



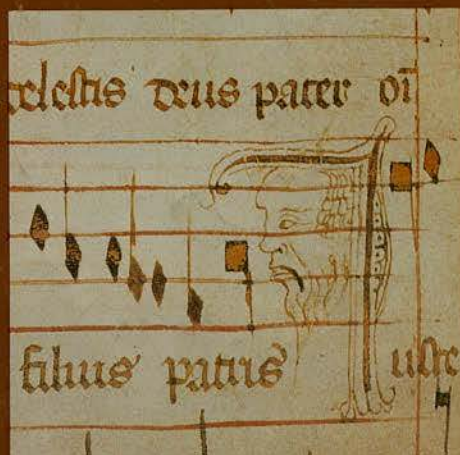
REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 39

Gener 1988

Victòria dels Àngels *Honoris Causa*



Higini Anglès
(1888-1969) i la
musicologia catalana



Bonn-Budapest,
dos conceptes
del món operístic

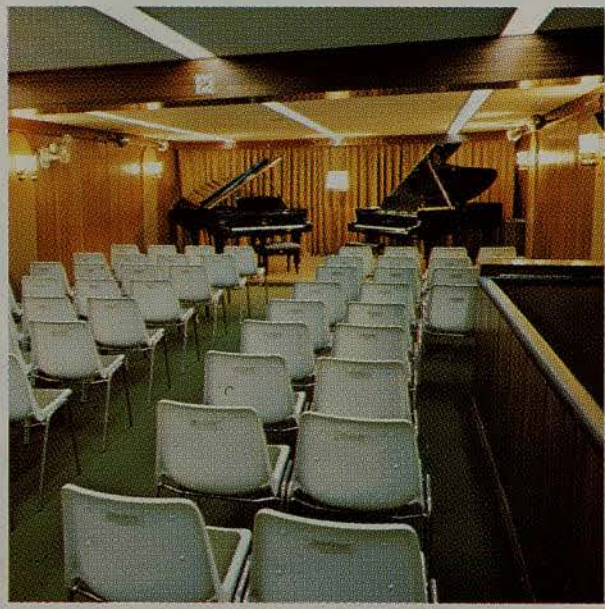
J. JORQUERA

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.

Distribuïdors oficials de:

SCHIMMEL
PLEYEL
KAWAI
ASTOR
Bösendorfer

C. BECHSTEIN.
YAMAHA
ROYALE
Blüthner
STEINWAY & SONS

SADI^M

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



REVISTA MUSICAL CATALANA



2^a ÈPOCA

ANY V - NÚM 39 - GENER 1988

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Eulàlia Furriol
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, 4^a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

Fotocomposició, compaginació i impressió: Igol, S.A.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B.34.432/83

Consell Editorial:
Fèlix Millet (President) Joan Guinjoan
Montserrat Albet Carles Guinovart
Roger Alier Antoni Mari
Josep Casanovas Oriol Martorell
Maria Ester-Sala Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada Santi Riera
Enric Gispert

Collaboren en aquest número: Montserrat Albet, Víctor Alexandre, Pere Artís, Francesc Bonastre, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Maria Ester-Sala, Maria Carmen Gómez i Muntaner, Francesc Miracle, Xavier Montsalvatge, Ramon Sabatés, Tamino.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

NOVES PUBLICACIONS A L'ENTORN DE LA MÚSICA

Vivim envoltats de música; i aquest fet, que es manifesta en una multiplicitat abassegadora de maneres, no garanteix "per se" la qualitat i la salut de la nostra vida musical. Precisament, ara que els observadors posen la qüestió de la funció de la música en la nostra societat, parlen de la crisi del llenguatge musical o es plantegen críticament les actituds del públic, ens trobem en aquella paradoxa que ja formulà Manuel Valls en el seu assaig "Música i societat" (Rafael Dalmau, Barcelona 1963): "... de la mateixa manera que podem afirmar radicalment que la música no és una activitat *vitalment* necessària per a la societat, hem d'acceptar també que és la que, amb major urgència, és sollicitada per una gran massa de públic que, d'altra banda, no hi cerca el fruit en la noble especulació sonora (a què aspira la música en els estadis superiors de la creació), sinó la simple utilització pràctica del ritme, els complements dels àpats importants de la història familiar, l'estímul per al treball o un acompanyament acústic que ompli el silenci en les hores de soledat".

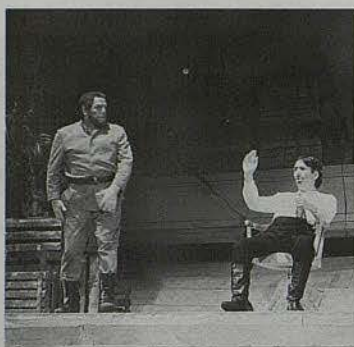
En un altre nivell, avui que s'escolta i es crea tanta música, també s'escriu copiosament a l'entorn de la música. Experts i inexperts, científics i literats, historiadors, tècnics o periodistes s'afanyen a posar a l'abast del públic un art en el qual, en rigor, hom hauria d'aprofundir a partir de l'experiència d'una percepció sensible. Ara, amb la multiplicació actual dels mitjans de comunicació, la música s'ha convertit gairebé en un vici literari. Aquest fet és susceptible de molt diverses lectures, però no seria coherent blasmar aquesta profusió, precisament des de les pàgines d'una publicació musical especialitzada, perquè, al cap i a la fi, tot allò que coadjuvi d'una manera mínimament digna a la difusió del fet musical ha de ser ben rebut per tots aquells que, d'una manera o altra, tinguin relació amb l'art dels sons.

La bibliografia musical en llengua catalana també ha estat objecte, en els darrers anys, de puntuals i meritoris esforços d'homologació. No tenim espai per a esmentar-los exhaustivament, però volem remarcar la recent aparició de la col·lecció *Òpera*, editada per l'Avenç, amb el patrocini del Consorci del Gran Teatre del Liceu. Es tracta d'una selecció de llibrets d'òperes, en la seva versió original i en llengua catalana (en traducció a cura de personalitats de prestigi intel·lectual i solvència literària i lingüística, com, per als volums inicials, Feliu Formosa, Narcís Comadira, Lluís Maria Todó i Jordi Llovet) acompanyada d'un breu assaig sobre l'òpera, degut a un autor de prestigi, i d'una cronologia i discografia completa. La col·lecció es correspon amb la conjuntura de l'interès que el gènere ha despertat darrerament, en una revaloració que caldria analitzar i valorar des de diversos punts de vista, de la mateixa manera que seria adient una visió històrica de les relacions entre la música i el text, al llarg de l'esdevenir de la modalitat —pluridimensional— del teatre musical.

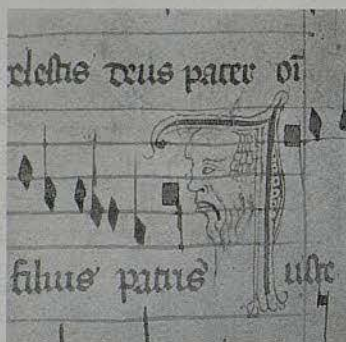
En un altre ordre de publicacions, també s'ha presentat a Barcelona l'edició de la biografia de Robert Gerhard, probablement el compositor català més important del nostre segle, fruit de la veneració, justificada, envers la figura musical i humana de Gerhard, que sempre ha reconegut exemplarment el seu deixeble i també compositor Joaquim Homs. L'etapa anglesa de Gerhard, de resultes de l'exili postbèl·lic, també l'ha associat al patrimoni musical anglès, i, de fet, l'il·lustre compositor ha figurat com a representant d'aquell país en sengles edicions dels Festivals Internacionals de la SIMC. Ara, l'esmentada biografia ha estat publicada, en llengua castellana —i, segons que sembla, després de laborioses vicissituds—, per la Universitat d'Oviedo, amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Potser aquesta circumstància afavorirà una difusió més ampla de l'obra, per més que avui seria de desitjar, com de fet succeeix en molts casos, que els estaments cultes poguessin assimilar la lectura d'una obra literària en qualsevol de les llengües peninsulars, una aspiració que ja somniava Joan Maragall.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Portada inferior lateral:

Versió de *Wozzeck*
de Jean Claude Ribor,
al Liceu.

Noves publicacions a l'entorn de la música

Hipòlit Lázaro (1887-1947): (Ramon Sabatés)

Bonn i Budapest: dues formes de funcionament de teatres d'òpera
(R.R.M.C.)

Ensalada: Wagner, Gerhard i Mozart, o la música amb lletra entra
(Tamino)

Mikrokosmos: Música per a tots els mals (Pere Artís)

Cançó: El llarg camí de la projecció exterior musical catalana
(Víctor Alexandre)

HIGINI ANGLÈS (1888-1969), EIX DE LA MUSICOLOGIA CATALANA

Apunt biogràfic (Montserrat Albet)

El llegat musicològic de Felip Pedrell (Francesc Bonastre)

Miquel Querol i Gavalvà, el testimoniatge del continuador
d'una obra (R.R.M.C.)

L'evolució de la musicologia catalana, un tema a debat (Maria Ester-Sala)

La musicologia espanyola i catalana davant un gran repte
(Maria Carmen Gómez i Muntaner)

La temporada en marxa (Josep Casanovas)

Victòria: el poder de la sensibilitat (Xavier Montsalvatge)

Josep Maria Llamaña, mentor de la carrera de Victòria dels Àngels
(R.R.M.C.)

RETRAT: La grandesa d'una veritable dama (Jaume Comellas)

A Itàlia s'ha clos un any de grans aniversaris (Francesc Miracle)

Scherzando (Cesc)

Ara, abans d'ahir, demà

Concerts, recitals

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

Hipòlit Lázaro (1887-1947)

(Breu ressenya, com a homenatge al centenari del naixement de qui fou considerat el tenor més gran de la Història)

El dia 13 de setembre de 1887, va néixer a Barcelona, al carrer de l'Escorxador, núm. 13 (que avui té el nom de "carrer d'Hipòlit Lázaro") aquest compatriota nostre, tan admirat i volgut per tots, no tan sols per les seves qualitats humanes, sinó també per haver estat considerat durant la seva vida artística, com el més gran tenor que ha existit.

ALAN Fill d'una família molt humil, encara que descendent dels comtes de Socuéllamos (oriünds de la noblesa aragonesa), el mateix tenor deia:

— D'aquella encimbellada família, mai no n'he sabut res, ni n'he mirat d'averiguar l'arbre genealògic ja que, amb la meua professió de cantant, hauria semblat un acte d'ostentació en proclamar als quatre vents el meu títol de noblesa. Per tant, i pel meu caràcter, sempre he cregut que el millor escut que podia ostentar era el de l'art, al qual he consagrat la meua vida.

L'Hipòlit era vertaderament un enamorat de Barcelona, especialment de la part alta coneguda llavors com la "vila de Gràcia". No deixava mai de repetir:

— El meu barri estimat, fidel estampa de la Barcelona patriarcal; ha estat sempre el meu orgull, i l'he considerat el millor de la ciutat, i... que em perdonin els habitants dels altres districtes, els quals també m'estimo.

Lázaro tingué una infantesa molt pobre i trista. Perdé la mare quan aquesta tenia 40 anys i, ell, només 10. Abans, però, ja havia fet d'ajudant de forner. I, el dia en què va començar a treballar, quan tenia només 8 anys, ja deia, content, a la seva mare:

— Mare, ja guanyo un ralet (25 cèntims) diaris... ja no ens faltará pa a casa!

També, en aquella edat, l'infant cantà, a la parròquia, la Missa del pare Escorriguela, i cobrà una pesseta. No es podia negar que, l'afició al cant, ja la duia des de la infantesa, si bé, abans, es veié obligat a exercir molts oficis. Efectivament, a 12 anys, i com que a casa seva, en faltaria l'afecte de la mare (que ell adorava), no hi trobava l'ambient adequat, decidí anar-se'n "confiant en Déu i en el destí, que sempre ajuda els qui no els falta la voluntat de vèncer" com deia ell.

I fou quan treballà de jardiner, pescador, mosso de taverna, fuster, mecànic (on aprengué torn i ajustatge), forjador...;



Hipòlit Lázaro a l'òpera Tosca

més tard, treballà en una fàbrica de calçats i, fins i tot de carreter. Si en un lloc li oferien unes pessetes més, allí anava, disposat a fer qualsevol feina. Es pot dir que l'Hipòlit, o millor dit el "Polítin" (com li havien dit sempre a l'escola), va començar a sentir-se "tot un home" quan encara era molt jovenet.

A penes adolescent, es comprà el *Mètode de cant* d'Henri Lemoine. Més tard decidí formar part d'una banda de músi-

ca militar, al carrer de Bonsuccés, d'on al cap d'un temps, el van destinar a Olot. No obstant, allí la sort el va afavorir: gràcies, també, al seu caràcter simpàtic i amable, li van permetre de continuar els estudis de cant i, fins i tot, interpretar dues funcions de *Marina* i dues més de *Bohemios* al Teatre Principal d'aquella localitat.

Però, heus aquí que, un dia, el seu Batalló fou destinat a Melilla (on tan tristos

records queden d'aquella guerra d'Àfrica). Hi passà gana, son i tota mena de calamitats.

Un dia, quan el nostre tenor, aprofitant uns moments de descans, cantava uns fragments enmig d'altres companys, s'ensopegà passar per allí un corresponsal de guerra (que era ni més ni menys que Francesc Peris Mencheta, fundador i director de "El Noticiero Universal") qui, en sentir-lo, quedà meravellat d'aquella veu tan magnífica, i li demanà que li cantés un parell de romances més.

Lázaro el va complaure: li cantà "O Paradiso", de l'*Africana* i "Spirto gentil", de *La Favorita*. Al visitant, li faltà temps per anar a veure el general Weyler:

—Seria una llàstima que un tret pogués acabar amb la vida d'aquest xicot, que té una veu superior fins i tot a la del propi Gayarre —li va dir.

Gràcies a aquelles gestions, el soldat Lázaro fou tret de les trinxeres amb un permís especial. Ell sempre ha dit (i ho tenim gravat):

—*Si la meua veu i el meu art han fet feliços a milers de persones, al noble cavaller Francesc Peris Mencheta se li deu; ja que, des del moment que em va sentir cantar, cregué en els meus dots de cantant excepcional. I, en veritat, i sense falsa modestia, puc dir que he passejat molt alt el nom del meu país per tots els millors coliseus del món!*

Debut apoteòsic al Teatre Novetats

Fins ara, les millors frases que es recordaven, quant a la seva veu, eren de quan havia estat invitat, en certa ocasió, a casa de la gran artista Carme Bonaplata (casada amb el mestre Bau) on, després de sentir-lo cantar, li digueren:

—*Tens una veu fora de sèrie, que supera els aguts de Marconi, la mitja veu de Massini i el centre de Dermachi.*

Fou l'època en què havia conegut el mestre Balcells, qui va ser el primer a donar-li les primeres lliçons de cant.

Però, aquesta vegada, era molt diferent. El dia 26 de novembre de 1910, debutà al teatre Novetats, de Barcelona, cantant *La Favorita*.

El debut fou apoteòsic, i el nom de Lázaro quedà consagrat com el del millor i més complet tenor que mai s'havia sentit. Si els seus aguts eren d'una potència, vibració i color desconeguts, encara era més d'admirar la seva mitja veu amb aquells "filats" a pit (sense falset) i altres tecnicismes. "La seva deliciosa veu", com deia la premsa, "era com les bombolles de sabó que, quan més s'enlairen, més brillen... vertaderament, mai no havíem escoltat una veu igual..."

De Barcelona anà a València, i hi interpretà el paper de Cavaradossi, de *Tosca*. El triomf fou tan sorollós que es veié



Lázaro a L'elisir d'amore

obligat a repetir totes les romances, especialment l'"Adéu a la vida", on ell hi imprimia aquell plor tant característic i ple de sentiment que captivava el públic.

Després continuà a Barcelona i en altres ciutats, on el seu nom ja s'escampava com "el millor tenor del món", que superava el mateix Gayarre (com ja li havien vaticinat abans) en la mitja veu i també en l'agut.

Del seu nom ja en tenien noció, llavors, fora del país. I, al cap d'un temps, sortí cap a Itàlia, en un vagó Barcelona-Milà. L'endemà de l'arribada, rebé la visita de Vittorio Delidier, representant d'artistes, qui li digué

—*Vostè no necessita donar cap audició abans de quedar contractat (com era el costum)... Les cartes i notícies rebudes de Barcelona, especialment la del meu representant, signor Gasparini, són més que suficients. ¡Benvingut a Itàlia, senyor Lázaro! Al Teatre Verdi, de Pàdua, vostè hi serà magnífic, cantant Lucia di Lam-memoor.*

L'èxit fou tan impressionant que, seguidament, hi arribaren gent d'altres indrets per escoltar-lo. S'hi deia que "es tractava d'una veu diferent de totes". Tanta gent hi anà que l'Albergo Lion Bianco quedà tan ple que molts hagueren de dormir als passadissos, per estar ocupades totes les cambres.

A Itàlia, hi havia dues cases editores principals: la Ricordi i la Sonzogno.

Aquesta última (la direcció de la qual era millor considerada), en anar a estrenar l'òpera *Parisina* es trobà que el tenor, collit no reunia les facultats per cantar. Tant la direcció del teatre La Scala com ambdues companyies, tenien les habituds diferències, i com que una "mà negra" pretenia que Lázaro no la cantés (ja que de no tenir èxit l'altre tenor, l'òpera seria un fracàs per a la casa Sonzogno), llavors la Ricordi s'anotaria un punt a favor seu. Com ja sabem, sempre hi ha hagut moltes intrigues que circumden el món de l'òpera.

Mentrestant, el nostre Hipòlit ja era negut allí com "il re degli tenori"; li ploraven els contractes per cantar en diversos coliseus d'allí, especialment al Dalverne: *La Bohème*, *La Dolores*, *La Gioconda* i *Rigole*.

Per tant, la casa editora i la direcció del teatre de La Scala s'hagueren de posar d'acord: feren que Lázaro l'estrenés. L'èxit fou enorme. Lázaro rebé un huracà de felicitacions, i el públic, entusiasmat, va voler una "repetició".

Com que aquesta, és a dir el "bis", estava prohibit, l'orquestra no es decidí fins que un espectador va llençar una carta contra el director de l'orquestra, feu "cena" a la testa calva, i cridà a favor de Lázaro tornés a cantar. Davant d'això l'orquestra es va veure obligada a la repetició, i Lázaro rebé el testimoni d'admiració més gran que hagués pogut imaginar.

Això mateix passà amb l'òpera del mestre Giordano, *La cena de burlas*, i en moltes altres. Lázaro arribà a estudiar un 90 òperes, i sempre cantava *a to*. Per tra banda, els seus aguts arribaven a un natural sobreagut; i, a més, era capaç "smorzare" les notes (fins i tot en una a pit, és a dir sense trucs de falset, a una veu meravellosa, vellutada, d'un color timbrat i una dicció fora del corrent a part de l'expressivitat i el sentiment que imprimia en el fraseig, detall també molt important en qui canta.

Mai no s'ha conegut una veu tan potent, viril i brillant

Vertaderament, mai no s'ha conegut un altre tenor amb una veu tan potent, i de brillantor tan extraordinària. Per posar un exemple, en un dels estudis de gravació (on els wats de sortida dels aparats feien inclinar l'agulla fins al número com a màxim), en el cas de Lázaro, l'agulla arribà al número 80, i allí es quedava clavada. Però, allò més astorador era després de llançar un d'aquests potents aguts, era capaç d'afinar la nota, "trellant-la" amb l'autèntica veu de cap, que la sosté cap amunt, és a dir, l'enllofant-la arrodonir en l'arc harmònic del clarinet (sota les dents superiors) tot jugant així la veu cap a "la desaparició" i sabent graduar l'alè amb la pressió del diafragma.

ma. I quan el públic creia que aquells pulmons ja no podien resistir per més temps aquella nota, encara era capaç de muntar dos sobreaguts més, brodat "a dalt" aquell fil de veu d'àngel (com digué la crítica, després d'una de les seves representacions.)

La laringe d'Hipòlit Lázaro era de dimensions diferents a la dels altres tenors (com ho acreditaven alguns laringòlegs): més ample, més separació i gruix de les cordes vocals, etc. Tot això, unit a les seves facultats com a músic i, sobretot, a haver tingut per professor el gran mestre Colli, i també el mestre Battistini, tot plegat feu d'ell el cantant *miracolos* (definició que també consta a l'Enciclopèdia de l'Òpera Italiana).

Fidelitat als orígens barcelonins

Aviat li proposaren que es fes súbdit italià, però ell no ho volgué. Deia que era fill de Barcelona, on nasqué, i que moriria també allí. Tampoc no acceptà la influència de partits polítics, la maffia, les sectes, etc. (com altres feien). Es més; en aquell temps, hi havia el costum de contractar un artista per 10 anys (més o menys), a base d'un sou fix amb l'excusa de "protegir-lo". Lázaro no acceptà res de tot això, sinó que s'anà imposant, únicament amb la seva veu meravellosa i la seva perseverança.

No hi ha espai, en aquesta ressenya, per detallar les males passades que li féu Tito Ricordi (conegut com "l'emperador del món de l'òpera", que tenia sotmesos els empresaris i els artistes). El cas és que, en veure que l'*espagnoletto* era considerat allí com el "rei dels tenors" (més encara quan en una ocasió, el mestre Giordano i altres tenors van dir que la veu de Lázaro havia "*scopato*" (escombrat) totes les altres veus del país), muntà en còlera perquè Lázaro era l'únic a qui no havia "pogut fer passar pel tub", com vulgarment es diu, i es disposà a destruir-lo.

Però, en saber que el geni (el mal geni, és clar!) del tenor espanyol era també d'unes dimensions comparades a la seva veu i que, com li van prevenir, "era un home capaç de tot", es va acovardir, per por que li sortís malament i ho hagués de lamentar. Així tot, procurà traïr-lo de sota mà, tant com pogué, en el transcurs de tota la seva vida.

Lázaro cantà per tot Europa i les Amèriques, del Nord i del Sud. Cantà durant tres anys al Metropolitan Opera House, de Nova York, on en poc temps se situà al cim. Tingué bona amistat amb altres artistes, entre ells Caruso, qui, en sentir-lo a Kansas City, en *La Favorita*, exclamà:

—Ah... si jo tingués la veu Lázaro!
Però, quan el sentí al Metropolitan, en el seu famós i històric *Rigoletto*, on fou



Lázaro, a Rigoletto

obligat a cantar cinc vegades la romança "La donna e mobile", i al final hagué de sortir a saludar quinze vegades, Caruso va dir llavors, amb tota franquesa:

—Després de sentir això, ja mai més no podré cantar aquí el Rigoletto, perquè comprenc que Lázaro es molt superior a mi... I no el va cantar més.

Caruso era un bon tenor, però la seva veu era més aviat de baríton "spinto", com li deien (Lauri-Volpi parlà, en certa ocasió, d'aquesta classe de veus abaritonades). A més, no passava d'un *si* (motiu pel qual li feien les gravacions en mig, o bé un, to més baix, i després li apujaven el to), utilitzava molt l'*estaccatto* i altres trucs, però no feia els filats a pit ni altres tecnicismes com el nostre compatriota. Per això, quan Lázaro cantava s'omplia el teatre de gom a gom, com mai. Caruso cobrava 5.000 \$ (a repartir entre ell i tota la companyia) mentre que Lázaro cobrava ja 5.500 \$ per a ell sol, i arribà a cobrar fins a 7.000 \$ per funció, quantitats mai no pagades a cap altre cantant del món, en aquell temps.

Per això, al tercer any de cantar allí, la Maffia anà a trobar Lázaro, i li "aconsellà" que "toqués el dos" durant tot el temps que encara faltava a Caruso per acabar el seu contracte.

—El tenor italià tenia molt èxit abans que vostè arribés aquí; però ara tot l'èxit es de vostè —li digueren— i, per tant, això perjudica Caruso.

Així i tot, Caruso i Lázaro feren una bona amistat. Hom recorda bé la gira d'ells dos, amb el baríton Titta Ruffo, al Colón, de Buenos Aires, i altres llocs.

Tant al Metropolitan com a l'Amèrica llatina, Hipòlit Lázaro compartí els èxits amb Maria Barrientos, Ricardo Straccari i Josep Mardones; feien un quartet que mai no s'ha superat (com deien els entesos).

En una ocasió en què Lázaro cantà, al Colón, *L'elisir d'amore*, el director del "Diario de la Marina" escrivia: "Lázaro ens el va ressucitar, com el de l'Evangeli, en tenir el públic l'ocasió de sentir el millor tenor del món... Quina glòria per a Espanya!"

A Rio de Janeiro encara es recorden les seves actuacions en *I Puritani*, amb Amelita Galli-Curci. Frasejava amb mestratge inigualable la romança "A te o cara", i, en arribar al darrer acte, on hi ha escrita aquella frase "un solo instante l'ire frenate", aquest *TE* és un terrible *fa* natural sobreagut que, al mateix Rubini (el tenor que va estrenar aquesta òpera), li calia fer-lo amb falset, mentre que Lázaro el donà a ple a cada una de les representacions. Els diaris deien que: "el públic arribà a un veritable deliri".

Quan cantà a París, al Teatre de l'Opéra i també a la Gaytè Lyrique (*Aida*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Il Piccolo Marat*) uns anys més tard, on el "Paris-Midi" deia que ha-

L'estrena de Il Piccolo Marat, de Mascagni

vien pogut contractar el tenor més car del món, la premsa digué que: "la gran orquestra del teatre va quedar enxiquida i pobre, al costat d'aquella veu enorme, d'un calibre i facultats desconegudes".

De tots els seus èxits pel món (Liceu, de Barcelona; Covent Garden, de Londres; Scala, de Milà, i tots els altres teatres importants de tots els continents), l'èxit més gran —del qual caldria tot un llibre per parlar-ne— fou l'estrena de *Il Piccolo Marat*, una òpera que ningú més que ell ha pogut cantar en la tonalitat i sense variacions, tal com la va escriure Pietro Mascagni.

Com que es tractava d'una obra d'ambient polític, basat en la revolució francesa, els enemics del compositor van col·locar una corona de semprevives a la petxina de l'apuntador, com a senyal que anaven a enterrar l'òpera.

Mascagni havia escrit aquesta partitura expressament per a Lázaro, pensant en les facultats que només ell tenia. I, amb una gran expectació, s'esperava què passaria aquell 2 de maig de 1921.

Una colla d'escamots (pagats, és clar!) havien anat al teatre a fi d'organitzar la gran xiulada així que hi fallés res. El mes-

tre Mascagni estava trist i plorava, dient: —*Amic Lázaro, tenim tots els potents enemics en contra nostre, que desitgen que tot sigui un fracàs...*!

Lázaro, potser encara més nerviós, però disimulant-ho, li responia:

—*Calmi's, mestre. Al primer acte, ja me'ls posaré tots a la butxaca. Treballaré amb el cos, amb el cap i amb tot el meu ésser per a vèncer.*

I així fou. Si bé *Il Piccolo Marat* és una obra com per destrossar les cordes vocals d'un bon tenor, Lázaro era quelcom més que un bon tenor; i ho va demostrar...I de quina manera!

Al primer acte, quan figura que el petit Marat canta sota la finestra on hi ha la seva mare presonera, cantà amb una emoció tan gran i una dicció tan meravellosa, que el públic va quedar bocabadat; i en arribar a la frase "e mi gettai sul tuo guanciale..." donà un potent agut, augmentant-lo paulatinament de volum, que mantingué en un temps inconcebible, fins que el públic, unànime, es va rendir, amb victors i aplaudiments. La primera part de la batalla estava guanyada; i ara Mascagni deia al tenor:

—*Els faràs tornar bojós, si cantes el duo d'amor com tu ho saps fer...*!

Aquest "duetto" dura més de vint minuts. Lázaro el començà a cantar, acolorint les frases i ficant-se les paraules dins de l'ànima, les quals sortien amb impressió de dolor, amor i sentiment, tot parlant a Mariella de la mare, a la qual volia salvar de la força, al mateix temps que parlava a la noia del seu amor... En aquests passatges, que requereixen fúria en cert moments, dolcesa en altres (com per exemple, "sarò con te..."), tothom escoltava el tenor sense respirar, en assaborir aquelles dolces notes de fraseig a mitja veu, on el públic segueix el cantant fins als més mínims moviments de força, passió i terror, fins acabar la frase a l'uníson, on els espectadors es troben drets sense saber qui els ha aixecat de les butaques.

Els crits frenètics de "¡Viva Lázaro! ¡Viva España!" (i un d'ells, que era compatriota, li crida: "¡Visca Barcelona i visca la mare que et va...!") van durar llarga estona. Llavors, Lázaro, assenyalant el mestre Mascagni, cridà:

—*Visca ell, que l'ha escrita!*

Els aplaudiments es van redoblar: "es va desbordar l'entusiasme de tot el món dins l'escenari" (paraules històriques que consten per escrit), fent constar que les 14 primeres representacions de *Il Piccolo Marat* havien estat el triomf més atronador que mai hi hagi hagut en la història de l'òpera de tot el món (i fins als nostres dies, continua essent-ho).

El mestre Puccini deia a Mascagni:

—*Has tingut la sort de trobar aquest xicot, ja que, d'altra manera, aquesta òpera t'hauria quedat arxivada a l'armari...*

Quan preguntaren a Mascagni si era cert allò que deien de Lázaro (és a dir, que era el millor tenor del món), el mestre respongué:

—*Del món? Lázaro es el millor tenor de la història, ja que es l'únic que ha superat el gran Gayarre, amb l'escola inimitable de la seva mitja veu i els seus aguts incomparables...*

Aquestes opinions foren també compartides per tots els grans mestres: Giordano, Tango, Crespi, Tedeschi, Tullio Serafin Mingardi, Puccini, etc., incloent-hi Toscanini, considerat com el més exigent.

L'escola inimitable de la mitja veu

Quan la va cantar al Gran Teatre del Liceu, de Barcelona, els diaris d'aquella època encara ens recorden que de matinada, la gent ja feia cua al teatre i, passant pel carrer Sant Pau hi feien la volta pel darrera fins a sortir pel carrer de la Unió. Hi portaven cadiretes per no estar tot el dia drets, amb l'entrepà i també el paraigües (si estava núvol)...Tot, per sentir al "rei de divos" (com deia la premsa), el seu paísà, orgull d'aquí i dels altres països.

I quan, uns anys més tard, cantà aquest *Piccolo Marat* a l'avui desaparegut Teatre Olímpia, al cap d'una hora d'haver acabat, i restant el públic abarrotat des dels passadissos fins a l'entrada, fou necessària la intervenció de la força pública per poder fer la sortida.

En una altra ocasió, en què la va cantar al Teatro Real, de Madrid, el lloaven els articles, com aquest de: l'"Heraldo de Madrid" del 1er de maig de 1926, que deia:

"Si Lázaro es limités a emetre aquests aguts intensos, amplis i virils, tan característics de la seva estupenda veu, el triomf sols es deuria a les seves condicions natives, al cabal copiós i puixant que brota de la seva laringe privilegiada. Però, si en aquest aspecte la seva tasca ja seria insuperable, encara és més d'admirar en aquells passatges que exigeixen un timbre més suau, una delicada mitja veu que sols ell pot aconseguir tan grata i tan ben timbrada, en una tessitura d'incomparable agudesia. El públic, tan viciat pel falset que utilitzen molts, va quedar subjugat davant la vertadera mitja veu de cap del "bel canto", de la més pura escola, tan emotiva, plena de dramatisme i d'accent humans, que commou i apassiona, fent vibrar en l'auditori les més íntimes fibres de sediment passional; i així, després de les intenses i càlides melodies del gran duo, l'ovació esclatà violent, atronadora; arrencant victors i crits d'entusiasme espontanis, que no estàvem acostumats de presenciar en termes tan exaltats..." (...)

"... difícil, si no impossible, serà que puguem tornar a sentir mai una veu tan clara i po-

tent, al mateix temps que tan dolça i mellosa, de qui tots els elogis que poguem fer resultarien extremadament pobres pel fet que la seva veu no es pot descriure amb paraules, per apreciar amb justícia la vàlua d'aquest home excepcional de "gorja d'or". S'ha d'escoltar tal com vam fer la nit passada, extasiats, immobils, com si estiguéssim temerosos de trencar el diví encant en què per uns moments vivíem, amb grans desigs d'aplaudir-lo, de fer alguna cosa per donar sentida a l'entusiasme de què estàvem posseïts, però refrenant els nostres naturals impulsos, sols pel desig de continuar coltant-lo, sense perdre ni una sola nota de les que amb tanta facilitat llençava l'espai... En fi, inconcebible, el deliri... Però perem que aquesta obra sigui immortal sobreviui a les generacions..."

Heus aquí un altre article dedicat a la seva veu, amb motiu de cantar *Faust* al Real de Madrid. "El Anunciador" del 10 de març deia: "Si el record d'un altre tenor quedava a la ment dels humans, es va esvanir, va quedar esborrat (...) davant la potència i la melodia d'aquest tenor formidable i excepcional perquè això és Lázaro: un tenor excepcional. Mestre sapient en el domini de la seva veu torrencialment dolça, tempestuosa i harmònica, com una grandiosa cascada de sonoritats, sempre igualment magnífica en el seu ímpetu geomètric com raig de cristall arrissat amb un trencament de sol..."

En una altra ocasió que cantà, al Teatre, els *Hugonots*, el públic no trobà

el moment de parar els aplaudiments. Al darrer acte, hi ha una nota que, en un principi, fou escrita també com un *fa* natural sobreagut, però que l'autor rectificà tot seguit en un *mi*, encara que la major part dels tenors tampoc no la poden pas fer. Lázaro, cantant sempre a to, va fer honor a la primera concepció de l'autor i llençà el potent *fa*. Entre això i les dolces frases, filats, portaments i altres detalls, al final, el teatre s'ensorrava (com es va dir). (Per cert, que encara queda un testimoni que hi era: el propietari d'una casa de Música del carrer de la Boqueria; un home ja de certa edat i que ho pot corroborar)

Lázaro ha estat homenatjat per reis, presidents i personalitats rellevants

Pel que fa a la seva *Aida*, quan la va cantar a Egipte, a l'aire lliure, amb un cor d'uns centenars de veus, es digué que "la seva veu brillava pel damunt de totes les altres". A més, també es deia que Lázaro era l'únic que la cantava "com Déu i Verdi manen", ja que, a més, tenia les quatre classes de veu de tenor per cantar aquesta òpera, que són: dramàtic, mig caràcter, líric i líric lleuger.

Lázaro ha estat homenatjat per reis, presidents i les personalitats més rellevants de tots els països, no sols amb títols honorífics, sinó també amb obsequis valuosos. A l'Hotel Astor de Nova York, tingué lloc aquell famós banquet com a

acte en honor del tenor més gran del món. També el rei, Alfons XIII, el condecorà amb la Medalla d'Or que diu: "*A Hipòlit Lázaro, el único*"; a més de la Creu de Cavaller de l'Orde Civil d'Alfons XIII, tenia la Medalla Oficial i era comanador de l'Orde de Victor Manuel, Medalla dels Veterans de Cuba, Medalla de S.M. el Rei de Bèlgica, Medalla d'Or del Cercle de Belles Arts de la Província de Barcelona, Medalla d'Or al Mèrit Artístic, i moltes més d'altres encara.

Fou el tenor que tenia més repertori. Cantà totes les òperes de manera insuperable: no sols a to, sinó que també les cantà en sis idiomes. La llista seria interminable. Destaquem, però, *Isabeau*, *Cavalleria rusticana*, *Iris*, *Le Gioelle della Madonna*, *Manon Lescaut*, *Turandot*, *Mefistofele*, *Trovador*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Manon*, *I pagliacci*, *Andrea Chenier*, *Tosca*, *La cena de las burlas*, *L'elisir d'amore*, *Carmen*, *Faust*, *La bohème*, *Parisina*, *Rigoletto*, *Il Piccolo Marat*, *La Gioconda*, *La Favorita*, *Fedora*, *Pescador de Perles*, *Guillermo Tell*, *I Puritani*, *La Dolores*, *L'Africana*, *Baltasar*, *Yolanda*, *Reina Fimmette*, *El estudiante de Salamanca*, *Aida*, *Marina*, *El barbero de Sevilla*, *Curro Vargas*, *La tempestad*, etc. També deixà una sèrie de gravacions, tant d'òpera i sarsuela com del folklore de diversos països.

Hipòlit Lázaro es va casar, a l'Havana, amb Juanita Almeida, filla d'una distingida personalitat d'aquell país, i en tingué tres filles: Orlanda, Dàlia i Nèlia. Acumulà allí una gran fortuna; però, a 72 anys,

en voler quedar-se definitivament a la seva pàtria, es va trobar que no va poder endur-se'n ni una sola pesseta, ja que Fidel Castro se li va incautar de tot. Llavors, es decidí a donar lliçons de cant a la nova generació de futurs cantants.

La seva vida fou la d'un home honrat i senzill

La seva vida fou la d'un home honrat i senzill; al seu costat ningú no hi podia patir gana. Sols saber que un artista estava arruïnat, ja l'ajudava; fins i tot, si sabia que un tramoista no tenia diners per anar a dinar, ell el convidava a la seva taula. Dels moltíssims exemples que podríem relatar, em limitaré a un sol fet, com a botó de mostra.

En una ocasió, en sortir Lázaro del Teatre Colón, de Buenos Aires, veié un pobre vellet que estava tocant el violí al carrer, amb el barret a terra, tot demanant caritat. Lázaro li lliurà un xec de 5.000 pesos que acabava de cobrar del Teatre, i li digué que mengés bé i calent durant una bona temporada.

El vellet no s'ho creia, al començament. Pensava que tenia visions. Després li digué que no podia acceptar-ho, perquè li farien falta, a ell. Llavors, Lázaro li insistí, tot dient-li:

—*Prengui aquest xec ben tranquil, perquè jo, demà, quan torni a sortir d'aquest teatre, ja n'hauré cobrat un altre d'igual...*

Aquestes han estat les condicions artístiques... i també les humanes del tenor Hipòlit Lázaro, el tenor més gran de la història, i també el d'un cor obert i de grans sentiments. I si això ja seria prou per tributar-li la nostra més gran admiració, en aquest any del seu centenari, hi ha encara un altre detall que ens honora més: que aquest artista excepcional hagi estat un compatriota nostre, un fill de Barcelona.

Tinc una gravació del dia en què cantà a casa meua, quan complí 80 anys, la cançó "*Tú eres Paquita, adorarte yo quiero*". I és la primera cançó que cantà, per primera vegada, a l'edat de 8 anys, quan debutà com a solista al cor "L' Oreneta", prop del seu barri.

Com que estàvem en família i amb alguns amics, la va cantar de nou, dedicada a la meua mare (com a persona de més edat —la mateixa d'ell—) i fou un record molt simpàtic perquè, en aquella ocasió, l'Hipòlit en cantar aquella mateixa cançó acompanyava també el mateix vuit, però... amb un zero al darrera. La mare li digué:

—*Bravo! S'aguanta ferm, vostè...es veu que és de Gràcia!*

I ell respongué:

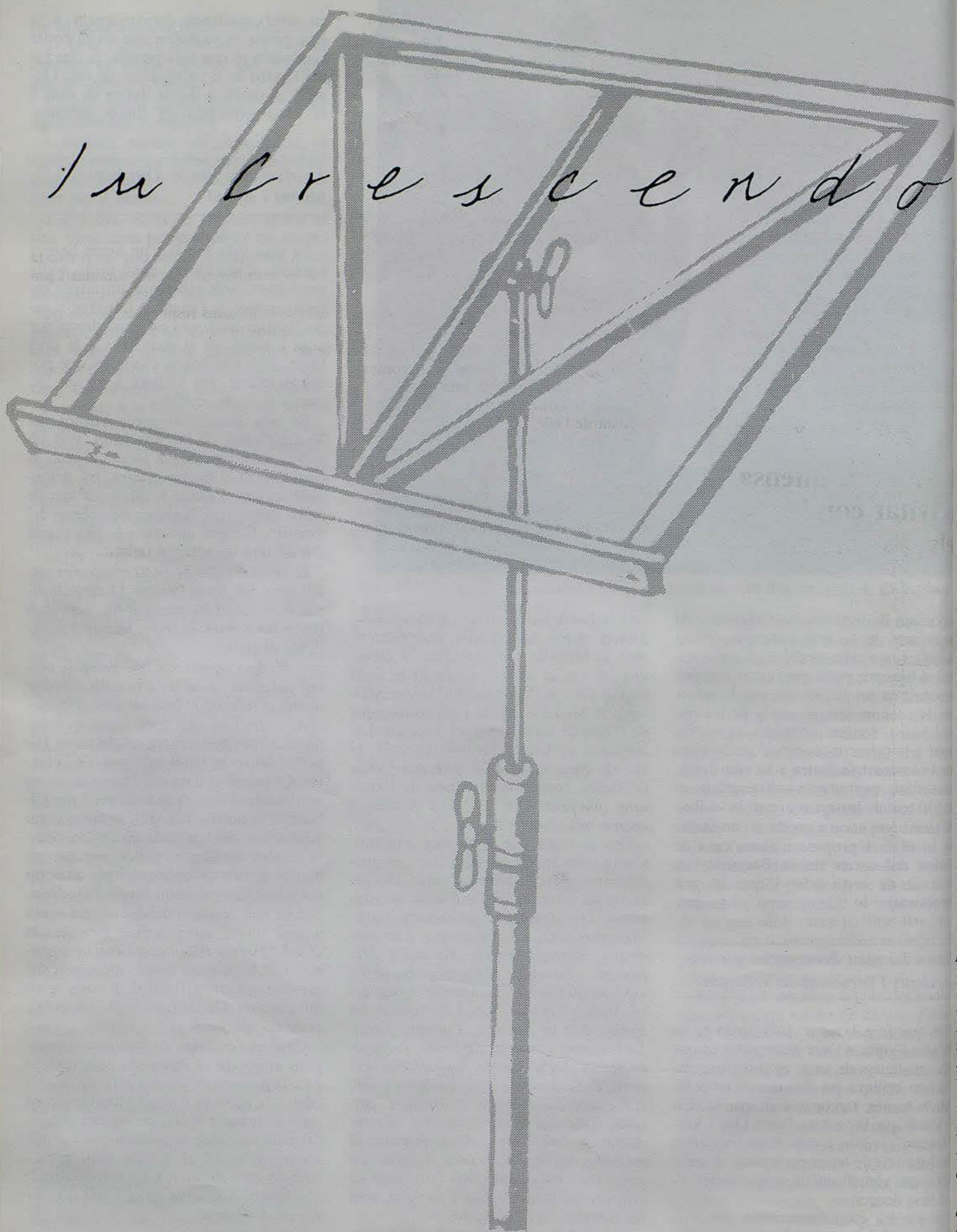
—*Oh, els de Gràcia, tots som així...*!

Ramon Sabatés



Hipòlit Lázaro, amb Pietro's artistes, el dia de l'estrena de *Il Piccolo Marat*, al Teatre Constanza, de Roma.

In crescendo



Banco Hispano Americano

Bonn i Budapest: dues formes de funcionament de teatres d'òpera

El protagonisme creixent de l'activitat operística arreu d'Europa es desenvolupa segons models de gestió no necessàriament homogenis. Des de la perspectiva d'una ciutat com la nostra, on la revifalla de la manifestació operística és —més que evident— espectacular, i on hom cerca formes d'atendre aquesta feliç realitat que en millorin l'eficàcia, creiem que ha de resultar atractiva la consideració de les formes que priven en altres contextos. Més encara, si aquests contextos es manifesten amb una vitalitat i potència admirables.

L'avinentsa del XXV Concurs Internacional de Cant Francès Viñas ha portat, a Barcelona, els màxims responsables —artístics i administratius— de dos teatres europeus importants; i significatius, també, perquè responen a dos tipus de models molt diferenciats. Per una part, Budapest, amb tot allò que significa el món hongarès, on la música té un arrelament absolut, a partir ja d'un model pedagògic d'excepcional validesa, sorgit del geni de qui hi fou gran compositor nacionalista i pedagog, Zoltán Kodály.

D'altra banda, Bonn, la capital de la República Federal Alemanya, una ciutat on, el teatre d'òpera, malgrat no tenir la grandesa dels d'Hamburg o Munic, constitueix una mostra absolutament definitiva del que podem anomenar model alemany de gestió. Un model paradigmàtic, justament des del punt de vista de l'eficàcia.

Bonn: una intensa activitat conductora dels dos models

Entre vuitanta i noranta teatres d'òpera, dels quals uns seixanta són d'una importància remarcable, configuren, de bell antuvi, la imatge d'una realitat impressionant. Sobretot, vista des dels paràmetres de la nostra. Jean-Claude Riber, un francès que uneix una relativa joventut a una experiència dilatada, es troba al bell mig d'aquest món com a Intendent General de l'Òpera de Bonn. El seu càrrec recull les dues funcions —artística i administrativa— en les quals se solen distingir sengles càrrecs als teatres d'òpera de la República Federal. Conegut arreu com a director escènic, els melòmans barcelonins van tenir l'oportunitat de gaudir d'un esplèndid treball seu, la temporada 1983-84 amb la versió de *Wozzeck*.

—El teatre de l'Òpera de Bonn és, juntament amb el de Berlín, l'únic que depèn de l'Estat i no de les administracions locals o regionals. A Alemanya, la cultura és un afer d'Estat, ja sigui del central o de les altres administracions. Allò normal és que els teatres d'òpera depenguin meitat i meitat dels municipis i dels Länder. —El de Bonn, és responsabilitat en tres quartes parts del govern central i, la resta, se les reparteixen els altres dos ens públics. Riber es mostra especialment satisfet perquè, en aquest moments, ja té establertes les xifres pressupostàries amb les quals podrà treballar fins l'any 1992.

—Compto amb uns pressupostos i, dins del mateixos, puc moure'm com cregui convenient.

Aquesta llibertat d'acció és quelcom que considera essencial en el seu quefer, i remarca una dada definitiva en aquest aspecte.

—A Alemanya, hi ha una legislació sobre teatre, segons la qual els responsables artístics no poden ser censurats pel que fa als continguts de les seves propostes. Però sí que cal que respectin els pressupostos. Jo tinc la sort de ser l'únic director que els té aprovats fins el 1992, —insisteix, amb evident satisfacció.

Uns pressupostos que, per a la temporada actual, diu que són de l'ordre dels 3 milions de marcs —pels voltants dels tres mil milions de pessetes—, per a una companyia que inclou unes 130 representacions d'òpera i una seixantena de ballet, amb unes vuit produccions operístiques, cinc de les quals són noves.

—El nostre pressupost és molt inferior al d'altres òperes, com Munic o Hamburg, que poden doblar-lo. Elles, a més, tenen representació cada dia de la setmana; nosaltres, només quatre dies. Per altra part, la nostra sala, amb una capacitat per a uns mil espectadors, fa que tot resulti més car. No és el mateix que al Liceu, que quasi triplica la nostra capacitat.

Segons Riber, la resposta del públic —en definitiva, l'èxit o el fracàs de les representacions— és quelcom que no afecta els resultats pressupostaris, pel simple fet que sempre omplen. Tot això, amb preus que poden anar, en sessions normals, dels 65 als 18 marcs, amb preus especials (en vetllades d'excepció) que poden arribar als 90 marcs. Tanmateix, hi ha possibilitats d'acollir-se a rebaixes substancials en els preus, si hom forma part d'alguna entitat "Folkshühne". I també els estudiants gaudeixen de descomptes, que poden arribar al cinquanta per cent. L'Òpera de Bonn té, a més, una sala petita, amb una capacitat per a uns 150 espectadors, on es fan representacions d'òperes contemporànies, amb orquestres de cambra. Amb només dos títols, hom hi arriba, segons assenyala Riber, a unes quaranta representacions.

Com és habitual, l'Òpera de Bonn té la seva pròpia companyia, un fet que no deixa, però, d'oferir els seus costats relativament dubtosos.

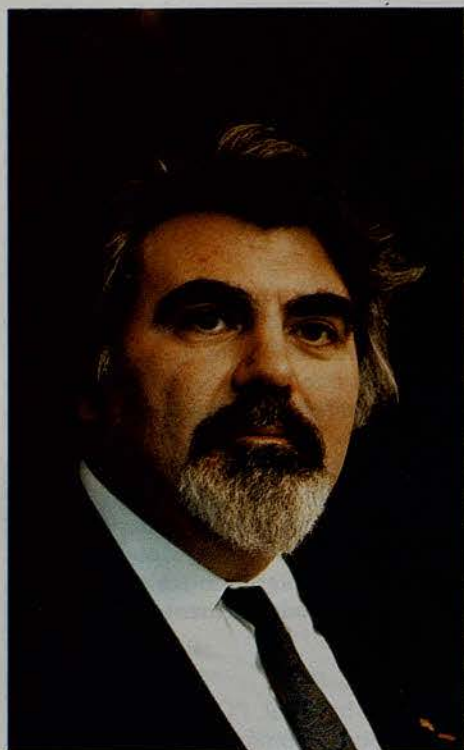
—Sí; tenim una companyia pròpia. Però, per als papers principals, recorro a les grans figures internacionals. És impossible de tenir els grans artistes lligats en una companyia. No ho volen. Això és deplorable, si hom vol; però s'ha de tenir en compte a l'hora de programar. Quan un artista assoleix una certa importància, sol deixar les companyies per fer carrera pel seu compte.

En tot cas, aquestes grans figures, sí que passen un mes treballant les noves produccions.

—Sí, sí: així es pot fer un bon treball —remarca aquest home, que valora de forma especial la tasca de direcció escènica, al mateix temps que deixa clar que els assaigs són pagats. En tot cas, per causa de l'elevat nombre de representacions que ofereixen de cada títol, canvien els principals intèrprets—. Però una gran figura és substituïda sempre per una altra de gran, i no per una mediocritat —puntualitza.

—No creu —apunto— que les cachettes dels cantants de gran nomenada, últimament, s'han disparat?

—Penso que hem arribat a una situació que comença a ser límit. Tot i que es diu que aquest capítol de despeses no és important, en el conjunt dels pressupostos d'un teatre d'òpera. El vuitanta-cinc per cent del pressupost es destina a despeses fixes, i només un quinze per cent afecta a l'apartat de contractació. No és la cachette, per tant, allò que fa que els pressupostos globals s'engreixin. Però, de totes maneres, crec que no es pot anar més enllà. Malgrat la qualitat dels artistes, hi ha límits. I, és clar: és allò de la llei de l'oferta i la demanda. Cada vega-



Jean-Claude Riber.

da hi ha menys grans artistes i, al mateix temps, més demanda. I això fa pujar les cassettes. Hi ha crisi de grans veus. No hi ha veus wagnerianes; ni tampoc sorgeixen veus verdianes. I crec que, una de les raons, és que els joves cantants que surten canten massa, també viatgen massa i, a més, canten papers que no sempre són adequats a les respectives característiques. I nosaltres, els directors, acceptem aquestes bestieses perquè no hi tenim cap més remei. I, així, ens fem també culpables d'aquesta situació.

La contemplació de 130 veus noves, aplegades al concurs Francesc Viñas, no el feu sentir més optimista.

—No trobes veus que vegis amb possibilitats de fer el salt. I no és sols cosa d'aquest concurs. Fa poc, vaig ser en un, a Viena, i encara era pitjor. Jo no sóc aquí, només, per atorgar uns premis, sinó per descobrir noves veus que puguin ser interessants per contractar-les. I, de debò, que hi trobo dificultats.

Dificultats per descobrir noves veus

Si la temporada 1983-84 vam gaudir de la seva versió escènica de *Wozzeck*, a la d'enguany podrem fer el mateix amb la de *L'Holandès errant*, que clourà la temporada liceística. El tema de la dramaturgia operística l'atreu de forma especial. I, quan li suggereixo que bona part del ressorgiment de l'òpera, arreu, té quelcom a veure amb el fet de la revaloració de l'obra teatral i del muntatge escènic a les produccions, ho matisa així:

—No s'ha d'exagerar la importància d'aquest fenomen. —I tot seguit situa els



Emile Petrovich.

seus criteris formals i també funcionals—. Hi ha concepcions que pretenen que els cantants es converteixin quasi en gimnastes. Jo parteixo d'un llenguatge modern, actual, però que respecti els cantants. I quan veus que aquests accepten els teus raonaments, és que la proposta és raonable.

Riber, el marge de qualsevol mena d'especulació personal, ni de defensa pròpia, que, és evident, no la necessita, s'ha sorprès d'observar que, a casa nostra, la tasca del director d'escena no és gaire valorada, cosa que ja ha notat a l'hora de la consideració que se li té en els programes i el material publicitari.

—A Alemanya, el nom del director d'escena va al mateix nivell que el del director d'orquestra. I, per a mi, això és important, des del punt de vista que significa un esperit, un estat d'opinió determinat. Actualment, s'ha de valorar la totalitat de l'espectacle. No, només, una part.

La conversa s'eixampla en aquest sentit, i hi sorgeix un matís important. Assajar, preparar a fons, dramàticament, una producció, exigeix, entre altres coses, uns costos financers molt concrets.

A l'hora del comiat, fa una precisió, encara que només sigui anecdòtica, relativa als gustos del públic alemany:

—Procuero oferir uns programes atractius. Però, curiosament, a Alemanya, en aquests moments, es valora molt la tradició belcantista italiana —assenyala, mentre aclareix que, el públic, també respon a propostes d'obres de difícil representació (cita Joana d'Arc, Maria Stuarda, etc.) que s'ofereixen en versió concertant.

Budapest: òpera a l'abast de tothom

Emile Petrovich és el director general, és a dir, artístic i administratiu, de l'Òpera de Budapest. A la capital hongaresa l'òpera omple cada dia. Hi ha 60.000 abonats, entre els quals destaca el públic jove i resulta pràcticament impossible comprar una entrada solta per a una representació, perquè sempre estan esgotades, especialment si és una primera audició.

L'Òpera de Budapest consta de dos edificis. A l'un, s'ofereixen els clàssics i, a l'altre, les obres més populars. Les representacions són diàries excepte els dilluns però els diumenges se'n fan dues. S'hi presenta una cinquantena d'obres cada any entre 10 i 15 representacions per cada una, cosa que representa un total de 500 per cada temporada (de 10 mesos).

—Tenim una gran companyia establerta amb 105 solistes, que treballen en els dos edificis indistintament, i també dues orquestres i dos grups de ball, un per cada escenari.

El repertori és molt variat. "Massa", comenta Emile Petrovich. Hi són presents quasi totes les obres de Verdi (i moltes òperes italianes en general), Mozart complet i, ara també, Wagner. En els últims vint anys també s'han portat a l'escenari òperes hongareses.

—...però el públic prefereix sempre els clàssics. Una obra contemporània no pot competir amb La Traviata. Òpera no lligat amb avantguarda, sinó amb conservadorisme, —afirma Petrovich.

Els ingressos anuals provenen en una tercera part de la venda de localitats; la resta, prové de l'Estat hongarès. En l'Estat tenen cinc òperes, on també s'hi fa ballet, opereta...

—El nostre pressupost no es pot comparar amb el de les grans òperes occidentals. Els artistes, a Hongria, cobren un sou fix al mes de 15.000 forints; (equivalent a unes 32.000 pessetes); i, al principi de la seva carrera artística, estan obligats a cantar 80 representacions l'any. Però, és impossible. Malauradament, no tenen prou diners per a convidar un Plácido Domingo més que un cop. Nosaltres, en canvi, a nacionalitat, tenim unes deu primeres figures, unes cinquanta de molt bones i la resta "comme ça, comme ça". Molts dels hongaresos que canten en els primers concursos mundials, no deixen de venir al seu país a treballar. Per exemple, Pollini fa 30-35 representacions cada any a Budapest.

Les produccions escèniques són pocs. I, de directors d'escena i d'orquestradors, quan convé se'n contracten d'estrangers. El preu més car per entrada és d'unes 270 pessetes.

ENSALADA

Wagner, Gerhard i Mozart o la música que entra amb la lletra

Afirmar d'antuvi que la vida musical barcelonina ha tingut, el mes de novembre últim, un protagonisme literari acusat, no deixa de ser una afirmació tan certa com, fins a cert punt, sorprenent. Tanmateix, ha estat així. I el fet atorga a aquesta mesada, per altra part activíssima, un segell propi i definit d'un indiscutible atractiu.

La presentació, al saló dels Miralls del Liceu, de la col·lecció projectada per l'editorial de l'Avenç de textos d'òpera, feu que l'imposant marc, cada dia feliçment més actiu per a manifestacions intrínsecament interessants i no sumptuàries, resultés insuficient per acollir la munió d'assistents que s'hi aplegaren. Fou un acte intens, en el qual s'especificaren molt bé les intencions d'una col·lecció ambiciosa i prometedora. Intencions que són, sobretot, servir la dimensió intrínsecament literària dels textos dels llibrets, per damunt d'una hipotètica funcionalitat musical. El llibret de *Tannhäuser* iniciava la col·lecció, en una traducció de Feliu Formosa. Un Feliu Formosa, que, home de teatre essencial, subratllava una matisada manca de substrat dramàtic en el llibret d'una primerenca obra wagneriana.

I la representació de *Tannhäuser*, que es produïa pràcticament hores més tard de la presentació del llibre, oferia alguns aspectes dignes de consideració. En primer terme l'escassetat de mitjans posats a disposició d'allò que figurava com a quelcom tan excepcional a la casa com és una producció pròpia. I, en segon terme, que el públic liceista —globalment considerat— no té, en la valoració de la component dramàtica, el seu centre de sensibilitat més desenvolupat. Ambdues circumstàncies colaboraren a fer que el treball intel·lectual, "literari" si es vol, de Ricard Salvat i de Josep Maria Espada, no aconseguís, per una part, l'altura possible (d'haver disposat de més recursos —entre els quals el de temps—) i, per l'altra, ser ben copsada en la seva subtilesa o en els seus detalls creatius.

Wagner, guanyador de Mozart

La representació de *Tannhäuser* posà en evidència, també, que el món musical barceloní continua essent molt més wagnerià que mozartià. El pols involuntari presentat per aquesta iniciativa singular i no indiscutible que és "Mozartiana", de

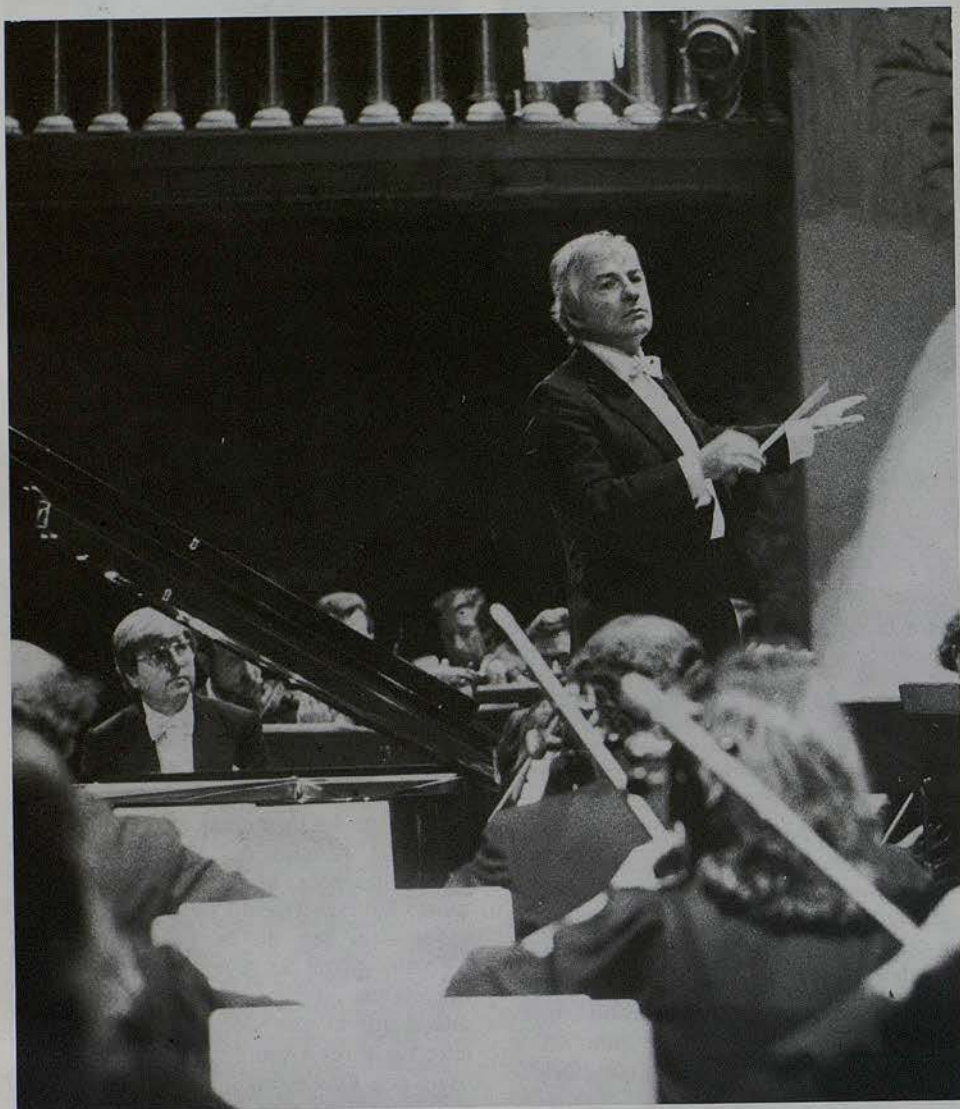
celebrar el 200è aniversari de l'estrena de *Don Joan*, just el mateix dia de la "primera" de l'esmentada òpera wagneriana, tenia un perdedor fàcilment anunciable. Novament, aquí, la dimensió literària del mite amorós universal, superada, però, pel geni musical mozartià, fou servida per tres artistes notabilíssims i components d'una completa imatge dels Països Catalans. L'olotí Dalmau González, l'illenc Joan Pons i la valenciana Enedina Lloris, acompanyats pels Solistes de Catalunya amb el seu titular Xavier Güell al davant. Menys públic del desitjable, però la competència era, potser, massa rotunda.

Gerhard: una biografia necessària i oportuna

Un altre saló força diferent del dels Miralls, situat però a poca distància, el de la Conselleria de Cultura, acollia la presentació d'una obra enormement important: la biografia del compositor Robert Gerhard, feta per qui fou gran amic seu i deixeble, i figura cabdal de la composició catalana de la postguerra, Joaquim Homs. Gerhard no desvetllà ni molt menys tanta expectació com el "literat" Wagner. Greuge gran a un músic com el de Valls, d'una transcendència enorme i d'un prestigi internacional privilegiat. Agredolç d'un acte, per un fet significatiu: la biografia, escrita en català, es presentava en la versió castellana. Els motius perquè l'original no hagi vist la llum pública van ser exposats amb una sinceritat plena pel director general de Música i Teatre, Jordi Maluquer. Sinceritat que es converteix en figura massa insuficient a efectes justificadors. Juntament amb la de Maluquer, a la fi esperançada perquè la versió catalana "sigui" un fet aviat, la veu de Joaquim Homs que explicà, també, penes sofertes per Gerhard, al seu moment, per editar a casa nostra un volum seu de gran interès. I, juntament amb la d'Homs, la paraula calorosa i documentada del professor Emilio Casares, com a responsable del servei de publicacions de la Universitat d'Oviedo, que ha assumit l'edició de l'esplèndid treball d'Homs. La música de Gerhard "entrarà" molt més fàcilment a través de la lectura d'aquesta obra, confegida amb totes les virtuts que permeten fer-la important. Coneixement de causa, qualitat d'escriptor (molt notable, en Homs), i amor a la matèria. Tan-

mateix, i feliçment, la música de Gerhard ha tingut ocasió d'entrar bé, no sols a través de la lletra sinó d'un, o d'uns, concerts protagonitzats per aquesta formació cada dia més solvent que és l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, que dirigeix Josep Pons. Un programa amb un cert contingut antològic, amb obres tan interessants com *Pedrelliana*, *Quintet de vent*, *Seven Haiku* i, sobretot *Leo*, que van tenir una traducció, comptant amb el concurs valuós del tenor Joan Cabero, de notable dignitat. La música de Gerhard, tan originalment bella i tan escassament assumida pel nostre públic, ha tingut, al llarg del cicle de concerts d'aquest programa, una bona oportunitat d'"arribar" al públic amb plenitud, i musicalment, aquesta vegada; no literàriament.

La III Mostra de Música Catalana Contemporània, ben agombolada en un marc, aquesta vegada molt acuradament idoni —la seu de la Fundació de la Caixa— escolà les seves últimes manifestacions en un clima d'expectació menys intens que el que mereixien. En tot cas, això no té res a veure amb l'interès de les mateixes, en l'atractiu global d'una programació molt rica en al·licients que potser hagi sofert el contratemps d'uns dies de competència massa acusada amb concerts que s'han multiplicat arreu. I, en aquest aspecte, cal parlar de l'activitat intensa de l'OCB que va complint, amb un ressò de públic engrescador, el seu atapeït programa. Dins del "força" que ha ofert en els últims dies, caldrà destacar sobretot una definitiva versió de la *Simfonia del Nou Món*, que dirigeix Leopold Hager, en un concert amb el qual començava l'anomenada Sèrie "C". El músic austriac portà el treball de la formació simfònica nostra, enguany tan irregular, a nivells d'exquisit elevadíssims. Moments abans, la versió del *Concert per a piano número 2*, de Brahms, havia acusat problemes. Una altra nota destacada fou l'actuació del violinista, ocasional concertino de la mateixa OCB, Angel Jesús García, en un desconegut *Concert*, de Korngold, que entusiasma de valent la concurrència. La batuta, en aquest cas, havia estat la del suís Peter Maag. La presència, mentrestant, de la teòricament provincial Orchestre Philharmonique de Montpellier, amb Caryl Diederich al davant, confirmava —ja ho havia anunciat l'Orquestra Nacional del Capitol de Toulouse, al Festival —que el "provincianisme" simfònic francès gaudeix d'una salut envejable, mira-



Ramon Coll, intèrpret del Concert núm. 2 de Brahms, amb direcció de Leopold Hager.

da des del marc de la "capitalitat" catalana.

A "províncies" (Sabadell, i la seva incansable entitat "Amics de l'Òpera") també s'hi confirmava quelcom que se sap. O, millor dit, aquella ciutat feia un pas endavant en trencar les seves habituals sessions úniques amb una doble representació de *Nabucco*, de notable interès i nivell. L'embalada continua amb un detall addicional de gran importància. La iniciativa està creant infraestructura.

Al Palau, l'inici del cicle d'Euroconcert mostrava la cara afalagadora d'una assistència notable, i de dos concerts rodons i feliços dins de la seva no grandiloqüent ambició. Les versions de l'òpera *L'Olimpiade*, de Vivaldi —en versió concertant sense recitatius— i de l'Oratori *Israel in Egypt*, de Händel, posaren a prova la capacitat del Cor Madrigal i l'Orquestra de Cambra de Budapest. Important, la d'aquell, amb un quadre de solistes jove i parcialment interessant, com també ho fou el bon moment de la nostra Coral Sant Jordi, col·laborador eficaçíssim, com a segon cor, en el bellíssim i supercoral oratori händelià.

La presentació d'un disc de *Cançons de noces jueves*, obra de Maria Zaragoza, queda com una referència interessant i com el fruit d'un d'aquests treballs massa anònims però d'un pes molt concret des d'una perspectiva cultural global. També aquí, la dimensió literària ocupa un lloc destacat.

Molt al marge d'aquest context, més de cent joves aspirants a figures de la lírica no pogueren aconseguir els dos màxims premis masculins i femenins de l'edició de les "Noces d'Argent" del Concurs de Cant Francesc Viñas. Decepció sobre decepció, alguns dels guanyadors hagueren de compartir amb d'altres, en més d'un cas, els seus premis segons i tercers, amb excepció feta del navarrès Iñaki Fresán, autèntic acaparador de guardons; tots ells, a més, en solitari.

Trista evolució la d'aquesta crònica, que ha començat tractant de literatura i acaba fent-ho de diners. Tanmateix, no cometrem la grolleria de dir que la música també "entra" amb diners. Però el rumor que, a Peralada, s'està construint un nou auditori —a redós del casino— si més no, emboira l'anterior "no" afirmació.

Tamino.

MIKROKOSMOS

Música per a tots els mals

La mestressa de la llibreria em coneix la flaca, i ja m'havia reservat —d'una obra múltiple sobre medicina natural— un volum referent a les propietats curatives de la música. Li'n dono les gràcies i el fullejo amb fruïció.

L'autor (sota la direcció d'un doctor graduat per la N.W. London University), després de l'exposició dels mecanismes fisiològics de l'audició, de la de les tècniques elementals de relaxació i de la dels efectes de la música en l'organisme humà, relaciona —en una sèrie de capítols classificats per dolències— una munió d'obres de propietats curatives i/o lenitives de cada afecció.

Sense afany exhaustiu (impossible, d'altra banda, en aquest espai habitual), cito unes quantes de les malalties que s'hi esmenten i, entre parèntesis, algunes de les composicions reportades com a adients per a combatre-les; remarco, especialment, la parcialitat de la transcripció musical que segueix, tota vegada que, a la font original, cada afecció té la referència de diverses obres.

Prenquin-ne nota, si els plau: cirrosi (*Adagio* d'Albinoni), anorèxia (*Sinfonia del Nou Món* de Dvorák), dispèpsia (*La Mer* de Debussy), restrenyiment (*Rèquiem* de Fauré), gastritis (*Concert per a flauta* de Vivaldi), deliris (*Per a Elisa* de Beethoven), migranya (*Serenata* de Schubert), epilèpsia (*Ave Maria* de Schubert), de pressió nerviosa (*Música aquàtica* de Händel), insomni (*Prélude a l'après-midi d'un faune* de Debussy), asma (*Barcarola* d'Offenbach), bronquitis (*Marxa nupcial* de Mendelssohn), pleuresia (*Yesterday* dels Beatles), pulmonia (*Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega), tuberculosi (*Sinfonia núm. 8* de Dvorák), angina de pitjor (*Parsifal* de Wagner), arteriosclerosi (*Aida* de Verdi), hipertensió (*La Valse* de Ravel), insuficiència cardíaca (*Minuet* de Boccherini), embòlia (*Daphnis et Chloé* de Ravel), frigidesa (*Don Joan* de Mozart), alteracions de la menopausa (*La flauta màgica* de Mozart), pertorbacions de la menstruació (*Magnificat* de Bach), impotència (*Serenata* de Haydn), trastorns de les relacions sexuals (*Tannhäuser* de Wagner)...

Jo els desitjo de tot cor una salut de ferro. Però, pel que pugui ser, jo ho saben: revisin la seva discoteca.

Pere Artés

CANÇÓ

El llarg camí de la projecció exterior musical catalana

Entre els dies 13 i 22 de novembre, Lluís Llach ha dut a terme una breu però bastant intensa gira centreeuropea, amb actuacions a Lausana, Munic, Frankfurt, Colònia, Hamburg, Hannover i Berlín. El motiu d'aquesta gira ha estat, bàsicament, la presentació del disc editat a Alemanya amb el nom genèric de *Maremar*, si bé es tracta d'un recull d'algunes de les cançons del disc original de mateix nom i de l'anterior *T'estimo*, així com un retrobament amb els milers de persones que, dintre l'àrea esmentada, coneixen i segueixen la seva obra.

Acompanyat per Laura Almerich, Carles Cases, Manuel Rabinad, Paco Rodríguez i Andreu Ubach, Llach ha omplert els locals de vuit ciutats, ha enregistrat un concert per a la WDR, i ha contribuït, en definitiva, a ampliar els coneixements encara folklòrics que, de la realitat que del Països Catalans, tenen en aquelles terres. Llach no és, evidentment, un nom popular; però les seves cançons, si més no, són conegudes per un públic alemany situat entre els vint i els trenta anys que, ja sigui per interès personal o per l'estudi de llengües romàniques —a la RFA el nombre és altíssim—, ha establert contacte amb la nostra literatura i cultura en general a les universitats de Frankfurt, Berlín, Hamburg, Colònia, Munic, Bremen, Heidelberg i Bonn (fins a un nombre de dinou) on la llengua catalana és una signatura més.

De tota manera, i posats a fer comparances, cal ser realistes i acceptar que el nom de Catalunya (ja no diguem el de Països Catalans) és molt menys conegut que el de País Basc, el qual, pels camins ja sabuts, obté una incidència extraordinàriament superior en l'opinió pública alemanya. En aquest sentit, el professor Til Stegman, de la Universitat de Frankfurt, ens deia que és lamentable i exasperant que aquells qui maten persones obtinguin més ressò, pel que fa als seus ideals de llibertat justament requerits, que no pas els pacífics que, tot reivindicant allò mateix, empenen eines menys sagnants, com ara són les arts i la cultura. Barcelona, la Costa Brava i el Barça són els tres punts principals d'identificació que el poble alemany té amb Catalunya; cosa que, en principi, no tindria res de dolent si no fos perquè cap d'ells no inspira a l'estranger la més petita catalanitat. Vegem-ne alguns motius:

L'entrada dels ciutadans alemanys a Catalunya va acompanyada d'una desin-

formació total, i de vegades patètica, de què és el nostre país; de la nostra història en saben més o menys com nosaltres, és a dir, gairebé no res; de Barcelona, en tenen un bon concepte, però en les activitats turístiques incloses en els circuits que els porten, no hi entra l'assistència a concerts de música i cançó catalanes, i les úniques possibilitats que els ofereix el camp d'expressió musical no van més lluny del "Barcelona de Noche" i d'algun "tablao" flamenc, oportunament vinculades a la puntual propaganda que els hotels fan de les curses de braus de la Monumental; de la catalanitat de la Costa Brava, en els seus llocs turístics quasi se'n podria fer una gincama, perquè mentre els idiomes alemany, anglès i espanyol semblen compartir honors d'oficialitat, la llengua nacional no hi té cap altre simbolisme que el d'aparèixer a les plaques dels carrers; dels molts recitals que els cantants catalans hi fan a l'estiu, poca és la informació que arriba als visitants, entre d'altres causes perquè encara pensem que la nostra música és cosa de mercat interior i no pot tenir cap interès per als qui no són de casa. I així podríem continuar ratlles i ratlles, fins a avergonyir-nos de la timidesa de la nostra identitat i del poc suport que donem a la projecció internacional de la nostra música i dels nostres músics.

¿Com pot percebre, una mestressa de casa alemanya, el fet diferencial català si en el reportatge gràfic i bastant documentat sobre Barcelona de la revista "Brigitte" hom hi pot trobar un paràgraf on s'hi diu: "Atenció! A Barcelona també (!) parlen català"; i quan en una altra pàgina, la marca Rondel, amb el nom de Catalunya a l'etiqueta, anuncia el seu cava "Amb el temperament de la raça espanyola, Olé"? Aquest estat de coses fa que resulti altament perillosa i contraproductiva la més petita al·lusió de caire testimonial feta per Llach, a dalt d'un escenari alemany, atès que, en aquell lloc, el nacionalisme —tot i que ells ho són absurdament amb escreix—, té unes implicacions no massa positives, motivades en part pel record d'un passat que, encara en molts aspectes, a Alemanya es palpa com a present i que fa, ensems, que davant d'unes paraules que trenquin l'harmonitzada espanyolització amb què la identitat catalana els és venuda, reaccionin sempre amb una actitud instintivament defensiva i guarnida amb el mateix irònic somriure que farien si hom els digués, de sobte, que Roma és una nació.

Ara bé; mentre la qüestió de la identitat catalana presenta índexs de coneixement ruboritzants, cal acceptar que la discografia d'en Llach és perfectament adquireble a la RFA; i que, de tant en tant, les veus de la Maria del Mar Bonet i de la Marina Rosell es poden sentir a través d'algunes emissores de ràdio, tot i ser-hi presentades com a quelcom curios i pintoresc. És evident, per tant, que no n'hi ha prou amb gires, com aquesta centreeuropea d'en Llach, per tal de difondre una imatge més documentada de la realitat catalana, sinó que cal que la Generalitat contribueixi, amb el seu suport, a obrir nous circuits a través dels quals els músics trobin nous escenaris i nous públics que els permetin projectar-se, tot afavorint l'edició i radiació de discs, així com actuacions televisives. Si no entenem, tal com estan les coses, que ells constitueixen l'eina més viva de què disposem per fer-nos conèixer, no hi ha dubte que les passes aconseguides en aquest sentit per la figura individual d'en Llach donaran uns fruits dels quals fóra injust esperar-ne gran cosa.

Si som la nació predilecta dels alemanys, res no és més absurd que el fet d'entestar-nos en la utilització d'un pseudònim imposat.

Victor Alexandre (Bonn)

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

Gener

17/ GRUP DIATESSARON amb la col·laboració de JOSEP BENET, tenor
Aries i cantates barroques
Obres de Bach, Vivaldi i Händel

24/ CARLES TREPAT, guitarra
Obres de Guinjoan, Taverna-Bech, Brotons i Mompou

31/ JAUME FRANCESCH, violí
DOLORS CANO, piano
Sonates per a violí i piano
de Beethoven, núms. 1, 2, 3 i 4

DIUMENGES

A LES 19 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

jmb

Joventuts Musicals de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE MISMO CONCIERTO EN UN COMPACT DISC SONY

SONY

Higini Anglès (1888-1969), eix de la musicologia catalana

Durant la seva llarga i laboriosa vida, mossèn Anglès fou un dels grans investigadors musicals en els camps de la música tradicional i culta del seu país, i també de la música sagrada.

Res no li semblava massa fatigós quan es tractava de solucionar problemes estètics, científics o de la direcció dels alts organismes que presidí o dirigí de manera eficaç i original.

Una característica d'aquest savi de la vella escola mereix especialment ser mencionada: l'entusiasme. Anglès era una barreja de científic internacional i de pagès del camp de Tarragona. Exposava públicament els seus estudis i treballs amb tanta vehemència, que hom en seguia les diferents etapes com si es tractés d'una obra dramàtica o d'una novella d'intriga que només fos coneguda després d'un crescendo final. A diferència de molts estudiosos, fou també un gran divulgador. Exposava impulsivament les seves troballes, sovint sensacionals, i es guanyava el públic al qual feia escoltar allò que havia estat prèviament objecte de moltes hores d'estudi. I ho presentava amb la gràcia i senzillesa dels grans científics, i en les principals llengües occidentals que dominava.

Va néixer l'u de gener de 1888 a Maspujols, Baix Camp; cursà estudis de filosofia i de teologia al seminari de Tarragona (1900-1912), on fou condeixeble de Ventura Gassol i de Carles Cardó. Fou ordenat sacerdot el setembre de 1912, i l'any següent s'establí a Barcelona on treballà activament en la instauració litúrgica proclamada en el *Motu Proprio* de Pius X. Anglès compartí aquesta activitat amb els seus íntims amics, que eren les personalitats més representatives del moviment litúrgic i gregorià a Catalunya. Anglès actuava en el camp de la música gregoriana, a Sant Felip Neri, amb Agustí Mas i Folch, fundador de la segona Schola Cantorum de Barcelona, la primera s'havia establert el 1914 als Sants Just i Pastor. Durant molt anys, Anglès animà la vida de la comunitat cristiana de Santa Madrona on, l'any 1916, fundà i dirigí la tercera Schola. Amb mossèn Antoni Batlle i amb el musicòleg Francesc Baldelló, Anglès es reunia a l'Associació



Manuscrit de la Biblioteca de Catalunya en la notació quadrada del segle XV.

d'Eclesiàstics que presidia el doctor Enric Pla i Daniel i que dirigia Gregori M. Sunyol; d'aquest grup nasqué l'Associació Gregorianista, de gran significat a la vida musical religiosa de Barcelona. Anglès fou deixeble de Sunyol en el camp gregorianista i paleogràfic.

A Barcelona també estudià harmonia amb Josep M. Cogull; contrapunt, fuga i orgue amb Vicenç M. Gibert; història de la música i composició amb Josep Barberà, i musicologia amb Felip Pedrell. Cal recordar que, a Catalunya, aquesta ciència era quasi desconeguda i s'anomenava encara Musicografia. Anglès i els seus companys musicals estudiaven a l'orgue del Palau de la Música Catalana.

A finals de 1917, per desig exprés de Felip Pedrell, la Mancomunitat li confià la direcció del departament de música de la Biblioteca de Catalunya, a Barcelona, que regí durant quaranta anys. Gràcies a la seva incansable labor d'organitzador, convertí la secció de música en un fons documental molt important i en un model·lic centre de publicacions.

Anys més tard, anà a Alemanya on, durant el període 1923-1924, estudià amb

Willibald Gurlitt, a la Universitat de Friburg, de Brisgòvia, i amb Friedrich Ludwig, a Göttingen, on tornà el 1928.

A partir de 1924, assistí a nombroses trobades científiques internacionals, on la seva veu es feia sentir amb natural autoritat. Anglès fou, doncs, el primer musicòleg català que adquirí una formació musicològica especialitzada i una metodologia. L'any 1927, fou nomenat professor d'Història de la Música en el Conservatori del Liceu de Barcelona. Durant els anys 1933-1936 fou encarregat d'Història de la Música a la Universitat de Barcelona. Durant aquests anys publicà, amb Felip Pedrell, *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu* (1921), transcripció seguida del *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell* (1921), que Anglès realitzà en homenatge al seu mestre, qui morí el 1922. Prèviament havia escrit *El cant de la Sibilla* (1917), *Les Cantigues del Rei N'Alfòs el Savi* (1927) i, en el camp de la música popular, *Melodies populars religioses* (1920-1921), *Cançons populars del Camp de Tarragona* i la *Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitza-*

da a les comarques solsoniana i berguediana, publicada juntament amb Pere Bohigas a l' *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1928).

Una important producció d'Anglès aparegué aquests anys: *Opera omnia*, de Iohannis Pujol (1926, 1932), de Iohannis Cabanilles (1927, 1933, 1936 i 1956), els tres volums de *El còdex musical de Las Huelgas* (1931) i *Antoni Soler: sis quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*, junt amb Robert Gerhard.

La saviesa d'Anglès donà com a fruit una obra clàssica: *La música a Catalunya fins al segle XIII* (1933), que féu conèixer internacionalment el nom del seu autor i la riquesa musical del seu país, Catalunya. La transcripció i estudi de Las Huelgas i el modèlic llibre esmentat, el de *La música a Catalunya fins al segle XIII*, són una veritable síntesi de la història de la música de l'Edat Mitjana a Espanya. Gràcies al lloc destacat que Anglès ocupava a la Societat Internacional de Musicologia (de la qual fou Vice-president a partir del 1933 i més tard membre d'honor del seu directori), Barcelona fou escollida com a seu del III Congrés Internacional de Musicologia, l'abril de 1936; el Primer s'havia celebrat a París, l'any 1930. Un dels actes més rellevants fou un dels concerts del grup barceloní de música antiga, *Ars Musicae*, fundat pel seu deixeble i entrançable amic, el prestigiós musicòleg Josep Maria Llamas, gràcies al qual Barcelona ha estat una veritable pionera en el camp de la música antiga.

Les circumstàncies polítiques feren que un dels països capdavanters de la musicologia, Alemanya, hi enviés una delegació molt reduïda i que, tres mesos més tard, l'inici de la guerra civil espanyola anorregés l'empenta de la musicologia catalana i que es perdessin els treballs del Congrés, ja preparats per a la impremta.

Durant la guerra civil, Anglès va residir a Munic, on es relacionà amb Rudolf von Ficker i Otto Ursprung, amb els representants més destacats de la musicologia alemanya que ja havia conegut a Friburg, de Brisgòvia, i a Göttingen.

La música a Catalunya fins al segle XIII, una obra clàssica

L'any 1943, fou nomenat director de l'Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, amb casa mare a Barcelona gràcies a la seva personalitat, que sabia interessar les persones més influents en la vida pública i cultural en les seves empreses: el departament de música de la Biblioteca de Catalunya, l'Instituto Español de Musicología i el Pontificio Istituto di Musica Sacra. També aconseguí ajuda per a publicacions costoses i molt notables. Malauradament, la ruptura que re-



Higinio Anglés, en dirigir-se al públic en una audició d'*Ars Musicae* al Saló del Tinell.

presentà la guerra, amb la persecució conseqüent de la cultura catalana, féu que Anglès canviés l'orientació en l'elecció de temes i en el canvi de llengua, encara que no en la seva alta productivitat i en la qualitat, que continuarien essent extraordinàries. Publicà: *La música en la Corte de los Reyes Católicos* (1941-1951); *La música en la Corte de Carlos V* (1944); *Juan Vázquez: Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (1946); *Cristóbal Morales. Opera omnia* (1952-1964); i *Antonio de Cabezón*, en tres volums (1966), *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia* (1965, 1967, 1968) i continuà *Cristóbal de Morales. Opera Omnia* (1964).

L'any 1946, fundà la publicació periòdica "Anuario Musical". A partir de 1941, publicà a la Biblioteca: *La música espanyola desde la Edad Media hasta nuestros días*, i publicà la gran obra *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio*, obra de síntesi de tot allò que llavors se sabia sobre aquest tema, i el gran amor d'Anglès, que l'ocupà de 1943 a 1964. Publicà també *Mateo Flecha. Las Ensaladas* (1955), i la *Antología de organistas españoles del siglo XVII* (1965-1968). S'ha dit, i em sembla que amb molta raó, que Anglès sol ha fet possible en la seva època la història de la música espanyola. A més d'aquests treballs, publicà nombrosos estudis especialitzats sobre gregorià i, en especial, sobre música sagrada, en publicacions de diferents països i en els diferents idiomes en què escrivia. Tot aquest conjunt d'activitats cridaren l'atenció de la cúria romana. El 1947, fou nomenat president del Pontificio Istituto di Musica Sacra, després de la mort del seu mestre i amic, Su-

ñol, a qui succeí. Pius XII va voler l'estudiós més eminent d'aquell moment per a regir la institució de música religiosa més important del món occidental. Anglès li dedicà amb generositat els darrers vint-i-dos anys de la seva vida: portà aquesta institució al cim més alt de la música sagrada internacional i prengué part activa en la creació, a partir l'any 1953 dels congressos internacionals de música sagrada de Roma, Viena, París, Colòmbia i Chicago-Milwaukee.

Per iniciativa d'Anglès, fou creada per la Santa Seu la Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, de la qual fou el primer president, i que fou el lloc d'encuentre de personalitats procedents de tot el món que treballaven en equip.

L'ideal d'Higinio Anglès continuava essent el proclamat per Sant Pius X, encara que amb una especial preocupació per l'aspecte estètic al servei de la litúrgia. Els seus últims anys foren de lluita, especialment a partir del Congrés de Música Sacra de Viena (1954), ja que les diverses tendències de la pastoral litúrgica posaven en perill el seu ideal de música eclesial, conservadora i estretament vinculat al llatí, com a llengua del culte. Sofí pel destí que podia tenir el bellíssim patrimoni del cant pla i polifònic que s'havia anat germinant en el si de l'Església i en la forma de tradició més valuosa en el camp musical.

Cal recordar que Anglès assessorà tres pontífexs: Pius XII, Joan XXIII i Pau VI, als quals parlava amb decisió i simplicitat. Formava part com a consultor (respecte a la música i al culte) de diferents congregacions romanes.

Higinio Anglès morí a Roma el 8 de desembre de 1969. Era membre de l'Institut



De la col·lecció d'ensaladas de Mateu Fletxa, una còpia de finals del segle XVIII que pertany a la Biblioteca de Catalunya.

d'Estudis Catalans (1941) i Protonotari apostòlic (1958), i rebé tota classe d'honors i distincions de nombroses procedències.

La gran majoria dels treballs d'Anglès són analítics. Publicà dos-cents articles a les revistes musicològiques de tot el món, però també féu, encara que més rarament, treballs de síntesi, com ara resums d'història de la música espanyola o de la música gregoriana, destinats a obres enciclopèdiques col·lectives o a catàlegs, històries de la música o diccionaris. Pocs autors com ell saben mostrar la seva àmplia informació amb una vivacitat tan suggestiva com rara en aquestes exposicions esquemàtiques. La cosa més rellevant d'Anglès és que la seva activitat d'organitzador i de direcció no li impedí realitzar la labor musicològica més important de la nostra història. Seguint les recerques començades per Felip Pedrell sobre la música espanyola antiga, Higiní Anglès aportà en aquest camp el rigor científic de l'escola alemanya.

Es lògic pensar que l'especialització de mossèn Anglès fou, en gran part, una conseqüència de la seva vocació eclesiàstica plenament i vitalment assumida: el coneixement profund que tenia del cant

pla i de la litúrgia l'ajudà molt en les seves investigacions sobre la música antiga, en gran part de caràcter religiós. Però Anglès, a diferència dels seus mestres i col·legues alemanys —cal recordar que considerava Alemanya com a una segona pàtria— no es va especialitzar mai en una època determinada, i menys encara en un gènere. Entre nosaltres, tot estava pràcticament per fer. I mossèn Anglès, amb la seva creativitat extraordinària, va anar estudiant tots els camps: cançons populars, profanes i religioses (només de catalanes, en recollí més de tres mil en la seva joventut); cançons cultes i transcripcions d'obres polifòniques.

Encara que alguna d'aquestes realitzacions eren considerades per Higiní Anglès com superades en certa manera, continuen representant, per a musicòlegs emèrits, no sols la labor d'un mestre sinó també la manifestació d'una musicalitat mai no desmentida.

Algunes vegades hom ha fet el retrat que el musicòleg català no s'interessava prou per la música del seu temps. Crec, al contrari, que era perfectament conscient que la música antiga era important, no únicament per a la ciència històrica sinó també per a la creació musical con-

temporània, amb la qual té nombroses afinitats.

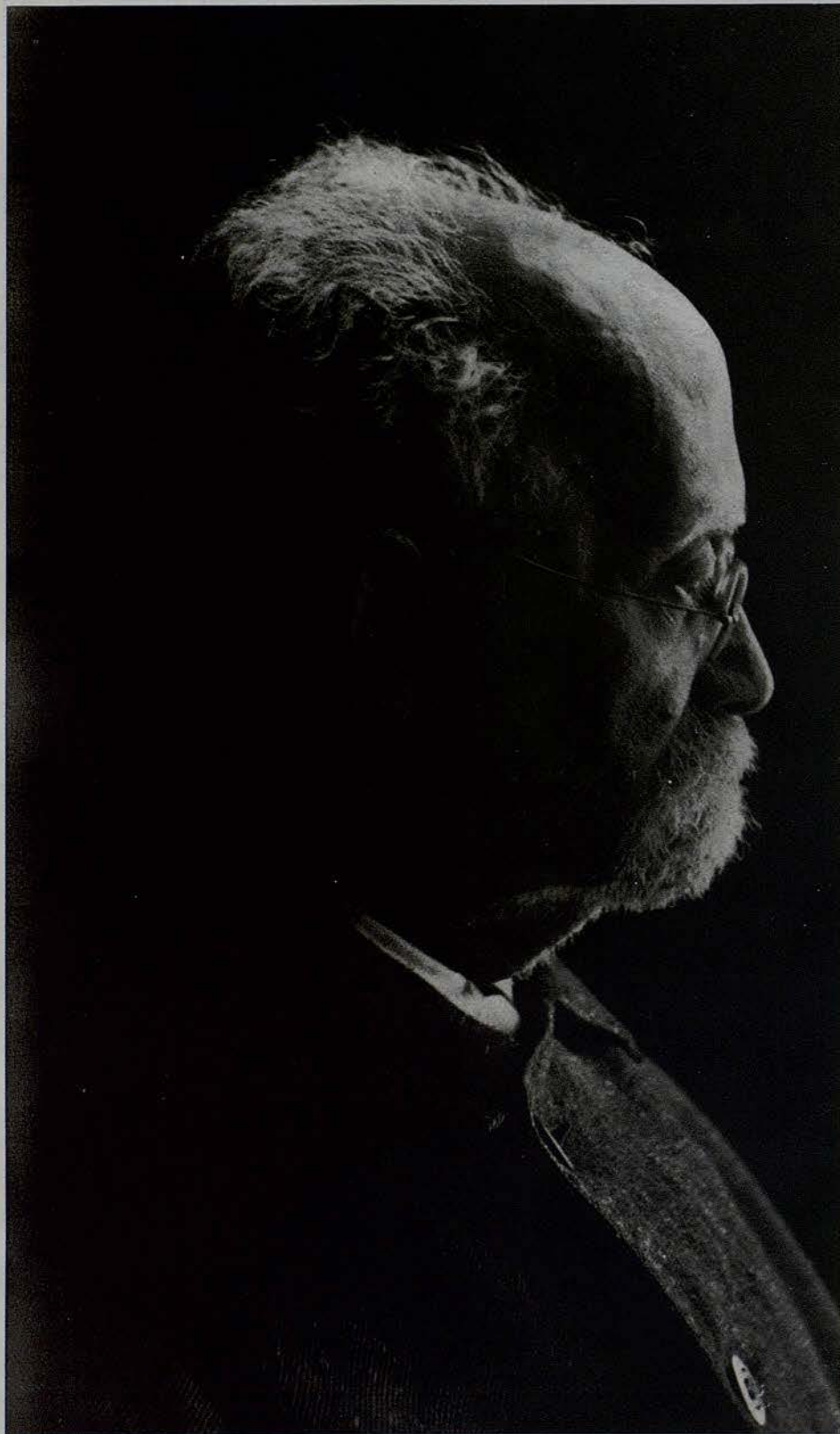
Recordo com m'explicava —vaig tenir la sort de tenir per mestre mossèn Anglès durant la meua infantesa i joventut, i fou ell qui m'inicià en la meua carrera musicològica— que ell creia que Arnold Schönberg, al qual va tractar molt en la seva estada a Barcelona de la mà de Robert Gerhard, devia el seu domini de l'escriptura al perfecte coneixement de les tècniques medievals.

Cal recordar la gran admiració que sentia Anglès per Robert Gerhard, i la seva dedicació profunda a la música catalana del segle XVIII, en especial a la d'Antoni Soler i de Domènec Terradellas, editades sota la direcció d'Higiní Anglès en la sèrie de publicacions del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya.

Es d'esperar que l'herència del genial i tenaç treballador que fou Anglès —que aplegà més documentació i erudició que ningú, i que tingué un paper tan important en la musicologia internacional (que, sense les seves obres bàsiques, restaria empobrida)— es mantingui viva a Catalunya. És l'única manera de mostrar un agraïment col·lectiu a aquest cristià, sacerdot, músic i científic.

Montserrat Albet

El llegat musicològic de Felip Pedrell



Una imatge característica del fundador de la musicologia catalana.

La doble personalitat musical i musicològica de Felip Pedrell (1841-1922) provocà, ja en vida seva, el nucli ideològic més important vers la incomprensió de la seva obra. Aquesta dualitat mai no esdevingué conflictiva ni frustradora per a ell, sinó més aviat per a aquells qui s'entestaren a negar-li la viabilitat d'ambdues vessants. Realment, en el cas de Pedrell, música i musicologia formen un conjunt articulat, sense la visió del qual no podríem justificar la seva complexa figura: ell entengué que no podia esdevenir musicòleg sense ser músic i, per altra banda, mai no tingué la musicologia com a suprema fita *in se*, sinó com a mitjà per a servir i fer comprendre la música.

Aquesta concepció, del tot vigent en els nostres dies, no fou —o no pogué ésser— entesa en el seu temps, per raons ben conegudes: l'aferrissament en la militància estètica, el pairalisme de la vida musical del país, el conflicte ambivalent del seu pensament nacionalista, el radicalisme de les propostes... En un intent de superar la mesquinesa espiritual tan típica del nostre poble, convindriem a dir que, allò que més dificultà la comprensió de la creació de Pedrell, fou la manca de serenor i justesa en l'anàlisi de la seva obra, així com la inexistència d'una axiologia relativa —curiosament, encara avui, en algunes publicacions— que atorgués a la seva producció un judici equilibrat.

No ens val, per tant, ni el to jeremiàtic ni la niciesa apologetica; la presència d'ambdues actituds, allunyades de l'objectivitat històrica, ha esdevingut omnipresent, a la nombrosa i diversa bibliografia referida a l'illustre músic tortosí, fins al punt de constituir una espessa boscúria, en la qual, detractors i adolors, han impedit la visió clara de la seva obra. Altrament, això no ha de ser obstacle per a poder elaborar una aproximació crítica a la seva immensa producció, tot delimitant els camps i valorant acuradament el pes concret i circumstanciat de cadascun d'ells.

Música i musicologia

Felip Pedrell es dedicà de ple a la musicologia a l'edat madura, després que ja havia dut a terme una llarga activitat compositiva. Aquest és un fet cabdal per a poder entendre l'articulació interna entre l'obra artística i l'obra investigadora. El viatge a Itàlia, celebrat entre 1876 i

1877, gràcies a una beca concedida per les Diputacions de Tarragona i Girona (1), el realitzà lluny dels cenacles musicals, i es tancà pràcticament als arxius i biblioteques, on sorgí la primera guspira que, anys després, el menaria cap als dominis de la recerca musicològica.

Fins a aquest moment, Pedrell havia compost més de cent-cinquanta obres de tota mena, entre les quals cal destacar les òperes *L'ultimo Abenzeraggio* i *Quasimodo*, així com els dos reculls de *Lieder*, intitulats respectivament *Orientales* (amb text de Victor Hugo) i *Consolations* (id. de Théophile Gautier). Seguirien encara, entre d'altres composicions, els poemes lírics *Mazzeppa* (1878), *Il Tasso a Ferrara* (id.); diversos reculls de *Lieder*: *Cinc Lieder*, (1880) *La Primavera* (text de F. Matheu, id.), *Sis Lieder* (text de M. Morera, id.); obres simfòniques com *Excelsior*, *I Triomfi* i *Lénore* (les tres, de 1880) i les òperes *Cléopatre* (1878), *Eda* (1887), *Little Carmen* (1888) i *Mara* (1889).

Però és a partir de la creació de l'òpera *Els Pirineus* (text de Víctor Balaguer, 1890-1891) i del manifest nacionalista *Por nuestra Música...* (1891), quan Felip Pedrell emergirà especialment com a musicòleg. Si *Els Pirineus* representen el cim de la seva producció artística (almenys, segons la seva concepció musical nacionalista), *Por nuestra Música* esdevé, per una banda, la proclama que el mena a l'infantament de la ideologia nacionalista, i per altra banda, una explicació pedagògica del sistema emprat per a aconseguir-la. Aquest sistema representa, no gement, el punt veritable d'inflexió entre música i musicologia, enteses ambdues vessants com un sol bloc d'interacció (2). Pedrell no aconsella solament l'ús de la cançó popular (entesa en els termes de l'època) per a fornir l'assoliment de l'"òpera nacional", sinó també el de la música "cult", considerada com a expressió puntual del geni d'un poble, palesat en les diverses etapes històriques: d'ací parteix el seu interès per la música del passat. Quan el nostre compositor ha arribat a aquestes conclusions, ha complert ja els cinquanta anys; gairebé tot el que li resta de vida el dedicarà a la musicologia (3).

Bé que Pedrell havia publicat diverses transcripcions de música antiga hispànica al *Salterio Sacro Hispánico* (1882-1883), no és fins el 1894 que la continuïtat de la seva dedicació a aquest aspecte resta configurada. Hom s'admira de la gran quantitat d'obres publicades en aquest període, així com de la volada que empenen la seva dimensió de musicòleg, adés per la importància dels temes escollits, adés per la dificultat del seu estudi i la cura de les transcripcions.

Després de la fallida d'una bibliografia musical (4), Pedrell publica, entre 1894 i 1896, vuit volums de la sèrie *Hispaniae Schola Musica Sacra*, dedicats a C. Mo-

rales, F. Guerrero, A. de Cabezón, J. Genís Pérez i d'altres. Poc temps després, el 1897, apareixen els cinc volums de *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*; el mateix any, el *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música Españoles* (5); el 1901, *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española*, una de les primeres contribucions europees a aquesta important branca de la musicologia.

La seva obra fonamental, que li atorgaria merescuda fama i l'introduiria en els cenacles musicològics internacionals, fou l'estudi i edició de les *Opera Omnia*, de Tomás L. de Victoria, realitzada a petició de la prestigiosa editorial Breitkopf und Härtel, de Leipzig, i publicada entre 1902 i 1913. Els estudiosos d'avui reconeixen la profunditat i l'expertesa de l'autor d'aquesta edició, modèlica en el seu temps.



Felip Pedrell, en una targeta postal il·lustrada de la col·lecció "Caps de brot de músics catalans".

El 1905 reprèn la publicació del *Salterio Sacro Hispánico* (tercera època), on edita nombroses obres de música històrica hispànica; atenent a les indicacions litúrgiques emanades del *Motu Proprio* de Pius X, del 1903, publica el 1905 la col·lecció *El Organista Litúrgico Español*, a la qual segueix, el 1908, l'*Antología de organistas clásicos españoles*; amb aquests dos volums reivindica la bonesa artística de les diverses escoles organístiques hispàniques d'altres èpoques, singularment dels segles XVI-XVIII.

La gran tasca de catalogació de l'antiga biblioteca Carreras i Degas, adquirida per la Diputació de Barcelona l'any 1892, sorgeix a la llum pública amb el monumental *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, publicat en dos volums, el 1909. Si bé és cert que, avui, els sistemes de catalogació de fonts musicals impreses i manuscrites ha sofert

(i segueix sofrint) canvis substancials, tendents a l'asèpsia informativa i a l'homologació de dades, el catàleg de Pedrell suscita l'admiració dels professionals del seu temps. Avui ens sobta de veure, enmig de la tasca purament taxonòmica, els aclariments crítics, les transcripcions, els judicis personals i les avaluacions estètiques.

Pedrell ens deixà encara tres obres importants, escrites ja als darrers anys de la seva vida: el *Cancionero Musical Popular Español* (quatre volums, 1918-1922), on publicà una gran quantitat de melodies, moltes de les quals havia recollit en la seva juvenesa; *P. Antonio Eximeno* (1920), un darrer intent de justificació del nacionalisme musical; i, finalment, *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu* (1921), escrita amb la col·laboració d'Higini Anglès, el seu deixeble per excel·lència en la vessant musicològica.

Tota aquesta densa producció de signe musicològic, que supera la trentena de volums, posseeix encara un context menor, però igualment simptomàtic, amb una vintena d'articles d'investigació, publicats ací i a l'estranger, i la sèrie monogràfica publicada intermitentment a la "Revista Musical Catalana", intitulada *Músichs vells de la terra* i apareguda entre 1904 i 1910. També cal comptar amb la seva obra crítica, sobretot —i al marge de nombrosos articles esporàdics— les seves col·laboracions al *Diario de Barcelona* (1891-1892) i a *La Vanguardia* ("Quince nas Musicales", 1902-1920). Tanmateix, el marc musicològic s'insereix també en obres de caràcter més general, que suposen un inevitable punt de partença; les publicacions que dirigí són curulles de referències històriques i estètiques envers la nostra música del passat o del present: *Salterio Sacro Hispano* (1882-1883, 1905), *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883), *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896) i *La música religiosa en España* (1896-1899). Per fi, no poden ésser ignorades les tres obres de caràcter autobiogràfic, les quals ens donen les pautes d'interpretació del seu complex "mètier" compositiu i musicològic: *Jornadas de Arte* (1911), *Orientaciones* (id.) i *Jornadas Postreras* (1922).

L'herència de Felip Pedrell

Enmig de la immensa producció pedrelliana, que comprèn més de dues-centes obres musicals i un centenar de publicacions musicològiques i crítiques, hi ha la vivència d'un home, d'un artista i d'un investigador. Separar aquestes tres dimensions esdevindria una tasca inútil i alhora injusta; delimitar-les metodològicament és un magnífic exercici d'anàlisi; inserir-les orgànicament en les coordenades socio-culturals de la seva època, escau en tot

cas a l'ideal al qual ha de tendir l'avaluació objectiva. Una gran part de l'anomenat "problema Pedrell" rau en la manca d'atenció sobre aquests pressupòsits.

Creador del nacionalisme musical a Catalunya i a Espanya, les seves idees maldaren per reeixir, però fructificaren en els seus deixebles, des d'Albèniz i Granados fins a Gerhard i Falla, passant pels Millet, Salvat, Barberà, Vives i tants d'altres, molts d'ells pertanyents a l'anomenada "generació del Palau" o "generació del 1908".

Fundador i iniciador, també, dels estudis musicològics ací i a la resta de l'Estat, el seu pes en aquest domini es féu sentir amb major potència, i gaudí d'una més àmplia viabilitat que no pas la seva obra compositiva. Hom resta sorprès de la modernitat de les seves idees, així com dels

resultats aconseguits amb els migrats mitjans de la seva època: el seu treball de pioner entrà en la via de la normalització i sistematització mitjançant l'obra del seu deixeble predilecte, Higiní Anglès, amb el qual s'iniciava una nova etapa de la musicologia a casa nostra.

Francesc Bonastre

Catedràtic de Musicologia de la U.A.B.

NOTES

1.—La de Barcelona no hi volgué participar, al·legant que "...con sentimiento no puede resolver que con cargo a los fondos provinciales se subvencione al distinguido músico señor Pedrell, por no sentar precedentes, por tratarse de un profesor que no pertenece a esta provincia y por no haberse adoptado hasta el presente acuerdo alguno en este sentido..." Cf. F. PEDRELL, *Jornadas de Arte*, París, 1911, p.84-85.

2.—F. BONASTRE, "Felip Pedrell i el Nacionalisme Musical", *L'Avenç*, 31 (1980).

3.—Des d'*Els Pirineus* (1891) fins a la seva mort, Pedrell compongué encara onze obres més, entre les quals cal esmentar l'òpera *La Celestina* (1902), el poema líric *El Comte Arnau* (1904), la cantata *Visió de Randa* (1905) i la simfonia jubilar *Glossa* (1906), escrita per a l'estrena del Palau de la Música Catalana.

4.—Aquesta obra, intitulada *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, es repartia per fascicles a la *Il·lustración Musical Hispano-Americana* (1888), però no passà de 128 pàgines, per manca de subscriptors. Reeixí, en canvi, el *Diccionario Técnico de la Música*, publicat pel mateix sistema des de 1890. Posteriorment, se'n feren diverses edicions. Cf. F. BONASTRE, *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*, Tarragona 1977, p. 153 i 154.

5.—Només arribà a la lletra G, degut a l'estroncament de la *Il·lustración Musical Hispano-Americana*. Cf. F. BONASTRE, *Ibid.*, p. 154.

Miquel Querol i Gavaldà, el testimoniatge del continuador d'una obra

Miquel Querol i Gavaldà ha estat la gran figura de la musicologia catalana dels últims anys. Des del seu lloc de màxima responsabilitat a l'Institut Espanyol de Musicologia, la seva obra ha estat quelcom que ha transcendit molt més enllà de la de continuador de la que inicià mossèn Higiní Anglès. Amb 75 anys molt ben portats, contempla amb serenitat tota una tasca ingent que és aquí, que es manté viva en la munió d'obres publicades, d'investigacions fonamentals en el seu camp científic. Assegut al saló del seu habitatge de la part alta de Barcelona, li plau de recordar Higiní Anglès, la relació amb el qual fou importantíssima en la seva carrera.

—*L'obra més important d'Higiní Anglès, la que li donà fama arreu del món fou la transcripció de les Cantigas d'Alfons el Savi. Anglès, en fer-ho, es va apartar dels corrents que dominaven abans i dels ensenyaments que havia rebut, perquè observava que no li servien per a la seva tasca. La versió de mossèn Anglès de les Cantigas és la més digna, perquè ell abans havia treballat en la recollida de cançons populars catalanes amb Ventura Gassol, i van aplegar les lletres de tres mil melodies del cançoner de Tarragona. Aquest contacte amb els girs de les cançons populars li va fer comprendre que allò que es feia no era prou. Jo escolto transcripcions fetes, per exemple,*

per austríacs i per alemanys, i em cansen. Amb les d'Anglès, tot funciona: són cantables. La transcripció de les Cantigas ocupa tres volums.

L'any 1946, Miquel Querol fou nomenat Secretari de l'Institut Espanyol de Musicologia. Les recomanacions de Joan Subirà, de Jordi Rubió i Balaguer i de Tomàs Carreras i Artau, regidor de l'Ajuntament de Barcelona (que va fundar la que avui és l'Orquestra Ciutat de Barcelona) n'afavoriren el nomenament. Querol havia conegut Higiní Anglès molt abans, el 1936, en circumstàncies insòlites, pròpies del fet bèl·lic civil del moment.

El fons de la Biblioteca de Catalunya, un patrimoni important

El nomenament de Secretari de l'Institut li vingué quan es presentava a oposicions per a una càtedra de Filosofia.

—*Com que la meua idea era la composició, vaig pensar que sempre estaria més a prop d'aquesta dedicació en una tasca de Musicologia que com a catedràtic de Filosofia. Per això ho vaig acceptar.*

Dos anys més tard, quan Higiní Anglès acceptà la direcció de l'Institut Pontifici de Música Sacra, a Roma, i es traslladà a la capital italiana, Querol assumí tota la responsabilitat de l'IEM.

—*L'Institut Espanyol de Musicologia es va crear a Barcelona, i no a Madrid, perquè així ho va imposar Higiní Anglès. I, la raó, n'era el fons que posseeix la Biblioteca de Catalunya, que permetia treballar a bastament en el camp de la recerca. Els primers deu anys es va instal·lar a la Sala del Via Crucis, la dels malalts més greus, i per això la gent creia que depeníem de la Diputació. En realitat depeníem del Ministerio de Educación.*

La primera obra que realitzà Higiní Anglès, a l'Institut, segons assenyala Miquel Querol fou *La música a la cort dels Reis Catòlics*, que publicà l'Institut Diego Velázquez. I, la segona, una nova versió del *Cancionero de Palacio*. Miquel Querol també parla de la publicació de les obres de Cristóbal de Morales, de les quals encara falta l'*Ofici de difunts*, i també una nova transcripció del *Llibre Vermell* de Montserrat. En tot cas, la millor obra de mossèn Higiní Anglès, per a Querol, és *La música a Catalunya fins al segle XIII*.

—*És l'obra millor i la més ben feta. És la més ben construïda. Higiní Anglès no era un gran escriptor, i la raó perquè aquesta obra és la més perfecta és perquè Jordi Rubió el portà de la mà des del primer moment. I Anglès feia més cas a ell que al mateix Papa. És la persona a qui feia més cas del món. I, si m'ho permeteu, us explicaré una anècdota. Abans*



d'entrar a l'Institut de Musicologia, el doctor Rubió em va advertir: "Vós heu de treballar com si ho féssiu amb un d'aquells grans pintors del Reinaxement, que ajudaven el mestre i que, de vegades, li feien parts senceres de l'obra. Mossèn Anglès —continua Querol— era una mica contradictori, com totes les grans personalitats. Per una part, se'l podia enganyar fàcilment i, per l'altra, tenia la murrieria del pagès. Quan venia de Roma, només s'estava un mes amb nosaltres. Com que era el Director, ens reunia a tots i ens demanava coses per als seus estudis. I si no ho trobàvem, perquè no hi era, exclamava: "Pobre Institut!"

—Higini Anglès, es considerava deixeble de Pedrell?

—Per a en Pedrell, sentí una veneració enorme. Se sentia autèntic fill de Pedrell. Pedrell amb tota la seva grandiositat, va acabar vivint de caritat: del que li passaven mossèn Higini Anglès, mossèn Balcells i d'altres admiradors. El cas de Pedrell és la injustícia més gran del món. I, aquí, no se li ha fet gens de cas! Ell féu avenços importants en el camp de la composició. Jo he analitzat El Comte Arnau, i allà hi ha uns acords que després van ser emprats per altres compositors posteriors, com Ravel. El primer llibre de música que vaig tenir a les meves mans va ser El Comte Arnau, que em va deixar el rector d'un seminari.

El panorama de la Musicologia catalana del moment, Miquel Querol el veu en aquest termes:

—Amb motiu del Congrés de Cultura Catalana, vaig confegir un treball intitulat La Musicologia ahir, avui i demà. Em vaig llegir tots els articles de la primera "Revista Musical Catalana". Si ho comparem amb aquella època, aleshores hi havia menys musicòlegs professionals que no pas ara. Però tenien un ideal que avui no es té. Treballaven per l'ideal. De revista com aquella, no n'hi ha hagut mai a Espanya, i voldria saber si n'hi ha hagut cap a Europa. Els musicòlegs d'ara estan més formats, però.

De la seva obra, remarca el fet que acusa la seva condició de bon humanista. I, en aquest sentit, assenyalava realitzacions seves com *La música en las obras de Cervantes*, *El cancionero de Góngora*, *El teatro musical de Lope de Vega* i, com a fita cabdal de la seva vasta producció, *El cancionero musical de la Casa de Medinaceli*, en dos volums.

Querol està satisfet, també, d'haver creat escola de musicòlegs, especialment a través dels Cursos de Musicologia de Granada, integrats al Festival d'aquella ciutat.

Miquel Querol torna a parlar del que fou el seu Institut, i destaca que, en el seu moment, va crear una filial a Madrid: una Secció de Música, dirigida per José Su-

birà, la qual rebia la col·laboració de Garcia Matas, el millor folklorista d'Espanya. —Fixeu-vos: era un cas únic. Un ens de Madrid que depenia de Barcelona!

I ara es dol de la pràctica desaparició de l'Institut.

—Durant un munt d'anys no va crear cap nova plaça. I no sols això: com que els seus membres —Donostia, Pujol, Balcells— no eren universitaris, no eren de plantilla; i, en morir-se, els seus llocs no van ser substituïts. Ara, l'Institut Espanyol de Musicologia és una unitat d'Investigació Musical de la Institució Milà i Fontanals, que aglutina a Barcelona tot allò que és art i lletres del Consell d'Investigacions Científiques.

R.R.M.C.

150^e
aniversari

RESTAURANT 7 PORTES

Cuina oberta de 13 a 01 sense interrupció

Pg. d'ISABEL II, 14 - 08003 BARCELONA - Tel. 319 30, 33

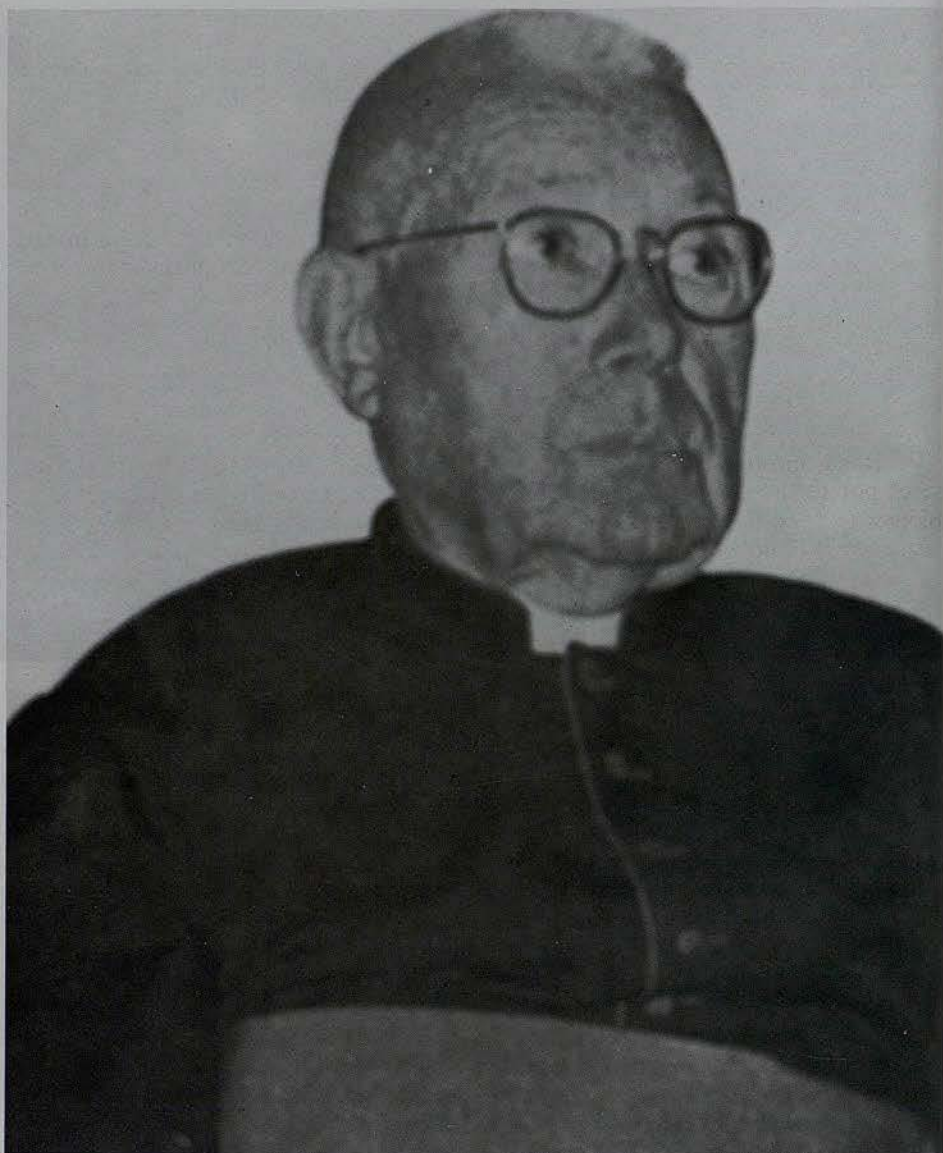
L'evolució de la musicologia catalana, un tema a debat

Amb l'objecte de celebrar els 100 anys del naixement de mossèn Higiní Anglès, la "Revista Musical Catalana" ha decidit dedicar-li un número i, amb aquest motiu, ha encarregat a alguns musicòlegs diversos escrits relacionats amb la figura de l'eminent sacerdot i musicòleg català. Pel que fa al meu cas, m'ha estat encomanat de redactar unes breus pàgines sobre l'evolució de la musicologia a Catalunya després de la mort d'H. Anglès, ocorreguda el 8 de desembre de 1969.

Per problemes d'espai i d'objectius (cal tenir present que el motiu principal és la celebració del centenari del naixement d'H. Anglès), i sobretot per la importància del tema, —que es mereix, no només un breu escrit fruit d'una assenyalada commemoració, sinó una seriosa reflexió col·lectiva i per escrit—, no es trobarà a les següents línies un exhaustiu treball historiogràfic de la musicologia catalana dels anys 70 i 80. Tampoc no s'hi trobaran els noms de reconeguts musicòlegs, ni els dels menys coneguts, tot i que la musicologia catalana la conformen esporàdiques individualitats. Ara bé, he pretès, això sí, de reflectir-hi els treballs més significatius de l'actualitat. No voldria deixar-me pas cap nom, ni convertir aquestes línies en un punt de consulta per saber si tots hi som citats; ni entrar en la polèmica, ja que no fa al cas, d'etiquetatges sobre qui és o no és musicòleg, musicògraf, etc...

Higiní Anglès és, sens dubte, el musicòleg que situa i tracta la recerca musicològica a Catalunya i a Espanya des d'una perspectiva científica i dins els corrents metodològics europeus de la seva època. És la persona que aglutina i planifica, amb gran clarividència, esforços diversos amb la finalitat de recuperar sistemàticament el patrimoni musical català i espanyol dispers, menyspreat i oblidat. Doncs bé, el fil conductor de l'estudi passaria per la reflexió sobre tres aspectes fonamentals de la musicologia actual: voldria fer esment de la línia temàtica, de la metodologia i de l'ensenyament de la musicologia. Aspectes que arranquen, en bona part, de la trajectòria professional i sacerdotal d'H. Anglès, el musicòleg de renom internacional que delimità els camps i els sistemes de treball de la musicologia avui.

Aquest breu repàs se centra en la recerca musical feta a la ciutat de Barcelona, perquè fora de la tasca de l'Abadia de Montserrat, poc s'hi pot afegir, llevat de la feta a Girona i les seves rodalies i a Lleida.



H. Anglès, aglutinant

Si hom vol comprendre les actuals línies de treball, s'haurà de remuntar al camí iniciat per H. Anglès. La consulta de l'àmplia i valuosa bibliografia de l'esmentat musicòleg ens fa entrar en contacte amb els camps de recerca per ell ençats (1). Són temes molt diversos els que va investigar, i van des de l'Edat Mitjana fins a la música vocal profana i religiosa del segle XV i XVI, passant per la música de tecla dels segles XVI i XVII. En la seva joventut, el folklore ja li comença a interessar, i tindrà present aquest tema al llarg de la seva documentada tasca. No

més va dedicar un treball, fet en col·laboració, al segle XVIII; i va ésser l'edició del *Quintets* del P. A. Soler.

Hem de dividir la recerca d'H. Anglès en dues etapes separades per la derrota del 39. Una primera, marcada pel treball paral·lel envers el passat musical català i espanyol, en què es decanta per al primer; i una segona, delimitada pel desenllaç del 39, en la qual inicia una labor investigadora que dóna més èmfasi al patrimoni espanyol. Són etapes que es relacionen directament amb els avatars de la nova realitat sociològica.

H. Anglès serà la personalitat musicològica que enllaçarà l'abans i el després de la guerra, mitjançant la seva posició

assenyalada anteriorment. Aquesta opció ha incidit en els camps de treball de Catalunya, tant individualment com pel que fa a les línies editorials seguides fins a dates força recents, ja que Anglès fou el capdavanter en la recerca a casa nostra, fou un professional de gran prestigi dins i fora de Catalunya i a Europa, i un home de gran carisma personal.

Des del meu punt de vista, cal establir, dins les reduïdes possibilitats que la poca perspectiva històrica ens ofereix, dues fases en els camps de treball de la musicologia actual. La primera, gira a l'entorn de la figura d'H. Anglès i durarà fins a la seva mort, l'any 1969. En ella, les vies d'investigació són aquelles encetades per ell. Recordem que l'Edat Mitjana serà un tema que H. Anglès continua investigant. La recerca, la planifica cap a la recuperació i l'estudi de la música espanyola dels segles XV al XVII, i els temes van des de la música de tecla i de vihuela, passant per la música sacra i profana del XV i XVI, fins a la producció vocal recollida en diversos cançoners dels segles XV al XVII. Bona mostra d'aquesta primera fase es pot seguir en les línies editorials bàsiques de l'Institut Español de Musicología i de la Biblioteca de Catalunya (en aquells anys Biblioteca Central). Aquesta etapa és marcada molt directament per H. Anglès. Com dèiem a l'inici, ell és la persona que aglutina i planifica esforços diversos. Paral·lelament, importants musicòlegs catalans, espanyols i estrangers fan possible el coneixement del patrimoni musical peninsular amb els seus treballs, definit per les *esencias hispánicas*. En honor de la veritat, aquest conjunt d'investigadors contemporanis d'H. Anglès són un puntal bàsic per entendre la posterior musicologia a casa nostra.

L'edició de música catalana fins als anys 70 se centra també en les publicacions de l'Abadia de Montserrat, que fan conèixer la música dels mestres de l'Escolania; en la col·lecció Música de Càmar, de l'Institut Español de Musicología, que edita els *Concerts per a teclat* del P. A. Soler i les *Sonates* de F. Manalt; i en la Biblioteca de Catalunya, que publica les *Ensalades* de M. Flecha. Continua amb l'edició de J. Cabanilles i alguns autors catalans, que surten a l'*Antología de organistas españoles del siglo XVII*.

Els segles XVIII i XX s'afermen molt lentament com a èpoques a tenir en compte en la investigació, i això ve de la mà de musicòlegs que provenen de l'àmbit civil i que, per mitjà de la tecla, de monografies sobre el teatre i l'òpera i sobre F. Mompou, i d'articles diversos, van obrint una nova visió i documentació d'uns segles excessivament menyspreats fins aleshores.

Al mateix temps, entre els anys 40 i els 70, a Barcelona es van publicant de forma esporàdica treballs de caràcter local i divulgatiu sobre alguns aspectes del pas-

sat musical català. És en aquests anys on hem de situar el primer intent d'escriure una història de la música catalana i una monografia de la música contemporània a Catalunya, únics assaigs encara existents, actualment sobre el tema.

Renovació o reiteració

A la dècada dels 70, entrem en una segona fase delimitada per dos nous elements: l'aparició d'una nova generació de musicòlegs que ja no conegueren directament H. Anglès (o només hi tingueren alguna conversa de tant en tant), i la publicació més contínua de treballs (edició, articles i monografies) dedicats a investigar temes oblidats del passat musical català. Els segles XVIII, XIX i XX són el punt de mira d'aquesta nova generació, i la recuperació del patrimoni musical català és l'eix principal de la seva acció de recerca. Però no només són joves investigadors que estudien els temes de música catalana, sinó que musicòlegs ja coneguts accepten aquesta fins ara ensopida via de treball. Al mateix temps, els segles XVI i

monografies i es fan tesis doctorals centrades a Catalunya. Els temes són: l'òpera al segle XVIII, la música a la casa Reial Catalano-Aragonesa, la verbeta, el simfonisme a la meitat del segle XX, Wagner a Barcelona, la música a Girona i Olot, la música a la catedral de Barcelona durant els segles XVI i XVII, l'oratori català el XVII, la música i el modernisme, l'Orfeo Català, la figura de Pedrell, la música de tecla en el XVIII, la música simfònica en el XVIII, la música a la catedral de Manresa, etc. Són un conjunt de treballs que, en molts casos, ja no passen directament pels canals establerts de publicació i d'investigació esmentats a la primera fase.

Les biografies de músics catalans i d'altres aspectes de la vida concertística i musical catalana conformen un altre vessant de caire divulgatiu en la temàtica musical catalana.

Les revistes "Anuario Musical" (el primer número apareix el 1946) i "Recerca Musicològica" (comença l'any 1981) recullen articles sobre la investigació catalana i espanyola de les èpoques ja esmentades. De tant en tant la "Revista de Musicología" i revistes internacionals publiquen investigacions que afecten el passat i present musical català.

Dins aquest nou panorama de les dècades dels 70 i 80, no voldria pas oblidar de citar la creació del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya i la Societat Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans.

En definitiva, es podria afirmar que, a partir de la dècada dels 70, joves investigadors catalans tornen a donar més èmfasi a la temàtica catalana i a la recerca d'èpoques no estudiades anteriorment. Aquest conjunt de propostes incideixen en la complementació i ampliació de la visió de la música peninsular, no només entesa aquesta des del centre i de forma hegemònica, sinó des d'altres focus dinamitzadors i decisoris, com és el cas de la música a Catalunya.

És un fet que els camps de treball iniciats per mossèn H. Anglès s'han anat ampliant amb lentitud a les dècades dels 70 i 80, però, pel que fa a la metodologia emprada, les coses no han canviat gaire. Ja apuntarem aquesta mateixa reflexió en anteriors pàgines d'aquesta revista (2).

H. Anglès serà l'impulsor —no hem d'oblidar la seva formació, de primer amb F. Pedrell i, després a Alemanya amb F. Ludwig— del positivisme historiogràfic iniciat per F. A. Barbieri i el seu mestre català. La seva gran aportació va ésser la d'introduir a Espanya el concepte musicològic defensat per Ludwig, que era el gran capdavanter del mètode filològic en la musicologia. La primacia de la dada històrico-musical, l'acurada tècnica de transcripció pel que fa a l'edició crítica dels textos musicals, i la recuperació i

ANTONI SOLER

(1729-1783)

SIS QUINTETS

PER A INSTRUMENTS D'ARC I ORGUE O CLAVE OBLIGAT

Transcripció i revisió per Robert Gerhard

Introducció i Estudi d'Higini Anglès, prev.
Cap del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS - BIBLIOTECA DE CATALUNYA
BARCELONA, 1933

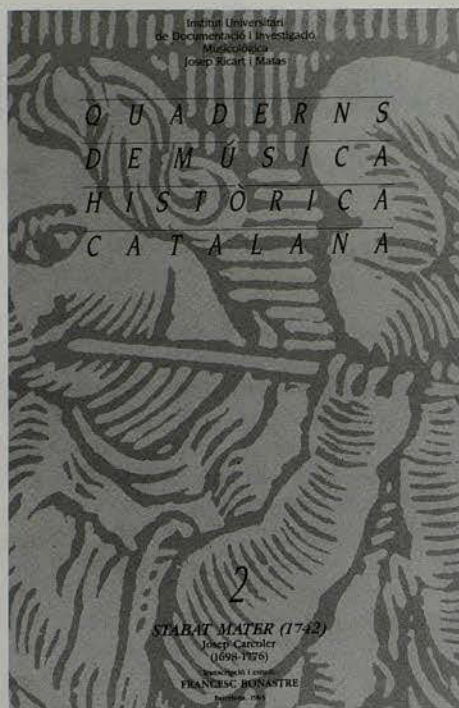
XVII, camps de treball encetats anteriorment s'estudien des de l'òptica catalana i no solament castellana, o bé se'ls interpreta des de postures més interpretatives que no pas d'edició musical. L'Edat Mitjana es torna a escometre, després d'H. Anglès. Serà a partir dels anys 70 quan els centres musicològics abans esmentats emprenen i reemprenen la tasca d'editar, amb més o menys assiduitat, el patrimoni musical català. Al llarg dels anys 80 s'hi incorpora l'Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica —Josep Ricart Matas—, que edita quadernets de música catalana dels segles XVI i XVII. També importants mestres de la música de tecla catalana són editats, aquests anys, en alguna editorial de Madrid i de l'estranger.

Ensems amb l'edició de música catalana i castellana, van apareixent articles i

comparació de les fonts musicals són els punts de la valuosa recerca d'H. Anglès. És ell qui emprèn de forma sistemàtica i contínua un treball musicològic articulat, a partir de la publicació de les fonts musicals de primera mà, guiat pel seu estricte concepte filològic, pels corrents cecilianistes del moment i pel seu nacionalisme, que el porta a estudiar la musicologia com a història de la composició, destacant aquells aspectes tècnico-musicals que ens poden diferenciar de la resta d'Europa, o aquells altres, dels quals ell considerava que n'erem els iniciadors. Són criteris que van representar, al seu moment, un pas qualitatiu indiscutible, un salt endavant en la recuperació i comprensió del passat musical. Avui es repeteix excessivament que aquell criteri és l'únic mitjà possible d'entendre la investigació musicològica a casa nostra. Malauradament, amb massa assiduïtat, els més simples descriptivisme, positivisme i formalisme embolcallen a grans trets la musicologia catalana i peninsular.

Mentre que a la comunitat musicològica internacional, com a les branques del saber instaurades en l'ensenyament universitari a Espanya, la discussió metodològica és un tema de debat constant, i la necessitat de superar el positivisme provoca una llarga polèmica, aquesta clarificació encara no ha arribat a la musicologia peninsular (3). Difícilment es pot parlar de corrents musicològics a Catalunya (el tema proposat inicialment per aquest escrit); únicament podem fer esment de positivisme centrat en l'aportació d'inventaris i catàlegs de fonts musicals, de recollida de dades biogràfiques, d'ordenació de notícies històrico-musicals, d'edició de textos, amb molt poc mètode filològic en alguns casos. A tots aquests aspectes importants de la investigació, els manca un fonamental suport interpretatiu i de síntesi. Caldria, al mateix temps que es continua amb la urgent tasca d'edició musical, plantejar-se la interpretació com a fi fonamental de la recerca i no romandre en un dels primers estadis del procés investigador.

Des del començament d'aquest escrit estic parlant de la doble faceta de musicòleg i de sacerdot en la personalitat d'H. Anglès. Tot seguit, voldria apuntar la significació d'Anglès com a sacerdot i la seva influència en la formació de futurs musicòlegs a la Península. Com a musicòleg de reconegut prestigi internacional i sever sacerdot, va ésser nomenat, l'any 1947, rector del "Pontificio Istituto di Musica Sacra", a Roma. Aquest doble magisteri facilitarà i guiarà la formació d'un nombre de sacerdots-musicòlegs encaminats, en funció del context del centre, a la investigació de la producció sacra composta als grans centres religiosos musicals de la Península. Alguns alumnes són noms coneguts per la tasca professional feta arreu de l'Estat espanyol, i també a Cata-



lunya (encara que, aquí, el seu nombre sigui més reduït). Aquest camí, en certa manera, enllaça amb aquella antiga tradició dels grans mestres de capella de catedrals, monestirs, etc...: homes formats també en el marc religiós de les institucions musicals de l'Església catòlica. No es pot perdre de vista que, a Espanya, l'únic centre de formació musicològica civil on s'inclou aquesta especialitat serà el Conservatori; però això no s'esdevé fins que es posa en funcionament el decret de conservatoris, l'any 1966. Fins la dècada dels 80, la musicologia no s'incorpora a la universitat espanyola. Davant aquest desert en l'àmbit de l'ensenyament, el mestratge únic d'Higinio Anglès, des de Roma, és un element important que cal valorar en l'evolució de la musicologia a Catalunya i a Espanya. La clarividència trajectòria professional d'Anglès el feia ésser conscient de la importància del tema i de la manca d'una estructura adient a Espanya. Per aquesta raó m'ha semblat oportú fer-ne esment. I m'agradaria citar un text d'Anglès que fa referència al tema. Es tracta d'un paràgraf extret d'un significatiu discurs que ha fet història i que s'intitula "Gloriosa contribució de Espanya a la història de la música universal", publicat l'any 1948. Diu així: —*Se impone que tales estudios (Musicologia) tengan acceso oficial a los centros docentes superiores, como lo habían tenido durante los siglos XIII-XVII, y con ello despertaremos vocaciones nuevas, a las cuales será dado crear una cultura musical hispánica digna de nuestros días. Considerar el arte musical como cosa de poca monta, que no vale la pena figurar entre las otras enseñanzas superiores, sería desconocer el ejemplo que nos dan los países adelantados...*—

L'autodidactisme investigador, l'arribada a la musicologia des d'estudis univer-

sitaris no musicals, la sortida a l'estranger per formar-se, l'instrucció musical i musicològica rebuda als conservatoris i l'ensenyament impartit a centres religiosos, conformen un conjunt de procedències diverses en la base formativa dels actuals musicòlegs catalans. Aquesta realitat i aquest substrat social s'han d'avaluar en aquests anys, en què les tensions entre conservatoris i universitats són constants per dirimir quin és el lloc més adient per a impartir la musicologia. No seria sobrer citar M. Bukofzer quan, parlant del tema, considerava que el conservatori i la universitat, —*are not necessarily antagonistic, but are distinct*—

En un altre ordre de coses, no voldria passar per alt el tema de les institucions. L'excessiu nombre i la poca coordinació de centres, instituts i societats dedicades a la recerca és un altre tema important, el qual ha canviat des dels anys 70. Són institucions que, al llarg d'aquest escrit, han estat esmentades en relació a les pàgines editorials seguides, i la descripció de la política de cada una d'elles resulta complexa d'explicar breument. I, en el fons, seria tot un tema per a un altre escrit.

Aquestes breus pinzellades sobre l'empremta que H. Anglès deixà en temes fonamentals de la musicologia actual, podrien servir de punt de partida a fi de plantejar-se i clarificar (en un debat serè, profund i que involucrés totes les institucions i "tots" aquells musicòlegs i músics d'una i altra generació, directament, o indirectament relacionats amb el tema) una reflexió que ens portés a la renovació, i no a la reiteració, del llegat deixat per H. Anglès. També des d'altres pàgines i des de Catalunya, altres musicòlegs han escrit sobre la necessitat de nous plantejaments. Aquesta seria una bona celebració, més reflexiva que espectacular, per recordar aquesta figura senyera de la musicologia internacional.

Maria Ester-Sala

NOTES

(1) Per a la bibliografia d'H. Anglès consultar: *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. 2 vols. C.S.I.C. Barcelona 1958-1961; i Hyginus ANGLÉS. *Scripta Musicologica*. 3 vols. Cura et studio Iosephi López Caló. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma 1975. Ambdues bibliografies no recullen els pocs treballs publicats en la primera etapa de la "Revista Musical Catalana".

(2) "Revistes de musicologia: un fet aïllat", a *Revista Musical Catalana*, núm. 32 (1987) pp. 49-50.

(3) Cito algunes monografies, de la molt extensa bibliografia, sobre el tema: F.L.L. HARRISON, H. MANTLE I C. PALISCA. *Musicology*. Prentice-Hall 1963; *Perspectives in Musicology*. Editet by B.S. Brook, E.O.D. Downes and S. van Solkema, New York 1975; *Musicology in the 1980's* Editet by D.K. Holoman and C.V. Palisca, New York 1982; J.KERMAN. *Musicology*, London 1985 i *Ibidem. Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985.



Detall d'un manuscrit del s. XVI: El cant de la Sibilla. Versió polifònica a quatre veus d'autor anònim. Pertany a la Biblioteca de l'Orfeó Català.

La musicologia espanyola i catalana davant un gran repte

Per a uns, la musicologia és "la ciència que s'ocupa de la música"; altres prefereixen definir-la com una branca del saber, l'objecte de la qual és "la investigació de la música com a fenomen físic, psicològic, estètic i cultural"; actualment es tendeix a posar l'accent en l'activitat humana que crea i produeix aquesta música. Malgrat les diferències de matis que s'aprecien en la definició del terme, tothom coincideix a assenyalar que l'activitat del musicòleg és de caràcter científic, no artístic, i que el musicòleg no és un assagista que escriu sobre temes musicals, sinó un investigador.

A causa de la forma en què darrerament s'apliquen els termes musicologia i musicòleg al nostre país, sembla com si hagués sorgit una certa confusió a l'entorn del seu significat; una confusió que, potser, les línies que segueixen poden ajudar a aclarir.

Guido Adler, en un article aparegut el 1885 a la "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", amb el títol de *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, ("Àmbit, mètodes i objectes de la musicologia"), va subdividir la musicologia en dues grans branques —la històrica i la sistemàtica—, les quals presideixen els estudis de l'especialitat a les universitats de quasi tot el món.

La Musicologia Històrica s'ocupa de l'estudi de les Històries de la Música per èpoques, pobles, imperis, països, regions, ciutats, escoles o artistes individuals. Comprèn les especialitats de: 1) Paleografia musical i semiologia; 2) Formes musicals; 3) Lleis que regeixen la música, ja siguin les inherents a les composicions d'una època, les que apareixen en els escrits teòrics o aquelles que sorgeixen de la pràctica musical; 4) Instruments musicals.

Per la seva banda, la Musicologia Sistemàtica s'ocupa de la sistematització de les principals lleis que regeixen i s'apliquen a la música. Comprèn les especialitats de: 1) Investigació de les lleis de l'harmonia, el ritme i la melodia; 2) Estètica i psicologia de la música; 3) Pedagogia musical; 4) Etnografia i folklore. Hans-Heinz Oräger va afegir, a aquestes especialitats, el 1955, les de Sociologia musical i Tècniques de gravació. I molt aviat s'hauran de sumar a totes aquestes les tècniques de la informàtica aplicada a la música, les quals avui ja mereixen l'atenció d'un nombre important d'investigadors.

No serà, doncs, musicòleg aquell qui, en el seus treballs, no es refereixi, en la seva totalitat, o en una part almenys, a una de les diverses especialitats de la Musicologia, reconegudes com a tals.

Per iniciativa d'Henry Prunières, i gràcies a la gestió d'un comitè presidit per

Adler, el setembre del 1927 es va fundar a Basilea la "International Musicological Society" ("Societat Internacional de Musicologia"), que vingué a reemplaçar l'antiga "Internationale Musikgesellschaft", fundada el 1899 per Oskar Fleischer i Mac Seiffert; les seves activitats havien cessat arran de l'esclat de la Primera Guerra Mundial. En un principi, la S.I.M. va mantenir contactes estrets amb compositors i intèrprets, fins al punt que el seu primer Congrés, celebrat a Lieja el 1930, s'organitzà amb la col·laboració de la Societat Internacional per a la Música Contemporània. Sis anys més tard, l'abril del 1936, se celebrà a Barcelona un nou Congrés de la S.I.M.; entre els membres de la seva comissió organitzadora, destaquen noms com els de Pau Casals, Manuel de Falla, Robert Gerhard, Lluís Millet o Joaquim Turina. La seu que tingué fou l'Institut d'Estudis Catalans.

Segons el programa editat pel Congrés, al llarg de quatre dies van celebrar-se disset sessions científiques, en les que es presentaren un total de 76 ponències. Les sessions foren distribuïdes en quatre (cinc) grans grups o seccions: **Ia.** Història antiga; **Ib.** Història moderna; **II.** Folklore; **III.** Gregorianisme; **IV.** Orgue. Les esmentades sessions foren presidides, respectivament, per Theodor Kroyer, Knut Jeppesen, Jacques Handschin, Curt Sachs, Paul Marie Masson, Johannes Wolf (2), Heinrich Besseler, Pau Casals,

Anglès, Sunyol i Emili Pujol, un aval per a la musicologia catalana

Francesc Pujol, Kurt Huber, Josep Barberà, Dominicus Johnner, Gregori Maria Sunyol (2), Dom Gajard i F. X. Mathias & Théodor Gérold, uns noms que, en la seva majoria, quedaran per sempre inscrits en la Història de la Música o de la Musicologia. Repassem els títols de les ponències presentades al Congrés per espanyols, quasi la meitat dels quals eren catalans.

Secció Ia: Higiní Anglès, *La polyphonie de la court pontificale d'Avignon de la seconde moitié du XIV siècle en Catalogne*; José Antonio Donostia, *La música de Juan Ancheta, siglos XV-XVI*; Josep Ricart i Matas, *Els instruments musicals en la iconografia hispànica de l'Edat mitjana*; Emili Pujol, *La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument*; Vicenç Ripollès, *Los ministriles de los siglos XVI-XVIII en la Catedral de Valencia*; José Subirá, *Un fondo desconocido de la música para guitarra*.

Secció Ib: José Subirá, *La música instrumental al servicio de las obras dramáticas declamadas*; David Pujol, *Un llibre manuscrit amb dotze misses de Pierre de Manchicourt, mestre de Capella de Felip*

II; Jesús Bal, La canción amorosa de la Corte de Castilla a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII.

Secció II: Joaquín Turina, *El canto popular andaluz*; Nemesio Otaño, *Notas sobre el folklore gallego*; Baltasar Samper, *El cant de les cançons de treballada a Mallorca*; Vicenç Maria de Gibert, *Les melodies de les cançons romancesques a Catalunya*; Josep Barberà, *Supervivències gregues en la cançó popular catalana*; Antonio José, *La canción popular burgalesa*; Eduardo M. Torner, *Los ritmos en la música popular castellana*; Francesc Pujol, *Ritme i metrificació de les cançons populars catalanes*; Conrado del Campo, *La armonización del canto popular*.

Secció III: Gregori Maria Sunyol, *État actuel des travaux sur le chant ambrosien*; del mateix, *La modalitat del cant litúrgic llatí*; Higiní Anglès, *Necessité d'un catalogue détaillé des manuscrits grégoriens du Moyen Age*; Josep Franquesa, *Darres troballes sobre el cant visigòtic*.

Secció IV: Joan Maria Thomàs, *Jordi Bosch: le plus grand facteur d'orgues du XVIII siècle*; Nemesio Otaño, *La organería y los órganos del país vasco*.

Les actes del Congrés mai no es van arribar a editar, a causa de l'esclat immediat de la guerra civil espanyola; però n'hi ha prou amb llegir els títols d'aquestes ponències per constatar que els temes tractats pels nostres musicòlegs exigien una notable labor d'investigació. Tres noms destaquen sobre els altres: Higiní Anglès, Emili Pujol i Gregori Maria Sunyol, els quals representen un aval més que suficient per a poder celebrar un Congrés Internacional de Musicologia a les terres catalanes.

Per aquells anys, era general l'interès envers la música hispànica del passat, un interès que no era privatiu dels músics peninsulars, com ho testifiquen els títols de les 11 ponències que tot seguit detalllem, i que foren presentades al Congrés per especialistes francesos, anglesos, suïsos i alemanys. **Secció Ia:** Otto Ursprung, *Spanische Musik der Vor-Reservata um 1500, und der Früh-Reservata*; J. B. Trend, *The madrigal of Pedro Rimonte*; Johannes Wolf, *Ein angebliches Ramis-Manuskript in der Preussischen Staatsbibliothek*; Edgar Istel, *Work and personality of Felipe Pedrell*.

Secció Ib: Walter Gestengerg, *Spanien in der deutschen Musikgeschichtsschreibung*; Aloys Mooser, *Un musicien espagnol en Russie à la fin du XVIII siècle: contribution à la biographie de Vicenç Martin i Soler et à la bibliographie de son oeuvre*; Paul Marie Masson, *Le recueil madrilène des "Canciones francesas para todos los manuscritos". Vers 1700*.

Secció II: Julien Tiersot, *Les chansons populaires de la France et de la Catalogne*.

Secció III: Amedée Gastoué, *Les réci-tatifs liturgiques du codex espagnol. Res.*

Revista Musical Catalana

Butlletí mensual de l'Orfeó Català

SALUTATION

A l'ocasió del III Congrés de la Société Internationale de Musicologie et du XIV Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine, la REVISTA MUSICAL CATALANA adreça aux musicologues, compositeurs, artistes, critiques et amateurs qui sont venus dans notre ville pour assister à ces solennités la plus chaleureuse et cordiale des salutations, et leur souhaite un heureux séjour parmi nous.

F. 967 de la bibliothèque du Conservatoire National de Musique à Paris; Dom Maur Sablayrolles, *Un regard sur mon Iler Hispanicum*.

Secció IV: N. Dufourg, *Le maître franco-espagnol Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) et l'évolution de la musique d'orgue en France*.

És indubtable que la confluència d'interessos que va propiciar la celebració del Congrés de la S.I.M. a Barcelona era òptima per integrar la musicologia espanyola, de tots els nivells, a les coordenades de la musicologia internacional. Hi havia un interès generalitzat envers la música espanyola; la península comptava amb uns especialistes de gran categoria i s'afegia a aquest fet un notable interès envers la musicologia, en el propi país i especialment a Catalunya. Però, malauradament, el Congrés no va poder donar els seus fruits. I quan, uns anys després, es va intentar avivar l'interès cap a aquesta especialitat, tot el pes va recaure sobre una sola persona (Higiní Anglès) i en una única institució (l'Institut Español de Musicología, integrat, a Barcelona, al "Consejo Superior de Investigaciones Científicas").

Aquest —per dir-ho d'alguna manera— monopoli de la musicologia fou, a curt termini, positiu; però, a la llarga, hauria de resultar tot el contrari. Mentre residí a Barcelona, Anglès estigué sempre envoltat d'un enorme i merescut prestigi. A ell feren cap molts joves interessats pels estudis de musicologia, i moltes altres persones ja no tan joves que, en un o altre sentit, cercaven la seva protecció i suport. Els pressupostos dedicats a la investigació científica han estat, a Espanya, tradicionalment migrats. I a aquesta causa pot atribuir-se el fet que l'I.E.M., fundat l'any 1943, continués essent, el 1969, quan va morir Anglès, l'única institució estatal de-

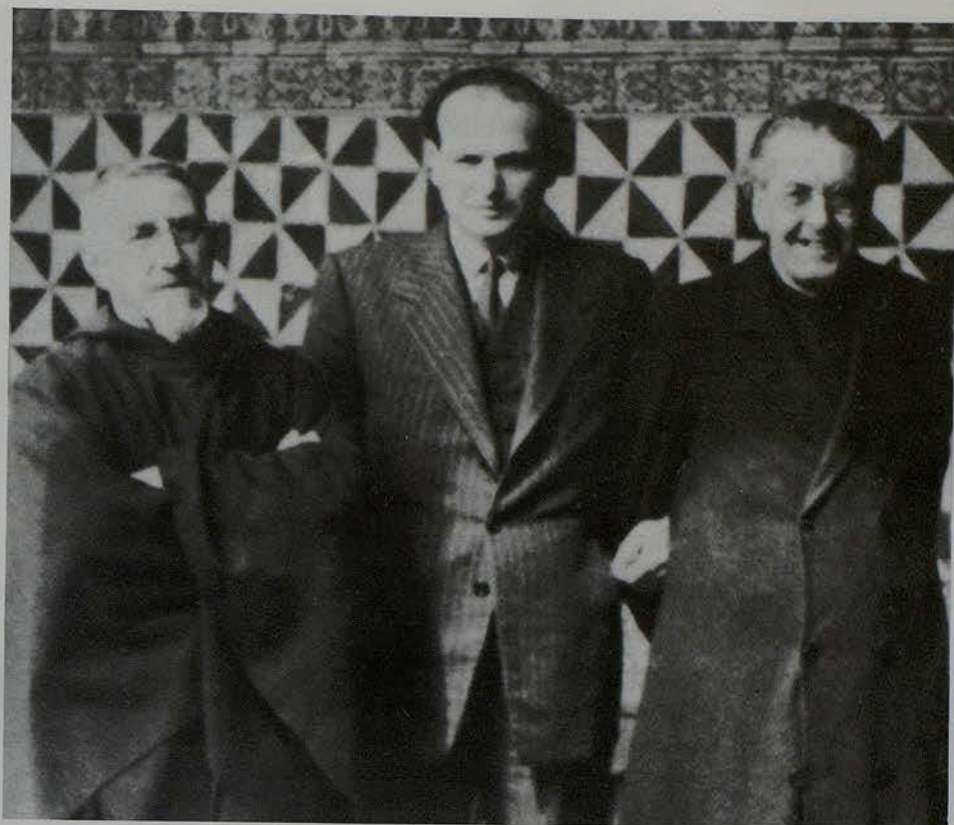
dicada als estudis de musicologia. Cal atribuir aquest fet, exclusivament i única, a una mala política científica?

Mai no podrem deixar d'admirar l'enorme labor desenvolupada per Higiní Anglès, qui, però (i a diferència d'altres savis, entre els quals podem incloure els seus mestres, Felip Pedrell i Friedrich Ludwig) mai no va arribar a crear escola. Ludwig va oferir al seu deixeble predilecte, Heinrich Bessler, com a tema de tesi doctoral, una part del cos central de les seves investigacions: els manuscrits musicals del segle XIV. No tinc coneixement de tesis doctorals sobre temes hispànics dirigides per Anglès, de qui alguns manuscrits musicals de la Biblioteca de Catalunya (de la que fou Conservador) conserven encara notes escrites de la seva pròpia mà, amb indicacions tals com "reservat" o "prohibit microfilm".

Per al profà, la música ha tingut sempre un cert caràcter ocult, en part a causa del seu llenguatge. El seu coneixement sembla limitat als entesos; un fet que afavoreix actituds cautes en relació a la divulgació dels seus principis. Compositors de l'època medieval, com Jacopo da Bologna o Francesco Landini, es queixaven, per exemple, de l'excessiva divulgació que, segons la seva opinió, tenien els "secrets" de la música. Anglès, expert medievalista, sembla haver participat d'aquelles inquietuds pel que fa referència a la Musicologia.

Des del moment de la seva fundació, l'I.E.M. va actuar amb un zel desmesurat respecte al nostre patrimoni musical, i va confondre, moltes vegades, responsabilitat amb exclusiva. Tancat sobre si mateix, en lloc d'acréixer la seva influència, l'Institut es va anar debilitant progressivament, una situació afavorida per les llargues absències d'Anglès, qui, en vida, mai no va deixar de ser-ne l'únic protagonista. Es ben cert que la seva figura justificava la institució per ella mateixa. L'insigne musicòleg català encara pertanyia a una generació en la qual un sol home podia abraçar tot el saber de la seva especialitat; però el substitut de mossèn Higiní ja només podia ser un equip d'especialistes. Després de la seva mort, l'I.E.M. va continuar essent el mateix, però sense Anglès. Ara fa escassament quatre anys que l'Institut va deixar d'existir.

La manca d'ensenyament (a tots els nivells) d'un coneixement essencialment científic, afavoreix la confusió, quan no l'amateurisme. La dificultat d'accés a les fonts porta a l'aïllament i a actituds de menyspreu. Repassem, a títol de curiositat, el programa del darrer congrés de la S.I.M., celebrat a Bolonya a finals del passat agost, en el qual prengueren part activa, aproximadament, 250 musicòlegs de tot el món. Només dos israelians i un americà van presentar ponències de tema hispànic (Judith Etzion & Susana Weich-Shahak, *The Spanisc "romances viejos"*



Miquel Querol, amb el pare Donostia i mossèn Baldelló, col·laboradors de l'"Institut Español de Musicología"

and Sephardic romances: musical links across five centuries, i Allan W. Atlas, *Coutly patronage in the 15th century*, ponència parcialment referida a la *Missa del Mapa Mundi*, de Johannes Cornago). Beryl Kenyon de Pascual, una anglesa resident a Madrid, va intervenir en la sessió d'estudi dedicada als instruments de tecla, amb un tema sobre els instruments espanyols del segle XVIII. La participació espanyola es limità a la intervenció d'Ismael Fernández de la Cuesta en la sessió dedicada als trobadors, i a una ponència de qui signa aquest article (*Tradition and modernity in the Mystery play of Elche*). El panorama, desolador, respon a una realitat que, malgrat tot, ja comença a canviar.

La manca d'ensenyament afavoreix la confusió o l'amateurisme

L'any 1992, Espanya serà la seu d'un nou Congrés de la S.I.M., que se celebrarà, aquesta vegada, a Madrid. Les circumstàncies que concorren en aquesta convocatòria obeeixen, per part espanyola, a interessos que no ve al cas analitzar aquí; i, per part internacional, a un viú desig d'introduir-se al nostre país, un desig reprimat al llarg de molts anys. Esgotades o semiesgotades les fonts musicals inèdites d'altres països europeus, Espanya guarda encara tresors musicals del passat que mereixen l'atenció i l'estudi dels experts.

A diferència dels anys 30, l'organització científica dels congressos de la S.I.M. és, ara, a les mans d'una comissió internacional, en la qual poden no estar presents membres del país en què se celebri el Congrés. Aquesta comissió té la missió, entre altres, de seleccionar les ponències que es presenten al Congrés. El nivell de la musicologia espanyola és, actualment, molt baix, i el de la musicologia catalana no hi constitueix una excepció, com fou en altres temps. Es corre el risc de ser els amfitrions d'un Congrés, els fruits del qual ens resultin amargs.

El Congrés de la S.I.M. de l'any 1992, representa, al mateix temps, una fita i un repte. La musicologia espanyola, i amb ella la catalana, comença a renèixer, especialment a l'entorn d'una institució en la qual sempre hauria hagut d'estar: la Universitat. El fantasma de l'I.E.M. plana encara en el record de molts, i en l'actitud de molt pocs. La musicologia s'ha d'encarrilar, al nostre país, per dreceres de democràcia, de solidaritat; ha d'ajuntar interessos diversos, de tal manera que pugui fer front, en un futur immediat, a la competitivitat internacional.

És essencial un gran esforç d'actualització. També ho és la formació de noves generacions de musicòlegs que amplin els seus coneixements més enllà de les nostres fronteres. El Congrés del 1992 és un objectiu que obre camins a l'esperança. La responsabilitat, ara, és de tots.

Maria Carmen Gómez i Muntaner
Director-at-Large de la S.I.M.

La temporada en marxa

Ja ha esclatat el curs en tots el seus fronts i amb renovada intensitat. El Liceu segueix fidel en la periodicitat darrerament establerta de canvi quinzenal amb dos títols que coincideixen en un semblant caire espectacular. Primer ha estat *Tannhäuser*, que s'ofereix amb uns decorats i vestuari de Josep Maria Espada i la direcció escènica de Ricard Salvat, producció segurament inesperada pel que pertoca al camp wagnerià, bé que no gens sorprenent per als qui segueixen la labor d'aquest director. Escena austera, unida a una acció parca però no exempta de moviment intern. Una bona actuació del trio de principals protagonistes, encapçalats per Arley Reece, repescat a darrera hora com a substitut. Aquest intèrpret representa la figura actual del tenor wagnerià de perfils ben distints del tenor heroic convencional. És l'exemple terminant de com una crisi de veus pot influir en un canvi de la concepció interpretativa per a un compositor determinat, en aquest cas

Wagner. De totes maneres, aquesta realització més aviat lleugera del protagonista no vol significar que Reece no sigui un cantant realment important. De forma curiosa, exactament a la inversa va succeir amb Johanna Meier, una Elisabeth distinta dels personatges virginals de les sopranos líriques. Johanna Meier resultà aquí el personatge amb tints gairebé dramàtiques, sobretot quant a la densitat de la veu. Stefania Toczyska era la Venus de torn, eficient i experta en un paper de gran mezzo. No gran cosa va passar en el sector orquestral a cura de Heinz Fricke, per bé que el clima interpretatiu va anar intensificant-se amb el ritme progressiu de l'obra.

Mefistofele va insistir, a continuació, en aquest sentit espectacular que tan bé ha resolt enguany Emilio Sagi sobre la base d'una producció del Teatre de La Zarzuela, que especula amb una ambientació irreal que encaixava sobretot amb la primera part de l'òpera. Tothom va copsar

de seguida la qualitat de la preparació dels cors titulars per a aquesta obra, magnífics i matisats per Gandolfi i Sicuri, a un nivell de la màxima exigència internacional. Una parella de luxe presidia aquesta reposició: Bonaldo Giaiotti i Montserrat Caballé. El primer segueix capacitat per servir sense cap mancança les alternatives expressives del personatge, anecdòtiques però no per això menys complicades en el sentit essencialment vocal. El personatge de Montserrat Caballé, a la mesura exacta de l'evolució natural de les seves qualitats i d'unes dates prenadenques. És un dels papers que ella sap desenvolupar sense gaires problemes d'aprofundiment interpretatiu, només que amb la sola gran contribució de la categoria vocal de sempre. Hi hem sentit igualment un tenor interessant en Antonio Ordoñez que ja coneguérem per mitjà de la representació de *Safó*. Exemple típic del cantant que administra la seva veu amb prodigalitat, probablement perquè té encara problemes d'emissió més controlada i matisada o de canvi de registres. És un cantant francament interessant i de probable futur remarcable. Rosa Maria Ysàs va tornar a aparèixer en un altre paper dels que comença a ésser titular aferrada al Liceu. Hi hagué una direcció musical correcta de José C. Collado i una coreografia ben quallada de la parella de dansarins Gelabert Azzopardi, perfectament adient a la concepció escènica d'enguany ja referida.

Comença el cicle d'Euroconcert

Amb la versió concertant de *L'Olimpiade*, de Vivaldi i de l'òratori *Israel a Egipte*, de Händel, es va iniciar la temporada oficial d'Euroconcert al Palau de la Música. En la primera, hi intervenien solament el famós Cor Madrigal i l'Orquestra de Cambra de Budapest i en el segon s'hi incorporà la Coral San Jordi. Han estat versions sensiblement en la línia actual, és a dir cercant una intimitat estilística i l'autenticitat interpretativa. De totes maneres els magiars tenen una personalitat tan marcada en els seus repertoris habituals que ambdues versions distaren clarament de les interpretacions arqueològiques d'actual circulació. Versions honestes, sense recitatius ni gairebé cap "da capo" en les àries i, per tant, d'audició confortable amb excés, la qual cosa vol dir minva de la solemnitat que mereixen i podien haver assolit els intèrprets solistes. Eva Batori, Judith Nemeth, Janos

CAMPUS MUSICAL'88

(Homologat per la Federació Internacional de Jeunesses Musicals)

III TROBADA INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA AMB LA CAMERATA LYSY

Torroella de Montgrí (Baix Empordà)

BEQUES

1. Aquest curs de música de cambra és una trobada de treball amb el mestre Alberto Lysy, amb altres professors de l'Acadèmia Internacional Yehudi Menuhin de Gstaad i amb els membres de l'orquestra d'aquest centre, la Camerata Lysy. El curs inclou classes magistrals, tallers i concerts públics d'obres treballades durant el curs, amb grups que van des del duo a l'orquestra. Hi seran admesos estudiants de violí, viola, violoncel, piano, clavicèmbal, flauta dolça i travessera, oboè, clarinet, fagot, trompa, arpa, orgue i guitarra.
2. La Fundació Acadèmia Internacional de Música de Cambra de Barcelona ofereix un nombre determinat de beques completes per a estudiants espanyols de nivell tècnic avançat. La beca comprèn les despeses del curs i d'estada a pensió completa.
3. Els interessats hauran d'enviar, abans del 15 de març, a la secretaria de Joventuts Musicals, Apartat 70. 17257 Torroella de Montgrí (telèfon 972-758396), un informe del seu currículum acadèmic amb fotocòpia de les qualificacions dels darrers dos cursos. També es valoraran les recomanacions de professors.
4. Si el Jurat ho creu convenient, podrà demanar, en una segona fase de selecció, un enregistrament d'una interpretació del sol·licitant o bé la seva presència per una actuació.
5. Qualsevol que sigui la decisió del Jurat serà comunicada abans del 15 d'abril.
6. El curs tindrà lloc a Torroella de Montgrí de l'1 al 20 de juliol amb una classe magistral inaugural a cura de Yehudi Menuhin el mes de juny.

L'organitza:



Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí

Hi col·laboren:

Ajuntament de Torroella de Montgrí i
Oficina Municipal de Turisme
Diputació de Girona

J. JORQUERA
S.A. D'INSTRUMENTS MUSICALS
Av. Francesc Cambó, 10 - Tel. 319 90 96 - 310 69 12
08003 BARCELONA

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música
(I.N.A.E.M.)



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



La versió dramàtica de Ricard Salvat i Josep M. Espada de Tannhäuser



El Quartet Juilliard, o la perfecció.

Bandi, són cantants d'un cert relleu en aquest camp, que el director Ferenc Szekeres manté en aquesta línia apuntada, sensiblement eclèctica en la interpretació de la música barroca. Igualment impecable la Coral Sant Jordi, inserida en la coral magiar.

La Caixa va obrir la seva temporada de concerts amb un de gran gala artística, el del Quartet Juilliard. Una solemnitat com aquesta és de les que es poden apuntar com un dels millors concerts d'enguany, perquè els artistes de la Juilliard són una formació de dimensió absoluta, fantàstica, entre els tres o quatre millors del món musical actual. Instrument sonor perfecte, de rara homogeneïtat i dolcesa de so. Sobrietat total, aprofundiment estilístic i virtuosisme individual total. Novament hem assistit a l'evidència de com cal fer actualment el quartet, sobretot sense caure en aquells temuts efectes d'"acordió" que fins no fa gaire encara eren norma de moltes agrupacions de gran fama. Amb atacs precisos i decidits i harmonies mai inflades van inter-

pretar una versió interessantíssima d'un *Quartet* poc divulgat de Schubert (l'op. 125, de clara joventut del compositor) que van fer amb severitat encara clàssica. Perfecte, impossible d'imaginar amb més profunditat, el *Cinquè Quartet* de Hindemith, en el qual demostrava com n'és, d'infundada, qualsevol acusació al compositor alemany quant a reiteració gratuïta de procediments i llenguatge. Obra impecable, de gran artesanat que qualsevol creador del nostre segle hauria segurament desitjat tenir en el seu catàleg. Obra excelsa a mans del Juilliard, podria restar insignificant en altres mans d'ordre inferior. I, per acabar, el *Primer Quartet* de Smetana, apassionat, expressionista i també sense cap concessió d'efectes fàcils i gratuïts.

I encara una efemèride a destacar, el *Concert* de Brahms, a cura d'Anne Sophie Mutter, amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona dirigida per Uriel Segal. Sense massa transcendència en aquesta part orquestral, cal destacar la versió de la violinista, que havíem sentit en la retransmis-

sió que s'acabava de fer des de Madrid amb el conjunt de la RTV i l'esplèndida direcció de Ros-Marbà. La violinista alemanya juga amb encert la carta d'una encisadora presència personal, però la realitat és que encarna un tipus de solista de primeríssima magnitud. Val la pena d'intentar-ne una certa definició. Violinista seriosa, de sonoritat preciosa i tècnica de gran dimensió, té una qualitat única, que resideix en la clara feminitat amb què tradueix totes les seves interpretacions. Poderosa de sonoritat quan vol, sol refugiar-se a la primera avinentesa que se li presenta en una cantilena dolça i morosa que li dóna perspectives inèdites en les obres més divulgades. En un cert sentit, podria comparar-se a la forma expositiva d'un Isaac Stern però, per altra banda, sense caure en els límits de l'ensucrament. Per bé que aquest darrer sap precisament romandre incontaminat en aquest sentit, la Mutter hi juga igualment sense perill però especulant amb aquests interludis que en diem femenins, d'una felicitat total.

Josep Casanovas

Victòria: el poder de la sensibilitat

La concessió del títol de Doctora Honoris Causa, per la Universitat de Barcelona, a la soprano Victòria dels Àngels, atorga a aquesta gran artista nostra un protagonisme especial. La figura gegantina de la nostra cantant, amb més de quaranta anys de trajectòria, és objecte així, per l'esmentat nomenament, de la consideració més elevada per part de l'ens universitari, amb el qual aquest s'honora a si mateix en mostrar la seva

fina sensibilitat. Una rememoració de la figura de Victòria dels Àngels per boca de qui fou el seu mentor i la valoració d'un important compositor nostre, la música del qual ha gaudit de la interpretació de la soprano, situen, juntament amb l'entrevista amb la pròpia interessada, el moment que viu i la transcendència de la seva trajectòria.

Estic segur que som molts els qui, havent arribat a una certa edat vinculats d'alguna manera a la música, hem seguit de prop o de lluny la trajectòria de Victòria dels Àngels, des d'aquell llunyà concert de presentació, l'any 1944, quan va sorprendre un auditori —el de la desapareguda "Cultural"— cantant, amb un rigor que no va coercir en absolut la frescor d'una veu d'adolescent, les àries dels clàssics, els *Lieder* de Brahms i Strauss, les melodies de Ravel i Respighi, i les cançons de Falla, Turina, Rodrigo, Granados, Toldrà i una pàgina inèdita de Mompou. Fou un miracle que, a partir de llavors, es repetiria ininterrompudament fins als nostres dies.

Victòria donaria repetidament la volta al món, seria l'heroïna de diverses òperes —de Mozart a Puccini— i arribaria fins a Bayreuth; però ella continuaria essent per a nosaltres el símbol de la musicalitat més intimista, més refinada i transcendent.

L'art de Victòria dels Àngels es resisteix a l'anàlisi estricta. Dir que la seva tècnica vocal és d'un acabat total, d'una perfecció suprema, no arriba a explicar la ductilitat harmoniosa i màgica de la seva dicció, assolida amb una claredat que ens permet fruir del seu cant al mateix temps que, íntegrament, de les essències poètiques que valoren el text de cada cançó. ¿Com poden discernir-se estrictament aquestes característiques, que tenen tant de docte magisteri com d'espontània inspiració impossible de classificar?

D'aquesta capacitat i habilitat de Victòria, en tenim constants manifestacions. I jo, personalment, dues de molt concretes. L'any 1972, l'Orquestra de la RTVE em va proposar escriure una obra simfònica per estrenar-la la temporada de l'any següent. Vaig acceptar l'encàrrec, amb la condició que fos un cicle de cançons sobre textos francesos: cinc poesies de l'escriptor Manolo Hugué, que són una petita meravella de concisió i de gràcia, que bé podien haver-les firmat Apollinaire o Moréas. I vaig exigir que l'interpretés Victòria dels Àngels, cosa que fou decididament aprovada.

No oblidaré l'estrena de l'obra, que va



Victòria dels Àngels amb el compositor Xavier Montsalvatge, autor d'aquest article.

coincidir amb un moment en què Victòria havia caigut en una profunda depressió motivada per tristes contingències familiars. Gairebé no va poder assajar. Va cantar amb veu fatigada, oprimida, però tanmateix angoixosament apassionada. Quina força, quin sentiment impressionant va assolir per a mi aquella interpretació! Mai no he tornat a escoltar aquelles melodies amb una major integritat expressiva.

Un temps abans havia tingut una altra oportunitat de rendir-me a la bellesa de la seva veu i la noblesa de la seva personalitat, aquesta vegada plenament manifestada. Jo havia compost, els anys quaranta, la col·lecció de *Cinc cançons negres*. Quan ja eren conegudes per moltes cantants, encara no havia pogut escoltar-les en la versió de Victòria. Però un dia, em va citar a casa seva per oferir-me una sorpresa: les primícies d'un disc que estava a punt de publicar-se, on va voler incloure

aquelles cançons interpretades per ella juntament amb l'Orquestra del Conservatori de París, dirigida per Rafael Frühbeck.

Confesso que em va emocionar la seva veu, d'accents dictats per una sensibilitat captivadora, flotant dins l'atmosfera sonora de l'orquestra. Tinc la sort de posseir més d'una dotzena de diferents gravacions en disc d'aquelles melodies, però cap no supera en intensitat poètica, en volada lírica i en eloqüència comunicativa, aquella a què em refereixo, en la qual Victòria sembla infondre tota la grandesa del seu art.

Això mateix podríem dir referint-nos a qualsevol de les altres interpretacions que li coneixem, perquè Victòria dels Àngels, no és des d'ara, sinó des de sempre que, amb la manifestació de la seva musicalitat, ha fet honor a la causa que ella ha servit i per la qual acaba de ser doctorada.

Xavier Montsalvatge

Josep Maria Llamaña, mentor de la carrera de Victòria dels Àngels

La importància de Josep Maria Llamaña en la carrera de Victòria dels Àngels ha estat fonamental. Se situa en aquell nivell transcendental i únic dels orígens, allà on s'hi juga el "tot o res": l'anar pel camí encertat, o per l'altre. Ell fou qui va anar molt més enllà de descobrir-la i d'endevenir, lúcidament, unes facultats que, aleshores, als inicis dels anys quaranta, apunraven poderoses. Ell fou qui, en un gest de valentia i d'intel·ligència, assumí, en aquells anys decisius, la responsabilitat de dirigir-ne les primeres i decisives petjades.

—Hi havia altres persones que ho haurien pogut fer. Però vaig creure que d'entre els que es movien en els cercles musicals barcelonins, jo era pel meu bagatge qui podria donar una visió més àmplia i completa a la seva carrera.

Josep Maria Llamaña fa aquesta confessió sense cap mena de presumpció, sinó fent honor a l'objectivitat més autèntica. I recorda com va descobrir aquella veu única:

—Jo era President de la Comissió de Música del Conservatori del Liceu. Estava en contacte amb tots els professors i coneixia tothom. Era el 1941. Un dia, escoltant els alumnes vaig sentir-la i em vaig dir: "Això és diferent!". I aquella primera impressió es confirmaria a cada instant de la que fou una relació viva i intensa durant cinc o sis anys.

Collaborar amb Victòria fou sempre un regal del cel

Téms més enllà, el propi Llamaña escriurà, tot recordant la vinculació —anys 1941 al 1946— de Victòria amb l'Ars Musicae, aquestes paraules:

—Al llarg d'aquests cinc anys de col·laboració mútua amb Ars Musicae va créixer la més cordial amistat i una vivíssima admiració vers Victòria; anys, aquests, d'inesborrable record per a tots nosaltres, amb l'enyorança d'aquelles sorpreses contínues que ens donava la seva dicció prodigiosa i altres emocions viscudes. Poder col·laborar amb Victòria dels Àngels fou sempre un regal del cel!

I l'Ars Musicae es convertí en una mena de bressol que "bressolà", valguí la redundància, el període de formació de la cantant. Llamaña fou qui aconseguí que un patronat (o un grup d'amics) fornís els recursos materials necessaris que alliberarien la cantant de temptacions d'ofertes de teatres de sarsuela i li permetrien dedicar-se a un procés de formació intens i

intelligent, i d'horitzonts amplis. Fou Llamaña i Ars Musicae qui n'afavoriren el debut, tan triomfal, al Palau de la Música Catalana, i qui la portaren abans a Madrid, al si del grup com a flauta dolça, fet que Llamaña aprofità per a fer-la cantar davant de les forces vives de la música d'arreu d'Espanya —entre les quals Guridi— en una sessió privada que descabdellà l'entusiasme dels assistents. Un mes més tard, es produïa l'esmentat debut al Palau. I, poc més enllà, la primera representació liceística. Llamaña situa en aquests termes les virtuts de Victòria dels Àngels: —La veu de Victòria dels Àngels és preciosa, d'un color pur, humana i musical. A cada síl·laba, li atorga un valor musical diferent. Però tot i tenint en compte aquesta veu seductora, allò més important és el seu talent i la seva ànima la que priva per damunt de tot, de la mateixa veu. Té unes qualitats que no tenen les altres cantants. I dubto que si s'hagués pogut comparar amb la Patti i amb la Malibran, aquestes poguessin haver arribat on va arribar la Victòria. I no ho dic per simpatia personal, sinó de forma objectiva. És la cantant més completa i versàtil, i la més genial, que hi ha hagut. I té una altra virtut. Quan un músic veu la partitura, veu la tonada i la canta i prou. Ella té una doble visió que radiografia aquella música. La veu per dins, no solament la part perceptible de notes i solfeig. Veu el fons d'aquella cançó. És un do que només he vist en Victòria. Quan va arribar l'anunci del Concurs de Ginebra, li vaig dir que s'hi presentés. Ella tenia por. I va guanyar. I, a més, per unanimitat del jurat! Guardo una correspondència molt valuosa d'aquells dies.

Una autèntica consagració en guanyar el Concurs de Ginebra

Josep Maria Llamaña, camí dels noranta anys, conserva una claredat mental plena i una afabilitat i elegància reconfortants. Esmenta anècdotes significatives de la capacitat de Victòria. La seva col·laboració, des dels inicis, amb l'Orfeo Laudate, d'Àngel Colomer, amb una memorable *Missa de la Coronació*, i en un així mateix important *Jephthé*. Les col·laboracions amb Ars Musicae cantant música espanyola antiga...

El fet que el senyor Llamaña, hagués estat membre de l'Associació de Música de Cambra de Barcelona, li permeté conèixer moltes cantants i també molt repertori

liederistic.

Llamaña parla de Victòria com d'una "filla meua espiritual", i com un cas que només es produeix cada cent anys. I referint-se a l'ajut que la cantant va rebre d'Ars Musicae, d'aquesta iniciativa tan important a la música catalana que liderà el senyor Llamaña, ell mateix assenyala:

—La perllongació i el complement del Conservatori vam ser nosaltres.

Un cas que només es produeix cada cent anys

Però també reconeix que van aprendre moltes coses d'ella. I parla del sentit de perfecció i de musicalitat. I agraeix que ella els hagi estat reconeguda sempre. Una mostra d'aquest reconeixement fou la invitació que va rebre Ars Musicae per prendre part l'any 1960, al Festival d'Edimburg. Una invitació que es produí a instàncies de la pròpia Victòria. —Assenyala Llamaña:

—Per la naturalesa de la música que interpretàvem era previst que actuéssim en un espai reduït. Però va ser tanta l'expressió desvetllada, que ho vam fer en un auditori de 3.600 persones a l'Usher Hall. Va ser un èxit extraordinari. La crítica ens va fer uns elogis enormes. Nosaltres no estàvem avesats a aquests tipus d'actuacions i a sortir de casa. Va ser una gentilesa d'ella.

El senyor Llamaña mostra satisfet retalls de crítica, enormement elogiosos de l'actuació d'Ars Musicae i de Victòria confirmadors de l'esdeveniment en què es convertí aquell concert —que fou transmès per la BBC— i el qual, segons Llamaña, pot haver contribuït al reviscolament de la música antiga a Anglaterra. Diu:

—Amb aquest concert, Ars Musicae va assolir projecció internacional.

El senyor Llamaña torna a parlar de Victòria. Explica que ell, ara, mai no surt, però que, el dia 23 de desembre amb tota seguretat serà al Paranimf de la Universitat per assistir a l'acte d'investidura de la seva gran amiga, per a qui, diu, que "manté sempre sentiments d'admiració i gratitud".

Una bella fotografia de Victòria dels Àngels damunt el piano de cua del senyor Llamaña, al saló del seu domicili, certifica la profunditat d'una relació que ultra ser enormement fructífera, posseeix tot l'aroma i tota la calidesa de la més genuïna afectivitat.

R.R.M.C.



La grandesa d'una veritable dama

El Romanticisme va ser el moviment que, tot fent un pas endavant en la història de la sensibilitat va saber identificar un concepte sublim, el de la bellesa, en una persona, en una dona. I, en fer-ho, elevà aquesta i li atorgà una nova dignitat. Tanmateix, potser només es limità a fer quelcom tan senzill com apurar la qualitat definitòria de les paraules. Situar en un punt de precisió màxima aquesta matemàtica única que és la poesia, amb la seva qualitat màgica per anar al fons més essencial de la veritat.

Els qui assumim la responsabilitat de comunicar-nos literàriament —i el terme no ha de ser entès de forma presumptuosa, sinó qualificativa— tenim l'obligació de cercar l'expressió definitòria absoluta de la paraula que atorgui el major grau de veritat possible (tant de bo sigui la veritat absoluta) a tot allò que hom exposa. I aquesta obligació, que esdevé res-

ponsabilitat angoixosa quan un es pren la tasca amb un mínim d'afecte, es fa especialment dura quan ha de fer front a una persona de les dimensions de Victòria dels Àngels López García: d'una artista excepcional i d'un ésser humà gegantí. Hom cerca aquell concepte únic, aquell mot que ho digui tot, que ho abraçi tot i que no faci falta afegir-hi res: aquell "palau del vent" amb el qual Joan Maragall definia absolutament una parcel·la entranyable de Catalunya; aquella "bellesa" amb la qual el poeta romàntic ho deia tot i no li calia dir ja res més.

Un hom, a la fi conscient de les pròpies limitacions però amb la tranquil·litat que li atorga l'esforç a trobar una sortida, apunta un mot: grandesa. I confia que el lector li atorgui la tranquil·litat absoluta amb la contemplació de l'autoretrat que es fa la pròpia protagonista, en la reproducció de quasi tres hores de conver-

sa, precedides d'una certa història de relació que, des d'uns inicis purament professionals, ha anat transcendint molt i molt més enllà d'aquesta simple dimensió. I ha transcendit, gràcies a la confirmació, dia a dia, d'aquell tret definitori únic; d'aquesta grandesa intrínseca que és la quinta essència de la figura de Victòria dels Àngels.

A les envistes d'un fet definitiu per a ella (la imposició del títol de doctora *honoris causa* per la Universitat de Barcelona) sembla fer-se-li plaent girar la mirada enrera; fins i tot, vers un dia de Tots Sants del 1923, quan va néixer en el si d'una família econòmicament humil, però d'una extraordinària sensibilitat. Empleat a la Universitat, el seu pare hi gaudia d'una singular estima entre docents i discents. Victòria recorda que, quan va actuar a Mèxic, Bosch i Gimpera la va anar a saludar i li va dir: "De vostè no en vull par-



A l'esquerra, primer vol de Victòria dels Àngels, l'any 1947, de Barcelona a Ginebra, on guanyaria el Primer Gran Premi del Concurs Internacional de Cant per votació unànime del jurat. A la dreta, Victòria en el personatge de Mimi.

lar, sinó el seu pare". D'un pare que ella defineix com a gran amant de la cultura, com a un gran preocupat perquè els seus tres fills —dues noies i un noi— tinguessin carrera universitària, i com a un home que no es mostrava gaire entusiasmat en veure que, els estudis de cant al Conservatori allunyaven la noia d'una somniada —per ell— carrera universitària en la branca de la química, en la qual ell havia treballat un cert temps.

Però Victòria era una autèntica predeterminada, i el resultat exultant de la participació en un concurs radiofònic, en el qual prengué part quan encara no tenia disset anys, alliberà el pare de preocupacions.

—El locutor, un tal Pussinet, va dir: "Tenim una futura glòria espanyola". Tota la gent que omplia l'estudi Toreski, de Ràdio Barcelona, em va esperar i em va acompanyar fins a casa, a la Universitat. Imagini's. Era l'any 1940. I jo, tractada com a una heroïna. En aquells temps, els idols del cinema eren gent com Maria Egger. I per a nosaltres, en aquells temps, cantar i tenir èxit era això: ser personatge de pel·lícula. Avui hi ha tanta gent que canta, i hi ha tanta mentida. S'ha perdut allò de la intimitat del públic. Aleshores, havia acabat la guerra. Faltaven tantes coses..., i, de cop i volta, la filla d'un empleat d'Universitat es troba amb

una cosa així. Jo, mai no n'he volgut baixar, d'aquella atmosfera de somni. I per això, moltes vegades m'ha molestat de veure que les coses no són així. Per això, jo no he volgut entrar mai en el joc de la publicitat. Hi tinc horror! I puc comprendre-ho: El món es així, i hi ha gent que és així. Però jo no he volgut entrar en aquesta roda. Et falseges. Has de ser hipòcrita moltes vegades. Has de crear una imatge de tu que, a la fi, acabes dient: "No sóc així". Has d'acabar essent una persona que no ets.

Gran importància de la relació amb Ars Musicae

Juntament amb la petita-gran glòria d'aquell dia, precursora o anunciadora de la que vindria després, hi hagué també l'aleshores substancial retribució de 1.000 pessetes, i el debut en una sessió de *La Bohème*. Abans, per l'agost del 1939, entrà al Conservatori i hi estudià amb Dolors Frau. Abans de la guerra, ja l'havia coneguda al Conservatori del Liceu, on estudià guitarra amb Gracià Tarragó, i s'examinà amb el mestre Pujol. I també fou escoltada per Mercè Plantada, qui li

digué que encara era massa jove per a estudiar cant.

Victòria accepta que va ser l'alumna predilecta de Dolors Frau, amb la qual va fer els sis cursos de carrera en tres anys. I mentrestant va produir-se un fet que ella valora molt. El contacte amb el grup Ars Musicae que liderava Josep Maria Lamaña.

—Va ser aleshores quan vaig aconseguir una visió total de la música. No sols de la música antiga, sinó també del liederrisme i l'oratori. Al Conservatori, només es feia la cosa italiana, que és allò en què pensa tothom. I crec que el cantant ha d'anar més enllà de l'òpera. Per a mi, aquesta visió va ser molt important, dins de la meua formació, a part, també, de l'amistat que hi vaig trobar. Es va formar com un Patronat, i em pagaven classes particulars. I jo, aleshores, estudiava amb professor particular amb els d'Ars Musicae i al Conservatori.

Potser hereva de l'esperit inquiet del seu pare, pel que fa a cultura. Victòria també estudià: amb Napoleone Annovazzi, que fou director artístic del Liceu; piano amb la senyoreta Gràcia, i solfeig amb el senyor Bussoms; i també dansa plàstica amb Yvonne Atenelle, mare del pianista Albert Giménez Atenelle.

—Moure't bé en escena és una cosa essencial. Tenia 20 anys, i cada dia anava a fer dansa.

I a la fi, arriba un dia en què un es considera preparat per a fer el salt vers la professionalitat.

—Aleshores hi havia l'Associació de Cultura Musical, que no admetia amateurs.

El 19 de maig del 1944, després de superar les reticències del senyor Marshall, hi hagué un recital de Lied, en el qual Victòria, que artísticament ja era Victòria dels Àngels —el seu nom de pila autèntic també— d'ençà del debut a Ràdio Barcelona, veié el seu recital de Lied agomolat per un conjunt instrumental i un arranjament escenogràfic molt càlid, "molt segle XIX", segons diu ella, preparat per Josep Maria Lamaña.

—No, no: al senyor Marshall no li va saber greu haver accedit. El recital va anar molt bé.

El pròxim pas, molt més important, seria el debut al Liceu (temporada 1944-45) en el paper de comtessa a *Les noces de Figaro*. Un debut que, per a ella, no li fou cap mena de trasbals anímic.

"Mai no m'he cregut ser una glòria"

—És que jo mai no n'he estat, d'exaltada, davant d'un debut. Per a mi, aleshores, era la cosa més natural. Potser, amb el temps, he tingut més neguit, perquè sabia que la gent esperava molt de mi. Però, quan debutes normalment, s'espera menys del que li pots oferir. No, no vaig tenir cap "track". Estava molt segura del meu treball. Quan estàs ben preparada, estàs segura. Les pors vénen segons com et trobes físicament. Aleshores esperava el moment amb ànsia, amb ganes, amb illusió, això sí.

És una actitud força insòlita que probablement es fonamenta en dos aspectes. Un, del qual tractarem més endavant, la increïble facilitat (facilitat "mozartiana", podriem dir), per la seva tasca artística. L'altre aspecte, té quelcom o molt a veure amb això que ella diu tot seguit:

—Jo mai no he tingut la mentalitat de la que vol ser famosa. Jo m'ho vaig agafar com allò de "no hi ha cap més remei que fer-ho; he de cantar a la Scala, doncs endavant". He tingut la cosa de l'acceptació. Sí, era conscient que la meua carrera era important, que jo era un ajut per a la meua família, que tot girava al meu entorn. Hi portava uns diners que mai no haurien tingut. Però la illusió per a ser una gran cantant, mai no l'he sentida. Ni mai no m'he cregut una glòria.

I rebla el clau d'allò que constitueix una filosofia bàsica de la vida:

—Els éssers humans no són més importants perquè tinguin la glòria. Si he plorat, no ha estat perquè no m'hagin fet un



homenatge, sinó perquè he cregut que no se m'estimava. I, això, ja des de petita. No sé si són aquelles fórmules d'ensenyament que deien que ésser bo és allò que importa, i que la glòria no existeix en aquest món. I el meu pare era així. I, amb això, no he canviat mai. És més, m'he convençut més, amb el temps, que la fama no té importància. La fama és allà: hi és, és clar; la tens. Jo començava a ser molt coneguda i, al final dels meus concerts, la gent em venia a felicitar i jo començava a dir-los les errades que havia comès. "Vostè no ha de dir, això" em deia el meu agent. I jo no podia suportar que la gent fos enganyada. I, després, les sortides a saludar al Metropolitan: era una cosa terrible. Sortia i em tornava a amagar de seguida. I trobo bé que hi hagi qui li agrada de recrear-s'hi. Però no era per a mi. I em deien: "T'hi has de quedar més estona". I els meus companys, quan sortíem junts, s'escapaven per deixar-me sola. Era coneguda per això. Jo mai no he donat importància en aquestes coses. I és que, si fas un treball, l'has de fer amb la major dedicació possible. No has d'enganyar.

Després del feliç debut liceista amb *Les noces de Figaro*, va venir una *Manon* amb un jove Giuseppe Di Stefano, que actuava a Barcelona sis mesos més tard del seu debut italià. I, poc més enllà, *Der Freischütz* la cavatina de la qual va repetir tres vegades. I, encara, *Tannhäuser* i *Els mestres cantaires*. El 1947 significà la seva primera actuació internacional per fer *La vida breve* a la BBC, i el mateix any guanyà el Concurs de Ginebra. La projecció internacional es produí el 1949 amb recitals a Escandinàvia, debut a la Scala amb *Ariadna auf Naxos*; a l'Òpera de París, amb *Faust*; al Covent Garden, amb *La bohème*... I, així, aviat s'encimbellà com una de les grans figures de la lírica internacional.

La pedagogia una activitat molt plaent

—En aquells temps, els cantants aconseguien proposicions gràcies al seus mè-

rits. Avui, tot està treballat a base de publicitat i televisió. Hi ha molta gent que canta, encara que ben pocs són excepcionals. Hi ha gent desconeguda, que cobreix els concerts d'abonament. I no hi ha gent jove com Di Stefano que, als 22 anys, feia caure el Metropolitan. Però tampoc no puc parlar massa d'això. No n'estic massa al cas. Jo adoro els qui comencen. He fet classes magistrals i sóc incansable. Faig sessions de vuit hores. I no deixo sols els alumnes que no ha estat triats entre els més bons. També ells tenen una illúsió. El vinent febrer torno a Atenes a fer-hi classes.

El seu únic alumne fix, Iñaki Fresán, acaba d'aconseguir un important èxit a l'última edició del Concurs Francesc Viñas. Victòria explica que, d'alguna manera, es va veure obligada a acceptar-lo, perquè la Diputació de Navarra li atorgava una beca si estudiava amb ella. I parla de l'alumne en termes de gran afecte. De com va transformar el seu cantar de baix en baríton, de com va fer que cantés natural...:

—Vam passar un any per treure-li tot el que feia de baix, i fer-lo cantar natural. Vam treballar molt. Ell és un treballador increïble. Què és, tècnica vocal? Bé, si es vol, és una expressió per a dir quelcom. Cada cantant té una fórmula pròpia dins d'una tècnica bàsica. Ha d'haver-hi una adaptació al propi òrgan vocal. L'òrgan vocal ha de respondre a una personalitat. La bona tècnica bàsica s'engrandeix per adaptació a allò que vols fer, dir i expressar. Domingo no pot cantar com Mario del Mónaco. Són diferents òrgans vocals, encara que ambdós tinguin una tècnica a la italiana, que és la més natural. Cantar és projectar la veu, que surt bonica sense esforç i que està ben emparada en la respiració. L'estudiant intel·ligent té una personalitat, una manera de dir. Hi ha gent que té unes qualitats naturals, una cosa que no s'aprèn i que, qui no ho té, si ho ha d'aprendre..., malament! El professor no sols ha de ser un mestre, sinó també un amic. Ha d'estar dins en tots els aspectes. Ha de fer que l'alumne resplendeixi en toda la seva personalitat. De vegades, estan desanimats i diuen: "Això, jo no ho podré fer mai!"; i els ànimes i surten contents de la lliçó. El cant és una medicina per a la salut física i espiritual.

Abans hem parlat de la facilitat de Victòria dels Àngels per a la música. Una facilitat natural, que ha fet que, per a ella, pràcticament tot, a la seva carrera artística, s'hagi produït sense problemes especials. La seva col·lega, la gran Elisabeth Schwarzkopf una vegada va quedar sorpresa en veure, —davant una representació de *Don Giovanni*— com destinava molt menys temps que ella a escalfar la veu. I fou la mateixa soprano alemanya qui havia manifestat que la Victòria era superior a totes, perquè ho podia fer tot;



no havia de restar encasellada. Victòria recorda el fet amb simpatia, però amb un posat com volent dir:

—Mira, sí; però no sé perquè hi doneu tanta importància —I prossegueix:

—Jo, fins i tot he sortit a cantar sense haver vocalitzat abans. Cada cantant té un òrgan vocal diferent. Hi ha qui necessita fer-ho molt, i a d'altres no ens cal. Sí, sí: l'Elizabeth es va sorprendre!

I ja situats en aquesta línia de posar en evidència la facilitat de Victòria, esmenta un fet, també sense donar-li massa importància, que inevitablement resulta colpidor:

—Quan vaig fer *La Traviata* per primera vegada, fou l'any 1958, al Metropolitan. Només la vaig assajar a piano, i jo als assaigs mai no canto a plena veu. Ens alternàvem la Callas, la Renata Tebaldi i jo. I, com que jo no vaig ser la primera en representar-la, tampoc no la vaig assajar en escena. O sigui que vaig sortir a fer l'òpera per primera vegada, sense haver-la cantada mai a plena veu. L'empresa ja em tenia confiança. No; ara no ho faria.

Ara tens aquesta "sagesse" i et dius: "Compte, que no et sortirà bé." Però jo em coneixia molt.

La conversa s'ha produït a l'elegant saló d'un habitatge privilegiat a la part alta de Barcelona, a redós del campanar del monestir de Pedralbes, on la cantant resideix des de fa una vintena d'anys. El temps s'escola. I la Victòria, que ha accedit a l'entrevista malgrat no ser aquell dia (ni molt menys) el més idoni per a ella, sembla que amb l'escalf de la conversa no s'adoni del temps que passa, en aquest vespre tardorall plujós, on el dia tan curt fa menys perceptible l'avenç de les hores. Jo pateixo per ella, pel seus temps; i ella no ho tradueix, o dissimula, amb una elegància enormement agraïble, les molèsties d'una entrevista (una més), en la qual corre el risc, com ella ha anunciat al principi, de repetir coses que ja ha dit moltes vegades. El periodista, però, confia que aquest risc no es produirà; i, plenament feliç per la realització d'una tasca que viu moments de goig absolut, potser oblida que, per damunt de la sa-

tisfacció professional —i també del plaer d'una conversa— hi ha un inevitable deure de respecte.

I, així, continua preguntant i anotant, amb la tàcita esperança que, a la fi, allò que tradueixi en el paper satisfarà el receptor-lector.

Tornem a allò que havia dit la Schwarzkopff, de la capacitat de Victòria dels Àngels per a fer-ho tot.

—*L'adaptació als idiomes em ve de parlar el català, perquè hi ajuda molt. Ara bé, en el pla formal, si he fet Lieder alemanys mai no m'he proposat ser l'artista que serveixi fidelment la tradició alemanya. Jo he cantat tenint en compte el camí que va de la partitura de Schubert a mi. Mai no he pensat a seguir la tradició alemanya perquè jo mai no la podré seguir. Canto Schubert, tal com el veig. Jo he fet un apropament a Schubert, segons la meua visió, i l'he fet natural. I hi ha hagut algú que m'ha retret que no seguís la tradició. Però, justament, ha estat a Alemanya on he tingut els elogis més calorosos en cantar Lieder alemanys. Això de la tradició és com una cotilla. Sents tres barítons que canten el Winterreise, i tots ho fan igual.*

El tema del seu escassíssim protagonisme a la vida musical barcelonina, en els millors anys de la seva carrera, en aquells en els quals se la disputaven els millors teatres del món, pràcticament no l'abor-

dem, de mutu acord. Per allò que ja ha estat força escampat. En tot cas, respecte d'aquest tema, apunto un matis, potser molt poc significatiu des del punt de vista d'aquest fet esmentat en si, però sí interessant des de la perspectiva formal. Es tracta del gust del públic liceista, no tant per al cantar refinat, sinó per les grans veus: per al poder més que per a la subtileza.

—*No crec que hagi estat això, que hagi afavorit la meua absència al Liceu. Ni que la comparació amb la Tebaldi, per aquest factor, hagi estat decisiva, segons vostè apunta. Quan la Tebaldi cantava ací, jo ja no hi cantava. I, per tant, no hi havia oportunitat de comparar. Però, posats en aquesta tessitura, la Nilsson encara tenia més potència que la Tebaldi. I és evident que jo, de competència, n'he tingut de moltes cantats, i no sols de la Tebaldi. Però sí que hi ha una propensió entre el públic d'òpera (i no sols el de Barcelona; especialment els públics italians) a valorar la potència. Jo recordo que, una vegada, al Liceu, la Mafalda Favero va cantar La Traviata. Ho féu extraordinàriament; però, ai! no va fer el Mi bemoll i la gent l'esbroncà. Jo, aleshores, estava al galliner i els deia: "Que no veieu quina elegància té, aquesta senyora?"*

Sí, professionalment, Victòria dels Àngels té una fita inesborrable, aquesta és

sens dubte la del debut, la temporada de 1961, al Festival de Bayreuth. Ella ha recordat que, des de sempre, Bayreuth constituïa una atracció superior a tot: a la Scala, al Metropolitan, a qualsevol altra fita artística. Wieland Wagner, que havia de realitzar una producció nova, seguí durant un cert temps la trajectòria de Victòria dels Àngels fins que decidí contractar-la juntament amb, nogsmenys, Dietrich Fischer-Dieskau i amb Windgassen.

Colon, Metropolitan i Covent Garden, tres escenaris predilectes

Aquest queda com un capítol cabdal de la història de la nostra soprano, del qual, en tot cas, li resta la recança mínima que no n'hagués sorgit un enregistrament discogràfic que perpetués aquelles representacions, que ella repetí la temporada següent. Victòria parla de públics més entusiastes, com el del Colon, i de públics amb profund coneixement de causa, el del Covent Garden; i també del Metropolitan, pel que fa a consideració envers ella. Parla també dels seguidors de tal o qual cantant.

—*I, això, és una cosa que té de bo i, de vegades, de dolent, el món de l'òpera.*

col·lecció

Òpera

La col·lecció *Òpera* de L'AVENÇ SA, ofereix als seus lectors la possibilitat de tenir a l'abast una acurada selecció de llibrets d'òperes en la seva llengua original i en versió catalana, en una edició acompanyada d'una cronologia i una discografia completa.

A més, en cada volum trobareu un breu assaig, un estudi o un article a propòsit de l'òpera, elaborat per un autor de prestigi.

Subscribiu-vos a *Òpera* i rebreu els llibres a mesura que s'editin, amb un 10 % de descompte sobre el preu de venda al públic.

1. *Tannhäuser*, de Richard Wagner. Traducció de Feliu Formosa. Estudi preliminar: «Wagner i Tannhäuser a París», de Charles Baudelaire.

PVP 725.— Ptes.

2. *Otello*, de Giuseppe Verdi. Llibret d'Arrigo Boito. Traducció de Narcís Comadira. Estudi preliminar: «L'escarni del jòker», de W. H. Auden.

PVP 750.— Ptes.

En preparació:

3. *Faust*, de Charles Gounod. Llibret de Jules Barbier i Michel Carré. Traducció de Lluís Maria Todó.

4. *Così fan tutte*, de Wolfgang A. Mozart. Llibret de Lorenzo da Ponte. Traducció de Jordi Llovet.

SUBSCRIBIU-VOS-HI: L'Avenç SA, Consell de Cent, 278. 08007 - Barcelona 317 08 24

Amb el patrocini del Consorci del Gran Teatre del Liceu



Sobre aquestes línies, Victòria dels Àngels amb Frederic Mompou.

A la fotografia superior, assaig amb Wieland Wagner, nét del genial compositor, per al seu debut a Bayreuth, el 1961, en el paper d'Elisabeth, de Tannhäuser.

A la foto inferior, Victòria, amb Ars Musicae, al Festival de Granada.

Els records dels companys són en general satisfactoris. Insisteix que sempre ha estat molt ben considerada pels seus col·legues, dels quals —Tebaldi, Schwarzkopff, Callas, Di Stefano...— parla amb complaença. Pel que fa a directors musicals, surt la figura de Pierre Monteux com una mena "d'avi", mentre que la figura de Karajan li mereix un altre tipus de consideració diferent:

—Era molt distant. Mai no et deixava que fossis tu. Més endavant, Karajan m'ha agradat molt més. Amb Karajan has d'estar seguint-lo sempre. M'he trobat bé també amb Kerstsz, amb Mehta, amb De Sabata.

Va viure l'inici de la revolució dels directors d'escena, sobre els quals té opinions diverses:

—He treballat amb Giorgio Strehler, amb Peter Brook, amb Zeffirelli. De vegades, hi ha directors que no tenen cap consideració envers el cantant. El tracten com si fos un putxinelli. Wieland Wagner adaptava el personatge a la personalitat del cantant. Als assaigs, de primer feies el personatge com tu el veies; i, després, ell mai no et modificava el concepte que tu en tenies. Aquests per a mi són els millors. Zeffirelli, era esgotador i im-

sant. Ell feia allò que pensava, i prou! Brook no feia òpera: feia teatre, com si fos una obra de Shakespeare. Tinc la impressió que no s'havia adonat que feia òpera: et feia posar en posicions difícils. Strehler era molt intel·lectual: mai no arribaves a connectar amb ell; era un director d'escena massa fred: era més un home de teatre. Per damunt de tot, Zeffirelli encara es trobava en el món de l'òpera. Però era massa imperatiu en la manera de fer-te fer les coses.

Diu que no troba a faltar el no fer òpera, encara que, de vegades, quan posa algun enregistrament discogràfic...

—L'òpera, l'he fruïda molt, però no la trobo a faltar. De vegades, el meu fill me'n posa alguna gravació, i penso en els meus companys. Però és més la cosa de traslladar-me en aquella època, que no pas al fet de cantar.

Manon, Butterfly, Mimi de La Bohème, Rosina de El barber de Sevilla —pel contrast amb els papers tràgics—, i Elisabeth de Tannhäuser —pel seu misticisme— són personatges que ella s'ha estimat d'una forma especial.

—Els grans actors de teatre diuen que frueixen molt fent personatges que, a la vida real, no poden viure. Es allò de desvincular-te de tot: de fer aquell personat-

ge, segons el veus tu, amb els teus sentiments

Victòria dels Àngels ha deixat l'activitat intensa de les cent o cent-vint actuacions anuals —entre òpera i recitals— i ara es mou en una seixantena de recitals —molt ben pagats, segons que se sap— en els quals segueix oferint el mestratge d'una classe natural, riquíssima i no gens sorprenent, si hom té en compte no sols la seva experiència, sinó la solidesa tan evident del seu dilatat, intel·ligent i profund procés de formació. Uns recitals, en els quals, sovint, quasi sempre, hi ofereix una mostra de cançó tradicional catalana que, arreu del món, i a llocs tan inversemblants com al Japó o a la Unió Soviètica, assoleix un èxit extraordinari. Ella situa així la raó d'aquest ressò:

—La melodia és fabulosa i, si la cantes elevant-la del seu contingut popular, la gent en cossa el valor. I ho escolta amb la mateixa atenció que un Lieder de Schubert. Jo mai no he cantant música popular catalana barroerament, sinó donant-li el to de la gran música. Les lletres de vegades expliquen coses importants del país, de Catalunya. I la gent et diu: "Quina categoria que tenen, aquestes cançons!". I és el poble de Catalunya el

que canta això, i jo ho ofereixo d'una forma elevada. És molt més cançó, així.

Hom diria, aquí, que aquest concepte no queda massa lluny del de Chopin respecte de les seves masurques i poloneses; concepte reprès, salvant les distàncies (no tantes, potser) per Garreta, en el seu peculiar tractament de la sardana.

Una pluja cada vegada més perceptible ha ajudat a fer més tardoral el capvespre. Potser l'ambient també ajuda a parlar d'altres temes. Victòria dels Àngels es disposava a rebre el títol de *doctora honoris causa* de la Universitat de Barcelona, la distinció més important de les moltes que ha rebut (de tantes, que ja ni se'n recorda).

—No, no és que no les estimi. Totes elles m'han fet molta il·lusió. Però, no ho sé; no em faci dir-les totes... Però, aquesta, està per damunt de totes elles.

I tot seguit fa una afirmació del tot clarificadora i d'una contundència argumental definitiva:

—Es com si s'establís un arc amb la meua infantesa. Es com un llac fantàstic. N'estic molt agraïda. La Universitat forma part de la meua vida. Allí vaig viure els primers vint-i-cinc anys de la meua vida, fins que em vaig casar. I, després, em va costar molt de temps, adaptar-me a no viure-hi. Conec el tacte dels marbres de l'aula magna. Conec la ressonància de totes les aules. M'ha servit molt poder-ne escoltar les sonoritats. Es allò què feia la gran escola de Porpora, que donava les classes en llocs on hi havia una ressonància molt gran, perquè els estudiants poguessin escoltar-se la veu. I jo conec les ressonàncies de les aules. Era un joc una mica narcisista. És fantàstic veure com canvien de color, les veus. Jo componia cançons amb poesies. Tot això no m'ho hauria suggerit, una casa normal. Finalment, hi tenia prohibit de cantar; perquè, a la primavera, amb la bonança, obrien les finestres de les aules i els meus cants els distreien. Jo ja estudiava al Conservatori. I m'havia d'aguantar fins al diumenge. Se'm feia molt difícil! I aquell jardí, que era com un bosc! Després el van transformar en un jardí d'estil francès, molt bonic, però ja era una altra cosa. Hi anàvem a buscar cargols, i no pot fer-se el càrrec de quants n'agafàvem. N'haviem de donar als amics... Era un jardí molt espès, molt bonic. I això desvetlla molt la imaginació als infants. A l'estiu, des del terrat, vèiem les estrelles (que, aleshores, encara se'n veien, a Barcelona). I el meu pare me'n parlava. Allò em va fomentar molt la imaginació artística. I, per a mi, sempre ha estat molt emocionant passar per davant de la Universitat. Per això, imagini's, el dia 23 serà molt emocionant. I, per als meus germans! Jo he passat moltes hores al paranímf. A les sis del matí, hi pujava per tocar en un piano que hi havia. Durant la guerra, es mullava; i jo el protegia amb lones i el netejava amb



Concert de comiat del pianista Gerald Moore (1967). Amb l'homenatjat, Elisabeth Schwarzkopf, Victòria dels Àngels i Dietrich Fischer-Dieskau.

oli. Amb els bombardeigs, els vidres del paranímf es van trencar, i l'aigua hi entrava per tot arreu. I després, en entrar al Conservatori, vaig demanar de tenir-lo a baix, a casa, i el rector hi va estar d'acord. Fins i tot, va dir que no constava enlloc. Però hi va haver algú del SEU que ho va denunciar i el vaig perdre: va anar a parar al SEU. Jo estava disposada a pagar-lo. Era un "Izàbal"...

Ho diu, qui sap si amb la remotíssima esperança que, si algú sap on es troba, li farà goig de fer-n'hi avinent.

Victòria viu un moment d'allò que en podríem dir "recuperació del temps perdut", pel que fa al seu protagonisme barceloní. Ella n'és conscient i se'n sent satisfeta. Dins, però, d'aquest tarannà tan seu de l'acceptació còmoda de les coses, i de la relativització de tot allò que sigui honorar la seva persona:

—Sí, em sento molt més estimada que abans. He sortit més a la televisió, a la premsa... Durant uns anys, la gent parlava d'una Victòria que desconeixia. No m'havien sentit tant com en els últims anys, en què he estat més en contacte amb el públic d'aquí. He actuat a Festivals de comarques... Hi hi ha gent jove que mai no m'havia vist actuar i que s'han sentit amics

"Quan surto a escena estimo molt"

Ho relativitza tot, però se'n mostra satisfeta. Una aparició en un programa televisiu de tarda, en el qual els televidents podien parlar amb ella, va produir, fa uns quatre o cinc anys, un col·lapse de les línies telefòniques com mai no havia conegut l'esmentat espai televisiu. Aquest mes de maig, el concert inaugural de Catalunya Música, que ella protagonitzà en di-

recte des del Palau de la Música Catalana, confirmà amb un èxit esclatant l'absurd del buit imposat a Barcelona en els millors anys de vida professional de qui, per altra part, no necessita del nostre ambient per a bastir el seu historial impressionant i el seu prestigi que, encara avui, li permet actuar en gires internacionals i en auditoris privilegiats.

L'hora —és el moment de posar fi a la conversa— arriba a la fi, malgrat que no tot està dit. Però hi ha un principi i una fi inexorables per a una xerrada que (qui ho sap?) potser algun dia continuarà, i potser sense l'angoixa guió al costat i sense el bolígraf i les notes.

He parlat de "grandesa" i tinc l'esperança que l'autoretrat de Victòria en constitueixi l'única i concloent confirmació. Potser, abans hauria estat convenient establir què s'entén per grandesa. Quan li he dit que jo la considerava "gran", no hi havia manera que s'ho cregués. Pretenc situar el concepte justament en aquest mateix nivell de l'auto-ignorància o consciència del fet de la pròpia Victòria, tan paral·lela a la ignorància lúcida del savi, conscient que "només sabia que no sabia res": justament, perquè sabia més que ningú. En aquest pla espriuà del ser irrenunciablament "allò que s'és", sense concessions, i que, ensem, és sinònim de ser íntimament i profundament lliure. Altres paràmetres de grandesa, o altres tipologies —si és que existeixen— en tot cas no ens serveixen. Tot això, òbviament, junt amb la indiscutida grandesa, com a artista universal, dels últims cinquanta anys. En tot cas, un hom, esperonat sempre per l'afany d'anar al més enllà possible en l'exactitud del dibuix i del retrat, prudentment conscient de les limitacions pròpies i amatent a l'alt respecte que li mereix la persona a definir, es refugia en última instància en el poeta per a assegurar l'encert

definitiu. Salvador Espriu, suara esmentat, ha parlat, referint-se a ella, de "dona exquisida, intelligent, culta, valerosa i bona, i una veritable dama".

I un hom, posat a establir la síntesi més sobre-elaborada, es queda en l'última de les citades expressions, en aquesta "veritable dama" que, com altres fórmules de la més exacta matemàtica literària, assoleixen la màxima precisió i "ja no cal dir res més".

Artista musical, però, sobretot, persona, ella situa la doble dimensió en aquestes paraules:

—*La música és un component important de la meua vida. Però no podria dir que en sigui el major. Forma part dels sentiments que tinc pels meus afectes personals. Jo seria diferent amb els meus afectes si no hagués tingut la música, que m'ha ensenyat molt a sentir. En primer lloc, sóc una persona que estima. La*

música és la meua companya, que és al meu costat en tots els moments (els bons i els dolents) i que mai no em cansa. L'afecte dels altres és allò més important per a mi. Es com una química que s'estableix amb la música, que fa que, cada vegada, puguis ser millor, i que es tradueix en el fet de ser humà. La música és un component meu, com ho és el component afectiu. I, quan surto a escena, estimo tothom.

Jaume Comellas

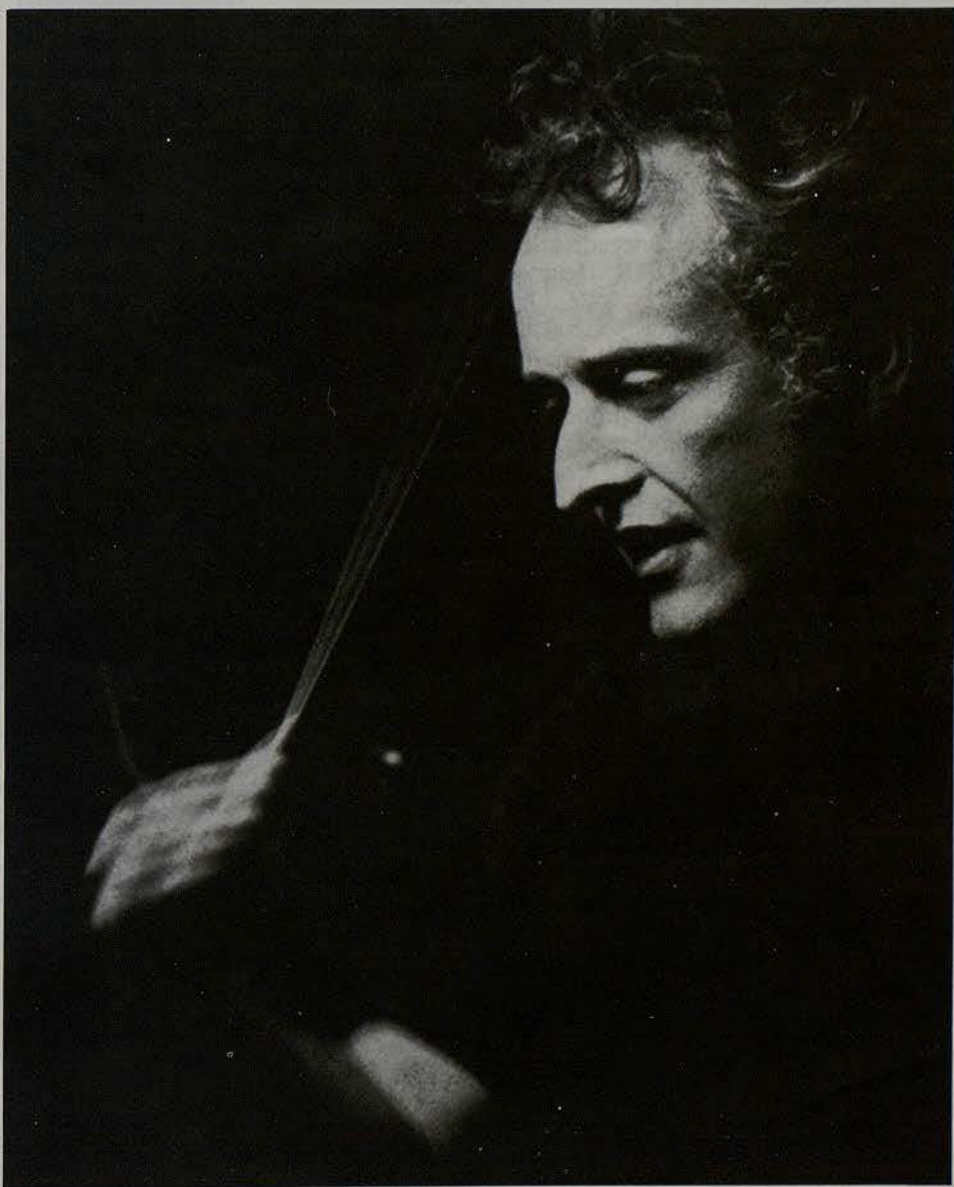
A Itàlia s'ha clos un any de grans aniversaris

El 1987 ha estat, curiosament, un dels anys que ha ofert més gran nombre d'ocasions per a la commemoració de fets importants esdevinguts en la vida musical italiana. Òbviament, les entitats i els organismes artístics no se les han deixades escapar en programar el propi calendari d'activitats, i n'ha resultat un llarg període de festeigs i d'evocacions els quals, afeigits a les cartelleres habituals, han produït una allau de concerts extraordinaris, de conferències, articles, exposicions, seminaris i actes de tota mena que s'han anat succeïnt al llarg dels dotze mesos sense quasi solució de continuïtat.

Per parlar només dels actes més significatius, ha tocat al teatre de La Scala de començar-ne la sèrie amb la commemoració del primer centenari de l'estrena de *Otello*, de Verdi, feta a la mateixa Scala el 5 de febrer de 1887. Volgudament, al mateix dia i a la mateixa hora de cent anys enrera, el melodrama tornava a ser representat a l'escenari que l'havia vist néixer. Artífexs d'aquesta execució commemorativa han estat Carlos Kleiber al podi, amb Plácido Domingo i Mirella Freni en els papers principals, i amb la direcció escènica de Franco Zeffirelli.

Acte seguit, i bé que Itàlia no sigui un país de tradició coral, ça i llà diverses agrupacions polifòniques s'han recordat que, el 1587, Claudio Monteverdi publicava el seu primer llibre de madrigals. Quatre-cents anys han semblat afortunadament una bona ocasió per tornar a proposar la música coral de Monteverdi a un públic avesat a considerar-lo més aviat a través de les seves composicions teatrals (*Orfeo*, *Arianna*, *L'incoronazione di Poppea*, les més representades).

En apropar-se l'estiu, van arribar els aniversaris de dues de les grans iniciatives més recents: els cinquanta anys del "Mag-



Carlos Kleiber, el genial director de la commemoració, a la Scala, del primer centenari de l'estrena de *Otello*, de Verdi.

gio Musicale Fiorentino" i els trenta del "Festival dei Due Mondi", de Spoleto. Del "Maggio", ja ho ha estat dit al seu moment mentre que, per Spoleto, és curiós d'observar avui que, quan el 1957, Giancarlo Menotti hi presentava el seu primer Festival, la impressió general fou que volia fer-ne una vitrina del ballet americà. En aquella primera edició hi presentava d'embat els Ballets USA de Jerome Robbins, el coreògraf que aleshores ja era famós gràcies a l'èxit extraordinari de *West Side Story* a Broadway, i Menotti li feia fundar a la mateixa Spoleto la seva primera companyia personal de dansa. Venia a ser com una "producció" del Festival i quasi una manera de dir que el ballet hauria estat la punta de diamant, el llenguatge artístic d'aquella nova criatura. El seu espai encara hi és molt important, però la música i l'òpera hi han adquirit molta més autoritat. No sorprèn per això que, en la trentena edició del "Due Mondi", el plat fort hagi estat posat en el camp del drama líric i no en el del ballet. I en resseguir-ne el nodrit programa, aquest any han saltat de seguida als ulls les set grans representacions del *Parsifal* dirigides pel nou director musical Spiros Agiris, i a les quals el mateix Menotti ha volgut intervenir en primera persona, reservant-s'hi la direcció escènica. També set representacions per a una altra obra lírica de gran interès històric, però que fins ara havia romàs quasi desconeguda a Itàlia: el *Montezuma* de Carl Heinrich Graun.

D'una manera indirecta, la Societat Internacional de Musicologia també ha intervingut en aquestes commemoracions del 1987, bo i organitzant per primera vegada el propi congrés quinquennal en terra italiana. Es tractava del XIV Congrés de la Societat i s'esqueia en el ple de les celebracions del novè centenari de la fundació de la Universitat de Bolonya.

I ara cal desplaçar-se a Parma, la ciutat natal d'Arturo Toscanini, per l'obertura dels actes d'homenatge i de l'exposició itinerant a ell dedicada: "Toscanini, del 1915 al 1946". Un record documental del període italià del mestre, enllestint amb la col·laboració de la "New York Public Library" en un any que ha ofert, ell tot sol, tres ocasions plegades de fets commemoratius en la vida de Toscanini: el 120è aniversari del naixement (25 de març de 1867), el 50è de la primera retransmissió radiofònica de la seva orquestra simfònica NBC (25 de desembre de 1937) i el 30è aniversari de la mort (16 de gener de 1957). Després d'Itàlia, i a partir del 10 de novembre, l'exposició documental ha estat muntada al Lincoln Center, de Nova York.

Arribem ara a la commemoració del dia 16 de setembre de 1977, data en la qual Maria Callas fou trobada morta a la seva casa de París. Maria Callas és considerada una criatura artística italiana, no

sols per raó del seu matrimoni amb l'industrial veronès Giovanni Meneghini, sinó perquè d'ençà de la seva primera arribada a Nàpols, el 1947, la seva gran aventura va ser forjada sobretot en els escenaris italians i amb repertori italià.

Encara no s'havia esmorteït l'emoció d'aquell record dramàtic que ja calia mirar cap a una altra banda. El teatre de La Scala tornava a ser protagonista absolut, en el moment de començar la temporada 1987-88, perquè aquesta temporada és la que assenyalava els dos-cents anys de la inauguració del teatre. Per a tan gran ocasió ha estat triada una obra que en aquell moment complia també la mateixa venerable edat, i la cerimònia venia a englobar de tal manera un doble i singular bi-centenari. Sota la direcció de Riccardo Muti i amb les escenes de Giorgio Strehler, a Milà ha reaparegut un *Don Giovanni* ple de vida, fresc i dinàmic com quan Mozart l'estrenava a Praga, el 1787.

El nostre itinerari s'acaba a Cremona, on ja de feia mesos ressonava el nom immens d'Antonio Stradivari. La magnitud de l'obra de Stradivari no podia pas ser liquidada amb una commemoració més o menys solemne només el dia 18 de desembre, aniversari dels dos-cents cinquanta anys de la seva mort. Els seus violins llegendaris reclamaven una atenció adequada. I, en efecte, els actes commemoratius començaven ja el 26 d'agost amb la inauguració d'una formidable exposició al Palau "Comunale" de Cremona on eren exhibits 46 instruments originals recollits per Charles Beare d'arreu del món, i així repartits: 31 violins construïts entre el 1670 i el 1736, set violes, quatre violoncels, la guitarra "Rawlins" del 1700, una mandolina, una arpa i una viola d'amor, disposats en l'ordre cronològic de construcció.

Però en aquestes commemoracions les notes hi eren previstes, evidentment. I, el mateix vespre, l'English Chamber Orchestra dirigida per Pinchas Zukermann obria la sèrie dels concerts jubilaris, inserits en el que ja era el cinquè Festival de Cremona. Dotze concerts extraordinaris, també ells únics i irrepetibles. Per a la gran ocasió havien confluït a la petita ciutat lombarda els noms més prestigiosos del món dels instruments de corda, respondent a la invitació entusiasta i fervent d'un Salvatore Accardo que, d'aquestes commemoracions, n'ha estat el promotor, l'organitzador i l'amfitrió. Al mateix temps, la presència simultània de personatges com Margaret Batjer, Sylvie Gazeau, Henryk Szeryng, Anne Sophie Mutter, Ida Levin, Lariana Sirbu, Víctor Martín, i encara la dels violistes Alfonso Ghedin, Bruno Giuranna i Toby Hoffman, i la dels violoncellistes Rocco Filippini i Peter Wiley, esdevenia un homenatge a tota la gloriosa escola instrumental cremonesa, perquè molts d'ells hi han tocat també amb un Amati o amb un Guar-

neri, quan el programa i l'estil musical els ho han suggerit.

La gran vetllada stradivariana va arribar el 24 de setembre, quan va ser posada en acció la idea espectacular de fer tocar un grup de Stradivaris, tots alhora en un concert. En una formació cambrística de dotze instruments, només el clavicèmbal i el contrabaix no havien estat construïts per ell. Tots els altres portaven la seva mítica firma: sis violins, dues violes i dos violoncels. Una agrupació no vista mai, amb un programa tot Vivaldi, la música més adequada per als instruments de corda. Concerts alternats per a tres i quatre violins, per a dos violoncels, i després *Les quatre estacions*, amb Accardo solista i director. A remarcar que, en aquesta ocasió, Accardo va canviar de Stradivari a cada un dels quatre concerts: el "Cremonese" per la *Primavera* i després, en l'ordre: el "Reynier", el "Firebird" i el "Hart".

Les festes stradivarianes van acabar-se amb l'execució del *Concert en re major*, que Brahms va escriure el 1878 per al violí "1715", aleshores propietat de Joachim, i del qual li havien impressionat les qualitats i les característiques sonores. El mateix instrument va ser posat a disposició de Salvatore Accardo per poder ser tocat en aquell acte conclusiu i fer-hi sentir el seu concert amb la seva pròpia veu. Deixant de banda els mèrits de la interpretació d'Accardo, cal assenyalar la commoció que un tal fet va provocar, perquè en sentir reproduïdes aquelles notes en aquell precís violí va semblar com si el mateix Joachim fos present a la sala.

Per acabar, anotem que el 1988 també es presenta amb diverses ocasions llamineres: 260 anys del naixement de Niccolò Piccinni, 130 del naixement de Puccini, 140 anys de la mort de Donizetti i 120 de la de Rossini. I en el camp organitzatiu hom commemorarà la quarantena edició del concurs internacional de piano "Ferruccio Busoni" a Bolzano, els 80 anys de la fundació de l'Orquestra i Cor de l'Acadèmia Nacional de Santa Cecília de Roma i els 30 anys de la fundació de l'Orquestra Simfònica Siciliana, a Palerm. No mancaran iniciatives d'interès.

Francesc Miralles

La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA



Cesc

AQUÍ

PRIMERA NORMATIVA ESPANYOLA D'AJUT A LA DANSA I A LA MÚSICA

Segons una ordre ministerial, l'Institut de les Arts Escèniques i de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura donarà per primer cop ajut a la dansa i a la música.

Aquesta ordre ministerial és estructurada en diversos capítols, i explica que la realitat musical i de la dansa, a Espanya, requereix l'establiment d'un règim d'ajuts, mitjançant l'adequació de les escasses disposicions existents i l'adopció de noves mesures que afavoreixin aquesta parcel·la de l'art, la promoció i la dotació d'infraestructura.

També es disposa d'un ordre de construcció d'auditoris de música, convenis d'ajut destinats a la dotació d'infraestructura tècnica i equipament escènic de locals (amb caràcter de suport a les empreses privades, a orquestres simfòniques que tinguin titularitat en una empresa, entitats públiques i associacions culturals).

Amb la finalitat de promoure la creativitat, l'Institut atorgarà ajuts a coreògrafs i compositors, i concedirà tres premis cada any, beques de perfeccionament i borses de viatge a professionals que assisteixin a congressos, jornades i festivals.

Les companyies de dansa podran formalitzar convenis amb l'INAEM, si presenten una proposta de programació de dos anys, que continguin obres de coreògrafs espanyols, produccions i estrenes (com a mínim) d'una creació anual.

S'hi recull també, en aquesta ordre ministerial, la possibilitat d'establir convenis amb companyies líriques que acreditin una trajectòria d'estabilitat i permanència pel que fa a la producció i la gestió, en condicions similars a les establertes per a la dansa.

Per a totes les parcel·les de l'art, la normativa estableix un sistema de concertació-subvencions per una temporada amb més d'un espectacle, a aquelles companyies que, per les seves característiques d'organització, desenvolupin una línia d'investigació i renovació amb especial atenció a l'expressió contemporània.

Pel que fa al capítol de subvencions, l'INAEM les concedirà: a produccions de caràcter líric i coreogràfic; a les gires de les orquestres, companyies i agrupacions musicals; i a les associacions. També seran ajudades les edicions de produccions musicals i fonogràfiques.

Segons l'ordre ministerial, l'INAEM podrà concedir ajudes, destinades a promocionar la cultura espanyola a l'estranger, a conjunts musicals (orquestres o corals), de dansa o a companyies líriques. Aquestes ajudes cobriran els desplaçaments de persones i del material.

Les entitats que organitzin festivals, cursos, concursos, congressos i seminaris a Espanya, també hi podran sol·licitar subvencions.

terístiques de cada instrument. A la sessió inicial, dedicada a la veu humana (protagonitzada per Dalmau González, acompanyat al piano per Albert Romani), segueixen les que tenien com a tema la percussió (Xavier Joaquín i Jordi Vilaplanyó), el violí (Gerard Claret), el piano (Eulàlia Solé), el clarinet (Oriol Romani) i la guitarra (Jaume Torrent).



EL 45è ANIVERSARI DE L'ORFEO LAUDATE

Amb un concert que tingué lloc el propassat 16 de desembre al Palau de la Música Catalana de Barcelona, en el qual s'interpretaren obres de Salieri (*Justorum animae* i *Krönungs Te Deum*) i de Mozart (*Laudate Dominum*, *Laudate pueri* i *Trinitatis Messe*), s'ha materialitzat musicalment la celebració del 45è aniversari de la fundació de l'Orfeo Laudate, de Barcelona, que tingué lloc el mes de juny del 1942. En l'avinentesa d'aquesta commemoració, cal remarcar la figura del mestre Angel Colomer i del Romero, una personalitat unànimement apreciada i admirada en els nostres medis corals, el qual, amb les seves altíssimes qualitats humanes,

pedagògiques i musicals, ha estat el vertebrador d'aquesta institució coral que, al llarg dels darrers quaranta-cinc anys, ha portat a terme una tasca notabilíssima, tant en el terreny del testimoni cívic en l'àmbit dels països catalans (Homenatges a Déodat de Severac, Batista i Roca, etc. a la Catalunya Nord, commemoracions de la institució "Pau i Treva" a Toluges, Homenatge pòstum a Ventura Gassol al Saló de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, etc.) com en el repertori concertístic (amb obres importants i ambiciosos de Carissimi, Handel, Mozart, Beethoven, Brahms i Dvorak, etc.).

V TROBADA CORAL DE GRÀCIA

El propassat 28 de novembre tingué lloc, al col·legi La Salle de Gràcia, la V Trobada Coral de Gràcia. Aquesta manifestació musical, una de les més destacades de la Delegació del Barcelonès de la Federació Catalana d'Entitats Corals, ha esdevingut ja tradicional, al llarg dels cinc anys consecutius de celebració, en el calendari dels esdeveniments corals barcelonins.

Intervingueren en aquesta

nova edició els grups següents: Coral Nou Horitzó (dir.: Lluís Borau), Coral Espigol (dir.: Quim Mañós), Coral Baluern (dir.: Ricard Gimeno), Cantares Muntanyenes (dir.: Josep Vila), Coral Nou Ressò (dir.: Joan Rodà), Coral Genciana de Sant Miquel dels Sants (dir.: Poire Vallvé), Coral Mare de Déu del Coll (dir.: Joan Gibert), Coral Núria (dir.: Josep Vila) i Coral Lavinia (dir.: Miquel Saladrigues).

"ESCOLTEM ELS MUSICS"

Sota aquest lema, la Segona Cadena de TVE ha iniciat una interessant experiència, mirant d'introduir els infants en l'art de la música.

Amb guió de Clara i Mireia Hernández, realització de J. L. Mendizábal i presentació d'Imma Colomer, han estat emesos sis programes, en els quals els mateixos intèrprets són els qui expliquen les carac-

"MUSICALIDA"

FUSIC (Fundació Societat i Cultura) ha ofert darrerament un avanç de la segona temporada de "Musicalida" a Barcelona, amb unes audicions a l'Abraxas, amb la intervenció de Jennifer (veu), Lucky Guri (piano), Michel Wagemans (piano), Duet Angel Pereira-Antoni Olaf Sabater (vibràfon i piano), Miquel Bofill (saxofon) i Albert Guinovart (piano).

El decurs de la temporada 1987 de "Musicalida" va mobilitzar més de 10.000 persones; de cara a la segona temporada, han estat programats més de cent concerts a noves ciutats de Catalunya, i una gran campanya de distribució de cassettes, amb una selecció d'enregistraments d'algunes audicions.

"L'ESPILL", CENTRE D'ESTUDIS MUSICAL DEL BERGUEDÀ

El propassat mes de novembre, "L'Espill", Centre d'Estudis Musicals del Berguedà, de Berga, celebrà amb diversos actes el seu cinquè aniversari (conferència de Santi Riera, sobre pedagogia musical; espectacle "La cançó més bonica del món" per la Camerata de Cançó Tradicional; exposició sobre els instruments

tradicionals i d'orquestra; concerts pel Cor Sant Esteve, de Vila-seca i Salou; i pels professors de L'Espill).

Durant aquests cinc anys de vida, "L'Espill" ha estat un focus dinamitzador a Berga i a la seva comarca, i el treball realitzat és auguri de noves i esperançadores realitzacions.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

El tradicional concert nadalenc, de la diada de Sant Esteve, enguany ha estat precedit per la interpretació dels cors de l'oratori *La Creació*, de Haydn, com ja fou anunciat, dintre els concerts que han constituït el Festival de la Vall d'Aosta (Itàlia).

Convidat especialment pels organismes rectors d'aquella regió autònoma italiana, l'Orfeó Català emprengué el viatge en avió el dijous, 17 de desembre, fins a Ginebra, des d'on, en autocar i passant per les regions pre-alpines de França, des de Chamonix travessà els Alps pel túnel del Gran Saint Bernard, i arribà a Aosta; fou un viatge ple de bells paisatges muntanyencs i d'amples valls encara verdes.

L'endemà hi hagué els assaigs amb l'orquestra anglesa, la Saint John Smith Square, i el seu director, John Lubbock, qui havia de dirigir el concert.

Aquest tingué lloc el vespre del dia 18, a la bella església de S. Ourse, on el públic que l'omplia a vessar aplaudí amb entusiasme l'actuació de tot el conjunt executant, d'una manera especialíssima els solistes anglesos i el nostre Orfeó, les veus ben conjuntades del qual ressonaren magníficament sota

les voltes d'aquell temple.

El diumenge, dia 20, fou el de la tornada a Barcelona, i immediatament s'acabà de preparar el Concert de Sant Esteve, en el qual col·laborà per primer cop en una obra simfónico-coral l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, dirigida pel seu titular, Joan-Josep Olives.

Aquest concert, la tarda del 26 de desembre, començà amb la interpretació dels números principals de *La Creació*, l'obra que l'Orfeó Català havia treballat aquests darrers mesos, i que constituï la primera part del concert. La segona part d'aquest concert, formada per nades tradicionals de diversos països, permeté que col·laboressin amb el cor d'adults els dos cors infantils, amb la nostra *El Noi de la Mare*, harmonitzada per S. Jonhson, els més petits, la tradicional cèltica *L'estable joïós* de J. Rutter, els infants majors, la del cor juvenil amb la tan coneguda *Santa nit*, de F.X. Grüber, i la de tots quatre cors, amb l'obra *Hodie Christus natus est*, de J.P. Sweelink, harmonitzada en aquesta versió pel director de l'Orfeó Català, Simon Johnsson.

criptors italians (Papini i Pelli-co), sobretot dels *Sonets* de Petrarca, que li valgueren el reconeixement oficial per aquesta darrera tasca. A més, li fou atorgat un Premi Jaume I per la seva acció cívica i ciutadana.

A l'Orfeó Català fou un col·laborador eficaç del secretari Miquel Saperas, i hi

professà durant diverses temporades cursos de català superior i de traducció i correcció de textos, destinats als socis de l'Entitat.

Descansi en pau Osvald Cardona, i rebí la seva germana Rosor, així com els seus nets i familiars, els nostre més sentit condol.

E.X.

HOMENATGE, A TREMP, A DOMENEC CARDENYES

El passat 22 de novembre, la vila de Tremp reté homenatge a la figura de Domènec Cardenyes amb motiu de commemorar-se el desè aniversari de la seva mort. Es tracta d'un músic que serví, amb un molt exacte sentit de la vocació, el que fou el seu art.

Nascut a Ponts, el seu camp d'acció es projectà en aquesta població nadiua i també a Balaguer; i, d'una forma especial, a Tremp, on féu de tot. Hi va crear l'Esbart Francesc Pujol, la Tuna del Col·legi de Sant Josep i féu que hi tornés a resorgir l'Orfeó de Tremp, enllaçant així amb una tradició que venia del 1877, quan el doctor Roure va crear la primera societat coral: "La Lira". Cardenyes creà també una orquestra, la "Dynamic's" per animar festes. Finalment, cal remarcar de forma especial la seva tasca com a pedagog a Tremp.

Una menció especial mereix la seva tasca com a compositor, tasca en la qual es trobava especialment còmode.

HOMENATGE AL MESTRE DOMÈNEC CARDENYES



L'esmentat acte d'homenatge aplegà antics companys seus, com els membres d'una orquestra de ball que obri la manifestació, antics membres de l'Esbart Francesc Pujol que oferiren un repertori atractiu, la Cobla Comtal de Balaguer que oferí quatre obres de Cardenyes i, finalment l'Orfeó de Tremp, que féu això mateix amb sis temes, closos per *Oh, Verge de Valldeflors*, dedicada a la patrona de Tremp.

TERRASSA: SESSIÓ DE BENEDICCIÓ I AUDICIÓ DE L'ORGUE DE JORDI ALCARAZ

El dia de la Festivitat de Santa Cecília (22 de novembre propassat) tingué lloc a la Basílica del Sant Esperit, de Terrassa, una emotiva i significativa sessió: l'acte de benedicció, i una posterior audició, de l'orgue del compositor Jordi Alcaraz (1943-1985). Es tracta d'un magnífic instrument, construït l'any 1980 per l'orguener Gerhard Grenzing, que la mare del compositor — malauradament, prematurament traspasat — ha donat a Joan Casals i Clotet (organista de la Basílica del Sant Esperit de la ciutat val·lenca i fundador i director del Cor Montserrat), i

que resta dipositat en custòdia a la Capella del Sagrament de la mencionada Basílica.

Després del ritu de benedicció, tingué lloc una audició musical en la qual prengueren part els organistes Joan Casals i Jordi Gorina, la Schola Cantorum (dirigida per Josep Figueras) i el Cor Montserrat, que — sota la direcció de Joan Casals —, interpretà una obra de Jordi Alcaraz (*Us dono gràcies, Pare*) i, amb caràcter d'estrena, una obra del compositor americà Charles Outwin (*In memoriam*), escrita com a homenatge pòstum a Jordi Alcaraz.

OBITUARI

Aquest darrer desembre, l'Orfeó Català ha sofert la pèrdua del seu consoci Osvald Cardona i Roig, que havia col·laborat intensament en les tasques directives de l'entitat, sota les presidències de Fèlix Millet i Maristany i de Joan

Antoni Maragall i Noble. Osvald Cardona, professor de català des del curs 1936-1937 professat per P. Fabra, era també molt conegut com a poeta i com a assagista (sobre Verdaguier, Carner, Ruyra, Maragall) i bon traductor d'es-

PELL DE BRAU



EL COR DE RTVE HOMENATJÀ MOMPOU

Amb un concert extraordinari celebrat al Teatro Real de Madrid, el Cor de la RTVE, que dirigeix Jordi Casas, va homenatjar Frederic Mompou. El programa, que contenia obres de Debussy, Ravel, Hindemith, Milhaud i Villa-Lobos, inclogué tres obres del nostre compositor: *Santa Maria* (Càntiga número 10), *Cantar del alma* i *La vaca cega*. El concert, que fou transmès per Ràdio Nacional d'Espanya —Ràdio 2— fou obert amb un curt recordatori de Rodolfo Halffter.

El Cor de RTVE col·labora enguany en el cicle de l'Orquestra del mateix ens, amb un total de sis produccions. La primera, serà la *Missa Sancta*

Ceciliae, de Haydn. Posteriorment, amb *Dafnis i Cloe*, de Ravel, a la qual seguirà *Stabat Mater*, de Poulenc, i *Requiem*, de Verdi. Finalment, el Cor de RTVE hi actuarà en el *Requiem guerrier*, de Britten.

A part, cal esmentar el concert que tindrà lloc els dies 14 i 15 d'abril, que dirigirà Jordi Casas, amb *Valsos*, Opus 39, de Brahms i *Les noces*, de Stravinsky. Aquesta darrera obra comptarà amb la presència de Percussionistes de Barcelona, el conjunt que dirigeix Xavier Joaquín.

El cicle comprèn un total de vint-i-cinc programes, tres dels quals seran dirigits per Antoni Ros-Marbà.

SE SUSPEN EL FESTIVAL D'ÒPERA DE LAS PALMAS PER FALTA DE SUBVENCIONS

La 21a. edició del Festival d'Òpera de Las Palmas de Gran Canaria no es podrà celebrar, el 1988, per problemes financers.

El govern canari va pressupostar per al propassat festival, 60 milions de pesetes; però la subvenció per a la propera edició és solament de 25 milions.

Els "Amigos Canarios de la Ópera", organitzadors del Festival,

han fet públic un comunicat en què critiquen la política cultural del govern autònom "que menysprea 20 anys d'esforços d'una organització privada que treballa per al públic i la cultura canària".

Si bé el Festival acostuma a tenir també altres patrocinadors econòmics, la part més gran del pressupost era assumida sempre pel govern autònom canari.

MARI CARMEN PALMA, NOVA DIRECTORA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA I DANSA DE GRANADA

"A Espanya, falta curiositat per la música i ambició per a l'aventura; i això és preocupant, perquè un poble a qui li manca això, és un poble amansit", comenta la barcelonina Mari Carmen Palma, directora d'un dels Festivals més prestigiosos de la Península i amb influència al continent europeu: el de Granada.

El proper estiu se celebrarà l'edició número 37 del Festival: "Es necessari desenvolupar una nova visió comercial i cultural per aconseguir que les coses siguin molt atractives. Aquí radica el problema: què pot resultar atractiu en el nostre país? Per al públic de Granada no és atractiu un gran quartet de corda o un excellent

trio; en canvi sí que ho és un solista de renom, una gran orquestra o una òpera important; perquè, aquestes coses, no les té la resta de l'any i són importants. Els visitants europeus busquen allò contrari. No és un festival fàcil, ens explica Mari Carmen Palma.

Mari Carmen Palma va néixer a Barcelona, on ha cursat la carrera de Música i la d'Història medieval, sense que ara les exerceixi. Des de fa 10 anys, és directora de Programació Musical de la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona.

El Festival de Granada, se celebrarà, enguany, entre el 18 de juny i el 7 de juliol.

ARREU

CBS VEN LA SEVA DIVISIÓ DE DISCOS A SONY PER 230.000 MILIONS DE PESSETES

La Columbia Broadcasting System (CBS), un gegant de les comunicacions nord-americanes, ha venut la seva divisió de discs, per 230.000 milions de pessetes, a la multinacional de la tecnologia àudio-visual japonesa Sony.

Aquesta compra implica una integració de la tecnologia punta àudio-visual amb el fons musical i amb els artistes més

importants del món.

La transacció es farà efectiva a partir de 1988. Actualment, la CBS controla el 20% del mercat mundial. I, al seu catàleg, hi ha els artistes més significatius del moment, com Bruce Springsteen, Frank Sinatra, Michael Jackson, Julio Iglesias, Plácido Domingo i Bob Dylan.

UNA SALA PAU CASALS A TÒQUIO

Des del passat mes de novembre, la ciutat de Tòquio té una sala per a concerts amb el nom de Pau Casals. La sala és destinada a música de cambra, i és al centre cultural més modern de la capital, a l'Ochanomizu Square.

La construcció i patrocini del nou auditori ha anat a càrrec de l'editorial "Shufunoto-

mo" que, amb ell, ha volgut celebrar el centenari del naixement del seu fundador, Takeyoshi Ishikawa.

L'arquitecte de la sala és el japonès Izozaki Arata. Ocupa un espai de 1.040 metres quadrats, 160 dels quals són l'escenari, i té una capacitat per a 511 persones.

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

MÓN SONOR

CONVOCATÒRIES

CURSET DE MUSICOTERÀPIA, A L'ESCOLA LUTHIER

Des del passat mes de novembre i fins l'abril de 1988, a l'Escola Luthier té lloc, cada dilluns, un curs de musicoteràpia, l'objectiu essencial del qual és la comprensió global de l'acció positiva que la música exerceix en la persona.

Sota l'epígraf general de "La música aplicada al desenvolupament psicomotor", Matilde G. Ballonga, professora de solfeig i teoria, hi dirigeix una sèrie d'exercicis psicomotors destinats a nivells preescolar i escolar, i d'altres d'especials de

reeduació (programa de tècniques basades en la utilització del so i el ritme com a teràpia per a resoldre problemes d'integració ambiental o deficiències psico-sensorials).

Collaboren al curset, en aspectes específics, el neuròleg i neurofisiòleg Dr. Vincius J. de Paiva, el logopeda Marcel Martorell i el professor d'expressió corporal Ignasi Blanch. Informació: Escola Luthier, Balmes, 53, pral., tel. 323 22 46. 08007 Barcelona.

PREMI DE CANT PER A JOVES CANTAIRE

Vinculat al Festival Internacional de Música de Llangollen, es convoca per setena vegada la "Internacional Young

Singer Competition of the Year". Es tracta d'un concurs obert a cantants de 16 a 25 anys, que tindrà lloc, en un sol

dia, l'onze de juliol vinent. Aquest concurs és patrocinat per "Friends of the Langollen International Musical Eisteddfod", i hom hi ofereix premis de 150, 75 i 40 lliures esterlines. Les inscripcions poden ser

presentades fins el vinent dia 15 d'abril. A efectes de nacionalitat, s'assenyala que Irlanda, Anglaterra, País de Galles i Escòcia en constitueixen quatre de diferents.

II CONCURS D'ÒPERA "EUGENIO MARCO"

L'Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, ha convocat el Concurs "Eugenio Marco", adreçat al descobriment i la promoció de nous cantants d'òpera.

Poden participar al certamen tots els cantants de nacionalitat espanyola que hagin cursat la carrera en un conservatori oficial o hagin fet uns estudis similars en una escola privada o amb un professor particular. L'edat màxima és de 32 anys per a les veus femenines i de 35 per a les masculines.

El concurs constarà de tres proves selectives (la primera, efectuada privadament, i, les altres dues, amb caràcter pù-

blic), les quals tindran lloc al Teatre Municipal de Sabadell els dies 8, 9, 10 i 11 de març de 1988.

El primer premi és dotat amb 500.000 ptes.; el segon, amb 250.000 ptes.; i el tercer, amb 200.000 ptes. Són previstos, també, diversos premis especials: al millor intèrpret d'òpera alemanya (100.000 ptes.), a la millor veu de baix (100.000 ptes.) i al millor intèrpret d'òpera espanyola (50.000 ptes.).

Data límit d'inscripció: 15 de febrer de 1988. Informació: "Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, Pl. de Sant Roc, 22, 2n, 1a; tel. (93) 725 67 34, 08201 Sabadell".

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
TEMPORADA MUSICAL 87 88

VIII Festival de Música Romàntica Felix Mendelssohn

Del 13 de gener al 16 de març de 1988

- 13 gener CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS.
MONTERRAT ALAVEDRA, soprano.
MIGUEL ZANETTI, piano. ORIOL ROMANÍ, clarinet.
Obres de: Schumann-Wieck, Spohr, Mendelssohn, Schumann.
- 20 gener CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS.
BRUNO CANINO, piano
Obres de: Mendelssohn, Beethoven, Fauré, Brahms.
- 27 gener CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
LINDSAY STRING QUARTET
Obres de: Mendelssohn, Beethoven.
- 3 febrer CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
ANNA CALVO, violí. SALLY HEATH, piano.
JOAN ENRIC LLUNA, clarinet.
NICHOLAS ROBERTS, violoncel.
Obres de: Mendelssohn, Brahms.
- 10 febrer CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
QUARTET ENESCO, de París. RAMON COLL, piano.
Obres de: Janáček, Schumann, Mendelssohn.
- 17 febrer CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
JORDI MASÓ, piano.
Obres de: Mendelssohn, Chopin.
- 24 febrer CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
CORAL CARMINA, (Director: Jordi Casas).
Obres de: Mendelssohn.
- 2 març CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
ALBERT NIETO, piano.
Obres de: Schumann, Liszt, Mendelssohn.
- 9 març CENTRE CULTURAL de la CAIXA de PENSIONS
DIVERTIMENTI ENSEMBLE, de Londres.
Obres de: Bach, Txaiovski, Mendelssohn.
- 16 març PALAU de la MÚSICA CATALANA
BBC CONCERT ORQUESTRA. ORFEO CATALÀ
Joan Rodgers, soprano. Claire Powell, mezzo-soprano.
Richard Morton, tenor. Heinz-Jürgen Demitz, bariton.
Director: Laszlo Heltay.
Mendelssohn Elles, op. 70

CICLE D'ORGUE ROMÀNTIC

ESGLÉSIA de SANTA MARIA de GRÀCIA

- 22 gener MONTERRAT TORRENT, orgue
Obres de: Brahms, Soler, Mendelssohn.
- 5 febrer WOLFGANG ZERER, orgue
Obres de: Brahms, Mendelssohn, Reger, Reubke.
- 19 febrer MARIA NAZY, orgue.
Obres de: Mendelssohn, Schumann, List.
- 4 març JORDI FIGUERAS, orgue.
Obres de: Bach, Mendelssohn, Brahms.

CURS D'INTERPRETACIÓ PER A CANTAITS I PIANISTES. MIGUEL ZANETTI
Del 14 al 20 gener de 1988

Tots els concerts començaran a les 21 h.

VENDA DE LOCALITATS:

A partir del dia 2 de gener de 1988 al Palau de la Música Catalana. (c/. Amadeu Vives, 1 Tel. 301 11 04) d'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda) i el mateix dia del concert a partir de les 17 h.

Servei d'informació de la Fundació Caixa de Pensions.
Telèfon: 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

BARCELONÈS

GENER

1, divendres	19 h.	Barcelona	Catedral	Orfeo Gracienc. Dir.: A. Perez-Simó
7, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La clemenza di Tito</i> , de Mozart. Dir.: Uwe Mund
9, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Jordi Vilaprinyó, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Bach-Stokowsky, Mestres Quadreny, Benejam, Cerdà, J. Serra
	20 h.	Barcelona	Institut Sant Josep de Calassanç	Coral Canticorum
	21 h.	Barcelona	Parròquia Sant Medir	Orfeo de Sants. Dir.: Montserrat Tous
10, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Badings, Brahms, Groba, Falla, Vives
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>La clemenza di Tito</i> , de Mozart. Dir.: Uwe Mund
11, dilluns	22 h.	Barcelona	Condal	Orquestra de Cambra Catalana. Dir.: Joan Pàmies, Purcell, Bach, Jolivet, Todrà.
12, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La clemenza di Tito</i> , de Mozart. Dir.: Uwe Mund
13, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Montserrat Alavedra, soprano. Miguel Zanetti piano. Oriol Romani, clarinet. Schumann, Spohr, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
14, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>La clemenza di Tito</i> , de Mozart. Dir.: Uwe Mund
15, divendres	20 h.	Barcelona	St. Vicenç de Sarrià	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Orfeo Català. Dir.: Simon Johnson
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Ida Haendel, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Villa-Lobos, Brahms, Beethoven
	21 h.	Barcelona	Monestir de Pedralbes	Orfeo Gracienc. Dir.: A. Pérez-Simó
16, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició)
17, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Pablo Sánchez. Talens, Txaikovski, Khatxaturian
	18,30 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Orquestra de Cambra Joan Massià. Dir.: J. Pich Santasusana
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Mozart (Associació Massià-Carbonell) Grup Diatessaron. Josep Benet, tenor. Àries i cantates barroques (Diumúsica)
20, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Vladimir Spivakov, violí. Leonid Blok, piano. Beethoven, Brahms (Ibercàmera)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Bruno Canino, piano. Beethoven, Fauré, Brahms, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica).
21, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Un ballo in maschera</i> , de G. Verdi. Dir.: Uwe Mund
	21 h.	Barcelona	Palau	Natalia Gutman, violoncel. Eliso Virsaladze, piano (Ibercàmera)
22, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra de la Filharmònica de Berlin. Pavel Gililov, piano. Grieg, Mozart, Mendelssohn, Txaikovski (Euroconcert)
	21 h.	Barcelona	Sta. Maria de Gràcia	Montserrat Torrent, orgue. Brahms, Soler, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
23, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Bruno-Leonardo Gelber, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Gerhard, Bach-Stokowsky, Brahms
24, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Un ballo in maschera</i> , de G. Verdi. Dir.: Uwe Mund
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Carles Trepà, guitarra. Guinjoan, Taverna-Bech, Brotons, Mompou (Diumúsica)
25, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Philharmonia Orchestra. Silvia Marcovici, violí. Dir.: Plácido Domingo. Wagner, Bruch, Dvorák
	22 h.	Barcelona	Condal	Manuel Camp, piano. Gershiwn, Camp

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

27, dimecres	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Centre Cultural Caixa de Pensions	<i>Un ballo in maschera</i> , de G. Verdi. Dir.: Uwe Mund Quartet Lindsay, de Londres. Beethoven, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
28, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Solistes vocals. Coral Càrmina. Dir.: Franz-Paul Decker. Schumann
29, divendres	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Palau	<i>Un ballo in maschera</i> , de G. Verdi. Dir.: Uwe Mund Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
30, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	Els Petits Cantors de Viena
31, diumenge	19 h. 19 h.	Barcelona Barcelona	Casal del Metge Palau	Jaume Francesch, violí. Dolors Cano, piano. Beethoven (Diumúsica) Els Petits Cantors de Viena
FEBRER				
1, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra de Zuric. Rafael Orozco, piano. Dir.: Edmond de Stoutz. Salieri, Mozart. (Ibercàmera)
3, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Joan Enric Lluna, clarinet. Anna Calvo, violí. Sally Heath, piano. Lindsay Martindale, violoncel. Brahms, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
5, divendres	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Palau Sta. Maria de Gràcia	Orquestra de Cambra de Viena. Dir. i piano: Philippe Entremont. Mozart, Haydn (Euroconcert) Wolfgang Zerzer, orgue. Brahms, Mendelssohn, Rega (VIII Festival de Música Romàntica)
6, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir.: Alexander Rahbari. Cecile Ousset, piano. Laporte, Saint-Saëns, Borodin
7, diumenge	11 h. 11,30 h. 19 h.	Barcelona Barcelona Barcelona	Palau Cotxeres de Sants Casal del Metge	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició) Banda Municipal de Barcelona. Vicenç Aguilar, trompa. Dir.: Josep Pons. Rossini, Strauss, Mozart, Wagner Gerard Claret, violí. Josep M. ^a Escribano, piano. Bach, Stravinsky, Guinjoan, Prokofiev (Diumúsica)
8, dilluns	21 h. 22 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Condal	<i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider <i>El carnaval d'Arlequí</i> . Dir.: Jordi Vilà Zapata
10, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Quartet Enesco de Parla. Ramon Coll, piano. Janáček, Schumann, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
11, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider
13, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Lluís Claret, violoncel. Dir.: Edmon Colomer. Ferrer, Shostakovitx, Bartók
14, diumenge	11 h. 11,30 17 h. 19 h. 22 h.	Barcelona Barcelona Barcelona Barcelona Barcelona	Palau Cotxeres de Sants Liceu Casal del Metge Teatre Lliure	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició) Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Concert de Carnaval <i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider. Mireia Planas, piano. Schumann, Fauré, Prokofiev, Ardèvol, Viñas (Diumúsica) Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky, Milhaud, Serocky, Gerswin, Martinu, Montsalvatge
ALT CAMP				
GENER				
30, dissabte	22 h.	Valls	Església de Sant Joan	Polifònica de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Solistes vocals. Dir.: Ramon Noguera. <i>El Messies</i> de Händel
BAGES				
GENER				
6, dimecres	16 h.	Balsareny	Casal Verge de Montserrat	Coral Sant Esteve, de Balsareny. Dir.: Joan Bajona. Millet, Oltra, Vila, Cohí Grau, Pérez Moya
16, dissabte	20,30 h.	Sant Joan de Vilatorrada	Centre de Cultura	Josep M. ^a Vilar, Pilar Pla, duet de música romàntica. Schubert, Schumann, Brahms, Wolf
30, dissabte	20,30 h.	Sant Joan de Vilatorrada	Centre de Cultura	Trio de Vent Saxia. Telemann, Vivaldi, Haydn, Mozart

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

FEBRER 13, dissabte	20,30 h.	Sant Joan de Vilatorrada	Centre de Cultura	Coral Al Vent, de Sant Vicenç de Castellet
BERGUEDÀ				
GENER 3, diumenge	18 h.	Bagà	Teatre	Polifònica de Puig-reig. Dir.: Ramon Noguera, <i>El Messies</i> de Händel
17, diumenge	18 h.	Berga	L'Espill	Anna M. ^a Albors, piano
CONCA DE BARBERÀ				
10, diumenge	18 h.	Sta. Coloma de Queralt	Església parroquial	Polifònica de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Solistes. Dir. Ramon Noguera. <i>El Messies</i> de Händel
GARRAF				
GENER 3, dissabte	22 h.	Vilanova i la Geltrú	Església de la Geltrú	Polifònica de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Solistes. Dir. Ramon Noguera. <i>El Messies</i> , de Händel
SOLSONÈS				
GENER 6, dimecres	18 h.	Solsona	Catedral	Polifònica de Puig-reig. Orquestra de Cambra. Solistes. Dir. Ramon Noguera. <i>El Messies</i> , de Händel
VALLÈS OCCIDENTAL				
GENER 21, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra de Cambra de la Comunitat Europea (GB). Dir. Adelina Oprean. Mozart, Kramar, Mendelssohn
FEBRER 11, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Victòria dels Àngels. M. García Morante, piano <i>Lieder</i> i cançons

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorcis del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/ Amadeu Vives, 1 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA I DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Titular _____
Banc/Caixa _____
Núm. compte _____ Núm. llibreta _____
Agència _____
Adreça agència _____
Població _____

Signatura _____

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.
semestral ☐ de 1.250 ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant
☐ taló bancari adjunt
☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

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

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

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

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

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82