan ja n'hi havia). Allò que és segur, és que no tocaven pas jazz. És a dir, no pretenien tocar jazz, ni sabien què era, el jazz. Ells procuraven repetir la música dels blancs i s'esmerçaven a fer-ho tan bé com podien. Però com que no en sabien gaire i dominava en ells una sèrie d'accents (sobretot rítmics) ancestrals, tot allò els sortia molt a la seva. Fins que alguns músics blancs ho van observar i van trobar atractivíssima la manera que tenien els negres de tocar aquella música. I de seguida van intentar imitar-la.

Aleshores es va establir una espècie de competència, en la qual tothom procurava imitar l'altre: els músics negres volien aprendre a tocar com ho feien els blancs; i aquests s'escarrassaven a aprendre les maneres característiques dels negres. Però no es van trobar mai al bell mig. El jazz dels negres va evolucionar i, amb les noves aportacions, va anar consolidant unes formes precises, que els experts (generalment blancs) es van encarregar de definir.

I el nom? També va venir de la gent blanca. «Jazz» és un mot despectiu que s'aplicava a les principals activitats de les sales d'esbarjo de molt mala reputació al barri de Storyville, de la ciutat de Nova Orleans,

on la música «de jazz» era l'habitual. Com ja sol passar, quan una paraula en aquestes condicions abraça un significat molt més ampli que el seu origen, perd tota la possible virulència; i aquest fou exactament el cas.

El mot «jazz» va ser admès per anomenar aquesta música, justament quan va sortir de Storyville i va iniciar l'èxode cap al nord, escampant-se per tota la pell dels Estats Units. Això era durant els anys 1918, 1919, 1920...

El jazz no va sortir només de Storyville, de Nova Orleans i de tota la Louisiana, sinó que va sortir dels límits estrictes de la població negra. Orquestres negres van ser admeses en locals de parròquia blanca i, fins i tot formacions com les de Kid Ory, King Oliver, Duke Ellington, Don Redman, Cab Calloway, Fats Waller, Fletcher Henderson i d'altres, van ser contractades (i amb gran èxit) en locals no tan sols de clientela blanca, sinó dels qui avui s'anomenarien «de la jet set».

En aquell temps, els músics (negres) de jazz tenien ben après el paper d'«entertainers» que els blancs els atribuïen, i d'aquí venia que adoptessin noms divertits, com «Chocolate dandies», «Cotton pickers» i d'altres d'aquest caient. A més, sortien a treballar mig disfressats de riure i portaven barrets còmics, i tot això. Però el jazz, com una música que es regeix més per l'emoció que no pas per la raó, ha estat sempre un reflex de la situació social dels col·lectius d'on neix. A mesura que evolucionava la societat, evolucionava també el jazz.

Després d'un progrés constant en el terreny de la tècnica instrumental, el gran

canvi es va produir els anys de la segona guerra mundial, sobretot, en els primers temps de la postguerra. D'una banda, molts locals públics es van obrir a la clientela negra (no pas per conviccions antidiscriminatòries dels seus responsables, sinó, senzillament, perquè flaquejava molt la clientela blanca); i per altra banda, els negres, que a Europa, al Pacífic, a tot arreu, combatien a mort pels Estats Units, en tornar a casa, venint del front, no trobaven gens satisfactori tornar a sotmetre's a les imposicions de la divisió racista. D'aquí va venir que els músics negres, joves, decidissin que ja no tenien més ganes de divertir la clientela blanca tot fent el pallaset. Es van prendre la música d'una altra manera: van deixar una mica de banda l'espontaneïtat racial, van desfer els barrets de rialles, van aprendre música acadèmica tant com en podien saber els blancs i van canviar totalment d'actitud davant la música i els auditoris. El trencament de tot plegat es va centrar en el moviment anomenat *be-bop*, del qual es van deduir una sèrie d'altres corrents, com les del *jazz progressiu*, *jazz cool*, *West Coast jazz*, etc., a les quals es van apuntar molts músics blancs, aprofitant-se de les noves tendències cap a l'academització de l'estètica expressiva, en detriment de les essències racials.

Precisament per a custodiar i potenciar aquestes essències es van produir moviments de recuperació (tot adoptant els avenços tècnics del nou jazz) com va ser per exemple el que s'anomenà *funky* que tenia molt clares les arrels negres i l'expressió emotiva. Ara se'n parla molt, del *funky*; però, de fet, va ser en els primers anys cin-

quanta quan es va difondre, com a reacció negra davant del desviacionisme dels músics blancs. Més que un nou estil, el *funky* ha estat sempre una forma, una manera de tocar. Des del punt de vista rítmic, s'hi nota una marcada accentuació del contrapunt; i des del punt de vista harmònic, una generosa disposició de les anomenades *blue notes*, amb un «atac» fort i precís que dóna a cada frase un tremp sec i tallant.

Al principi, el revolucionari moviment del *be-bop* va trobar adhesions entusiastes i rebuig furibund; però, amb el temps, les dues posicions enfrontades van perdre força i la majoria dels nous esquemes del *bop* van ser acceptats i fins i tot adoptats per quasi tots els músics joves, clàssics o «moderns». Més i tot: l'evolució del *bop* no va parar en ell mateix, sinó que les noves generacions la van anar tirant molt més endavant i sense tants escarafalls.

Alguns músics, més inquiets, van voler córrer encara més, i van intentar un jazz avantguardista —i violentament rupturista— que va desembocar finalment en el *free jazz*, en el qual tot valia mentre fos nou, diferent, estrany, fora de tota norma. Com en aquests casos sol passar, el «free jazz» va ser aviat refugi d'incompetents, de músics sense cap talent ni preparació tècnica, que tocaven «free», és a dir, sense cap coneixement ni base tècnica, perquè òbviament

no podien fer cap altra cosa. Tots aquests elements es barrejaven amb els músics vàlids que, ells sí, volien trencar normes perquè, de tant que les tenien païdes, ja no els movien. De totes maneres, distingir el blat de la palla era un exercici difícil per al públic poc preparat. I, per altra banda, la música «free» era veritablement tant trenca-motllos que trencava fins i tot l'atenció i, per tant, el suport dels auditoris. De mica en mica, es va anar esvaint i només en va quedar l'obra d'uns quants artistes d'un autèntic talent, mentre que una gran part del gruix del *free jazz* es va perdre. I, escoltat ara, amb la perspectiva del temps, es pot veure ben clar que es va perdre amb tota la raó.

En els anys 70 es va manifestar un moviment nou, anomenat a Nord-amèrica *fusion* mentre que aquí se li deia *jazz-rock*. Va ser la conseqüència natural d'un fet en certa manera lògic: al mateix temps que molts dels capdavanters del rock manllevaven al jazz nombroses fórmules expressives, eren també molts els músics de jazz que utilitzaven mecanismes electrònics dels conjunts rockers. D'aquesta manera, el rock electrònic i el jazz d'avantguarda es van trobar en una espècie de punt de confluència fèrtil, i allò va ser la *fusion*, que ha donat fruits musicalment força interessants en els darrers anys.

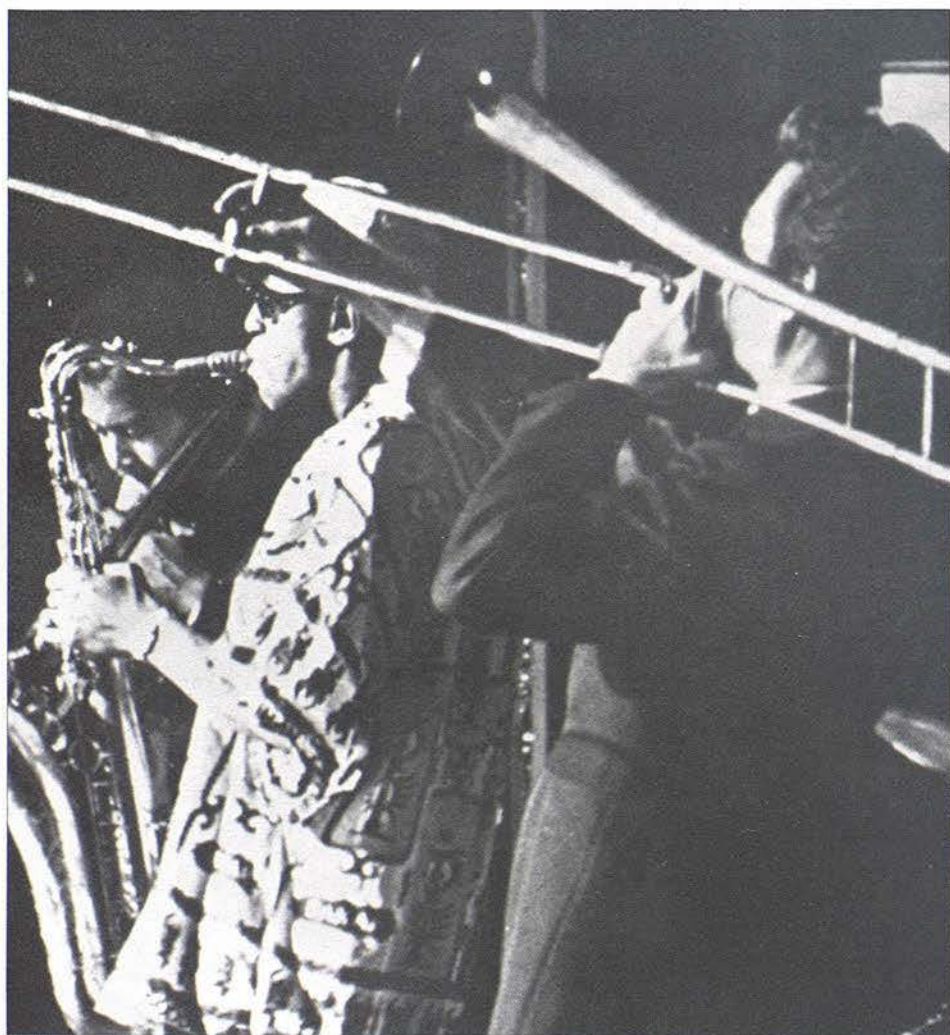


Frank Zappa

Considerat el jazz d'una manera rigorosa i restrictiva, hauríem d'admetre que el *jazz-rock* li va aportar poca cosa; però, de fet, va crear noves àrees d'expressió, dintre o fora de la qualificació jazzística específica —que això ja depèn de l'opinió de cadascú—; però, en tot cas, va ser un moviment enriquidor per a la música en general i va tenir la virtut d'acostar-hi una gran massa de joves de tot el món, que ja estaven una mica desil·lusionats de la via morta en què entraven molts dels esquemes del rock engrescador dels anys 60.

Utilitzant una secció rítmica típica del jazz, però reforçada amb teclats electrònics i amb percussió multiplicada, amb guitarra i baix elèctric, i deixant als instruments solistes el discurs principal elaborat amb una tècnica depuradíssima, s'ha consolidat, en els anys 80, l'anomenada *contemporary music*, que és una conseqüència sobrepotenciada del *jazz-rock*, i que té la propietat d'interessar grans masses de públic de tota edat, tant a Nord-amèrica, d'on ha sortit, com arreu del món on ha arrelat. A Barcelona, molt especialment, gràcies a la tasca de les escoles de música «moderna», ha brotat una gran quantitat de músics joves amb proves de talent, que demostren una notable facilitat per a expressar-se en els llenguatges de la *contemporary music*.

De tota manera, tots aquests moviments han estat sempre fruit de l'evolució social, dels costums i els gustos de la col·lectivitat, de la manera de viure i de la de reaccionar davant dels vaivens de la fortuna. És per això que han pres de debò, al marge de tota propaganda i sense el benefici de cap ajut estructurat per les vies dels poders comercials.



Quintet d'Archie Shepp

Albert Mallofré

Petita història del jazz a Catalunya

El jazz va néixer al Sud dels Estats Units d'Amèrica, a finals del segle passat. Hi va néixer com a música col·lectiva del poble negre. Música popular —i no popular—, va sorgir de les mateixes entranyes del poble. Els negres s'apoderaren dels instruments dels amos blancs —sobretot dels instruments de metall— i de llurs grans temes religiosos i populars; i damunt d'aquest material, van crear quelcom completament nou i diferent.

El jazz ha estat format per quatre elements primigenis. El *blues*, música cantada pels *Blue singers*, el *Negro spiritual* o *Gospel* (música religiosa) i el «ragtime», música culta, sobretot interpretada al piano per compositors o pianistes negres. Sobre aquesta base, i afegint-hi l'herència de les bandes de metall del tipus Philip Sousa, sorgí una música totalment original, l'única aportació pròpiament nord-americana a l'art del segle vintè.

Immediatament després de la Primera Guerra Mundial, el jazz es va anar estenent arreu dels Estats Units d'Amèrica i, després, per la vella Europa. Ja el 1919, el

gran director suís, Ernest Ansermet, escoltà a Londres la Southern Syncopated Orchestra; i, en un article profètic, va dir que aquesta música aviat envairia tot el món.

Les dues bases importants del jazz esdevindrien la improvisació i el *swing* (un balanceig rítmic i melòdic que no es troba a cap altra música).

El jazz penetrà a Europa; de primer, a Anglaterra, i després a França i Alemanya. Arribà a Espanya a començaments dels anys vint. Però, al principi, allò que hi arribà van ser solament les partitures de les composicions nord-americanes d'èxit, i els músics locals les interpretaven amb més o menys encert.

El 1919, l'Orquestrina Tzigan Americana Nic Fusly, enregistra un disc intitulat *Alabama Jubilee* per a la marca Gramofon, a Barcelona. No he tingut ocasió d'escoltar-lo, però no crec que el seu estil fos gaire depurat. El 1929, l'Exposició Universal de Barcelona donà lloc a grans celebracions, i un empresari atent i llest contractà l'orquestra de jazz més cèlebre de l'època: l'orquestra anglesa de Jack Hylton. L'Orques-

tra de Hylton era molt comercial i, sobretot, es dedicava a la interpretació dels èxits del moment, amb intervencions de vocalistes molt ensucrats. De tant en tant, Hylton permetia als seus solistes que es llancessin a alguna improvisació de bona factura.

Molt més interessant fou l'aparició de l'orquestra negra americana de Sam Wooding, que passà per Barcelona durant el mateix any de 1929. Wooding tenia, entre els seus membres, alguns dels millors solistes negres de l'època: l'èxit a la nostra ciutat fou clamorós.

Als anys trenta van ser diversos els músics negres que s'afincaren a Barcelona durant més o menys temps. Entre ells, citarem: el violinista Juice Wilson, el saxofonista Maxwell Philpot, el pianista Thomas «Pyss» Chase, i el ballarí i director d'orquestra Levy Wine. Amb l'excepció de Juice Wilson, recordat com un dels millors violinistes que hagi donat mai el jazz, els altres intèrprets no sortien de la mediocritat, però van ser els catalitzadors que van inspirar els músics locals i els van donar ales per llançar-se cap al món del jazz.



Un recital al Jamboree

També, en aquella època, tingué una gran importància la cèlebre gramola del bar Eden. Allà, un pintoresc personatge que s'anomenava Antoni Tendes omplia la vella baluerna de discos de 78 revolucions i, cada setmana, canviava el programa, cosa que permetia els músics i afeccionats catalans d'escoltar discos dels millors solistes i orquestres de Nord-amèrica com Duke Ellington, Coleman Hawkins, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke i d'altres. El treball d'iniciació de Tendes fou magnífic ja que, sense ell, l'afecció barcelonina no hauria pogut escoltar totes aquelles «estrelles».

En aquella època no hi havia discoteques, i tenien feina abundosa tots els músics, ja fos a les sales de ball i cabarets de la part baixa de la ciutat, com a l'Eixample, o bé als envelats que proliferaven a la mateixa Barcelona i a les ciutats i pobles del Principat.

Esmentarem els millors conjunts i solistes de l'època: Jaume Planas i els seus «Discos Vivientes»; l'orquestra Demon's Jazz; la Nick Fisli's Band; el grup de Martín Lizcano de la Rosa; l'orquestra Napoleon's, etcètera.

Com a solistes, destacarem el saxofonista Sebastià Albalat, el pianista Pere Masmitjà, el violinista i trompeta Josep Pueras, entre altres.

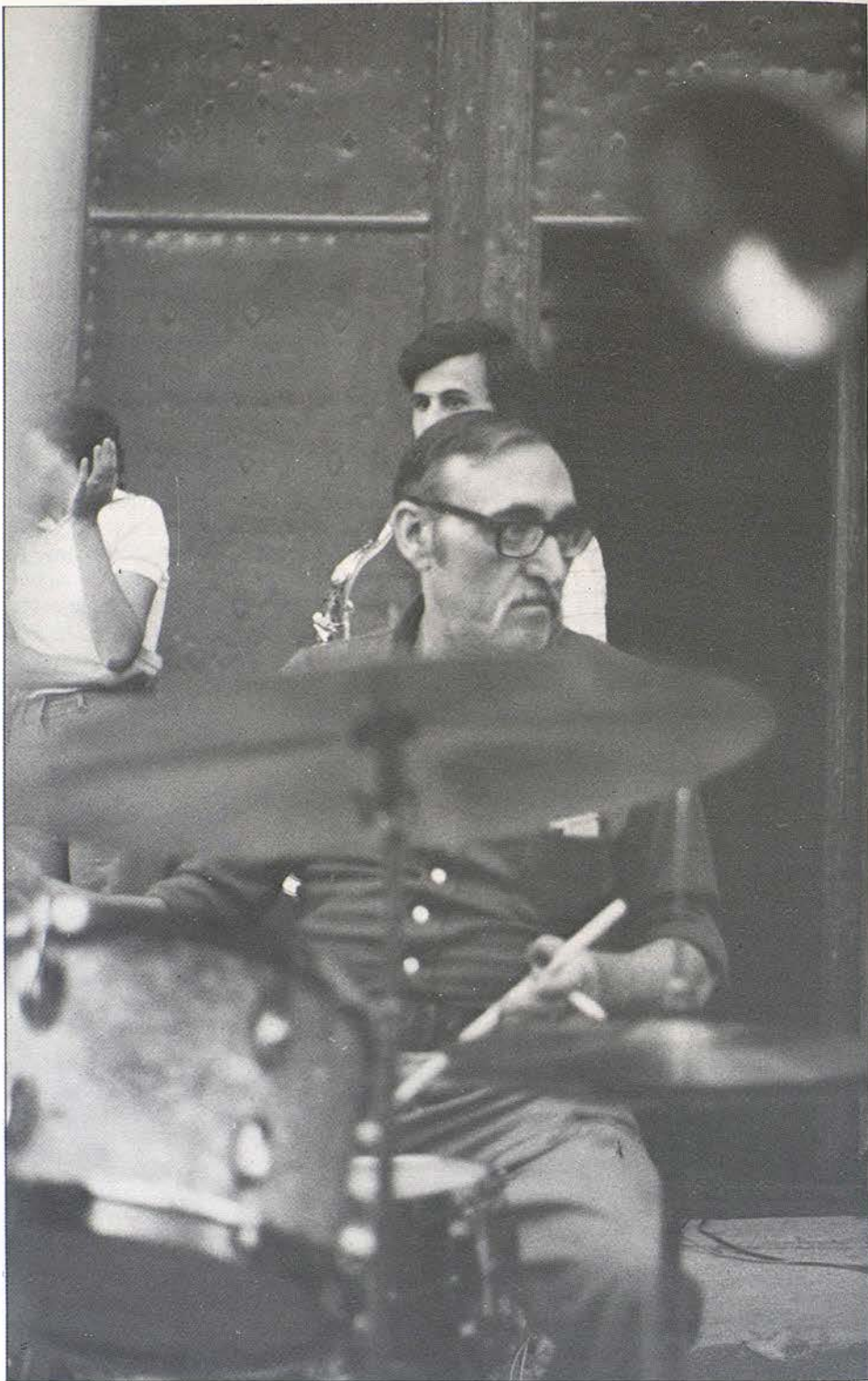
Una altra faceta important en el desenvolupament del jazz a Catalunya fou el sorgiment dels «Hot Club». El primer que aparegué fou el Hot Club Barcelona, fundat el 1935 per Pere Casadevall i uns quants amics, a imatge del Hot Club de France. Aviat s'establiren clubs filials a les principals ciutats catalanes com Granollers, Vilafranca del Penedès, Rubí, Manresa, Terrassa, Sabadell i altres.

El Hot Club de Barcelona organitzà diversos concerts, i el seu colofó fou la presentació en dos concerts, els mesos de gener i febrer del 1936, de Benny Carter, el gran saxo i trompeta nord-americà al capdavant de l'orquestra del Hot Club, i del Quintet del Hot Club de France, amb el cèlebre guitarrista gitano Django Reinhardt i el violinista Stephane Grappelli.

La guerra civil interrompé en sec el desenvolupament del jazz a Catalunya. Per als extremistes d'esquerra, el jazz era una música «capitalista»; i després, per als franquistes —almenys en els primers moments— era una música «negroide i estrangeritzant».

Passada ja la tempesta i encalmats els ànims, les orquestres de ball es disposaren a reprendre llur tasca. Les més populars dels anys quaranta foren les de Lluís Rovira, Ramón Evaristo, Plantación i la del Gran Casino. Els solistes de més anomenada van ser, una altra vegada, Sebastià Albalat, Josep Puertas, Pere Masmitjà i uns quants més. Més tard es revelarien altres conjunts interessants com Los Clippers, amb el bateria «Xispa», i solistes com Juli Sandaran al piano, Josep Roqueta també al piano i Josep Farreras a la bateria.

Fou l'època en què la gent s'amuntega-



Josep Farreras

va a l'hora del cafè al Rigat o al Novedades per escoltar els *jazzmen* catalans. Ja hi començava a destacar un jove amb pantalons curts: el pianista cec Tete Montoliu.

El 1943 aparegué la revista mensual «Ritmo y Melodía», el redactor més destacat de la qual era Antoni Tendes. També hi escriu Àngel Zúñiga, «Sempronio» i l'autor d'aquestes línies.

El 1946, reaparegué el Hot Club, i començà a organitzar sessions de discos i audicions de músics al Saratoga. Els 1946 i 1947, la presència a Barcelona del saxo americà George Johnson, seguit molt aviat

per una de les lluminàries del carrer 52 de Nova York, el saxo tenor Don Byas, donà una vida renovada al jazz barceloní.

Des d'aleshores, el Hot Club organitzà una munió de concerts i festivals, i portà a Barcelona la flor i nata dels músics americans. Per altra part, els músics catalans sorgiren de tot arreu; una nova generació d'excel·lents solistes i orquestres animaren les nits barcelonines, i participaren també en concerts i festivals.

No ens oblidem de la gran tasca exercida pels comentaristes, que presentaven programes de jazz a les diverses emissores de



Juli Sandaran

ràdio barcelonines, com Albert Mallofré, Daniel Carbonell i Xavier Coma.

També hem d'esmentar els altres clubs de jazz que es van fundar a Barcelona els anys cinquanta i seixanta, com el Jubilee Jazz Club, el Modern Jazz Club, el Seminario de Jazz, la Locomotora Negra (de Joaquim Gili Morroà) i Els Amics del Jazz. Totes aquestes organitzacions presentaren «jazz en viu» així com també nombroses conferències i audicions de discos.

L'any 1966 s'organitzà el primer festival de jazz de Barcelona. De primer, a càrrec de Joan Roselló; després, presentat pel Parc d'Atraccions de Montjuïc; i, tot seguit, durant vuit anys pel Hot Club de Barcelona. Després d'una interrupció de quatre anys, es va reprendre el Festival, el qual continua encara avui, havent-se'n modificat diverses vegades l'organització.

Seria massa llarga la llista d'orquestrs i solistes americans que van passar per Barcelona durant aquests anys, sense comptar que altres festivals s'organitzaren i s'organitzen a diverses ciutats catalanes com Terrassa, Sitges, Figueres, El Vendrell, etc.

Els solistes i les orquestres catalans es mostren poderosos en aquests anys. Recorrem l'inigualable Tete Montoliu, ja estrella internacional, el trompeta Josep Maria Farràs, els saxo alt Ricard Roda i Joan Albert, els pianistes Pere Ferré, José Vadell, Lucky Guri i Josep Puigbó, l'organista Benjamín León, el bateria Ramon Farran, els

baixos Carles Benavent i Manolo Elias, etc.

Com a conjunts més o menys estables, parlem de Música Urbana, Jazzom, el grup de la Jazz Cava de Terrassa, la Locomotora Negra.

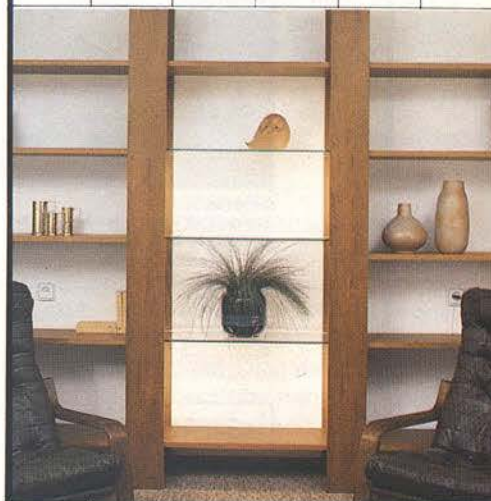
El jazz continua viu arreu de Catalunya, malgrat la competència del rock i del pop. Sembla que la moda de les mal anomenades discoteques va perdent empena, i que van sorgint sales de ball amb orquestra, un fet que és un bon senyal. El jazz té vida pròpia, no solament a Barcelona, sinó a Terrassa, Granollers, Figueres, Vilafranca i a moltes altres ciutats i poblacions.

El jazz ha tingut una evolució molt ràpida en els seus quasi cent anys de vida. De l'estil *New Orleans* s'ha passat al *middle jazz*, i d'aquí al *bop*, al *free*, etc., barrejant-se els músics de cada estil a diverses èpoques.

Què passarà, amb el jazz? Continuarà evolucionant? S'estancará? Morirà? No ho sabem! Allò que podem dir és que, durant anys, ha estat i anirà essent una part molt viva de la nostra cultura, una part que ens ha donat moments de gran bellesa. Aquesta música, sorgida entre el míser poble negre del Sud dels Estats Units, és avui una música universal. És, també, música NOSTRA! Perquè, ultrapassant el simple estat folklòric, ha arribat a tenir una grandesa sense parió.

Alfredo Papo

Mobles i Decoració
Casablanca



08011 Barcelona

Gran Via, 532

Teléfono 254 12 08

harmonia
mundi



IBÈRICA

SELECCIÓ DE NOVETATS

TARDOR - 86



VIVALDI
L'INCORONAZIONE DI DARIO. (ÒPERA EN
TRES ACTES) H. LEDROIT, G. LESNE,
D. VISSE, A. MELLON, I. POULENARD.
ENSEMBLE BAROQUE DE NICE.
DIR.: GILBERT BEZZINA
LP HMC 1235.37. CD HMC 901235.37



J.S. BACH
ELS MOTETS
LA CHAPELLE ROYALE DE PARIS.
COLLEGIUM VOCALE DE GANT.
DIR.: PHILIPPE HERREWEGHE.
LP HMC 1231.23 CD 901231



J.S. BACH
L'ART DE LA FUGA.
HESPERION XX. DIR.: JORDI SAVALL
LP E 201 CD E2001



SHOSTAKOVITCH
SINFONIA Nº 1 EN FA OP. 10
SINFONIA Nº 6 EN SI MENOR OP. 54
SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA.
DIR.: NEEME JÄRVI
LP ABRD 1148 CD



MUSIQUES JUIVES DU 20^e SIECLE
SHOSTAKOVITCH: ONZE CANTS
POPULARS HEBREUS OP. 79
PROKOFIEV: OBERTURA SOBRE TEMES
JUEUS OP. 34
SLONIMSKI: CANTATA "CÀNTIC DELS
CANTICS". - LP LDX 78808 CD 278808



TOMAS LUIS DE VICTORIA
O MAGNUM MISTERIUM. ASCENDENS
CHRISTUS IN ALTUM. COR DE LA
CATEDRAL DE WESTMINSTER.
DIR.: DAVID HILL
LP A 66190

harmonia
mundi



IBÈRICA

Els enregistraments d'HARMONIA MUNDI es distingeixen per la seva gran qualitat sonora i interpretativa, i és per això que en ampliar la nostra tasca amb la distribució d'altres cases discogràfiques, les hem escollit de prestigi ben conegut:

DISTRIBUCIÓ

ASTREE VALOIS
CHANDOS - HYPERION
HARMONIA MUNDI - CHANT DU MONDE
RODOLPHE PRODUCTIONS
ETCETERA - TUDOR - OCORA - ALIENOR
ACANTA - UNICORN
SOUL NOTE - BLACK SAINT

TRES CAUS DE JAZZ HISTÒRICS

Jamboree, Cova del Drac i Jazz Cava de Terrassa



El jazz ha gaudit d'un bon nombre de seguidors d'ençà que, el 1929, gràcies a l'Exposició Universal de Barcelona, es va introduir a Catalunya. Tots aquests seguidors vivien d'escoltar discs dels seus jazzmen preferits fins que, un bon dia de 1957, Joan Roselló va decidir obrir la que seria la primera sala comercial de jazz a l'Estat espanyol: el Jamboree. En aquella sala, situada als baixos d'un local del número 17 de la Plaça Reial, on ara hi ha Los Tarantos, molts van escoltar les primeres actuacions en directe de jazz, i Barcelona va entrar a formar part de les rutes que seguien els jazzmen més cotitzats del moment.

Els 12 anys que va durar el Jamboree —va ser tancat el 1969 perquè, segons explica Roselló, «la gent es va apartar del local»— són qualificats pel seu propietari com els millors de la seva vida. «Va ser una època molt maca», diu. «Potser no hi vaig guanyar els diners que vaig fer en d'altres negocis, però m'hi vaig divertir molt; i això també compta.»

Joan Roselló era (i continua essent-ho) un gran afeccionat al jazz. Aquesta afecció el va portar a convertir un bar que tenia a la Plaça Reial, en un local per fer-hi jazz. «En aquells anys», recorda, «per obrir un local de jazz s'havia de demanar un permís de cabaret, encara que en realitat no ho fos».

«Jamboree» és un mot anglès, utilitzat usualment pels boy scouts, que significa reunió de xicots exploradors. «Quan gairebé tenia tots els permisos vaig pensar que havia de triar un nom per posar al local.

Aleshores vaig demanar a un jove nord-americà que freqüentava el bar —que més tard seria el local de jazz— que m'ajudés a triar un nom. Jo volia que sonés a americà; després d'una selecció, vam anar eliminant noms fins que va quedar el de Jamboree.»

Des que va obrir les portes, van començar a desfilar per Barcelona importants figures del jazz, la major part de les quals no havien petjat mai una població de l'Estat espanyol. Joan Roselló recorda amb entusiasme alguns dels noms: «L'actuació més popular», diu, «va ser la de Lou Bennet. Era la primera vegada que venia a Espanya. Però els més bons, per mi, van ser un grup anomenat Double Six, que imitaven els instruments amb sons que feien amb la boca». Però, la llista és llarga: Stephane Grappelly, Bill Coleman, Chet Baker, Memphis Slim Quartet, Dexter Gordon, Art Farmer...

«Vaig tenir molta sort», diu Roselló, «en poder contactar amb el propietari del local de jazz que hi havia a l'Hotel Ben Benjamin, de París, i amb el del Roni Scott, de Londres. Quan portaven alguna figura important dels Estats Units, de primer anava a Londres, passava per París i, finalment, actuava a Barcelona. Així, els viatges ens sortien més econòmics a tots.» Entre totes les figures internacionals únicament n'hi havia una de nacional: Tete Montoliu. «Era l'únic català amb categoria internacional», diu Roselló.

La intel·lectualitat, la premsa i els exis-

tencialistes *made in Spain* van posar de moda aquest local de jazz. La seva capacitat per acollir-hi 150 persones era fàcilment desbordada i, sense massa miraments, se n'hi encabien 200. Josep Maria de Sagarra va acabar de reblar-ho quan, després d'una visita al Jamboree, va convertir la sala de jazz en motiu de comentari en un dels seus articles a la revista «Destino». «L'endemà de l'aparició d'aquell número de la revista, es va formar una llarga cua per entrar al local», recorda l'antic propietari.

A l'entorn del Jamboree es va formar un cercle d'aficionats, la major part dels quals eren intel·lectuals i periodistes que, a més de parlar i discutir de tot allò que era diví i humà, suggerien noms d'artistes per portar-los a actuar a Barcelona. Aquest cercle, del qual formaven part noms com els de Xavier Coma, Andrés Baget, Carlos Caballero, Guillermo Luis Díaz-Plaja, Albert Mallofré, Alonso Ramirez i d'altres, van col·laborar molt directament a crear el Festival Internacional de Jazz de Barcelona, la primera edició de la qual es va celebrar al Palau de la Música, el 1966, presentada per Joan Roselló. Aquesta és, sens dubte, l'herència més important del Jamboree.

* * *

«La Cova del Drac és l'únic local a Barcelona que encara manté enlairada la bandera de jazz», diu Ramon Tordera, propietari de la cafeteria i sala d'actuacions que, al carrer Tuset, porta aquest nom. Efectivament, la Cova del Drac és l'únic local, no solament a Barcelona sinó a tot Catalunya, que manté una programació estable de jazz. Tanmateix, aquest petit local de la part alta de Barcelona no va ser creat per a dedicar-se al jazz, com ho foren el Jamboree o la Jazz Cava, de Terrassa; la seva primera destinació va ser la cançó catalana.

La Cova del Drac va obrir les portes a finals del 1964 i va ser el primer projecte de la societat anònima HACSA, sorgida d'una divergència de criteris entre els directius de la companyia discogràfica EDIGSA.

El progressiu endeutament d'HACSA va fer que aquesta societat decidís traspasar la Cova del Drac, que va anar a parar a mans de Ramon Tordera, director d'aquell local des de feia dos anys. «Vaig acceptar

el traspàs únicament amb la idea de continuar i mantenir la línia que fins aleshores s'havia portat, amb la qual simpatitzava i estava d'acord», explica Tordera, qui ha continuat (en els seus més de quinze anys al davant de la Cova del Drac) fent-ne servir l'escenari de plataforma per als nous músics i com a regular escenari d'actuacions de jazz.

«El jazz, en aquest local, va ser anterior a la meua incorporació, encara que era contrari a les opinions dels directius d'HACSA», diu Tordera. Tot va començar quan un arquitecte, Joaquim Gili, gran entusiasta del jazz, va demanar de poder organitzar, a la Cova del Drac, els diumenges al matí, quan no hi havia actuacions, unes audicions de jazz. De la penya, anomenada «Locomotora Negra», que va formar-se en aquelles sessions va sorgir un grup de jazz que duu aquest mateix nom. «La llavor ja estava sembrada», explica Ramon Tordera, «però faltava introduir el jazz com un element d'intercanvi comercial, i

ra preferent pel clàssic. Aquests són criteris més del meu gust que no pas comercials, i provenen de la meua afeció al jazz.»

La Cova del Drac és qualificada irònicament, com a sala pionera en un panorama en el qual no hi ha cap altra competència «que la que, deslleialment, fa l'Administració en organitzar concerts a preus ridículs, contra els quals no es pot competir», conclou Tordera.

* * *

Encara que l'aparició era la d'un local comercial, en el qual es feien actuacions en viu, en realitat la Jazz Cava, de Terrassa, era una entitat cultural sense afany de lucre. Aquests pressupòsits la van convertir en un exemplar únic de la seva espècie. «Tothom que munta un club», diu Valentí Grau, històric membre del Club de Jazz d'Amics de les Arts i Joventuts Musicals, de Terrassa, «ho fa per treure'n una rendibilitat. La Jazz Cava, de Terrassa, en per-

inaugurar la Jazz Cava.

El creixent augment d'activitats organitzades pel Club de Jazz evidencià ben aviat la necessitat de disposar d'un local propi. «Teníem la idea de fer una cava d'estil purament existencialista, perquè era allò que es portava: on poder-hi fer reunions, assaigs, audicions i, cosa que era la més important, fer-hi actuacions», explica Valentí Grau. «Hi vam seguir els mateixos plantejaments que en el període anterior: mantenir i potenciar els conjunts instrumentals propis del Club, per una banda, i, per l'altra, contractar conjunts estrangers de primera fila».

La Jazz Cava estava situada en un soterrani del número 22 del carrer de Sant Quirze. El local, fosc i humit, no complia de manera gens escrupolosa les normes en matèria de seguretat; però era una genuïna i autèntica cava, que es va muntar gràcies a les aportacions d'una bona colla d'incondicionals. «Avui, tornar a obrir la Jazz Cava demana plantejaments diferents», diu



ha funcionat. Hi ha hagut anys en què ha estat millor (o en altres, pitjor) el benefici econòmic. Però, en general, no és un negoci gaire lucratiu.»

El jazz, a la Cova del Drac, es fa preferentment els caps de setmana. I, al costat d'actuacions de noms famosos al món en aquest gènere musical, hi ha oportunitats per a joves principiants. «Gairebé més d'un 80 per cent dels músics de jazz que actualment hi ha a Catalunya han debutat en el meu local», diu, orgullosament, Ramon Tordera, mentre recorda alguns dels noms que van debutar artísticament a la Cova del Drac, sense que els cobressin el local.

Tordera s'exclama perquè no hi ha sinó una sola sala de jazz estable a Catalunya. «És vergonyós. Vivim en una de les pitjors èpoques musicals de la història de Barcelona. Mantenir obertes les portes de la Cova del Drac és gairebé un problema de consciència davant d'aquest desert.»

La línia jazzística seguida pel local del carrer Tuset ha estat més aviat clàssica. «L'escenari ha estat obert a totes les tendències i estils del jazz; però d'una mane-

tàner a una entitat cultural, no perseguia un benefici econòmic, sinó únicament mantenir les activitats jazzístiques. Aquest plantejament singular no tenia cap tipus de competència».

L'aparició de la Jazz Cava, de Terrassa, pel març de 1971, va coincidir en un panorama bastant desèrtic de sales de jazz en viu a Barcelona. La proposta egarenca, sense estar subjecta als superàvits pressupostaris, assegurava una continuïtat difícil de preveure en altres casos, en els quals el factor econòmic era un element primordial.

Però, la Jazz Cava, de Terrassa, té uns antecedents que és imprescindible esmentar per entendre'n la creació. Dotze anys abans que la Jazz Cava obrís les portes, es constituí un Club de Jazz que formava part de Joventuts Musicals, una entitat annexonada més tard a Amics de les Arts. El concert inaugural d'aquest Club es va realitzar el 8 de desembre de 1959 a la sala d'actes d'Amics de les Arts, amb un concert a càrrec del grup nord-americà Jazz Brothers. D'aquests concerts, se'n van fer uns 80, fins que, pel març de 1971, es va

Valentí Grau, que no amaga l'entusiasme que li produeix la possibilitat d'obrir un nou local que faci la mateixa funció de la Cava. «Per començar, el local hauria de ser un altre i amb un plantejament diferent, però amb idèntics objectius: un local obert a totes les tendències».

El diumenge, 27 d'octubre de 1985, la Jazz Cava, de Terrassa, va tancar les portes amb una concorreguda actuació. La propietària del local no els el va voler llogar per més temps. Un any abans, però, diverses queixes dels veïns ja van posar en perill la continuïtat de la sala.

Queden encara un bon nombre de socis del Club de Jazz, algunes activitats, concerts més esporàdics que mai i tres voluntariosos resistents: l'històric Valentí Grau i els esperançats Lluís Rambla i Francesc Sòria, que negocien subvencions i ajuts municipals per poder obrir, amb condicions, un nou local que potser continuarà dient-se Jazz Cava, encara que no sigui una cava, però en el qual es puguin continuar les actuacions en viu.

Lourdes Morgades

El Festival de Bayreuth compleix cent deu anys

El Festival de Bayreuth, inaugurat pel propi Wagner l'any 1876 amb la presentació, per primer cop, de la *Tetralogia* completa, ha estat des dels inicis un festival dedicat només a les òperes —dramas lírics— del gran compositor que el va fundar amb l'ajut del rei Lluís II de Baviera i de les autoritats d'aquesta simpàtica i tranquil·la ciutat del Nord de Baviera. Malgrat els entrebancs gravíssims de les dues guerres mundials, el Festival ha sobreviscut i ha arribat enguany al seu cent-dese aniversari en olor de multituds; ja que, si hi ha alguna cosa difícil de trobar al món, és una butaca buida al Festspielhaus, el teatre dissenyat pel propi Wagner on se celebren les representacions.

Una institució com aquesta només pot sobreviure si uneix, a un sentit de tradició (en aquest cas, el culte a Wagner i a la seva ingent obra musical i teatral), un afany constant de renovació i de recerca. Aquest, a Bayreuth s'assoleix a través dels extraordinaris muntatges teatrals amb què són presentats els títols wagnerians, confiats als especialistes més destacats i de l'escena europea, prescindint d'ideologies i nacionalitats. D'altra banda, els perfeccionaments tècnics incorporats a l'escenari del ja vell teatre ideat per Wagner són avui dia literalment fascinants, i permeten de solventar reptes i exigències escenogràfiques increïbles.

Aquest any no hi ha hagut cap novetat en la programació, respecte als anys anteriors, però hi ha hagut un fet insòlit: el concert dedicat a Franz Liszt, el 31 de juliol, amb motiu del centenari exacte de la seva mort, precisament a Bayreuth, on havia anat a assistir al festival de 1886, que presentava per primer cop *Tristany i Isolda*. A Bayreuth es poden comptar amb els dits d'una mà les vegades que s'ha interpretat música que no sigui de Wagner (l'única obra amb una certa tradició és la *Novena simfonia*, de Beethoven); per tant, aquest concert de Liszt fou un veritable esdeveniment. Excepcionalment, doncs, l'orquestra va aparèixer, aquest dia, instal·lada a l'escenari en lloc de tocar oculta en l'anomenat «fossat mís-



Una escena de *L'or del Rin*, en el muntatge de Peter Hall (correspon al segon quadre de l'obra)

tic» creat per Wagner i que, esglaonadament, distribueix els músics per sota de l'escenari, amagats a la vista del públic per una coberta de fusta de forma corbada.

Els títols d'enguany

El cicle d'aquest estiu era format per la *Tetralogia* completa i tres òperes més; tot plegat havia estat ja presentat, en el seu muntatge actual, en temporades anteriors. No hi havia, doncs, cap element de sorpresa. Així, vaig poder presenciar, l'endemà de la meua arribada a Bayreuth, *Els mestres cantaires de Nürnberg*, en el muntatge realitzat el 1981 per Wolfgang Wagner (el nét del compositor i l'intendent actual del festival, en solitari, des de la mort del seu germà Wieland, el 1966). El muntatge té un to serè, clàssic i convencional, amb grans encerts, com l'escenografia i el moviment escènic del primer acte, i les decoracions del primer quadre de l'acte tercer, i moments menys interessants, però

sempre dignes. El repartiment tingué en general l'homogeneïtat i qualitat dignes del Festival, amb un Hans Sachs excepcional en la figura de Berndt Weigl, un Beckmesser «simpàtic» en la de Hermann Prey, i un Walther insuficient en la del tenor Siegfried Jerusalem qui, en arribar al tercer acte, ja gairebé no podia amb la seva partícels. Horst Stein dirigí amb la seva habitual professionalitat.

L'endemà hi vaig poder presenciar el *Tannhäuser*, creat per Wolfgang Wagner, el qual fou l'estrena de l'any passat. El muntatge té «un aire de família», amb les creacions de Wieland Wagner de fa trenta anys: ciclorama de fons, espais circulars sense rerafons realista i, aprofitant les meravelloses possibilitats de l'escenari del teatre, escenes en les quals l'espai circular central, format per anells, gira i fa canviar els personatges (i la imatge de la Mare de Déu) de posició relativa. Per als bayreuthians familiaritzats amb les produccions de la postguerra ençà, aquest *Tannhäuser* resulta vagament conservador; però aquest any que

no hi havia cap novetat programada el públic de Bayreuth va ser menys crític, i la presentació de l'obra no fou acollida amb les protestes de l'any passat. Quant als cantants, cal destacar especialment l'Elisabeth extraordinària de Cheryl Studer; Richard Versalle, en canvi, com a Tannhäuser, va limitar-se a complir i prou; resultava evident que, en molts moments, havia de cedir tot desig d'expressió a la necessitat de treure les frases sense defallir. Bé Gabrielle Schnaut, com a Venus, i Wolfgang Brendel, com a Wolfgang; Hans Sotin no va donar al Landgrave la solemnitat i personalitat que li haurien escaigut. Però el pitjor de la representació fou la direcció orquestral de Giuseppe Sinopoli, desballestada, desordenada, confusa, irregular i insípida, cosa que em va sorprendre en un director que s'ha guanyat tant de renom en tan pocs anys.

A continuació vaig poder presenciar la que amb tota probabilitat haurà estat la penúltima escenificació de la *Tetralogia*, de Peter Hall, estrenada fa quatre anys, i ara destinada a l'oblit, després de la mala acollida que ha tingut en general, fins i tot —cosa curiosa a anotar en aquest món de xovinismes exacerbats— per la pròpia crítica anglesa. Malgrat tot, i encara que em consta —m'ho va dir el propi Wolfgang Wagner— que la tasca de Peter Hall ha estat feta d'una manera descurada i que va marxar deixant innombrables problemes per resoldre, i tot i admetent la justícia d'algunes de les observacions dels crítics anglesos, haig de dir que la *Tetralogia* de Peter Hall té un fons poètic que la fa, en certs moments, fascinant i summament atractiva, i que fa servir els recursos escènics del teatre d'una manera corrent. No; no tot és palla en aquest muntatge. I, fent-me ressò de les paraules de Ramon Pla a l'«Avui», fa uns mesos, crec que seria altament recomanable que els nostres responsables televisius la tinguessin en compte en la programació.

Els tenors wagnerians, espècie extingida?

Els problemes de la *Tetralogia* d'enquany, com altres cops, han estat els vocals masculins, especialment els relacionats amb els tenors heroics que, avui dia, brillen per la seva absència. Si Siegfried Jerusalem va aconseguir treure brillantment el seu Siegmund a *La Valquíria* fou, probablement, perquè el paper, encara que dur, és relativament curt, ja que a la fi del segon acte començava a evidenciar signes de fatiga. Toni Krämer va cantar el paper de Siegfried com va poder, en l'episodi següent de la *Tetralogia*: prescindí de qualsevol subtilitat o intenció, per tal d'aconseguir sortir-se'n sense prendre massa mal. I, en *El capvespre dels déus*, va deixar el lloc, com estava previst, a Manfred Jung; perquè, malgrat que, en una *Tetralogia* uni-



L'exquisit muntatge de Jean Pierre Ponnelle féu d'aquest Tristany i Isolde un veritable regal visual

tària, Siegfried hauria d'ésser cantat pel mateix intèrpret en les dues obres on apareix, avui dia això no sembla possible. El pobre i ja gran Manfred Jung va haver d'enfrontar-se amb el terrible paper del darrer Siegfried; i, en arribar al tercer acte, havia acabat els torrons tan completament que, a l'escena final del bosc, es va limitar a llançar la veu enlaire com podia, sense arribar pràcticament mai a emetre cap frase exempta del corresponent gall. Fou una situació angoixosíssima per als espectadors —i per a ell, suposo— però els *connaisseurs* ja havien estat allisonats per Wolfgang Wagner un parell d'anys abans, quan l'intendent va interrompre les protestes i es va adreçar al públic dient que actualment no hi havia tenors per fer aquests papers, i que calia resignar-s'hi.

En canvi, a la corda de baix, això encara no passa. Aquest any s'ha confirmat un cop més l'extraordinària qualitat de Siegmund Nimsgern en el seu doble paper de Wotan (*L'or del Rin* i *La Valquíria*) i d'El Caminant (*Siegfried*). Tampoc no passa amb la corda femenina, on ha quedat també confirmada l'excel·lent classe de Hildegard Behrens en el difícilíssim paper triple de Brünnhilde, cantat en dies alterns: jo la vaig sentir en *La Valquíria*, el 8; en *Siegfried*, el 10; i en *El capvespre*, el 12 d'agost. La intensitat i la calidesa de l'emissió vocal de la Behrens en el tercer acte d'aquesta darrera obra, quan ja duia tantes hores de cant al damunt, és de les coses que no s'obliden. Un altre punt extraordinari del *Capvespre* foren els cors, que dirigeix Norbert Balasch, i que foren aclamats a la fi de l'espectacle, on també reberen flors i aplaudi-

ments tots els intèrprets, inclòs Manfred Jung. Peter Schneider, que va dirigir tota la *Tetralogia*, mereix també un esment per la ingent tasca realitzada amb sensibilitat i bon gust, mà destra i autoritat.

Finalment, i com a cloenda, l'extraordinària reposició del *Tristany i Isolde*, muntat ja fa alguns anys per Jean-Pierre Ponnelle; l'obra té una gran categoria estètica, al marge del fet que es basi en el supòsit, ja una mica «vist», que Tristany somnia, en el tercer acte, l'arribada d'Isolda. Aquesta canta el seu bellíssim fragment final des de darrera d'un Tristany extàtic, que la intueix com una aparició, volgutament presentada com d'imatge religiosa. Peter Hoffmann va cantar el paper de Tristany sense falles, però amb poc estil, amb una emissió vocal vulgar i sense sensibilitat. Caterina Legendza, en canvi, va donar al personatge molta més vida i intensitat, encara que la seva veu no és especialment potent, i és lluny d'ésser una Isolda «de les grans». Cal esmentar també la Brangäne de Waltraud Meier i el Kurwenal d'Ekkehard Wlaschicha com a força positius. Daniel Barenboim va dirigir amb força elegància i transparència, encara que hi hagué algun moment discutible.

El Festival del 1986 no haurà estat dels que passen a la història gran de Bayreuth; però, si hom se sap desprendre una mica de la neurosi de sublimitat que esguerra tants plaers en aquest camp, pot trobar a Bayreuth prou compensacions per justificar el viatge..., i la terrible calor que pot arribar-hi a fer!

Roger Alier

El pianoforte un instrument de protagonisme creixent

Utilitzat per la primera vegada el 1768 al Concert spirituel — centre de la música parisienne del moment — el pianoforte va després eclipsar ràpidament el clavicèmbal. Des d'abril 1770, apareix la primera obra francesa portant la menció «pour clavecin ou pianoforte»: Deux Concerts... par Mlle. Le Chantre. Alguns mesos més tard, les gazettes comencen a inserir des nombroses anuncis oferint clavicèmbals a bon preu, o l'intercanvi per un pianoforte, o fins i tot el canvi per objectes més diversos.

(GEORGES FAVRE a l'*Encyclopédie de la musique*. Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, pàgina 280)

A l'inici del segle XVIII, època en què el clavicèmbal encara havia d'evolucionar cap a una major extensió, i assolir les cinc octaves amb els constructors establerts a França (Taskin, Blanchet, Hemsch), l'italià Bartolomeo Cristofori, inspirant-se en el clavicordi i en el «Pantaleone» —un instrument de cordes percudides i no pinçades— construí el que anomenà «Grabicembalo col forte e piano».

Sembla que el primer exemplar va ser construït el 1698, i acabat dos anys més tard. D'aquí naixia, amb el segle, un instrument de martells (primerament molt petits, més o menys d'un terç dels actuals) amb un retrocés simple (que tornava el martellet a la base, tot just atacada la nota) i un apagador per a cada nota; en trobem una descripció al «Giornale de' letterati d'Italia» (Venècia, 1711).

Ignorem quin nombre de «Grabicembali» havia construït Cristofori: avui en resten tres. En qualsevol cas, malgrat que, el 1731, el compositor Ludovico Giustini va escriure una *Sonata per a piano e forte* i, l'any següent, en publicà dotze (Florència, 1732) en les quals trobem la indicació «p e f», després d'aquestes sonates, durant moltes dècades no existeixen composicions específiques per al *fortepiano*.

El francès Marius i l'alemany Schröter imitaren ben aviat el model de Cristofori; o, potser, inventaren, pel seu compte, un instrument anàleg; però fou el constructor de clavicordis i de clavicèmbals Silbermann qui, a partir del 1726, intentà difondre el *fortepiano*, tot contruint, així, tres tipus d'instruments de teclat. Frederic II, rei de Prússia, àvid de novetats, va adquirir set *fortepianos* de Silbermann. Contràriament, no sembla que Johann Sebastian Bach hagués sentit predilecció envers l'instrument. El gran mestre, malgrat tot, hi hagué d'improvisar un contrapunt a Potsdam, en fer visita al rei: sembla que lloà l'instrument amb el qual havia tocat; però no resta exclòs que ho fes més per a complaure el mo-



Fortepiano de Johann Schantz (1790). Col·lecció de Paul Badura Skoda

narca que no pas per una profunda convicció.

L'èxit i la difusió del *fortepiano* —com, altrament, l'èxit de tot allò destinat a sobreviure al llarg de segles— fou lent. És difícil de precisar fins a quin punt els dos fills grans de Bach estimaren realment aquest instrument: només a les darreries de la se-

va vida, Carl Philip Emanuel escriu deliberadament per al *fortepiano*. En canvi, Johann Christian, el fill menor, esdevingué —particularment a Londres— un dels difusors del jove instrument: i sembla que, precisament, ell hi contribuï de manera decisiva a l'èxit, el 1770, en tocar-lo als salons i als concerts parisencs. D'altra banda, po-

dem afirmar que, entre el 1770 i el 1775, el *fortepiano* conquerí també Anglaterra i Alemanya. Si tenim en compte que, el 1770, Haydn tenia 38 anys, Johann Christian Bach 35, Clementi 18 i Mozart 14, és fàcil de deduir quins grans compositors van escriure, des d'aleshores, llurs sonates i concerts per al nou instrument i, així, el consagren definitivament.

En aquesta època, el *fortepiano* tenia una extensió de cinc octaves (*fa - fa*), la mateixa que els clavicèmbals coetanis. Els constructors de Viena restaren molt de temps fidels en aquesta extensió; els anglesos, en canvi, ben aviat ampliaren el teclat, de primer cap a l'agut i, més tard, també cap als greus.

En termes generals, podem afirmar que Mozart no sobrepassà el *fa* agut; Haydn hi afegí el *sol*, en una sonata escrita a Londres; i el propi Beethoven encara es limità a l'extensió *fa-fa* en cèlebres sonates, com l'op. 13 (*Patètica*), l'op. 26 (*Con marcia funebre*), l'op. 27 (*Clar de lluna*), etc.

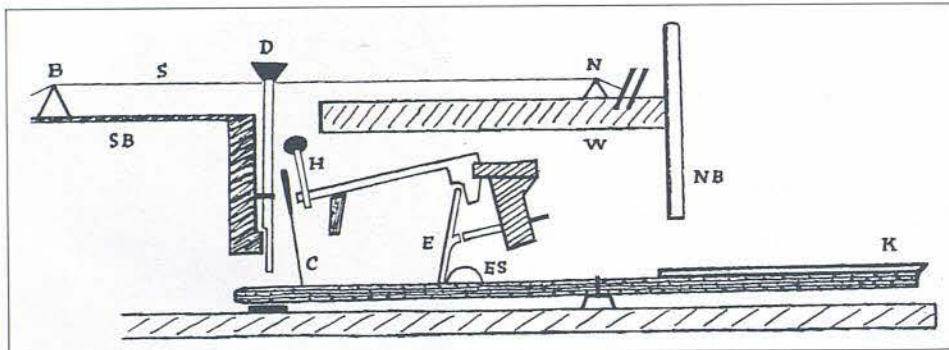
Mentrestant, els constructors fabricaven nous models. L'anomenat piano-girafa tingué un model italià del 1739 i, després, el 1795, fou patentat per l'anglès Stadart. El piano de taula nasqué el 1758: l'alemany Friederici el va introduir, a partir de la forma del clavicordi i de l'espineta rectangular. A finals del segle XVIII, el vienès Stein i l'anglès Broadwood foren els constructors més famosos de *pianoforte*. Aviat s'imposaren altres noms: el salzburguès Schmidt, l'irlandès Southwell (probablement l'inventor del *fortepiano* vertical), Hoffmann, Hildebrand; però, sobretot, l'alsacià Erard i, més tard, cap al 1807, el francès Pleyel. Clementi s'havia associat a un constructor anglès i algun instrument porta, fins i tot, el seu nom.



Pianoforte-girafa de Martin Seuffert (1819)

El *forte e piano* ideat per Cristofori va deixar d'existir, en un cert sentit, quan Sébastien Erard presentà a l'exposició parisenca del 1823 el propi invent del doble retrocés, amb el qual el martell restava a mig camí, mentre els dits de l'executant premien encara la tecla: aquell dia nasqué el piano modern. Els precedents i els perfeccionaments successius, malgrat la seva importància, van passar a segon terme.

Qui, sobre la base d'aquestes breus notes, vulgui establir (amb una certesa que, sense poder ésser absoluta, resta màximament probable) quines foren les músiques escrites i pensades per a l'anomenat «Gravicemvaldo col forte e piano» —i no per al clavicèmbal per al *pianoforte* perfeccionat—, simplement, haurà de tenir en compte la data de composició i considerar escrites i pensades per al *fortepiano* les obres creades entre el 1770 i el 1824. És obvi que, al llarg d'aquest mig segle, es produïren diverses millores tècniques i l'ampliació de l'extensió del teclat, que separa, per posar un exemple, la *Sonata en*



Esquema del mecanisme d'un pianoforte de Broadwood

do menor, de Haydn (núm. 20) *de l'op. III*, de Beethoven, també *en do menor*. Nogensmenys, totes aquestes obres foren pensades per a un Stein, per a un Broadwood, o per a instruments similars.

Finalment, serà bo no oblidar algunes coses que, si bé no constitueixen fets històrics, tenen, però, un clar interès:

a) Un fortíssimo (ff) sobre un *pianoforte* del temps de Chopin i de Liszt, correpon, aproximadament a un mezzoforte (mf) d'un instrument modern. També ens podem preguntar per l'equivalència actual d'un ff de Clementi o bé de Beethoven: en qualsevol cas, mai no serà un ff de Rachmaninov o de Prokofiev.

b) L'instrument inventat per B. Cristofori s'anomena avui «*fortepiano*» en italià, «*pianoforte*» en francès, mentre que en alemany és designat com a «*Hammerklavier*», «*Hammerflügel*» i també com a «*Mozartflügel*». Beethoven escrigué, només *Hammerklaversonate* a l'encapçalament de l'op. 106. No n'hem de deduir que les sonates precedents hagien estat escrites per al clavicèmbal: els editors hi imprimien (fins a les dues sonates de l'op. 27) «per pianoforte o clavicèmbal», a causa del temor que els propietaris d'un clavicèmbal no s'interessessin per

la publicació. En realitat, moltes sonates anteriors a l'op. 106 havien superat l'extensió del clavicèmbal, la qual assoleix un màxim de cinc octaves més dues notes (com ho proven els textos de Scarlatti, Soler i Blasco de Nebra; però no, malauradament, els instruments que han arribat fins a nosaltres). Potser Beethoven volgué indicar que els propietaris d'un clavicèmbal s'abstinguessin d'intentar sobre aquest instrument l'execució de la seva *Sonata op. 106*.

c) Quan Beethoven indica (op. 26 i 27, núm. 2) «senza sordini» no vol dir —com nosaltres sovint creiem— «sense el pedal de l'esquerra», sinó que al·ludeix al pedal (o genollera) que interposava un feltre entre el martell i la corda. Més tard (op. 110), Beethoven emprarà un *pianoforte* en el qual s'ha adoptat el desplaçament de la corda per tal d'atenuar la sonoritat: aleshores indica «una corda». Aquest perfeccionament encara no era aplicat a l'època de composició de les *Sonates* de les op. 26 i 27; o, almenys, no el tenia sobre el seu instrument habitual.

d) Al llarg del mig segle en què el *fortepiano* va estimular molts constructors, existiren, sobretot a Viena, models amb tres, quatre i, fins i tot, cinc pedals. En alguns casos, el pedal de l'esquerra era dividit en agut i greu, de manera que es podia aplicar sobre una sola meitat del teclat. També hi havia un pedal anomenat «fagotto», perquè imitava la sonoritat d'aquest instrument, sobre una o dues octaves. Encara més curiós era el pedal «Türkische Musik», amb el qual es provocava un cop de Gran Caixa i de Triangle, a la imatge de la música escoltada, més o menys un segle abans, durant el setge de Viena per part dels turcs. Exemples típics de l'adopció d'aquesta modalitat per part dels vienesos són la «Marcia Turca» de la *Sonata en La major*, de Mozart, i l'«Obertura» de la seva òpera *Un rapte en el serrall*.

e) En aquestes breus notes, no s'ha parlat de Schubert. És evident que també la seva música fou pensada per a ser executada sobre un *fortepiano*. Naturalment, però, sobre un model d'instrument més modern que els de les darreries del segle precedent.

XVIIIè FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE BARCELONA 1986

DEL 31 D'OCTUBRE AL 29 DE NOVEMBRE 1986

FESTA INAUGURAL

Carrer TUSET. Accés Lliure

Divendres, 31 d'octubre, des de les 20 h.
HOT-SWING QUARTET • MADAGASCAR • TEMPUS FUGIT

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Dilluns, 3 de novembre, 22 h.

RAY BRYANT, piano solo
BETTY CARTER & HER TRIO
Betty Carter, vocal
Bennie Green, piano
Michael Bowie, contrabaix
Winard Harper, bateria

Dimarts, 4 de novembre, 22 h.

THE YOUNG LIONS
Terence Blanchard, trompeta
Robin Eubanks, trombó
Manny Boyd, saxo tenor
John Hicks, piano
Ray Drummond, contrabaix
Alvin Queen, bateria

Diumenge, 9 de novembre, 22 h.

NIT BRASILERA
Paulo Mora, saxos i clarinet
Helio Delmiro, guitarra
Cesar Camargo Mariano, piano
LENNY ANDRADE QUINTET

Dilluns, 10 de novembre, 22 h.

HERBIE HANCOCK QUARTET
Herbie Hancock, piano
Branford Marsalis, saxo tenor
Buster Williams, contrabaix
Tony Williams, bateria

Dimecres, 12 de novembre, 22 h.

SIR CHARLES THOMPSON, piano
MAJOR HOLLEY, contrabaix i vocal
RAY BROWN TRIO
Ray Brown, contrabaix
Gene Harris, piano
Mickey Roker, bateria

Dijous, 13 de novembre, 22 h.

BOBBY MC FERRIN
PAQUITO D'RIVERA QUINTET

Dimarts, 18 de novembre, 22 h.

ECHOES OF BE-BOP
Tete Montoliu, piano
Jimmy Owens, Joe Newman, Steve Furtado, Eddie Henderson, trompetes.
Slide Hampton, Britt Woodman, Eddie Bert, trombó. Jerome Richardson, Gary Bartz, Johnny Griffin, David Schnitter, Sahib Shibab, saxofons. Bobby Hutcherson, vibràfon. Ronnie Matthews, piano.
Ray Drummond, contrabaix.
Sangoma Everett, bateria. Earl Mc Intyre, tuba i trombó baix.

Divendres, 21 de novembre, 22 h.

MARLBORO SUPER BAND
James Moody, saxo tenor i flauta
Cedar Walton, piano
Ron Carter, contrabaix
Marvin Smith, bateria

Dilluns, 24 de novembre, 22 h.

MANEL CAMP. XAROPS
BENAVENT-AMARGÓS QUARTET amb JORGE PARDO
LUCKY GURI QUINTET
BIG BAND DEL TALLER DE MÚSICS

Divendres, 28 de novembre, 22 h.

SUPERSAX & LOS ANGELES VOICES
Conte Candoli, trompeta. Med Flory, Lanny Morgan, Ray Reed, Jay Migliori, Jack Nimitz, saxofons. Lou Levy, piano. Monty Budwig, contrabaix.
Lawrence Marable, bateria. Sue Raney, John Bahler, Gene Merlino, vocals.

PALAU DELS ESPORTS

Divendres, 7 de novembre, 22 h.

NIT DE BLUES
Billy Branch, harmònica i vocal
Melvin Taylor, Eddie Burns, Little Joe Blue, guitarra i vocals.
Nick Charles, baix. Julian Vaughn, bateria.
B.B. KING i la seva orquestra

CLUB SUTTON

Dijous, 13 de novembre, 23 h.
Divendres, 14 de novembre, 23 h.

BALL AMB LA MÚSICA DE GLENN MILLER

SANTA MARIA DEL MAR

Dissabte, 29 de novembre, 22 h.

NEGRO SPIRITUALS & GOSPEL SONGS
THE JOHNNY THOMPSON SINGERS

VI SEMINARI INTERNACIONAL DE JAZZ

Del 1 al 6 de novembre

curs a càrrec de BOB MOSES
classes de BATERIA.

COMPOSICIÓ/ARRANJAMENTS
COMBO/IMPROVISACIÓ
Taller de Música. Informació 329 56 67

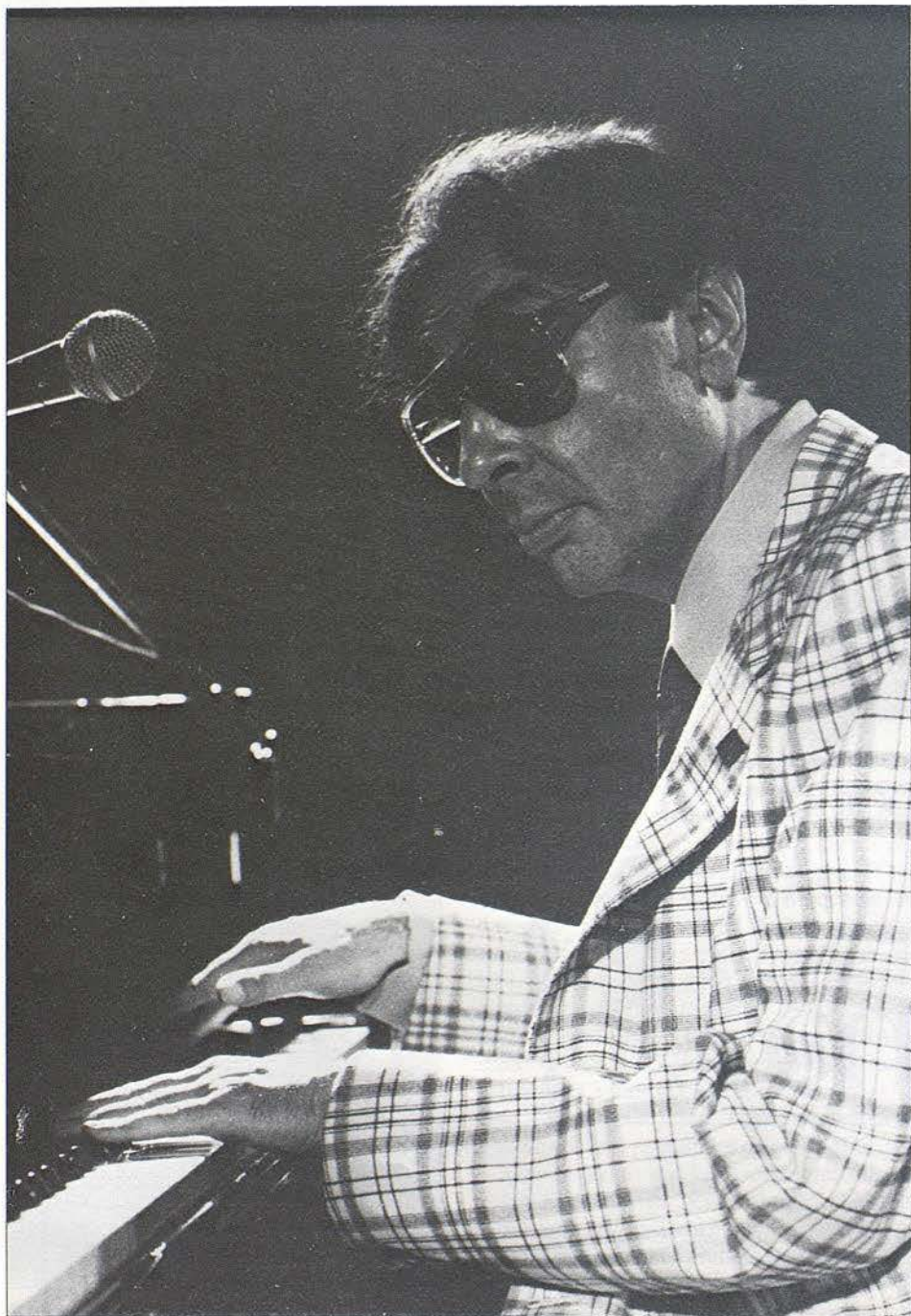
PATROCINADOR OFICIAL



Organització: CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. Tels.: 317 99 28 - 317 99 82
Venda de localitats: A partir del dia 28 d'octubre, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, dies feiners, d'11 a 13 h. i de 17 a 20 h. Tel.: 301 11 04

Tete Montoliu, la màxima expressió del jazz a Catalunya

Vicenç Montoliu, Tete Montoliu definitivament, és l'exponent més destacat del jazz català. És aquell nom que s'eleva per damunt de tota consideració; aquella referència indiscutible; aquella coincidència absoluta per damunt de disparitats de criteris, de gustos o de visions del fet jazzístic. És, també, aquella peça absolutament necessària en tot context cultural. I en aquest sentit, només cal pensar què seria del jazz a casa nostra sense poder comptar amb un músic com ell, i amb una trajectòria artística com la seva. Hi ha, per tant, un element de necessitat que centra i situa en la seva més exacta dimensió la figura d'aquest excepcional pianista de jazz que és Tete Montoliu.



Jordi Suñol - En el món de la música i dels músics d'avui, podem escoltar artistes amb tècniques molt depurades i interpretacions força «asèptiques»; però jo, personalment, hi trobo a faltar molt sovint la calor de l'interpret extrovertit, humà. Sembla com si la música estigués deixant de ser un art per esdevenir una artesanía.

Tete Montoliu - *El músic es tecnifica cada vegada més; i, en considerar la música com una qüestió de laboratori, perd molt contingut. És cert que, per moltes idees que un músic tingui dins el cap, si no té prou tècnica per poder-les expressar, aquestes idees se li queden al cap, i prou! Però, d'altra banda, l'excés de tècnica, o el no saber aprofitar la tècnica, li pot fer perdre espontaneïtat, calor, i estimació per allò que està fent... La persona que «fa» música, l'ha de sentir, la música; no l'ha de pensar, només.*

JS - Creus que això és vàlid, tant pel que fa al jazz com a la música dita «clàssica»?

TM — *Qui escriu música clàssica l'està pensant i sentint al mateix temps, per posar-la en un pentagrama i que, d'aquesta manera, quedi per sempre més. Els qui toquem allò que uns altres han escrit, «re-creem» la música, li donem una nova forma, i volem dir quelcom que no té res a veure, a vegades, amb allò que el compositor estava pensant en escriure-ho.*

JS - Tornant al principi, i cenyint-nos al terreny del jazz, sembla com si el moment no fos excessivament propici. Tant als EUA com a Europa hi ha una gran quantitat de músics, sortits de les escoles, però s'hi troben a faltar artistes de la talla d'un Hawkins, d'un Parker o d'un Coltrane.

TM - *Aquí hi ha una cosa, potser no està bé que jo la digui, però que crec que l'haig de dir: a casa nostra estan sortint una sèrie de músics que toquen molt bé; però no ha sortit mai més cap Tete..., i això em fa molta por!*

JS - Vols dir que, de la mateixa manera en què la mesura de com parli la nostra llengua un estranger l'hem de donar nosaltres, els catalans, també la mesura de com toqui

jazz un músic l'han de donar els grans creadors d'aquesta música...: els negres nord-americans. Per desgràcia, tot i el gran nombre de músics «de jazz» que hi ha a casa nostra, resulta molt difícil de trobar-hi un acompanyament digne, quan portem solistes de talla, internacionalment reconeguda, com un George Coleman, un Johnny Griffin, o un «Lockjaw» Davis. Tan sols en el teu cas sabem que no hi haurà cap mena de problema, sigui quin sigui l'estil en què s'expressi el solista.

TM - És que aquesta és l'única manera d'aprendre; si no toques amb gent millor que tu i que t'ensenyi... malament!. Et cal tocar amb jazzistes, si vols tocar jazz, i has de rebre moltes «bronques», i plorar molt, i que et diguin «això no es fa així»... I, a poc a poc, si tens condicions, arriba un moment en què els propis jazzistes et demanen per tocar amb ells.

JS - Com en el teu cas.

TM - Exacte! I per això estic preocupat, per això tinc por... En cap instrument, no ha sortit cap altre Tete.

JS - A més, hi ha un altra problema: la desinformació del gran públic. L'altre dia, vaig assistir a un concert de gospel, al Palau de la Música Catalana. Era evident que, una gran part del públic, no connectava amb allò que passava a l'escenari: picava de mans a contratemps..., un petit desastre! És difícil dir què hi pot anar a buscar, aquest tipus de públic, en un concert d'aquesta mena.

TM - No crec que sigui per esnobisme. Potser és curiositat... De tota manera, em resulta molt difícil parlar del públic. Necessito el públic tant com el pa que menjo. Si em faltés l'aplaudiment del públic, deixaria de tocar... Crec que he assolit una cosa molt difícil: agrado a la gent que és aficionada al jazz..., però també agrado als qui no ho són!

JS - A què ho atribueixes?

TM - Jo, quan toco, m'estic escoltant a mi mateix. Allò que tracto de fer és explicar històries comprensibles: si jo les entenc, tot-hom pot entendre-les. També tracto de divertir-me, perquè, així, puc divertir els altres.

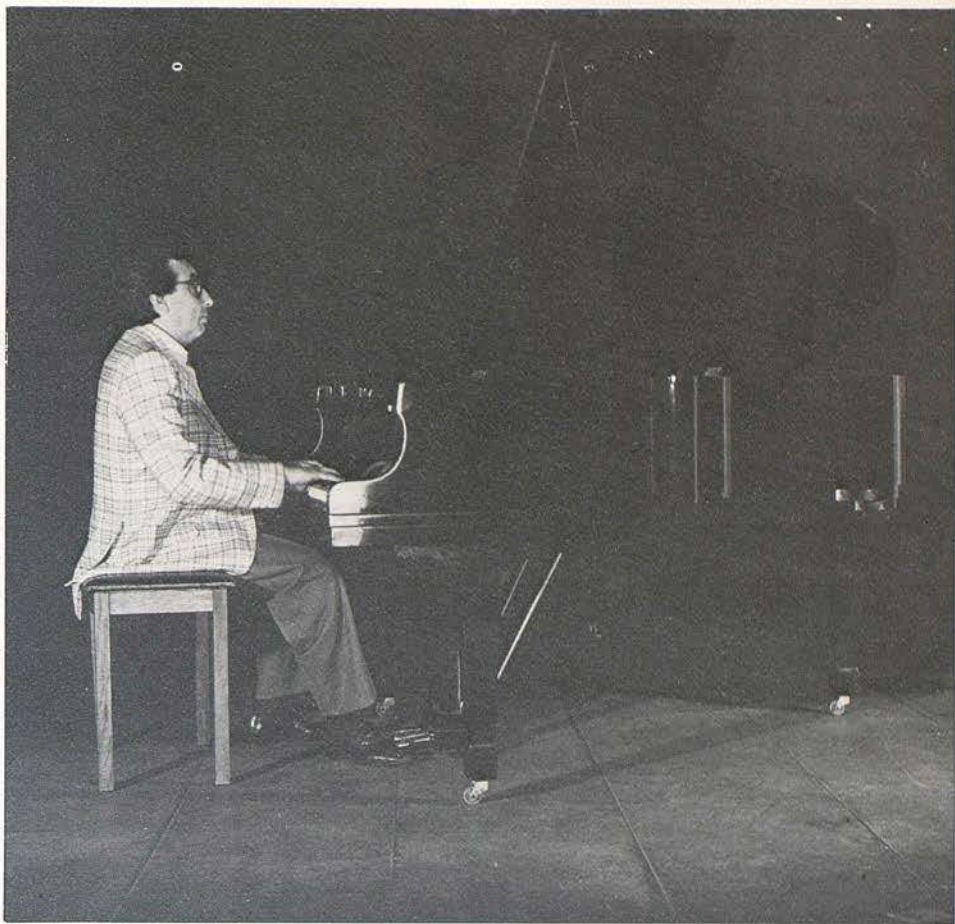
JS - Centrem-nos en el públic jazzista.

TM - Això és diferent. El públic de jazz és el mateix a tot arreu. Alguns em fan riure quan em pregunten: «I, a Milà, què tal el públic?». No hi té res a veure si és Milà, Xicaga o Copenhaguen... Sempre és la mateixa gent...: és un públic entès, que et coneix pels discs, i que espera que toquis com ells et coneixen... o encara millor!

JS - Darrerament, amb l'afluència d'una gran quantitat de diner públic, el jazz rep un gran impuls arreu de l'Estat.

TM - Avui es pot escoltar a casa nostra la mateixa música que a qualsevol país del món, inclosos els EUA. Qui no se n'assabenta, qui no ho segueix, és perquè no vol.

JS - De tota manera, em sembla que hi ha una certa saturació. Fixa't, per exemple, en el darrer Festival de Madrid. És cert que poden veure la mateixa cosa que als EUA..., però ho han de veure en una setmana!



TM - Això de Madrid és monstruós!

JS - En altres llocs d'Europa, s'organitzen d'una altra manera. És cert que hi conviden alguns grans noms (com el Miles Davis o d'altres), però també hi programen músics menys coneguts.

TM - Sí; però, potser perquè el públic no respon davant l'oferta de músics locals... O potser és que el nostre públic necessita que l'artista local triomfi als EUA abans que res..., o que vingui al nostre país un senyor com el Lionel Hampton i digui a tot-hom que aquí ha trobat al millor pianista d'Europa. A mi, això del Lionel Hampton m'ha ajudat molt. Jo tocava igual de bé el dia abans de tocar amb Lionel Hampton que l'endemà; però aquest senyor va escampar per tot arreu que jo era així i aixà, al dia següent, jo ja era una altra persona.

JS - Quin record en tens, d'aquella ocasió?

TM - A part la gent que, el dia abans, ni em saludaven pel carrer, i que, després del concert...: no sé si em fan més riure que plorar. Pel que es refereix a Hampton, guardo un record meravellós, per allò que, potser sense saber-ho, va fer per mi. I per com, després, quan ja vam ser amics i vam tocar junts en diferents concerts. És una persona molt íntegra... molt religiosa. Va ser com un pare, per a mi.

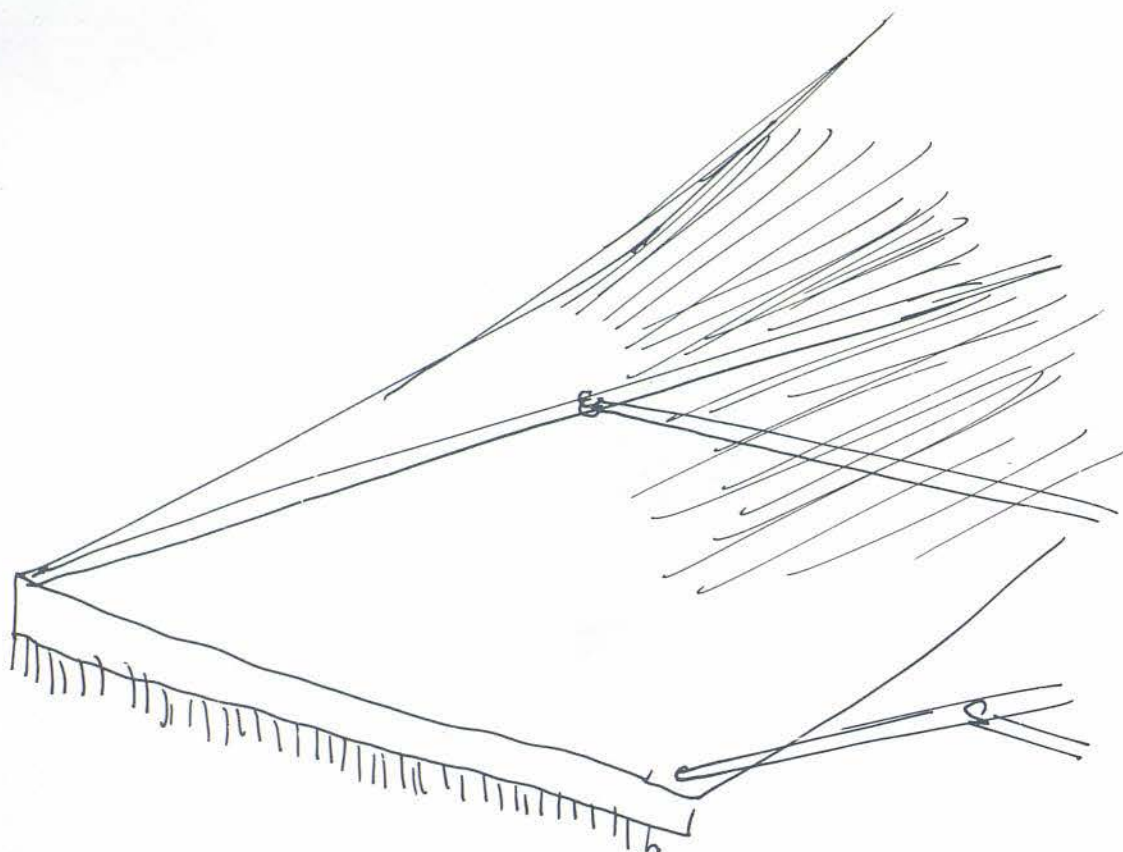
JS - Quins altres «pares» has tingut, durant la teva carrera?

TM - En Dexter (el Gordon)...; ell m'ha ensenyat molt sobre la vida: les murrieries, les coses bones i dolentes que porta la vida... La manera que teníem d'assajar era molt curiosa: ens trobàvem una tarda, pre-

níem cafè, i discutíem sobre el món, la vida, la gent..., sobre qualsevol cosa, menys de l'assaig. I, a la nit, tocàvem amb una compenetració meravellosa, amb un contacte humà fantàstic. No cal que et parli de Don Byas, perquè ell vivia ací..., amb nosaltres: dinava i sopava a casa meva... Jo tenia tretze anys... Ell m'ensenyà a beure conyac: sortíem junts per tot arreu... Em va ensenyar a tocar! M'explicava allò que jo no havia de fer quan l'acompanyava... Venia a casa sense saxo, i tocava amb l'alto del meu pare... Tocava molt bé l'alto, Don Byas. Un altre músic molt important per la meua carrera és Bobby Hutcherson. El Bobby és el músic més perfecte amb qui hagi tocat mai...: és el músic que en sap més, de tot això. Podrà agradar o no; però el Bobby ho sap tot, d'aquesta música.

JS - Com afecta el teu estat anímic, a l'hora d'interpretar?

TM - No accepto cap músic que deixi que els seus problemes personals afectin la seva música. Els problemes personals s'han de deixar a casa. Recordo que, el dia en què va morir la meua mare, vaig haver de tocar en un concert. No ho vaig dir a ningú, què havia passat: només la Carmina, que era entre el públic, ho sabia..., i crec que vaig tocar molt bé. Quan vaig arribar a casa, em vaig posar a plorar. Però, mentre vaig estar tocant, ningú no es va adonar d'allò que em passava. A un músic, li nego el dret a estar «fotut» dalt d'un escenari...: l'hi nego!



cesc

AQUÍ

LLUÍS CLARET, AL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE LUDWIGSBURG

En el cicle «Ludwigsburger Schlossfestspiele-Internationale Festspiele Baden-Württemberg 1986» i en el solemne marc barroc de la Friedenskirche, donà un concert l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Stuttgart, iniciat amb una interessant i poc convencional versió de *El martiri de Sant Sebastià*. García Navarro atacà l'obra vigorosament: amb això aconseguí interessar-hi un públic tradicionalment allunyat de l'estètica de Claude Debussy, una estètica de caràcters molt específics, en aquesta peça.

L'obra central era el *Concert núm. 1 en la menor, op.33* de Camille Saint-Saëns. El treball de l'orquestra estigué a nivell superior d'aquell que sovint troba en un acompanyament. García Navarro tingué cura dels detalls de fraseig i d'articulació, i possibilità un enteniment perfecte entre la solista i l'orquestra. Lluís Claret, per la seva part,

donà la mida que és habitual en ell: la que es caracteritza, en primer lloc, per la sobrietat de l'expressió. Passatges on altres farien ostentació de grans gests i d'excessos temperamentals —ateses les característiques del concert— són assumits per ell amb una actitud gairebé apol·línia: suprimeix la superfluïtat i en destil·la allò que és essencial. La seva tècnica magistral no se'n presenta mai *per se*, sinó que en tot moment és un mitjà al servei del pensament musical. Per això creiem que, destacar la perfecció en la conducció de l'arc o qualsevol altra qualitat tècnica en el violoncel de Claret, és quedar-se a mig camí o confondre els mitjans amb el fi.

Una altra característica, que no es troba sovint en altres intèrprets, és la disposició a fer música de cambra quan actuen com solistes. Ben al contrari, Claret, en tot moment tenia present l'orquestra; i l'enteniment

amb el concertino, en determinats moments delicats de coordinació, funcionà amb tota perfecció. El «bis» d'un moviment de Bach acabà d'arrodonir la favorable impressió deixada per Claret a Ludwigsburg.

García Navarro ha estat nomenat Generalmusikdirektor a l'Òpera de Stuttgart. El seu període s'iniciarà l'any vinent. Una presentació d'*Othello*, de Verdi, al començament d'aquesta temporada fou allò que decidí els responsables operístics a confiar-li la direcció dels propers cicles. Actualment és Director Invitat Preferent de l'Orquestra de la Ràdio de Stuttgart.

A la segona part del concert, ens donà la seva versió de la *Segona Simfonia*, de Brahms. El bon coneixement de l'obra s'evidencià en la seva direcció. Malgrat això, no podem dir que ens vagi satisfer la seva interpretació. Moltes qüestions se'ns van acudir, mentre escoltàvem aquesta obra que —així ho creiem— fou enfocada amb una perspectiva equivocada o, en tot cas, no identificada amb el món de Brahms. El *tempo* fluid del començament, si bé impedí algunes pesantors, hi imprimí, per altra part, un caràcter massa lleuger en el moviment inicial. Els processos de desenvolupament compostos per Brahms no trobaren l'articulació adequada, i les metamorfosis de l'estructura les intuïm més que no pas no les sentíem. Processos dinàmics com *crescendi* i *diminuendi*, s'hi donaven prescindint del fraseig inherent en ells; i l'estil, en general, era massa extrovertit per al nostre gust. El caràcter i l'atmosfera en determinats moments sensibles eren sacrificats en profit de la seguretat. Això s'aconseguia amb gestos sobtats, que discrepaven del caràcter contingut del flux musical, sobretot a les parts de consistència fràgil. Les qüestions de detall i alguns efectes locals, en canvi, estaven ben treballats i atesos. La visió de conjunt, però, ens semblà poc orgànica i amb falta d'interiorització. Creiem que una interpretació d'aquest tipus hauria estat més adient amb una simfonia de Txaikowski, per exemple. També creiem, però, que aquest fet no qüestiona la capacitat de García Navarro com a director. I, vistes les seves característiques, esperem d'ell una tasca brillant, al front de l'Òpera de Stuttgart, en un proper futur.

A. Julià

«OBERON» DE C.M.v. WEBER - DEBUT OPERÍSTIC DE JOAN CABERO A ESSLINGEN

La commemoració del dos-cènt aniversari de Weber, que aquest any se celebra, ha trobat el seu reflex a la ciutat d'Esslingen. Al Württembergische Landesbühne s'ha donat una nova versió de l'òpera *Oberon* —l'última del compositor Carl Marie von Weber—. Decididament, no és la qualitat de la música allò que ha impedit la popularitat de l'obra. Un llibret basat en el poema homònim de Christoph Martin Wieland (1733-1813),



amb afegits inspirats en *El somni d'una nit d'estiu* i *La tempesta*, de Shakespeare, donen com a resultat un galimaties que l'arqueòleg anglès, James Robinson Planché, va embastar sense aconseguir la progressió dramàtica necessària per a una acció d'aquestes dimensions. La intenció de Weber de revisar l'obra —estrenada a Londres— per adaptar-la a un públic alemany, no es va poder realitzar, atesa l'extensió de la malaltia que el portaria a la mort. De tots els intents que s'han fet per salvar aquesta peça —se n'ha canviat fins i tot el text—, el més conegut és el realitzat per Gustav Mahler. Malgrat això, totes les correccions han tingut una vida curta, ja que estaven condicionades pel gust de les respectives èpoques.

La dificultat de crear una totalitat orgànica va ser captada immediatament per Weber. En una carta dirigida al llibretista





CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA

OBRA SOCIAL I CULTURAL

TEMPORADA DE DANSA 1986/87

BALLET ESPAÑOL DE YOKO KOMATSUBARA (Japó)

1 i 2 de novembre 1986

DART - COMPANYIA DE DANSA (Catalunya)

6 i 7 de desembre 1986

ARC DANCE COMPANY (Gran Bretanya)

17 i 18 de gener 1987

BALLET DEL ATLÁNTICO (Canàries)

21 i 22 de febrer 1987

BALLET CONTEMPORAIN DE BRUXELLES (Bèlgica)

4 i 5 d'abril 1987

BLACK BALLET JAZZ (USA)

9 i 10 de maig 1987

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE TERRASSA

Rambla d'Egara, 340 - Telèf. 780 41 22 - TERRASSA



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

Planché (1826) li escriu: «*Segur que el disseny d'una òpera anglesa és completament diferent que la d'una alemanya (l'òpera anglesa és predominantment un drama amb cants).*»

Aquets dos actes contenen les bel·leses més grans. Jo hi treballo intensament i entusiàsticament, i m'esforçaré per igualar-ne el nivell. Vostè pot medir el valor que dono al seu treball, si li repeteixo que l'estructura general és completament estranya als meus principis i al meu pensament. L'aparició de tants protagonistes que no canten, el fet que no hi hagi Música en els moments més importants —tot això fa que el nostre Oberon no sigui una òpera, i resultarà inadequat per altres teatres a Europa. Per a mi, això és quelcom molt dolent—. Deixem-ho córrer, però!».

La solució que s'ha escollit a Esslingen ha estat la de tornar al poema de Wieland. Puck hi apareix com a narrador de l'acció —una acció de la qual ell mateix n'és responsable—; així, s'hi suprimeixen molts diàlegs i moltes intervencions parlades, i s'hi agilitzen els esdeveniments. El cor —dirigit per Rolf Hempel i Andreas Macco— era un protagonista estàtic de la trama. El nivell general dels solistes resultà bastant homogeni, destacant-hi la parella Scherasmin i Fatime (Alois Treml i Tammy Hensrud-Krehbiel) a causa de la major facilitat dramàtica de papers amb caràcters extrems, siguin aquests d'ordre

tràgic o còmic. Si comparem un Papageno, un Mefistòfil o un Caspar amb Tamino, Faust o Max, és evident que un regidor ha de treballar molt més a fons els segons, ja que la possibilitat d'accentuar els mitjans d'expressió fins al límit —o, fins i tot, fins a l'exageració— no li és donada, al contrari del que ocorre en els primers. No va ser aquest el cas. I, així, la parella Hüon i Rezia (Klaus Sperr i Dana Mc Kay Korehbiel) no va convèncer tant. En el cas de Hüon, era ben perceptible, a més, una certa inseguretat en els atacs i es notaven algunes deficiències greus en l'afinació.

Contrastava amb això l'aplom i la seguretat del paper central de l'obra, que mostrà el bon moment ascendent de Joan Cabero. Un Oberon empimpat, de primer, amb ell mateix —per la promesa feta a Titània de no tornar a trobar-la fins a l'aparició d'una parella fidel fins a la mort—, que esdevé solemne aparició al final de l'obra, quan Hüon i Rezia han superat totes les proves del destí. D'haver-hi hagut un millor treball escenogràfic, haurien millorat alguns moments de relatiu encarcament en el gest dels protagonistes, i les monotonies en els conjunts s'haurien pogut superar en trencar més sovint la simetria.

El llarg aplaudiment, al final de la representació, s'estengué també a l'orquestra i al director, Friedemann Riehle.

A. Julià



centració exclusiva de l'activitat simfònica a Barcelona, l'estatisme de la fins ara única orquestra del país —l'OCB— a la Ciutat Comtal, ha afavorit un buit que, en bona part, pretén ser cobert per aquest conjunt que ara es disposa a posar-se en marxa.

Per a posar-s'hi, es compta amb suports de la Generalitat de Catalunya i de la Diputació de Barcelona; però, tanmateix, l'aspiració és anar a l'autosuficiència, a partir de l'embranchement inicial, sobre la base de les

70-80 actuacions anuals arreu del país. L'Orquestra Simfònica del Vallès, serà, a més, la responsable orquestral de les representacions d'òpera que cada any promou l'entitat Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, que presideix la soprano Mirna Lacambra. El debut operístic, l'oferirà el pròxim mes de maig amb la representació, al Teatre Municipal la Faràndula, de Sabadell, de l'òpera *Madama Butterfly*, dirigida pel titular de la nova orquestra, Albert Argudo.

CONCERT COMMEMORATIU DEL TRENTA- CINQUÈ ANIVERSARI DEL COR MADRIGAL

Com a fruit d'una iniciativa espontània, uns vuitanta antics cantaires de diverses èpoques del Cor Madrigal s'han aplegat novament durant aquesta tardor, al voltant del mestre Manuel Cabero, fundador del l'entitat, per preparar un concert commemoratiu del trenta-cinquè aniversari de la primera actuació del Cor Madrigal davant del públic.

El programa del concert, que serà dirigit per Manuel Cabero, i que comptarà amb la intervenció de l'organista Joan Casals, consta de dues parts: a la primera s'interpretaran nou peces polifòniques de diversos autors renaixentistes alemanys, entre els quals Hans Leo Hassler i Melchior Franck; a la segona s'estrenarà una obra (*Stabat Mater*, per a cor mixt i orgue) del compositor txec Frantisek Tuma (1704-1774).

El concert serà públic i gratuït, i tindrà lloc el divendres dia 21 de novembre vinent, a les

nou del vespre, a l'església de Sant Felip Neri, de Barcelona.

ESTRENA D'UNA OBRA D'ENRIC MORERA

Promoguda per la Universitat de Barcelona i realitzada per l'Òpera de Cambra de Catalunya, el pròxim dia 27 d'aquest mes tindrà lloc, al Paraninfo de la Universitat de Barcelona, l'estrena en versió de concert de l'obra *La Font de l'Albera*, música d'Enric Morera, sobre text de Josep Sebastià Pons. Aquesta representació constituirà la cloenda de la sèrie d'actes que ha organitzat la Universitat de Barcelona amb motiu de commemorar-se el centenari del naixement del poeta rossellonès Josep Sebastià Pons. Aquesta mateixa versió s'oferirà posteriorment a Perpinyà.

La interpretació serà a cura de la Cobla Ciutat de Barcelona i la Coral Cantiga, amb les veus de Josep Ruiz, tenor, i Alexandre Palachí, baix, amb direcció de Joan Lluís Moraleda. L'escenografia és de Josep Maria Espada.

NEIX L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS

A iniciativa de l'Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, s'està formant en aquests moments l'Orquestra Simfònica del Vallès. El passat 25 d'octubre finalitzà el termini de presentació d'opcions a formar-ne part; i, a partir del 3 de novembre, tindran lloc les primeres audicions dels aspirants. Hom té previst d'iniciar els assaigs a mitjan gener.

La formació tindrà una plantilla de seixanta instrumentistes, corresponent al model purament clàssic —doble quintet de vent, percussió i dues trompetes— i té la condició de para-professional. Això significa que estarà dotada especialment per instrumen-

tistes joves, que no hagin tingut gaires oportunitats d'actuar professionalment. En tot cas, es comptarà amb caps de corda de reconeguda categoria i, en aquest sentit, cal assenyalar que Pere Serra en serà el concertino i sots-director, i que el contrabaixista Enric Ponsa serà l'encarregat de relacions amb els membres de la formació.

Albert Argudo, director de la Banda Municipal de Barcelona, assumeix la màxima responsabilitat d'aquesta orquestra, que neix amb una voluntat itinerant, de cara a nodrir de concerts simfònics un mercat, fins ara erm d'aquest tipus de manifestacions, com és el català. La con-

LA CANÇÓ POPULAR OCCITANA

El CRÉO (Centre Régional d'Études Occitanes) dona suport econòmic, des de fa més de deu anys, a les tres Escoles Occitanes d'Estiu que s'organitzen, respectivament, del 20 al 27 de juliol a La Motte du Caire (Provença), del 3 al 10 d'agost al Cantal (Alvèrnia) i del 17 al 23 d'agost a Penne d'Agenais (Llenguadoc).

De l'atapeïda activitat que s'hi porta a terme durant la setmana cal destacar, en el món musical, els tallers de cant coral i música instrumental. Aquest any, hom tenia la possibilitat de seguir tallers d'acordió diatònic, galubet, violó o cabreta.

Encara que les cançons populars tradicionals que s'hi canten provenen de diferents indrets de parla occitana de l'Estat francès, hi predomina el cant gascò. Aquest, ric en matisos, comprèn des d'un lent i greu cant muntanyenc com, potser, *Aqueths aussalès*, a la riquesa melòdica i la vivacitat rítmica de les *Cançons de nou*. D'altres cançons, com *Bèth cèu de Pau* o *Las hillòtas de Liborna* configuren el tipisme popular de la cançó gascona, que ara es recupera lentament, després d'anys de decadència.

Els amants de la cançó popular sabran trobar en aquestes Escoles un repertori immens de possibilitats polifòniques diverses.

Alan Ward estructura el seu *Cançonier Occità* (1962) en diverses parts, seguint un criteri temàtic.

De les cançons històriques, en remarca dues: *El comte Arnau*, variant d'una cançó pan-europea i *Al pont de Mirabel*, que data de l'Edat Mitjana.

Aquelhas montanhas, variant de la cançó de Gaston Febus, i *Au Verdurer*, nascuda en la Renaixença bearnesa, són de tipus amorós.

Una matinada fresca, variant de la coneguda cançó catalana *O digas-me pastoreta*, datada en el segle XVII, que es troba a ambdues vessants dels Pirineus i *Dos pastors a l'ombreta*, de l'Escola bearnesa del segle XVIII, formen el capítol de cançons de pastors.

Aval dins la ribiera és la típica cançó de sega que, juntament amb *Lo boièr*, una de les cançons més antigues, nascuda des-

prés de la croada contra els albigesos el 1250, reben el nom de cançons de treball.

La vièlha de Pibrac (coneguda en català com *La vella de Madrid*, o en francès com *La vieille de Paris*) presenta en occità una llarga tira de versions diferents. Amb *Lo celibitari*, són les cançons típiques de rialla i burla.

De les cançons que acompanyen la dansa, en podem fer dos grups: les ballades a quatre temps, com *Demain es lo primier de Mai*, o les ballades en la Borrea com *L'aiga de raja*.

L'auriol a nou plumetas és, per excel·lència, la cançó de nou. Aquestes reben el nom «de nou» perquè l'estrofa es repeteix cada cop baixant de nou fins a vuit, set, sis...

De la que ja n'hem parlat, i que es considera com l'himne d'agermanament del país, es *Aquelhas montanhas*, que presenta una versió diferent a la Vall d'Aran. Aquesta es compon de quatre estrofes i un repic. La primera:

*«Aquelhas montanhas
que tan autas son
m'empachan de véder
mas amors on son».*

(Aquelles montanyes
que tant altes són
em priven de veure
els meus amors on són).

I el repic:

*«Quant jo canti, jo que canti
canti pas per jo,
canti per ma miga
qui ei auprès de jo».*

(Quant canto, si jo canto
no canto per mi,
canto per la meua amiga
que es a prop meu).

En l'actualitat, cantants com Rosina de Peira, Josiana i Eric Fraj (qui cantà, el 1982, al Palau de la Música Catalana) amb certs grups a diverses veus, com «Los Pagalhós» o «Los de Nadau», omplen el buit de la cançó popular occitana en l'àmbit discogràfic francès.

Antoni Coll i Orús

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

CREACIÓ DE L'AGRUPACIÓ CATALANA DE CAMBRA

Per iniciativa de l'Orfeó Català és en tràmit de creació un conjunt orquestral de cambra que respondrà al nom d'Agrupació Catalana de Cambra. Aquest conjunt serà dirigit per Juan José Olives i tindrà una doble finalitat.

Per una part, col·laborar en els concerts de l'Orfeó, quan hi calgui el concurs d'un conjunt instrumental, i per l'altra desenvolupar una activitat concertística pròpia.

Aquest conjunt compta amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat, i es preveu el prompte inici de les activitats en el nivell d'assaigs. De moment, s'ha publicat la convocatòria de concurs per a la concessió de 26 beques destinades a la formació professional de post-graduats i estudiants de música de les diferents especialitats de corda, amb nivell avançat, amb la finalitat d'adquirir coneixements i pràctica de la integració del músic en el funcionament orquestral.

Aquest és un altre aspecte destacat a tenir en compte, car l'Agrupació Catalana de Cambra afavorirà la incorporació progressiva a la pràctica musical professional de joves instrumentistes que troben dificultats per a aquesta finalitat.

En total s'oferiran 26 beques distribuïdes d'aquesta forma: vuit violins primers, set violins segons, cinc violes, quatre violoncel·ls i dos contrabaixos.

Un cop realitzades les audicions entre tots els peticionaris de beques, hom procedirà a iniciar els assaigs i ja s'ha previst un pla de treball intens amb una selecció de programes perfectament estudiada en funció de la progressió del conjunt en el temps de treball.

Amb la creació de l'Agrupació Catalana de Cambra, s'incrementa el patrimoni artístic de la casa, ensems que s'hi incorpora un element que pot oferir-hi una col·laboració important en qualitat d'acompanyant fix de les actuacions de l'Orfeó.

PELL DE BRAU

DIMITEIX EL DIRECTOR DE LA SIMFÒNICA D'EUSKADI

El director de l'Orquestra Simfònica d'Euskadi, el xilè Maximiano Valdés, acaba de presentar la dimissió del càrrec. Al·lega que «no pot malversar-se el capital artístic de l'orquestra per la quota política que d'ell se n'espera aconseguir». Valdés qui, el mes de gener d'enguany havia signat un contracte amb l'esmentada orquestra per a tres anys, ha criticat també que els músics hagin de recórrer prop de dos mil quilòmetres cada mes quan: «...allò normal, a totes les orquestres del món, és que ofe-

reixin els concerts allà on assaigen, a part les gires que tinguin compromeses durant una part de l'any. Tothom ha de saber que aquesta orquestra, com totes, se la reconeixerà per la seva qualitat musical. No pels quilòmetres recorreguts o pels pobles visitats». Com és sabut, la Simfònica d'Euskadi, pel seu caràcter institucional, té contrets una sèrie de compromisos que fan que es multipliquin els concerts arreu del País Basc.

«Voler ser arreu, no fa altra cosa que restar qualitat musical

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

a l'orquestra, la qual s'està superant dia a dia», afegí Maximiano Valdés. «A més», subratllà, «hem hagut de realitzar actuacions a llocs poc apropiats, on l'acústica era deplorable, la qual cosa desanima els professionals, i vol dir rebaixar el component musical. Quelcom inaudit, en una orquestra que es valori! Cal aclarir idees», insistí el director, «i saber què es vol fer amb la Simfònica d'Euskadi. Però és evident que la rendibilitat política ha de restar al marge del fet artístic».

Per la seva part, el vicepresident del Consell d'Administració de la formació basca, Imanol Olaizola, discrepà de les declaracions de Maximiano Valdés, i assegurà que la veritable raó que l'havia portat a dimitir era: «...el seu interès per dedicar el major temps possible a desenvolupar la seva carrera com a director d'àmbit internacional».

Per la seva part, Jesús Aguirre ha assenyalat que: «Valdés coneixia les condicions de treball de l'orquestra abans de firmar el contracte, ja que n'havia estat assessor musical interí tot un any». També assenyalà que, ja anteriorment, havien sorgit discrepàncies entre el Consell d'Administració de l'Orquestra i Valdés, perquè, a aquest, li sortien propostes que l'interessaven i per atendre les quals sol·licitava canvis de programa o havia de ser substituït.

Fins ara, la Simfònica d'Euskadi ha estat dirigida per Enrique Jordà, que la deixà per motius de salut, Patrick Juzeaul, que hi va estar contractat durant un any, i per Maximiano Valdés. L'Orquestra ha complert recentment tres anys de vida.

CONGRÉS INTERNACIONAL SOBRE «LA MÚSICA ESPANYOLA DEL RENAI-XEMENT»

Organitzat per la Secció de Música Antiga, de la Institución Fernando el Católico, els dies 21, 22 i 23 de novembre se celebrarà, a Saragossa, un congrés internacional que, sobre l'eix de la figura de Melchor Robledo, estudiarà «La música espanyola del Renaixement».

Hi són previstes ponències d'Àngel Canellas («Melchor Robledo i la seva època»), Maria Ester Sala («El mecenatge de la noblesa en la música renaixentista»), John Griffiths («Instrumentes solistes al Renaixement»), Juan-José Rey («Conjunts de ministrils polifònics»), Eleanor Rusell («La polifonia vocal en el Renaixement musical espanyol») i Antonio Galle-

go («El cant, en el Renaixement musical espanyol»).

Les sessions d'estudi vindran contrapuntades amb concerts monogràfics: madrigals i música religiosa de Pedro Ruimonte (The Scholars), danses del Renaixement (Grup de ministrils «Flos Florum» Hamburg, dir.: Renate Hildebrand), i Conjunt de «Danses de Barcelona» (dir.: Agustí Ros); «Tratado de glosas», de Diego Ortiz (Pere Ros, viola de gamba; Jorge Fresno, viola de mà; José L. González Uriol, tecla); «Les Cañas, al Renaixement espanyol» (Grup de ministrils «Flos Florum»); «Vesperae Beatae Mariae Virginis», de Melchor Robledo (The Scholars, Schola Cantorum del Conservatori de Saragossa).

CONVOCATÒRIA DEL IX CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SHEA»

La Sociedad Pianística Isaac Albéniz, convoca la IX Edició del Concurs Internacional de Piano «Paloma O'Shea», que es desenvoluparà del 21 de juliol al 6 d'agost de l'any vinent. L'edat dels participants serà d'un mínim de 16 anys i un màxim de 32 a la data límit d'inscripció (20 de març). Un Comitè de selecció examinarà els expedients rebuts i decidirà sobre l'admissió dels participants, i la decisió serà comunicada abans del primer de maig del 1987. Totes les proves tindran lloc al Paraninf de la Universitat Menéndez Pelayo, i el concert de la prova final, amb orquestra, dins del Festival Internacional de Santander. A les proves semifinals i final, amb orquestra, hi seran invitats representants de firmes discogràfiques, crítics musicals i agents de concerts. La petició d'inscripció ha de ser tramesa a la Secretaria del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», c/ de Hernán Cortés, 3 - 39003, Santander.

El primer premi és dotat amb 1.600.000 pessetes, a més de concerts a Espanya i a diversos països europeus i americans. S'hi atorguen cinc premis més, de 1.000.000, 750.000, 500.000, 350.000 i 200.000 pessetes, respectivament, ultra borses d'estudi i altres premis especials.

ARREU

I CONCURS INTERNACIONAL DE QUARTETS «PAOLO BORCIANI»

Del 15 al 21 de juny de 1987 se celebrarà, a Reggio Emilia (Itàlia), el I Concurs Internacional de Quartets «Paolo Borciani», instituït a la memòria de qui fou creador i primer violí del «Quartetto Italiano» i professor de tota una generació d'interpreters.

El primer premi d'aquest certamen és dotat amb 25.000.000 lires italianes, ultra la formalització de contractes per a la temporada 1987/88 amb diverses organitzacions italianes de prestigi (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Teatro alla Scala, Giovine Orchestre Genovese, RAI-Radiotelevisione Italiana, Società del Quartetto —Milà—, Teatro Comunale —Bologna—, etc.).

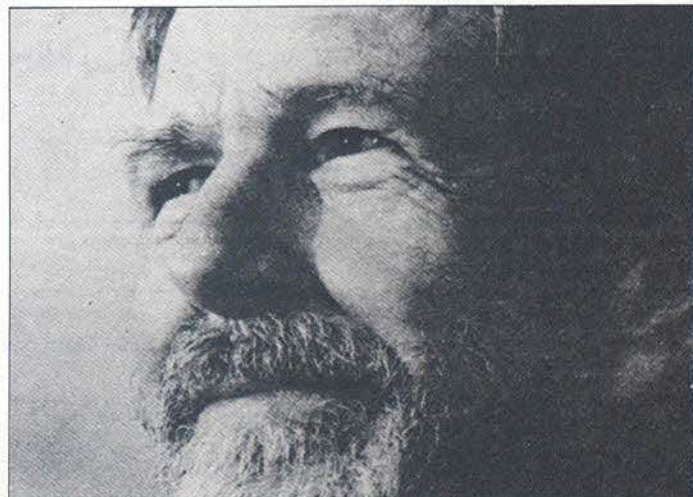
El concurs és estructurat en

tres proves, per a cadascuna de les quals hi ha establert una programació específica optativa o obligatòria (Beethoven, Brahms, Schubert, Bartók, Berg, Bussotti, Cage, Carter, Donatoni, Henze, Janacek, Ligeti, Nono, Schönberg, Stravinsky, Webern, Xenakis, Haynd i Mozart).

El jurat serà integrat per un mínim de set membres de diferents nacionalitats, escollides entre eminents personalitats del món de la música.

La inscripció al concurs es clourà el dia 31 de març de 1987. La secretaria del certamen (Teatro Municipale Romolo Valli, Piazza Martiri 7 Luglio, 42100 Reggio Emilia, Itàlia) facilitarà les bases completes a qui les hi sol·liciti.

ESTRENA D'UNA OBRA DE JOHN CAGE, A STUTTGART



El passat 29 d'agost tingué lloc, a Stuttgart, l'estrena europea d'una composició del nord-americà John Cage, en homenatge al dadaïsta germano-francès Hans Arp. L'obra de Cage porta un títol llarguíssim que al·ludeix a les sèries de *Papiers arrugats* i *Papiers esquincats* del polifacètic pintor, escultor i poeta, Arp (1887-1966).

L'estrena europea de l'esmentada composició coincidí amb la celebració, a la Kunstverein —Societat Artística— de Stuttgart, d'una exposició retrospectiva amb motiu del primer centenari d'Arp. Aquesta exposició ha estat visitada per 20.000 persones, i posteriorment itinerarà a altres museus francesos i americans.

BARCELONÈS

NOVEMBRE

3, dilluns	22 h.	Barcelona	Palau	Ray Briant. Betty Carter i trio. (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
4, dimarts	22 h.	Barcelona	Palau	The Young Lions (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
6, dijous	19,30 h.	Barcelona	Palau	Junior Original Concert
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
7, divendres	22 h.	Barcelona	Palau dels Esports	Nit de Blues: B.B. King orchestra. (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
8, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Nicanor Zabaleta, arpa. Aurele Nicolet, flauta. Dir.: Peter Magg. Mozart.
9, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
	22 h.	Barcelona	Palau	Nit Brasileira (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
10, dilluns	22 h.	Barcelona	Palau	Herbie Hancock Quartet (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
12, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
	22 h.	Barcelona	Palau	Sir Charles Thompson of Major Holley. Ray Brown Trio (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona)
13, dijous	22 h.	Barcelona	Palau	Bobby McFerrin. Paquito D'Rivera Quintet. (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
14, divendres	23 h.	Barcelona	Club Sutton	Ball amb la música de Glenn Miller.
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Pierre Amoyal, violí. Dir.: Antoni Ros-Marbà. Fauré, Saint-Saëns, Falla.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Concert-homenatge al Pare J.A. de Donostia en el centenari del seu naixement. Miquel Querol, conferenciant. Josep Calvo, violí. Marlies Werthwein, soprano. Maria Carbonell, Mercè Cardona, Maria Albet, Núria Turull, piano.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Cor Divertimento
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo.
	21,30 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra de Stuttgart. Dir.: Karl Münchinger. Bach. (Fundació Caixa de Pensions.)
18, dimarts	22 h.	Barcelona	Palau	Echoes of be-bop (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
21, divendres	21 h.	Barcelona	Església de Sant Felip Neri	Cor Madrigal (antics cantaires). Joan Casals, orgue. Dir.: Manuel Cabero. (Concert commemoratiu del 35è aniversari del Cor Madrigal.)
	22 h.	Barcelona	Palau	Marlboro Super Band. (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
22, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Rudolf Buchbinder, piano. Dir.: Miguel Ángel Gómez Martínez. M.A. Coria, Beethoven, Brahms. (Concert commemoratiu de l'any Internacional de la Pau.)
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.
23, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo.
24, dilluns	22 h.	Barcelona	Palau	Jazz local (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

25, dimarts	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.
26, dimecres	21 h.	Barcelona	Escolapis Diputació	Cor Madrigal (antics cantaires). Dir.: Manuel Cabero.
27, dijous	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.
	20,30 h.	Barcelona	Paranimf de la Universitat Central	<i>La Font de l'albera</i> , de Morera. Òpera en versió de concert. Cobla Ciutat de Barcelona. Coral Cantiga. Josep Ruiz, tenor. Alejandro Palachi, baix. Josep M ^a Espada, escenografia. Dir.: J. L. Moraleda. Concert-homenatge al poeta Josep Sebastià Pons en el centenari del seu naixement. (Òpera de Cambra de Catalunya-Universitat.)
28, divendres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Quartet de Varsòvia. Montserrat Alavedra, soprano. Respighi, Stravinsky, Turull, Mozart. (Fundació Caixa de Pensions.)
	22 h.	Barcelona	Palau	Supersax y los Angeles Voices (XVIII Festival Internacional de Jazz de Barcelona.)
29, dissabte	19 h.	Barcelona	La Salle Gràcia	IV Trobada de Corals de Gràcia
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Naum Grubert, piano. Dir.: Jorge Rubio. P. Donostia, Grieg, Scriabin.
	22 h.	Barcelona	Santa Maria del Mar	«Spirituals y Gospel Songs». The Johnny Thompson Singers (XVIII Festival Internacional del Jazz de Barcelona.)
30, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.

MARESME

NOVEMBRE

22, dissabte 20 h. Vilassar de Mar Església Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.

URGELL

NOVEMBRE

23, diumenge 17 h. Vallbona de les Monges Monestir Cor Madrigal (antics cantaires). Dir.: Manuel Cabero.

DIMECRES MUSICALS DE RÀDIO NACIONAL 1986/87



PRIMER CICLE

CASAL DEL METGE. Via Laietana 31, Barcelona
A LES 19,00 H. Transmissió directa per Ràdio 2

Programació: Miguel Alonso

Coordinació: Ramona Ferreres i Pere Artís

Comentaris: Cèsar Calmell

NOVEMBRE

Dia 5
EL CLARINET ESPANYOL CONTEMPORANI
Adolfo Garcés, clarinet
M^a Elena Barrientos, piano
Obres de Montsalvatge, M.A. Garcés, L.I. Ma-
rín, C. Prieto, C. Bernalda, J. Guinjoan, R. Díaz,
J. Homs

Dia 12
LA MÚSICA MEDIEVAL A CATALUNYA
Turba Musici
Els trobadors:
Berenguer de Palou, Marcabré i anònims dels se-
gles XII, XIII i XIV
Els monestirs:
Ripoll, Montserrat, Sant Joan de les Abadesses
i anònims dels segles XII, XIII i XIV

Dia 26
ELS OCELLS I LA MÚSICA
Varda Nishry, piano
Obres de B. Cosyn, F. Couperin, J.Ph. Rameau,
A. Poglietti, B. Pasquini, J.S. Bach, L.C. Da-
quin, J. Haydn, R. Schumann, E. Grieg, F. Liszt,
C. Saint-Saëns, E. Granados, M. Ravel, B. Mar-
tino, Ch. Griffes, O. Messiaen, O.G. Blarr

DESEMBRE

Dia 3
VIOLA DE MÀ I GUITARRA RENAIXENTISTA
Concert commemoratiu del centenari d'Emili Pujol
Hopkinson Smith
Obres de M. de Fuenllana, A. Mudarra, L. del
Milà

Dia 10
TERCER CENTENARI DE NICCOLÒ PORPORA
Nella Anfuso, soprano
Maria Lluïsa Cortada, clavicèmbal
Obres de Niccolò Porpora

Dia 17
HOMENATGE A ÒSCAR ESPLÀ
Elisa Ibáñez, piano
Obres d'O. Esplà

CANTICOS. POESIES DE SAN JUAN DE LA CRUZ. MÚSICA I TRADUCCIÓ ALEMANYA, BERNHARD RÖVENSTRUNCK CLIVIS PUBLICACIONS, BARCELONA 1985



El compositor alemany Bernhard Rövenstrunck no és, certament, cap desconegut al nostre país; des dels primers contactes, que es van produir a finals dels anys 50, va sentir-se atret per la nostra cultura i, molt especialment, pel ric llegat del cançoner popular, que tant havia d'influir en el seu desenvolupament. Una mostra d'aquest aspecte el trobem en les seves versions de cançons per a cor i per a veu i instruments, així com el treball «Singularitats de la Cançó Popular Catalana», que representa una síntesi de la seva concepció i del mètode de treball emprat en les composicions basades en aquest material.

D'aquest autor ha aparegut ara l'edició d'una col·lecció de «Cánticos» de San Juan de la Cruz (Clivis Publicacions, Barcelona). Sens dubte és una obra important dins de la seva producció. Hi són musicats set poemes d'aquest trobador místic castellà, de qui és conegut que cantava els seus textos, encara que no ens n'ha arribat cap melodia. De cada poema, hi trobem diverses versions per a 4 veus mixtes, per a cant i conjunt instrumental (amb lliure elecció dels instruments, antics o moderns), per a cant i instrument acompanyant (guitarra, viola de mà, clavecí, orgue), que mostren una perfecta compenetració amb els textos emprats.

Remarqueu l'afany de l'autor per a crear una música d'acord amb l'època en què van ser creats els poemes; no solament la susdita pràctica de lliure elecció d'instruments acompanyants, sinó fins i tot estilísticament, s'acosta, en una certa manera, als procediments compositius propis del segle XVI,

dels quals Rövenstrunck és bon coneixedor: el contrapunt emprat és d'una gran perfecció, tot tendint —sobretot a les versions per a veus mixtes i a les d'acompanyament de clavecí o orgue— a una marcada homofonia, que confereix a aquesta música un deix arcaïtzant molt adient. Melòdicament s'hi pot constatar una clara influència de la música popular, no per això exempta de cromatismes i girs d'una gran originalitat. Tant aquest aspecte com l'armònic i el rítmic, fan una sensació de gran sobrietat i d'una construcció formal molt sòlida, dintre d'una base tonal-modal, molt característica de l'autor, en la qual tenen igualment cabuda notes «pedal» en el baix, de vegades d'una durada considerable, amb la qual cosa aconsegueix un cert estatisme contemplatiu (per exemple en *Coplas sobre un éxtasis de alta contemplación* i en *Del nacimiento*).

De totes les versions que Rövenstrunck proposa, tenen un interès especial les que són per a veus mixtes i per a veu i guitarra, mentre que algunes de les acompanyades per clavecí o orgue pateixen, en certa manera, d'un excés de rigor polifònic, que les priva de la possibilitat de desenvolupament instrumental. Amb perill de poder semblar reticent, però tenint en compte la perspectiva de conjunt, caldria afegir que les peces més atrevides, estilísticament, són potser les que semblen tenir menys coherència (així la tercera versió de *La noche oscura*, per a cant i guitarra).

Per a comprendre millor l'estil compositiu de Rövenstrunck, podríem dir que es troba dintre de la línia que prové del moviment litúrgico-coral que va començar a Alemanya cap els anys 30, del qual van ser promotors principals H. Distler, E. Pepping i J.N. David, sense oblidar tampoc una certa influència, sobretot en l'aspecte harmònic, de P. Hindemith. A partir d'aquestes tendències bàsiques, Rövenstrunck ha creat un llenguatge personal que podríem qualificar quasi de «atemporal», o sigui, en certa manera, al marge dels corrents d'avantguarda, amb tendències més aviat arcaïtzants, amb què aconsegueix una música d'una personalitat ben acusada i amb una remarcable sensibilitat, de la qual és una prova més aquest llibre de *Cánticos*.

David Padrós

JOAN GUINJOAN: TRAMA. JORGE FERNÁNDEZ GUERRA: CONCERT PER A VIOLÍ I CONJUNT INSTRUMENTAL. EDUARDO PÉREZ MASEDA: SIS MINIATURES PER A FLAUTA, VIOLA I GUITARRA. ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RTVE. CONJUNT INSTRUMENTAL DE MADRID. TRÍO ARLEQUÍN. POLINA KOTLIARSKAYA, VIOLÍ. DIRECTORS: JOAN GUINJOAN I CRISTÓBAL HALFFTER. RNE. RADIO 2/FM.

Un disc distingit amb un important premi de l'IRCA i que respon, d'altra banda, a una filosofia necessària, lògica i oportuna: facilitar una major difusió i atorgar una dimensió més àmplia a les activitats promotores del segon programa de Ràdio Nacional, més enllà de la retransmissió puntual o de la integració testimonial en un arxiu sonor.

Altres enregistraments discogràfics d'aquesta sèrie perpetuen un concert antològic a causa de la singularitat del repertori o de la presència d'un intèrpret màximament qualificat i representatiu; el que comentem, aplega l'obra de tres compositors contemporanis peninsulars: Joan Guinjoan (amb *Trama*, creació que merescu el Premi Reina Sofia 1983, de la Fundació Ferrer Salat, i va ser estrenada per l'Orquestra de la RTVE, i representa l'Estat espanyol, amb el patronatge de RNE, a la Tribuna Internacional de Compositors, celebrada a París el 1985), Jorge Fernández Guerra (amb el *Concert per a violí i Conjunt Instrumental*, que serà igualment present en l'esmentada mostra parisenca d'enguany) i Eduardo Pérez Maseda (amb *Sis Miniatures*, que acrediten el lloc que aquest compositor s'ha guanyat en els cercles musicals madrilenys del present més immediat).

Malgrat que, segons paraules del propi Guinjoan, l'incentiu per a la composició de *Trama* partí del propòsit de resolució d'una problemàtica d'ordre estructural, l'audició de l'obra —a part d'una innegable sensació de coherència— ens produeix, subjectivament, la impressió d'una música fortament imaginativa, en la qual les qualitats vitals i visceralen resten a un primer terme, sensiblement, en relació als seus no gens menyspreables valors especulatius. Això és, al cap i a la fi un signe de maduresa del compositor.

La solidesa del *Concert per a violí* de Fernández Guerra sembla deixar entreveure una major

dependència de la tradició de la música centroeuropea del nostre segle, o, almenys, és la impressió que la seva simple audició ens ha produït, especialment en el tractament de la seva part orquestral, que troba un efectiu contrapòl en el virtuosisme de la part del violí solista, sòlidament servida, en aquest cas, per Polina Kotliarskaya.

Finalment, les *Sis Miniatures*, de Pérez Maseda, ens introdueixen en un món d'extrem preciosisme, que s'adiu tant a la brevetat dels seus moviments com a la peculiaritat tímbrica del seu singular i inusual conjunt instrumental.

Hem de remarcar, amb la més alta qualificació, l'excel·lentíssima qualitat de l'enregistrament i la idoneïtat absoluta dels conjunts orquestrals madrilenys per a la música que, en aquest cas, ens presenten. També l'excel·lent labor directorial de Joan Guinjoan —per a l'obra pròpia— i de Cristóbal Halffter, per al *Concert* de Fernández Guerra.

L.M.

L'enregistrament de l'obra *Trama*, de Joan Guinjoan, ha resultat finalista del Premi Koussevitsky, a l'apartat dedicat a la música contemporània. Aquest premi és atorgat per l'IRCA —International Record Critics Award— i és considerat un dels més importants del món. El jurat era format per representants de nou nacions —República Federal Alemanya, Suècia, Romania, França, Anglaterra, Espanya, Suïssa, Bèlgica i EUA— que treballaren sobre 44 enregistraments proposats per 50 comitès nacionals, provinents de quatre continents.

Pel que fa a l'apartat dedicat a la música contemporània, el Jurat deliberà sobre 20 obres, i aconseguiren el primer premi, *ex-aequo*, el disc corresponent a la *Sinfonia núm. 3*, de Witold Lutoslawski —enregistrat per la CBS amb la Filharmònica de Los Angeles, dirigida per Esa-Pekka Salo— i l'obra orquestral *Memory*, del rus-israelià Mark Kopytman, gravació de la Simfònica d'Israel, dirigida per Gary Bertini.

Ests premis valoren la qualitat de l'enregistrament, així com també els mèrits de l'obra. En el cas de la de Guinjoan, l'enregistrament fou fet per Ràdio Nacional d'Espanya i, a l'altra cara, conté el *Concierto para violín y conjunto instrumental*, de Jorge Fernández Guerra.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82