

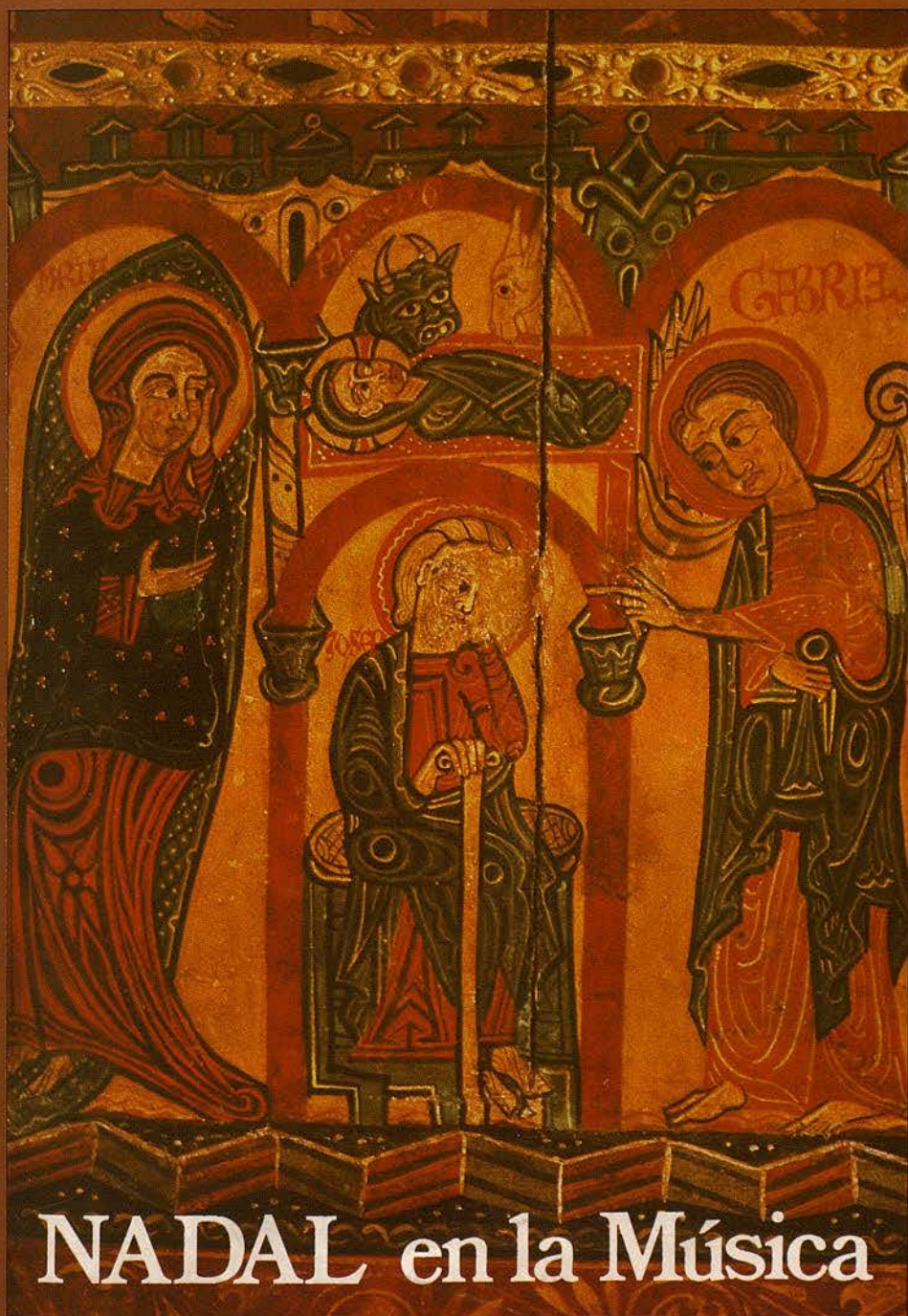


REVISTA MUSICAL CATALANA

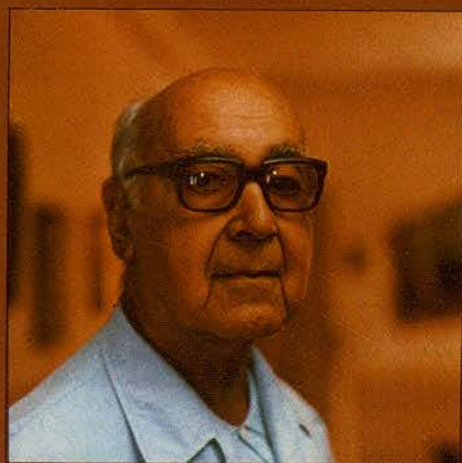
Preu 325,- ptes.

Núm. 26

Desembre 1986



En el centenari
d'Emili Pujol



Joaquim Homs:
història de la música
catalana actual

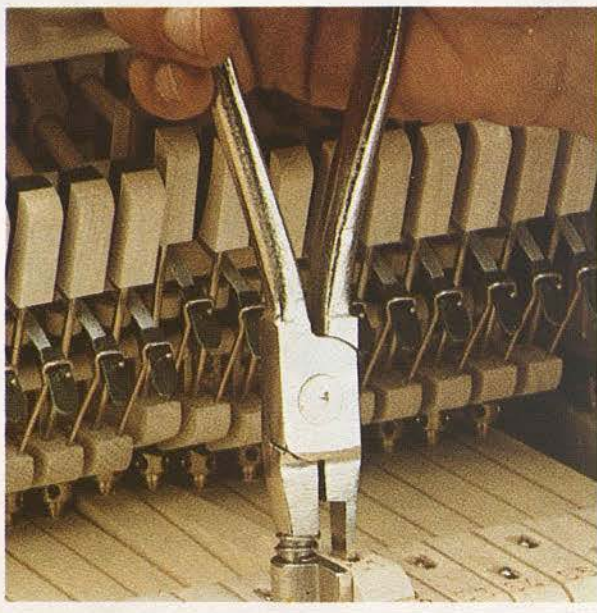
JORQUERA PIANOS

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

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

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**

2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 26 - DESEMBRE 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: Pere Artís, Francesc Bonastre, Osva Cardona, Josep Casanovas, Cesc, Daniel Codina, Jordi Codina, Josep Crivillé, Manuel Jorba, Marjolijn Van der Meer, Agustí Montellà, Lourdes Morgades, Miquel Pujadó i Tamino.

REVISTA MUSICAL CATALANA
 Amadeu Vives, 1
 Tel. 301 11 04
 08003 Barcelona



EL BUIT DE LA RÀDIO

En el procés de recuperació integral de la normalitat cultural del país, al qual assistim i del qual és protagonista el poble català, els mitjans de comunicació, creació i difusió àudio-visuals juguen, per raons ben òbvies, un paper especialment destacat. Per raons òbvies, cal insistir, atès que el seu paper en la cultura i en les relacions comunicatives i socials és, arreu del món, fonamental. Els *mass media* àudio-visuals constitueixen un dels distintius més acusats i caracteritzadors dels nostres temps i la seva puixança protagonica està marginant o secundaritzant els tradicionals de base impresa i literària.

Les nostres instàncies polítiques que dirigeixen el país han fet un front comú ben explícit a l'hora d'afavorir una sèrie de realitzacions ben concretes —canal propi de televisió i xarxa radiofònica d'abast nacional català— les quals constitueixen una realitat feliç i tradueixen un afany d'equiparació amb la normalitat, tal com aquesta és generalment acceptada. Per aquest objectiu cabdal s'han deixat de banda discrepàncies ideològiques, i fins i tot estratègiques. El perfil tan indiscutiblement clar del tema, l'evidència tan incontestable de la força dels mitjans àudio-visuals resta així definitivament contrastada.

El tema té una enorme importància pel que fa a la música. Importància que rau en la identificació de la seva essència —sonora, àudio— amb la dels mitjans als quals ens estem referint. La disponibilitat d'una infraestructura radiofònica dotada eficientment i dirigida amb un exacte sentit de la seva funció, seria quelcom d'una transcendència i d'un valor enorme i d'una capacitat potenciadora extraordinària. I seria ensems un graó més en el camí de normalització plena de la nostra cultura, en dotar-la d'un element fonamental. Perquè si, com hem dit, el país gaudeix d'un patrimoni de creació i difusió àudio-visual molt concret i valuós, no deixa d'acusar per, altra banda, la mancança d'una xarxa radiofònica amb una dedicació absoluta i especialitzada en l'activitat cultural i en la qual la música hauria de tenir el paper protagonista principal. I això no ha de ser entès com a quelcom utòpic sinó com un element més de normalitat, en línia amb allò que esdevé arreu.

Mentrestant, observem que hom posseeix dues emissores institucionals de base comercial que, o bé es fan la competència, o bé dupliquen determinats programes; i, en canvi, hom acusa el buit d'una dedicació cultural específica. Quelcom que apareix en principi com a incomprendible i justament distanciat d'un ideal, mot entès també en la seva accepció de necessarietat, la qual cosa comporta, per tant, que sigui exigible.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



El buit de la ràdio	3
En el centenari d'Emili Pujol (Jordi Codina)	5
Mikrokosmos: Reivindicació de la protesta (Pere Artís)	6
Ensalada: Massa temps sense piano (Tamino)	8
Revitalització de la dansa al Liceu (Marjolijn Van der Meer)	11
Cançó: L'apologia de la façana (Miquel Pujadó)	13

NADAL EN LA MÚSICA

Aproximació històrica (Daniel Codina)	14
Cançons i cançoners (Osvold Cardona)	17
Significació i transmissió del Cançoner (Manuel Jorba)	22
Les nades tradicionals (Josep Crivillé)	24
El Nadal barroc (Francesc Bonastre)	27
El tema nadalenc en la música culta occidental (Agustí Montellà)	31
Cantates i oratoris catalans (R.R.M.C.)	33

El Festival Internacional de Música de Barcelona (J. Casanovas)	35
El cicle Ibercamera, sota el signe del simfonisme i del virtuosisme pianístic (R.R.M.C.)	37
RETRAT: Joaquim Homs: història de la música avantguardista catalana (Lourdes Morgades)	39
Scherzando (Cesc)	45
Ara, abans d'ahir, demà	46
Concerts, recitals, concerts, recitals	48

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 325 pessetes

En el centenari d'Emili Pujol

Quan un guitarrista com jo té la possibilitat d'escriure en qualsevol mitjà de comunicació (premsa, revistes, etc.) sobre la personalitat i l'obra dels pioners de la guitarra del nostre segle, està fent, sens dubte, un acte de justícia. Mai no podem agrair prou el treball i l'esforç tossut de figures com Tàrraga, Llobet, Pujol, Segovia, Tarragó, els Sainz de la Maza i d'altres, per a dotar la guitarra de tot allò que li mancava: un repertori, un lloc en el món del concert, unes aules per impartir la seva ensenyança en els conservatoris i, en definitiva, la justa valoració com a instrument musical. Tot això, ho varen dur a terme en major o menor grau aquests noms que hem esmentat, en un ambient hostil, de desconfiança i d'ignorància vers un instrument considerat en general poc seriós per a la interpretació de la música «cultura». Enguany hem commemorat —de forma ben migrada, per cert— el centenari del naixement del mestre Emili Pujol (1886-1980), nascut a La Granadella, província de Lleida.

No vaig conèixer personalment el mestre Pujol; però, tanmateix, com a guitarrista format en una altra línia pedagògica, crec poder valorar, també —amb tota l'objectivitat de què hom pot ser capaç— la seva tasca, des de un punt de vista essencialment musical i instrumental.

La labor del mestre Pujol fou tan àmplia i fecunda com la seva pròpia existència —visqué noranta-quatre anys— i abraçà diversos àmbits, sempre relacionats amb la guitarra i la música —intèrpret, compositor, pedagog, musicòleg, conferenciant, escriptor, etc.—, i aconseguí destacar i deixar en tots ells la seva empremta personal, eficaç i honesta.

Pujol fou deixeble per línia directa del guitarrista i compositor Francisco Tàrraga (1852-1909), a qui conegué en l'última etapa de la seva vida, i de qui Pujol divulgà l'obra i defensà l'«escola». El mestre Pujol sempre deia que «l'escola Tàrraga» no era tan sols una qüestió de tipus tècnic, sinó que era una forma d'interpretar la música, i també una certa manera de viure.

Sobre la personalitat de Tàrraga —reconegut com l'iniciador de la «nova» escola guitarrística que trenca vells motlles desfasats (de manera que podem parlar de la

guitarra abans i després de Tàrraga)—, publicà Pujol el llibre *Tàrraga, ensayo biográfico* (1960), sens dubte la més completa biografia apareguda fins ara al voltant d'aquest personatge. Dins d'aquesta faceta d'escriptor cal fer esment de l'opuscle *El dilema del sonido en la guitarra* (1939), publicat per Editorial Ricordi Americana, en el qual el mestre Pujol disserta raonadament sobre el tema tan interessant, i polèmic alhora, del so que l'intèrpret treu de la guitarra, en el qual Pujol pren partit pel pro-



duït directament per l'acció de la polpa dels dits, i defuig el contacte de les ungles, l'altra variant més generalitzada, juntament amb la polsació mixta de la polpa i ungla alhora.

Tanmateix, l'autor acaba congratulant-se de la riquesa que totes aquestes possibilitats aporten a l'instrument, i deixa que cadascú trobi la forma més adient de polsar les cordes, segons el gust i la personalitat de l'intèrpret. Una de les característiques de la pedagogia del mestre Pujol rau en

aquesta forma de polsar les cordes amb la polpa, amb totes les conseqüències que se'n deriven, tècnicament i musical.

Pujol portà a terme, com a concertista, una tasca de divulgació de la guitarra en la qual veiem, a través de programes de l'època, una convivència entre autors coneguts del repertori guitarrístic en aquell moment (Sors, Aguado, Tàrraga, etc.), amb transcripcions pròpies, i de Tàrraga, de la música dels grans mestres, i hi observem progressivament la incorporació de composicions pròpies, que cal (em sembla de justícia) reivindicar i fer-les aparèixer més sovint en els programes dels concertistes. La música de Pujol és un bon exemple d'honestat compositiva, i el resultat del coneixedor de l'instrument. La seva dificultat tècnica no ha de ser cap obstacle per a fer reviure amb més freqüència els seus pentagrames, la major part dels quals han estat publicats per editorials forànies, cosa que no deixa de ser paradoxal.

Pedagog i musicòleg: dues facetes fonamentals

De totes les facetes abans esmentades, en trobem dues que podríem considerar com la punta de l'iceberg en la trajectòria del mestre Pujol: la de pedagog i la de musicòleg. Al llarg de la seva vida, Pujol exercí la labor pedagògica en diferents centres europeus: Lisboa, Siena (a la prestigiosa Acadèmia Chigiana, primer reducte internacional on es realitzaren concerts de guitarra), Madrid, Barcelona i, molt especialment, a Lleida i Cervera, amb els anuals Cursos de Guitarra, Llaüt i «Vihuela» que, com el de Siena, encara se celebren actualment sota el permanent record del mestre. De tota aquesta labor, en surten nous guitarristes que recullen les ensenyances de Pujol i les projecten a través de la seva carrera professional. Citarem tan sols, per raons d'espai, els noms de Ponce, Cubedo, Marrozu i Hinojosa.

Com a conseqüència de tot l'anterior, i per desig de dotar la guitarra d'uns textos



Emili Pujol amb Pau Casals i Gaspar Cassadó.

pedagògics útils i complets, Pujol publica *Escuela razonada de la guitarra*, obra en cinc volums, amb pròleg elogiós de Manuel de Falla, en la qual l'autor condueix l'aprenent de guitarrista per tota la seva trajectòria a recórrer, des dels primers passos i coneixement de l'instrument fins al gran virtuosisme, d'una forma progressiva i profunda, sense deixar de banda cap temàtica instrumental, i sempre amb un material de pròpia creació. L'obra, editada per Ricordi Americana, és llibre de text a la major part dels Conservatoris del món.

L'altra faceta destacada fou la de musicòleg: Pujol, interessat des de molt jove pel passat musical de la guitarra, començà una labor d'investigació per museus i arxius d'arreu del món. Una part d'aquests treballs foren recopilats en la seva conferència *La guitarra y su historia*, publicada més tard, també, per Ricordi. Però és, potser, en la recuperació i transcripció a la notació musical actual de les tablatures dels «vihuelistes» espanyols del segle XVI i dels guitaristes i llaütistes barrocs europeus, on el treball del mestre Pujol pren una transcendència de primer ordre, en enriquir amb la publicació d'aquestes músiques el repertori de la guitarra. A partir de la troballa d'una «vihuela» original en el museu Jacquemar-André, de París, Pujol en féu construir una còpia i es dedicà aferrissadament a donar concerts amb la «vihuela» (el primer, tingué lloc l'any 1936, al Casal del Metge, de Barcelona, amb motiu del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia). Les tablatures dels Fuenllana, Narváez, Dacca, Valderrábano i altres veieren la llum, després de tants segles d'oblit, i ens mostraren la seva gran qualitat. I la seva influència en la música espanyola posterior fou evident, al dir de musicòlegs i historiadors.

Com he dit anteriorment, jo no coneguí personalment el mestre Pujol, però la gent que el tractà coincideix a afirmar la seva bonhomia, el seu tracte cordial, la seva pa-



Acompanyant Maria Adelaide Robert, a la vihuela, a Portugal.

ciència, la dedicació als altres i a la música. Cal tenir un record per a les seves dues esposes, Matilde Cuervas i Adelaide Robert, guitarrista i cantatriu, respectivament, que col·laboraren amb el mestre i l'ajudaren per dur a terme la seva eficaç labor.

En recordar el mestre Emili Pujol, recordem tots els qui, en un passat no gaire llunyà, donaren el millor de la seva vida per dignificar i millorar la guitarra. I és gràcies a ells que, avui, els afeccionats i professionals de la guitarra, o simplement els amants de la música, en gaudim els fruits.

Jordi Codina

MIKROKOSMOS

Reivindicació de la protesta

¿Quan temps fa que, al Palau, no hi hem sentit una protesta ostensible, després d'una interpretació mediocre o inacceptable?

La pregunta voldria anar més enllà de l'obtenció de la resposta cronològica adient, i apuntar —en canvi— la constatació d'un fet evident: l'escassa capacitat crítica de l'auditori (i deixo ara de banda, expressament, el món operístic, regit, parcialment, per uns altres paràmetres que els que vigeixen al món concertístic).

Les manifestacions aprovatòries —del grau que siguin, però aprovatòries— són la moneda d'ús corrent a les nostres sales de concerts. Hom s'abona a un cicle, paga religiosament la xifra estipulada, i accepta passivament allò que li ha estat prèviament anunciat. A tot estirar, una hipotètica mostra de disconformitat rarament va més enllà d'un escrit (generalment, en forma de carta al director d'algun mitjà de comunicació) amb la queixa per la substitució, a darrera hora, d'algun intèrpret (mai, però, o gairebé mai, pel canvi d'una obra).

Ergo: les nostres manifestacions musicals són habitualment d'una placidesa extrema, immergides en un guix d'aplaudiments de més o menys decibels segons múltiples factors (entre els quals no és forçós que els estrictament musicals siguin els de més pes).

Una pregunta és inevitable: d'allò que ens és ofert, ¿tot, tot, i sempre, sempre, és acordat a l'indefugible joc dialèctic expectativa/virtualitat? ¿Mai no hi ha lloc per a la desaprovació cortesa i civilitzada? ¿Tan polits, som, que ens reca fer avinent que ens han dat gat per llebre (quan, realment, ens l'hagin dat)?

Un treball de camp sobre el tema aportaria, a ben segur, dades reveladores de comportament sociològic; qui signa apostaria a l'avançada per l'alta freqüència d'una d'elles: l'esbussament de les potencialitats de judici crític.

Per això, no crec que sigui cap heretgia desitjar que, en aquest bany maria quasi permanent, esclatés —quan fos justa— la protesta raonable i raonada. Fóra l'única manera de reconèixer-nos amb capacitat de tria i de refús.

I la psicologia afirma que aquesta capacitat és justament la que caracteritza un ésser adult...

Pere Artís

Per fi, tots els Shakespeares de Sagarra

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1
ROMEO I JULIETA | 15
L'AMANSIMENT
DE L'HARPIA |
| 2
OTEL-LO | 16
CORIOLÀ |
| 3
UN SOMNI DE NIT
DE SANT JOAN | 17
AL VOSTRE GUST |
| 4
MACBETH | 18
CONTE D'HIVERN |
| 5
ANTONI I CLEOPATRA | 19
ENRIC IV (1a. part) |
| 6
LES ALEGRES CASADES
DE WINDSOR | 20
MOLT SOROLL PER
NO RES |
| 7
LA TEMPESTAT | 21
ENRIC IV (2a. part) |
| 8
A BON FI TOT
LI ÉS CAMÍ | 22
TREBALL D'AMOR
PERDUT |
| 9
ELS DOS CAVALLERS
DE VERONA | 23
EL MERCADER
DE VENÈCIA |
| 10
PÈRICLES | 24
EL REI JOAN |
| 11
JULI CÈSAR | 25
TIMON D'ATENES |
| 12
LA COMÈDIA DELS
ERRORS | 27
MESURA PER MESURA |
| 13
TITUS ANDRÒNIC | 26
NIT DE REIS |
| 14
CIMBELÍ | 28
EL REI RICARD III |



COL·LECCIÓ POPULAR DE TEATRE CLÀSSIC UNIVERSAL



Institut del Teatre
Diputació de Barcelona

ENSALADA

Massa temps sense piano



Concert de la Banda Municipal.

Octubre és, inevitablement i per definició, el mes de l'efervescència cultural. El retorn de les vacances bescanvia la febre de l'aire lliure, del sol torrefactor, de l'aventura i del lleure sovint buit de contingut, per la necessitat de recloure's, de gaudir de les distàncies curtes, del farciment de la buidor deliberadament i prèviament assumida.

En música, tot això queda representat —sobretot— pel Festival que promou, paga i cuina en solitari la Casa Gran.

Tanmateix, altres manifestacions tenen l'inici en aquest primer mes de la nova temporada o bé mostren els motors en fase de pre-escalfament, amb un rugir premonitori i advertidor. De totes maneres, el Festival regna, o hauria de fer-ho, per damunt de tot, situat al bell mig de l'allau de necessitats de recuperació, disposat a sadollar els assedegats. Tanmateix, enguany no es pot dir que hagi acomplert bé aquesta funció; o, en tot cas, la resposta del públic no ho ha demostrat. Resta el dubte de si l'assedegament ha estat inferior a altres inicis de temporada, o bé si el producte desassegador no ha tingut les virtuts i els atractius necessaris; i, així, hom ha preferit esperar satisfer la set musical més endavant. La co-

sa no és fàcil d'esbrinar. El que és cert, però, és que el públic no ha acudit gaire al Palau. I, així, dia rera dia, concert rera concert, invitacions incloses, les graderies han ofert —tret d'excepcions, com el primer concert de l'Orquestra Saint-Martin-in-the-Fields, l'estrena del *Rèquiem polonès*, de Penderecki, i poca cosa més— una imatge entre trista i desoladora. L'extrem màxim es produí amb l'actuació de l'excel·lent conjunt Percussionistes d'Estrasburg, el qual, més o menys, va realitzar un assaig entre amics i coneguts.

«Massa música contemporània», es queixava la càtedra barcelonina. «Cap formació simfònica de gran prestigi», mormolaven alguns, aïlladament. «Ni Giulini, ni Maazel», s'escoltava comentar, molt en veu baixa. «Falta piano», s'atrevia a dir algú, mig d'amagat. I la cosa era prou evident, ja que ben poc que n'hi havia, de programat —intervenció d'Albert Giménez, formant part del Trio de Barcelona, i el recital de Friederich Gulda—, i restà només el primer a causa, ai las!, d'un accident de moto (un vehicle al qual, segons acabem de descobrir, és afeccionat el ja venerable i sempre sorprenent gran pianista austríac) que li impedí de venir a casa nostra.

I hom recordava una obra de teatre que, a l'animosa dècada dels seixanta, va escriure un dramaturg illenc, de Sa Pobla, anomenat Alexandre Ballester. El títol, justament, era *Massa temps sense piano*. I el piano, al qual es referia l'autor en la seva enginyosa comèdia, tenia una dimensió metafòrica, en el sentit de referir-se a valors assentats, segurs i de prestigi social.

El nostre públic musical, necessita «piano», realment i metafòricament parlant. Necessita una referència musical afermada, segura, sense possibilitat de sorpreses. L'aventura, l'alèner inquiet i vital de la descoberta no s'ha fet per a la nostra massa d'espectadors. La rendibilitat de la inversió es mesura —i no diem pas que no sigui lícitament— a tant de satisfacció immediata i despreocupadora. La música esdevé, així, quelcom molt proper a la gastronomia: gastronomia cultural, per descomptat; gastronomia, per altra part, digna i respectable.

Fets com l'homenatge a la figura cabdal, important i venerable d'Homs, com l'estrena d'una obra d'encàrrec del Festival, d'un autor nostre quasi clàssic i en tot cas segur com Guinjoan, o la presència d'un text de la nostra gran Mercè Rodoreda centrant una composició d'un altre valor indiscutible com la del basc Luis de Pablo, no són matèria d'intercanvi. Fins i tot, una obra tan grandiloqüent i formalment consolidada com el *Rèquiem polonès*, amb el corresponent complex orquestral, coral i solista al seu servei, i la presència d'un músic enorme en la doble condició d'interpret i executor, ofereix recels.

Tanmateix, aquest mes ha estat molt més que el Festival. Ha estat també, i ben lluny d'això, enormement lluny però digne d'atenció la presentació d'un cicle de concerts a diverses presons de l'Estat espanyol, a cura d'Invitació a la Música. Ha estat també l'inici d'un nou, enèsim cicle de sessions pedagògiques per a les escoles (aquesta tasca admirable de Joventuts Musicals que malda per afavorir, per a demà passat, audiències estables, preparades i si pot ser inquietes per als nostres auditoris). Uns auditoris que també es van veure massa buits en el doble concert que l'OCB es va inventar per afavorir l'audició de música catalana dels nostres dies —voluntat lloable—, mirant de mig camuflar-la enmig d'altra música també nostra i més engrescadora. L'experiment, un més en aquest objectiu, tanmateix, oferí resultats dubtosos

—començant ja en el pla artístic, per l'escassetat de temps de preparació de cadascun dels dos programes. Tot això, de la mà d'una orquestra que continua en el seu complex procés de recomposició, provant solistes i més solistes, mentre els dos concertins titulars en confirmen el respectiu adéu, i s'anuncien substitucions temporals d'altura com Gonçal Comellas, Angel Jesús García, Peter Schaffer, Calvin Sieb i algun altre. Els malpensats inevitables diuen que Decker acabarà imposant-hi dos amics seus nord-americans.

A la càlida seu del Lliure, l'Orquestra de Cambra de la casa hi inicià un cicle de concerts amb un programa netament austríac, acollit —a la sessió inaugural— per l'escalf de tots els amics i coneguts possibles, de tot el cos social musical barceloní atent, que s'abocà com a *supporters* incondicionals de la prometedora empresa. I és que, l'Ombra del Lliure és allargada. Un escalf ben diferent del que trobà la Banda Municipal, en el seu concert commemoratiu del centenari; concert poc municipal, en el sentit d'absència municipal absoluta a les llotges del Palau —valguí el deliberat ús excessiu del mot.

Més animada —o més moguda, o més polèmica, o més comentada— va ser, en tot cas, l'actuació de Carles Santos, qui mostrà una senyora —o senyoreta— de bon veure en una prolongadíssima i sonorosíssima micció —suposadament musical— com a tel·ló de fons d'una conferència que tingué lloc al Teatre Poliorama, dins del cicle *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*. El tema (justificació *habemus*) anava sobre la subversió més o menys necessària de la cultura.

En aquesta barreja, autèntica ensalada, que és el tot musical d'un mes de tardor especialment viu, hi ha també un nou intent de consolidació del sabadellenc Teatre de la Faràndula com a segon teatre d'òpera de Catalunya (expressió feliç i molt essencialment «sabadellenca» —en el sentit de la innòcua vocació fatxenda de la casa— del batlle de la ciutat vallesana). Una versió digne de *El barber de Sevilla* queda com un pas més en aquest afany de fer veritat l'afirmació.

L'ensalada ens porta també ingredients localitzats a 630 kilòmetres de distància que ens afecten. Allà a la capital de l'Estat, una fundació amb seu a Barcelona —la Ferrer Salat— vivia la seva gran festa amb l'atorgament del premi de Composició Reina Sofia, que enguany ha aconseguit el compositor madrileny Turina. Per a nosaltres, almenys, el consol de la Menció d'un jove valor català, Salvador Brotons, molt elogiat pel jurat, més per la solidesa de la seva obra que per l'atreuiment formal. Festa grossa a Madrid, doncs, i referència llunyan, aquí. Però cal tornar a casa.

Al carrer del Bruc, el Conservatori Municipal es recargola, penosament fiblat per una crisi profunda i sense sortida visible de moment, mentre l'any del centenari de la casa transcorre endolat. I, així, ni la tradi-

cional sessió inaugural no ha estat anunciada. Ben altrament, l'altre centre docent superior, el Conservatori del Liceu, posa en marxa un local per ampliar activitats, a la cruïlla Via Laietana—Plaça d'Urquinaona, amb què vol significar que la profunda crisi que sofrí temps enrera (no fa tant, crisi amb elements que algú gosà qualificar «de jutjat de guàrdia»), està ben superada. La pedagogia, mentrestant, tenia quelcom a veure també amb un concert en el qual es presentà l'Associació de Música de Càmera, i que protagonitzà el violoncel·lista David Geringas, al Casal del Metge. La cosa va de mecenes disposats perquè, quan es posi definitivament en marxa l'associació, probablement per primavera, joves estudiants de corda tinguin oportunitat de gaudir de les excel·lències docents d'Alberto Lisy i de l'escola Yehudi Menuhin, de Gstaad, a Suïssa. Hi haurà ocasió de parlar-ne més endavant.



Peter Schreier.

Octubre acaba amb l'anunci i les programacions confirmades de cicles importants. Cal fer atenció. El cicle de l'OCB atorga protagonisme al piano en vuit dels seus 22 concerts. Exactament, el 36'36 per cent. I amb, almenys, dos noms indiscutibles: Weissenberg i Lazar Berman. El bloc de la Caixa ho fa amb nou dels 28 programes (un 28'57 per cent) i amb quatre noms de gran relleu: Luiz de Moura, Bolet, Orozco i Colom. I el més comercial de tots els cicles, Ibercamera, encara extrema el pianisme amb deu presències de l'instrument rei a 21 concerts. O sigui, en el 47'61 per cent. Tanmateix pocs noms fonamentals: Barenboim, i Zimmerman.

Massa temps sense piano, al Festival: queda demostrat. Encara que «piano» metafòricament parlant, per exemple, era el recital de Schreier, i tampoc no convocà gaire públic. A la fi, un final obert, sense conclusió definitiva. L'interrogant com a resposta. Un interrogant enormement ample, en el qual entra també la pregunta de si un Festival ha de ser només un cicle mal promocionat de concerts més o menys ben triats, o alguna altra cosa diferent.

Tamino

ELS TEMES
MÉS INTERESSANTS
I DE
MÀXIMA ACTUALITAT,
TRACTATS
PER LES FIRMES
MÉS PRESTIGIOSES
I ELS ESPECIALISTES
MÉS QUALIFICATS...

ELS TROBAREU
A LA

REVISTA
MUSICAL
CATALANA



CONCERTS DE NADAL I CAP D'ANY

EL MESSIES
G. F. HÄNDEL

CORAL
JOVENTUT SARDANISTA
DE PUIG-REIG

(Ramon Noguera, *director*)

CONJUNT INSTRUMENTAL

MERITXELL OLAYA, *soprano*
EULÀLIA SALBANYÀ, *contralt*
JOAN CABERO, *tenor*
JORDI RICART, *baix*
MADRONA ELIAS, *orgue*
JORDI REGUANT, *clavecí*

MANUEL CABERO, *director*

Dijous, 1 gener 1987, 19 h.
BARCELONA
Palau de la Música Catalana

Divendres, 2 gener 1987, 22 h.
TORTOSA
Catedral Basílica

Diumenge, 4 gener 1987, 19 h.
CERVERA
Gran Teatre

Diumenge, 11 gener 1987, 19 h.
GIRONA
Teatre Municipal

Revitalització de la dansa al Liceu

Els nous aires provinents del Liceu sembla que són portadors de bones notícies per al món de la dansa. La reestructuració del Consorci del Gran Teatre, i la no menys positiva aportació econòmica del ministeri de Cultura, podrien encarrilar, finalment, el destí del nostre estimat teatre cap a horitzons més lluminosos, i cap a un futur més prometedor. Els darrers anys ja hem pogut fruit d'un notable millorament de l'orquestra i dels cors, però encara queden alguns aspectes que cal afinar, per tal que el Liceu mereixi ben bé el seu nom de Gran Teatre. Ara hi ha dos ambiciosos projectes que van en aquesta direcció: la modificació i adaptació de l'escenari a les tècniques escèniques actuals i la creació d'una companyia estable de dansa.

Mentrestant, ja s'han vist proves segons les quals la nova gerència adopta positures més favorables cap a l'art coreogràfic. Després d'una temporada de ballet a la tardor feta amb èxit, on les companyies d'Antonio Gades i de Roland Petit despertaren un interès extraordinari amb unes representacions que esgotaren les localitats en pocs dies, ara, amb la temporada d'òpera, es torna a detectar un apropament més professional al terreny de la dansa.

A la producció de Piero Faggioni, del *Don Quixotte*, de Massenet, s'ha comptat amb l'actuació de dos ballarins italians con-

vidats; i a la representació de l'*Armide*, de Gluck, hi podem apreciar la coreografia, feta per José Granero, per a vuit parelles de ballarins. D'aquest coreògraf, cal recordar la seva època al davant del Ballet Espanyol de Madrid i la seva creació *Minotauro*, sobre una partitura de Xavier Montsalvatge. De la temporada coreogràfica de primavera de l'any 1985, al Liceu, recordem també la seva magnífica *Medea*, interpretada pel Ballet Nacional Espanyol; i recentment hem pogut veure a Barcelona el seu darrer treball amb Manuela Vargas (*El Sur y la Petenera*).

Més endavant, amb la *Carmen*, de Bizet, tindrem l'ocasió de veure la coreografia del nostre conciutadà José de Udaeta, creada per a la producció de Von Karajan, al Festival de Salzburg de 1985. Com a Salzburg, Udaeta també comptarà al Liceu amb la col·laboració del Ballet Espanyol de Madrid, que dirigeix Goyo Montero.

Per a les representacions de *Aida*, de Verdi, previstes per a principis de l'any vinent, s'hi ha convidat la companyia francesa Ballet du Nord. La direcció d'aquesta jove companyia, resident a Lille, és a càrrec del ballarí i coreògraf cubà Alfonso Catá. No es descarta la possibilitat que, aprofitant l'estada entre nosaltres, aquesta agrupació ens ofereixi un programa íntegre de dansa a més de les seves actuacions a *Aida*. El re-

pertori del Ballet du Nord consisteix en coreografies del propi Catá, i les d'altres coreògrafs com Balanchine, Vicente Nebreda, J.C. Maillot i André Prokovsky. Aquesta actuació representaria un petit regal de Reis, que ens donaria l'oportunitat de conèixer una nova mostra de l'excel·lent nivell assolit per l'art coreogràfic en algunes capitals de província franceses.

Tindrem dansa, també, amb l'*Adriana Lecouvreur*, de Cilea, i al *Rigoletto*, de Verdi, on es comptarà amb ballarins d'aquí mateix, dirigits per Assumpta Aguadé. Finalment, la dansa serà present a la *Lulu*, de Berg, feina de la qual es responsabilitzarà, probablement, un coreògraf contemporani català.

Ens queda a fer una referència a la possibilitat de creació d'una nova companyia estable per al Liceu, un projecte en el qual s'està treballant. Segons els resultats finals de l'estudi que s'està fent, el Consorci ho decidirà. La pròxima primavera ens podria portar, doncs, la tan desitjada companyia estable. Mentrestant, només podem aplaudir les iniciatives preses fins ara, així com la decidida voluntat que el Gran Teatre del Liceu torni a comptar amb la Dansa.

Marjolijn Van der Meer

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.

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo %

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



CANÇÓ

L'apologia de la façana

L'existència d'una cançó cantada en català no ha estat precisament fàcil, al llarg dels darrers anys. La manca de referències internacionals —i visca la política editora de les discogràfiques!— capaces de demostrar al públic i als mitjans de comunicació que aquest gènere és més escampat arreu del món i més atemporal del que pensen, la manca d'una infraestructura mínimament sòlida, i l'oblit o menyspreu per part d'aquells que realment podrien ajudar-la a difondre's i a consolidar-se —molts d'ells prou l'havien utilitzada, temps enrera, quan ho creien convenient—, ens ha portat a una situació d'allò més curiosa de cara a les noves incorporacions. Perquè, malgrat tot,

com els arranjaments i la gestualitat— el text ha quedat, en una gran part dels casos, reduït a un paper de comparsa, de suport sovint buit i tòpic i, gairebé sempre, mancat d'elaboració i coherència formal. Hi ha una manca de confiança en la paraula... perquè hom no en coneix ni en domina les infinites possibilitats. Els autors de cançons que, avui, s'enorgulleixen de tenir bona formació musical no senten ni la mínima vergonya de ser incapaços d'escriure quatre línies que no siguin ortogràficament detestables, que no ostentin una sintaxi desballes-tada o que tinguin un mínim interès artístic.

D'una altra banda: si parles amb qualsevol periodista —de ràdio, premsa escrita,

cauen de quatre grapes: es valora més el so d'un disc que el seu contingut, i el culte a la façana —tot oblidant l'edifici— és evident: «Aquest cantant és *modern* perquè utilitza sintetitzadors»; «El fet que la veu tingui protagonisme respecte de la instrumentació no és gens *modern*»; (tant és que no entenguis mitja síl·laba d'allò que diu l'interpret, ja que el text —com he dit abans— ha perdut quasi tota la seva importància, està «demodé»); «Aquest disc no és radiable en una concepció radiofònica *moderna*» (aquí, on posa moderna, llegiu-hi estereotipada)... En nom de la «modernitat», paraula fetitx, l'assimilació cultural continua avançant en tots els àmbits, i la cançó no es pas una excepció, dissortadament. La concepció del cantant i autor com a artista, com a persona que s'expressa *lliurement*, i que només accepta les limitacions que ell mateix s'imposa, va desapareixent. Morta —sobre el paper— la Dictadura, el cantant se sotmet a la disciplina de mercat. Així doncs: toca fer cançons amoroses d'aire exòtic, estèticament properes a l'ona italiana de FM? *Et voilà*: aquí teniu l'Hèctor Vila —el qual, d'altra banda, tot s'ha de dir, és un interpret força correcte i no mancat de sensibilitat—; cal amanyagar un públic femení adolescent i no gaire exigent, tot tocant-li la fibra sensible de la manera més matussera i superficial? *Allez, hop!*: Santi Vendrell, fes la teva feina! Fins i tot una persona intel·ligent i de sòlida formació musical com l'Enric Hernàez tendeix, ara i adés, cap a un cert mimetisme estètic que, amb el temps, li donarà —penso— més disgustos que satisfaccions.

Que consti, de tota manera: jo no vull llançar anatemes contra cap tipus de cançó, tot i que reclamo el dret de triar allò que, a nivell racional i emotiu, més m'agrada i m'interessa. La cançó és un fet plural i bàsicament heterogeni. Allò que no suportem ni accepto, precisament, són les pretensions que una estètica n'ofegui una altra; que la uniformitat imposada pel mercat acabi amb la llibertat creativa; que la intel·ligència i la capacitat crítica —i aquí també hi entra l'autocrítica— esdevinguin perdus en època de caça. Tanmateix, en el fons estètic tranquil: tot allò que puja, baixa. I la cançó que estimo no vol «pujar». Es conforma a *existir*, a ésser fidel a ella mateixa. I, per tant, és aliena als calendaris.

Miquel Pujadó

(1115) 13



Enric Hernàez.

continua havent-hi nois i noies que desitgen cantar, i fer-ho en català. Aquests nois, però, es veuen condicionats per una sèrie de factors que no sempre són capaços de dominar.

Per exemple, durant molt de temps, quan la gent parlava de cançó —almenys de «cançó d'autor»—, hom tenia la impressió que l'element hegemònic n'era el text, cosa no sempre exacta: reviseu la discografia catalana dels seixanta i els setanta, i ho comprovareu. Ara, la truita sembla haver-se girat de cop, i en lloc de considerar que la cançó és un difícil equilibri entre text, música i interpretació —amb uns elements secundaris, tot i que són força importants,

etc. (i ja sé que hi ha excepcions)—, una de les seves pretensions més immediates, sota pena d'ésser desqualificat *ipso facto*, serà que li confirmis que el temps del «cantant amb guitarreta» ja ha passat, que ara la gent espera «un espectacle»(?) damunt l'escenari, etc. Ningú no sembla adonar-se que, aquí i arreu, és la cançó com a entitat autònoma la que reclama un arranjament més o menys auster; mai a l'inrevés. Una cançó de Barbara, amb un simple acompanyament de piano, pot provocar una emoció molt més intensa i autèntica que un bon feix de temes «ben vestits i arregladets».

Allò que es busca, però, és l'estandardització estètica; i molts cantants d'aquí hi

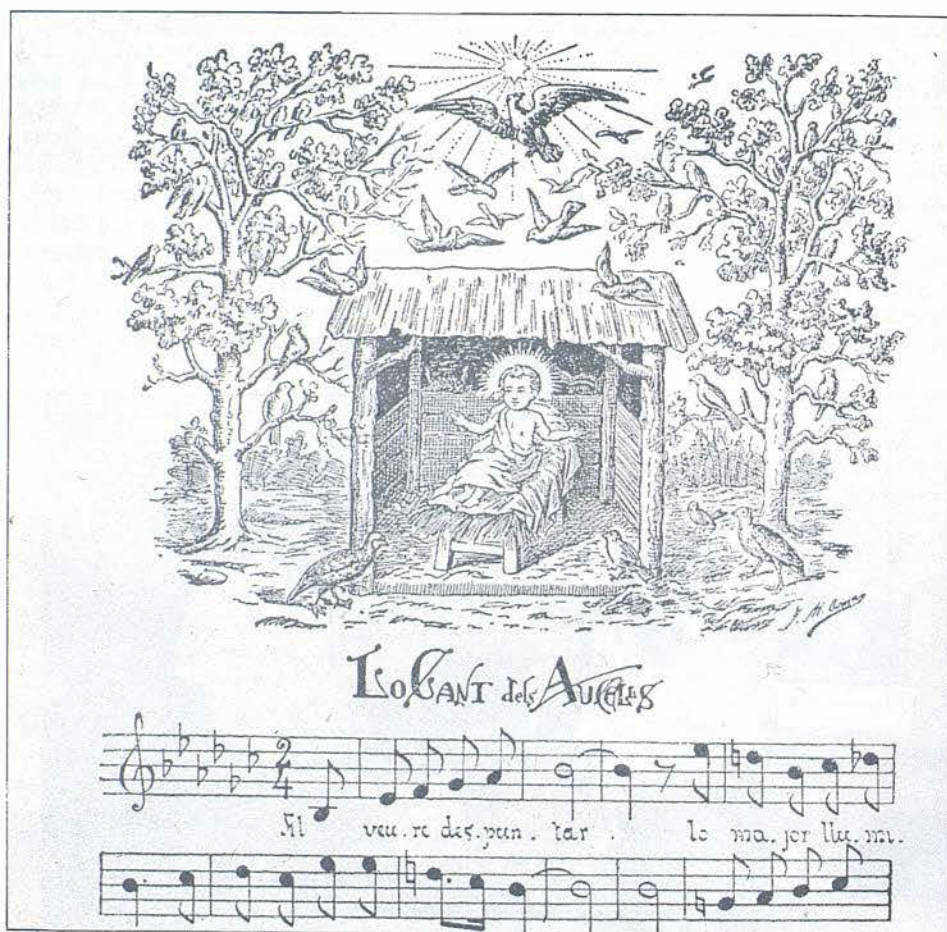
Aproximació històrica

Tota celebració litúrgica, o simplement religiosa, s'ha expressat a través del fet musical. I cada època històrica ho ha fet amb els mitjans tècnics i artístics que tenia al seu abast. A més, com més solemne o important és la festivitat celebrada, més rica sol ser-ne l'expressió musical. Un exemple d'això és el fet que el P. Narcís Casanoves, organista i mestre d'escolans a Montserrat a finals del segle XVIII, fa acompanyar la polifonia vocal amb orquestra en les obres per a les grans festivitats (Nadal, Nativitat de Maria, etc.) en lloc de fer-ho amb el simple continu.

Nadal és una gran festa: una de les dues grans festes anyals del cicle litúrgic cristià; l'altra, és Pasqua. La música, doncs, hi pren un relleu molt especial, tant per la quantitat com, en general, per la qualitat.

Per un altre costat, però, Nadal va esdevenint progressivament, a través de les manifestacions musicals i rituals, una festa eminentment «popular»: amb melodies senzilles, a l'abast de tothom, plenes de tendresa, algunes de les quals han esdevingut patrimoni universal. I amb representacions escèniques, de primer, dins el marc de la litúrgia mateixa; després, independents d'aquesta, han arribat fins a nosaltres sota la forma dels «Pastorets». És interessant veure sempre —i particularment a les festivitats nadalenques— aquesta mena de lluita entre la música «cult» i la música «popular».

En aquestes ratlles —forçosament massa simples i incompletes— volem donar una visió general del fet musical que el Nadal ha produït o suscitat, des de l'Edat Mitjana fins als nostres dies.



L'Edat Mitjana. El cant gregorià

El corpus gregorià de Nadal és un dels més bells i més rics que existeixen. Seria bo fer un comentari extens de cada una de les peces, veure els diferents gèneres musicals que s'usen a les diferents parts de l'ofici i de la missa; copsar l'esperit, l'expressió que fa ressaltar els bonics textos que s'hi canten... L'extensió d'aquest treball no ho permet. Em limitaré a comentar breument alguns aspectes literari-musicals de l'Ofici. Per a un comentari a cada una de les peces gregorianes, remeto el lector als articles escrits per dom Joseph Gajard,

monjo de Solesmes, a la *Revue Grégorienne*¹.

Nadal és una festa «esperada». Vull dir que la litúrgia ens la fa esperar de manera especial amb el temps de preparació que és l'advent; una espera que es va fent més intensa, més anhelada, els dies immediats: és una espera tensa, però tranquil·la, com la que inspira l'arribada de qualsevol esdeveniment important, com és el naixement d'un infant.

L'element contemplatiu hi és molt present. Dintre d'aquest clima d'espera, hi havia als monestirs i catedrals un ritu ben entranyable, avui desaparegut, forjat a l'Edat Mitjana, en el qual la música tenia el seu paper. Es tracta de l'anunci oficial que es

feia de la festa, o cant de la *Kalenda*. Hi havia el costum de llegir cada dia les festes i sants que es commemoraven l'endemà. Com que el Nadal és festa importantíssima, aquest anunci es va ampliar amb un text que feia ressaltar com l'Encarnació i el naixement del Crist són la culminació de tota l'etapa anterior de la història dels homes: «A tants anys de la creació del món, a tants d'altres del diluvi, a tants de la sortida d'Egipte, a tants d'altres de la fundació de Roma, durant el regnat d'August, estant el món en pau, Jesús va néixer a Betlem de Judea, etc.» El cantor anava revestit amb capa, i cantava el text sobre un recitatiu. En arribar a les paraules «*In Bethlehem Iudae...*» la melodia pujava de to per donar més relleu al text. En acabar, tothom s'agenollava en actitud d'adoració i de contemplació: Nadal havia arribat! En alguns manuscrits de finals del segle XVIII i de la primera meitat del XIX, fins i tot aquestes paraules eren cantades en polifonia, mentre que la resta era monòdica.

amb esclats lírics que volen fer ressaltar determinats passatges del text.

Cal tenir present que, per a l'Església cristiana, la festivitat del Nadal no es limita a un dia, sinó que és tot un cicle litúrgic que arriba fins al dia 2 de febrer, festa de la Presentació de Jesús al Temple o, vulgarment, de la Candelera. Aquest cicle inclou diades ben entranyables i solemnes, com són la capvuitada de Nadal (dia 1 de gener) i l'Epifania o diada de Reis. Cada una d'aquestes festes té el seu repertori gregorià propi.

La música gregoriana, però, i sobretot les grans peces, són música «sàvia», i no és a l'abast de tothom poder-la interpretar, sinó que exigeix uns bons especialistes. D'aquí que, ben aviat, anaren sorgint peces de caire més popular, que permetien la participació activa del poble a la litúrgia solemne: seqüències, trops, himnes, etc., que s'intercalen a les peces més florides o les deformen. Aquests afegits populars començen a posar-se de moda cap al segle X, i

cions fetes pels mateixos clergues; després, van evolucionant cap a formes més complexes, amb intervenció de seglars, sobretot dels escolanets. A casa nostra es conserven algunes consuetes dels segles XIII-XIV que expliquen com s'han de representar aquests petits drames¹. Són els primers passos dels elements extralitúrgics de caire popular que, després, s'aniran desenvolupant fortament. La major part d'aquests elements sobreafegits van desaparèixer oficialment dels llibres litúrgics amb motiu de la reforma decretada per Pius V (1566-1572) per encàrrec del Concili de Trento: una reforma ben necessària, per la desvirtuació a què havien arribat els elements i continguts litúrgics de les festes, i pels abusos a què havien donat peu.

La polifonia i el classicisme

L'època del barroc és la del predomini de la polifonia coral. Un predomini quasi absolut, pel que fa a la música d'església, en perjudici del cant gregorià tradicional; un cant gregorià que també s'havia desvirtuat en una forma amorfa, sense ritme, allargassat: el cant pla. El cant polifònic domina als monestirs, i a les catedrals i col·legiates que podien mantenir —i era de prestigi fer-ho— una capella de música amb un bon mestre al davant. Pel que fa a la música nadalenca, ens trobem sobretot amb un floriment extraordinari del «villancico», o villancet, a la península ibèrica: un gènere literari-musical que no és exclusiu o propi de la festa de Nadal, sinó que s'usa per festejar altres solemnitats de la Mare de Déu o dels sants patrons, o el Santíssim Sagrament. Però el Nadal és especialment indicat, atès el caire popular que la festa havia pres. De fet, villancet és sinònim de nadalla. L'estructura bàsica és d'una tornada amb estrofes o «coplas». Si, inicialment, el poble havia participat en el cant dels villancets, ben aviat es va haver de limitar a escoltar-los de la capella de música, ja que els dels segles XVII-XVIII són obres complexes, la major part de les vegades a quatre i més veus; el segle XVIII, s'hi afegeix l'orquestra concertant. Amb tot, i això és una nota general característica del villancet, aquest utilitza una música amb ressonàncies i arrels populars; en els de Nadal, hi entren fins i tot elements i personatges jocosos. Aquesta polifonia, sense deixar de ser «seriosa», ben feta, és molt diferent de la que es compon per als textos litúrgics «oficials». I, generalment, tots els autors cultiven els dos gèneres, com per exemple el P. Joan Cererols (1618-1680) a l'escola musical de Montserrat. El villancet polifònic, igual que la cançó popular, s'inscriu dins l'ofici litúrgic de Nadal, intercalat entre els responsoris de matines o a l'ofertori de la missa.

Tenim dos testimonis històrics que ens parlen de l'ús dels villancets per Nadal, i que cridaven més aviat l'atenció. El primer, és el comentari del viatger francès Barthé-



Del repertori musical gregorià de Nadal són remarcables, per la seva bellesa, els responsoris de les matines. Són uns cants estructurats en forma responsorial, que vénen a ser una meditació o resposta de l'assemblea a les lectures bíbliques o patristiques, i glossen, amb una expressivitat i bellesa úniques —aquests, de Nadal—, els diferents aspectes teològics de la festa. Entre tots ells, es pot remarcar, per la seva bellesa de conjunt, el primer *Hodie nobis caelorum Rex* («Avui, el Rei dels cels s'ha dignat néixer de la Verge...»), i el vuitè de l'ofici monàstic, *Angelus ad pastores* («L'àngel digué als pastors...»). L'aspecte contemplatiu es combina admirablement

van prenent un increment extraordinari els segles successius. De primer, són textos en llatí; però, ben aviat, aquest és substituït per les llengües vulgars, i deriven a les formes que més endavant trobem dels «villancicos» i les cançons populars que han perdurat fins avui².

També neix en aquesta època (amb el mateix esperit de posar la litúrgia a l'abast del poble o, més ben dit, amb l'intent de fer una catequesi visual sobre el misteri cristià que se celebra) el drama litúrgic. Crec que és el mateix esperit que inspira els artistes pictòrics i els escultors del romànic en les representacions iconogràfiques. Els drames litúrgics, de primer, són breus representa-

lemy Joly, qui es troba a Montserrat el Nadal del 1603. Escriu: «(Durant el servei religiós) hi sentírem el sermó i la missa major amb petites cançonetes en llengua vulgar, que ells anomenen *villancicos*, que més aviat fan riure que no pas devoció»⁴. L'altre és el comentari de Ferran Sors a les seves memòries, i parla de quan era escolà de Montserrat: «El temps de Nadal tot ell és musical, al monestir de Montserrat. La solemnitat de les matines és molt remarcable: cada responsori és d'una composició molt bella, i acompanyada per una orquestra i instruments obligats. Al final de cada nocturn, es cantaren una mena de cantates en espanyol, els temes de les quals són algunes escenes entre els pastors que van a Betlem a adorar el nou nat. Aquest tipus de composicions s'anomenen *villancicos*. Entre els personatges que el poeta hi fa sortir no hi pot faltar el que té el paper de còmic. La música és una mica més correcta i més científica que la de les òperes italianes; amb tot, s'acosta al gènere dels que s'anomenen *di mezzo carattere*»⁵. Per aquests dos textos, podem veure l'evolució del villancet des de començament del segle XVII —quan no és, sembla, sinó una simple cançó nadalenca— i els darrers anys del segle XVIII, en què ja ha pres la forma de cantata, com se'n coneixen alguns exemples: s'hi troben recitatius, àries i cors.

D'altra banda, el text de Ferran Sors ens parla dels responsoris de matines i de com havien evolucionat; es deu referir als del P. Josep Martí, del P. Benet Julià i del P. Narcís Casanoves, que encara es conserven i que, llavors, es devien interpretar a Montserrat. I són semblants als d'altres autors contemporanis que trobem als nostres arxius. És l'època de l'apogeu a Europa de

la cantata religiosa i de l'oratori, utilitzats pels grans mestres de la música.

Cal dir un mot encara del paper de l'orgue durant les festes de Nadal. Josep Crivillé i Bargalló ho resumeix així: «La presència de l'orgue com a instrument exclusiu del culte esdevenia, a les diades nadalenques, un bon element difusor d'aquelles músiques que el poble ja sabia i cantava com a seves. Els organistes anotaven en petits quaderns les tonades més populars dels entorns on exercien com a tals —cançons de nadal, danses, melodies de romanços, etc.—, a fi de poder enfil·lar-les una rera l'altra al llarg de llurs interpretacions durant el temps de Nadal i Reis»⁶. Apunta, encara, les anomenades «llibertats d'orgue» pròpies d'aquests dies, consistents en facècies jocoses per alegrar els infants, o en efectes sonors extravagants i insòlits. Tot això, però, denota una decadència molt considerable i una font d'abusos que van ser tallats, molts d'ells, amb la reforma musical decretada pel Papa Pius X.



La música nadalenca actual

A l'actualitat, per a la majoria de persones, Nadal ja no és una festa religiosa, malgrat els símbols gràfics i l'ús de la cançó tradicional nadalenca en els mitjans de comunicació i com a reclam comercial. Però cal admetre que, precisament, aquesta cançó permet a molta gent, que potser ha «apartat» el fet religiós, de retrobar, ni que sigui sentimentalment, una certa vibració del seu esperit religiós o d'arrels cristianes. A nivell musical més específic i culte, hi ha el fenomen de les harmonitzacions d'aquesta mateixa cançó popular tradicional per a ús de corals; algunes d'aquestes harmonitzacions són veritables creacions noves. Entre els nostres autors contemporanis que han practicat aquest gènere trobem Joan Just, Antoni Pérez Moya, Francesc Civil, etc. A Anglaterra, Benjamin Britten ens ha deixat una mena d'oratori, *A Ceremony of Carols*, que parteix de textos literaris nadalenques antics, els musica amb el seu estil ben característic, i esdevé un bon exemple de música nadalenca d'alta qualitat.

A nivell litúrgic, el fet és més pobre, llevat dels pocs intents de posar música als textos importants de l'ofici i de la missa per tal de donar solemnitat a la festa. A Montserrat en tenim mostres, dels pares Ireneu Segarra i Gregori Estrada, que conjunten la part coral amb intervencions de l'assemblea. En general, però, les possibilitats musicals de les comunitats cristianes no són pas gaire fortes, encara que disposin de corals de nens i d'adults, i no els permeten d'intentar fer seva aquesta música: s'han de limitar als cants habituals de les celebracions.

Caldria no perdre, o no oblidar, el fet que, des d'antic, la festa de Nadal és profundament musical. D'una banda, les reproduccions discogràfiques ens permeten conèixer i gaudir de les moltes manifestacions musicals antigues i modernes, de música popular o culta; d'altra, convindria estimular l'esperit creador dels nostres músics amb vista a fer més nostre, més actual, el missatge cristià del Nadal.

Daniel Codina

Notes

¹ Vegeu els anys 1946, 1947 i 1948.

² Sobre l'origen de les nades populars franceses, i de les altres cançons populars religioses, vegeu J.R. H. de SMIDT, *Les Noëls et la tradition populaire*, Amsterdam (1932), pàgs. 8 ss.

³ Vegeu H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al s. XIII*, pàgs. 283 ss.

⁴ *Voyage de Barthélemy Joly en Espagne (1603-1604)*, a *Revue Hispanique*, vol. 20 (1909), pàg. 487.

⁵ A. LEDHUY i H. BERTINI, *Encyclopédie pittoresque de la musique* (Paris 1835), article SOR, pàg. 156, 2a columna.

⁶ *Música tradicional catalana, II, Nadal* (Barcelona 1981), pàg. 7.

Cadena
13
La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Diumenge, de 15 a 16 hores

Cançons i cançoners

Els cançoners

Fa poc més d'un segle i mig que començà el recull ordenat del cançoner popular, escoltant la veu dels qui sabien les cançons apreses per tradició. Els escriptors del temps en tenien consciència i en feren bons reculls de primera mà, en els quals volien conservar el to popular, refermar-lo per la polidesa literària i fixar-lo en la fidelitat musical i històrica. Això feia que alguns dels textos rudimentaris es milloressin i els poetes conscients escrivissin, sota la inspiració d'aquells models, altres composicions d'imitació encertada que merescueren el premi de l'assimilació i de fer-se, amb el temps, cançons populars.

Coincidien en l'interès el sentiment romàntic que planava pertot i agermanava en l'espai i la col·laboració excursionistes, poetes, músics i dibuixants, cadascú amb el seu propi interès, però en confluència. Els noms han estat reportats moltes vegades: Bertran i Bros, narrador i excursionista; Pau Piferrer, valorador del gènere com a renovació de l'àmbit literari; Francesc Pelagi Briz empenia la publicació dels cinc volums de *Cançons de la terra*, amb la notació de les melodies (pel mestre Càndid Canai, que tant féu pel gènere i la continuïtat dels cànctics). I assenyaladament, dalt de tot, els dos mestres Marià Aguiló i Manuel Milà i Fontanals, que sistematitzaren els aplecs d'una manera útil per al servei de tots els seus successors, poetes i músics. Jacint Verdaguer, de jove, fou un col·laborador eficaç d'aquests dos, dels quals havia rebut tants d'estímul per a l'esmentat recull i tants de consells per al perfeccionament dels propis textos literaris, on aprofitava els temes i els recursos de la poesia tradicional. I així mateix en creava de nova.

Una bona part tenia el Nadal com a motivació, tema i oportunitat de cantar-lo amb la unció i amb la gatzara que van bé en aquelles festes. Venien d'una llarga tradició, primer seguint els textos religiosos, el naixement de Jesús i l'adoració dels pastors, segons els Evangelis, que a poc a poc



Fum _____
 _____ **Fum** _____
 _____ **Fum**

MODERAT

A vin ti cinch de Decembre

Fum Fum Fum

A vin ti cinch de Decembre

Fum Fum Fum ha nascut un minyó net ros y blanquet ros y blanquet fill de la Verge Maria n'es nat en una es tablia **Fum Fum**

Fum ha nascut un minyó net ros y blanquet ros y blanquet fill de la Verge Maria n'es nat en una es tablia **Fum Fum Fum**

derivaren en aportacions i pensades jocosos. La missa de mitjanit permetia d'incloure-hi l'amenitat de les nades d'alguns poemes ocasionals, versaires de sagristia, que en formaven reculls manuscrits per a l'ús parroquial.

Anys enrera l'erudit Josep Romeu i Figueras publicà una antologia del *Cançoner popular nadalenc del segle XV*, on es veu iniciar el pas de la reverència litúrgica cap a l'humorada familiar. Però això encara era poc, i s'accelerava en els dos segles següents, durant els quals té lloc, a parer nostre, la creació de noves cançons, lletres i melodies, destinades a nodrir els cançoners populars que cercarien amb tant de delit els homes de la Renaixença: ells les descobrien encara vives, rarament escrites, dins la memòria dels qui els les dictaven, que potser en tenien el viu record dels nadals de llur infantesa. I, en transcriure-les i imprimir-les, tendien a l'ennobliment del gènere: la poesia popular es nodreix de totes les aportacions, i n'hi pot haver d'il·lustres.

L'aportació de Verdaguer

El gran poeta ja hi havia mostrat la seva afeció en les poesies juvenils, en feia lloances i observacions dins els seus escrits en prosa i n'inseria fragments notables en els seus magnos poemes: encara avui anem descobrint les empremtes de la cançó tradicional en l'obra verdagueriana, i reconeixem que gràcies a ell disposem d'una important aportació a la tasca dels col·lectors màxims. Només cal veure l'estudi exemplar de J.M. de Casacuberta que destaca la cooperació de Verdaguer al *Romancerillo catalán* (1882), de Milà, llibre que deixà

gairebé closa la recerca i fixats els textos per al servei de poetes i músics, que hi poudren sovint.

Si una cançó haguéssim de prendre com a testimoni de la suggestió de popularitat i de perfeccionament, i encara de fortíssim arrelament en la tradició viva, esmentaríem *El Noi de la Mare*, que en l'origen era una cançó molt breu, de tan sols quatre versos que contenen un interrogant a completar i una tornada d'humor, sota el ritme característic dels cops del bressol. Per això la designaven per la seva onomatopeia: «lo tam patam tam». La tradició anà completant-la amb la menció de les coses que cadascun dels presents oferiria a l'Infant que, al seu torn, serien motius de tabola en les reunions familiars. En els temps que Verdaguer era jove ja circulava en forma de fulls impresos, glosses anònimes, sortides de les impremtes de Vic i de Manresa. El poeta Verdaguer s'hi sentí atret, endut pel ritme, disposat a crear-li un text poètic que s'hi ajustés i fer una cançó completa que no era certament als reculls de Milà ni als altres de la seva època. El *Romancerillo* es limita a l'esmentada estrofa inicial i la designa amb el títol factici de «Presentes al Niño Jesús», i només com a variants consigna les noves incidències que el poble va afegint-hi. El poeta creà el seu text original, que poc servava de la cançó primitiva, i fins prescindí de la denominació onomatopeica. Els seus amics Collell i Aguiló s'hi entusiasmaron, i l'autor el féu estampar a ca l'Anglada de Vic, on ja li havien estampat fulls semblants de cançons i de goigs. Allí hi encabiren el «què li darem» que el poeta esquivava. I per afavorir l'èxit immediat, sortí amb «lo tam patam tam»

com a títol, en lletres molt grosses, que es repetí en edicions de fulls successius.

Aquest títol només el dugué uns quants anys ja que, quan el poeta l'inclougué en el llibre *Idil·lis i cants místics* (1879), essent ja un líric reconegut, el poema prengué el nom definitiu de *El Noi de la Mare*, amb què és conegut dins tots els nostres cançoners. I a la segona edició del mateix llibre (1892) prescindí també del «què li darem» perquè tot restava en la intenció i el ritme del poema.

Altres nades per a la tradició

Al peu d'aquells fulls hi havia dos poemes a intenció del bell cant popular, que han esdevingut dues de les millors nades de tradició per la senzillesa del to: la *Cançó del rossinyol* i la *nadala*. Es pot dir que mai no s'han separat de llur germana gran i que els músics prestigiosos n'han fet cançons nadalencques ja esdevingudes populars.

No es en va que totes dues portin la indicació de cantar-se amb la tonada de «A la torra xica — a la torre gran», cançó inclosa també en el recull de Milà i Fontanals, però dins un altre temari; i el poeta, amb el seu alt instint popular, poleix i completa la tornada: «Flor de lliri, lliri, / flor de lliri blanc».

J.M. de Casacuberta ha remarcat que molts poetes de la Renaixença «volgueren imitar el gènere popular; cap d'ells, però, no assolí com Verdaguer l'assimilació tan reeixida i suficient del seu esperit. El trobador de Folgueroles escriví nombrosos versos i poemes que hom ha arribat a prendre per populars, i que el poble ha fet seus, tot impersonalitzant-los».



La publicació del recull de Milà i Fontanals s'acostava a l'hora que els músics que s'interessaven per la cançó popular, amb Pedrell al capdavant, amb els reculls de cançons amb notació musical i també harmonitzades, i amb l'exemple de l'Orfeo Català, per Lluís Millet i l'escola d'entitats afins que se'n seguí. La cançó popular ampliava els adeptes amb glosses simfòniques, interpretacions literàries i espectacles musicals. Tot plegat farà que els aplecs de cançons populars es multipliquin, la qualitat del gènere millori i el temari s'ampliï. Al *Romancer* de Milà hi ha poques cançons de Nadal, entre les de tema religiós. Però ell mateix assenyalava la facilitat amb què «qualsevol que sigui el mèrit poètic d'aquests villancets i d'altres de semblants (que a fi d'esforçar una mica l'intent s'aparten del to natural de la veritable poesia popular), a més del pietós objecte per què foren compostes, es recomanen per recordar les imatges pastorils o infantils que hom evoca per celebrar la bona nova i aquell ambient general de joia i esperança que sembla respirar la naturalesa per les festes de Nadal enmig de les gebrades del gener». El *Cançoner popular català*, publicat per Aureli Capmany entre el 1901 i 1913, hi són en major nombre, i entre elles trobem *El Noi de la Mare*, amb tota la llista dels concurrents oferint llurs presents al nounat. El mestre Joan Llongueres, que fou un glossador del conjunt, com un joglar, n'oferí un recull amb 79 cançons. Joan Amades, pogué triar *les cent millors* (1949), tot donant a entendre que n'hi havia moltes d'altres. (Duen les transcripcions musicals del mestre Joan Tomàs.)

Els aplecs en fulls grans, com els goigs, o en plec més petits, com els romanços, en els llibrets i els programes de concerts més modernament, crearen la difusió de les nades tradicionals en el període següent a la Renaixença: textos d'autors anònims, identificats o no. Els concerts corals i els festivals escolars feren reviu a la popularitat, millorada, polida dins les tendències del primer terç del segle que ja se'n acabava. Diríem que el fenomen gloriós s'ha reproduït en cants de creació volgutament artística, com *El rústec villancet*, de Josep Carner i Lluís M. Millet. O gairebé com *Les figures del pessebre*, quadre infantil de Joan Llongueres que sabíem de cor tots els qui anàvem a les escoles catalanes de seixanta anys ençà. Sobre lletres de Verdager o d'altres poetes posteriors i atractius per al poble, cal esmentar les obres de Lluís Romeu, Pérez Moya, Pujol, Tomàs, Ribó, Colomer i molts d'altres, igualment arrelades en el poble, ja més exigent. I quins nostàlgics concerts nadalencs oferien els orfeons i les corals durant els anys quaranta i cinquanta!

Les glosses afortunades

A fi de comptes, les cançons tradicionals de Nadal han tingut una viva permanència: les dels aplecs de Milà han perdurat en els



reculls actuals, com ara el *Villancet de la Nit de Nadal*, que es troba amb notables millores dins el recull de Joan Amades; però també hi ha, quasi intactes, dues de les cançons que aportà Verdager: «Esta nit és nit de vetlla» i «Allà sota una penya». Més significadament haurem de destacar, potser per l'encert de la tria, les quatre que inserí al seu primer estudi de 1852, quan Verdager tot just entrava al seminari. Han tingut tant d'èxit com *El desembre congelat*, que amb l'harmonització de mossèn Lluís Romeu ha viatjat per mig món: n'hi ha una edició nord-americana ordenada pel mestre Kurt Schindler. A part, el poeta Josep Carner en féu una glossa suau i humorística que repoleix tots els enginyos de la lletra original.

Una altra d'aquestes cançons de la primera mostra és *El cant dels ocells*, potser la més popularitzada a hores d'ara, embellida amb distintes harmonitzacions que tendeixen sempre a remarcar la fusió de la música i el text. Lluís Millet hi féu destacar la melodia pura, per una sola veu de soprano sobre un cor d'homes, d'on ressalta la lletra, i la presentava ja als primers temps del seu Orfeo i s'ha mantingut així en els programes. Pau Casals, amb el seu violoncel meravellós, la deixà en la melodia sense paraules, amb la constància i la netedat que ha fet sentir arreu del món una retreta esperança. També hi ha, més en el temps actual, l'harmonització coral del mestre Enric Ribó, i encara més les lletres summament literàries de Clementina Arderiu, primer, i finalment la de Salvador Espriu, que Marina Rossell ha traslladat a d'altres públics, més multitudinaris.

La Mare de Déu correspon a les cançons de bressol i amb aquesta intenció és inclosa dins el cançoner nadalenc. Concomitant amb la cançó de Sant Ramon per la tona-

da, és tal vegada la de més antiga popularitat, bé que la narració del miracle del retorn de Mallorca ha apagat el record de la cançó del bressol, vull dir sense el sotrac. Sobrevisqué en la glossa d'Adrià Gual, convertida en poema coral pel mestre Antoni Nicolau.

Tornant a *El Noi de la Mare*, genuïna cançó de bressol, fou estilitzada, en el seu estat més pur i més breu, pel mestre Francesc Alió en incloure-la al seu album d'harmonitzacions del 1891. Quant a la lletra posterior, que es distingeix per la constància del ritme, ha estat decisiva la influència del text poètic de Verdager que redimí aquest cant tan típic de tota vulgaritat. El seu poema, ja inserit en els llibres i reculls de l'autor, continuà apareixent en fulls, com els goigs, i en fullets, com els cànecs, i de seguida va assolir una popularitat tan forta com la cançó inicial del «tam patam tam». Valeri Serra i Boldú, fidel biògraf del poeta, recorda que la cantaven a l'església rural de Linyola per alegrar la missa del gall amb una tonada pastoril. Eren els darrers anys de la vida del poeta.

Poc després de la mort d'aquest, vingué la gran glossa del mestre Nicolau, que l'Orfeo Català estrenà el dia 25 de gener de 1903. I es pot dir que ara no en sabem d'altra. El mestre Lluís Millet (en *Pel nostre ideal*) remarcava que en *El Noi de la Mare* no hi ha cap de les breus alteracions de la lletra que el músic havia introduït en altres poesies del mateix autor, i hom les ha considerat encertades sempre, en atenció a reforçar l'efecte emocional que Nicolau cercava amb la música. «A cada estrofa» —diu Millet— «hi trobareu un sentit especial; ara el ritme es gronxa dolçament amb escalforeta de mare, ara brutalment amb bogeria de mare, després juga amb tonalitats idíl·liques, amb timbres primis i riallers, (...) després el pressentiment de sacrifici s'hi sent cruelment, adormint, per últim, aquell ritme persistent en una calma adolorida».



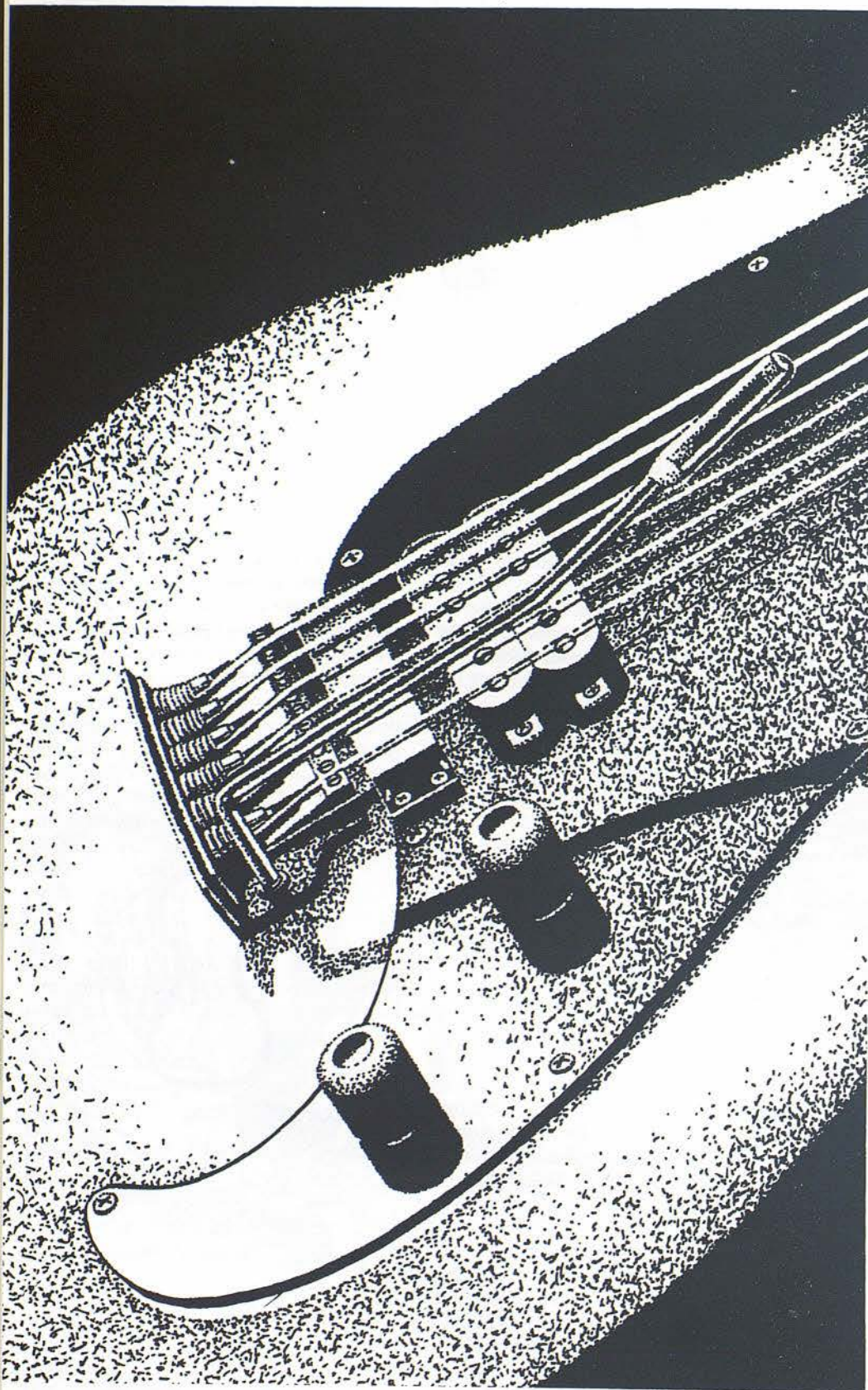
XAVIER VIDAL i ROCA
L U T H I E R

Construcció i reparació d'instruments d'arc
- instruments antics -

C/. Elisabets, 2-4 Pral. 1.ª

Telèfon 317 94 57 / 08001-Barcelona

Mercado Mundial de la Música live '87



Frankfurt – el foro ideal para las reuniones técnicas: Casi 900 expositores de 33 países muestran la oferta actual internacional del ramo de la música.

live '87

Se presenta en Frankfurt a nivel profesional la música de la clásica hasta el Rock/Pop.

7.-11.2.1987

7.+8.2.1987

Sólo para distribuidores especializados

fang, homogènies per als ulls d'ara; figures santes i omniscentes que coneixen, ja en el moment d'ofrir-les, l'ús que tindran llurs ofrenes durant tota la vida de Jesús, fins al sacrifici de la Creu. El músic il·lustre ho ha embolcat tot dins l'harmonia misteriosa de la nit del Naixement, a Betlem, o la que plasmà a Greccio, com un auguri de pau universal, que és la veritable intencionalitat del músic, i per ell s'ha difós a tot el món.

Igual que en els cançoners tradicionals, aquesta mena de quadrets, oratoris, conjunts o el nom que els donin, es componen de peces coordinades, cada una de les quals pot esdevenir una cançó popular que arriba a separar-se de la resta. Així ha estat, no tan sols en *El Noi de la Mare* i altres temes que ara són cançons ben conegudes, gràcies a l'encert dels autors. I també a la sort posterior, d'oportunitat i de divulgació. I avui que hi ha tants mitjans sonors funcionant tot el dia, és quan la divulgació d'aquests cants s'ha fet més difícil.

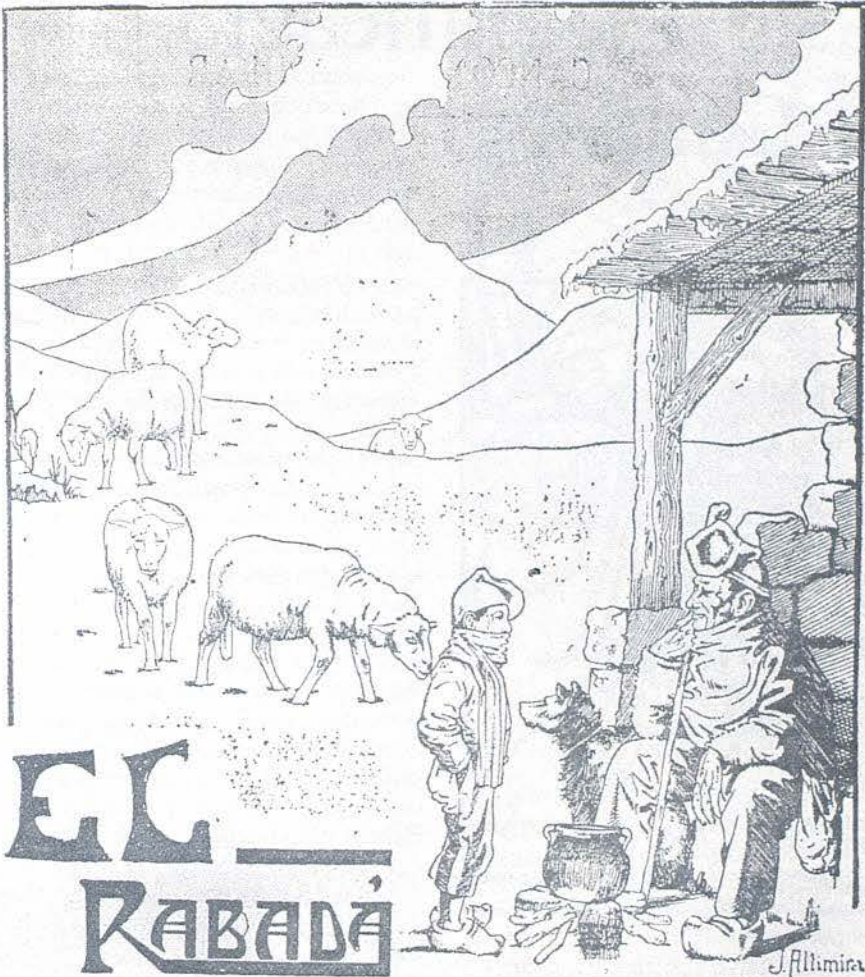
Un altre temps

Escric aquesta evocació de les cançons de Nadal amb molts records ja llunyans i una modestíssima informació força recent. El nostre temps va deixant caure molts dels cants que foren tradicionals, per bonics que siguin, i no ha estat bo per elaborar-ne d'altres referits al temari humà que aquells exalçaven. No fa gaires anys que els poetes encara escrivien i oferien als amics una felicitació amb versos seus, que moltes vegades eren una interpretació entorn del misteri inexhaustible de lirisme i harmonia en llur cant personal i amb els sentiments col·lectius de l'hora. Alguns hi ajuntaven la melodia creada a propòsit per un músic amic: Ribó, Colomer, Sala, Geis i altres. J.V. Foix, durant més de deu anys compongué per als amics les nades que han obtingut una merescuda perdurança, almenys en el record. Penso en la més coneguda de totes: «A cal fuster hi ha novetat», amb aquest vers repetit dins el text entre altres versos que hom cita com si ja fossin de vella tradició, però duen en el conjunt una manera distinta de veure l'adveniment. Anys després, Narcís Bonet (1972) la convertí en una joiosa cantata. Mentre que en una altra nadala d'aquells anys obscurs el poeta feia sentir l'esperança per mitjà de la tradició cristiana només pels mots reiterats del «tunc que tan tunc» de la cançó tradicional entre els versos del poema: insistència i fidelitat.

Les cançons de Nadal eren això, com un gènere típic. Ara voldríem que les sentís un món que no escolta gaire i que, sobretot, treballa ben poc per conservar-les i difondre-les, amb el respecte a la tradició i a la renovació ensems, que són les dues virtuts essencials del cant popular.

Osvald Cardona

(1123) 21



EL RABADÀ

CANÇÓ POPULAR CATALANA

moderat

A Bet lhem m'en vull a nar A Bet lhem m'en vull a
nar vols ve ni lu Raba da vols ve nir tu Raba da Primer vull esmorzar

Altres músics deuen haver fet les seves distintes harmonitzacions; però vull recordar els tributs que li han rendit els poetes: Maragall, amb tendresa, evoca «el bon Jesuset de les panses i figures»; López-Picó féu una glossa molt emotiva del «què donarem», com una de les primeres manifestacions-enfrontaments entre el consum egoista i la modèstia confortant de la llar. Josep M. de Sagarra hi dedicà un cant del seu *Poema de Nadal*. Verdaguer també havia inclòs el seu ja popular poema, amb el subtítol de «Cançó de la Verge», dins el quadre escènic de *L'Adoració dels Pastors*, amb música del

mestre Enric Morera (estrenat el 1901) i el tema passà per l'oratori *La Nit de Nadal*, lletra del jove Francesc Casas i Amigó, un dels fidels seguidors de Verdaguer. La música és del mestre Joan Lamote de Grignon (1906).

El darrer dels grans oratoris nadalencs és el *Poema del pessebre*, de Joan Alavedra, i música de Pau Casals (1947). Com diu el títol, el text evoca les figures que representen una altra franja de les cançons tradicionals nadalencs. *El Noi de la Mare* hi és esmentat en un sol vers, i *El Rabadà* en un altre. Els personatges són les figures de

Transmissió i significació del Cançoner

Ha arribat fins al nostre segle un ampli repertori de cançons pròpies de les festes nadalenques, el textos més reculats del qual són del principi del segle XVIII. Abans, però, el pas del temps havia anat filtrant, fins a fer-lo desaparèixer de la tradició oral, un altre repertori popular, que es remuntaria al segle XIII en un procés de transmissió que, si no fos ociós, caldria qualificar d'injust, perquè ha deixat pel camí cançons que ara només són conegudes per còpies, les quals n'han impedit una desaparició absoluta, immerescuda des del punt de vista del lector actual.

És segur, tanmateix, que persistiren melodies antigues, aplicades a altres textos substitutius; i és significativa (perquè no sembla deguda a coincidències aleatòries) la persistència de refranys o d'algun vers solt, antics, en cançons noves. Així, entre les cançons modernes editades per Josep Romeu, trobem els versos «Ai, que en bon punt! / Ai, que a bona hora!», que havien estat populars segles abans; o els que diuen «l'altre li porta confits, / que és cosa de nois petits», de sentit semblant a uns del segle XV: «avellanes e pinyons; / açò és vianda de minyons». O hi surten situacions i referències no essencials, que han de ser repetició deguda a la força de la transmissió tradicional, amb expressió poètica renovada: els tipus d'ofrena de la cançó moderna, *Què li'n darem a l'infant nat*, són molt semblants a les d'una del segle XV; i a *El pomeró*, es renova el diàleg entre Sant Josep i el seu mosso en relació a la gravidesa sorprenent de Maria: al voltant d'un tema —el del dubte de Sant Josep— que en nades més antigues havia donat lloc a versos d'una cruesa que vorejava la irreverència i la crueltat, un tema que evolucionaria cap a un tractament més contingut; tot i que sant Josep no deixa de ser-hi presentat com un ancià entre ingenu i curt de gambals.

Per a la sort que al llarg dels anys tindrien les diverses cançons, no bastava la qualitat, necessària, de bellesa: per esdevenir populars, i per mantenir-se com a tals, cal un contingut intel·lectual i moral en el qual, com escrivia Gramsci, el públic d'un moment històric determinat trobés «... expressió elaborada i completa de les inspiracions més profundes». De totes maneres, el fet que molts dels textos que no persistiren per via folklòrica fossin qualificables d'«irreverents» pot fer sospitar influències coactives, com la de l'Església mateixa, que



foragità del temple certes formes de la celebració nadalenca. I, més modernament, quan el cançoner popular s'estancà, el filtratge de les cançons sembla més degut a una eficaç «reincorporació» a la vida pública a través de grups corals; els més conservadors, i no sotmeteren el cançoner a una tria selectiva, d'acord amb la conveniència o inconveniència del contingut temàtic i de la seva expressió poètica (al marge o no de la qualitat musical)?

Entre les cançons més populars hi ha *A vint-i-cinc de desembre*; potser perquè, com assenyala Josep Romeu, és tan representativa de l'expressió divertida en una diada pròpia per a fer gatzara. I fa estrany que una cançó com aquesta, o com *El rabadà*, a penes es trobi en un manuscrit del segle XVIII; però potser els copistes set-centistes o del principi del segle XIX (que encara no eren folkloristes) no atenien sempre les més populars de les cançons contemporànies, o potser les que ho foren el segle XX no ho havien estat tant els segles anteriors; però bastà una transmissió continuada, per poc estesa que fos en l'espai, per a assegurar-ne la pervivència que no havien tingut les cançons més antigues. Gradualment, cançons com les esmentades degueren trobar el clima social adequat per a llur difusió, potenciada encara, de primer, per la reproducció en plecs solts i en col·leccions de-

gudes a folkloristes, i, després, pels efectes multiplicadors de la seva incorporació al repertori coral. Hi entraren (i no només als temps nadalenques) moltes peces fàcilment «apropiables», del cançoner autòcton i del d'altres cultures, que han modificat un repertori que anava esdevenint més propi de cantors ocasionals que no pas autènticament popular.

Els temes més habituals del cançoner de Nadal, mariològic per excel·lència (i el més antic n'era encara més) reflecteixen, en les peces de mà clerical més evident, algun dels llibres profètics i la himnodia eclesiàstica; però, més en general, i molt especialment, els evangelis de Marc i de Lluc i els apòcrifs, en els passatges referents a l'Anunciació, el dubte de Sant Josep, el viatge a Betlem, el naixement de Jesús, l'adoració dels pastors, l'adoració dels mags, la degollació del Innocents i la fugida a Egipte. A més, però, i més o menys esporàdicament, reflecteixen altres episodis del cicle litúrgic, especialment la passió i mort de Crist, al·ludides més en les cançons més antigues, però també en alguna de les modernes, com *Lo desembre congelat* en una de les nombroses variants set-centistes:

«Eixes mans i eixos peus,
rei de l'ànima mia,
han de ser clavats en creu
per dar al món vida;
i aqueix divino costat
ha de ser atravesat
(...)
d'una llança aguda
com diu l'Escriptura.»

Tanmateix, no ha de fer estrany que, en el procés de transmissió oral, que sovint era de simplificació i de concentració, aquesta estrofa no apareguí en versions recollides dins el nostre segle; per bé que la mateixa tradició oral no ha rebutjat altres al·lusions més marginals, com ara la del pecat d'Adam, a *L'estrella guiadora*:

«(...) No us portem pomes,
puix veiem que us fan plorar,
puix que la primera dona
i Adam les van gustar
i van pecar
a on tota la gent plora.»

Parlant amb justesa, alguna de les cançons de tema nadalenc era també amb tota propietat, o sobretot, una «cançó de bressol», i per tant adequada per tot l'any: *La Mare de Deu, Vui que contam vint-i-cinc de desembre, Què li darem a n-el Noi de la Mare?*... A aquesta doble «utilitat» pogué deure, en bona mesura, la ràpida popularitat *Lo Noi de la Mare*, de Jacint Verdager, una de les peces del seu ampli repertori nadalenc, que responia a una labor «missionera» i «catequètica», en la qual destacà sobre el conjunt d'autors que imitaven —en el sentit més estricte— el to, el contingut i els procediments de la poesia popular, fins a confondre-s'hi: és el cas que es donà, per exemple en la *Pastorel·la de Nadal*, de Milà i Fontanals, que es divulgà com a anònima, i que com a tal fou recollida per Amades.

El cançoner, pel paper destacat del tema de l'Anunciata i de l'adoració dels pastors, arriba a constituir un autèntic retaule de la societat pagesa i muntanyenca, en les situacions, hàbits i tradicions lligats a la celebració del Nadal i de les diades hivernals connexes: hom s'hi refereix a la indumentària, a feines i oficis característics, al règim alimentari, a les formes de diversió, etc., emmarcats en un paisatge i un clima que potser s'intuïa que devien ser diferents dels propis, que, en definitiva, eren els que s'evocaven; i, en aquest medi «pròxim», el cantor del cançoner popular arriba a identificar-se amb els pastors i altres personatges, i a parlar per boca d'ells.

Cal destacar, potser, que el fred i la fam, i els mals endèmics de les capes de la població més desamparades, hi apareixien insistentment com a manifestació d'una pobresa que és considerada un estigma injust, atesa la dignitat «divina» de la família de Natzaret; una pobresa que ha de ser palliada, a més de pels Mags, pels pastors, pobres ells també segons l'ordre social establert. L'acceptació —si més no tàcita— d'aquest ordre explica que la situació dominant entre els pastors adorants sigui la manifestació d'alegria (de vegades de manera extemporània i eixelabrada) a través del ball, del menjar i del beure, del so dels instruments, del cant i dels jocs que els eren habituals (i amb la complicitat de tota la natura vivent, com es veu en cançons tan difoses com *El cant dels ocells*, *Els ocells amb alegria* o *Les bèsties al Naixement*).

Tanmateix, el clima de germanor social és, alguna vegada, més aviat aparent; així (al marge de divertides picabaralles sorgides per rivalitats ocasionals entre pastors), i per bé que els gitanos participen de la joia del naixement, llur consideració social negativa apunta en una versió de *Les gitanes*, recollida per Amades (modificació i reducció d'una de coneguda per una còpia del segle XVIII):

«(...) l'altra li ha anat a oferir
dues gallines robades.»



I és clarament manifesta a *Les gitanes saltant i ballant*:

«—Calleu, calleu, gitanes,
prou que la pagareu!
Bon sermó en portareu
de garrotades!»

L'ús constant del llatí, durant segles, a les celebracions litúrgiques, permet de presumir que no sigui necessàriament signe d'afectació o de mà eclesiàstica la incrustació de frases o mots clíx com «Kyrie eleison», «Gloria in excelsis Deo» o «Al·leluia» en cançons populars o popularitzades com *Esta nit és nit de vetlla*, *Les dones al Naixement* o la francesa *Els àngels a la glòria*; i pel mateix motiu s'explica que obtinguessin una certa popularització peces com l'*Adeste fideles*. Per això mateix, no ha de fer estrany, ni ha de significar una particularitat de poeta culte, que un autor com Carner introduís expressions semblants en poemes com *Cant de Nadal* i *El rústec villanet*, les quals, tanmateix, posen de manifest la continuïtat de l'adopció del temari nadalenc per poetes cultes, que usen aspectes formals i iconogràfics propis del repertori popular, com és també el cas, entre d'altres autors, de Sagarra, Garcés o, fins i tot, J.V. Foix.

Salvat-Papasseit fa un sincer lament per la difuminació de l'esperit evangèlic primitiu

Val a dir, però, que «en conjunt», aquesta poesia no pretenia mimetitzar la popular, com la de molts autors del segle XIX; i que, per tant, difícilment podia servir per a renovar el repertori popular.

Una de les vies d'innovació, efectives en part, dels materials de consum popular havia estat d'inspiració obrerista, anarquista o anarquitant, la qual, òbviament, no po-

dia repercutir en una eventual evolució o modificació de les característiques de la massa de poesia nadalenca. Tanmateix, alguna vegada hom no desdenyà el tema de Nadal en tant que festa familiar: Salvat-Papasseit fa un sincer lament per la difuminació de l'esperit evangèlic primitiu en la societat contemporània; el seu poema *Nadal*, però, per la composició i per l'amarguesa que transpuava, no podia tenir una popularització semblant a la de les cançons pervivents del cançoner, entre les quals abundaven les que es referien a fets meravellosos gratuïts i irracionals, tan del gust de les mentalitats populars conscientment o inconscientment pròximes a l'integritisme, abonat per una tradició carlina rutinària, però molt viva.

El cançoner de Nadal, malgrat la funció lúdica, de diversió, que havia tingut, estava abocat a esdevenir una relíquia, entranyable sens dubte i impossible d'oblidar totalment, però també impossible de fer evolucionar en un context de profunds canvis socials i dels hàbits que comporta, per una banda, en les formes de diversió i, per l'altra, en la manera d'entendre el fet religiós i els seus ritus.*

Manuel Jorba

* Sobre el tema del cançoner de Nadal, hom pot consultar entre altres obres:

J. ROMEU, *Cançons nadalenques del segle XV* (Barcelona 1949).

J. ROMEU, *Les nades tradicionals* (Barcelona 1952).

A. COMAS, *Història de la literatura catalana*, vol. IV (Barcelona 1972).

A. COMAS, *Llibre de lectura. Cançoner català*, 2a ed. (Barcelona 1981).

M. MILÀ I FONTANALS, *Romancer català* (Barcelona 1980).

R. GUINARD BAUÇA, *Cançoner popular de Mallorca*, vol. II (Ciutat de Mallorca 1981).

J. AMADES, *Folklore de Catalunya. Cançoner*, 3a ed. (Barcelona 1982).

Les nades tradicionals

*«I fa molt temps, molt temps, i algú
ensiborna
el nostre pit, per atiar l'oblit,
per fer-nos infidels, però retorna
cada any, aquesta nit.»*

Josep M. de Sagarra
(*El Poema de Nadal, «Cant Final»*)

La llegenda que he utilitzat per encapçalar aquest treball, sorprendrà, potser, tots aquells que, com jo mateix, veiem els fets de la vida tradicional, els béns pertanyents a l'antropologia cultural, força lluny d'idees de determinats miraments estètics, de creences preconcebudes o, en aquest cas, d'elaboracions poètiques. La cita, però, m'ha donat l'ocasió de reflexionar a partir de dos dels conceptes que presenta: «*I fa molt temps(...); però retorna(...)*».

En una època com la que vivim, on totes les tradicions forneixen un llegat de sentit gairebé pretèrit, el fet de trobar —o de tenir encara— un tipus de repertori de tradició oral, com són les nades, que, per molts motius i potser també especulacions, han servat la seva funcionalitat, amb tots els processos de transformació que li són inherents i que la tradició evidentment comporta, pressuposa un camí inveterat que ha gaudit dels privilegis d'un manteniment multisecular i que bé es mereix, penso, aquella reflexió.

Evolució

La cançó de Nadal, arrelada en les conviccions més profundes de la gent humil des de segles enrera, ha esdevingut, potser, la que més s'ha practicat dins d'un estadi ideològic, on ha intervingut també, de manera curiosa, la funcionalitat.

Des de l'edat mitjana fins als nostres dies, passant per la música que acompanyava els antics drames o les representacions litúrgiques, fins a la cançó difosa pels actuals *mass-media* (i sense oblidar el seu vincle inqüestionable al nostre Pessebre o les ja no tan recents utilitzacions publicitàries d'aquest tipus de repertori), trobem tot un ventall d'èpoques històriques, de tipus de societats i de qualitats de vida vinculats a la música lligada a la nadalia. Tan gran va ser la seva empremta i el seu cultiu, tan arrelada la seva difusió en l'àmbit preferentment familiar, que en èpoques difícils per

a la nostra identitat cultural la cançó tradicional nadenca ens quedava, gairebé sola —però encara viva i punyent— com a símbol de tota aquella lírica d'altre temps.

És sabut que moltes de les festes i celebracions que implantà el cristianisme foren transformacions i adaptacions de les que antigament celebraven els pagans, i que aquests, a llur torn, havien calcat d'antiquíssimes religions i cultures. La coincidència de la festa de Nadal amb el solstici d'hivern no és pas un cas fortuït. La idea del nou reviscolament a la natura, així com, consegüentment, la de major durada del dia, van ser festejats de bell antuvi. L'Església va fer coincidir aquestes celebracions amb les pròpies d'un hipotètic vint-i-cinc de desembre, natalici de Jesús, com si volgués aprofitar aquell esperit, aquella idea d'un inici a la nova vida. El fet que la música nadenca estigui avui lligada preferentment a la temàtica del pasturatge, tipus de societats nòmades i rurals que s'emporten un gran gruix d'aquesta cançonística, pot ser perfectament una deixalla, a nivell dels estaments socials que s'hi vinculen, d'aquells ja tan reculats nuclis pri-

mitius que festejaven el solstici d'hivern.

La mística nadenca fou apropiada al poble mitjançant figures planeres als fidels, per tal que aquestes poguessin trobar-hi el sentit que l'Església volia donar-hi. El temps d'advent i les profecies són representats per les quatre setmanes de preparació del Nadal. El fet d'encaixar el moment del naixement de Jesús amb el solstici d'hivern s'ha d'interpretar com a símbol del retrobament de l'home amb la nova Llum. I els tres nocturns de les matines de Nadal representen: el primer, els temps anteriors a la llei de Déu donada a Moisès; el segon, els temps transcorreguts sota la Llei antiga; i el tercer, el passat sota la nova Llei. Una significació idèntica tenen les tres misses celebrades el dia de Nadal.

Conreu i difusió

La Missa del Gall ha estat, i és encara, un dels moments en què el poble canta amb més espontaneïtat les seves nades.

En els segles XIV i XV, la litúrgia, tant la sagrada com la popular, va crear l'am-

Maqâm Hijaz

Al veu-re des-pun-tar el ma-ior
lu-mi-nar en la nit
més dit-xo-sa, etc.

Vegeu J. Crivillé: *Música tradicional catalana, volum II, Nadal.*

bient propici per al desenvolupament de les nades.

Factors acreditatius d'aquesta ancianitat poden trobar-se tant en les característiques mètriques dels textos poètics, com en les musicals (sistemes melòdics emprats). També, en el contingut i el vincle litúrgics.

Avui, però, aquests ingredients rarament coincideixen quant a l'antigor, encara que, en determinades ocasions, la ideologia del text i el contingut musical semblen estar en una relació més o menys directa. L'orientalisme implícit en el text de *El cant dels ocells* —l'atribució de fets i situacions humanes als éssers de les espècies animals—, és replicat a nivell musical amb la presència de cromatisme oriental que comporta l'interval de segona augmentada del Maqâm Hijaz.

Proloquis

Durant l'edat mitjana, moltes nades es basaven en els continguts dels fets profètics, els textos d'Isaïes, o els de les lliçons del primer nocturn de Nadal. Els desdoblements dramàtics, com el *Cant de la Sibila* i l'*Ordo Prophetarum* (processó que representava el pas dels profetes davant del presbiteri, durant els nocturns), aportaren nous elements de repertori. Les *Lletanies de la Verge* van ser una font per al gènere nadalenç. La figura de la Verge es troba en preeminència a les nades; això fa pensar que aquest repertori va arrencar a l'edat mitjana, quan Maria aconseguí un lloc dins el dogma i la litúrgia. L'Anunciació, la nit santa en què es produí l'infantament diví, és tractada amb una certa profusió dins la temàtica general de les cançons nadalenques, amb cançons com *La Mare de Déu*, *La Verge s'està en cambreta*, etc. La llusor d'aquella nit i la idea de la llum es fa palesa en moltes nades: «*En veure despuntar / la major lluminar*» (*El cant dels ocells*), «*Un infant com una estrella / la miren i fa sol*», (*Nit de vetlla*), etc. També la reverència per les hores en què es creu que va ser infantat el sant Nadó i l'entorn de l'establia s'hi veu reflectida: *Les dotze toquen*, *Allà baix la coveta*, etc. La bellesa de l'Infant i la tendresa que el petit desvetlla a tots els qui el veuen esdevé, tanmateix, un argument en el qual el poble s'ha motivat per treure'n la pròpia lírica tradicional nadalenca. Les moxaines i cançons que la Verge Maria cantava al seu petit (*La nit de matines*), i els treballs i alegrois de Sant Josep, de joia desmesurada que de vegades arriba al to burlesc, proposen determinats temes cançonístics (*Sant Josep fa bugada*: «*Bressa Josep, / Josepet bressa...*»). L'anunci de l'àngel als pastors, l'adoració a Jesús, les ofrenes a l'Infant i a la Mare, l'argumentació sobre el fet dels tres Reis Mags, el tema de la matança dels Innocents i de la fugida a Egipte (Mateu II, 13-18), i la narració d'antigues profecies (*S'acaben les setmanes de Daniel*), per exemple, han estat proloquis de velles nades.



C O P L A S AL SAGRADO NACIMIENTO del Niño Jesus en el Portal de Belén.

A Legraos gente Christiana
que esta noche passadera
ha nacido en carne humana
el que todo el mundo espera.

Su proprio nombre es Jesus,
Nazareno por cimera,
por armas lleva la Cruz
esta es su real bandera.

Coplas del Sagrado Nacimiento. Edició d'un anònim del segle XVIII. Impremta de «Los Hermanos de Juan Jolis», calle de los Algodoneros, Barcelona. Col·lecció particular J. Crivillé.

Altres fonts d'inspiració popular, les trobem a les narracions dels evangelis de sant Lluc, a les representacions dramàtiques del Cicle de Nadal (les *Consuetes*) i a les representacions populars que feien els pastors per celebrar la festa de Nadal: *El rabadà*; *Pastors, tots anem...*; *Els pastorets d'aquestes muntanyes...*; *Lleva't, lleva't, Joanet*; o tantes d'altres.

Els «Villancicos»

La cançó de Nadal, les nades, són conegudes a l'Estat espanyol amb el nom de *villancicos*. El nom deriva de *villano*: home de vila, home de poble.

Contrapuntejant amb aquelles músiques gràvides, de destinació cerimonial al culte religiós que van sorgir en els ambients de l'edat mitjana, les cançons senzilles que el poble cantava, les cançons lleugeres de connotació amorosa, satírica o picaresca, foren anomenades *villancicos*, *villanescas*, o cançons a l'estil *villano*.

Aquest gènere va conèixer, ja de bell antuvi, dos vessants ben concrets quant a la creació i genealogia: els que sorgien de manera espontània i es popularitzaven per tradició oral, i els que, construïts per músics reconeguts, eren divulgats per les festes socials dels nuclis privilegiats de l'època o bé, adaptats, eren interpretats en determinades celebracions litúrgiques.

Històricament, ja ens consta que el *villancico*, en el sentit tradicional del mot, va ser molt conreat a la Península des de temps antics. Francisco de Salinas, en el seu *De Musica libri septem* (1577), escriu: «(...)

arabes et mauri (...) in tympanis, atabalia pūica (...) et multa alia cantica, modus illius antiquae satis usitatae cantilenae, quam Villancicos vulgo dictitant». Com a antecedents dels *villancicos*, podem assenyalar les cançons i tonades que s'entonaven dins de les representacions de les «*Pastorelas*» o «*Pastoradas*», prolongacions dels antics oficis de pastors de la vetlla de Nadal. D'aspecte encara més gràvid, trobem el *Cant de la Sibila* ja esmentat, que és entonat encara a Mallorca. Després del «*Te Deum*» de matines, una veu de noi entona aquest *Cant*, com un presagi de la segona vinguda de Crist.

Per a la resta de l'Estat espanyol el repertori nadalenç —les nades, les «*Panxolines*» o «*Navidads*», a Galícia; els «*Ator-Ator*», al País Basc; els «*Divinos*», a Canàries, etc., han motivat la formació de veritables institucions socials. Les «*Rondas de Nochebuena*» agrupen en diferents confraries homes solters i casats. Els àpats de mitjanit i les anades i vingudes de les cases a l'església, també motiven la interpretació del repertori.

Vigència i actualitat

Tant en els nuclis rurals com en els urbans, aquesta tradició encara és viva, sortosament. Les nades presenten, musicalment parlant, la forma dita d'*estrofa i tornada*, amb diferència força contundent entre ambdues parts, cosa que les fa aptes per a ser cantades a la manera antifonal o alternativa. Moltes esmenten la intervenció de determinats instruments, i la demanen:

ferrets, ximbombes, *panderas*, tambors de totes mides, violes, rebequets, etc.

La presència de l'orgue com a instrument exclusiu del culte esdevenia, en les diades nadalenques, un bon element difusor d'aquelles músiques que el poble ja sabia i que cantava com a seves. Els organistes anaven en petits quaderns les tonades més populars dels entorns on exercien l'ofici (cançons de Nadal, danses, melodies de romanços, etc.), a fi de poder-les enfilars, una rera l'altra, al llarg de llurs intervencions musicals durant el temps litúrgic que va de Nadal a Reis.

La intervenció de les confraries de ceiguets i idolaires ha estat un fet força important en la supervivència i la transmissió de la cançó nadalenca. Organitzats en diferents grups o cors, els integrants d'aquells estrats socials solien freqüentar les esglésies durant el temps nadalenca per cantar-hi i fer-hi cantar el poble. De vegades, els captaires, a fi de fer menys vexant el reclam, en unes parades anomenades «de fil i canya», gairebé sempre al portal de les esglésies, venien petits papers d'imatgeria, en els quals hi havia estampat un text adient a les diades i als fets de la nadalia, que ells mateixos s'havien empescat. Tanmateix, la difusió d'aquella «nova cançó» estava assegurada d'antuvi, ja que empraven per a les melodies algunes de les que el poble ja sabia i coneixia a manta, encara que a l'origen es tractés de la corresponent a un ro-

manç o algun altre tipus de cançó no religiosa, o de dansa.

El fet d'unes colles organitzades per a cantar nades, de primer dins d'un àmbit social concret però que, més tard, aquesta circumstància es convertí en una cosa no pejorativa per a ningú, i el fet que, a poc a poc, la tradició i la devoció al Pessebre (que havia tingut lloc exclusivament a l'església) es traslladés a les cases i, amb ell, evidentment, ho fes la seva música tradicional, motivà que la cançó de Nadal esdevingués una de les parcel·les del repertori multisecular més emprades i amb més mitjans de difusió, tant els socials, com els familiars, ideològics o funcionals.

Caldria esmentar, encara, el conreu i l'atenció que li han prestat els nostres cors, orfeons i corals, servadors admirables de la nostra música tradicional de tipus vocal, i transmissors fins als nostres dies de cançons que, de no haver estat per llur esforç, ja serien perdudes o dormirien probablement a les planes rònegues d'antics cançoners i de col·leccions diverses. Tot i això, de signe tan positiu, val a dir que hi ha algunes nades que, malgrat el valor inqüestionable que tenen, no han gaudit encara del grau de difusió que els correspon per dret. Pel fet d'haver estat llarg temps en l'oblit dels harmonitzadors, de professionals d'arranjaments diversos, etc., o per comodismes involutius, no són conegudes per la nostra gent cantaire, i presenten un evident

desequilibri valoratiu i de popularitat, si les comparem amb tantes d'altres àmpliament divulgades. Caldria fer un intent redreçador per a aquest greuge gairebé consuetudinari.

També cal tenir present els nous procediments amb què les nostres músiques populars-tradicionals són tractades; les anomenades «recreacions». Són maneres i procediments del dia, amb tipus d'expressió vocal-instrumental propers a les formes de la música dita «de moda» que, si bé tenen la virtut de procurar per la perdurabilitat d'aquelles melodies ancestrals, s'escapen freqüentment de l'essència pura de la nostra ètnia musical, cosa que no deixa de ser una bona llàstima, i que mereix una reflexió atenta i profunda.

Malgrat tot, cal dir que tenim la sort que la nostra cançó nadalenca tradicional encara és viva entre nosaltres. La seva nissaga és de regust encara autèntic i tangible. Quant a les motivacions socials i ideològiques que avui s'hi troben, podríem donar, com a primordials, el fet del lligam familiar i de la creença religiosa, encara que les utilitzacions que la tecnologia en deriva, el costumari, a voltes inèrgic, i altres factors de tipus econòmic (publicitat, consumisme, necessitats creades, etc.) hi intervenen i hi graviten, almenys en els nuclis urbans, d'una manera poderosa.

Josep Crivillé i Bargalló



Major de Sarrià, 57
Tel. 203 07 14

Pl. de Sarrià, 9 i 10
Tel. 203 04 73

El Nadal barroc català

El Barroc musical a Catalunya

Les dues línies fonamentals del Barroc musical italià (és a dir, el *stile rappresentativo* i el *stile concertato*, sorgits a les darreries del segle XVI a Florència i a Venècia, respectivament), arriben a la zona catalano-valenciana amb una relativa coetaneïtat, fins al punt de poder palesar que, durant el primer quart del segle XVII, hom pot adonar-se d'una assumpció progressiva d'aquests pressupòsits a casa nostra.

Malgrat la dissortada història de la Catalunya del segle XVII, en què els aldarulls socials, la Guerra dels Segadors i la prostració econòmica del país barraren el pas a un procés natural d'arrelament de la cultura, el nucli del nou estil va quallant amb certa força, especialment a la música litúrgica i a la religiosa. Mancats d'un mecenatge a l'estil italià o alemany, l'Església supleix regularment aquest paper, mantenint grups estables de cantors i instrumentistes, i dotant amb regularitat les places d'organista i mestre de capella a les seues catedralícies, basíliques i parròquies importants d'arreu del país.¹

La presència de la policoralitat, l'ús del baix continu i la creixent incorporació dels instruments en la tasca específica de la composició (superant l'antic procediment *colla parte*) constitueixen l'eix fonamental de la nova música a la primera meitat del segle XVII. Superat el tràngol de la Guerra dels Segadors, hom observa un lent redreçament socio-econòmic, que reïx amb notòria pujança en el darrer terç de l'esmentada centúria; la recuperació ciutadana obre el camí a un estadi de normalització cultural, del qual es fa ressò la música de l'època.

Efectivament, assistim a una refflorida de la composició a Catalunya, amb un palès acreixement dels elements comuns al barroc europeu de l'època: la policoralitat es divideix en diversos plans sonors, on els solistes i els *ripieni* determinen llur pròpia funció; apareixen amb força els instruments de corda, al costat dels tradicionals instruments d'alè (especialment, cornetes, xeremies, sacabutxos i baixons); els antics es-



quemes formals es dinamitzen —per influència de la cantata italiana— mitjançant l'ús flexible del *recitativo* i l'*arioso*; tot plegat contribueix a l'establiment d'un llenguatge musical coherent i singular, amb troballes que cada dia sorprenen més els estudiosos.²

El barroc palesa una influència notable de la música italiana

El barroc dels primers decennis del segle XVIII, després del sotrac de la Guerra

de Successió i les seves conseqüències, palesa una influència molt notable de la música italiana, que dinamitza i flexibiliza encara més la nostra música, precipita la fi de l'estètica barroca i obre, en avant, els camins del pre-classicisme. La presència al nostre país de compositors, cantants i músics italians des dels inicis del nou segle modernitza sensiblement el llenguatge compositiu, com es desprèn de les noves estructures formals, l'escriptura virtuosística per als instruments de corda, l'aparició de nous instruments (p.e., l'oboè i la flauta travessera, aquesta darrera pràcticament oblidada durant el segle anterior), el préstec dels elements més dinàmics de la música vocal italiana i, en general, la coherència de les novetats amb la tradició anterior.



ES POSIBLE RECUPERAR
LO IRREPETIBLE



COMPACT DISC
SONY

La música nadalenca d'aquest període

El repertori musical de la diada de Nadal comprenia bàsicament les antífones i responsoris de les matines i els cants de l'ordinari de la missa, així com algunes hores canòniques que eren revestides amb singular importància, especialment les vespres i les completes. Aquests cants litúrgics posseïren, des dels inicis del Barroc, el caràcter solemne adient a la festivitat, la qual

anava precedida del llarg camí de preparació de l'Advent.

Al marge de la música oficial, però, havia sorgit anteriorment un altre repertori popular, si més no per raons de la llengua emprada, que no era llatí sinó el català o el castellà: em refereixo al villancet, l'ús del qual no es cenyia només a les festes nadalenques, sinó a totes les solemnitats litúrgiques, adés a les *de tempore*, adés a les *de sanctis*. El villancet constava, pel que fa al seu esquema formal, d'una tornada (en castellà, *estribillo*) i d'unes *cobles* (*id. coplas*), cantades les quals hom reprenia la tornada.

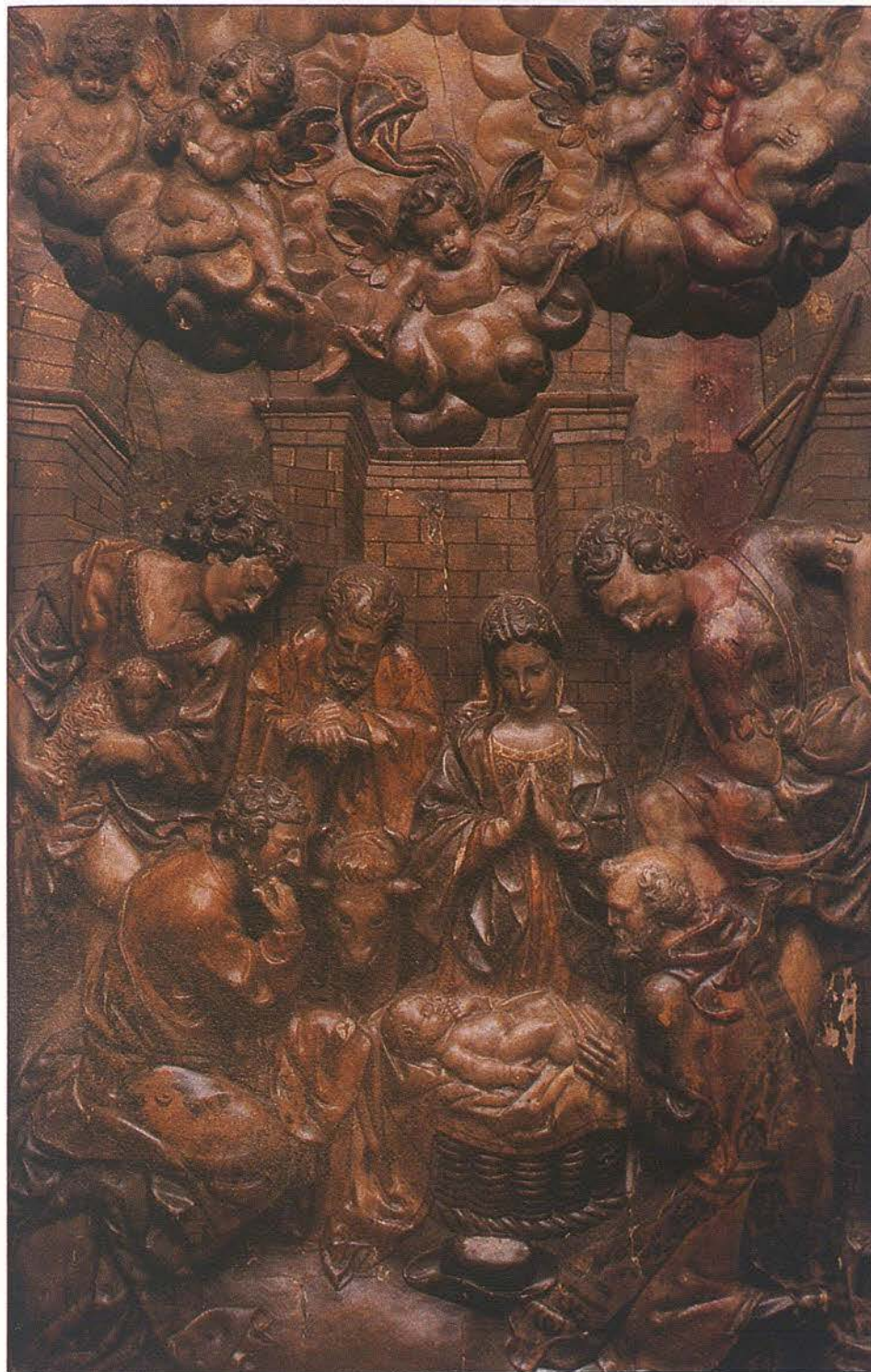
Amb l'adveniment del Barroc, els villancets recuperen una importància extraordinària, fins al punt de desplaçar l'interès musical de la música litúrgica. L'ocasió habitual en què es cantaven, era l'hora canònica de matines, que a la nit de Nadal s'anticipava un xic, per tal que la missa solemne pogués ésser cantada al punt de la mitjanit.³ Els villancets eren interpretats en comptes dels responsoris, o en tot cas després d'ells, que llavors no es cantaven sinó que es resaven; aquesta presència dels villancets a les festivitats principals connecta evidentment amb les *prosullae* medievals (anomenades *verbetes* a l'antiga Corona d'Aragó), que eren cantades després de cadascun dels responsoris, a les diades litúrgiques més assenyalades.⁴ Després de la supressió de la major part de les formes tro-

L'estructura bàsica del villancet continua essent la mateixa

pades del Concili de Trento, i malgrat les prohibicions emanades dins l'esperit estricte de la Contrareforma —sobretot el decret de Felip II, de l'11 de juny de 1596, que prohibia els cants en llengua vernacle a la seva Capella Reial⁵— el cert és que el villancet rep una gran embranzida en els inicis del segle XVII, que arribarà ben bé fins a la segona meitat del segle XVIII.

L'estructura formal del villancet continua essent la mateixa en el seu aspecte bàsic (tornada — cobles — tornada), però a poc a poc hom hi va introduint nombroses variants, fins al punt de poder considerar aquest gènere com el més flexible de tot el repertori barroc. De vegades, l'obra començava amb una *Entrada* a poques veus, seguida d'una *Responsión* amb el *tutti*, desenvolupant més extensament el tema inicial; tanmateix, les cobles podien variar musicalment cada vegada.⁶ A la cruïlla dels segles XVII/XVIII, el villancet obté un cert grau d'ambigüitat, en ésser-hi incorporats alguns dels elements de la cantata italiana, i és molt habitual trobar-nos amb esquemes formals com aquest: Introducció — tornada — recitat — ària — cobles — (tornada). Curiosament, la major part dels nostres compositors d'aquesta època aconseguïren un inèdit sentit de la unitat, que els allunya del perillós *pasticcio*; des dels primers dècennis del segle XVIII, el plantejament formal del villancet s'adiu totalment (llevat de la pervivència de la tornada) amb la cantata europea, amb un interessant joc de mutacions tonals dins els diversos apartats de cada obra.

La dimensió popular dels villancets de Nadal era la nota més destacada en el transcurs del Barroc: els textos eren impresos i repartits amb anticipació (talment com a l'òpera) i l'autoritat eclesiàstica sovint hagué de prendre mesures per servir l'ordre a



Joan Grau: «Adoració de l'Infant Jesús» (1642). Museu Comarcal de Manresa.

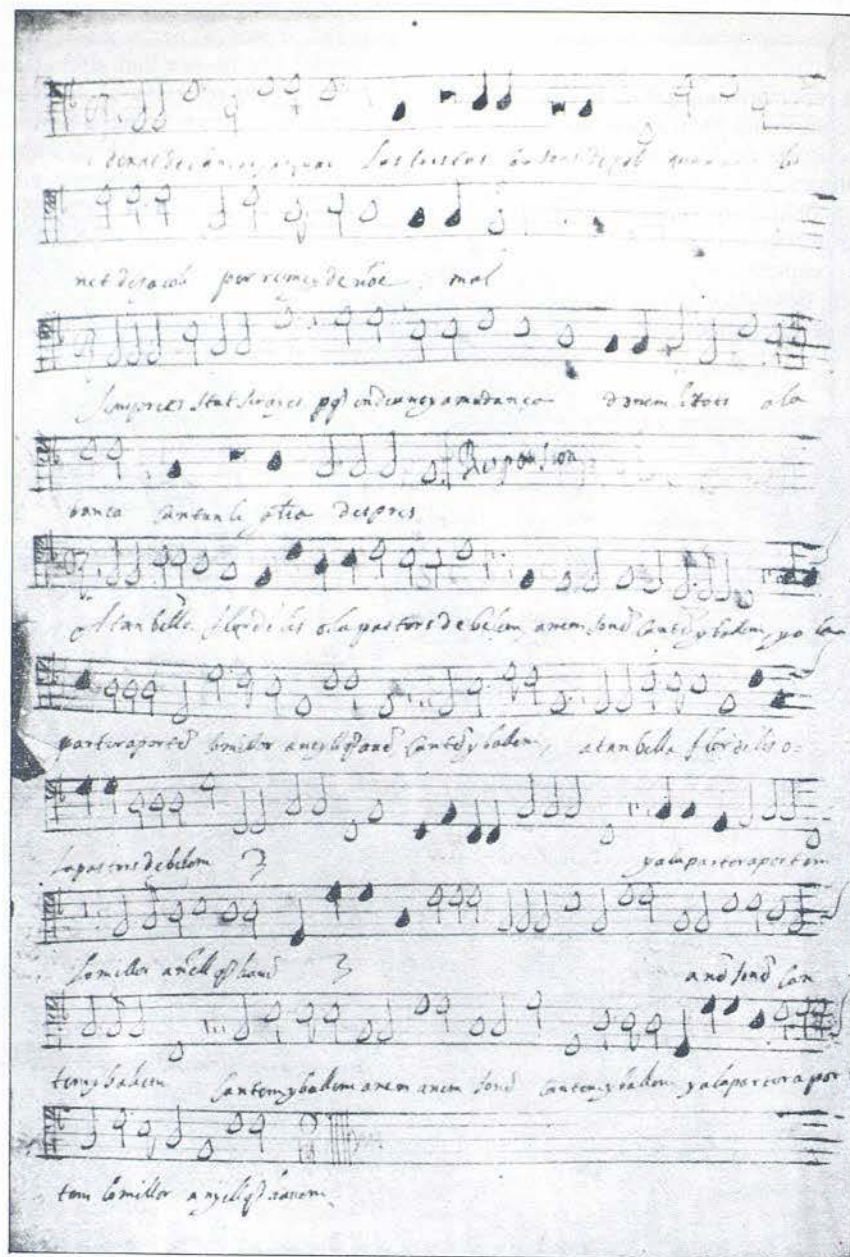
les esglésies;⁷ el nombre de villancets era de vuit, un per cada (o en comptes de cada) responsori. Això explica la gran diversitat de gèneres dels villancets de Nadal, des de les imitacions sornegueres de certes llengües (*asturiano*, *negro* (= guineu), *francès*, *vizcaíno*, etc.), fins als tipus de personatges que apareixen (el sagristà, l'escolà, el canonge, el correu, etc.). Un dels villancets més corrents era l'anomenat *de nacions*, en què cadascú feia honor a la seva llengua i nacionalitat, finint lògicament amb la nostra:

«Vitor el Catalán
qu'entre todas las naciones
á sido y será muy galán»⁸

La major part dels villancets compostos i cantats a la Catalunya d'aquesta època són escrits en castellà; aquest és un fet prou conegut, que comença a manifestar-se ja en el segle XVI: mentre la nostra llengua és emprada regularment en la parla quotidiana així com en els documents públics, en canvi el seu ús literari restà anorreat pel castellà.⁹ Això no obstant, no és rar de trobar-se de tant en tant amb algunes mostres de villancets en llengua catalana, fins i tot amb incorporació de melodies tradicionals: aquest és el cas de *El desembre congelat* a dues veus i continu, en un manuscrit del segle XVII, possiblement el més antic pel que fa a la versió polifònica d'aquesta tonada.¹⁰ També de *El Noi de la Mare* hom en coneix una versió de finals del segle XVIII, a quatre veus blanques i continu.¹¹

Dins la producció general del Barroc, el villancet (no sols el de Nadal) se situa en una línia de palès progressisme respecte de la música litúrgica; la sacralització del llatí en aquesta darrera, així com el capteniment reservat al ritu, l'afaiçonava amb una major grau de conservadorisme. El villancet, en canvi, esdevé un element molt més dinàmic, que a més rep amb major naturalitat tota la gràcia de la semàntica textual, així com la incorporació decidida de la diversificada textura instrumental de l'època. Altrament, el contrast entre ambdós tipus de música dins una mateixa festivitat —com és ara el Nadal— decantava fàcilment el poble, ampliant la receptivitat musical vers un gènere modern i entenedor.

Francesc Bonastre



los maitines de Navidad gozaran de ningún privilegio particular en cuanto a su celebración, excepto el que les venía de la categoría litúrgica de la fiesta», el cert és que a tota l'Europa cristiana hi havia el cant de les *prosullae* o *verbetes*, així com altres tipus de formes tropades de caràcter sumptuari, i no cal dir, els drames litúrgics del cicle nadalenc (*Cant de la Sibila*, *Quem quaeritis in praesepe*, etc.) Cf. F. BONASTRE, *Estudis sobre la Verbeta*, Tarragona, 1982, *passim*.

⁵ J. MOLL, «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del s. XVII», *Anuario Musical*, XXV (1970), pp. 81-96.

⁶ M. QUEROL, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, (*Música Barroca Española*, vol III, Barcelona, 1982, pp. XIV-XV).

⁷ Un exemple, el tenim en aquest text de les Actes Capitulars de la Catedral de Tarragona (15

de desembre de 1703, f. 143): «Que la nit de Nadal se fassen dos catafals fora del Cor per a que la gent no entre en lo cor a oïr la musica».

⁸ Id. *Cançoners Català dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, 1979. Aquest text correspon al «Villancico de nacions» de Francesc Soler (1688), el text del qual és publicat a les pp. 19-20; la música pp. 60-74.

⁹ M. DE RIQUER, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, 1964, vol. III, pp. 574 i següents.

¹⁰ F. BONASTRE, «Jesús és nat» (El desembre congelat) dins *Tres Nades Catalanes*, Segles XVII i XVIII. Transcripció i estudi: Francesc Bonastre i Josep M. Gregori. Canet de Mar, 1981, pp. 7-10. Miquel Querol, (*Op. cit.* pp. 22-23, 78) publicà una versió per a veu i continu del s. XVIII.

¹¹ J. M. GREGORI, «Vetllau, vetllau», *Ibid.*, pp. 15-18.

Notes

¹ F. BONASTRE, «Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII», a *Actes del I Simposium de Musicologia Catalana* (Joan Cerverols i el seu temps), Soc. Catalana de Musicologia, Barcelona, 1985 [1986], pp. 77-79.

² Id., *Ibid.*, pp. 83-87.

³ J. LÓPEZ CALO, *Historia de la Música Española*, 3. Siglo XVII. Madrid, 1983, pp. 144-145.

⁴ Malgrat que J. López Calo, *Ibid.* p. 113, digui que «No parece que durante la Edad Media

El tema nadalenc en la música culta occidental

ORATORIUM,
 Welches
 Die heilige
 Weihnacht
 über
 In beyden
 Haupt
 Kirchen
 zu Leipzig
 musiciret wurde.

El naixement i la mort de Crist, els dos pols de l'univers cristià, han constituït, des de fa més d'un miler d'anys, una font inesgotable d'inspiració per a l'art occidental. La realitat religiosa i artística del Nadal, en la música, no és pas menys evident que en les arts plàstiques; també reflecteix els corrents estètics predominants en cada època i cada país, i abraça —en correspondència amb el significat nadalenc, alhora intimista i transcendent— tant l'expressió popular com els desenvolupaments més elaborats de la música culta.

Les primeres músiques nadalenques ressonaren, a l'albada del Cristianisme, com un missatge llunyà, aliè a la familiaritat que avui tenim amb el tema. I l'Església, musicalment hereva del temple jueu i de la concepció de l'*ethos* musical de la tradició platònica, valorà en la música pròpia, més aviat que unes connotacions purament estètiques, la dimensió d'una gran força moral, capaç d'exercir una influència sobre l'esperit i la voluntat humanes. Aquesta actitud s'ha mantingut, amb les pertinents transformacions, a través dels segles. Així, la melodia de l'himne *Veni redemptor gentium*, que el bisbe Ambrosi de Milà entonà a la seva basílica per proclamar el misteri d'una religió encara jove, ha mantingut fins als nostres dies tota la vigència i tota la força, per mitjà de l'adaptació melòdica i literària feta per Luter (*Nun komm, der Heiden Heiland*), present en la música de Johann Sebastian Bach, en tant que element familiar, la significació i el simbolisme del qual són coneguts per tots els fidels.

La màgia d'allò que és inaccessible era evident en la monodia que presidí els primers aires nadalencs. Antigament, aquest himne era reservat a l'oficiant, i el poble no hi tenia cap participació. Això formava part del miracle, d'aquesta mena de misteri que només es feia conèixer als fidels congregats, en un moment determinat. Així, fins al moment en què la música nadalenca va penetrar a tots els països europeus. Fou el monjo Tutilon, al monestir de Saint Gall, qui creà el cèlebre trop nadalenc *Hodie cantandus est*; i al mateix lloc, a la mateixa època (pels volts de l'any 900), Notker establí les bases fonamentals per als cants religiosos (incloses les cançons nadalenques) a través de les seves cèlebres seqüències.

Europa, en el moment de la seva cristianització, es posà en contacte amb la vida

musical de la darrera època de l'antiguitat. Amb el desvetllament de les seves aspiracions artístiques, va néixer la música occidental, la qual culminaria una evolució mai no vista. Però cap altra forma artística alià amb tant d'encert el cor i l'esperit, els elements populars i els esotèrics, com les primerenques obres musicals de l'Església primitiva amb motiu de la celebració nadalenca, en l'època de l'expansió del cristianisme.

La polifonia impulsora d'un art musical renovat i savi

L'Església i el poble restaren altra vegada units, a l'època gòtica, per a cantar la festa de Nadal. Però calgué l'aparició de la polifonia perquè la música nadalenca esdevingués objecte d'un art musical savi, l'evolució del qual cobrà una dimensió plurisecular. Aparegut a França, devers l'any 1000, amb els primers *organa*, i a través de «l'Ars Nova» aristocràtica, desembocà en la sàvia polifonia vocal flamenca. La música de l'època de Josquin des Prés es convertí en el primer llenguatge musical internacional.

A Alemanya, la influència de la Reforma tornà a inserir l'element popular en el gran art. El gènere de la música nadalenca comença amb els aires musicals anònims del segle XIV, i es prolonga fins a la fi del Renaixement (i fins i tot més enllà de l'any 1600), amb mestres com Lechner, Eccard i Praetorius; aquest darrer fou l'autor d'un *Lied* que després va ser absolutament popularitzat: *Es ist ein Ros entsprungen* (Una rosa ha brotat). Aleshores, el *Lied* alemany aconseguí, a un nivell molt alt, l'equilibri ideal entre l'espontaneïtat popular i el gran art, entre el sentiment i la raó, on rau la més entranyable significació de la música nadalenca.

A l'època barroca, amb els orígens de la música per a baix continu, l'auge de la música nadalenca arriba al seu punt final. Només algunes obres aïllades aconsegueixen conciliar les ambicions de la música concertant i el fervor popular davant el misteri de la Nativitat. L'*Oratori de Nadal*, de Bach, i el *Messies* de Händel, resumeixen el gran art de la culminació del Barroc. Un segle abans, Heinrich Schütz havia escrit també la seva *Història del naixement de Crist*. Entre aquestes composicions hem de situar les cantates nadalenques de Buxtehude, lligades a la litúrgia i a la transició entre l'antic estil del motet i la cantata autònoma que incorporarà, més tard, les formes teatrals italianes. D'altra banda, el

Handel



EL MESSIES

CORAL JOVENTUT SARDANISTA
DE PUIG-REIG

ORQUESTRA DE CAMBRA

MERITXELL OLAYA
soprano

EULÀLIA SALBANYÀ
contralt

JOAN CABERO
tenor

JORDI RICART
baix

MADRONA ELIAS
orgue

JORDI REGUANT
clavecí

Director:
MANUEL CABERO

A Boy Was Born



Benjamin Britten

Vocal Score

Oxford University Press

Diumenge, 14 de desembre de 1986, 19 h.
Pavelló Esportiu
PUIG-REIG

Divendres, 19 de desembre de 1986, 21.30 h.
Cinema Kursaal
IGUALADA

Barroc va desenvolupar una forma instrumental adequada a la música nadalenca: la *Pastoral*, d'origen italià, rèplica de les pintures napolitanes que representaven escenes del naixement.

Sempre apareix, en Schütz, la tensió interna del propi llenguatge, que deixa entreveure un ancestral sentit arcaic, àvid de les novetats estilístiques i instrumentals dels florentins, dels venecians i, sobretot, de Monteverdi. En aquest respecte seria útil la comparació dels *Magnificat* dels dos compositors (el text del *Magnificat*, amb l'anunci a la Verge del naixement de Jesús, posseeix una superba plasticitat i riquesa de contrastos, i havia de temptar nombrosíssims compositors, incloent-hi J. S. Bach, Charpentier, Vivaldi, Telemann i Karl Philipp Emanuel Bach).

L'*Oratori de Nadal*, de Schütz, ens mostra també la naturalitat irreplicable de la declamació musical de la llengua alemanya, i en aquest sentit es distingeix del de J. S. Bach, en el qual, excepció feta de les parts homòfones dels corals, la veu es presenta sota un prisma eminentment instrumental. Malgrat tot, una profunda arrel religioso-popular és present en l'*Oratori de Nadal*, de Bach, i així el distingeix de les Cantates purament litúrgiques del compositor, corresponents a les festivitats del període nadalenç; de la mateixa manera Bach ha donat expressament la denominació exòtica d'*Oratori* al conjunt de les sis cantates, com ho féu per a les seves grans obres musicals per a la Pasqua i l'Ascensió. El lli-

gam litúrgic de les Passions és, en canvi, molt més substancial.

El *Messies*, de Händel, que s'allibera dels trets històrics i narratius dels seus oratoris anteriors, no presenta, com en el cas de Bach, una relació evangèlica amb incisos místics, contemplatius i pietosos, sobre la vida de Jesús, sinó un monument sonor reflexiu i meditatiu —l'obra d'un artista que uneix la passió a la raó— sobre el misteri de la creació i de la redempció. En aquest sentit, respon a una concepció històricament més avançada, i avantatja, en amplitud de visió, en ressonància profètica, tot allò que aparentment perd en dramatisme primari i directe. Així, els cors händelians —les seves peculiaríssimes fugues corals, amb canvis de textura en l'escriptura vocal, amb finalitats dramàtiques— esdevindran el paradigma per als frescos corals dels oratoris i misses del classicisme vienès, i àdhuc per al classicitzant Mendelssohn.

L'art dels clàssics vienesos va interrompre durant 150 anys el desenvolupament de la tradició de la música de Nadal. Aquest art, que traduïa l'aspiració de l'individu amb geni a l'espiritualitat, no podia ni sabia cantar un fet històric al qual només podria donar-se un sentit místic. L'època clàssica no fou particularment pietosa.

Al segle dinovè, el misteri de la Nativitat restà inserit al domini reservat a les «grans» sensacions sentimentals. Però un art d'aquest tipus, privat de l'element transcendent, si bé empès, d'alguna manera, a sacralitzar els elements més candents de la

pròpia condició humana, podia ésser massa fàcilment amenaçat de caure en la grandiloqüència. Hom pot remarcar algunes obres típiques de l'època, com *La infància de Crist*, de Berlioz, *Les benaurances*, de César Franck, o encara, indirectament, el *Cristus*, de Liszt; però es produeix un trencament amb la vertadera tradició popular del tema estrictament nadalenç, almenys en els dominis de la gran música de concert que fou patrimoni de les classes burgeses.

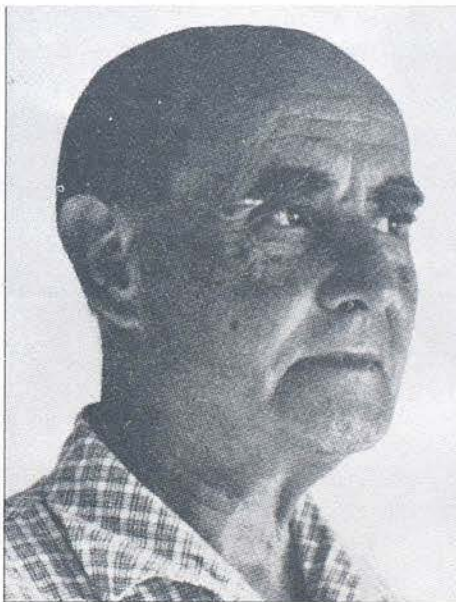
Finalment, el nostre segle ha restat esclau de la seva peculiar conjuntura espiritual, dels seus neguits i malsons, i el tema nadalenç en la música culta ha restat absent, o bé només indirectament inserit, en la problemàtica de la situació espiritual de l'home modern. Paral·lelament, a nivell de carrer, el tema, també en el seu vessant remotament popular, ha esdevingut corrent i àdhuc s'ha barrejat amb interessos materials i comercials. Algunes excepcions confirmen la regla: per exemple *El misteri de la Nativitat*, de Franck Martin, la represa artística del tema de les nades o dels antics corals, en la intel·ligent i genial funcionalitat de Benjamin Britten (*A Ceremony of Carols*, *A Boy was born*) o la *Cantata de Nadal*, d'Arthur Honegger, que reprèn la tradició contrapuntística dels antics corals protestants. Tot això, sense comptar els esforços de la nova música d'església per tornar als autèntics orígens de la música nadalenca, en versió autènticament artística i fonamentalment assequible als fidels.

Agustí Montellà

Cantates i oratoris catalans

La música catalana d'aquest segle, d'inspiració, directament o indirectament, nadalenca i adequada per a ésser presentada a les sales de concert, ha palesat la lògica dependència dels condicionaments culturals de l'entorn i, ja que usualment és centrada en una part coral protagonista, sovint ha sorgit de la iniciativa dels nostres cors més rellevants. Això, sense comptar que les entitats i moviments corals que han tingut incidència sobre el país, al llarg del segle, en sedimentar la viva institució del concert coral nadalenç, han promogut l'harmonització de nades i la composició d'obres originals, algunes de les quals han arrelat i, doncs, esdevingut, en un sentit, autènticament populars.

Ara, ens volem referir concretament a les composicions d'una certa extensió, amb una plausible envergadura de mitjans, vocals i instrumentals, que responguin, en termes generals, al concepte d'oratori o de cantata



J.V. Foix

—certament de contingut molt ampli—, amb multiplicitat de moviments o diversitat d'episodis, disposats en una coherència unitària.

En aquest sentit, hem d'esmentar, cronològicament en primer lloc, *La nit de Nadal* de Joan Lamote de Grignon, amb text de J. Casas i Amigó, estrenada al Teatre Novetats de Barcelona el 2 d'octubre del 1902, per l'Orfeó Català i una ocasional orquestra simfònica. Es tracta d'un poema d'estètica romàntica, d'una realització vocal i orquestral sense fisures, que acredita l'experiència musical pràctica i el gust impecable del compositor. Sense ser una obra expressament nacionalista, inclou fines citacions del cançoner català, que, inserides en un total equilibri expressiu, la fan particularment representativa d'una època de la nostra música. Fins al moment present, ha estat objecte de reposicions relativament freqüents i, encara avui, la podem escoltar amb gust.

L'extensíssim oratori *El Pessebre*, de Pau Casals, la primera audició del qual va tenir lloc a Acapulco (Mèxic), el 24 de desembre del 1960, havia estat escrit a Prada, en els anys més durs de l'ocupació alemanya. És ben coneguda la transcendent intencionalitat pacifista amb què l'obra fou oferta per Casals, arreu del món, de Budapest a Nova York. També és prou conegut l'estil postromàntic de l'oratori, que, en ple segle XX, només podia tenir vigència avalat per la sinceritat, la inspiració i la dimen-

ric Morera, de Sant Just Desvern i, posteriorment, represa per la Coral Sant Jordi (que en féu també un enregistrament discogràfic) i per l'Orfeó Català.

En aquesta mateixa línia d'agrupació de nades populars podem situar la cantata popular nadalenca *La miren i fa sol*, de Manuel Valls, que palesa el poderós enginy del compositor, en actualitzar amb actitud alhora altament creativa i funcional, uns temes ben habituals i coneguts. L'obra va ser estrenada al Concert de Nadal de la Coral Sant Jordi, de l'any 1972, dirigida per Oriol Martorell. També la Coral Sant Jordi, que tant ha contribuït a la renovació del nostre repertori coral, havia estrenat, el 10 de ge-

ner del 1954, el *Tríptic d'Advent*, del propi Manuel Valls.

L'empremta de Narcís Bonet i la seva «Missa in Epiphania Domini»

Narcís Bonet, el compositor català radicat a la capital francesa, estrenà a Barcelona, en un significatiu moment de transició de la nostra vida musical i en els concerts organitzats per Joventuts Musicals, la seva *Missa in Epiphania Domini*. Sota la direcció d'Alain Milhaud, s'agruparen en aquella ocasió (18 de març del 1957) tres cors joves que, en el futur, haurien d'actuar conjuntament sovint, per a la interpretació de grans oratoris clàssics: el Cor Al-leluia, el Cor Madrigal i la Coral Sant Jordi, animats respectivament per Enric Gispert, Manuel Cabero i Oriol Martorell. Quinze anys més tard, el mateix Narcís Bonet contribuï com a compositor en la creació d'un repertori nadalenç, funcional, assequible i d'una qualitat absoluta, en aquesta ocasió, no pas a partir del cançonier tradicional, sinó d'un text antològic de J.V. Foix: *Ho sap tothom, i és profecia*. Com a resultat d'una comanda de la «Dotació d'Art Castellblanch», aquesta participativa cantata nadalenca fou estrenada al Palau de la Música Catalana, el 3 de desembre del 1972, sota la direcció del seu autor, amb un conjunt instrumental, els cors d'infants i de noies El Violet, l'Espurna, l'Esquix, Grups Llevant i Sibera i les corals Antics Escolans de Montserrat, Cantiga i Sant Jordi.

En resum, un camí obert, per a l'actualització d'una tradició vivent que ha d'incloure tant l'espontaneïtat popular com la vàlua artística més exigent, d'acord amb els il·lustres precedents històrics de la pròpia temàtica musical nadalenca.

R.R.M.C.

≡ PALAU DE LA
MÚSICA CATALANA

Concert per l'Orfeó Català

dirigit per el mestre

Lluís Millet

ANY 1913

DIADA DE SANT ESTEVE
A DOS QUARTS DE CINQ DE LA TARDA

sió de la figura humana de Pau Casals. Catalunya ha tingut ocasió de conèixer *El Pessebre* en molt diverses ocasions, a través de les veus de l'Orfeó Català, sota la direcció d'Enric Casals, Lluís M^a Millet, Antoni Ros-Marbà i Salvador Mas. També, l'Orfeó Català l'ha cantat a Assís, Florència, Tolosa i a l'Abadia de Sant Miquel de Cuixà, dirigit pel propi Pau Casals.

La Cantata *Verge Maria*, de Manuel Blancafort, guardonada amb un important premi de l'Orfeó Català, el 1963, fou estrenada al Palau de la Música Catalana, el 1968. La Nativitat ocupa un lloc important en la successió de les seves estampes vocals i simfòniques, que representen, per la seva cronologia, la maduresa del compositor i, per la seva temàtica, un autèntic testament espiritual.

El caire eminentment popular de les nostres audicions corals nadalenques és, lògicament, dominat per les nades catalanes; més enllà de la simple harmonització, hom ha cercat noves formes d'agrupació i de presentació. D'aquesta necessitat, nasqué *Una nit de Nadal* de Rafael Ferrer, sobre un conjunt de melodies nadalenques catalanes, absolutament familiars i conegudes, agrupades en forma de «suite», amb un subtilíssim tractament vocal i instrumental, àgil, evocador i imaginatiu, que defuig la servitud de tòpics i de fórmules estereotipades. L'obra fou estrenada per l'Orfeó En-



Narcís Bonet

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

EDICION IBERICA

El Festival Internacional de Música de Barcelona

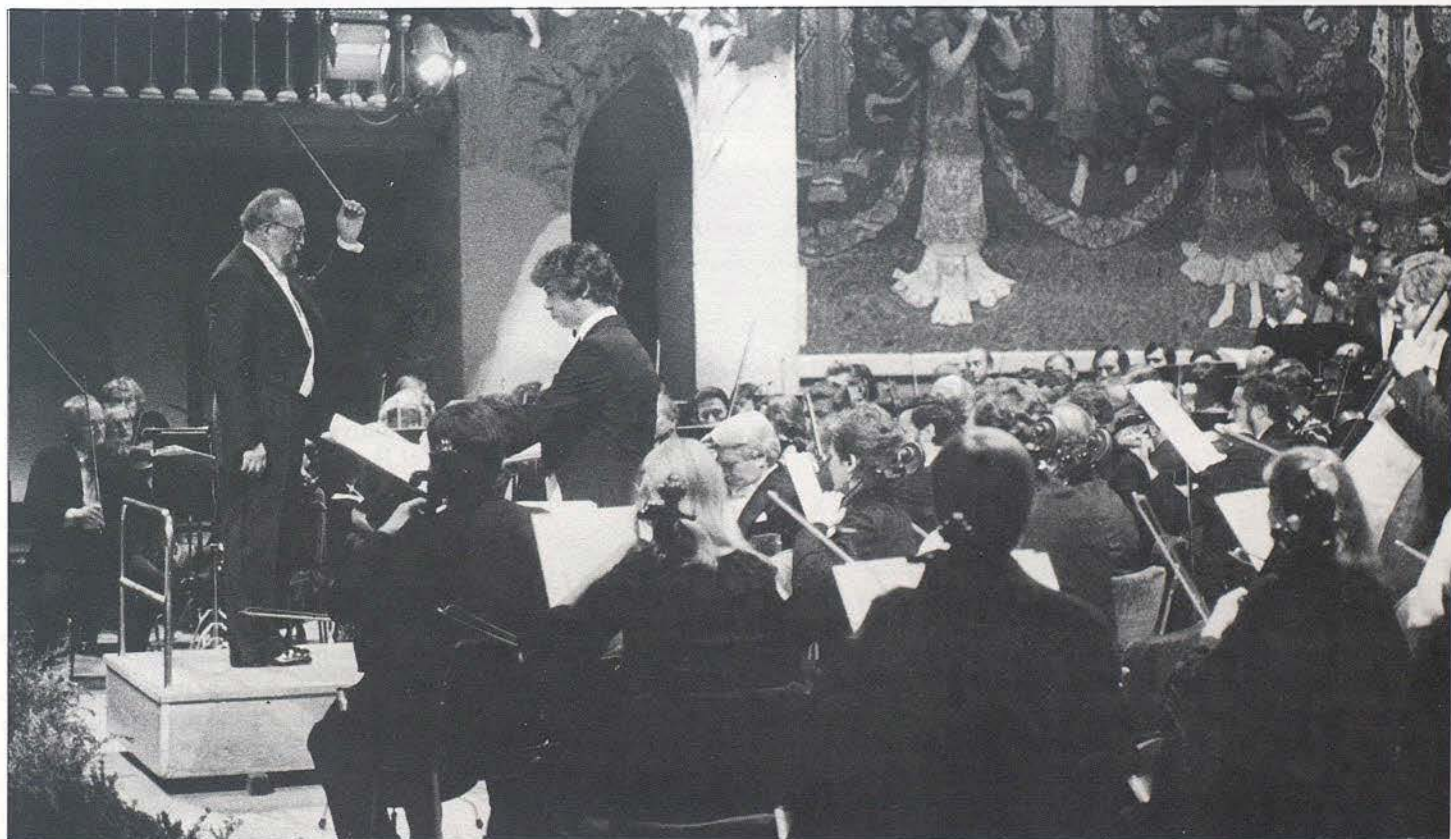
El darrer mes d'octubre ens ha tornat a portar el Festival Internacional de Música de Barcelona que, enguany, s'ha caracteritzat per una lamentable manca d'auditori. La realitat és que la seva divulgació ha estat escassa, per no dir nul·la. Amb una manca total de solemnitat del concert inaugural, ha continuat desenvolupant-se sense publicitat prèvia, fins a l'extrem que, als qui hi estàvem interessats, ens calia repassar contínuament el programa general per tal de recordar les dates successives de tots els esdeveniments que els habituals anuncis de premsa —gairebé inexistents— no ens fornien. Així ha estat, en conseqüència, l'assistència en quasi tots els concerts. La veritat és que tampoc no es pot dir que la programació fos migrada o sensiblement inferior a la d'edicions anteriors. Potser hi han mancat —o, més ben dit, s'han frustrat— alguns esdeveniments espectaculars. Però el conjunt ha mostrat una bona

regularitat, quant al pes específic de tot allò que hi hem escoltat.

Hi hagué un preludi discret, a cura de l'Orquestra Simfònica i el Cor de la Ràdio Berlin, de la RDA; però el Festival començava amb solemnitat artística —que no social, com hem apuntat— amb dos concerts de la jove Orquestra de Cambra Orfeus, un autèntic plat fort en el panorama de la gran multiplicitat de conjunts de cambra que, al llarg del curs, ens visiten. Perfecció absoluta en l'execució, sempre limitada, com sol passar, per la manca d'una direcció efectiva durant el curs del concert, causant una certa asèpsia en les interpretacions, compensada no obstant per una preparació exhaustiva —*Sinfonia de Cambra*, de Schönberg, per exemple— i una actuació superb dels solistes concertants, com l'oboè del *Concert*, de Strauss, o el clarinet, del de Mozart. No és exempta, aquesta orquestra, de lògiques tendències a instants de super-

ficial dolcesa o d'efectismes recercats; i d'una certa perplexitat, comptat i debatut, envers una desitjada major definició quant a la línia interpretativa dels clàssics que, en aquest instant, hom comença a reclamar a tots els conjunts de cambra.

També ens caldrà destacar l'homenatge a Joaquim Homs, amb motiu del seu 80è aniversari, de qui es va executar, en primera audició a Barcelona, l'extensa cantata *Càntics de la Creació*. Es tracta d'una partitura llargament treballada, per encàrrec del monestir de Montserrat; una mostra d'allò que pot ser l'equivalent actual d'un oratori clàssic. És una obra difícil, sense massa concessions a un confort auditiu: obra més aviat dura i severa, a cura del London Oratory Choir i de solistes que ja n'havien fet l'estrena a la seva terra. Les possibilitats favorables d'una coral que, al seu dia ja, havia treballat la partitura, i una real capacitat de fer-ne una reedició apro-



Krzysztof Penderecki dirigeix el Rèquiem polonès.

fundida, restaren lleugerament frenades pel caràcter discret de la majoria dels solistes, i per la gran dificultat de fer-los cantar en català.

El gran encontre que havia de ser amb la Filharmònica de la Scala

Però el gran encontre havia de ser el de la Filharmònica de la Scala de Milà, de primer anunciada amb la direcció de Giulini, aviat substituït per Maazel i, a darrera hora, per Frühbeck, amb el consegüent canvi de programa cap a partitures de Brahms i Stravinsky. És una llàstima això que passa amb aquest darrer director, perquè, certament, anàrem al concert amb ganes de constatar un progrés real en la seva carrera, altrament notòria i de gran projecció internacional. Però el fet és que tornàrem a trobar el conductor de sempre: segur i co-

neixedor de les partitures com pocs —és proverbial el grau d'aprofundiment que té, esdeveniments i sensacions significatives. Restem indiferents a la major o menor plenitud i bellesa de la veu —que, altrament, tampoc no objectem— o a qualsevol reserva possible enfront de qui continua essent un artista de primera magnitud.

Perquè no es pogués dir que el Festival no mostra un alt interès especulatiu, passarem tot seguit a l'audició del *Rèquiem polonès*, de Penderecki, que aquest va dirigir al davant de l'Orquestra Radiosimfònica de Cracòvia, amb el Cor de la Filharmònica Nacional de Varsòvia i solistes vocals. Pels qui érem més radicals fa vint anys, i coneguérem un Penderecki jove, productor d'una música també jove, no ens resulta estranya l'evolució que aquest ha sofert; ni tampoc no ens acaba de satisfer, de la mateixa manera que no ens generava massa interès real en aquelles produccions primerenques. Si aquelles *Passions* i oratoris resultaven aparentment enigmàtics i plens d'inquietud certa, però més aparent que

real, ara, amb el cultiu d'una franc realisme socialista, tampoc no ens fa saltar de la cadira. Certes obres d'aquest estil es fan a l'Occident amb un típic confort avantguar-



Krzysztof Penderecki.



L'Orpheus Chamber Orchestra al Palau.

per exemple, de la *Consagració*, de Stravinsky— i, no obstant, realitzador d'estructures i de carcasses tan ampul·loses com inexpressives. És, en efecte, un conductor implacable, amb el qual els músics s'han de sentir tranquils i segurs; però, tot plegat, no passa de resultar allò que els francesos en diuen una gran «*machine*», sense la necessària presència de la petita fenomenologia, l'expressivitat d'ordre infinitesimal que reclama tota la música gran.

Exactament, la cosa contrària resultà ser el recital de Peter Schreier, que s'encarà amb la literal contesa d'un programa exclusiu Beethoven-Schumann. Aquest era el regne de la vibració emotiva de cada instant sonor i poètic, on cada mot és un so i cada so una idea expressiva distinta de la precedent o de la vinent. Quan es canta així, amb fraseig absolut, fent-nos oblidar que escoltem una música que surt d'una partitura congelada, tota la resta perd sentit, i el recital passa per la nostra orella amb mil

distà; allí on exerceix Penderecki, es fan amb una acadèmia no menys exempta de compromisos evidents. Però passa que el compositor polonès ha assolit, amb la maduresa, un autèntic mestratge, un ofici de compositor molt considerable, i és capaç de mostrar una solidesa remarcable amb aquesta acadèmia de compromís. El seu *Rè-*

El Rèquiem de Penderecki, una partitura llarga i treballada

quiem és una partitura llarga i treballada, plena d'instantos encertats, que mostra no obstant les següents limitacions: empra amb massa insistència procediments modals per tal d'escapolir-se del compromís tonal, com també del dodecatònic; i aquesta mena d'eclecticismes impedeixen els desenvol-

paments temàtic i formal plausibles. Harmònicament, s'hi produeixen monotonies, i el llenguatge no és per altra banda de cap interès quant a polifonia. Ha servat, en canvi, aguts detalls d'orquestració que provenen del seu llenguatge anterior, i que trenquen el risc de la monotonia.

Definitivament, sense el recital de Gulda, el Festival arribà a un interludi de música actual, gairebé representativa d'altres tantes maneres d'enfocar el fet sonor d'avui. Per una banda, la magnífica veterana Anna Ricci, amb el seu espectacle complet d'*Elsa de Gabrieli*, on es fonen la veu, el so, el cinema i el teatre. Espectacle seriós, treballat a fons amb col·laboracions importants i d'una realitat inqüestionable.

En canvi, els Percussionistes d'Estrasburg continuen marcant la possibilitat més radical dins del marc de la música actual. Si no fos que la defensen amb una eficàcia tan rotunda i competent, un se sentiria ja cansat de les llargades d'un Xenakis o del

mateix De Pablo, quan aquest darrer «tira» pel camí més a l'esquerra. Fa també massa anys que dura la mateixa cançó, i es palpa una progressiva distanciació del públic, interessat avui envers creacions menys experimentals.

Sociològicament, és evident que, en aquest sentit, no estem en una època com la de ja fa algunes dècades. Ha plogut ja massa, al respecte. Per això, el concert de la Filharmònica de Lieja, dirigida per Pierre Bartholomée, i amb la col·laboració del Cor Nacional d'Espanya, se centrava en altres dues obres actuals, de Guinjoan i de, novament, De Pablo, que podien ser representatives de l'altra tendència més aviat conservadora o continuista. Aquí, per exemple, De Pablo se servia de les possibilitats d'una narradora i una cantant, amb els textos de Mercè Rodoreda, els cors i una orquestra entre homofònica i repetitiva; és a dir, dintre d'una de les acadèmies actuals més característiques.

Però De Pablo és, evidentment, un compositor dotat, capaç de donar sempre un to mordent a una obra; com ho és Guinjoan, qui estrenava, en canvi, una *Fantasia per a violí i orquestra*. En aquesta partitura, Guinjoan tampoc no es compromet excessivament en el camp formal; per això, l'obra fou cautelosament intitulada com a *Fantasia*. Sembla que Guinjoan hagi volgut mostrar una notable competència en

l'escriptura per al violí concertant, i per això gosem dir que, de vegades, ens sembla excessivament carregada de fórmules de violinisme, a desgrat d'una major coherència formal, malgrat les llibertats pròpies de l'esquema formal escollit. Altrament, l'orquestra de Guinjoan és també plena de saviesa i d'experiència en uns recursos tímbrics originals i de primera mà. L'obra conté una mena de segona part, o moviment central, que correspondria a l'«Adagio concertant» i que mostra uns minuts d'un refinament importantíssim en el tractament de les sonoritats etèries dels harmònics del violí, i la seva fusió amb els registres més idonis dels instruments de regió aguda.

Quant als gairebé tradicionals concerts dels músics de St. Martin-in-the-Fields al Festival o a qualsevol altra de les sèries habituals a Barcelona, cal sempre encertar si es tracta d'unes intervencions de gira ràpida o amb un interès especial. Enguany, han actuat en formació completa, segurament fins i tot ampliada, per tal d'oferir un repertori simfònic característic i el *Concert per a violí*, de Walton, obra que no sabem perquè no ha estat excessivament ben acollida ara a Barcelona, si tenim en compte que es tracta d'una partitura britànica tan habitual com pot ser-ho el *Concert d'Aranjuez* a casa nostra.

En el mateix marc d'orquestrades estrangeres, però no excepcionals, que enguany

ens han visitat, hem de donar fe de la presència de la de Bornemouth, que va servir per al lluïment més que remarcable dels components del Trio de Barcelona: és a dir, de Lluís i Gerard Claret i Albert Giménez Atenelle. El *Triple Concert*, de Beethoven, reclama sobretot la presència de tres artistes també excepcionals, perquè és una mescla singular i certament indefinida de la forma de concert clàssic, la del concerto grosso i del més pur estil de cambra. A instants de sublim bellesa, vénen desenvolupaments i diàlegs que semblen realment fets amb la genial capacitat d'escriptura de Beethoven, per bé que disten molt del misteri formal que n'és la característica. Però el *Concert* va resultar d'una audició memorable per a nosaltres, atenent al visible aprofundiment amb què s'hi havien apropiat els solistes. És una de les vegades que hem observat una major compenetració en l'actuació d'uns solistes, tots en un mateix estil, en un mateix so i iguals criteris d'interpretació. També, en contra del que algú va creure trobar-hi, podem afirmar que la direcció de Barshai va resultar impecable i de discreció total respecte dels solistes. És, doncs, una de les més belles interpretacions que haurem escoltat, sobretot d'aquest Trio tan vinculat a Barcelona.

Josep Casanovas

El cicle Ibercamera, sota el signe del simfonisme i del virtuosisme pianístic

El cicle d'Ibercamera, després dels èxits tan indiscutibles que aconseguí en les dues primeres edicions, es disposa a ser, una vegada més, el cicle que porti al panorama concertístic català les manifestacions més espectaculars, de més envergadura i major aparell.

Continuador tàcit d'aquella referència, única, que fou el Patronat Pro Música, les petges del qual, d'alguna manera —però no ben exactament— segueix, ara intenta mantenir allò que en podríem dir «equilibri ecològic musical» del nostre cos social. O sigui, oferir al públic català aquella tipologia d'oferta a la qual, durant vint-i-sis anys seguits, l'havia acostumat l'esmentada iniciativa antecessora.

D'aquesta necessitat, semblen ser-ne conscients les nostres institucions, les quals donen un suport ben perceptible en aquest cicle; un suport que Pro Música mai no va demanar, en un moment en què —per altra part— es desconeixia la sensibilitat subvencionadora que últimament manifesten els ens públics.



Daniel Barenboim.

El cicle Ibercamera —com altres iniciatives— seria inconcebible en aquests moments, sense aquells suports. I així, Generalitat, Ajuntament, Ministeri de Cultura i fins i tot una fundació privada permeten la permanència d'una manifestació que, al llarg de tres anys, ha demostrat que era necessària.

Vuit concerts simfònics, vuit més de cambra —tres dels quals amb formacions especialment nodrides, Saint-Martin-in-the-Fields, la English Chamber Orchestra i la Chamber Orchestra Of Europe— marquen la pauta d'aquella dimensió espectacular al·ludida. A més, un dels esmentats conjunts de cambra —el segon, que protagonitzarà Virtuosos de Moscou comptarà amb la col·laboració d'aquesta gran organització coral que és l'Orfeó Donostiarra, que serà l'única producció simfónico-coral del cicle (la *Missa de la Coronació*, de Mozart), a la cloenda d'un programa íntegrament dedicat a aquest compositor.

D'entre aquest estol simfònic que cobreix pràcticament la meitat dels vint-i-un concerts del cicle, hi emergeixen, amb claredat absoluta, els noms de la Filharmònica de Munic i del seu titular Sergiu Celibidache, que oferiran dos concerts, els dies 12 i 13 de febrer, que n'han de constituir els esdeveniments més rellevants. El primer, amb la *Simfonia número 4*, de Schumann, i *Quadres d'una exposició*, de Mussorgski, en la coneguda instrumentació de Ravel. El segon programa, molt més interessant, comprèn *Saudades do Brasil*, de Milhaud, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, i la *Simfonia número 1*, de Brahms.

Dues altres referències importants arribaran, a la fi del cicle, amb l'actuació, el 12 de maig, de Los Angeles Philharmonic Orchestra, amb el seu titular, Andre Previn, al davant, i amb un programa format per *Don Quixot*, de Strauss, una referència del país d'origen de la formació, amb la *Simfonia número 1*, de Harbison, i *El mar*, de Debussy, que el cicle d'Ibercamera ens torna a portar per segona vegada consecutiva.

La figura del gran renovador de la música europea, com a compositor i com a director, Pierre Boulez, ha de ser així mateix un esdeveniment important en el concert de cloenda del cicle, que tindrà lloc el 4 de juliol, en el marc del Gran Teatre del Liceu. Pierre Boulez hi dirigirà l'Orquestra de París, en un programa del qual només coneixem que serà format per obres del propi Boulez i de Ravel.

La resta de l'oferta simfònica, contempla sobretot formacions «provinents del fred» com: la Filharmònica d'Estocolm —20 de gener—, que vindrà amb la grata companyia del director jueu, Yuri Ahronovich, i la de l'excel·lent violinista polonès-mexicà, Henryk Szeryng i un programa format per *Carnaval*, de Dvorák, *Concert per a violí i orquestra en re major*, de Brahms, i la *Cinquena Simfonia* de Shostakovitx; la Filharmònica d'Oslo, hi actuarà el 9 de març, dirigida per Maris Jansons, i amb el

pianista Dimitri Alexeev i un programa Liszt (el *Concert número 1 per a piano i orquestra*) i Sibelius (la *Simfonia número 1*); una setmana més tard, la Simfònica de la URSS ens oferirà l'oportunitat de gaudir de les excel·lències conductores d'un dels noms transcendents del moment en aquell país, Gennady Rohdestvensky, i de la pianista Victòria Postnikova, en un programa Rimsky-Korsakov (la *Gran Pasqua Russa*), Prokofiev (*Concert número 2, per a piano i orquestra*) i Shostakovitx (la *Desena Simfonia*).

Més simfonisme, encara, amb la Joven Orquesta Nacional de Espanya, amb el pianista Dezso Ranky, que protagonitzarà el *Concert per a piano i orquestra*, de Schumann, en un programa que completa la *Simfonia Pastoral*, de Beethoven.

Aquest cicle d'Ibercamera començarà el dia 8 de gener, amb un concert, el protagonista principal del qual serà el nostre Lluís Claret qui, amb la English Chamber Orchestra, dirigida per Stewart Bedford, interpretarà un programa format pel *Concert*

niel Barenboim, qui actuarà el dia 9 de febrer, amb un programa encara no determinat. També cal esmentar l'actuació de Krystian Zimerman, el dia 15 de gener, i el de la italiana Maria Tipo, el 2 d'abril, qui junt amb el jove valor també transalpí, Andrea Lucchesini, conformen part del capítol de noms que poden constituir grates sorpreses. Tots ells, junt amb Zoltan Kocsis, configuren el capítol d'actuacions en solitari.

Altres solistes remarcables són, ultra l'esmentat Szeryng, el també violinista Gidon Kremer, qui el 10 de febrer oferirà, amb la Chamber Orchestra of Europe (a la qual, a més, dirigirà) la integral dels *Concerts per a violí i orquestra*, de Mozart. Altres noms importants són: Iona Brown, qui actuarà amb la seva orquestra, la Saint-Martin-in-the-Fields; Claudio Scimone i I Solisti Veneti; Vladimir Spivakov i Virtuosos de Moscou; Maria Joao Pires, qui actuarà en el segon concert d'aquesta formació; i el britànic Emerson String Quartet.

Pel que fa a obres programades, resulta



Sergiu Celibidache.

per a violancel i orquestra, de Haydn, i el de Boccherini. Serà un autèntic *tour de force* d'aquest nostre important instrumentista, el qual també intervindrà en el concert que el cicle oferirà el dia 30 d'abril, formant part del Trio de Barcelona, amb el seu germà Gerard i Albert Giménez Atenelle, i amb el viola Enrique Santiago, amb qui interpretaran el *Quartet per a la fi del temps*, de Messiaen; i, amb el clarinetista Miche Lethiec, oferiran el *Quintet «La Truita»*, de Schubert.

Deixem, al final, un dels trets més definidors d'aquest cicle. El gran protagonisme que hi té el piano. L'instrument rei serà present a deu dels vint-i-un concerts del cicle, a més del que ja hem esmentat. En quatre, la seva presència serà en solitari. Hom observa una preferència matisadament acusada pel virtuosisme pianístic eslau, amb les actuacions de Vladimir Krainev, Dimitri Alexeev, Victòria Postnikova, Dezso Rany i Zoltan Kocsis. Amb tot, el principal atractiu de l'oferta pianística, el constitueix Da-

significativa la presència, en quatre oportunitats, del soviètic Dmitri Shostakovitx, cosa que lliga amb l'orientació matisadament eslava o europeu-occidental i dels països de climatologia freda, que enguany té el cicle. Mozart (amb dos programes íntegres), Beethoven i Schumann són altres compositors força prodigats, mentre que la música contemporània hi té un protagonisme poc perceptible.

R.R.M.C.

CONCERT DE NADAL

21 de Desembre
a les 6h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Coral SANT JORDI
L'ESPUINA
L'ESQUITX
i Públic

Joaquim Homs: història de la música avantguardista catalana



Joaquim Homs és un dels compositors catalans amb una major quantitat d'obres escrites i, també, estrenades. L'avantguardisme i l'audàcia que en el seu moment van representar aquelles partitures —ell, juntament amb Robert Gerhard, el seu mestre i amic, representaven, tant a Catalunya com a l'Estat espanyol, els corrents musicals més progressistes del moment— no van ser valorades com calia, i el nom i l'obra de Joaquim Homs (conegut a ciutats com París, Varsòvia o Estocolm, on s'havien estrenat algunes de les seves partitures) va romandre oblidat al seu propi país durant tota la postguerra. Això no va evitar que aquest home, que ha treballat professionalment durant més de quaranta anys com a enginyer industrial de l'empresa CAMPSA, continués component i augmentant el seu catàleg d'obres.

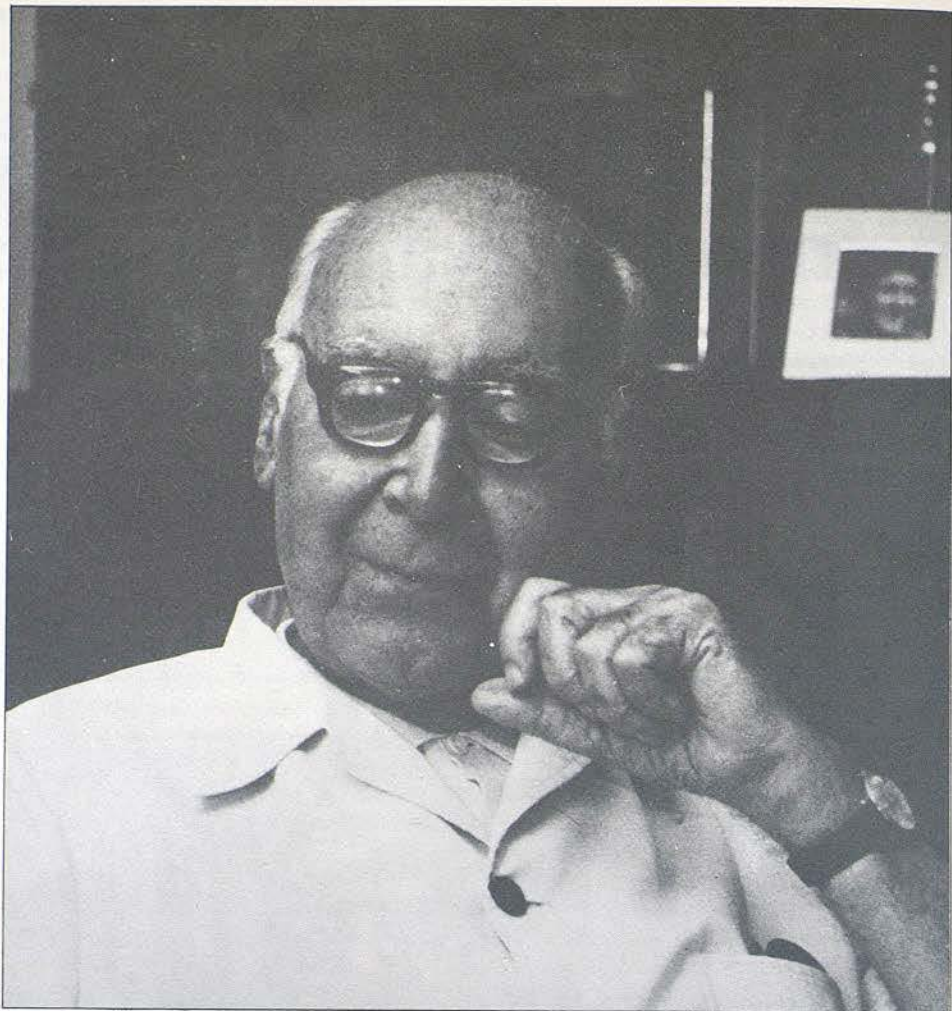
Avui, el nom de Joaquim Homs ja està plenament recuperat per a la Música, i ja és objecte de menció a les històries de la música contemporània espanyola. Coincidint amb el 75è aniversari del seu naixement, se li va retre un homenatge, i l'Ajuntament de Barcelona li atorgà la «Medalla d'Or al Mèrit Artístic». Enguany (1986) ha acomplert 80 anys, i un cop més la xifra rodona ha motivat homenatges i commemoracions que el compositor, amb el seu somriure de bonhomia i sarcasme, titlla de «*reconeixements una mica pòstums*».

L'obra d'aquest barceloní octogenari, fill d'un metge molt afeccionat a la música, mai no ha estat de moda. Els corrents musicals del moment i els gustos del públic no han influenciat mai la seva música, que ha quedat preservada de modes i influències comercials gràcies al fet que Homs va triar la professió d'enginyer industrial per guanyar-se la vida. «*He resguardat la música com una vocació*», diu, esbossant un tímid somriure i fent gestos de persona nerviosa.

Aquest home afable, educat i amable, amaga una rica vida interior que la seva timidesa, natural introversió i dificultat d'expressió fan difícil d'esbrinar. La conversa és atropellada, plena d'oracions subordinades que introdueixen nous temes; això fa que la qüestió exposada sigui oblidada per l'interlocutor en pocs minuts. La seva veu és tallada i de volum irregular. Les respostes a les preguntes semblen partitures sonores perfectament matisades, en les quals els *fortissimo* corresponen a riallades provocades per records simpàtics; els *piano* introdueixen temes tristos, preferentment els relacionats amb la seva muller; i els *pianissimo* són mormols inintel·ligibles.

— Vostè era un violoncel·lista més que acceptable; com és que no es va dedicar a aquest instrument?

— *La veritat és que no m'atreia la perspectiva de passar-me la vida tocant i assajant. No m'agradaven gens els exercicis mecànics; i el fet de passar hora rera hora tocant una mateixa obra m'era molt desagradable.*



— Aleshores, per què va estudiar el violoncel?

— *Hi tenia molta facilitat, potser massa. El pare sempre en renyava perquè deia que estudiava poques hores; i era cert. Però jo anava passant els cursos sense cap problema. Vaig arribar a tocar, fins i tot, les Suites per a violoncel sol, de Johann Sebastian Bach, i els Concerts per a violoncel i orquestra, de Haydn i Schumann. Però, a la música, no se li veia una gran sortida. I, quan vaig acabar el batxillerat, l'any 1922, vaig decidir fer una carrera: enginyeria industrial. Aleshores, l'única sortida una mica clara que tenia la música era l'ensenyament, però jo no m'hi sentia capacitada, ni en tenia vocació. La veritat és que si hagués volgut estudiar únicament música, el meu pare no s'hauria oposat, perquè n'era un gran afeccionat.*

— Sembla una mica estrany que, atraient-li tant la música, és decidís per una carrera tècnica.

— *Amb això, la gent s'equivoca: la música i les carreres tècniques tenen moltes coses de comú.*

Homs va compaginar durant uns anys els estudis d'enginyer amb la faceta d'instrumentista, i feia concerts acompanyat al piano o formant part d'un quartet de corda. Va ser durant aquests anys que va començar a gargotejar els primers pentagrames amb notes. I, fins i tot, va començar a fer una

òpera, acció que avui qualifica de «coses de criatura». «Encara guardo algunes de les primeres partitures que vaig escriure», diu—, «són principalment cançons i petites obres per a piano.» En aquests primers moments d'incertesa, qui més va encoratjar el jove compositor va ser un professor de violí de la seva germana. «Aquest home», explica Homs, «va ser qui em va introduir en el món de l'art contemporani; em mostrà les darreres novetats d'arts plàstiques i m'incità a llegir la poesia d'avantguarda.» D'aquests primers anys daten els seus *Nou apunts sobre Poemes de Sánchez-Juan, Salvat-Papasseit i Tagore (1925)*.

— Durant aquest període de què parla, vostè era un compositor autodidacte; però, coneixia ja l'obra de Robert Gerhard?

— La vaig conèixer en aquells anys, i això va fer que jo decidís dedicar-me d'una manera seriosa a la composició. Una amiga comuna que, com Gerhard, havia estat deixeble de Felip Pedrell, me'l va presentar. Aleshores, feia poc temps que Gerhard s'havia casat, i havia decidit instal·lar-se a Barcelona. Vaig aprofitar l'ocasió: li vaig ensenyar algunes de les peces que havia compost i li vaig preguntar si voldria donar-me classes. Així va ser que em va acceptar com a deixeble, l'únic que va tenir; perquè Gerhard no tenia cap interès a dedicar-se a la docència. Deia, tot sovint, que no es considerava capacitat per a l'ensenyament. Però jo vaig treure molt profit de les seves classes: des de la primera fins a l'última lliçó. Tot allò que m'explicava ho trobava apassionant, i les hores passaven sense que me n'adonés. Tanmateix, l'esposa de Gerhard, aleshores casats de poc, feia de rellotge i trucava a la porta en el moment just en què calia acabar la lliçó. Sempre ens deixava amb la paraula a la boca...



Aquests i d'altres detalls íntims de la vida de Robert Gerhard són explicats per Joaquim Homs en un llibre que en breu apareixerà al mercat. «El vaig escriure el 1983, originàriament en català, encara que ara serà editat en castellà», diu el compositor. «Era per a una col·lecció de llibres de música editats per Antoni Bosch, que va tenir problemes amb unes subvencions de la Generalitat. Ara, en versió castellana, me'l publicarà la Universitat d'Oviedo, gràcies a l'interès d'Emilio Casares, catedràtic de l'única càtedra de Musicologia que hi ha a una Universitat espanyola.» Aquest llibre inclou fragments de la correspondència entre Gerhard i Homs.

— Sóc un dels pocs a l'Estat espanyol que el va conèixer, i el fet que expliqui coses bastant íntimes de la seva vida personal és perquè sigui conegut i entès millor. A les seves classes, era un gran conversador, que sabia exprèmer al màxim la idea que t'estava explicant. Tenia una gran imaginació improvisadora i treia partit de qualsevol tema.

— Es van fer molt amics, oi?

— Sí, és cert. Va ser una llarga amistat que va durar fins que Gerhard va morir, l'any 1970. Per a mi, va ser llarga i profitosa.

— De no haver aparegut Gerhard a l'inici de la seva formació com a compositor, creu vostè que hauria continuat essent un autodidacte?

— Probalment sí; perquè, en aquella època, no hi havia cap bon professor.

— Això vol dir que vostè tenia criteris molt selectius, a l'hora que algú el formés.

— És clar. Després de sentir les seves obres, vaig dir que era ell qui em convenia.

— Aleshores, vostè i Gerhard eren els músics més avantguardistes de l'època?

— Sí; sobretot ell. Encara que les seves obres gairebé no van ser interpretades, aquí. L'Orquestra Pau Casals, únicament va tocar-ne una; concretament, una de les seves cançons. Que jo recordi, únicament es va interpretar una altra obra d'ell en un festival que va celebrar la S.I.M.C., a Barcelona, l'any 1936; concretament, una suite del ballet Ariel. El públic se n'esgarriava, d'aquella música.

— Les primeres obres de vostè, abans de conèixer Gerhard, ja tenien una certa influència de Schönberg. Ja li era coneguda, aquella música?

— És cert; en els *Nou apunts sobre poemes de Sánchez-Juan, Salvat-Papasseit i Tagore*, compostos l'any 1925, ja hi intervingueren els 12 sons; i s'assemblen una mi-





ca a les obres del compositor vienès. Però, la veritat és que encara no havia escoltat cap de les seves partitures. El Pierrot lunaire es va estrenar, justament, el 1925; però jo no era a Barcelona en aquell moment, i no la coneixia.

— Però hi ha una coincidència. A què creu que és deguda?

— El meu pare sempre em va comprar partitures, que jo estudiava; i, per altra banda, mentre estudiava la carrera d'enginyer industrial anava sovint a unes tertúlies a casa d'un arquitecte que era amic meu, en les quals Josep Foix i Carles Riba parlaven de poesia i també s'hi interpretava música, sobretot d'obres contemporànies. Una de les obres que recordo més i que segurament va influir que escrivís música d'aquest tipus va ser la de Tres poesies japoneses, d'Igor Stravinsky, que el propi compositor va dirigir al Gran Teatre del Liceu. Però jo encara no coneixia Schönberg. Va ser posteriorment, quan vaig poder veure algunes partitures de piano amb obres d'ell. Tanmateix, el meu coneixement dels compositors vienesos era molt pobre, perquè hi havia molt poques d'aquelles obres editades aquí.

— De qui es considera seguidor?

— Jo diria que les meves obres són molt personals. Amb la tècnica dodecatònica, creada per Schönberg, vaig escriure poques obres: concretament, dues. Després no vaig tornar a utilitzar el dodecatonisme fins l'any 1954. Al principi, les meves composicions eren com una mena de contrapunt. L'harmonia, més que concebuda en ella mateixa, era el resultat d'una troballa de diverses línies: com una mena de contrapunt lliure.

— Quan vostè va començar a escriure les seves primeres obres, Schönberg era el gran innovador del moment, oi?

— En aquells moments, sí; perquè instaurava la música com un art aleatori. En un principi, vaig pensar que això era una limitació massa estricta; però, la vaig utilitzar en un sentit més ampli que el concebut per Schönberg, més combinatori, fent que totes les parts de l'obra siguin derivades d'unes idees principals, basades en una sèrie de notes. Hi ha tantes possibles combinacions que, això, permet tota mena de variacions. La cosa que no m'agradava d'aquesta tècnica, que en els primers anys era molt rigorosa, era prescindir d'altres propietats de contrast i de so que podrien tenir; per exemple, la repetició de notes.

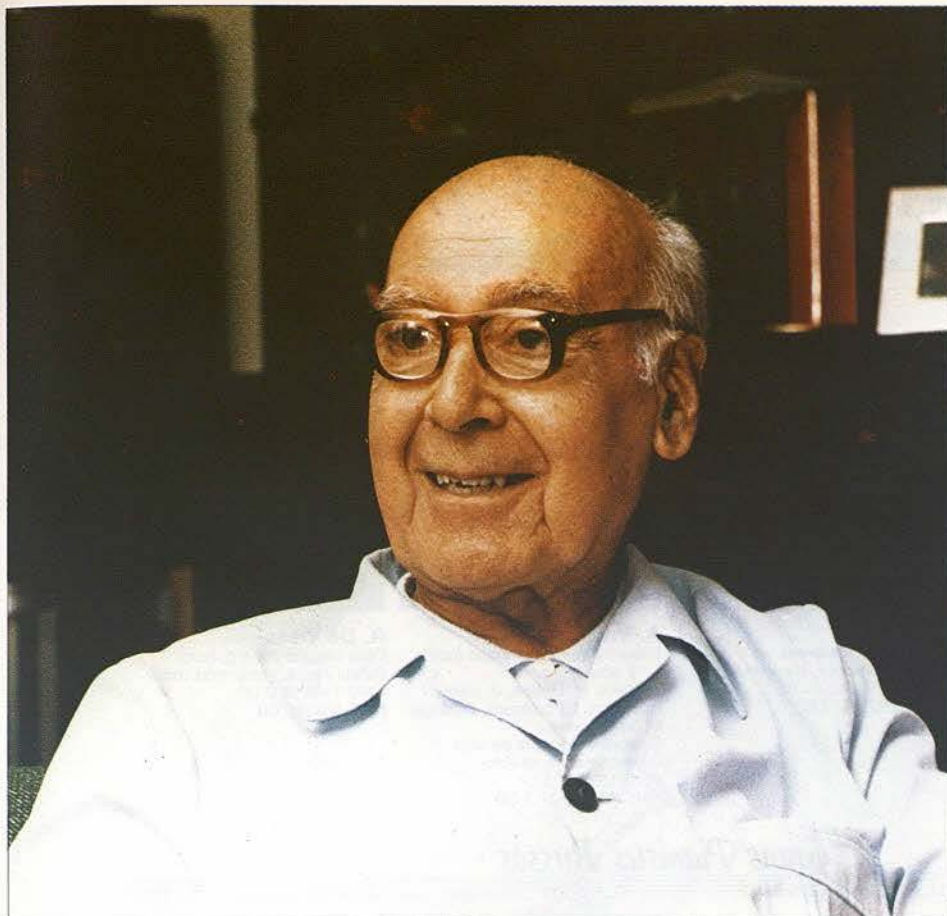
Però, un cop assimilada la tècnica, no cal subjectar-s'hi excessivament, ni deixar d'utilitzar d'altres recursos.

— ¿Creu que la innovació més gran en música és la feta al segle XX, amb l'aparició del dodecatonisme, de primer, i la introducció de les computadores, després?

— Crec que el fet fonamental va ser trencar amb allò que semblava una limitació: que la música únicament pogués ésser concebuda d'una sola manera, mentre que les músiques d'altres cultures no s'havien regit mai per les lleis de la tonalitat. La música occidental estava molt pressionada per la tonalitat. Les possibilitats es van anar ampliant, de primer amb Wagner i, després, molt més, amb Schönberg, fins al punt que, avui, tot és permès. I tot això, gràcies a haver trencat la limitació que representaven les regles de la tonalitat.

— Què en pensa de la utilització de les computadores a la música?

— És una cosa que m'ha agafat de bastant gran. I, a més a més, per aquestes coses fan falta manetes, i jo no en tinc. Si ara hagués de començar, possiblement en faria servir. Crec que són molt útils, i que va molt bé, això de poder sentir l'obra composta sense haver d'esperar que algú la interpre-



ti. Però hi ha una cosa que les computadores no podran substituir mai: és el fet humà de tocar un instrument musical.

— Vol dir, això, que vostè creu que s'està deshumanitzant la música?

— És indubtable que un so procedent d'un instrument mecànic té més vida que el produït per una màquina... I, fins i tot, la creació de músiques a partir de sorolls concrets és molt més humana que la purament electroacústica.

El catàleg actual d'obres de Joaquim Homs comprèn 165 peces diferents (110 de les quals són instrumentals i 55 són vocals), de les quals 105 ja han estat estrenades. Continua essent vostè, un dels compositors amb més obres estrenades?

— Potser sí. Però les meves obres van triar, a ser estrenades. Va ser a principis dels anys 50 quan van començar a interpretar regularment obres meves. Tot i així, fins l'any 1965 no vaig poder escoltar una obra simfònica. Això, sens dubte, condiciona molt un compositor, perquè la música es compon perquè la gent l'escolti.

— Com valora l'actual actitud del públic envers la música contemporània?

— Sens dubte, està millor tractada que fa trenta anys. Abans, el públic reaccionava amb molta força. Es rebutjaven, fins i tot, obres de Debussy... Avui, el públic no reacciona negativament.

— Però, creu que està prou considerada?

— El públic, al qual arriba la música que es fa avui, és molt restringit; però això és un problema d'educació. Fa falta que els infants aprenguin a estimar la música, i que

els mitjans de comunicació se'n facin ressò, sobretot els mitjans àudio-visuals, per als quals només sembla que existeixi el rock i la música anglosaxona.

— A Catalunya, com creu que està considerat el compositor?

— Aquí n'hi ha molts, i tenen un mitjà de defensa i projecció mútua com és l'Associació Catalana de Compositors, de la qual jo vaig ser el primer president, l'any 1974; però el suport dels mitjans de difusió i la possibilitat que les obres s'escoltin és molt inferior al que caldria.

— Des que vostè es va jubilar, l'any 1971, ha augmentat molt el seu ritme de composició?

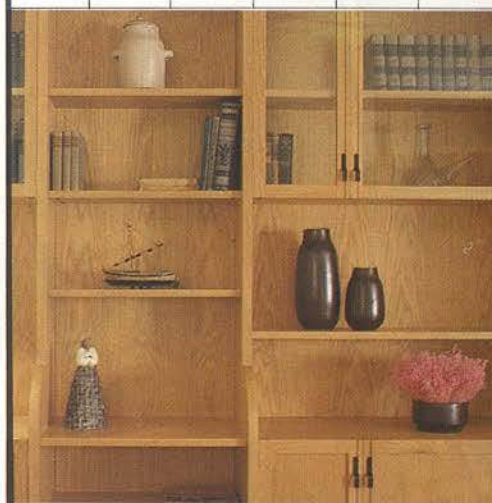
— Sí, és clar!. Quan em poso a escriure alguna cosa, no puc parar. Si puc, n'escric l'esborrany tot seguit i, després, el passo a net. I, en general, trigo més en això que no pas a crear-ho.

— Com veu, amb la perspectiva de 60 anys com a compositor, la seva obra?

— Moltes vegades, em sembla gairebé impossible que pogués arribar a compondre tantes obres en un període de la meua vida (a 40, 50 i 60 anys) en què feia més coses de les que podia fer: treballava a Cornellà, i cada dia feia quatre viatges; em treia un sobresou fent projectes de plantes industrials, fora d'horaris de treball; feia presentacions musicals al Club 49; anava amb la meua esposa a totes les exposicions de pintura; anàvem al cinema...: és que no sé d'on treia el temps!

Lourdes Morgades

Mobles i Decoració
Casablanca



08011 Barcelona
Gran Via, 532

Teléfono 254 12 08

harmonia
mundi



Tandor 86

N · O · V · E · T · A · T · S



J.S. Bach
Els Motets BWV 225-230
La Chapelle Royale, Paris
Collegium Vocale, Gant
Philippe Herreweghe, director
HMC 1231.32 2 LP
HMC 901231 CD



W. Byrd
Pavanes i Galliards
Davitt Moroney, clavicèmbal
HMC 1241.42 2 LP
HMC 901241 CD



A. Vivaldi
L'incoronazione di Dario (òpera en 3 actes)
J. Elwes, H. Ledroit, G. Lesne, A. Mellon, I. Poulenard, D. Visse, M. Verschaeve.
Ensemble Baroque de Nice
Gilbert Bezzina, director
HMC 1235.37 3 LP
HMC 901235.37 3 CD



R. De Visée
Obra integral per a guitarra
Rafael Andia, guitarra barroca
HMC 1186.88 2 LP
HMC 901186 CD

Grans Pianistes Russos

Maria Iudina
Schubert
Impromptus Op. 90
Stravinski
Sonata per a piano
Serenata per a piano en La major
HMC 5170 LP
HMC 905170 CD
Samuel Feinberg
Txaikovski
Sonata núm. 2
Chopin
Masurques Op. 59 i Tarantel·la
Liszt
Vals Mefisto
HMC 5175 LP

Tatiana Nikolaeva
J.S. Bach
15 invencions per a dues veus
BWV 772-786
Sinfoniael (invencions per a tres veus)
HMC 5161 LP
HMC 905161 CD



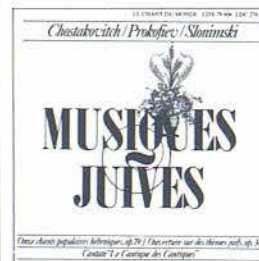
Andrei Gavrilov
Txaikovski
Concert per a piano i orquestra en Si bemoll menor Op. 23
HMC 5166 LP

Dmitri Bashkirov
Brahms
Intermezzi Op. 118, Op. 76 i Op. 117
Capriccio Op. 76 núm. 2
Rapsòdia en Sol menor Op. 79
Sonata per a piano en Fa bemoll menor Op. 2
HMC 5167 LP

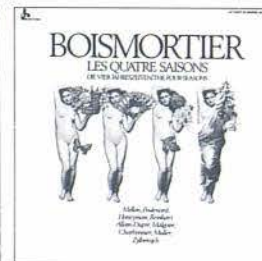
Heinrich Neuhaus
Beethoven
Sonates Op. 27/2, 78 i Op. 109 i 110.
HMC 5163 LP



F. Liszt
Integral de les Rapsòdies Hongareses i de les Magyar Daillos
Melodies Nacionals Hongareses
Setrak, piano
LDC 78801.04 4 LP



Música Jueva
Shostakovitx
Onze cants populars hebraics Op. 79
Prokofiev
Obertura sobre temes jueus Op. 34
Slonimski
Cantata «El càntic dels càntics»
LDC 78808 LP
LDC 278808 CD



J.B. de Bois Mortier
Les quatre estacions.
Cantata per a veu i continu
I. Poulenard, A. Mellon, I. Honeymann, G. Reinhart.
LDC 78817.18 2 LP



A. Bruckner
Simfonia en Re menor (Revisió 1869), «Zero».
Simfonia en Fa menor (Revisió 1863), «Doble zero».
Orquestra Simfònica del Ministeri de Cultura de la U.R.S.S.
G. Rojdestvenski, director
LDC 78.851/2 2 LP
LDC 278.851/2 2 CD

Per a major informació sobre aquests catàlegs
hom podrà adreçar-se a:

Harmonia Mundi Ibèrica
Avda. Pla del Vent, 24
08970 Sant Joan Despí



cresc

AQUÍ

PREMI FUNDACIÓ JAUME I
A L'ESCOLANIA DE MONTSERRAT

El «Premi Fundació Jaume I», que cada any s'atorga a entitats i persones pels seus mèrits al servei del país, enguany ha estat atorgat, pel que fa a entitats, a l'Escolania de Montserrat. La glossa d'aquest guardó fou a cura de la musicòloga, Montserrat Albet, directora del Centre de Documentació Musical de la

Generalitat. Li respongué amb breus paraules el pare abat de Montserrat, dom Cassià Just. L'Escolania interpretà tot seguit dues composicions, que donaren pas al cant de *El Virolai* per part de tots els assistents, que omplien el Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona.

CREUS DE SANT JORDI A
DESTACATS MÚSICS I
ENTITATS MUSICALS

El govern de la Generalitat acaba d'atorgar diverses distincions «Creu de Sant Jordi» a entitats i personalitats que han mantingut una trajectòria destacada en el si de la cultura catalana. Pel que fa als representants del món musical, aquestes distincions foren enguany per al compositor Joaquim Homs, el pare Ireneu Segarra, director de l'Escolania de Montserrat, l'Orfeó Gracienc, l'Orfeó Lleidatà i l'Orfeó Català de Mèxic. També la rebé Joan A. Maragall i Noble ex-president de l'Orfeó Català.

GIRA EUROPEA DEL GRUP
NIMROD

Sota els auspicis de la Direcció General de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Estrangers, ha tingut lloc no fa gaire una important gira de concerts del Grup Nimrod, organitzada per la Fundació Societat i Cultura, emmarcada en el pro-

grama «La música espanyola en el futur d'Europa».

El Grup Nimrod és integrat per Francesc Garrigosa (veu), Eulàlia Galofré (flautes dolces) i Víctor Valls (guitarra); tots ells, músics formats a diverses escoles (Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, Escola de Música de Montserrat, Escola de Pedagogia Musical/Mètode Ireneu Segarra, etc.), compaginen la interpretació amb la pedagogia. Seleccions pel programa internacional «Invitació a la Música-Live Music Now!», han actuat per tota la geografia catalana i a diferents ciutats espanyoles.

Amb una programació basada en cançons sefardites, en composicions de Mudarra, Fuenllana, anònims del s. XVI i en obres contemporànies (Feliu Gasull i J.M. Berenguer), el Grup Nimrod ha assolit un èxit molt remarcable en les actuacions a París, Brussel·les, Amsterdam, Luxemburg i Bonn, les quals foren precedides per una audició prèvia a Barcelona, al Reial Cercle Artístic, el dia 13 de novembre.

VIII JORNADES DE DIRECCIÓ CORAL

Organitzat per l'Orfeó Manresà, els dies 13, 14 i 15 de febrer de 1987 tindrà lloc a, Manresa, un nou cicle de les VIII Jornades de Direcció Coral (complementat, posteriorment, amb el que s'hi celebrarà els dies 3, 4 i 5 d'abril).

L'equip de professors és integrat per Josep Anton Casas, Josep M^a Descarga, M^a Teresa Giménez, Francesc Llongueres i Montserrat Ríos.

Aquestes Jornades són estructurades en quatre nivells dis-

tints, segons el grau de coneixements i experiència pràctica dels assistents. S'hi treballaran, entre altres, les matèries següents: pulsació, gest bàsic de la direcció, anàlisi de partitures, coneixement de la tonalitat, direcció binària i ternària, captació auditiva de les veus, pedagogia de l'assaig, interpretació, dinàmica i tempo, direcció de cant comú, etc.

Informació: Orfeó Manresà, Muralla de St. Domènec, 1, Manresa

ESTRENA DE L'ORGUE DE COLLBATÓ

El passat 13 de setembre, el conseller de Cultura de la Generalitat, Joaquim Ferrer, assistí a un concert d'orgue que oferí, a Collbató, l'organista rossellonès Bernat Bailbé. L'esmentat orgue havia estat inaugurat el passat mes de juliol i, en aquella oportunitat, al conseller de Cultura li fou impossible d'assistir-hi.

L'orgue de Collbató ha estat construït, al llarg de set anys, per l'orguener Gabriel Blancafort, que resideix al mateix Collbató i la realització havia estat possible gràcies a l'entitat Associació d'Amics de l'Orgue de Collbató i a la subvenció de la Generalitat, per un import global de dos milions i mig de pessetes.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀPREPARACIÓ DEL CONCERT
DE SANT ESTEVE

Amb motiu de complir-se el 75è aniversari de la fundació de l'Orfeó Manresà, aquesta entitat convidà l'Orfeó Català a oferir-hi un concert, el qual tingué lloc el dia 29 de novembre.

Sota la direcció de Simon Johnson, l'Orfeó Català oferí un programa integrat per obres de Nicolau (de qui cantà *Divendres Sant*, *Captant* i *El Noi de la Mare*), Pau Casals (*O vos omnes*), Carl Orf (set fragments de *Carmina Burana*), Berlioz (un fragment de *La infància de Crist*), Morera (*La sardana de les monges*, *Les fulles seques* i *L'Empordà*) i finalment *El Cant de la Senyera*, de Lluís Millet.

Mentrestant, es prepara el tradicional Concert de Sant Esteve, que enguany compta amb un programa format a la primera part per nades de Catalunya i d'arreu del món. La segona es-

tarà integrada per una adaptació feta pel mestre Simon Johnson de l'obra d'Hèctor Berlioz, *La infància de Crist*. Sota la direcció del propi Simon Johnson, i amb el suport d'un conjunt orquestral, hi intervindran les veus solistes d'Isabel Aragón —soprano—, Javier Antón —tenor—, Iñaki Fresán —baríton— i Salvador Alsies en la tasca de presentador.

Es tracta d'una versió que conté uns certs aspectes de muntatge teatral, i no ofereix la totalitat de l'obra de Berlioz. La funció del presentador —que no canta— és la d'enllaçar les diferents escenes. Cal destacar que tots, cor i solistes, canten sense partitura, cosa que afavoreix l'esmentada dimensió de muntatge amb component de moviment teatral.

EL MINISTERI DE CULTURA NOMENA REPRESENTANTS AL CONSORCI DEL LICEU

Josep Muntanyès, actual director de l'Institut del Teatre, Salvador Clotas, diputat al Congrés pel Partit Socialista de Catalunya PSC-PSOE, Emilio Casares, professor de Musicologia de la Universitat d'Oviedo i José Manuel Garrido, director general de Música i Arts Escèniques del Ministeri de Cultura han estat nomenats representants de l'esmentat ministeri en el Consorci del Gran Teatre del Liceu. José Manuel Garrido entra al Patronat en el càrrec de vice-president mentre que els altres citats ho fan en el de vocals. Com és sabut, des d'enguany el Ministeri ha entrat a formar part del Patronat del Consorci del Gran Teatre del Liceu.

VICENT AGUILAR, INVITAT A L'ARGENTINA

Vicent Aguilar, trompa solista de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i professor del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, participarà —del 5 al 20 de gener de 1987— al «Encuentro latinoamericano de trompistas» que se celebrarà a Bariloche (Argentina). Aquest simposi internacional (en el qual Vicent Aguilar intervindrà com a docent) és organitzat per la Fundació Antonio Iervolino i té, com a objectiu primordial, el de perfeccionar la didàctica de la trompa per mitjà del «Mètode Iervolino». Vicent Aguilar és l'únic solista peninsular que serà present en aquesta important manifestació internacional de l'especialitat.

FESTIVAL INTERNACIONAL D'ORGUE «CATEDRAL DE LEÓN»

Des del passat 22 de setembre fins al 8 d'octubre s'ha celebrat el III Festival Internacional d'Orgue «Catedral de León», dedicat enguany a la memòria del musicòleg Samuel Rubio. En aquest festival hi han participat Maria Teresa Martínez Carbonell, José Manuel Azkue, el Quartet Soler, Josep Maria Mas Bonet, el Trio de Barcelona —Gerard i Lluís Claret i Albert Giménez Atenelle amb Michael Lethiec— i, ensem, s'hi ha ofert el *Gran rèquiem polonès*, de Krystof Penderecki, dirigit per l'autor, Enrique Franco el qual féu una conferència sobre el tema, *Festivals, cultura i commemoracions*. Al mateix temps, hi hagué una reunió per a tractar del projecte del gran orgue de la catedral de Lleó, en la qual intervingueren representants de la Junta de Castella i Lleó, Ajuntament, Diputació, Bisbat, Caixa d'Estalvis d'aquella capital i l'Associació d'Amics de l'Orgue de la Catedral de Lleó.

nès, de Krystof Penderecki, dirigit per l'autor, Enrique Franco el qual féu una conferència sobre el tema, *Festivals, cultura i commemoracions*. Al mateix temps, hi hagué una reunió per a tractar del projecte del gran orgue de la catedral de Lleó, en la qual intervingueren representants de la Junta de Castella i Lleó, Ajuntament, Diputació, Bisbat, Caixa d'Estalvis d'aquella capital i l'Associació d'Amics de l'Orgue de la Catedral de Lleó.

ARREU

NOVA SEU PER A L'ÒPERA D'AMSTERDAM

Un nou edifici gegant, erigit a Amsterdam, al costat del riu Amstel, acull l'Òpera Holandesa i el Ballet Holandès, en el mateix bloc on hi ha les oficines de l'Ajuntament de la ciutat.

La sala d'espectacles és una de les més modernes d'Europa, i va ser inaugurada el passat 23 de setembre, amb l'estrena mundial de l'òpera *Itaca*, del compositor holandès Otto Ketting, i amb el ballet *Com Orfeu* del també holandès, Toer van Schayk, sobre música de Stravinsky.

Les oficines de l'Ajuntament no s'instal·laran en aquest conjunt fins l'any vinent. El cost total del edifici és d'uns 350 milions de florins (2.000 milions de pessetes). Segons els arquitectes que l'han projectat, l'holandès Ceas d'Am i l'austríac Wilhelm Holzbauer, la combinació de les funcions artístiques i administratives del nou edifici aportarà una nova animació a la zona de Waterlooplein, on l'han situat.

El vienès Holzbauer proposà, el 1979, fer un projecte únic (a partir de dos projectes de construcció diferents concebuts en principi), a fi de situar l'Ajuntament —fòrum de la ciutat— en un medi urbà que no resultés gens desert després de les hores d'obertures de les oficines. El Muziektheater obrirà les portes al públic tot el dia, per a activitats diverses. La construcció

d'aquest edifici ha estat objecte de forta polèmica: bona part de la població d'Amsterdam es mostrà contrària al seu emplaçament a l'indret que ocupava un antic «*marché aux puces*» de gran anomenada internacional. Uns grups de defensa del lloc es van enfrontar, amb violència, a la maquinària utilitzada. Ocasionalment més d'un milió de pèrdues i retardaren els treballs. Ara, l'edifici s'eleva fins als trenta metres d'alçada, sostingut per 3.075 pilars, necessaris en aquesta zona d'antics aiguamolls. La sala d'espectacles pot acollir 1.600 persones i té un escenari de 22 metres d'amplada, 20 de profunditat i 10 d'alçada.

L'edifici té formes entre modernes i clàssiques, i la seva façana de tons clars és oberta amb immensos finestrals, per simbolitzar el caràcter d'obertura en la seva doble funció.

Els avenços tècnics permetran disposar d'una acústica perfecta, i de possibilitats infinites pel que fa a la il·luminació. L'escenari es podrà situar cap a la platea, per damunt de les butaques, mentre que uns coixins d'aire permetran situar fàcilment els decorats.

Pel que fa a la programació, s'hi ha previst la presència del Teatre Bolshoi, de Martha Graham Dance Company, Angelo Branduardi i d'altres. S'hi disposa de sis sales d'estar, que donen directament sobre el riu Amstel.

PELL DE BRAU

TRIBUNA DE JOVES COMPOSITORS DE LA FUNDACIÓ MARCH

La Fundació Joan March ha convocat, per sisè cop, la «Tribuna de Joves Compositors», per a autors que no hagin complert trenta anys el 31 de desembre de 1986, sigui quina sigui llur titulació acadèmica. Les obres presentades —una per compositor— hauran de ser inèdites i no estrenades encara. Aquesta Fundació organitzarà un concert públic (a celebrar durant la primavera de 1987), en el qual seran interpretades les obres seleccionades. La inclusió d'una obra en aquest concert comporta l'edició de la partitura en facsímil i l'enregistrament en cinta.

La selecció de les obres serà efectuada per un Comitè de Lectura, integrat per Manuel Castillo, Cristóbal Halffter i Antón Larrauri. La partitura i la documentació annexa (sol·licitud, currículum, una breu memòria sobre l'obra i una declaració jurada de ser inèdita i no estrenada) han de ser enviades, abans del 31 de desembre de 1986, a la seu de la Fundació March (Castelló 77, 28006, Madrid).

Les composicions hauran de cenyir-se a una plantilla instrumental o vocal constituïda, com a màxim, per una veu, piano, dos violins, viola, violoncel, contrabaix, flauta, clarinet, oboè, fagot, trompa, percussió (un intèrpret), magnetòfon o sintetitzador (un intèrpret) i un instrument (o veu) a elecció del compositor.

HA MORT EL TENOR FERNANDO LINARES

Acaba de morir, a Mèxic, qui fou un conegut tenor, Fernando Linares Mendoza, que actuà regularment al Liceu a la dècada dels quaranta, on interpretà més de 150 òperes. Fernando Linares era mestre, i havia nascut a Còrdova, ciutat en el Conservatori de la qual estudià. Després d'haver cantat al Liceu durant més de deu anys, el 1952 es traslladà a Mèxic, per col·laborar-hi amb l'Opus Dei, sobretot en el camp de l'ensenyament, a Culiacan.

ANOIA

DESEMBRE

7, diumenge	13 h.	Montmaneu	Església Parroquial	Orfeó Nova Tàrraga.
19, divendres	21,30 h.	Igualada	Cinema Kursaal	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Meritxell Olaya, soprano. Eulàlia Salbanyà, contralt. Joan Cabero, tenor. Jordi Ricart, baix. Madrona Elias, orgue. Jordi Reguant, clavecí. Dir.: Manuel Cabero. <i>El Messies</i> , de Händel.

BAGES

DESEMBRE

6, dissabte	22 h.	Sant Vicenç de Castellet	Església Parroquial	Coral Sant Vicenç de Mollet.
-------------	-------	--------------------------	---------------------	------------------------------

BAIX EBRE

GENER

2, divendres	22 h.	Tortosa	Catedral	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Meritxell Olaya soprano. Eulàlia Salbanyà, contralt. Joan Cabero, tenor. Jordi Ricart, baix. Madrona Elias, orgue. Jordi Reguant, clavecí. Dir.: Manuel Cabero. <i>El Messies</i> , de Händel.
--------------	-------	---------	----------	---



Hesperion XX.



Edmon Colomer.

BAIX LLOBREGAT

DESEMBRE

26, divendres	18 h.	Sant Vicenç dels Horts	Església Parroquial	Orfeó Vicentí
---------------	-------	------------------------	---------------------	---------------

BARCELONÈS

DESEMBRE

1, dilluns	21,30 h.	Barcelona	Associació d'Enginyers Industrials, (V. Laietana, 39.)	Trio Mompou. Mozart, Beethoven, Granados.
2, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Hesperion XX. Montserrat Figueras, soprano. Gian Paolo Fagotto, tenor. Dir.: Jordi Savall. <i>Música i mitologia entorn de Monteverdi</i> . (Euroconcert).
3, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	<i>Concert commemoratiu del centenari d'Emili Pujol</i> . Hopkinson Smith, viola de mà i guitarra renaixentista. M. de Fuenllana, A. Mudarra, L. del Milà. (Dimecres de RN).
4, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Coral Belles Arts, de Sabadell. Dir.: Josep Pons. Stravinsky.
	21 h.	Barcelona	Conservatori	Josep M ^a Escribano, piano. (Una hora de música al Conservatori)
6 dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Emilio Mateu, viola. Dir.: Alexander Rahbari. J. Cercós, G. Brncic, Shostakovitx.
	21 h. 22 h.	Barcelona L'Hospitalet	Liceu Ateneu de Cultura Popular	<i>Armide</i> , de Gluck. Dir.: Manfred Ramin. Albert Barrachina, fagot. Mercè Molero, piano. Boismortier, Tansman, Jacob, Dutilleux, Granados, Puértolas. (Pizzicato).
7, diumenge	11 h. 19 h.	Barcelona Barcelona	Palau Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició). Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Pablo Sánchez.
8, dilluns	18 h.	Sant Just Desvern	Ateneu	Orfeo Enric Morera

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

9, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Armide</i> , de Gluck. Dir.: Manfred Ramin.
10, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	<i>Tercer centenari de Niccolò Porpora</i> . Nella Anfusò, soprano. Maria Lluïsa Cortada, clavicèmbal. N. Porpora. (Dimecres de RN).
11, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Armide</i> , de Gluck. Dir.: Manfred Ramin.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Quintet Ciutat de Barcelona. Joan Cabero, tenor. Salvador Gratacòs, flauta. <i>Concert «Aniversari Joaquim Homs»</i> . (Fundació Caixa de Pensions).
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Coral Belles Arts, de Sabadell. Dir.: Josep Pons. Stravinsky.
	21 h.	Barcelona	Conservatori	Josep Borràs, Jordi Argelaga, Romà Escalas, Jordi Reguant (Una hora de Música al Conservatori).
12, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Grace Bumbry, soprano. Jonathan Morris, piano. Brahms, Schumann, Johnson, Billups. (Euroconcert).
13, dissabte	18 h.	L'Hospitalet	Ateneu de Cultura Popular	Deixebles de Ludovica Mosca, piano. Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc, Satié, Khatxaturian ... (Pizzicato).
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Dir.: Edmon Colomer. Blancafort, Mahler.
	22 h.	L'Hospitalet	Ateneu de Cultura Popular	Carme Vila, piano. Paulino Peña, flauta. Bach, Händel, Telemann, Milhaud, Poulenc, Hindemith. (Pizzicato).



Orquestra de Cambra del Teatre Lliure.



Franz Paul Decker.

14, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Armide</i> , de Gluck. Dir.: Manfred Ramin.
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	M ^a Rosa Llorens, piano. Jaume Francesc, violí. (Associació Massià-Carbonell).
17, dimecres	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	<i>Homenatge a Òscar Esplà</i> . Elisa Ibáñez, piano. Esplà. (Dimecres de RN).
	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	François Killian, piano.
18, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Coral Belles Arts, de Sabadell. Dir.: Josep Pons. Stravinsky.
	21 h.	Barcelona	Conservatori	Cobla Ciutat de Barcelona. Dir.: Joan Lluís Moraleda (Una hora de música al Conservatori).
20, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Alexis Weissenberg, piano. Dir.: Antoni Ros-Marbà. Rachmaninov, Beethoven.
	19 h.	L'Hospitalet	Ateneu de Cultura Popular	Lourdes Rodón, Fanny Royo, piano. Bach, Beethoven, Chopin, Ravel, Villa-Lobos, Debussy... (Pizzicato).
21, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Carmen</i> , de Bizet. Dir.: Ralf Weikert.
	18 h.	Barcelona	Palau	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. Tradicional Concert de Nadal.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Celèstia.
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Coral Belles Arts, de Sabadell. Dir.: Josep Pons. Stravinsky.
23, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Carmen</i> , de Bizet. Dir.: Ralf Weikert.
25, dijous	18 h.	Sant Just Desvern	Església St. Just i Pastor	Orfeo Enric Morera
26, divendres	18,30 h.	Barcelona	Palau	Orfeo Català. Dir.: Simon Johnson. Concert de Sant Esteve.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

27, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Carmen</i> , de Bizet. Dir.: Ralf Weikert.
29, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Carmen</i> , de Bizet. Dir.: Ralf Weikert.
GENER				
1, dijous	19 h.	Barcelona	Palau	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Meritxell Olaya, soprano. Eulàlia Salbanyà, contralt. Joan Cabero, tenor. Jordi Ricart, baix. Madrona Elias, orgue. Jordi Reguant, clavecí. Dir.: Manuel Cabero. <i>El Messies</i> , de Händel.
3, dissabte	22 h.	Barcelona	Esglesia St. Àngel Custodi	Orfeo Enric Morera.
5, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Aida</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
8, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Aida</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
9 divendres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Ian Partridge, tenor. Jennifer Partridge, piano. C.Ph.E. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Zelter, Schubert, Beethoven. (VII Festival de Música Romàntica).
10, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Rodolf Giménez, clarinet. Albert Barrachina, fagot. Dir.: Franz-Paul Decker. Beethoven, Strauss.
11, diumenge	11 h. 17 h.	Barcelona Barcelona	Palau Liceu	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició). <i>Aida</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
13, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Aida</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
14, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Luiz de Moura Castro, piano. Clementi, Mendelssohn, Field, Chopin. (VII Festival de Música Romàntica).
BERGUEDÀ				
DESEMBRE				
14, diumenge	19 h.	Puig-reig	Pavelló Esportiu	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Meritxell Olaya, soprano. Eulàlia Salbanyà, contralt. Joan Cabero, tenor. Jordi Ricart, baix. Madrona Elias, orgue. Jordi Reguant, clavecí. Dir.: Manuel Cabero. <i>El Messies</i> , de Händel.
GIRONÈS				
GENER				
11, diumenge	19 h.	Girona	Teatre Municipal	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Meritxell Olaya, soprano. Eulàlia Salbanyà, contralt. Joan Cabero, tenor. Jordi Ricart, baix. Madrona Elias, orgue. Jordi Reguant, clavecí. Dir.: Manuel Cabero. <i>El Messies</i> , de Händel.
SEGRÀ				
GENER				
4, diumenge	19 h.	Cervera	Gran Teatre	Coral Joventut Sardanista de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Meritxell Olaya, soprano. Eulàlia Salbanyà, contralt. Joan Cabero, tenor. Jordi Ricart, baix. Madrona Elias, orgue. Jordi Reguant, clavecí. Dir.: Manuel Cabero. <i>El Messies</i> , de Händel.
VALLÈS OCCIDENTAL				
DESEMBRE				
12, divendres	21 h.	Sabadell	Església de Sant Fèlix	Escolania de Montserrat. Dir.: Ireneu Segarra.
19, divendres	21 h.	Terrassa	Basílica del Sant Esperit	Escolania de Montserrat. Dir.: Ireneu Segarra.
26, divendres	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Orquestra de Cambra del Conservatori de Terrassa. Dir.: Francesc Llongueras.
VALLÈS ORIENTAL				
GENER				
11, diumenge	17,30 h.	Mollet	Església Parroquial	Coral Sant Vicenç de Mollet. <i>Glòria</i> , de Vivaldi.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organitzac
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

ic



