



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 40

Febrer 1988



Orgues
de Catalunya



Der Freischütz,
l'òpera alemanya



Montserrat Torrent
i l'escola d'orgue

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.

SADI^M

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

CENTRE MUSICAL



YAMAHA



2ª ÈPOCA

ANY V - NÚM 40 - FEBRER 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, 1ª B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4ª
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

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 Marí
Josep Casanovas	Oriol Martorell
Maria Ester-Sala	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	

Collaboren en aquest número: Pere Artís, Gabriel Blancafort, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Montserrat Comellas, Josep Crivillé, Luis Dalda, Gerhard Grenzing, Josep M. Mas Bonet, Marjolijn Van der Meer, Lluís Millet, Lourdes Morgades, Tamino, Joaquín Turina Gómez.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

NOVES EXPECTATIVES AL LICEU

Si una característica defineix el moment del nostre Teatre del Liceu —un moment que ve d'algun temps— és el de la vitalitat; el d'una actuació dinàmica que el porta a un constant assoliment de noves fites en allò que constitueix un procés imparabile. Un procés l'objectiu principal del qual és constituir-se en un teatre d'òpera de característiques comparables amb les dels que integren el reduït cenacle de la mitja dotzena de seus operístiques més rellevants del món.

Aquest procés, tanmateix sempre menys viu del que tot-hom desitjaria, ha tingut la virtut de la coherència. Les seves bases han estat, o són encara, les estructures artístiques, com a element auto-dinamitzador fonamental. Primer fou la consolidació d'un cor solvent amb els resultats tan coneguts, i, si es vol, tan reconeguts. Ara, amb la incorporació d'Uwe Mund, es pretén vitalitzar la qualitat de l'orquestra i atorgar-li una nova dinàmica. Al mateix temps s'albirava a l'horitzó la possibilitat de crear un cos de ball consistent la tasca del qual ha d'anar molt més enllà de la satisfacció estricta de les pròpies necessitats operístiques. Aquesta és una vella aspiració que cal esperar que es materialitzi en un termini raonablement proper i que completa així una trilogia d'estructura artística irrenunciable en tot coliseu operístic important. Estructura artística que, així mateix, s'ha reforçat amb la cobertura de funcions fins ara ateses amb una intensitat menor de la que comporta la nova dinàmica. Mentrestant hom ha mantingut la constant de l'atenció a les grans veus, les quals han anat atorgant tot el relleu als repartiments. Cal parlar encara, i amb un matis qualitatiu diferenciat, de la millora en l'aparell administratiu i gerencial, que ha contribuït així mateix a perfilar una imatge diferent, terme a valorar en el seu aspecte positiu.

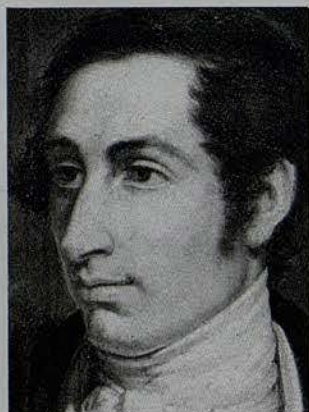
Un altre procés paral·lel ha anat fent via al costat de l'esmentat, com a conseqüència d'aquell i també d'altres elements en joc. Ens referim a la progressivament més vasta resposta del públic —fet en el qual juga també el factor de l'atenció creixent que dispensen a l'activitat liceística els mitjans de comunicació— que queda explicitada en el fet que s'ha passat de les tres representacions per títol a les quatre actuals, mentre que per a les pròximes campanyes es pretén aconseguir una generalització de les cinc.

Assolides, o en vies d'assoliment, les fites assenyalades hom ha d'atendre òbviament un altre nivell de realitzacions. I aquí entren en joc allò que en podríem dir "les pedres". Cent quaranta anys de vida del nostre teatre, sense que en el seu decurs s'hagin produït radicals reformes, i en el context d'una evolució de l'espectacle operístic que comporta exigències tecnològiques i espacials de gran complexitat, obliguen a un replantejament en profunditat d'aquesta parcel·la. L'escenari, entès d'una forma global —ampliació del seu espai físic i transformació tecnològica—, constitueix un nou repte, d'envergadura extraordinària i irrenunciable per el qual, segons que ha transcendit, també es cerquen, i s'albiren amb concreció, respostes a l'alçada de les circumstàncies. Tot plegat està en un estat suficientment embriònic com perquè hom no pugui concretar res més. Tan sols deixar constància del fet, o dels fets; deixar al lector que assumeixi per si mateix la seva importància, i constatar finalment que, tot això, no seria possible sense l'existència d'una voluntat política molt concreta, feliçment compartida tant per les diverses instàncies institucionals que tenen responsabilitat sobre el Liceu, com per un cada dia més nodrit sector social que viu intensament la recuperació del rol del Liceu en el context de la cultura i de la societat catalana.

EDITORIAL

Noves expectatives al Liceu 3

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Portada:
Orgue de
Torredembarra.

<i>Der Freischütz</i> i l'òpera romàntica alemanya (Lluís Millet)	5
Higini Anglès, creador de l'etnomusicologia catalana (Josep Crivillé)	7
Ballet: A la recerca de l'equilibri (Marjolijn Van der Meer)	12
Ensalada: El dia més gran de Victòria dels Àngels (Tamino)	14
Madrid: En aquest imperi no acaba de sortir el sol (Joaquín Turina Gómez)	16
Mikrokosmos: <i>Ora pro nobis!</i> (Pere Artís)	16

ELS ORGUES DE CATALUNYA

La música per a orgue (Josep M. Mas Bonet)	17
Recerca de l'orgue català (Gabriel Blancafort)	21
Els orgues als Països Catalans (Gerhard Grenzing)	26
L'organista professional (Josep M. Mas Bonet)	31
La pràctica de l'ofici (Lourdes Morgades)	32
Indicis de ressorgiment (Luis Dalda)	33

Sota el signe del lirisme (Josep Casanovas) 34

RETRAT: Montserrat Torrent: virtuosisme i mestratge organístic
(Jaume Comellas) 36

Scherzando (Cesc) 41

Ara, abans d'ahir, demà 42

Tria de concerts 45

Llibres (Montserrat Comellas i Barri) 47

Concerts, recitals 49

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



Decorat per a l'escena de la Cova dels llops de *Der Freischütz*.

Der Freischütz i l'òpera romàntica alemanya

Diverses circumstàncies històriques afavoriren, en el Romanticisme i en els seus antecedents, una aspiració majoritàriament compartida, als països d'influència germànica, per artistes i intellectuals: la creació d'una òpera nacional, teòricament lliure dels models italians (i, després, francesos) que havien definit un marc indefugible per al gènere. El motor d'aquest procés fou l'individualisme romàntic, ara aplicat a la personalitat col·lectiva, i la predilecció per a qualsevol forma d'expressió que intensifiqués la relació entre la música i la paraula.

L'antecedent immediat de l'òpera romàntica alemanya és el *Singspiel*, és a dir, la comèdia cantada, l'exemple més rellevant de la qual (i el d'una més alta i pregonia significació cultural) fou *La flauta màgica* de Mozart. A principis del segle XIX, el *Singspiel* (en part per la influència de l'òpera francesa) adoptà un gran nombre de trets romàntics, tot i intensificant el seu caràcter nacional específic. Ambdues tendències són ben evidents en dues òperes, estrenades el 1816: *Undine*, de l'escriptor i músic E. T. A. Hoffmann, i *Faust*, del violinista i compositor Lud-

wig Spohr. De fet, però, l'obra que va consagrar l'òpera romàntica alemanya fou *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber, representada per primera vegada, a Berlín, el 1821.

Weber (1786-1826), setze anys més jove que Beethoven, va morir un any abans que ell; malgrat això, avui ens sembla una classe de músic d'una generació posterior a la dels clàssics i a la de Schubert. Si fou parent polític de Mozart, pel matrimoni d'aquest amb Konstanze Weber, la seva carrera va ser molt diferent de la del mestre de Salzburg, qui va viure quasi sem-

pre immersit en dificultats insuperades. Els dos compositors van patir una gran crisi personal, més o menys a la mateixa edat: Mozart, en tornar del viatge a París i Manheim, del qual li restà una seriosa frustració; Weber, a la seva època de Stuttgart, on fou empresonat, per bé que aquest fet li aportà la maduresa.

Després, Weber exercí de *Kapellmeister* a Praga i a Dresden, on va fer front als conflictes amb empresaris, directors d'escena, col·legues i rivals envejosos, amb totes les armes del segle XIX: manifestos, lletres obertes a l'opinió pública, crítiques i debats. En aquesta comesa, fou un digne successor de Gluck i, també, un precursor de Wagner.

Elements esotèrics en un marc realista

Cal afegir a aquest precedent les constants que l'òpera romàntica alemanya (exemplificada en *Der Freischütz*) comparteix amb la producció wagneriana anterior a la *Tetralogia*: els arguments són extrets de la història medieval, la llegenda o el conte, i l'acció representa uns éssers i esdeveniments sobrenaturals. Aquesta inclusió de l'element esotèric en un marc realista s'entrecrua amb el destí dels personatges, que encarnen forces arquetípiques, del bé o del mal; i la victòria de l'heroi constitueix, també, el triomf dels elements angèlics sobre els poders demoníacs. D'aquí dimana el concepte de "redempció" o "salvació", d'arrel vagament religiosa. L'empelt d'elements sobrenaturals sobre elements físics marca una diferència cabdal respecte de l'òpera coetània italiana o francesa, i si la fisionomia musical i morfològica encara comparteix trets comuns amb l'òpera d'altres països, l'adopció de simples melodies de rang popular hi incorpora un element nou. Finalment, les òperes de l'escola alemanya fonamenten llur expressió dramàtica en l'harmonia i el color orquestral, i bé podríem dir que la densitat de les veus interiors (en contrast amb la concentració italiana sobre la melodia) correspon a l'èmfasi que solen posar els llibrets alemanys sobre l'atmosfera, l'ambientació i el significat amagat del tema.

S'ha dit que l'esmentada *Undine*, de Hoffmann, constitueix un nexe d'unió entre *La flauta màgica* i *Der Freischütz*. Mentrestant, també va veure la llum *Fidelio*, l'única òpera beethoveniana, les tres versions de la qual daten de 1805, 1806 i 1814. De fet, *Fidelio* no representa un punt de referència, ni un paradigma, per a l'evolució del gènere, sinó una gran obra aïllada, fruit de la irrepetible singularitat del geni del compositor. Estructuralment, concilia el *Singspiel* amb certs elements més propers a l'estil francès de Cherubini

que a l'estil italià, però l'empremta beethoveniana depassa qualsevol comparació, tant amb els seus models circumstancials, com amb l'evolució general de l'òpera alemanya de l'època.

No vol dir, això, que *Fidelio* no presenti trets molt significatius per a un futur més o menys immediat. El mateix Wagner el considerarà com el primer drama musical modern, precisament perquè, en aquesta òpera (tant com en l'obra simfònica del compositor de Bonn), la idea musical i el clima dramàtic es confonen en l'expressió instrumental. És precisament aquest caràcter essencialment instrumental de *Fidelio*, fruit de les constants estilístiques de Beethoven i extensiu al seu tractament vocal i melòdic, allò que confereix a l'obra un caràcter marginal respecte del gènere, malgrat les seves mai prou lloades bel·leses musicals i els trets argumentals inequívocament romàntics, com l'idealisme que palesa l'exaltació de l'amor conjugal i un sentiment de reivindicació social, absolutament postrevolucionari.

I és que Beethoven mai no fou un compositor de llinatge operístic, com va ser Weber, qui des de la primera joventut restà estretament familiaritzat amb l'escena. Per això, el ressò multitudinari que provocà l'estrena de *Der Freischütz* fou motivat tant per les incontestables qualitats d'un compositor teatral d'instint infal·lible, com pel sentiment nacionalista que l'òpera desvetllà. Hom ha qualificat *Der Freischütz* com "la més alemanya de totes les òperes"; però, malgrat tot, únicament l'argument és del tot alemany.

L'acció té lloc als boscos de Bohèmia, a l'època, plena de supersticions, dels anys posteriors a la Guerra dels Trenta Anys. I els inefables romàntics de l'època van tenir l'avinentsa d'evadir-se del racionalisme dels seus pares, al llarg de les prop de tres hores que durà la representació. El mite de *Faust*, immortalitzat per Goethe, té les seves arrels en elements del folklore, presents en l'argument de *Der Freischütz*: l'ajudant d'un guardabosc només podrà ser correspost per la seva promesa si guanya un torneig de tir, però ell és molt mal tirador i les perspectives no són gaire afalagadores; un camarada, que havia venut l'ànima al diable a canvi de favors terrenals, refon per a ell set bales màgiques, sis de les quals faran diana, mentre la darrera serà dirigida pel mateix dimoni. En el moment decisiu, aquesta bala va cap a la noia, però una garlanda de blanques roses beneïdes evita la tragèdia. L'amor pur de la noia "redimeix" l'heroi de les conseqüències del seu pacte. La primària ingenuïtat de la història només podia reeixir per mitjà de l'instint musical de Weber.

L'ombriu fons del bosc és idíl·licament descrit pel tema de les trompes del començament de l'obertura, que ja no és un

simple conjunt de melodies, sinó un primer temps de sonata, amb una introducció lenta (com a les obertures de Beethoven) i amb un material que retornarà al llarg de l'acció. Weber és un gran innovador de la instrumentació i, en aquest sentit, el fragment més remarcable de l'obra, a part de l'obertura, és el melodrama del "barranc dels llops", al final del segon acte, en ocasió de la preparació de les bales. Seria un consuetudinari episodi de terror romàntic, típicament francès (una relíquia dels trons i de les tempestes de Rameau), si no el transcendís el refinat tractament que el compositor fa dels grups instrumentals i de cada instrument en concret: el *trémolo* de les cordes, el registre greu dels clarinets, els tristos accents dels trombons, els aguts de les flautes i els misteriosos sons de les trompes en *staccato*.

Cors de camperols, mar, danses i cançons s'alternen a la partitura, amb àries completes i escenes en l'estil italià o francès, ja que, com hem dit, l'aspecte extern de la música de *Der Freischütz* no és íntegrament alemany. Seria massa laboriós establir, ara, un inventari detallat d'influències i associar-les als corresponents fragments de l'òpera. Remarquem només, en contrapartida, que els fragments "alemanys" de l'obra (els cors de caçadors, la marxa dels camperols, el cor de les dames d'honor de la noia) són tan autènticament populars (i al mateix temps tan inconfusiblement weberians), que arribaren a colpir al mateix Heinrich Heine. Potser, com digué Alfred Einstein, a causa de "...la perplexitat d'allò que és habitual, o algú ho anomenaria la trampa del costum de la història de l'art nacionalista, per a qualificar com a nacional allò que només és estil personal. *Der Freischütz* és característic de Weber. I precisament perquè l'estil de Weber és tan marcadament personal, va donar el to a tota l'òpera romàntica alemanya".

Lluís Millet

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

Higini Anglès, creador de l'etnomusicologia catalana

Aquest article havia de publicar-se en el número anterior en el conjunt del tema: "Higini Anglès (1888-1969), eix de la musico-

logia catalana". Per dificultats d'espai no hi va poder ser inclòs, motiu pel qual el publiquem en aquest número.

Sovint, la trajectòria d'un gran home té, al seu inici, un camí sinuós que, contemplat sense la visió ampla que proporciona el mirament dels fets quan ja són història, sense la visió final d'allò que ha estat l'esdevenir i la cloenda d'una personalitat ja determinada, sembla com un factor de dispersió en l'individu. Més tard, i amb la panoràmica als ulls d'una vida feta i d'una genialitat assolida, aquella diversitat d'antuvi, lluny d'haver estat un factor disgregador d'esforços, temps en què s'ha maldat en va o en aparent disparitat de feines realitzades, esdevé, com és en el cas de mossèn Higini Anglès, un lògic seguici d'esdeveniments que, com a fets complementaris, varen fornir el gran espectre de coneixements profunds, d'intuïcions investigadores, de troballes clau en la història de la recerca musicològica, ciència a la qual ell es va abocar fins al darrer dia de la seva vida¹.

Quan Higini Anglès començà les seves tasques de recerca i d'estudi de la música tradicional (serien els anys 1904-1905)², el terme Etnomusicologia, tal i com anome-

nem l'estudi i coneixement aprofundit de les músiques tradicionals, ètniques i popularitzades, era encara als llims. El llarg procés que s'esdevingué en la confluència de les ciències humanes que l'integren —una història avui encara crítica, i que no confirmarà una certa terminologia acceptada fins a mitjans del nostre segle³, iniciativa aleshores el seu periple. Per tant, els nominatius de cançó popular, cançó tradicional, folklore, cançons folk-lòriques, etc., es confonien en un aiguabarreig d'on solament el temps ha estat l'àrbitre que ha fet surar allò realment vàlid. Era, doncs, la intuïció d'aquell jove de 16/17 anys, sagaç, despert, amant de la natura, de la gent del seu país i de la música tan primitiva que d'ells podia recollir, la que l'atiava vers una recerca de models i de criteris per a una reflexió i valoració justa dels materials que aplegava. Aquella visió intuïtiva, de principis vidents encara avui, alguns d'ells (ampliada, evidentment, pels grans especialistes de l'etnomusicologia que posteriorment han traçat les seves teories i mètodes vers

la recerca, el treball de camp, el contingut dels repertoris tradicionals i popularitzats, els factors que solen determinar les variabilitats, les dades de tipus interdisciplinar que cal contemplar en una recerca d'aquest tipus, els paràmetres en què cal moure's en efectuar una transcripció etnomusicològica, etc.), la trobem des de les primeres tasques i treballs que en aquell temps (ara pretèrit) Higini Anglès realitzà sobre els fets i els problemes de la música de tradició oral.

Més tard, musicòleg prestigiós, capdavanter a nivell universal d'aquesta ciència escriurà:

"Desde mi juventud, tendría unos 16/17 años, empecé a sentir amor y pasión por la canción popular tradicional, recogiendo los cantos que recordaba mi madre y andando por los pueblos vecinos en busca de canciones antiguas. El deseo de conocer a fondo las melodías del folklore tradicional de Cataluña, hizo que, siendo ya sacerdote, dedicara muchos veranos (...) a la recogida de cantos populares, (...). Poco podía yo imaginar que las to-

8. *Guivant de Borneill*
No poso so-frir c'a la do-lor De la den la len -
Peire Cardenal
Ar mi poso eu lau-zar d'a-mor, Que no-m tol man-jar
Popular
El pa-re i la ma-re
ga no vir E-l cor a la no-ve-la flor, Lan-can vei los ra -
ni dor-mir, Ni-n sent frei-du-ra ni ca-lor, Ni no-n ba-dalh ni
No'm te-nen si - no a
mals flo-rir E-l chan son pel bos-chat-ge, Dels au-ze-letz e -
non sos-pir Ni-n vau de noit a rat-ge, Ni-n sui con-ques ni-n
mi
na-mo-ratz, E si tot m'es-tanc a pen-satz Ni pres per mal au -
sui co-chatz, Ni-n sui do-lens ni-n sui i-ratz, Ni non lo-gui mes -
M'en fan 'a-na l'es-co-la a a pen-dre de lle

rat-ge, Con vei chans e ver-gers e
sal-ge Ni-n sui tra-hitx ni en-ga -
gir. Mes ai! A-ra tom, pa-tan-tom, xi-ri-bi-ri
pratz, Eu re-no-vel e m'as-so-latz.
natx, Que par-titz men sui ab mos datx.
cle-na, tum-pe-na, tum-pi. Mes, ai! a-ra tom, pa-ta-tom, xi-ri-bi-ri-clon.

9. *Peire Vidal*
S'eu fos en cort on hom ten-gues dre-chu-ra, De ma dom -
na, si - tot s'es bon! e be-la, Me cla-me -
ra, qu'a tan gran tort mi me-na Que no m'a -
ten ple - vi ni co-vi-nen-sa. E donc per
que-m pro-met so que nom do-na, Non tem pec -
cat ni sap ques es ver-go-sha.

"Peire Cardenal" (trobador provençal), amb la cançó tradicional catalana "El Mestre". Treball de mossèn Higini Anglès a "Anuario Musical", vol. 15, Barcelona 1960.

HIGINI ANGLÈS, PREV. PERE BOHIGAS

MEMÒRIA

DE LA MISSIÓ DE RECERCA DE CANÇONS I MÚSIQUES POPULARS

REALITZADA PER

MN. HIGINI ANGLÈS i EN PERE BOHIGAS

A LES COMARQUES SOLSONINA (10 JULIOL — 7 AGOST DE 1922)

I BERGADANA (20 SETEMBRE — 4 OCTUBRE DE 1922)

PER COMANDA DE L'OBRA DEL «CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA»

nadas recogidas por mi, con el tiempo, pudieran servirme tanto para mejor comprender la belleza del canto litúrgico romano y oriental, y las melodías cortesan-medievales de los trovadores provenzales y troveros franceses⁴.

Anglès, segons paraules de J.M. Llorens⁵, va aprendre de molts; però, de mestres veritables, només en tingué dos: Felip Pedrell i Friedrich Ludwig.

La influència que el primer va exercir sobre Anglès, en el camp de la música tradicional, pot ésser fàcilment deduïda per poc que coneguem l'estètica i la filosofia que inspiraren la seva obra. Ell compilà el famós *Cancionero Musical Popular Español*⁶, i sabem, per testimoniatges diversos⁷, la cura que tenia en l'ensenyament del folklore musical als seus deixebles. El mateix mestre, ja ancià, deia de mossèn Anglès: "*Anglès (es un) folklorista muy despierto y bien informado (que) ha hallado una documentación sorprendente*"⁸.

Per fer-nos-en un xic el càrrec, de la fallera que Pedrell tenia per la música tradicional, deixem parlar Anglès⁹:

"*Quan (jo) marxava de Barcelona (en treball de camp), el mestre Pedrell semblava que em beneís. M'encoratjava, i em deia:*

—*Corre muntanyes; dóna't força molta. Jo ja no puc fer aquest treball; sóc massa vell. Però si no es fa de pressa, es perdrà, per sempre, una gran part de les nostres cançons.*"

L'admiració d'Anglès per Friedrich Ludwig era total. Tot i així, Anglès, home perspicaç, ens diu que, vers l'any 1924 i següents, per transcriure ritmicament les melodies dels trobadors provençals i trovères francesos, seguia la teoria de Ludwig¹⁰. Les tonades resultaven insulses; no cantaven bé. Anglès va replicar al seu mestre adduint que, si aquelles melodies fossin transcrites d'una altra manera, cantarien com una cançó tradicional catalana, castellana o francesa... Ludwig —escolàstic—, va posar fre al deixeble tot raonant-li que no es coneixia encara un còdex de l'època amb una notació mensural que permetés un altre tipus de transcripció amb base científica. Com és sabut, Anglès trobà els còdexs de El Escorial, amb una notació mensural perfecta, que li va permetre la interpretació de *Las Cantigas de Santa María*. I, diu mossèn Higiní¹¹.

"*Si yo no hubiera tenido una idea clara sobre lo que es una melodía popular tradicional, me hubiera sido muy difícil interpretar la notación mensural de las cantigas alfonsíes*".

Era l'any 1937. Més tard va demostrar les concomitàncies d'aquell repertori medieval amb determinades cançons tradicionals, vives encara en el saber popular¹².

Ben cert, el coneixement profund i rigorós de la música tradicional influí moltíssim en l'illustre intèrpret de la música medieval. I, aquesta particularitat, fou la

que li donà un lloc capdavanter en la musicologia universal.

Mossèn Anglès, tal i com propugnava B. Bartók¹³, va fer treball de camp, per assolir el ple coneixement de la música tradicional, assumint totes les dificultats que aquest comporta¹⁴, i els d'anàlisi o, anomenats, de laboratori.

Vull relatar, doncs, encara que breument, els primers: citar algunes de les accions que emprengué, a favor de la música de tradició oral, i enumerar els estudis d'anàlisi que va publicar amb una perspectiva o altra, però amb signe etnomusicològic.

Treballs de camp

Primeres recerques. Durant el temps en què cursava els estudis eclesiàstics i musicals, aprofitava les vacances de què gaudia a casa seva, a Maspujols, per fer recollida de cançons per tota la comarca. Personalment, m'havia narrat algunes de les incidències i de les troballes esdevingudes en aquelles primeres recerques, i les recordava realment com el somni daurat de la seva vida, tot relatant-les amb un gran afecte¹⁵. Deia:

"*Vaig dedicar-me un temps a aquesta tasca. La vaig fer sol i acompanyat de Ventura Gassol, el nostre gran poeta (més tard) amb el doctor Batista i Rocas, també amb el doctor Pere Bohigues, tan conegut en el camp de la literatura medieval. (...) En fer, amb Ventura Gassol, el camí d'Ulldemolins a Margalef, que és un captivament pels ulls, hom va dir-nos que hi estariem dues hores. N'hi ha gairebé quatre o cinc. I la bellesa magnífica d'aquelles muntanyes encara va fer-nos-els més llarg. Se'ns va fer negra nit. (...) un pastor ens va portar a la balma on passava la nit (...) la nostra gratitud per aquell muntanyenc (...) va ésser grandiosa*"¹⁶.

Missió al Pirineu Lleidatà. L'any 1921, des d'últims d'agost a primers d'octubre, recorregué tota la Vall d'Àneu. Sortint de Sort, arribà al Principat d'Andorra i en va tornar per Alins, Organyà i Oliana, des d'on es dirigí a Solsona per romandre-hi alguns dies i, des d'allí, aplegar moltíssimes cançons de les rodalies.

Missió a la comarca solsonina i berguedana. La realitzà de juliol a octubre del 1922, per encàrrec de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Em limitaré a donar algunes citacions d'Higiní Anglès, extretes de la memòria per ell redactada¹⁷. Escriu Anglès:

"*Prou sabem, nosaltres, que aquelles terres eren de les més fèrèstegues i de les més dures de seguir, comparades amb tantes d'altres de la nostra terra; malgrat tot, deixàrem altres regions potser més riques i més agradoses en cançons, i triàvem aquelles altres que tants sacrificis havien de costar-nos*".

I, més endavant, hi llegim, redactat amb un cert aire de nostàlgia:

"És de bon matí; les cinc no són pas tocades. A baix, al carrer, ens esperen els tres cavalls mudats com de festa de muntanya. En Bohigues no ha muntat mai a cavall; jo, de quan era jove, que, tot cercant el comte Arnau per les muntanyes de Prades i el Montsant, hi sabia córrer com un esperitat".

D'altres documents etnomusicals arribaren a les seves mans per via indirecta. Amics, companys, i deixebles que li sabien la fallera li trametien materials.

De l'afecció que tenia per la feina que pressuposa l'enquesta etnomusicològica, el treball de camp, i malgrat el seu caràcter àrid —encara que profundament edificant en l'aspecte humà— podria parlar-ne detalladament.

Els contactes personals que vaig tenir amb ell sempre acabaren amb un encoratjament en aquest sentit. Em deia:

"A mi, ara, un treball n'aparta un altre; ja no puc dedicar-me a continuar aquesta recerca per les meves terres. Com em plauria que sorgís un devot de la música per a fer-la! És de primera necessitat!"

Mossèn Higiní Anglès deixà, en esborrany esparsos, una col·lecció de més de tres mil cançons tradicionals, de diversos

tipus i repertoris. Els manuscrits, diabòlicament enrevelats, s'han d'interpretar segons aquelles normes de què, sobre el cant monòdic i tradicional, ell ens parlava. Després d'uns intents d'interpretació dels manuscrits fets pel meu mestre Joan Tomàs, he treballat els esmentats documents, realitzant-hi encara una feina de coteig amb les melodies per ell publicades, i cercant els punts convergents de totes aquelles notes per ell preses amb un dictat ràpid. La feina a fer-hi encara és llarga per arribar a poder-ne fer una lectura entenedora, segons una transcripció metodològica coherent i ordenada¹⁹.

Accions empreses

Ultra la seva col·laboració en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, va pronunciar diferents conferències sobre el tema de la música tradicional i popular. Cal citar, aquí, la donada a Reus, al Centre de Lectura²⁰ i encara una altra, a Valls, de la qual ara no en puc donar res més que la constància.

Quan es va organitzar el III Congrés Internacional de Musicologia, de la Societat Internacional de Musicologia, celebrat a Barcelona l'any 1936²¹, de les qua-

tre seccions establertes una, la II, era sobre l'àmbit anomenat, aleshores, folklore musical.

Cal esmentar, encara, la seva cooperació en els treballs de Pedrell, dels quals ja he donat constància, i l'ajut que atorgà a R. Menéndez-Pidal, a través dels documents que, sobre la baladística catalana, li enviava per contribuir al gran treball del filòleg.

Quan, l'any 1943, es va fundar l'avui anomenada Unitat Estructural d'Investigació de Musicologia, del Consell Superior d'Investigacions Científiques, i Anglès en fou nomenat director, hi va crear, conjuntament amb la secció de Música Històrica, la d'Etnomusicologia. Anglès va demanar a Schneider, a Donostia, a Pujol, a García-Matos, a Tomàs, a Arcadi de Larrea, etc. que hi col·laboressin, perquè hi volia emprendre, a nivell estatal, el tipus d'acció que, en el nacional, aleshores dissortadament no es podia continuar.

En aquest afer, però, Anglès féu respectar les accions que anteriorment s'havien iniciat a Catalunya i al país basc, les quals, en el cas referent a Catalunya, semblaven concretar-se en la intenció de l'Orfeó Català de prosseguir les tasques iniciades per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya²².

Ressenya bibliogràfica dels treballs de mossèn Higiní Anglès, de contingut o interès etnomusicològic

El treball de laboratori, incansable i minuciós, ocupà mossèn Higiní fins al darrer dels seus dies. Quan venia a Barcelona als seus vuitanta anys, i ens explicava que treballava un mínim de catorze hores diàries, tots en quedàvem sorpresos. La seva feina, metòdica sempre, no va ser es-

tèril en cap terreny. En el de l'Etnomusicologia, diversos treballs, de profunditat i contingut desigual, si es vol, però mai mancats de punts i aportacions noves, avalen aquella actitud permanent d'investigador infatigable.

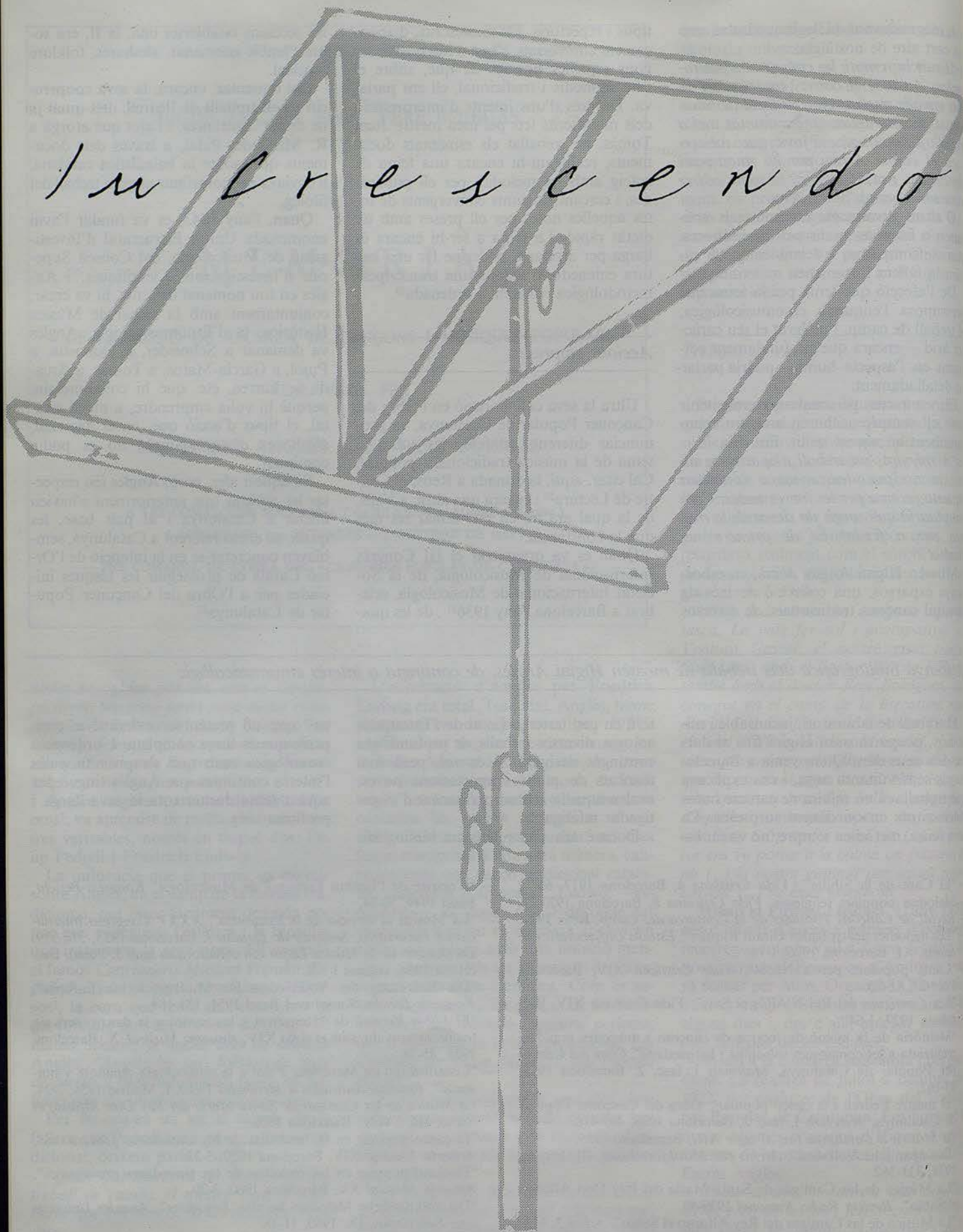
Donaré ara una referència bibliogràfi-

ca²³ que no pretén ser exhaustiva; crec, però, que és força completa. L'ordenació cronològica amb què s'exposa fa palès l'interès continuat que Anglès tingué per aquest tema durant tota la seva llarga i profitosa vida.

- "El Cant de la Sibilla" *Vida Cristiana* 4, Barcelona 1917, 65-72.
- Melodies populars religioses, *Vida Cristiana* 8, Barcelona 1920-21.
- *Recull de Cançons Populars de la Comarca del Camp*, Reus 1921.
- "Les melodies del trobador Giraut Riquier", *Estudis Universitaris Catalans*, XI, Barcelona 1926, 1-78.
- "Cants populars per a Nadal", *Vida Cristiana* XIV, Barcelona 1926-27, 15-20.
- "Les Cantiques del Rei N'Alfós el Savi", *Vida Cristiana* XIV, Barcelona 1927, 1-64.
- "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada a les comarques solsonina i berguedana", Obra del Cançoner Popular de Catalunya, *Materials* I, fasc. 2, Barcelona 1928, 83-162.
- "El mestre Pedrell i la cançó popular". Obra del Cançoner Popular de Catalunya, *Materials* I, fasc. 2, Barcelona 1928, 409-416.
- *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935.
- "Das spanische Volkslied", *Archiv für Musikforschung*, III, Leipzig 1938, 331-362.
- "La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio", *Revista Radio Nacional* 1939-40.
- "La Música de las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio", *Arbor* 3, Madrid 1944, 327-348.
- "España en la historia de la música universal", *Arbor* 33-34, Madrid 1948, 51.
- "Der Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters und seine Probleme", *Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel 1949, 45-50.

- "L'oeuvre de l'Institut Espagnol de Musicologie" *Kongress-Bericht*, Basel 1949, 50-54.
- "La Música al servicio de la Eucaristía", *XXXV Congreso Internacional Eucarístico, Sesiones de Estudio I*, Barcelona 1953, 572-579.
- *Diccionario de la Música Labor* (en col·laboració amb J. Pena), Barcelona 1954, volums I i II.
- "Die Bedeutung des Volkslieders für Musikgeschichte Europas", *Kongress-Bericht*, Kassel und Basel 1954, 181-184.
- "El Libro Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV", *Anuario Musical*, X, Barcelona 1955, 45-78.
- "Contribución de Menéndez Pidal a la musicología española y universal", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid 1956, 7-24.
- *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio*, III, 2 vols., Barcelona 1958.
- "El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales", *Anuario Musical* XIV, Barcelona 1959, 3-23.
- "El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales", *Anuario Musical* XV, Barcelona 1960, 3-20.
- "Die volkstümliche Melodien bei den Trouvères", *Annales Universitatis Saraviensis*, IX, 1960, 11-18.
- "Die Instrumentalmusik bis 16. Jahrhundert in Spanien", *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen Septuagenario MCMLXII a collegis oblata*, København Copenhagen 1962, 143-164.
- "Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik", *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1962, 91-100.

Im crescendo



Banco Hispano Americano

- “Les Cantigues Montserratines del Rei Alfons el Savi i la seva importància musical”, *Miscel·lània Anselm M. Albareda*, I, Montserrat 1962, 19-32.
- “Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlichen Lyrik”, *Bärenreiter*, I, Kassel 1962, 2-11; II, 1963, 43-47.
- “La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo”, *Festschrift für Hans Rheinfelder*, München 1963.
- “Relations of Spanish folk song to the Gregorian Chant”, *The Journal of the International Folk Music Council*, XVI, Londres 1964, 54-56.
- “Die volkstümlichen Melodien in den mittelalterlichen Sequenzen”, *Festschrift Walter Wiora*, Bärenreiter 1967, 214-220.
- “La Musique juive dans l’Espagne Médiévale”, *Studies of the Musik Research Centre*, Jerusalem 1968, 48-64.

- Eine Suenzammlung mit Mensuralnotation und volkstümlichen Melodien (Paris D.N. lat. 1343) *Husmann-Festschrift*, München 1968.
- *Historia de la Música Medieval en Navarra* (Obra póstuma), Navarra 1970. (primeros capítulos).

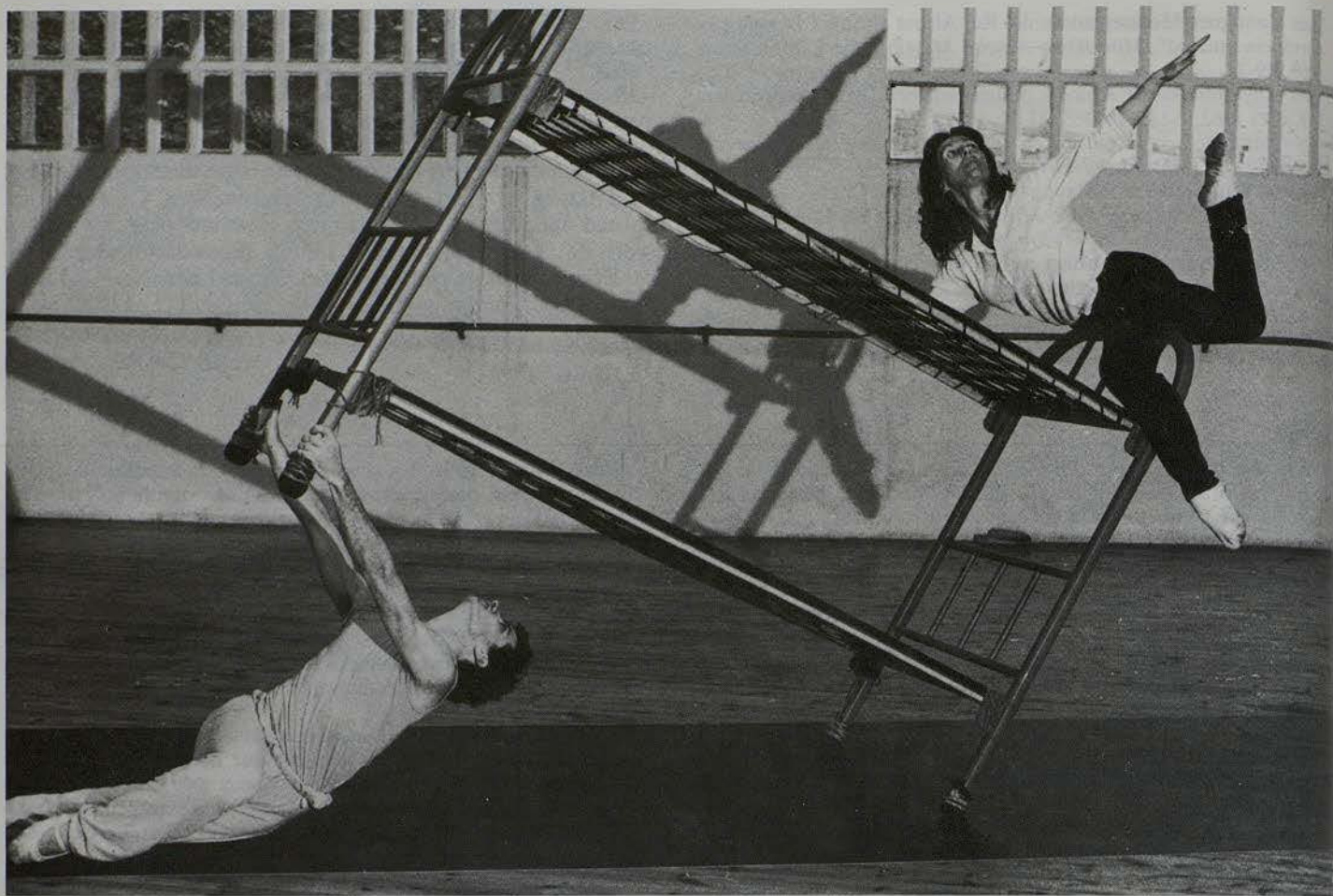
Tota una feinada! Una deu fecunda de coneixements que ell ens deixà, també, en el terreny de l’Etnomusicologia. Cal retre-li un profund agraïment per la seva tasca etnomusicològica i pel seu esperit de mestre encoratjador, que va saber encomanar les seves dèries als qui de prop el vàrem tractar i conèixer²⁴. Mossèn Higiní Anglès, moltes gràcies!

Josep Crivillé i Bargalló

Notes

1. En la seva primera època d’estudis musicals i eclesiàstics, juntament amb l’activitat investigadora, hi trobem el pedagog, l’historiador i, ensems, el fervent enamorat del cant gregorià, actituds que esdevindran valentes, fidels i conseqüents. Anglès havia cursat, a més, estudis superiors de composició i, en la seva joventut, se sentí fortament atret per la creació musical.
2. Recordem que Z. Kodály inicià els seus treballs de recerca lingüística el 1905, i B. Bartók, els de música tradicional, el 1906. ¿Podríem parlar, algun dia, d’un cert mimetisme d’inquietuds, tan circumstancial i condicional com vulgueu, però demostratiu de com uns tipus de personalitat definida en un moment donat senten idèntiques necessitats i problemàtiques?
3. Vegeu J. Crivillé, “La Música Tradicional: conceptes i camps d’acció de la ciència etnomusicològica”, *Revista Musical Catalana* 15, 2.ª època, gener 1986, 12-16.
4. “Contribución de Menéndez Pidal a la musicología española y universal”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid 1956, pàg. 7.
5. “Semblança de Mossèn Higiní Anglès, Musicòleg”, *Scripta Musicologica*, Roma 1975, pàg. XXI.
6. Obra en quatre volums, editada a Valls entre els anys 1917-1922, la qual ha tingut diverses reedicions.
7. Vegeu, entre d’altres, els del mateix H. Anglès, “El mestre Pedrell i la cançó popular”, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, I, fasc. II, Barcelona 1928, 409-416; de Manuel de Falla, “Felipe Pedrell”, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid 1972 (3.ª ed.), 77-99; i els de Lluís Millet, “Pedrell” *Revista Musical Catalana* VIII, 1904, 321-322, “El Cancionero Popular Español de Felipe Pedrell”, *Revista Musical Catalana* XVII, 1920, 169-175, i “El mestratge d’en Pedrell”, *Revista Musical Catalana* XIX, 1922, 214-216.
8. Fa referència als treballs de camp realitzats a les serres de Prades, del Montsant i al Priorat, i a les dues cançons de treball que ell dona en el seu *Cancionero Musical Popular Español*, recollides per Anglès a Ulldemolins i a Prades.
9. Conferència de mossèn Higiní Anglès pronunciada a Reus, al Centre de Lectura, el dia 14 de març del 1928, i editada, en extracte, a la *Revista del Centre de Lectura*, 179, any IX, 99-102.
10. Aplicació dels sis modes rítmics medievals de l’escola polifònica de Notre-Dame de Paris, del segle XIII, a la monodia cortesana dels s. XII i XIII.
11. *Ibidem.* nota 4, pàg. 14.
12. H. Anglès, “Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères”, *Annales Universitatis Saraviensis*, Philos-Lettres, 1960, dedicat a J. Müller-Blattau, i “El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales”, *Anuario Musical* XIV, Barcelona 1959, 3-23 i XV, 1960, 3-20.
13. Vegeu Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, Siglo veintiuno editores, 1979.
14. El treball de camp, si bé resulta tan edificant en un aspecte humà —com ja he assenyalat en el text—, en té un altre, vinculat a l’entiment, gairebé instantani, que cal tenir del tarannà individual i també col·lectiu dels informants, que fa evident la seva subtilitat i, a voltes, la seva aridesa. Els interessats en aquest tema saben com s’expressa un B. Bartók, un J. Kunst, un A.P. Merriam o M. Hood. Aquesta és una d’aquelles tasques que cal fer reiteradament per conèixer-la! El mestre Joan Tomàs, collector infatigable que fou de cançons i músiques tradicionals, parlant de mossèn Higiní Anglès diu: “Ell, com nosaltres, ha recorregut pobles, viles i llogarets a peu i a cavall sense fer cas de fatigues, maltempsades, privacions i altres

- sacrificis, anant adelerat a la recerca de tota manifestació eixida de boca del poble, perquè ell sap que és on es troba la més pura essència del deix ancestral”. (*Miscel·lània en homenaje a monseñor Higinio Anglès*, Barcelona 1958-61, II pàg. 923)
15. Vegeu, també, J. Crivillé, “Monsenyor Higiní Anglès, folklorista”, *Guia Musical* 8, Barcelona 1970-71, 7-10.
16. *Ibidem.* nota 9, pàgs. 100-101.
17. Vegeu “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada a les comarques solsonina i berguedana”, Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials I, fasc. 2, Barcelona 1928, 83-162.
18. *Ibidem.* nota 9, pàg. 101. Encara que datades el 1928, aquestes paraules d’ell són per a mi tan familiars que no puc sinó agrair, des d’aquestes notes, la gentil dedicatòria que el meu primer mestre de Musicologia, Dr. J.M. Llorens, va fer en el meu exemplar de l’*Scripta Musicologica* d’H. Anglès: “A Josep Crivillé, deixeble devot i fidel de Mn. Anglès...”
19. És el desig que tantes vegades m’havia expressat mossèn Higiní. Va ser ell qui, veient ja aleshores la meua dedicació a l’Etnomusicologia, encara que temorena en aquells dies, s’havia posat en contacte amb amics seus etnomusicòlegs, com W. Wiora, a fi de presentar-los la meua persona i les meves inquietuds, i perquè m’admetessin com a alumne. Finalment, i conduït de la mà del Dr. Miquel Querol, vaig treballar la disciplina, sota el mestratge de la Dra. Claudie Marcel-Dubois, a la Sorbona. Un punt d’observació, i en la línia d’aquella intuïció i afany d’obrir camins que Anglès tenia, pot ser que, en els cabalístics esborranys ja citats, les divisions d’unitats formals i rítmiques no són fetes segons els procediments aleshores tradicionals sinó que segueixen (d’una manera molt “sui generis”, és clar) el procediment que, en aquest sentit, esdevindrà més tard —caldrà esperar l’any 1952— la normativa internacional donada per l’UNESCO, quant a les músiques de tradició oral.
20. *Ibidem.* nota 9.
21. Sessions científiques tingudes durant els dies 20, 21, 22 i 23 d’abril, a la seu de l’Institut d’Estudis Catalans. Els presidents de taula d’aquesta secció eren personalitats tan destacades com les de Francesc Pujol, Johannes Wolf, Kurt Huber i Josep Barberà. Llastimosament, els esdeveniments ocorreguts el juliol del mateix any, i les seves seqüeles, varen fer que no n’apareguessin les Actes.
22. Tal vegada, Higiní Anglès esperava una distensió més ràpida sobre els fets ocorreguts i que les coses tornarien aviat a una certa normalització, quant a la vida de les institucions i a les actituds personals. Dissortadament no va ser així.
23. Com a tal, i en ordre a les limitacions d’espai, la trobareu en tipografia, corresponent a notes i a intercalacions.
24. Personalment, puc assenyalat que, des de fa uns anys, els cursos sistèmatics d’Etnomusicologia que professo al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, o en altres accions didàctiques ocasionals portades a terme en diversos estaments pedagògics, han generat un bon nombre de persones interessades per l’estudi aprofundit d’aquesta branca de les ciències humanes. Ha estat així com, a poc a poc, s’ha anat constituint un cercle que, coordinant els seus esforços i fent-me la confiança de la seva orientació, va trobant un camí sistemàtic per al treball de camp i la recerca en el terreny de la música tradicional. Estudis d’identitat musical, amb el seu corresponent treball de recerca i documentació, portats a terme des de les aules d’aquest ensenyament, han estat i són guardonats sovint en convocatòries diverses i, alguns d’ells, han estat ja publicats.



BALLET

Ballet d'Avellina Argüelles

A la recerca de l'equilibri

En el moviment pioner de la dansa contemporània a Catalunya, la figura d'Avellina Argüelles hi té un paper particular. Perquè, encara que, juntament amb els altres protagonistes de la nostra modernització coreogràfica, com Anna Malleras, Cesc Gelabert o Àngels Margarit, va digerir les influències dels corrents tècnics procedents de Nord-amèrica, la trajectòria de l'Argüelles ha seguit un camí a part. Ara bé, és la creadora que pot presentar un currículum més vast i, a la professió, tothom, l'admira sincerament. Això no obstant, i per més paradoxal que el fet resulti, a l'hora del repartiment de subvencions o de l'organització de temporades, cicles o simples espectacles, ningú sembla recordar-se de l'Avellina.

—Potser és que em troben antipàtica— observa la coreògrafa més premiada del país.

El seu primer reconeixement internacional, li va arribar el 1979, quan la seva obra *Absència* guanyà el segon premi de

coreografia en el concurs internacional de Nyon. El 1980 torna a aconseguir un segon premi, aquest cop amb *Anells sense dits*, en el concurs internacional de Colònia. Tres anys més tard se li atorga el "Tórtola Valencia", un premi a la coreografia contemporània instituït per la Diputació de Barcelona i la Generalitat de Catalunya, amb *Avui dimarts, demà dimecres...*

Acaparadora de premis

L'any passat fou especialment generós amb la nostra creadora, que es va fer amb els dos premis coreogràfics més importants de l'Estat espanyol. Al certamen coreogràfic de Madrid resultà vencedora la seva creació *Durar i*, a Barcelona, dintre dels premis nacionals atorgats per la Diputació i la Generalitat, guanyà el "Ricard Moragas", premi a la creació coreo-

gràfica, en el qual queden integrats a partir d'aleshores els anteriors premis "Vicente Escudero", "Rosita Mauri" i "Tórtola Valencia". L'obra premiada, *Paraleles*, construïda sobre música de Benjamin Davis i desenvolupada al voltant d'una gran llitera metàl·lica, fou escollida per unanimitat com a guanyadora, entre les 25 coreografies presentades.

—No és que m'entusiasmi especialment la idea de participar a les convocatòries de premis coreogràfics; però he arribat a la conclusió que és l'única manera que tinc per tal de presentar la meua producció —diu l'Avellina, tot i que aquestes creacions premiades quedin després enterades a l'incògnit més impenetrable.

I és que, com amargament observa la coreògrafa:

—Resulta, després, impossible col·locar una obra premiada, atès que, generalment, és considerada com a cosa ja vista, com que, per altra banda, les bases dels premis solen exigir obres inèdites; el resultat és que la teva "gran creació" només haurà pogut veure-la el públic assistent a la sessió final del concurs.

Com tantes altres nenes, també l'Avellina havia somniat convertir-se un dia en una gran ballarina, embolicada amb tuls

—En aquelles èpoques, les grans ballarines clàssiques eren els nostres punts de referència. Pertanyien a un món gairebé irreal, perquè les possibilitats per a una nena de família mitjana, corrent, de convertir-se en ballarina professional eren aleshores gairebé nul·les.

Dotada d'una intel·ligència superior a la mitjana (He estat una "empollona", recorda l'Avellina) obté el 1970 la llicenciatura de Filosofia pura a la Universitat de Barcelona, on treu també un diploma de llengua anglesa. Però la dansa ja era irreversiblement part de la seva vida i li marcava la personalitat des dels nou anys, quan va començar a anar a l'escola de Joan Tena.

— He passat una adolescència difícil, plena d'inseguretats i de dubtes. Em costava molt d'adaptar-me a la disciplina mecànica de la dansa acadèmica i, per altra banda, exigia més de mi mateixa que les altres noies.

Durant un breu període de temps va treballar també amb Magrinyà (Perquè semblava que era només al Liceu on es feia la dansa). Però la frivolitat i la falta d'un ambient de diàleg i d'intercanvi d'idees que dominava aleshores aquells cercles, la desanimaren.

—En capficar-se en els problemes d'ordre tècnic, els ballarins corren el perill de descuidar l'intel·lecte i de caure en un narcisisme sense remei. Pesar un quilo de massa pot ser l'ensorrament de tot el seu univers. Allò que passa al món que gira a l'entorn del físic és el contrari del que succeeix al món universitari on, a base de fumar sense parar i d'abusar del cafè, s'intenta desenvolupar l'intel·lecte amb menyspreu del cos.

A l'Avellina Argüelles, llicenciada en Filosofia pura, l'atrau poderosament la filosofia oriental, afavoridora de l'equilibri entre els mons físic i psíquic. Per això, ha aprofundit els contactes amb les disciplines coreogràfiques contemporànies, més sensibles a aquest equilibri que procura trobar l'Avellina Argüelles.

Com tantes altres artistes del país, l'Avellina, al costat de la seva carrera de ballarina i coreògrafa, dedica la major part del temps a la docència. Fins l'any passat, ocupava la direcció del departament de dansa contemporània a l'Institut del Teatre, on encara collabora en qualitat de professora. Fou fundadora dels grups de dansa "Zalassa" i "Heura" i, des del 1980, capitanaja l'agrupació "Dansa Contemporània Avellina Argüelles", integrada bàsicament per ella mateixa i per Joaquim Sabaté, la qual incorpora intèrprets eventuals d'acord amb les exigències de cada coreografia.

Sembla que, aquest any, l'Avellina tindrà finalment l'oportunitat de crear un espectacle subvencionat per la Generalitat. En efecte, el departament de Dansa li ha encomanat una producció per concloure la temporada de dansa 1987/88, a l'Ins-

titut del Teatre, el mes de maig. I, si bé encara no ha renunciat al seu desig de presentar les seves darreres coreografies premiades integrades en un espectacle inspirat en la Nit, l'Avellina Argüelles haurà de concentrar-se en una nova creació, la qual es desenvoluparà molt probablement al voltant dels Oloros.

Al panorama actual de l'expressió coreogràfica a Barcelona, l'Avellina continua constituint un capítol a part:

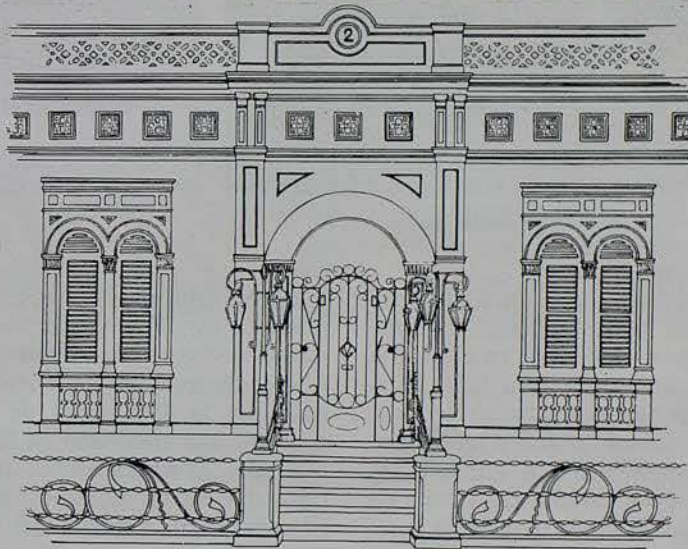
—M'agradaria realitzar un treball entre la Pina Bausch i "Pilobolus". No em sento identificada amb les darreres tendències coreogràfiques de la dansa minimal, ni tinc gens de ganes d'enfonsar-me en les sòrdides realitats de la vida quotidiana. Crec que, posats a crear, cal crear alguna cosa millor, un món millor. Em sembla descobrir molt de talent entre els creadors joves, molts dels quals han estat alumnes

meus; però també em sembla que insisteixen massa en la lletjor i la crueltat que ens envolta. Suposo que aquesta actitud és provocada per una mena de reacció a tants anys de cursileria com la que, fins no fa gaire, dominava el nostre món de la dansa. Ara bé, jo crec que si tenim el poder de la imaginació, també podem imaginar la bellesa.

No hi ha dubte que l'obra d'Avellina Argüelles està sempre presidida per un esperit poètic, gairebé romàntic, on els humans posseeixen i dominen sense dificultats objectes quotidians tan trivials com puguin ser uns bidons industrials o una planxa de vela. L'Avellina continua destil·lant esperança i optimisme, amb una consciència absolutament contemporània i realista, cercant sempre l'equilibri entre la realitat i la imaginació.

Marjolijn Van der Meer

AQUESTA NIT SOPEU A LA CARTA



SOPEU A VIA CLARIS

Descobriu els millors plats de la cuina internacional.
Descobriu un ambient singular al bell mig de Barcelona.

Tot un descobriment.
Descobriu, al Passatge Permanyer, torre no. 2, el restaurant VIA CLARIS.



Passatge Permanyer Torre 2 08009 Barcelona T. 318 36 08 - 318 37 20

ENSALADA

El dia més gran de Victòria dels Àngels



Interpretació de El Cant de la Sibilla a Sta. Maria del Mar.



Investidura de Victòria dels Àngels com a Doctora Honoris Causa.

El desembre congelat és el títol d'un conegut villancet popular català. Títol que remet al tòpic d'un període en el qual la climatologia imposa la seva llei i, amb ella, afavoreix un recloïment de la vida; un tancar-se damunt o dins d'un mateix. Imatge introspectiva, a la fi, que en el cas de la vida musical barcelonina apunta un primer estatge de repòs després de l'embranchada tardoral, mentre es prepara un segon període amb noves energies. El fet que la climatologia no hagi fet honor al tòpic no ha impedit que aquest mes, i amb ell la seva imatge, hagin presidit un desembre que musicalment li ha estat fidel. El fet que les senyores encara no hagin pogut lluir cap abric de pells, després de ja quatre títols liceístics, només resta com un detall d'atipicitat ambiental que no pertorba res de fonamental. Mes de contemplació o d'autocontemplació, de congelament matisat, ha tingut en els homenatges i en les commemoracions dues vies d'acció del tot escaients. Dues vies constituïdes en eix vertebrador caracterològic de la mesada pre-hivernal. I, regnant de forma absoluta, la personalitat, ja ponderada aquí fa un mes, de Victòria dels Àngels.

Ella ha estat sens dubte la gran figura d'un període, d'un mes de desembre per molts motius extraordinari per a ella. L'acte d'investidura de doctora *honoris causa* de la Universitat de Barcelona, constituïu una celebració de la seva onomàstica —23 de desembre— realment excepcional. En un moment —el que significà traspasar el llindar del Paranimf— tot un món màgic, únic, d'una força emotiva total i plena es concentrà damunt d'una artista i d'una persona extraordinàries i damunt d'un públic que atapeï el recinte i que convertí en inacabables les mostres d'afecte envers la nostra artista. Hom no pot presumir d'especialista, en allò que en podríem dir "ecos de societat universitària", i per tant corre el risc de caure en apreciacions lleugeres. Però aventura que, ben poques vegades, un acte d'aquesta naturalesa ha tingut la dimensió, sobretot afectiva, i també emotiva d'aquest, la calidesa i l'autenticitat quintaessenciada d'aquesta investidura de característiques tan inusuals.

No resulta fàcil trobar un cas com el de Victòria, en el qual un fill d'un bidell —ell mateix excepcional com a tal, en el sentit positiu del terme— rebí els honors

màxims d'una institució universitària. I aquest fet —i per descomptat no sols aquest fet—, atorga a l'esdeveniment una dimensió històrica fora de tota paròdia.

I cal insistir que no es tractava solament d'això. Hi havia aquest brasaram d'afecte que ha nodrit sense pretendre-ho la pròpia Victòria dels Àngels, des de la seva categoria artística, des de la seva integritat personal i també des de la seva absència del nostre món musical en una bona part dels seus millors anys. I aquestes brases esclataren en l'escalf extraordinari d'una sessió d'investidura que irrità molts llagrims emocionats.

Entre la presentació inicial i el comiat final del rector Bricall —aquest últim, subratllant la condició d'estadant permanent de la casa de Victòria—, hi hagué la brillant exposició de mèrits feta per Oriol Martorell, oberta amb l'elogi de Pau Casals a la nostra soprano, un elogi clos amb l'orgull que sentia el mestre de ser català com la doctoranda. Aquesta oferí dos parlaments: un recital celebrat molt càlidament, i unes paraules breus en les quals féu un explícit testament tot oferint la seva carrera als familiars, als amics i a Catalunya.

A la presidència, les institucions catalanes estaven representades per la primera autoritat municipal, el batlle Maragall, i pel director general de Música de la Generalitat, Jordi Maluquer. Estament aquest que, una vegada més, demostrà una matisada —per dir-ho d'alguna manera— asintonia amb Victòria dels Àngels. La presència de Carme Bustamante i l'adhesió de Jaume Aragall, testimonien la representació dels col·legues de la nova doctora.

Una setmana abans, el conseller Ferrer havia presidit al costat de la mateixa soprano la presentació del nou segell discogràfic de Catalunya Música. Una nova i important iniciativa d'aquesta xarxa radiofònica de caminar potent, que ja ha presentat la versió discogràfica del recital de Victòria dels Àngels, amb el qual inau-

gurà la seva activitat el mes de maig. L'oblit del nom d'aquell artista rigorós i important que és Manuel Garcia Morante, autor a més d'unes excel·lents harmonitzacions de temes populars catalans, constitueix un oblit a constatar, però que resta al marge de la importància, enorme, del fet intrínsec, que és disposar d'una iniciativa que situï al mercat català —i no sols català— una oferta d'enregistraments seleccionats amb criteris molt específics. És, en definitiva, una realitat important que ha fet, o pot fer, un important servei a la nostra música i al nostre àmbit cultural.

Dos conjunts corals de singular importància a la història de la nostra música, sorgida de la post-guerra, han viscut en aquest mes de desembre sengles commemoracions importants. Camí del mig se-

gle d'existència ambdues, l'Orfeó Laudate celebrà els seus 45 anys amb un concert de relleu especial, que oferí una atractiva confrontació Salieri-Mozart, emmig d'un clima d'afectivitat que se centrà d'una forma especial en la figura, molt més que estimada i decididament important, del creador d'aquest cor, el mestre Àngel Colomer i del Romero. Per la seva part, la Coral Sant Jordi integrà en el cicle de l'OCB la seva doble commemoració (del 40è aniversari i del 30è de col·laboració amb l'esmentada orquestra) en un doble concert en el que interpretà *Una nit de Nadal*, del mestre Rafael Ferrer, i *Daphnis i Cloe*, de Ravel.

Una presència potser insuficient per al pes de la doble commemoració. Però, a la fi, el testimoniatge d'una permanència en un pla protagonista important d'a-



L'esclat de la família Madrigal.

quest conjunt. I, també aquí, la figura del director Oriol Martorell mereix un inevitable esment especial.

La bona nova de l'obertura d'un nou cau de vida musical també s'inscriví en aquesta proclivitat a l'homenatge que ha presidit el període que ens ocupa. El cau —en realitat, un nou auditori— és una iniciativa de la Caixa de Barcelona: un marc, el futur del qual tots esperem amb interès inevitable. I l'homenatjat fou Xavier Montsalvatge, el gran nom indiscutible entre els compositors catalans i una trajectòria bastida damunt un agut i precís sentit de la conseqüència entre objectius i mitjans creatius que han donat el fruit d'una obra extensa, atractiva i definitivament personal.

A la Caja de Madrid, un altre compositor nostre, Enric Granados, rebia un enèsim homenatge; així es pot dir de la presentació de l'enregistrament discogràfic del seu *Trio, Opus 50*, acompanyat per un excel·lent —encara que breu— concert a cura del madrileny Trio Mompou, un conjunt de considerable envergadura qualitativa, protagonista d'aquest enregistrament.

I cal deixar, potser només relativament, el gruix temàtic que ens ha ocupat fins ara, car per damunt d'aquestes illes —per altra part actives— hi ha una món de normalitat concertística que aquest mes ha comptat, entre d'altres, amb noms tan concrets com el veterà pianista hongarès Bela Siki —en altra època una cobejada figura— que de la mà de la Caixa, mostra la validesa encara d'una concepció pianística rotundament clàssica; o del notable pianista soviètic Naum Grubert, una enèsima mostra de la que Ashkenazy en diu "factoria" del seu país d'origen. En tot cas "factoria selecta", caldrà afegir aquí.

El cicle nadalenc comporta una tipologia d'activitat molt específica, d'arrel inefablement burgesa, a redós dels "Concerts de Nadal", esdevinguts tradició. Nom potser no ben idoni, atès que la més representativa d'aquest tipus de manifestació, la que protagonitza puntualment l'Orfeó Català, sempre s'ha celebrat el dia de Sant Esteve i, a més, s'ha identificat com a tal. Sigui com sigui, se'n digui com se'n digui, enguany tampoc no ha mancat a la

cita ni l'esmentat —que centra el seu concert en la interpretació parcial de l'oratori *La Creació*, de Haydn ni tampoc d'altres, com el de la Coral Sant Jordi, i amb un esment especial al de la dita "família Madrigal", una accepció que cada dia pren més cos i que gira a l'entorn del cor que portà aquest nom i, en definitiva de la figura de Manuel Cabero. Aquest darrer concert, confegit amb intel·ligència, permeté gaudir d'un programa especialment atractiu, obert i clos per Narcís Bonet, podríem anomenar-lo co-protagonista destacat d'una vetllada especialment feliç, en la seva doble condició de director i de compositor.

I el cicle nadalenc aportà també una novetat que, si es confirmen els auguris, podria crear una molt suggestiva tradició. Oferir cada any una versió de l'oratori *El Messies*, de Händel, de característiques diferents. Idea esplèndida, en principi, sorgida de la Fundació la Caixa de Pensions. Per començar, se'n en féu avinent una, força singular, de la mà del Sixteen Choir, amb només setze veus, i d'un con-

junt orquestral amb instruments antics, sota la direcció de H. Christophers. Fou una versió enormement lluny de la monumentalitat simfònico-coral amb la qual es presenta habitualment aquesta extraordinària obra. Aquest primer pas del que promet ser història, ha resultat del tot excel·lent.

I música de cicle nadalenc fou també la interpretació de *La infància de Crist*, un oratori difícilment classificable de Berlioz, en el qual la bellesa italianitzant de la partitura no arriba a imposar una autèntica substantivitat de contingut, i que serví per a mostrar-nos el nivell estimable de la Simfònica de Bilbao i dels dos cors del País Basc, en el que constituí una ambaixada que ens portà el cicle de l'OCB. Fou com una mena de sessió de "pastors" musicals, d'un concret nivell, tant pel que fa a l'obra com a la interpretació, però sense que tot plegat assolís una superior transcendència. *El Cant de la Sibilla* assolí un protagonisme feliç en aquests dies. A l'església del Pi era la Capella Reial, el nou grup de Jordi Savall qui n'oferia la seva versió en el marc d'un concert que vint-i-quatre hores més tard es repetiria a la Catedral de Girona. I a Santa Maria del Mar, l'interpretava l'activa Capella de Música de la mateixa ba-

síllica dirigida per Enric Gispert.

En un a part especial cal fer esment de la presentació a la Fundació la Caixa del conjunt Barcelona de Cambra Grup Instrumental que sota la direcció de Xavier Casademont constituí una agradabilíssima sorpresa. Caldrà prestar atenció a aquest nou nat, que integren joves músics i un director, tots ells d'una remarcable vàlua.

La lírica, sempre tan definidora del tarannà musical nostre, ens obliga a esmentar, com a colofó conseqüent amb el clima de la mesada —homenatges i commemoracions, he apuntat al principi— l'aplaudiment perllongat amb què el públic liceista correspongué al recordatori fet per Lluís Maria Andreu, moments abans de l'inici de la representació de *I Pagliacci* que, "aquella obra, era previst que l'hagués interpretada Josep Maria Carreras". Era una mostra espontània d'un col·lectiu de sentiments envers la figura del nostre cantant, de qui informacions —tan atomitzades (massa)— que arriben des de Seattle són seguides amb atenció increïble pel nostre cos social. Mentrestant, salutem amb satisfacció la que sembla imparable via d'esperança, ja saludada en el nostre últim editorial.

Tamino

MADRID: En aquest imperi no acaba de sortir el sol

El món de la música a Espanya, avui, sembla ser allunyat de qualsevol crisi, però no ens hem de deixar enganyar per les aparences. És veritat que hem millorat molt en els últims anys (posem-n'hi, deu). El nombre i la qualitat dels concerts que s'ofereixen avui era impensable fa una dècada. A empentes i rodolons s'enregistren discs; i, malgrat no tenir una legislació afavoridora, les empreses, públiques i privades, s'han dedicat al patrocini i al neo-mecenatge cultural. No obstant, continua havent-hi indicadors que donen el senyal d'alarma. No és una situació tan florent com ho sembla.

En primer lloc, a Espanya, el problema número u de la música, l'ensenyança musical, no només no s'ha resolt, sinó que s'apropa a una situació de col·lapse generalitzat. Només en poden treure algun resultat, la iniciativa privada o els esforços municipals i autonòmics, els conservatoris dels quals donen una resposta millor que els estatals a l'exigència social de classes de música.

Hi ha un altre signe alarmant. En el fons, i malgrat les públiques i sorolloses manifestacions en contra, hi ha un generalitzat menyspreu envers la música espanyola. Un menyspreu que és més greu perquè és inconscient en moltes ocasions. El darrer exemple ha estat sagnant. El Ministerio de Cultura ha organitzat un concert en homenatge al cinquantè aniversari del Rei d'Espanya. L'Orquesta Nacional de España, dirigida pel mestre

zamora, Jesús López Cobos, tocà conjuntament amb el millor violoncellista del moment: Mstislav Rostropovitx. És a dir, un concert de luxe per iniciar l'any 1988 amb una bona passa.

Però allò sorprenent és el programa que s'ha escollit. No hi ha res a dir quant a la interpretació del *Concert*, de Dvorák, per Rostropovitx, perquè no hi ha ningú que ho faci com ell; i, a més, quan una persona ha arribat al seu nivell, pot tocar l'obra que li vingui de gust. I, més que res, no hi ha repertori d'autors espanyols que s'hi pugui comparar. Però això no és el que passa amb la resta del programa. L'ONE i López Cobos, pagats pel Ministeri de Cultura espanyol, feliciten el Rei de tots els espanyols amb música de Brahms i de Dvorák. Això sí que és inexplicable, ja que, de repertori per a orquestra sola, sí que n'hi ha que és signat per autors del país, de vivents i de ja difunts, i d'un nivell molt elevat. Ni quan la música espanyola era dirigida per un estranger estaven els Reis d'Espanya tan mal informats d'allò que es componia a l'Estat. El Rei no se n'assabentà, amb aquest concert, del camí que segueix la música dels seus súbdits.

Si allò que hom volia era oferir al rei Juan Carlos el millor concert possible ¿per què no es van portar, juntament amb Rostropovitx, la Filharmònica de Berlín, amb Karajan al capdavant? Ben segur que interpreten molt bé la música de Brahms i de Dvorák. Millor que no pas la Nacional.

Joaquín Turina Gómez

MIKROKOSMOS

Ora pro nobis!

Santa Cecília, patrona de la Música, *ora pro nobis!*

I fort! Perquè us he de dir que tenim (és a dir, teniu) molt primparada la parcel·la sobre la qual exerciu la vostra espiritual protecció oficial —si és que són preses literalment les recomanacions del document *Concerts a les esglésies*, que hi vol molt limitades les sessions musicals.

Vós, millor que ningú, sabreu com fer valer la vostra intercessió. Però, per si us poden servir, em permeto de suggerir-vos uns quants arguments:

- Podríeu argüir, per exemple, que Catalunya és un poble tolerant, que no s'esvera per gairebé res. I que la música a les esglésies, no solament no escandalitza ningú, sinó que fins i tot motiva que persones que no freqüenten els temples s'hi facin presents.

- Podríeu adduir que, ací, no tenim gens clares les preteses diferències entre música clàssica, música sacra i música religiosa, sobre les quals és basat el document vaticà.

- Podríeu fer avinent que, si es complís la normativa de referència, un extens sector social del nostre país quedaria privat del bé de la Música; simplement, per manca de llocs on fer els concerts.

- Podríeu reblar el clau, encara, passant factura, tot fent veure que, quan s'ha escaigut, molts actes litúrgics o paralitúrgics han estat celebrats en recintes no precisament sagrats. Sense moure'ns de Barcelona, puc citar-vos les innombrables misses a l'aire lliure (de la plaça de Catalunya al final de Montjuïc, de la Diagonal a can Barça), les predicacions quaresmals preterites al Gran Price (una sala dedicada habitualment a la boxa i al ball) o les ordenacions sacerdotals a l'estadi de Montjuïc (¿us en recordeu, d'aquella massiva ordenació de 800 preveres en ocasió del Congrés Eucarístic de 1952?)...

Jo estic segur que el document vaticà us ha tocat el voraviu i us ha sorprès tant com a nosaltres. Per això, em vull tranquil·litzar amb la ferma convicció que hi fareu tot el que podreu.

Però volem ajudar la nostra certesa amb la tradicional advocació:

—Santa Cecília, patrona de la Música, *ora pro nobis!*

I, als responsables del document romà, que santa Llúcia els retorni la vista...

Pere Artís

ELS ORGUES DE CATALUNYA

La música per a orgue

Renaixement i inicis del Barroc

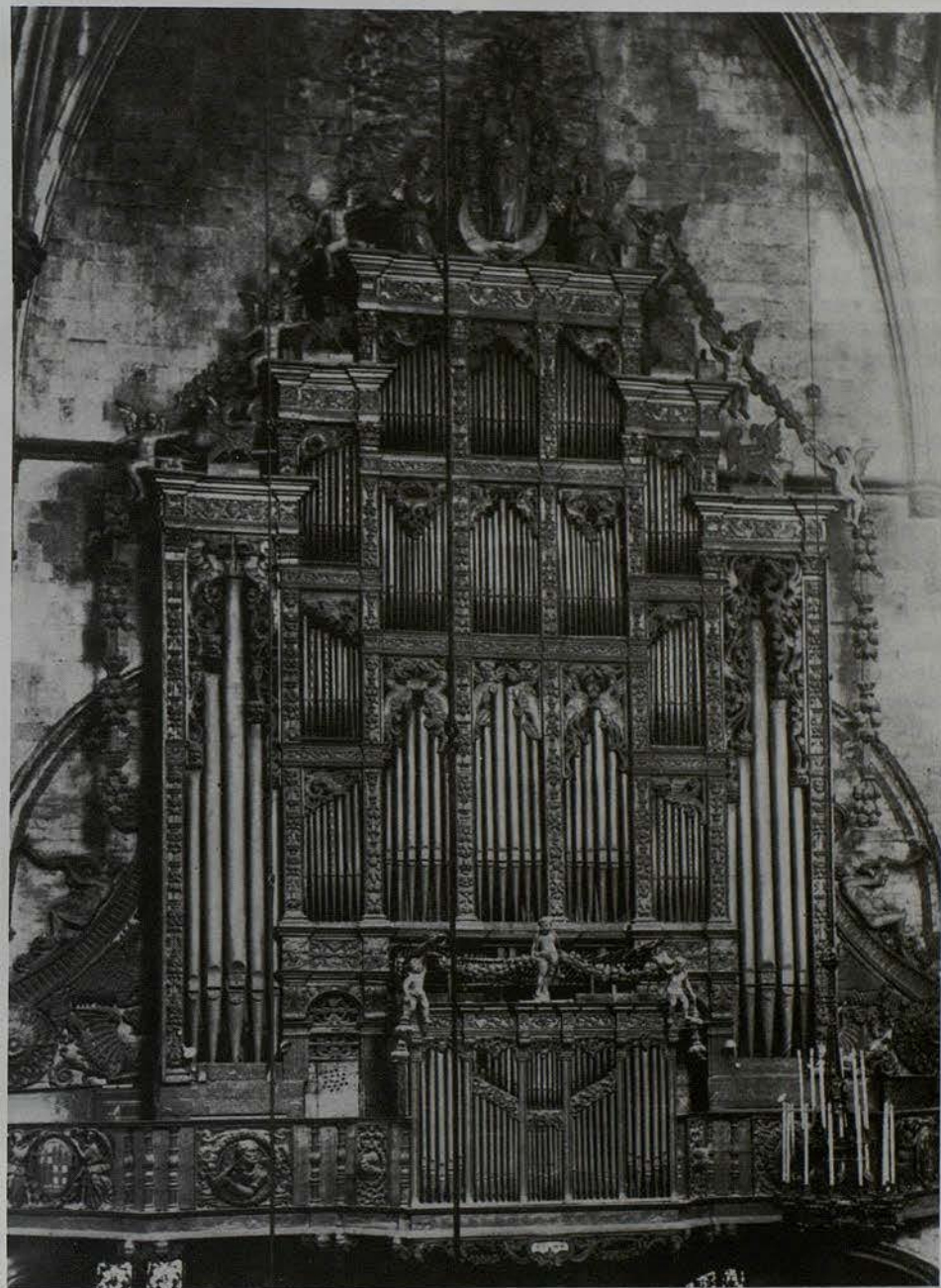
La música més antiga i coneguda escrita per a l'orgue data de la segona meitat del segle XV. Tota la que s'havia interpretat amb aquest instrument, des de la seva invenció (segle II abans de J.C.) fins al Renaixement, és objecte d'hipòtesis quant a les seves formes i característiques. Em limitaré, doncs, a fer un repàs històric del repertori conegut, escrit des del segle XV fins als nostres dies.

Un fet hi serà remarcable: el nombre extraordinari d'organistes durant el segle XVII, que, com és natural, coincideix amb l'època d'or de l'orgueneria. És el punt final d'una evolució coronada amb l'obra de J.S. Bach. Aquesta visió cronològica no podrà ésser exhaustiva, sinó que esmentaré solament els autors més significatius i descriuré les formes musicals més característiques i constants en el repertori organístic.

Els primers organistes de què tenim constància són centreeuropeus: Paul Hofhaimer (1459-1537), gran mestre de l'art instrumental i organista a la Cort de Maximilià I d'Àustria. Deixebles seus il·lustres foren Johannes Kotter i Johannes Buchner. La música d'orgue de tots ells és de caràcter vocal, enriquida, però, amb glosses o disminucions pròpies dels instruments de teclat. Això mateix podem dir de les obres de l'anglès Thomas Tallis (c. 1505-1585). Els organistes anglesos d'aquesta època pertanyen estilísticament a un període de transició: després d'un temps curt i poc abundant en música d'orgue, a finals del segle XV i principis del XVI, l'interès dels compositors anglesos es gira vers el clavicèmbal, que a Anglaterra era anomenat virginal.

Al segle XVI, Venècia és un centre important, gràcies a Andrea Gabrieli (c. 1510-1586) i Claudio Merulo (1533-1604). Ambdós cultivaren un art molt ornamentat i virtuós, de característiques instrumentals.

Contemporani seu fou l'espanyol Antonio de Cabezón (1510-1566), organista a la cort de Carles I i de Felip II. Els seus *tientos* se situen entre l'estil polifònic del motet i la tècnica més lliure de la toccata. L'obra de Cabezón, com la dels seus contemporanis ibèrics i europeus, no fou escrita específicament per a orgue, sinó per a instruments de teclat, arpa o llaüt. La música d'aquesta època trenca l'equilibri



L'orgue de Santa Maria del Mar de Barcelona.

polifònic del Renaixement i pren una faç manierista, anunciadora del Barroc.

L'holandès Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1621), seguidor dels mestres venecians, hi aporta una evolució, amb les seves fantasies cromàtiques i en forma d'eco. A través del seu alumne Samuel Scheidt (1587-1654), la influència de Sweelinck es féu sentir fins Alemanya.

L'andalús Francisco Correa de Araujo (c. 1584-1654), organista a la col·legiata de San Salvador, de Sevilla, féu pas al Barroc amb els seus *tientos*, d'un marcat clarobscur i d'una expressiva i audaç harmonia.

El creador de l'escola d'orgue francesa és Jehan Titelouze (1563-1633). Amb els seus *Hymnes d'église*, de 1623, i els *Mag-nificat*, de 1626, contribuï a l'evolu-

ció de l'orgue francès, car per a la seva execució desitja un pedal amb registres independents. Les seves composicions per a orgue se situen al límit de l'harmonia modal i a l'inici de la tonalitat moderna.

L'època d'or

El Barroc s'instaura a Itàlia amb Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organista a Sant Pere de Roma. Són innovadores les seves toccates, on diverses seccions, enllaçades les unes amb les altres, són plenes de contrastos de gust barroc. La seva influència es féu sentir per tot Europa, on tingué alumnes tan importants com Froberger, Kerll i Tunder. J.S. Bach també estudià les seves obres.

Amb ell, entrem en la gran època de l'orgue, el segle XVII, durant el qual la música per a aquest instrument es va independitzant dels models vocals, gràcies a la toccata italiana, al preludi, la fuga i les variacions sobre corals i cançons.

A la Península ibèrica, l'obra de Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) és l'exponent màxim del barroc autòcton, amb els seus *tientos* i les seves variacions. Amb la incorporació de la toccata italiana en la música d'orgue hispànica, féu evolucionar la tècnica del teclat.

Un típic representant de l'escola germànica del Nord és Johan Adam Reincken (1623-1722), organista a Hamburg, conegut per la seva *Fantasia*, sobre el coral "An Wasserflüssen Babylon". El 1720, J.S. Bach viatjà a aquella ciutat, on improvisà a l'orgue sobre aquest mateix coral davant el vell Reincken, el qual exclamà: "Creia que aquest art era mort; veig, però, que en ell (Bach) encara viu". Reincken exercí molta influència sobre el jove Johann Sebastian en l'art del coral per a orgue. Un altre gran mestre de J.S. Bach fou Dietrich Buxtehude (1637-1707), organista a Santa Maria, de Lübeck. És el cim de la música barroca per a orgue al nord d'Alemanya, amb les seves toccates en diverses seccions i les fantasies sobre corals. La seva obra és plena d'exuberància ornamental.

Un seguidor eminent de la seva escola fou Vincent Lübeck (c. 1654-1740), organista a Stade i a Hamburg.

La música d'orgue francesa del segle XVII s'alimenta, per un costat, de l'art auster del gregorià i de la polifonia; per l'altre, d'un art profà, manllevat de la suite per a clavecí i de l'art dramàtic. Així, en una mateixa *Suite* o *Missa* per a orgue trobem les següents parts: duo, trio, diàleg, baix de trompeta, recitatiu de nasard, de veu humana, de corneta, i el *ricercare*, que és representat per un breu preludi o una concisa peça fugada a 3 o 4 veus.

Els qui més reeixiren en aquesta síntesi foren François Couperin (1668-1733) i Ni-



Orgue d'onze registres, del segle XVI. Milà

colas de Grigny (1672-1703). Del primer, ens han arribat dues Misses per a orgue. En ell, però, la melodia i l'harmonia prevalen sobre el rigor polifònic. El segon, autor d'un llibre d'orgue, es lliurà a una escriptura molt més severa en l'aspecte del contrapunt. Ambdós mestres serviren de model a J.S. Bach; recordem, tan sols, que aquest copià totalment el llibre de Grigny.

Aquest camp abonat fa possible l'eclosió de l'obra de J.S. Bach (1685-1750) que és el punt culminant de la música organística de tot temps.

Les formes musicals es van anar definint i estructurant durant el segle XVII, que Bach perfecciona. La seva música per a orgue consta de Preludis, Tòccates, Fantasies, Fugues, Corals en diverses formes, Sonates en trio, transcripcions de concerts italians i de fragments de les seves pròpies cantates.

La seva obra és una fusió equilibrada del contrapunt i l'harmonia al servei de l'expressivitat.

En resum, el període que va dels orígens de la música d'orgue fins al 1750 as-

sisteix a una transformació dels models vocals, del motet i de la cançó franco-flamenca, a través de la glossa instrumental i la toccata (Marco Antonio Cavazzoni, Claudio Merulo). Així, va esdevenint gradualment una música pensada directament per al teclat. A més, les formes musicals van adquirint la seva forma definitiva.

La Fuga i el Coral

El 1750, els dos gèneres musicals per a orgue que han arribat a una maduresa són la *Fuga* i el *Coral*. Ambdós predominaran, a partir del Barroc, en el repertori organístic.

La *Fuga* deriva del *ricercare*. Aquest comporta el desenvolupament, sota forma imitativa, d'un nombre variable de motius curts; en resulta una successió d'episodis que no són independents els uns dels altres, sinó, molt sovint, units per breus transicions de contrapunt més o

menys lliure. El nombre de temes (entre els quals, però, hom observa un cert parentiu) no és sotmès a cap regla. Aquests temes no són pas invariables quant a la forma, poden ésser fragmentats; els seus valors, augmentats o disminuïts; el ritme, modificat. El *ricercare* és sinònim, el segle XVI, de fantasia, *tiento*, obra, *voluntary*. No es pot parlar de forma musical estereotipada, sinó d'obres amb principis constructius comuns. La definició formal va elaborant-se amb el Barroc, on es fusionen l'antiga fuga en canó i el *ricercare*, per esdevenir Fuga en el sentit definitiu, la "fuga d'escola" postbachiana. És la forma preferida per la música d'orgue, ja sigui utilitzant-la com a tal, o bé prenent-ne solament els seus principis imitatius.

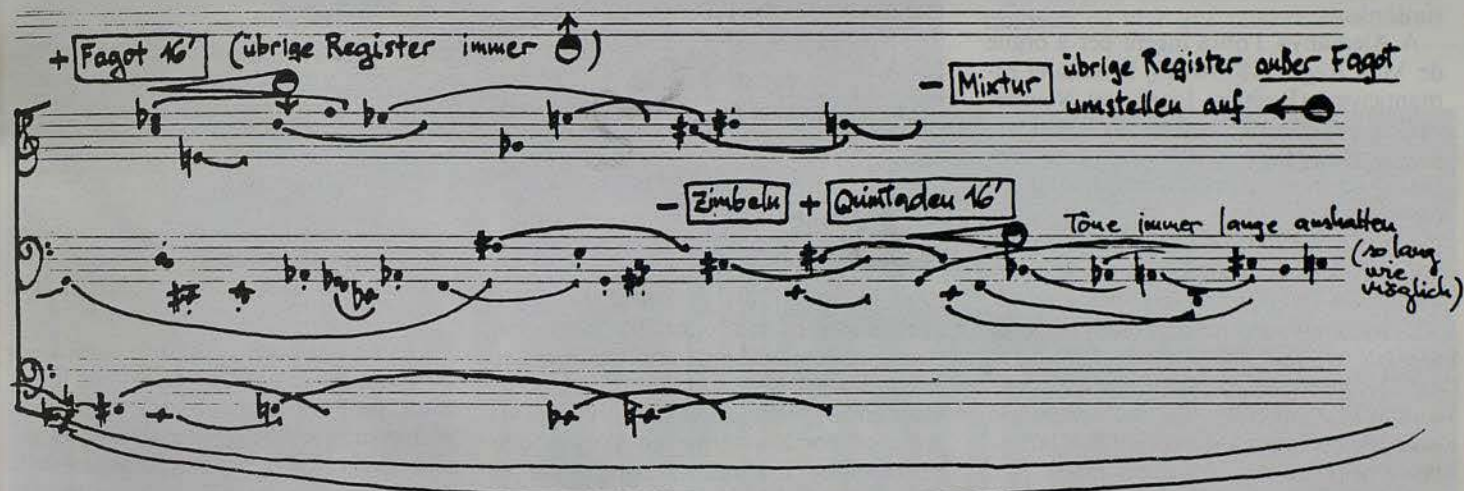
L'altra forma organística important és el *Coral*, per les seves possibilitats de desenvolupament en la litúrgia luterana. A l'organista pertoca de preludiar i acompanyar els corals, fer interludis que en comenten el text. D'ací, els "Preludis de coral", que anuncien el tema del càntic i són de dimensions reduïdes; un altre tipus més

desenvolupat és el derivat de l'ària, i constitueix una meditació o paràfrasi del coral vocal. El tema del coral es presta també a ésser tractat en subjecte de fuga, en fantasia o en *partita*: llavors, la melodia, exposada en harmonització simple, és l'objecte de variacions. Una obra mestra del coral variat són les *Variacions canòniques*, sobre "*Vom Himmel hoch*", de J.S. Bach.

La manera com César Franck (1822-1890) tractarà magistralment el coral, a l'època romàntica, s'apartarà d'aquests models: el tema, de creació personal, anirà apareixent durant l'obra a manera de *leitmotiv*, i el coral pròpiament dit s'anirà elaborant, fins arribar a la plenitud final.

L'evolució de l'orgueneria

No ens podem explicar convenientment les característiques sonores de la literatura organística sense tenir en compte el



Fragment de *Légende II* per a orgue, (1976) de David Padrós.

perfeccionament de l'orgue barroc, que en aquesta època es diferencia substancialment segons cada país. Així, l'orgue germànic cerca la claredat polifònica i el contrast de blocs sonors independents. El pedal hi té una funció important. Representants d'aquesta estètica són els constructors Arp Schnitger i Gottfried Silbermann.

L'orgue francès produeix un so harmònic i ric de colors. El seu ideal tímbric és molt unificat, en aquest període clàssic francès, com ho suggereixen els nombrosos *Livres d'orgue*, des de Nivers (1665) fins a Marchand (c. 1715). En són representatius els orgueners A. Thierry i F.H. Clicquot.

L'orgue barroc italià és melòdic, com veiem en els instruments de G. Bonatti, P. Nachini i G. Callido, i mantenen l'ideal harmònic de l'orgue renaixentista i clàssic, establert per la generació dels Antegnati.

A la Península ibèrica, l'orgue, influït des del segle XV pels orgueners alemanys, flamencs i francesos té, a Catalunya, una gran riquesa de "plens" i "nasards"; i, a la resta del país, un protagonisme dels jocs de "llengüeta" i de "registres partits". Aquests factors conferiren als nostres orgues molta riquesa tímbrica, sobre la base polifònica dels "plens".

Nous conceptes estètics

La història fa un tomb durant la segona meitat del segle XVIII, amb el protagonisme que exerceix el clavecí. A més, el piano, incipient a l'època de Bach, va adquirint importància. Es va formant un nou ideal orquestral. Amb les guerres napoleòniques, assistim a una transformació radical de les estructures socials. Aquesta evolució es manifesta especialment en el

desinterès progressiu per la religió —a la qual l'orgue ha anat lligat fins ara— i per una metamorfosi dels gusts. En música, el públic reclama emocions fàcils, sentimentalisme. L'"Aufklärung", el "Sturm und Drang" i l'"Empfindsamkeit" són etapes successives d'aquesta segona meitat del segle XVIII. El 1774, Sulzer escriurà, a la seva *Teoria General de les Belles Arts*, que "la composició que no expressa d'una manera intel·ligible alguna passió o moviment de la sensibilitat és soroll superflu". Així, Bach té el perill de ser considerat pels seguidors de la música galant, com un hàbil, però fred, contrapuntista.

Hem d'esperar el segle XIX per assistir al desvetllament de l'interès per Bach i per la música d'orgue, representat i impulsat per dos compositors principals: Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) i César Franck (1822-1890).

El primer retroba l'esperit barroc quan escriu per a l'orgue. Els seus tres *Preludis*

i Fugues en són, formalment, una mostra. A les seves sonates utilitza sovint el coral, a manera de motiu conductor. Com Mendelssohn, la majoria de compositors romàntics de música d'orgue faran una referència més o menys explícita a les formes del Barroc.

Al segle XIX, César Franck és l'organista més significatiu de França. Té el mèrit de restituir a l'orgue la dignitat litúrgica, quan aquest instrument servia per a música de saló, on el públic es complaïa en transcripcions de melodies i marxes, i en música descriptiva de baixa qualitat. Franck marca la renaixença, a França, de la composició i interpretació organístiques. La seva obra, de caràcter simfònic, explora el camp de l'harmonia i la modulació, i conté elements barrocs, com és evident en els seus tres Corals.

No podem deslligar aquest compositor de l'orguener contemporani seu, Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), creador de l'orgue romàntic francès. La seva música fou pensada exclusivament per a aquest nou concepte de l'orgue, de sonoritats delicades, expressiu, harmònic i de plenitud simfònica.

A Alemanya, l'obra ingent per a orgue de Max Reger (1873-1916) fusiona el romanticisme (Brahms, Liszt) i el Neobarroc. A les seves obres madures, com l'op. 73, de l'any 1903, arriba a una desintegració de la tonalitat clàssica, que anuncia la música atonal.

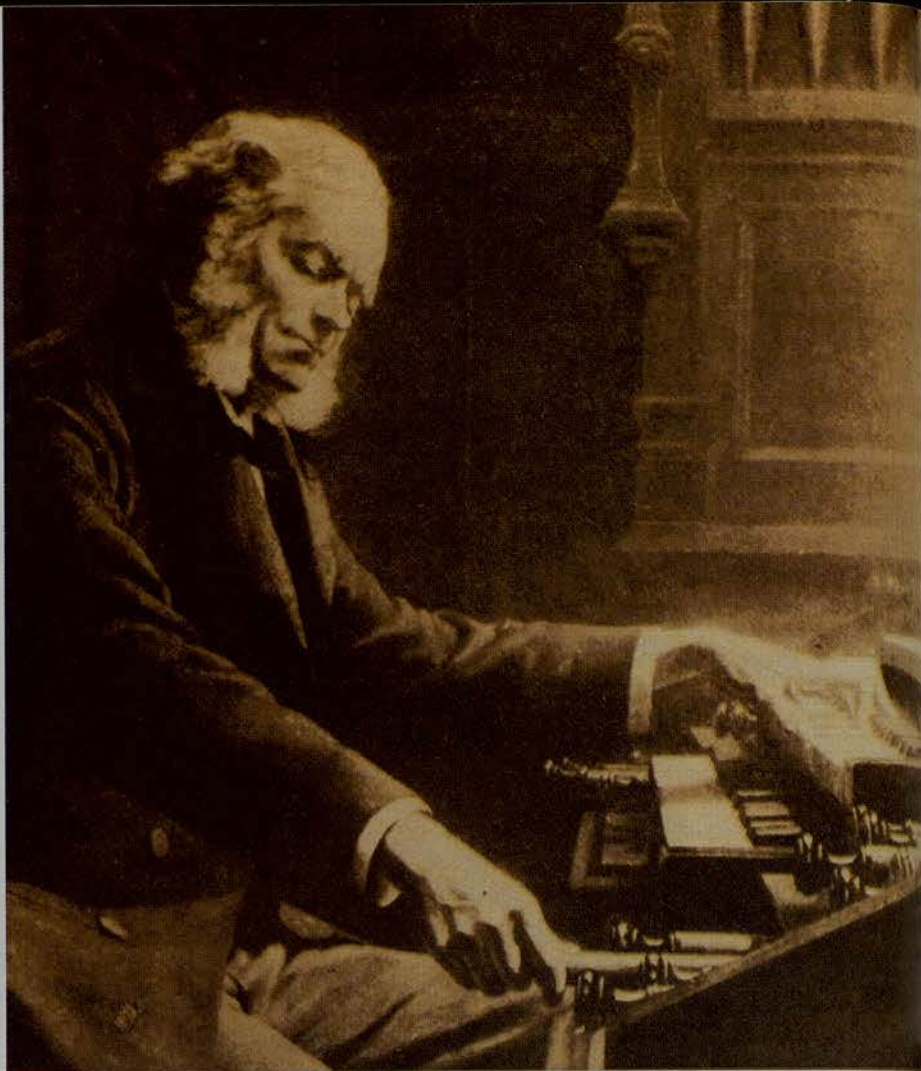
Molts compositors romàntics no organistes, com Liszt, s'interessen per l'orgue, i hi transposen l'estil orquestral o pianístic.

En el camp serial, citaré l'única obra per a orgue d'Arnold Schönberg (1874-1951): les *Variacions sobre un recitatiu*, op. 40, compostes l'any 1941. És una composició transcendent, pel fet d'incorporar a la música d'orgue la tècnica dodecatònica.

El Neobarroc

Un moviment originat a principis del nostre segle afavorirà l'edició i la interpretació de la música barroca i estimularà els compositors: és l'anomenat "Moviment organístic" o "Renovació de l'orgue". Fou una reacció contra l'orgue romàntic, i promogué la reinstauració dels principis constructius i sons de l'orgue barroc. Un dels inspiradors fou Albert Schweitzer amb el seu llibre *J.S. Bach, le musicien-poète* (1905), i amb el pamflet *Deutsche und französische Orgelbaukunst* (1906). Alexandre Guilmant inicià, el 1901, la publicació de *Archives des maîtres de l'orgue*, amb obres de música antiga francesa. El 1904, Straube féu això mateix, amb la música germànica.

El 1920 tindrà lloc el primer fet transcendental per a l'orgueneria: la construcció de l'"orgue Praetorius", per les mans d'O. Walcker i Gurlitt, segons els princi-



César Franck a l'orgue de Sainte-Clotilde, de París.

pis barrocs i algunes indicacions contingudes a *De Organographia*, de Michael Praetorius (c. 1571-1621). Cal dir, però, que encara hi fou utilitzada la tracció electro-pneumàtica, que la firma Walcker usava des del 1899. Un compromís semblant entre l'historicisme i els principis vigents es portà a terme en l'orgue que Furtwängler i Hammer construïren el 1925, a Santa Maria, de Göttingen.

En ple moviment renovador sorgeix l'obra de Paul Hindemith (1895-1963), anomenat "el clàssic dels moderns". Compongué tres *Sonates per a orgue sol* i dos *Concerts per a orgue i orquestra*. Ajudà a la redescoberta de les formes clàssiques, des d'una perspectiva més radical que els seus antecessors. El seu ideal sonor correspon a l'orgue neoclàssic que s'acabava de crear.

Hem d'esperar els anys 70 perquè es defineixi una actitud molt més científica i radical davant la restauració i la construcció d'orgues. Dintre aquesta línia, són els treballs fets a l'orgue de la Hofkirche, d'Innsbruck, el 1971. De llavors ençà, ha canviat el panorama europeu, i les possibilitats d'una interpretació històrica han augmentat. Al nostre país, aquest moviment serà impulsat pels orgueners Gabriel Blancafort, Gerhard Grenzing i Josep M. Arrizabalaga. Aquesta recerca d'autenticitat històrica es va estenent a totes les etapes de l'orgueneria. Així, l'escola Cavaillé-Coll és objecte d'investigació, a França.

Els compositors contemporanis

Olivier Messiaen (1908), organista de de l'edat de 22 anys a l'església de la Trinitat, de París, és el pare de l'avantguardisme en la música d'orgue. La seva música ilustra les veritats teològiques de la fe catòlica. El seu llenguatge es basa en els cants d'ocells, la mètrica grega, els ritmes provincials de l'Índia antiga, o "*deixantâlas*", diversos procediments rítmics personals, com ara els personatges rítmics, els ritmes no retrogradables i les permutacions simètriques. La característica més gran del seu llenguatge és, però, la recerca del so-color. Les seves primeres obres, com *Ascension*, denoten encara la influència del simfonisme romàntic i l'impressionisme, que després abandona. Cal algunes de les seves obres importants: *Neuf Méditations sur la Nativité du Seigneur*, *Livre d'Orgue*, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* i *Le Livre de Saint Sacrement*. Les seves improvisacions a l'orgue de la Trinitat abracen estils molt diversos.

György Ligeti (1923) publica, el 1963, la primera obra en estil postserial. Es tracta de *Volumina*, composta exclusivament de clusters, a través dels quals un so estàtic varia solament de color, força i durada. Tècnica fins llavors inusual i avui adoptada en el llenguatge actual.

Per motius d'espai, no podré anomenar tots els bons compositors actuals que han dedicat la seva inspiració a l'orgue, sigui com a instrument litúrgic, de concert, o purament experimental. Aquest interès de l'orgue com a mitjà d'expressió actual demostra la vigència d'aquest instrument.

N'esmentaré només alguns: Willy Burkhard, Ernst Krenek, Ernst Pepping, Maurice Duruflé, Flor Peters, Hermann Schröder, Jean Langlais, Hugo Distler, Gaston Litaize, Jehan Alain, Anton Heiller, Luciano Berio, Jesús Guridi, Josep Soler, Cristóbal Halffter, Manuel Casti-

llo, Jordi Alcaraz i David Padrós.

Abans d'acabar, no podem oblidar, al costat de la música escrita, l'art de la improvisació, per al qual l'orgue ha estat des de sempre l'instrument més inspirador.

J.M. Mas i Bonet
Catedràtic d'orgue

Recerca de l'orgue català

L'orgue català no és solament un concepte geogràfic. Com tots els altres instruments musicals, l'orgue és l'obra d'un home concret, i per tant és fruit d'una personalitat enquadrada dins un context social, cultural, econòmic, polític, religiós, etc., d'un lloc i d'una època determinada. Però també és el més complex de tots els instruments i el que ha sofert més transformacions al llarg del temps; entre altres raons, perquè no té un origen pastoril o

guerrrer com molts instruments de vent o de corda, sino que ha tingut el bressol a les cambres i les corts, i més tard a les esglésies, condició que el vincularà definitivament a l'arquitectura religiosa, i que en determinarà la construcció, més proporcionada a un gran espai que no pas a les dimensions d'una persona humana.

És difícil de resumir en pocs rengles la llarga història d'aquest instrument que té una vida de vint-i-dos segles, dels quals

en tardà la meitat a ser admès dintre de l'església romana; i, encara, d'aquest segle millenari d'instrument litúrgic, en gastarà gairebé la meitat a assolir les dimensions volumètriques i musicals que constitueixen l'orgue actual, que és l'objecte principal del present estudi.

D'una passejada per la primera meitat de la història de l'orgue, que va des del segle III a JC fins a les darreries del XIII, treuríem en clar que sempre es tractava

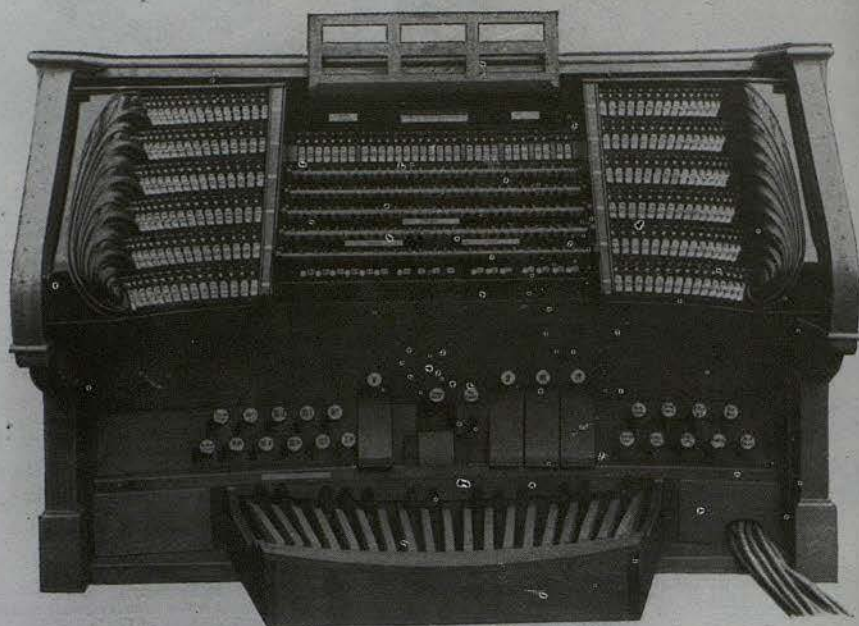


Interior de l'orgue de Santa Maria de Vilafranca del Penedès.

d'un instrument petit i fàcilment transportable, escampat per tota la geografia greco-llatina, no essent estrany de trobar un orgue romà a Anglaterra o Hongria, ni un orgue bizantí a la cort d'Aquisgrà. Caldrà esperar que l'orgue entri tímidament a l'església per assistir a un procés relativament ràpid de creixença, un procés que es desencadenarà sobretot en néixer (segle XII enllà) les grans catedrals i abadies gòtiques del nord d'Europa, vaixells de proporcions sense precedents fins aleshores, que s'havien de sonoritzar de la mateixa manera que s'havien d'enllumenar: això, mitjançant els vitralls; allò, mitjançant l'orgue.

Les naus gòtiques oferien a l'orgue no solament un espai il·limitat, sinó la possibilitat d'un emplaçament elevat en les millors condicions acústiques, visuals i de seguretat, sense presentar dificultats ni en el nombre i grandària dels canons (tubs), de la caixa, ni en la quantitat i grandària de les manxes. L'orgue, doncs, pogué anar creixent a favor de l'espai i el volum del recinte, després d'una llarga infància que els orgueners dedicaren tossudament a una de les tasques més transcendents: inventar el teclat modern (deixant mitja feina feta als posteriors instruments de tecla-corda), així com a resoldre problemes d'afinació (temperament) i, per descomptat, a molts altres perfeccionaments tècnics de la construcció de tubs, la mecànica i les manxes. Un sol problema cabdal restà per resoldre, de moment, que necessitarà gairebé dos segles per veure'n la solució: els registres, és a dir, la possibilitat d'utilitzar separatament els diferents ordres de tubs que fa sonar cada tecla. El problema era gran: quan més nombrosos eren els canons per a tecla, més rica i potent n'era la sonoritat per a omplenar el temple, però menys apta per a l'acompanyament del cant o per a concertar amb altres instruments. Heus ací clarament diferenciades dues funcions de l'orgue que, ja al segle XIV, es troben definides per dues expressions d'ús ben corrent: els orgues majors i els orgues menors. Els uns, fixos i en posició elevada; els altres, petits i transportables, per anar a peu pla (positius). Mentre no es trobava la manera de destriar el rengle de tubs principals d'un orgue major per tal d'utilitzar-lo sol, fent la funció d'orgue menor, algú va tenir la idea genial de juxtaposar ambdós tipus d'instrument, de manera que els dos teclats respectius estiguessin a l'abast d'un sol organista, i amb manxes i manxaires comuns: havia nascut l'orgue múltiple, de dos teclats, obrint el camí a altres nous cossos d'orgue amb llur propi teclat, col·locats tots ells escalonadament, que rebrien un nom determinat segons la posició que ocupessin respecte a l'orgue major: cadireta, orgue de dalt, orgue de pit.

Tan venturosa troballa ja no va ser rebutjada ni després de la invenció del registre: els orgues assimilaren la novetat bo-



Consola de l'orgue del Palau de Montjuïc.

i guardant la pluralitat de teclats adquirir-la. Les raons pertanyen per igual, probablement, a orgueners, organistes i capítols o responsables del culte. L'orgue sortia bell i proporcionat de l'adolescència, assolí la seva estatura i dimensió definitives, i entraria a la majoria d'edat amb l'arribada del salmer de registres, que permetria l'entrada de veus de nova invenció, singularment les famílies de bordons, nasards i llengüeteria. De llavors ençà, l'orgue ha experimentat infinites variacions accidentals, en tots els aspectes; però la substància hi resta idèntica. No he parlat expressament del pedaler perquè no ha estat introduït a casa nostra fins a ben recentment; és just, però, assenyalar que el seu ús es generalitzà a Alemanya durant el s. XV, i que adquirí una extensió similar a la d'avui i una importància equiparable a la de l'orgue major, per bé que destinat fonamentalment al baix.

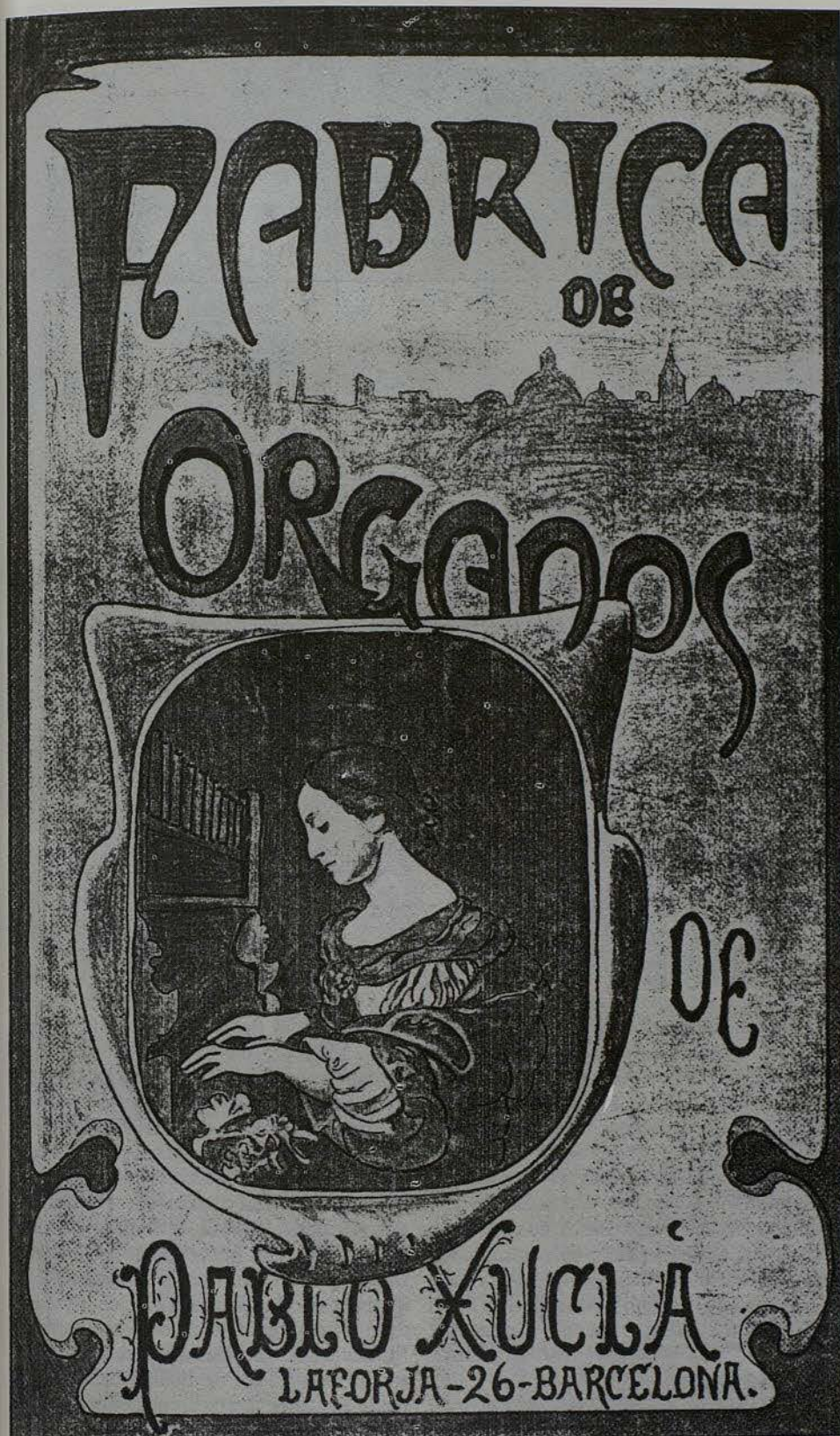
Orígens de l'orgueneria catalana

Aquest resum històric s'encamina a explicar perquè l'orgue portàtil pot ser en certa manera apàtrida, i no, en canvi, l'orgue major, el qual, pel seu volum, s'ha de construir al lloc d'ús. Sí que es podien traslladar els mestres artesans, i de la mateixa manera que vingueren de fora els arquitectes, escultors i vitrallers a dur-nos la novetat del gòtic, van ser també orgueners alemanys els qui ens van portar l'orgue definitivament desenvolupat. Però, amb dues particularitats: s'adaptaren als usos i costums del nou país, i hi fan deixebles. Són alemanys els qui, pels volts de 1460, fan els orgues de les seus de Bar-

celona, València, Saragossa i Santa Maria del Mar; però abans de passar un quart de segle, ja són catalans els qui fan els de Girona, Perpinyà i Mallorca; dels dos darrers, encara avui serveixen les caixes.

Observem que la litúrgia romana destina els orgues al cor capitular situat al bell mig de les catedrals, col·legiates i monestirs, o bé al cor de preveres col·locat ben sovint damunt la porta principal, quan es tracta de parròquies, car són els protagonistes del cant; per contra, a l'església reformada, el destinatari de l'orgue és el poble, que canta els corals i ocupa tota la nau. Per aquesta raó, els orgues de les esglésies catòliques se situen damunt el capítol del cor (Tarragona, Girona, Poblet, Montserrat) o a la paret lateral prop del cor (Mallorca, Perpinyà, Santa Maria del Mar); en canvi, a Alemanya solen ser sempre al fons de la nau, damunt la porta (situació privilegiada quant a espai, que permet fàcilment tres i quatre diferents cossos d'orgue, amb una gran cadireta, un pedal colossal i manxes a bastament, tal com ho demana l'allunyament de l'altar i la gran massa de fidels que canta). A les catedrals de tipus francès, de nau central alta i naus laterals molt baixes, resta molt poc espai per a situar-hi un orgue gran sota les arcades laterals, i encara menys per a les manxes; aquest sembla ser el motiu de trobar els orgues francesos, sobretot al nord i a les regions de major influència germànica o evangèlica, en la mateixa posició que a Alemanya, creant un tipus d'orgue francès molt potent, però d'estructura més senzilla i de pedal menys important.

A Castella, l'ús de l'orgue a l'església sembla haver-se generalitzat més tardanament; almenys, les fonts i dades que co-



treure el màxim partit de la tècnica dels "mitjos registres", que supleix en certa manera la manca d'un segon teclat. Per aquests fet, l'orgue castellà ha conservat gairebé totes les característiques de l'orgue positiu, tant les tècniques com les so-nores i àdhuc les visuals, elevades a una escala superior, de manera semblant a l'orgue italià, i el seu desenvolupament posterior s'ha orientat més envers els jocs de trompeteria exterior horitzontal, que ha permès de multiplicar el nombre de registres sense augmentar sensiblement el volum de la caixa i de les manxes, tot enriquint esplèndidament l'aspecte visual i abarrocat dels seus orgues, però provocant-ne també l'estancament i la posterior decadència.

El mestratge dels orgueners alemanys

És de justícia destacar que els principals impulsors de l'orgue castellà del s. XVIII, en què assoleix el seu apogeu, porten els noms d'Etxeberria, Apecechea, Aguirre, Orio, Yoldi, García Murugarren, Alsua, Mañeru, Larracoetxea, Betolaza, etc. I, en canvi, trobem els màxims exponents del orgueners castellans, com Fernández Dávila, Julián de la Orden, Antonio Pérez, Ortíguez i Verdalonga, a Granada, Màlaga i Sevilla: tots ells, orgues amb cadireta, i fins amb dues cadiretes; es curiós.

Hem deixat la descripció de l'orgue català en el punt on els orgueners catalans han après la lliçó dels mestres alemanys i ens deixen un model d'orgue bastant definitiu pel que fa a l'emplaçament, l'estructura i la grandària. No hem dit que les esglésies gòtiques catalanes, a diferència de les franceses i castellanes, tenen les naus laterals gairebé tan altes com la central, i les columnes més fines i espaiades, que permeten la instal·lació de l'orgue al creuer o a una tribuna lateral, sense perdre presència sonora ni visual, tot disposant d'un espai molt més generós per a diversos cossos d'orgue i manxes. Tenim exemples a les catedrals ja esmentades i en altres esglésies com Sant Cugat, Vilafranca, Montblanc o Torroella de Montgrí. Cal remarcar que l'emplaçament de l'orgue català demana sempre una tribuna de fusta (de construcció a voltes ben atrevida) per a l'organista i la cadireta, cos que mai no pot ser gran per mor del pes; sempre és de 4 peus. I cal remarcar també que l'arquitectura imposa una façana plana, generalment amb portes pintades que tapen la cara principal. La invenció del registre divulgada a mitjan s. XVI obligarà a fer salmers nous, modificant radicalment la composició de les veus i, moltes vegades, a replantejar l'estructura de tot l'orgue; fins i tot, a referne la caixa. Totes les grans esglésies i les no tan grans reconstrueixen l'orgue entre

neixem només comencen a ser significatives a partir de 1540, mentre a l'antic reialme d'Aragó ho són ja abans de 1400. Així i tot, llevat el cas de Toledo (1543) i de El Escorial (1584), els altres llocs importants, com Lleó, Burgos, Santiago, Oviedo, Palència, Salamanca o Segòvia, han tardat encara més a tenir els orgues definitius que conserven avui, pràcticament tots posteriors a 1700, havent passat els segles XVI i XVII amb instruments mitjans de 8 peus i un sol teclat. La cau-

sa d'aquest retard pot molt ben atribuir-se a la mateixa arquitectura de les catedrals, de les quals els exemples més típics són les de Lleó, Burgos i Toledo, gòtiques de tipus francès, que no deixaven prou espai als costats del cor i damunt del cadirat, com ja hem explicat. L'esmentat orgue major de Toledo es va haver de fer al fons del creuer, massa lluny del cor. Aquella manca d'espai va obligar els orgueners (com també els organistes), un cop inventat el salmer de corredores, a

1540 i 1630, totes per mans de la família Bordons, establerta a Solsona, i en col·laboració amb Pere Flamenc, Rabassa, Granollers i Estada; és, sens dubte, el període més actiu i brillant de l'orgueneria catalana. És el relleu de l'orgue gòtic per l'orgue plateresc, i també la gran diàspora de l'orgue per viles i pobles arreu de Catalunya. Una nova escomesa arriba, cap al 1700, de mans de les famílies Boscà i Casas, reforçades al darrer terç del s. XVIII per un allau d'estrangers com Scherrer, Oter i Kyburz, i sobretot els Cavaillé. Després de la francesada, és la decadència, accentuada per la desamortització. Durant mig segle XIX, només brilla amb força la figura de Vilardebò, restaurador dels principals orgues catalans i darrer representant d'una tradició propera a extingir-se. Un orgue nou trucava a la porta, però ja no seria l'orgue català. He posat especial cura a descriure l'orgue castellà, a més del català, per la tendència que hi ha, a banda i banda del Pirineu, de contemplar l'orgue "español" com un tipus unitari d'orgue amb característiques històriques, tècniques, estructurals i funcionals idèntiques. Res de més fals. En un breu treball presentat al "Primer Congreso del Órgano Español" (Madrid 1981), vaig resumir així les característiques dels orgues catalans i castellans, les quals, malgrat estar publicades, trobo adient de reproduir aquí:

ESCOLA CATALANA

Període de major puixança: 1550.
Orgue de 16 peus.
Dos teclats.
Molt correntment, 3 teclats.
Amb cadireta.
Caixa gòtica o plateresca plana.
Sense trompeteria exterior.
Façana amb tubs major laterals.
Façana de metall de 16 peus.
Salmers grans i diatònics.
Registres enters.
Majoria de tubs sobre salmer.
Divisió d'alguns jocs entre Si i Do (s. XVIII).

ESCOLA CASTELLANA

Període de major puixança: 1750.
Orgue de 8 peus.
Un teclat.
Rarament, tres teclats.
Sense cadireta.
Caixa barroca, sovint en relleu.
Amb trompeteria exterior.
Façana amb tubs majors centrals.
Façana de metall excepcionalment de 16 peus.
Salmers petits i cromàtics.
Registres partits.
Abundància de tubs fora del salmer.
Divisió dels jocs entre Do i Do.

Anomenem orgue romàntic el que resulta de les transformacions tècniques i musicals experimentades per l'orgue després de l'aparició de l'orquestra i de la



Orgue 1639, Museu de Música de Barcelona.

música sinfònica, ben entrat el segle XIX. El moviment neix a Alemanya, fruit de la convergència de noves idees de teòrics (Vogler), orgueners (Ladegast) i compositors organistes que són majoria (Mendelssohn, Bruckner, Dvorák, Reger, Mahler, Brahms...), i que persegueix l'adaptació de l'orgue als mateixos procediments d'expressió aportats pel simfonisme, i provoca que els orgueners abandonin l'estructura sonora tradicional de l'orgue a benefici de sonoritats imitatives dels instruments orquestrals, especialment els de corda i les flautes. Així, desapareixen de l'orgue els registres de mutació senzills o els compostos, i s'omplen de jocs fonamentals de 16 i 8 peus, augmentant la pressió de l'aire, introduint les caixes expressives, i modificant l'estructura de l'instrument, les quals coses comporten una radical transformació dels salmers i, per tant, de la transmissió que derivarà de seguida cap a sistemes pneumàtics, primer, i elèctrics, després. Sense parlar de la seva manera d'harmonitzar les veus, per massa evident.

A Catalunya, aquesta revolució entra per la porta gran amb l'Exposició Universal de 1888, però en versió francesa, puix és Aquilino Amezua, deixeble de Cavaillé-Coll, qui fa l'orgue del Palau de Belles Arts i, un cop establert a Barcelona, forma un estol de deixebles que seran els nostres orgueners de la primera meitat del s. XX: Lope Alberdi, Miquel Bertran, Francesc i Salvador Aragonès, Pau Xuclà, Gaietà Estadella, Rafael Puignau i d'altres. L'escola alemanya es fa present a través dels grans orgues de l'Orfeó Català i del Palau de Montjuïc, però sense deixar escola, puix els instruments han es-

tat portats d'Alemanya. La conseqüència és el trencament amb la nostra escola tradicional, la substitució de molts instruments antics pels de nova estètica i la instal·lació dels orgues nous al cor elevat de la nau central. Sempre que l'orgue s'ha allunyat del centre del culte (l'altar) ha hagut de sonar més fort, i tot guany de força suposa una certa pèrdua de qualitat i amabilitat del so, cosa que ha originat grans diferències tímbriques entre les diferents escoles del nord i del sud d'Europa. (Prefereixo dir-ne "escoles" que "nacionalitats", per tal de no embolicar la troca.)

Amb la darrera guerra civil de l'any 1936, catalans i no catalans hem fet caure i net de la major part del patrimoni organístic que van deixar-nos els nostres avantpassats. Establir-ne la proporció esdevé difícil, puix que, després de cinquanta anys, ningú no ha fet cap inventari, ni quantitatiu ni qualitatiu, del que s'ha perdut; ni l'església, ni cap govern, ni cap institució musical, cultural o recreativa. Potser un 90%? Tant de bo! Encara quedarien testimonis per a dreçar un esborronat balanç, però tots pertanyen ja a la tercera edat i resten poques esperances d'interstar-ho. La recuperació no ha estat gaire intensa, puix de primer ha calgut reconstruir els mateixos temples. Durant els primers anys de la postguerra, els treballs de restitució han seguit la mateixa direcció de l'orgue romàntic que hem exposat perquè els orgueners eren els mateixos, però, passada la primera dècada, ja havien desaparegut quasi tots. Fou el gran moment de la firma "Organería Española", de Madrid, que acaparà tota l'activitat del ram dintre de l'estat espanyol, tot



Orgue de Castelló d'Empúries.

intentant una certa reacció contra l'orgue romàntic i un apropament a la tradició; sense assolir-ho, car calia retornar a la transmissió mecànica, als salmers de corredores, a l'estructura tradicional i a un tractament de l'aspecte sonor més emparentat amb la vella escola. Tot l'esforç es reduí a la substitució de la tractura pneumàtica per l'elèctrica i a recuperar alguns registres de mutació, mixtures o llengüeteria que ja havien caigut en desús, però tractats amb igual tècnica i gust que els altres jocs romàntics. L'intent de síntesi de dos estils tan diferents no donà el resultat esperat. És cert que les circumstàncies polítiques, dintre i fora del país, i el baix nivell cultural tampoc no ajudaven gaire a la tasca. A Catalunya deixaren mostres del seu treball a catedrals (Vic, Lleida), abadies (Poblet, Montserrat), parròquies barcelonines (La Concepció, Sant Josep Oriol, Bonanova), ciutats (Sabadell, Figueres, Banyoles) i altres edificis no religiosos (Montjuïc, Orfeó Català). Un bon intent de recuperació, més afortunat, fou la construcció d'una dotzena d'orgues positius feta a can Rogent, de Collbató, sota el guiatge de Salvador Ara-

gonès, però amb concessions a certes parts pneumàtiques i a l'harmonització tirant a romàntica, encara que amb bon gust. Finalment jo mateix he tractat d'anar més lluny en la mateixa direcció i he adoptat totes les normes que m'han semblat fonamentals de la nostra escola. No he tingut cap escrúpol a incorporar algunes de les novetats aparegudes en un moment o altre de la història de l'orgue català: la trompeteria de batalla, alguns registres partits, certs jocs romantitzants de talla estreta, la caixa expressiva en determinats teclats, el moble separat, el pedal amb registres propis o de préstec, l'electricitat aplicada a la producció d'aire i fins a la registració en orgues més grans, els acoblaments entre teclats, així com tampoc n'he tingut a adoptar aquest o aquell material modern, sigui de metall, fusta o plàstic, a condició de no abandonar els trets que considero propis de l'orgue català. És de destacar la gran labor duta a bona fi per Gerhard Grenzing en la reconstrucció dels orgues saquejats durant la guerra, de la qual ell mateix parlarà en aquestes pàgines, així com la valiosa orientació i estímulo d'uns quants

dels nostres organistes.

Crec que el principal problema que es planteja avui, a l'orgue del nostre país, és la col·locació dels nous instruments a les esglésies, puix és evident que llur funció no pot ser la mateixa de segles enrra, després dels grans canvis postconciliaris que afecten la litúrgia i la pastoral tant com la música.

Allò que no sembla gens definit és el nou paper que s'atribueix avui a l'orgue dintre del culte, si és que en té cap altre que no sigui el de pur acompanyament del cant, i no sembla pas que, qui té el dret i el deure de fer-ho, estigui a punt de definir-se. Sovint detecto la impressió que l'orgue ha esdevingut un element, si no foraster, sí incòmode. "Ditxós orgue!", he sentit a dir a algun rector. No toca a l'orguener donar les directrius que conformaran l'avenir d'aquest instrument a les nostres esglésies, però sí que pot demanar a Déu que no permeti una deserció més: la d'un illustre i fidel col·laborador que s'ha criat i fet gran sota les voltes del seu temple.

Gabriel Blancafort

Els orgues als Països Catalans

Tractant la Història dels orgues a Catalunya a grans trets, podríem dividir-la en tres parts:

- El temps de formació de l'estil, amb les influències flamenques i alemanyes; i el temps del seu esplendor fins a principis del segle XIX.
- A continuació, la decadència i, finalment, la destrucció quasi completa (llevat de Mallorca) dels orgues durant la guerra civil i els anys que la següen.
- La lenta reconstrucció a partir de l'any 1950.

El *llegat històric* dels orgues als Països Catalans és, en primer lloc, el de moltes dades històriques, fotografies de façanes, etc., que demostren la gran riquesa que ha tingut i que ha mantingut a través de segles, l'estil propi, pur i particular que ha desenvolupat, mostra de l'estima i del prestigi de què ha fruit. La desaparició quasi total d'aquest immens tresor d'instruments ens carrega amb un quadruple *llegat moral*:

- El de màxim respecte de cara als pocs orgues conservats, per mantenir el seu estil pur, i realitzar les restauracions només en el sentit original.
- Donar als respectius instruments una vida musical digna, presentant-los al públic sempre en perfecte estat.
- Estudiar a fons, la història i la tècnica dels orgues d'aquesta terra, per a la seva incorporació parcial als orgues de nova creació, i per a la recuperació de les tradicions.
- Recuperar l'espai perdut de l'orgue en la vida musical de les nostres ciutats i pobles.

Què és un orgue històric?

L'orgue no és únicament l'instrument més complex, impressionant i gran. També és l'instrument més evolutiu i personalitzat.

Evolutiu, en el sentit històric, vol dir: que un orgue del segle XVIII sona diferent d'un altre del segle XVII, i més encara d'un del segle XIX, a causa del canvi en el gust d'una època a l'altra, que es tradueix en una diferent composició dels jocs i una altra harmonització del so o dels detalls tímbrics. Personalitzat, en el sentit que cada país ha produït un tipus d'orgue a cada època de la seva història;

i, a més, cada artesà imprimeix el segell de la seva personalitat i gust a l'instrument que concep.

Podríem fer menció que un violí alemany del segle XVIII no sona substancialment diferent d'un italià de la mateixa època, o fins i tot posterior.

El cas és molt diferent en el camp dels orgues, on un profà sensible percep netament la diferència, fins i tot a través d'emissions de ràdio, i hi pot arribar a reconèixer certs instruments.

Serveixi tot aquest preàmbul per intentar dibuixar la sensibilitat de l'orgue i la importància de l'instrument català.

Síntesi, dit *grosso modo*, d'un esperit i una sensibilitat mediterrània amb influències nòrdiques, produït dins del gresol de Catalunya, únic com a resultat, i mantingut amb puresa durant segles.

Com a definició de l'orgue català, l'hem de retenir en el seu àmbit geogràfic de parla catalana; per tant, amb inclusió del País Valencià i Balears, sense oblidar el Rosselló, el Conflent, el Vallespir, la Cerdanya, etc.

Per què restaurar?

Vivim en una època de mirada augmentada envers el passat: al seu estudi i al respecte. Si per a tots els pobles és important de conèixer les pròpies arrels, més ho és encara per a retrobar la pròpia identitat.

La tècnica i el so d'un orgue antic no és únicament testimoni o missatge d'un temps passat; també és un document viu per interpretar i estudiar la música del seu temps.

Com restaurar?

Al centre d'Europa, l'"*Orgelreform*", a l'entorn d'homes com Albert Schweitzer, després de la I Guerra Mundial, havia començat a revalorar els orgues històrics.

En primer lloc, s'havia d'aprendre una nova disciplina, respectar l'autenticitat dels instruments i, després, aprendre a restaurar-los. Aquesta tasca, tan psicològica com tècnica, no està resolta encara.

Fins i tot avui, moltes de les restauracions fetes al centre d'Europa fa només 20 anys són qualificades com a errors en



Orgue de Mataró.

el sentit de l'autenticitat de l'instrument. Actualment, els elements afegits, els materials moderns, etc., són substituïts per peces reconstruïdes, en una segona o tercera restauració: procediment molt costós i perillós en un instrument de tanta sensibilitat, el qual hauria de ser tractat un sol cop i amb criteri clar, perquè tota obra d'art es comprèn com a unitat, que no admet ser falsificada parcialment sense perdre el seu equilibri.

Tornar a l'origen d'un instrument significa certament una limitació de la literatura que s'hi pot interpretar, però s'hi guanya en autenticitat.

Si aquest balanç comença a ser cada cop més apreciat a Europa i fins i tot als Estats Units, a l'hora de construir orgues nous i més tipificats el podríem admetre perfectament per als nostres orgues històrics.

La doble funció de l'orgue, com a obra d'art i com a instrument musical, que no

funciona en estat parcial obliga a la substitució o reconstrucció d'elements, però sempre en el sentit d'origen.

Ara bé restaurar un orgue no és fer-lo funcionar, sinó tornar-lo al seu estat d'origen com més aviat millor, sense ambigüitats, amb una estètica i uns materials el més semblants possible als autèntics.

És cert que, durant segles, alguns orgues han estat reformats, augmentats. Però hem d'observar que, a causa de la interrupció de les tradicions, el nostre criteri actual és molt diferent de l'antic, i els nostres materials moderns no tenen res a veure amb els utilitzats fa poques dècades, perquè l'evolució tècnica és molt més ràpida les darreres dècades que durant els segles anteriors.

El fet de l'existència de pocs orgues de transició, o de l'època romàntica, els converteix en obres representatives; i, encara que tinguin menys valor històric, ens oblige al ple respecte (com a exemple l'orgue

de Berga).

Es pot, resumir que, a Catalunya, una església que no tenia orgue abans de la guerra era una excepció; avui, és exactament el contrari.

D'uns tals extrems, potser no és un absurd comparar els pocs orgues que ens resten a una espècie en extinció. No seria, sense dubte, summament protegida?

Cal entendre que únicament un tècnic experimentat, i a l'alçada de l'artesà inicial de l'obra, es pot fer responsable del resultat correcte, però també ha d'aportar com a suplement una bona dosi de modèstia, per tal de no implantar un criteri o gust propi, sinó mantenir-se sempre fidel a l'horitzó d'origen.

La reconstrucció

A Catalunya, molts orgues han estat expropiats dels seus tubs d'estany i, per tant, pràcticament, de la totalitat del seu material sonor.

S'ofereixen dues possibilitats de reconstrucció:

- construcció d'un orgue nou, dins del moble antic,
- estudiar i observar tots els elements tècnics conservats de l'instrument, i comparar dades històriques d'orgues de la mateixa època, per tal d'arribar a una anàlisi amb la finalitat d'una reconstrucció.

De vegades es troben encara, per exemple, els panderets, on els tubs havien estat ajustats, donant indicacions exactes de les seves mides. Els orgues catalans tenen una lògica molt clara, que facilita reconstruir el *puzzle* i retrobar la composició i la tècnica antigues. Com a exemple, val que per a la seva realització, a part de donar detalls precisos, el Ministeri de Cultura francès engloba les línies mestres amb l'expressió "treballar dins l'esperit de l'obra inicial". Aquesta definició, ben mirat, no és ambigua, i serveix per acceptar o rebutjar els treballs al moment de la recepció. Dins el mateix context, l'orguener està obligat a restaurar o reconstruir els tubs dins la seva pròpia empresa, i de forma artesana, un detall molt important.

A Catalunya, la restauració dels orgues ha estat iniciada per l'esforç de rectors i particulars, i sovint ha patit per un marc econòmic molt limitat. Avui, es compta amb un suport parcial del Servei de Música de la Generalitat.

Cada orgue antic té la seva pròpia història, el caràcter i la fisonomia, com també un estat de conservació. Per tant, la problemàtica de cada restauració o reconstrucció és molt diferent.

Tres exemples

Per entendre millor aquesta problemà-

tica, s'ofereix la trajectòria, a l'hora de la restauració, dels tres instruments següents:

Torredembarra

Uns familiars estiuencs ens avisen de l'existència d'un moble d'orgue.

Una vegada examinat, l'anàlisi és el següent:

- existeix: un bellíssim moble, magníficament decorat; elements de mecànica i un teclat no original; la mecànica de registres, salmers i panderets d'origen; la manxa.
- han desaparegut: tots els tubs d'estany, però es pot deduir que aquest instrument ha estat conservat gairebé pur fins a la seva destrucció.

Després de ser-ne informats, un grup d'entusiastes i el rector coincideixen en la conveniència de reconstruir l'instrument segons el seu estat inicial, encara que això significa una limitació de les possibilitats interpretatives, però es guanya en puresa d'estil.

Algun dubte sobre les teclades reconstruïdes excessivament curtes es resol quan es troba, entre les restes, una tecla antiga d'igual mida.

Per a la reconstrucció dels tubs i l'harmonització ens serveixen anys d'experiència en orgues de Mallorca de la mateixa fisonomia.

Talarn

Uns joves que hi fan el servei militar ens avisen sobre l'existència d'un orgue. Desitjosos de conèixer l'escola del país, el visitem:

Es tracta d'un orgue d'un sol teclat, en bon estat de conservació i de la millor escola.

Les úniques intervencions que ha sofert són:

- la substitució del teclat per un de modern, amb la primera octava completa en lloc de la tradicional octava curta;
- una intervenció de l'època romàntica sobre quasi tots els tubs, que convertí el so brillant en so més fosc (dentadura en les ànimes); i
- desaparició d'una part dels tubs horitzontals i alguns d'interiors.

El rector, interessat en la restauració, accepta el projecte de restaurar l'orgue en sentit d'origen. Els tubs que hi manquen serien copiats segons mostres. Es procedeix a la laboriosa reharmonització (treure les dents de les ànimes) per tal de retrobar el so antic.

El teclat amb l'octava completa es conserva de moment, per tal d'evitar confusions.

Castelló d'Empúries

Varem visitar l'església i fórem gràtament sorpresos i impressionats per l'existència d'un moble d'orgue buit i una consola de quatre teclats; com a orgue històric, probablement l'únic a tot l'Estat espanyol.

Analitzem un orgue que ha tingut una estructura francesa; també hi havia igualment característiques del país, com abundants plens i una trompeteria completa; l'estat de conservació era similar al de Torredembarra, igualment els tubs d'estany havien desaparegut, però les dimensions hi eren molt més augmentades.

El rector disposa fa temps d'un projecte per a la instal·lació, dins del moble antic, "d'un orgue d'avui dia". Però aquest mossèn Pagès, a part de ser enèrgic i emprenedor, també és culte i prudent, i el sedueix la idea de la reconstrucció a partir dels elements existents.

Com que no es tracta de fer un orgue al gust propi ni a l'estil català, sinó una síntesi, són necessaris viatges i comparacions al país veí; altres ens porten a estudiar l'orgue de la Catedral de Solsona (el mateix autor de la segona fase de construcció inicial) etc.

La reconstrucció, a més d'alguns donatius, la costea íntegrament mossèn Pagès. Les condicions econòmiques obliguen a repartir els treballs en fases, que han durat set anys.

Els orgues conservats

Durant la guerra, els orgues a València, Eivissa i Menorca han tingut la mateixa sort que els orgues del Principat. Únicament al Rosselló i a Mallorca han estat conservats els orgues.

Entre els instruments més importants de Mallorca, es podien citar:

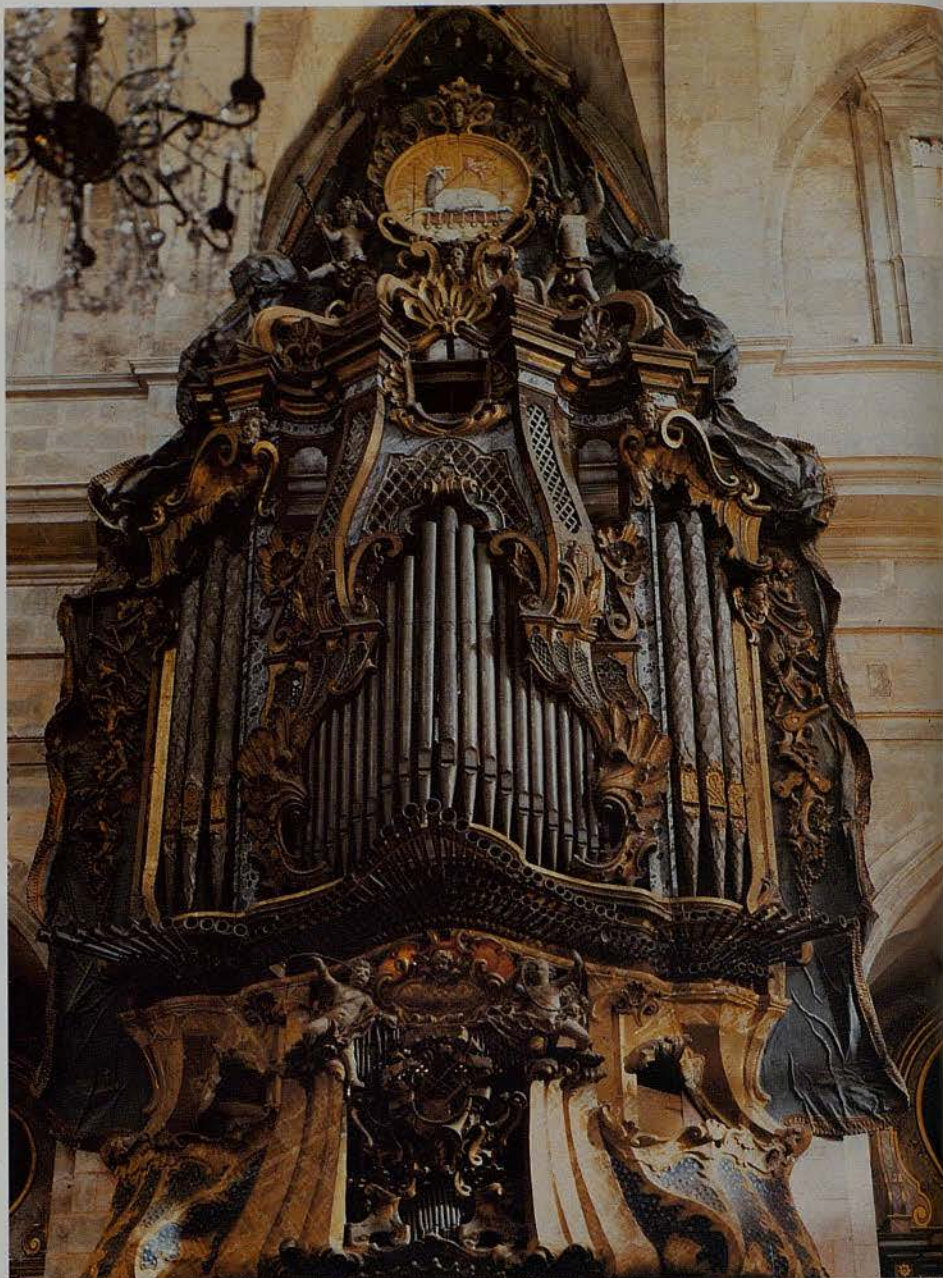
- Orgue del Convent del PP Agustins, ciutat de Mallorca. Principis del XVIII, dels frares Caimari.
- Orgue del Convent de Sant Geroni, ciutat de Mallorca. Del 1747, obra de Mateu Bosch.
- Orgue de l'antic convent de Sant Domènec. Del 1765, primera gran obra de Jordi Bosch, avui instal·lat a Santanyí.

Aquests instruments han estat restaurats en el seu sentit d'origen i han estat escollits per a l'enregistrament de 8 discos.

La riquesa, tant en quantitat com en qualitat, d'orgues històrics ha induït alguns especialistes estrangers qualificats a anomenar Mallorca "l'illa dels orgues".

Les autoritats musicals de Mallorca també comencen una lenta conscienciació del seu patrimoni. És lamentable que alguns orgues preciosos hagin perdut la identitat després de la guerra civil.

Seria injust de parlar de Mallorca, sense retre homenatge a un dels orgueners més genials en el context universal de la història de l'orgueneria. És el mallorquí Jordi Bosch Bernat i Verí, nascut a Ciutat de Mallorca l'any 1739, i mort com a orguener reial a Madrid l'any 1800. No podem ignorar l'obra i la idea d'un mes-



Orgue de Santanyí (Mallorca).

tre, que es va avançar 80 anys, amb els seus invents, als més famosos i coneguts innovadors orgueners d'Europa.

Llista dels orgues restaurats a Catalunya

Entre els orgues històrics restaurats, podem citar els de:

L'Aleixar (Tarragona): construït el 1735 per Joan Baptista Ferrer; reconstruït el 1986 per Gerhard Grenzing.

Barcelona: St. Sever: construït el 1721; en restauració per Gabriel Blancafort.

Barcelona: Catedral: capella del Sant Crist de Lepant, construït el 1712 per Josep Boscà; restauració el 1972 per Gabriel Blancafort.

Barcelona: Catedral: orgue gran, construït el 1540 per Peter Flamenc; en res-

tauració per Gabriel Blancafort.

Barcelona: Museu de la Música: diversos orgues històrics.

Cadaqués: construït el 1707 per Josep Boscà; en reconstrucció per Gerhard Grenzing.

Castelló d'Empúries: construït el 1808 per Jean Pierre Cavaillé; enllestit el 1854 per Gaietà Vilardebò; reconstrucció el 1975-1981 per Gerhard Grenzing.

Montblanc: construït el 1607; Cadireta, el 1703, Orgue Major per Anton Boscà; restaurat el 1977 per Georges Chôite i G. Blancafort.

Montbrió: construït a finals del s. XVIII, (per Salanova); en restauració per Gerhard Grenzing.

Talarn: construït el 1746 per Josep Boscà Serringenà; restaurat el 1975 per Gerhard Grenzing.

Torroja: construït a finals del s. XVIII per Jean Pierre Cavaillé; en "restauració"



Orgue de Sitges.

per un afeccionat (!!)

Torredembarra: construït el 1705 pels germans Guilà; reconstruït els 1975-1979 per Gerhard Grenzing.

El Vendrell: construït per Luis Scherrer el 1776; restaurat per Rogent-Gabriel Blancafort el 1963.

Viella: construït el 1777 per Josep Vicens; en restauració per Gabriel Blancafort.

Vinça (Rosselló): construït el 1765 per Jean P. Cavaillé; reconstruït el 1985 per Gerhard Grenzing.

Illa de Tet (Rosselló): construït per Pascual Cervelló el 1722; en reconstrucció, per Gerhard Grenzing.

Uns altres orgues històrics pendents de restauració o reconstrucció són, per exemple, a:

- Bràfim
- Banyoles, monestir de la missió
- Sant Llorenç de Morunys

- Solsona, Catedral (2 orgues)
- La Pobla de Cèrvoles
- Àger
- Barcelona, Santa Maria del Mar (orgue antic dels Trinitaris)
- Vallmoll
- El Miracle (Solsona)
- Ull de Molins (restes)

La vida musical dels orgues en l'actualitat

L'orgue ha estat al servei de l'Església durant segles. Arreu de l'Estat, la venerable "Ancilla Domini" actualment no és sempre sol·licitada, i la seva presència fins i tot pot resultar incòmoda. Ens trobem amb casos de restauració o construcció d'orgues amb grans esforços dels rectors; i una vegada substituït, l'orgue queda abandonat i ignorat.

Tot això augmenta el mèrit dels rectors i seglars que intenten oferir una cultura musical dins del culte, donant facilitats als estudiants per a practicar i facilitant els concerts públics.

La missió de l'orgue ha experimentat un desplaçament cap a audicions públiques, i gaudeix d'una alta estima com a instrument concertístic. A França, per exemple, on segueix com a orgue litúrgic, fundacions privades o institucions estatals i ajuntaments, etc., costegen en moltes ocasions la totalitat dels orgues de nova creació en esglésies, amb una finalitat pública. Antigament, a Catalunya, els orgues també foren encarregats i mantinguts pels Ajuntaments.

A Catalunya, una vegada restaurats una bona part dels orgues històrics, la seva revaloració mitjançant concerts subvencionats pel Servei de Música de la Generalitat (després de la iniciativa de J.M^a Mas) ha canviat substancialment.

Per l'estudi de la seva literatura, els orgues històrics de Torredembarra, Montblanc i Castelló d'Empúries són centres de cursos internacionals cada estiu, sota la direcció dels catedràtics Josep M.^a Mas i Montserrat Torrent.

Però els instruments només sonen durant dos mesos d'estiu, i es troben majoritàriament lluny de centres amb activitat musical, i encara que resulta una perfecta descentralització, el gran públic no hi té accés.

A Barcelona, per exemple, com a ciutat amb una gran tradició organística a través de segles, actualment es pot escollir entre una àmplia oferta de tot tipus de música clàssica, tret de la d'orgue. Per què?

Principalment per la manca d'un o diversos orgues grans en bones condicions, i també perquè, després del gran esforç de la restauració de les esglésies, cap dels grans orgues no ha estat reconstruït amb materials i tècnica dignes dels seus avantpassats, i els magnífics espais arquitectònics han quedat en silenci estèril.

Una ràpida ullada cap al veïns, ens informa sobre el seu "estat organístic".

València

Disposa de cinc orgues mecànics, de talla mitjana i petita, de nova creació, i dos orgues grans de 4 teclats en construcció, un d'ells al Palau de la Música.

S'ha creat un ambient organístic en els darrers anys, a l'entorn del catedràtic d'orgue Viçenc Ros.

Madrid

Disposa de diversos orgues, tant històrics com nous, que han estat inclosos al "Festival de Otoño" (amb una sorprenent participació del públic).

Comptant els orgues actualment en construcció, a disposició dels melòmans n'hi haurà 4 (!) de nous en sales de concerts públics, des de mitjans fins a un instrument monumental.

Tolosa (Llenguadoc)

L'interès de professionals com Xavier Darasse i altres ha estat secundat per l'alcaldia: en el transcurs dels darrers anys, han estat restaurats o reconstruïts orgues antics, entre ells dos de 4 teclats, i altres nous de diversos estils i tipificats han estat encomanats per tal de diversificar el paisatge organístic, encara en expansió.

Tolosa, amb 800.000 habitants i amb els seus 10 orgues, té avui un alt prestigi com a ciutat organística, i és sovint la seu de visites i congressos internacionals.

La manca de legislació protectora

A la majoria dels països europeus, els orgues amb una antiguitat de 100 anys i més són declarats monuments històrics i gaudeixen d'un estatus de protecció contra intervencions i atemptats a la seva integritat. Tota mena de projecte de restauració o intervenció és sotmès a l'examen i el control d'una comissió d'experts.

Fins i tot hi ha hagut casos en què uns orgues de nova construcció han estat beneficiats d'aquest estatus a França, degut al seu significat dins de l'evolució actual, o degut a la seva qualitat.

A Holanda, el reglament és tan rigorós, que únicament una part dels orgueners professionals són autoritzats per restaurar els instruments classificats com a històrics.

Els nostres orgues als Països Catalans, contràriament a altres obres d'art, estan mancats de protecció oficial. Teòricament, qualsevol persona pot tractar de reformar un orgue valuós sense tenir les experiències professionals necessàries ni poder oferir garanties. Aquest és el lamentable cas de l'orgue de Torroja.

Tant l'església catòlica, com a propietària i administradora del tresor artístic sacral, com l'Estat i també les respectives autonomies, han eludit fins ara la seva responsabilitat.

La catalogació

El primer pas per a establir un pla d'actuació envers els orgues és realitzar-ne la catalogació, conèixer-ne el valor, les característiques i l'estat de cada instrument.

Aquest pas està resolt ja en algunes autonomies o províncies (com, p.e. Astúries, Palència i altres), amb una quantitat d'orgues molt superior a la dels Països Catalans, on manca la catalogació.

Un potencial desaprofitat Els organistes

És sabut que, entre els organistes catalans, hi ha els més prestigiosos de l'Estat

espanyol; la seva actuació concertística se centra fora de Catalunya, mancats d'instruments i d'un ambient corresponent.

Els orgueners

Fa unes dècades, a Espanya, el pes d'orgueners ha estat al País Basc. Ara, Catalunya té més del 85% de la capacitat en construcció d'orgues. El seu camp d'actuació és majoritàriament fora de Catalunya. Un dels tallers ha estat ocupat amb encàrrecs de categoria per a diferents centres d'Europa.

La reconstrucció d'un ambient

La història demostra que, quan un país ha pogut sortir d'una recessió econòmica i política, la recuperació no és mai aïllada, i per tant va acompanyada d'una recuperació cultural, que no exclou un instrument tan prestigiós com l'orgue. Aquesta recuperació es fa encara esperar, a Catalunya.

Perquè no és suficient restaurar uns quants instruments. És necessari reconstruir tot un ambient.

És necessari dignificar tant l'estatus de l'organista litúrgic, com el del concertista i el de l'orguener.

No ens podem acontentar amb estudiar la història; hem de ser conseqüents amb ella i conscients que també estem fent història.

Quan s'escriurà la història sobre el nostre temps, com serem qualificats? Ens donaran el títol d'haver reaccionat davant de la responsabilitat amb què ens ha marcat la història? Davant les necessitats musicals? Davant unes possibilitats econòmiques, no inferiors a les d'altres ciutats, i davant un esdeveniment que els antics grecs sabien combinar perfectament entre cultura física i cultura espiritual?

Més de sis segles d'història i presència activa entre nosaltres, ¿no valdrien una petita reflexió sobre la nostra responsabilitat actual?

Gerhard Grenzing
Mestre orguener

Un punt històric de referència

Abans d'exposar el paper que hauria d'exercir l'organista professional en el món de la música a Catalunya, considero suggeridor de donar un cop d'ull a un país i una època representatius de l'orgue, com és l'Alemanya al temps de J.S. Bach. A grans trets, faré un repàs dels "Documents Bach" on veurem el paper del gran organista en la vida musical dels llocs on treballà. Podrem deduir-ne fàcilment que, a les corts i esglésies alemanyes, existien unes funcions institucionalitzades, ja abans de Bach, relatives als organistes titulars de llocs importants.

El text signat el 15 de juny de 1707, que fa referència al nomenament de Bach com a organista a Mühlhausen, explicita les següents obligacions: "Haurà de mantenir en bon estat l'orgue que se li confia; assenyalarà en tot moment els defectes que hom hi pugui descobrir...; en controlarà amb cura les reparacions i vetllarà per la qualitat de la música que hi serà executada."

L'elecció d'un cantor-organista era objecte d'unes oposicions serioses, com ens consta amb motiu del nomenament de Bach a Sant Tomàs, de Leipzig, el 5 de maig de 1723. Normes semblants eren vigents a Dresden i a altres ciutats.

El consell de Leipzig elegia els millors entre els aspirants. Els escollits per a les proves havien de compondre i executar una cantata, i demostrar les seves capacitats per a l'ensenyament, que el guanyador hauria d'impartir a l'escola de Sant Tomàs. En l'actualitat, les funcions musical i pedagògica van encara juntes en moltes places d'organista de catedrals europees, ja que el titular és automàticament professor d'orgue al Conservatori de la ciutat.

A la contralleta amb què Bach es comprometia als deures del seu nomenament llegim: "Faré tot el que em sigui possible per desenvolupar la música a les dues esglésies principals de la ciutat...; instruiré els nois, no solament en la música vocal, sinó també en la instrumental".

La seva labor era també reconeguda com a expert, en les restauracions o construccions d'orgues.

Així, a inicis de 1708, intervé personalment en el projecte de renovació de l'orgue de Sant Blai, a Mühlhausen, i detalla totes les reparacions que caldrà fer-hi, els jocs que hi cal restaurar o reemplaçar i els que s'hi hauran d'afegir. Semblantment, el 20 d'abril de 1716, és invitat pel President de la Liebfrauenkirche, de Halle, juntament amb Kuhnau i Rolle, a examinar l'orgue d'aquella església. El primer de maig, tots tres redacten un informe detallat sobre l'instrument, que es refereix a l'alimentació d'aire, la tracció, les dimensions del moble, el nombre de

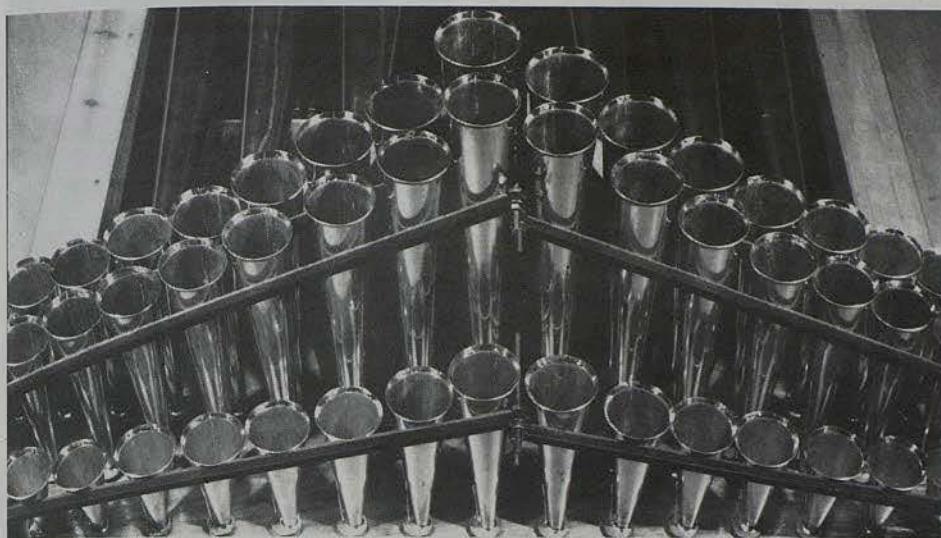


Aquesta marca té ubicada legalment
la seu social en aquestes adreces



Aribau, 212 - Moia, 20 - 08006 Barcelona
Tels. 418 02 90 - 200 31 36 (taller)

L'organista professional



registres establerts al contracte i els que figuraran a l'orgue un cop acabat, el bon aliatge del metall dels tubs, la qualitat de l'harmonització, el temperament utilitzat, i les peces que hi falten segons el contracte. D'altres atestacions detallades, que Bach signa, es refereixen a l'orgue dels Agustins d'Erfurt (1716), al de Sant Pau de Leipzig (1717), al de Störmthal (1723), al de la col·legiata de Sant Martí de Kassel (1732), assistit per Carl Möller, organista de la cort i de la ciutat de Kassel. El 1746, examina l'orgue Scheibe de Zschortau, que ell lloa, i constata que el contracte hi és respectat. El mateix any, actua com a expert en l'orgue Hildebrandt, de Sant Wenceslau de Naumburg, i certifica que els tubs han estat construïts amb el material promès en el contracte, però no hi troba correcta l'harmonització, ni la mecànica dels teclats i dels registres.

Ens consta també l'actuació de J.S. Bach com a organista de concert: el 1731, ofereix un recital a Santa Sofia de Dresden, en presència de tots els músics i virtuoses de la cort. El 1736, ho fa a la Frauenkirche de Dresden, on suscità tanta admiració, que li valgué el nomenament de compositor de la cort reial.

L'organista, avui

La lectura d'aquests fets ens incita a girar la nostra mirada vers el present. El paper decisiu de l'organista professional en la promoció i el manteniment dels orgues, i el seu exercici com a músic, ocupen el lloc que els correspon a la majoria de països europeus, on la tradició musical ha estat sempre represa, malgrat els conflictes bèl·lics i els canvis socials. No és així al nostre país on, potser, la postguerra en-

cara pesa sobre el nostre desequilibrat món de la música.

En el marc estricte de la litúrgia catòlica, no hem estat capaços fins ara de recuperar el lloc de l'orgue, ni la dignitat de la plaça d'organista. Molt sovint, són mans inexpertes les que afavoreixen un mal concepte de l'instrument i ridiculitzen la qualitat de la música sacra. Cal proveir els pocs bons orgues que hi ha a Catalunya d'un organista titular, ben format professionalment. Sols així tindrà sentit la restauració o la construcció d'orgues, car una cura permanent i experta impedirà que caiguin en l'abandó. Cadascun d'aquests instruments, essent en bones mans, podrien constituir llavors un focus d'irradiació musical permanent.

Per altra banda, són comptats els nostres orgues on el projecte inicial hagi estat aconseguit. Cal atorgar a l'organista professional la facultat d'ésser-ne l'impulsor i l'expert, amb motiu d'una restauració o construcció d'un orgue, per evitar així situacions errònies. Aquesta actuació de l'expert organista és també indispensable en la programació de concerts. Quantes vegades hom ha contractat organistes que eren desconeguts del repertori adient als nostres orgues!

La tasca de l'organista transcendeix la litúrgia: el segle i mig de música amb baix continu, que correspon a l'època barroca, pressuposa l'organista que acompanya cantates, oratoris i música de cambra.

Finalment, a través dels concerts d'orgue, aconsellats precisament pel Vaticà fa poc, l'organista fa conèixer l'extens repertori per a orgue.

L'ensenyament de l'orgue

El retrobament del lloc de l'organista

professional, de què hem parlat, és un increment necessari per a l'estudiant d'orgue. És el problema de fons.

La programació actual dels estudis oficials d'orgue a l'Estat espanyol, que pretén únicament de formar intèrprets, mereix també una profunda revisió. Es basa en una concepció pianística aplicada a l'orgue. La veritable formació consistiria a donar a l'estudiant la capacitat de fer sonar convenientment cada orgue amb què es troba al davant. L'orgue és un instrument molt diferenciat segons l'època de construcció, el país o l'escola de l'orguener. Cada orgue té la seva manera de "respirar", les seves lleis de combinar estèticament els registres, així com la pròpia tècnica del toc. Per això, sense oblidar —naturalment— la interpretació, són indispensables i primordials el coneixement de l'orgueneria i la pràctica de la improvisació i composició organístiques, a fi de poder-se compenetrar tot seguit amb l'instrument. En conseqüència, el fet de pensar en l'orgue abans que en el repertori farà que el futur organista professional esculli les obres més adients a cada instrument. La doble infideltat a l'obra i al caràcter de l'orgue és un error que es comet sovint en la programació dels concerts d'orgue. Aquesta "dissonància" produeix, d'una manera inevitable, avoriment i àdhuc aversió. Per tot això, l'ensenyament s'hauria de poder realitzar en la major diversitat d'orgues possible, i caldria incloure-hi estades en tallers d'orgues.

Recordem, finalment, que la pràctica improvisada del baix continu era essencial en l'activitat de l'organista, en la música barroca. Caldria, doncs, incloure aquesta pràctica en els estudis d'orgue a tots els Conservatoris.

En resum, pertoca a l'organista, reconegut en tant que professional com tot altre músic, de treballar en un triple camp: dignificar musicalment la litúrgia; formar, entorn de l'orgue d'on és titular, un centre musical; i salvaguardar els orgues, patrimoni cultural d'un país.

Al nostre país, l'organista és encara una professió a recuperar.

Josep M. Mas i Bonet
Catedràtic d'orgue

BIBLIOGRAFIA

W. Neumann i H.J. Schulze *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Bach-Dokumente, I (Leipzig, 1968)

H.J. Schulze *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Bach-Dokumente, II (Leipzig, 1969)

H.J. Schulze *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs*, Bach-Dokumente, III (Leipzig, 1972)

W. Neumann *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Bach-Dokumente, IV (Leipzig, 1978).

La pràctica de l'ofici

És difícil que els músics instrumentistes es guanyin la vida amb la música, segons que acostumen a dir sovint ells mateixos. Veritablement, però, això dependrà de l'instrument que hagin elegit. Els instrumentistes de corda acostumen a tenir una sortida professional prou digna a les orquestres, encara que no n'hi ha moltes; els de vent, a les bandes; els pianistes que no arriben a solistes, acostumen a dedicar-se a la docència; i els guitarristes toquen al carrer, als grups de música anomenada "moderna" o com a acompanyants dels cantautors amb possibilitats. Però, hi ha un instrument que, tot i haver estat al llarg de molts anys el rei, actualment a Espanya és una ventafocs: parlo de l'orgue.

A Espanya, com a la resta d'Europa —l'anomenada fa tres i quatre segles la cultura Occidental—, l'orgue va ser l'instrument musical per excel·lència. Les esglésies, grans i petites, tenien els seus orgues i els seus organistes, que interpretaven les obres dels grans mestres i improvisaven en l'acte de la celebració de la litúrgia. L'orgue, però, va deixar d'interessar a començaments del segle XIX, encara que uns grans compositors, com Mendelssohn, Brahms, Liszt i Franck, continuessin escrivint obres per a ell. A Espanya, el començament de la que els especialistes qualifiquen com "una de les èpoques més fosques dels organistes", va començar el 1936, amb la guerra civil. "Durant aquells anys", explica l'organista terrassenc Jordi Figueras, "es van cremar la majoria dels orgues de les esglésies, un 80% aproximadament, i va començar una època fosca per a tots nosaltres". "Els organistes, fins aleshores, eren uns músics ben reconeguts", diu, per la seva banda, el nord-americà fincat a Barcelona, Neil Cowley, que ha realitzat un detallat estudi de la situació dels instruments de tecla, a l'època moderna, a Catalunya.

La solució a tot això era reconstruir els orgues cremats, però les crisis econòmiques de postguerra no han estat mai les millors aliades de la cultura, i molt menys en el camp de la música i a Espanya. Els organistes de les esglésies, les figures més habituals al llarg de molts segles en la interpretació d'aquest instrument, són avui gairebé una relíquia, principalment perquè les esglésies no tenen orgues. "La veritat és que hi han molts pocs orgues", diu, tot lamentant-se d'aquest fet, Jordi Figueras. "Les esglésies tenen molt poca inquietud per la música, i en una parròquia és difícilment justificable la compra d'un orgue, que val bastants diners, perquè solen haver-hi necessitats molt més prementors. Aquest desinterès", conti-

nua Figueras, "també s'estén a les administracions públiques i al cos social, que s'adreça cap a cultures molt més massificades".

Jordi Figueras, Neil Cowley i Joan Casals, els tres organistes entrevistats per fer aquest reportatge, coincideixen a assenyalar com a molt positiva la tasca de recuperació dels orgues històrics de Catalunya, portada a terme pel Departament de Cultura de la Generalitat. Tanmateix, lamenten la manca d'orgues de qualitat i en bones condicions allí on la demanda musical és més gran; és a dir, a les capitals de província, principalment a Barcelona, i a les ciutats amb un nombre elevat d'habitants. "A Barcelona no hi cap orgue de concerts amb condicions", diuen Figueras i Casals. "L'orgue del Palau de la Música no és gaire bo; i, malgrat que va ser restaurat entre 1972 i 1973, actualment no es troba en condicions per oferir-hi concerts. Al Palau Nacional de Montjuïc hi ha un orgue molt gran, que es podria fer servir per fer-hi concerts, però està tant abandonat que la seva restauració costaria probablement més diners que comprar-ne un de nou".

Així com hi ha pocs orgues, també hi ha pocs organistes. La formació d'un organista, a Espanya, comença amb el piano. El pla d'estudis, que data de principis dels anys seixanta, estableix que l'organista començarà a estudiar aquest instrument tan bon punt tingui acabats quatre cursos de piano. Per a Jordi Figueras que, a més d'organista titular de l'església romànica de Sant Pere de Terrassa, és professor i cap del departament d'orgue del Conservatori Professional de Música de Terrassa, aquest pla d'estudis és antic i absurd. "Tècnicament, el piano i l'orgue són molt diferents, encara que algunes coses apreses del piano serveixen per a l'orgue" diu, tot reivindicant la possibilitat d'estudiar orgue des d'un principi. Després dels quatre cursos de piano se n'han d'estudiar set d'orgue, per ser un instrumentista titulat.

Cowley, organista de la basílica de Santa Maria del Mar, discrepa de Figueras en opinar que no és necessari començar amb el piano, per estudiar orgue després. "Tots els gran organistes diuen que s'ha de començar amb el piano", manifesta Cowley, "i jo crec que és veritat, perquè un organista ha de tenir la tècnica d'un concertista i, amb el piano, això es pot aconseguir". Els estudis a Nord-amèrica, d'on prové aquest organista resident a Barcelona, són molt diferents. "Per començar", explica, "l'estudi de la música i d'un instrument musical és considerat com una carrera universitària, cosa que



Neil S. Cowley.

aquí no passa. Habitualment, els qui es volen dedicar a l'orgue són persones que des de petites han tingut alguna relació amb aquest instrument i que l'han començat a tocar a l'església del seu poble. A la universitat, tenen un programa d'estudis que dura quatre anys, encara que això no vol dir que la carrera s'acabi necessàriament en aquest temps".

"Els professionals", explica Joan Casals, que és l'organista titular de la basílica del Sant Esperit de Terrassa, "tenim un orgue d'estudi a casa". Jordi Figueras creu que encara que els orgues es facin artesanalment, es podria arribar a fer mecànicament la part bàsica de l'instrument; de fet en altres països ja es fa. "Hi ha tallers d'orgueners que fan models d'estudi a preus més assequibles, tot copiant el disseny de plànols ja fets", diu Figueras.

La sortida professional d'un organista ja format és, en paraules de Jordi Figueras, "nefasta". Actualment, a Espanya "cap organista no pot viure exclusivament de tocar l'orgue, si no és que pertanyi a un orde religiós". Els organistes volen compaginar la interpretació amb la docència. Aquest és el cas de Figueras que, a més a més, és metge especialista en traumatologia i cirurgia ortopèdica. Joan Casals té una assignació anyal pel seu càrrec d'organista de la basílica del Sant Esperit de Terrassa, però aquest sou no li permet de viure'n. "És un sou molt baix", diu, "quasi simbòlic, que no permet viure d'organista". Ell és professor de música a l'Escola de Mestres de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Fora d'Espanya, el panorama és millor. "Als Estats Units", explica Neil Cowley, "el treball d'organista és una feina ben pagada, que depèn molt del tipus de confessió de l'església on es toca. L'església catòlica dona sous més aviat minsos. L'església evangèlica és la que millor tracta els professionals de l'orgue. Als Estats Units es poden guanyar molt bé la vida.

tocant-hi. Tanmateix, no hi ha tanta feina com la gent es pot pensar, perquè un organista sol conservar el seu càrrec fins que mor”.

Coincideixen, els tres entrevistats, que una de les principals manques dels conservatoris, escoles de música i també de les universitats americanes és que, als alumnes, no se'ls ensenya a improvisar.

“La improvisació és una part molt important en la formació dels organistes, que està totalment abandonada”, assegura Figueras. “Són molts pocs els qui s'atreveixen a improvisar, per manca de costum”. Cowley, que ha fet un detallat estudi sobre els orgues i els organistes de Catalunya, assegura que, abans de la guerra civil, hi havia una escola d'impro-

visació per als organistes. “Penso”, diu Cowley, “que dins el ritus de la litúrgia catòlica hi ha molts moments propicis per la improvisació, que es perden perquè no se'n té pràctica. Aquesta disciplina és inclosa en els estudis de la carrera d'organista a la República Federal d'Alemanya i a França, que en té una llarga tradició.”

Lourdes Morgades

Indicis de ressorgiment

L'orgue —un instrument que ha experimentat una evolució constant i no poques transformacions— ha assumit, al llarg de la seva dilatada història, unes funcions de rang molt divers, depenents del paper social i del context cultural corresponent a cada etapa i moment de la seva existència.

No sempre va desenvolupar, aquest instrument, una funció religiosa, com habitualment es creu. Des del segle III aC. —en què ja en tenim notícia— fins als nostres dies, l'orgue ha estat un testimoni d'ambients molt diversos. Ja a Roma, l'instrument —en la seva configuració més primitiva: l'anomenat *hydraulos*— va servir com a vehicle per a amenitzar les grans festes de l'Imperi. De cap manera no acomplí en aquell moment una funció de culte o religiosa. Després de desaparèixer a Occident, com a conseqüència de les invasions dels bàrbars, haurem d'esperar fins al segle VIII per trobar l'orgue al temple, on desenvolupa funcions lligades al culte catòlic i a la litúrgia en la nostra cultura occidental.

Si l'Església impulsa l'orgue com a instrument principal del culte, la Reforma luterana li donarà —malgrat la sobtada paralització calvinista de quasi mig segle— una projecció, potser encara més gran, principalment al llarg de tot el segle XVII, cosa que donarà lloc a la producció d'una rica i copiosa literatura, fonamentada principalment en el mitjà d'expressió musical més important de la Reforma: el coral.

Per la referència a la Península, l'orgue hi acomplí igualment un paper primordial —del segle XVI al XVIII— com a aglutinant i acompanyant dels cants litúrgics i com a instrument de cambra a les corts dels nous monarques.

La gran importància atorgada a la música en el culte, principalment a les catedrals, va donar lloc a la construcció de magnífics i imponents instruments. No és casual que el segle XVIII s'anomenés el “segle d'or de l'orgue ibèric”.

Després d'aquesta època d'esplendor, l'orgue inicia un període de decadència

que, en el nostre país, s'ha perllongat fins fa molt poc i que es fa sentir, fins i tot, en els nostres dies.

Si abans del Concili Vaticà II l'orgue encara assumia una funció relativament preponderant a la litúrgia, no ha estat així després de les directrius que n'emanaren, malgrat la menció expressa que sobre “l'orgue tradicional de tubs” es fa en el capítol dedicat a la música i a la participació dels fidels en la litúrgia per mitjà dels cants.

La permissivitat d'introduir en els nostres temples instruments que res no tenen a veure amb el caràcter i l'esperit religiosos del nostre àmbit cultural —per molt que els responsables d'aquesta respectable institució hagin intentat convèncer-nos de la seva conveniència, en nom d'una major participació i acostament dels fidels a la litúrgia— ha portat l'aparició d'un repertori de cants indigne, des de qualsevol punt de vista, de l'Església catòlica, posseïdora, d'una gloriosa i antiga tradició musical.

La introducció d'aquest nou i lamentable repertori de cants, per als quals cal, segons que sembla, una sèrie d'instruments de corda polsada i de percussió, ha provocat que l'orgue hagi deixat d'ocupar el lloc que li correspon en la participació litúrgica, en anteposar-hi una sèrie d'elements estranys.

D'altra banda, és indiscutible —i no podem deixar de reconèixer-ho— que el context cultural i social de l'època que ens ha tocat viure és molt lluny de la societat del segle XVIII, etapa en què es produeix, principalment a la Península, el màxim esplendor de l'art de l'orgueneria. La construcció d'instruments de característiques, sigui per a les catedrals o per a les parròquies i esglésies de petites poblacions, respon a les exigències d'una societat essencialment religiosa i pròspera des del punt de vista econòmic. El nivell de participació religiosa de la societat d'aleshores no es pot comparar amb el de la societat en la qual vivim, notablement més secularitzada i amb plantejaments i perspectives que difereixen totalment de la so-

cietat d'aleshores.

Després de la nostra passada guerra civil (1936-39), ens trobarem amb un panorama desfet pel que fa referència a l'orgue —ja sigui per la destrucció de què foren objecte molts instruments durant la guerra o per l'estat d'abandó en què van quedar molts d'ells per ignorància, manca de consciència del nostre patrimoni històric i cultural i molts altres factors—; però hom observa ara un autèntic ressorgiment de l'orgue, com a fenomen cultural en ell mateix, independentment de la funció religiosa a la qual tradicionalment ha estat associat.

La general inquietud cultural del nostre país, i l'afecció que la joventut demostra per al fenomen musical, han impellit les autoritats i organismes culturals de diversa mena a desenvolupar una política de restauració d'orgues històrics, per a recuperar aquest valuós patrimoni cultural que el passat ens va llegar, i amb el qual estem en deute.

Al mateix temps s'estan construint nous instruments, a càrrec dels nostres més prestigiosos mestres orgueners, cosa que contribuirà, sens dubte, a fer que el nostre país es converteixi en un centre d'atracció universal en allò que es refereix a l'orgue.

La gran demanda cultural de la nostra societat ho exigeix així, i fa que l'orgue assumeixi un paper diferent del que va tenir en el passat: el de l'orgue com a instrument de concert.

Per això és necessari conscienciar tots els organismes estatals i autonòmics competents sobre l'interès naixent que, a l'entorn de l'orgue i la seva música, s'està generant en la nostra societat.

D'aquesta manera —i si l'Església per la seva part torna a col·locar l'orgue al lloc que li correspon i que mai no hauria hagut de perdre en el culte i la litúrgia— podrem estar satisfets de projectar l’“instrument rei” en la seva doble funció d'instrument al servei del culte i, com ja hem apuntat, en la seva faceta cultural en ella mateixa.

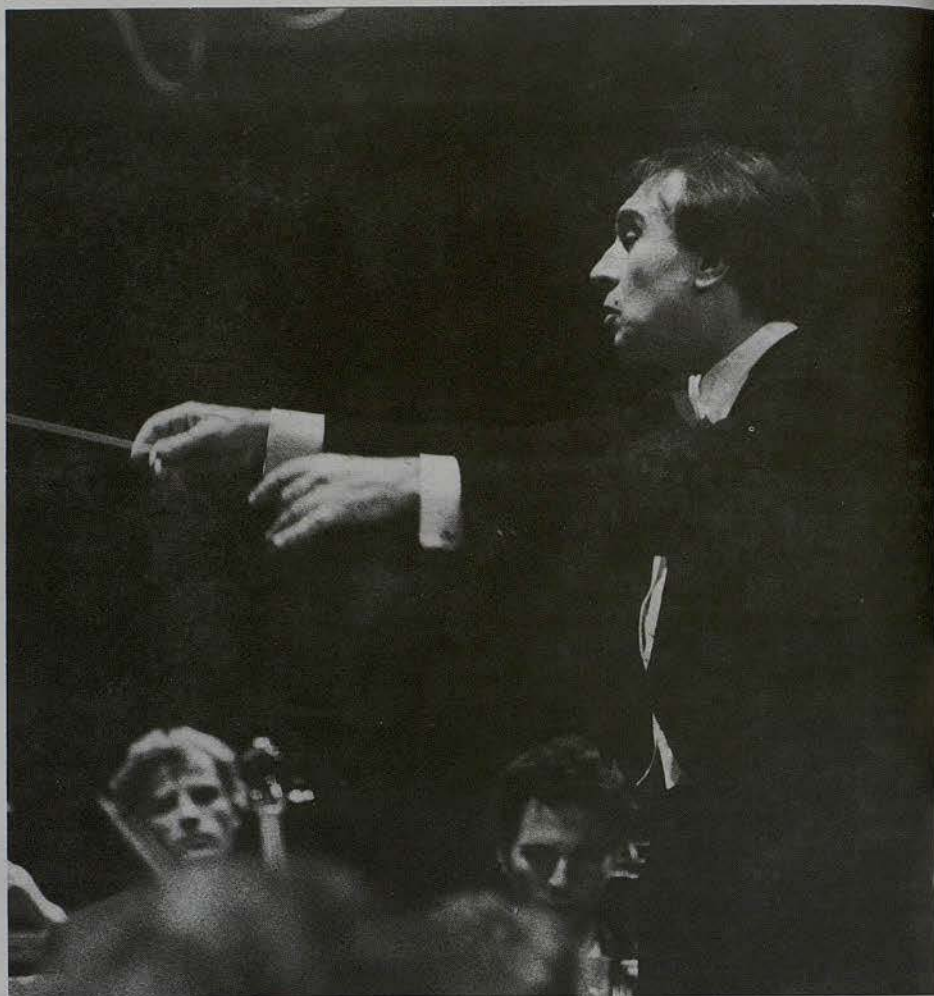
Luis Dalda Gerona

Circumstàncies coincidents fan pensar en un mes amb especial presència lírica, sobretot quan el parèntesi de les festes nadalenques fa destacar encara més la constant permanència del Liceu. Precisament per als dies de festes, es va reposar al Liceu el gran binomi verista de *Cavalleria i Pagliacci*, curiosament acoblats per una tradició teatral que és un tribut a la història de la música. Dues fórmules evidents i permanents, altament representatives i paradigmàtiques de sengles intents reeixits per a un nou concepte operístic a les darreries del segle passat.

La *Cavalleria* ha disposat de dos protagonistes realment importants: Cornelius Murgu i Elena Obrastzova. El tenor havia estat entrevist feia pocs anys el Liceu, i ara hi ha tornat ja pletòric de condicions, inqüestionable, amb una línia vocal rotunda. Obrastzova continua essent la gran soprano de gran pes específic, a la qual potser el paper de Santuzza no era dels més adequats a les seves facultats. Però aquesta mateixa versatilitat de la cantant russa la converteix en una artista sòlida, simpàtica i sempre cobejable. Maria Uriz va tornar a brillar, amb la seva classe, tot reclamant per a ella papers de major consistència que els que darrerament li han estat confiats; ensems, Enric Serra mostrava que és un dels valors autòctons més considerables al Liceu. I amb ells, com sempre, Cecília Fondevila, experta, segura i eficaç. Aquí, com en *Pagliacci*, els Cors del Teatre tornaven a constituir-se en un notable protagonista de dimensió internacional, no solament quant a les qualitats vocals, sinó també respecte del moviment escènic que han assolit darrerament, el qual incideix en una garantia del caire espectacular de totes les seves intervencions. Cal efectivament destacar aquest aspecte també consolidat de la massa coral, perquè calia igualment desterrar els vells estatismes rutinaris.

En *Pagliacci* hi havia un altre elenc presidit pel tenor Giuseppe Giacomini, que també va fer el seu paper exacte; és a dir, vibrant i punyent, de notable exaltació. Amb Ileana Cotrubas passà quelcom de semblant a allò ja esmentat en la precedent protagonista femenina: la sospita que el paper no fos el més idoni per a ella, però que la gran classe de la romanesa en va fer reeixir una versió magistral. Novament Serra hi intervenia, en la mateixa línia efectiva esmentada, ensems que aquí l'acompanyava, com a cantant de casa igualment no prou destacat com mereix, Josep Ruiz. Es tracta d'aquelles carreres plenes de discreció i de prudència, però que s'han anat assaonant amb un exercici constant, discret, com diem, però valuós i fructífer. ¿Per què no munta el Liceu una producció adient a tots aquest valors? Aquest "Diptic" ha estat sota la direcció orquestral d'Edward Downes, sense un gran relleu, i l'escena

Sota un signe de lirisme



Claudio Abbado.

de Madau-Díaz, totalment reeixida i encomiable.

El cicle mensual es cloïa amb la gran sorpresa de *La clemenza di Tito*, en esplèndida versió teatral. Gran obra, impressionant creació mozartiana, víctima immerescuda de l'obra *Don Joan* i del títol d'òpera sèria. Quin exemple més extraordinari de la força de l'artesanat del compositor, obligat a vegades a crear una obra de circumstàncies, amb el tema de Metastasio depassat ja al seu temps, i una fórmula teatral periclitada. Tot és ja indiferent quan la perspectiva històrica ens permet de judicar el geni mozartí en tota la seva extensió i gaudir-ne plenament. Tot en ell és essencial. I especialment en aquesta avinentesa, en què hi hagué una versió orquestral magnífica, resulta estimulante de copsar com el compositor es manifesta — malgrat tot el llast teatral del cas — amb el llenguatge més vigent i etern. Òpera sèria, que és seriosament musical, amb inefables concertants dels personatges i amb una orquestra extraordinària, en la qual precisament es comen-

cen a sentir tants elements romàntics i clarament beethovenians. Aquelles pinzellades del clarinet — potser Weber, ja — i el tractament dels *tutti* que ja pertanyen a l'escriptura dels fresc sonor de principis del segle XIX. Uwe Mund va preparar al màxim l'orquestra del Teatre, i en va extreure una versió, almenys, d'una puresa i eficàcia totals. Sense cap fissura, compacta com la d'una bona agrupació alemanya i amb excel·lents intervencions solistes.

El públic va ser ben conscient que l'èxit fonamental de la producció residia en aquesta qualitat musical de la representació, i ho va exterioritzar. Un equip sòlid tenia cura dels protagonistes d'aquesta gran cantata escènica, adés plena de castitats i papers transvestits. Trudeliese Schmidt era la protagonista en el paper de Sesto, efectiva, lliurada vitalment al personatge i vocalment considerable, tot i comptant amb una tímbrica més aviat monocolor. Segurament la seguia en qualitat Werner Hollweg perquè, malgrat algunes aparents debilitats, el paper de Ti-



Trudeliere Schmidt i Werner Hollweg, a *La clemenza di Tito*.

tus resta gairebé inclassificable per a una tessitura de qualsevol tenor, al qual s'exigeix ensembs força i agilitat. No es conforma a cap dels típics tenors mozartians, sinó amb l'únic i exclusiu personatge de Titus, inclassificable. El paper de Vitellia fou confiat, en canvi, en la representació de l'estrena, a un jove valor alemany, Gabriela Lechner, posseïdora d'una escola marcadament italiana i per tant desplaçada del context general de l'obra i de la producció. La resta, Zona Ghazarian, Marilyn Schmieg i Erich Knodt, absolutament correctes i entonats a la versió, junt amb els ja infallibles cors. Per altra banda, sembla difícil que es pugui proporcionar major esclat escènica en aquesta *Clemenza*, del que amb una producció alemanya va assolir Patane, amb uns decorats i vestuari propis i de Pier Luigi Piantanida. Vestuari i ambientació encertats de les darreries del segle XVIII, davant de la fórmula ja coneguda d'uns murs constantment mutants però efectius, eren suficients per a obviar qualsevol risc —greu certament— de perillós estatisme. És una òpera simplement distinta de Mozart, de gran complexitat no obstant, i mereixedora de ser encara mantinguda de repertori propi del Liceu. Heus ací una òpera d'audició i visió obligades.

Més lirisme, fou la tònica general del gran concert d'aquesta impecable Orques-

tra de Cambra d'Europa conduïda per Claudio Abbado. Amb un altre instrument perfecte, com és aquesta jove agrupació, Abbado va fer un concert preciós, magnífic. Aquest director, a qui per cert vam tornar a escoltar en el Concert de Cap d'Any de Viena d'enguany, mostra una personalitat gairebé única en el panorama actual. Sempre lluminosament mediterrani i amb un deix d'alegria rossiniana, és d'una exigència absoluta en totes les obres de qualsevol programa i, per tant, gaudeix d'una regularitat que no sempre és atribut dels grans mestres. La *Serenata núm. 2, op. 16*, de Brahms, la recordarem llargament com a un fet musical d'excepció, en el qual hi hagué aquella fusió total d'un conductor que tornava a recrear-la pas a pas en la nostra presència i amb un instrument de ductilitat increïble. Novament, aquella sensació rarament experimentada que el temps sonor fluïa un pensament més lent de l'habitual, en dolça suspensió, tot desgranant els infinitesimals esdeveniments d'un Brahms profund i líric. La *Simfonia del "relojete"*, de Haydn, feta amb aquella senyorívola alegria, es cloïa amb la revessa *Simfonia Trágica*, de Schubert. Revessa, perquè cal ser un conductor amb batuta de fibra misteriosa, com Abbado, per tal d'evitar que la tensió no arribi mai a decaure-hi. Sortosament, tornarem a tenir

aviat aquest mateix director a Barcelona, amb una gran simfònica.

Sempre la mateixa nota lírica, amb literal doctorat de Victòria del Àngels, a la Universitat de Barcelona, a la casa de la qual va sorgir i a la qual ha tornat exalçada per uns mereixements assolits també amb una cura extrema en el cultiu del so i del més gran art de fraseig musical. En ella, hi hagué la mateixa evidència que acabem d'esmentar: la de l'artista que interpreta cada instant sonor com si fos el més decisiu d'entre totes les obres i de tots els instants de presència pública. De vegades, fins i tot, l'instrument pot passar a un segon terme, i n'hi ha prou amb l'emoció viva del músic, llargament doctorat en el gran art de la música. Magnífic concert, acompanyat per la classe extrema de Garcia Morante al piano.

I, encara, una altra qüestió de classe lírica suprema, fou la que van donar el Sixteen Choir i l'Orquestra, amb el seu *Messies*, tan reduït d'aparell extern aquesta versió, com curulla d'impressions musicals. Insensiblement, però efectiva, van creant aquestes formacions una tendència a gaudir del repertori de gran barroc en mares més reduïts i íntims. Comencem, molts de nosaltres, a sentir-nos ja estranys davant de certes execucions multitudinàries, tan imponents com descolorides.

Josep Casanovas

RETRAT



Montserrat Torrent

(Virtuosisme i mestratge organístic)

Té un cos menut i un rostre que traspuja una certa tristesa. Un rostre que, tanmateix, traeix la qui, a la conversa, apareix com una persona d'una agradable espontaneïtat, d'una alegria i d'una serenitat absolutes. Una persona que domina plenament el moment que viu, que trepitja amb seguretat un camí que ella mateixa s'ha llaurat a base de treball dur, d'intel·ligència i d'una capacitat privilegiada per allò que ha estat la seva vida: l'instrument més voluminós de tots els que existeixen.

Montserrat Torrent demostra, quan parla de l'orgue, a través d'uns criteris absolutament joves, aquest estat ideal, en el qual la maduresa assolida no és sinó un

nou esfer per a mirar endavant amb il·lusió renovada; ben altrament d'allò que sol passar, en què aquest moment és preàmbul d'abandó.

— *Mireu, és admirable com es toca l'orgue, avui. És com si fos la corda. Amb una constant i petita articulació. Es dona una nova vida a l'orgue. Estem descobrint noves virtuts de l'orgue.*

Aquestes paraules, crec, defineixen aquesta dimensió de vitalitat serena, plena i madura en el sentit més creatiu, més productiu també, de l'expressió. És la veu de l'artista que fa del repte, de l'anar més enllà i no de l'autocontemplació, la seva justificació irrenunciable.

Un matí de desembre post-nadalenc,

climatològicament primaveral, ens porta al seu estatge on, envoltats per un bell orgue i elements decoratius amb inevitable protagonisme musical, endeguem dues hores llargues de conversa: una conversa a cinc, junt amb Lluís Millet, Manuel López i Pau Barceló. Una mena de reconfortant tertúlia d'amics, ben alimentada (pel que té d'ajudar a crear clima amistós) per un cafè molt a punt, segons diuen els que en prenen.

— *De vegades, les coses són així. Jo havia estudiat piano, i mai no havia pensat a fer orgue. Havia estat a l'Acadèmia Marshall. Sóc condeixebleda d'Alicia de Larrocha i de Rosa Sabater. En acabar la guerra, el meu pare creia que haviem*

de tenir un títol, per a subsistir millor, i vaig entrar al Conservatori Municipal. Sí; sentia que tocaven l'orgue, però no ho feien bé i no m'interessava; no m'atreia. Jo estíuejava a Santa Coloma de Farners i, un bon dia, vaig sentir que algú ho feia bé. I aleshores em va colpir. I era el doctor Jubany —sí, el cardenal— qui tocava. Sí, sí; és a ell a qui dec la meva vocació. Quan es toca bé, que diferent que és... I aleshores hi havia *el* del servei social..., i si t'apuntaves a algun curs, t'estalviaves hores de fer-lo. I fou per fer orgue que quasi me'n vaig alliberar del tot. Les coses, de vegades, passen així.

Paul Franck, una personalitat contradictòria

I altres coses que van ser així, molt importants, van lligades al contacte amb Paul Franck. Ell mateix es deia familiar de César Franck, segons recorda la mateixa Montserrat Torrent. En tot cas, era un músic important i també una personalitat contradictòria, com assenyala Montserrat, en un record en el qual hi ha lloc per contemplar-ne diversos aspectes.

—Era molt interessant, musicalment. Ell va ser qui va començar a renovar l'ensenyament de l'orgue a casa nostra. Quan ell va arribar, no hi havia una autèntica escola d'orgue. S'ha de reconèixer que va començar a ensenyar a tocar l'orgue d'una altra manera, fent que s'entengués. Va donar rigor a la interpretació. Allò del ritme exacte, un bon registre, el coneixement profund de l'instrument. No tocar per tocar, sinó fer-ho amb tècnica. Abans d'ell hi havia en Sunyer Sintes, que, sí, el tocava molt bé...

Tapiola havia portat Paul Franck a Barcelona, on romangué uns quatre anys; els que hi estudià Montserrat. I després esdevingué allò de "caure en desgràcia", arran de deixar l'alcaldia, "potser Simarro". Montserrat no ho recorda bé.

—Ell mai no volgué acceptar les normes burocràtiques del Conservatori, com allò de firmar a l'entrada. Tampoc no volgué aprendre l'idioma. A mi em tingué un tracte molt de favor, fins a fer-me avergonyir de tanta atenció davant els meus companys. I sempre deia que, si li passés quelcom, jo l'havia de succeir com a professora. També em deia que, a Barcelona, no hi havia espai per a tots dos. A les acaballes de la seva estada em va adreçar una carta molt estranya, com si li fes nosa; m'hi deia que me n'havia d'anar de Barcelona. Com si s'hagués engelosit de mi. I, en canvi, m'havia mostrat una autèntica adoració.

Sigui com sigui, un cop Franck va abandonar Barcelona, i tal com ell havia advertit i pronosticat, Zamacois demanà a Montserrat d'assumir la responsabilitat de l'ensenyament de l'orgue.



—Vaig començar a donar classes l'octubre del 1957. Amb molta dificultat. De cop i volta, em vaig veure professora dels meus companys. I, a més, amb l'amargor de semblar-me que havia usurpat el lloc al meu professor. D'experiència pedagògica, jo en tenia del piano. Havia acabat la carrera de piano: fins i tot havia fet virtuosisme. Però d'orgue, no en tenia.

I així fou com, de beca a beca, inicià un pelegrinatge, compaginat amb la seva nova dedicació pedagògica, que li servi per a una vitaminització importantíssima.

París i Siena, etapes de la seva formació musical

—De primer vaig tenir una beca de l'Institut Francès, i vaig anar a París a estudiar amb Noelly Pierron. Encara és viu; té més de noranta anys. Van ser dues o

tres estades a París. Després, becada per la Fundació March, vaig anar tres anys a Siena a estudiar amb Fernando Germani i amb Hellmut Rilling.

I fou aquesta gegantina personalitat de la música qui li forní una preparació que ella valora de forma especial.

—Rilling era ajudant de Germani. Ell fou qui em va capgirar el concepte que tenia de l'orgue. Aleshores, jo encara en tenia un concepte pianístic: allò de la varietat del so. Ell em va situar en el retenir, el fraseig, l'acceleració. I em deia també que jo mateixa havia de descobrir què no feia bé. Va ser un mestre duríssim. "Vostè ha de pensar. Ha de tenir criteri per a trobar els seus propis errors". Demanava un sentit crític. Germani era fantàstic, però tenia un concepte de l'orgue passat de moda: un concepte romàntic de la interpretació. Era un gran intèrpret. Tocava de memòria tota l'obra de Bach. Però Rilling tenia una concepció més profun-

da. Et feia pensar nota per nota; et feia aprofundir en la simbologia dels corals.

Holanda va ser encara una altra fita en el seu dilatat procés de formació. Fou en un curs d'estiu, amb Luigi Fernando Tagliavini. Allà començà a descobrir la música espanyola. Però aquest serà un tema al qual dedicarem una atenció a part.

Montserrat Torrent ha compartit sempre la tasca pedagògica i la concertística, les dues vessants del seu quefer irrenunciable.

—Tocar i ensenyar es complementen. Si una només ensenya, acabarà malament. Donar la cara al públic obliga a una gran disciplina, augmenta la responsabilitat; a més tens contactes amb altres músics, i sempre hi aprens. I ensenyant, també s'aprèn. Veus coses que penses que no et feien falta. És difícil de dir quina de les dues activitats m'agrada més. De vegades, penso: "Deixaràs de tocar". I només de pensar-hi ja em ve una gran tristesa. I si em dic: "Deixaré d'ensenyar", em passa el mateix. El dia que forçosament hagi de deixar una activitat o l'altra, aleshores ho calibraré.

Una part no gens negligible de la seva activitat pedagògica, l'ha desenvolupada en cursos d'estiu des que, fa molts anys (la memòria no ho pot precisar) va fer un curs a Ciutat de Mallorca. Després vingué Santiago de Compostela (on només ha faltat un any, per malaltia), Salamanca amb Guy Bovet i, més recentment, els cursos de Girona, que ella professa a Castelló d'Empúries, en el bell i notable orgue d'aquella "catedral".

"La música espanyola per a orgue és molt expressiva"

—Els cursos d'estiu permeten, sobretot, la divulgació de la música espanyola per a orgue, per aprofundir-hi també més. De vegades es té un coneixement tòpic de la música espanyola per a orgue. No estic d'acord amb aquest concepte del misticisme. De vegades et trobes amb un tiento de mà esquerra que és com de festa major. No veus quina utilitat pot tenir en una celebració religiosa. El caràcter de la música espanyola és molt dansant. És clar: pot ser una altre concepte de la dansa que no és el nostre actual. No oblidu que el Llibre Vermell de Montserrat es dansava al monestir, i que, a determinades festes, els nens podien dansar a les esglésies. Però, a part d'això, la música espanyola per a orgue és molt expressiva. De vegades, fins i tot dramàtica.

Fou a Harlem on entrà en contacte amb aquesta música que li va obrir una porta nova, completament diferent, immensa, segons que ella diu. Un món en el qual no admet que li diguin que ella n'és una especialista, però sí que reconeix que hi ha dedicat molta atenció, i en el

coneixement del qual ha intervingut la figura del musicòleg Kastner. Accepta que, per als organistes, és imprescindible no sols barallar-se amb la partitura sinó, també, i molt especialment, investigar, fer musicologia.

—Has d'anar a raure a la investigació musicològica. Si no ho fas, no pots treballar amb rigor. Dedico una gran part del temps a llegir tractats sobre música espanyola. Ha d'haver-hi un coneixement profund de la matèria. El gran problema de la música antiga és que hi ha molts punts foscos. Sabem molt de digitació i ornamentació. Però la cosa de les proporcions rítmiques és un punt fosquíssim. T'hi pots trencar el cap. Els mateixos tractadistes de l'època es contradueixen. Aleshores, en aquests punts, ja cal deixar anar el sentit musical i prescindir de la ciència. En aquests casos, cadascú hi diu la seva.

Un dels problemes amb què es troba, a l'hora de donar els cursos, és que s'esgota el material editat. I el que hi ha, sovint es reedita reincidint en els errors, els quals, així, es perpetuen.



"A Barcelona no hi ha cap orgue en condicions"

Era un aspecte inevitable de tractar. En refereixo al patrimoni organístic històric. La condició de rodamón del virtuosisme organístic fa, de la d'ella, una veu privilegiada també en aquest context. Un apartat en el qual acabarem amb una constatació no per sabuda menys trista. La de la concreta realitat barcelonina.

—El patrimoni espanyol d'orgues històrics és excepcional. Aquí tenim aquesta cosa esplèndida de la trompeteria horitzontal, que va néixer a finals del segle XVII i es perpetua a principis del XVIII i que ara tots els orgueners del món imiten. Han après que a Espanya funciona d'una altra manera. La part greu del clarinet correspon a la part aguda de la trompeteria, i viceversa. Només hi ha un sol unit, que aglutina tots els altres. Hi ha molts orgues ben conservats a Salamanca i, en general, arreu de Castella. A Palència,



cia, molts. També, a Mallorca.

A Catalunya, a causa de la guerra civil, n'hi hagué molta destrucció. A Barcelona, van desaparèixer els de Santa Maria del Mar i de Sant Josep Oriol. Però en queden uns quants de molt valuosos: els de Montblanc, El Vendrell, Tàrragona, L'Així (que és molt bonic), Castelló d'Empúries, Torredembarra. A Barcelona, hi ha el de Sant Sever, però s'ha de reharmonitzar, canviar-hi el teclat i posar-n'hi un, propi d'orgue.

I aquí es produeix aquella constatació a què em referia abans.

—A Barcelona no hi ha cap orgue en condicions per a poder-hi fer concerts —diu Montserrat, com aquell qui no vol, potser poc conscient o fatigada de tant com ho ha sofert, de l'envergadura i transcendència de l'afirmació. Això que hi afegeix no resulta menys colpidor, encara que només serveixi per a reblar el clau.

—Nosaltres donem les classes a Mataró, on hi ha un orgue excel·lent del segle passat, que van restaurar Lotte i Blancafort. Aquest, de fet, és l'únic orgue important de Catalunya on es poden oferir concerts.

I, sense voler, un hom fa una mena de repàs memorístic a una història increïble.

—El que hi havia al Palau de Belles Arts va desaparèixer del tot, i ningú no sap què se n'ha fet. El del Palau Nacional està totalment abandonat. Li queien al damunt trossos de cornisa. Jo hi anava a donar classes i, un bon dia, tocant

Ligeti, es va produir un esclat de soroll impressionant. Els guàrdies que hi havia es pensaven que havia explotat una bomba. Va ser espantós. I els tècnics em van dir que no responien, ateses les condicions en què es trobava l'edifici, que amb un altre esclat sonor no perillés la seguretat nostra.

L'esperança, ara, passa per la restauració a fons de l'orgue de la catedral, procés en curs de la mà de Gabriel Blancafort, mentre resten encallades altres iniciatives, entre les quals una que recorda bé Montserrat, per a la restauració de l'orgue de Sant Felip Neri. Una campanya endegada al respecte, finalment restà en el no res. El recurs barceloní, mentrestant, és el de l'església de Santa Maria de Jesús, de Gràcia que, nogensmenys, és massa petit.

El paper social de l'orgue

Acabem aquest capítol, que potser ja no pot donar gaire més de si, però d'alguna manera lligat amb ell, en sorgeix un altre. El de la consideració del paper social d'un instrument com l'orgue, en el moment actual. D'un instrument com pocs altres, enormement localitzat tant en una època com en una dedicació: tant en el Barroc com en els serveis litúrgics. Tot això des de la perspectiva d'uns anys que

miren ja cap al segle XXI, d'una època hipertecnològica, en la qual el component electrònic, en aquest cas l'electroacústic, i altres troballes situen una concepció del fet musical, sobre el paper, radicalment allunyat, per no dir oposat, al que és la imatge (si es vol tòpica, però, en tot cas, d'acceptació generalitzada) de l'orgue. Montserrat Torrent mostra, en abordar aquest tema, tant el pregon coneixement de tot allò que fa referència al món de l'orgue, com també el seu amor per a l'instrument i per a tot allò que l'envolta.

—Actualment s'escriu molt, per a orgue. Ara acabo de fer un concert, a València, amb tres obres de compositors valencians actuals: una Toccata i Fuga, de Tamarit (una mena de plagi de la de Bach, en versió moderna, molt ben feta); l'altra era de Talents; i una tercera, d'Amando Blanquer. A través de l'orgue, i gràcies a ell, s'especula amb les possibilitats del so. Els compositors han trobat una font esplèndida per poder especular amb el so, cosa que no els ho permeten altres instruments. L'orgue permet de fer combinacions rítmiques molt complexes, i això es valora molt, avui. És la immensitat de l'instrument, la que els obre un camp fantàstic. Permet d'establir moments sonors pavorosos. Comunica un terror i una angouxa; expressa l'angouxa de l'home d'avui. Hi ha qui treballa a través de la via contrapuntística, atonal però contrapuntística. L'orgue és un instrument utilíssim per a la música d'avui. Sí, sí; és cert. La imatge el vincula al Barroc i també al Romanticisme, que és una època molt important per a l'orgue: Mendelssohn, Liszt, Brahms i César Franck. Després van venir els més moderns com Messiaen i Hindemith.

Montserrat remarca un aspecte amb clares connotacions sociològiques.

—Quan jo vaig començar a ensenyar-ne, la major part dels alumnes procedien del camp clerical: monges o sacerdots. Ara en són l'excepció. Hi ha molta gent jove que vol conèixer l'instrument, sense cap altra pretensió.

I, tot situant un tema de molta actualitat, afegeix:

—Potser sí que tots voldrien treballar en el camp de la celebració litúrgica. I, amb les noves normes litúrgiques, potser recuperarà el seu protagonisme a l'església. Jo trobo bé que no s'hi admetin guitarras, bateries i tot això. Potser, ara, les esglésies tornaran a ser un altre cop el lloc de l'orgue.

Montserrat admet que la sortida professional de l'organista, a casa nostra, és difícil en aquests moments.

—Crec que el futur ha de ser a les esglésies, novament. No tothom pot arribar a ser virtuós. De vegades no és un problema de talent, sinó de voluntat i de disciplina. I l'estímul de tocar cada diumenge, és interessant.

En un incís sobre aquest àmbit temàtic adverteix:

—Fora d'aquí, si que l'orgue és un instrument de concert. Aquí també, però amb una marxa més lenta. Aquí no és considerat un instrument normal. Quan vas a fer un concert, sovint hi tens problemes.

Però tanmateix...

—... l'orgue és un instrument amb futur. Hi ha una renovació completa de l'ensenyament. Tot aquell concepte solemne i pesat no s'accepta. Ara, la interpretació és molt més articulada, frasejada i dinàmica. És un canvi enorme. I crec que això és més autèntic. Tenim molts documents que recolzen aquest concepte nou de l'orgue. Ara se sap una mica com tocaven Bach i altres compositors. Es coneixen més les digitacions antigues...

Per a mostrar-nos què vol dir amb aquestes paraules, posa un disc de Ton Koopmann, i s'hi desfà en elogis i entusiasme.

—Estem descobrint les virtuts de l'orgue —assenyala amb convicció.

Les exigències de Pau Barceló han trencat una mica el ritme de la conversa, en promoure canvis en el lloc i en la posició de Montserrat. Ara, la conversa és menys "lligada", aquest concepte que Montserrat estima tant per a la interpretació d'orgue. I, així, els arguments finals es van produint, a saltirons, i un d'aquests arguments és el de la dificultat amb què es troba el concertista d'orgue ja que, per a cada concert, ha d'adaptar-se a un instrument nou, amb unes característiques matissadament o profundament diferents.

—Això és una cosa terrible. Et trobes amb casos increïbles. A Escòcia, van haver de serrar les potes del banquet, perquè jo no podia arribar al "pedalier". Era altíssim, el banc. Aquest tipus de coses són una creu per a l'organista. De vegades, el banc és baixíssim. Una vegada, només funcionava el primer i el quart teclat i vaig haver de tocar en una posició de

braços forçadíssima. Hi ha ocasions en què no coincideixen el teclat i el "pedalier". En alguns casos van de Do a Do; en altres, de Re a Re. Has d'adaptar la noció de les distàncies de "pedalier", i constantment ho has de canviar tot. Una vegada, per acabar-ho d'adobar, em vaig trobar amb un canonge que es queixava perquè els organistes; "...com que no han assajat prou a casa, sempre han d'acabar d'aprendre les obres a última hora, al lloc del concert..."

No cal dir que, tots plegats, riem de gust aquest detall "d'alta cultura" de l'illustre canonge, i passem a un altra tema.

—Potser sí que, per veterania, sóc la primera; i que per això puc ser un punt de referència. Però jo no m'ho crec, que sigui la primera organista, la més important. Ara hi ha molta gent jove que toca molt bé. I, jo, no puc tenir cap monopoli.

Un altre tema que ens interessava, era el de la crítica. Un hom tem que el crític normal, no l'excepcional, es troba especialment indefens per a jutjar una interpretació d'orgue. En el millor dels casos, molt més indefens que fer-ho d'una interpretació pianística respecte a la qual, si més no, té la defensa de la comparació amb la vintena de concerts que cada temporada se li ofereixen. I, així, el tòpic de la interpretació sempre important de Montserrat Torrent pot perdre valor, per això, per tòpica i, per tant, per manca d'aprofundiment.

Afirma Montserrat Torrent:

—El crític ideal, seria una altre organista. Les crítiques d'orgue, normalment, són molt indocumentades. Hi ha en Dalda, que és un bon crític perquè ell també n'és, d'organista. Una vegada, un crític va arribar a dir de mi que l'emoció del concert de debut ofegà el volum del so. Quan, això, només és una qüestió d'elecció dels registres...

Quan li parlem de si ha fet escola, empra un terme diferent:

—Una miqueta, si que he creat un gran amor per l'orgue. I, de fet, es pot dir que la major part dels organistes actuals han estat deixebles meus. I alguns d'ells són catedràtics en diversos centres de Catalunya o de la Península.

Mentrestant, però, es dol, sense fer-ho però, cap mena d'esgarip, que ha hagut de reduir el nombre de temps dedicats als seus deixebles del Conservatori. A la mort de Jordi Alcaraz, el seu col·laborador, la plaça no ha estat coberta. Simplement ha estat reconvertida en una altra de violoncel. La Montserrat, en explicar-ho així, sense fer remor, posa una cara de cumspescció, de no entendre res. Sembla evident que la cosa dels organigrames i de les burocràcies no són el seu terreny favorit.

Jaume Comella

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals

TEMPORADA 88

Febrer

7/ GERARD CLARET, violi
JOSEP M. ESCRIBANO, piano

14/ MIREIA PLANAS, piano

21/ MONTSERRAT COMADIRA, veu

ALBERT GUINOVART, piano

28/ JAUME FRANCESCH, violi

DOLORS CANO, piano

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



Joventuts Musicals
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.
semestral ☐ de 1.250 ptes.
Faré efectiu l'import mitjançant
☐ taló bancari adjunt
☐ domiciliació bancària
Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu



AQUÍ

HOMENATGE A JOAQUIM HOMS
VII ENCONTRE DE COMPOSITORS ILLA DE MALLORCA

El nostre insigne compositor Joaquim Homs fou la figura central del merescut i sentit homenatge oficial del Govern Balear en la VII edició d'Encontre de Compositors Illa de Mallorca. Antònia Munar, Consellera d'Educació i Cultura, i Jaume Martorell, Director General de Música, van representar l'estament cultural del Govern Balear. Altres personalitats i entitats es van sumar a l'acte, entre els que figuraven Jordi Maluquer, Director General de Música, Teatre i Dansa de la Generalitat de Catalunya, l'Associació Catalana de Compositors, l'Associació de Compositors de les Illes Balears, el Centre de Documentació de Música Contemporània de l'Ajuntament de Barcelona, el Centre de la Difusió de la Música Contemporània i, molt particularment, l'organitzador de l'esdeveniment, la Fundació A.C.A. (Àrea de Creació Acústica), dirigida per Antoni Caimari, com també un gran nombre de compositors d'arreu de la geografia espanyola.

Es important el fet de l'encontre sigui anual, i que a cada edició es reservin tres dies per a concerts monogràfics, dedicats aquest any a Carlos Cruz de Castro, Joaquim Homs i Claudio Zulián. Què millor, com a homenatge a un compositor, que un concert dedicat íntegrament a la seva obra, confrontada amb intèrprets i auditori. En finalitzar, un col·loqui va ocasionar diverses possibilitats de diàleg, d'intercanvi d'experiències i la confrontació del compositor amb el present.

De Joaquim Homs vam poder gaudir d'un seguit de *Soliloquis*, per a piano, clarinet i guitarra, i *Cançons* de diferents èpoques. La sessió es va concloure amb l'*Antifonia* per a cor. El mateix Homs va escollir que es fessin escoltar gravacions de les seves obres *Hep-tandre* i *Biofonia*, per a orquestra, amb què es va presentar un ventall d'obres que en-

globen més de cinquanta anys de producció. Els intèrprets eren persones molt adictes a la seva obra, com la soprano Montserrat Comadira, el clarinetista Jesús Rodríguez-Picó, el pianista Josep Ramón Hernández, el guitarrista Josep Sbert, i la Coral Universitària de Palma de Mallorca, dirigida per Joan Company. Cal remarcar el fet, poc freqüent, que el compositor va acompanyar al piano alguna de les seves cançons.

Amb aquest encontre es van manifestar de nou les qualitats humanes de Joaquim Homs als seus 81 anys: compositor vital, seguidor de la línia de Robert Gerhard, exponent de la tendència dodecatònica més pura i, al mateix temps, promotor de diversos actes de l'avantguarda musical a Barcelona, dins de la resistència que va representar el moviment Club 49. L'acte fou una fita, tant per al compositor com per al públic assistent, gràcies al contacte personal entre l'un i altres.

El 19 de novembre es van dedicar els concerts a l'obra de Carlos Cruz de Castro (1941), compositor que ha seguit una trajectòria molt individualitzada, en una constant recerca de nous recursos. Amb una elevada dosi d'imaginació, converteix el fet musical en un ganxo que atreu el públic heterogeni amb propostes sorprenents, al límit del fenomen del teatre musical o de l'espectacle, esdeveniment amb o sense música, però íntimament lligat al fenomen musical.

Vam poder escoltar, interpretat per Hsia-Lieng-Liu, *Estudi per octaves negres*, per a piano, seguit de *Modales*, per a dos pianos, i acompanyat de la lectura d'un llibre d'urbanitat recitada per Ramon Barce. La primera pianista va actuar amb el compositor en aquesta escena-paròdia que se'n exigia a les escoles no fa massa anys. Després, *Guit-trónica*, per a guitarra i cinta, amb Flores Chaviano; *Géminis* (estrena)



per a dos percussionistes, J.C. Murgui i J.V. Pérez Ripoll; i, finalment, el *Mensaje*, la seva obra més popular, per a instrument i intèrprets no convencionals, sota la direcció del compositor, on un missatge de cuina és fet servir de forma atípica: no és una percussió, el so es produeix amb la rotació contínua d'una bola. Gràcies a la facilitat d'expressió de Cruz de Castro, al col·loqui va ser ampli, amè i molt interessant; arribà al límit amb la polèmica, cosa que, per alguns oïdors fou molt instructiva i aclaridora.

El dia 21 de novembre s'entrenà l'òpera *Varios efectos del amor*, de Claudio Zulián (1960), amb M.A. Genissel (bariton), V. Tardieu (fagot), J.J. Ordinas (guitarra), F. Clo-

sa (violí) i el compositor mateix a la flauta. L'escenografia era de Georges Sobovici. Claudio Zulián és un compositor de grans inquietuds intel·lectuals dins de l'avantguarda musical, que ha experimentat amb música instrumental, electrònica-acústica i informàtica musical. Actualment prepara un doctorat en musicologia a la Universitat de París, sobre la base de la recerca d'un llenguatge musical; i per tant, de la comunicació amb la música.

Dins d'aquestes efemèrides dels encontres, cal esmentar la col·locació de la primera pedra de la seu de la Fundació A.C.A. a Son Bieli, Búger (Mallorca) el dia 20 de novembre. Un centre creat amb la finalitat d'acollir compositors, fer música, realitzar encontres entre compositors, intèrprets públics, fer gravacions, etc. Fonamentalment, un centre de creació musical en tots els aspectes.

Un esforç personal d'Antoni Caimari, ànima dels encontres i de la Fundació A.C.A. compositor i intèrpret de les seves obres, qui, finalment, ha trobat un ressò en els responsables culturals de la seva terra, i s'hi veu plenament recolzat per la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear.

Andrés Lewin-Richter

SETMANA INTERNACIONAL DE MÚSICA
CONTEMPORÀNIA A BARCELONA

Del 22 al 27 de febrer pròxims tindrà lloc la Setmana Internacional de Música Contemporània a Barcelona, promoguda per l'Institut d'Humanitats, el Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat i el Centre de Documentació de la música contemporània amb la col·laboració del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura. L'esmentada manifestació se centra en un aplec de deu ponències closes amb una taula rodona i un concert. En seran ponents Claude Helffer, Benet Casablanca, Carles Guinovart, Josep Maria Mestres Quadreny, Meirion Bowen, Albert Llanas, Luis de Pablo, Harry Halbreich, Hans Astrand i Tomás Marco, essent-ne moderador Jordi Llo-

vet i assessor i coordinador Joan Guinjoan.

La taula rodona, que tindrà lloc el dissabte dia 27, comptarà amb l'assistència de Joaquim Homs, Xavier Montsalvatge, Albert Sardà i Josep Maria Escribano i el concert serà a cura de Claude Helffer, que interpretarà un programa integrat per obres de Stockhausen, Boulez, Manoury i Xenakis.

Collaboren en aquesta Setmana Internacional de Música Contemporània, el Conservatori Superior Municipal de Música, l'Associació Catalana de Compositors i l'Institut Francès de Barcelona.

Totes les sessions tindran lloc a l'Auditori de la Casa de la Caritat, carrer Montalegre número 7, excepte la taula rodona i el concert.

GIRA DEL VIOLONCEL·LISTA BÚLGAR DIMITAR FURNADJIEV PER LES COMARQUES GIRONINES

A la primera quinzena del mes de desembre tingué lloc, a diverses poblacions de les comarques gironines, una gira realitzada pel Dimitar Furnadjiev, primer violoncellista de l'Orquestra Nacional de Bulgària. Les seves actuacions, les efectua tot fent duo amb el pianista figuerenc Carles Coll. Amb elles inicià la seva trajectòria "Acord-Enllaç Musical", un ens que pretén dinamitzar l'ambient musical a les comarques gironines així com oferir la possibilitat d'actuar professionalment amb coneguts ins-

trumentistes i artístics lírics, entre els quals; el duo Pau Castanyer-Xavier Ballesteros (flauta travessera-guitarra); el contrabaixista Josep Quer; la soprano Maria Carmen Rodríguez Aceiz amb la pianista Glòria Vila-Puig; i el guitarrista Horst Sohm, entre d'altres. Llagostera, Palafrugell, Sant Pere Pescador, Castellfollit de la Roca, Besalú, Girona i Figueres són algunes de les localitats gironines en les quals es desenvoluparà aquesta temporada.

LLUÍS CASO I JOSEP MARIA MAS BONET CATEDRÀTICS DEL CONSERVATORI DEL LICEU

Lluís Caso acaba de fer-se càrrec de la càtedra de flauta de bec del Conservatori Superior de Música del Liceu. És la primera vegada que la música antiga entra a formar part de les matèries específiques de l'esmentat Conservatori. El fet se situa en la línia actual de reconversió del Conservatori del Liceu, i es pretén que la càtedra esmentada es constitueixi en punta de llança pel que fa a la música antiga, com esdevé a molts conservatoris europeus. Hom pretén treballar amb instruments antics i amb una perspectiva històrica. Així, i concretament pel que fa a la flauta de bec, la qüestió pràctica de l'ensenyament no oblidarà tampoc la música contemporània amb l'aplicació d'unes tècniques concretes.

Al mateix temps, Josep Maria Mas Bonet, actual respon-



sable de la càtedra d'orgue s'ha fet càrrec també de la de baix continu. Així treballarà de forma coordinada, essent aquest la primera oportunitat en què ambdues branques —baix continu i flauta de bec— treballin de forma conjunta.

FRANCISCO LUQUE, PREMI CIUTAT D'ALCOI

El compositor Francisco Luque guanyà la II edició del Premi de Composició Ciutat d'Alcoi, per a música de cambra, per la seva obra *Wagadu* per a quartet de fusta, quartet de corda i percussió. Zulema de la Cruz, amb *Kinesis-Dos*, hi fou finalista. El Premi Ciutat d'Alcoi és dotat amb 750.000 pessetes. Les dues obres seran estrenades prope-

rament en col·laboració amb el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. El jurat, el formaven: Ramon Barce, Amando Blanquer, Tomás Marco, Ferran Puchol i Albert Sardà.

Francisco Luque és un compositor madrileny que actualment és professor de guitarra i acústica al Conservatori de Música de Cuenca.

ARREU

ELS VUITANTA ANYS D'OLIVIER MESSIAEN

Per tal de festejar el 80è aniversari d'Olivier Messiaen, els organistes de Notre-Dame de Paris han organitzat un cicle de 10 concerts, en els quals s'oferirà la integral de l'obra per a orgue de l'insigne compositor i organista de l'església de

"La Trinité". El primer concert de la sèrie es va celebrar el passat dia 15 de desembre. Com a cloenda del cicle, hom projecta una taula rodona amb la presència del compositor, que tindrà lloc el mes de gener del 1989.

HA MORT EL VIOLINISTA JASCHA HEIFETZ

El passat mes de desembre morí, en un hospital de Los Angeles, el violinista Jascha Heifetz. Nascut a la Unió Soviètica, tenia vuitanta-sis anys. Havia ingressat a l'Hospital Sinaí el mes d'octubre, arran d'haver sofert una caiguda. Nascut a Vilna, començà a tocar el violí a tres anys, i als nou

oferí un concert a Sant Petersburg. Emigrà posteriorment amb la seva família als Estats Units, amb motiu de la Revolució del 1917, i posteriorment, junt amb Fritz Kreisler i Yehudi Menuhin, formà el trio de violinistes més importants de l'actual centúria.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

Amb el final de l'any 1987, i després dels dos darrers concerts (al Festival de la Vall d'Aosta i el Concert de Sant Esteve), un altre importantíssim esdeveniment ha tingut lloc a la nostra Entitat; el canvi de director musical. En efecte, després de la notable etapa de reestructuració del Cor que hi ha portat a terme el mestre Simon Johnson durant els darrers tres anys, ara el mestre anglès en deixa la direcció per poder-se dedicar a altres tasques artístico-pedagògiques en el món musical internacional.

La Junta Directiva de l'Entitat ha arribat a un acord satisfactori amb el mestre Jordi Casas i Bayer, actual director del Cor de RTVE i director fundador de la Coral Càrmina, perquè, a partir del curs vinent, es dediqui plenament a portar la direcció musical de totes les activitats que, en aquest camp, pugui portar a terme l'Orfeó Català.

Objectius d'aquest tipus són els que ja es comencen a entrellucar quan, a conseqüència dels darrers concerts en què ha pres part amb orquestres estrangeres (la francesa del Roussillon-

Languedoc, a París, i l'anglesa del Saint-John-Smith Square, a Aosta), el Cor de l'Orfeó Català ja torna a ser sol·licitat per elles per col·laborar-hi ben aviat (i respectivament) a França mateix i en una gira centreuropea d'alguns dies de durada.

Altrament, l'activitat del Cor ha prosseguit amb intensitat durant el gener amb els assaigs de l'oratori medelsohnià *Elies*, que l'Orfeó Català, dirigit per László Heltay, cantarà el proper març a Barcelona, en el "Festival de Música Romàntica" de la Fundació Caixa de Pensions i en dos altres indrets de Catalunya, assaigs que s'han vist interromputs amb la intercalació d'un concert a l'església de Sant Vicenç, de Sarrià (en la commemoració del mil·lenari de la Parròquia), en el qual, i conjuntament amb l'Orquestra de Cambra del Palau, interpretarà els fragments de *La Creació*, de Haydn, amb solistes del propi cor, com ja es feu en el Concert de Sant Esteve, i d'un altre concert a Cervera, amb aquest mateix programa, el vinent dia 6 de febrer.

LA ÒPERA

CONEIXEU LES GRANS ÒPERES...

La història, l'anècdota, la música i el llibret de les òperes més famoses.

...I GAUDIU-NE INTENSAMENT.

Els moments culminants de l'òpera, amb les millors veus i les seves interpretacions més brillants.

La Òpera és una obra de divulgació de caràcter enciclopèdic, que passa revista a tots els components del món operístic —dels compositors als llibretistes; dels intèrprets als directors escènics; de la història a l'anècdota—, tot estructurant-los en 60 apartats

o capítols. Cada capítol consta d'un fascicle i d'una gravació íntimament relacionats. Les gravacions, de gran qualitat sonora, han estat seleccionades, en llur major part, d'entre els fons musicals de Decca, Philips i Deutsche Grammophon.

Una gran gala setmanal, en companyia de les veus més extraordinàries.

Propers lliuraments:

Nº	Compositor	Obra	Intèrprets	Director
1	Bizet	Carmen	A. Baltsa, J. Carreras, J. van Dam, K. Ricciarelli.	H. von Karajan
2	Puccini	La Bohème	M. Freni, L. Pavarotti, E. Harwood, R. Panerai.	H. von Karajan
3	Rossini	El Barber de Sevilla	T. Berganza, L. Alva, H. Prey, E. Dara, P. Montarsolo.	C. Abbado
4	Verdi	Aida	P. Domingo, K. Ricciarelli, E. Obratsova, N. Ghiaurov, R. Raimondi.	C. Abbado
5	Mozart	La Flauta Màgica	P. Lorengar, S. Burrows, H. Prey, C. Deutekom, M. Tälvelä, D. Fischer-Dieskau.	Sir G. Solti
6	Donizetti	Lucia de Lammermoor	M. Caballé, J. Carreras, V. Sardinero, S. Ramey.	J. López Cobos
7 y 8	Wagner	L'Anell del Nibelung	K. Flagstad, W. Windgassen, B. Nilsson, J. King, G. London, R. Crespín, H. Hotter, J. Sutherland, C. Ludwig.	Sir G. Solti
9	Verdi	La Traviata	M. Callas, F. Albanese, U. Savarese.	G. Santini
10	Puccini	Tosca	M. Caballé, J. Carreras, S. Ramey.	Sir C. Davis



60 discos o cassettes

60 fascicles d'aparició setmanal

4 volums

960 pàgines

1400 il·lustracions i fotografies a tot color

Salvat

TRIA DE CONCERTS

Quartet Enesco de París i Ramon Coll (piano).

Obres de Janáček, Schumann i Mendelssohn. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 10 de febrer.

El Quartet de Corda Enesco, de París, fundat a Bucarest (Romania) el 1955, és actualment un dels grups de cambra de corda més prestigiosos del món. L'any 1979, els quatre membres que el formen van decidir fixar la residència a París, com anys enrera ho havia fet el violinista i compositor romanès que els dona nom. El Quartet Enesco, de París, està format per Constantin Bogdanas (primer violí), Florin Szigeti (segon violí), Liviu Stanes (viola) i Dorel Fodoreanu (violoncel). Entre les obres que interpretaran cal destacar el *Quartet número 2, Cartes íntimes*, compost a principis de 1928 pel txec Leos Janáček.



Aquest és el segon i darrer quartet que va escriure, pensant en Kamila Stööslova, una dona 40 anys més jove que ell, de qui s'havia enamorat. Tots dos quartets són una mostra fidel i sincera de què va ser aquell amor.

Victòria dels Àngels (soprano) i Manuel García Morante (piano).

Recital de cançó i "*Lieder*". Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, 11 de febrer.

Són ja 43 anys els que la soprano catalana Victòria dels Àngels fa que canta quasi de manera ininterrompuda. Va començar essent una cantant d'òpera, de gran prestigi entre els anys cinquanta i seixanta, i actualment es dedica, des de fa

ja anys i de manera exclusiva, als recitals en què interpreta música antiga espanyola, repertori pre-barroc i barroc, *Lied* alemany, cançó francesa i, des de fa uns anys, cançons tradicionals i populars catalans harmonitzades per Manuel García Morante, un dels seus pianistes acompanyants assidus.

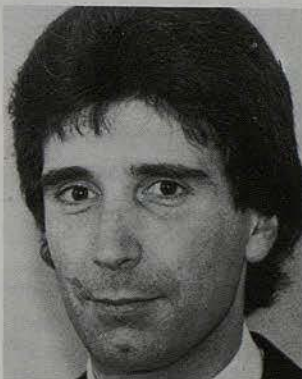


Le nozze di Figaro, de Mozart. Iñaki Fresán, Martina Musacchio i Jean-Luc Chaignaud. Orquestra Simfònica del Vallès. Direcció. Javier Pérez Batista.

Teatre de la Faràndula de Sabadell, 12 i 14 de febrer. Comèdia per a música en quatre actes, de Mozart, amb llibret de Lorenzo Da Ponte, basat en *La folle journée, ou le mariage de Figaro*, de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, i estrenada l'1 de maig de 1786 al Bürgertheater, de Viena. Les dues representacions que es faran d'aquesta òpera de Mozart tindran com a pro-

tagonistes els guanyadors del premi extraordinari "Le nozze di Figaro", ofert per l'Associació d'Amics de l'Òpera, de Sabadell en el darrer Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. El comte Almaviva serà interpretat pel baríton francès Jean-Luc Chaignaud, el paper de Figaro el farà el baríton pamplonès Iñaki Fresán, i la soprano italiana Martina Musacchio-hi serà la Susana.

Orquestra Ciutat de Barcelona. Direcció: Edmon Colomer. Lluís Claret (violoncel).



Obres de R. Ferrer, Skostakovitx i Bartók. Palau de la Música, 13 i 14 de febrer.

Els concerts que en els darrers anys ha donat Lluís Claret arreu del món l'han fet un dels violoncellistes més prestigiosos de la Península —ell, però, té la nacionalitat andorrana—. Fou alumne d'Enric Casals, a Barcelona, de Radu Aldulescu, a París i de Eva Janzer i György Sebök, als Estats Units. Lluís Claret interpretarà amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona, sota la direcció del jove Edmon Colomer,



el *Concert per a violoncel i orquestra número 1*, de Dmitry Shostakovitx. Aquesta obra fou composta el 1959, quan el compositor soviètic estava treballant en l'orquestració de l'òpera de Musorgski *Khovantchina*. Aquest *Concert* és una de les seves obres més importants i fou dedicada a Rostropovitx, qui la va estrenar a Leningrad, l'octubre de 1959. Un mes més tard va ser interpretada als Estats Units de Nord-amèrica amb la presència del compositor.

Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. Direcció: Josep Pons. "El jazz a la música de concert",

Obres de Stravinsky, Milhaud, Serocky, Gershwin, Martinu i Montsalvatge. Teatre Lliure, 14, 18, 25 i 28 de febrer. El tercer programa proposat per l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure en l'actual temporada de concerts intenta posar de manifest la influència exercida pel jazz en compositors que no es van dedicar es-

pecíficament a aquesta música. Els compositors triats no són tots els qui en foren influïts, però sí que són els més significatius: Igor Stravinsky amb *Rag-Time*; Darius Milhaud amb *La création du Monde*, la millor obra realitzada per un compositor francès amb influència jazzística; del pianista i compositor polonès Serocky

TRIA DE CONCERTS

s'interpretarà *Swing Music*; del nord-americà Georges Gershwin, el *Quartet de Corda*; del txec Bohuslav Martinu, *Revue de cuisine*; i del català

Xavier Montsalvatge, el *Concertino 1+13*, per a violí i orquestra de corda, estrenada al Festival Internacional de Música de Barcelona de 1975.

Jordi Masó (piano).

Obres de Liszt, Mendelssohn i Chopin. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 17 de febrer.

Jordi Masó, de 20 anys, és una de les joves promeses del piano a Catalunya. Nascut a Granollers, va començar els seus estudis musicals a l'Escola Municipal de Música d'aquesta ciutat. Ha estat alumne de Josep Maria Roger i d'Albert Giménez-Atenelle. L'any 1987 va guanyar una beca que li va permetre estudiar al "Youth Exchange Program" del Festival d'Estiu de la Universitat d'Indiana (EUA). Aquest concert, inclòs en el VIII Festival de Música Romàntica, serà la seva presentació com a concertista a Barcelona.

Orquestra Ciutat de Barcelona, direcció: Agustí Cullerll. Ruggiero Ricci (violí).

Obres de Roussel, F. Taverna-Bech, Wieniawski i Stravinski. Palau de la Música, 20 i 21 de febrer.

Agustí Cullerll és un dels directors d'orquestra nascuts a Espanya amb més llarga trajectòria en els medis musicals del Sud i Centre amèrica. La seva activitat com a director d'orquestra i la seva vessant pedagògica l'han portat a ser considerat com a un dels valors més representatius de l'actualitat musical llatinoamericana. Format a la Universitat de Xile, va fer estudis d'especialització a Europa amb prestigiosos directors d'orquestra. Ha

Maria Nacy (orgue).

Obres de Mendelssohn, Schumann i Liszt. Església de Santa Maria, de Gràcia, 19 de febrer; i Jordi Figueras (orgue). Obres de Bach, Mendelssohn i Brahms. Església de Santa Maria, de Gràcia, 4 de març. L'orgue va ser, al llarg de molts anys, l'instrument rei de la música. Després de la seva època d'or, els compositors clàssics i romàntics no van pas menyspreuar aquests instruments i, fins i tot, alguns d'ells, com Brahms, Mendelssohn o Reger, foren notables organistes. Per això és justificada la inclusió d'un minicicle de música per a orgue, al Festival de Música Romàntica que patrocina *La Caixa*. Els dos darrers concerts d'aquest cicle estaran interpretats per Maria Nacy, jove organista nord-americana actualment resident a Barcelona, i el terrassenc Jordi Figueras, ambdós alumnes de Montserrat Torrent.

estat director titular de les orquestres Simfònica de Xile, Filharmònica de Xile, Filharmònica de Bogotá, Colòmbia i Simfònica Nacional de Costa Rica, càrrec —aquest darrer— que exerceix des de 1981. Amb aquest concert debutarà com a director d'orquestra a Espanya. En el programa d'obres previst figuren una estrena, l'obra *Contrast*, del compositor català Francesc Taverna-Bech, escrita entre 1983 i 1984, de la que el compositor va fer una revisió l'any passat. És de caràcter atonal i dura aproximadament 16 minuts.

Orquestra Filharmònica de Viena, direcció: Claudio Abbado.



Obres de Beethoven. Palau de la Música, 23 de febrer.

L'Orquestra Filharmònica de Viena és una de les formacions instrumentals més prestigioses del món. Fundada a principis del segle XIX, pocs anys després de la mort de

Beethoven i Schubert, la seva història va parallela a la de la música europea. Exerceix com a orquestra a l'Òpera de l'Estat de Viena i, independentment, com a orquestra simfònica que s'administra ella mateixa. Claudio Abbado n'és el director titular en tant que director d'òpera. Les obres que s'interpretaran són les *Sinfonies 4^a i 7^a*, de Beethoven. La *Quarta*, injustament considerada com a menor, és considerada com a tal perquè presenta un idíllic contrapunt poètic d'aquesta, d'una dimensió quasi haydniana tenint en compte, esporàdicament, del somni i la rude del precursor dels romàntics. La *Setena* porta l'autoritat del mite, però el seu contingut és realment enigmàtic. Wagner, molt subjectivament, la qualificà d'"apoteosi de la música".

Coral Càrmina, direcció: Jordi Casas.

Obres de Mendelssohn. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 24 de febrer.

Felix Mendelssohn, el compositor al voltant del qual gira aquest any el Festival de Música Romàntica, fou un gran coneixedor de la literatura del seu temps. Alguns dels millors textos poètics del Romanticisme van ser musicats per ell. La prestigiosa Coral Càrmina, que dirigeix Jordi Casas, també director del Cor de Radiotelevisión Española, oferirà un concert a cappella amb quatre cicles de cançons de Mendelssohn: *En la Natura*, *Primavera*, *Els Ocells* i *Balades i cançons*.



Orquestra Ciutat de Barcelona, direcció: Salvador Mas. Bella Davidovitch (piano).

Obres de Beethoven i Shostakovich. Palau de la Música, 27 i 28 de febrer.

Bella Davidovitch és una de les concertistes de piano més destacades de la segona meitat del segle XX. Nascuda a l'Unió Soviètica, en una família de tradició musical, va començar a estudiar piano molt petita al Conservatori de Moscou. El 1949 va guanyar el primer premi del "Concurs Chopin", de Varsòvia, la qual cosa la va fer conèixer a tots els països de l'Est, a Itàlia i Holanda. L'any 1958 va quedar vídua del violinista Yuliy Sitkovetsky, qui va morir als 32 anys. Vint anys més tard emigrà als EUA amb el seu marit, el violinista Dimitri Sitkovetsky, amb qui actua arreu del món, interpretant música de cambra. A Catalunya, ha actuat per darrera vegada al Festival de 1985, en el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí. Amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona interpretarà el *Concert per piano i orquestra número 1*, de Beethoven, sota la direcció de Salvador Mas.



TRIA DE CONCERTS

Fedora, d'Umberto Giordano. Renata Scotto, Vicenç Sardinero, Plácido Domingo i Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu.
Direcció: Julius Rudel.

Teatre del Liceu, 2, 4, 6 i 9 de març.

Ópera en tres actes, amb llibret d'Arturo Colautti, basat en el drama homònim de Victorien Sardou, estrenada al Teatre Liric de Milà el 17 de novembre de 1898. La trama de la història se situa cap a finals del segle XIX en un marc de venjança i amor. El comte Vladimir, promès de Fedora, és mort d'un tret el dia abans de casar-se. Fedora, que sospita del comte Loris Ipanoff, fa que s'enamori d'ella i que li confessi que ha estat ell qui ha matat Vladimir, però el motiu del delictes va ser l'adulteri de la seva dona amb el comte. Fedora però, ja ha denunciat Ipanoff i la història acaba tràgicament. El dia en què va ser



estrenada l'òpera, el paper de comte Ipanoff el va fer el mític Caruso. *Fedora* és, potser, l'única òpera en la que surten bicicletes a l'escenari.

Orquestra Ciutat de Barcelona. Direcció: Franz-Paul Decker. Claudio Arrau (piano).

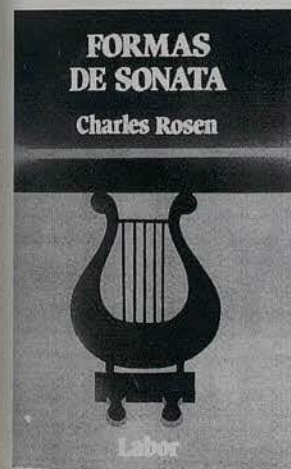


Obres de Beethoven. Palau de la Música, 10 i 11 de març.

Arrau és un dels grans pianistes del segle XX que, malgrat els seus 85 anys, complets el 6 de febrer, continua tocant arreu del món. Nascut a Chillán (Xile), fou un nen prodigi del piano que, a 5 anys, ja feia el primer concert en públic.

Les seves condicions van portar al govern xilè a becar-lo perquè pogués estudiar al Conservatori Stern, de Berlín, on va ser deixeble del cèlebre Martin Krause, un dels darrers alumnes de Franz Liszt. Va guanyar el primer premi del "Concurs de piano Franz Liszt", l'any 1919, la qual cosa li va permetre de ser reconegut com a pianista de primera categoria. El 1941 va fixar la residència a Nova York. El darrer cop que va actuar a Barcelona fou el 30 d'octubre de 1983, clausurant el Festival Internacional de Música de Barcelona d'aquell any. Amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona, Arrau interpretarà el *Concert per a piano i orquestra número 5*, de Beethoven, el seu compositor preferit. Aquesta fou la darrera obra que el compositor alemany va tocar.

LLIBRES



Títol: *Formas de Sonata*
Autor: Charles Rosen
Publicació: Editorial Labor, Barcelona 1987, 366 pp sense comptar l'índex final.

Qui tingui la sort de conèixer la personalitat de Charles Rosen, ja sigui en qualitat de pianista internacional o bé com a autor de *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*, no dubtarà gens a adquirir el seu nou títol *Formas de sonata*, publicat per Labor, (Barcelona, 1987).

El primer llibre que hem esmentat (*El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*,

Al. Ed., M. 1986) és capaç de demostrar per si mateix el grau de profunditat amb què Rosen coneix el classicisme musical. En aquell volum, Rosen atorga al seu estudi un plantejament històric molt ben estructurat, tot seguint un fil conductor cronològic i detenint-se en els principals compositors clàssics; però hi aporta també una gran quantitat d'exemples musicals, i fa que l'anàlisi de les obres prengui un major relleu que les dades biogràfiques dels compositors i que altres aspectes, com puguin ser la sociologia o l'estètica de la Música. Dins aquest context, la forma Sonata pren un protagonisme estel·lar que serà el tema monogràfic en el llibre que ara mateix ens ocupa.

Formes de sonata, a part de ser el complement perfecte del llibre que acabàvem d'esmentar, esdevé una alternativa vàlida als ja antiquats tractats sobre formes musicals que han dominat durant diverses generacions als nostres conservatoris i centres d'ensenyament musical.

El Classicisme és, per a Charles Rosen, el "primer estil de la Història Musical on la forma mai no s'imposa des de

fora". Aquesta frase literal de l'autor extreta del *Estilo clásico (...)* és prou clara i significativa: l'autor renega dels tractadistes que s'encaparren a construir hipòcrits esquemes —a manera de receptes culinàries— on fer caber les obres del passat.

Per a l'autor, la forma sonata és una manera de fer i compondre pròpia del classicisme, que es projectarà fins a compositors del s. XX, i que es fa extensible a quasi tots els gèneres musicals.

Rosen amplia la definició i aplicació del terme "forma de Sonata" tot posant-se a la pell dels mateixos compositors: els esquematismes proposats per diversos tractats anteriors als de Rosen no podien afectar de cap manera els músics en qüestió, ja que han estat inventats molts anys després de les creacions musicals i perquè la naturalesa no ha fet sortosament compatibles esquemes tancats amb el geni musical creador.

Charles Rosen no es limita a l'estudi temàtic i tonal de les obres, sinó que l'estén a altres aspectes notoris, com la qualitat dinàmica, l'articulació i la configuració dels mateixos temes, el moviment global de la

tenió, els canvis de textura, etc. Tampoc no es limita a analitzar les sonates per a instrument solista i les simfonies, sinó que estén aquest repertori a la música de cambra, als concerts i a l'ària.

El resultat és un llibre complet i didàctic que, a partir d'una prèvia definició del significat i de la funció social de la "forma sonata", emprèn una anàlisi dels diversos gèneres musicals afectats per aquest mateix mínim comú denominador (ària, concert, etc.), i de les parts que configuren aquesta forma musical com són l'exposició, el desenvolupament i la recapitulació: en cadascun d'aquests apartats incorpora, a tall d'exemple, moltíssimes mostres de sonates, simfonies i música de cambra.

Conclou el llibre amb un dotze apartat, dedicat a Beethoven i a Schubert, i amb el darrer tretze capítol, que porta el transparent títol de "La forma Sonata després de Beethoven", on traça l'evolució de la forma de Sonata en els compositors cimers dels s. XIX i XX, com Brahms, Mendelssohn, Schumann, Berg i Bartók, entre altres.

Montserrat Comellas i Barri

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE
MISMO CONCIERTO EN UN
COMPACT DISC SONY

SONY

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

FEBRER 1, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de Cambra de Zuric. Rafael Orozco, piano. Dir.: Edmond de Stoutz. Salieri, Mozart. (Ibercàmera)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Margarida Lladó, soprano. Filo Atrio, piano. Elena Cryns, soprano. Lourdes Pallarols, piano (J.J.M.M. de Catalunya)
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.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra de Cambra de Viena. Dir. i piano: Philippe Entremont. Mozart, Haydn (Euroconcert)
	21 h.	Barcelona	Sta. Maria de Gràcia	Wolfgang Zerer, orgue. Brahms, Mendelssohn, Reger (VIII Festival de Música Romàntica)
6, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir.: Alexander Rahbari. Cecile Ousset, piano. Laporte, Saint-Saëns, Borodin
7, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Vicenç Aguilar, trompa. Dir.: Josep Pons. Rossini, Strauss, Mozart, Wagner
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Gerard Claret, violí. Josep M. ^a Escribano, piano. Bach, Stravinsky, Guinjoan, Prokofiev (Diumúsica)
8, dilluns	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Teresa Martí, piano. Stanislas Roure, tenor. Ignasi X. Adiego, piano. Beethoven, Debussy, Badia, Puccini, Tosti, Simons, di Curtis, Cardillo, Ribas (J.J. M.M. de Catalunya)
	22 h.	Barcelona	Condal	<i>El carnaval d'Arlequí</i> . Dir.: Jordi Vilà Zapata
10, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa Pensions	Quartet Enesco de París. Ramon Coll, piano. Janáček, Schumann, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
11, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Pere Serra, violí, Marie Varier, viola, Gheorghe Modatu, violoncel, Guillem Llobell, contrabaix. M. ^a Rosa Llorens, piano Schubert.
	20 h.	Barcelona	Institut Francès	Maria de Vega, mezzo. Montserrat Moral, piano. Faure, Honegger, Ravel
	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider
13, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. Lluís Claret, violoncel. Dir.: Edmon Colomer. Ferrer, Shostakovitx, Bartók
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Montserrat Ardèvol, guitarra. Jordi Palau, flauta. Sor, Giuliani, Paganini, Honegger, Walton, Kuhlau, Ibert. (J.J. M.M. de Catalunya)
14, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	11,30	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Concert de Carnaval
	17 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider.
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Mireia Planas, piano. Schumann, Fauré, Prokofiev, Ardèvol, Viñas (Diumúsica)
	22 h.	Barcelona	Teatre lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky, Milhaud, Serocky, Gerswin, Martinu, Montsalvatge
15, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Gustavo Them, guitarra. Anna Feu, soprano. Teresa Santos, piano. Giuliani, Villa-Lobos, Scarlatti, Brouwer, Vivaldi, Shubert, Mendelssohn, Campra, Paisiello, Mozart, Bellini, Mompou, Morera, Millet. (J.J. M.M. de Catalunya)
16, dimarts	21 h.	Barcelona	<i>Liceu</i>	<i>Der Freischütz</i> , de Weber. Dir.: Peter Schneider
17, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Jordi Masó, piano. Liszt, Mendelssohn, Chopin (VIII Festival de Música Romàntica)
18, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky, Milhaud, Serocky, Gerswin, Martinu, Montsalvatge
19, divendres	21 h.	Barcelona	Sta. Maria de Gràcia	Maria Nacy, orgue. Mendelssohn, Schumann, Liszt (VIII Festival de Música Romàntica)
20, dissabte	19 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona. Ruggiero Ricci, violí. Dir.: Agustí Culléll. Roussel, F. Taverna Bech, Wieniawski, Stravinsky
21, diumenge	11 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Montserrat Comadira, veu. Albert Guinovart, piano. Beethoven. (Diumúsica)
22, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Georgina Pujol, soprano. Lluís Rosselló, piano. Stravinsky, Britten, Dvorak. (J.J.M.M. de Catalunya)
	22 h.	Barcelona	Condal	Orquestra de Cambra Catalana. Juli Panyella, clarinet. Dir.: Joan Pàmies. Baguer, Stamitz, Turina, Haydn
23, dimarts	21 h.	Barcelona	<i>Palau</i>	Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Claudio Abbado. Beethoven. (Ibercàmera)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

24, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Coral Càrmina. Dir.: Jordi Casas. Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
25, dimecres	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Magdalena Martínez, flauta. Magdalena Barrera, arpa. C.Ph. E. Bach, Godefroid, Spohr, Jolivet, Rosini, Flothnis.
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky, Mahler, Hindemith, Serocky, Gerswin, Martinu, Montsalvatge
26, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Bela Davidovitz, piano. Dir.: Salvador Mas. Beethoven, Sibelius
27, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Trio Unda Maris. Rosa Mateu, soprano. Corelli, Pergolesi, Purcell, Handel, Telemann, Pepusch. (JJ. MM. de Catalunya)
28, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Tercera audició)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Joan Llinares, violí. Perfecto García Chornet, piano. Dir.: Albert Argudo. Berg, Txaikovski
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Rosa García Faria, violí (Associació Massià-Carbonell)
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Jaume Francesch, violí. Dolors Cano, piano. Beethoven. (Diumenge)
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Stravinsky, Mahler, Hindemith, Serocky, Gerswin, Martinu, Montsalvatge
29, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Immaculada Vidal, piano. Albert Gumí, clarinet. Lluís Roselló, piano. Mendelssohn, Chopin, Debussy, Brahms, Berg (JJ. MM. de Catalunya)
MARÇ				
2, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Albert Nieto, piano. Schumann, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
	21 h.	Barcelona	Liceu	Fedora, de Giordano. Dir.: Julius Rudel
4, divendres	21 h.	Barcelona	Sta. Maria de Gràcia	Jordi Figueras, orgue. Bach, Mendelssohn, Brahms. (VIII Festival de Música Romàntica)
	21 h.	Barcelona	Capella Francesa	Alain Thomas Polak, flauta barroca. Telemann, Bach, Boismortel
	21 h.	Barcelona	Liceu	Fedora, de Giordano. Dir.: Julius Rudel
5, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Shura Cherkassky, piano. Dir.: Franz Paul Decker. Scheker, Strauss, Rachmaninov
6, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Carme Talleda, piano. Dir.: Albert Argudo. Beethoven, Wagner
	17 h.	Barcelona	Liceu	Fedora, de Giordano. Dir.: Julius Rudel
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Oriol Romani, clarinet. Xavier Parés, piano. Brahms, Debussy, Ginjeles, Weber, Albéniz, Messiaen, Milhaud. (Diuménica)
7, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Carlos Fernández, Tomás Montilla, Piano. Montse Ríos, M. del Rosal, Ríos, piano. Telemann, Albéniz, Granados, Falla, Valls, Montsalvatge (JJ. MM. de Catalunya)
	22 h.	Barcelona	Condal	Grup instrumental del Condal. <i>Peces d'espectacles musicals</i>
9, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Fedora, de Giordano. Dir.: Julius Rudel
	21 h.	Barcelona	Palau	Trio di Milano. Haydn, Fauré, Brahms. (Ibercàmera)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Divertimenti Ensemble. Bach, Txaikovski, Mendelssohn. (VIII Festival de Música Romàntica)
10, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Claudio Arrau, piano. Dir.: Franz Paul Decker. Beethoven
11, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició)
12, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Llorenç Reboud, piano. Chopin, Liszt, Mendelssohn, Mompou (JJ. MM. de Catalunya)
13, diumenge	11,30	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Xavier Joaquín, percussió. Dir.: Antoni Beses. Gevers, Beses, Hindemith, Albéniz
BAGES				
FEBRER				
13, dissabte	20 30 h.	Sant Joan de Vilatorrada	Centre de Cultura	Coral Al Vent, de Sant Vicenç de Castellet
LA SEGARRA				
FEBRER				
6, dissabte	19 h.	Cervera	Teatre de la Passió	Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir.: J.J. Oller. Haydn. Orfeo Català. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: S. Johnson. Fragments de <i>La Creació</i> de Haydn
VALLÈS OCCIDENTAL				
FEBRER				
11, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Victòria dels Angels. M. García Morante, piano. <i>Lieder</i> i cançons

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