

Palau de la Música



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 27

Gener 1987

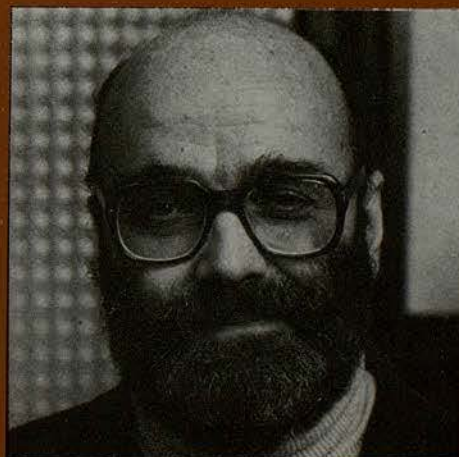
Evocació de Ricard Lamote de Grignon



Américo



Repensar la crítica musical



Luis de Pablo identificat amb el seu temps

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.

CENTRE MUSICAL



YAMAHA

SADI^M

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



2^a ÈPOCA

ANY IV - NÚM. 27 - GENER 1987

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 Aliet	Oriol Martorell
Josep Casanovas	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	Maria Ester Sala
Joan Guinjoan	

Col·laboren en aquest número: Montserrat Albert, Pere Artís, Xosé Aviñoa, Josep Casanovas, Cesc, J.C. Colldeforns, Montserrat Comellas Barri, Jaume Comellas, Jordi Fluvià, Ricard Gili, Marjolijn Van der Meer, Lourdes Morgades, Francesc Taverna Bech.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

ELS CONSERVATORIS, EINES DE DESCENTRALITZACIÓ

El tema de la descentralització, en les diverses vessants de l'activitat social a què es pot aplicar, és lògic que tingui un protagonisme acusat en un marc geo-polític de les característiques del nostre. Un marc, un país, que conjuga característiques tan definitòries com una macrocefàlia absorbent —Barcelona— amb una dispersió de pols de dinàmica social perfectament delimitats per les quasi quaranta comarques, d'individualitat ben contrastada.

La xarxa de referències geo-polítiques que contrape-sen el poder barceloní, ell mateix atapeït d'individualitats de considerable envergadura, justifiquen, de forma molt diàfana, la persistència i recurrència del terme descentralització com a quelcom absolutament neuràlgic, i també com a il·lustració d'una problemàtica no resolta. Catalunya és Barcelona i és el seu ric i variat contrapès. Tanmateix, sovint només es considera aquella i no aquest i la forma com el país pivota al voltant del Cap i Casal constitueix un nucli problemàtic que fibla constantment les instàncies socials del país.

L'activitat musical no s'escapa d'aquest context que de fet, ho domina i presideix tot. No és aquesta la primera vegada que el tema ha estat tractat en aquestes planes. Recordem en aquest sentit el dossier dedicat en el seu moment a la realitat simfònica del país. El que no hem pogut fer mai és proposar una línia d'operativitat resolutòria, prometedora de resultats infal·libles. Perquè el tema, la problemàtica, és complex i els elements que hi entren en joc són d'indole molt variada i interrelacionats. Així, a títol esquemàtic, podríem constatar com una dinamització econòmica d'una zona pot arrossegar-ne una altra de paral·lela de tipus cultural i viceversa i tot plegat donar pas a una nova situació.

En una altra línia, no sembla pas raonable, ni es coneix l'eficàcia d'una tal forma de procedir, d'anar a una descentralització dirigista —amb la connotació de centralisme que paradoxalment comporta— feta des de dins —del centre, i tornem a la paradoxa— cap enfora. Sembla més raonable que sigui justament a l'inrevés; que la descentralització sigui fruit de la pròpia dinàmica vital i de l'exigència dels destinataris del procés. Que siguin aquells pols, els components d'aquella xarxa de referències socio-geo-polítiques, els qui impulsin un procés per altra part irrenunciable.

Pel que fa a la música, hom observa en els últims anys la consolidació d'un procés significatiu i que pot constituir una eina enormement eficaç en el camí que propugnem.

Ens referim a l'envergadura creixent que van assolint a les nostres comarques un estol de nous conservatoris i escoles de música, i en determinats casos la nova volada i empena d'altres que havien mantingut una trajectòria més o menys rutinària.

Noms com Badalona —conservatori que ha assolit el reconeixement de superior per a les especialitats de piano i composició—, Manresa, Granollers, Tàrraga, Cervera, Vila-seca i Salou, Cambrils, Lleida, Santa Coloma de Gramenet, Vic, Figueres, Girona i Móra d'Ebre, estan donant mostra últimament d'una considerable capacitat d'elevat sostres i es constitueixen, així, en focus de dinamització amb un pes cada cop més acusat, i cal esperar que decisiu, en l'entorn cultural del país. Sense que hom pugui parlar de cap cel obert, cal saludar aquesta nova realitat amb esperança, entre d'altres raons per la validesa en si del fet. Una línia de reconversió musical del país que es basi en el fet docent, i no en manifestacions aparatoses conté intrínsecament una dimensió de solidesa i d'autenticitat indiscutible.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA

MÓN SONOR



Conservatoris, eines de descentralització 3

Als 25 anys de la seva mort: Evocació de Ricard Lamote de Grignon (J.C. Colldeforns) 5

El Ballet du Nord: un excel·lent conjunt regional francès al Liceu (Marjolijn Van der Meer) 11

Festival de Jazz i músics locals (Ricard Gili) 12

Mikrokosmos: Iniciatives que cerquen resposta (Pere Artís) 13

Ensalada: Paraula, paraules... santa paraula (Tamino) 15

EL DIFÍCIL ART DE LA CRÍTICA

Recorregut pels corrents històrics del pensament (Montserrat Comellas i Barri) 18

Objectivitat-subjectivitat: una antinòmia inútil (Jaume Comellas) 20

L'exercici de la crítica musical (Josep Casanovas) 25

La visió del destinatari actiu de la crítica (Lourdes Morgades) 28

La crítica musical en la Barcelona del canvi de segle (Xosé Aviñoa) 31

Inici de la temporada al Liceu (J. Casanovas) 35

RETRAT. Luis de Pablo: l'afany de sintonia del compositor amb el seu temps (Jordi Fluvià) 37

Scherzando (Cesc) 42

Ara, abans d'ahir, demà 43

Concerts, recitals, concerts, recitals 46

Discos, llibres 50

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

ALS 25 ANYS DE LA SEVA MORT:

Evocació de Ricard Lamote de Grignon

El dia 6 de febrer del 1962 moria, a Barcelona, Ricard Lamote de Grignon. El fet es produïa al seu domicili de la Travessera de Dalt número 50, d'on l'endemà —dia de sant Ricard, justament— partí el seguici en la que constituï una impressionant manifestació de condolença, recordada encara ara pels veïns.

Camí de la parròquia, situada aleshores al final del costerut carrer de Larrard, junt amb els familiars acompanyaren el feretre autoritats municipals, amics de sempre —entre els quals, inoblidables companys d'aquell grup de pre-guerra que s'anomenà Compositors Independents de Catalunya: Blancafort, Mompou, també Lluís Maria Millet... La Banda Municipal, dirigida pel primer clarinet, González, bon amic de Ricard —al director titular seguí la comitiva amb les autoritats— posava una nota especial, única, en aquest comiat d'una persona i d'un músic que acusà profundament el pes d'unes circumstàncies històriques profundament trasbalsadores de moltes existències.

Reconec que no és corrent, ni potser ortodox, començar una evocació d'un artista pel que fou aquell últim acte, o pel que fou l'última manifestació de la qual va ser protagonista de forma directa. Però crec que en l'esmentada descripció se situen alguns elements significatius per a comprendre de forma ben aproximada la figura i trajectòria de Ricard Lamote de Grignon.

—Els meus néts sempre m'ho demanen. Em diuen que deixi escrit tot allò que es refereix al meu espòs. Perquè a ell li van passar moltes coses inexplicables. Si al món hi ha hagut una persona modesta i poc amant de ... —ara no em surt la paraula—, bé, sí, de la vanitat i de l'èxit, ha estat ell. Ell, miri, era feliç aquí, a casa, escrivint música, acabant una obra, posant-la al calaix i començant-ne una altra.

Montserrat Coll, admirable persona que fou l'esposa del músic durant quasi quatre decennis, recorda així Ricard, asseguda a l'estudi que fou d'ell, en un cinquè pis de la Travessera de Dalt, ben assolellat, on el matrimoni es va instal·lar a les acaballes dels quaranta, de retorn d'una no gens fàcil estada a València. Un pis encara ara ria-



L'estudi del compositor.

ller, malgrat que el mar llunyà, que omplí de goig el músic quan hi vingué a residir ja resta amagat per ciment i obra.

Les paraules de Montserrat Coll resulten especialment il·luminadores del tarannà de qui ens ocupa.

—Ens van passar tantes coses inexplicables

—afegeix aquesta dona, que serva tota l'el·le-gància i bonhomia pròpies d'una persona que, com ella, gaudí a la seva joventut d'un ambient distingit, benestant i culte. El seu pare es va arruïnar per ajudar el teatre català a l'època de l'Adrià Gual, i ella serva un *savoir faire* especial.

FIGURES I TEMPS

— Però ell —continua—, tot s'ho va prendre de forma tan resignada! Era una bona persona, magnífica i poc ambiciós. Ell era feliç escrivint. Si hagués pogut tenir una petita renda, s'hauria passat tot el dia escrivint i hauria estat l'home més feliç del món. —I amb l'afirmació lluminosa, la pregunta dolguda—. No sé per què l'havien de perseguir tant, i que, quan havia de dirigir, semblava que tot s'havia d'enfonsar?

Una pregunta que Montserrat Coll no pot comprendre encara ara, trenta, quaranta o més anys després que passessin tantes coses... L'interrogant de la senyora Montserrat és lícit, venint d'una persona com ella, dotada de la seva elevada categoria humana, de la seva incapacitat per a protagonitzar res que no tingui relació amb la més pura lògica ètica. Però, darrera de l'interrogant aparentment ingenu, hi apareix immediatament una afirmació il·luminadora. És lícita la pregunta, i és lúcida l'afirmació que la segueix.

— Ricard, en el temps de la guerra, va escriure una obra que s'intitulava 1936. S'ha perdut, i millor que sigui així —proclama Montserrat Coll, plena de consciència de les conseqüències que va tenir allò. Es va estrenar amb motiu d'un festival que va organitzar la Generalitat, quan va venir una comissió de la Unió Soviètica, i ell la va escriure per a aquesta oportunitat. Era una obra que estava molt bé. Començava com un «Nocturn», que representava la solitud dels soldats al front, que pensen en la família, els pares i tots els que han deixat. A poc a poc, la música es feia més intensa i se sentien els himnes dels dos bàndols contendents, com de lluny, i que es van acostant. I, a mesura que es van acostant, els himnes del costat republicà es van sobreposant als altres, i al final acaba amb uns Segadors impressionant, com mai no s'han sentit. Jo tenia, darrera meu, en Companys i en Ventura Gassol, i els veia emocionats. Un amic nostre, que va venir de Girona, va agafar una cigarreta i la va donar al seu fill d'uns tretze anys i li va dir. «Té, fuma't la primera cigarreta, perquè així recordaràs més aquest dia». Aquella obra no es va tornar a interpretar mai més. Tothom es va quedar dret, aplaudint. Per sort, la partitura s'ha perdut... Va ser per aquesta obra que, després, el van represaliar. Ell no es va ficar mai en política. Era sots-director de la Banda Municipal, un càrrec que va aconseguir en oposicions. Al tribunal hi havia Casals, Morera, Millet i el seu pare, que eren els músics més importants d'aquell temps. Era pacífic a tot ser-ho. Estimava molt Catalunya.

En aquest punt, el lector probablement haurà acusat que l'escrit es decanta molt pel vessant humà, per la peripècia personal del músic, en aquesta evocació fidel, sincera i amb el seu matís d'idealització tan inevitable com, per altra part, no exagerat i sempre ple d'equanimitat i elegància. Però cal fer l'observació, quasi dramàtica, que a casa nostra existeix un buit en els estudis musicològics profund, enorme, lamentable. La



història de la nostra música resta per fer en bona part. Restava per bastir tot un cos d'anàlisi i de recapitulació, també de ressenya biogràfica rigorosa i àmplia. L'empresa d'iniciatives —beques, borses d'estudi, etcètera— que afavorissin la cobertura d'aquest buit resta així com un objectiu prioritari dins del nostre món cultural.

Ricard Lamote de Grignon va néixer a Barcelona, a les acaballes del segle passat, l'any 1899. La seva trajectòria va estrebar-se lligada a la figura del seu pare, Joan, amb qui estudià, amb qui fou sots-director de la Banda Municipal a la pre-guerra civil i també de l'Orquestra Municipal de València. Encara que estudià diversos instruments, el «seu» fou el violoncel, del qual va ser deixeble de Gàlvez. Tenia una gran proclivitat a conèixer els instruments, cosa que afavorí la seva condició de gran instrumentador, una de les característiques més apreciades en la seva obra compositi-

va. Per bé que la direcció fou la base del seu suport econòmic, va ser en la composició, com recordava bé la seva esposa, visqué els moments més importants de la seva vida i on excel·lí especialment.

La guerra civil, i especialment aqua 1936 esclatant, marcà la trajectòria professional i humana de Ricard Lamote de Grignon. Al principi, fill i pare es van reincorporar als seus llocs a la Banda Municipal, però un bon dia, —un mal dia, millor dir— just abans de Nadal, van comunicar a Joan que havia de prendre la jubilació anticipada; i, al fill, que quedava destituït automàticament.

— Ni els van pagar el mes de desembre que havien treballat —remarca Montserrat Coll. Abans, però, hi hagueren uns mesos anginosos, tensos i llargs com cap d'altres: terribles en el límit. La tragèdia de la família Lamote-Coll (per altra part no gens inusual en aquells anys i mesos immedi-

a l'acabament de la guerra civil) tingué un final feliç, dins el que podia haver estat.

Ricard Lamote de Grignon havia refusat d'instal·lar-se en un autocar, destinat a intel·lectuals camí de l'exili, si no podia tenir la companyia de la seva esposa i filla. Hores després, les forces bèl·licament vencedores ocupaven Barcelona. No passà massa temps que algú trucava a la porta del domicili de Lamote, al carrer del Bruc, tocant a la Diagonal. Ricard passà un temps en una improvisada presó situada en uns magatzems del carrer d'Urgell, i d'allà en una altra presó instal·lada al Poble Nou —una antiga fàbrica de canem—, on el músic fou desposseït de la documentació i on el seu esdevenidor restà penjat d'un fil.

La senyora Coll, entra en detalls —alguns d'ells d'una cruesa esfereïdora— sense ennuegar-se, amb una naturalitat filla de l'allunyament temporal i també del final feliç que, amb tot, van tenir per a ells els esdeveniments.

A la fi la música salvà la situació. Un jove oficial destinat a Barcelona, i que s'instal·là a casa d'una amiga, es prengué l'alliberament del músic com una qüestió personal. Bon afeccionat a la música, fins i tot retardà el seu desplaçament a províncies per conèixer el seu fill, recentment nascut, per tal de solucionar l'afer. El temut Camp de la Bota desaparegué així de l'horitzó de Ri-

card Lamote de Grignon; i, així, la història de la música compta amb un patrimoni de composicions molt més ric.

El Nadal del comiat forçós de la Banda és recordat amb especial tristesa per Montserrat Coll. I, emmig d'aquell dol pesarós, una trucada quasi increïble a la porta i un nen d'uns deu anys que deixa un sobre amb l'aleshores considerable quantitat de 850 pessetes i una dedicatòria plena de bons desigs i reconeixements. I l'endemà es va repetir l'operació amb una quantitat de 150 pessetes i la signatura: «Un retardat».

— Per mi, diu la senyora Coll, fou cosa dels quàquers que, en aquells temps, van ajudar moltes famílies. Però mai no ho he sabut del cert. Però cregui'm, ens va fer tant de bé aquell gest... —El període 1943-1949, la família Lamote de Grignon, Ricard i Joan, el passen a València, on el pare fou cridat per a crear l'Orquestra Municipal—. A principis de segle, el meu sogre havia fundat una orquestra simfònica. Havia estat molt amic d'en Nicolau. Ell havia heretat d'uns oncles seus unes terres a Tortosa. I les va vendre per a poder formar una orquestra. Tenia tot el material, des de cadires a partitures, faristols, tot... I va fer una orquestra que tenia un patronat... hi havia el marquès de Lacambra, que el va ajudar molt. I com que a València no tenien res, el van cridar. L'orquestra depenia de l'Ajuntament. El meu sogre

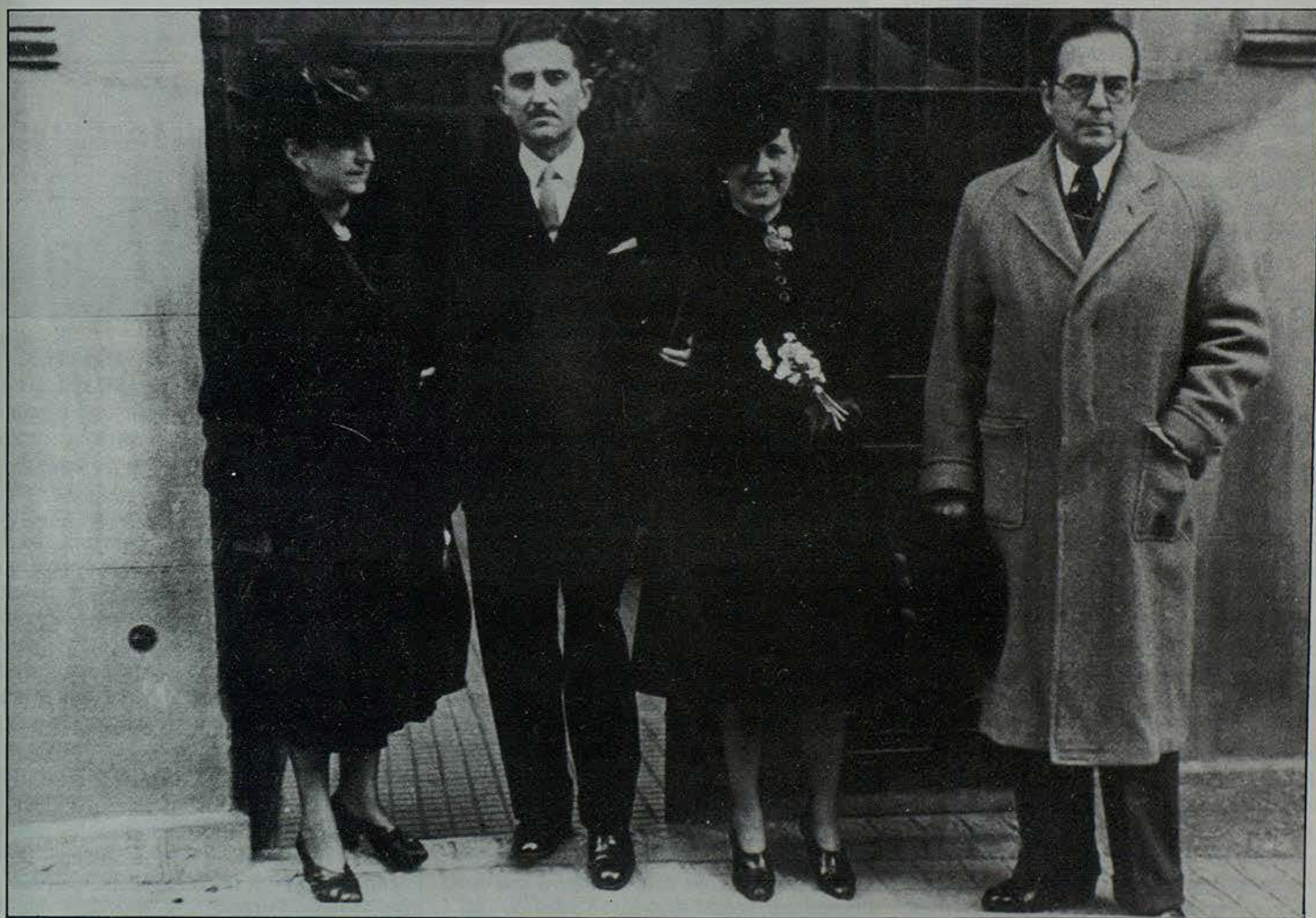
va demanar que Ricard en fos el sots-director. Però quan havia de dirigir un concert, sempre rebia una carta de l'alcalde, que li demanava que es posés malalt. Devia ser alguna pressió, perquè sabien que havia estat detingut.

I Montserrat Coll encara no ho acaba d'entendre. I sense poder-ho evitar torna a dir: — Ell era pacífic. No havia fet res. Era soci de l'Orfeó Gracienc, havia estat subscriptor de «La Publicitat»...

L'estada a València va tenir de tot. Foren anys en què ja era molt sobreviure, treballant en el propi ofici.

— En aquells temps —torna Montserrat Coll— els músics no guanyaven gaire. En Ricard donava lliçons d'harmonia i de composició. Quan es va acabar el contracte que tenien el seu pare i ell, van continuar dos o tres anys més a València. Aleshores hi va anar von Benda; però, com que tot el material de què disposaven era del pare d'en Ricard, els van perllongar el contracte. En Ricard, sempre com a sots-director. Com que no portava cap problema... Es van portar molt bé.

Mentrestant, havia sortit una ordre segons la qual s'havien de tornar a admetre els represaliats polítics. Però, una altra vegada, aquelles «coses inexplicables» feien que, a en Ricard Lamote de Grignon, els papers no els hi posaven a punt. Fins que arribà un dia...



Ricard Lamote de Grignon amb la seva esposa, Montserrat Coll, i un matrimoni amic en un casament.

FIGURES I TEMPS

— El marquès de Lozoya va venir a València, a donar unes conferències. No sé quin càrrec tenia. En Ricard hi va parlar, aquella persona va escriure a l'alcalde de Barcelona, i el van tornar a admetre a la Banda Municipal. Però, com a sots-director. De director titular no n'hi havia, de nomenat. Ell en feia, però mai no en va ser nomenat. I és que era tan modest. Mai no va mirar d'arreglar-s'ho perquè el nomenessin director.

Els records van i vénen a cavall de moments d'alegria i de tristesa. La tornada a Barcelona, en aquest pis on mantenim ara la conversa, significà un gran moment d'eufòria per al músic i per a la família. Una família que també incloïa la filla, casada amb un anglès a qui conegué a València. El sol a l'estudi, la vista del mar i el retrobament de la seva Barcelona després de llargs anys d'exili forçat, queden com un dels moments més profundament emotius i feliços de la vida del compositor.

Altres moments de signe contrari tornarien a posar-hi el contrapunt. Un d'aquests, especialment dur, l'explica la senyora Coll, amb tota discreció.

— Cada any, em penso que era el 12 de setembre, la Banda donava un concert molt assenyalat a la plaça de Sant Jaume. Recordo que en Ricard s'estava afaitant i jo em mirava «La Vanguardia». (Ell, abans de la guerra, a més d'estar subscrit a «La Publicitat», comprava «El be negre» i «El matí». Després de la guerra, automàticament, tots els subscriptors de «La Publicitat» ho van ser gairebé de «La Vanguardia».) I vaig llegir que havien donat el càrrec de director a un altre. Es veu que s'havien convocat unes oposicions, a Madrid, per al cos militar de bandes, i aquell músic, junt amb el Secretari de l'Ajuntament s'ho van manegar. Però, si la Banda Municipal mai no n'havia estat, de militar, ni hi tenia res a veure! Al meu marit no li van dir res. Van fer-li molt mal, a en Ricard. I jo vaig tenir un disgust...!— diu amb un èmfasi íntim, amagat, introspectiu. Però reacciona—. Jo li deia: «No hi vagis, a dirigir el concert». Però ell, res. Es va quedar lívid però va dirigir el concert. Allò que va fer, va ser no girar-se cap vegada a saludar on eren les autoritats.

Amb aquest fet es clou el capítol, llarg, dilatat, ple d'accidents i de fets cabdals, de relacions de Ricard Lamote de Grignon amb la Banda Municipal. El pròxim capítol, l'últim ja d'aquesta existència, el viurà amb l'Orquestra Municipal, també com a sots-director, sempre aquest estar a l'ombra, a segona fila.

— Amb l'Orquestra, com que amb en Toldrà eren tan amics, tot va anar com una seda. En Ricard, com més temps tenia per a escriure, millor. En Toldrà viatjava molt, i deixava que en Ricard dirigís els concerts i que fes els assaigs. Abans de la guerra havien fet un grup que es deia Compositors Independents de Catalunya. El formaven en Joan Gibert Camins, Baltasar Samper,

Agustí Grau, Frederic Mompou, Manuel Blancafort, Robert Gerhard, en Ricard i en Toldrà. Tenien molt bona amistat. Anaven a reunions a l'Ateneu. Ui! que n'era de feliç, en Ricard, els dies que tocava reunir-se amb ells!

La senyora Montserrat Coll, 78 anys esplèndidament digerits, ha esmentat els vuit membres del grup sense rumiar-s'ho gens. I recorda també, amb precisió, l'últim concert que va dirigir Ricard, abans de tornar del viatge a Cadis, on es va estrenar *Atlàntida*, de Manuel de Falla.

— L'Orquestra va interpretar Scheherezade. Hi havia unes noies alemanyes que es-

els llibres de Rimsky Korsakov. Fins que ho va modificar, tal com creia que ho hauria fet Rimsky. Més tard, va trobar, en un llibre del compositor rus, que a aquella obra hi havia un error i que s'havia de rectificar, just exactament com ja ho havia fet ell. Miri si en sabia d'instrumentació...

La conversa ha anat fent giragonses, d'un tema a l'altre. Els records es perden i retornen. Records també de Frank Marshall, de qui Ricard fou deixeble i gran amic. Records, a la fi, d'un estol d'obres que la senyora Coll repassa, amb la seva memòria fidel i puntillista. I en el centre d'aquests records, una obra cabdal per a ella. Una



Montserrat Coll, fidel conservadora de la memòria del músic.

taven entusiasmades, i que preguntaven: «Qui és aquest director que ho fa tan bé?». I em penso que és l'última vegada que l'Orquestra va tocar aquesta obra.

La citació d'aquesta composició per part de Montserrat Coll no ha estat casual. Al seu marit, li plaïa de forma especial l'obra de Rimsky Korsakov i la forma d'instrumentar d'aquest compositor.

— Els compositors russos li agradaven molt. I li agradava la instrumentació que feien. Ell havia tocat el violoncel a l'orquestra del Liceu. I, a la Banda, va ocupar la plaça vacant de percussió i hi va conèixer molt bé tots els instruments. Miri si coneixia bé la instrumentació, que, una vegada, va haver de dirigir una obra de Rimsky Korsakov a València; en els assaigs va trobar una cosa a la partitura que no la creia correcta. I es deia: «No pot ser que això ho hagi fet Rimsky». I vinga mirar tots

obra amb el títol de la qual el músic va aclarar definitivament els ulls.

— El càntic dels càntics és la seva última obra. No la va poder sentir estrenada. Va estudiar l'hebreu per a fer-se'n ell mateix la traducció. Hi havia la versió de mossèn Cinto que era massa antiquada..., massa de bona fe. La de Carles Riba era cantelluda. Hi havia, també, la de mossèn Clascar. Ell les va estudiar totes a fons, però en va fer la seva pròpia versió. Quan moria, em va dir: «Montserrat, El càntic...

La vídua Lamote de Grignon té el temor que ella també morirà sense haver vist estrenada aquesta obra, al mateix temps que es dol que sempre se n'interpretin les mateixes. Està agraïda a tothom qui les programa, i fa esment, de forma especial, de l'actual director de la Banda Municipal, Albert Argudo. Però això no impedeix que respectuosament, afirmi:

FIGURES I TEMPS

— M'agradaria molt que es posés allò que no se sent mai. Que es fes Goya, i així es veuria com era «atlètic» el meu marit, i obert a totes les tendències. Sí; Goya fou la cosa més moderna que va escriure. I, per què no es fa la Simfonia catalana, que és un cant a Catalunya, i sobretot a Barcelona, per l'alegria del retorn? Estimava tant Barcelona...! Una vegada, van tallar trenta-sis arbres per una reforma, entre la Gran Via i el Passeig de Gràcia, i es va posar malalt.

El repàs de les obres va passar també per *Enigmes*, amb la qual aconseguí el «Premi Ciutat de Barcelona», l'any 1956, cosa que li produí una gran alegria, segons la seva esposa.

— Ell era tan modest... I va venir aquell que ara és a París..., sí, en Narcís Bonet, i li va dir: «En obrir la plica, i en veure que l'obra era de vostè hem quedat gelats. Ens ha guanyat amb les nostres pròpies armes»! perquè era una obra molt moderna.

Té records especialment càlids per a *La cabeza del dragón*. Amb ella va debutar al Liceu Bernabé Martí.

— Que bé que s'ho va passar, ell, als assaigs. Era un enamorat de l'obra de Valle Inclán; i, de fet, *La cabeza del dragón* era com un assaig per a fer després una òpera sobre un drama..., per a començar a introduir-s'hi. Va haver de pagar-se les partitures i de dirigir de franc i tot. Arran d'aquesta obra, vam fer una gran amistat amb el fill de Valle Inclán, que és metge. És un gran senyor! Quan es va estrenar l'òpera, com que va veure amb quines condicions havia treballat en Ricard, renuncià a la part de drets d'autor que li corresponia a benefici del meu marit. Aquell detall de noblesa, a en Ricard, el va posar content, ell que n'havia rebut tan pocs. Es va posar a passejar content en veure que aquell home era tan bona persona. Ara encara ens parlem per telèfon i jo li faig broma dient-li «marquès», perquè li n'han fet...

A l'hora de retre culte a l'amistat, Montserrat Coll pensa també en l'editor Climent, qui afavorí l'estrena de *Goya* a l'Orfeó Gracienc, quan el compositor ja havia mort. — És una obra molt estranya, per a un conjunt en què hi ha dos pianos, un clarinet... Està basada en set aigüaforts de Goya.

Montserrat Coll ha lliurat tot el material del seu espòs al Centre de Documentació Musical. És molt amiga de la seva directora, Montserrat Albet qui, segons diu ella, li ha agraït molt el lliurament, ja que això ha animat altres persones a fer-ne, també. Arran d'una visita d'un grup de musicòlogues suïsses a l'esmentat Centre ja li han demanat quatre vegades *Joan de l'Ós*, aquesta cantata, estrenada al desaparegut Palau de Belles Arts amb els «quatre orfeons de Pérez Simó», com diu ella, i amb una disposició escènica monumental.

— Ara, al Palau, no ho han muntat bé. Si m'ho haguessin dit, jo els hauria indicat com s'havia de disposar el cor i la banda. L'obra, ell la va escriure en un moment en



El matrimoni Lamote-Coll, jove.

què es bescantava molt la banda, perquè es deia que no podia fer interpretacions importants, i per a demostrar que estaven equivocats.

L'any 1961 s'escolava. L'Orquestra Municipal, amb Eduard Toldrà i Ricard Lamote de Grignon al davant, va desplaçar-se a Cadis, per a interpretar-hi l'estrena mundial d'*Atlàntida*, la partitura de Manuel de Falla acabada pel seu deixeble, Ernesto Halffter, i concebuda sobre el poema de Verdàguer. Fou un gran esforç per a tots. Segons explica la senyora Montserrat Coll, en acabar el concert el mestre Toldrà estava desenaixat, i a ella no li hauria estranyat que aleshores mateix li hagués passat algun trasbals important. El viatge de retorn, Toldrà el féu a part, via Madrid. Tots dos grans amics van anar, com aquell qui diu, «de l'estació al llit». La mateixa nit del retorn, al tren, Ricard Lamote de Grignon no va parar de tossir. Allò que, de moment, semblava només un fort constipat, acabà essent la malaltia més irreductible nascuda en aquest segle. La mateixa malaltia, encara que localitzada en una altra part de l'organisme, que acabà amb l'existència —pocs mesos més tard— d'Eduard Toldrà. Amb l'*Atlàntida*, es van esfondrar també dos grans músics nostres i dos amics fidelíssims.

— El meu marit va durar poc— diu Montserrat Coll, més aviat satisfeta de no haver-lo vist patir gaire temps—. Un descendent seu, il·lustre especialista en malalties d'aquest gènere, afirma que, amb els mitjans actuals, en Ricard hauria sobreviscut.

A vint-i-cinc anys de la seva mort, hom acusa almenys dues vies de consideració molt definides. Per una part, l'espectacle —si se'm permet l'expressió— d'una trajectòria vocacional tan essencialment pura, tan aliena a allò que no fos estrictament «fer i crear música». En uns temps de mercantilització accelerada, de culte a la personalitat, als cossos tipogràfics més grans que el del costat, a l'exhibicionisme mal dissimulat i a l'aparença, l'esperit generós, «atlètic» també, com deia la seva esposa, obert i mancat d'especulació, del compositor, es constitueix en un contrast quasi aclaparador. Aquest goig per començar, acabar i tornar a posar-se a una altra obra, pel fet mateix de produir art, sense pensar ni en el guardó ni en la retribució ni en l'exhibició ni en l'encàrrec ben retribuit. I tot això, bastit amb la inquietud intel·lectual —Montserrat Coll ha remarcat, en un moment de la conversa, com era amatent a la música actual i com li agradava Stravinsky—, amb l'afany de descoberta i amb la irrenunciable voluntat de servir l'ofici madur. Referències d'un món ja passat, en el qual, però, convé emmirallar-se per no perdre determinades referències de validesa immarcescible.

L'altra via de consideració neix de la insistència en quelcom que ja he exposat abans. Als vint-i-cinc anys de la seva mort, Ricard Lamote de Grignon i la seva obra continuen essent, per a les noves generacions, uns grans desconeguts. I com em recordava molt justament un jove compositor nostre, és trist que sigui així. I ho deia tot palesant, tàcitament, com s'acusa la manca de presència, a la nostra música, del coneixement de tot el gruix històric que posseïm. Si s'ha dit que el nostre teatre no compta amb clàssics, d'alguna manera es pot dir això mateix de la nostra música.

I, cosa que és definitivament certa, és que el patrimoni de «classicisme» —expressió entesa el·lípticament—, el nostre patrimoni de tradició musical no ha estat aprofundit i, per tant, no es projecta pedagògicament, o com a transpiració cultural, a les noves generacions. I aquesta orfenesa, pesa! I, com acceptava tàcitament el jove compositor, és un buit lamentable. Això que acabo de dir per a Ricard Lamote de Grignon, —només conegut a través d'unes quantes obres més o menys prodigades i repetides—, es pot dir d'altres, començant pel mateix Ferran Sor, entre molts exemples que podríem exposar.

S'imposa, doncs, l'estrena d'obres ignorades —*El càntic dels càntics*— i s'imposa emprendre una tasca d'estudi, referenciació i aprofundiment en tot un camp patrimonial que es presumeix ric i que, en tot cas, és irrenunciable que sigui degudament explotat, perquè vessi damunt el nostre món cultural la seva saludable càrrega. Per començar, no existeix ni un coherent cos d'estudis biogràfics!

J. C. Colldeforns

III Temporada

Barcelona

Palau de la Música Catalana
gener - juliol 1987

1	8 gener	English Chamber Orchestra Steuart Bedford, director Lluís Claret, violoncel	Haydn Boccherini
2	15 gener	Krystian Zimerman, piano	Chopin Schumann
3	19 gener	I Solisti Veneti Claudio Scimone, director	Albinoni Tartini Rossini Vivaldi
4	20 gener	Orquestra Filharmònica d'Estocolm Yuri Ahronovich, director Henryk Szeryng, violi	Dvorák Brams Shostakovitx
5	27 gener	Andrea Lucchesini, piano	Beethoven Chopin
6	9 febrer	Daniel Barenboim, piano	Programa a determinar
7	10 febrer	Chamber Orchestra of Europe Gidon Kremer, director i solista	Mozart
8	12 febrer	Orquestra Filharmònica de Munic Sergiu Celibidache, director	Schumann Musorgski-Ravel
9	13 febrer	Orquestra Filharmònica de Munic Sergiu Celibidache, director	Milhaud Debussy Brahms
10	17 febrer	Virtuosos de Moscou Vladimir Spivakov, director Vladimir Krainev, piano	Cervelló Shostakovitx Vivaldi
11	22 febrer	Virtuosos de Moscou Vladimir Spivakov, director Orfeo Donostiarra Antxón Ayestarán, director Maria João Pires, piano	Mozart

12	9 març	Orquestra Filharmònica d'Oslo Mariss Jansons, director Dimitri Alexeev, piano	Liszt Sibelius
13	16 març	Orquestra Simfònica de la URSS Gennady Rohdestvensky, director Victoria Postnikova, piano	Rimsky-Korsakov Prokofiev Shostakovitx
14	2 abril	Maria Tipo, piano	Scarlatti Beethoven Schumann
15	9 abril	Emerson String Quartet	Beethoven
16	22 abril	Joven Orquesta Nacional de España Director: (A determinar) Dezso Ranky, piano	Schumann Beethoven
17	30 abril	Trio de Barcelona Enrique Santiago, viola Ludwig Streicher, contrabaix Michel Lethiec, clarinet	Messiaen Schubert
18	5 maig	Zoltán Kocsis, piano	Liszt Schubert
19	7 maig	The Academy of St.-Martin in-the-Fields Iona Brown, directora i solista	Mozart Schoenberg Txaikovski
20	12 maig	Los Angeles Philharmonic Orchestra André Previn, director	Strauss Harrison Debussy
21	4 juliol	Orchestre de Paris* Pierre Boulez, director	Boulez Ravel

*(Aquest concert es celebrarà al GRAN TEATRE DEL LICEU.)

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

MINISTERIO DE CULTURA

FUNDACION PARA EL APOYO DE LA CULTURA

Ajuntament de Barcelona

Ibercamera

Venda de localitats:

A partir del dia 29 de desembre a les taquilles del Palau de la Música Catalana.
Horari taquilles: d'11 a 13 h. i de 17 a 20 h.
(dissabte matí tancat).

El Ballet du Nord, un excel·lent conjunt regional francès al Liceu

Per tal fer-se càrrec de les escenes de dansa que incorpora l'*Aida* que es representarà al Liceu el proper mes de gener, el Gran Teatre hi ha convidat la jove companyia francesa Ballet du Nord. I se'ns anuncia l'agradable sorpresa que, aprofitant aquesta visita, la companyia alternarà les seves intervencions a l'*Aida* amb un programa íntegre de ballet, consistent en tres obres del seu repertori, que oferirà al mateix Liceu els dies 9 i 14 de gener.

El Ballet du Nord és un digne representant de l'esperit jove i ambiciós que actualment presideix el món de la dansa a l'altre costat del Pirineu. Aquesta companyia es va fundar, el 1982, amb el propòsit d'omplir el buit que suposava la manca d'una agrupació estable de dansa a la regió industrial del nord francès, tan abandonada culturalment com densament poblada. La nova formació debutà el mes de gener del 1983 (sota la direcció artística d'Alfonso Catá, i amb l'espanyola Maria Guerrero com a mestre de dansa) a la ciutat de Roubaix. Als començaments, el Ballet du Nord assumí una triple funció: les parts de ballet a les òperes representades a l'Òpera du Nord de Lille, les de l'Atelier Lyrique de Tourcoing i, al mateix temps, inicià la constitució del seu repertori de ballet. Perquè l'objectiu del seu director artístic, des d'un primer moment era aquest: la consolidació d'una companyia autònoma de dansa. Aquest projecte es realitzà plenament durant l'estiu del 1985, gràcies als èxits obtinguts pel grup, però també perquè l'astúcia i la tenacitat de Catá van aconseguir de superar el problema d'una sempre precària situació econòmica. Ara, la companyia rep subvencions estatals i regionals, a més d'un suport important per part de patrocinadors comercials i de socis protectors. Avui, el Ballet du Nord ja està deslligat de les seves obligacions a Lille i a Tourcoing, i ha obtingut l'estatut de Centre Coreogràfic estatal autònom. El «Ballet du Nord Centre Coréographique National Roubaix / Nord-Pas-de-Calais» sol romandre vuit mesos l'any al seu quarter general, situat al recentment restaurat Colisée de Roubaix, i dedica la resta de l'any a les gires per tot el món. Malgrat aquesta curta existència, ja ha visitat nombrosos països estrangers.

L'orientació artística del grup arrenca d'una base neoclàssica, i a poc a poc ha anat cristal·litzant en una personalitat ben definida dins del panorama de la dansa france-



sa. Segueix una línia neoclàssica-balanchiana; és a dir, la incorporació a l'escola clàssica pròpia del neoclassicisme de tècniques contemporànies, s'hi afegeix una concep-

ció musical del moviment i una utilització de l'espai escènic ben característiques de Balanchine.

Alfonso Catá, cubà de naixement, va començar els estudis de dansa a Ginebra, però debutà com a ballarí als Ballets de París, de Roland Petit. Passà després per diverses formacions —Ballets de Monte-carlo, Joffrey Ballet, Marquis de Cuevas, Stuttgart Ballet—, però serà finalment al New York City Ballet, sota la direcció del gran Balanchine, on es definirà la seva personalitat. La rigorosa fidelitat a la tradició del ballet neoclàssic constitueix la seva primera aportació com a director artístic del Ballet de Ginebra (1969-1973), companyia que aleshores va estar estretament vinculada al New York City Ballet i a la figura de Balanchine.

Més endavant (1973-1977), ocupà el mateix càrrec al Frankfurter Ballet, que és on s'inicia la seva col·laboració amb Maria Guerrero, antiga alumna de la nostra Maria d'Àvila. Entre els dos fan la integració dels estils d'arrel americana i europea, la qual cosa confereix al Ballet du Nord la seva particularitat. Amb tot, és l'obra de Balanchine la que constitueix el nucli del repertori d'aquesta agrupació, que compta amb una dotzena de coreografies del genial creador. Alfonso Catá és l'autor d'una altra dotzena més de peces, entre les quals figuren noves versions de *Coppelia*, *Daphnis i Chloe*, *L'ocell de foc*, una *Carmen* i un *Faust*. Les altres obres d'un repertori que inclou més de 30 coreografies, són creacions de Violet Verdy, John Clifford, Vicente Nebrada, Lar Lubovitch, Mailliot, Bonnefous i André Prokovsky.

Cal subratllar l'interès que ofereix aquesta jove companyia francesa de 28 ballarins, mostra viva de la reeixida política cultural descentralitzadora de l'ex-ministre de Cultura francès Jack Lang. Gràcies a aquesta política, una regió com la del Nord francès, tradicionalment desvinculada de l'art coreogràfic, viu ara plenament identificada amb la seva nova companyia de dansa. En pocs anys, a França, el trist paisatge de la dansa s'ha transformat en una autèntica explosió d'iniciatives, tant en el camp de la creació com en el de la interpretació. França torna a comptar dins el món de la dansa, i el Ballet du Nord hi contribueix positivament.

Marjolijn Van der Meer

Festival de Jazz i músics locals

Hem seguit, a mitja distància, el petit rebombori que s'ha produït a l'entorn de la participació de músics del país al darrer Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Aquests, les escoles de jazz i els «managements» corresponents se sentiren marginats a la vista de la programació inicial del festival.

Adreçaren una carta col·lectiva a les institucions, es posaren en contacte amb el comitè organitzador i, finalment, els fou concedida, a part de la jornada inaugural al carrer de Tuset, la inclusió en el programa d'un concert al Palau, amb participació exclusiva de músics autòctons o arrelats al país.

Els músics de jazz catalans havien manifestat la seva protesta, i l'organització del

festival va fer les concessions necessàries per mantenir la festa en pau.

Aquests fets m'han suggerit algunes reflexions, les quals espero que seran compartides sobretot pels implicats en aquest afer.

Comprenc que els músics vulguin disposar del màxim d'ocasions per actuar i fer-se conèixer. És molt natural. Ara bé, pretendre que el festival actuï com a palestra per al llançament o la promoció del col·lectiu, força important, de músics i conjunts nacionals, em sembla capgirar els termes i treure les coses dels seus límits justos. Aquesta pretensió només s'entén des de la situació precària que viu el sector, la qual l'obliga a actuar en tots els fronts possibles. Tanmateix, aquesta lamentable situació no

ens ha de fer perdre el nord, carregant el mort a qui no correspon i oblidant la funció prioritària que entenc que ha d'acomplir un Festival Internacional de Jazz a la nostra ciutat.

Pels mitjans de què disposa, per la promoció i anomenada de què gaudeix, el Festival de Jazz és una ocasió única al llarg de l'any per oferir-nos allò que «normalment» no tenim a l'abast i que, sobre el paper, té un interès per a l'aficionat en aquest tipus de música. El Festival ha de trencar la «normalitat», ha d'anar més enllà d'allò que és habitual, i ha de proporcionar experiències fora del que és corrent. Dependrà de major o menor encert en la programació en l'organització que això s'assoleixi degudament. Però, és justament en el moment



en què parlem de «normalitat» o del que és habitual que ens trobem amb el drama; és a dir, amb el veritable problema del jazz a casa nostra. I és que la «normalitat» ofereix un panorama força decebedor, tirant a desèrtic. D'aquí ve aquesta transposició de termes: quan allò que hauria d'ésser normal, corrent, no ho és, es converteix —per defecte— en extraordinari. S'entén, així, que els nostres músics aspirin a tenir una ocasió extraordinària, com és el Festival Internacional de Jazz. Però, com hem dit, això no és més que una transposició de termes. El problema dels nostres músics, i del jazz a casa nostra, s'ha de plantejar al marge del festival, en el marc del que és quotidià i corrent. És així com ens enfrontarem al problema, com anirem al fons de la qüestió i no ens dispersarem en atacs comprensibles, però desplaçats.

El festival, evidentment, pot donar una empenta als nostres músics i els pot representar un ajut, concretat en activitats paral·leles al nucli del festival, on ells en siguin els protagonistes; i, també, pot haver-hi la inclusió d'alguns d'ells a la programació central, justificada per una campanya especialment brillant durant els mesos anteriors, o per alguna altra raó d'aquest ordre. Però, amb tot, el problema no estaria resolt ni de bon tros!

Al llarg de l'any les ocasions ofertes al jazz són mínimes

Al llarg de l'any, tant a la capital com a comarques, les ocasions ofertes al jazz són mínimes. A Barcelona, les caves i els clubs on es fa jazz i on els nostres músics podrien treballar habitualment, són escassíssims. Les sales de ball (que, des de fa un temps, tornen a estar de moda) i els envelats de les festes majors rarament donen cabuda a orquestres de jazz; i això, malgrat les encoratjadores experiències que s'han produït en llocs com el Mercat de les Flors, l'Aliança del Poble Nou i, recentment, al Studio 54 i al Club Sutton, en el marc dels darrers festivals de jazz.

Aquest és realment el gran problema! Si les coses no fossin així, si els músics de jazz catalans tinguessin, a Barcelona i a les altres ciutats catalanes, llocs on actuar habitualment, si per les festes majors, les «big bands» que hi ha al país amenitzessin algunes de les sessions de ball a l'envelat (com passava fa quaranta anys i en alguns casos més recents), si el jazz formés part de la programació habitual de les sales de ball i espectacles, etc., el Festival de Jazz no seria per als músics catalans com el manà; és a dir, quelcom esperatangoixosament i imprescindible per a la supervivència, i podria complir la seva missió sense pressions ni ser obligat a fer concessions.

Però, desgraciadament, la situació és totalment a la inversa. I és per aquí per on s'ha d'atacar.

Personalment, entenc que, en aquesta lamentable situació, hi conflueixen les actituds de tots els implicats en aquest problema, és a dir: els músics, el públic, els elements que els relacionen —o sigui, els empresaris— i els mitjans de comunicació; i, finalment, aquell que abans era un convidat de pedra i, ara, cada vegada més, hom vol que sigui el «convidat d'or»: volem dir, les institucions, les públiques i les privades.

La llei de l'oferta i la demanda, àrbitre del joc

Tots ells es mouen en un terreny de joc —el del mercat lliure— regit òbviament per la llei de l'oferta i la demanda. D'aquests elements en joc, i d'aquestes regles, en resulta un formidable cercle viciós, en el qual tots tenen una part de responsabilitat. Vegeu-ho sinó: els nostres músics de jazz no treballen, perquè els empresaris no els contracten ja que el públic no ho demana, perquè els mitjans de comunicació no en parlen, atès que els músics són desconeguts, pel fet que els empresaris no en volen saber res, car el públic no s'hi interessa, gràcies a la poca informació existent, etc., etc... Comenceu per on vulgueu, i en el sentit que us sembli: es inútil; no fareu res més que donar-hi voltes i més voltes.

Les institucions, salvant les excepcions de sempre, segueixen allò que els dicta la política immediata, que rarament passa per aquests indrets. Però seria somniari pretendre que, en el sistema político-econòmic en què estem immersos, l'acció de les institucions, per ella sola, pugui trencar aquest cercle viciós.

Canviar aquest estat de coses no és gens fàcil. I, segurament, dins les coordenades econòmiques en què vivim, regides per la prepotència de les grans multinacionals de la indústria del disc i de l'espectacle, difícilment es podrà canviar totalment. De tota manera, crec que es poden prendre actituds, per part de tots i cadascun dels sectors implicats, que tendeixin a trencar el famós cercle en què estem entrampats.

Aquest, però, és un tema molt ampli que mereix ser tractat degudament en una altra ocasió; o bé, encara millor, en un debat públic. Jo hi penso dir la meua en un proper article.

De moment, només he volgut apuntar aquest possible error de descarregar sobre uns pocs una responsabilitat que tots els interessats en la música de jazz hem de compartir en un major o menor grau. Fer del Festival de Jazz el boc expiatori d'una situació general, en què els mateixos acusadors tenen part de responsabilitat, seria un greu error i una manera de quedar-nos on som. I això crec que no interessa a ningú. No és així?

Ricard Gili

MIKROKOSMOS

Iniciatives que cerquen resposta

El país té una capacitat d'iniciatives locals, de tota mena, que cal valorar en els termes que li escauen. Iniciatives, també, d'ordre musical.

N'acabem de tenir una prova amb la munió de concerts de caire nadalenc (que han estat el contrapunt musical de les festes entranyables), en una dispersió geogràfica que ha abraçat, pràcticament, tot Catalunya.

Des de concerts simfònic-corals a audicions de cambra —tot passant per les sessions a càrrec de grups corals d'adults o d'infants—, el panorama ha estat encoratjador.

Encoratjador, perquè el fet denota una inquietud per la música, per mantenir unes tradicions d'ordre cultural (o per instaurar-les, on aquest ha estat el cas), algunes de les quals han esdevingut consubstancials, en moltes localitats, amb la forma de celebrar l'Esdeveniment objecte de commemoració.

Encoratjador, perquè molts d'aquests actes han reclamat —i han obtingut— una gran dosi d'esforç per part de grups per als quals el fet musical és un fet vital.

Caldria no desapropiar aquestes energies. I no desapropiar-les pot voler dir, a vegades, no res més (però no res menys) que eliminar tants d'obstacles pràctics com encara en dificulten l'expansió.

O bé, i en un sentit positiu, propiciar els estímuls perquè la il·lusió i la voluntat operativa trobin els canals adients per esdevenir una realitat virtual.

I ací caldria evitar una fal·làcia: la convicció que els estímuls han de venir, *només*, de les institucions polítiques. N'hi ha d'altres, d'institucions i d'entitats (financeres, comercials, industrials, etc.) que cal que siguin sensibles a l'entorn sobre el qual actuen i sobre el qual ha de revertir una rendibilitat social acordada a la rendibilitat econòmica que aquelles n'obtenen. I cal que hi siguin sensibles ara, sense esperar, per exemple, la legislació que hom pugui establir (en un futur més o menys proper) sobre desgravació fiscal a les inversions de signe cultural.

La porositat de grans nuclis del país al fet musical reclama la correspondència idònia de tots aquells qui, podent-lo fer (i, possiblement, n'hi ha més que hom no pensa), cal que facin el gest que els enalteixi. Ho diu la Bíblia: «Pels seus fets els coneixereu».

Pere Artís

harmonia
mundi



IBÉRICA

N · O · V · E · T · A · T · S



J.S. Bach
Eis 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

LE CHANT
DU MONDE



F. Liszt
Integral de les Rapsòdies
Hongareses i de les Magyar Dallok
Melodies Nationals 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. Honeyman, 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 Ibérica
Avda. Pla del Vent, 24
08970 Sant Joan Despi

ENSALADA

Paraula, paraules... santa paraula

Si l'octubre fou el mes de l'esclat poderós de la represa de l'activitat amb la concentració que representa el Festival barceloní, el novembre s'esmunyí en un clima de certa calma, com si després de la foguerada impetuosa s'imposés un cert respir, o una pausa revifadora de noves forces.

Situat al bell mig de la tardor, d'una tardor climatològica bonifàcia i amable enguany, el mes que comença recordant els morts ha estat el marc d'una vida musical intensa, però no atrafegada sinó, en bona part, reflexiva. Un mes que ha tingut un protagonista inesperat: la paraula.

Paraula difícil, aquesta de la «paraula». Paraula que hauria de ser temuda en la seva definició ortodoxa d'«allò que es diu», que comporta tàcitament «allò que és» i, per tant, en la seva dimensió de compromís. Paraula que, en la seva accepció verbal més convencional s'ha projectat amb generositat al llarg de trenta dies, per altra part no gens intranscendent. Així, els mitjans d'informació han acollit la paraula —declaracions, entrevistes— de noms significatius del nostre cos social musical en nombroses intervencions de més o menys envergadura i densitat. Paraules dels responsables màxims dels Consorcis del Palau de la Música Catalana i del Liceu per parlar de realitzacions concretes —l'avanç imparabla de les obres de remodelació del Palau o la programació d'òpera de cambra al Liceu— i, junt a això, una coincidència molt concreta: cal elevar el nivell de formació musical de la nostra societat per rendibilitzar una activitat que es correspongui a uns estàndards irrenunciabls, ara i ací.

Paraules, també, de l'antic director de l'Orquestra de la Ciutat, exposant la impossibilitat existencial de refer, per ara, el contacte afectiu amb el nostre món, en una confessió —amb un cert rictus de patetisme— dolguda, trista, i en la qual hom endevina les conseqüències d'un procés complex la investigació del qual podria il·luminar aspectes fonamentals de la nostra problemàtica musical, i potser també d'altres de natura ja més estrictament personal. Al Palau, davant dels seus antics companys, el discurs de Ros-Marbà, en la seva primera intervenció d'enguany, fou amb tot molt més convincent. En el músic sempre sol ser més exacta i contundent la paraula musical que no pas la verbal. Paraules del seu successor Decker, encara que proclamen sense embuts, amb claredat esclafant i germà-



La música a l'homenatge universitari a Josep Sebastià Pons.

nica, allò que més o menys ja sap tothom: que, a casa nostra, el nivell de formació dels instrumentistes no ens permet sentir-nos-en orgullosos. I, a la fi, una advertència: no es pot desapropiar l'oportunitat de renovar l'orquestra amb personal competent. La legió estrangera, tan temuda per, a vegades, patriòtics protectors de la mediocritat asentada, pot acabar no essent un espectre.

Més paraules verbals encara, de les altes instàncies executives liceístiques, per avançar reformes estructurals importants de concreció condicionada a allò de sempre: els recursos. Hom anuncia sarsuela —un clam fins ara inoït entre els afeccionats— i que veus líriques així mateix inoïdes a la casa —Adam, Horne, Ricciarelli, Peter Schneider, Kollo, Lucia Popp, Fassbaender—, ressonaran en breu ací. Satisfacció gran amb una lleu sordina. No es parla de Pavarotti, ni tampoc de veus nostres universals que quasi aconsegueixen la mateixa condició d'inoïdes a casa nostra —Tarrés, Lloveras, Giménez...

Satisfacció gran, també, per la nova de la compra de produccions... I recordatori que els Pasqual, Puigserver i el ballarí Cesc Gelabert són reclamats al parisenc Palau Garnier, a La Monnaie, de Brussel·les, etcètera.

Paraula —«allò que és dit»— i paraules —«lletra d'un cant, per oposició a la música»— en aquest cas dites exactament per

Montserrat Figueras, en el marc càlidament eixut i harmònic del monestir de Pedralbes; en aquesta construcció de grisor, tan ben equilibrada per uns acords de color i per uns trencaments arquitectònics situats allà per una mà intuïtiva i genial. La soprano, amb el seu espòs Jordi Savall a la viola de gamba i la lyra-viol, oferiren un concert no gens convencional, entre d'altres raons per ser un obsequi a uns afeccionats fidels al cicle d'Euroconcert. La veu neta i desornamentada de la soprano, i l'acompanyament, i també l'actuació solista, de corda, amb la seva devoció arqueologista depurada, amb el seu so suau, net i precís, mostren fins a quin punt l'evolució de la música, del Renaixement ençà, ha estat també l'evolució de la volumetria i de la intensitat sonora.

Si, en termes religiosos, la paraula «crea i actua... revela i ensenya...», el concert d'Enriqueta Tarrés, a la Fundació de la Caixa, tingué quelcom o molt d'això, d'aquesta dimensió de plenitud comunicativa intensa. Traduint el vers de Shelley, transfigurat per Respighi, o el de la nostra Rosa Leveroni traslladat musicalment per Xavier Turull, i amb l'acompanyament rigorós i profundament musical del Quartet de Varsòvia, la soprano gràcia «parlà» de quelcom que alguns sabíem bé, i ens donà el goig de recordar-nos-ho. Que és una música excepcional.

FIGURES I TEMPS

Al Liceu, també han parlat amb força noms importants —Faggioni com a escenògraf—, Raimondi, Bacquier, Altmeyer de forma més explícitament i intrínsecament sonora. I la inauguració tornà a ser allò que, més o menys, no ha deixat de ser mai, i que més o menys tots sabem molt bé que és. En el pla artístic la «partitura» de Faggioni vencé la de Massenet.

I cal tornar a aquesta insistent paraula verbal que tan s'ha prodigat en un mes decididament locuac. Antoni Sàbat exposava, en un periòdic, la seva filosofia del seu cicle —Euroconcert— mentre que Maria Aurèlia Capmany aprofitava l'avinentsa de la presentació d'un cicle teatral per puntualitzar, ben oportunament, i referint-se a la relativa audiència del Festival de Música per causa de la sovintejada programació de música contemporània, que, a la fi, era lògic que fossin les institucions les que assumissin uns riscos en nom d'un benefici cultural no immediat. La paraula de la «taquilla» feliçment anorreada en benefici de l'«interès cultural públic».

Paraules musicals ben altrament foren les que pronuncià el venerable —i, encara, Déu n'hi do de vital— Karl Münchinger amb l'Orquestra de Cambra de Stuttgart en un concert inaugural del cicle de la Caixa, ben concorregut de públic i també, curiosament, de classe política. «Paraules», les del mestre, de fidelitat a ell mateix i a unes maneres de fer seves, renovadores que foren, en el seu moment, decennis ha, obridores de perspectives i que avui són madures i afirmades però no dinàmiques. El seu Bach resta però, sempre, com a referència solvent absoluta.

Barcelona més al Nord, justament a la gracienc plaça del Nord, al pavelló esportiu dels Lluïsos, un part selectiva del nostre món coral s'aplegà per retre homenatge entranyable als primers vint-i-cinc anys de la Coral Cantiga i al seu fundador i primer director Leo Massó. Vint-i-cinc anys de complir la «paraula» en una de les seves més fonamentals accepcions: complir allò promès. Festa gran i música autènticament viscuda i servida amb rigor per les corals Càrmina, Sant Jordi, Antics Escolans de Montserrat i Lavínia, ultra l'amfitriona. Ara novament al sud de la ciutat, a Sant Felip Neri, un cor que en el seu moment fou també selectiu en el nostre ambient i a la història de la nostra música, commemorava —en absència— el seu trenta-cinquè aniversari. La nostàlgia, el retrobament i l'exercici de la memòria agraïda bé mereixen l'esforç d'aplegar-se al voltant de Manuel Cabero —el mestre— i preparar un programa prou ambiciós.

Coincidint quasi hora per hora amb l'obertura de la temporada del Liceu, un grup d'adolescents japonesos, amb un d'espanyol més o menys infiltrat, omplia el Palau de la Música Catalana en un concert de música autòctona —japonesa— amb piano, percussió i espectaculars instruments electrònics com a protagonistes. Sorpresa per a molts, pel virtuosisme depurat i per la sa-



Leo Massó, homenatjat.



Maia Tomadze.

viesa d'uns virtuosos quasi anònims, aplegats per la força imparable del més universal dels idiomes: la música.

Molt a prop del Palau, tornava aquest aplec modest i cada cop més familiar que és «Dimecres musicals de Ràdio Nacional». Al Casal del Metge, el cicle, però, aviat dirà el seu adéu definitiu.

«Paraules -lletra de cant...» protagonistes decisives d'un esdeveniment que any rera any —i el vinent en farà ja vint-i-cinc— constitueix un focus de promoció privilegiat de la vida musical barcelonina. Joves —alguns no tant— d'arreu del món es disputaven l'estol de premis del «Concurs Francesc Viñas». I, amb ells, un futur aflagador. A la prova final, al Palau, un públic nombros i impassible a allò que no fos el pinyol ben col·locat, aplaudia a pleret el «poder» de la soviètica Maia Tomadze —indiscutible guanyadora femenina— i ho feia de tràmit amb una prometedora i jove nissima soprano lleugera madrilenya. Hom no reflexionava que, entre les dues, hi havia la diferència de dotze o tretze anys i una carrera professional encarrilada com a

titular del teatre d'òpera de Tiflis. El llenguatge de l'aplaudiment sovint és incomplet, mancat del sentit exacte de justícia, fugisser, frívol per espontani, i moltes vegades irreflexiu. Sigui com sigui, el «Francesc Viñas» tornà a ser —i aquesta és la paraula que compta en definitiva— una manifestació madura, ben desenvolupada i fidel a ella mateixa.

El Paranimf de la Universitat Central —temple de la paraula transcendent per excel·lència— fou marc idoni de la fusió ideal de la paraula verbal i de la paraula musical, al voltant de l'homenatge al poeta rossellonès Josep Sebastià Pons. Paraula docta del degà de la Facultat de Filologia, Ramon Pla i Arxé, i del professor Bové. Paraula recreadora dels actors Francesc Balcells i Montserrat Julió, que recitaren una llarga antologia amb una empena romàntica potser poc mesurada, i paraula musical potent la d'Enric Morera, per servir el text del poeta, *La font de l'Albera*. Interpretació entusiasta i vital d'un equip artístic, que agombolà les veus imparablement i potser excessivament operístiques de Josep Ruiz i Jesús Castellón, els cantaires de la Coral Cantiga i els instrumentistes de la Cobla Ciutat de Barcelona, sota el guiatge just i quasi pedagògic de Joan Lluís Moraleda. I, a l'ombra, la tasca organitzadora i catalitzadora de l'Òpera de Cambra de Catalunya.

Una mesada de paraula i de paraules. Quelcal que siguin «santes paraules» —les que produeixen satisfacció, perquè diuen quelcom desitjat intensament—. I cal que el nostre món musical sigui capaç de ser esclau de la seva paraula; i això és especialment important en un mes de tanta xerrameca verbal. I com que «la millor paraula és la que està per dir», un sentit elemental de pudor, respecte i humilitat em fa pronunciar la penúltima paraula.



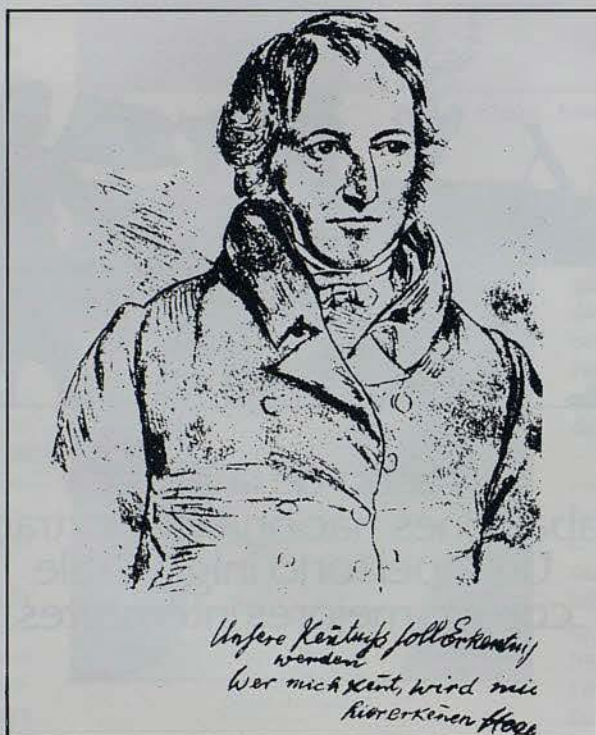
El mundo de la música
en grabaciones nacionales y extranjeras.
Un repertorio inigualable
con los mejores interpretes.



algueró discos

Balmes, 199. Tel. 217 46 26 - 08006 Barcelona

Recorregut pels corrents històrics del pensament



Hegel.

Per crítica artística i crítica musical entenem la formulació de judicis valoratius —en el primer cas, sobre arts plàstiques, i en el segon, sobre obres musicals o interpretacions—, destinats a un públic anònim. Aquest públic pot accedir-hi fàcilment (i tot buscant-hi aclariments o suggeriments) a través de periòdics, ràdio o revistes especialitzades. Les següents línies intenten de mostrar les principals tendències de la crítica artística des del seu naixement fins a la problemàtica més actual: la seva evolució, els condicionaments estètics, les innovacions, els plantejaments.

Hom considera que la crítica artística, en el sentit més estricte, no neix fins a la França del XVIII, arran dels primers Salons.

El primer *Salon* comentat data de l'any 1700, tot i que feia dècades que es publicaven descripcions de quadres a les gasetes. Els Salons se susprenen, a partir del 1704, i es reprenen, l'any 1737, amb la participació del públic.

La crítica musical neix, a finals del segle XVIII i començaments del XIX, a partir de l'arrelament de concerts públics. De la mateixa manera que la crítica artística no s'hauria de confondre amb la historiografia ni la teoria de l'art, tampoc la crítica musical no s'hauria de confondre amb musicologia ni amb l'estètica musical. Malgrat que el conjunt de disciplines citat és delimitable, no deixa de ser certa la complementarietat de la musicologia i la crítica musical; també és certa la impossibilitat del crític d'emetre judicis valoratius sense un suport *estètic*, més o menys conscient.

Una primera regla de criticisme arriba a la crítica moderna des de l'antiguitat clàssica: es tracta del concepte de *ressemblança*, o *mimesi*, que ja apareix a les teories de Plató i de Sèneca, i que continua essent exaltat fins al segle XIX (recordem el naturalisme de l'art, del segle XV, i les teories d'Alberti o de Corneille, l'estètica acadèmica, la realista, etc.).

El culte al concepte de *mimesi* —segons el qual l'art tindria una funció imitativa de la natura amb un grau variable d'idealització— determina molt directament la crítica canònica. Es tracta d'un tipus de crítica escolàstica, dogmàtica i classicista; la seva estètica és l'aristotèlica: la de la mesura i l'ordre; i alguns dels seus representants són La Bruyère, Colbert i Van Obstal.

Els filòsofs il·lustrats ataquen aquest tipus de crítica tan limitada. Cal pensar immediatament en Denis Diderot (1713-1784) i en Gautier: l'art, per a ells, no té una funció merament de reproducció de la natura, sinó que ha d'expressar un microcosmos específic i complet, únicament contingut en l'artista.

S'obren nous camins a la crítica, més enllà del criteri de *ressemblança*. Es descobren variacions del gust, la relativitat, la impossibilitat de tancar la «Belleza» a regles universals, i la diversitat i evolució de mateix art antic.

Ja Du Bos, l'any 1740, denuncia les no-

matives, en nom del sentiment, a *Reflexions critiques sur la peinture et poésie*; posteriorment, Europa es rendeix al moviment de la Sturm und Drang; i és finalment Kant qui dona justa evidència de la inutilitat de la crítica canònica i de l'estètica academicista.

El primer gran mestre de la crítica moderna és Denis Diderot, com resta patent en obres com *Beau*, a l'Enciclopèdia, els comentaris al Salons, entre 1759-1781, l'*Essai sur la peinture...*; Diderot és un home preocupat per documentar-se i formar-se, coneix tècniques artístiques, freqüenta els *ateliers*, i té una idea de l'artista i una preocupació per l'originalitat de l'obra artística, que anuncien Baudelaire.

Baudelaire (1821-1867) és considerat, unànimement, el millor crític del segle XIX. En la condició de poeta, exalta la imaginació com a criteri primordial; defensa l'estètica de la creació artística enfront de l'acadèmica encara vigent en coetanis seus com Quatremere de Quincy, Delecluze o Ingres. Per Baudelaire, l'artista autèntic és capaç de crear nous mons imaginaris; i és aquí on radica la Bellesa. El crític és qui ha de descobrir el temperament de l'artista a través de l'obra.

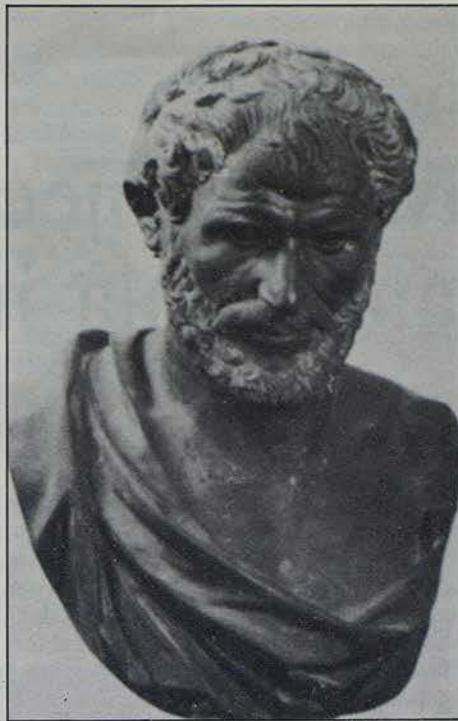
En el segle XIX, trobem de nou la valuosa aportació d'un filòsof a la crítica artística. Es tracta de Hegel (1770-1831) i, concretament, dels principis de l'originalitat (caràcter primordial i autònom de l'art), i de la historicitat. La crítica artística troba en aquells moments nous recursos per als plantejaments: recursos historicistes que intenten demostrar els lligams de l'obra en el pensament i la societat de l'època; recursos ideològics que motiven l'aparició dels grans estudis iconogràfics; teories de Proudhon, ideari de Corot i Daumier (Realisme), etc.; i recursos filosòfics que creen el formalisme, la *Einfühlung* —teoria psicològica de l'art— o la psicoanàlisi, per exemple.

Els criteris ideològics i historicistes ja restaran considerats com a incomplets, però, a finals del mateix segle XIX, de la mateixa manera que hi havien perdut l'auge els criteris que giraven a l'entorn del concepte de mimesi. D'aquí, l'actual consciència segons la qual la crítica mai no podrà assolir de ser exclusivista del tot, sinó relativa.

Amb l'afany de trobar noves justificacions al fenomen artístic i, per tant, nous paràmetres crítics, a finals del segle XIX s'accentua l'exaltació de la personalitat: actualment, demanem a l'artista originalitat i expressivitat per damunt de tot. Exigim a l'artista una realització personal, original, bàrbara i colorista. Per salvar aquesta necessitat, cada grup o cada artista que troba elements expressius nous esdevé portaveu de si mateix. Així, Matisse és portaveu dels *fauves*; Apollinaire dels cubistes; Mondrian i Kandinsky, de l'art abstracte, etc.

Ha arribat el moment de qüestionar-nos sobre quin és l'actual paper cultural assignat al crític artístic i al crític musical.

Als nostres dies, resultaria estèril adop-



Aristòtil.

tar una estètica estreta, rígida. La ràpida evolució de l'art contemporani no permet el manteniment d'un únic i invariable suport estètic; cal que el públic i el receptor s'habituin a la innovació. Esperem del crític que ens reveli el temperament de l'artista, a partir de l'anàlisi de la seva obra; i, si convé, que s'incloguin a la ressenya entrevistes amb l'artista; tot tendeix a l'afany de conèixer la personalitat artística individualitzada.

En el cas del crític musical, hem d'advertir que la majoria de vegades el seu treball va destinat a interpretacions; especialment, aquella crítica immediata, la dels periòdics. La crítica en revistes especialitzades s'orienta més aviat a obres, ja siguin del present o del passat.

El primer tipus de crítica permet poc temps de preparació, i el resultat no sol ser crític sino periodístic, del tipus de crònica. Els errors són, almenys en el nostre país, massa freqüents, i demostren una incultura musical vigent, així com lamentables interessos extra-musicals. El crític hauria de demostrar en tot moment la imparcialitat i la científicitat en els seus judicis valoratius, així com un latent anhel de contribució a pujar el nivell musical del seu país. L'estructura socio-econòmica del país, però, no permet miracles: hauríem de prendre consciència del difícil ofici de crític musical (que ha de conèixer pròpiament el llenguatge musical, la Història de la Música, les maneres d'interpretar, etc., i que, a més, ha de tenir una orelleta fina, sempre a punt de captar tots els detalls, i un afany investigador que autèntiqui els seus veredictes) i li hauríem de permetre una dedicació exclusiva.

Montserrat Comellas i Barri

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



Objectivitat-subjectivitat: una antinòmia inútil

L'antinòmia objectivitat-subjectivitat encara constitueix un element amb un acusat protagonisme a l'hora d'encaixar la tasca de crítica artística. I he exposat de forma precisa el terme «encara» perquè sembla que no hauria de ser així, després que existeix ja un ampli cos teòric i de pensament que ha desmitificat justament la càrrega antinòmica, o si més no que ha mostrat la inutilitat de la consideració de la mateixa o el seu escàs o nul rigor.

Però allò cert és que són molts els destinataris de la crítica —intèrprets, creadors, lectors— que reclamen «objectivitat» en el crític com a garantia absoluta, com a assegurança de resultats indiscutibles i irrefutables. I, al mateix temps, esmenten el terme «subjectivitat» com a portador de totes les pitjors malestrugances envers el resultat final del producte «crítica». I això esdevé també en els professionals de la crítica, obsessionats sovint per assolir la pedra fi-

losòfica de la crítica objectiva químicament pura. Hom es mou, així, en el marc d'unes postures maniquees i excloents, per altra part mancades de rigor i de reflexió científica.

Cal partir de l'essència definidòria filosòfica dels dos termes —objectivitat subjectivitat— basant-se en l'arrel de les expressions. Així «objectiu»¹ és «allò que resideix merament en el subjecte» mentre que «subjectiu» és allò que és en l'objec-



Josep Ferrater Mora.

te». Ferrater Mora² remarca, al respecte, que: «l'objecte és aleshores equiparat a la realitat —realitat objectiva, que pot resultar cognoscible— en contraposició al subjecte, el qual, vist des de fora, per dir-ho així, és un objecte; però, vist des de dins és allò que coneix, vol o sent l'objecte». Un judici objectiu és, així, definitori de la realitat; ara bé, segons el que s'acaba d'exposar, aquest judici només és possible que tingui lloc des del subjecte. Distinció entre objecte —terme i fi de l'acte de coneixement— i subjecte —motor de judici, del procés de coneixement.

Husserl remarca aquest supòsit en assenyalar que³ «objecte és tot allò que pot ser subjecte de judici». L'objecte, doncs, existeix en tant que és «susceptible de rebre una determinació i, en últim terme, tot allò que és i val d'alguna forma... Tot contingut intencional, subratlla Ferrater Mora: «és, en aquest cas, un objecte».



Gabriel Jackson.

Objectivitat, doncs, obeeix a una voluntat de judici real, nascuda fora de l'objecte, des del motor intencional de judici; de judici que aspira a ser real i definitori.

Però és evident que la pràctica de l'objectivitat des de fora, des del subjecte, ofereix problemes de solució molt difícil, ja que la creació artística —objecte a criticar, a redefinir, a descriure— en la seva complexitat i riquesa fa impossible al crític la seva delimitació descriptiva i re-creativa basada en la seva capacitat i els instruments de què disposa. El crític es troba amb limitacions i insuficiències de diversa índole que poden circumscriure's a dos apartats: per una part, manca de recursos cognoscitius i també lingüístics —sempre insuficients per a fer front a aquella riquesa inabastable de l'obra d'art—; i, per l'altra, his-

tòria personal que fa sorgir contracossos molt concrets a la valoració objectiva. Hom podria parlar també de manca d'eines, de referències o de fórmules científiques o infal·libles.

Tanmateix, no és la impossibilitat real, concreta i tangible d'assolir l'objectivitat allò que ens ha de fer renunciar a la mateixa, sinó que allò que importa és renunciar a tot intent d'assolir-la com a garantia justament d'objectivitat o de possibilisme honest. Perquè, d'entrada, un hom es pot trobar que el fet mateix de voler ser objectiu pot pressuposar una pedanteria buida de contingut, una fal·làcia mancada de rigor; i pot constituir, per tant, la primera base d'engany, d'allunyament d'una aproximació real a la veritat objectiva.

Però no és solament aquest l'únic element que juga a favor d'un prescindiment previ de la recerca de l'objectivitat intrínseca o de posar-la com a condició irrenunciable.

tada la història no han estat tant els historiadors com els novel·listes. L'afirmació il·lumina una mica allò que pretenc introduir, sense que, però, l'expressió hagi de ser entesa en la seva exactitud literal.

Cal preguntar-se quines coses existeixen fora de nosaltres

Cal tornar als orígens definitoris. Assenyala Peter Hamm, en un treball esplèndid⁴, que objectivitat significa «l'existència dels objectes fora de nosaltres»; i que cal preguntar-se «quines coses de la literatura —òbviament, de tota realitat artística— existeixen fora de nosaltres». I, tot seguit, mostra com cap de les definicions que ens han estat ofertes fins ara ens satisfan, ja siguin la naturalesa, el gust o fins i tot la història. A partir d'aquí, queda definida la dificultat per assolir la «veritat». És per això que Roland Barthes ha pogut dir⁵ que la crítica no és de cap de les maneres ni una «simple llista de resultats, ni una enumeració de judicis, sinó que es tracta en essència d'una activitat. O sigui, una seqüència d'actes intel·lectuals arrelats a l'existència històrica i subjectiva (els dos adjectius expressen la mateixa cosa d'aquell que els executa i se'n responsabilitza. La pregunta de si una activitat pot ser realment *veritadera* és completament absurda. Queda determinada per unes directrius completament diferents». I el lingüista francès, novament recollit per Peter Hamm, conclou que el crític, tal com es presenta habitualment, és un crític de probabilitats, perquè allò que considera com a probable ho pren com a quelcom objectiu.

Heus ací desmuntada la fal·làcia de l'objectivitat. Tanmateix, al crític, com recorda molt bé el mateix Peter Hamm, se li exigeix la pràctica de l'objectivitat de l'atorgament de categories i remarca que: «Ha

La subjectivitat, única garantia possible d'objectivitat

d'aparèixer com a instància en comptes de com a persona. Això significa que ha de donar un caràcter absolut a les seves categories». Northop Frye⁶ ha assenyalat que els judicis axiològics són sempre judicis de gust. Tanmateix el públic els accepta com a objectius, i basats en el prestigi d'una sèrie de grans crítics, o considerats així com a tals, assolixen la categoria de valors objectius, de referències exactes i inobjectables, a no ser que, com adverteix Peter Hamm, els mateixos crítics «revelin quin fou el motiu que els impulsà personalment a formular aquell judici». Cosa que supo-

Cal advertir bé allò que vull dir. L'objectivitat, situar allò que és l'objecte a criticar no és en si mateix quelcom renunciabile. Ara bé, en el context, amb unes impossibilitats reals essencials i vertebrals per al seu assoliment que converteixen en utòpica la seva consideració, i amb l'existència d'un nucli d'opcions que permeten oferir al destinatari de la crítica unes referències aproximadores a l'objecte prou suggestives, aquell pressupòsit perd no sols consistència, sinó també virtualitat i validesa. A això cal afegir-hi, encara, el dubte científic lícit enfront de l'existència mateixa de l'objectivitat.

Fa poc, dos historiadors ben coneguts, Gabriel Jackson i Raymond Carr apuntaven —vegeu la revista «El Món»— la idea que, qui millor ha escrit i ha deixat assen-

saria anunciar que no són judicis objectius, sinó subjectius. A l'obra esmentada, Hamm recorda en aquest punt les paraules de Theodor W. Adorno a *Einleitung in die Musiksoziologie*: «la decadència de la crítica com agent de l'opinió pública no es manifesta pel subjectivisme, sinó per l'atròfia de la subjectivitat, que es desconeix com a objectivitat».

L'atròfia de la subjectivitat, manifestació de la decadència de la crítica com agent d'opinió pública

Aquests raonaments crec que són prou concloents per a situar en el seu lloc el valor real de l'antinòmia amb què he iniciat l'escrit, i sobretot per a desmitificar el fet «objectivitat» i el seu paper a la tasca quotidiana de la crítica. Tanmateix, el crític ha de dur a terme la seva tasca; ha de fer unes opcions, ha d'aproximar-se a l'obra d'art i traslladar al seu lector —públic, intèrpret, creador— un producte que definitivament se'n diu crítica, i que té per damunt de tot una vocació il·lustradora, descriptiva o analítica; re-aproximadora i re-situadora d'aquella obra.

Rebutjada per impossible la via objectiva-descriptiva-analítica, per inútil o per incapacitat d'assolir el rigor pretès, el crític té al davant diverses opcions. Henning Rischbieter, al seu assaig *Descubrir lo ocurrido*⁷, assenyalava que, en escriure una crítica, allò que hom pretén és «repetir-ho —l'obra a recensionar— en un altre mitjà». I afegeix: «Aquest és el meu impuls: descriure allò esdevingut. En el millor dels casos la descripció és més concisa; i, en el pitjor dels casos, més pàl·lida... Sempre és diferent, s'oposa a allò transitori del teatre, cerca la seva barreja, generalment eclèctica... Pretén evitar tota aquesta diversitat i multiplicitat mitjançant la selecció de detalls característics, la fixació de moments, la formulació de tendències estètiques i la suma en una caracterització del conjunt com a tal conjunt». I continua amb aquest raonament: «D'aquesta forma, la descripció es converteix en anàlisi. I aquesta anàlisi, en seleccionar i sospesar entre elles les parts seleccionades, estudiant-ne la connexió, pot conduir a uns judicis. Però els judicis a les recensions sobre una representació teatral només arriben a satisfer-me si han nascut a través del procés descrit aquí. Els judicis —fins i tot els meus— m'enutgen precisament pel fet que, ja a la seva mateixa base, la descripció resulta tan insuficient, davant la quantitat i l'efímer de la vetllada teatral. Per tant, la inutilitat d'aquesta activitat que anomenem crítica... la sent amb major freqüència qui, com jo, considera més important la descripció que el judici».

Heus ací una opció. La descripció —no necessàriament fidel o exhaustiva, sinó se-

leccionada, dirigida, amb els «subratllats» corresponents, amb absències també— comporta una via d'anàlisi i un camí vers l'objectivitat.

Siegfried Melchinger⁸, després d'abonar la separació entre «anàlisi» i «judici», assenyalava: «...m'adono que tota anàlisi porta inherents uns trets subjectius». I, després, continua afirmant que considera important, en una tasca, la dimensió descriptiva: «...de la qual quedi eliminada, al màxim possible, el judici personal»; però, aleshores, com a contrapartida d'aquesta sobrietat a l'anàlisi, a la segona part de la crítica: «hi hauria de correspondre el compromís decisiu del judici personal. Perquè tot lector hauria de tenir davant dels ulls, amb la màxima claredat possible, la individualitat de la persona crítica. Tan sols el valor per a una tal

'subjectivitat' garanteix la sinceritat del judici».

Aquest argument últim obre les portes a allò que exposa Martin Walser⁹, el qual formula una línia de pensament suggestiva, extraordinàriament rica i oberta a noves perspectives, la qual definitivament prescindeix de la que podríem anomenar «obsessió objectivista», i anorrea, per tant, tot un camp de pensament i opinió.

Així, es pregunta: «Per què (els crítics) renuncien a ells mateixos quan escriuen sobre un llibre o sobre una obra de teatre? Per

Objectivitat com a voluntat de judici nascuda fora de l'objecte

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS TEMPORADA MUSICAL '86/87

Gener - Febrer 1987

VII Festival de Música Romàntica

El Romanticisme Primerenc

1	IAN PARTRIDGE, tenor JENNIFER PARTRIDGE, piano	Divendres, 9 de gener, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS Obres de: C. Ph. E. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Zelter, Schubert i Beethoven (A l'estimada Ilunyana).
2	LUIZ DE MOURA CASTRO, piano	Dimecres, 14 de gener, a les 21 h. PALAU de la MÚSICA CATALANA Obres de: Clementi, Mendelssohn, Field i Chopin.
3	BRODSKY STRING QUARTET de Londres MIQUEL FARRE, piano	Divendres, 16 de gener, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS Obres de: Schubert, Mendelssohn i Spohr.
4	COLIN LAWSON, clarinet CARLES RIERA, «corno di bassetto» CHRISTOPHER KITE, pianoforte	Dijous, 22 de gener, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS Obres de: Mendelssohn, Beethoven, Danzi i Weber.
5	JORGE BOLET, piano	Dissabte, 24 de gener, a les 21.30 h. PALAU de la MÚSICA CATALANA Obres de: Grieg, Brahms, Liszt i Chopin.
6	NORTHERN SINFONIA ORCHESTRA Dir. Wilfried Boettcher. RAFAEL OROZCO, piano	Dimecres, 28 de gener, a les 21 h. PALAU de la MÚSICA CATALANA Obres de: C. Ph. E. Bach, Haydn i Mozart.
7	ALBERNI STRING QUARTET de Londres	Dimarts, 3 de febrer, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS Beethoven: els últims quartets.
8	TRIO FONTENAY de Hamburg	Divendres, 6 de febrer, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS Obres de: Schumann, Schubert i Wieniawski.
9	JOAN MOLL, piano	Dimarts, 10 de febrer, a les 21 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS Obres de: Beethoven, Dussek i Weber.
MASTER CLASS DE PIANO: JORGE BOLET		Diumenge, 25 de gener de 10 a 12 h. CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS

Venda d'abonaments: L'abonament es podrà adquirir, del 15 al 24 de desembre de 1986, a les taquilles del Palau de la Música Catalana (C/ Amadeu Vives, núm. 1. Telèf. 301 11 04), els dies laborables, d'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes, no hi ha venda).

Venda de localitats: Les localitats per a tots, o per a cadascun, dels concerts del Festival es posaran a la venda el dia 2 de gener de 1987, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, a l'horari habitual.

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



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

què renunciïn a les seves pròpies deficiències?». I aclareix que el terme «deficiència» l'empra per a indicar una «direcció vers allò personal»; i adverteix que els qui han escrit una novel·la, allò personal està contingut en ella i d'alguna manera ja no existeix i en canvi: «molts crítics, malgrat la seva condició de crítics, escriuen segons normes alienes. Prescindeixen d'ells mateixos —expressió clau en el raonament de Walser—. Jutgen amb l'ajut d'un coneixement quasi superpersonal. I, per regla general, en indicatiu. Els agrada afirmar quelcom aliè».

Els crítics funcionen com a perits públics i sembla que es considerin com a jutges

La crítica de «L'obsessió objectivista», en Walser, el porta a escriure això: «Funcionen com a perits públics, i sembla que es considerin com a valoradors, com a jutges. I encara que arribin a horroritzar-se per això, acaben convertint-se en meres instàncies... La culpa d'aquest rebaixament del crític a una mera instància la té la utilització irreflexiva del vocabulari del judici».

L'argument continua prenent cos de forma il·lustradora en aquest paràgraf: «Si el crític s'enfrontés amb la novel·la o amb l'obra de teatre amb la seva sensibilitat entrenada; si, per dir-ho així, es trobés a soles amb l'objecte de la seva crítica; si, amb

tota la seva història personal —que podria tenir molt bé dos mil anys—, reaccionés davant l'objecte, aleshores, a la seva prosa potser hi quedaria reflectida també una forma exemplar de vivència, però hi evitaria el naixement d'un *papa* independent de la persona, que ofegui aquesta». I tot seguit, una afirmació definitiva: «Perquè, l'escriptor que redacta crítiques, tan sols es distingeix de l'escriptor que crea novel·les en el fet que el crític prefereix provocar la seva capacitat lingüística per a uns objectes literaris —artístics— abans que per a uns de naturals». I més endavant, encara rebla el clau: «Segons la meua opinió, l'escriptor fi-



Theodor W. Adorno.

cat a crític hauria d'escriure la seva prosa com algú que només escriu per a ell mateix, que només està entestat a contestar, amb tota la seva història conscient i inconscient, l'objecte literari. I quan més radical sigui el seu intent, major caràcter compromès tindrà, perquè només sembla versem-

blant allò que hom expressa de forma despietadament personal».

Cal veure el crític com algú que també pensa per ell mateix

Però Walser no renuncia al factor objectiu, quan afegeix: «Tot això no aniria en detriment de la cosa social ni política, ni per la cosa literària —artística— o categòrica. Perquè la persona del crític està impregnada de tot això. Ara bé, aleshores, la crítica només traslluiria aquest tant per cent efectivament existent. El crític es veuria obligat, aleshores, al seu paper de preceptor paternalista, que en realitat no és. El seu interès per la cosa general quedaria reduït a una mesura suportable. Aleshores, hom el veuria com algú que també pensa per ell mateix».

Tot un programa, enormement ric i obert, que importa, però, una opció radical per a la creativitat, l'abandó del recurs d'unes referències més o menys segures, d'un llenguatge establert i d'unes fórmules infal·libles.

Es prescindir d'aquell «arsenal terminològic» de què parla Henning Rischbieter, a l'assaig ja esmentat; un arsenal segur, però que compta amb el contrapès de saber superar el «desgast al qual s'exposa la llengua en ocasió de cadascuna de les seves aplicacions»; un desgast citat també per Rischbieter.

En definitiva, una opció que no és a l'abast de tots els crítics.

Comellas



RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Dissabte, de 24 a 1 de la nit

Notes

¹JOSEP FERRATER MORA: *Diccionario filosófico abreviado*.

²JOSEP FERRATER MORA: *Obra citada*.

³Citat per J. Ferrater i Mora a l'obra indicada.

⁴Assaig «El gran crític». Llibre *Crítica de la crítica*.

⁵Assaig «El gran crític». *Obra citada*.

⁶Assaig «EL gran crític». *Obra citada*.

⁷Assaig «Descubrir lo ocurrido». *Obra citada*.

⁸Assaig «La separación entre análisis y juicio». *Obra citada*.

⁹Assaig «La ilusión de que el crítico es un escritor». *Obra citada*.

LA RESONANCIA DE UNA GRAN CAJA

Aire marcial
(♩ = 64)
Flautas

Nuevo Crédito Familiar
Libreta de Capitalización Personal

Tarjeta Cajamadrid

Tarjeta Visa

Tarjeta 6000

Comercio Exterior

Servicio Integral PYME

Cuentas Corrientes

Imposiciones a Plazo

Servicio Nómina

Becas para Estudios e Investigación

Crédito Vivienda

Préstamos Personales



CAJA DE MADRID

75 oficinas en Cataluña

En Barcelona: Plaza de Cataluña, 9 y Aragón, 314

L'exercici de la crítica musical

La vida musical, a Barcelona i a tot arreu de Catalunya, ha experimentat en els darrers anys una fonda transformació. En forma paral·lela, ens caldrà igualment pensar que també s'hi ha hagut de transformar tot el sentit de l'exercici de l'activitat, adés característica d'una crítica musical de caire convencional. D'uns pocs concerts escadussers i d'un Liceu rutinari, es passà a la naixença de l'Orquestra Municipal i, després, a la institucionalització del Festival Internacional de Música de Barcelona, al Patronat Pro Música i, successivament, a una revitalització del fet musical a Barcelona. Amb la creació d'una llarga llista de festivals locals d'estiu, aquesta activitat s'ha estès a tot Catalunya de forma puixant. La crítica musical especialitzada n'ha resultat evidentment influïda; no tant per l'aspecte quantitatiu esmentat, com, en realitat, per una fonda transformació de la qualitat i essència mateixa de la missió que té actualment confiada, com a resposta a aquella important mutació socio-cultural.

Una crítica musical periclitada

És evident que hi ha una fórmula de crítica musical del passat que, amb el màxim respecte per a algunes poques excepcions, avui és impensable. I no vull referir-me gens a un exercici viciós o insolent, sinó a un determinat àmbit cultural que, avui, seria incompatible amb els requeriments que la nostra societat formula al respecte.

Passem per alt tot allò que, en altres temps, el crític musical pogué tenir quant a informador social. Perquè no es tractava únicament del que podríem anomenar fet o «esdeveniment social» en el sentit burgès del terme, sinó d'una limitació a la informació del fet musical com a tal esdeveniment ciutadà, feta de forma rutinària o, com a màxim, seguida de quatre judicis valoratius, més o menys encertats —però sempre gratuïts— sense una fonamentació i, per tant, sense cap projecció cultural. Les coses han canviat, doncs, profundament. I



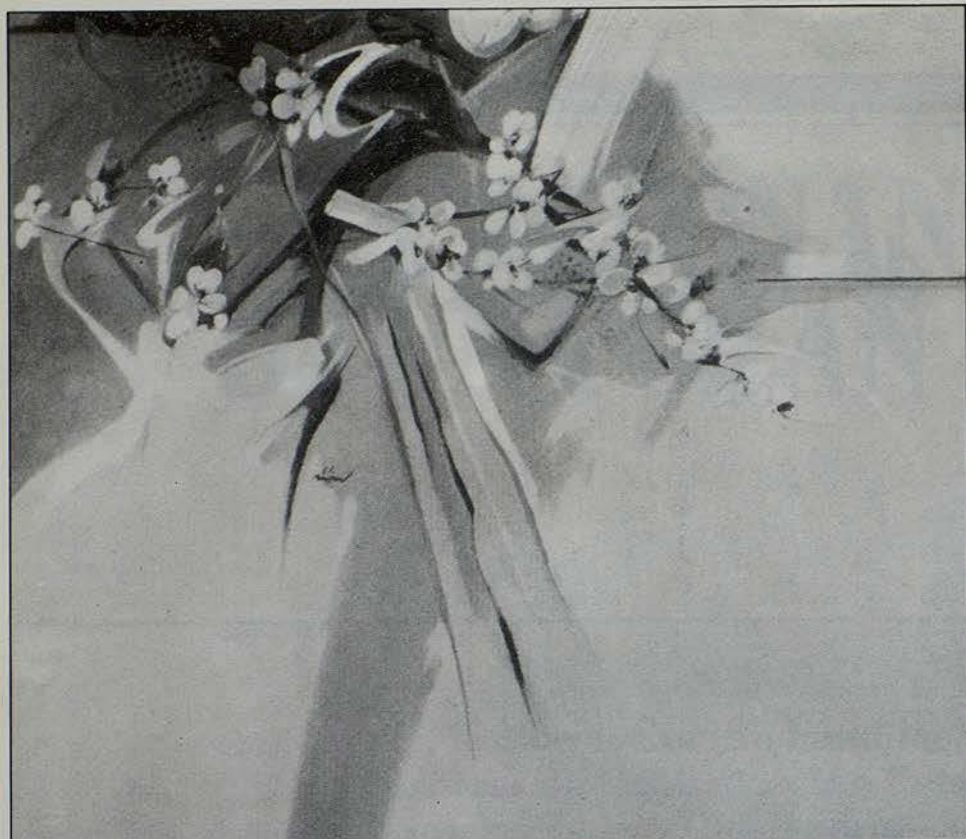
avui seria inimaginable un diari d'informació general que esmerces una plana quotidiana a aquest tipus d'informació «post concert», respecte a tot allò que diàriament es fa a Barcelona i arreu de Catalunya.

Però, tal com deia, no es tracta ja d'una única qüestió de quantitat d'esdeveniments musicals, sinó d'un gran canvi qualitatiu de la vida musical catalana, un canvi que planteja nous problemes de fons, derivats tant de l'elevat nivell cultural de moltes de les activitats realitzades, com de la notable i sovint brutal diferència existent entre unes i altres. Diferències que poden derivar del distint grau d'esclat artístic, com també (i sobretot avui) del resultat de diferents enfocaments estètics i culturals quant a la concepció interpretativa dels intèrprets en cada cas.

Crítics, informadors o comentaristes

No cal ni dir, per tant, que resulta impossible de pensar en una única activitat de crítica, en aquell sentit convencional, bastida sobretot amb mers judicis de valor. El nivell d'exigència de les execucions materials de la música és, avui, altíssim i no s'hi qüestiona ja un mínim de pulcritud i de virtuosisme, més o menys transcendental en totes elles. Tampoc no són ja admissibles els termes tòpics al·lusius a sensibilitat o expressió. El crític ha de reduir al mínim l'adjectivació banal, en profit d'una fonamentació experta (i, fins i tot, sensiblement tècnica si ve al cas) sobre els criteris de la interpretació en qüestió.

La música és aquest art singularíssim que



V FESTIVAL INTERNACIONAL de MÚSICA de L'EMPORDÀ

VILABERTRAN, AGOST-SETEMBRE 85
JOVENTUTS MUSICALS DE FIGUERES

obra original de JOSEP MINISTRAL

rep una realitat material efímera cada vegada que uns intèrprets fan una lectura sonora dels signes d'una partitura. Es tracta d'una descodificació humana que sorgeix per esvanir-se tot seguit. Cal ésser expert i dotat per a la música per a servir una imatge diferencial en la memòria d'aquella interpretació en concret. Aquesta podria ésser la funció primordial, encara, d'una crítica convencional, dirigida tant als no oients del concert en qüestió com, àdhuc, als qui hi estigueren presents, tot oferint-los una oportunitat de contrast d'idees.

Una crítica estricta en aquest sentit no esgota, però, ni satisfà els requeriments socioculturals al respecte. La informació prèvia, comentada i fonamentada, esdevé imprescindible davant d'esdeveniments, singulars tant per llur vàlua absoluta com per un agut sentit cultural: l'obra fora de repertori, la versió especialitzada, un intèrpret en concret, etc. Aquesta funció ha estat natural-

ment reclamada pels promotors i empresaris, als quals es fa una publicitat desinteressada. Informació, per altra banda, sempre delicada i sovint perillosa, quan una expectació excessiva pot resultar frustrada. ¿Seria lícit que el crític-informador fes massa reserves respecte a la qualitat inconeguda o simplement dubtosa del director de segona o tercera fila que serà al davant de la prestigiosa simfònica? ¿O respecte al solista totalment desconegut, o a la dubtosa capacitat com a liederista, en recital, d'una gran figura de l'òpera? Hi ha fets musicals d'una realitat evidentment segura, però una informació prèvia sovint pot resultar, en efecte, perillosa i arriscada. La vida musical recent ens podria furnir més d'un exemple del pas fugisser d'alguna agrupació instrumental, o d'un solista, a cavall de les ràpides gires organitzades gràcies a les possibilitats de l'aviació.

Tot tornant a la crítica pròpiament dita,

anem observant com, en els darrers anys, es va transformant cap a un elevat grau de «comentari» generalitzat. Potser l'ideal seria convertir la crítica del fet anecdòtic en una glossa orsiana generalitzadora; però allò que venim observant, en aquesta crítica més solvent i estudiosa, és més aviat un afany de prologar extensament, amb comentaris culturals, històrics o tècnics, una mena de coda final gairebé telegràfica. Potser caldria pensar en un replantejament editorial del tema. En aquest aspecte, una fórmula plausible podria ésser la d'una secció fixa en la qual hi hagués: una part d'informació «de futur», degudament comentada; l'article de comentari previ, o de post-concert; i, finalment, una part de crítica pròpiament dita, resumida, sintètica i sense les exigències que comporta l'article tipogràficament compost o requadrat.

L'exercici actual de la crítica

Barcelona, i també la Catalunya dels festivals d'estiu, reclama des de fa uns anys una figura molt especial de crític musical en general. Tradicionalment, es tractava d'una activitat marginal, de professionals o afeccionats que, ocasionalment, escriven col·laboracions o ressenyes periodístiques. Barcelona no ha assolit en aquest aspecte la dimensió de capitalitat musical d'un àmbit europeu; però al crític ja se li exigeix una professionalitat i una dedicació pràcticament totals. L'assistència al concert o a l'espectacle pressuposa, naturalment, una vocació decidida. I si, aquesta, podia resultar adés prou gratificant, avui reclama aquella dedicació plena, incompatible amb altres activitats. A les hores del concert o de la representació d'òpera, cal afegir les que exigeix el transport al local de torn, les esmerçades en la reflexió i redacció del comentari, si no hi afegim encara el temps necessari per a portar físicament l'original a la redacció de la publicació respectiva. Una mitjana de sis hores hi són aviat esmerçades, com a mínim, si és que no li ha calgut assistir a més d'un esdeveniment. Tothom reclama, a temporades, una presència diària del crític; fins a quatre o cinc recitals en un mateix dia. Tots els festivals d'estiu en pretenen la presència, omplint-li tots els caps de setmana entre juny i octubre en els llocs més distants de la nostra geografia. En definitiva, una activitat esgotadora (fins i tot físicament) quan cal ocupar-se'n nit darrera nit, i observar exactes terminis de lliurament de material. Això, si en el darrer instant la publicació no pot compaginar el comentari per manca d'espai o bé, fet no infreqüent, si es veu obligada a mutilar l'original. Es tracta de la descripció d'una realitat, avui palesa, sobre la qual em limito a proposar la reflexió del lector.

Problemàtica general del crític actual

En una o altra circumstància o condicions de treball, l'exercici de la crítica pressuposa, per tant, la necessitat actual d'una selecció prèvia d'allò que l'expert o l'equip de comentaristes preveuen com d'interès per als lectors. Fins i tot, aquesta decisió pot resultar sovint qüestionable. Sense arribar a les coincidències normals en aquelles grans capitals musicals europees, les que sovint es produeixen a Barcelona tenen una solució difícil. La decisió correspon als experts que han d'aplicar criteris d'ètica professional, que en podríem dir general, i també del criteri personalíssim sobre el seu concepte del sentit de servei a la societat. Un fet artístic transcendent, però anualment reiterat, amb només variacions de programa, pot ésser preterit en benefici d'una altra activitat molt més modesta, però igualment digna d'un ressò i comentari.

Encara que no aprofundim més en aquesta qüestió, la mateixa ens porta inevitablement a fer ressaltar el fet d'aquesta reiteració periòdica d'uns mateixos noms en el panorama musical d'una determinada ciutat. Solistes, conjunts de cambra i orquestres, o la pròpia simfònica estable de la ciutat, plantegen constantment al crític un repte al seu enginy o a la seva capacitat de repetició incessant. Un prestigiós crític estranger decidí un bon dia retirar-se de la seva professió, precisament cansat de «repetir-se a si mateix».

El risc és innegable, en aquest sentit; perquè, fins i tot la capacitat de comentari i glossa, acabarà imposant la reiteració d'idees i conceptes tòpics.

Ètica i deontologia del crític

Aquest darrer comentari ens porta a considerar l'exercici de la crítica musical com una tasca dotada d'un notable rerafons de contingut ètic. Tot exercici d'una professió musical té la seva deontologia, tant si es tracta d'un solista com si es tracta del compositor. ¿Per a qui cal compondre, i com? ¿És que cal fer-ho pensant en un destinatari, o per als murs d'una torre de vori? ¿Té dret, l'interpret, a limitar-se a preparar uns programes eterns, sempre els mateixos per a unes gires habituals, o li cal «fer música» i exercir com a músic en el terme més ampli?

El crític té unes exigències molt estrictes, perquè ha d'estar constantment en contacte amb el seu públic i perquè ha de fer-se creditor de la confiança que aquest li ha concedit. Hi ha, doncs, un afer d'honestetat abans que tota altra cosa. Honestetat unida a una competència professional que exigeix una constant preparació i un estudi continuat.



Dir la veritat no sempre resulta fàcil; i per això hi ha hagut professionals que decidiren adoptar una actitud permanent de complaença i resolgueren emetre sempre judicis de valor favorables. Aquesta actitud ha d'ésser considerada més aviat com grotesca; però el fet és que, un professional, es troba, en aquesta tasca, encerclat per mil suggeriments que atempten contra la seva llibertat de criteri. Unes vegades, es tractarà —i això serà massa sovint— de l'amic o de la persona que hom troba a totes hores i a tots els concerts. Altres vegades, serà qüestió de la institució venerable i intocable. En matèria de música contemporània, s'estableixen uns noms igualment intocables i ja instal·lats.

Cal, en efecte, mostrar en tot instant una independència de criteri, perquè aquesta disposició ètica és essencial per a la tasca del crític musical. Es tracta, evidentment, d'una afirmació tan elemental que pot semblar absurd el fet d'esmentar-la encara; però, si ho faig, és sobretot per a ressaltar la gran dificultat amb què el crític es desenvoluparà en el camp específic de la música. Potser no serà sempre la qüestió personal d'amistat, la que caldrà salvar, sinó més aviat la derivada de la pressió sociològica de tants i tants nuclis socio-culturals que,

sobretot, planegen en el nostre ambient. El crític hi passarà moments amargs i difícils.

I si parlem de la independència personal, igualment caldrà fer-ho respecte a la pròpia independència interna del crític. Aquest s'ha de considerar com un botiguer que ha de tenir unes existències de productes per a la gent de gust refinat, i també per als que no el tenen tant —de refinat— o, fins i tot, que tenen un mal gust. No és ben bé així, el món de la música; però, certament, el crític haurà de refrenar molt sovint les exigències del seu propi gust personal quant a repertori o a interpretacions. Hi ha repertoris banals, com també interpretacions d'escassa volada, i no sempre haurà de mostrar-se com un flagell implacable envers ells.

Però, sobretot, s'hi ha afegit ara el fet de les modernes interpretacions de caire purista o arqueològic, que no sempre restaran exemptes d'objecció. El crític haurà de planejar, olímpicament, pel damunt de tants solistes i conjunts d'excepció que estan plantejant tot un món nou respecte a la interpretació del període barroc o dels propis clàssics primers. I, en general, hi ha l'afer de les modes que s'imposen en relació a un determinat compositor. Difícil serà, de no prendre partit en un sentit o altre: però li està manat de no fer-ho o, almenys, de no mostrar-ho ni directament ni indirecta, encara que li sembli que una determinada fórmula estilística estigui decididament equivocada.

Quelcom de semblant passarà encara pel que fa a la música contemporània, sobretot en uns instants en què l'experimentalisme pur està en retrocés, en benefici d'una certa tendència a capitalitzar els fruits dels darrers cinquanta anys. La seva missió, en aquest camp, és primordial; perquè ningú com el crític pot actuar en un autèntic sentit d'apostolat. Difícil resulta, tantes vegades, decidir entre una desqualificació o un comentari positiu i sense reserves. Són terrenys en els quals resulta difícilíssim observar una posició justa i constructiva. És la mateixa cosa que s'esdevé als intèrprets novells, envers els quals mai no se sabrà exactament fins a quin punt se'ls pot encoratjar o bé se'ls pot perjudicar amb un excés de confiança, o desanimar amb observacions estrictes però fetes de bona fe i en el més pur afany constructiu. Com deïem, Barcelona resulta encara massa petita per a poder prescindir de referències ambientals i de connotacions diverses.

Un fet sí que és cert, en aquest aspecte. És que, el crític, ha d'emprar constantment diverses òptiques o malles per a comentar o judicar els fets musicals.

En determinat instant, hi caldrà emprar la galga més fina; és a dir, la màxima exigència. En altres circumstàncies, haurà de fer apreciacions d'ordre més genèric; és a dir, haurà de ser generós.

És, en resum, una tasca de fina concepció de la deontologia professional.

Josep Casanovas

La visió del destinatari actiu de la crítica

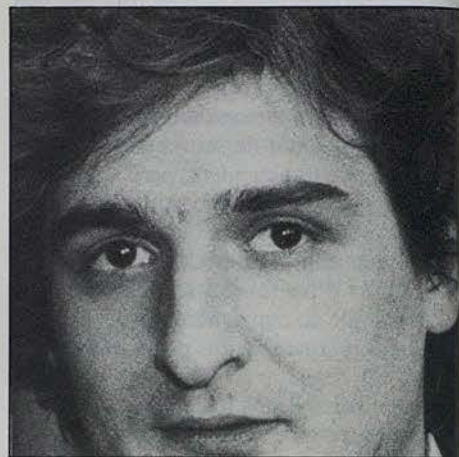
L'exercici professional de la crítica musical ha estat, al llarg dels temps, objecte de les més discutides controvèrsies. Els compositors, els intèrprets, els directors, les orquestres —que fins i tot, han arribat a vetar l'estrena d'obres de compositors que, exercint professionalment de crítics, els havien fet comentaris desfavorables— i el receptor de la crítica, el lector dels diaris i les revistes, critiquen sovint la crítica, i fan que aquesta es converteixi en un tema polèmic.

La qualitat de la crítica, en general, i la de Barcelona en particular, i la funció que ha de tenir, són enteses de molt diverses maneres; de tantes, com opinions han estat consultades. Hi ha, tanmateix, un judici comú a tots els músics consultats: cap d'ells no exerciria de crític en un mitjà de comunicació. Les raons adduïdes per aquesta negativa rotunda són diverses; però, predominen els arguments: «fer crítica és molt difícil»; «espanta pensar que has de jutjar una interpretació i que el teu judici pot influir perquè una persona triomfi o no»; «es publiquen opinions molt subjectives que mai no gosaria donar». En el fons, ningú vol acceptar la responsabilitat de criticar un company o un amic, encara que, al llarg de la història, s'han repetit els casos dels compositors que han exercit la crítica musical. Un dels casos més coneguts a Catalunya és el del compositor Xavier Montsalvatge.

La crítica musical de Barcelona no surt massa ben parada de l'opinió dels músics:

intèrprets i compositors. «El crític ideal», diu Salvador Mas, ex-director de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona i actualment director artístic de l'Orquestra Filharmònica de Württemberg (República Federal d'Alemanya), «hauria d'ésser una persona que preservés d'enganys i formés el públic. Però, a la pràctica, el crític és, en la major part dels casos, un músic dolent, una persona que jutja d'allò que no entén, i que acostuma a fer-ho comparant-ho amb la versió discogràfica que té a casa en comptes de llegir i entendre i conèixer la partitura». Tanmateix, Salvador Mas, que coneix la crítica musical europea, assegura que «Barcelona, malgrat tenir una crítica musical deficient, no és un cas especialment greu si es compara amb d'altres ciutats europees, encara que cal dir que hi ha ciutats amb gran tradició musical que entenen que el problema és molt complex i per això, donada la varietat d'estils i repertori, es destina un crític especialitzat per a cada tipus de manifestació».

Però no tots tenen la mateixa opinió, encara que aquesta sigui majoritària. Per a Jep Nuix, jove compositor i membre del grup de música contemporània «Vol ad Libitum», la crítica «no és especialment dolenta, falta, però», diu, «una especialització». Aquest és també un dels arguments exposats per Albert Sardà, president de l'Associació Catalana de Compositors, que considera la música contemporània discriminada per la crítica.



Claudi Arimany.

«El crític en general està desinformat del que es fa en música contemporània, i per això en passa», diu Sardà. «Això produeix el mateix efecte que el peix mossegant-se la cua: sense informació i crítica, la gent desconeix l'existència d'aquesta música; si no en sap res, no va als concerts i, per tant, els mitjans de comunicació no se'n fan res». Per a Albert Sardà, els primers desinteressats en la música contemporània són les seccions de cultura dels diaris. «M'estimo més que facin una crítica dolenta que no tenir crítica», diu, alhora que assegura que és totalment fals que els músics «passin» de la crítica.

Per a Ernest Martínez Izquierdo, jove compositor que encara no ha fet els 25 anys, i que és director adjunt de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), la crítica, tal i com està concebuda, no hauria d'existir. «No és just», diu, «que sigui únicament una persona la que tingui dret a expressar una opinió personal en un mitjà d'ampli abast». Confessa, aquest jove compositor, que, malgrat dir que la crítica no li importa i que no en fa cas, compra els diaris després que alguna de les seves obres ha estat interpretada públicament. Cosa que també fan la resta de músics consultats. «De les crítiques no en trec un profit intel·lectual», diu Martínez Izquierdo, «però sí material».

El més beneficiat o perjudicat per la crítica és el músic, principalment l'intèrpret o el director. «La crítica no serveix més que per aquells que han fet el concert», diu Salvador Mas. «Per al públic, no té cap funció orientativa; perquè quan la crítica surt, el concert ja és un fet del passat irreplicable».

Els més joves, Ernest Martínez i Jep



Salvador Mas.

Nuix, creuen que una crítica dolenta els pot perjudicar. «Desmoralitzen molt», diu Ernest Martínez, «i la major part de les vegades desfan públicament un treball de molt temps i esforços, i tot perquè no ha estat entès».

Per al flautista de Granollers, Claudi Arimany, la qualitat d'un intèrpret pot més que una crítica dolenta. «Encara que un diari o una revista digui que ets un bon flautista, si no ets capaç de demostrar-ho, una bona crítica no serveix de res». Reconeix Arimany, però, que un seguit de crítiques bones poden ajudar molt a tenir un bon currículum. Per la seva banda, el violinista català Gonçal Comellas, membre de l'Orquestra Arbós i director solista de l'Orquestra de Cámara Reina Sofía, veterà ja en el món de la música, assegura haver tingut casos de «crítiques no merescudes», de tan favorables com li eren; «tanmateix», diu, «això m'ha ajudat d'una manera molt relativa; i, fora d'Espanya, no ha tingut cap incidència».

Claudi Arimany, que ha tingut l'oportunitat de fer diversos concerts a Alemanya, diu que les crítiques favorables que li han fet els diaris espanyols no li han servit mai de res. «A l'estranger, les crítiques musicals espanyoles no tenen cap interès; però, contràriament, les crítiques que m'han fet a Alemanya, sí que m'han servit aquí», diu.

Malgrat el criticisme de què és objecte la crítica musical, un cop aquesta és feta, i sempre que no sigui especialment dolenta per a un intèrpret, no és mai rebutjada. La presència en un concert d'un mitjà de comunicació a través del seu crític és valorada, en general, d'una manera positiva. «Publicitàriament, és bo que et facin crítiques; són la constància que existeixes», diu Jep Nuix. Per a Claudi Arimany, el fet de sortir en un mitjà de comunicació és important, «sobretot de cara a l'organitzador del concert».

Hi ha un col·lectiu que, a diferència de

compositors i intèrprets solistes, no s'amaga de dir que sí que li importa la crítica, i que li interessa que hi hagi crítica dels seus concerts: és el de les corals. «Si no tens la sort de ser contractat per col·laborar amb una orquestra que doni un concert en un dels cicles de música que tenen assegurada la crítica, com són els concerts de l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, Euroconcert, Ibercàmera o els de la Caixa de Pensions, com a coral sola, interpretant obres a capella, no ve cap crític», diu Jordi Casas, director de la Coral Càrmina.

Aquest oblit a què són sotmeses les corals no és considerat per Jordi Casas com un greuge. «No hi ha tants crítics a Barcelona com per sentir-se agreujat», diu. «Tampoc no hi ha tants diaris: únicament quatre, un dels quals no acostuma a fer crítica de música. Però jo, com a representant de la Coral Càrmina, no em puc queixar; la crítica sempre ens ha tractat bé, quant a atenció i continguts. El greuge que hi ha, continua dient Casas, «és per part de corals com la Polifònica de Vilafranca, la Coral Canigó de Vic, o la de Belles Arts de Sabadell, per posar únicament tres de les corals que estan treballant esforçadament a Catalunya i de les quals ningú no es fa ressò».

Com ha de ser feta la crítica, és un dels elements que diferencia més els interlocutors. En general, els compositors i els intèrprets es decanten cap a una crítica més tècnica. Hi ha, però, excepcions, com és el cas de Claudi Arimany, per a qui la crítica ideal ha de ser literària i reflectidora dels aspectes sociològics, més que ser una crítica estrictament amb continguts tècnics. Per a Miquel Porter i Moix, crític de cinema, gran afeccionat a la música i assidu als concerts, la crítica musical hauria de tenir una funció pedagògica que no té. Diferencia les crítiques segons els mitjans on són publicades, sigui diari, revista d'informació general o revista especialitzada.



Jordi Casas.

«La crítica musical d'un diari», diu Porter i Moix, «s'ha d'escriure d'una manera que l'entengui tothom, però sense ser tan superficial com ho és ara, en la qual sovint no es va al fons de la qüestió». En general, l'afeccionat a la música que llegeix la crítica musical ja té una opinió formada d'un esdeveniment musical. «Aleshores», diu Jordi Casas, «la lectura que es fa de la crítica musical és una mica tendenciosa. Un hi va a confirmar o no el seu punt de vista. Crec», continua dient, «que la crítica hauria de ser una mica més divertida i que, sense deixar de tenir interès, donés punts de vista diferents als que se solen donar i amb components més culturals i sociològics».

Per a Joan Millà, president de Joventuts Musicals de Barcelona, i també un assidu als concerts, «la crítica és bastant inútil per al públic. Se sol fer-ne un ús gremial», diu. «Són els qui surten a les crítiques els qui les fan servir, les retallen i les fotocopien. Per qui va molt als concerts, també té una utilitat: la de confirmar o no la pròpia opinió».

El sector de públic consultat considera que aquells que no senten una gran afecció per la música, però que sovintegen els concerts, els manca una informació prèvia orientativa. «Crec molt interessant l'anomenada pre-crítica», diu Joan Millà; «el periodista, avui té els mitjans i la informació per saber la qualitat d'una orquestra o d'un intèrpret, i per informar-ne prèviament al públic». «Les pre-crítiques», diu Jordi Casas, «poden crear expectativa i evitar lamentacions del públic per no haver assistit a un concert, del qual s'assabenta, per la crítica, que ha estat un esdeveniment».

Però no per a tots una pre-crítica és un factor positiu per al públic; Salvador Mas assegura que la pre-crítica no serveix de res; com també ho diu Gonçal Comellas, qui considera que un judici previ pot ser perjudicial. «Amb el nom de pre-crítica, he llegit autèntiques barrabassades», diu.



Lluís Claret.

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



La crítica musical en la Barcelona del canvi de segle

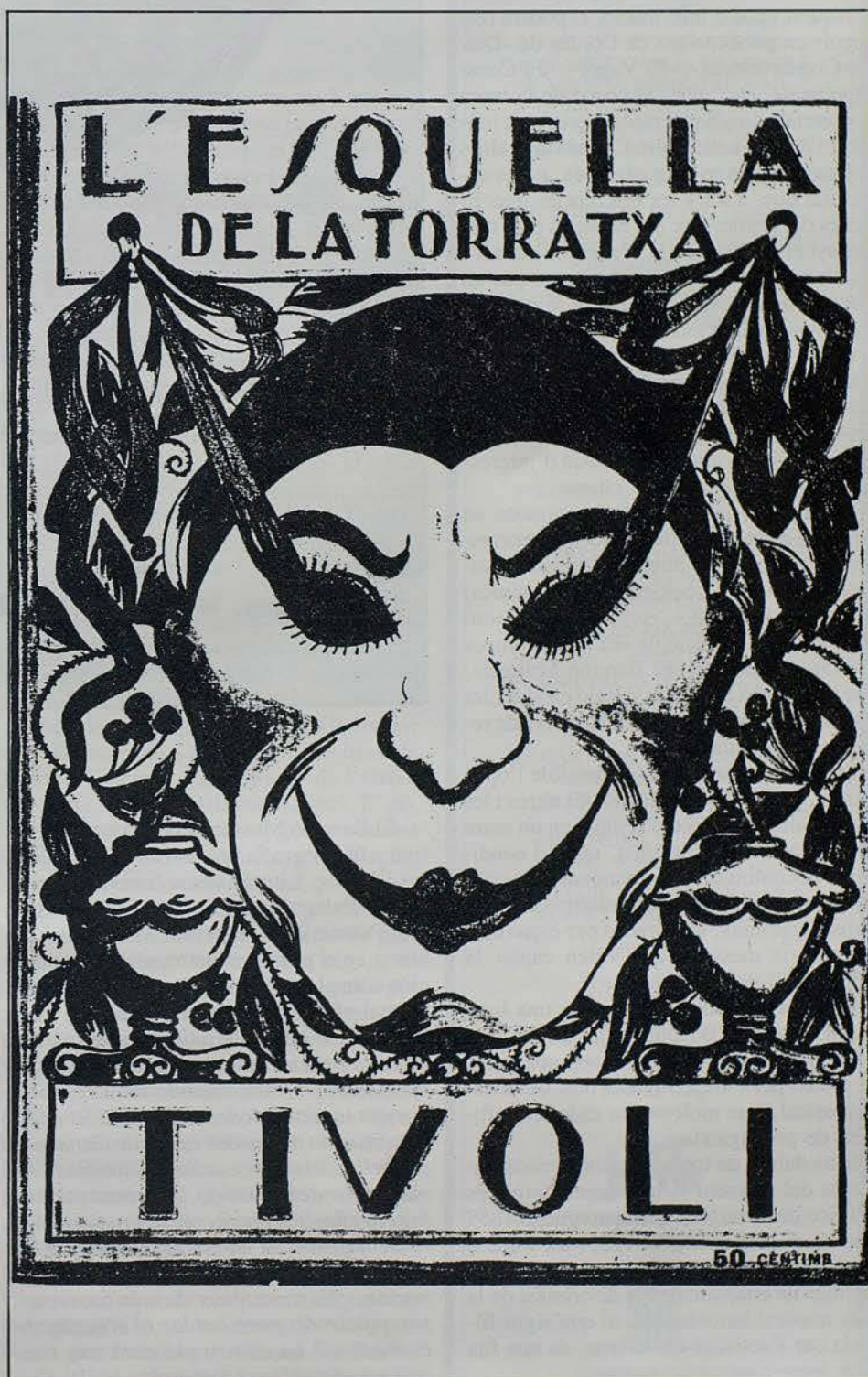
La crítica musical

La crítica musical, ja sigui mera crònica, assenyat assaig o qualssevol de les múltiples variants, acompleteix una funció documental d'inestimable valor per a l'historiador de la música, perquè li permet d'establir, sobre la base de les opinions del crític, degudament calibrades, allò que podríem anomenar el *pensament musical social*; és a dir, aquells valors socialment admesos i que, per tant, apareixen reflectits, per via positiva o a través de la negació, en l'obra crítica.

La ràpida (obligat per les circumstàncies) llambregada a la crítica musical catalana del segle XIX i part del XX permet formar-se un judici molt correcte sobre l'evolució que aquesta sofreix en una direcció molt evident: la música passa de l'anècdota a la categoria d'esdeveniment social carregat de valors culturals; és un procés que ja hem evidenciat en altres indrets, i que és molt pròxim al procés sofert per ambients musicals geogràficament propers. Aquesta evolució natural de la crítica, però, compta amb algunes fites significatives que volem anotar.

La crítica musical catalana

El 1792 apareix, com tothom sap, «El Diario de Barcelona» —el «Brusi», en atenció al nom del propietari— que acabaria essent la seu de figures senyeres de la crítica, com Pau Piferrer o Antoni Fargas i Soler. A partir d'aquí, i en l'estil cronístic que l'acompanya en bona part de la seva trajectòria, podem anar seguint la petita història de la vida musical (primer, de l'operística; després, de la simfónico-corral). Un exemple del perfil de les referències musicals dels primers anys, el tenim en un article dedicat a la figura operística del moment, Rossini: «(...) no se desdén de copiar, y aun de ser plagiario de sí mismo, que sus composiciones frecuentemente degeneran en extravagancias como la de exceder el alcance de la voz humana, o la ejecución de la orquesta: que su colorido siem-



pre es el mismo, (...). Però no és aquesta publicació l'única a interessar-se per les referències musicals. De la «Gazeta de Barcelona»², extraïem: «Se abre suscripción al tomo I de la obra intitulada Discurso sobre la historia Universal de la Música por don Joseph Teixidor, organista de la Real Capilla de S.M. (...) en el volumen que ahora se ofrece al público se trata de la música así teórica como práctica de los antediluvianos (sic), de los caldeos, fenicios, egipcios, griegos, chinos, bracmanes, americanos, hebreos...». És un text que mostra la ingenuïtat pròpia del moment, al costat d'una de les constants de la crítica musical del segle XIX, l'interès per la història de la música (molt *sui generis*) i per cobrir un espai editorial inexistent: el dels diccionaris de músics.

Aquest tipus d'informació, el podem seguir en publicacions de l'ordre de «Diario Constitucional», «El Vapor», «El Constitucional», etc., que, al costat de la tasca comercial, donen referència de la vida musical i deixen entreveure l'escala de valors del moment. Així, per exemple, no és casualitat que, a totes les referències operístiques del primer terç del segle, es posi més èmfasi en l'obra, en el contingut literari i en els valors interpretatius que no pas en l'autor, de qui, en ocasions, ni se'n parla. Aquestes publicacions generen de forma espontània els primers fulls musicals, centrats encara en la vida operística; «El Vapor», per exemple, anuncia, el 1834, l'aparició de «La Lira de Apolo» i de «El Eco de la Ópera Italiana» amb la pretensió d'interessar un major nombre de clients.

Tanmateix, la dècada més animosa en aquest aspecte és la del 1840, que correspon a un moment d'abundant creació institucional (Liceu, Sociedad Filarmónica, Aurora —de Clavé—, etc). En aquest context, té lloc l'aparició de «El Filarmónico» (1845), seguida de «El Barcino Musical», que tindria una breu continuació en «La Lira Española»; això ja ens permet parlar de revistes especialitzades.

Malgrat tot, encara no és possible l'optimisme, perquè aquestes, com les altres i les que seguiran, apareixen sempre en un marc comercial molt determinat, que en condiciona el contingut. Efectivament, aquestes publicacions, més o menys disfressades per títols suggerents, són tirades per espavilats empresaris musicals que volen captar la subscripció de l'afecionat.

L'oferta que fan és doble: per una banda, hi ha un plec de música de cambra més o menys inspirada en els temes operístics de moda; per l'altra, hi ha el plec de revista musical, que molt sovint esdevé un fullotó de propaganda.

Sens dubte, de totes les publicacions pariones del moment la més significativa és «El Eco de Euterpe», que aparegué el 1859 i no es dissolgué fins el 1955, tot i que a partir del 1911 deixà de tenir vida efectiva; més de cinquanta anys de crònica de la vida musical barcelonina, ni que sigui filtrada per l'activitat claveriana, és una fita molt important.

FULLES MUSICALS



SUMARI

Deu minuts de conversa amb Pau Casals. — Els concerts. — Concursos Rabell. — Concerts Blaus. — Associació de Música da Camera. — Lliga d'Associacions de Música. — Notes. — Convocatòria.

Núm. 8

BARCELONA

Curs I

«El Barcino Musical», per exemple, era tirat a la tipografia musical de Villar, Torras i López. Literàriament, era dirigit per Víctor Balaguer; i, musicalment, per Antoni Passarell. Un indefinit M. Jiménez hi ataca, en el primer número, un tema ambiciós com el de «El gusto en la música», en el qual ofereix substancials dades a l'estudiós de la crítica: «Cuando la música ha logrado penetrar en el corazón del menos apasionado a ella, cuando ha llegado a ejercer su alta y poderosa influencia en la imaginación del menos capaz de distinguir sus bellezas, entonces ella ha alcanzado su más esplendente triunfo. Acaso este triunfo será efímero, impotente si se quiere, pero demostrará la fuerza del genio que ha podido inspirar aun a la más débil imaginación. ¿No tiene, pues, la música, recursos suficientes para hablar al corazón de cualquiera? La música presenta una ventaja más notable que la poesía y la elocuen-

cia, y ésta se reduce a que se hace comprender de los hombres más ignorantes, no sin que diga menos a las personas, las más ilustradas en todas las materias».

La dècada de 1860 és també pionera en aquest camp: les tensions entre els seguidors de Clavé i els germans Tolosa⁴ afavoreixen la primera polèmica amb contingut musical i promouen l'aparició de sengles revistes musicals, com a portaveus de les respectives posicions: «El Orfeón Español» (1862-1864) i «El Metrónomo» (1862-1864) que completen la informació proporcionada per la «Gaceta Musical Barcelonesa» (1861-1865); aquesta darrera, publicada per Juan Budó, ofereix interessants articles sobre l'estat de la vida musical barcelonina, anuncia la *Historia de la Música Española*, en 4 vols., de Mariano Soriano Fuertes i les *Efemérides de Músicos españoles*, de Baltasar Saldoni.

El 1866 apareixia «La España Musical»,

editada per Andrés Vidal i Roger, la qual en el primer número publicà l'article «Ensayos de crítica musical» de J. Biscarri.

Entre els mèrits d'aquesta publicació hi ha el de ser la palestra en què Felip Pedrell inicià les seves tasques crítiques amb aquell estol d'articles sobre «Apuntes y observaciones para la estética musical». El mateix editor fa sortir, el 1868, el primer «Almanaque Musical», que s'emmarcava en un gènere que (ja el 1859) havia donat els primers fruits sota el títol de «Calendario Musical», dirigit per Roberto i que comptava amb articles de Clavé. En aquest «Almanaque», Pedrell publica un llarg article sobre «La Música del Porvenir» que afavoriria el seu posat wagnerista en la dècada següent.

El 1865 havia aparegut el «Calendari Català» que permetia atacar tímidament la problemàtica musical nacionalista. Però, sens dubte, la publicació que ho féu amb més consciència fou «La Renaixensa» (1871), revista i diari que, en el seu primer número afirmava, en boca de Modest Vidal: «Agafem i flairem detingudament aqueix pomet de flors que encara ningú no ha tocat, analitzem-les amb intenció de conèixer-les profundament i d'eix modo, aixís com diuen "música italiana o francesa" se dirà "música catalana"...»

«La Renaixensa» aportà el tema de la problemàtica musical nacionalista

Poc després seguien les revistes satíriques, «La Campana de Gràcia» i «L'Esquella de la Torratxa» que en llur llarga durada intervingueren decididament en la vida musical barcelonina. El 1879, finalment, Valentí Almirall treia el «Diari Català», redós del nacionalisme militant en tots els àmbits. A «La Renaixensa», Josep Rodoreda va publicar alguns articles⁵ sobre l'estat de la música; mentre que, a «L'Esquella de la Torratxa», foren Josep Roca i Roca i Esteve Suñol amb el pseudònim de «Marra-mau», els qui hi filtraren l'activitat musical del moment.

El 1881, Jaume Massó i Torrents treu «L'Avens», significativa publicació que, en les seves dues èpoques, va capgirar moltes coses; entre elles, la de la crítica musical, que signaren Alexandre Cortada i Jaume Brossa i Roger⁶. Un dels objectius de la crítica dels homes de «L'Avens» fou el de denunciar les persones i els fets que passaven per bons sense haver estat rigorosament analitzats; Felip Pedrell fou especialment atacat per la seva aparent condició de patrici de la música i per les seves idees sobre nacionalisme.

La dècada dels 90 és la consagració d'aquest nou estil. «La Veu de Catalunya» (1891), com a revista, comptà amb la sig-

natura d'Amadeu Vives; «La Vanguardia», com a diari, amb les de Felip Pedrell, Esteve Suñol o Josep Roca i Roca; el «Brusi», amb la de F. Suárez Bravo; mentre que els aferriats modernistes, de moment, no tenien forma de palesar llur opinió: ni «Luz», ni «Pèl & Ploma» ni «Quatre Gats» duraren prou de temps per permetre que la tasca del crític agafés empena.

«Joventut», una de les més belles realitzacions del periodisme català

Finalment, el 1900 apareix «Joventut», una de les més belles realitzacions de la història del periodisme català⁷. Entre els seus ingenuos, però ambiciosos, projectes hi havia el de convertir les planes de la revista en bastions contra els qui no pensaven musicalment com ells. Joaquim Pena hi durà relativament poc, perquè el 1901, quan es posà en marxa l'Associació Wagneriana, hi deixà la ploma a Jeroni Zanné, qui, després, la passà a Carme Karr i a D. Bonet i Cembrano. Aquell estil, però, fet de minuciosa lectura de la partitura, anotant-ne els defectes i comparant-los amb allò que se suposava que era la voluntat del compositor, ja no tenia res a veure amb la crònica d'antany o amb l'article de fons de perfils dubtosos.

El 1904, apareix la «Revista Musical Catalana». No sembla, ara, el moment més oportú per fer-ne l'historial crític, atesa la importància de la publicació, però és la primera que es proposà un tipus de crítica més pròxima a la historiografia i a la musicologia, bandejant la crònica o donant-li menys importància. A redós d'aquesta publicació (trenta-dos anys de vida musical del nostre país) aparegueren moltes de les publicacions emmarcades a la Germanor dels Orfeons de Catalunya, «Revista» de l'Orfeó Gracienc, el «Butlletí» de l'Orfeó de Sants, «Orfeó Atlàntida», etc. L'any 1915 apareix «La Revista», com a resultat de la iniciativa d'Antoni Rovira i Virgili; una publicació de caire cultural que arribaria fins al 1936; a les seves planes no faltarien els articles musicals, a càrrec de plomes prestigioses. Un exemple seguit, el 1924, per la «Revista de Catalunya» i per altres publicacions de caire general. En aquests anys, proliferen increïblement revistes musicals d'escassa durada, encara que de perfils molt ambiciosos: «Fruïcions» (1927-1932), òrgan de l'Associació Obrera de Concerts; «Gaceta Musical» (1929-1936); «Música» (1929-1931); «Espanya Sacromusical» (1930-1936); «Revista de Música» (1932); «Revista Catalana de Música» (1923) o «Vibracions» (1929). Malauradament, però, l'esclat de la guerra civil estroncà aquesta vitalitat crítica; un bon exemple d'això, el tenim en l'article publicat, per Joan Llongueres, a «La Revista» de 1936, sota el títol de «Contribució de

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

Gener

25/SOLISTES DE CATALUNYA.

Dir: XAVIER GÜELL
JAUME FRANCESCH (violí)

Febrer

1/ JULI PANYELLA (clarinet)
CRISTINA NAVAJAS (piano)

8/ ANTONI BESSES (piano)

15/ LLUÍS GASSER (vihuela)
Música espanyola del Renaixement
i Rococó

22/ «SUENA DE ALABASTRO»
Dir: ALBERT GARCÍA DEMESTRE
A. GARCÍA DEMESTRE (veu)
QUIM ALABAU (violoncel)
VICENÇ PRAT (flauta)
DONATELLA PIERI (piano)

Març

1/ ROBERTO BRAVO (piano)

8/ QUINTET DE VENT SOLISTES
DE BARCELONA

15/ PILAR ADAN (soprano)
MARCEL OLM (piano)

Abril

26/ QUARTET SONOR
amb EMILIO MATEU (viola) i
JOAN MANUEL ROMAN (violoncel)

Maig

3/ CONCERT HOMENATGE AL
MESTRE ROMA

JAUME CASADEMUNT (piano)
TARSICI ROMA (orgue)
ANNA ROMA (soprano)
JORDI ROMA (piano)

10/ JOSEP MARIA ESCRIBANO
(piano)

17/ AGRUPACIÓ INSTRUMENTAL
CONTEMPORÀNIA
Dir: J.L. MORALEDA

24/ CANTARE CON LA GORGIA
amb la col·laboració
de CLARA HERNÁNDEZ
(viola de gamba)
i MADRONA ELIAS (clave)
Dir.: JORDI CASAS

31/ LLUÍS CLARET (violoncel)
ALBERT GIMÉNEZ (piano)

DIUMENGES
A LES 18 h.
CASAL DEL METGE
VIA LAIETANA, 31
INFORMACIÓ:
JOVENTUTS MUSICALS
DE BARCELONA
Pau Claris, 139, 4t., 1a.
Tels. 215 36 57 i 215 29 18
08009 Barcelona
Organitza



Joventuts Musicals
de Barcelona

Col·labora



Generalitat de Catalunya

ANDRÉS VIDAL Y ROGER, EDITOR

ALMANAQUE MUSICAL DE 1868.

PUBLICADO BAJO LA DIRECCION

DE

D. F. Luis Obiols

Y ESCRITO POR VARIOS REPUTADOS ARTISTAS Y LITERATOS:

AÑO PRIMERO

PRECIO:  REALES 4.

y en provincias 5.

BARCELONA

CASA EDITORIAL DE D. ANDRÉS V.

ANGONA, 35, ALMACÉN DE MÚSICA.

1868.



Catalunya al coneixement i divulgació de la música universal», que esdevé una documentada història de la música catalana de les darreres dècades, i que es dilueix en un «Continuarà...», que no tingué continuació.

Els crítics

Mossèn Francesc Baldelló va publicar, a «La Vanguardia»⁸, un documentat article sota el títol de «Críticos Musicales que en Barcelona han sido», que ressenya un seguit de noms força interessant; a tenor del que exposa el musicòleg, els crítics més significatius del nostre passat serien Pau Piferer (a qui ell qualifica de «primer crític», tot i que no és temporalment el primer), Antoni Fargas i Soler, i Felip Pedrell, un musicògraf sagaç i de posat sorneguer i agressiu. Tot i això, encara manca un estudi que permeti valorar amb més precisió la tasca de cadascun dels crítics, llur positura interpretativa i llur actitud davant la creació i la difusió. Ara que coneixem millor el procés musical, no podem oblidar noms com els de Mariano Soriano Fuertes, Alexandre Cortada, Josep Roca i Roca, Esteve Suñol o Oscar Mayer, que no són esmentats per Baldelló. Una de les descobertes que ens permetrà un estudi més aprofundit de la tasca dels crítics és la de les sempre fascinants polèmiques musicals que arrengleraren en diverses ocasions els membres de la comu-

nitat musical entre els partidaris i els detractors de determinat compositor o determinat corrent. Per a l'historiador de la música, aquestes actituds són sempre molt il·luminadores perquè, en general, els termes de la polèmica reflecteixen quelcom de molt més inefable: el gust musical de tota una col·lectivitat.

El segle XIX estigué especialment travessat per aquestes actituds; gairebé podríem assegurar que formaren part de la seva concepció de la vida musical; des de les tensions entre els claverians i els partidaris dels germans Tolosa (primera ocasió en què s'enfronten dues concepcions musicalment antagòniques), hi hagué un assortit que no feia més que seguir en la mateixa tònica que dominava a Europa, també trasbalsada per tensions d'aquesta mena (recordi's els «Davidbündler» i els «Philistins» de Schumann, o les tensions entre Wagner, Hanslick i Nietzsche). Fargas i Soler i Marsillach rivalitzaren sobre l'òpera italiana i la música progressista de Wagner; Cortada i Pedrell sobre el Nacionalisme; Rodoreda fou objecte de duríssims atacs per la seva gestió al capdavant de la Banda i de l'Escola Municipal de Música, els «Paqueñus» s'enfrontaren a Nicolau; Pena a Domènech i Español; Morera, a tothom que no seguís el seu mateix camí, etc., és un rosari que no s'acaba.

Morera, en especial, fou un home que féu de la polèmica la seva forma de vida. A les rivalitats enceses amb la seva arribada a Barcelona, i la forma com es resolgueren els problemes de la naixent Societat Cata-

lana de Concerts, seguien les tensions provocades per la desfeta del Teatre Líric Català; després, els problemes que el feren viatjar a Madrid; els que el portaren de bell nou a l'Argentina; els que el feren ingressar a l'Escola Municipal de Música com a sots-director; els que comportava qualsevol estrena de les seves obres; les rivalitats amb Nicolau, amb Millet, etc. El 1930 es queixava, a «Música», per la incompetència de la Societat General d'Autors que no vigilava prou les abundantíssimes ocasions en què la seva sardana *La Santa Espina* era interpretada sense pagar, i obligà el responsable de l'entitat a pronunciar-se sobre la seva comesa i la situació musical del moment. Finalment, poc després, una crítica apareguda a «Revista de Música»⁹ en la qual Morera es mostrava fart de gitaneries davant l'obra de Falla i Turina, obligava al torn d'adhesions a favor de la música andalusa i, en concret, del «cante jondo»; els signants foren Joan Gibert Camins, Marian Perelló, Emili Pujol, Miquel Llobet, Frank Marshall, Domènec Mas i Serracant, Josep Ricart i Matas, Francesc Pujol, Baltasar Samper, Joan Llongueres, Eduard Toldrà, Frederic Lliurat, Joan Salvat, Joaquim Zamacois i Vicenç M^a de Gibert.

Francesc Pujol deia, a la «Revista Musical Catalana»¹⁰: «Crítica és l'art de formar judici sobre les coses per establir, després d'estudiades, l'inventari de llurs qualitats i defectes». Certament, el nostre propòsit és evidenciar que la crítica permet molt més que això; i que, en el suposat cas que en el moment present la crítica hagués perdut la funció catalitzadora, el repàs de la tasca de la crítica musical continua essent una font inesgotable de documentació i de reflexió per tal d'establir l'evolució del pensament musical català.

Xosé Aviñoa

Notes

¹Vegeu «El Diario de Barcelona», del 9 de gener de 1920.

²Vegeu «Gaceta de Barcelona», núm. 2, del 7 de gener de 1804.

³Vegeu «El Barcino Musical», núm. 1, del 21 de juny de 1846.

⁴Vegeu Xosé Aviñoa, «Música i Cultura popular al segle XIX» a *Revista Musical Catalana*, II època, núm. 6, d'abril de 1985.

⁵Vegeu 1878, pp. 250-54 i 1880, pp. 97-101.

⁶Vegeu Xosé Aviñoa, A *D'Art* «Les constants ideològiques a la crítica musical de «L'Avenç», B. 1983, núm. 8-9.

⁷També sobre aquest aspecte, hi ha un treball inèdit de Xosé Aviñoa, «La crítica musical barcelonina segons la revista «Joventut»; tesina de llicenciatura, B. 1978.

⁸Vegeu 11 d'octubre de 1970.

⁹La «Revista de Música» durà ben poc; possiblement estava lligada a l'Institut d'Estudis Musicals, de Pere Vallribera. El primer número aparegué el 5 de novembre de 1932.

¹⁰Vegeu 1916, pp. 5-10.

Inici de la temporada al Liceu



Enguany, el Liceu ha començat la temporada amb molt bon peu i, precisament, amb dues produccions de signe ben distint: el *Don Quixot*, de Massenet i *El capvespre dels déus* wagnerià. Resulta un exemple terminant d'aquest món bigarrat, que pot ésser tal vegada l'òpera, amb el seu gran component de ficció i de convencions. La producció de Faggioni, per a Massenet, cerca de redimir, per l'artifici de la vella fórmula del «teatre dins del teatre», un llibret d'entitat difícilment salvable. Faggioni, no

obstant, va encara més lluny per la via de l'exageració barroca de símbols que arribaran a semblar-nos plens d'una ironia felliniana i ampul·losa. Sigui com sigui, aquesta producció, que podrà agradar o no (fins a veure-hi el propi ridícul), té prou entitat per crear l'evidència de l'espectacle. La música de Massenet, delicadament formalista, serveix l'encant de la música francesa d'un temps característic. Sense cap transcendència, en veritat, resulta d'audiència agradable i, sobretot, comfortable.

Però la realitat és que un títol d'aquesta mena només pot acabar de reeixir amb allò que, en llenguatge cinematogràfic, anomenem un *star system*; és a dir, cercant les possibilitats estel·lars d'uns noms singularíssims. Els arquetips cervantins demanen, aquí, una traducció lírica de primera magnitud. Així ho foren Bacquier, Raimondi i també Martha Senn.

Bacquier és un cantant netament veterà, en el sentit més directe o cronològic de l'eufemisme; però la seva actuació resultà

modèlica, antològica i definitiva en tots els aspectes. Ens recordà molt un d'aquests Falstaffs poderosos que exigeixen un altíssim coeficient de força teatral i d'interpretació humana. El Quixot, de Raimondi, s'insereix en un altre tipus interpretatiu, més extern i èpic ensem amb ben subjecte a una encara bona línia vocal, a estones lleugerament conservadora.

Martha Senn sorprengué amb una Dulcinea francament important, amb potència declamàtoria i un vol líric de primera qualitat.

L'orquestra resultà ben portada i preparada, en el mateix àmbit francès esmentat, a cura d'Alain Guingal.

Hi apareixien aquests col·laboradors habituals al Liceu, els Ysàs, Gilabert, Aragón o Ruiz, sense els quals la representació tampoc no hauria arrodonit aquesta intenció antològica pretesa.

Quin signe més oposat es mostrà, en canvi, en la segona representació de la temporada, la del *Capvespre* wagnerià! Res a objectar, com veurem, quant a l'aspecte musical; sí a fer-ho, en canvi, respecte a la producció escènica de l'Òpera de San Carlo, de Nàpols, permanentment fosca i sense cap atractiu d'actualitat. Hi regnà el sentit del més pur convencionalisme escènic que, pensant per al ja de per ell estàtic *Capvespre*, el convertí en un mer oratori escenificat. Després de gaudir de la revolucionària producció de Chereau, a Bayreuth, tota la resta d'escenificacions tradicionals resulten esmoreïdes. Sense anar més lluny, la mateixa escena final, que en aquella versió de Chereau assolí tota la seva fonda significació de «relleu» del món dels déus pel regnat dels homes, restà aquí totalment emascarada per la presència d'un sol personatge, únic i erm enmig d'un decorat que sembla un final de l'*Aida*.

Però qualsevol objecció en matèria escènica resta sense valor, si es considera la versió musical que hem pogut escoltar. Sense dubtes, una representació a l'altura d'una gran vetllada del mateix Bayreuth. La direcció orquestral de Steinberg —si Hitler pogués veure el «seu Wagner» dirigit per un

nom de ressonàncies israelianes!— fou molt important, moderna, plausible, eminentment musical, amb algun interrogant quant a l'excessiva presència del vent, a despit de les cordes. No sabrem mai si fou qüestió de concepció o d'acústica de la ubicació del conjunt, però la representació tampoc no es va perjudicar essencialment per aquesta banda.

Respecte els cantants, voldria poder-los esmentar tots d'una sola tirada, perquè l'equip resultà formidable, sense cap me-

ment, va resultar afectada per alguna indisposició real, o si el seu paper resulta en si massa pesant per a les seves qualitats vocals; però, també substancialment, assistirem a una interpretació magistral. El Sigfrid de William Johns pertanyia més aviat al món dels tenors wagnerians actuals, de base lírica, que al del tan anomenat «Heldentenor»; però tampoc no es pot dir que no mostrés qualitats en aquest segon sentit. La resta dels homes, Raffell Schenk, com el mateix Alberic, de Dene, en la mi-



na de fissura. Janine Altmeyer era esperada amb marcada curiositat, perquè se'n coneixien ací els papers de Siglinda a Bayreuth, però no les possibilitats respecte a Brunhilda. Almenys pel que fa al *Capvespre*, segurament la jornada de l'«Anell» en la qual aquesta protagonista s'ha de mostrar més femenina i humana, Janine Altmeyer va encertar de ple la caracterització lírica i en va fer una representació memorable. Serà difícil d'assegurar si, successiva-

l·lor de les línies possibles de l'actualitat. L'elenc femení servava dues sorpreses, encara: la Guttrune, de Sabine Haas, i el retrobament d'Yvonne Minton, amb la qual hem de tornar a insinuar aquell eufemisme de la veterania indestructible. Les Nornes, les Filles del Rin i el mateix Cor del Liceu, impecables i al nivell de la gran representació esmentada.

J. Casanovas

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.

Luis de Pablo: l'afany de sintonia del compositor amb el seu temps

L'estrena barcelonina de *Viatges i flors*, la composició dels bascs Luis de Pablo sobre l'obra del mateix títol de Mercè Rodoreda, féu que el músic passés unes hores atapeïdes. L'entrevista, força dilatada, serviria per farcir-les encara una mica més. En tot cas, Luis de Pablo, conversador generós, que parla de forma fluida, com si tingués la lliçó molt ben apresada, com si estigués molt habituat a repetir allò que diu, o bé ho té molt assumit, no acusà aquest farciment. Ni tan sols les exigències de la recuperació energètica —l'hora del dinar es retardava, mentre l'esplèndida actriu i persona Jeanine Mestre esperava, pacient, el músic per anar al restaurant— modificaren l'agraïble predisposició comunicativa del compositor.

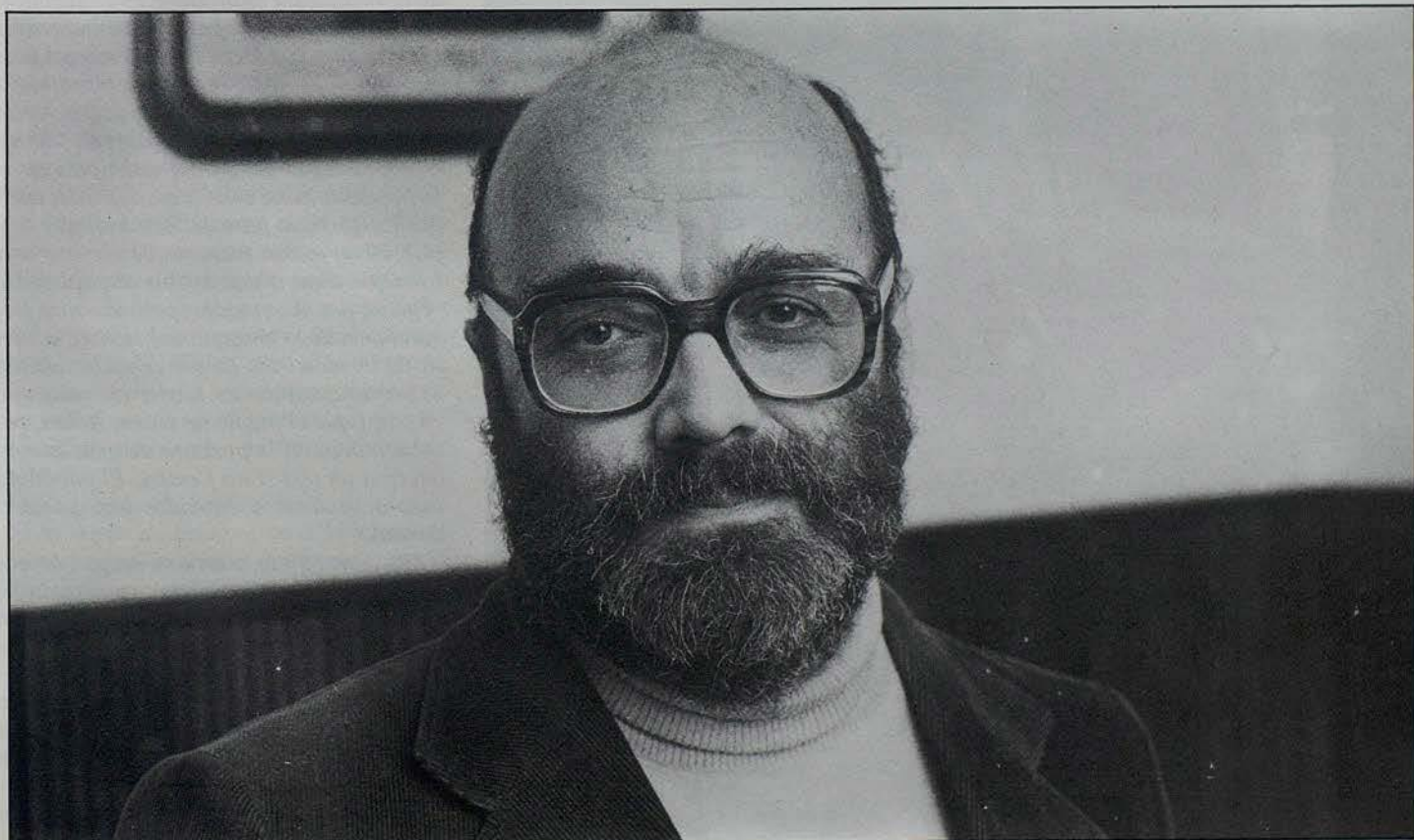
Viatges i flors va néixer, segons explica el seu autor, d'una lectura, a San Sebastián, de l'obra de la nostra narradora; lectura feta en castellà i seguida després per una altra en català, facilitada per la tramesa del llibre que li féu Montserrat Albet. Lectura, aquesta, «*pel dret i pel revés*», segons diu Luis de Pablo, i confirmació que allà «*s'hi amagava una composició*». Després en vindria una amistat telefònica amb l'escriptor (que la mort d'aquesta impedí que arribés a esdevenir contacte personal), i ja finalment, un llarg procés compositiu que anà de finals de l'any 1981 a principis del 1985. Un període llarg, que el compositor justifica així:

— *L'obra està unida a altres, a We —música aleatòria—, al Segon concert per*

a piano, dedicat a Mompou i a El viajero indiscreto.

Quan li objecto si aquesta forma d'actuar, amb treball simultani sobre diverses obres al mateix temps, no té més a veure amb la pura especulació que no amb una autèntica necessitat creativa, vital i imperiosa, respon amb la mateixa comoditat que ho farà al llarg de la conversa a totes les qüestions que li presentaré. Luis de Pablo dóna una abassegadora sensació de tenir-ho tot molt clar —i també molt solucionat— dins dels seus esquemes mentals.

— *No; no és predomini de l'element especulatiu, en el meu cas. No és especulativa, aquesta forma d'actuar. Tot sorgeix d'una necessitat. De la mateixa manera que, al llarg del dia, un home té necessitat de men-*



jar, de dormir i no sols, per exemple, de llegir tot el dia. A mi, personalment, em passa que tinc moltes necessitats al llarg d'una sèrie d'anys. Se m'ocorren moltes obres, al llarg del dia. Obres que no escriuré mai, per manca de temps o per ser necessitats menors que s'encamen en altres obres. Sorgeixen moltes obres que, ho sé bé, mai no sortiran, o que entren en una via morta. Cada compositor té una manera de dirigir el seu ofici. I no tinc cap dubte que jo dec ser un compositor prolífic, per a bé o per a mal. I no sóc sol a ser-ho. Hi ha molts compositors que tenen molts projectes que no han realitzat mai.

I, per arrodonir l'argument, apareix l'exemple elemental i definitivament clarificador.

— Quan sortim al carrer, ens sentim atrets per una gran quantitat de dones, i això no vol pas dir que hàgim de fer l'amor amb

totes elles: seria impossible! La gana es desvetlla, i hi ha moltes sol·licitacions per a la gana.

Tornem a Viatges i flors i, tenint com a base aquesta cantata per a soprano i recitadora, obrim una via de reflexió sobre quelcom que en l'obra de Luis de Pablo té una importància essencial. L'ús de la paraula, l'aplicació i explotació de la verbalitat com a component musical essencial.

— A Viatges i flors, la part parlada sempre l'he imaginada lligada a Jeanine Mestre. Té una veu que m'encanta: quasi de contralt, molt plena de matisos; no és sols la seva qualitat d'actriu, sinó també el timbre de la veu. Sempre vaig pensar en ella com a recitadora.

Més endavant, ja al marge de l'obra esmentada, s'endinsarà en el tema suara apuntat.

— Em considero un compositor que sem-

pre ha fet molta atenció a la veu humana. La veu té un protagonisme molt acusat, al meu catàleg. He estat molt sensible a les llengües; fins i tot, a llengües que no parlo, per la musicalitat de la llengua en si. M'he detingut en l'atenció de llengües, de vegades, no pel cant sinó per la paraula. Ja no puc dir que pertanyo a la nova música del país —compto 56 anys i no viuré el mateix nombre d'anys—, ja no estic a mitja edat. Però, penso que, en això, he donat lloc a una elaboració d'un determinat estil vocal que té molt en compte una atenció exquisida per a l'interval; però no en estat pur, sinó unit a altres elements del so —interval dinàmic, interval timbre. Per altra part, passo a un cert sentit ornamental que és a prop d'un cert neo-melodisme, on la idea de l'ornament és molt present.

El compositor parla ara «d'un cert belcantisme de nou estil» que, tanmateix, cal matisar.

— No crec que sigui ben bé així; perquè es pugui parlar de belcantisme fa falta que es creï una determinada escola entre compositors i intèrprets. Això vol dir una manera de pensar respecte del passat. Jo no em sento representant del belcantisme del Casta diva, però crec que aquesta presència de diversos llenguatges és patent. Jo he posat música al francès, l'italià, el català, l'hebreu, el milanès —no, no: l'euskera, no—, a llengües moltes de les quals no coneix: llengües com l'indo-americà o l'esquimal. I n'he fet aplicacions per mitjans electroacústics fent que el llenguatge parlat fos interferit per l'electroacústica i viceversa, cosa que produeix una fascinant sèrie de materials intermedis. Tots aquests mitjans i aquestes experiències han enriquit el fet de la vocalitat. I és un camp en el qual penso continuar treballant. Són materials d'una riquesa incalculable. A Viatges i flors he volgut que la càrrega de la paraula estigués en relació amb la música. Que el text fos part integrant i molt evident de l'obra. A We hi ha un significat que no és el de la frase dita, sinó el de la positura del compositor formant part del material que empra. Hi ha moltes maneres de servir el text i fer que sigui transmissible al públic. De vegades pot no ser entès, però acabarà formant part de la vivència col·lectiva, a partir de la repetició. Es pot entendre això si es veu la quantitat de Lieder alemany que se sent i que el públic no entén. A més, resulta indignant la positura de gent que no accepta un text si no l'entén. El públic no està acostumat a entendre una paraula cantada.

Els temes d'una conversa llarga i densa, de ritme viu i sense digressions ni parèntesis, com la que intento traslladar, es van succeint i, de vegades, passen d'un a l'altre de forma molt lineal, molt tallant o sobtada, sense solució de continuïtat. Luis de Pablo té una trajectòria importantíssima com a compositor, i també posseeix una història personal paral·lela i, ensems, implicada en aquella; una història que, en aquesta implicació, ofereix matisos enriqui-





dors i especialment interessants. Recentment, hagué de dimitir, per raons de salut, del càrrec de director del Centro de Difusión de la Música Contemporánea, creat pel Ministeri de Cultura, del qual fou, de fet, el fundador. És una referència interessant, que lliga amb d'altres, fins a cert punt interrelacionables: la mateixa obra que ha obert la conversa representà, encara que fos per carambola (com el mateix de Pablo concretà), el Ministeri de Cultura espanyol a Europàlia. La inevitable associació d'idees (en la qual també intervé el fet que, en un moment donat, escrivís una cantata per a commemorar un aniversari polític assenyalat per a l'anterior règim) afavoreix parlar de la figura del «compositor oficial»: aquesta figura emblemàtica que, més o menys, apareix arreu d'una forma potser tàcita, potser «oficiosa» (si se'n permet la ironia del contrast), però amb una força sovint ben palesa.

— No crec que hi hagi compositors oficials. Ni en temps de Franco, no n'hi havia. Hi havia una utilització de determinats noms. Ara et criden per a determinades coses; però, després «si te he visto no me acuerdo». Allò que hi ha, ara, és un cert respecte i una consideració i un ajut real a la producció. Per altra part, crec que no és l'Estat qui ha d'afalagar els seus artistes. És la societat qui ho ha de fer.

Luis de Pablo es mostrarà, en aquesta tessitura, especialment fluid i, si és possible, encara més clar que mai en abordar la te-

màtica político-cultural. Apareix una assumpció ideològica molt transparent en un discurs, rodó i sense fissures, i d'un contingut netament progressista, identificable, en teoria, amb el corpus ideològic en l'«Stablishment» polític dominant a l'Estat espanyol.

— I la societat, no afalaga l'artista— continua Luis de Pablo—. Em refereixo a la societat dirigent, que no té res a veure amb el govern. Aquesta societat que continua creient que tot allò que és bo ha de venir avalat per l'estranger. La gent que té el poder, la que decideix realment què es fa, és en molt poca mesura la classe política. Els polítics són els qui assumeixen la situació. Però els qui tenen la paella pel mànec són els altres. Algunes vegades es continua tenint un concepte retardatari de la cultura. En pintura, si hi ha noms és gràcies a la societat francesa, que crea figures. Jo sóc editat a França i Itàlia. Si hagués hagut de tenir un editor a Espanya, aniria bé... I si no dispo de discografia, és perquè no hi ha discogràfiques disposades a arriscar ni cinc. No faig res més que reivindicar el dret del compositor a viure del seu treball. I això no és cosa del govern. Allò que compta és que, en una família burgesa, si el fill diu que vol ser compositor, és una tragèdia. Si es pot reciclar en el món pop... encara, és una altra cosa. Fa poc, un líder de l'oposició, en un article quasi venia a dir que la creació artística s'havia de posar a la subhasta pública, i que es mantingués per

ella sola. Aquesta positura ens hauria deixat sense la Capella Sixtina, les Soledades de Góngora, la Novena de Beethoven i altres «menudències». I no crec que, així, es pugui tolerar ni el Museo del Prado. Amb aquestes mentalitats, no es pot anar ni fins a la cantonada.

— El creador, esdevé un ésser a part, dins el context social?

— L'única cosa que pot fer el creador és prendre consciència del moment històric, a través de l'estètica. Definir-ho entre tots. Es tracta d'aportar aquesta dosi de coneixement a través dels procediments de l'art —l'ordenació del so, de la paraula, de la imatge— i sortiran les diferents formes d'art. Mireu, es coneixen moltes societats del passat que han pogut viure sense molts avanços; uns avanços que no han conegut, i encara n'hi ha alguns que no coneixen, des de l'aviació als antibiòtics. I, en canvi, han sobreviscut. Ben altrament, no han pogut sobreviure sense la música o la plàstica.

Apareix ara un altre exemple d'una contundència aplastant i definitiva.

— Si més no, des del punt de vista de l'estadística —i aquesta gent hi són molt afectonats, a l'estadística— és més immediatament important la Cultura que no tots els avanços de la tecnologia moderna. És com discutir que els éssers humans neixen i moren. Per què hem de perdre tant de temps, en això?

— Unes realitats de caire oficial, com el

Centro de Difusión de la Música Contemporánea, no constitueixen riscos de burocratització de la tasca del creador?

— No; allò que fan aquests centres és donar vida a aspectes de la cultura que, els particulars, no afavoreixen. No crec que això signifiqui la burocratització de l'artista. La societat demana coses noves als creadors, però no en demana prou com per permetre'ls de viure (en aquest cas, al compositor). És un fenomen general que, una gran part dels compositors, poden subsistir gràcies a un esforç coordinat internacional. Són persones que viuen de l'esforç mancomunitat d'una sèrie de països. Nosaltres ara, vivim, quasi com a l'Atenes de Pèricles, en comparació amb els anys quaranta o cinquanta: una mena de segle d'or. No; no hi ha perill de burocratització, en la mesura que la burocràcia no es fiqui en la creació. Perquè, de fet, aquest fenomen s'aplica no tan sols a la creació artística, sinó també a tota la nostra vida. Sense l'Estat, no hi hauria ni la Seguretat Social ni l'ensenyament gratuït i laïc. Són coses que no existirien sinó les fes l'Estat. Jo crec que la solució dels Estats Units nord-americans no és una solució per a Europa, ni tampoc per als mateixos EUA. A Los Angeles, jo m'arruïnaria, perquè no hi ha transport públic. Ho hauria de pagar amb diner particular. Aquí, l'assegurança de la Societat General d'Autors em pagà l'infart que vaig sofrir. I amb això no estic fent lloances a la URSS. Estic dient que ni tant ni tan poc. Gran Bretanya, Holanda, Dinamarca i, en certa mesura, el nostre país són solucions més racionals, que contemplen més les circumstàncies reals del ciutadà mitjà i no les d'uns quants ciutadans privilegiats.

— La incorporació, en aquest context de suport a la creació, de la figura de l'espònsor, fins a quin punt té una viabilitat operativa?

— Parlant d'una manera molt teòrica, allò que hi hauria d'haver és una solució més lògica i desitjable: que la societat tingues una superior necessitat d'escoltar música. De tota música que tingui un valor. La música no sols és una manifestació consolidada, des del 1680 ençà. Cobreix, endavant i endarrera, moltes àrees culturals. A la societat nostra, no hi ha aquesta necessitat de consumir música. La nostra vida musical és molt petita. En el nostre país, encara constitueix un esdeveniment escoltar la Patètica en una capital de província. Allò que cal és que el país tingui necessitat de consumir música, que li formi part del context cultural. Mentre això no sigui així, el compositor haurà de viure com pugui. Però jo sóc optimista, de cara als 50 anys de l'avenir; anem pel bon camí! I crec que serà gràcies als mitjans d'informació, els quals, mediatitzats o no, hauran de fer pas a tot això, perquè el país no es pot quedar al marge del que passa arreu. Arribarà un moment en què es crearà un determinat interès per a manifestacions de més qualitat. Sempre ho faran minories; però, en comptes de reclutar-se en una classe social,



s'ampliarà a altres. Caldria, però, que les masses portessin una vida menys brutal i agressiva que no la que viuen. I, amb això, estic dient que no poso com a model una societat que funcioni a base de fundacions. Jo crec en una societat que estigui pel desenvolupament de la música, en tots els ordres. Que siguin les fundacions o els municipis, tant se me'n dona. No sóc econòmica. Els EUA són uns dels països més ignorants que podem trobar; i, en canvi, les èlites són de les més refinades que hi pugui haver. A això, jo no hi aspiro; perquè em sembla una solució esquizofrènica. Cal que s'elevi el substrate cultural de les zones, tant més àmplies com sigui possible.

Retinc l'atenció del lector en aquest punt, a partir del qual arribarem a una conclusió de l'entrevista que considero significativa i que, basada en les paraules de Luis de Pablo, té un valor final d'un interès considerable. El discurs ideològic ha arribat a terme. Luis de Pablo ha expressat la seva opinió i, amb ella, ha il·luminat una sèrie d'as-

pectes substancials, i ho ha fet amb tota convicció. Ens cal, ara, parlar de l'artista contemplat en ell mateix, per bé que mai no aïllat.

Vull que Luis de Pablo parli de la contradicció interna, si és que existeix, de l'artista enfront de la seva pròpia consciència, inevitablement influïda, tanmateix, per l'entorn social (entès de forma molt àmplia). Però, en definitiva, autocontemplant-se. Obro el tema a partir del fet de la frondositat experimental que viu la música des de l'atonalisme, i de si el camí extraordinàriament obert a tota mena d'especulació experimental, no ha afavorit l'encimbellament de valors «sense valor», al compàs de la manca d'unes referències fiables; d'una manca de capacitat (lligada a l'esclat projectiu d'ismes i d'iniciatives, moltes d'elles en un pou sense fons encara trobat) per a dominar i situar en el seu lloc tot aquest món efervescent i trasbalsador, bigarrat i hiperdinàmic.

— Això és molt difícil d'evitar. Però aques-



ta ha estat una dificultat que, d'alguna manera, ha existit sempre. I més ara, perquè hi ha més creadors que mai. I, la raó, és que hi ha més habitants que mai. A l'atzar de les grans llibertats és produeix molta mercaderia falsa, perquè s'ha produït tanta quantitat de novetats des de principis de segle. Però cal advertir que l'admirable herència del Renaixement italià, o la del Clasicisme vienès, s'havien anquilosat de tal manera que només produïen pompierisme. Si es compara Rafael amb Ingres, les diferències són abismals. Pel que fa a la música, s'observa un buidat de continguts. Aquest fenomen s'ha produït amb les avantguardes. Abans, almenys calia aprendre un ofici. Però, amb ofici i tot, també es produïen obres falses. També ara s'esdevé això, però és amb les tècniques que féu sorgir l'avantguarda a principis de segle. I és així perquè s'empren les parts més externes de les avantguardes. Els criteris per a cercar el valor exacte d'una música no són fàcils; però és que mai no ho han estat. Una de les tècniques dels crítics, és anar encunyant aquests criteris analítics de quotidianitat. Hi ha certes regles, certes cadències d'escoltar i d'analitzar, que salten a la vista. Jo faria una diferència entre l'obra que no té cap valor, perquè té una lectura toixa i mal realitzada, i un estadi superior

que és molt difícil de realitzar: perquè pot fallar per raons molt profundes, o perquè presenta un univers estètic en el qual hom no pot estar d'acord. Aleshores, hi ha sensibilitats amb les quals no lliga. Això és molt més difícil. Per descomptat, aquests criteris de qualitat són retroactius si es poden aplicar al passat. Liszt és un temperament volcànic, amb una increïble capacitat d'invenció; i la meitat de la seva obra és inútil. Es deixava portar i era exageradament generós. La meitat dels seus poemes simfònics no s'aguanten. Mahler és ara molt de moda, però el primer moviment de la Tercera simfonia és massa llarg, per al material que hi ha. Hi ha coses de Berlioz que estan mal construïdes harmònicament. Això no passa mai en Schumann, qui tenia un sentit harmònic infal·lible. A la Simfonia alpina, de Strauss, el material no és prou interessant com per mantenir el temps que dura. No cal tenir por, de dir-ho. I amb això no vull pas dir que jo sigui millor que ells, o que no s'hagi d'escoltar la Simfonia alpina.

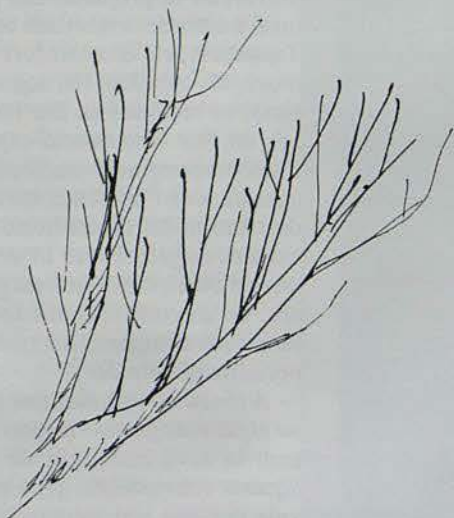
Una vegada més, la cosa ha quedat molt clara. Una conseqüència d'aquesta allau experimental a què assistim és, justament, un rebuig prou evident per part del gran públic de tot allò que sigui referència, encara que vaga, a la música sorgida justament

d'aquest món. I aquí porto el lector a aquell punt sobre el qual li he reclamat l'atenció. Luis de Pablo demana un sistema social que afavoreixi la projecció del patrimoni cultural a estrats socials cada cop més amplis. Tanmateix, els alimentadors d'aquest patrimoni, els creadors (en aquest cas, els músics), es reclouen en llur món experimental, en llur elucubració especulativa i en l'autocontemplació reclosa, oblidant (o aquesta n'és l'aparença més immediata) el destinatari. La contradicció entre aquelles exigències projectives i l'aïllament en una torre d'ivori, closa amb set panys, apareix, ara, en un context d'una societat hipercomunicativa i hiperrelacionada com mai, especialment colpidor.

— *A ningú no agrada, que la seva música no sigui coneguda*— respon Luis de Pablo, amb la seva convicció de sempre. Amb aquesta convicció no gens impositiva, servida per una veu atenorada que, si bé no li sostreu fermesa, li dona un matís molt personal d'afabilitat i persuasió—. *Crec que, si el compositor ha pogut treballar en un ambient tancat, no ha estat tant perquè ha volgut prescindir del públic, sinó al revés. La societat ha prescindit d'ell. El compositor, allò que ha volgut és aprofundir en allò que ha volgut fer. Estic parlant del compositor que té un determinat sentit. Penseu que el compositor s'ha vist rebutjat, i que s'ha refugiat en la seva obra. El compositor només ha de tenir un objectiu: les seves autoexigència i sinceritat. Si canvia de llenguatge per a complaure el públic, allò que fa és immoral. Crec que el conflicte que s'ha produït amb el públic és per un fenomen nou, a Occident, que és la velocitat amb què una obra creada és escoltada pel públic. Beethoven i Wagner van tardar molt a ser escoltats a Espanya. Hi ha polèmica wagneriana fins a la guerra civil. Si ara hi ha el xoc frontal, és perquè els mitjans de comunicació fan que la música es conegui amb molta rapidesa. Però, al mateix temps, hi ha manca d'informació. És aquest «tarde, mal y nunca», causat per quaranta anys d'aïllament. Però crec que, en termes generals, allò que s'esdevé és justament el contrari. Penseu que quan les Simfonies de Beethoven arriben a París, ell ja és mort. ¿Quan s'han conegut, Monteverdi i Vivaldi? No crec que hi hagi una ruptura entre el músic respecte del públic, sinó una acceleració (en el procés de donar-ne coneixement) de conseqüències imprevisibles i que jo no puc copsar. És el fet que, una obra, sigui coneguda al cap de dos anys de ser feta. La cosa normal seria que el compositor hagués d'haver mort per a ser conegut... Són dades que cal tenir en compte i que, crec jo, expliquen moltes coses. De fet, però, cal matissar-ho. Perquè depèn de cada cas i de les circumstàncies individuals...*

Al final, la culpa cap als mitjans de comunicació, cap a la premsa...

Jordi Fluvià



AQUÍ

CONCERT DE MÚSICA CATALANA ACTUAL A BASILEA

El passat 24 de novembre tingué lloc, a la seu del Museu d'Art Contemporani de Basilea, un concert de música catalana contemporània. Amb la interpretació pel Conjunt Instrumental de SIMC —Societat Internacional de Música Contemporània—, hom hi oferí un programa format per obres de David Padrós, Joan Guinjoan, Carles Santos, Gabriel Brncic, Josep Maria Mestres Quadreny i Andrés Lewin-Richter.

El concert fou promogut arran de l'estrena a Suïssa de l'obra *Arache*, de David Padrós, que en el seu dia fou un encàrrec al



David Padrós.

nostre compositor de la ciutat de Basilea. Amb aquest motiu, hom completà una programació totalment catalana, interpretada amb rigor i gran altura per l'esmentat conjunt, sota la direcció de Jost Mier. La sala enregistrà un ple total amb públic dret pels corredors. En definitiva, constituí un esdeveniment important per a la projecció de la nostra música actual. Aquest concert comptà amb la col·laboració del Servei de Música de la Generalitat.



Joan Guinjoan.

XXXIII CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

Del 23 de març al 7 d'abril del 1987 tindrà lloc la trenta-tresena edició del Concurs Maria Canals (el qual compta amb la col·laboració de la Generalitat de Catalunya i el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona i de la Diputació de Barcelona), en aquesta ocasió dedicat al piano, cant i música de cambra.

La inscripció es clourà el dia 23 d'aquest mes de gener.

Els interessats a tenir les bases completes del certamen —el qual és dotat als voltants dels 2.000.000 de pessetes— poden adreçar-se a la Secretaria del Concurs: Ars Nova, Gran Via de les Corts Catalanes, 654, pral. els dies feiners de 10 a 13h.

DISTINCIÓ AL FOTÒGRAF PAU BARCELÓ

El passat 18 de novembre tingué lloc, a la seu d'Òmnium Cultural, l'acte de lliurament del «Premi ADB 1986» al fotògraf Pau Barceló. Aquest premi és atorgat anualment pels Amics de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, i el guardó es refereix a la trajectòria de l'esmentat Pau Barceló com a fotògraf teatral. Pau Barceló és també, un important professional de la fotografia musical, i com a tal és el responsable de l'apartat a la «Revista Musical Catalana». Així, membres de la professió musical van acompanyar el guardonat en un acte entranyable, en el qual van intervenir Jordi Carbonell, Maria Assumpció Fors, Frederic Roda i Joan Mil·làs.

JOSÉ GARCÍA ROMÁN, PREMI CIUTAT D'ALCOI

La primera edició del Premi de Composició Musical Ciutat d'Alcoi, dotat amb 750.000 ptes., ha estat guanyada pel compositor granadí José García Román amb l'obra *Sexteto de estío*. En aquesta primera convocatòria han concorregut quaranta-set obres provinents de tot l'Estat espanyol, i també de França, Itàlia i Gran Bretanya.

Albert Sardà (membre d'un jurat integrat, juntament amb ell, per Ramón Barce, Emilio Casares, Tomàs Marco i Claudio Prieto) ha valorat molt positivament la convocatòria d'aquest premi, un dels més importants dels que s'atorguen, a Espanya, en la seva modalitat.

El guanyador, José García Román, és alumne del mestre de capella de la catedral de Granada, Juan Alfonso García, i dirigeix un cor en aquella ciutat. Ha estat guardonat, anteriorment, amb el Premi Manuel de Falla, en dues ocasions.

INTÈRPRETS CATALANES A EUA

Les pianistes catalanes Pepita Cervera i Teresina Jordà han efectuat darrerament, amb gran èxit, una llarga gira de concerts per Estats Units.

A Dallas, i amb la Irving Symphony Orchestra, estrenaren l'obra del compositor català Lluís Benejam, *Iberian Preludes*. Altres concerts de relleu foren els que van donar, entre molts d'altres centres, a Nuevo México, Nova York, Washington, Baltimore, Greenville, Norfolk, etc.

En paral·lel a l'activitat concertística, impartiren també diverses classes magistrals sobre interpretació de música espanyola.

EUROPA CHOR 86

El passat mes de setembre se celebrà a Aquisgrà una nova trobada del col·lectiu de cantaires de diverses nacionalitats que formen el Cor Europeu.

L'ànima d'aquests aplecs és Fritz Ter Wey, director d'algunes de les agrupacions alemanyes de més prestigi, una de les quals, Europa Chor, pretén, especialment des de fa uns cinc anys, esdevenir estable.

El repertori treballat fou: *Magnificat*, de Vic Nees, *Fest-*

und Gedenksprüche, de Brahms i *Lauda per la Nativitat del Signore*, de Respighi.

Membres de la Coral Lavínia, de Barcelona, foren invitats a prendre part en aquesta convocatòria, en simbòlica representació catalana i peninsular, al costat d'altres membres de França, Àustria, Liechtenstein, Holanda, Finlàndia, Suïssa i Grècia; una convocatòria i celebració que és una contribució positiva a l'esperit de confraternitat cultural entre diversos països d'Europa.

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CANTONIGRÒS

El Festival Internacional de Música de Cantonigròs ha fet pública la convocatòria de la cinquena edició d'aquesta important manifestació, la qual tindrà lloc del 23 al 26 de juliol de 1987.

En les quatre edicions anteriors, el Festival (únic, a la península, en la seva modalitat) s'ha revelat com un dels certàmens europeus de major convocatòria; així ho testimonia la presència, fins ara, de 116 agrupacions procedents de 42 nacionalitats (a més de 44 agrupacions catalanes) i l'assistència de més de 110.000 persones.

El Festival d'enguany abraçarà diverses modalitats: cors mixtos, cors infantils, cors femenins i grups de danses.

Els grups interessats a tenir la informació completa (obres d'interpretació obligada, durada, premis, etc.) poden adreçar-se a la secretaria del Festival: c/ de Muntaner, 305, entresol, 2a, tel·lèfon 201 77 11, 08021 Barcelona. La inscripció es clourà el dia 28 de febrer.

VERSÍO DE «DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER» A CURA DE LEONORA MILÀ

Leonora Milà acaba d'enregistrar la versió de «Das wohltemperierte Klavier», de Johan Sebastian Bach. Es tracta d'una versió bastida damunt de tres cassettes, i en un estoig molt ben realitzat, el qual va acompanyat d'un comentari relatiu a l'esmentada obra, a cura del musicòleg alemany Manfred Spiller. Aquest enregistrament en cassette s'avença al que actualment és en període de fabricació, en disc-compact.

TORNA LA «CAMPANYA PIANO A L'ABAST» A LES COMARQUES GIRONINES

La Cellera de Ter, Amer, Tortellà, Olot, Girona i Anglès són les primeres etapes de la «III Campaña Piano a l'Abast» que promou el pianista empordanès Carles Coll. Aquesta campanya, com és sabut, pretén situar, en indrets poc habituats a la música clàssica, el coneixement d'aquest tipus de música a través d'una doble sessió pedagògica

—tarda— i concertística —nit—. La primera, dedicada especialment a la mainada; i la segona, al públic adult. L'any passat van conèixer «Piano a l'Abast» unes vint mil persones de més de seixante pobles de les comarques gironines. Enguany és possible que la campanya incrementi aquesta projecció, ateses les sol·licituds que ja han estat rebudes.

NOTA:

Al darrer número de la R.M.C. (desembre de 1986), i a l'entrevista a Joaquim Homs, hi ha dues afirmacions que cal rectificar:

1. A les Universitats de l'Estat espanyol no hi ha actualment cap càtedra de Musicologia, però sí sis catedràtics d'Història de la Música o, simplement, de Música: Francesc Bonastre (Autònoma de Barcelona), Emilio Casares (Oviedo), Dámaso García Fraile (Salamanca), José López Calo (Santiago de Compostela), Oriol Martorell (Barcelona) i José Peris (Autònoma de Madrid).

4. Fins al 1936 no van ser únicament dues les obres interpretades a Barcelona de Robert Gerhard. Com a mínim, cal recordar la «Sessió Robert Gerhard» que l'Associació de Música «da Camera» va dedicar-li monogràficament (Palau de la Música Catalana, 22 de desembre de 1929) i el programa de la qual constava de sis estrenes absolutes: *Concertino*, *7 Hai-Kai*, *Quintet*, *Cançons populars catalanes*, *Sardana I* i *Sardana II*.

R.R.M.C.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

HAN COMENÇAT ELS ASSAIGS DELS CORS INFANTILS I JUVENILS

Des de fa un cert temps estan treballant de forma activa i regular els tres cors previs amb què compta l'Orfeó Català. Així el juvenil —intermedi— format per nois de 15 a 18 anys, és dirigit per Conxita Garcia i l'integren 25 components. El Cor Infantil I —nens de 8 a 10 anys— és format per un total de 16 membres i la direcció és a cura

de Margarida Lladó. Finalment, el Cor Infantil II, és dirigit per Ricard Bordas i el formen 37 veus d'entre 11 i 14 anys. S'esperen fruits importants d'aquests conjunts, els quals tenen la funció bàsica de proveir el cor d'adults de veus ben educades i vocacionals, en un futur més o menys pròxim, segons les respectives edats.

PELL DE BRAU

CONVOCATÒRIA DEL «III CONCURS DE PIANO PILAR BAYONA»

Del 4 al 12 de desembre vinent tindrà lloc, a Saragossa, la tercera edició del «Concurs Internacional de Piano Pilar Bayona». Aquest concert és obert a joves pianistes d'edats compreses entre els 16 i els 30 anys. Els premis estan dotats amb: 1.250.000 pessetes, el primer; 700.000 pessetes, el segon; i 500.000 pessetes, el tercer. S'hi ofereix, així mateix, la possibilitat de realitzar una gira de concerts arreu de l'Estat. La data límit per a la inscripció és el 16 d'octubre del 1987, i cal adreçar-se a la Secretaria del «Concurso Internacional de Piano Pilar Bayona», c/ Coso 57, 2on. 50001 Zaragoza.

El concurs constarà de tres proves eliminatòries, més una prova final amb orquestra.

«I CONGRESO DA MUSICA CORAL EN GALICIA»

Els propassats dies 6 i 7 de desembre es va celebrar a Pontevedra el «I Congreso da Música Coral en Galicia», organitzat per la FE.CO.GA. (Federación Coral Galega), amb el suport de la «Conselleria de Cultura e Benestar Social» de la «Xunta de Galicia». A aquest Congrés, hi assistiren prop d'un centenar de directors, directius i cantaires de les entitats corals gallegues, i les ponències van anar a càrrec del gallec Vicente R. Abeijón («Evolución de la FE.CO.GA. durante os sete anos de existencia»), del basc Alberto Ríos («A problemática das Federaciones de Euskal Herria. Experiencias e realizaciónes») i «Cualidades e coñecementos necesarios para un director de coro», i d'Oriol Martorell («Información sobre o funcionamento, e o seu desenvolupament històric, da FCEC e das Federacions Europeas»), i «Metodoloxia pedagoxica do ensino»). A l'acte de clausura, presidit per la Directora General de Cultura de la «Xunta», Carlos Orcajo (President de la FE.CO.GA.) va llegir les conclusions del Congrés i Oriol Martorell va dirigir el cant comú.

PREMI INTERNACIONAL DE PIANO FUNDACIÓN GUERRERO 1987

La Fundació Guerrero convoca, amb caràcter biennal, el Premi Internacional de Piano, obert a pianistes de qualsevol nacionalitat i edat. El Premi, únic i indivisible, ha estat dotat amb un milió de pessetes i podrà ser declarat desert. Si, a judici del jurat, algun concursant reuneix prou mèrits, podrà ser atorgat un segon premi de 500.000 ptes.

El certamen constarà de tres proves eliminatòries, per a cadascuna de les quals és prevista —a més de les composicions de lliure elecció del concursant— una programació concreta i específica.

El jurat, designat per la Fundació, estarà format per figures rellevants de la vida musical, i el seu veredicté serà inapel·lable.

La inscripció, que es clourà el dia 1 d'octubre de 1987, ha de ser adreçada a: «Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Vía, 78, 28013 Madrid».

HA MORT EL PIANISTA EDUARDO DEL PUEYO

Acaba de morir, a Bèlgica, el pianista aragonès Eduardo del Pueyo, que era professor honorari del Conservatori de Brussel·les. Era un destacat intèrpret de l'obra de Beethoven, com també de música espanyola i contemporània en general. Nascut l'any 1905, a Saragossa, el seu primer gran èxit internacional l'aconseguí als 21 anys, amb motiu d'una sèrie de concerts commemoratius de la mort de Beethoven. Posteriorment s'instal·là a la capital belga, on compartí l'activitat docent al Conservatori Reial de Brussel·les i a la Capella Reina Elisabeth. Compitava amb diverses condecoracions, tant per part del govern belga com de l'espanyol. D'acord amb els seus desigs, l'enterrament se celebrà en la més completa intimitat, al cementiri de Rhoda Saint Genese, població propera a Brussel·les, on morí el 9 de novembre.

PLÁCIDO DOMINGO ESTRENA L'ÒPERA «GOYA», DE GIANCARLO MENOTTI

El passat dia 15 de novembre tingué lloc, al Kennedy Center, de Nova York, l'estrena de l'òpera «Goya», de la qual n'és autor —llibret i partitura—, Giancarlo Menotti, un dels noms vivents més importants dins la tradició operística universal. Encara que italià de naixement, Menotti es nacionalitzà nord-americà.

L'estrena d'aquesta òpera despertà una gran expectació a Nova York. Així, ni es van posar localitats a la venda per a la sessió inaugural, ja que els abonats al Kennedy Center les van adquirir totes. A l'estrena, hi assistí la Reina Sofia. Amb motiu de l'esdeveniment, la ciutat nord-americana ha viscut una mena de «febre de Goya», significada, entre d'altres fets, per importants exposicions sobre

l'obra del gran pintor aragonès a la National Gallery i al Museu Corcoran, mentre diversos restaurants s'han afanyat a incloure plats de gastronomia espanyola a les respectives cartes.

Aquesta producció ha costat 1,2 milions de dòlars. El principal protagonista ha estat el tenor espanyol Plácido Domingo, qui aprofità l'avinentsa de l'estrena per fer, una vegada més, professió de la seva tan propagada espanyolitat, tot assenyalant que «*voldria que tothom sabés que ell és espanyol, i que nosaltres, a Espanya, n'estem molt orgullosos del pintor*». I afegí: «*Fa temps que volia cantar una òpera sobre Goya per la meva herència espanyola i perquè l'admiro molt*». L'orquestra fou dirigida per Rafael Frühbeck de Burgos.

Altres connotacions del concurs

Situada a la punta occidental de Sicília i allunyada per tant dels centres turístics més coneguts de l'illa (Taormina, Siracusa), cosa que significa una manca absoluta d'infraestructura per a la promoció turística, la petita ciutat de Marsala (100.000 habitants), famosa pels seus vins i relativament propera a punts històrics com Selinunte, Salemi, Segesta, Monte Erice o l'illa de Mothia, amb la creació del seu concurs pianístic ha emprès una tasca que, conciliant els lògics objectius artístics, revaloritzi aquests importants vestigis de les antigues civilitzacions mediterrànies i, a la vegada, intenti l'establiment d'uns lligams amistosos amb els països de tot el món. Aquests són els trets a través dels quals el concurs marsalès troba una personalitat diferent a la de les altres competicions. Veritablement, el con-

curs significa per a la ciutat l'esdeveniment musical de l'any, i es pot dir que, durant les jornades del certamen, tota la població hi participa i ajuda al comitè organitzador que, presidit per Filippo Spanò, i amb les principals personalitats de la ciutat, desplega una entusiasta labor per a superar tota mena de problemes que pugui suscitar l'esmentada manca d'infraestructura i, a la vegada, aconsegueixi crear un clima de cordialitat i convivència que rarament hi ha en les manifestacions de caràcter competitiu.

Per a major informació i detalls, així com per a rebre el reglament de III Concurs Pianístic Internacional «Città di Marsala», els interessats poden dirigir-se al Comitè organitzador, Casella Postale n. 307 Marsala (TP). Tel. (0923) 95 18 78.

F. Taverna-Bech

LA DRETA ISRAELIANA CONTRA EL MÚSIC GREC MIKIS THEODORAKIS

Abans de començar el recital a Tel-Aviv, el conegut músic grec Mikis Theodorakis declarà el seu suport a «l'alliberament de poble palestinià» i condemnà tota forma de terrorisme, «vingui d'on vingui». Això li produí greus problemes en el curs de l'actuació, ja que la seva presència fou rebutjada per membres de les Joventuts del Partit Nacionalista «Heoruth» —Likud— i dels ultranacionalistes Hatjiah i Kaj, del rabí Meir Kahane, els quals es van manifestar davant el Palau de Cultura de Tel-Aviv contra la posició del músic grec respecte al poble palestinià. Els contestataris de dretes portaven pancartes que deien: «Theodorakis: poeta dels assassins de l'OLP». Enfront dels joves de dretes, i separats per nombrosos policies, hi havia

manifestants d'esquerra amb cartells com aquest: «Els nazis, els coronels grecs i el partit Kaj, contra Theodorakis».

A les declaracions que féu, Theodorakis subratllà la seva aspiració perquè «aquesta terra promesa es converteixi en un niu de felicitat per a Israel i per als pobles que l'envolten». I mentre l'artista es dirigia als assistents al concert, enmig dels aplaudiments del públic, dos membres del Kaj van llençar bombes fetides a la sala i foren detinguts per la policia.

Theodorakis ha visitat Israel, on ha ofert sis concerts: un d'ells patrocinat per l'ONU, dedicat a la pau. L'any 1981 ja havia compost un himne per al poble palestinià, i lliurà la partitura a Yasser Arafat.

DESERT EL PRIMER PREMI DEL «CONCURS LISZT», DE PIANO

Al «Concurs Liszt» de piano, que va acabar el dia 24 de setembre passat, el primer premi va quedar desert, segons que va informar l'agència hongaresa de notícies MTI. El segon premi fou per a l'hongarès Karoly

Mocsari; i el tercer, per al soviètic Dmitri Razew. Nou dels quaranta-dos concursants inscrits i seleccionats van arribar a la fase final. El jurat estava format per dos nord-americans, una francesa i un soviètic.

ARREU

EL «MARSALA», UN CONCURS PIANÍSTIC AMB ESPERANCES DE FUTUR

Quan ja són considerablement nombrosos els concursos pianístics que, avui, tenen un inqüestionable prestigi dins el món de la música, crear-ne un altre de semblants característiques pot ser una empresa no solament arriscada sinó també condemnada, ja des d'un principi, al fracàs. Tanmateix, sempre hi ha l'excepció que confirma la regla i potser aquest és el cas del «Concorso Pianistico Internazionale Città di Marsala» el qual se celebrarà ja per tercera vegada entre els propers dies 26 i 30 d'abril, en les categories de joves pianistes (fins a 15 anys i menors de 21), i entre els dies 1 i 9 de maig per a pianistes d'edats compreses entre els 15 i 35 anys.

Certament, el concurs de Marsala ha seguit una trajectòria ascendent en les dues edicions anteriors, ja que de la setantena de participants de la primera convocatòria es passà a

més d'un centenar de concursants en el segon any i, ara, en aquesta tercera convocatòria, ja s'ha previst, per al primer centenar d'inscrits a cadascuna de les categories, l'estada gratuïta durant la competició. Diguem també que el jurat que ha d'atorgar els premis i els diplomes està constituït per rellevants personalitats del pianisme internacional —Henri Gautnier, Liuba Entcheva, Sulamita Aronovsky, Gerassimos Cacalis, entre altres. Quant al nivell artístic, la competició de Marsala no s'aparta gaire del que assoleixen altres concursos amb més història i que, per la circumstància de celebrar-se a ciutats de major pes en la vida musical i cultural, gaudeixen d'un prestigi internacional. Amb tot, difícilment en cap altre d'aquests importants certaments trobarem la càlida atmosfera que es respira a Marsala.

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.
--------------	-------	---------	----------	--

BAIX EMPORDÀ

GENER

18, diumenge	21 h.	Palafrugell	Església Parroquial	Coral i orquestra del Conservatori de Badalona. Miriam Gonsalves, Olga de Larrocha, sopranos. Josep M. Gregori, contratenor. Alfonso Alegre, tenor. Dir.: Mark Friedhoff. Corelli, Vivaldi.
--------------	-------	-------------	---------------------	---

BARCELONÈS

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	Església del Sant Àngel Custodi	Orfeó 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.
	21 h.	Barcelona	Palau	English Chamber Orchestra. Lluís Claret, violoncel. Dir.: Steuart Bedford, Mozart, Haydn, Boccherini. (Ibercamera.)
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.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Aida</i> , de Verdi. Dir.: Romano Gandolfi.
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona.
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.)
15, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Krystian Zimerman, piano. Chopin, Schumann. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Lluís Vidal, piano. Ze Eduardo, contrabaix. Jordi Rossy, bateria. Josep Albert Cubero, guitarra. (Una hora de Música al Conservatori.)
16, divendres	20'30 h.	Barcelona	JJ.MM. Barcelona	Miquel Peralta, baríton. Marina Rodríguez, piano. Händel, Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Donizetti, Bellini. (JJ.MM. Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Quartet Brodsky, de Londres. Miquel Farré, piano, Mendelssohn, Schubert, Spohr. (VII Festival de Música Romàntica.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Enriqueta Tarrés, soprano. Dir.: Walter Weller. Bizet, Strauss, Bartók, Kodály.
17, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

18, diumenge	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Sant Vicenç.
19, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	I Solisti Veneti. Dir.: Claudio Scimone. Albinoni, Tartini, Rossini, Vivaldi. (Ibercamera.)
20, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica d'Estocolm. Henryk Szeryng, violí. Dir.: Yuri Ahronovitch. Dvorák, Brahms, Shostakovitx. (Ibercamera.)
22, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Sonnambula</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Phoenix Trio. Glinka, Brahms. (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Colin Lawson, clarinet. Carles Riera, «corno di bassetto». Christopher Kite, «fortepiano». Mendelssohn, Beethoven, Dànzi, Weber, Schubert. (VII Festival de Música Romàntica.)
23, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Pro Cantione Antiqua. The King's Consort. Dir.: Mark Brown. Purcell. (Euroconcert.)
24, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Heinrich Schiff, violoncel. Dir.: Franz-Paul Decker. Gerhard, Elgar, Brahms.
	21'30 h.	Barcelona	Palau	Jorge Bolet, piano. Grieg, Brahms, Liszt, Chopin. (VII Festival de Música Romàntica.)
25, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Sonnambula</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Solistes de Catalunya. Jaume Francesch, violí. Dir.: Xavier Güell. Mozart. (Diumúsica.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona
27, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Sonnambula</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Palau	Andrea Lucchesini, piano. Beethoven, Chopin. (Ibercàmera.)
28, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Northern Sinfonia Orchestra. Rafael Orozco, piano. Dir.: Wilfried Boettcher. Bach, C.Ph.E. Bach, Haydn, Mozart. (VII Festival de Música Romàntica.)
29, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Sonnambula</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Manuel Camp, piano. Gershwin, M. Camp. (Una hora de Música al conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
30, divendres	20'30 h.	Barcelona	JJ.MM.Barcelona	Carmen Leyda, guitarra. Josep Margarit, flauta travessera. Glòria Sol, piano. Lorbetta, Villa-Lobos, Turina, Telemann, Bach, Mozart, Fauré. (JJ.MM.Barcelona.)
31, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Elizabeth Hynes, Mercè Puntí, sopranos. Aldo Baldin, tenor. Coral Càrmina. Dir.: Franz-Paul Decker. <i>Concert commemoratiu del 25è aniversari de la mort de Ricard Lamote</i> . Lamote, Mendelssohn.
FEBRER				
1, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Juli Panyella, clarinet. Cristina Navajas, piano. Reger, Berg, Gallois-Montbrun, Fleta-Polo, Homs, Bernstein. (Diumúsica.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	Coral Euterpe.

3, dimarts	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Quartet Alberní, de Londres. Beethoven. (VII Festival de Música Romàntica.)
5, dijous	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Néstor Eidler, violí. Padrós, Prokofiev, Bach. (Una hora de Música al Conservatori.)
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
6, divendres	20'30 h.	Barcelona	JJ.MM.Barcelona	Audrey Lopes, soprano. Vivaldi, Mozart, Schubert, Ravel, Toldrà, Barber, Burleigh. (JJ.MM.Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Martha Argerich, Michel Béroff, piano. Debussy, Brahms, Ravel, Liszt. (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Trio Fontenay. Schumann, Schubert, Wieck. (VII Festival de Música Romàntica.)
7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Joaquín Achúcarro, piano. Dir.: Leopold Hager. Schubert, Mozart, Beethoven.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
8, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	18 h.	Barcelona	Casal de Metge	Antoni Besses, piano. Schubert. (Diumúsica.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona.
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
9, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Daniel Barenboim, piano. (Ibercamera.)
10, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
	21 h.	Barcelona	Palau	Chamber Orchestra of Europe. Dir. i solista: Gidon Kremer. Mozart. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural de la Caixa	Joan Moll, piano. Beethoven, Dussek, Weber. (VII Festival de Música Romàntica.)
12, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Munic. Dir.: Sergiu Celibidache. Schumann, Musorgski-Ravel. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Superior Municipal de Música	Xavier Torra, contratenor. Mireia Hernández, clavecí. Frescobaldi, Caccini, Philips, Monteverdi. (Una hora de Música al Conservatori.)
13, divendres	20'30 h.	Barcelona	JJ.MM.Barcelona	Rosa Parellada, soprano. Manuel Domingo, guitarra. <i>Lied romàntic del S. XIX a Itàlia i Alemanya</i> . (JJ.MM.Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Munic. Dir.: Sergiu Celibidache. Milhaud, Debussy, Brahms. (Ibercamera.)
14, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Nelson Freire, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Glinka, Prokofiev, Rachmaninov.
15, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>La Bohème</i> , de Puccini. Dir.: José Collado.
	18 h.	Barcelona	Casal del Metge	Lluís Gásser, vihuela. <i>Música espanyola del Renaixement i Rococó</i> . (Diumúsica.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Banda Municipal de Barcelona.
	19 h.	Barcelona	Centre Comarcal Lleidatà	L'Estro Vocale.

MÓN SONOR

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BERGUEDÀ

GENER				
18, diumenge	19 h.	Berga	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.

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.

MALLORCA

GENER				
4, diumenge	16,30 h.	Deià	Son Marroig	Vladimir Leyetchkiss, piano. (Alma Concerts.)
5, dilluns	20 h.	Deià	Son Vida Club de Golf	Vladimir Leyetchkiss, piano. (Alma Concerts.)
6, dimarts	19,30 h.	Port d'Andraitx	Bar Tranquilo	Vladimir Leyetchkiss, piano. (Alma Concerts.)
11, diumenge	16,30 h.	Deià	Son Marroig	Ignacio Furió, piano. Pascual Martínez, clarinet. (Alma Concerts.)
18, diumenge	16,30 h.	Deià	Son Marroig	Antoni Faça Rosado, piano. (Alma Concerts.)
25, diumenge	16,30 h.	Deià	Son Marroig	Aurelio Bertucci, violoncel. Stefania Bertucci, piano. (Alma Concerts.)
27, dimarts	19,30 h.	Port d'Andraitx	Bar Tranquilo	Aurelio Bertucci, violoncel. Stefania Bertucci, piano. (Alma Concerts.)
28, dimecres	20 h.	Deià	Son Vida Club de Golf	Aurelio Bertucci, violoncel. Stefania Bertucci, piano. (Alma Concerts.)

SEGARRA

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 ORIENTAL

GENER				
11, diumenge	17,30 h.	Mollet	Església Parroquial	Coral Sant Vicenç de Mollet. <i>Glòria</i> , de Vivaldi.

DISCOS

LIEDER, CON GUITARRA, DE SCHUBERT I WEBER. PURA M. MARTÍNEZ, SOPRANO Y NICOLÁS DAZA, GUITARRA.

Aquest enregistrament de RNE, realitzat el dinou de novembre de 1984, dins el marc de «Lunes de Radio Nacional», inicia una col·lecció de discos basada en els fons propis.

El «Lied» romàntic, en la seva modalitat d'acompanyament de guitarra, original en el cas de Weber o transcrit per part de Schubert, és una combinació molt atractiva.

Una vegada més, Franz Schubert (1797-1828) es mostra extraordinàriament receptiu, en aquestes cançons, a les intencions poètiques del text. Un pòrtic en do menor ens introdueix a *Nachtstück* (Peça nocturna, D 672) en ple regne de la nit, del misteri i de la mort. En *Greisengesang* (Cant de l'ancià, D 778), dos motius, un en menor i l'altre en major, representen respectivament l'evocació del passat i la serena acceptació de la situació existencial. *Hänflings Liebeswerbung* (Festeig del passerell, D 552) és l'únic lied de Schubert escrit sobre text de J. F. Kind, poeta saxó de la seva època. Aquesta composició de caràcter estròfic evoluciona alegrament en compàs de 6/8. Amb *Meerestille* (Calma, D 216) la música aprofundeix de manera genial en el text de Goethe, i comunica directament l'angoixa que neix sovint d'una immobilitat opressiva. Com a contrast, *Heidenröslein* (Rosa de bardissa, D 257) és potser la mostra més espontània i popular de totes les cançons de Schubert. Malgrat aquesta aparent simplicitat, el compositor hi treballà durament durant dos mesos.

Les segueix *Jägers Abendlied* (Cançó del caçador al capvespre, D 368) que presenta la recerca constant i inquieta d'una imatge fugissera, expressada

amb estrofes molt breus, que suporta l'acompanyament instrumental. Formant contrast amb l'anterior, *Schäferslied* (Planys del pastor, D 121) és una cançó amb text de Goethe, basada en el fragment *Die Türe dort bleibt verschlossen* (La porta d'allí continua tancada) que inclou una premonició de la solitud, del futur cicle schubertià *Winterreise* (Viatge d'hivern). A continuació un dels «lieder» més difosos del compositor, *Frühlingsglaube* (Creença en la primavera, D 686b) en el qual, per única vegada, el músic compongué sobre textos de Ludwig Uhland, dels quals extragué tota la calidesa i la força lírica.

La segona cara del disc comença amb *Wehmut* (Malenconia, D 772) on la música evoca, com volia l'autor del poema, Matthäus von Collin, la desaparició de la bellesa i de la vida. Un acompanyament, d'escriptura harmònica complexa, embolcalla la melodia en re menor i de ritme lent. La selecció d'obres de Schubert acaba amb el primer dels tres *Gesänge des Harfners I* (Cants de l'arpista I, D 478b), petit cicle extret de l'obra de Goethe, *Anys d'apprentatge*. Aquest primer número, com tot el recull, està escrit en la menor i musicalment està compost des de l'inici fins a la fi, o sigui, es una cançó *durch-componiert*. Tot l'art del músic accentua l'evocació de la imatge d'una tomba, especialment en la frase inicial *Wer sich der Einsamkeit ergibt* (Aquell que es vol solitari). L'acompanyament de guitarra presenta certes afinitats amb l'arpa del poema, per al qual escriurien música, anys més tard, Robert Schumann i Hugo Wolf.

Complementen aquest enregistrament nou cançons de Carl Maria von Weber (1786-1826), de forma estròfica, gràcils i elegants. Escrites durant el període que va des de 1807 fins a 1811, foren publicades indistintament amb acompanyament per a piano o per a guitarra. Weber s'esforçà a traduir fidelment el text al món dels sons, i s'identificà tan exactament amb els poemes que, això, el portà a trobar nous dissenys melòdics i a aprofundir tant en el text, que rarament la seva música es limita a ser una descripció.

Segueix el recull de *Cinc cançons*, op. 13, que sedueix l'oient per la seva tendresa. Cal recordar que Weber ho escriví a Stuttgart, ciutat on es relacionà amb poetes, pintors i músics. A continuació hom escolta, a tall d'intermedi, el «lied» *Lass mich schlummern* (Deixa'm que dormiti), que pertany a l'opus 25.

Aquesta cançó introdueix molt adequadament *Tre canzonette*, op. 29, única composició de Weber sobre textos italians, d'autor anònim; aquestes exquisides *canzonette* foren creades els últims temps de la seva relació amb la jove soprano Margarethe Lang. Weber utilitzava la variació per desenvolupar la riquesa de les tensions entre innovació i repetició. Les seves cançons aprofundeixen tant en el text que la música no es limita a ser-ne només una descripció.

La interpretació, per part de la cantant Pura M. Martínez i del guitarrista Nicolás Daza, molt assidus al gènere de cambra, és molt adequada, i la qualitat del so també és notable.

Montserrat Albet

LLIBRES

TONADES POPULARS A SANTA MARIA DEL MAR

Amb el títol de *Tonades populars a l'Arxiu de Santa Maria* ha estat publicat, a Vilanova i la Geltrú, un recull de melodies en un petit llibret. Com indica el seu enunciat, es tracta d'una sèrie de peces curtes, una vintena en total, provinents d'un quadern que es conserva a l'Arxiu Parroquial de Santa Maria de la Geltrú, escrit a les primeries del segle XIX, i que s'inscriu en el gènere que en diríem música popular o tradicional.

El fet té el seu interès, perquè no és freqüent que surtin a la llum gaires materials inèdits en aquest camp, encara que cal fer esment ací de la meritòria tasca que periòdicament porta a terme el col·lectiu *Carrutxa*, de Reus, en la publicació del mateix nom, on presenta recerques, principalment de la comarca del Baix Camp i les veïnes.

La notabilitat del fet rau en la utilització d'una font en certa manera desaproveitada per a la captació de melodia popular, com és la recerca en arxius que, tot i no ser inèdits, no s'hi ha anat a buscar aquest tipus de música. Si bé d'aquesta font n'han tret una part els grans folkloristes en el primer terç d'aquest segle, i especialment els qui treballaren en l'Obra del Cançon Popular (la localització de la qual, si n'excloem els *Materials*, continua essent, per

cert, un dels enigmes de la música tradicional catalana), l'extracció potser no s'ha realitzat amb l'extensió desitjable, i en tot cas no se n'ha portat a terme la publicació sistemàtica. Això és així perquè s'ha primat, per sobre de la font documental, la recollida directa dels materials a sonadors i cantadors; i encara que aquesta és important i del tot necessària en el gènere, no deixa de tenir les seves limitacions, agreujades pel pas del temps de forma progressiva.

També ens trobem en el cas de reculls documentals inèdits que, descoberts i utilitzats al seu dia, o bé s'han publicat parcialment (a voltes amb errors de transcripció i traspaperament fins a perdre's amb el temps l'original complet), o bé no s'han publicat i resten a disposició d'uns pocs erudits que els retenen, de vegades, gelosos de la troballa.

Fent honor a la veritat, cal citar ací la digníssima labor portada a terme recentment pel musicòleg barceloní Josep Crivillé i Bargalló qui, en el tercer volum de «Música Tradicional Catalana», publica les músiques, juntament amb moltes altres melodies, d'un llibre d'orgue de Calaf, del tot inèdit.

Tornant al llibre que ens ocupa, direm que el criteri que s'ha seguit ha estat el de la transcripció fidel i ordenada de l'original, fins i tot en l'ortografia dels títols.

El quadern s'obre amb una introducció, on es comenta el contingut de l'original, així com la personalitat del músic que l'escriu, i la possible utilització del mateix. Pel que fa a les músiques, encara que algunes són molt conegudes (per exemple «*Adobar fugons*» o «*Lo para no té pa*») n'hi ha moltes que, per la seva tessitura i característiques, fan pensar que foren recollides d'alguns sonadors de «borrega», o sac de gemecs, instrument d'una recent i intensa recuperació, però amb escassetat de repertori. També conté una «*Moixiganga*», inèdita i d'una gran preciositat.

L'edició, força acurada, ha estat realitzada amb motiu de la trobada general d'animadors de cant per a la litúrgia, a Montserrat, feta l'any 1985 a Santa Maria de la Geltrú, i l'ha dut a terme Palmerar, un petit col·lectiu vilanoví que treballa en la recerca musicològica i en la construcció d'instruments populars. En el camp de la publicació havia fet un *Mètode de Gralla* (1982) i participà en la confecció de la revista «Gralla» (1976-1978).

R.R.M.C.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes. 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82