



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

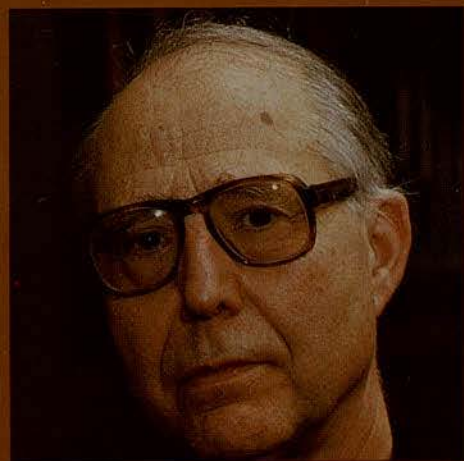
Núm. 47

Setembre 1988

La música a la Bíblia



Instrumentistes
estrangers
a Barcelona



Ireneu Segarra,
el sacerdoti
de la música

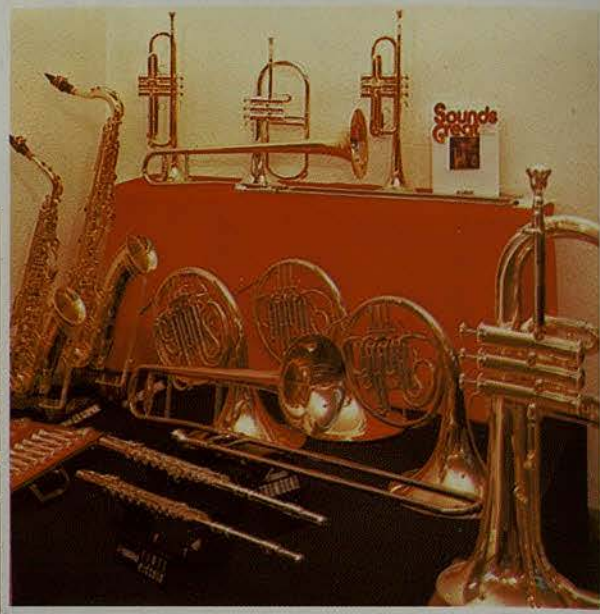
J. JORQUERA

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

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

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

Distribuïdors oficials de:

SCHIMMEL
PLEYEL
KAWAI
ASTOR
Bösendorfer

C. BECHSTEIN.
YAMAHA
ROYALE
Blüthner
STEINWAY & SONS

SADI^M

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



2ª ÈPOCA

ANY V - NÚM 47 SETEMBRE 1988

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Marta Porter
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	

Col·laboren en aquest número: Pere Artís, Xavier Benguerel, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Montserrat Comellas Barri, Maria Ester Sala, Eulàlia Furriol, Maria Carmen Gómez Muntané, Albert Julià, Marta Porter i Tàlens, Frederic Raurell, Tamino, F. Taverna Bech i Josep Maria Vilà.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

FESTIVAL DE MÚSICA: CITA EN EL BUIT

Com ja ha transcendit, enguany no se celebrarà el Festival Internacional de Música de Barcelona. Els afeccionats barcelonins no podran acudir a la cita que, coincidint quasi sempre amb el dia primer d'octubre, assenyalava de forma molt definitiva, i també amb un to solemne, l'inici de la temporada. Tots, s'acceptin o no els raonaments i explicacions dels responsables de la decisió —raonaments i explicacions que per altra part encara no s'han produït— sentirem una inevitable sensació de buit davant la falta de quelcom que formava part de la necessària rutina de la vida musical barcelonina: d'una manifestació que constituïa un pòrtic digne a tota la temporada.

I aquí, en l'afirmació anterior, s'hi troba una de les claus de la nova situació. El Festival de Barcelona, al cap d'exactament vint-i-cinc edicions, tenia en aquesta condició de pòrtic de campanya la seva més concreta justificació. I, certament, tal finalitat fonamental, és possible que tingui poc o molt a veure amb la seva incompareixença d'enguany.

És evident que, al llarg dels últims temps, el Festival havia acusat un perceptible procés de pèrdua de protagonisme en el conjunt de l'oferta musical barcelonina. Les causes d'aquest procés són complexes i, entre elles hi situaríem el canvi del que en podríem dir «condicions objectives» del món musical barceloní en els últims anys —llegiu, sobretot, increment de l'oferta, afavorida en molts casos institucionalment. I hi situaríem també la pèrdua d'una noció elemental del concepte «festival». La del seu caràcter festiu, cosa que significa una dimensió per una part litúrgica, si és permesa l'expressió, i per l'altra una òptica àmplia del conjunt de l'oferta, en el sentit, per exemple, de diversificació de marcs, de tipus de manifestacions —musicals i extramusicals—, etcètera. Hom podria afegir encara una preocupació per la recerca de nous públics, un esperonament provocatiu de l'atenció de la societat per a la música, etcètera.

Tanmateix, no es tracta ara d'aprofundir en una anàlisi de la realitat sinó d'albirar un futur que, de moment, es presenta problemàtic. Un futur que ha de passar per la immersió del que fins ara ha estat el Festival en el si d'una macromanifestació pluridisciplinària, que comptarà amb l'aixopluc d'allò que cal considerar com a «clima olímpic», o pre-olímpic, i que nominalment respon per Olimpíada Cultural.

La manca de definició d'aquest futur que començarà el 1989 ens impedeix d'entrar en consideracions massa elaborades, a no ser que vulguem córrer amb riscos innecessaris. En tot cas, sí que s'albira com a quelcom molt probable, la pèrdua d'individualitat del Festival, molt probablement perdut en el si d'un magma que neix amb una concreta i indissimulada voluntat unificadora.

I encara que no sigui possible manifestar-se en termes positius o negatius al respecte, sí que ho és advertir sobre la conveniència de mesurar els resultats que poden derivar-se'n per al Festival, i per al seu paper social encara possible. Encara més tenint en compte que el període olímpic té una data de conclusió concreta i que allò que pugui venir després és quelcom que resta molt obert.

El destí sofert per un cicle de la tradició i protagonisme de les antigues Serenates al Barri Gòtic i després Serenates d'Estiu, perdut en el si d'una altra macro-manifestació unificadora —el cicle d'espectacles estivals Grec— ens obliga a ser, si més no, expectants i matisadament pessimistes. La consideració de vint-i-cinc anys d'història del Festival, de resultats tan enormement positius, i l'evidència que un replantejament intel·ligent i a fons del cicle podria obrir nous i molt beneficiosos horitzons, creiem que haurien de ser objecte d'un tractament aprofundit, individualitzat i responsable del tema. I no, simplement, de simples decisions de despatx o d'organigrama.

SUMARI

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS

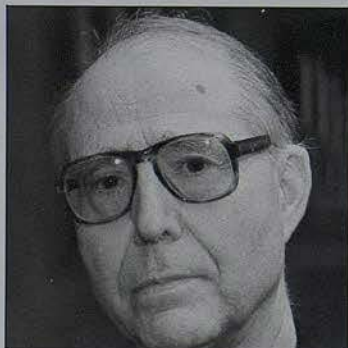


TEMA



MÓN SONOR

RETRAT



Festival de Música: cita en el buit 3

En el centenari de Cristòfor Taltabull (J. Casanovas) 5

Els deixebles de de Cristòfor Taltabull (F. Taverna-Bech) 8

Davant l'estrena de «El llibre vermell» de Xavier Benguerel
(Maria Carmen Gómez Muntané) 12

Mikrokosmos: Música polivalent? (Pere Artís) 14

Israel s'autoentén a través de la música (Frederic Raurell) 15

Ensalada: Nous espais per a la música. (Tamino) 20

Edmon Colomer: Defensa de l'autocrítica (Albert Julià) 23

INSTRUMENTISTES ESTRANGERS A BARCELONA

Presència substancial de músics de l'Est (Marta Porter i Talens) 25

Músics occidentals del vell i del nou Continent. (Eulàlia Furriol) 31

Músics de casa: Sí, però... (R.R.M.C.) 32

«Nixon a Xina», una òpera entre el minimalisme i la tradició.
(F. Taverna Bech) 33

Festival de Granada: el solatge de quasi quatre decennis (J. Comellas) 35

Ireneu Segarra: el sacerdocí de la música i la pedagogia musical
(J. Comellas) 37

Arxiu: Musicals de Catalunya: (VI). Vilafranca del Penedès.
Arxiu de Preveres. Museu de Vilafranca.
(Maria Ester-Sala i Josep M. Vilà) 44

Scherzando. (Cesc) 45

Ara, abans d'ahir, demà 46

Llibres. (Montserrat Comellas i Barri) 48

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

En el centenari de Cristòfor Taltabull



Un retrat de joventut de Cristòfor Taltabull.

Enguany es commemora el naixement d'aquest gran músic barceloní, esdevingut el 28 de juliol de 1888, any que, amb la ironia que sempre el caracteritzà, deia que li valgué ser batejat amb el nom del titular del llavors recent monument de les Drassanes. Actitud certament irònica i plena de sentit de l'humor que l'acompanyà tota la vida: aquella existència tan providencial per a tota la música catalana contemporània. Un compositor que, amb els seus inicis, podia haver quallat en una personalitat més o menys significativa, però d'àmbit purament local, experimentà en canvi l'aventura més europea que es podia imaginar en el seu temps.

Fou iniciat molt jovenet en els estudis musicals, amb els mestres Josep Font Rotges, del Conservatori del Liceu, i Claudi Martínez-Imbert, ambdós deixebles de l'escola del mestre Tintorer, titular que fou de piano en el mateix Conservatori i que sembla que arribà a prendre lliçons del mateix Liszt.

No obstant, l'educació del jove Taltabull prosseguí, intel·ligentment orientada per Granados al piano i per Pedrell en musicologia. Un altre pedrellià, per tant, que injustament sol ser oblidat en les habituals referències als grans membres de la seva escola. Podia haver estat, així, un bon mestre de música local, tal com ho anuncia el famós article del *Glossari* de Xènius, del 1907, «Taltabull noucentista» d'obligada referència: «*Alguna cosa hi ha certament en aquest artista tan jove que ens du flaires prestigiosos d'antiguitat*» (...) «*L'imagino envoltat de mobles de darreries del segle XVIII o del primer romanticisme del XIX però ja clàssics als ulls nostres*» (...). «*Malgrat que el seu estudi té fama de caracteritzar-se per un despullament «modern», hi té, no obstant, una vasta i selecta biblioteca que li dona la «decoració física» per a situar-ne la figura moral. Per aquest vell perfum que du, en Cristòfor Taltabull és noucentista. Perquè una de les coses que donen més valor ideal al nostre moment és que no pretenem, amb insolència americana, un començar, sinó que aspirem a continuar alguna cosa, ja definitivament integrada en l'esperit dels homes i que la barbàrie romàntica ha interromput per unes quantes generacions. L'humanisme.*»

Diagnòstic confús, però que no deixa de donar la clau dels esdeveniments vitals se-

güents del músic. Perquè tot seguit pren la decisió més insòlita i clarivident que es pot esperar el 1908: la d'anar a estudiar precisament a les fonts de la continuïtat germànica, ensems més tradicional i vigent: l'escola de Max Reger, a Munic. El Butlletí de l'Orfeó Català, de gener del 1909, li publica ja unes impressions significatives on aquella ironia fa acte de presència. Escèptic més aviat enfront de Wagner i Strauss, es mostra encantat de la seva formació contrapuntística i amb les grans produccions de Bach i del romanticisme que blasmava Xènius, però que ara descobreix en les esplèndides versions de Mottl. Per cert que, en aquell mateix article, fa una generosa referència a la magnífica acollida que es féu a Alemanya de *Els Pirineus* i de *La Celestina*, de Pedrell, en les càtedres d'Estètica i Composició del Conservatori de Munic.

Restava tres anys a Alemanya, fins que la família li proposà un casament burgès a Barcelona. Però Taltabull ha conegut ja la companya de tota la vida: és Lea Masson, qui, anys després, ja dama anciana, esdevingué una tutora més de tots els deixebles del mestre. Cristòfor i Lea es casaran el 1914 a Port-Bou, quan ja fa un parell d'anys que ell s'ha fincat a París. Hi romandrà prop d'un quart de segle, dedicat a una activitat musical polifacètica, com a pianista acompanyant i en grups de música de cambra, i com a compositor de música per a ballet i per al cinema. També treballà com a lector de l'editorial Durand, una circumstància que farà passar per les seves mans la pràctica totalitat de la producció musical d'avantguarda, i que conegui personalment totes les grans figures; els Debussy, Ravel, Stravinsky...

Definitiu retorn a Barcelona el 1940

Els esdeveniments de 1940 el fan tornar a Barcelona, on inicia la gran etapa de pedagog i d'orquestrador fecund. Només un intent de retorn a París, el 1949, que ja no pot quallar per haver-hi perdut la residència. I, així, restarà a Barcelona fins a la seva mort, esdevinguda el dia 1 de maig de 1964. Com a mestre, tots els qui vam tenir el goig i la sort de rebre les seves ensenyances hem de donar fe de la universalitat dels seus coneixements i de les notables qualitats que tenia quant a pedagog, sobretot en l'estímul que donava a la creativitat individual des de les primeres lliçons, que aviat es feien amb constants exemples de Stravinsky, Ravel i de les partitures més representatives de la música reial. Partitures que llegia al piano amb una increïble facilitat, per bé que es referissin a les orquestracions més complexes, mentre en glosava les gràcies i les respectives anècdotes, que coneixia de primera mà.

Aquesta erudició autèntica de Taltabull podria ser la clau paradoxal de la pròpia



importància; com, al mateix temps, d'una despreocupació per la divulgació de la seva obra, àdhuc, com veurem, de la seva preservació. La quasi totalitat d'aquesta es perdé amb els atzars de la guerra. En tornar a Barcelona, el 1940, deixà totes les seves partitures a casa d'una germana de Lea, a Amiens, la qual casa poc després resultà totalment destruïda en un bombardeig. Així fou com s'esdevingué un fet tan inimaginable com la desaparició de tota una vida de creació, de la qual, no obstant, no en parlava gaire als deixebles; només, de passada, alguna al·lusió breu a una partitura per als ballets suecs o per a un film ja llunyà de la Gaumont. Cal haver conegut íntimament aquest músic per tal de poder descriure l'actitud de desencís, d'escepticisme, de «passar de tot», com ara es podria dir.

Taltabull degué sofrir, segurament, aquesta mena de síndrome d'apàtrida que envaeix molts artistes emigrats, específicament complicat pel procés característic que retrobarem sempre en els compositors catalans de vàlua. Em refereixo a aquest fet dramàtic de restar sol·licitat pels dos mons contradictoris de les cultures alemanya i francesa. Des d'un punt de vista mediterrani, el músic català difícilment pot defugir el sensualisme francès, per bé que els seus idíl·lics verds prenguin per emblema, a casa nostra, més aviat el color de la mar blava. És el sensualisme discret de les «Vistes al

mar», que s'oposa vivament a l'intel·lectualisme germànic. Taltabull patí aquesta punyent tensió entre l'acadèmia de Max Reger, amb les seves vastes estructures modulants implacables, i el refinament a flor de pell dels impressionistes amb qui, més tard, va arribar, no obstant, a intimar. Ara compremem la síntesi a què havia arribat, tot decantant-se per l'estil constructivista i per troballes subtils que l'encantaven d'un *Octet*, de Stravinsky, o del *Pierrot* schönberguà. Entre Debussy o Ravel, era decididament partidari del segon; però es mostrava obertament escèptic envers les harmonies d'acords que en deia «xinesos», no en un sentit d'orientalisme, sinó en el de l'indescifrabable, de l'enrevessament gratuït.

A aquesta estètica corresponen les conegudes *Cinc cançons xineses* del mestre, per a soprano i petita orquestra, quatre de les quals han estat amorosament revisades pel seu deixeble Josep Soler. Quatre estan construïdes sobre versions de Carner al català, i la cinquena, la que porta el número tercer, duu un text francès. Es tracta de breus melodies, totes de gran bellesa, que sintetitzen un llenguatge europeu característic i personalíssim. Hi trobarem una escriptura magistral, que no deixarà de fer-nos pensar en la sublimitat del llenguatge d'un *Cant de la Terra*, de Mahler. Hi ha una expressió lírica de primera qualitat.



Una felicitació nadalenca musical de la mà de Cristòfor Taltabull.



Un retrat dels últims anys del compositor.

pelegrí, Himne, Cançó de l'enfadós, Madrigal, La Verge s'està en cambreta (Premi del Concurs de l'Orfeó Català, del 1952), Benedicció de la taula, Balada, dues versions de Març, Del mal que no puc pas guarir i Nit de Nadal. Quant al Madrigal esmentat, sembla ser el mateix que figura dedicat a la Coral Victòria Mataronina el 1946. Es conserva un Comiat de l'Ànima, en memòria del deixeble Domènec Rovira, així com la partitura de la versió per a quatre veus mixtes de la Cantiga XII d'Alfons el Savi. Amb les esmentades corals va arribar a produir obres de major extensió, com són les Set Paraules de Crist a la Creu, que foren interpretades, pels Madrigalistes d'Illuro, l'11 d'abril del 1943. També coneixem dues versions de Els Pastorets per a solistes, cor i orquestra, que es feren conèixer amb el títol de Misteri de la Redempció.

I, per acabar aquesta relació de l'obra conservada de Taltabull, cal fer esment especial dels fragments d'una segurament monumental Passió, que trobà Josep Soler, que foren estrenats en el curs del Festival Internacional de Música de Barcelona, el 27 de setembre de 1967, per l'Orquestra de TVE, sota la direcció de García Asensio i els cors de la mateixa entitat. Josep Soler indica que els vuit fragments conservats deuen ser només una breu part de l'original, que hauria estat segurament objecte d'una llarga gestació. Hi ha indicacions en francès, juntament amb altres de catalanes i adhuc en llatí, cosa que fa pensar que es tracta d'un treball iniciat, ja, durant l'estada a París. La partitura és, doncs, molt fragmentària i apareix en forma de reducció pianística amb el cant i només un fragment amb els cors desenvolupats, juntament amb indicacions precises quant a la instrumentació. Una vegada més, se'ns mostrarà el mestre preocupat per assolir una síntesi entre el llenguatge de Max Reger, (encara aquella tradició culta) i fortes suggeriments impressionistes.

Josep Casanovas

amb una densitat total en l'acompanyament, que oscil·la entre el dramatisme i la flonjor. Només es conserven dues cançons per a veu sola, ambdues amb text francès: una Solitude i una Berceuse.

Per bé que, com veurem a continuació, la gran part de la producció feta durant els darrers anys d'estada a Catalunya pertany al camp coral, cal fer esment, d'antuvi, de les obres dels primers anys que s'han pogut preservar. Sembla que, per una clara influència de l'escola de Pedrell, va compondre algunes partitures destinades a música incidental d'escena per a algunes obres del teatre clàssic espanyol; i en aquest aspecte, hi ha referència de quelcom fet per a La vida es sueño. Fem aquesta referència perquè una de les escasses obres miraculosament retrobades és un Pròleg simfònic per a un drama. Es tracta d'una partitura trobada a Viena per Josep Soler, que porta el número d'opus 4, i que estrenà al Palau de la Música el director Franz Weillner. És, doncs, una producció pendent d'una urgent audició pública.

Es parla d'una Suite difícilment identificable. Més concreta és ja la referència a

l'entorn d'unes Variacions sobre un tema de Max Reger, que datarien del 1908, bé que segurament identificables amb la Sonatina per a piano, que es conserva amb la data de 1910, dedicada al mateix Reger. Aquesta Sonatina ha estat editada, a cura d'August Valera, en una col·lecció d'obres de deixebles. Es compona d'un «Preludi», seguit de les esmentades «Variacions». És la mostra més palpable del contacte del compositor amb l'estil de contrapunt a dues parts, a la manera d'intervencions clàssiques.

Sortosament, la llarga estada de Taltabull a Catalunya, durant gairebé vint-i-cinc anys, fins a la data de la seva mort, el posà en contacte amb selectes grups corals de notables afeccionats, circumstància que el va moure a compondre en aquest camp. Dirigí activament la Coral Bach, de Barcelona, i sobretot la Coral dels Madrigalistes d'Illuro, a Mataró. Famílies com els Benet o els Valls serveixen experiències vives d'aquesta tasca apassionant que anaren fent al llarg dels anys. Hi ha la llista de produccions per a cor a quatre veus mixtes que publicà Sebastià Benet i que inclou un repertori ja típicament català: La fidelitat del

Els deixebles de Cristòfor Taltabull

Veritablement, i com exposa Manuel Valls en el seu llibre *La Música Catalana Contemporània*: «En la tercera dècada del segle actual existia un cos cultural específicament català, el qual, quasi inexistent en finalitzar el segle XIX, al llarg de quaranta anys creà una fesomia inèdita dintre del concert cultural d'Europa»; una nova veu que «...podria no tenir la potència típica dels pobles rectors dels grans corrents espirituals, però que era una veu personal, de to i altura perfectament definits i estructurats i, la cosa més important, amb perspectives de continuïtat devers el futur...»

Tots aquests bons auguris queden desarticulats quan acaba la guerra civil espanyola, amb la derrota del costat republicà, ja que el govern franquista silenciaria per tots els mitjans tot allò que respirés en català.

Agreujats per l'aïllament que significava la II Guerra Mundial, els primers anys de la dècada dels quaranta són veritablement dramàtics per a la nostra cultura, obligada a desenvolupar-se en petits cenacles, gairebé sempre clandestins i sense possibilitats de comunicació amb la resta del món, així com mancada, a causa de l'exili de molts dels protagonistes que, als anys trenta, havien impulsat la vida artística i cultural del nostre país. Tanmateix, però, malgrat les dificultats i l'opressió, Catalunya inicia lentament la seva recuperació. No és ara el moment de seguir amb detall aquest ressorgiment; però sí que s'ha de posar de relleu que, en el terreny de la nostra música (i molt especialment en la vessant creativa) la tasca pedagògica de Cristòfor Taltabull hi tingué un paper important.

Taltabull i els compositors de la postguerra

A final dels anys quaranta, apareix un nucli de compositors com Manuel Valls, Àngel Cerdà, Joan Comellas, Josep Cercós, Josep Casanovas i Josep M. Mestres-Quadreny, els quals, acollits a l'Institut Francès de Barcelona i a l'empara del nom «Cercle Manuel de Falla», intentaràn connectar amb algunes de les facetes de l'avantguardisme musical. Poc després, al voltant del 1952, es creen las Jovenuts Musicals de Barcelona on generacions de compositors més joves, al costat dels seus col·legues



Portada del disc «Cristòfor Taltabull» de l'Antologia de la Música Catalana.

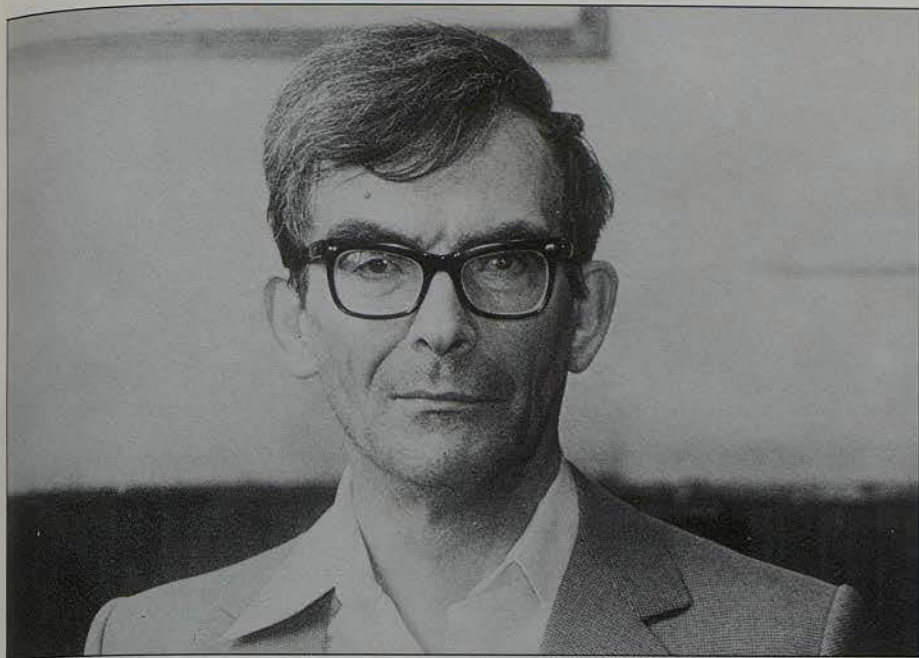
més grans, trobaran el lloc i les avinenteses per a estrenar i fer conèixer les seves obres.

Al marge d'unes poques excepcions, diríem que tots ells manifesten no solament un inconformisme amb la tradició tonal, sinó que també intenten posar-se al dia dels corrents creatius més en voga del moment. Deixant de banda l'elogiable acció difusora prop de la música contemporània que es feia als concerts organitzats per Josep Bartomeu al «Jardí dels Tarongers» o bé a les sessions del «Club 49», on intervenien Joan Prats i Joaquim Homs, es pot dir que molts dels aleshores joves compositors es van formar sota el guiatge de Cristòfor Taltabull. Certament, la seva tornada a Barcelona, ocorreguda el 1949, ha de considerar-se com una fita important i providencial en els annals de la història de la música catala-

na, ja que ell reunia les qualitats necessàries per a encarrilar les inquietuds de les noves generacions de creadors que van aparèixer en aquell període.

Cristòfor Taltabull va estudiar amb Pedrell i Granados, i completà després la formació amb Max Reger —compositor que coneixia molt profundament tot el procés evolutiu que la música havia seguit des de Bach fins als temps de Wagner i Brahms. Més tard, va viure a París, on pogué conèixer personalment molts dels artistes i intel·lectuals que marcaven les noves pautes estètiques, a la vegada que hi va viure de primera mà molts dels esdeveniments que s'hi produïen tant en la música com en l'art i la cultura.

Si, per aquestes raons, el bagatge de Cristòfor Taltabull era considerabilíssim, també tingué la virtut de l'autèntic pedagog



Josep Cercós.

per a transmetre d'una manera viva i clara les noves idees de l'art musical. Efectivament, a través d'ell, molts dels joves músics van poder aprendre no solament les tècniques compositives tradicionals, sinó també les noves orientacions implícites en les aportacions del dodecatonisme schöberguà, de la politonalitat, de Stravinsky i Bartók, etc.

Tanmateix, el mèrit essencial de Taltabull va ser que el seu mestratge s'orientés no tant a imbuir ciència als deixebles, sinó que procurés desvetllar la sensibilitat indagadora dels seus alumnes, perquè cadascun d'ells trobés el camí per on millor podien desenvolupar les respectives personalitats. Així es comprova quan s'analitza la trajectòria compositiva de cadascun dels deixebles de Taltabull, ja que tots ells revelen estils molt diferents. Per això, en el cas d'aquest mestre no pot parlar-se d'una escola de composició, ni tampoc d'una possible continuació de l'estil creatiu de Taltabull.

Els deixebles de Taltabull

Sense pretendre ser exhaustius poden citar-se una quinzena de compositors que, en un cert moment de la formació van rebre, en un període de temps més o menys llarg, lliçons i consells de Taltabull. També cal observar que la majoria d'ells continuen avui en actiu. La llista és integrada per Teresa Borràs, Xavier Benguerel, Lleó Borrell, Josep Casanovas, Josep Cercós, Àngel Cerdà, Joan Comellas, Enric Gispert, Joan Guinjoan, dom Cassià Just, Josep M. Mestres-Quadreny, Jaume Padrós, dom Ireneu Segarra, Jordi Torra i Josep Soler. D'alguns d'ells, n'ofereixo una breu re-

ferència, ja que d'alguna manera representen les tres línies bàsiques per les quals ha transcorregut l'evolució estètica de la música del nostre segle.

Així, en una primera vessant, poden englobar tots aquells compositors que, malgrat acceptar formulacions dissonants tant en l'armònic com en l'aspecte contrapuntístic, no deixen de manifestar una certa base tonal. La segona línia estaria integrada pels qui, prescindint ja definitivament del lligam tonal, cerquen una nova ordenació de la matèria sonora per crear un nou llenguatge musical amb el qual puguin expressar les seves idees. Mentre que la tercera positura seria la dels qui especulen i investiguen en nous mitjans i conceptes inèdits que, quasi ignorant tot allò que significa la tradició històrica, cerquen noves possibilitats a la construcció i expressió de l'art musical.

Ben cert és que la problemàtica de la composició en l'actual centúria ha tingut una complexitat que difícilment pot encabir-se en aquests tres únics camps. Tot i admetent l'arbitrarietat de la nostra classificació, ella ens servirà per mantenir una certa coherència expositiva.

Compositors de base tonal

La tendència més o menys tradicional, on un cert sentit de tonalitat o bé de modalitat, així com la recerca d'un sentit més lliure de l'harmonia, semblen estar sotmesos a les influències dels impressionistes i els neoclàssics francesos, pot estar representada per Joan Comellas i Àngel Cerdà.

Així, en tractar de la música de **Joan Comellas** (n. 1913), s'hi evidencien unes maneres properes a la simplicitat dels compo-

sitors primitius, i també una mena de paral·lelisme amb l'estil de Satie. Comellas sembla ignorar conscientment tot allò que significa la ciència compositiva; tampoc no rebutja la manca de destresa en la conducció harmònica del discurs musical; amb tot, el seu instint innat li permet trobar la formulació sonora més suggerent i personal per conferir espontaneïtat, bellesa i interès a la seva producció, de la qual destacaríem les *Tonadas de Ultramar* i el *Libre de Cant*.

Àngel Cerdà (n. 1924) és un dels deixebles que mantingué per més temps un contacte constant amb Taltabull. Està dotat d'un veritable i eficaç ofici compositiu, el qual li permet desenvolupar amb coherència i amplitud les seves idees. El seu llenguatge sonor està basat en la polimodalitat — concepte no llunyà al de certes obres de Milhaud i àdhuc de Stravinsky i Bartók — amb el qual, gràcies a un acurat sentit de la instrumentació, així com de l'harmonia i del contrapunt, assoleix accents d'inquestionable bellesa i de vital lirisme. Tant les partitures de joventut, la *Sonata per a piano* i *Elegia de Platero, per a conjunt de cambra*, com les més recents per a orquestra *Fantasia per a violí* i *Homenatge a Taltabull* manifesten la considerable personalitat creativa de Cerdà.

Els expressionistes

Josep Cercós i Josep Soler presenten en la seva obra una aproximació expressiva a la vessant germànica que, partint de Wagner, Mahler i Strauss, arriba a l'atonalisme i al dodecatonisme. Tant l'un com l'altre tenen un llenguatge personalíssim, d'arrel expressionista.

Josep Cercós (n. 1925) estudià harmonia amb Ernest Cervera i Ricard Lamote de Grignon, mentre que, el contrapunt, el va aprendre amb Taltabull. Posteriorment, per iniciativa pròpia, realitzà algunes investigacions sobre el llenguatge sonor i també treballà amb Scherchen i Nono. A les primeres obres de Cercós s'hi palesa la influència de Wagner; més tard articulà un sistema propi de composició, que ell ha definit com a contrapunt inarmònic, en el qual tot contacte, no solament amb la tonalitat sinó també amb els plantejaments serialistes, mai no són buscats, sinó que són conseqüència incidental del curs polifònic. Tant en les seves primeres obres com en les més recents, la música de Cercós és d'una gran complexitat. El *Preludi, recitatiu i fuga per a piano* (1949), *Dues glosses per a violoncel i piano* (1977), així com *Dos retaulles per a conjunt de cambra* i el *Concert per a violoncel i orquestra* són alguns dels títols més il·lustratius de l'estètica de Cercós.

Josep Soler (n. 1935) és un dels compositors importants dins l'actual panorama de la música catalana i també pot considerar-se com a un dels deixebles que treballà

més regularment amb Taltabull. La trajectòria de Soler és notable, ja que no solament té un nodrit catàleg d'obres que, amb remarcable dedicació al gènere operístic, abraça tant la música simfònica con la cambrística, sinó, que, a la vegada, ha realitzat una notable labor pedagògica en la formació de bastants compositors. Una altra vessant a remarcar en la personalitat de Soler és la seva activitat com a assagista, a través de diversos escrits, on reflexiona sobre el fet musical, no solament com a fenomen aïllat, sinó en relació amb altres activitats culturals i artístiques.

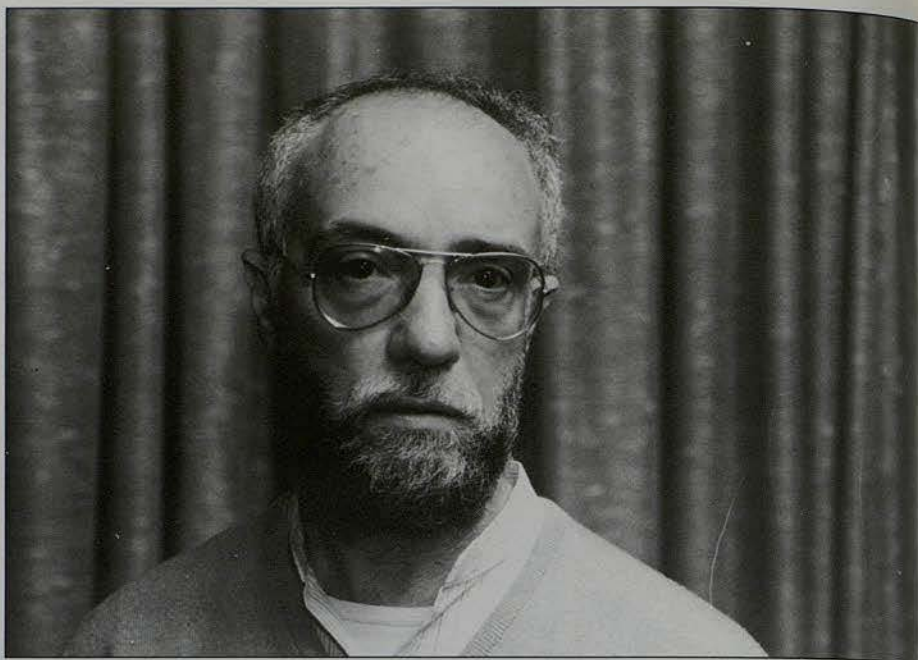
No és fàcil parlar de la música de Josep Soler ja que, malgrat poder-la situar en un origen molt concret —els compassos inicials del preludi de *Tristany i Isolda*, de Wagner— i evidenciar un coherent procés evolutiu, s'hi aglutinen en un tot inseparables idees i motivacions molt diversificades quant a contingut i intencionalitat. Així, a l'obra de Soler, s'hi manifesta una síntesi molt meditada de les aportacions més cabdals amb les quals l'art musical s'ha enriquit a través dels temps: el sentit especulatiu de la polifonia medieval, l'esperit del barroc, l'expressionisme romàntic i la seva darrera conseqüència, el dodecatonisme schönberguà, són conceptes assumits pel compositor, no pas com un artífici d'estil, sinó com un compromís creatiu perquè desvetllin encara noves possibilitats de comunicació humana. Per altra banda, la música de Soler posseeix un caire humanístic que tant ateny la meditació de la problemàtica existencial com les circumstàncies vivencials que l'afecten íntimament.

L'òpera *Èdip i Iocasta*, *Apuntava l'alba* (orquestra), les *Variacions sobre un tema d'Alban Berg* i *Tres Sonets de Shakespeare*, són, entre altres, algunes de les composicions que reflecteixen el seu ideari i el seu estil.

Entre el serialisme i l'atonalisme

Tenint un evident contacte amb la tendència expressionista, diríem que, en els casos de Josep Casanovas i Xavier Benguerel, l'interès de la composició se centra en objectius de caire morfològic i estructural, amb què la respectiva música sembla establir una mena de nexa entre el ja citat món dels expressionistes i el dels avantguardistes experimentals.

Josep Casanovas (n. 1924), ben conegut pels lectors de la «Revista Musical Catalana» per les seves acurades crítiques, sembla haver interromput actualment la seva activitat creativa ja que, després de les darreres esternes (*Octet de les Constel·lacions*, el 1976 i *Música per a quintet*, el 1979) no es té notícia de cap nova creació. Amb tot, entre els anys 50 i 60, Casanovas desenvolupà una considerable activitat compositiva. En les seves primeres parti-



Josep Soler.

tures, Casanovas semblava inclinar-se vers un atonalisme de caire líric (*Sonata per a violí i piano* i *Poema de Taüll, per a conjunt de cambra*); després, influenciat per l'esperit del serialisme vienès, la seva música s'orientà vers plantejaments més personals, on el joc tímbric i contrapuntístic hi intervenien amb evident protagonisme: *Bipolar*, per a piano, *Hemicicle*, per a orquestra, i l'esmentat *Octet de les Constel·lacions* poden il·lustrar-nos sobre l'estil creatiu de Casanovas.

D'alguna manera, **Xavier Berenguel** (n. 1931) podria ser inclòs a l'apartat dels expressionistes —especialment en la seva primera època. Amb tot, aquesta direcció ben aviat seria abandonada, per a encaminar-se vers una objectivitat més racional i intel·lectual, manifestant a la vegada un marcat interès per les tècniques compositives de la nova escola polonesa (Penderecki, Lutoslawski, etc.). La música de Berenguel va merèixer una notable atenció i difusió a la dècada dels seixanta, tant en el Festival Internacional de Barcelona com en diversos països d'Europa, principalment a Alemanya. Al costat de *Nocturno de los avisos*, per a cors i orquestra, poden destacar-se els seus *Concerts per a dues flautes*, el *Concert per percussió* i el *Concert de violoncel*; mentre que, en el terreny cambrístic, tenen especial interès *Joc* i *Quasi una Fantasia*.

L'avantguarda especulativa

Per últim, en l'orientació especulativa —terme que aquí cal entendre en tota la seva positiva significació creativa—, s'hi poden incloure els noms de Josep M. Mestres-Quadreny i Joan Guinjoan, mal-

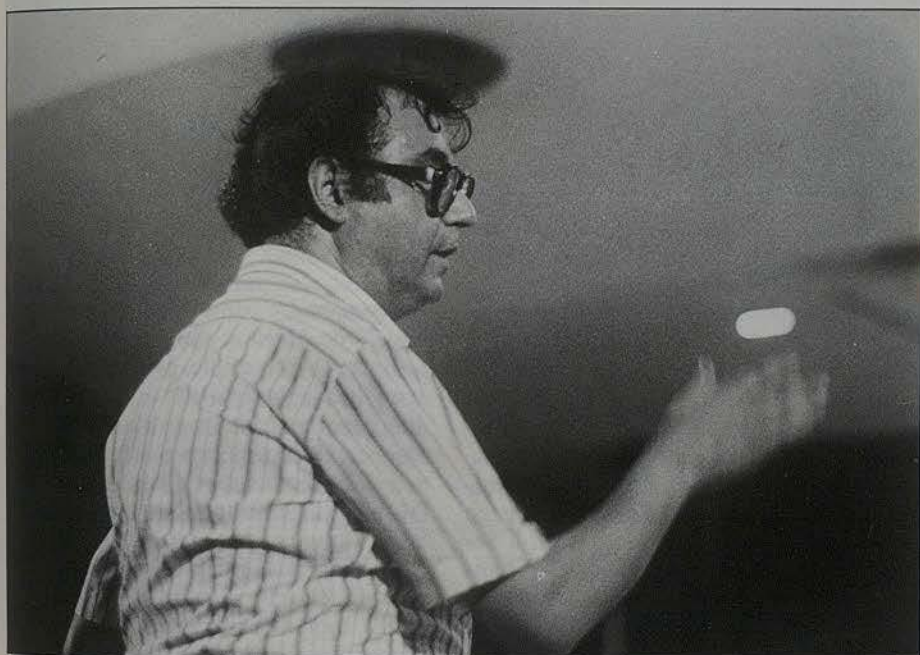
grat que s'ha de reconèixer que el sentit indagatori té un sentit molt diferent i divergent en ambdós compositors.

Potser, entre els deixebles de Taltabull, sigui **Josep M. Mestres-Quadreny** (n. 1929) qui ha mostrat més interès per trobar nous camins a la composició musical. Si en les primeres obres la música de Mestres aparentava una certa aproximació al serialisme webernià, ben aviat el seu criteri creatiu evolucionà vers continguts i intencionalitats que, si més no, connectaven amb les preocupacions de l'avantguardisme dels anys cinquanta i seixanta. Així, Mestres-Quadreny prescindeix de tota tradició compositiva i inicia un camí de recerca, en el qual experimentarà tant amb fonts sonores inèdites com en procediments ben aliens als emprats habitualment en la composició musical. Aquestes experiències són fruit de la relació que Mestres-Quadreny ha mantingut amb altres camps de la creació artística (Brossa, Tàpies, Miró, Villèlia, etc.) i de la ciència.

Més que els aspectes insòlits de la música de Mestres-Quadreny, allò que resulta veritablement aportador és el concepte creador amb el qual enfoca la composició. En definitiva, segons ell, la idea no és un material sonor que cal desenvolupar, sinó que representa la totalitat o el conjunt d'elements que la conformen. Com diu Mestres: «La manera tradicional de compondre la música és com la d'un literat que escriu frase darrera frase; en canvi, la meua s'assembla més a la d'un urbanista. Distribueixo els espais sonors i defineixo les característiques. Després ve la realització d'una manera automàtica, mitjançant els recursos de la matemàtica estadística». En certa manera, la idea ha d'estar des d'un principi clarament concebuda i després definir-ne amb precisió les lleis que l'han de regir, així



Josep Casanovas.



Joan Guinjoan.

la finalitat de la música és comunicació i, dins d'aquest propòsit, intentarà, això sí, expressar-se amb un llenguatge sonor personal i sense dependències d'altres alineaments estètics que no siguin els que li ha dictat la seva experiència i reflexió sobre el fet musical. En certa manera, la intencionalitat expressiva de Guinjoan no difereix substancialment de la de molts altres compositors; tanmateix, però, a la seva obra hi ha un contingut emotiu i una riquesa vivencial difícil de constatar en la majoria dels seus col·legues.

Nat al si d'una família de pagesos, Guinjoan treballarà el camp fins que decideix dedicar-se a la música. Això li significà adquirir un coneixement profund de la naturalesa i del seu ritme biològic. Per altra banda, la necessitat d'obrir-se camí li ha proporcionat una variada sèrie d'experiències prop de les més diverses activitats musicals, així com de la psicologia humana. D'alguna manera, Guinjoan ha viscut intensament immersit en el món de la música, amb què ha adquirit un bagatge espiritual i també tècnic que es tradueix en unes obres d'inconfusible traça personal, on sempre s'hi sintetitzen intel·ligentment alguns aspectes de la creació musical, tant en allò que es refereix a la vessant estètica com a la de la interpretació, on l'accent vivencial adquireix graus intensos de vitalisme comunicatiu.

Dígraf i *Jondo* per a piano, *Gic 79* per a conjunt instrumental, així com el *Concert per violí i orquestra*, *Trama*, per a orquestra i *Homenatge a Carmen Amaya*, per a conjunt de percussió, són algunes de les obres que, amb llum pròpia, destaquen del nodrit catàleg de Guinjoan.

Certament, el temari estètic d'aquest nucli de deixebles de Taltabull és ampli i divers. Evidentment, amb ell es demostra la gran i exemplar labor pedagògica de Taltabull qui, amb autèntic mestratge, sabé infondre els criteris i els coneixements perquè cadascun dels seus deixebles pogués trobar el camí per a desenvolupar-hi la respectiva personalitat, i per no caure en mimetismes mal assimilats.

Francesc Taverna-Bech

com escollir la tècnica compositiva adequada.

Des de la seva *Tramesa a Tàpies* (1962) fins a les *Sonades de la calor del foc* (1984), passant per *Tres cançons en homenatge a Galileu* (1965), *Ibèmia* (1969), *Self Service* (1973) i *Larmari en el mar* (1978), la música de Mestres-Quadreny es desplega en un ampli ventall de mitjans sonors i de mitjans de realització que van des dels instruments tradicionals fins a l'ús de l'ordinador.

Malgrat de pertànyer a la generació del 51, Joan Guinjoan (n. 1931) comença molt més tard la seva carrera de compositor, ja que, fins al 1960, realitza una intensa activitat com a pianista. També, contràriament a com s'esdevé en la majoria dels deixebles

de Taltabull, el contacte de Guinjoan amb el mestre es produeix als inicis de l'estudi de la composició, que complementa posteriorment a la Schola Cantorum de Paris.

Si l'especulació sempre comporta una actitud intel·lectual i una certa reflexió analítica, s'ha de reconèixer que, tot i tenint aquest caràcter, la música de Guinjoan manifesta un contingut emotiu i humà que transcendeix la pura experimentació. D'aquesta peculiaritat, n'és prova palmària la resposta i l'interès que l'audició de les seves obres suscita entre el públic.

Per a Guinjoan, crear significa renovar-se constantment, no repetir-se mai i cercar sempre noves possibilitats d'expressió a l'art dels sons. En definitiva, en Guinjoan



Cuina oberta de 13 a 01 sense interrupció
Pg. d'ISABEL II, 14 · 08003 BARCELONA · Tel. 319.30.33

Davant l'estrena del *Llibre Vermell*, de Xavier Benguerel

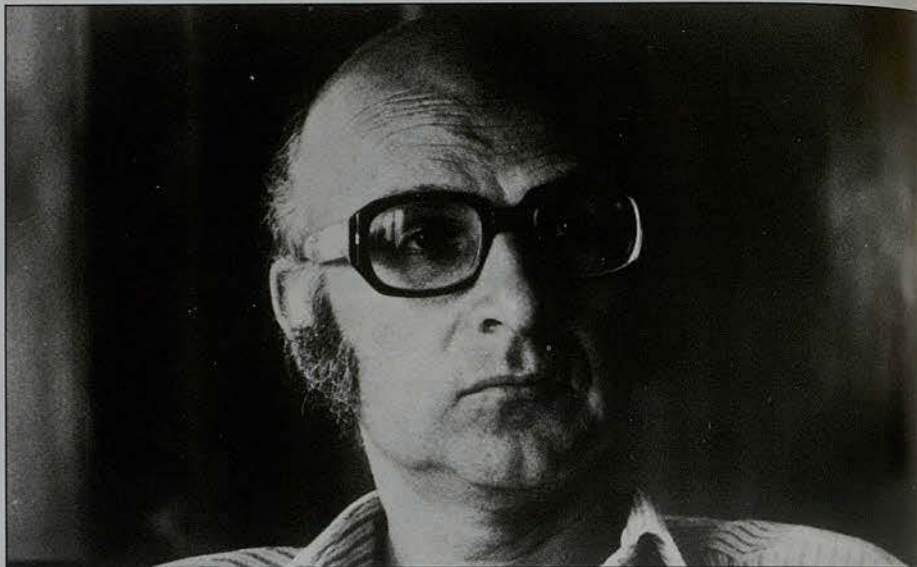
Poques vegades una obra d'un compositor actual ha aconseguit atreure tant la meua atenció com ho ha fet el *Llibre Vermell*, de Xavier Benguerel. Potser és pel fet casual que estic treballant en una edició crítica del *Llibre Vermell*, de Montserrat; o potser perquè el títol de l'obra de Benguerel resulta enormement suggerent per a qualsevol musicòleg. No he sentit l'obra; ningú no l'ha sentida: serà estrenada al Gran Teatre de Liceu de Barcelona, el dia 21 d'aquest mes de setembre.

Xavier Benguerel ha tingut l'amabilitat d'explicar-me, partitura en mà, què és el «seu» «*Llibre Vermell*». Per començar, però, ¿què és, en realitat el *Llibre Vermell* montserratí?

Molts anys ha, cap al segle XIII, el fervor marià esdevingué una moda europea. Deixant de banda les causes d'aquest fenomen, aparegueren en aquells temps, escampats arreu, santuaris en els quals es venerava la Verge i als quals acudien en pelegrinatge gent dels estaments socials més diversos. Un d'aquests monestirs fou Montserrat, fundat cap al 1025 com a filial del monestir de Ripoll. Els seus monjos eren homes cultes que viatjaven, estudiaven, escriviaen o copiaven. No sabem res sobre els seus cants litúrgics, però és segur que no desdeien dels de Ripoll, on la música fou sempre conreada amb zel.

Usualment, el saber d'aquests homes era recopilat —com es feia a tots els centres intel·lectuals de l'Edat Mitjana— en grans volums manuscrits, la majoria dels quals eren miscel·lànies de contingut molt divers. A la Península Ibèrica es conserven, per exemple, tres miscel·lànies medievals especialment notables pel contingut musical que guarden. La més antiga és el *Còdex 42*, de Ripoll; la segueix el *Còdex Calixtí*, de Santiago de Compostela; i, finalment, el *Llibre Vermell*, de Montserrat, el nom del qual prové de la seva enquadernació en color roig, de finals del segle XIX. Les tres conserven, entre les seves pàgines, un repertori musical específic.

El repertori del *Llibre Vermell* és com una mena de brevíssima antologia musical. Es tracta de cants marians: els uns, mútuament relacionats, i els altres basats en poemes d'origen divers. En total se'n conserven deu cants (inicialment, l'antologia hauria estat formada per onze cants, o més) de l'anàlisi dels quals es desprèn una idea



Xavier Benguerel.

aproximada de la vida montserratina de finals de l'Edat Mitjana. Imaginem la gran plaça, davant el monestir, en arribar un grup de pelegrins, qualsevol dia de l'any 138... Suosos, esquincats, amb els peus sagnants, tots ells adrecen els passos, apresats per l'emoció, vers l'interior del temple. Allí, alcen la mirada cap a la imatge de la «Moreneta», resen en veu alta, li demanen el benefici que tant desitgen. El temple, il·luminat per dotzenes de canelobres, els impressiona. Alguns d'ells es desmaïen a causa del cansament i de la fam. La majoria roman hores i hores al temple, on es confonen els precis i els planys.

Els monjos celebren els oficis litúrgics, que són seguits amb gran devoció. Finalment, entonen un cant a la Verge, *O virgo splendens* (LIV núm. 1), que acreix l'emoció dels romeus: els ecos del cant semblen multiplicar-se fins a l'infinit. Es tracta d'un cànon a l'uníson, construït sobre una vella antífona: una tècnica musical ja passada de moda, per més que això no sembli que preocupi a ningú. Només un petit grup de persones se sent incòmode: els xantres del rei d'Aragó, que l'acompanyen en la breu visita que aquest fa al monestir, camí de Vilafranca. Devot de la Verge montserratina, el rei no pot comprendre que aquests vells cànctics encara plaguin. Aleshores, els seus xantres entonen *Inperayritz de la ciutat ioyosa* (LIV núm. 9), una peça que havia

fet compondre per a l'avinentsa, en substitució de *Mariam matrem* (LIV núm. 8).

En sortir del temple, els pelegrins se senten feliços: alguns d'ells acaben de fer realitat el somni de la seva vida; altres pensen que, en el futur, ja res no serà igual. Senten desig de beure, de cantar i de ballar. Monjos i sacerdots intenten canalitzar aquest impuls; per això recorren a un repertori de cants i danses, compostos per a l'ocasió: els uns, ja antics i coneguts de tots; altres, molt més moderns. Comencen amb una novíssima dansa, basada en un text antic, *Stella splendens* (LIV núm. 2), la qual intenten de fer aprendre als més joves. Ja que aquesta sembla massa complicada i tot-hom hi vol participar, aviat passen a *Los set gotx* (LIV núm. 5); vénen després *Cuncti simus* (LIV núm. 6) i *Polorum regina* (LIV núm. 7). Hom balla en rotllana. Dos novicis, col·locats en un costat, n'entonen la música, a la qual tots responen amb la «tornada». En fer-se nit, a l'entorn del foc, canten *Laudemus virginem* (LIV núm. 3) i *Splendens ceptigera* (LIV núm. 4), dos cànons de molt fàcil retenció, malgrat el seu text llatí: més que cançons, són més aviat jocs.

L'endemà, o després d'alguns dies, comença el retorn. Després de la missa, els monjos imparteixen als pelegrins les darreres recomanacions. Un aire greu presideix el comiat. Hom entona, encara, una cançó, *Ad mortem festinamus* (LIV núm. 10).



El Llibre Vermell de Montserrat.

que recorda a tots la brevetat de la vida.

No és pas fàcil la recreació actual d'aquest món tan suggestiu. Xavier Benguerel se serveix, per a fer-ho, dels deu cants recollits en el *Llibre Vermell* de Montserrat, els quals unifica, en fer-los seus. Són cants gairebé incomprensibles sense una acció dramàtica, real a l'Edat Mitjana i suggerida en el *Llibre Vermell* de Benguerel, que ell subtitula «glossa operística». Al llarg del mateix, se succeeixen les diferents peces montserratines, tractades per mitjà d'una

tècnica contrapuntística original, que serveix de pont d'enllaç entre el món medieval i el contemporani. Segons precisa l'expressió «glossa operística», totes i cada una de les peces del *Llibre Vermell* de Montserrat són glossades per Benguerel, seguint un procés habitual a l'Edat Mitjana. D'aquells temps, gairebé no coneixem peces instrumentals, les quals eren majoritàriament glosses de cançons ben conegudes. És indubtable que algunes de les peces del *Llibre Vermell* havien estat glossades per jo-

glars i ministrils, atès que les seves melodies, al mateix temps simples i d'una gran bellesa, es presten a ser desenvolupades. Aquestes mateixes melodies han captivat Benguerel, qui ha decidit treballar a partir d'un element aliè a ell mateix —la melodia—, per donar-li, per mitjà de la pròpia inventiva, una nova forma. De cap manera no es tracta d'una opció del compositor que pretengui revolucionar o canviar res; es tracta, contràriament, d'una opció ben present al llarg de la història de la música. N'hi ha prou amb recordar les *Misses* i els *Motets* del Renaixement, molts d'ells basats en una melodia del repertori aleshores «clàssic», que serveix sovint de *cantus firmus*, o l'exemple recent de Luciano Berio en la seva *Simfonia* (vegeu el comentari adjunt de Benguerel).

Els recursos amb què avui compta el compositor han canviat substancialment al llarg de sis segles. Benguerel els utilitza d'una forma mesurada, donant sempre preferència al pla vocal, per tal que serveixin, al mateix temps, d'envoltura al món medieval i al món contemporani; els dos se citen a l'escenari, a la vegada que s'integren musicalment. Un escenari en el qual es mouen, alternativament, figures del passat i figures del món contemporani: d'una banda, un «esbart dansaire»; i de l'altra, un grup de dansa contemporània.

La «glossa operística» de Benguerel no té argument, pròpiament parlant; l'argument és aquest món estrany, suggerit per l'enfrontament de dues estètiques contrastades, les quals s'unifiquen i convergeixen en un mateix punt final: la Mort. La curiositat convida a assistir a l'estrena del *Llibre Vermell* de Xavier Benguerel, una obra que intueixo singularment original.

M^a Carmen Gómez Muntané
U.A.B.

Convocatòria de concurs per a la concessió de beques destinades a la formació professional de post-graduats i estudiants de música de les distintes especialitats de corda, amb nivell tècnic avançat, amb la finalitat d'«**Adquirir coneixements i pràctica en la integració del músic en el funcionament orquestral**».

Els interessats poden recollir les bases i condicions a la secretaria de:

L'ORQUESTRA DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

(Srta. Isabel Martínez, Palau de la Música Catalana, c/. Amadeu Vives, 1 - Barcelona.

Telèfon 317 27 01 de 9 a 13 h.)

Presentació de sol·licituds fins al 5 de setembre.

Algunes consideracions entorn del *Llibre Vermell*

Ara que ja he acabat de compondre el *Llibre Vermell*, obra que es basa en el *Llibre Vermell de Montserrat*, vull fer unes quantes consideracions sobre una partitura que he treballat durant prop de divuit mesos.

Ja a l'any 1978, en ocasió de l'estrena a Hamburg de *Raíces hispánicas*, vaig fer un comentari sobre aquella partitura: «... he seguit el mateix mètode, fent servir ara melodies, ara temes o ritmes, i sempre respectant la forma original de l'element, buscant sense transformar-lo ni sometre'l a cap variació. Crec que una de les raons de buscar elements estranys a un mateix pot, en el meu cas, fonamentar-se en el fet que la música dels nostres dies —en la seva gran majoria— ha perdut un component important: la melodia, base i sosteniment de la música anterior».

Aquest estat de coses, encara el considero vigent. La pèrdua de la melodia en la música occidental dels últims trenta o quaranta anys penso que ha estat una de les causes fonamentals, no l'única, que ha privat —i priva, encara—, la conjunció o la comunicació entre creador i públic. Això no obstant, el llenguatge musical d'aquesta època s'ha enriquit considerablement en aportacions d'índole en especial tímbrica, que connoten una extraordinària evolució instrumental, a la vegada que també en el terreny del ritme (sobretot a partir de les obres de Stravinsky); els compositors s'han endinsat en paranys d'una riquesa mai no aconseguida. Aquests fets són indiscutibles.

D'altra banda, però, també la música ha sofert un, diguem, empobriment sobre el qual he reflexionat sovint. Fa temps que es parla que l'art contemporani i la música en especial tenen problemes de comunicació i que aquests problemes posen, fins i tot, en perill la seva mateixa identitat. Ja m'anticipo a considerar que molts compositors d'altres èpoques també tingueren problemes semblants als nostres, però les circumstàncies i, sobretot, el seu entorn eren diferents. Sovint, i en vida del mateix compositor, la seva obra era finalment acceptada i rebuda amb entusiasme. En canvi, des de fa molt temps, rarament una obra contemporània és rebuda amb fervor i es propaga per tot el món. He pensat que, sense saber-ho massa, potser estem assistint al final d'un període històric, i que ara estem entrant al començament d'un altre...

En un estat rebel i en certa manera insegur, vaig considerar la possibilitat de crear una obra i «demanar ajuda» fixant-me en una època on, paradoxalment, els compositors potser també reflexionaven com ara jo ho faig. Els cants i danses del *Llibre Vermell de Montserrat* sempre m'havien interessat. Tant és així que els havia fet servir en petites obres per a guitarra. Ara, i pensant-ho bé, ¿per què no agafar TOT el *Llibre Vermell* i construir una partitura que es vertebrés en aquesta música del segle XIV?

Les citacions són molt freqüents, en art, i s'han realitzat pràcticament des de sempre. Una paraula com «collage» és usada amb assiduitat. La música actual no fuig d'aquestes consideracions. Per citar un sol exemple, entre els moltíssims que hi ha, recordem que Luciano Berio, el 1968, escriví la tercera secció de la seva *Simfonia* basant-se en el tercer moviment de la *Segona Simfonia* de Mahler, i citant fragments d'altres compositors. Vull dir que jo no he fet res de nou; però la meua intenció es una altra: aquesta «ajuda» que he demanat s'ha produït en uns moments en què jo crec que la perduda melodia s'ha de recuperar. No sé ben bé com s'ha de fer. Però s'ha de fer. Alguns consideraran poc honest el sistema al·ludit, d'utilitzar melodies que no són les pròpies. No ho entenc així.

En certa manera, el *Llibre Vermell* neix d'una, diguem, incapacitat —per la manca de possibilitats per part de l'autor— de crear les seves pròpies melodies.

Per què no acceptar que un autor aixequi el seu edifici musical barrejant-hi temes d'altres autors? El fet de no acceptar-ho implica estar en possessió d'un purisme que, com he dit, no el reflecteix el decurs de la història. Podria dir-se que la continuïtat d'aquests exemples ja dóna validesa al seu ús.

De tota manera, confesso que, crear una obra musical de la durada de la meua (uns 105 minuts), i amb tants elements en joc, no deixa de constituir un risc que accepto i que m'ha agradat córrer. La fusió de dues èpoques tan llunyanes no ha estat un problema bàsic, ja que considero que el llenguatge medieval encaixa amb naturalitat amb el meu concepte de llenguatge contemporani.

MIKROKOSMOS

Música polivalent?

No invento res. El fet que comento, l'he viscut darrerament, en un període de tres setmanes i en un mateix lloc:

- Diumenge. La petita comunitat local celebra l'Eucaristia. Hi ha una forta tradició musical i els cants són interpretats amb una correcció no pas freqüent. A l'hora de la comunió, la gent segueix tot naturalment el monitor: «Cantarem al Senyor cants de joia./Ell que ha obrat meravelles sens fi./Als humils ha adreçat la Paraula,/als qui el cerquen amb plors i neguits». La melodia, un espiritual negre.

- Deu dies després. Un absurd accident de circulació ha portat el dol a una família i a tot el poble. Les emotives exèquies per la víctima són closes, amb llàgrimes als ulls de tothom, amb un cant de comiat: «Trobarem a faltar el teu somriure./Diu que ens deixes, te'n vas lluny d'aquí./Però el record de la vall on vas viure/no l'esborra la pols del camí». La música, la del mateix espiritual negre.

- Sota l'advocació de Sant Llorenç, la Festa Major porta frisança als infants, il·lusió als joves i melangia als adults. Inevitable, com cada any: un conjunt musical, de molt de renom (és a dir, amb moltes exigències pel que fa al calaix) farà bellugar l'ossada de la gent amb una calculada alternança rítmica i amb una insuportable potència sonora. La placeta, és plena; la pista de ball, atapeïda. Al llinar del baluard d'accés al castell que, simbòlicament, presideix el recinte, he trobat una cadira lliure. Doncs, mira: seiem-hi i farem una pipa. Ja fa una llarga estona que estem sota l'òrbita dels ritmes vius i sincopats; de sobte, la vocalista engegà, amb la corresponent distorsió melòdica, «aquell» espiritual negre, amb la lletra del «Trobarem a faltar el teu somriure...»; a la pista, les parelles s'entrellacen languidament; ¿deuen cantar, també, la tristesa del «cor que ara guarda la pena tan amarga del teu comiat?».

Vaja, vaja... Però, ¿no havíem quedat que, en una cançó, lletra i música formen un tot indescindible en vistes a una finalitat concreta? ¿No ens havien dit que, justament, lletra i música tenen una funció unívoca? ¿Una mateixa melodia, amb lletres diverses, val per lloar el Senyor, per acomiadar un difunt i per a les ballarugues festajoneres?

Ep! Només pregunto...

Pere Artís

Xavier Benguerel

אֵלֵינוּ הַלְלוּהוּ הַלְלוּהוּ בְּקִישׁוֹ הַלְלוּהוּ בְּרָקִיעַ עֲזֹז׃ הַלְלוּהוּ

Israel s'autoentén a través de la música

L'Israel bíblic s'autoentén i s'autoestructura a través de la música, quant a expressió de la seva vinculació col·lectiva amb Jahveh, el Déu de l'aliança sinaítica. La música entra de ple en les expressions culturals d'un grup humà que va des de l'experiència nòmada del desert fins a l'assentament a la terra de Canaan, acabat pràcticament amb la destrucció de Jerusalem, l'any 70 dC. La música, com a component litúrgic i cultural del poble jueu bíblic, plasma acústicament tots els grans esdeveniments fundacionals d'Israel. Aquí, el terme general de *música* hauria d'incloure totes les expressions auditives, emeses per diferents instruments i organitzades per un o diferents elements de formalització (timbre, ritme, etc.), i estructurades segons pluralitats de sistemes (modes, escales, etc.). Pel que fa al terme *litúrgia*, caldria entendre aquesta realitat com l'aspecte fenomènic, ritualment organitzat, de les realitats teològico-antropològiques que caracteritzen la religió bíblica. Litúrgia és aleshores, abans que tot, paraula (donada-rebuda-restituïda) que ressona modulada a través d'una àmplia gamma de funcions, formes i protagonistes. Quant a la *cultura*, atesa la quasi omnicomprensivitat del terme, pel que fa al tema musical, l'entendem com el pes d'aquells elements que, en els processos de producció i de conducció litúrgico-musical, han pres forma en el context humà-religiós de l'Israel bíblic (context espontani o institucionalitzat).

1. Les fonts de la música bíblica

La primera font d'informació sobre l'activitat i sobre els instruments musicals que caracteritzen la vida cultural i religiosa d'Israel és la Bíblia mateixa. Nogensmenys, les dades textuals vètero- i neotestamentàries poden ser completades amb l'ajut de les descobertes arqueològiques i de les notícies circumstancials provinents dels estudis d'etnomusicologia de les tradicions de l'antiguitat, algunes de les quals encara sobreviuen. Sovint, la interpretació filològica dels textos bíblics referents a la música i als instruments musicals no podia deixar de ser res més que una simple hipòtesi. Amb l'estudi, per exemple, de les litúrgies pri-



Sonador de doble flauta i lira segons un gravat de la necròpolis de Tebes.

mitives cristianes d'orient i d'occident, s'obrí un nou camí.

La nova era de les investigacions paleomusicals s'inicià amb l'arqueologia moderna, que féu sortir a la llum antics instruments musicals, com les conegudes liras d'Ur i d'Harran, les dues trompetes de la tomba de Tutankamon o els *auloi* de Grècia, a més d'un bon nombre d'escultures i representacions pictòriques de músics i d'instruments musicals. Tanmateix, les cultures de Mesopotàmia, Egipte i Grècia vo-

regen simplement el país de la cultura bíblica; d'aquí que els seus instruments musicals i la seva manera d'emprar-los no sempre poden ser considerats com a representatius de les descripcions que dona l'Antic Testament.

La prohibició bíblica de les arts plàstiques, prohibició expressada en el segon manament del *Decàleg*¹, no afectava, contràriament al que s'ha pensat durant molt temps, la creació d'instruments musicals. De fet, les darreres excavacions de l'ano-

אֵל הַלְלוּיָהּ הַלְלוּ אֱלֹהֵי בְּקִרְשׁוֹ הַלְלוּהוּ בְּרָקִיעַ עֶזְרוּ: הַלְלוּהוּ

menat «Gran Canaan» (Palestina, Transjordània, Síria i Líban) han fornit més de 130 instruments musicals autèntics: címbals, campanetes, flautes de tub d'os, corns de vori, etc. Aquestes descobertes, tot i la seva modestia, ens ajuden a endinsar-nos en l'antiguitat, des del s. XIX aC fins al s. II dC, amb les monedes de Bar Kokeba, dels anys 132-135, amb lires i trompetes. Totes aquestes troballes faciliten la comparació amb les fonts literàries dels textos bíblics de l'Antic Testament².

2. Cants i cantilenes en general

Les dades musicals que ens lliuren els textos bíblics són relativament escasses; endemés, no és fàcil descobrir-ne el lligam amb el temps i amb l'espai.

No totes les composicions ens han estat transmeses. Un exemple, el tenim en l'anomenat *Llibre de les lamentacions de Jeremias*, compost en ocasió de la tràgica mort de Josias a Megiddo, el 609 aC, però que no té res a veure amb les homònimes *Lamentacions*, per bé que aquestes hagin estat també atribuïdes a Jeremias³. Tampoc no ha estat trobat un llibre de cants anomenat *Llibre de les guerres de Jahveh*, esmentat en el llibre dels *Nombres*⁴. Una altra obra desconeguda és el *Llibre del Just*⁵. La versió grega alexandrina, dels ss. III-II aC, parla del *Llibre del Cant*⁶. Es tracta probablement d'antigues col·leccions de cants, amb un fons èpic com el dels vint-i-quatre cants de la *Il·líada*.

Si hom jutja a partir de tradicions ulteriors, els poemes bíblics i fins i tot els textos bíblics en general haurien estat destinats a ser llegits sota forma de cantilena, és a dir, una mena de recitació litúrgica. Aquest procediment per modelar la lectura representa una tendència espontània del lector oriental, que manté així la tradició per mitjà del cant. És un procediment que, després, serà continuat en els oficis sinagògals i en les celebracions cristianes. Malauradament, no és massa allò que podem saber sobre la cantilena, a través dels textos bíblics.

L'evolució del cant litúrgic en els textos bíblics reflecteix els esdeveniments més transcendents del poble de l'aliança sinaítica. En el període pre-exílic, el poble professava la seva fe per mitjà de petites bandes amb instruments com l'arpa, el timbal, la flauta i la lira, com ho descriu el primer llibre de *Samuel*⁷. Després de l'exili de Babilònia (587-538 aC), Esdras i Nehemias instauren la lectura pública setmanal de l'Escriptura, en unes dates que es poden fixar entre el 444-443 aC. Aquesta institució resultà de gran importància des d'un



Detall d'un conjunt escultòric de temàtica musical en el qual s'observa a l'esquerra un psalteri. (Catedral de Chartres).

punt de vista musical, perquè ajudà a desenvolupar la recitació melòdica dels textos bíblics i, amb això, el sistema d'accents de lectura⁸: en surt la «cantilena de la Bíblia». La participació activa dels laics, en una societat força levititzada, preparà la naixença de llocs d'assemblea, en grec *synagoguè* («congregació») i en hebreu *bet-ha-kenesset* («casa de la congregació»), que gradualment es desenvoluparen en nous centres de culte. A les sinagogues, tingué lloc la transformació final del sacrifici en oració; i així es crearen noves formes de cants devocionals. Les tres hores oficials de la pregària comportaren la introducció de cants comunitaris, un fet que després caracteritzà la diàspora i el cristianisme primitiu.

3. Cants bèl·lics i fúnebres

A l'antic Pròxim Orient no escassegen els cants bèl·lics. Atès, però, el caràcter sagrat que revesteixen les guerres en les cultures teocràtiques, no es pot parlar de pàtria secular d'aquestes composicions⁹.

A l'Antic Testament, només tenim una composició completa d'aquest gènere, l'anomenat *Càntic de Dèbora*¹⁰:

Aquell dia, Dèbora entonà aquest càntic: Ara que alguns es deixen les testes per rasar, ara que el poble es presenta voluntari, beneïm Jahveh.

Escolteu, reis. Estigueu atents, sobirans: Jo a Jahveh vull cantar, salmejaré a Jahveh, Déu d'Israel.

...
Que així desapareguin els teus enemics, Jahveh,

i que els qui t'estimen siguin com el sol, quan s'aixeca amb la seva força.

Un fragment de cant bèl·lic, el constitueix l'himne triomfant del pas de la Mar dels Jons, una de les peces més antigues de la litúrgia bíblica¹¹:

Vull cantar Jahveh, perquè visiblement s'ha mostrat sublim:

cavall i cavaller ha llençat dins el mar. La meva força i el meu cant és Jahveh: Ell ha estat la meva salvació.

Aquest és el meu Déu i el vull lloar: el Déu del meu pare, i l'exaltaré.

Jahveh és un guerrier: el seu nom és Jahveh.

אֵלֵינוּ הַלְלוּהוּ בְּקִדְשׁוֹ הַלְלוּהוּ בְּרִקְיעַ עֲזָזָה: הַלְלוּהוּ



Diversos músics amb el rei David que toca la seva arpa. Miniatura anònima del s. XIV del «De Musica» de Boeci.

Els carros del Faraó i el seu exèrcit,
els ha llençats dins el mar:
la flor dels seus caps, s'ha enfonsat dins
la Mar dels Joncs!

Aleshores, Maria, la profetessa, germana
d'Aaron, agafà un tamborí i sortiren totes
les dones darrera d'ella amb tamborins, i
dansant. I Maria els responia:

Canteu Jahveh, perquè visiblement s'ha
mostrat sublim:
cavall i cavaller ha llençat dins el mar.

Importants fragments de cants bèl·lics,
els trobem en Jos 10,12-13, bocí d'un poe-
ma èpic utilitzat pel narrador en la seva evo-
cació del combat de Gabaon:

Aleshores Josuè s'adreçà a Jahveh, el ma-
teix dia que Josuè havia lliurat els amore-
reus a les mans dels israelites, i cantà da-
vant dels fills d'Israel:

Sol, atura't a Gabaon,
i tu, lluna, a la vall d'Aialon.

I el sol s'aturà i la lluna es detingué,
fins que el poble es venjà dels seus enemics.

A la Bíblia sovintegen els cants fúnebres,
freqüentment entonats per professionals du-
rant els funerals. A voltes són els mateixos
parents o amics del difunt qui els canten.
Les ploranes de professió són invitades
quan no basta ni la mare¹² ni el profeta¹³.
El ritme de les ploranes ensenya a altres,
de manera que a una lamentació d'unes so-
listes que canten tot plorant respongui el
plany esquincat de tots els parents i amics:
Així parla el Senyor dels exèrcits:
Vés, crida les ploranes que vinguin,
envieu a cercar les més expertes;
que vinguin, que s'apressin,
i alcin damunt nostre un plany:
que els nostres ulls vessin llàgrimes,
i les nostres parpelles destil·lin aigua¹⁴.

Un exemple dels cants fúnebres, acom-
pasadament modulats pels amics, el llegim
en 2 Sam 1,19-27:

David va cantar aquesta elegia sobre Saül
i sobre el seu fill Jonatan, per ensenyar els
fills de Judà. És el cant de l'arc. Es troba
escrit en el llibre del Just. Digué:
La glòria d'Israel sobre les teves altures jeu
occida.

Com han caigut els forts?

No ho proclameu a Gat ni ho anuncieu pels
carrers d'Ascalon,
que no se'nalegrin les filles dels filisteus,
ni exultin les filles dels circumcisos...

No es tracta de cants profans, sinó de
cants religiosos, per bé que no sempre són
d'una religiositat ortodoxa: de fet, es re-
munten a la celebració de la mort del déu
de la natura, mort cíclica, seguida per la
resurrecció. Mentrestant, però, es canten
elegies per la mort d'aquest déu¹⁵.

4. La música en la salmòdia

La música en la salmòdia és l'exponent
més vigorós i genuí d'una litúrgia en ex-
pansió vital. Tota litúrgia s'expressa amb els
corresponents hàbits musicals.

La salmòdia és una mena de cant que
s'ajusta perfectament a la forma literària
prevalent de dos hemistiquis paral·lels, que
presenten una doble versió d'una imatge
poètica:

El tro de Jahveh estavella els cedres,
estavella Jahveh els cedres del Líban¹⁶

El cant enforteix la llei del paral·lelisme,
en perllonga estèticament els seus efectes
en la memòria:

La glòria de Déu narren els cels,
l'obra de les seves mans pregona el
firmament¹⁷.

Tot seguint aquesta estructura doble, la
fórmula melòdica s'organitza a l'entorn
d'una línia tonal central, interrompuda no-
més per marcar i puntuar els elements sin-
tàctics de la frase: el començament, el mig
i l'acabament amb escassos adorns melò-
dics. Les fórmules dels *Salms* foren adap-
tades als restants llibres bíblics en prosa.
Aparegué el sistema d'accent ectofonètics,
que feien possible l'organització de la nova
melodia pneumàtica d'una manera lliure
per a emmarcar nombrosos versets que es-
taven mancats de metre i de síl·labes fixa-
des. Això ho adoptà també el cristianisme
primitiu per al cant de la salmòdia i de la
llicó. I així es va perpetuar en el terreny
del «cant pla» i de la història de la música
occidental.

En els passatges poètics de l'Antic Tes-
tament és on es poden descobrir les prime-
res petges de l'antiga melodia hebrea i de
la seva pràctica. En aquest sentit, són il·lus-
tratius i únics els títols dels *Salms*. Però,
ja abans, cal recordar que *psalterion* és un
terme grec que indica un instrument de cor-

א הללויה. הללויה אל בקדשו הללויה ברכיע עזו: הללויה

des i *psalmós* és el cant acompanyat per aquest instrument. Molts *Salms* estan precedits d'un títol, que constitueix una indicació musical sobre el to que s'ha d'usar a cada cas, com a prototipus melòdic. Així, per exemple, el *Salm* 57: «Del mestre de cant. Al to de *Tàixet*». En el títol del *Salm* 8 llegim: «Al mestre del cor. En *Gittit*» (en el to de la ciutat de Gat). Sembla al·ludir o bé a la melodia o a l'instrument (arpa de Gat). Pel que fa al mot *selah*, que sovintaja força, hom no està del tot d'acord sobre el seu significat («pausa»? «inclinació»?); Aquestes indicacions del prototipus melòdic poden ser il·lustrades, si més no en part, pel costum actual de moltes poblacions àrabs del Pròxim Orient d'improvisar sobre aquests models, anomenats *maqam* i *datgah*.

El valor terminològic de les expressions vocàlico-musicals dels escrits del Nou Testament és bastant fluctuant, bellugadís i incert. Així, per exemple, amb el terme *Salms*, en el Nou Testament, a més dels poemes bíblics veterotestamentaris, s'inclouen himnes creats per la mateixa comunitat cristiana. Són himnes que barregen lliurement estructures sàlmiques i continguts aclamatoris, doxològics i invocatius. Els textos destinats al cant que ens han arribat són bastant nombrosos, com nombrosos són també els testimonis sobre la pràctica del cant. Són prou coneguts els fragments de la carta de Plini a Trajà, de la carta als Efesis de Sant Ignasi d'Antioquia, de l'obra *Pedagog*, de Climent d'Alexandria, i del *De anima*, de Tertul·lià, que parlen del cant en la primitiva comunitat apostòlica.

La primera manifestació musical d'Occident, el cant gregorià, és en bona part hereta de la cantilena bíblico-hebraica (recitatius, pregàries, lectures bíbliques), mentre que el nucli essencial dels textos bíblics i de la seva tradició musical es retroba en les hores de l'Ofici Diví. Atrets ben aviat pel valor poètic, religiós i musical d'aquests textos bíblics, els compositors occidentals trobaren en el *Saltiri* una poderosa deu d'inspiració. Basta pensar en el *Salm* 50, el *Miserere mei, Deus*, que coneix la seva hora de glòria amb els polifonistes dels segles XV i XVI, com Costanzo Festa, Giovanni Palestrina i Tomás Luis de Victoria. El més cèlebre dels cànctics litúrgics pres dels evangelis, el *Magnificat*, rep les seves cartes credencials gràcies a l'escriptura polifònica. El *Magnificat* es troba ja en el repertori des del s. XIV, i seguí delectant els músics dels segles XV i XVI: des de John Dunstable i Claude Goudimel, abans d'esdevenir un gènere de música religiosa amb Giovanni Palestrina, Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi i Johann Sebastian Bach.

5. Instruments musicals de la Bíblia

A l'Antic Testament es coneixien molts instruments de música; ara bé, els noms hebreus no sempre es poden explicar amb exactitud, a causa principalment de l'escàs testimoni arqueològic.

El primer cop que llegim un esment d'instruments musicals és a Gn 4,21:

El nom del seu germà era Jubal, que fou el pare de tots els que toquen la cítara i la caramella.

Aquest text ens lliura una classificació rudimentària d'aquells primitius instruments que empraven els avantpassats nòmades d'Israel: de *corda* i de *vent*. De fet, es diu que Jubal era el pare de tots els qui toquen la cítara o l'arpa (*kinnor*) i la caramella (*ugab*). Endemés, el mateix nom Jubal (del qual deriva la paraula *jubileu*) indica un altre instrument: el *corn* del moltó. El corn del moltó és anomenat: *yobel*, *sofar* i *qeren*. Els sacerdots, els músics professionals i tot el poble d'Israel podien tocar aquesta triple modalitat del corn. És una terna d'instruments que sovint apareix completada amb els platets de bronze o címbals (*silsal*) i les campanetes, que a causa del poder màgic dels seus sons eren reservades als més alts dignataris del Temple. És el que llegim a Ex 28,33-35:

A la seva vora faràs magranes de porpra violeta i grana, de carmesí i lli retort, amb campanetes d'or entremig, tot al voltant: una campaneta d'or i una magrana, tot entorn de la vora del mantell. Aaron se'l vestirà per oficiar, perquè se senti el dring quan entri al santuari...

A Gn 31,27, com en molts altres indrets d'aquest mateix llibre, són citats els timbals: *Laban digué a Jacob: Què has fet, que m'has enganyat i t'enduus les meves filles com a captives de guerra?*

Per què has fugit d'amagat i m'has enganyat i no m'has dit res? Jo prou t'hauria acomiadat amb alegria i cants, tamborins i cítares.

L'ús dels timbals bíblics generalment apareix relacionat amb ambients femenins i les seves danses rituals, però també amb els grups nòmades de profetes populars que servien en els llocs alts.

Potser ara podríem intentar presentar sintèticament els tres tipus d'instruments musicals de la Bíblia.

A. Sofar

El so d'aquest instrument continua mig ofegat pel misteri i l'obscur simbolisme que l'acompanya. De fet, els primers cops que és esmentat apareix relacionat amb el sacrifici d'Isaac i el seu rescat, gràcies a l'aparició del moltó, que perpetua el so del seu corn:

Abraham alçà els ulls, i darrera seu veié un moltó que s'havia embullat les banyes en un bardissar. Abraham anà a agafar el



El so del corn anuncia el començament del Nou any.

*moltó i l'oferí en holocaust en lloc del seu fill*¹⁸.

Si ens basem en aquesta escena, el significat de la qual és l'aliança entre Jahveh i Abraham, el *sofar* no té qualitat musical, sinó màgica. És la veu i no el *sofar* allò que hi ha com a fons dels esdeveniments de la muntanya del Sinai¹⁹. Això encara es fa més palès en l'enderrocament espectacular de les muralles de Jericó:

*... Set sacerdots portaran set trompetes de corn de moltó davant l'arca. El dia setè voltareu la ciutat set vegades... El poble cridà i sonaren les trompetes. Quan el poble sentí la veu de la trompeta llançà un crit de guerra i la muralla caigué*²⁰.

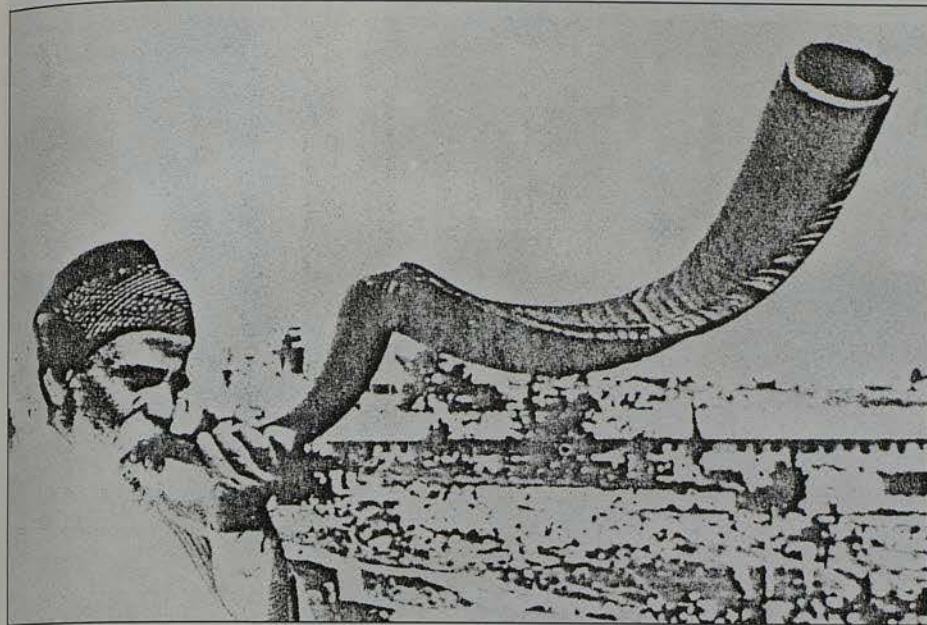
El *sofar* guia la lluita de Gedeó contra els madianites²¹, i és el *sofar* que obre el pas a l'arca de l'aliança:

*D'aquesta manera, David i tota la casa d'Israel feien pujar l'arca de Jahveh entre joioses aclamacions i sons de corn*²².

Malgrat que en determinats períodes l'ús del *sofar* caigué en certes creences i supersticions populars, el senzill corn de moltó mantingué la seva significació al llarg de les diferents i difícils vicissituds de la diàspora. Com a fet curiós, basta pensar que el *sofar* és l'única relíquia musical de l'antiguitat que segueix en ús dins els serveis litúrgics de la sinagoga contemporània, concretament en les festivitats de l'Any Nou i en el Dia de l'Expiació.

En un manuscrit de Qumràn, intitulat *Guerra dels Fills de la Llum contra els Fills de les Tenebres*²³, apareix un fort antagonisme entre l'ús del *sofar* i de la *hasosera* (trompeta). En una batalla apocalíptica, amb un paral·lisme de fons amb el llibre dels Nombres²⁴, contra els grans enemics

א הללויה. הללויה אל בקדשו הללויה ברקיע עזו: הללויה



Yemenita tocant el sofàr.

kittim (edomites, moabites i amonites), són esmentades dotze classes de trompetes, anomenades trompetes de mort, cada una d'elles amb una forma melòdica peculiar. Les diferents fases del combat són dirigides amb diferents tocs de trompeta. Davant dels trompeters, marxava un nombre no especificat que tocava el *sofàr*, el corn, per tal de produir un so esfereïdor i ensordidor. Els romans coneixien també aquesta estratègia amb les tropes de *buccinae*, columnes de trompeters, que sembraven la por i el desconcert en el camp enemic.

B. Instruments de corda

Són relativament nombrosos, però les versions bíbliques solen anar força perdudes quan els tradueixen a les llengües modernes. La mateixa *Vulgata* no arriba a trobar un criteri clar, malgrat la seva escrupolositat, en la seva tècnica de versió equivalent.

L'instrument de corda més conegut per la freqüència amb què apareix en els textos i els usos que se li donen és el *kinnor*. Però aquí cal deixar ben clar que no és ni el violí ni l'arpa (versió freqüent), sinó que es tracta de la lira d'origen assiri, de forma trapezoïdal. En els llibres dels Reis i de les *Cròniques* apareix com el principal instrument del Temple.

A les mans del místic, poeta, músic i trappella David, el *kinnor* es converteix en el símbol més eficaç de la música i, juntament amb l'arpa i el címbal, esdevé l'instrument predilecte dels oficis litúrgics del Temple, principalment per a la recitació i interpretació dels *Salms* i de la poesia religiosa.

En el *Saltiri* tenim també amb una relativa freqüència el *nebel*. Es tracta d'un instrument de corda probablement semblant

a la cítara. La seva forma, era la d'un conjunt de cordes esteses damunt una caixa de ressonància rectangular i plana, com el *psalterium decacordarum*.

C. Instruments de vent

Abans n'hem citat ja un, atesa la seva importància: el *sofàr*. Ara esmentem una llista general d'altres instruments. Normalment estaven fets de canya, com les flautes i caramelles. El seu bressol és la cultura camperola de l'Àsia occidental, on encara avui són utilitzades.

Les diferents denominacions d'aquests instruments són: *halil*, probablement flauta, *ugab*, amb tota versemblança flauta; *abuhub*, possiblement gaita. La versió grega alexandrina té altres noms: *salpinx* (corn), *aulós* (flauta), *symfonia* (cornamusa, gaita). Les fonts bíbliques no permeten detallar més.

Les modernes descobertes arqueològiques permeten assegurar que aquests tipus d'instruments foren usats des de l'època de l'Israel nòmada, tot servint-se per a la seva confecció del material bàsic de canya, o també de fang argilós.

Conclusió

Malgrat la senzillesa dels instruments musicals, l'Israel dibuixat pels textos bíblics s'autoestructura, s'autoentén i s'autoexpres-sa a través de la música. Els textos musicals constitueixen una font de renovació mística i teològica, una paraula nova i renovadora. Així com J.S. Bach fa diferents versions musicals dels relats de la *Passió*

segons sant Mateu i segons sant Joan, i amb aquests retocs fa créixer el text, l'Israel bíblic fa créixer la seva tradició de fe a través de la música. La música és sempre una lectura dels fets i de la persona humana. Llegir és interpretar: la interpretació musical enriqueix la teologia a través de l'estètica.

Frederic Raurell

NOTES

(1) Ex 20, 4: No et faràs escultura ni cap imatge d'allò que és dalt als cels, ni d'allò que és a baix a la terra, ni d'allò que és dins les aigües sota terra.

(2) Vegeu B. BEYER, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs*, Tel Aviv 1983.

(3) D'aquesta obra perduda, en trobem testimoni a 2Cr 35,25: Jeremias compongué una lamentació sobre Josias; tots els cantors i totes les cantores han seguit recordant-lo en llurs elegies; les canten per tot Israel. Es poden veure en el «Llibre de les Lamentacions».

(4) Nom 21,14: D'això ve que es diu al «Llibre de les guerres de Jahveh»: Vaheb prop de Sufà i del torrent d'Arnon, i el pendís del barranc que tomba cap a la regió d'Ar i recolza al terme de Moab.

(5) 2Sam 1,17-18: David va cantar aquesta elegia sobre Saül i sobre el seu fill Jonatan, per ensenyar els fills de Judà. És el cant de l'arc. Es troba escrit en el «Llibre del Just».

(6) Vegeu IR 8,13 grec.

(7) ISam 10,5-6: Després arribaràs a Gàbaa de Déu, on hi ha el governador dels filisteus. Quan entraràs a la ciutat, trobaràs un estol de profetes que baixen de l'altell precedits d'arpes i tambors, flautes i cítares, profetitzant...

(8) La sonoritat és cercada igualment en el llenguatge simplement parlat. Això és especialment palès en les dites, peces fonèticament curades del llenguatge parlat. Els proverbis per a ser recitats i memoritzats necessiten la musicalitat dels accents. Els hebreus estaven avesats a escoltar el so de les seves composicions poètiques i també, encara que en un grau inferior, de la prosa artística.

(9) L'islam ha heretat plenament aquesta concepció del caràcter sagrat de la guerra, que tampoc no és desconegut al llarg dels segles per un cristianisme deformat com és el de les croades medievals i, als nostres temps, la Santa Cruzada del 1936-1939 amb què fou batejada la guerra civil espanyola.

(10) Jut 5,1-31. Aquí solament reproduïm els vv.1-3 i 31.

(11) Ex 15, 1-20. Aquí solament hem citat els vv. 1b-4. 20-21.

(12) Jer 6,26:
Gent del meu poble,
cenyiu-vos de sac,
rebolqueu-vos per la cendra,
feu dol com per l'únic fill
una complanta ben amarga,
perquè de sobte vindrà sobre nosaltres el devastador.

(13) Jer 7,26

(14) Jer 9,16-17

(15) Vegeu F. RAURELL, *Lineamenti di antropologia biblica*, Casale Monferrato 1986, principalment en les pp. 125-180.

(16) Sal 29,5

(17) Sal 19,1

(18) Gn 22,13

(19) Vegeu Ex 19,16-19: El dia tercer, en ésser matí, començà d'haver-hi trons i llamps i un núvol dens dalt de la muntanya, amb un fortíssim so de «trompeta» (*sofàr*)...

(20) Jos 6,4-20

(21) Jt 7,16-22

(22) 2 Sam 6,15

(23) Vegeu F. RAURELL, *Qumrân a EstFr 78/1977/265-313*.

(24) Especialment a Nom 10

ENSALADA

Nous espais per la música

El terme espai pot admetre un ventall connotatiu molt ampli. Ventall que, en tot cas, es mou a redós de dues grans branques: la temporal, la que remet a tot allò que té a veure amb el referent «cronos» i la que situa la dimensió més immediatament física del terme: la que ens porta la constació del «en...» o «dins de...», com a idees més determinants.

Parlar de nous espais per a la música resulta quelcom especialment satisfactori. El món musical català no està gens sobrat d'espais musicals, en els quals s'inquieixi la música. I, aquí, aquest terme l'hem de considerar entès de forma molt oberta. Un espai, aquí, serà un local, un auditori, i un espai és també un cicle, una tasca continuada, un «quelcom» localitzat, situat i precís.

La consideració connotativa àmplia del terme espai s'ha convertit inesperadament en protagonista en aquests mes de juny i primers dies de juliol, en els quals Barcelona ha deixondit el seu monopoli protagonístic en benefici dels «espais» comarcals, o si més no d'alguns, els quals, amb la categoria i l'interès de les seves propostes, han constituït un contrapès saludable, encara que sigui en la circumstancialitat espacial-temporal dels mesos d'estiu, en els quals «només» es produeix aquesta circumstància.

D'entrada, cal assenyalar com a fet especialment destacat la recuperació del Teatre Principal barceloní en un concert transcendent des de la perspectiva històrica. De la mà del Liceu —qui ho havia de dir...—, el que fou el seu gran teatre rival, li ha arribat una recuperació que ha estat testimoniada per una versió de la *Petite Messe Solennelle*, de Rossini, a cura del Cor del mateix Liceu, sota la direcció del seu titular, Romano Gandolfi. Comentar els resultats artístics té, en aquest cas, una importància relativa. Allò que compta, aquí, és el fet del retorn als orígens, o un cert o parcial retorn d'un dels espais d'història més senyera de Barcelona. Pocs dies després, i amb la cobertura del cicle d'espectacles d'estiu del Grec, la figura mítica de l'actiu Jeanne Moreau refermava el nou rumb del Principal. Cal esperar-ne els millors resultats en el marge de la dedicació específica per a la qual s'ha recuperat. O sigui, l'expansió o la més còmoda realització del conjunt de les tasques pròpies de la casa: assaigs dels diferents conjunts artístics.



«El vaixell fantasma» va cloure la temporada del Liceu.

L'Orquestra Ciutat de Barcelona es constituïa també en epicentre de l'atenció «espacial» a través de dues convocatòries successives. La primera, per presentar el nou gerent de la mateixa, Raimon Ribera, i la confirmació com a responsable artístic d'Abili Fort. Amb aquestes presentacions, la presidenta del patronat, Lali Vintró, confirmava allò que ja havia manifestat en aquestes planes en el número anterior. La voluntat municipal per atorgar a l'OCB un superior «espai» de protagonisme en l'«espai» musical barceloní i català, en afermar la seva estructura de gestió.

A la segona convocatòria, la component «espacial» ja va tenir un sentit més literal. Es tractava de mostrar la maqueta del futur auditori que, entre altres funcions, tin-

drà la de ser seu de l'OCB. Explicacions suficients del seu autor, Rafael Moneo, degà de l'Escola d'Arquitectura de Harvard, i constatació d'allò que —Ministeri de Cultura ajudant— pot trasbalsar el mapa geogràfic del concertisme (sobretot del gran concertisme) barceloní. Doble auditori per a 2.300 i per a 700 places, i espais per a serveis administratius, museu de la música, laboratori electroacústic, fonoteca, partituroteca, etcètera. Tot això en un espai que tanca el carrer Ausias March, i limita la carretera de Ribas i enllaça amb la perllongació de la Meridiana, i a les envistes de la multimilionària Via Olímpica. I també al costat del futur Teatre Nacional que ha de dirigir Josep Maria Flotats, i el projecte del qual, de característiques formals molt



Una versió «dolce vita» de «Rigoletto» va obrir el cicle del Teatre Grec.

diferents, ha confegit Ricard Bofill.

La literalitat del concepte «espai» es torna a matisar ara, en traslladar-nos a comarques, a donar un tomb per aquests espais extraordinàriament vius aquests dies. Espais que es poden considerar ben consolidats gràcies a trajectòries d'una admirable conseqüència. És el cas de Torroella de Montgrí, on l'homenatge al convilatà pare Anselm Viola, de la commemoració centenària del qual ja s'han ocupat aquestes planes, va aplegar un equip artístic d'una absoluta idoneïtat. Un equip que encapçala —no podia ser altrament— l'Escolania de Montserrat, amb el pare Ireneu Segarra al davant, i del qual formaven part també la Coral Antics Escolans de Montserrat, que dirigeix Joaquim Garrigosa, l'organista d'estreta relació montserratina, Joan Casals, i la figura exímia de Victòria dels Àngels, qui va atorgar a l'homenatge aquell to de gran classe propi de la seva personalitat única. I també el segell d'una agraïble il·lusió per cantar un solo junt amb els nens cantaires montserratins. Esdeveniment excepcional i confirmació de la bondat de l'espai musical que és, en el si de la vida musical catalana, Torroella de Montgrí.

A l'altre Empordà, en aquest espai únic de Vilabertran, el seu festival s'acomia amb una mena de «posada de llarg» d'una jove i destacada artista local, l'arpiستا Abigaíl Prat, a qui acompanya el Wiener Kammermusik Ensemble, en un concert d'un relleu especial. I de la mà del

mateix Festival i dels seus organitzadors, Joventuts Musicals de Figueres, s'aixembla l'espai musical comarcal amb la presentació de la Jove Orquestra de Figueres, un conjunt format per nens i nois de 10 a 18 anys, que dirigeix Josep Ramon Llovet, i que constitueix un testimoniatge de la bona salut que acusa Figueres en el camp de l'ensenyament musical.

Prop d'allà, el Festival de Cadaqués feia conèixer la seva programació d'un cicle que manté el privilegi de la seva alta qualitat i distinció, i que enguany també amplia el seu «espai» habitual en proposar nogensmenys que el fet insòlit d'una orquestra pròpia del festival que es pretén que cada any es prepari al mateix Cadaqués, sota la batuta d'Edmon Colomer, i que enguany clourà el Festival.

Un altre espai consolidat, el de Santes Creus, presentava així mateix la seva oferta. Allà, en el nominalment massa oblidat municipi d'Aiguamúrcia que acull l'esmenat monestir, l'«espai» musical dura dos mesos en el bloc que constitueix l'oferta musical d'estiu sens dubte més important. En ell, s'hi succeeixen tres cicles d'un considerable interès. El Festival de Santes Creus, amb especial dedicació a la música de cambra, però que enguany s'estén també a la simfònica, un atapeït festival Bach i, finalment, en un cicle dedicat al cant gregorià que ha assolit un considerable relleu.

Cal tornar a Barcelona. El dia 21 de juny, el Departament de Cultura de la Generali-

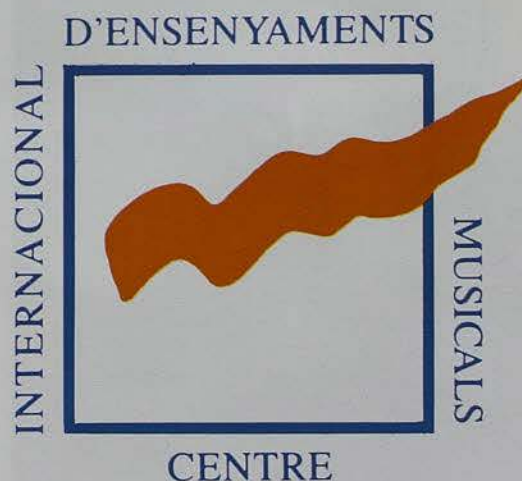
tat, va promoure l'adscripció oficial del país al Dia de la Música, iniciativa europeïsta que assolí un gran ressò arreu del país, amb manifestacions variades i obertes en els «espais» més insòlits afegits als més habituals. Es pot dir que hi va haver de tot i força, i, l'experiència, cal considerar-la com a positiva.

L'òpera ha esdevingut protagonista en aquest cicle amb tres produccions de característiques molt diferents. *El vaixell fantasma*, la primera obra la «paternitat integral» de la qual va reconèixer Wagner, cloïa la temporada liceística. Producció remarkable, però amb algunes reserves i en la qual Johanna Maier i Alfred Muff —especialment aquest— no aconseguen de fer oblidar Gwyneth Jones i Simon Estes, que havien ofert la pretèrita versió liceística d'aquesta convencionalment bella partitura wagneriana.

Al poc habitualment operístic «espai» del Grec, la campanya que porta el seu nom oferia una versió de *Rigoletto* una mica d'«enfant terrible» pel que fa al tractament dramaturgic. Però, com sol passar amb els «enfants terribles», hi havia més encenalls que alsina i, a la fi, l'impacte de veure una acció traslladada als anys seixanta, a la Itàlia de la *Dolce vita* felliniana, quedava superat aviat, i el record que quedarà definitivament d'aquesta producció serà sobretot l'esplèndida tasca del baríton John Rawnslley, el baríton que va fer patir la joveíssima soprano Sonia del Castillo en la interpretació del seu paper de Gilda, i el bon ofici de Josep Ruiz, substituït de Giuseppe Constanzo, en el paper de Duc de Mantua a partir de la segona representació.

L'òpera es va instal·lar en un altre «espai» no gens o poc habitual, el senyer recinte central de la Universitat de Barcelona, per cloure la molt espessa i interessant temporada musical d'aquest centre, amb una estimable versió de *La serva padrona*, de Pergolesi, seguida per un confortant nombre d'assistents. Versió a cura d'artistes joves, sota la direcció segura de Josep Pons. D'un artista que obre un nou «espai» a la seva trajectòria en assumir la direcció de la Coral Càrmina, substituïnt-hi Jordi Casas, en allò que significa una fita acusada en els setze anys d'història de l'esmenat conjunt coral acollit a la parròquia de Sant Ildefons.

Un altre espai a tenir en compte, insòlit fins a cert punt, és el de la Biblioteca de Catalunya, en el qual es va aprofitar l'avi-nentesa del primer aniversari del seu tras-pàs per muntar-hi una excel·lent exposició, inaugurada en presència de Carme Bravo, la vídua del mestre Mompou. Una forma molt digna de retre homenatge a una figura que en va rebre molts en vida i que n'està rehent en mort. En tot cas, aquest cal situar-lo entre els de més gruix, pel que fa a dignitat i elegància.



ESCOLA INICIAL

EDAT	A partir dels 5 anys
ENSENYAMENTS	Formació Musical General Piano Violí Violoncel Guitarra Conjunt Instrumental

ESCOLA SUPERIOR

EDAT	A partir dels 15 anys
ENSENYAMENTS	Piano Violí Viola Violoncel Guitarra

Gran Via de les Corts Catalanes, 407
Tel. 425 15 55

Edmon Colomer

defensa de l'autocrítica

En pocs dies de diferència i en dos marcs diferents han actuat al Land de Baden-Württemberg dos artistes catalans de confirmat prestigi a casa nostra i d'ascendent valoració internacional. Josep Colom donà un recital de piano, com a acte central d'una Setmana Cultural que el Consolat espanyol a Stuttgart organitzà en aquesta ciutat alemanya. Amb l'excepció de la *Fantasia bètica*, de Manuel de Falla, el programa estava compost per obres d'autors catalans: Antoni Soler, Enric Granados, Isaac Albéniz, Frederic Mompou i Xavier Montsalvatge.

Per altra banda, Edmon Colomer va ser convidat a dirigir la Württembergische Philharmonie de Reutlingen, de la qual és director titular Salvador Mas. Hi feia dos concerts: un, a la ciutat seu de l'orquestra, i un segon, a Tübingen, una ciutat de gran prestigi en el món acadèmic, artístic i cultural, amb la cèlebre Universitat que ja té més de mig miler d'anys d'existència. (Recordem, només de passada, alguns dels noms que han tingut lligams acadèmics a Tübingen: Uhland, Mörike, Schlegel, i, en el curs de 1790/91, viuen a la mateixa habitació Hölderlin, Schelling i Hegel.)

Al concert de Josep Colom vam poder-hi assistir personalment. Malauradament, obligacions a dos cents quilòmetres de distància ens impediren de poder escoltar els d'Edmon Colomer.

L'entrevista amb aquest darrer ha nascut en dues etapes: la primera, a Londres, l'estiu de 1986, on vam coincidir amb ell en una estada al Regne Unit; la segona, a Stuttgart, durant aquest darrer viatge de Colomer a Alemanya. El fet que uns problemes de coordinació no possibilitessin, dos anys enrera, la publicació d'aquesta entrevista, i havent vist que els temes tractats eren en la seva majoria vàlids encara, ens han decidit a intentar-ne ara la publicació, amb lleugers retocs d'actualització.

Pregunta: Les teves aparicions «metedriques» a Catalunya, ¿estan condicionades per les teves múltiples activitats a l'Estat espanyol, a Europa i als Estats Units? Com va començar la teva carrera musical?

Resposta: Jo, des de sempre, m'he mogut en ambients musicals, començant per l'atmosfera familiar. També he dedicat bastants anys a la pedagogia musical, al cant coral i a la música instrumental. Considero significatiu, per a la meua formació, el temps que vaig estar treballant a Catalunya, el període de col·laboració amb la Coral Cantiga, sense que això representi minvar la importància de l'experiència guanyada amb altres corals! De fet, cada fase ha estat profitosa artísticament, en algun aspecte. A poc a poc, vaig anar treballant amb diversos conjunts instrumentals, destacant-hi en aquest camp l'Orquestra del Conservatori de Barcelona.

P: A més a més dels estudis de música...

R.: Sí! Paral·lelament als estudis al Conservatori, vaig fer Filologia catalana a la Universitat.

P: Concretant-nos ja en la direcció orquestral...

R.: Vaig estudiar amb Antoni Ros-Marbà, a qui dec les meves primeres oportunitats amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

P: Crec recordar un Alexander Nevsky, de Prokofiev!

R.: Això va ser l'inici: la primera obra amb orquestra.

P: Continuem amb el currículum, si et plau!

R.: Bé! Mitjançant la meua relació amb la Federació Europea de Joves Corals —una relació que continuo mantenint intensament—, vaig coincidir, l'any 1980, a Bèlgica, amb la Hertfordshire Chamber Orchestra, i vam començar a treballar amb força freqüència. Abans de seguir parlant d'això, però, haig d'esmentar la meua estada al Conservatori de Manresa, d'on vaig ser director durant els anys 1981 i 1982. Fou una experiència que em serví de molt; encara que, avui, haig de dir, sincerament, que no estava preparat per una feina d'aquestes dimensions.

P: El setembre de 1986 clous el període de col·laboració amb la Hertfordshire Chamber Orchestra.

R.: A nivell formal, sí. La col·laboració continua, encara que en una forma més esporàdica que durant els tres anys en què vaig ser-ne director titular.

P: Després de Manresa, creues l'Atlàntic!

R.: Durant el meu segon any a Manresa vaig rebre una beca del Comité Hispano Americano para la Cooperación Cultural y Educativa i vaig anar a estudiar a Bloomington (Indiana) amb Thomas Baldner y Bryan Balkwill. Després de tres anys, vaig treure un «Master of Music in Conducting». Amb Bryan Balkwill vaig treballar, principalment, òpera.

P: Bé; deixem els estudis, si et sembla, i passem a la teua feina. Actualment, a part d'activitats més o menys esporàdiques, treballes amb la Hertfordshire Chamber Orchestra de tant en tant, amb la Joven Orquesta Nacional de España (J.O.N.D.E.) i també has dirigit orquestres de primer nivell mundial, com poden ser la Simfònica de Londres o la Royal Philharmonic. Com és la teua feina en cadascuna d'aquestes orquestres?

R.: D'entrada, hi treballo totalment diferentment, perquè les condicions no hi són comparables. La Hertfordshire Chamber Orchestra és el prototipus d'orquestra «de nivell», en què els membres podrien ser professionals, però que, per diverses circumstàncies, tenen una altra ocupació principal. L'exigència de nivell, però, no es veu reduïda per aquest fet: escullen el director amb qui volen treballar, i també proposen algunes obres per als programes, uns programes que repeteixen només molt excepcionalment. Tots els músics tenen experiència de tocar en conjunt, i són capaços de llegir a vista qualsevol tipus de música que tinguin al faristol. Els assaigs es concentren en un cap de setmana llarg —de divendres a diumenge— i, generalment, fan dos concerts la setmana següent. En ser amateurs en el sentit positiu del terme, és a dir, que toquen perquè estimen la música, em deixen bastant més temps per assajar que el que generalment concedeixen les orquestres angleses.

La Joven Orquesta, en canvi, treballa molt diferent. Com que no hi havia cap precedent de la mateixa natura, hem hagut de crear una forma de treball molt efectiva. Per preparar un programa, dediquem entre deu i dotze dies d'assaig intensiu, organitzats en assaigs parcials de dos tipus: un, amb cada grup de corda o vent per separat; i l'altre, més endavant, amb tota la corda i tot el vent. Això ho fem prèviament als assaigs de conjunt. Paral·lelament s'hi treballa la música de cambra per se, perquè, en el fons, és la veritable preparació per al repertori simfònic. Ací, la responsabilitat no és únicament meua, sinó que recau sobre tots els professors que componen l'equip.

P: ...i amb la Simfònica de Londres...

R.: (lapidari). Un assaig a les tres de la tarda, i un concert a dos quarts de vuit amb un repertori imposat per ells i evidentment (no pot dissimular un cert to irònic) el resultat és brillant..., perquè ho han tocat milers de vegades!!!

(Aquesta resposta és, potser, el millor ba-

ròmetre que podem tenir per calibrar una faceta important de la personalitat d'Edmon Colomer; la seva sinceritat i la seva modèstia. Molt pocs cops es té l'ocasió de sentir d'un músic una resposta tan franca i directa sobre un tema com aquest. Ens preguntem quants col·legues d'Edmon Colomer no haurien resistit la temptació d'amagar aquesta veritat que hi ha sovint darrera les aparences! Sabem que, sovint, situacions com aquesta —o d'altres, molt menys significatives— s'utilitzen preferentment per «inflar» artificialment currículums, ensenyar només la part daurada, superficial i externa de la realitat, i deixar que la cara amagada del fenomen, sovint no tan edificant, resti desconeguda per al públic; la necessitat de «fer carrera» s'imposa sobre altres consideracions de caire més ètic. Felicitament, però, Edmon Colomer n'és una excepció, en aquest aspecte.)

P.: Amb la Royal Philharmonic, ¿també vas tenir només un assaig?

R.: (somriu) No, no...! Amb la Royal Philharmonic va anar millor: me'n van concedir dos!

P.: Bé, no ens sembla cap gran diferència. Creiem que, a Espanya, te'n donen més, d'assaigs. Va ser, per a tu, una experiència millor?

R.: Sí. L'experiència va ser per a mi bastant més positiva. Si penso en les condicions de treball a Anglaterra i a Espanya, ací tinc possibilitat de fer més assaigs, però —deixant de banda el nivell, que és un tema a part— hi ha una diferència que es dona entre les orquestres dels dos països: a Anglaterra, durant els assaigs, no cal dir mai a la gent que calli.

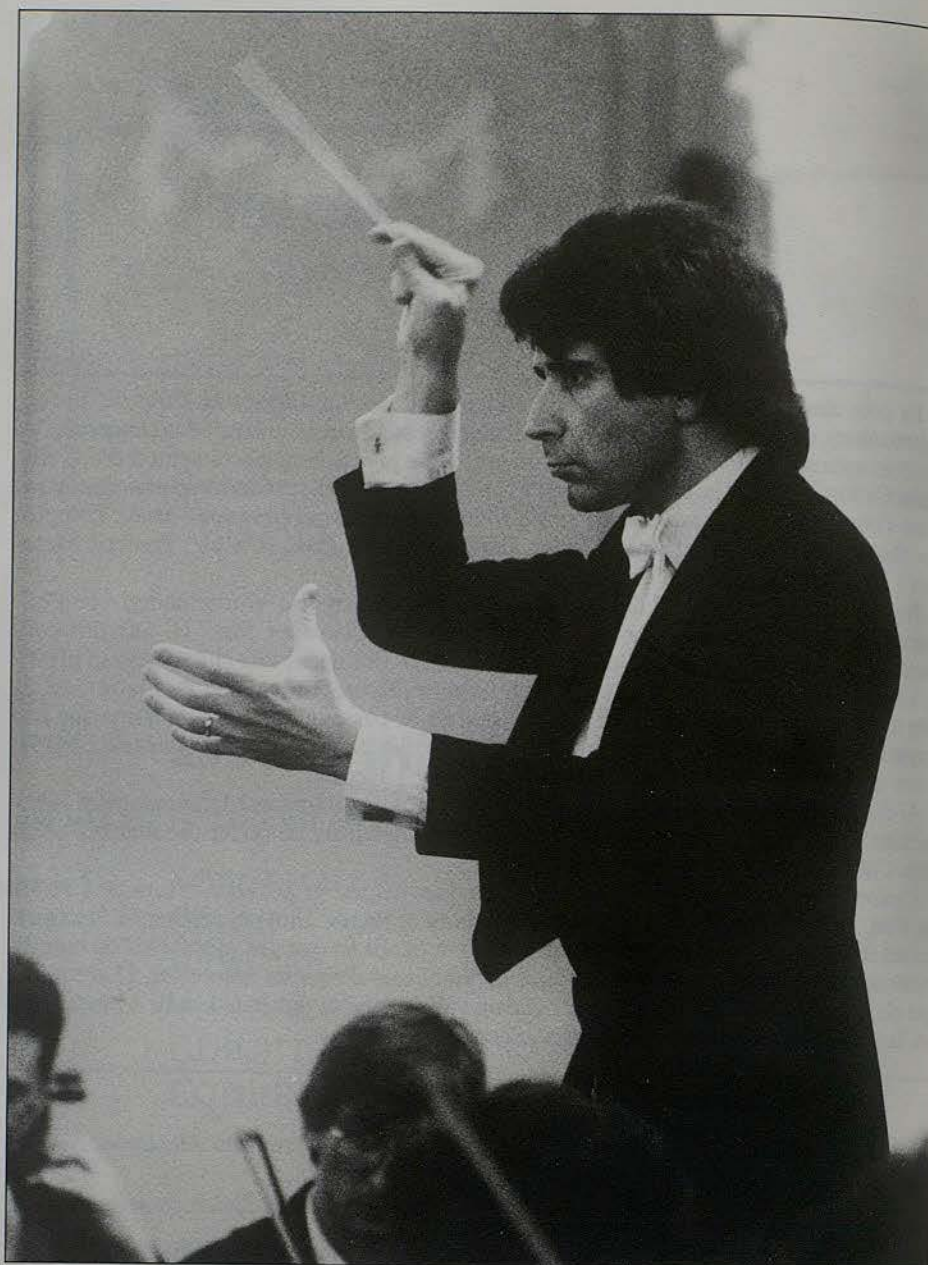
P.: Quins dels teus mestres t'han influenciat més?

R.: Antoni Ros-Marbà, en primer lloc. També tinc un record molt intens de Sergiu Celibidache. La seva capacitat musical i la seva profunditat d'anàlisi és difícil que es tornin a donar; en el meu cas, però, i pel poc temps que vaig estar amb ell, la seva influència, encara que important, ha estat més simbòlica que real.

P.: Amb la Joven Orquesta Nacional has aconseguit resultats espectaculars; ningú no imaginava que això seria possible, a l'Estat espanyol. Per què és tan imperfecta la vida musical a les nostres latituds?

R.: Bé; això ja és una pregunta tòpica. Tots som conscients que la nostra tradició musical —molt rica durant els segles XV i XVI— es va anar diluint, i que, avui, es pot dir que la nostra vida musical es pot, per falta d'antecedents a curt termini. A Espanya, a més a més, hi ha una manca de disciplina col·lectiva —potser influïda pel nostre caràcter— que fa molt difícil l'èxit de qualsevol empresa en comú: des de la construcció social i política del país fins a qualsevol projecte artístic o musical.

P.: Quins remeis hi veus, a aquesta situació?



Edmon Colomer.

R.: Ser molt autocrítics! Saber analitzar amb vigor i honestat la nostra situació i, d'altra banda, comprometre'ns —i això vol dir comprometer-nos-hi tots!— a la reconstrucció dels programes d'ensenyament i del fet musical en general.

P.: Per acabar, Edmon; quins són els teus propers projectes?

R.: De projectes n'hi ha bastants. Els més importants són, però, un Rèquiem, de

Mozart, amb l'Orfeó Donostiarra i l'English Chamber Orchestra, en gira per Espanya, el febrer del 89 i una escenificació de l'Atlàntida, de Manuel de Falla, el juliol del 89 també. Aquest darrer projecte es presentarà abans, pel mes de maig, a París.

A.J.: Moltes gràcies, i molts èxits en aquests projectes de futur!

Albert Julià

escola de pedagogia musical

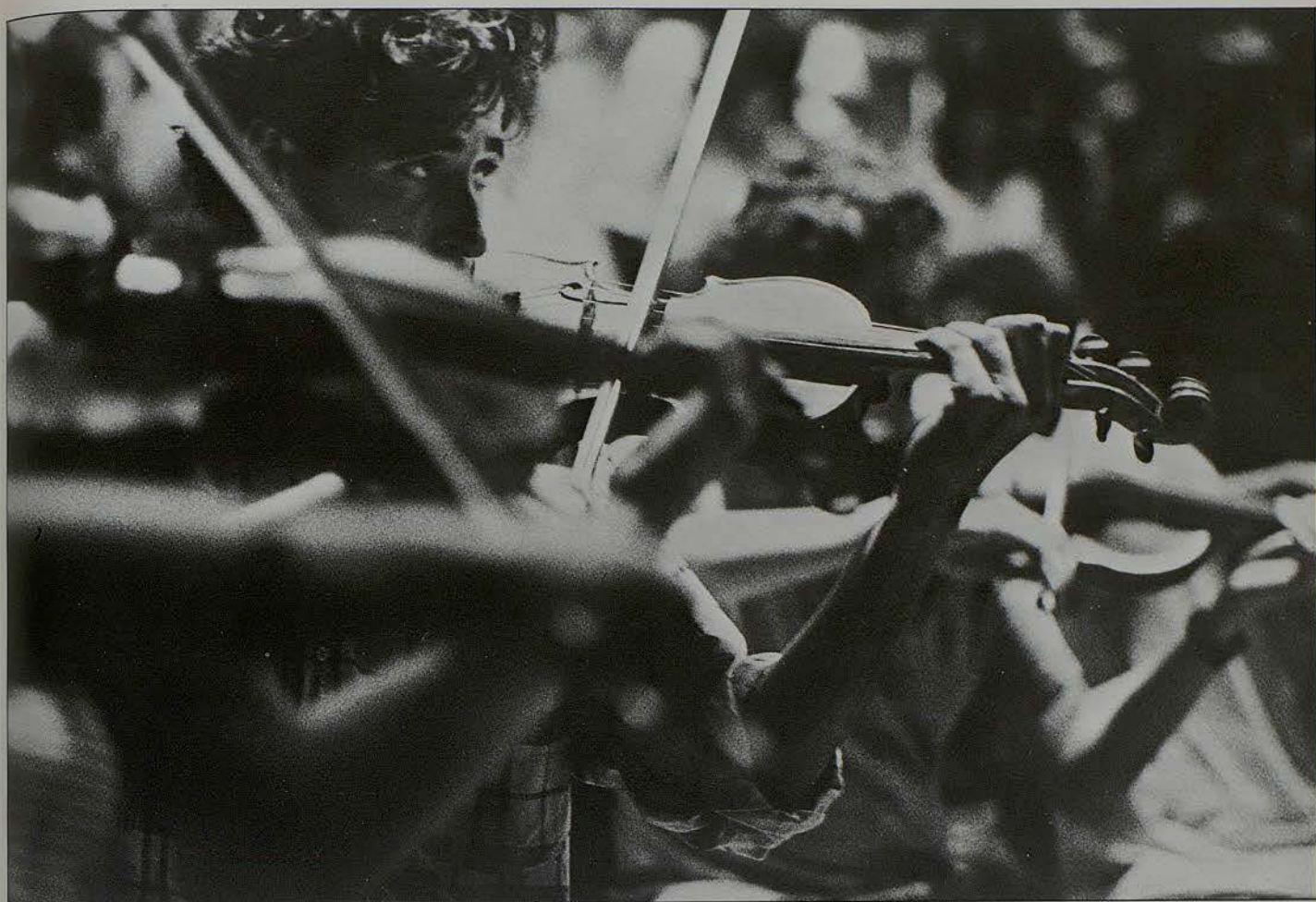
MÈTODE IRENEU SEGARRA

CURS D'INTRODUCCIÓ AL MÈTODE

Dies 7, 8, 9, 14, 15, 21 i 22 d'octubre

Terrassa

Sol·liciteu informació a la Secretaria de l'Escola (c/. Portal Nou, 13, 08221 Terrassa, tel. 783 79 72, de 9 a 13 h.)



Instrumentistes estrangers a Barcelona

Presència substancial de músics de l'Est

A primers anys 80, un cop acabada l'època Pàmies, el Gran Teatre del Liceu s'institueix com a Consorci. És clar que cal renovar l'Orquestra. Es fan proves, es busquen músics i es comprova de forma definitiva que el nostre país no en produeix de prou bons. Als països de l'Est, d'altra banda, sembla que en tenen més dels que poden col·locar, principalment del tipus que aquí ens manca: de corda. Així, l'Orques-

tra del Liceu i també la Ciutat de Barcelona es posen en contacte amb agències artístiques de Txecoslovàquia, Polònia i Romania. Es fan audicions i comença la vinguda de diferents músics d'aquests països, per tocar a les nostres orquestres. Molts d'ells, han de deixar la família al país d'origen. Quina nova situació tenen? Quin és el lligam que els uneix als països socialistes? Com s'adapten a casa nostra?

La cosa certa és que, de primer, es crea un gran enrenou. L'opinió pública es preocupa dient que les orquestres catalanes haurien d'estar formades per músics catalans, i no per estrangers.

Cal anar més enllà, però. Hem parlat amb tres d'aquests «cordes» foranis, que ja fa anys que són aquí, i amb el responsable per a afers d'orquestra i cor del Liceu, Joan Arnau. D'entrada, sorgeix una constatació:

—El fet d'anar a cercar músics al bloc oriental ve motivat, únicament i exclusivament,



per la manca de músics nostres. D'això, evidentment, no en tenen la culpa els músics estrangers, sinó que, l'únic motiu, l'hem de buscar entre nosaltres mateixos, en el sistema d'ensenyament: conservatoris, professors, programes.

Joan Arnau, explica com va començar l'entrada de músics de fora a les orquestres barcelonines.

—Al Liceu, a la temporada 1981-1982 es van fer proves per formar una nova orquestra estable. Evidentment, la idea era formar una orquestra amb músics d'aquí; però un cop fetes les proves d'accés, els responsables es van adonar del gran problema que oferia la manca absoluta de «corda» a casa nostra. N'hi ha poca, i encara menys que arribi al nivell d'una bona orquestra.

Recordem, en canvi, els grans mestres Massià i Toldrà, que havien creat escola. Això, ara s'ha perdut. I comença a tractar-se d'un problema que es va generalitzant per tot Europa.

Així, el mestre Marco, aleshores director de l'Orquestra del Liceu, i el mestre Xancó, van viatjar a Polònia, Romania i Txecoslovàquia.

—Aquesta contractació nombrosa de cordes de fora va ser molt criticada per l'opinió pública; però és que nosaltres no ens podem aturar en aquestes coses ja que, de

moment, si volem tenir una orquestra que soni bé, no ens queda cap altra alternativa.

Posteriorment s'han fet oposicions obertes a tothom, cercant la màxima qualitat i intentant ser tan objectius com fos possible. Així, les darreres han estat amb una cortina entre el jurat i l'opositor, del qual només se'n coneixia allò que tocava, i se l'escollia segons el seu nivell musical, no segons la seva nacionalitat.

—Respecte al tema de l'adaptabilitat dels músics foranis aquí —continua Arnau— no hi ha hagut cap problema. Els músics tenen un avantatge: el seu llenguatge és universal; i s'han adaptat ràpidament a la nostra manera de treballar.

Però, insisteixo que el problema greu —acaba el responsable artístic de l'Orquestra del Liceu— no és una qüestió de nacionalitats, sinó quelcom que s'hauria d'analitzar a fons. En aquests moments, volem una bona orquestra i no la podem assolir amb els nostres músics; això és un fet real. El motiu em sembla que ve directament del nostre sistema d'ensenyament. Hauríem de plantejar-nos tots plegats que aquest és un treball a llarg termini, i que podem adquirir allò de bo que vingui de fora. Cal reformar les escoles de música i fer una forta reflexió sobre nosaltres mateixos, per trobar solucions a un problema existent.

Adam Glubinski és polonès, va venir a Barcelona l'any 1984, i toca el violoncel a l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu. De Romania ve Florian Munteanu, viola també al Liceu, i de Txecoslovàquia, un violí per a l'OCB: Jindrich Bardoň.

Adam va marxar de Polònia per qüestions estrictament personals, si bé cal dir que la seva situació hi era molt bona. Treballava al Teatre Nacional de l'Òpera, al Conservatori de Varsòvia, en dues orquestres de cambra, en un quartet i havia fet diversos enregistraments.

—Jo tenia un bon nivell de vida; però, així i tot, a Polònia hi ha coses que són inaccessibles. Com, per exemple, comprar un pis. Mai no pots arribar a l'import que te'n demanen, ni que tinguis uns ingressos molt bons. A això s'hi afegí el meu caràcter. Vaig tenir problemes amb els companys de corda. Em vaig equivocar unes quantes vegades, per allò d'exigir de la gent coses que no pot donar; i, aleshores, crees mal ambient. I han estat les dues coses unides. Al principi, vaig pensar a marxar a Alemanya o a Àustria; però començà a fer-se tard. Anava a sortir una ordre ministerial de prohibir la sortida als músics, perquè tots els directors es queixaven que els que tenien a les orquestres eren estudiants. I, en part, era cert! La gent que acabava



els estudis venia a treballar dos o tres anys per adquirir experiència i, després, se'n anava. Aleshores, l'única manera d'evitar-ho va ser prohibir-ho.

Per a Florian i Jindrich, els motius es basen en les ganes de conèixer l'ambient musical europeu. Florian explica que, si bé a Romania hi ha molts llocs de treball per als músics, els de més categoria és lògic que en vulguin sortir. Afegeix:

—Allà, hi treballes molt de gust; però això no priva que també vulguis tocar a l'Orquestra de la Scala de Milà, per exemple. I el fet de tenir una certa categoria i tocar en una orquestra que viatja, et fa conèixer països on t'agradaria quedar-te. A més, aquí, s'hi guanya més!

Jindrich coincideix amb Florian:

—Sempre m'ha agradat de viatjar, conèixer coses noves. Jo, amb l'Orquestra Simfònica Janáček, d'Ostrava, havia viatjat per Europa i coneixia Espanya. La idea de quedar-m'hi m'agradava. A més, de l'any 1971 al 1974 ja havia estat contractat a Cuba. Aquesta és una possibilitat de viatjar perfecta. No costa res, es coneixen altres cultures, altres geografies, altres musicalitats, altres ambients. Aleshores, per què no aprofitar-ho? Viatjar des de Txecoslovàquia costa molt, i no és fàcil sortir.

D'altra banda, als països occidentals hi ha hagut el costum de proporcionar-se de músics de l'Est ja que se'ls considera de bona qualitat, sobretot en la corda. Així, ens aprofitem els uns als altres.

Les agències artístiques

El sistema de sortida és similar a tots els països del bloc oriental. A cada país hi ha unes agències artístiques que acullen totes les ofertes de treball que vénen de fora; funcionen com un empresariat. Aquestes agències s'encarreguen de tot allò que tingui relació amb l'art i que hagi de sortir del país. Quan hi ha demandes concretes, s'organitzen oposicions.

I així va ser com van marxar-ne tots tres músics. Adam i Jindrich, cadascú des del seu país, van coincidir, l'any 1982, a l'Orquestra Simfònica de Las Palmas de Gran Canaria, després que el director del Conservatori d'aquella ciutat, el senyor Martín, visités les agències artístiques d'aquests països i hi sol·licités músics. Florian va aprofitar l'anada dels mestres Marco i Xancó a Romania i va marxar-ne amb el mateix procediment.

—Es fan oposicions per entrar a l'agència i després oposicions amb el director que ve de fora —explica—. Jo em vaig presentar l'any 1981; i d'allà s'han quedat aquí a Barcelona, quatre músics.

El 1984 Jindrich i Adam vénen a Barcelona.

—Després d'estar dos anys a Las Palmas —explica Glubinski—, encara que era meravellós i una oportunitat única per conèixer les illes, hi havia també una sèrie d'inconvenients. En primer lloc, el sol fet que són illes: la llunyania. També, problemes amb els instruments, ja que no hi ha luthiers i tots els accessoris necessaris els has d'encarregar a Barcelona o a Madrid. Això ens va fer dir que ja era hora de tornar a Europa; i com que aquí necessitaven músics, vam venir.

Adam va anar amb el seu violoncel a l'Orquestra del Liceu. Jindrich, que a més tenia problemes d'al·lèrgies respecte al clima sec de les illes, es presentà amb el seu violí davant d'Antoni Ros-Marbà per fer l'audició als concertinos. Era el setembre del 1984. Un cop dins, l'any següent, es va presentar a les oposicions i guanyà el contracte indefinit com a primer violí *tutti* a l'OCB.

Lligats als països socialistes

L'adaptació per a tots tres músics va ser bona, si bé és cert que l'ambient musical que els rebia en aquell moment era absolutament reaci als estrangers. A això, s'hi afegeixen els lligams que encara els uneixen amb el seu país. En primer lloc, han de pagar impostos. Adam assegura, al respecte:

—Potser no valdria la pena de pagar-los; però depèn del plantejament de cadascú. Quant a diners, són pocs, ja que representa el 10 per cent dels teus ingressos. O sigui, és i no és. Poca cosa! A canvi, tens seguretat social, pensió, etc. Tots els serveis socials els tinc coberts per Polònia.

Això no obstant, hi ha altres aspectes que poden influir més o menys sobre aquesta nova «llibertat». Explica Glubinski:

—La diferència entre Polònia i tots els altres països de l'Est és que el meu és un país la història del qual és bastant semblant a la de Catalunya. Hem estat invadits per tot arreu. Però el nostre caràcter és diferent. Nosaltres, generalitzant, som lluitadors, lluitadors per tot, amants de la llibertat. Aquí, se'ns diu que la primera constitució democràtica va ser la de Cadis, el 1812. Doncs, disset anys abans, a Polònia, ja hi havia constitució democràtica; i uns cent vint anys abans d'aquella constitució, el rei era escollit democràticament per la noblesa.

Amb això, vull dir que nosaltres estem acostumats a certes llibertats. De Polònia, no és cap problema sortir-ne. O sigui, els problemes que tenen romanesos o txecs, que no poden portar la família amb ells i es queden aquí, sols, a Polònia no passa. Pot venir qui vulgui, si es pot pagar el viatge. El passaport, el tens. El visat, l'has de demanar a l'ambaixada espanyola, que és on et pregunten què hi vols fer, aquí.

Jo, d'obligació de tornar o altres requisits oficials, no en tinc cap. Ens ajuden en tot el que poden. Ara, com que és el sisè any que sóc fora, m'ha caducuat el passaport i només he hagut d'escriure a l'ambaixada i el nou ja és en camí.

Els txecs, en canvi, tenen marcat al passaport la data en que acaba la temporada; i si acaba el dia 1, el dia 3 ja han de ser allà; o si no, hi ha problemes. Jo, si vull, puc viatjar amb tota llibertat i passar les vacances on em vingui de gust. Tinc, doncs, llibertat absoluta quant a moviment. El canvi de Canàries a aquí, al Liceu, per exemple, per a ells és impossible: han de tornar i demanar a l'agència que els enviï a un altre lloc.

Jindrich té la seva família aquí, amb ell. Li van donar asil polític en base humanitària. Explica que, a companys del Liceu, els ha costat molt que els deixessin (com a mínim, i només durant un període) que les seves famílies estessin aquí, amb ells.

—Això ho considero inhumà; perquè, si



a un li donen permís per treballar a l'estranger, no hi ha cap motiu per no permetre que la família els acompanyi.

Els romanesos, aquest problema no el tenen; però, en canvi, tenen por que quan hi tornin de vacances, no els deixin tornar a sortir, —explica Adam.

Val a dir que, en aquest sentit, Florian Munteanu fa cinc anys que no veu la seva dona ni el seu fill. Llavors, aclareix Glubinski:

—Jo, si no veig la meua dona és per feina. Vaig sortir de Polònia en el pitjor moment, el 1982, quan l'estat de setge de la darrera guerra nostra. Aleshores sí que posaven impediments a les sortides familiars, ja que temien que la gent fugiria. I més en professions en les quals se sap que, en algun lloc del món, es podrà defensar. Allò que demanaven era que un estigués treballant sis mesos, i llavors deixaven sortir la família; però si alguns volien marxar plegats, només calia anar-hi i preguntar-ho. Això és el que vaig fer. I em van demanar, a més del contracte, un certificat de qui em contractava que digués que, per desenvolupar el meu treball, era millor estar amb

la família. I així, ha vingut aquí no només la família, sinó també molts amics.

Una rebuda freda

Quant a l'ambient respecte a l'estrangeria en general, els tres músics reconeixen que era una mica distant.

—Això és lògic —diu el violoncel·lista polonès—. Segons m'han explicat (jo encara no hi era, al Teatre del Liceu, quan el senyor Pàmies deixà d'existir), tota l'orquestra va ser despatxada. Aleshores el Consorci va contractar la gent a cop de telèfon. Es trucava a Txecoslovàquia o a Romania: «Necessito vint violins», i així anava. S'agafava gent que tocava pitjor que els que havien estat acomiadats. Més tard, el senyor Marco, amb molt més bon criteri, viatjava i escoltava la gent. Però tampoc no era prou, perquè hi havia diferències molt notables quant a la formació professional. Vull dir que, per molt bé que toquis un concert de Paganini, això no significa que siguis un bon element per a l'orquestra.



tra. Ara, això també s'ha millorat. Es demana un concert de Mozart per als violins i un de Haydn per als violoncel·ls, i també passatges d'orquestra. Així, doncs, en aquells anys, trobar-se estrangers que tocaven pitjor que els músics d'aquí feia que l'ambient, ja d'entrada, fos reactiu a qualsevol persona forana. A això també s'hi va afegir que, durant un temps, els estrangers guanyàvem més que els d'aquí (per allò que teníem l'obligació de pagar impostos, i dels viatges). Ens pagaven dietes, i eren força diners. Això també posava la gent en contra, perquè estàvem fent la mateixa tasca. El fet que jo hagi de pagar els meus impostos és un problema meu; i així es va veure finalment, i aquell sistema, afortunadament, va desaparèixer. Ara tots estem en les mateixes condicions. Les úniques diferències es deuen a les categories professionals. Així, finalment, el problema d'estrangeria va deixar d'existir.

I continua, encara:

—Quant a l'OCB, hi havia una llei que deia que si no hi ha professionals estatals, el màxim d'estrangers que pots contractar és el 10 per cent. Això és el que regia a

l'OCB en temps de Ros-Marbà. La gent també s'hi posava en contra: cosa que no acabo d'entendre, perquè jo vaig sentir les oposicions i em sembla que, realment, els qui van entrar són els qui van tocar millor. Això es veu com a llocs de treball que roba la gent de fora als d'aquí. Aleshores, sembla que tota la professió estigui enfonsada perquè ve gent de fora. Però també cal tenir en compte que aquí no hi ha sortides professionals, perquè encara que estudiis, per raons X i perquè l'ensenyament està com està, no tens oportunitats professionals. Per què esforçar-te, doncs? Això, sí. Aquest tipus de pensament és el que fa enfonsar una professió.

Florian, per la seva part, assegura que la gent, a nivell professional, els ha acollit molt bé ja que saben que estan ben preparats.

—Al principi, tenia una mica de por; però els qui protesten sempre són aquells que no tenen una preparació gaire bona. Es deia que nosaltres érem els mercenaris de la música. Aleshores, jo dic: «Es tracta, doncs, d'uns mercenaris molt ben preparats». Les coses s'han arreglat quan

s'han adonat que no s'ha tret ningú per culpa dels estrangers. A més, si es van anar a buscar músics a fora era perquè aquí no n'hi havia; i no n'hi ha. I això és pel sistema d'ensenyament.

Jindrich diu que un dels motius perquè la gent d'aquí es posés en contra dels estrangers va ser pel fet de treure el límit del 10 per cent d'estrangeria de l'OCB.

—Això va ser un canvi massa brusc i va motivar un xoc. A mi, la reacció no em sorprèn, perquè cadascú procura defensar allò que és seu. I també penso que, tenir a Barcelona una orquestra completament estrangera, seria un extrem. De primer, cal aprofitar la gent del país; però si queden places vacants, aleshores és quan s'han d'anar a buscar a fora. S'ha de tenir en compte que tenir músics autòctons és una inversió a llarg termini. Ara es porten músics estrangers per solucionar els casos momentanis que sorgeixen i que s'han de solventar en un o dos anys. Però, què passarà després? Perquè això no és una solució a la llarga. Una bona orquestra és la que treballa amb gent estable i a llarg termini. Així és com es pot anar millorant la professió.

Un sistema educatiu que no funciona

Així, doncs, sembla que ja hem trobat la punta de la qüestió. Tots hi coincideixen: «La culpa és del sistema d'ensenyament».

Per a Florian Munteanu:

—Es van a buscar músics a l'estranger perquè aquí no n'hi ha; ni bons ni dolents. No hi ha corda. Crec que això passa perquè la gent no té paciència per estudiar. Jo, ara, estic treballant al Conservatori de Manresa. La gent està molt animada; però són pocs anys i poc temps els que hi dediquen. I així no es pot arribar a un bon nivell professional. Amb mitja hora a la setmana, no es pot fer res.

Adam Glubinski coincideix amb l'anterior:

—Pot ser que amb deu anys n'hi hagi prou (a Polònia són 17 o 18 anys, que van des de l'ensenyament bàsic a l'escola superior); però depèn de com els treballes, amb qui treballes i, sobretot, de si tens temps per treballar. Perquè això no té cap secret; són moltes hores d'estudi. Aleshores, jo pregunto: si l'infant va a l'escola, en surt a les 5 de la tarda, després va al Conservatori i quan arriba a casa té deures, ¿pot fer-ho, tot? Simplement, no té temps per estudiar. A això cal, afegir-hi un professorat que, de vegades, no és tan bo com hauria de ser. I, finalment, cal pensar també que l'ensenyament de què és l'instrument no va unit a l'ensenyament d'ètica. Jo penso que no es tracta només d'ensenyar a tocar un instrument. Per exemple, jo no m'imagino, per la formació que he tingut, no treure fotocòpies d'allò que estem assajant al Teatre i, així, cada dia dedico unes hores a repassar aquelles parts on em trobo amb dificultats. I això també és important per viure la música; i aquí no ho fa tothom. Jo pertanyo a una família de moltes generacions de músics... I si bé el meu pot ser un cas una mica exagerat, a mi m'han ensenyat que la professió no és només tocar un instrument, sinó tot un conjunt de coses: el preparar-se, el comportament, l'autodisciplina d'afinació. Això et fa sentir a gust amb la teva eina de treball.

Jindrich Bardoň diu:

—En primer lloc, cal posar en ordre l'ensenyament. Per exemple, crec que el programa dels conservatoris és excessiu; s'aprenen més coses, però mai no s'arriba a la qualitat desitjada. Això comporta que pocs dels millors puguin arribar a solistes. Si bé és cert que a Espanya s'està fent un esforç molt gran a nivell musical, hem de pensar que no és fàcil, que no és qüestió de dos o tres anys, sinó de 25 o 30, si s'hi treballa bé. També caldria que la música fos massiva, en el sentit que com més gent hi hagi més fàcil serà trobar-ne de bona per formar una orquestra. I això només es pot aconseguir fent de la música una as-



signatura forta dins de l'ensenyament general bàsic.

Florian veu la solució en un canvi de política educativa i en un augment de pressupostos:

—Cal que s'inverteixi més en orquestres, en conservatoris, en beques, etc. Perquè si no tens mitjans, no pots fer res. A més a més, hi hauria d'haver orquestres de nivell mitjà, perquè la gent aprengui a tocar en conjunt.

Per a Adam, aixecar la professió és només qüestió de treball; de preparar bons professionals des de les escoles:

—Estic treballant al Conservatori del Liceu. Tenim la sort de tenir el senyor Villanueva, que té les coses molt clares. Allò que vol és que aquesta casa funcioni. Es tracta de fer alumnes que toquin bé, i de canviar tot allò que no funciona. Començant pels professors i acabant pel programa. Perquè el programa que tenim ara és una meravella; hi és tot. «El violoncel·lista que pugui tocar, tot sencer, el programa d'aquí, del Conservatori, serà el millor violoncel·lista que conec». I això ho estem canviant. A més, no es tracta d'escollir un programa d'examen a principi de curs i treballar-lo tot l'any, sinó que cal preparar-lo poc abans de l'examen, ja que aquesta és una prova més i prou. El professor és qui ha de saber el treball realitzat durant el curs i si l'alumne pot anar endavant o no. No és qüestió

de tocar bé a l'examen, sinó de treballar bé tot l'any. També cal preparar bé la tècnica, que funcionin les mans, i no tocar una mateixa obra durant tot l'any, perquè l'acabes avorrint.

Però Adam va molt més a fons:

—El problema no és, només, l'ensenyament musical, sinó tot el sistema educatiu. Perquè resulta que si un vailet de deu anys, que està fent quart de Bàsica, ha d'aprendre i memoritzar tot el que li exigeixen, no podrà ser un noi com tots els altres. El dia que li interessen, ja anirà a buscar els materials que necessita i sabrà tot el que vulgui. I això és la cosa incomprensible. Ha d'aprendre massa coses alhora; i si no les aprèn, el suspensen. I, per què...? Això és carregar el noi de coses inútils per a ell, ara; i el noi deixa de ser noi!

I, finalment, només cal afegir que també cal formar musicalment la població. A Varsòvia hi ha quaranta-dos teatres dramàtics que funcionen durant tota la temporada. I la millor entrada pel Teatre Nacional de l'Òpera i Ballet, val 200 pessetes; aquí en val 7.000. Això sol ja és, per si, una lliçó: la millor que pot existir. Aquí, la cultura és per a rics. Allí, no. La cultura és per a tots: és la base d'una nació; és l'única riquesa que pot tenir una nació, l'única que pot unir una nació —acaba Glubinski.

Marta Porter i Talens

Músics occidentals del vell i del nou continent

Birgit Schmidt, de la República Federal Alemanya, està convençuda que el seu pare va tenir tres filles per tal de poder formar un quartet al menjador de casa seva. Birgit ha finalitzat la seva sisena temporada de viola a l'Orquestra del Liceu, i se'n va de vacances a Menorca, mentre espera que comenci la nova temporada. En realitat, va començar a l'Orquestra del Liceu gairebé per casualitat.

Va néixer a Giengen, un petit poble entre Munic i Stuttgart, on hi ha una escola de música amb una tradició molt llarga. Un poble de 24.000 habitants que té més de 100 violinistes.

Va començar a tocar el violí a vuit anys, i a tretze va canviar aquest instrument per la viola. Quan va acabar l'escola de formació general, va fer la carrera d'interpret d'anglès i francès, paral·lelament a la musical, fins que va arribar el moment en què va haver de decidir de què en volia fer la professió:

—Recordo una conversa molt llarga que vaig tenir amb la meua mare, quan havia de decidir-me per una de les dues professions. El meu plantejament era que volia fer d'interpret per guanyar-me la vida i, així, poder tocar la música que a mi m'agrada i de la manera que a mi m'agrada.

Va venir a Barcelona fa sis anys, de vacances, a veure una amiga seva que estava treballant aquí. Va saber que es feia una audició de violes per l'Orquestra del Liceu mentre ella feia de turista, i s'hi va presentar. «Per què no? És una aventura», pensava. Aleshores es va trobar que havia guanyat i tot d'una va decidir quedar-se. Ara ja no té intenció d'anar-se'n, perquè té la seva vida organitzada a la Ciutat Comtal i amb la música.

—Fins aleshores, jo havia estat tocant amb gent molt bona, però no en volia fer la meua professió. A més, jo no havia treballat mai en una orquestra professional, on la dinàmica és diferent a la d'un grup de cambra format per amics; i al principi, em costava d'acostumar-m'hi —explica tot recordant les coses d'ara fa sis anys.

Llavors, treballaven més hores cada dia, no tenien vacances pagades i cobraven menys que no pas ara. Estava tan acabada, al final de la temporada, que ja no li quedaven forces per tocar música de cambra amb uns quants companys, pel pur plaer de



tocar. Ja no li quedaven forces, si bé enyorrava fer-ho.

Viu al Poble Sec, en una casa amb un petit jardí. Allò que no li agrada de Barcelona és la humitat i el soroll constant. El fet de tocar en un marc com el Liceu el troba agraït, així com també la possibilitat d'assajar amb directors de primera fila i acompanyar cantants de fama mundial. Degut als seus coneixements d'idiomes, sol fer d'interpret entre l'orquestra i el director estranger a l'hora d'assajar, si bé de vegades no li agrada haver de ser la intermediària entre el director i l'orquestra, perquè hi ha moments en què es troba en un compromís.

—Allò que la gent explica de la situació abans que jo arribés, no t'ho pots ni creure: que estrenaven una obra de Wagner que no havien pogut assajar fins a la fi, perquè era molt llarga i només havien fet una part; però, això ja no ho vaig veure —diu, encara incrèdula.

Explica que s'han fet oposicions recentment al Liceu i que no s'han cobert totes les places: «Ni amb gent d'aquí ni amb gent de fora». També parla del públic del Liceu,

i confessa que és molt emocional, en el sentit que hi participa molt:

—Quan els agrada una òpera, un cantant, són molt efusius; però quan no és així, es posen a xiular com si fossin al futbol.

A la RFA els músics estan més considerats que no aquí.

—I vostè cobra pel que està fent? —li va preguntar, amb menyspreu, un taxista.

El risc de conèixer el Vell Continent

Douglas Prosser és un trompetista nord-americà que treballa, des del setembre de 1987, a l'Orquestra Ciutat de Barcelona. L'estiu d'aquell mateix any, un amic seu el va telefonar des de Barcelona al poblet on ell vivia a Colorado (EUA), per si li interessava una plaça de trompetista a l'OCB, encara que fos només per tres mesos de prova. Necessitaven un trompeta amb urgència: era qüestió de dies. Douglas té ara

un contracte amb l'OCB fins a la primavera de 1990.

Abans de venir a Barcelona, Douglas estava treballant a la Rochester Philharmonic; però explica que no va dubtar ni un instant, quan li va arribar l'oferta d'Europa. Era un risc, aquest de venir al Vell Continent per una feina tan incerta; però, d'altra banda tindria l'oportunitat de tocar com a solista, de conèixer una cultura diferent i de guanyar més diners, fent música, que no pas al seu país. Un dels primers objectius, només en arribar a l'aeroport, va ser el d'aprendre català. Ara ja el parla amb fluïdesa i reconeix que el llegeix amb més facilitat que no pas el castellà.

La influència d'un professor que tocava a la banda municipal

Nascut l'any 1963, va estudiar música, des de petit, a l'Eastmond Music School, fundada pel creador de la casa Kodak, qui a més de fotògraf també fou músic. Alhora, seguia el curs normal d'estudis i, de fet, no es va decidir a dedicar-se a la música fins els últims anys de l'escola, quan va tenir un professor que tocava a la banda mu-

nicipal i que el va sorprendre i impressionar amb la seva personalitat. A la seva família, d'origen rus, no hi ha coneixement de cap antecedent de músics immediats, encara que sap que algú dels seus avantpassats tocava algun instrument a les festes locals dels pobles, a principis de segle.

A Barcelona té llogat un pis al Passeig de la Vall d'Hebron, ja que fuig del centre de la ciutat, dels sorolls del trànsit i dels carrers estrets: ell va néixer en un poble petit. Cada dia assaja dues o tres hores a casa seva, segons la dificultat que tingui l'obra que estiguin preparant per al proper concert. En el poc temps que viu a Barcelona, ha aprofitat qualsevol ocasió per conèixer altres indrets de Catalunya i per viatjar a capitals musicals europees.

Vendre hamburgueses en una cadena de «fast-food»

Explica que el panorama musical a Barcelona és molt diferent del que hi ha al seu país. Allà, quan es convoquen oposicions per a una única plaça en una petita orquestra, s'hi presenta un nombre de sol·licituds impressionant, i la majoria són gent pre-

parada: la competència és molt gran. Té companys de l'Eastmond School que tenen la mateixa preparació i nivell musical que ell, i han hagut de deixar l'instrument a l'armari de la cambra, posar-se un davantal i vendre hamburgueses en una cadena de «fast-food» per guanyar-se la vida.

Li pregunto què li representa el fet que, amb l'orquestra, s'interpretin un nombre important d'obres de compositors catalans.

—*M'agrada que l'orquestra toqui la música del seu país, perquè així els músics catalans poden entendre millor les idees dels seus compositors* —comenta Douglas Prosser.

Si bé també troba estrany que, des que va arribar, ben poques vegades han assajat obres d'altres compositors de la península. D'altra banda, un dels aspectes que el va sorprendre agradablement és el públic barceloní. Creu que, als Estats Units de Nord-amèrica, la gent prefereix en general ser oients de la música comercial que emeten per la ràdio i no pas d'anar a concerts de música clàssica.

—*El públic d'aquí —diu— és més simpàtic i agraït.*

Eulàlia Furriel

Músics de casa: sí, però...

Lluís Sedó és un violoncel·lista de trajectòria dilatada en el nostre món musical, i persona que gaudeix d'un sòlid prestigi per la seva condició d'instrumentista de reconeguda categoria i també com a professional amb una visió àmplia del seu status. Recentment ha estat escollit per a representar els seus companys en el nou Patronat de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Ha residit força temps a Alemanya, un món musical que coneix bé i això ajuda a situar la idoneïtat de la seva opinió en el context temàtic que ens ocupa.

—*Si es tracta que vinguin instrumentistes bons, aleshores val la pena. Ara bé, sovint ingressa gent que no troba lloc als seus països i, aleshores, les coses canvien.*

Després entra en més detalls.

—*Crec que n'han vingut massa, de músics estrangers. Potser sí que tècnicament, dit així d'una manera general, són superiors als músics d'aquí; reben una preparació millor. Però moltes vegades arriben aquí sense pràctica orquestral, la qual exerciten a les nostres orquestres. Això s'hauria de tenir en compte. Perquè, a la fi,*

potser resulta més rendible a la llarga que la pràctica la facin músics de casa, perquè amb ells hi haurà una garantia de continuïtat.

Sedó, en el seu discurs va enllaçant diversos temes de la qüestió en un *continuum* ple de coherència.

—*Les orquestres es formen sobre la base d'una plantilla estable que és la que li dona caràcter i personalitat; i a partir de la mateixa cada any es produeix un mínim de canvis, un o dos, ja sigui per jubilacions o per altres causes. I aquestes noves incorporacions s'integren fàcilment en la forma de fer de l'orquestra. Aquí, a l'Orquestra, s'ha canviat de cop i volta la meitat dels instrumentistes. I potser sí que s'ha guanyat en alguns aspectes. Avui toquem més afinats que mai, però també més insegurs que mai. I és per això. Falta una plantilla estable del 90 per cent dels components. Si les noves incorporacions fossin amb gent d'aquí —continua Lluís Sedó—, es quedarien. En ser estrangers, vénen pensant en marxar. Són bons tècnics i agafen la pràctica aquí i quan estan segurs fan oposicions*

a altres orquestres. Molts d'ells no pensen quedar-se.

Sedó insistirà, en el curs de la breu conversa, en aquest aspecte que ell considera cabdal, al mateix temps que reconeix que alguns dels nous incorporats són músics de categoria. I no li dol de parlar del seu company de corda Yablonski per a categoria de músic del qual fa grans elogis. I observa que, com que a la seva esposa li agrada l'ambient d'aquí, potser hi haurà sort i aquest es quedarà. També assenyala que parla a títol personal i que a la professió hi ha qui té opinions especialment oposades a la presència massiva de músics de fora. Ell, ben altrament, insisteix en assenyalar que si són bons, poden aportar beneficis a les nostres formacions.

—*A Alemanya, de les orquestres que actuen com nosaltres en diuen orquestres de palanca, perquè són una palanca per als músics per a passar a altres formacions. I seria lamentable que la nostra orquestra ho fos.*

R.R.M.C.

Nixon a Xina, una òpera entre el minimalisme i la tradició

Dins l'interessant programació del XLI Festival dels Països Baixos («Holland Festival») que té com a seus principals les ciutats de l'Haia i Amsterdam, s'ha ofert l'estrena europea de l'òpera *Nixon a Xina*, del jove compositor John Adams, la qual, basada en el llibret d'Alice Goodman, ofereix una visió entre documental i irònica de l'històric viatge que, l'any 1972, realitzà el president dels EUA a Xina per a entrevistar-se amb Mao Zedong. La primera representació mundial d'aquesta obra tingué lloc a Houston, pocs mesos abans: concretament, el 22 d'octubre de 1987.

Les set representacions holandeses, celebrades al Muziektheater d'Amsterdam, van tenir, tret dels cors, del ballet i de l'orquestra, els mateixos intèrprets que a l'estrena americana.

Un suggestiu espectacle

Estructurada en els habituals tres actes, i contemplant a la vegada els requisits del gènere operístic clàssic (àries, concertants vocals, etc., i àdhuc, el necessari episodi coreogràfic), *Nixon a Xina* pot considerar-se com un notable encert, tant en el plantejament de l'acció com en la sempre exigible espectacularitat, ja sigui en la vertent musical com en l'escènica. Això fa que, en les quasi tres hores que dura la representació, l'interès de l'espectador no decaigui, i que tothom segueixi amb atenció la trama escènica i argumental, la qual ve a ser una crònica de l'estada de Nixon a Xina.

Així, l'òpera comença amb l'arribada del matrimoni Nixon i el seu seguici —entre els quals hi figura Kissinger— a l'aeroport de Pequín. La segona escena del primer acte transcorre al despatx de Mao Zedong, mentre que la tercera escena representa el banquet de recepció a la Delegació nord-americana. El segon acte està format per dues escenes: a la primera, Pat, l'esposa de Nixon, fa una sèrie de visites protocolàries; mentre que, a la segona, els Nixon assisteixen a una representació d'un ballet revolucionari creat per Chiang Ch'ing, l'esposa de Mao. L'acció passa en una illa tropical, on un diabòlic terratinent persegueix tres desvalguts, els quals són salvats pel «Destacament de les Dones Roges». El drama és una barreja de fantasia i realitat,



Una escena de l'òpera «Nixon a Xina».

ja que els Nixon intervenen en la representació com a defensors dels desvalguts, mentre que Kissinger encarna el perseguidor. La dona de Mao també pren part en el ballet, per incitar les «dones-soldat» perquè massacin els opressors. El tercer acte —ben segur el menys reeixit de tota l'obra— només té una escena. En ella, els protagonistes, ja a la darrera nit del viatge, deixen palès l'esgotament que els ha produït la sèrie d'esdeveniments que han viscut. Kissinger té molèsties digestives; Mao i la seva dona evoken els temps de la revolució amb certa melangia; i els Nixon, per la seva banda, mediten sobre la lassitud que els ha causat la seva situació. L'òpera es clou amb una ària de caràcter reflexiu, que canta el ministre Xu En-Lai, qui pateix d'insomni.

En certa manera, el llibret més que narrar una acció dramàtica es limita a ambientar uns episodis, en els quals, amb admirable ritme escènic, tant l'element musical com el teatral tenen l'oportunitat de desen-

volupar-se i conjuntar-se amb veritable brillantor i sense entrebancs de cap mena.

La música de Nixon a Xina

John Adams, el compositor, va néixer l'any 1947. La seva mare era cantant i el seu pare era director d'una banda; amb ell va aprendre de tocar el clarinet. Més tard, estudià composició a la Universitat de Harvard, amb Leon Kirchner, Roger Sessions i David Del Tredici. El 1971 es traslladà a Califòrnia i ingressà a la Facultat de Música de la Universitat de San Francisco. És en aquest període quan Adams se sent interessat per la música minimalista. A l'atracció que, des de molt petit, sentia per Mozart, s'hi afegeix ara la de Steve Reich. I, igualment, el compositor admet com a molt positiva per a la seva formació la influència de Beethoven.

John Adams pot incloure's en el grup integrat per Steve Reich, Terry Riley i Philip Glass. Amb tot, se'l considera com el compositor de la tendència minimalista més accessible per al gran públic. Segurament, la causa d'aquesta apreciació és que, a les característiques del minimalisme —la constant repetició de breus motius, l'èmfasi que s'atorga a la consonància i la pulsació vigorosa del ritme—, Adams hi sobreposa elements melòdics i sons provinents de la música romàntica i de la música popular americana. D'alguna manera, la rigorosa austeritat del minimalisme s'enriqueix amb amplis i llargs desenvolupaments lírics, així com també amb una subtil i constant variació del color tímbric.

Aquestes qualitats del personal estil d'Adams prenen especial significació en la seva òpera *Nixon a Xina*, ja que la música no solament s'integra absolutament a l'acció dramàtica, sinó que també pren un caràcter simbòlic prop dels personatges que protagonitzen la trobada entre el món oriental i l'occidental, i també dels ideals polítics que representen. Així, a l'escena inicial, la música manifesta una poderosa força rítmica —l'estil fa pensar en els *Catulli Carmina*, d'Orff, i en *Les noces*, de Stravinsky— i culmina en una gran ària de Nixon d'amplia volada —el president nord-americà considera que la seva visita a Xina és un esdeveniment semblant al del primer viatge a la Lluna. A la segona escena, on Mao Zedong i Xu En-Lai, assistits per tres secretàries-interprets, s'entrevisten amb Nixon i Kissinger, els discurs musical —amb lleus pinzellades de la tetralogia wagneriana— adquireix una llibertat polifònica per mitjà d'obstinades frases que se sobreposen a si mateixes. Certament, el diàleg entre els governants sembla transcórrer per camins distints, ja que Kissinger i Nixon



John Adams.

diffícilment poden intervenir, per replicar, en el parlament ple d'aforismes polítics i filosòfics dels mandataris xinesos, els quals, encara, són repetits i amplificats per les secretàries. L'escena final reprèn el clima expectant inicial, a la vegada que s'hi escolten aires populars americans. Una bella, noble i emotiva ària de Xu En-Lai i la consegüent resposta de Nixon constitueixen el punt dominant de l'episodi.

Estructuralment, el segon acte se cenyeix a l'esquema «tensió-relax-tensió», precedit, però, d'un breu pròleg en el qual Pat, l'esposa de Nixon, es prepara per fer la visita a la ciutat de Pequín.

L'inici té, doncs, un caràcter pausat i de desvetllament, i el segueix una part més animada i dinàmica de ritme juganer, a tra-

vés de la qual transcorre el passeig de Pat. Al final d'aquest, una llarga ària de Pat, en la qual medita sobre el seu paper de primera dama, manifesta tots els trets d'un «intermezzo» d'aspecte reposat, que contrasta amb l'energia i el curs trepidant de la segona escena, amb la representació del ballet revolucionari, on reapareixen fragments de la música wagneriana. L'acte final, amb els principals protagonistes arreglats, i cadascun al costat del seu llit, el fluir musical s'alenteix i tant els monòlegs com els diàlegs que mantenen els dos matrimonis adquireixen un cert aire de desencís i melangia.

Admirable i eficaç muntatge escènic

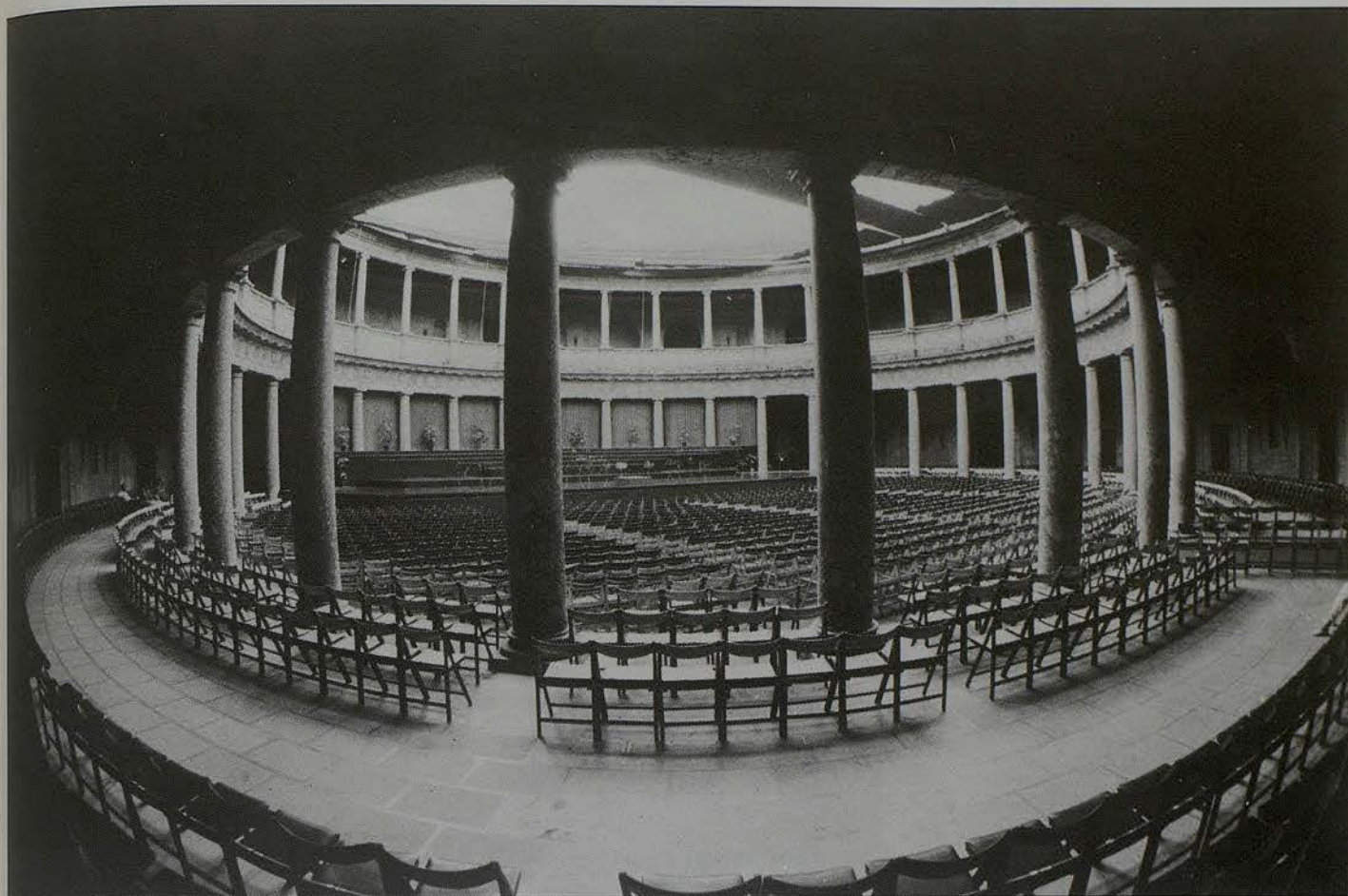
Si la música de John Adams i els textos d'Alice Goodman posseeixen una inqüestionable qualitat operística, diríem que l'escenificació de Peter Sellers és també una aportació important i essencial perquè *Nixon a Xina* assoleixi una brillant espectacularitat teatral. La semblança física entre els actors i els personatges reals és extraordinària, com igualment ho són els trets psicològics. La decoració austera, i reduïda al mínim d'elements, situa eficaçment l'acció teatral; així ho palesa l'arribada de l'avió presidencial i l'aparició del seguici nord-americà, i molts altres detalls com el vestuari dels actors i l'estricta joc de la lumino-
tècnia.

Igualment, la direcció musical d'Edo de Waart va permetre una magnífica labor dels cantants J. Maddalena (Nixon), C. Page (Pat), S. Sylvan (Xu En-Lai), J. Duykers (Mao), així com de l'Orquestra del Festival d'Holanda, del Cor de l'Òpera d'Holanda i del Ballet Nacional.

Francesc Taverna-Bech



Escenes de «Nixon a Xina».



Palau de Carlos V de Granada.

Festival de Granada: el solatge de quasi quatre decennis

No és gaire habitual tenir la possibilitat d'assistir a una manifestació dues vegades amb un interregne de, nogensmenys, 24 anys. No és habitual, en definitiva, poder parlar d'un Festival de Música i Dansa que, com el de Granada, camina ja cap a la seva trenta-vuitena edició i és, per tant, a punt de complir quatre decennis d'existència, cosa que li atorga un segell o, potser seria millor dir encara, un solatge privilegiat.

Comptant amb l'aixopluc financer del Ministeri de Cultura —de fet és literalment el Festival del Ministeri— hom manté una fidelitat ben acusada a uns trets bàsicament ortodoxos del fet festival, sense entrar en excessives aventures arriscades. Això vol dir que el gruix de l'oferta es mou en un terreny d'assumpció formal còmoda, amb escapades escadusseres al risc, tan especialment sensible en el camp de la música, de la contemporaneïtat i que, en tot cas, en el clima sempre ben predisposat que afavoreix la mínima parafernàlia ambiental del festival, tenen un encaix o una possibilitat d'ac-

ceptació més fluida.

Enguany, la direcció del Festival ha estat assumida per la barcelonina Maricarmen Palma, persona de capacitat reconeguda, la qual ha hagut de lluitar, com a obstacle principal, amb l'escassetat de temps que va tenir per a preparar el Festival. Fet que no li va impedir, però, deixar-hi la seva empremta personal, tot oferint un conjunt de programació amb ingredients d'un interès ben acusat.

Amb una agraïble varietat de marcs, quasi tots ells arquitectònicament molt atractius —Palau de Carles V, Auditori Manuel de Falla, Còlegi Major Santa Cruz la Real, Jardins del Generalife i Patio de los Arrayanes— el nucli principal concertístic se situa al primer dels esmentats espais, la bellíssima arquitectura renaixentista situada una mica com un afegit al si del conjunt de l'Alhambra. Espai obert, constitueix un auditori d'excel·lents característiques arquitectòniques i acústicament acceptable. Els altres marcs acolliren o bé concerts de

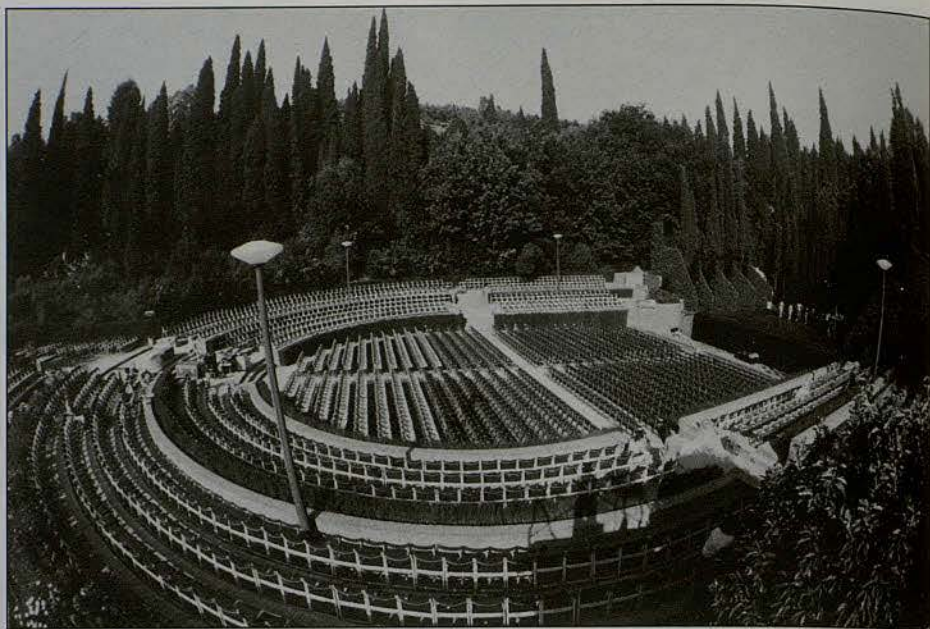
menor capacitat de convocatòria de públic o bé, en el cas dels jardins del Generalife, el ballet.

El Festival de Granada, per altra part, té una particular relació amb el marc social que l'acull, el qual si potser encara no se l'ha fet del tot seu, tanmateix se l'hi ha fet molt més que quan vaig tenir oportunitat de viure'l fa vint-i-quatre anys. És, per tant, en bona mesura, una manifestació que viu de la població flotant, especialment densa ja a la segona quinzena de juny i no cal dir a la primera setmana de juliol. En tot cas, resulta molt digne d'esment el fet que un concert d'homenatge a Mompou, amb la presència solitària d'Àlícia de Larrocha i de Montserrat Caballé, quasi omplís de gom a gom el Palau de Carles V —de capacitat quasi idèntica al nostre Palau— i que, en general, l'assistència d'espectadors hi fos important. Cal insistir, en aquest sentit, que una tradició de trenta-set anys forçosament ha de pesar en tots els aspectes, entre els quals aquest.

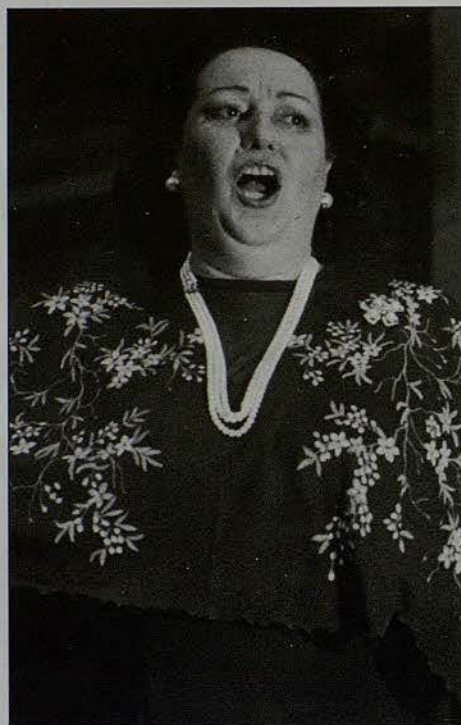
Les notes destacades del Festival, les van constituir els tres concerts inicials, d'acusada incidència catalana. En els dos primers, Montserrat Caballé i Alícia de Larrocha van actuar junt amb una Philharmonia Orchestra que vam sentir més compacta i brillant que mai sota la batuta del seu jove titular, el finès Esa-Pekka Salonen. El tercer fou l'esmentat concert homenatge a Frederic Mompou, en el qual les citades Montserrat Caballé i Alícia de Larrocha van aconseguir entusiasmar l'auditori tot interpretant l'austera però màgica música del compositor barceloní. Dos dies abans, s'havia produït el conegut incident entre Pekka Salonen i Montserrat Caballé que motivà que la soprano no interpretés, tal com era previst el «Preludi i mort d'amor» de *Tristany i Isolda* de Wagner, mentre a l'escenari es feia evident la tensió que hi havia entre els dos protagonistes de l'incident. Una nota oficial, que creiem que no responia amb exactitud a la realitat dels fets, va segellar aquest incident que, fins i tot, provocà alguna reacció airada d'algun espectador. Però, a la fi, la interpretació de *Jeu de cartes* de Stravinsky i d'*Iberia* de Debussy per part de l'orquestra —versions excepcionals— i la també molt important de Montserrat Caballé de l'escena de *Salomé*, van reconciliar tothom amb la música.

Alícia de Larrocha va entusiasmar, l'endemà, amb la seva versió del *Concert per a piano i orquestra núm. 4* de Beethoven: orquestra i director arrodonien una interpretació d'un nivell extraordinari.

El risc de la contemporaneïtat va venir de la mà de la versió de la *Passió segons Sant Joan*, del compositor estoni Arvo Pärt, comptant amb la col·laboració del Western Wind Choir. Vuitanta minuts de feixuguesa que queden per a la història i que atorgaren un segell indispensable en una manifestació d'aquest tipus. Mentrestant, hom oferia el Memorial Andrés Segovia, amb la presència de guitarristes de la categoria de Julian Bream, Godelieve Monden, Alirio Díaz, Manuel Cano, etc. Un cicle paral·lel, de considerable interès i gran categoria. Una nova actuació del Hilliard Ensemble, amb un programa en el qual l'esmentat Pärt va «convivre» amb



Els jardins del Generalife.



Montserrat Caballé.



Alícia de Larrocha.

compositors renaixentistes, va deixar pas a dues actuacions de l'Orquestra de Cambra d'Holanda, amb Antoni Ros-Marbà al seu davant i amb programes de gran repertori, Beethoven, Liszt, Schönberg i Mozart, mentre l'Orquestra Nacional, amb Günther Herbig, s'apuntava un bon èxit amb la *Setena* de Mahler i, amb el pianista Achúcarro i López Cobos a la direcció, feia el mateix amb obres de Toldrà —*Vistes al mar*—, Falla —*Noches en los jardines de España*— i la *Simfonia del Nou Món*, de Dvorák.

Tot això, alternant-se amb les actuacions del ballet del Teatro Lírico Nacional, amb Maya Plisetskaia al davant, qui es va atrevir amb una coreografia de *Carmen*, i el

Ballet del Gran Teatre de Ginebra. L'Orquestra Barroca de la Comunitat Europea, amb Albert Romaní i Mireia Hernández i la figura senyera de Ton Koopman, oferien un esplèndid programa Bach-Händel que deixava pas al concert de l'incombustible Claudio Arrau. Actuacions dels Círculo Temes, Schola Gregoriana Hispana, Grupo Sema, Quartet Orlando i finalment del Ballet d'Antonio Gades, així com la celebració del XIX Curs Manuel de Falla, completen la visió d'allò que constitueix, globalment considerat, un cicle de característiques privilegiades.

Jaume Comellas

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

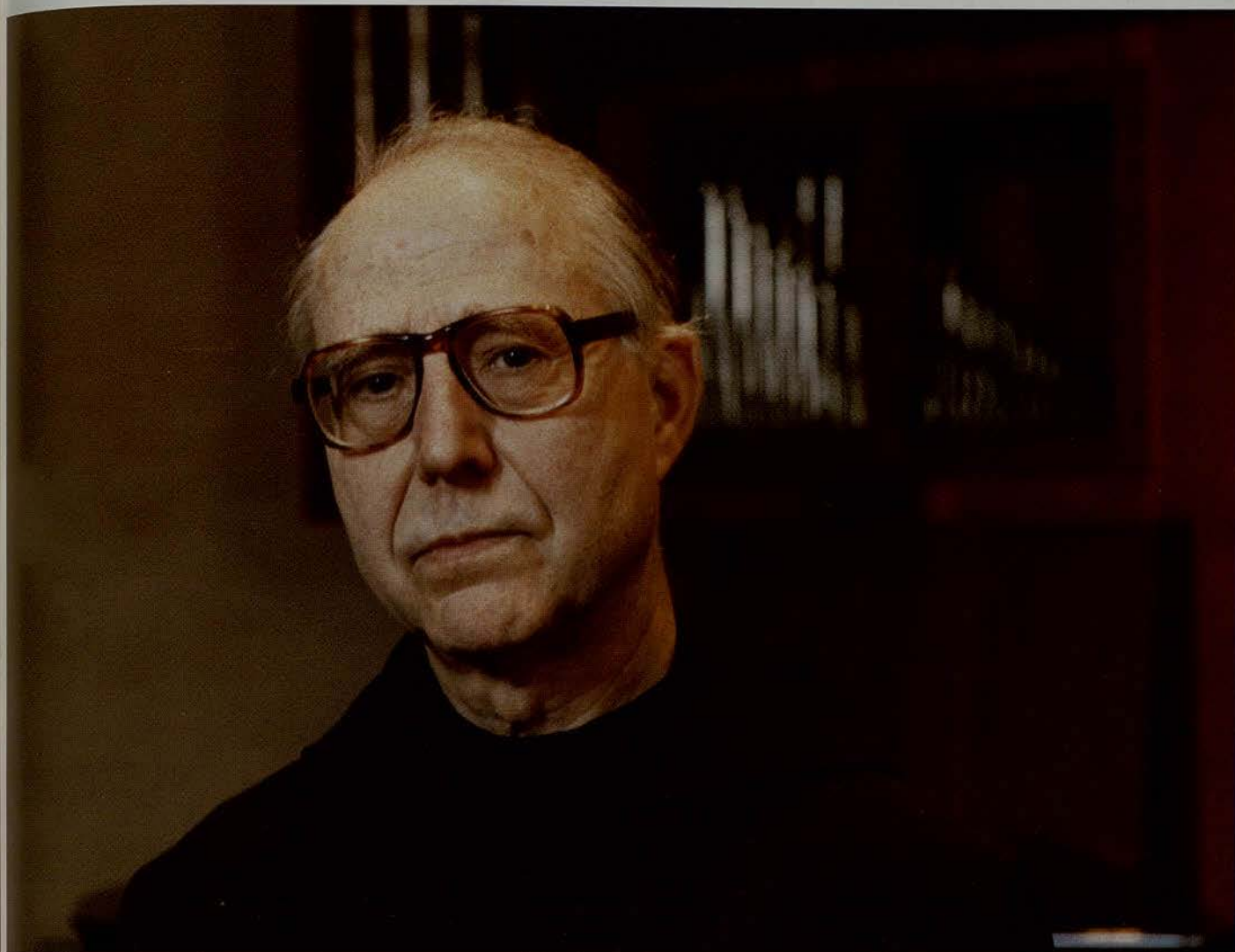
CASA EDITORIAL DE
MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 · Teléfono 215 53 34
08037 · BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

RETRAT



Ireneu Segarra: el sacerdoci de la música i la pedagogia musical

Algunes vegades es produeix el fet inquantificable, però cert, de la identificació en una persona d'una realitat transpersonal. Això és un misteri, sovint indesitjat pel propi protagonista, però ensems inevitable i que concreta una determinada parcel·la històrica, o bé la mateixa història absoluta d'aquella realitat.

Més aviat menut, de cos feble, rostre longitudinal, veu transparent i aquest parlar «eclesial» fet de calma i d'una particular tendència a una tòpica cantarella, el pare Ireneu Segarra acull en la seva personalitat la imatge plena de l'Escolania de Montserrat. D'aquesta institució amb segles

d'història, però que, de vegades, fa una certa sensació de només haver tingut la dels quasi 40 anys que ha estat dirigida per un monjo nascut el 1917 a Ivars d'Urgell. I crec que, aquesta evidència, en el fons li sap més greu que no el satisfà. Parlar amb ell és, força, fer-ho amb la mateixa Escolania, amb una institució artística i pedagògica fonamental en la vida musical de Catalunya, i sense la qual el patrimoni històric del país, en aquest camp, hauria estat molt diferent.

Si les dades no ho confirmessin plenament —la referència a la cabdal Escola de Montserrat escampada en diverses centúries és prou concloent—, cal només obser-

var el clima musical del qual estan impregnats els murs dels passadissos i les dependències on es mou l'esmentada realitat. També transcendeix en aquesta munió de pianos esparsos, en el grup de nois que en un moment donat, molt concret i puntual, inunden de música —piano, violí, flauta— l'ambient. Es troba en aquesta acollidora, funcional i lluminosa sala d'assaigs de l'Escolania, presidida per un orgue que li atorga un segell de transcendència molt precís. Es troba, és clar, en aquest puntual cant matinal a la celebració litúrgica diària...

Ivars d'Urgell és una petita població situada no gaire lluny de Tàrraga i de Mo-

llerussa que, quan Ireneu Segarra hi va néixer, tenia no gaire més de mil habitants, i que ha mantingut la seva fidelitat a l'agricultura, facilitada pel canal d'Urgell.

Amb el suport de l'afecció d'un germà gran, qui li ensenyà les primeres notes, i sobretot el vicari mossèn Àngel Pujol, de qui diu que «era un artista», el nen no heu començà a sentir-se motivat per la música. Quan tenia set anys va «quedar embadalit», segons que ens diu, en escoltar un concert del Trio o Quartet —no se'n recorda— de Barcelona, amb Sants Sagrera. L'ingrés posterior a l'Escolania de Montserrat va venir, segons ell ens explica, més o menys així:

— *Soc fill de propietaris de pagès. Érem a l'era jugant. El meu avi deia: «Què en farem, d'aquest vailet? El podríem portar a Montserrat. Té afecció per la música...»*

Tan senzill i tan simple, o tan natural. El pare Anselm Ferrer en un primer moment va comprovar que la veu era bona, però que li calia aprendre solfeig, a la qual cosa s'aplicà un any amb el vicari d'Ivars. I, el 2 d'octubre del 1927, el noi entrà a l'Escolania, d'on encara no n'ha sortit.

Per a Ireneu Segarra, Montserrat era llavors un lloc desconegut —«no es viatjava tant, aleshores»—, en el qual, però, aviat s'hi va trobar molt bé. Hi havia trenta-cinc escolans, sota la direcció d'Anselm Ferrer, amb el pare Àngel Rodamilans com a prefecte.

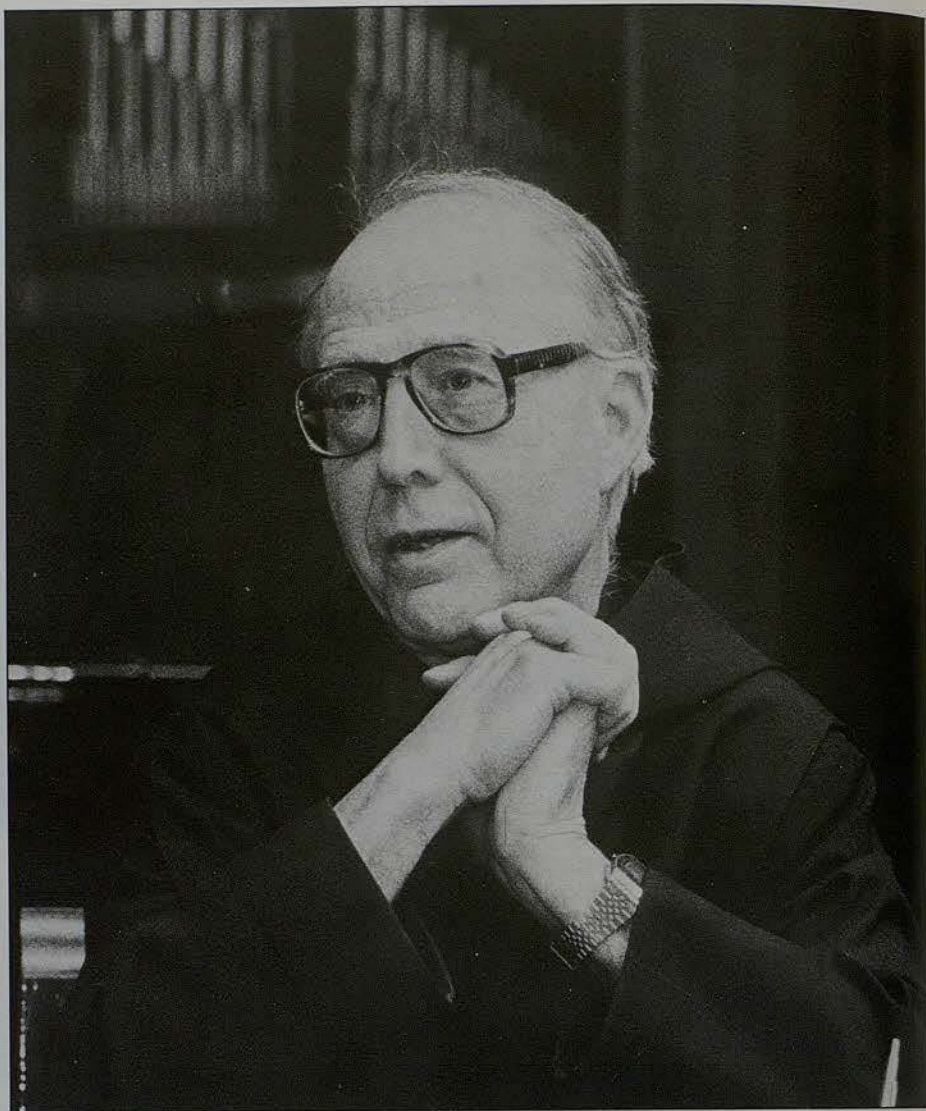
—*Érem realment pocs* —es mig dol. L'estada durava fins a 16 anys i no fins als 14 com ara.

Maur Fàbregas, en solfeig: «*Ho ensenyava molt bé, i ens ho feia molt agradable*»; i Àngel Rodamilans, en piano: «*Tenia una traça especial; era molt canaller*», van ser els primers mestres musicals d'un nen, de qui diuen que «*tenia molt geni*», mentre que ell reconeix que: «*Disciplinat, ho era, però tenia molt amor propi i explotava*». El record d'aquells anys és plaent.

—*Cada època de l'any era una manifestació. Vam arribar aquí i, per Nadal, vam estrenar el Messies, de Händel. Per a mi fou una descoberta. Després feiem concerts amb l'orquestra de la comunitat. I hi havia la música que cantàvem a l'església, que ens influïa molt. I les festes...! Anar a l'església a la nit, i cantar-hi l'Invitatori, del pare Casanoves, era meravellós. Era una vida de sorpresa en sorpresa.*

—Quin repertori hi dominava, aleshores?

—*De polifonia, en feiem bastant. Des dels Motets, de Victoria i de Palestrina, a la Missa del Papa Marcello. També Perosi, Tebaldini, Ginés (un valencià). Molta cosa era música de l'Escola Ceciliania de Ratisbona. Era amb motiu de la creació del Motu Propio. El pare Anselm Ferrer, això de la renovació del Motu Propio de Pius X, s'ho va prendre molt seriosament. Va crear coses molt interessants, que encara ara s'aguanten bé. Enguany vam cantar una Lamentació, i els cantaires s'hi agafaven*



perquè té una força expressiva gran. La Missa de difunts, de Cererols, ja es cantava, però fou sobretot el 1931, un any capítular, quan es van fer concerts montserratins. Vam cantar les Vespres, de Pujol, i el Magnificat, a deu veus, de Cererols. Jo feia de solista amb el pare Estrada. Aleshores es va començar a cantar molta música montserratina antiga. Abans, només se'n cantava de Cererols.

El pare Ireneu sortí de l'Escolania per un període de nogenysmenys... 13 dies! Li en faltaven pocs per a complir 14 anys. L'ingrés al Col·legi de Postulants tenia lloc el 29 de setembre de 1931.

—*Abans d'entrar a l'Escolania ja en volia ser, d'eclésiàstic*— diu.

D'aquesta manera, acabava un període de la seva existència i en començava un altre. Darrera, quedava el seu protagonisme com a solista, els estudis fets de piano, violí i orgue —el violí encara l'ensenyó— i unes classes de cultura molt limitades a matemàtiques i coses generals.

—*L'altre prefecte, el pare Isidor Fonoll, va sistematitzar més els estudis, de forma que fossin semblants als de les escoles de fora. El batxillerat es va fer a partir de la guerra.*

El noviciat significà l'abandó molt acusat dels estudis musicals.

—*Al noviciat no podíem tocar el piano, i amb prou feines l'harmònim. Era la disciplina d'aleshores. Ara sí que els novicis poden estudiar música.*

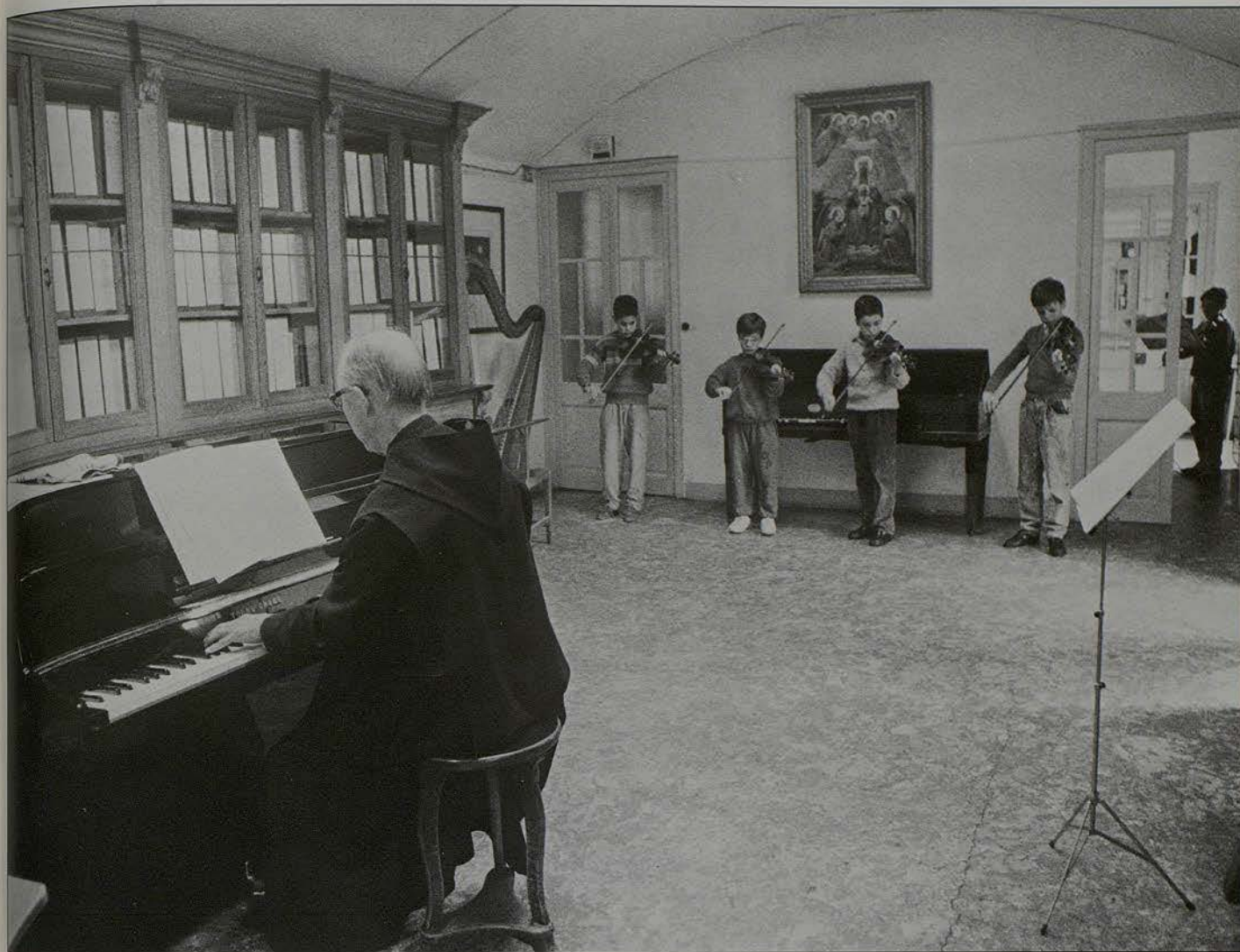
Quan professa, el 1934, torna la dedicació més intensa a la música i, amb ella, a la composició, una activitat que l'ha ocupat molt des d'aleshores.

—*Començo a compondre algunes cançons sobre poesies d'algun jove d'aleshores, i alguna cosa de Verdaguier, i alguna Salve. Però —riu— no te cap interès. Era l'impuls de fer coses...*

—La guerra en va escapar moltes, de coses...

—*Em va atrapar aquí. Aleshores, era estudiant de Filosofia, i recordo que la dèria era guardar la música principal de Montserrat i la de Pau Casals, que acabava de venir. La vam amagar a la muntanya i, per sort, després la hi vam trobar. Hi van treballar els pares Anselm Ferrer i Àngel Rodamilans, amb l'ajut de Minyons de Muntanya i d'excursionistes.*

El tresor més preat per a uns autèntics sacerdots de la música, en el sentit més literari de l'expressió, s'havia salvat. Després



van venir diverses vicissituds pròpies d'aquells temps terribles. Un vaixell el portà a Marsella, al cap d'un any d'estar amagat a una casa de Barcelona, i d'allí al monestir belga de Maretz, a la part valona del país.

—Era un gran monestir, fundat a principis de segle, que va tenir una importància cabdal en el moviment litúrgic. Hi van estar cinc o sis monjos de Montserrat. D'altres es van escampar per Alemanya, Itàlia i diferents indrets. Allà vaig fer la professió solemne, davant l'abat Marcet, que s'hi va desplaçar des d'Alemanya.

Va aprofitar bé, musicalment, l'estada al monestir belga. Al retorn, s'obre un període de recuperació de tot allò més urgent, en el qual els estudis de música queden força abandonats, fins al 1941 en què, després de ser ordenat prevere, reprèn la seva plena dedicació a la música. De primer, estudiava junt amb el seu company, el pare Estrada, amb Barberà...

—Però el més important va ser Frank Marshall. Vaig estudiar piano, amb ell. Baixava cada dijous. Era un pedagog extraordinari. Amb Barberà, estudiava harmonia i coneixements de contrapunt, i també composició. I, després, amb Taltabull.

Amb Taltabull, hi vaig estudiar (a partir de la mort de Barberà, el 1948) al seu pis del carrer de Casp. Taltabull ens va fer agradable la pesantor d'haver de baixar cada setmana. Tenia una manera especial d'ensenyar. Deixava fer i, segons el tarannà de cadascú, anava dirigint. Així com Barberà no deixava passar res, amb ell eres molt més lliure. La composició és una cosa molt complicada. És com un literat, que hom s'ha de portar a si mateix.

El nom de Nadia Boulanger apareix ara en el trajecte formatiu del pare Ireneu, com un apartat molt individualitzat i d'un gran atractiu.

—El 1952, el pare Aureli Escarré em va enviar a Nadia Boulanger, ja que m'agradava d'aprendre. Estàvem formats d'una manera molt austera: molt disciplinària. A París, hi vaig estar una temporada, d'abril a setembre. Va ser molt aprofitat. Anava a casa seva, l'estiu, a Fontainebleau. Vaig treballar força. M'obria molt els horitzons. Aleshores hi va haver un Festival de Música Contemporània i hi havia dies que assistia a cinc o sis concerts. L'Orfeó Català va cantar allà la Missa en si menor.

I en aquest món suggestiu, ple de portes que s'obrien a cada moment a imatges no-

ves, farcides de suggestions i d'interès, de moments únics i individualitzats, hi va haver espai per a aïllar-ne un de molt especial.

—Per primera vegada, vaig sentir els Nens Cantaires de Viena, a la Sainte Chapelle, i em van sorprendre. I vaig dir que si aquells infants cantaven d'aquella manera, els nostres també ho podien fer. Aquell era un grup que, aleshores, cantava molt bé.

Després tornarem a aquest punt. París significa, per al pare Ireneu, el coneixement de Stravinsky, Poulenc i d'altres.

—La Nadia me'n parlava molt, de Stravinsky. I em parlava de les seves inquietuds espirituals: coneixia Santa Teresa i Sant Joan de la Creu. Ens vam saludar amb Poulenc i amb Milhaud. Era el temps fort de la música francesa. Honneger em va agradar des del principi: el trobo molt espontani. A Messiaen, el vaig saludar a la Trinité. De Messiaen, Nadia no n'estava gens. Ni tampoc de Boulez, que havia estat deixeble seu. Hi vaig veure dirigir Karajan.

—S'ha sentit influït de forma especial per alguns compositors concrets?

—En aquells anys, cap al 1952, per a mi



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



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



Béla Bartók era el *súmmum*. Em va influir molt. I Schönberg, també. Va ser Tàltabull qui primer va portar el tractat de dodecanisme de Schönberg. I el vam estudiar. Pel que fa a música sagrada, Victoria i Palestrina, i Bach, que és a la base de tot. Victoria és qui més m'ha influït. Pel seu saber interpretar les paraules sagrades... Sí, em decanto més cap a la cosa germànica i centreeuropea que no cap a la francesa. I, més endavant, em va agradar molt Britten; la seva Missa brevis, i A Ceremony of Carols. El mes vinent, en cantarem la Missa brevis.

* * *

Dir que a París s'acaba un periple formatiu dilatat, complex, molt marcat per les circumstàncies, és tan sols apuntar un traç gruixut referencial prou imprecís, però en tot cas suficient en el seu esquematisme. Dos anys abans d'anar a la capital francesa, el pare Ireneu assumí interinament la direcció de l'Escolania, perquè qui n'era el titular, i successor del pare Anselm Ferrer, el pare David Pujol, se n'anà a Roma a col·laborar amb Higinio Anglés a l'Institut de Música Sacra. El 1953 n'assumí definitivament la direcció, quan el pare David

Pujol es va traslladar a Medellín, en una fundació.

—Des d'aleshores, mai no l'he deixat— diu, sense donar-hi cap èmfasi especial.

Aleshores l'Escolania ja havia entrat en una fase de normalitat, després dels dificultatíssims primers moments de la postguerra, quan, al mateix 1939, el pare Anselm Ferrer va fer la primera tria d'escolans a la sala d'assaigs de l'Orfeó Català. Era un grup que, per Setmana Santa d'aquell mateix any, ja va cantar la primera *Salve* a la sala abacial. Ni tan sols hi havia prou hàbits per al grup de cantaires. Fou un *Salve* que el pare Anselm Ferrer va compondre per a l'ocasió. El pare David Pujol, es féu càrrec aleshores de l'Escolania.

Quasi quaranta anys de dedicació plena és un període important, i que ajuda a situar molt bé aquella dimensió identificadora apuntada al principi. Una identificació que també té a veure enormement amb el pes d'una personalitat acusada, disfressada per una exterioritat humil i allunyada totalment de la proclivitat emfàtica. Quan li pregunto quins arbres creu haver deixat plantats, no defuig la qüestió. Sembla ser conscient d'haver realitzat una tasca concreta, a la qual no atorga més valor que els

derivats de fidelitat i conseqüència, més que no pas haver volgut imposar res de massa individualitzador.

—He sentit sempre el pes de la tradició montserratina. Tant com he pogut, he restaurat el fet de tocar els instruments a l'església. En el seu moment, això va produir una certa contrarietat, perquè era una cosa que no es feia d'ençà de molts anys. Eren ganes de restaurar una tradició..., i és molt estimulante per als nois. Es fa moltes vegades. L'última, va ser arran de la interpretació de l'*Ecce agnus Dei*, del pare Casanoves, amb instruments. Ara, en els concerts que farem a França, interpretarem amb instruments obres del pare Soler i del pare Viola.

—Ha canviat molt el paper de l'Escolania, en els últims anys? Vull dir, fins i tot des d'una perspectiva social...

—Sí, ha canviat molt. Abans hi havia qui portava els infants aquí perquè tinguessin un bon ambient i una bona formació. Ara, aquí s'hi ve a estudiar uns cursos d'EGB, que són oficials, i també música. Els cantaires no han de fer, com abans, diversos serveis; de vegades eren dos o tres un sol dia, amb motiu de casaments o altres funcions. Sí que es manté, però, la *Salve*

del migdia, que fou un gran encert del pare Pujol.

El pare Ireneu parla d'altres «arbres», d'altres iniciatives que conformen i donen gruix a la seva tasca.

—*Quan vaig fer-me càrrec de l'Escolania, em vaig proposar dues coses. Per una part, la publicació dels Mestres de l'Escolania de Montserrat. Ho havia de fer el pare Gregori Estrada. Vaig transcriure i editar el llibre del pare López a la sèrie Mestres de l'Escolania. I la publicació continua amb més força que mai. Ara hi treballa el pare Codina. L'altre cosa que volia fer era renovar el repertori, recuperant els mestres de Montserrat i també la seva divulgació mitjançant el disc. El primer que vam fer és del 1954: els Responsoris del pare Casanoves. Des d'aleshores, hem fet les gravacions dels mestres de l'Escolania.*

L'any 1966, el pare Ireneu va escriure un tractat sobre la veu de l'infant cantaire. Es tracta de l'experiència de més de 10 anys de dedicació a l'ensenyament del cant.

—*Tot allò amb què em trobava ho anava escrivint. Després d'haver escoltat els Nens Cantaires de Viena, vaig creure que nosaltres podríem fer allò mateix. Feien un vi-brat molt expressiu i bonic. Vaig començar a treballar en aquesta direcció. Amb el pare Estrada, vam estar una setmana amb els Nens de Viena i, després, a Ratisbona (o Regensburg) que és una escolania de*

la catedral. I això ens va ajudar molt. Aquí, anàvem fent de forma autodidacta. Vam estudiar el diafragma i recordo que, al principi, va ser lluitar contra corrent amb els nois. S'hi resistien. I sort vaig tenir de Ventura Baget, un noi. Va ser providencial. Ell em va seguir; i darrera d'ell, els altres. Al cap de pocs dies, el pare Escarré ja em va dir que «li semblava una altra cosa».

Parlem dels problemes de pronunciació en el cant i ell accepta l'existència d'aquests problemes.

—*Jo mateix me la faig, aquesta crítica. A causa de la música, no pronunciem molts dels aguts. A l'església, a més, no s'entén. La qüestió és que el català no es pronuncia bé enlloc. Cap dels infants que es presenten a l'Escolania no el pronuncia bé. És un tema que afecta les famílies i les escoles. El mal prové de l'ensenyament. És un tema que obliga a dedicar-hi una atenció especial.*

Hem parlat, abans, del repertori. I, en aquest sentit, cal esmentar els esforços fets per Montserrat de cara a renovar-lo, a través del Congrés Litúrgic celebrat el 1965 i, posteriorment, amb les «Trobades Internacionals» dels 1968, 1973 i 1975.

—*Després del trasbals del Concili, hom es pensava que tota la música havia de desaparèixer perquè s'implantava el català, i per la participació del poble. Aquelles Trobades van tenir molta acceptació, però, a*

la fi, no se n'ha vist la utilitat.

El pare Ireneu es dol que no s'hagi pogut trobar, a casa nostra, una forma de participació del poble en el cant d'una manera diguem-ne culta. Ell mateix ha compost obres en aquesta direcció. També parla d'obres compostes a instàncies de Montserrat per Homs, Mompou, Pueyo, Padrós...

—*Però no tenen utilitat. Componen a la seva manera, però no fan una música adaptada a les nostres necessitats. Són composicions sense utilitat funcional. En algunes obres intervenen violes i instruments de vent... I, aquí, la gent no hi està avesada.*

Una seixantena de nens i nois formen ara l'Escolania. El pare Ireneu diu que no tenen problemes per renovar la dotzena que cada any es donen de baixa per raons d'edat.

—*En vénen de cinquanta a seixanta per cobrir deu o dotze places.*

Però també afegeix que, molts dels optants, no estan preparats. Cada any li pertoca, doncs, començar amb una part de nois nous, circumstància que no sembla que el preocupi gaire. Parla, satisfet, del tema que li hem apuntat com de l'«ímpetu viatger» que mostra últimament l'Escolania, i que el pare Ireneu ja va tastar el 1950, any en què va començar a fer-se'n càrrec, amb un viatge a Roma.

—*Arreu on hem cantat, hem estat sol·licitats. El viatge que vam fer el 1978, al*

Acadèmia de Música ARS NOVA

Reconeguda per l'Estat. Membre de la «Fédération Européenne des Conservatoires Académiques de Musique et Musikhochschulen»

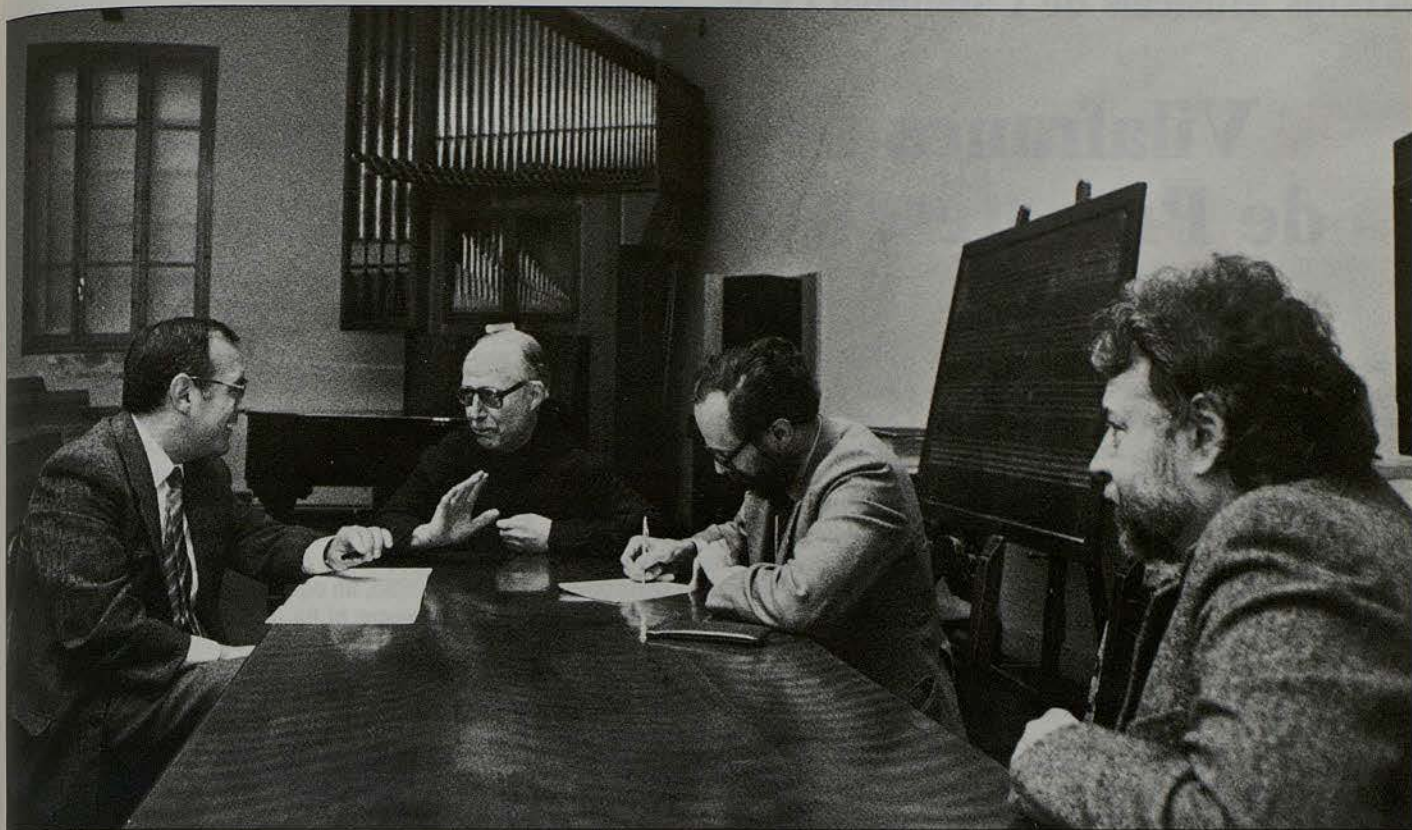
Títol oficial

Graus: Elemental, Mig, Superior

Directora

MARIA CANALS

Informació: Gran Via de les Corts Catalanes, 654, pral., de dilluns a divendres, de 17 a 20 hores. 08010 Barcelona.



Japó, va ser ideal. Arreu està ple, amb molta joventut. Ens identifiquen sempre com a catalans. Viatgem perquè ens ho demanen, i perquè ens agrada. Però no podem prodigar-nos. Podríem estar viatjant tot l'any...

Japó, Israel, Àustria, Bèlgica, Alemanya, Suïssa, França, Itàlia, diverses ciutats de l'Estat espanyol, són punts de referència d'aquesta il·lusió viatgera que també els porta a escampar-se arreu de Catalunya.

—Per Catalunya, ens deixem portar pel cor —afirma.

Lligat a l'ambient montserratí i a la que podríem dir-ne «visceralitat pedagògica» del pare Ireneu, hi ha encara una altra iniciativa de gran importància: el mètode d'ensenyament que porta el seu nom. Ens n'exposa l'origen:

—Primer, va sortir d'aquells anys en què es va remoure el pla d'estudis general, el qual imposava moltes exigències escolars amb possible menysteniment de l'ensenyament musical. Vaig parlar amb músics i pedagogs, els quals també van mostrar la seva preocupació; no tan sols pel que afectava Montserrat, sinó també per afectar totes les escoles en general. Ens vam reunir amb els Joan Casulleras, Rafael Ferrer, Enric Ribó, Oriol Martorell, Joan Casals i Teresa Nègre. Vam convenir que calia reorganitzar un pla d'estudis de música per a les escoles de formació general. I m'ho van encarregar a mi, tot i que vaig insistir que no tenia temps.

A l'experiència pròpia de la seva tasca de Montserrat, el pare Ireneu hi va afegir la documentació sobre el funcionament de la qüestió a França i Hongria.

—Vaig anar al Ministeri d'aquí, i no tenien res. A la fi vaig aconseguir una bona documentació. Devia ser cap als 1971-72. I, després d'això, vaig fixar-me en el projecte d'Hongria, que està molt ben organitzat, i vaig intentar d'aplicar-ho a l'experiència de l'Escolania.

El Pare Ireneu explica detalls del mètode. Assenyala que, de Kodály, només va agafar el primer curs: Però, després me'n desvio i afegeix:

—Ha estat seguit ja per 200.000 nois. He fet el mètode pensant en l'escola que fa música cada dia. L'objectiu és l'oficialització, el reconeixement oficial del mètode. Hi ha països que se l'han pres seriosament, l'ensenyament musical. A Gran Bretanya ha pres una gran volada. A Alemanya, el funcionament no és ideal. A Txecoslovàquia està bé, i també a la Unió Soviètica.

El pare Ireneu es lamenta que, a casa nostra, el noi que vol dedicar-se des de jove a la música, té molts problemes, pels horaris escolars que ho fan incompatible. Hi ha una pugna enorme i, a la llarga, hi perd la música, segons que assenyala.

—Si es pretén fer el batxillerat musical, el fet de començar a 16 anys resulta massa tard. Com a màxim, haurien de començar a 12 anys. S'hauria d'establir un sistema educatiu integral que permetés, als dotats per a la música, que poguessin compaginar els estudis musicals amb els generals. Un músic no ha de ser una persona inculta!

Amb quinze anys d'existència, el mètode del pare Ireneu Segarra constitueix una important eina de substitució, en el si d'un sistema educatiu general que menysté sistemàticament la parcel·la musical. Dissor-

tadament, no ha aconseguit que fos assumit pels responsables institucionals. Però la xifra de beneficiaris esmentada pel seu autor constitueix, si més no, una constatació significativa. Caldria, però, que fos quelcom més que això!

El temps s'ha anat escolant inexorablement. Per un dia, el pare Ireneu ha deixat de banda les seves obligacions d'horari tan fix, pròpies del quefer quotidià monàstic, per dedicar-nos l'atenció amb una gran amabilitat. La claror envaeix, generosa, l'estada i totes les dependències de les aules de música de l'Escolania, configurant-hi un clima lluminós i amb el teló de fons privilegiat dels contraforts graonats i reblerts de vegetació de muntanya.

Camí de la sortida, quasi ens entrebanquem amb un grupet de nois de 10 a 11 anys que assagen el violí. Amb prou feines han fet quatre mesos de pràctica, i ens sorpren el seu ofici. El pare Ireneu aprofita l'avinentesa per obsequiar-nos amb un petit concert del grup, acompanyat per ell mateix al piano. Ho fa amb gran satisfacció. Es una petita mostra de la seva obra de cada dia. De cada dia, des del 1950, ja! Inevitablement ens vénen a la memòria unes paraules que ell havia pronunciat abans, en resposta a una pregunta elemental.

—Estàvem formats de tal manera que, si m'haguessin dit que no a la música, per dedicar-me totalment al sacerdoci, hauria dit: Amén. Dono gràcies a Déu perquè he pogut fer això.

Arxius Musicals de Catalunya (VI)

Vilafranca del Penedès. Arxiu de Preveres. Museu de Vilafranca

Es tracta d'un ampli fons documental procedent de l'església de Santa Maria — situada davant mateix del Museu, a la mateixa Plaça de Jaume I—; un fons que és propietat de la seva comunitat de preveres, dipositat en unes dependències del pis superior de l'edifici del Museu, que és de titularitat municipal.

L'horari d'atenció al públic és de 10 a 14 i de 16 a 20 h., si bé hi ha certes restriccions per a la consulta dels fons de l'arxiu, les quals es poden solventar parlant amb la Secretaria del Museu o amb el President del patronat.

El conjunt de materials musicals que s'hi conserven consta de dos blocs clarament diferenciats. El primer està format exclusivament per música copiada o escrita entre el segle XVII i l'any 1830, aproximadament; el segon és un repertori coral, en part de temàtica profana, i en part amb cançons de caramelles (tot, en manuscrits), que data de la primera meitat del nostre segle. Cobreix el buit cronològic entre ambdós fons, una salmòdia per a orgue, de la segona meitat del segle XIX. Aquestes partitures no es conserven pas descontextualitzades, sinó juntament amb tota la resta de la documentació de l'arxiu provinent de la parròquia.

Completen el fons uns pocs impresos de música simfònica de final del segle XVIII, i diverses antologies impreses a començaments del segle XX que contenen música de tecla i música vocal religiosa. Bona part

de les partícels manuscrites foren propietat dels mestres de capella Forment i Cantó, A. Blanch, R. Milà, Florit o M. Riera, si bé una part significativa de l'arxiu sembla que era propietat dels mateixos instrumentistes.

En total, l'arxiu passa de 550 composicions en còpies manuscrites de les quals sols 65 corresponen al segle XVII, mentre que les restants pertanyen al període posterior: 117 són obres orquestrals; i de les 375 restants (totes de música vocal religiosa), 206 tenen autor conegut, mentre que les 169 restants són anònimes.

Entre els compositors del segle XVII, hi ha obres de J. Pujol, Ll. V. Gargallo, Robledo, Selma, entre altres. A l'apartat de música orquestral, s'hi conserven obres de C. Baguer, Sala, Ayné i Fàbrega, entre altres catalans; i de Pleyel, Gassmann, Haydn, Stamitz, i altres entre els germànics. I, entre els italians, destaquen obres de Cimarosa, Jommelli, Galuppi, Donizetti, Piccini, Pugnani, i alguns més. Els autors de la resta de la Península Ibèrica hi són poc representats: del Moral, Ríos, Arnedo¹,...

A l'apartat de música vocal religiosa, hi predominen les composicions dels qui hi treballaren com a mestres de capella, al costat d'altres com C. Baguer, els Juncà, Monlleó, Picañol, B. Tria o F. Valls. Només hi ha obres d'autors catalans.

Quant als gèneres, hi predominen les

composicions sobre textos en castellà i, dintre d'aquestes, hi tenen un lloc privilegiat els *Villancicos*, a més dels goigs. Pel que fa a la música sobre textos en llatí, hi predominen les *Misses* i, en menor quantitat, les *Completes*, els *Salms*, *Graduals*, etc...

Per a una consulta ràpida, hi hem deixat una llista d'autors i d'obres. Des de l'any 1986, un equip dirigit pel Dr. Francesc Bonastre hi ha iniciat l'etapa de catalogació.

NOTES

(1) VILAR, Josep M. *La música instrumental al Museu de Vilafranca*.

BIBLIOGRAFIA:

BAGUER, Carles: *Tres Sinfonias para tecla*. Revisió i pròleg de Maria Ester-Sala. Barcelona: I.E.M., C.S.I.C., 1984. Seria C. Música de Càmera, 14.

PUJOL, Johannis: *Opera omnia*. 2 vols. Transcripció i estudi d'Higini Anglès. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926 i 1932.

VILAR, Josep M. *La música instrumental del Museu de Vilafranca*. «Olerdulae, n.º 32» Any XI. Desembre 1986.

VILAR, Josep M. *Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa*. «Recerca Musicològica, IV» Barcelona, 1984.

Maria Ester-Sala
Josep M.ª Vilar

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

HA MORT LA PIANISTA
MARIA CARBONELL

El passat mes de juliol morí a Barcelona, on havia nascut el 1911, la pianista Maria Carbonell i Mumbrú. Maria Carbonell ens ha deixat el record d'una carrera pianística notabilíssima i els fruits d'una activitat pedagògica molt valuosa, com a continuadora de l'escola de la il·lustre pianista Blanca Selva, de la qual fou deixeble, que residí a Catalunya entre el 1922 i el 1937. Una gran part de la seva existència transcorregué en íntima relació humana i artística amb el gran violinista, músic i pedagog,

l'inoblidable mestre Joan Massià. El matrimoni Massià-Carbonell sabé conrear, en tot moment, els valors de la música i de l'amistat de la manera més noble i més autèntica, com ho testimonien la qualitat dels seus deixebles i els sentiments pregons dels molts amics que ara sentim el buit de la seva absència. L'«Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell» ha desenvolupat valuoses activitats musicals fins al moment present.

L.M.

LA PIANISTA ALÍCIA DE LARROCHA FA UNA GIRA PER
EUROPA

La pianista Alícia de Larrocha, després de completar una sèrie de concerts per Estats Units de Nord-amèrica, ha iniciat una gira per Europa. El primer dels concerts oferts per la gran pianista va tenir lloc el passat 9 de maig a París, amb l'Orquestra de Cambra Orpheus, de Nova York. Posteriorment es di-

rigí a diverses ciutats suïsses i italianes fins el dia 8 de juny, en què actuà a Londres, amb la New Philharmonia Orchestra i amb la London Symphony Orchestra. Els dies 19 i 20 de juny acabà aquesta gira amb actuacions al Festival de Granada, on l'acompanyaren la New Philharmonia i ella acompanyà Montserrat Caballé.

NOVA ORQUESTRA DE CAMBRA DEL CONSERVATORI
DE MANRESA

El propassat 21 de juny, Festa de la Música, tingué lloc la presentació pública de la Jove Orquestra de Cambra del Conservatori de Manresa.

La sala d'actes de la Caixa d'Estalvis, que acollí aquest esdeveniment, s'omplí de gom a gom i rebé amb sorpresa i entusiasme l'actuació d'aquesta for-

mació orquestral, integrada per 15 instrumentistes —corda i vent— l'edat dels quals ronda els 14 anys, la majoria dels quals són estudiants de grau elemental del Conservatori.

La «Jove Orquestra», dirigida per Josep Padró, interpretà un programa amb obres de Händel, Txaikovski i Farkas.

LA CORAL CÀRMINA CANVIA DE DIRECTOR

La Coral Càrmina, actualment Cor Col·laborador de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, ha començat, aquest passat mes de juny, una nova etapa sota la direcció de Josep Pons i Viladomat, el qual compaginarà la direcció de la Coral amb el seu treball al capdavant de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure.

Josep Pons succeeix en la direcció del Cor Jordi Casas qui dirigirà des d'aquest curs l'Orfeo Català.

La Coral Càrmina fou fundada l'any 1972 per Jordi Casas, qui n'ha estat el director i l'impulsor durant aquests 16 anys, seguint el model de Cor de director, com tants d'altres grups corals del nostre país.

El treball continuat de la coral amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona culminà el curs 1986-87 amb el nomenament de la Coral Càrmina com a Cor Col·laborador d'aquesta Orquestra.

Fa dos anys, la Coral Càrmina es va constituir com a Associació amb personalitat jurídica pròpia, un fet que va establir la base per enrobustir l'organització de la Coral com a entitat, ampliant l'esquema tradicional, molt centrat en el director, amb la constitució d'un consell ele-

git pels mateixos cantaires que portés la gestió de l'entitat.

La nova etapa de la Coral Càrmina no és només un canvi de director, sinó l'inici d'una nova etapa que representa un repte important per als cantaires. Per un costat, hom pretén consolidar la coral com a entitat dins del món Coral català, amb la voluntat de mantenir i millorar el nivell de qualitat assolit fins ara. I en segon lloc, es diferencien les tasques habituals del Cor: a) equip de govern, format per un president, secretari, tresorer i diversos vocals, que s'encarreguen de la representació del Cor i de la seva gestió; b) equip artístic, format actualment per Josep Pons amb la col·laboració de Manel Valdivieso, que s'encarrega de la direcció musical: Josep Pons com a titular, i Manel Valdivieso com a ajudant.

La programació de la Coral és densa i atractiva. Els dies 23 i 24 de juliol, actuà en sengles concerts a Vitòria i a la Rioja, interpretant l'obra *Escenes de Faust*, de Schumann, sota la direcció d'Edmon Colomer, amb la Joven Orquesta Nacional de España.

Per l'octubre, la Coral Càrmina té previst de fer dos concerts a Madrid.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀ

El mes de juliol acabà amb els concerts amb què Radio France inicià el seu Festival de Música d'enguany. Les intervencions del nostre Cor foren molt celebrades, tant pel que fa a les dues del *Requiem*, de Franz von Suppé, a les catedrals de Montpel·lier i de Carcasone, els dies 13 i 14, com en la participació coral en la versió coral de la *Giovanna d'Arco*, de Verdi, interpretada, també a Montpel·lier, el dia 22, a l'Auditori Jacques Coeur, d'aquella capital llenguadociana. Després d'aquest darrer concert, en el ressopó amb què fou clausurat aquests curs, també es féu un acte de comiat al mestre Simon Johnson, en reconeixement de la tasca que ha dut a terme en el cor durant els anys de la seva direcció. El mes d'agost ha posat un període de repòs entre-

els darrers concerts preparats pel mestre Simon Johnson i la intensa activitat amb què serà iniciada l'etapa, (que tothom espera que sigui molt llarga), del nou director musical de l'Orfeo Català, el mestre Jordi Casas.

En efecte, a l'inici d'un dels darrers assaigs dels concerts abans ressenyats, el mestre Casas tornà a prendre contacte amb el seu futur Cor, al qual exposà els compromisos ja contraets per la Junta Directiva, amb la seva acceptació, pels primers mesos del nou curs. Són els següents:

— Quatre interpretacions de *Les noces*, de Stravinsky, amb la JONDE, i sota la direcció d'Edmon Colomer, a Barcelona, València, Conca i Madrid (entre el 19 i el 24 d'octubre).

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

— Al Palau de la Música Catalana, concert per al 75è Aniversari de la Caixa del Penedès; primera part, amb obres d'Elgar i de Schumann per a cor i piano; segona part, el *Gloria*, de Vivaldi, amb l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana i solistes, tot dirigit per Jordi Casas (26 de novembre).

— Gira artística a l'illa de Cuba, amb concerts a Matanzas, Santiago i l'Havana, amb obres a cappella i les simfònico-corals *Carmina Burana*, de Carl Orff, i *Gloria*, de Vivaldi, amb la col·laboració de l'Orquestra de Cuba (del 29 de novembre a l'11 de desembre).

— Concert tradicional de Sant

Esteve, al Palau ((26 de desembre).

— Interpretació de la *Missa Santa Cecília*, de Haydn, al Palau i al Festival d'Aosta (primavera de 1989).

Hi ha sol·licituds perquè algun dels concerts programats en aquest període pugui ser repetit en altres ciutats del nostre país o dels països catalans.

En conjunt, l'etapa de l'Orfeó Català, amb el mestre Jordi Casas com a director musical, començarà amb una forta intensitat d'actuacions que, així ho esperem, es veurà completada per un constant augment de la qualitat interpretativa ja reconeguda en aquests darrers anys.

PELL DE BRAU

GIRA PEL PAÍS BASC I HONGRIA
DE LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Aquest estiu passat va tenir lloc, a Vitòria, el Tercer Encontre Ordinari-1988 de la Joven Orquesta Nacional de España, que dirigeix el mestre Edmon Colomer.

El període dedicat a l'activitat docent es va desenvolupar a l'Escola de Música Jesús Guri-dí, de la capital alabesa. Paral·lelament, s'ha fet una gira pel País Basc i per Hongria, emmarcada dins el Festival Europa

Cantat X, que se celebrava a la ciutat hongaresa de Pécs.

El repertori escollit per aquest encontre abraça tres programes diferents, on destaquen *War Requiem*, de Britten; *Obertura acadèmica*, de Brahms; *El amor brujo*, de Falla; *Variacions sobre una cançó popular hongaresa*, de Kodály; *Escenes del Faust*, de Goethe, de Schumann, i *Alborada del gracioso*, de Ravel.

ARREU

LES DESPULLES DE BARTÓK TORNEN A HONGRIA

El passat mes de juliol, les despulles del compositor hongarès Béla Bartók van tornar a la seva pàtria, 43 anys després de la seva mort, sobrevinguda a Nova York per una leucèmia.

Les cendres, que transportaven en una urna els seus fills Béla jr. i Peter, van ser rebudes per una comitiva de 50 persones i 40 oficials hongaresos a l'altre costat de la frontera, juntament amb el ministre de Cultura, Tibor Czibere. L'urna va ser enterrada al mateix cementiri on reposen la mare del cèlebre compositor, la seva esposa i els seus germans. En aquell acte, l'Acadèmia de Ciències de Budapest va retre un homenatge al compositor.



CONVOCATÒRIES

IX CONCURS PER A JOVES COMPOSITORS,
DE JOVENTUTS MUSICALS

Joventuts Musicals de Barcelona ha presentat les bases del seu IX Concurs per a Joves Compositors, 1988. Les obres presentades hauran de ser escrites per a un grup de cambra format per tres instruments de corda, cinc de vent, piano i percussió. Les obres poden ser escrites des de cinc, com a mínim, a la totalitat d'aquests instruments.

Els compositors no poden sobrepassar els 35 anys d'edat, i les obres hauran de ser inèdites i presentades en tres exemplars, juntament amb el títol de l'obra, el nom i cognoms de l'autor,

l'adreça i una fotocòpia del DNI. Les obres guanyadores seran estrenades en un dels concerts de la IV Mostra Catalana de Música Contemporània.

El primer premi és dotat amb 100.000 ptes., i el segon, amb 50.000.

La data límit de la presentació dels originals és el 31 de desembre d'enguany, i el veredicté es comunicarà el 15 d'abril del 1989.

Per a més informació: Joventuts Musicals de Barcelona. Pau Clarís, 139, 4t., la. 08009 Barcelona
Tels.: 215 36 57 - 215 29 18.

PROVES D'ADMISSIÓ PER L'ORQUESTRA SIMFÒNICA JUVENIL
DEL MARESME

L'Orquestra Simfònica Juvenil del Maresme, dirigida per Jordi Colomer, obre les portes a tots aquells estudiants que, conscients del seu futur professional, vulguin dur a terme, prèviament i paral·lelament a la seva època d'aprenentatge instrumental, un treball dins d'una orquestra pensada per al seu nivell. D'aquesta manera s'evita també el cas tristament freqüent de l'estudiant dels darrers anys de la seva carrera musical que entra a formar part d'una orquestra professional sense haver assolit la pràcti-

ca necessària.

Les proves d'admissió es realitzaran al Casal de Llanerers, del 19 al 24 de setembre, i s'hi poden presentar tots aquells estudiants amb una edat compresa entre els 14 i els 25 anys. La prova d'admissió constarà de dues obres, preferiblement d'estils diferents (per exemple clàssic i romàntic).

Per a més informació: Casal de Llanerers. Avda. de Catalunya, 22. 08392 Sant Andreu de Llanerers.
Tel.: (93) 792 69 11.

III PREMI INTERNACIONAL DE CANT

Queda obert a concurs el III Premi Internacional de Cant 1988, organitzat per la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, i dotat amb un milió dues-centes cinquanta mil pessetes al millor intèrpret d'obres de Jacinto Guerrero. Les proves se celebraran a Madrid, a partir del dia 12 de desembre d'enguany, i constaran de dues eliminatòries. Per a la primera prova, els concursants han de presentar una peça vo-

cal lliure i una romança de qual-sevol obra de Jacinto Guerrero. La segona part consta d'una ària d'òpera o oratori, una cançó (tipus *Lied*) del repertori internacional, una romança de sarsuela i una cançó espanyola composta després del 1960.

La inscripció es tanca el dia 11 de novembre del 1988.

Informació: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Vía, 78, 28013 Madrid.

LLIBRES

LLIBRES

LLIBRES

LLIBRES

Títol: *La estética musical de Ravel*

Autor: Mariano Pérez Gutiérrez

Editorial: Alpuerto

Col·lecció: Opera Omnia

Edició: Madrid, 1987



Aquest és un llibre extens, de 482 pp. de text i 58 pp. d'apèndixs, que tracta monogràficament sobre la figura i l'obra de Ravel.

L'autor és Mariano Pérez, doctor en Art, mestre de l'Estat, llicenciat en Dret, guanyador de premis de fi de carrera en Contrapunt i Fuga, Composició i Piano, i catedràtic d'Història de la Música al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre altres honors i publicacions.

L'edició conté una presentació a càrrec d'Ernesto Halffter, qui valora molt positivament el llibre: especialment hi destaca els capítols dedicats a l'estudi de l'harmonia i l'hispanisme de Ravel. Assenyala igualment la importància dels molts nombrosos exemples musicals i l'objectivi-

tat amb què tracta el tema de la relació Debussy-Ravel, així com el rigor científic i documental que anima tota l'obra.

L'estudi de Mariano Pérez sobre Ravel se centra més a nivell tècnic i analític de la seva obra que no pas biogràfic, malgrat que es facin necessaris esments a la seva vida i fins i tot es rectifiquin certs trets biogràfics i se n'apunten de nous, com és el cas de les relacions del compositor amb Espanya. En aquest context, cal dir que l'edició inclou una col·lecció de fotos, de l'estada de Ravel a Espanya, que es fa conèixer al món per primera vegada.

Amb paraules del mateix autor, el llibre vol «establir el paper que estèticament correspon a Ravel en el món de la música contemporània, especialment en la seva relació amb músics coetanis i amb els que el precediren».

El musicòleg s'adona de l'amplitud del tema, així com també insinua un altre tema a investigar amb rigor, com és el de l'herència musical de Ravel.

El llibre consta de vuit capítols perfectament estructurats i dirigits vers els dos capítols finals que culminen en certa manera l'obra.

El primer d'ells intenta enquadrar Ravel històricament; definir com Ravel era apreciat musicalment en vida —polèmiques arran dels Premis de Roma, innovador, criticat equivocadament de plagis, calc de Debussy...—, i com és vist des dels nostres dies, és a dir com un clàssic.

Al mateix temps, anticipa idees que es reafirmaran en següents capítols; així sobre la relació Debussy-Ravel, l'autor s'expressa ben clarament: «Hay

muchas influencias en su obra (de Ravel) (...) entre las cuales ocupa un lugar no despreciable, la figura de Debussy. Pero su música camina independientemente y con una personalidad tan inconfundible, que nunca podría tachársele de plagio y difícilmente de impresionista (...)» (pág. 24).

A continuació traça tres períodes evolutius pel conjunt d'obres de Ravel, delimitant-ne les que en formarien part i llurs característiques essencials.

Els capítols segon, tercer i quart tenen un caràcter marcadament més tècnic; s'hi tracten amb gran aprofundiment qüestions com l'harmonia, melodia i modalisme, i el tractament instrumental i orquestral en Ravel.

Quant a l'harmonia, l'autor diu a manera de conclusió: «Resumiendo, podría decir que el mensaje que Ravel quiere transmitirnos, es que la tonalidad es necesaria: pero podemos escapar de su rigorismo clásico hasta límites insospechados. El se detuvo en la frontera de lo atonal y tan sólo rozó el campo de la politonalidad, preparando los caminos a Milhaud, Stravinsky, Casella, Bartok, Honegger, Messiaen y otros (...)» (pág. 98).

Igualment estableix un estudi harmònic comparatiu entre Ravel i Debussy. Quant a la importància del piano pel compositor, extraïem de nou unes frases literals de M. Pérez: «(...) en el piano hay que buscar la verdadera personalidad de Ravel. La raíz de todos sus hallazgos e innovaciones hay que buscarlos en este instrumento, que constituirá, sin lugar a duda, la base y fuente primaria de sus futuras experiencias» (p. 161).

I respecte a la importància a

nivell tècnic del piano: «La utilización y forzamiento de los registros agudos; ese mundo de ondulaciones, glissandos y evocaciones; esas cascadas fluviiales por segundas consecutivas y esa sutileza de teclado, abrirán las puertas a futuras composiciones propias y posibles influencias en la misma obra pianística de Debussy» (p. 173).

Els capítols cinquè i sisè defineixen el llenguatge musical de Ravel a nivell d'influències d'estils passats —com modalitat medieval en determinats casos, clavicinistes francesos del XVII...—, s'hi matisen les crítiques que sovint es fan sobre Ravel, sobre el pretès excés de cerebralisme; s'hi parla també de la crítica raveliana fora de França i de les múltiples influències de Ravel no tan sols de tipus musical, sino també pictòric i literari.

El penúltim capítol tracta del tema de l'hispanisme de Ravel; certes vinculacions familiars, viatges, amistats des de París amb músics espanyols —com Viñes i Falla—, analitza detalladament un total de nou obres de caire hispànic, parla inèditament d'altres projectes de Ravel i de la positura d'aquest compositor vers allò espanyol.

El darrer capítol es proposa determinar quina és la relació entre Ravel i Debussy, bàsicament a nivell de llenguatges musicals; assenyala punts de contacte o aproximació, diferències i semblances. Acaba amb una sèrie de conclusions que intenten esborrar apassionaments, tot tendint a la màxima objectivitat. Així, reafirma que Ravel no és en absolut un plagiari i que tampoc no està supeditat ni a Debussy ni a l'Impressionisme.

M.C.B.

Títol: *Audita. Música per a BUP*

Autor: Mayra Fa Echevarría

Editorial: Andros

Edició: Barcelona, 1987

Es tracta d'un llibre de text pensat per a l'assignatura escolar «Història de la Música», corresponent al primer de BUP. És, al mateix temps, el primer llibre d'aquestes característiques editat en llengua catalana.

L'autora del llibre —que és professora d'Història de la Música en un institut de BUP—, es proposa oferir un nou model de llibre. Fins ara els llibres de música de BUP existents en el mercat eren densos quant a contin-

guts musicals teòrics i de contextos històrics, artístics i culturals. El llibre que avui presentem ofereix unes prioritats diferents; mentre que en els llibres habituals les audicions responen a una simple proposta, en el llibre de Mayra Fa, les audicions són la part més essencial de l'obra, havent de renunciar per força a grans explicacions de caire històric. Aquí, aquest tipus d'explicacions esdevenen simplement un complement a les fitxes d'audicions.

El llibre aspira a ser una eina de treball útil i amena per a l'alumne; i la seva presentació, quant a il·lustracions, resums es-

quemàtics i colors, és perfectament acurada.

L'autora opina que les audicions ben seleccionades, analitzades, dosificades i oportunes han de ser la clau a través de la qual els alumnes estimin i apreciïn la música, així com perquè desenvolupin els sentits crític i sensitiu.

Partint d'aquesta proposta pedagògica i de la necessitat, per altra part, d'adaptar-se al temari oficial del Ministerio de Educación, el llibre queda dividit en dues grans parts: la primera, és dedicada als aspectes tècnics de la música (definició de música, del so, repàs a les famílies d'ins-

truments segons la classificació moderna, gèneres, formes i estils musicals, etc.); i la segona part és de caràcter marcadament històric, malgrat que les prioritats resideixen més en les fitxes per a desenvolupar audicions que no pas en l'assimilació de coneixements de tipus teòric.

Aquest tipus de text es presenta de forma molt resumida i s'acompanya amb gràfiques cronològiques.

El llibre acaba amb un glossari de termes, un índex onomàstic d'autors i audicions, i una bibliografia bàsica de consulta.

M.C.B.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

SETEMBRE 1 al 5 i 7 a l'11	Lab. 21 h. Diu. 17 h.	Barcelona	Liceu	Ballet Nacional d'Espanya. Dir. artístic: José Antonio. <i>Programa de ballet espanyol.</i>
21, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Llibre Vermell</i> , de X. Benguerel. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
23, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Llibre Vermell</i> , de X. Benguerel. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
25, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Llibre Vermell</i> , de X. Benguerel. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
27, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Llibre Vermell</i> , de X. Benguerel. Dir.: Antoni Ros-Marbà.

ALT CAMP

SETEMBRE 3, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Església Major	Rosa Ma. Calvo, arpa. Milán, Händel, Mozart, Dussek, Godofroid.
10, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Església Major	Cor Montserrat de Terrassa. Dir.: Joan Casals. <i>Polifonia sacra.</i>
17, dissabte	22,15 h.	Santes Creus	Església Major	Concert d'orgue i dues trompetes. Nicholas Jackson, orgue. A. Crowley, trompeta. McBennet, trompeta.

ALT URGELL

SETEMBRE 7, dimecres	22 h.	La Seu d'Urgell	Catedral	Professors del Curs de Música Antiga a Catalunya. <i>Música vocal i instrumental dels ss. XVII i XVIII.</i>
-------------------------	-------	-----------------	----------	---

ANOIA

SETEMBRE 3, dissabte	22,30 h.	El Bruc	Església de Santa Maria	Salvador Gratacòs, flauta. Ma. Lluïsa Cortada, clavecí. Vivaldi, Telemann, Bach, Scarlatti.
10, dissabte	22,30 h.	El Bruc	Església de Santa Maria	Anna Calvo, violí. Eric Hollis, fagot. Núria Calvo, clavecí. Bach, Händel, Telemann.
17, dissabte	22 h.	El Bruc	Can Casas	Anònima de Blues. Josep M. Batiste, teclat. Lluís Pau, guitarra. Ramon Jorba, saxofon i flauta. <i>Obres pròpies i del repertori de blues.</i>

BAGES

SETEMBRE 13, dimarts	22 h.	Manresa	Sala Ciutat	Orfeó Català de Santiago de Xile. Dir.: Concepció Martorell. <i>Polifonia clàssica i popular.</i>
16, divendres	22 h.	Manresa	Sala Ciutat	Coral Manuel Iradier de Vitoria. Dir.: Emilio Ipinza. <i>Polifonia clàssica i popular.</i>
17, dissabte	22 h.	Manresa	Sala Ciutat	Orfeó Manresà. Grup Instrumental i Solistes. Dir.: Jordi Noguera. Monteverdi.

BAIX EBRE

SETEMBRE 16, divendres	20 h.	Tortosa	Sala d'Actes Patronat	Orquestra de Cambra Catalana. Dir.: Joan Pàmies. Mozart, Britten, Toldrà, Pedrell.
19, dilluns	20 h.	Tortosa	Palau Oliver de Boteller	Josep M. Escribano, piano. Gerswhin, Pedrell.
23, divendres	20 h.	Tortosa	Sala d'Actes Patronat	Quintet de Vent Solistes de Barcelona. Beethoven, Rosetti, Ibert, Nielsen, Mozart, Pedrell.
26, dilluns	20 h.	Tortosa	Sala d'Actes Patronat	Carles Trepà, guitarra. Bach, Turina, Mompou, Brotons, Walton, Pedrell.

BAIX EMPORDÀ

SETEMBRE 2, divendres	22.30 h.	Palafrugell	Ermita de Sant Sebastià	Albert Guinovart, piano. Granados, Schumann, Chopin.
--------------------------	----------	-------------	-------------------------	--

BAIX LLOBREGAT

SETEMBRE 3, dissabte	22,30 h.	El Papiol	Castell	Anna Baget, violí. Aníbal Bañados, piano. Mozart, Brahms, Ravel.
9, divendres	22,30 h.	El Papiol	Castell	Quartet Sonor. Joan Miró, viola. Ernest Xancó, violoncel. Schubert, Brahms.
17, dissabte	22.30 h.	El Papiol	Casino	Orquestra Simfònica del Vallès. Jaume Francesch, violí. Dir.: Ernest Xancó. Mendelssohn, Bruch.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

**BERGUEDA
SETEMBRE**
7, dimecres

22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Teatre de la Capella de Música Burés	Polifònica de Puig-Reig. Coral Akud Zikica Jovanovic Spanac.
8, dijous	22 h.	Puig-Reig	Coral Finnair Singers.
	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Orfeo de Sabadell. Ensemble Vocal Benjamin Britten.
9, divendres	22 h.	Puig-Reig	Coral Akud Zikica Jovanovic Spanac.
	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Coral Universitària de Barcelona. Coral Finnair Singers.
10, dissabte	21,30 h.	Puig-Reig	Ensemble Vocal Benjamin Britten.
	22,15 h.	Castellbell i El Vilar	Capella de Música Burés. Orfeo de Sabadell. Coral Universitària de Barcelona. Ensemble Vocal Benjamin Britten. Coral Akud Zikica Jovanovic Spanac. Coral Finnair Singers.
11, diumenge	18 h.	Puig-Reig	Capella de Música Burés. Orfeo de Sabadell. Coral Universitària de Barcelona. Ensemble Vocal Benjamin Britten. Coral Akud Zikica Jovanovic Spanac. Coral Finnair Singers. Cor Parroquial de Moià.
24, dissabte	22 h.	Berga	Església de Sant Joan Harmonia Calda. C. Ph. E. Bach.

**SELVA
SETEMBRE**
10, dissabte

22 h.	Hostalric	Castell	Diàleg Emporità en 3300". Jordi Casals Meli Jr., imatges. Montserrat Vayreda, poesia. Carles Coll, piano.
-------	-----------	---------	---

**SOLSONÈS
SETEMBRE**
1, dijous

22 h.	Solsona	Auditori del Palau Episcopal	Trini Mujal, piano. Bach, Mozart, Musorgski.
3, dissabte	22 h.	Solsona	Cinema Espanya Polifònica de Puig-Reig. Dir.: Ramon Noguera. <i>A Chorus Line</i> .

**VALLÈS OCCIDENTAL
SETEMBRE**
1, dijous

22,15 h.	Matadepera	Església Parroquial de Sant Joan	Vicenç Prats, flauta. Ma. Lluïsa Cortada, clavecí. Vivaldi, Telemann, Scarlatti, Bach.
8, dijous	22,15 h.	Matadepera	Església Parroquial de Sant Joan Trio de Barcelona. Beethoven, Mendelssohn, Dvorák.

**VALLÈS ORIENTAL
SETEMBRE**
2, divendres

22,30 h.	Palau-Solità	Església de Santa Maria	Lina Serracarabasa, arpa. Margarida Arnal, arpa. Blanco, Parry, Dussek, Tournier, Albéniz, Damase, Thomas.
3, dissabte	22,30 h.	Palau-Solità	Església de Santa Maria José Luis Lopátegui, guitarra de 10 cordes. Bésart, Sors, Tarrega, Turina, Albéniz, Balada, Satie, Asencio.
8, dijous	22 h.	Palau-Solità	Església de Santa Maria Cobla Mediterrània. Dir.: J. Ma. Bernat. Casals, Morera, Saló, Serra, Blancafort, Toldrà, Albert.
9, divendres	22,30 h.	Palau-Solità	Església de Santa Maria David Coré, violí. David Malet, piano. Chopin, Schubert, Moszkowski, Vivaldi, Telemann, Fiocco, Bach.
10, dissabte	22,30 h.	Palau-Solità	Església de Santa Maria Ma. Carme Hernández, Montserrat Costa, Francesca Roig, sopranos. Rosa Ma. Ysàs, mezzo. Josep Dueñas, Jordi Galofré, tenors. Daniel Mas, Jesús Castellón, barítons. Eduard Soto, baix. Jordi Giró, mestre concertador. <i>Fragments d'òpera</i> .
17, dissabte	22,30 h.	Palau-Solità	Església de Santa Maria Coral Guisla i Orquestra de Cambra. Alejandra Spagnuolo, Núria Corderas, sopranos. Dir.: Salvador Anglís. Mendelssohn, Brahms, Haydn, Mozart, Vivaldi.

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
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