



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 56

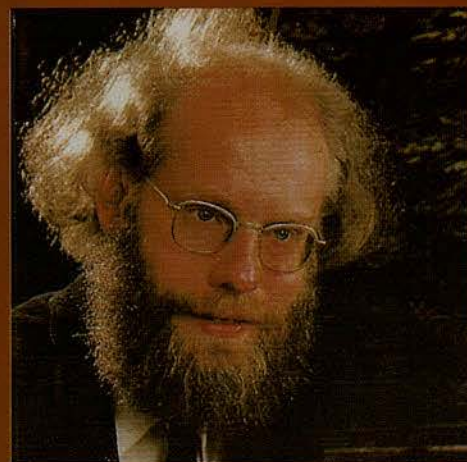
Juny 1989



**Actualitat
del cant gregorià**



**Memòria
de Déodat de Séverac**



**Ton Koopman,
la nova generació
de la música antiga**

JORQUERA PIANOS



S.A.

VICTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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

2a È

AN

Dir

Sots

Cap

Mac

Con

Foto

Pub

Foto

Dist

Dip

Con

Fèli

Mon

Rog

Jose

Mar

Gre

Enr

Col

Joan

d'As

quin

Mo

min

RE

Am

Tel

080



2a ÈPOCA

ANY VI - NÚM. 56 - JUNY 1989

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Teresa Martínez
Correcció: Joan Costa
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r, la 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 Aliet	Antoni Marí
Josep Casanovas	Oriol Martorell
Maria Ester-Sala	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	

Col·laboren en aquest número:

Joan Aragonès, Pere Artís, Jean-Baptiste Cahours
d'Aspry, Josep Casanovas, Cesc, Gregori Estrada, Joa-
quim Garrigosa i Massana, Carmen Martínez, Ramon
Moragas, Montserrat G^a Otzet, Maria-Ester Sala, Ta-
mino, Josep Maria Vilar

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

LA FI DE LA CRISI DEL CONSERVATORI

Les eleccions que acaben de tenir lloc al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, han posat fi a la que ha estat una de les crisis més profundes i dilatades que ha viscut la institució centenària.

Ha estat, aquest, un període oblidable que ha portat a la més important de les instàncies pedagògiques del país a situacions a vegades paradoxals i inversemblants, en alguns casos crispades i hipertenses, i en les quals hi ha hagut de tot. Un tot enormement complex, massa sovint d'horitzons rasants i agomolat per una realitat que a manera de macro-marc, si més no ambiental, també ha col·laborat a l'afer. La crisi del concepte «Conservatori» en la seva accepció tradicional. I en aquest cas, aquesta realitat ha vingut especialment acusada per la naturalesa institucional pròpia del «Municipal».

Si hem dit que aquest període és oblidable, cal que passem a l'acció. I, per tant, cal pensar en l'avenir i enterrar un passat, oi més quan aquest fins i tot no sembla oferir ni tan sols la possibilitat del residual benefici de referències al·lisonadores.

L'elecció, per una majoria apreciable, de la candidatura encapçalada per Francesca Ruiz enfront de la que tenia per capdavanter Antoni Besses, resulta en principi significativa. Sembla que la voluntat del cos viu del Conservatori s'ha inclinat per una persona el relleu de la qual es troba més en el camp de la gestió que en la parcel·la del prestigi artístic; patrimoni que avalava de forma més precisa la candidatura oponent. S'ha mostrat una clara preferència per l'opció de l'assentament d'una gestió que assegurí l'ordenació i posada en marxa d'unes bases de treball operatives. Aquesta apareix com una lectura *apriorística* lògica. Aquest seria també el repte del nou equip. Un repte important després de la crisi. Repte que, al mateix temps, no resulta fàcil d'assolir. El seu èxit precisarà del suport decidit i incondicional de totes les instàncies de la casa. Començant pel claustre de professors. I també, de la institució de qui depèn de forma directa, que ha de confirmar, amb fets fefaents, una autèntica voluntat de suport. I en aquest context no es poden negligir tampoc les responsabilitats institucionals de nivell superior, així mateix amb una responsabilitat ineludible.

I aquí enllacem amb un aspecte enunciat abans. La de la crisi del concepte conservatori. Mentre no es faci front, a nivell autonòmic i estatal, a un reordenament i replantejament en profunditat dels estudis de música, es viurà en una permanent situació d'incomoditat de la qual el conservatori, la seva figura, genèricament, n'és una víctima privilegiada.

Ens resta, només, afegir una última consideració. Caldria tenir en compte en aquest moment que si és cert que cal abordar amb decisió la tasca d'assentar unes bases de gestió eficaçes, també s'ha de fer front a una actuació d'obertura a horitzons pedagògics creatius de gran abast i gràcies els quals la institució pugui afermar un prestigi i una volada absolutament importants. Aquest és un repte així mateix irrenunciable des de la perspectiva de servei a la societat i a les seves imperioses exigències i peremptòries necessitats.

EDITORIAL

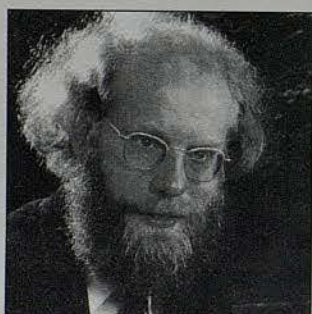
FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



La fi de la crisi del Conservatori	14
Déodat de Séverac i l'Escola Mediterrània de Música (Jean-Baptiste Cahours d'Aspry)	15
Ballet. John Neumeier, director del Ballet d'Hamburg (Montserrat G. ^a Otzet)	16
Mikrokosmos: XX Trobada de Corals Juvenils de Catalunya (Pere Artís)	17
Ensalada. Florida primaveral (Tamino)	18

EL CANT GREGORIÀ

Pòrtic (R.R.M.C.)	14
Dom Eugène Cardin (1905-1988) (Gregori Estrada)	15
La interpretació del cant gregorià (Ramon Moragas)	20
Els manuscrits gregorians primitius a Catalunya (Joaquim Garrigosa)	22
El cant gregorià a Catalunya (Joan Aragonès)	25
Vers una interpretació renovada del cant gregorià (Gregori Estrada)	28

La tradició wagneriana (Josep Casanovas)	31
Retrat: Ton Koopman, el relleu dels peoners (Carmen Martínez)	34
Scherzando (Cesc)	39
Arxius Musicals a Catalunya (XIII) Tàrraga. Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga (Maria-Ester Sala, Josep Ma. Vilar)	40
Ara, abans d'ahir, demà	41
<i>Samson et Dalila</i> clou la temporada del Liceu (R.R.M.C.)	45
Llibres	46
Discos	47
Concerts, recitals	48

Preu de la subscripció anual: 2.750 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.800 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 33 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 350 pessetes

Déodat de Séverac i l'Escola Mediterrània de Música

L'any 1920, en tornar de Barcelona, el compositor francès Déodat de Séverac anunciava a la pianista d'origen català Blanca Selva, el seu projecte de crear una «Escola Mediterrània de Música», el centre de la qual havia de ser a Barcelona, i les filials haurien d'irradiar al llarg de la costa, de València a Marsella. Aquell mes de maig, Séverac havia estat rebut a la capital catalana amb els delegats rossellonesos per a les festes celebrades a la ciutat a honor del mariscal Joffre.

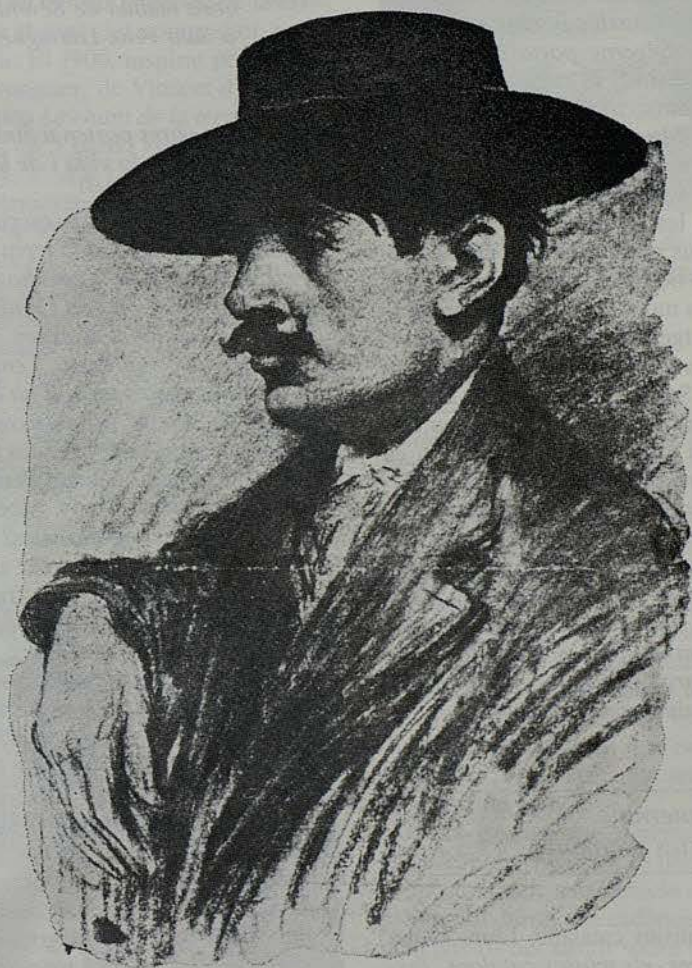
En el decurs d'aquestes jornades, passades al mig de l'élite catalana, Déodat de Séverac retrobà els vells amics «parisencs» Adrià Gual, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo i tots els poetes i artistes de renom de Catalunya.

Acollit com a «mestre» entre els «mestres» pels artistes i poetes catalans, ho fou també així pels seus amics Lluís Millet i Enric Morera, que l'acompanyaren al Palau de la Música Catalana. Davant dels amics de l'Orfeó Català, improvisà a l'orgue algunes obres sobre temes catalans, que meravellaren l'auditori. D'aquesta estada data l'esmentat projecte, del qual informà a la seva amiga Blanca Selva. La mort de Séverac, menys d'un any més tard, frustraria aquest pla que, més tard, ha rellançat el «Festival Déodat de Séverac».

Llatavisme mediterrani

Nascut el 20 de juliol del 1872, a Sant Fèlix Lauraguès, prop de Castelnaudary, Déodat de Séverac havia tingut, des de molt jove, el tropisme mediterrani.

Vaig néixer a Sant Fèlix, petita vila de l'Alt Llenguadoc, situada entre les Muntanyes Negres i les Corberes —escriu, el 1921, al poeta Jean Amade. Els meus ulls s'obriren a la llum tot veient el Canigó; i, en els anys més joves, em vaig prometre escalar els cims d'aquesta muntanya divina, en la qual devien viure fades joves i belles. Quan els vaig veure vaig restar meravellat.



Déodat de Séverac

Les planes del Rosselló, la vall del Tec. I, per primera vegada, sento una cobla catalana. Aviat en farà dotze anys, però la impressió m'ha restat com si fos ahir!

En efecte, a principis del 1910, acabades

les representacions de *Le coeur du Moulin* a l'Òpera Còmica, Séverac va a Ceret, a trobar-s'hi amb Manolo i Franck Burthy-Haviland, que l'esperen per passar-hi l'hivern. Com que els plau el clima i el país,

decideixen instal·lar-se a la petita sots-prefectura, on van a trobar-los Picasso, Braque, Gris, Salmon, Max Jacob i altres artistes que formaran l'anomenada Escola de Ceret. D'aquesta època, el Museu Picasso, de París, té un interessant retrat de Séverac, degut a Picasso, en el seu estil de l'època.

En endavant, el Rosselló esdevindrà per a Séverac una segona pàtria. Aquest país, tan greco·llatí, es confon amb els seus somnis.

Durant tota la seva vida, Séverac manifesta un amor ardent i quasi exclusiu per l'herència cultural de la seva raça llatina: de primer, el Llenguadoc; després, el Rosselló i Catalunya; i, finalment, tot allò que és mediterrani.

La seva inspiració és molt semblant a la de Mistral —diu Josep Canteloube⁽¹⁾—, i es banya en les mateixes fonts. Com ella, reflecteix la vida d'un país, la vida del camp, la vida de la Terra.

El seu darrer estil és d'una meravellosa claredat, d'una netedat incisiva; i és remarkable que, com Charles Bordes en relació al país Basc, Séverac portava en ell, a l'avançada, l'instint, la necessitat catalana. Per això l'atracció envers el país va ser, en ell, invencible i va donar-li la plenitud dels seus mitjans artístics⁽²⁾.

Si Séverac fou convidat com a delegat rossellonès a les festes de Barcelona, era perquè els seus nous compatriotes el consideraven ben bé com a un dels seus. Després de la seva mort, *Le Coq Catalan* aportarà l'homenatge dels qui l'havien adoptat:

Eixit del Llenguadoc, penetrat per la llum —diu Blanca Selva—, ell ha trobat la seva veritable pàtria artística al Rosselló, a Catalunya i a la Cerdanya... És aquí on es fixà, i on morí el 24 de març del 1921.

El pintor Étienne Terrus, d'Elna, insisteix: *És en el sol, en la flaire llenguadociana i catalana, on se submergien les seves arrels i el seu geni vigorós. (...) Ningú millor que ell no ha sabut plasmar, en les seves obres, travessades de temes tan francament populars i d'un gust per la terra tan perfumat, l'ànima del nostre país.*

Relacions fraternals amb els músics catalans

Entre els músics catalans, Lluís Millet diu⁽³⁾: *Nosaltres, els músics catalans, l'estimàvem com un artista germà nostre; aquell home tan simple i sincer, tan amant de la catalana terra, ens havia mogut, en el cor, una profunda simpatia, com la seva obra artística una sincera admiració.*

I Enric Morera declara: *Mai no oblidarem aquest nostre germà de França, el seu record sempre desvetllarà en nosaltres una dolça simpatia. Perquè l'admiració que jo tinc al músic és per l'amor de Catalunya*



Casa nadiua de Séverac a Sant Felix Lauraguès

que les seves obres porten a dintre, aquesta ànima plena de la vida i de la llum que les fa serenes i bones⁽³⁾.

Finalment, Pau Casals va escriure: *Va donar una veu universal a la terra i als aires que ell va estimar, tal i com ho feren Granados i, en poesia, Mistral i Verdàguer. Nosaltres, els catalans, li estem doblement agraïts per la comprensió, l'entusiasme i l'amor que la nostra terra li ha inspirat⁽³⁾.*

El gust de Séverac per als temes llenguadocians i catalans ha fet que fos considerat com un músic regionalista. Però, ¿és que hom tractaria Bizet, d'Indy, Albéniz o Bartók com a músics regionalistes? De fet, la música de Séverac ha de ser inscrita en l'autèntica línia de la música francesa, tal i com ho apunta J. Canteloube: *Claredat de forma, sobrietat de mitjans, sinceritat d'expressió, esperit, intensitat de coloracions, aquestes són les característiques de la seva música, i les seves qualitats el fan un veritable continuador dels Lully, Rameau, Couperin i Bizet⁽⁴⁾.*

Entre els compositors moderns, si bé fou deixeble de Magnard, Bordes i Albéniz, hom pot dir que rebé la influència de Debussy i de Chabrier; i quan dedica la seva «Suite en una sola part» (segons pròpia expressió) *Sous les lauriers roses* (Nit de carnaval a la costa catalana), ho fa justament als seus estimats mestres Albéniz, Charles Bordes i Chabrier.

Una gran obra per redescobrir

A poc a poc, hom redescobreix la música de Séverac. Després de la seva mort, el

compositor ha sofert un llarg purgatori, les causes del qual són força simples d'analitzar. En retirar-se de París per habitar permanentment al Llenguadoc, i després al Rosselló, Déodat es va allunyar del principal centre de creació de l'època, on podia mantenir la reputació que havia assolit. En deixar París, Séverac s'allunyava de la «Société Nationale de Musique», dels grans concerts en general i dels salons on s'afermaven les reputacions.

D'altra banda, la dificultat de trobar les seves partitures en feia més difícil el coneixement. Déodat no va tenir la sort de tenir un gran editor com Durand. Aquest, que primerament l'havia refusat, canvià d'opinió després de l'èxit de *En Languedoc*. Aleshores li féu proposicions per mitjà de Jean de Marliave, el marit de Marguerite Long; però el compositor refusà les condicions de Durand, per amistat i fidelitat a Alexis Rouard.

L'obra de Séverac és molt important. I les decisions preses el 1986, en ocasió dels «Rencontres des musiques françaises et espagnoles» a l'Abadia de Fontfroide, prop de Narbona, permeten que, a poc a poc, aquesta obra sigui reunida i posada a la disposició del públic, al Museu Déodat de Séverac, a la seva casa nadiua de Sant Felix de Lauraguès. El moviment que s'ha iniciat per tal de fer redescobrir la seva obra haurà de fer justícia a un músic absolutament de primer ordre, que ja fou considerat en vida com un dels primers compositors francesos moderns.

Ens apareix com una de les personalitats més remarcables de l'escola musical francesa contemporània, escrivia Guy Ropartz. I al «Mercure de France» (1 de març del 1906), Jean Marnold declara: Maurice Ravel i Déodat de Séverac apareixen com els dos corifeus de la nostra jove escola. El seu art, profundament diferent, gairebé oposat de maneres, concepte i inspiració, no és pas menys pregonament original, inesperat en els seus fruits encara verds. És la saba de la joventut forta, genial i sana que posa nous brots en la cadena ancestral. Un Ravel i un Séverac, fins i tot després de Pélleas, força primerencs a la nostra música per a escoltar-hi Debussy; l'esdeveniment és insigne. Els nostres pares haurien cridat: «Nadal!, Nadal! Alegrem-nos-en!».

Impressionisme i simbolisme

El 15 de novembre següent, a «La Revue», Camille Mauclair, en parlar de Ravel, declarava que: *era l'únic, amb Déodat de Séverac, que havia cercat i trobat, després de Pélleas, una expressió nova.* A «Le Feu», Lluís Millet sostenia que: *el seu art, tan personal, havia aportat a l'impressionisme modern, una mica mancat d'ànima i tenyit de superficialitat sensorial, el gust*

saborós del terror del Migdia de França, la claredat de la mar i del cel mediterrani, que és la glòria de la nostra costa esplèndida.

La seva obra és la del seu temps: el simbolisme. Ell en posà en música els principals poetes: Verlaine (*Le ciel est par dessus le toit; Soleils couchants*); Baudelaire (*Les Hiboux*); Émile Verhaeren (*L'Éveil de Pâques*); Maeterlinck (*L'Infidèle*); Edgar Poe, traduït per Mallarmé (*Un rêve*). Però, també, altres poetes menys coneguts, com Maurice Magre, Paul Rey, Gauthier-Villars, Ronsard, Louise Espinasse-Mongenot, Marguerite Navarre o ell mateix, que era un excel·lent poeta, com ho acrediten notablement *Ma poupée chérie* i *À l'aube dans la montagne*. També havia pensat a posar en música *Soeur Béatrice*, de Maeterlinck, i Astruc li havia encarregat una *Judith* sobre un poema de Pierre Louys per a la «saison» russa; però aquest encàrrec fou reemplaçat per una música d'escena i cors per a l'*Hélène de Sparte*, de Verhaeren.

En reacció contra el romanticisme, que ells consideren artificial i fictici; contra el realisme incomplet i antipoètic, de vegades vulgar; contra la doctrina freda dels parnasians... els simbolistes es presentaven com a somiadors i idealistes. En les seves *Correspondances*⁽⁵⁾, Baudelaire va definir quin era l'esperit que presidia la creació dels simbolistes:

*La nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles,
L'homme y passe à travers des forêts de
symboles*

Qui l'observent avec des regards familiers

Tendència una mica mística a cercar el misteri sota l'aparença, a suggerir més aviat que a descriure, el simbolisme, en música, ha estat sovint assimilat a l'impressionisme.

De fet, l'impressionisme pertany al domini de la forma, mentre que el simbolisme és del domini de la idea.

En el *Larousse de la musique*⁽⁶⁾, Michel Chion remarca que: *Els únics músics que hom pot considerar, a l'època, francament i fonamentalment impressionistes van ser Debussy i Déodat de Séverac; els altres només ho van ser per aquesta o aquella de les seves obres*. Però en la música de Séverac, com en la de Debussy, no hi ha la impressió de la natura de manera pictòrica, sinó estats d'ànim, nostàlgies sobretot poètiques, les del país perdut. Perquè en resta allunyat, Séverac somia en un país llunyà. És la «presència llunyana» que ha descrit Vladimir Jankelevitch⁽⁷⁾.

Les seves principals suites per a piano tradueixen aquest amor pel terror; cada peça evoca, no pas un paisatge, sinó una escena rústica. Dues suites, obres de joventut actualment perdudes —*À travers des champs* (10 petites peces, de 1880) i la *Petite suite en mi mineur* (4 peces, de 1895)—, ja evoquen el gust del compositor per la vida pagesa. El 1900, inspirat per *Le poème des montagnes*, de Vincent d'Indy, Séverac compon *Le chant de la terre*, un poema geòrgic en 5 parts: «Prologue» (*l'âme de la terre*), 1. «Le Labour»; 2. «Les Semailles intermezzo» (*conte à la veillée*); 3. «La grêle»; 4. «Les moissons, épilogue» (*le jour des nocces*).

Del 1902 al 1904, treballa en una nova suite, primerament encapçalada amb el títol ben evocador de *Loin des villes*. Abans d'acabar-la, prefereix donar-li el nom, molt més precís, de *En Languedoc*. És formada per 5 peces, com la precedent: 1. «Vers le mas en fête»; 2. «Sur l'étang le soir»; 3. «A cheval»; 4. «Coin de cimetière au printemps»; 5. «Le jour de la foire au mas».



Monument a Déodat de Séverac,
a Sant Felix Lauraguès

El descobriment de la música catalana

L'any 1908, Séverac treballa en la seva primera peça catalana, *Baigneuses au Soleil* (record de Banyuls-sur-mer), que primitivament havia de formar part d'una Suite d'estudis pintorescos anomenada *Cerdanya*. Del mateix any són «Les fêtes» (record de Puigcerdà), que esdevindrà la segona part de la Suite, on descriu una vetllada a la petita població catalana, que evoca el record d'Albéniz i la «charmante rencontre» amb la seva filla Laura.

Amb «En tartane», la primera peça de la suite, el color hispànic és donat i situat pel propi nom del petit vehicle de cavalls, típic de Catalunya. La cadència evoca el trot dels passos del cavall sobre els camins de la Cerdanya; ja hem parlat de la segona peça, «Les fêtes»; la tercera, «Ménestriers et glaneuses» (primitivament «Les pélerins») evoca el record d'un pelegrinatge a Font-Romeu: un tema que té l'aire d'un cant de pelegrins; la quarta peça «les muletiers devant le Christ de Llívia» reemplaça «Les plaigneuses au soleil»: És una mena de complanta expressiva sobre aquest admirable Crist de l'art místic-realista espanyol que hi ha a la vella església de Llívia», es-



Séverac i Ricard Viñes, tocant el piano a quatre mans, a Sant Felix

criu Déodat a René de Castéra (2.2.1911): El darrer número, «Le retour des muletiers», és basat en el trot ràpid dels muls que retornen pelegrins a la llar.

Quan Déodat de Séverac descobreix la música catalana, en rep una influència tan forta que aquest fet el convenç, definitivament, a instal·lar-se en aquest país edènic. La cobla, especialment, li fa una forta impressió: des que l'ha escoltada decideix incorporar-la a la seva música. Com que aleshores treballa en la tragèdia lírica en 3 actes, *Héliogabale*, sobre un poema de Paul Sicard, decideix donar-li un paper important al tercer acte de l'obra; una actitud que reitera dos anys més tard (1912), amb *Hélène de Sparte*.

D'altra banda, utilitzarà temes catalans en quasi totes les seves obres profanes i, fins i tot, en algunes obres religioses. Per a cobla, Déodat havia escrit una sardana. *La perle du Vallespir*, inspirada en un poema de Pere de l'Alzina. Aquesta Sardana d'una factura diferent a les que havia escoltat, a causa del seu ritme sincopat, era, malgrat això d'un caràcter ben català, declara Edmond Brazes⁽⁸⁾.

Utilitza els aires de sardana a moltes de les seves obres, com a la «Bachanale» d'*Héliogabale*, i n'és la base a «Sous les lauriers roses» (*Soir de Carnaval sur la côte catalane*). A «Ménétriers et glaneuses», un tema de sardana alterna amb un tema religiós; *La Chanson de l'Anton*, sobre un poema de Gustave Violet, és una petita cantata sobre un ritme de sardana.

El 1915, Déodat compongué un petit di-

vertiment per a dansa i mim sobre un tema de la sardana empordanesa, i utilitzà els temes d'algunes melopees populars, de les quals demanà la traducció a Pierre Camo, que havia de proporcionar-li el llibret. Ja que l'acció havia de passar al camp de Banyuls, Mayol acceptà de construir-ne els decorats. L'any 1919, Séverac féu sentir la música a Pierre Camo, però aquesta mai no s'ha retrobat.

A *Sous les lauriers roses*, un ritme esclatant de sardana es combina amb un vals de piano mecànic. *Minyoneta* (records de Figueres) és també una sardana per a violí i piano.

Entusiasmats per aquesta dansa, Déodat s'adreçà als millors especialistes per tal de conèixer-ne tots els secrets. Francesc Pujol li havia enviat les seves sardanes i harmonitzacions de danses populars, tot prodigant-li alguns consells. El 1919, el primer viatge de desmobilitat el porta al costat de Juli Garreta, la música del qual estimava apassionadament.

Entranyable amistat amb Juli Garreta

A part de la sardana, Déodat s'interessà igualment pels vells cants tradicionals, els Goigs. Un dia declarà a Monsenyor Carsalade du Pont (el restaurador de Sant Martí del Canigó): *Donaria tota la meua música per l'honor d'haver escrit la simple frase*

popular del refrany dels Goichs de la Sanch. Va escriure igualment *El Divino de l'Hort*, sobre un càntic popular català, per a piano (o orgue), oboè, violí i violoncel, i dues *Paraphrases* sobre temes d'antics goigs catalans, per a oboè, violí, i piano o orgue.

L'esperit català li inspirà moltes altres composicions: a part de les 5 peces de *Cerdanya*, Déodat compongué: *Souvenirs de Céret*, sobre temes populars catalans, per a violí i piano; *La perle du Pirineu*, cançoneta sobre paraules de Pere de l'Alzina, per a solistes, cor i piano; i l'*Hymne au Canigou*, per a una semblant formació. Citem igualment: *Cortège nuptial catalan*, *A la Font d'en Fils*; *La cançó dels invadits* (*No passareu*), sobre un poema d'Apel·les Mestres; i *Lo cant del Vallespir*. Amb aquesta darrera cantata, sobre un poema de Jean Amade, Déodat volgué rendir un homenatge al seu país d'adopció.

També compongué algunes obres d'inspiració espanyola, però no típicament catalana, com *Tres recuerdos*: «La ventana de Amor», «Lola la délaissée» i «Chants des matelots», que sembla que foren creats a Lleda, el maig del 1914, quan hi fou organitzat un Festival de les seves obres, en ocasió de la festivitat de Sant Anastasi.

Jean-Baptiste Cahours d'Aspri

NOTES:

- (1) Josep CANTELOUBE. *Déodat de Séverac*: Béziers, 1984, pàg. 75.
- (2) Blanche SELVA, a «Le Coq Catalan» (1921).
- (3) LE COQ CATALAN. *Les catalans à Déodat de Séverac* (11.6.1921).
- (4) LE FEU, núm. 14-15, juliol del 1921, pàg. 217.
- (5) Charles BAUDELAIRE. *Correspondances*, extracte de *Les fleurs du mal* (1857-1861).
- (6) LAROUSSE DE LA MUSIQUE, dirigit per Antoine Golea, pàg. 1982.
- (7) Vladimir JANKELEVITCH, «La Présence lointaine», *Albéniz, Séverac, Mompou*, P. Seuil, 1983.
- (8) Edmond BRAZES. *Céret, Musée d'Art Moderne*. Juliol-agost-setembre 1972. Centenari Déodat de Séverac.



L'estudi del pare de Séverac, a Sant Fèlix

Si t'agrada la música, escolta

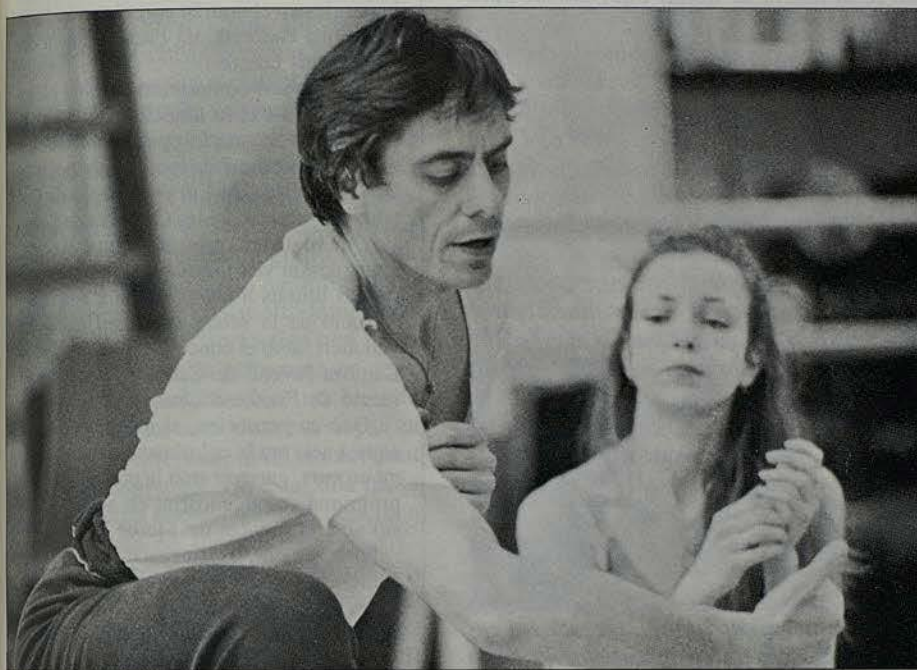
Akelarre en clau de Sol

un espai de Catalunya Ràdio
que dirigeix i presenta
Montserrat Puig

De 2 a 4
la matinada del diumenge
al dilluns
FM 102.8

BALLET

John Neumeier, director del Ballet d'Hamburg



John Neumeier

Faltaven quaranta-cinc minuts perquè comencés la representació d'*Artus-Sage*, el segon dels ballets que la Companyia d'Hamburg interpretava al Liceu, després d'haver representat *El trencanous*, i abans d'especificar la *Tercera Simfonia* de Mahler.

Els ballarins, vestits per a la representació i meticulosament pentinats i maquillats, feien, a l'escenari, sobre el «linòleum» i duïen a terme uns exercicis de precalentament.

Neumeier va escollir el silenci d'un camerino per ser entrevistat. Quan el tenia assegut davant, em va venir a la memòria l'interès que va despertar aquest home al començament dels anys 80, quan va provocar un veritable «boom» coreogràfic amb les seves coreografies. D'ell es va dir que tenia la puresa del llenguatge clàssic de Balanchine, el gest natural de Robbinson i el sentit teatral i la fascinació per la cultura d'un Béjart. Se'l conegué com el coreògraf més dotat de l'època, portador d'un aire nou, d'una modernitat i sensibilitat poc freqüent en els joves coreògrafs.

La calor que feia al camerino va ser la causa que el coreògraf necessités un «klee-nex» per eixugar-se la suor que ja comen-

çava a ser present en el blau de la seva camisa.

Després de comentar-me que aquella era la primera vegada que venia a Barcelona i que encara no havia tingut temps de veure gaire coses, excepte el Liceu, la Rambla, l'hotel i dos restaurants, li vaig preguntar quina sensació percebia del públic del Liceu, després d'haver vist les seves obres.

R.- A tots els països, l'acceptació per part del públic és força diferent; per exemple, el públic americà reaccionà amb forts aplaudiments, davant passos relativament fàcils, però sensacionalistes, com són els «tours en l'air» o els «jetés», en lloc de fer-ho en moments coreogràfics que comporten una més gran dificultat. Quant al públic del Liceu, si bé no és tan calorós com pot ser-ho el de París, sí que crea un clima càlid. Es nota que, aquí, l'espectador és educat durant la representació, i que a la sala es crea un sentiment de rebuda.

P.- Quan va sentir la necessitat de ser coreògraf?

R.- Als 17 o 18 anys. Des que vaig començar la dansa, em vaig sentir molt interessat per la composició, i no només com

a intèrpret, sinó que em fascinava la idea de crear alguna cosa nova.

Des de molt jove, el coreògraf més apreciat del ballet alemany

Neumeier va fer el seu debut coreogràfic a la Marquette University, on estudiava literatura anglesa. L'obra *The Hound of Heaven*, amb música de Prokofiev, va ser estrenada en un espectacle d'estudiants. A la jove edat de 27 anys, Neumeier fou nomenat director i principal coreògraf del Ballet de l'Òpera de Frankfurt. Quatre anys més tard, és considerat el coreògraf més apreciat del ballet alemany; i August Everding, administrador general de l'Òpera d'Hamburg, li atorgà el càrrec de director i principal coreògraf del Ballet de l'Òpera d'Hamburg.

P.- Alguna vegada va pressentir que, tan jove, arribaria a ser director d'unes companyies tan importants?

R.- Veritablement, mentiria si et digués que no... Crec que sempre he intuït que, com un regal de Déu, jo faria alguna cosa, podríem dir-ne, especial, encara que mai no m'he marcat uns límits. És a dir, mai no he dit: «ara sóc aquí», i després d'uns anys, em proposo arribar a ser director de l'Òpera de París, per exemple.

Per la meua edat i per l'envergadura i responsabilitat dels càrrecs, hauria pogut dir que no, però jo tenia un instint, segurament donat per una vocació, que em feia anar endavant sense saber quin seria el proper ballet que faria, ni quin seria el punt final on arribar.

P.- Suposo que una part de l'èxit amb què desenvolupa el seu càrrec de director, es deu al fet que està envoltat per un equip de gent competent. En aquest equip, hi ha alguns amics que han estat al seu costat al llarg dels anys en què vostè és director?

Neumeier sospira profundament mentre em diu:

R.- Aquesta pregunta és llarga de respondre. Al començament de la seva carrera, el coreògraf ha de sentir-se lliure per poder fer el treball. Generalment es comen-

ça a treballar amb un grup d'amics que creuen en tu, ja que, fer una coreografia, en un inici és molt difícil i cal treballar entre gent que t'entengui, que t'estimi i que cregui en el que fas.

La meua primera, podríem dir, important coreografia, la vaig fer a Stuttgart amb els meus millors amics. Després, quan vaig ser nomenat director de Frankfurt, continuava comptant i treballant amb els meus amics; però la relació va canviar, perquè jo m'havia d'enfrontar i dirigir una companyia de 28 ballarins, on només 3 eren antics amics meus.

Per a mi, i basant-me en la meua experiència, en el meu ideal i visió de companyia, és impossible el bon funcionament d'aquesta si està dividida en bàndols: és a dir, el director i els seus amics, i els 25 ballarins restants. Sé que aquest distanciament que practico és difícil, tant per a ells com per a mi; però ells saben que cal això. A la sala d'assaig, intento que hi hagi un ambient ple d'amor, un ambient d'amistat, d'amor al treball; però, quan s'han acabat els assaigs, jo refuso, sense arribar a ser fred amb els ballarins, qualsevol intent d'apropament a la meua persona, perquè no hi vull escoltar: «Veus, sempre va amb Gabriel i per això li dona a interpreta a aquest rol».

«El coreògraf ha de sentir-se lliure per a treballar»

P.- Aquesta posició de manera generalitzada és molt comprensible. Però, pel que em diu, i referent als tres amics, vostè anteposa la professió a l'amistat?

R.- No crec que aquesta amistat es trenqui, perquè penso que els veritables amics, aquells que estimes i t'estimen, entenen de manera instintiva la situació. Un exemple, el trobem amb Marianne Kruuse, una ballarina que ara és mestra a l'escola de la companyia. Nosaltres som amics d'abans que jo fos director del Ballet d'Hamburg, i des que desenvolupo aquest càrrec ens hem distanciat una mica. Ara potser fem junts només el dinar de Nadal, i pensa que jo tinc un gran respecte i amor per aquesta dona. Però, repeteixo, aquestes situacions són innecessàries, i només les canvio quan vaig com a coreògraf invitat a altres companyies; llavors accepto les invitacions de directors i ballarins; al Ballet d'Hamburg, hi ha d'haver un ordre. Com a director, potser sóc subjectiu; però és la meua opinió. És veritablement la meua opinió de base per al treball.

P.- Pel que em diu ¿és més cerebral que visceral?

R.- Intento trobar un equilibri. Com home que sóc, és normal que tingui sentiments; però estic molt convençut, molt, que aquesta posició és realment important per a un director. Perquè, mira, el món de la dansa és difícil, el temps és curt i el tre-

ball és molt dur; per això, s'ha de procurar no posar en perill la salut de la companyia.

P.- Una gran part de les seves coreografies són de temàtica abstracta o bé expliquen històries molt concretes d'unes èpoques passades. És que, de la societat actual, no li interessa res?, o bé és un refús a allò que ens envolta, com són la competitivitat, l'agressió, etc...?

R.- La dansa és un art que pot reflectir una història, donar una informació convertint-la en una mena de diari dels nostres dies, o al contrari, pot ser poesia. Per a mi, la dansa és sempre poesia; és a dir, no té la funció de donar informació. Però sí que dona la visió i pren l'essència d'actes brutals, com poden ser-ho els del Vietnam, Hiroshima, o el del Tercer Reich. Per exemple, en la meua coreografia d'Artus-Sage, el moviment dels cavallers de l'Edat Mitjana està creat i inspirat en moviments brutals que he vist als diaris, al cinema o a la televisió. Suposo que moltes vegades, de manera fins i tot inconscient, dec absorbir fets que m'impressionen i que després haig d'«expulsar» a les meves coreografies. Però, a mi, el punt d'agressivitat m'agrada donar-lo amb un sentiment més intens, més poètic.

P.- Molts crítics i gent del món de la dansa el critiquen, dient que els seus ballets són massa intel·lectuals. Com es defensa d'aquesta acusació?

Es crea un silenci i, després, clavant-me els seus ulls d'un color gris-blavós em diu:

R.- No haig de defensar-me de res, perquè no estic en cap procés. De manera generalitzada, és difícil qüestionar la meua obra; però, per exemple, no crec que El trencanous sigui un ballet intel·lectual. Potser Artus-Sage ho sigui, pel tema i per la seva història, que es desenvolupa en altres èpoques.

Mira, abans llegia més les crítiques, tant les bones com les dolentes. Però l'experiència dels últims anys ha fet que les llegeixi cada cop menys. Perquè, sí que és lògic que la premsa sigui lliure, però no crec que tot allò que s'escriu sigui interessant ni seriós. Ara: tinc por de les crítiques; perquè, en la idea que algú, segons el seu criteri, pugui exposar i sentenciar públicament el teu treball, la teua obra, no hi crec. No crec en això, i no ho accepto.

P.- ¿Té la necessitat d'allunyar-se una mica de la dansa, encara que només sigui per unes hores?

R.- Bé, jo tinc molt poc temps lliure, perquè hi ha els assaigs, l'espectacle... Però m'agrada anar al cinema, llegir... Tinc una gran col·lecció de llibres, especialment llibres de dansa, i també en tinc molts de literatura i de pintura. I, sobretot, tinc la necessitat de tenir temps per a pensar, realment, en la meua veritable família, el ballet d'Hamburg.

Montse G.^a Otzet

MIKROKOSMOS

XX Trobada de Corals Juvenils de Catalunya

No és pas veritat que el gregarisme i l'impuls destraler siguin forçosament els trets distintius de l'adolescència o la primera joventut (tal com, sovint, ens volen fer creure els mitjans de comunicació quan prenen peu de fets blasmables, esdevinguts on sigui).

Com a contrapès a aquesta imatge derrotista, cal dir ben fort que hi ha una franja de jovent que esmerça esforços, il·lusions i energies en el conreu consciencios d'una disciplina concreta, en l'acompliment del compromís contret.

Quan aquest comportament es fa palès, i té com a base el fet musical, hom pot exultar de joia i apostar fort pel futur. Com ara el diumenge, dia 7 de maig, amb motiu de la XX Trobada de Corals Juvenils de Catalunya, celebrada a les Cotxeres de Santis.

¿Què hi diríeu, profetes de mal averany, si haguéssiu vist més de quatre-cents nois i noies lliurats il·lusionadament a la interpretació de la *Missa en el sol major* de Schubert, amb el concurs de l'Orquestra de Cambra Juvenil de Catalunya, sota la direcció de Francesc Llongueres?

¿Què en pensaríeu, si us diguessin que aquest acte era la culminació del treball de tot un curs, enriquit amb la preparació d'un programa comú, mostrat en aquesta ocasió sota el guiatge de Mercè Cano?

Forçosament, us hauríeu de rendir a una evidència: hi ha motius per a mantenir la il·lusió i l'esperança en un demà millor, musicalment, humanament, cívicament.

Perquè la vibració i la joia espurnejants d'aquests quatre-cents joves i adolescents eren més que una promesa: eren una realitat de potencialitats incalculables, d'efecte multiplicador.

I aquí, un altre cop, la constatació de l'abnegació i el sacrifici d'un equip de responsables.

Un cop més, també, la constatació que no sempre les accions meritòries obtenen el ressò que mereixen: ¿on eren els crítics que es desficien davant de les manifestacions musicals ostentoses? ¿On eren els representants d'institucions i organismes que s'haurien de sentir interpel·lats per moviments com el de les Corals Juvenils de Catalunya?

Més enllà de consideracions de comportament sociològic (i se'n podrien fer moltes!) hi ha un fet inqüestionable: un col·lectiu no pas menyspreable numèricament i important per allò que té de potencialitat futura, cultiva il·lusionadament la música. Perquè ha après d'estimar-la, serà difícil que s'alliberi d'aquesta benefactora metzina...

Com en la paràbola bíblica, moltes llavors han fructificat i ja donen fruits esperosos.

Corals Juvenils de Catalunya: per molts anys!

Pere Artís

ENSALADA

Florida primaveral

Quin mes d'abril, quin mes d'abril! Quanta activitat s'ha concentrat en aquesta mesada autènticament esclatant de concerts de tota mena, amb una impressionant quantitat d'ells d'un nivell qualitatiu i d'interès notable. Quan la temporada inicia el seu tomb definitiu i els calors conviden a buscar la fresca natural de l'aire lliure, una munió de propostes, amb una gran diversitat de continguts formals, ens ha obligat a recordar que encara hi ha molta feina a fer, que la temporada no fineix fins ben entrat el mes de juny i que la primavera és generosa en collita musical. No, no ha estat aquest abril ni un mes de treva cap a un pressumpte esprint final, ni un anunci avançat de fi de campanya. Ha estat una mesada guerrera com poques d'altres. Felicitment guerreras i rica en substància.

Situarem la cosa en blocs al més homogenis possibles, sense que l'ordre en què s'exposin suposi referències qualitatives. L'OCB, un cop més, ha articulat una activitat àmplia amb moments de notable substància. Moments cimers com la interpretació del poc conegut *Stabat Mater* de Dvorák, en una versió important en la qual va tenir molt a veure l'Orfeón Donostiarra en una actuació de gran classe.

Moment cimer d'aquesta mesada, en el cicle de l'OCB fou també la versió concertant de l'òpera *Euryanthe*, de Carl Maria von Weber, que així mateix va comptar amb una bona aportació coral significada en la Coral Càrmina, que ha iniciat una nova etapa amb la direcció de Josep Pons. Hom parlaria d'una forma de cantar diferent, potser menys enèrgica i vital, més reposada, més natural i en tot cas amb una excel·lent plenitud musical. L'aportació d'un quadre de veus solistes d'un indiscutible primer ordre, va afavorir l'èxit i l'entusiasme que va desvetllar la que fou una descoberta d'una òpera sense massa història, però d'una indiscutible càrrega de bellesa, en el sentit més convencional de l'expressió.

L'Orquestra Ciutat de Barcelona va aportar també una nova presència del pianista argentí Bruno Leonardo Gelber. La seva versió del *Concert per a piano* de Ravel, fou modèlica, digna de la seva categoria, del tot transcendent.

El mallorquí Joan Moll ha estat una de



L'OCB, amb l'Orfeón Donostiarra

les altres presències que ens ha ofert aquest protagonista cicle de l'OCB. Novament hem tingut ocasió d'escoltar la mestria d'aquest músic, més profund que espectacular, aquesta vegada en un programa no gens convencional amb les *Variacions simfòniques per a piano i orquestra* de Cèsar Franck i la *Ballade per a piano i orquestra* de Fauré.

L'OCB també ens va aportar una de les escasses, massa escasses, presències de música d'un compositor nostre actual. I a més amb caràcter d'estrena. Fou l'obra de Jesús Rodríguez Picó, *El lleó afamat. Preludi per a orquestra*. Una obra no gens convencional que, junt amb una altra tampoc convencional *Mathis der Maler* de Hindemith, agombolava el conegut *Concert per a violoncel i orquestra* de Dvorák, de la mà d'un excel·lent Matt Haimowitz.

El Liceu va oferir dues «sortides de mare». De «mare òpera». Com a tals, refrescants i oxigenants en el si d'una temporada monolítica. Primer va ser l'Orquestra titular que, sota la direcció d'Edmon Colomer, va interpretar un programa curiosament dedicat a la música russa i, encara més, centrat en la figura de Piotr Músorgski. La batuta exigent i primmirada

d'Edmon Colomer va servir bé els objectius, d'alguna manera pedagògics, del concert. La presència del baix nord-americà Samuel Ramey, acompanyat al piano per John Fisher, va fer conèixer en directe les excel·lències d'un dels cantants de veu greu més encimbellats del moment. La resultant va ser tan feliç com podia ser, en complir-se amb escreix les falagueres expectatives.

Aquesta mesada d'abril ens ha portat una nova edició del Festival de Música Antiga que promou, ja fa anys, la Fundació Caixa de Pensions. Aquesta arriba a l'edició dotzena, en la que constitueix una trajectòria d'una gran transcendència per al moviment al qual serveix, a casa nostra. Gràcies a aquests dotze anys de fidelitat a unes coordenades de programació, el públic barceloní ha anat vivint amb puntualitat els avatars i l'evolució del moment de la música antiga. Enguany, l'aportació nova ha estat aquesta proclivitat a eixamplar l'àmbit temporal del concepte «música antiga», o sigui, a fer inviable el terme «música preclàssica» que havia començat a ser usat amb una certa insistència. Una mostra d'aquest eixamplament, el va constituir el concert inicial del cicle amb l'Ensemble Octophoros, o el tercer, a cura del Quartet Kuijken.



Bruno Leonardo Gelber amb l'O.C.B.

Entre ambdues formacions es van fer presents els tres grans noms del període clàssic, Haydn, Mozart i Beethoven, vistos des de la concepció investigadora pròpia del que cal anomenar moviment de música antiga. Enmig d'aquests dos concerts, el Concerto Palatino ens va situar la fidelitat ortodoxa dels inicis, o de sempre, d'aquest mateix moviment. I així mateix ho va fer el trio format per Tini Mathot, Reine Marie Verhagen i Jaap Ter Linden. A destacar, finalment, la incorporació, plenament feliç, de l'Orquestra Barroca de Barcelona, que dirigeix Emilio Moreno, en un programa molt atractiu en el qual destacava la recuperació d'obra de dos músics catalans barrocs, Josep i Joan Baptista Pla, de qui i de l'obra dels quals, es té un gran desconeixement.

Ibercàmera ha ofert una vegada més plats forts: noms de gran importància en el «big business» internacional. Al davant d'ells el pianista alemany Christian Zaccharias. I

amb ell, una nova presència del concepte de virtuosisme pianístic que s'està imposant i que decididament trenca amb els motlles ja tan assumits de la interpretació romàntica. Hom observa que el públic, malgrat l'entusiasme convencional i una mica prefabricat amb què acull interpretacions com les de Zaccharias o de Zimmerman, per situar alguns dels més conspicus representants d'aquesta nova generació, mostra una perceptible reticència a una assumpció plena de la mateixa. Potser hi falti, en això, que els mateixos intèrprets, tots ells joves, estan mancats d'una plena maduresa interpretativa que afavoreix uns productes definitivament convincts. I, com deia Vladimir Ashkenazy, la maduresa no és cosa que s'arrangi amb pressupòsits tècnics, sinó amb anys de treball.

Maduresa i plenitud d'ofici, la del violonista Oleg Kagan i de la violoncel·lista Natalia Gutman, que van actuar amb laournemouth Symphony Orchestra, una

formació solvent en línia amb la tradició britànica.

La temporada d'Euroconcert, junt amb la versió de *El Llibre Vermell de Montserrat* de la qual es parla a la secció de crítica, va oferir l'actuació de l'English String Orchestra amb un atractiu programa de música de la centúria actual, reconfortant per inhabitual i per l'atractiu de l'obra de compositors com Britten, Elgar, Bela Bartók i Tippett.

Per la seva part, Mozartiana ofería la presència de veus conegudes a casa nostra, com les d'Eduard Giménez, Enric Serra i Alfonso Echeverría, que va donar vida a un concert molt ben acollit pel públic assistent.

Veus menys conegudes les dels joves cantaires que van participar a la II Marató de Noves veus, feliç iniciativa endegada per l'Òpera de Cambra de Catalunya amb la col·laboració de la Universitat de Barcelona, del Teatre del Liceu i de la firma Hoechst Ibèrica, que atorga les beques de què han de gaudir els seleccionats. Èxit total d'aquesta iniciativa una vegada més, i la urgència de consolidació de vies afavoridores de la projecció professional de les nostres joves veus, queda com a balanç d'aquesta proposta farcida d'utilitat.

Cal parlar encara de dues manifestacions de molt diferent naturalesa però que es concentren en el fet musical dels nostres dies. A la discoteca Nick-Havanna, Carles Santos inaugurava amb un èxit absolut, engrescador, una nova edició del cicle de Música Contemporània que, amb esplèndida conseqüència, organitza l'Associació Catalana de Compositors. En un marc antipòdic del tot, la figura senyera de Joaquim Homs assumia el seu lloc d'acadèmic de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, en un acte que va tenir lloc a la seu de l'esmentada institució a l'edifici de la Llotja. Cerimonial amb un mínim inevitable de prosopopeia al costat d'una certa manca d'autoexigència en alguna intervenció. No pas en la del nou ingressat, esplèndida, elaborada i digna del rigor de la seva trajectòria intel·lectual tan rellevant. La professió, una vegada més, va donar mostra de la seva manca de sentit gremial i va ajudar a treure brillantor a un acte que, en funció del seu protagonista, en mereixia molt més.

Les pluges del mes d'abril, una vegada més, han donat raó a la saviesa i rigor científic de les més lúcides afirmacions del refranyer i han alimentat de forma generosa el mes d'abril. Ja amb el mes de maig una mica entrat, s'anunciava la convocatòria, per al dia de l'inici del solstici d'estiu, del Dia de la Música, segons iniciativa endegada el 1982 pel vital ministre de Cultura francès, Jack Lang. Catalunya és l'única parcel·la de l'estat adherida, de moment. Hi haurà ocasió de parlar de tot això. La pluja d'abril s'ha acabat, però queden efectes per a estona. Cal esperar-ho, si més no.



Enric Serra va cantar a Mozartiana

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo 9%

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

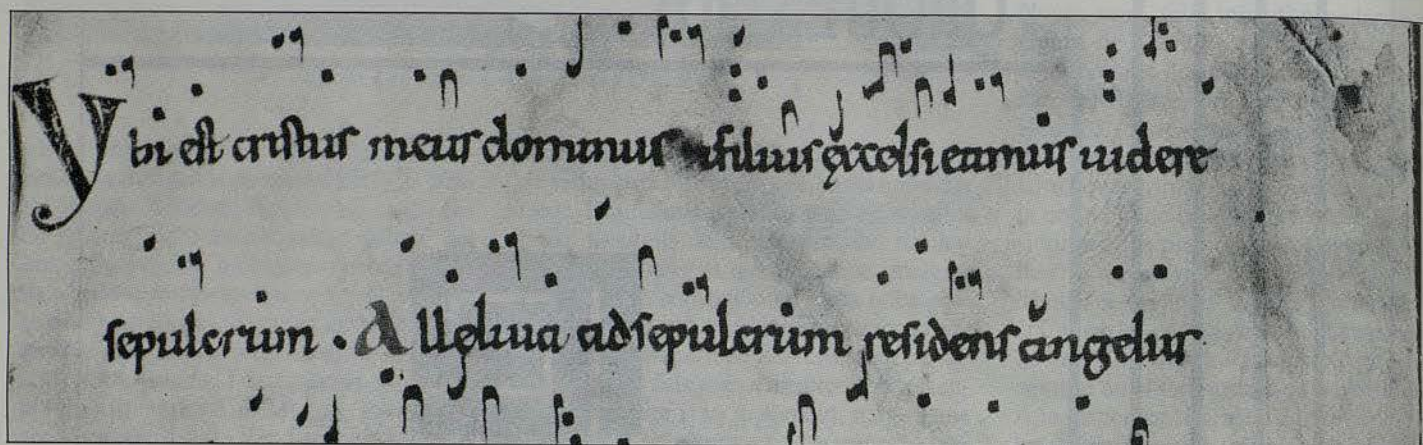
Publi-Tempo és... publicitat
publicitat de la música
publicitat en la música
publicitat per a la música

Deixeu-vos aconsellar per uns experts
Deixeu-vos aconsellar per Publi-Tempo

Amadeu Vives, 3, 3^{er} 1^a Tel. 301 33 93.
08003 BARCELONA



El cant gregorià



Diffícilment podríem entendre en profunditat el cant gregorià sense tenir en compte l'esperit que el va fer néixer, el va nodrir i en va permetre l'expansió i el desenvolupament, si bé és explicable que avui li atorguem, també, una consideració genuïnament estètica. Un gran nom resta lligat a l'organització del cant religiós a l'Església de Roma i a la seva difusió, el de Sant Gregori, nascut cap a la fi de la primera meitat del segle VIè, elevat al pontificat el 590 i mort el 604. Ell és considerat l'autor de l'antifonari que contenia els cants dels diversos exercicis religiosos del dia i de la nit. Aquest repertori del cant de les esglésies i, després, de l'Església, resta perdut; però la concordança dels nombrosos manuscrits que apareixeran als segles següents seria impossible d'explicar sense una causa inicial i única. Aquests testimonien l'existència de l'arquetip gregorià i la seva autoritat sobirana.

Com diu J. Combarieu, «Malgrat la seva educació musical i la seva competència, el papa Gregori I no ha de ser considerat com un creador inspirat que dotà l'Església llatina d'un repertori original. Una llengua musical, no pas menys que una llengua verbal, no podria ser l'obra d'un sol home: és el resultat de transformacions i de deformacions sempre lentes; quan arriba a un cert estat, pot ser impregnada o enriquida per certs detalls, o fixada, ja sigui pel talent personal d'un transcriptor, o per un acte d'administració provinent d'una activitat superior; però la seva gènesi resulta d'un complex de fets socials, de circumstàncies, de tradicions, de causes i d'efectes que depassen l'acció individual més intel·ligent i més poderosa. (...) No podem representar Sant Gregori com a creador d'una mena d'esperanto musical, la fortuna del qual hauria estat

molt ràpida. La litúrgia que havia estat la seva tenia les arrels en més de sis segles anteriors; el cant al qual hom ha donat el seu nom és, sens dubte, en el mateix cas».

L'Església llatina no crea la seva música, sinó que la manlleua a les esglésies d'Orient, hereves de les tradicions jueves, dominades, al seu torn, per la influència de la música grega, quasi universal a l'inici de l'era cristiana. Però, en cercar la màxima puresa expressiva segons els principis més austers per a l'adient expressió funcional del missatge religiós, el cant gregorià ha depurat molts elements tradicionals del llenguatge musical, de la mateixa manera que, en la seva expansió, ha restat admirablement al marge de tots els nous procediments tècnics i expressius que han estat, successivament, el motor de l'evolució musical des del naixement de la polifonia, amb l'inici dels procediments mensurals; i ho ha fet sense renunciar a la seva influència simbòlica que, en els segles successius, serà manifesta en la música, almenys fins al temps de Bach.

La coexistència amb llenguatges essencialment diferents i amb concepcions de la música bàsicament alienes als principis tècnics i espirituals que configuraren originàriament el cant pla, ha afeblit, en certa manera, la puresa de la seva autenticitat i ha provocat moviments d'investigació musicològica anàlegs als que s'han produït en altres branques històriques de la música culta. Els treballs que segueixen en presenten alguns aspectes, sense pretendre, lògicament, abraçar de manera exhaustiva un tema tan complex com apassionant.

R.R.M.C.

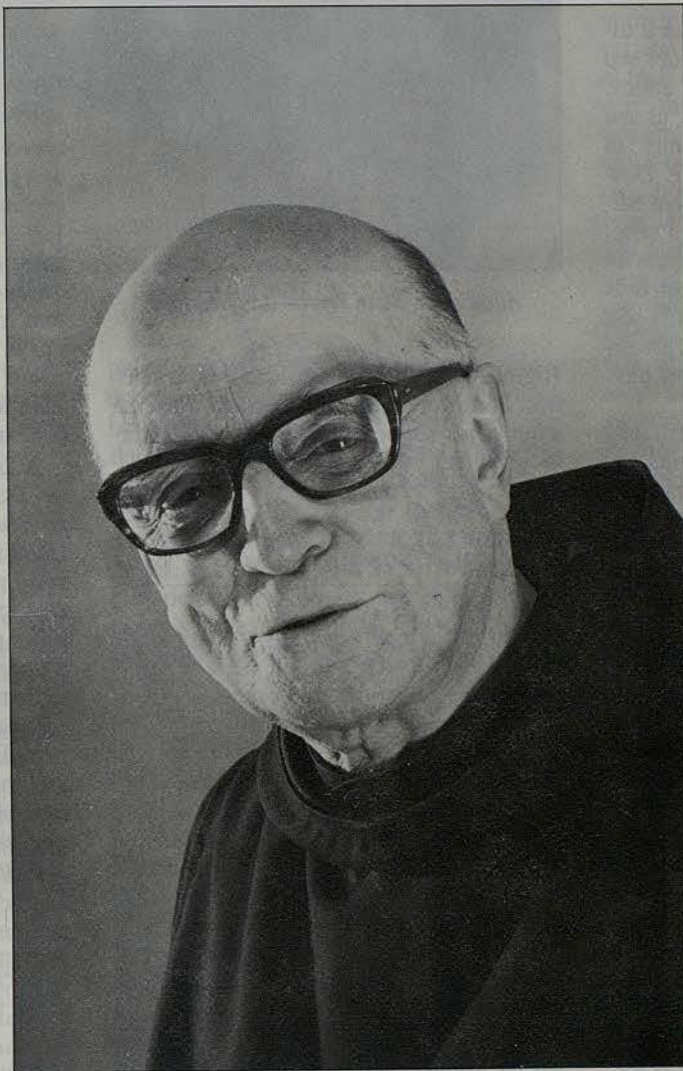
Dom Eugène Cardine (1905-1988)

El 24 de gener de 1988, moria al monestir de Saint-Pierre de Solesmes (França) Dom Eugène Cardine, monjo d'aquella Abadia, musicòleg i professor de Paleografia gregoriana a l'*Istituto Pontificio di Musica Sacra* de Roma, eminent gregorianista que, amb el seu treball pacient, ha esdevingut el capdavanter d'una interpretació renovada del cant gregorià i el forjador d'una investigació molt aprofundida en la lectura dels neumes gregorians de les escoles més autèntiques dels segles X i XI, el creador d'una nova ciència musicològica: la semiologia gregoriana.

Encara que Dom Eugène Cardine és conegut pels seus articles i sobretot per la seva publicació *Semiologia gregoriana*, no m'ha semblat bé de servir-me només de les seves publicacions per a fer-ne conèixer la personalitat. Hi ha encara molts deixebles seus que en poden descriure millor els trets humans; i, sobretot, hi ha el monestir i la comunitat de Solesmes, d'on ell era monjo, que poden dibuixar, millor que ningú, la figura sobresortint d'aquest monjo exemplar i investigador incansable, qui, al mateix temps, des de Roma, va poder formar molts deixebles. És per això que, per donar als lectors de la «Revista Musical Catalana» una semblança de Dom Eugène

Cardine, vaig recórrer a l'amabilitat del pare Abat de Solesmes, qui molt atentament em va fer enviar una memòria publicada per Dom Louis Soltner, també monjo de Solesmes, memòria que faig servir en aquest article, tot resseguint-ne lliurement els conceptes i les dades més importants. Hi he afegit els subtítols per facilitar-ne la lectura. Resto molt agraït al Reverendíssim Pare Abat de Solesmes per la seva gentilesa.

Eugène-Alexandre Cardine va néixer, de família profundament cristiana, el dia 11 d'abril del 1905. Era el segon fill d'uns pa-



res que es van il·lusionar en poder donar fills al servei presbiteral de l'Església, cosa que es realitzà ja que, dels tres fills, el primer i el tercer van ser ordenats sacerdots, i el segon, Eugène, va ser monjo i sacerdot. El seu pare, Henri Cardine, farmacèutic de Courseulles-sur-Mer (Calvados), de poca salut, morí el 1923 d'una febre tifoide. La seva mare, Marie-Lou Benoist, era una dona de grans qualitats: intel·ligent, delicada i de molta bondat.

Com el seu pare, Eugène tenia poca salut. El 1915 entrà al col·legi de Santa Maria de Caen. Però ja per la primavera del

1918 va ser atacat d'una afecció pulmonar que de poc li costà la vida. L'any 1922 fou acollit al petit Seminari de Caen. Obtingut el batxillerat, s'orientà vers el Seminari de Bayeux, on se li confià la direcció musical del Cor. Així començà l'ofici que havia d'exercir tota la vida. El jove tenia disposicions musicals per fer-ho. La seva mare tocava el piano i sabia cantar, i no es descuidà d'ensenyar-li de molt petit la música. Als 5 anys, Eugène ja cantava a l'església del seu poble.

Monjo a Solesmes

Per la primavera del 1928, va decidir de passar de la vida diocesana a la benedictina. Ja, a Bayeux, havia conegut el monjo Dom Lucien David, director del Cor al monestir de Saint-Wandrille. Després de visitar el monestir de Solesmes, Eugène va optar per fer-s'hi monjo. Al Seminari de Bayeux, no se'n van sorprendre. Un amic li escrivia: «Havia endevinat en vós una matèria llunyana o pròxima de monjo benedictí. Estimeu la lloança divina; sou encara dels qui —per desgràcia, ja rars— creuen en la utilitat dels contemplatius, en la necessitat d'un culte al Senyor fet amb una cura especial...».

Aquest mateix amic li reconeixia tenir «ulls de paleògraf», «esperit d'especialista», encara que amb «manca de salut». El bisbe de Bayeux, Mons. Suhard, comprengué que anés a Solesmes: «Ja que li agrada tant el cant gregorià, que vagi cap allà baix!».

El 3 d'octubre del 1928, quan tot just feia sis anys que els monjos havien retornat de l'exili d'Anglaterra, Eugène entrava a Solesmes. Féu la primera professió el 29 de juny del 1930, i els vots solemnes tres anys més tard. Durant els seus estudis teològics, sobresortí per la claredat, senzillesa i exactitud dels treballs. Sense pretensions lite-

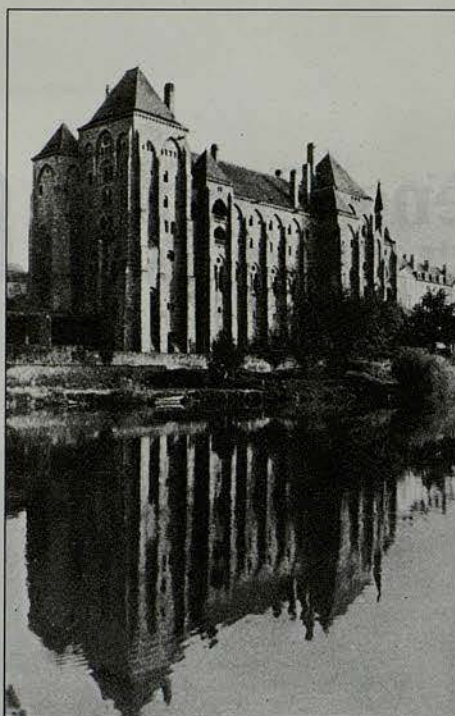
ràries, anava a l'essència de les qüestions.

Ja de novici, se li encarregà d'acompanyar el cant. Fou aleshores quan començà a freqüentar la consulta dels manuscrits. Després d'ordenat sacerdot el 2 de setembre del 1934, va entrar a formar part de l'equip solesmense de la Paleografia musical gregoriana, dirigit per Dom Joseph Gajard. Allí es trobà amb l'obra dels grans restauradors del gregorià: Dom Joseph Pothier i Dom André Mocquereau, aquest darrer mort tot just feia poc, l'any 1930. Va treballar de primer en els himnes i en les seqüències, així com en l'adaptació i en la verificació dels Propis de diverses diòcesis i congregacions religioses.

A les hores de lleure, s'entretenia a dibuixar, sobre els pautats musicals del seu *Graduale*, els neumes gregorians antics. Aquest treball va donar, més tard, el seu fruit, quan va ser publicat a Solesmes, el 1966, sota el títol de *Graduel neumé*. Després, l'any 1979, uns deixebles seus van editar el *Graduale triplex*, seguint uns criteris semblants als del mestre: els neumes de dues escoles importants (Laon i algun dels manuscrits de l'escola de Sant Gall) són afegits a l'edició moderna del cant gregorià dels Propis de la missa segons el missal de Pius VI.

Aquest sistema va obrir nous horitzons en la interpretació del cant gregorià.

En els encontres de gregorianistes a Solesmes i a altres llocs, Dom Cardine es va guanyar, per la seva senzillesa, bonhomia i consells judiciosos, les simpaties dels qui el tractaven. L'any 1948, algú va llançar la idea de fer una edició crítica del *Graduale*. Dom Cardine va presentar ràpidament un memorial, per tal que aquest treball es fes a Solesmes abans que ningú més els ho prenguéss de les mans. El 1950, ho anuncià al Congrés Internacional de Música Sagrada, a Roma. El treball seria llarg i complex. Una primera etapa versaria sobre el conjunt de la tradició gregoriana; una altra, presentaria els grups de manuscrits amb la finalitat de delimitar les estratificacions del repertori litúrgic en ús, eliminant-ne composicions tardanes i proposant només les més autèntiques en la seva forma original, per tal de poder servir d'instrument vàlid al treball dels musicòlegs. Els tres pilars de la restitució gregoriana (el literari, el neumàtic i el melòdic) permetrien d'establir un text crític capaç d'oferir l'arquetipus de cada peça. A Solesmes s'estava prou preparat per a portar-ho a terme: hi havia el recull de fotografies de quasi 400 manuscrits datats dels segles IX al XVI, de provenença de tota l'Europa occidental. No es tractava pas d'un nou llibre coral, sinó de proveir d'una base científica i d'un instrument de treball adaptat a recerques ulteriors. Sota la direcció de Dom Joseph Gajard, es va formar un equip d'investigació. Dom Cardine hi fou l'encarregat de la qüestió musical pròpiament dita. Mons.



Abadia de Sant Pierre de Solesmes

Higini Anglès, President aleshores de l'Institut Pontifici de Música Sagrada a Roma, a qui va ser sotmès el projecte, va aplaudir-lo vivament.

Professor a Roma

Però, al cap de pocs anys, el gener de 1952, va ser cridat a Roma per a ser professor de Paleografia gregoriana a l'Institut que presidia Mons. Higini Anglès. En un principi, la *Scuola Superiore di Musica Sacra* havia estat fundada el 1914, amb l'encoratjament de Pius X, pel pare De Santi S.J. L'any 1931, Pius XI l'havia erigida en Institut. La direcció havia recaigut successivament, després del mencionat pare De Santi, en Dom Paolo Ferretti i el pare Gregori Ma. Sunyol, monjo de Montserrat. Després de la mort d'aquest, el 1946, pujà a la presidència Mn. Higini Anglès, qui li donà un nou impuls científic i internacional. A Roma, Dom Cardine hi trobà la línia del seu treball, mentre estudiava, ara rodejat d'alumnes freiturosos de saber, el procediment del futur *Graduel neumé*, aleshores encara no editat.

Com a professor, era estimat per la seva bonhomia, familiaritat, joia i intel·ligència. Tenia una gran facilitat de síntesi. Els deixebles van ser per a ell el suport ideal per a la investigació del patrimoni gregorià. Durant els llargs anys en què fou professor a Roma, va dirigir una trentena de memòries per al magisteri (tesines) i una dotzena de tesis doctorals.

Com a monjo, s'havia unit a la comunitat benedictina de l'Abadia de Sant Jeroni, fundada per Pius XI per a la revisió de la

Vulgata. Allí, sense comptar la pèrdua de temps, rebia els seus alumnes en hores extraordinàries per a explicacions suplementàries. Va rebre ben aviat encàrrecs de cursos teòrics i pràctics al Col·legi monestir benedictí de Sant Anselm, al Col·legi Germànic, a l'Associació Santa Cecília. Se li va demanar la col·laboració en els treballs conciliaris del Vaticà II (membre de la Comissió preparatòria) i, després, d'un dels nombrosos grups sobre la reforma litúrgica, en la qual es preocupà de la revisió i edició dels llibres de cant en tot allò que feia referència al cant gregorià. Exercí el càrrec amb rigor. El 1968, Pau VI el nomenà consultor de la Sagrada Congregació per al Culte Diví.

Tot i la gran activitat portada a terme a Roma i l'entusiasme d'uns deixebles que li feien costat, Dom Cardine somniava en el retorn al seu monestir de Solesmes i en el treball de la secció paleogràfica que allí continuava. En una carta del 16 de març del 1952, ho expressa a Dom Gajard: «No us penseu pas que jo m'hi vaig fent. Sense donar-ho a entendre, certament, jo no aspiro més que al dia en el qual podré retrobar la nostra taula a la *Paléo*, el treball en equip per al qual jo he estat fet (?), el *Cor* i la vida familiar...» (L'interrogant i el subratllat de *Cor* són de la seva mà).

A l'Abadia de Sant Jeroni era el director del *Cor*. La seva direcció es caracteritzava sobretot per la claredat, llegibilitat, ritme, intensitat, exactitud. Tot venia indicat pel moviment del llibre que, més que quironomia, podia anomenar-se biblionomia. Vellava per l'equilibri harmònic en el pas d'una peça a l'altra, quan estaven en modalitats diferents. Tenia una veu de timbre agradable i lleuger que estintolava amb el gest. El ritme se li reflectia en els constants moviments facials i del cap que, juntament amb els del seu llibre, no deixaven d'intrigar els observadors que no hi estaven avesats.

Relacions internacionals

Va intervenir en molts congressos de música sagrada i de musicologia: A Roma (1950) on anuncià l'edició crítica del *Graduale Romanum*; a París (1957) en el curs del qual va fer conèixer els seus descobriments sobre la «coupure neumatique»; a Vènia (1972) on parlà de la noció del «valor» i recordà que el gregorià neix de la salmòdia llatina; a Luxemburg (1984) on donà una mirada retrospectiva a la seva obra com aquell qui en fa el testament. Cal citar també les sessions tingudes a Solesmes el 1979, als monestirs benedictins del Valle de los Caídos (Madrid) i Silos (Burgos) entre els anys 1979 i 1982, el Congrés de Semiologia gregoriana que li van dedicar els seus deixebles i amics a Cremona



Dom Mocquereau a Quarr Abbey, acompanyat del P. Sunyol i dels mestres i socis de l'Orfeó Català que el visitaren en 1914

(Itàlia) el 1979. Finalment, el 1982 va ser nomenat vice-president de la *Plainsong and medieval Music Society*.

Obres principals

Dom Cardine no va redactar cap obra pròpiament dita. El llibre *Semiologia gregoriana*, publicat sota el seu nom i traduït a moltes llengües, estudia metòdicament tots els neumes i transmet allò millor de les seves descobertes, però la redacció es deu molt a Dom Godehard Joppich i a Sor Elisabeth Mosseri. És un llibre minuciós i de gran precisió. Dom Cardine necessitava uns deïxebles com aquests per expressar literàriament i amb claredat tot allò que explicava de paraula. Va escriure també una quarantena d'articles o comunicacions, d'importància i llargada desiguals, a la «Revue grégorienne», als «Études grégoriennes», a «Musik und Altar» i al «Bolletino» de l'Associació Internacional d'Estudis de Cant Gregorià, fundada el 1975 per fidels amics seus en la línia dels ensenyaments del mestre. La major part d'aquests escrits tracten de temes tècnics o bé descriuen el treball ja realitzat o projectat per al futur.

La investigació del cant gregorià

Dom Cardine portava molt endins el principi d'autenticitat: retrobar i respectar les intencions dels compositors gregorians i, per això, retornar a les fonts, als manuscrits. «No hem de fer altra cosa», escriu el 1972, «que llegir allò que els primers co-

pistes van voler escriure i expressar. Hem de retrobar el seu estat d'esperit, les seves habituds, l'expressió convencional que van rebre del seu ambient cultural». Això només és possible si es va als manuscrits més antics (segles X i XI), els que estan més a prop de les fonts; en els segles següents, de fet, el cant gregorià va ser corregit en nom de principis equivocats. A partir dels treballs de restauració iniciats a Solesmes, ja a finals del segle XIX, l'edició vaticana va començar, a principis del segle XX, a redreçar una situació decadent que havia durat molts segles; situació que va trobar la seva manifestació més sobresortint en la desgraciadament famosa edició medicea del 1614. Segons Dom Cardine, actualment no hi ha cap notació musical vàlida que pugui donar amb precisió ni la melodia ni el ritme del cant gregorià. És indispensable endinsar-se amb molta atenció i precisió en els neumes, en els sistemes més antics de notació usats per a traduir la música gregoriana en el camp visual. Només amb una recerca rigorosament científica serà possible fonamentar la pràctica objectiva del gregorià. Si no es fa així, la interpretació esdevindrà el joc d'un «romanticisme» que condueix inexorablement a un ritme i a uns matisos extrets de la música moderna.

Orientació del treball

És interessant saber quin enfocament va donar als seus treballs d'investigació. Va deixar a altres la qüestió històrica dels orígens del gregorià, així com els estudis paleogràfics del traçat dels neumes, de la classificació de les escoles de notació o dels

mateixos orígens d'aquesta. Tampoc no s'ocupà de la restitució melòdica, considerada ja en bon camí per l'edició vaticana, ni s'entretingué en consideracions d'ordre estètic. Va fixar l'atenció en la gran diversitat de signes en les notacions més antigues. Descobrí a poc a poc que aquestes notacions volen traduir particularitats i detalls d'expressió en el joc combinat de duracions i intensitats. En el decurs dels seus treballs, parlava de «descobertes entusiasmades» davant la «riquesa inestroncable» dels matisos que volien expressar els compositors del gregorià. «Encara que aquests compositors utilitzen molt pocs signes fonamentals, van procurar de combinar-los de maneres tan variades que aquesta mateixa varietat ha passat durant molt temps per ser el fruit del desordre o de la fantasia. Però, com més s'estudien les antigues grafies, posant-hi la mateixa paciència i el mateix amor que han prodigat els seus inventors, més hom en resta meravellat pel nombre i per la importància de les descobertes que s'hi poden fer». La mà dels compositors seguia la seva veu per la força de la notació quironímica, segons Mocquereau. Dom Cardine els reconeix com als veritables teòrics «en el millor sentit del terme» i els oposa als teòrics medievals que van per camins sistemàtics que no tenen de la música antiga més que un «coneixement purament llibresc». Dom Cardine va a la recerca de l'esperit i de la vida d'aquests desconeguts, d'aquests compositors de les melodies gregorians. Hi va per un camí ben diferent del camí històric. Hi va pel camí de llur escriptura neumàtica. Per una crítica interna dels manuscrits. El neuma és un «gest escrit»; es podria dir, també, un «enregistrament escrit» que se'ns proposa de llegir ja que no el podem sentir.

La Semiologia gregoriana

Era l'any 1950 quan, a Solesmes, va tenir la impressió que s'estava gestant una nova «ciència intermèdia» entre la Paleografia i l'Estètica gregorians. El nom de «Diplomàtica gregoriana», amb el qual el mateix Dom Cardine hauria pensat batejar-la, no va tenir èxit. Un dels monjos de l'Abadia de Sant Jeroni en proposà un altre: «Semiologia gregoriana». En aquella època, *semiologia* era un terme usat només en medicina. Aquesta semiologia nova, per la qual es buscava el sentit de les grafies neumàtiques, es basa, per una part, en un criteri d'ordre gràfic, material, quan considera el dibuix i la configuració dels signes; per una altra, en un criteri d'ordre estètic que mira en quin context musical és utilitzat cada signe. Es tracta de cercar la convergència entre aquests dos criteris i de comparar, en cada una de les diferents notacions, els casos identificats.

Dom Cardine insistia en dues descobertes

tes: allò que anomenava la «coupure neumatique» (tall neumàtic) i el «valor» (duració i intensitat), base del ritme gregorià. La «coupure neumatique» és el procediment usual a l'Edat Mitjana en l'escriptura del gregorià. Per mitjà de la interrupció o tall del traçat normal i continu dels neumes, s'indicaven les notes importants del cant. Aquesta descoberta va ser presentada al III Congrés Internacional de Música Sagrada de París, l'any 1957. En un llarg article a «Études grégoriennes» (1961) va publicar-ne les proves paleogràfiques que mostraven els «talls» constants en l'escriptura dels neumes. La segona descoberta, la del «valor», va ser exposada a Venècia, el 1972. El valor rítmic de les notes va lligat al de les síl·labes. El valor sil·làbic bàsic, generalment el mateix d'una síl·laba a una altra i d'una nota a una altra, pot ser modificat pel compositor gregorià. Aquestes variacions dels valors les volia reproduir en el cant, tal com ho anava descobrint en la notació neumàtica, amb la finalitat de retrobar la inspiració rítmica primitiva i fer que la pregària fos més viva. Un cop arribat a aquests principis fonamentals de la semiologia, al cor mateix del ritme gregorià, Dom Cardine donava als mestres directors una gran amplitud d'interpretació, mentre respectessin les indicacions dels manuscrits.

La semiologia gregoriana és només un mitjà

Segons Cardine, la semiologia gregoriana no té res a veure amb un sistema, ni és un mètode. És un mitjà, «el» mitjà per prendre contacte de debò amb la música autèntica. Les indicacions que se'n deriven són «elàstiques», segons un terme que Cardine repetia molt sovint. El valor de les notes, en més o en menys, no pot ser determinat amb precisió. Els coneixements semiològics «no porten pas *ipso facto* a una bona execució: han de ser vivificats per la interpretació, problema delicat que s'ha de resoldre si no es vol caure en una interpretació freda». Dels enregistraments que va conèixer no n'hi havia cap que mereixés del tot la seva adhesió. Reconeixia, però, els mèrits de cada un d'ells, en primer lloc els del seu monestir de Solesmes: «Allò que dóna la gran qualitat als enregistraments de Solesmes», deia abans de morir, «és que el text és ben comprès, i pregat».

Semiologia i interpretació

En el seu «testament» musicològic, del 1984, suplica als gregorianistes a qui havia inculcat sempre el «respecte del signe», que no «s'aturin en el signe», que el sobrepassin. «Tenim un perill prou conegut de

tothom: el de perdre'ns en els detalls... i oblidar el conjunt... De tant analitzar, ¿perdrem la síntesi?» El bon sentit haurà de guiar el cantor, guardar-lo «a mitja distància entre el perfecte inaccessible i la rutina que s'accontenta massa fàcilment amb qual-sevol cosa».

Era conscient de trobar-se en presència d'un patrimoni musical del qual hom encara no havia descobert tota l'excel·lència. «Estic buscant encara què és el gregorià». L'art no pot passar per alt el treball perseverant: «El cant gregorià no és senzill», deia encara. «Hom voldria procediments còmodes. Convé ensenyar quin és el treball que permet d'arribar a la bellesa». No hi pot haver oposició entre la ciència i l'art. La semiologia no ha d'erigir-se contra la interpretació; però el sentit artístic també ha de tenir bases científiques.

No hi pot haver oposició entre la ciència i l'art

La semiologia, ¿pot esdevenir un treball eixut? Com a semiòleg, sentia profundament en ell el ritme gregorià que no volia empresonar en fórmules: «Temo que hom no fixi normes que no responen al geni dels compositors... ¿La igualtat de les notes? El cant gregorià, ¿no pot donar alguna cosa més? Un alè que porta més amunt i més lluny: la sublimitat dels textos sagrats i la joia que se'n desprèn».

En una ocasió, parlava del gregorià i de la música moderna com es compara un jardí anglès amb un de francès: «El gregorià s'assembla més al primer», deia ell; «és un arbre, una fulla que giravolta. S'ha de ser poeta per comprendre'n l'encant. La monodia gregoriana és molt lleugera, s'assembla a la llibertat dels elements naturals». Fugint de tota sistematització —cosa bastant general i quasi inevitable— havia subratllat els límits de la semiologia: «Els signes donen un sentit; però quan se'ls dóna un valor massa material, hom s'oblida de la línia general i de la lleugeresa de la interpretació».

Lloança a Déu

Com a monjo, la recerca incansable de la bellesa del gregorià el va conduir a veure-hi el reflex de la Bellesa per excel·lència, de Déu, a qui puja tota lloança. Deia, a Subiaco, l'any 1981: «El gregorià, més que una *música vocal* és una *paraula cantada*; paraula sagrada que ens ve de Déu en l'Esclusura i que retorna a Déu en la lloança». Un dels seus amics d'Itàlia havia pogut dir que Dom Cardine era «un mestre d'espiritualitat a través de la música». El monjo i el savi eren en ell inseparables.

El savi va obrar en ell, no per a la ciència en ella mateixa sinó al servei de la lloança divina i de la pregària de l'Església.

Importància de l'obra acomplerta

El Papa Pau VI va intervenir perquè, tot i la seva edat jubilar, Dom Cardine continués de professor a l'Institut Pontifici de Música Sagrada de Roma. L'any 1984, la seva manca de salut l'obligà a deixar-ho. Havia treballat molt, tot i que quedava molt per fer. Havia estudiat el conjunt de tots els neumes; havia format deixebles que li continuarien el treball. El 1970, publicava la *Première année de chant grégorien*, fruit de cursos donats fins aleshores. La *Semiologie grégorienne*, obra traduïda a moltes llengües, fins i tot al japonès, formava el segon any d'aprenentatge del cant gregorià. Un altra obra, dedicada a la interpretació, havia de formar el tercer any; va quedar per fer. Els seus deixebles, en reconeixement dels seus mèrits, li van dedicar una miscel·lània, *Festschrift*, sota el títol *Ut mens concordet voci*, en ocasió dels seus 75 anys.

Últims dies

El 1984, a Solesmes, va sofrir una hemiplègia esquerra, de la qual es recuperà parcialment. Després d'una temporada, un segon atac l'obligà a anar amb carretó, fins i tot per concelebrar la missa conventual del monestir. Pel març del 1987, després de l'amputació d'una cama, es constatà una lleugera millora. Tot ho havia sofert amb valentia i humor, amb una paciència exemplar, confortat per la cura sol·lícita dels seus germans, els monjos, que no el deixaven de nit ni de dia. El 24 de gener de 1988, diumenge, expirà mentre els monjos cantaven: *Dextera Domini exaltavit me... non moriar med vivam* («La drete del Senyor em glorifica... no moriré, viuré encara»).

Dom Eugène va ser un monjo fidel, un savi humil, un home de cor bondadós, intel·ligent, entusiasta, disposat a servir, pacient i treballador. La seva tenacitat i la seva fina observació el van fer capaç d'investigar molt a fons els manuscrits millors del cant gregorià, i de fer-ne unes descobertes de gran valor per al coneixement d'aquest cant i per a la ciència musicològica. Els seus dots de professor el convertiren en un formador excel·lent de deixebles, que li continuaran la seva obra. Com ell aspirava, tot havia d'anar dirigit vers una finalitat molt gran: la lloança de Déu.

Gregori Estrada

X CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER

Presidenta Fundadora Paloma O'Shea

PATROCINADO POR:
DIPUTACIÓN REGIONAL DE CANTABRIA
AYUNTAMIENTO DE SANTANDER
GRUPO DE EMPRESARIOS CÁNTABROS
PALOMA O'SHEA

19 DE JULIO - 6 DE AGOSTO 1990

CONCIERTO INAUGURAL

RAFAEL OROZCO

(19 de julio 1990, Paraninfo de la Magdalena
Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander)

PREMIOS

Gran Premio de Santander.

2.000.000 de pesetas. Patrocinado por el Ministerio de Cultura.
Conciertos y recitales en España y otros países de los cinco continentes. Presentaciones en Madrid, Barcelona, Londres, París, Nueva York, Viena y Washington.
Grabación de un disco que se editará bajo el sello del GRUPO POLIGRAM. Excepcionalmente: MEDALLA DE ORO.

Premio de Honor de Santander.

1.300.000 pesetas. Recitales y conciertos en España.

Premio de Finalista.

750.000 pesetas. Recitales en España.

Premios-Becas especiales para jóvenes con talento.

1.500.000 pesetas. (Para un máximo de tres pianistas menores de 21 años)

Premios Especiales. Bolsas de viaje y diplomas.

El concursante español mejor clasificado, obtendrá una beca para estudiar en el extranjero y una gira de recitales por España, patrocinadas por el Ministerio de Cultura. Grabará un disco con el patrocinio de la casa ETNOS.

El Concurso ofrece hotel y pensión completa a todos los concursantes durante su participación.

PRUEBAS DEL CONCURSO

Primera prueba.

DOS RECITALES.

Semifinales.

RECITAL Y MÚSICA DE CÁMARA (Sonata para violín y piano o sonata para violoncello y piano, con la colaboración de Pedro León (violín) y Rafael Ramos (violoncello).

Finales.

DOS CONCIERTOS: en el marco del FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER, con la colaboración de la "SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA", Director: ANTONI ROS-MARBA y la ORQUESTA SINFÓNICA DE RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. Director: ÁRPÁD JÓÓ.

Las Pruebas Semifinales y Finales, serán retransmitidas por Radio Nacional de España y las Finales por Televisión Española, preferentemente en directo.

El Concurso invitará a las pruebas Semifinales y Finales a representantes de casas discográficas, empresarios, promotores y agentes de conciertos, críticos musicales y comentaristas especializados internacionales.

Límite de edad entre 17 y 30 años.
Fecha límite de inscripción 5 enero 1990.
Derechos de inscripción 5.000 pesetas.

FUNDACION
ISAAC ALBENIZ

INFORMACIÓN Y BASES

Secretaría General
Concurso Internacional de Piano de Santander
Calle Hernán Cortés, 3
39003 SANTANDER (ESPAÑA)

Tels: (42) 21 48 01 / 31 12 66
Telex: 358333 Bader E
Telefax: (42) 31 48 16.

El Concurso Internacional de Piano de Santander es miembro de la «Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique» de Ginebra.

La interpretació del cant gregorià

Fa més d'un segle que s'estudia el cant gregorià per trobar-ne la interpretació autèntica i fer-lo viu, encara, i actual en els actes litúrgics, a més d'admirar-lo com a fet històric-artístic en els concerts «profans».

Han calgut més de cent anys d'estudis i discussions, sovint apassionades, fins arribar fa uns anys a unes conclusions acceptades pràcticament per tothom. Un cop aconseguit d'establir uns mètodes científics, i fins i tot superats els plantejaments subjectius i apriorístics que inevitablement hi va haver als orígens de la restauració, s'ha arribat a un consens en l'estudi del cant gregorià.

Per parlar de la interpretació del cant gregorià ens hem de basar forçosament en aquests estudis que ens permeten d'afirmar que estem en condicions d'oferir una interpretació acurada i «autèntica» del cant gregorià. Abans de parlar-ne, però, fem una breu incursió històrica.

Els manuscrits de cant gregorià del segle IX i X ens donen una transcripció paleogràfica d'un cant ric en matisos paleogràfics i en signes interpretatius, coincidents, que ens fan pensar que aquests manuscrits estaven molt a prop de la seva composició o recomposició com a cant de la litúrgia romana. No entrem aquí en l'origen d'aquest cant.

La difusió d'aquest cant per tot Europa i les diverses maneres de transcriure'l fa que se'n vagin perdent, amb els temps (ss. XI i XII), bona part dels matisos expressius i que s'hi introdueixin petites variants melòdiques. La profusió dels Tropus, un subgènere litúrgic d'una gran difusió a partir del s. XI, havia d'influir, també, en el cant gregorià, fent-li prendre més interès per la melodia, en detriment dels valors expressius. L'aparició del «discantus» i de l'«organum», és a dir, de la primera polifonia, havia de perjudicar, naturalment, els matisos expressius en igualar totes les notes per fer-les coincidir en una melodia polifònica.

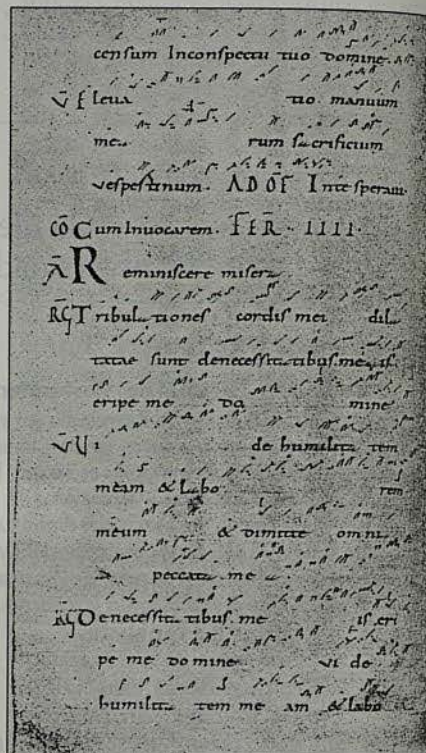
El cant gregorià hauria pogut desaparèixer ja cap als segles XIII i XIV, si no hagués tingut el llaf com a llengua que va perdurar en la litúrgia com a única llengua oficial, i si la mateixa litúrgia romana no

l'hagués necessitat en certs moments de la Missa o de l'Ofici. Encara que bastant malparat, el cant gregorià es va poder salvar i, així, es va conservar en els còdexs fins als ss. XV-XVI i, posteriorment, en les edicions i en els grans llibres corals (de doble foli), si bé el cant hi apareix despullat de qualsevol signe expressiu, amb grans notes que afavorien que es cantessin una a una de forma deslligada. Aquest cant inexpressiu i feixuc, que conserva (més malament que bé) les melodies originals en uns llibres que induïen a cantar-lo d'una manera freda i pesada, va motivar que se'l qualificués de «cant pla» i així arribà fins al s. XIX.

La Restauració

L'impuls donat per Dom Guéranger (segona meitat del s. XIX) a la restauració litúrgica afecta de ple el cant gregorià. En síntesi, hem de constatar que els esforços d'una sèrie d'investigadors, teòrics, responsables eclesiàstics i el Congrés d'Arezzo de 1882 van anar obrint camí en una doble orientació: pràctica (oferir una edició millor del cant) i teòrica (aprofundir tots els aspectes del cant gregorià). L'edició Vaticana (1908 i 1912) és el fruit, discutit ja llavors, de l'orientació pràctica⁽¹⁾. La profusió d'investigadors (amb l'escola de Solesmes al davant), els instituts de cant gregorià, revistes i publicacions són el fruit de l'orientació teòrica. Aquesta, com havia de ser, és la que finalment ha donat tots els elements perquè se'n pugui procedir a fer una edició acurada, objectiva i completa. Costa, però, de trobar la manera de fer aquesta edició en què, a més de les melodies en tetragrama, hi puguin entrar tots els elements interpretatius, sobretot els expressius.

Davant la dificultat, mentre es prepara aquest edició definitiva, el Monestir de Solesmes va fer l'edició del *Graduale triplex* (1979), és a dir l'edició oficial (bàsicament la del 1908) amb els signes rítmics (!) afegits, més la inclusió de dos manuscrits (un de la Schola de Sant Gall i el de Laon) per tal que cada cantor o director en tregui les



Manuscrit núm. 359 de Sant Gall (s. IX)

conclusions interpretatives que vulgui. Evidentment, aquesta edició és molt valuosa per als especialistes i inoperant per als simples cantors d'una Schola o Cor.

En la labor de restauració científica del cant gregorià és de justícia de fer esment d'unes quantes persones més representatives. Tot i que el treball ha estat continu, a posteriori hi podem veure tres etapes: a) *els pioners*: El Monestir de Solesmes (Dom Fontaine, Dom Jaussions), Gontier, Gastoué, Pothier i el Congrés d'Arezzo; b) *els impulsors de la investigació*: Dom Mocquereau i l'escola de Solesmes (Maur Sablayrolles, Hesbert, Desroquettes, Abat Suñol, Gajard), H. Potiron, l'Abat Ferretti; c) *la nova escola* (que va més enllà d'allò aconseguit en l'etapa anterior i, en alguns aspectes, fins i tot amb ruptura): en la Paleografia (es passa a la Semiologia gràcies a la profunda aportació de Dom Cardine i els seus deixebles), en el ritme (s'abandona el gratuït i larvat mensuralisme dels ritmes bi-



Reglas de Canto Plano
de Fernando Estevan (s. XV)

naris i ternaris), en la modalitat (el gran pas endavant fet per Dom Claire i Jeanneteau).

La interpretació del cant gregorià

Per interpretar el repertori gregorià (o una peça determinada) hi ha dos moments ben diferenciats: d'una banda, l'anàlisi objectiva (al màxim) del repertori o de la peça en qüestió, funció que recau en l'estudiós teòric o en el director (suposadament especialista); i de l'altra, l'execució que n'ha de fer un cor en concret. El primer és el més important i resulta de l'aplicació del coneixement dels diversos aspectes que componen el cant gregorià: text, escriptura (paleografia, semiologia, anàlisi melòdica, ritme, modalitat, estil i funció litúrgica). En parlar en tots aquests diversos aspectes del cant, cal fer una precisió prèvia. El cant gregorià té estils sil·làbics o molt ornamentats, melodies simples i melodies difícils. És per això que l'aplicació dels aspectes que desenvoluparem a continuació s'han de prendre amb cautela. No es podrà aplicar tot a qualsevol melodia, sinó amb la discrecionalitat que exigeix l'anàlisi d'una obra artística.

I. ANÀLISI INTERPRETATIVA

1. El text

El cant gregorià, és prou sabut, es basa en el text llatí. És important veure com la melodia del cant respecta el text, s'hi adapta i, fins i tot, el reforça. Precisament per haver nascut amb el llatí, cal comprendre cada paraula del text litúrgic, veure com les paraules s'encadenen en grups i, finalment,

com formen la frase. Dins la paraula, i dins de cada frase, l'accent és el pol d'atracció vers on van les síl·labes o d'on tornen. La simbiosi text-melodia és un dels aspectes del cant gregorià que cal tenir en compte per fer-ne una bona interpretació.

2. Semiologia

És un aspecte de la interpretació que demana una especialització. L'anàlisi dels neumes que componen la melodia en els aspectes paleogràfics i semiològics porten a la comprensió del cant, ja que ofereixen una sèrie de matisos rítmics (suports), melòdics i dinàmics, indispensables per a una interpretació objectiva. L'aportació de la semiologia que, magistralment, va introduir Dom Cardine, ha donat al cant gregorià la seguretat de la interpretació, ja que ens acostava a l'obra original.

3. Anàlisi melòdica

Ben analitzats el text i els neumes com a base material del cant, cal saber analitzar la melodia en les diverses parts en què es presenta. Hi ha unes frases, completes, i cal saber distingir les diverses cèl·lules compostes o simples de què es componen. Una anàlisi només dels petits fragments juxtaposats fóra tan errònia com una anàlisi global que prescindís dels fragments o cèl·lules més petites. És indispensable l'equilibri entre el conjunt melòdic i les diverses parts de què està composta la melodia; així com saber trobar el valor de les pauses o silencis entre les diverses frases o grups melòdics, per tal que donin la sensació artística i de pau que es basa en les proporcions.

4. El ritme

Partint de la igualtat relativa del temps primer (la síl·laba) o la nota indivisible, la melodia es desenvolupa guiada pel text o per la successió de notes (neumes) que es



Graduale Triplex (1979), mateixa peça que el
núm. 359 de Sant Gall

van encadenant. De Dom Mocquereau hem après a analitzar la tensió empena-repòs, tant en les cèl·lules més petites com en les frases més completes que componen una peça. En aquesta anàlisi, hi té un pes la melodia, però també el text que dona suport a aquesta melodia. Oblidant la teoria gratuïta dels ritmes binaris i ternaris, veiem com el text i els neumes (i també les notes modalment importants) ens forneixen els punts de suport, encadenats amb els altres o subordinats; aquests són els que permeten llençar la melodia, desenvolupar-la i, finalment, conduir-la cap al repòs.

5. La modalitat

Encara que en principi sigui un aspecte més aviat teòric, el coneixement de la modalitat permet moltes vegades anar segurs en la interpretació, perquè ens fa veure una cadència, una corda de recitació o la relació d'unes notes amb unes altres que aparentment no existeixen. I sempre ens manté amb la seguretat de saber copsar canvis de tonalitat o modals que poden influir en una recta interpretació.

6. Estil i funció litúrgica

L'estil de les peces gregorianes va molt lligat a la seva destinació litúrgica, i en funció de les persones que tenen la missió de cantar-les.

Deixant a part els cants que són propis del celebrant o dels lectors, podem agrupar les peces pròpiament de cant en tres grans grups:

- a) peces senzilles, sil·làbiques (o quasi sil·làbiques);
- b) peces força desenvolupades amb molts melismes (vocalitzacions); i
- c) peces amb part sil·làbica i part amb neumes (aquests, no gaire abundosos).

Des d'un altre punt de vista, cal distingir les peces que podem anomenar originals (no repetides) i les peces tipus (que adapten una mateixa melodia a diversos textos). Des d'aquest punt de vista, hi ha també peces que tenen fragments comuns (fórmules), juntament amb fragments originals i, fins i tot, peces admirablement compostes que són un enfilall de fragments comuns, anomenats fórmules.

La gran diversitat dels cants litúrgics té relació amb la multitud de moments, persones i llocs que intervenen en la litúrgia. Una estona de meditació (Gradual, Al·leluia, Responsori) es presta a cants força complexos i, per tant, més difícils d'executar; la Schola o el cantor solista n'eren els encarregats. Les antífones, els himnes i, en principi, les parts invariables de la Missa els cantava tot el cor, i havien de ser més senzills, sil·làbics o amb poques complicacions de melismes.

II. DIRECCIÓ I EXECUCIÓ

L'anàlisi objectiva, ja ho hem vist, és la base de la interpretació del cant gregorià.

Es tracta d'una base teòrica, imprescindible.

De cara als cantors, als fidels assistents a la Litúrgia i, fins i tot, de cara als assistents a un concert, es fa necessari traspasar tots aquests coneixements teòrics, d'estudiosos, per tal que puguin copsar la bellesa, la força del cant gregorià. En la interpretació hi ha, tanmateix, un complement pràctic indispensable: d'una banda, la traça, la gràcia, l'habilitat del director d'un cor per transmetre tots els coneixements que se suposa que té, per obtenir una bona execució; de l'altra, la constitució d'un

cor que normalment no és compost de professionals del cant gregorià, sinó d'«amateurs», amb més bona voluntat que preparació.

El ritme, la paleografia (i la semiologia), i la modalitat són aspectes del cant gregorià que apassionen, als quals s'han dedicat molts estudiosos. La interpretació demana un coneixement de tots ells per oferir, en síntesi, allò que el cant gregorià és més que cap altra cosa: una bella pregària en llatí, cantada amb unes melodies bellament compostes a l'Alta Edat Mitjana per uns mon-

jos o clergues enamorats de la Litúrgia Romana i de la Sagrada Escriptura, fonts objectives de l'espiritualitat cristiana.

Ramon Moragas
Llicenciat en cant gregorià
i Musicologia

(1) Més tard es van fer edicions més acurades per part de Solesmes: *Setmana Santa* (1922), *Nadal* (1926), *Antifonari Monàstic* (1934), *Nadal Monàstic* (1936), *Ofici de Difunts* (1941), *Tridu Pasqual* (1957) i, finalment, el *Psalterium Monasticum* (1981) i el *Liber Hymnarius* (1983).

Els manuscrits gregorians primitius a Catalunya

És obvi que el coneixement de les fonts històriques és molt important en tota activitat d'assaig i investigació humanística, però no és menys cert que, en el cas de la música, esdevé essencial. Sortosament, la musicologia i el món de la interpretació musical a poc a poc s'han anat acostant, i avui no entenem que pugui haver-hi una activitat de pràctica musical seriosa si no va precedida d'una mínima reflexió i anàlisi de l'entorn històric i de les necessitats particulars d'execució de la música que pretenem oferir.

Pel que fa al cant gregorià, no estem davant d'una excepció, ja que precisament les diferents reformes que s'han anat gestant des de començaments de segle han recolzat els seus resultats en una profunda recerca històrico-litúrgica, paleogràfica i semiològica, que fa d'aquest gènere vocal un dels més coneguts, a pesar dels seus segles d'antiguitat i de les successives reformes i degradacions que ha sofert. Només cal recordar els treballs duts a terme pels monjos de Solesmes i per Dom Eugène Cardine, i llur transcendència en la interpretació d'aquest cant.

La recerca codicològica als arxius catalans

Aquesta important tasca ja té a casa nostra molts anys de tradició, si bé la seva sistematització és més recent. Els qui la du-

gueren a terme no foren només músics, sinó que aquest camp ha estat sempre compartit per liturgistes, historiadors i musicòlegs. Investigadors i erudits com el Pare Villanueva, Beer, Ewald, Ferreres, Garcia Villada, Gudiol, Löwe, Miquel Rossell, Pujol i Tubau, Rubió, etc. en foren els iniciadors. Però la recerca més especialment musical cal atribuir-la als tres grans especialistes que hi van treballar durant la primera meitat del nostre segle: Dom Maur Sablayrolles, Dom Gregori M. Sunyol i el Pare Higiní Anglès (de qui l'any passat celebrarem el centenari del naixement).

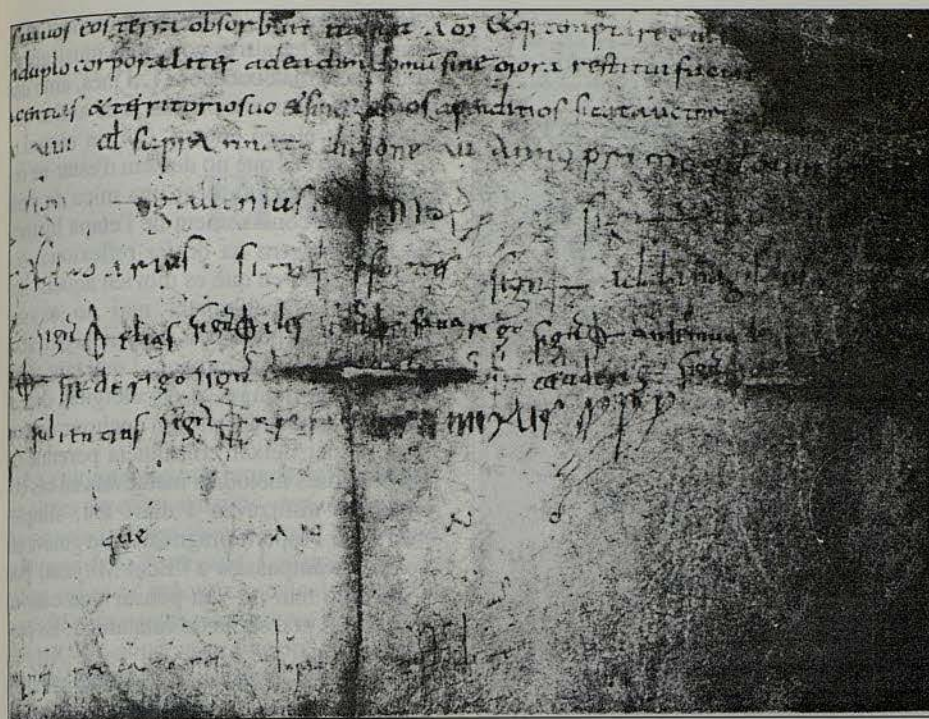
Amb posterioritat, a partir dels anys quaranta, la pràctica totalitat dels estudis s'han degut a especialistes en litúrgia i codicologia (Amiet, Barriga, Bellavista, Bohigas, Domínguez Bordona, Gros, Huglo, Janini, Lemarié, Mundó, Olivar, Rovira, Serdà, etc.), malgrat que no hi han mancat les aportacions d'alguns musicòlegs com Anglès mateix, Bonastre, Moll, Prado i alguns altres.

D'entre els qui acabem de citar, no podem deixar de destacar els noms de Sablayrolles (qui, des de les pàgines d'aquesta «Revista Musical Catalana», entre els anys 1904 a 1908, va publicar el seu *Iter Hispanicum*, primer inventari de manuscrits musicals gregorians a Catalunya). Sunyol duugué més enllà la tasca iniciada, en publicar l'any 1925 (i en català, senyor Suárez!) el primer tractat de Paleografia Musical Gregoriana que, posteriorment, fou traduït al francès, el qual encara avui constitueix una

pedra de toc essencial per al coneixement d'aquesta ciència auxiliar de la musicologia. En aquest extens tractat, donava algunes referències importants sobre manuscrits catalans que completaven la llista de còdexs de Sablayrolles.

L'any de la traducció al francès de l'obra de Sunyol, el 1935, apareixia la monumental obra de l'insigne musicòleg català Higiní Anglès, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. En aquesta obra, coneguda mundialment, i de la qual hem d'agrair la reimpressió realitzada conjuntament per la Biblioteca de Catalunya i la Universitat Autònoma de Barcelona per celebrar el centenari d'Anglès, l'autor exposava els darrers coneixements del moment sobre música medieval catalana i donava un complet inventari dels manuscrits musicals coneguts fins aquell moment, un inventari que, fins ara, és el més complet dels publicats sobre la matèria.

Malgrat tot, però, es feia necessari dur a terme una nova catalogació, ja que els treballs fets a partir de 1935 en el camp de la investigació litúrgico-musical havien anat oferint un gran nombre d'aportacions noves, algunes de les quals podien ser de gran transcendència per a la interpretació de l'esdevenir històric dels inicis del cant gregorià a Catalunya. Aquesta nova catalogació, avui encara no publicada, està gairebé enllestida del tot i és força exhaustiva des de tots els punts de vista. Lògicament, permetrà una nova anàlisi dels inicis del cant gregorià i medieval de Catalunya, i significa-



Notació catalana de l'any 889. Acta de consagració de l'església del castell de Tona.
Biblioteca de Catalunya, Arxiu - Pergamí 9135

ra una nova possibilitat per aprofundir en el coneixement de la història de la notació musical europea i els seus inicis a partir del segle IX.

A continuació anem a indicar alguns dels aspectes més importants que es desprenen d'aquestes darreres recerques.

Si ens centrem en el nombre de manuscrits conservats a Catalunya, hem d'assenyalar que, fins al moment actual, se'n coneixien uns 130, que són els que figuren en el catàleg elaborat per Anglès. En l'actualitat, n'hem pogut localitzar més de 400, la qual cosa dóna idea de la riquesa documental conservada a Catalunya en uns arxius que, dia a dia, van essent reordenats i classificats, raó per la qual Anglès, al seu moment, no pogué treballar-hi de forma adequada.

Aquests arxius i biblioteques, en la seva majoria eclesiàstics (encara que també són molt importants els de titularitat pública), estan molt dispersos arreu de la geografia catalana; alguns, fins i tot són de fora de Catalunya. Entre les col·leccions més importants, podem citar les de Vic, Biblioteca de Catalunya, Arxiu de la Corona d'Aragó, Montserrat, Tarragona, Solsona, La Seu d'Urgell, París, Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, etc.

El material conservat

La pràctica totalitat de les peces musicals contingudes als manuscrits anteriors al segle XII són de caràcter litúrgic. Això no ens pot estranyar gens, si tenim presents les connotacions culturals d'aquella època. Els manuscrits en què es conserven (ens refe-

rim tant a còdexs sencers com a fragments de manuscrits conservats arreu) són, en la seva gran majoria, antifonaris de l'ofici diví i de la missa, encara que també trobem música en altres llibre litúrgics, com breuaris, leccionaris, sacramentaris, missals, etc.

Pel que fa a l'època en què foren copiats aquests manuscrits, cal assenyalar que, malgrat que de l'època antiga (segles IX i X) en conservem menys que de les altres (uns trenta exemplars), aquesta quantitat ens permet parlar d'una gran riquesa de documentació musical catalana en aquests segles incipients.

Però no vull deixar escapar l'ocasió de fer un breu comentari d'un d'aquests manuscrits, potser el més antic de tots. L'historiador i arxiver M. Rovira va descobrir, fa uns anys, el document original de l'Acta de Consagració i Dotació de l'Església del Castell de Tona i hi observà, al marge inferior, una línia que contenia amb neumes una antifona. Després d'estudiar aquests neumes amb llum ultraviolada i compararlos amb la lletra del document conjuntament amb diversos especialistes, estem en situació d'afirmar que es tracta de la notació musical, datada amb seguretat, més antiga d'Europa que es coneix. La data del document és el 13 de gener del 889, ara fa mil cent anys, i el propi passat 13 de gener es va tornar a cantar aquesta antifona (que no pertany al cant gregorià sinó al ritus catalano-narbonès) en la celebració commemorativa que es dugué a terme al castell esmentat.

La notació musical entre els segles IX al XII

Ja és conegut que els manuscrits catalans

ens arriben notats en aquests segles amb dos tipus d'escriptura: les notacions aquitana i catalana. Cal exceptuar, òbviament, aquells còdexs que arribaren a Catalunya d'altres indrets on utilitzaven altres escriptures, ja que el seu nombre és insignificant.

La primera notació emprada a Catalunya fou l'anomenada «catalana», nom que li fou donat per Dom M. Sablayrolles (monjo francès de l'abadia d'Encalcat) en observar que aquest nou tipus de notació només se circumscriu a l'àrea litúrgica del nostre país. Sobre aquesta notació i els seus orígens, alguns liturgistes i musicòlegs han donat llurs opinions, segons les quals hauria derivat de la notació hispànica, encara que, a la llum dels nous elements codicològics i paleogràfics, estem en condicions de dubtar d'algunes d'aquestes afirmacions i ens decantem per un origen septentrional de la mateixa.

Aquesta notació catalana, que també hem trobat en algun manuscrit procedent de la regió narbonesa, no conviu a Catalunya amb l'aquitana fins al segle XI, durant el qual apareixen els primers exemplars en aquesta notació que ja tenia molt predicament al nord dels Pirineus.

El cert és que, en tornar del segle XI al XII, es produeix un increment importantíssim de manuscrits en notació aquitana, mentre que els que duen notació catalana va tendint a disminuir en nombre. A finals del segle XII, la notació musical emprada a Catalunya és, de forma absolutament majoritària, aquitana.

A partir del que acabem d'exposar, ens podem preguntar quina fou la raó de la desaparició de la notació catalana dels nostres manuscrits. Una anàlisi superficial del material que conservem sembla donar-nos els motius que van provocar la substitució de la catalana per l'aquitana: probablement, la notació catalana no es va poder adaptar a les noves tècniques de fixació melòdica damunt del pauta que en aquests segles s'anava imposant. Els manuscrits amb notació catalana mostren amb claredat aquesta manca d'evolució, ja que, certament, va ser més fàcil adoptar un nou sistema de notació, l'aquità, que adaptar la vella notació catalana a la innovació del pauta.

Així, doncs, Catalunya se'n presenta en aquests segles com una zona on les innovacions tècniques de l'escriptura musical, igual que les de la literària, hi arriben amb promptitud, de forma que els copistes no dubten gens a adoptar allò que els serveix de forma més adequada per tal de fixar el discurs melòdic als manuscrits.

El cant litúrgic a l'església catalana, als segles IX al XII

Fou precisament Higini Anglès el primer qui amb la intuïció i els coneixements que el caracteritzaven, va sintetitzar de forma

brillant els grans trets de l'esdevenir del canvi de ritus anomenat hispànic vers el nou model que avui tendim a citar amb el nom de catalano-narbonès.

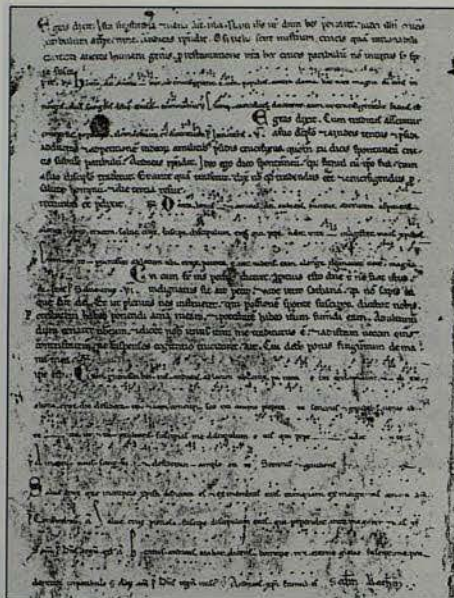
Sembla bastant clar que la prepotència de la seu de Toledo, a finals del segle VII, aconseguí imposar arreu de la península el ritus que allí s'hi practicava, ritus que, pel que en sabem, estava prou ben estructurat. Però, en el moment clau de la repoblació cristiana en els territoris de l'anomenada Marca Hispànica, s'esdevingué el fet de l'aparició de l'heretgia adopcionista, que motivà la intervenció de la diòcesi narbonesa en la consolidació de l'església catalana d'aquests segles. El canvi litúrgic fou segurament bastant ràpid pel que fa als elements essencials del ritual més comú, malgrat que les restes dels antics ritus són detectables encara durant bastants anys. Hem de pressuposar, doncs, que la litúrgia narbonesa, d'evident inspiració romana, entrà a Catalunya a l'entorn de l'any 800.

Malgrat tot, no podem afirmar que tot allò que es cantava a Catalunya durant aquests anys fou cant gregorià, ja que estem en una etapa en què la clarificació litúrgica es va realitzant amb lentitud, i, per tant, la diversitat regional en aquest aspecte és important, i més tenint en compte que la litúrgia hispànica hi havia deixat un solatge d'una certa importància.

Malauradament, algunes de les peces musicals de l'època són avui pràcticament indesxifrables per raó de la notació neumàtica *in campo aperto* practicada fins a començaments del segle XII. Aquest fet no permet una transcripció fidedigna dels cants a nivell intervàlic, la qual cosa fa que les versions que en puguem donar siguin sempre solament aproximades, si no en tenim la corresponent versió notada amb les ratlles que determinen l'exactitud dels intervals.

Un dels fets més curiosos de l'examen dels manuscrits que conservem avui és la constatació de l'escàs nombre de manuscrits de procedència monàstica. Sempre s'ha destacat, a Catalunya, el gran paper que els monestirs tingueren en la gènesi de la nació catalana. I, malgrat tot, són molt pocs els documents musicals que podem afirmar que foren elaborats en els centres monàstics de tots coneguts. Això ens fa pensar que, potser, el paper dels monestirs, malgrat ser de gran importància, fou també compartit de forma important per les catedrals, que és el lloc d'on procedeixen la major part dels documents. Aquest, però, és un punt difícil d'esbrinar, ja que al llarg dels anys les vicissituds per les quals han passat els centres monacals de casa nostra han significat una disminució important pel que fa a la conservació dels patrimonis. La incògnita, doncs, resta oberta.

Ja, per acabar, vull incidir en un aspecte que moltes vegades ha estat motiu de discussió, o fins i tot de plantejaments erronis, segons la nostra modesta opinió. Es



Arxiu històric arxidiocesà de Tarragona, Notació aquitana (primera meitat s. XII)

tracta d'intentar esbrinar si hi hagueren o no elements clarament definidors de la identitat catalana en la creació musical d'aquestes èpoques tan reculades.

En diverses ocasions, s'ha intentat demostrar que tot allò que anava configurant els elements definidors de la cultura catalana, vista a un miler d'anys de distància, o fins i tot més, podia ser considerat com una creació única i definidora de la tradicional empenta creadora del poble català. Pel que fa a la nostra àrea d'anàlisi, el cas més clar, el tenim en la notació catalana. Una notació creada a la Catalunya del se-



Parets d'Empordà, Notació catalana (primera meitat s. XI)

gle IX, amb uns elements clarament diferenciats de les altres notacions musicals similars a la mateixa època i, a més, amb uns testimonis fins ara provats més antics que els de tot el seu entorn. Tot un rècord.

I ben cert és que no deixem d'estar-ne orgullosos, però cal tocar una mica de peus a terra. El coneixement de l'etapa històrica medieval ens ha de fer reflexionar sobre la realitat en què es movien aquells homes que probablement mai no es van adonar que, a poc a poc, anaven forjant això que avui anomenem nació i que tant valorem. Si els monjos, o els clergues diocesans, de la nostra terra van enginyar un nou sistema per deixar constància perenne de les precioses melodies medievals en els còdexs que utilitzaven a diari fou, simplement, per l'esperit pragmàtic que guiava els nostres avantpassats a l'Edat Mitjana. Ben segur que mai no van pensar que estaven cercant un nou signe de catalanitat. És precisament per això que, al segle XII, en adonar-se que hi havia un nou sistema de notació (l'aquità) que els donava més garanties de precisió melòdica, no van dubtar gens a modificar el sistema d'escriptura. I, abandonant l'anomenada notació catalana, que se'ls havia quedat francament antiquada, van optar per allò que avui en diríem un element de progrés.

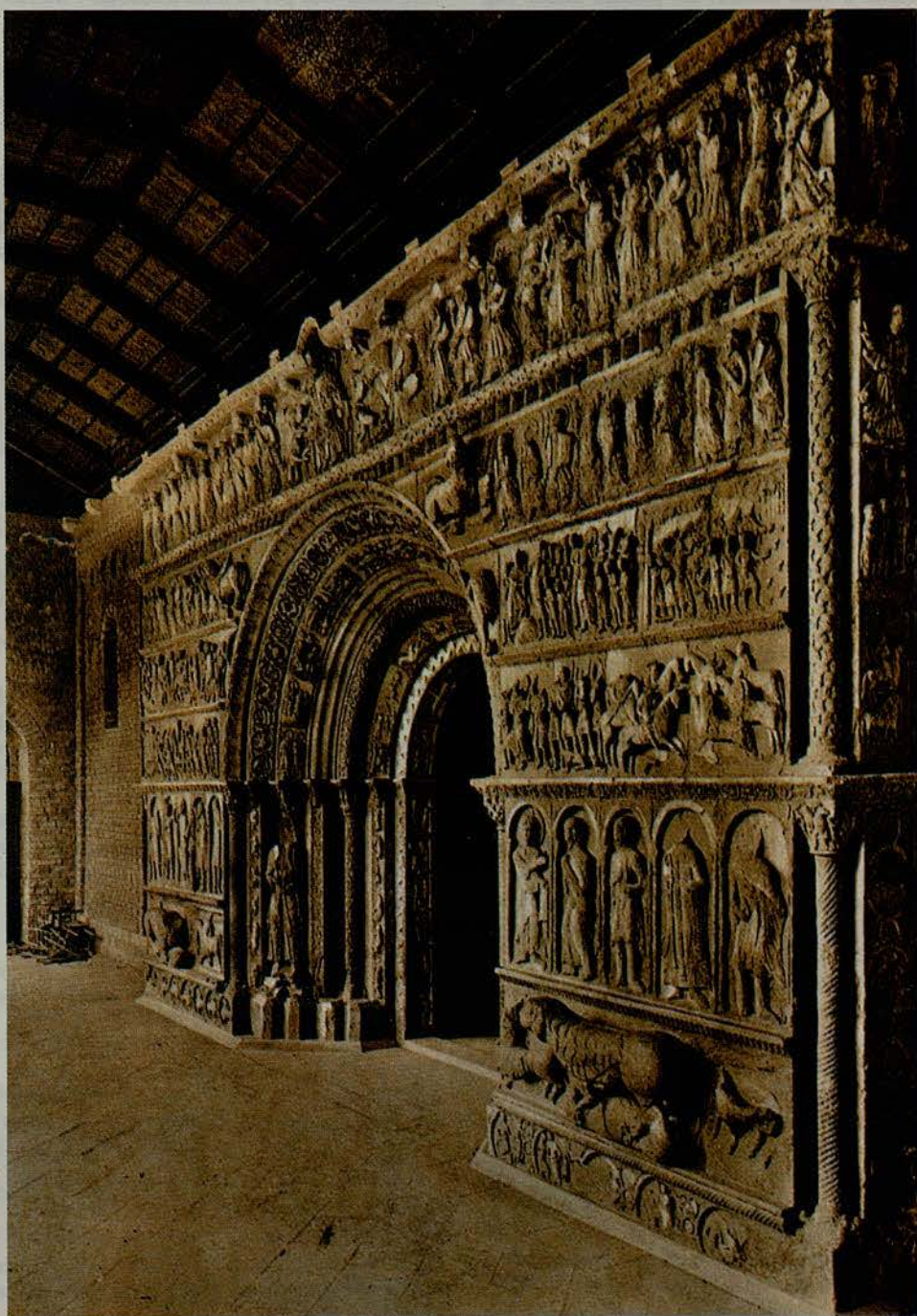
No ens hem cansat mai de dir que la nostra terra ha estat i és una cruïlla de les cultures més diverses. És per això que no ens ha d'estranyar que, pel que fa a la música, Catalunya cerqués la font d'inspiració en altres indrets més preparats, ja que, aquí, els nostres rebesavis altre feina tenien afiançant al territori un nou sistema de valors morals i de model sòcio-econòmic. No ens ha d'estranyar, doncs, que els elements autòctons que detectem en la creació del repertori musical del moment no siguin excessivament nombrosos, i que, en gran part, segueixin models creats al nord dels Pirineus o fins i tot en altres terres més allunyades.

I si la creativitat no fou precisament l'element que defineix aquells que ens precediren, sí que potser podem afirmar que l'originalitat rau en el fet de no ser originals i emparar-se de tot allò que podia ser positiu per resoldre satisfactòriament els problemes més immediats que tenien plantejats. Perquè, si Gerbert d'Aurillac, futur papa, vingué a formar-se a Catalunya, fou sens dubte perquè a les nostres terres hi havia allò que difícilment podia trobar en altres llocs; és a dir, un esperit de síntesi i recopilació que havia de fer possible analitzar la realitat amb un millor coneixement de causa.

El cant gregorià a Catalunya

La cultura musical romana, a l'igual que en altres aspectes artístics, degué desenvolupar-se a la Tarraconense molt abans que a la resta de la Península. Les primeres notícies sobre la pràctica musical dels cristians, a casa nostra, les trobem referenciades en una condemna que féu sant Pacià (s. IV), bisbe de Barcelona, intentant eradicar diversos abusos de tipus paganitzant dins la comunitat cristiana. També trobem referències de la participació dels nostres bisbes a diversos concilis (Concili de Lleida, 546). Ja l'any 633 constatem la presència d'onze bisbes catalans al IV Concili de Toledo, on es tractà de la unificació de la litúrgia prenent com a base els usos de la Tarraconense. En aquells anys s'introduïren a casa nostra els himnes cantats en els actes litúrgics. La música visigoda és un cant monòdic afí al cant gregorià i al d'altres litúrgies occidentals, escrita en notació neumàtica adiastemàtica. Malgrat els estudis realitzats, resta pràcticament desconeguda la melodia, llevat d'algunes que foren transcrites en notació diastemàtica aquitana i catalana. Es volgué demostrar que la litúrgia visigòtica era una branca procedent del tronc romà; avui dia, aquesta teoria és insostenible. La litúrgia visigòtica (millor «hispanica») és autòctona, si bé hem de confessar que és molt propera als ritus gal·licans i cèltics, i que rebé influències tant d'Orient com d'Occident. La influència oriental fou, sobretot, bizantina i provingué de les relacions amb Constantinoble, i de les visites allà realitzades per barons il·lustres com Joan de Biclari, bisbe de Girona (s. VI). Altres homes importants foren Pere de Lleida (s. VI), Just d'Urgell (s. VI), etc. Els ritus de les Gàl·lies ens arribaren per la influència de Narbona. D'aquesta època, tenim referències d'un repertori propi de misses i himnes dedicats a St. Cugat, Sta. Eulàlia (Quirze, s. VII), St. Feliu de Girona, St. Fruitós, ... Si bé no tenim còdexs musicats de l'església visigòtica catalana d'aquests segles, sabem, pel papa Hormisdes, la presència de clergues bizantins a la Tarraconense, a les Balears i al País Valencià fins ben avançat el segle VII.

Amb la invasió sarraïna, la cultura musical i litúrgica a casa nostra sofrí la pèr-



Portada del Monestir de Ripoll

dua i la destrucció de molts còdexs, fet que conduí a un empobriment del culte. On més sofriren aquestes conseqüències fou a la

part baixa de Tarragona, Tortosa i al País Valencià, per causa del domini àrab més perllongat i per la forta influència musical

dels nous conqueridors, que durà tota l'època medieval.

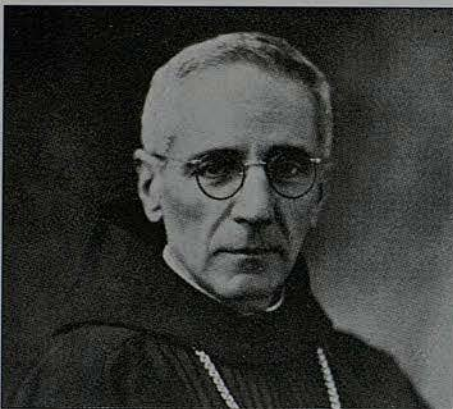
Deslliurada la Catalunya Vella del poder sarraí, per Carlemany, a la fi del s. VIII, el ritu hispànic fou substituït per la litúrgia romano-franca. Semblantment succeï als bisbats catalans, a mesura que s'integraven políticament i eclesiàsticament al poder carolingi durant els primeres decennis del segle IX. Tanmateix, la litúrgia hispànica no fou abolida totalment, ja que els còdexs ens mostren la coexistència d'ambdues litúrgies durant els segles X i XI.

Els inicis dels elements musicals del ritu romà a casa nostra, els podem situar cap a l'any 900 i posteriors, gràcies a l'adaptació d'aquests per part dels monestirs catalans (Cuixà, 965) i les escoles catedralícies. Sabem que l'abat Oliba mirava amb simpatia la reforma de Cluny, per més que no s'hi subjectà. L'adaptació d'aquestes influències anà fent el seu camí i aviat el repertori gregorià es generalitzà i s'estengué a les parròquies, fins i tot a les rurals. El vehicle de transmissió fou, a partir del s. X, la notació catalana derivada dels neumes centreuropeus arribats a les nostres terres a través de Provença. Aquesta notació posteriorment fou substituïda per la notació aquitana (s. XI), llevat d'algunes comarques de la Tarraconense, on coexistiren totes dues notacions, juntament amb una notació local dita catalana (s. XII) que acabà essent absorbida per l'aquitana (s. XIII). D'aquestes notacions, se'n coneixen prop d'un centenar de còdexs o fragments molt importants, que ens permeten fer un estudi crític de les melodies gregorianes del moment. Són produccions catalanes d'aquesta època: l'*Oracional festiu de Verona*, procedent de Tarragona i escrit entorn de l'any 700; un fragment del *Liber Psalmorum*, de principis del s. IX; i un fragment d'*Oracional festiu de Barcelona*, també del s. IX.

Ripoll creà un repertori i una escola gregoriana propis, gràcies als contactes amb els grans centres litúrgics francesos (Moissac, Sant Marçal de Llemotges, Sant Serní de Tolosa). A partir del segle X surten del seu *scriptorium* trops, seqüències, conductus, *organa*, drames litúrgics, etc. que troben a Catalunya un terreny abonat. Amb el temps, aquest centre musical es transformà en un dels més importants d'Europa. La missa I del «Kyriale Romanum» *Lux et origo* procedeix de Ripoll, com també el conductus *Cedit frigus hiemalis* i el plany *Mentem Meam* a la mort de Ramon Berenguer IV, etc. El monjo Oliba, d'aquest monestir, escriví un tractat sobre el monocord inclòs en el seu *Breviarium de música*. També són famosos els monestirs de Cuixà, St. Joan de les Abadesses, St. Cugat del Vallès (Pere Ferrer, + 1231, compositor d'himnes), l'escola de música de Tarragona (Lluc, compositor + 1164, autor d'*organa* anteriors a la famosa escola de Notre Dame de París), Tortosa, Escaladei...

Amb l'arribada de l'*Ars Nova* els grans centres musicals catalans es decanten per la novetat i s'adapten al costum avinyonenc de la polifonia en els textos invariables de la missa: Tarragona, València, Barcelona, Poblet, Santes Creus, Montserrat, Valldonzella, etc., sense oblidar-se però, de l'ús del cant gregorià en els seus oficis monàstics o catedralícies.

No hem de donar tota la culpa de la decadència del cant gregorià a aquest fet. Ja en el s. X, els cantors eclesiàstics quasi no sabien llegir els neumes, ni tenien cap interès pels cants litúrgics, fruit de la incultura motivada per la falta d'escoles i llibres adients. L'acumulació de trops i seqüències



Gregori Sunyol

ofegava la puresa del cant litúrgic. Malgrat les advertències fetes pel papa Joan XXII en la seva encíclica *Docta Sanctorum Patrum*, la desviació litúrgica motivà el sacrifici del ritme i l'esperit estètic i emotiu del cant gregorià a favor del nou estil prohibit pel mateix Papa.

Amb l'aparició de la impremta musical, arriben a Catalunya els primers llibres amb tipus de notació quadrada, ideada per l'impressor alemany Ulrich Han (1476).

El Concili de Trento empenygué la unificació de la litúrgia llatina, durant els pontificats de Pius IV i Pius V, i també es revisaren els llibres de cant, suprimint-ne moltes floritures i privilegis d'esglésies particulars. A l'hora de la reforma del cant gregorià, encarregada a Palestrina i a Zoilo («pugnare, corrigere, reformare»), aquest sofrí la destrucció dels melismes i dels neumes segons criteris personals i arbitraris, fins que la intervenció de Felip II (qui sabé el fet pel seu amic Fernando de las Infantas) alertà el sant Pare de les destrosses realitzades. Després seran Clement VIII i Pau V els qui reemprendran la revisió tot encarregant-la a Anerio i Suriano. El *Graduale* revisat fou aprovat per la comissió pontificia, però aparegueren les melodies molt retocades i amb greus defectes com: canvis d'accents, variacions de neumes, acumulació de notes sobre síl·labes àtones, etc. Així anà la cosa fins que, a mitjan s. XIX, els estudis de musicologia despertaren l'interès per les melodies medievals. Un

nou aire de restauració apareix a favor del cant gregorià. Els ambients de casa nostra no eren gaire favorables al cant gregorià en aquells moments (Desamortització de Mendizábal,...) i tot el que fan és seguir les tendències que ens arriben de Centreuropa i especialment de Solesmes. I així degué transcórrer el temps fins que a Catalunya bufaren els aires del romanticisme i la renaixença i es retornà a tot allò que tenia regust antic i recordava l'època medieval. El que sí és cert és que mai, ni en els moments més esplendorosos de la polifonia, a Catalunya no es deixà de cantar gregorià en els monestirs i cases de formació religiosa. Certament que, per les referències que en tenim, aquesta interpretació degué ser molt deficient i, quasi diria, caricaturesca.

Al final d'aquest article donaré unes dades i referències molt succintes relacionades amb la vida litúrgica i el cant gregorià a Catalunya. Són unes breus pinzellades que al seu dia es veuran ampliades i completades amb un estudi sobre l'ús del cant gregorià als nostres temples.

Hi podreu observar que durant aquests anys parlem sovint de *Scholae Cantorum*. Aquest concepte respon a una institució romana ja existent els segles VI-VIII al servei del cant per a la litúrgia cristiana. A l'alta Edat Mitjana es trobava ja en moltes seus i monestirs, on era corrent el cant eclesial o gregorià. En aparèixer la capella de música polifònica, disminuï la importància de les *Scholae Cantorum*. Modernament s'ha donat aquest nom als grups dedicats al cant del gregorià. A Catalunya proliferaren moltíssim, però hem de fer constar que a casa nostra tenen un marcat caràcter montserratí. La seva missió és la dignificació del culte litúrgic i el cant gregorià acurat seguint les normes i directrius de la Santa Seu. Foren abundants els grups existents escampats per tota la nostra geografia i moltíssimes les persones (religiosos, sacerdots, laics) que es lliuraren a la tasca d'aquest apostolat. Hi ha en elaboració un recull històric de les seves activitats, que esperem poder presentar algun dia.

Després del Vaticà II, el gregorià no es canta gaire, unes vegades per «reacció» i altres per introducció de les llengües vernacles en la litúrgia i per l'ús exagerat que s'ha fet d'aquesta meravellosa concessió. Com deia el pare Altisent, «la pastoral no perdria res si conservés en el culte algunes melodies gregorianes».

Cal estudiar-lo amb perfecció per poder-lo arribar a comprendre i valorar. Això és precisament el que des de fa quatre anys està duent a terme *Oratorium Escola i Aula de Cant Gregorià* a l'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona.

Cronologia fonamental

- 1874 Neix Mn. Lluís Romeu, a Vic.
- 1879 Neix a Barcelona el futur abat Gregori M. Suñol, O.S.B..
- 1884 Neix a Sabadell el Dr. Lluís Carreras.
- 1886 Neix a Maspujols (Tarragona) Mons. Higini Anglès.
- 1898 Neix a Balaguer el P. Miquel Altisent, Sch. P.
- 1903 El sant pare Pius X decreta el *Motu Proprio* sobre la música sagrada.
- 1904 El P. Suñol escriu *Nociones y reglas del Canto Gregoriano*. El P. Mas de l'Oratori de Barcelona tradueix *Chant Grégorien. Grammaire élémentaire*, de M.C. Cartaud.
- 1905 Apareix *Método Completo de Canto Gregoriano según la Escuela de Solesmes*, del P. Suñol, un dels mètodes més precisos i el més difós per tot el món.
- Joan Longueres funda la Schola Cantorum de Terrassa, i inicia el moviment gregoriana entre els laics, sota l'impuls de Mn. Camil Sabater.
- 1907 El P. Suñol és nomenat mestre de cor de Montserrat fins al 1928.
- 1908 Vénen a St. Pere de Besalú els monjos benedictins francesos d'Encalcet, expulsats del seu país per la llei de Combes. S'hi estan fins al 1914 i es dediquen a l'estudi, publicació i difusió del cant gregorià.
- 1912 Té lloc a Barcelona el *Congrés Nacional de Música Sagrada*. El P. Suñol s'encarrega de la sessió de cant gregorià.
- 1914 El Dr. Carreras i altres funden *Vida Cristiana*, òrgan del Moviment Litúrgic Català. Promouen campanyes sobre el cant gregorià.
- 1915 *I Congrès Litúrgic de Montserrat*.
El P. Eduard Cirera de l'Oratori de Gràcia escriu *Razón de la Liturgia Católica o sea explicación histórico-teológica de la Iglesia*.
- 1916 Mn. Francesc de P. Baldelló funda l'Associació Gregoriana, fruit del I Congrès Litúrgic de Montserrat, que promourà les Scholae Cantorum arreu de Catalunya.
- 1917 Es funda dins l'Acadèmia Catòlica de Sabadell la Schola Cantorum, de la qual més tard sorgiran la Capella Gregoriana de la parròquia de la Trinitat i la Capella de Sta. Cecília de St. Vicent de Junqueras. N'assumeix la direcció el P. Altisent.
- Fundació de la Schola Cantorum de Sta. Madrona.
- 1920 Es crea la Schola Cantorum de Sta. Maria de Gràcia.
- Apareix el *Cantoral litúrgic del Poble*, editat per Montserrat.
- 1923 Es publica la *Setmana Santa* del Dr. Carreras.
- 1925 Apareix *Introducció a la Paleografia musical gregoriana* del P. Suñol.
- Es constitueix l'entitat *Amics de l'Art litúrgic*.
- 1926 Es funda la Capella Gregoriana de la Stma. Trinitat (Sabadell).
- 1928 Creació de l'associació infantil *Amiguets de la Litúrgia*, pel P. Altisent.
- El P. Altisent assumeix la direcció de la Schola Cantorum de Terrassa.
- L'Oratori de Gràcia, focus de renovació litúrgica, encarrega a Solesmes la musicació dels Propis de la missa i de l'ofici de sant Felip Neri.
- 1932 Apareix *In honorem SS. Sacramenti*, llibret de cants eucarístics gregorians (P. Altisent).
- 1933 *Storia del Canto Liturgico Occidentale*, del P. Suñol.
- El P. Altisent institueix la *Dominica Laetare* a Terrassa. Es celebra el IV Diumenge de Quaresma a les esglésies de l'antiga seu d'Egara. Presidí la missa l'abat Marcet.
- 1934 Montserrat publica *Missal del Poble* en fascicles. Es publicà fins l'any 1936.
- 1936 Mor Mn. Gabriel García, Pvre. a Girona; creador i director de la Schola Cantorum, La Capella i l'Escolania de Cassà de la Selva. Era considerat el millor grup de gregorià de Catalunya després de Montserrat.
- Mor assassinat a Òdena, en plena guerra civil, Mn. Josep Forn Talló, Pvre.
- 1937 Mor Mn. Lluís Romeu, Pvre. a Vic.
- 1940 Es funda la Schola Cantorum de Sta. Maria de Pompeia pel P. Marcos Catellví.
- Es funda la Schola Cantorum de Sant Felip Neri (Oratori de Barcelona) pel P. Jaume García Estragués C.O.
- 1941 El 23 de novembre té lloc la *I Reunió General de Scholae Cantorum* al Seminari de Barcelona.
- 1942 El 19 d'abril, *Assemblea* a St. Cugat del Vallès i homenatge als sacerdots directores de Scholae Cantorum.
- 1943 El P. Suñol es nomena Abat titular de Sta. Cecília.
- 25 de març. *Vespres* cantades a la parròquia de St. Josep Oriol amb una gran participació de cantaires. Dirigeix Mn. Artigues.
- 29 de juny, *Vespres Pontificals* a l'església del Pi, presidides pel Dr. Modrego. Assistiren més de 1.000 cantaires. Dirigeix el P. Altisent.
- 14 novembre. *Homenatge* de les Scholae Cantorum de Catalunya a l'abat Suñol, a St. Cugat del Vallès. Dirigeix el P. Altisent i fa ofrena d'un pectoral a l'abat Suñol en nom de les Scholae.
- 1944 El P. Altisent és nomenat professor de Cant Gregorià del Seminari de Barcelona.
- Mor el P. Josep Franquesa, Sch. P. a Sabadell.
- 8 de juny. *Congrés Eucarístic Diocesà*. L'abat Suñol presideix la Secció de Litúrgia i d'Art Sagrat.
- 31 de desembre, *Benedicció de l'Església Parroquial de Sta. Maria de Gràcia*. Oficià la Sta. Missa l'abat Suñol.
- 1946 Mor a Roma l'abat Suñol (26 d'octubre).
- El 7 d'abril se celebrà el *Congrés Diocesà Catequístic*. El P. Altisent dirigeix els cants de la missa a Montjuïc. A més de les Scholae Cantorum, que foren nombroses, hi participaren més de 6.000 nens i nenes de les escoles de Barcelona.
- 1947 Es crea la càtedra de Cant Gregorià al Conservatori Municipal i la regenta el P. Altisent.
- Festes de l'Entronització de la Mare de Déu de Montserrat. Hi participaren més de dues-centes Scholae Cantorum.
- Coronació de la M. de D. de la Salut (Sabadell).
- Apareix *Revista Litúrgica*.
- El P. Altisent és nomenat Delegat Diocesà de les Scholae Cantorum.
- Pius XII escriu l'encíclica *Mediator Dei*.
- Fundació de la Schola Cantorum de Ginestar (Tarragona) per Mn. Lluís Arasa.
- Fundació de la Schola Cantorum de Sta. Maria de Sants dirigida pel Sr. Francesc Rucabado, d'on sortí després Schola Puerorum; editaven el butlletí «Laus».
- 1948 Es crea la Coral Antics Escolans de Montserrat.
- III Centenari de la mort de St. Josep de Calassanç. S'edita un cantoral dels actes. Hi participen les Scholae Cantorum i els infants de les escoles.
- 1950 El P. Altisent publica el *Cantoral Litúrgic*.
- 1952 XXXV Congrès Eucarístic Internacional.
- 1955 Pius XII publica *Maxima Redemptoris nostra mysteria* i entra en vigor la reforma de la Setmana Santa.
- 1955 Mor Mn. Batlle a Barcelona.
- 1956 El P. Altisent es doctora en gregorià a l'Institut Pontifici de Milà.
- 1957 Mor a Barcelona el Dr. Lluís Carreras.
- 1960 El P. Altisent es nomena professor de gregorià a l'Escola del Magisteri, Barcelona.
- 1962 Comença el Concili Vaticà II, que durà fins al 1965.
- Misses Gregorianes a la parròquia de Sta. Anna de Barcelona patrocinades per D. Marcelo, arquebisbe de Barcelona.
- 1965 II Congrès Litúrgic de Montserrat, promogut pel P. abat Gabriel Brassó, als 50 anys del primer.
- 1967 25 novembre, trasllat de les despulles de l'abat Suñol a la cripta de Montserrat.
- 1969 Mor a Roma Monsenyor Higini Anglès.
- 1971 Publicació del mètode de cant gregorià del P. Altisent, *El Cant Gregorià*.
- 1975 Mor a Barcelona el P. Miquel Altisent. (31 gener).
- 1985 Fundació d'*ORATORIUM Escola i Aula de cant gregorià*, ubicat a l'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona.
- Durant aquests darrers anys s'han celebrat diverses Jornades de Gregorià a Pedralbes, Sta. Anna. També actes de totes les Scholae Cantorum a Sabadell, Terrassa, Arenys de Mar, etc.

Vers una interpretació renovada del cant gregorià

Els treballs d'investigació del cant gregorià, realitzats a partir de la meitat del segle XX, principalment per Dom Eugène Cardine (monjo de Solesmes i professor a l'Institut Pontifici de Música Sacra a Roma) i pels seus deixebles, han conduït a una interpretació renovada d'aquest cant. És un fet que, en la pràctica, no solament afecta uns principis interpretatius sinó també, en el cas d'edicions, la tipografia. No són pocs els qui s'han plantejat el problema de quina escriptura musical seria actualment la més convenient per a indicar l'execució del gregorià. Les edicions vaticanes del *Graduale Romanum* (1908) i de l'*Antiphonale Romanum* (1912) va significar un bon pas per a la tipografia gregoriana. Però els estudis paleogràfics dels anys successius van demostrar que, tot i els signes rítmics afegits per Solesmes a les edicions vaticanes, aquesta tipografia estava mancada de molts signes o neumes útils a la interpretació. L'*Antiphonale Monasticum* (1934) va enriquir la tipografia gregoriana amb l'ús de signes nous, corresponents als signes dels manuscrits antics: la liquescència més sovintejada (encara que no en tots els casos), els neumes «stròfics» («dístrofa», «trístrofa»), l'«oriscus». Actualment, es fa necessària una altra renovació de la tipografia gregoriana que la faci més ajustada als resultats de les investigacions recents, sobretot pel que fa a la nova ciència musicològica iniciada per Dom Eugène Cardine: la semiologia gregoriana⁽¹⁾, això és, l'estudi del significat musical i interpretatiu dels signes-neumes. No ha faltat qui en fes la demostració en una edició concreta: *Graduale pro Dominicis et Festis... in notationem sic dictam LAGAL*. Hagae Comité, 1984 (Holanda), edició interessant, però que presenta una grafia molt variada dels neumes i s'arrisca a fixar una interpretació que bé podria ser més variable. Una altra tipografia gregoriana molt més sobria ha estat presentada pel monestir de Solesmes. Parteix dels signes usuals fins ara, i n'introdueix de nous. El *Psalterium Monasticum* (1981) usa aquesta nova tipografia. El *Liber Hymnarius* ⁽²⁾ (Solesmes, 1983), a més d'usar-la, conté una introducció (*Praenotanda*) on, després de parlar dels invitatoris, dels himnes, dels responsoris i dels cants del Propi monàstic (pp. VII-XI), ex-

posa algunes regles del cant, proposades pels monjos de Solesmes (pp. XI-XVI). Aquesta breu però succinta explicació és important, ja que encamina vers una interpretació renovada del cant gregorià i explica el significat de la nova tipografia, que probablement serà utilitzada en les edicions pròximes del cant gregorià. Per a la traducció d'aquesta part de la introducció del *Liber Hymnarius* m'he servit de la versió francesa que els monjos de Solesmes, en demanar-los el permís de traducció i de publicació en català (permís que van atorgar) m'han enviat. Els en dono les gràcies ben cordialment. Heus-ne aquí la traducció catalana⁽³⁾:

LA NOTACIÓ I EL CANT

Algunes regles que es proposen

I. Els neumes

Per a aquesta nova edició de l'*Antiphonale Romanum* restaurat, s'han renovat també els signes tipogràfics de la notació musical tradicional.

El neuma, conjunt de sons cantats sobre una mateixa síl·laba, pot tenir un desplegament més o menys gran.

Heus-aquí els diferents signes que poden entrar en la composició dels neumes:

S'han de notar, particularment, les següents innovacions:

NEUMES O ELEMENTS NEUMÀTICS	EXEMPLES DE GRAFIES		
	GRAFIES SIMPLES	GRAFIES LIQUESCENTS	
		AUGMENTATIVES	DIMINUTIVES
1. PUNCTUM	•	• • •	•
2. VIRGA	┐		
3. APOSTROPHA	’	’	
4. ORISCUS	•		
5. CLIVIS	┌	┌ ┌	┌
6. PODATUS	┐	┐ ┐	┐
7. PES QUASSUS	┐	┐	
8. QUILISMA-PES	┐	┐	
9. PODATUS INITIO DEBILIS	┐	┐	
10. TORCULUS	┐	┐	┐
11. TORCULUS INITIO DEBILIS	┐	┐	┐
12. PORRECTUS	┐	┐	┐
13. CLIMACUS	┐	┐	┐
14. SCANDICUS	┐	┐	┐
15. SALICUS	┐	┐	
16. TRIGONUS	┐		

FALTA
PEU DE FIGURA



Antifonari dels segles XV-XVI (Vic)

Els principis exposats en aquest prefaci deriven de la perfecta adequació del text sagrat amb la melodia gregoriana. És per això que els qui, quan canten, s'esforcen per respectar la dicció llatina, ja tenen, per aquest mateix fet, quasi bé tot allò que es demana per executar correctament el cant gregorià.

Fins aquí la traducció catalana de la introducció al *Liber Hymnarius*, pp. XI-XVI. Encara que breument, aquestes regles, o millor dit indicacions, sintetitzen els matisos tan variats exigits per a una bona interpretació del cant gregorià. Als qui estan familiaritzats amb la dicció de la llengua llatina els seran més assequibles. Els qui estan fets amb la música mesurada (compàs, parts fortes i febles, valors proporcionats) hauran de fer un esforç per defugir una interpretació isòcrons que no escauria a la llibertat diferenciadora dels valors (duració, intensitat) del cant gregorià. Per altra banda, l'excessiu detallisme en els matisos pot degenerar en una manca de síntesi. Caldrà mirar de comprendre'n l'expressivitat dintre el marc d'una gran línia musical i de la funció litúrgica. El cant gregorià, cant de la litúrgia romana, empra sovint textos de la Sagrada Escriptura — Paraula divina — i alguns de creació cristiana, i els retorna al seu Creador, a qui escau per sempre rebre tota lloança. El lloc litúrgic que ocupa i la recta expressió del text li són essencials.

Gregori Estrada

(1) Eugène CARDINE, *Semiologia gregoriana*. Abadía de Silos (Burgos), 1982. Versió castellana de Don Francisco Lara Lara, de l'obra de E. Cardine, *Semiologie Grégorienne*. Solesmes, 1970.

(2) *ANTIPHONALE ROMANUM secundum Liturgiam Horarum ordinemque Cantus Officii dispositum a solesmensibus monachis praeparatum*. Tomus alter: *LIBER HYMNARIUS cum Invitatoriis et aliquibus Responsoriis*. Solesmes, 1983.

(3) Aquesta traducció catalana està feta, amb l'autorització del monestir de Solesmes, d'un extret de l'*Hymnaire Latin-français*, de pròxima aparició a Solesmes mateix, represa del *Liber Hymnarius* citat a la nota 2.

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.750 ptes.
semestral ☐ de 1.400 ptes.

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

La tradició wagneriana

Quan inicio la redacció del present comentari, òbviament dedicat de manera principal a la recent producció dels *Mestres Cantaires* al Liceu, llegeixo justament a la premsa diària la notícia que a Nova York s'acaba de fer una programació completa de la *Tetralogia* wagneriana sota la direcció de James Levine i —allò que sembla interessant de destacar— amb una escena tradicional, de signe convencional. Els qui serveixen com una reliquia els vídeos d'aquella gran versió de Patrice Chereau, genial i insuperable, hem d'admetre també que si aquell experiment fou arravatador, no pot tampoc desqualificar en absolut la viabilitat de les versions textuales. És clar que ara es tractava, al Liceu, de l'homenatge a l'escenògraf Josep Mestres Cabanes i, per tant, l'avinentesa transcendia qualsevol altra consideració a l'entorn de l'estat actual de la producció operística; a fi de comptes, no obstant, acaba imposant-se la reflexió generalitzadora.

La notabilíssima exposició de l'obra d'aquest important escenògraf mostra, entre altres aspectes importants referits a una vasta trajectòria creacional, dos petits sectors que ens han interessat especialment. El primer és aquell en el qual es presenten els precedents, els *Mestres* deliciosament romàntics i les primeres creacions plenes encara d'un esperit modernista. Un altre és aquell en el qual s'exhibeixen petites mostres d'honestes creacions d'artesanat en el grafisme, mostres que qualsevol museu cobraria com a exemples valuosos d'art *décor*. Tornem per tant, també en aquesta exposició, a la mateixa idea permanent del temps històric i del seu misteriós decurs al voltant de la música. Els actuals *Mestres* wagnerians han resultat, i potser no premeditadament, d'una rara adequació entre aquells decorats i la interpretació, tan escènica com estrictament lírica. Heus ací una producció en aparença d'una total ortodòxia wagneriana, probablement molt més avançada en la seva realitat.

Tot Wagner sorgeix d'un rerefons llegendari, d'una enyorança medievalista que pro-



Els Mestres Cantaires al Liceu, amb els decorats de Mestres Cabanes

posa constantment la necessitat de retrobar una estirp mitològica o cavalleresca com a punt de partida i, sobretot, per tal de fer-ne un tractament històric. No interessa tant la tradició considerada per ella mateixa com el seu propi decurs èpic. D'ací el genial encert de Chereau en transferir al límit històric total la saga dels Nibelungs en un vast procés de síntesi des de la mitologia fins als nostres dies més immediats. D'aquí també, per altra banda, la viabilitat de les versions modernes atemporals, com en part aspirava a ésser el *Tristany* d'enguany.

En els *Mestres* aquest sentit dinàmic de la història es manifesta sense un *epos* guerrer però no per això menys evident. Tan si considerem que se serveix del vell Nüremberg per a una transferència de les seves pròpies egolatries, com si ho volem veure com la projecció d'una vella llegenda en un

context historicista del seu temps, en qualsevol cas continua omnipresent la mateixa obsessió per aquesta mena de procés dinàmic. Malgrat la mediocritat de la base literària de Wagner, com la quasi inexistència d'un rerefons filosòfic seriós, aquesta base historicista va aflorant en ell sense parar; i si pretenem prendre-la seriosament ens obliga a aquestes modernes operacions descontextualitzadores. En una *Traviata* actual serà segurament un caprici; en els *Nibelungs*, si ens els prenem seriosament, pot arribar a ésser una necessitat. Però retornant als *Mestres* d'enguany, ens sembla que hem assistit a una interessant transformació de la seva habitual perspectiva teatral. El mateix heroi de sempre —Parsifal, Sigfred o Tannhäuser— amb el seu inevitable procés de catarsi que culmina sempre en el darrer acte i que en el fons torna a ésser

el mateix del Walter dels *Mestres*, ens ha estat sortosament escamotejat i canviat per una lectura tan textual com innovadora de l'obra. Lectura per això segurament no massa wagneriana en un sentit estricte, però en gran manera enriquidora. Tot això ha sorgit d'una felix concatenació de circumstàncies i, tal com dèiem, sense un propòsit deliberat. N'hi ha hagut prou amb la sola presència de dos personatges excepcionals pe tal d'operar aquest canvi de perspectiva, el Hans Sachs de Bernd Weikl i el Beckmesser de Hermann Prey. Quant al primer, el protagonisme és ja conegut dels especialistes i dels coneixedors de les grans versions de l'obra wagneriana. Però quant al segon, Hermann Prey, l'ha tret del seu reducte d'etern comprimari insuls per a elevar-lo igualment a la categoria de protagonista, tan important com el mateix Sachs. Aquest segon acte d'enguany ha es-

cantata del primer acte, perfecció en l'evocació de la nit estival verista del segon i fantasia modernista per a l'espectacle del tercer. Plausible i perfecte en un determinat context.

Una altra operació de recerca històrica és la que s'ha fet amb *El Amor Brujo*, de Falla, a cura de l'inquieta Orquestra de Cambra del Lliure i la personalitat de Josep Pons. No és aquesta la primera experiència de fer retornar l'original de Falla al context primitiu de gitaneria servint-se fins ara de la partitura simfònica, però aquesta versió nova és la que reprèn la que féu en l'estrena de 1915 amb Pastora Imperio, i sortosament retrobada. Ara s'ha disposat d'una artista idònia, com Ginesa Ortega. És, aquesta, una recreació original, en el sentit més literal de retorn als orígens, perquè la veu hi és present com a protagonista i amb una capacitat d'improvisació autèn-

ca evidentement d'interpretació acurada i perfecta però sobretot ho és quant a la més literal instrumentació. Secretament i discretament, Savall ha fet, sense proclamar-ho, el «seu» *Llibre Vermell*. Cal, per tant, ésser un gran musicòleg ensems que un gran músic per tal d'encaixar tan pocs elements de paleografia musical amb una tan rica espiritualitat i fer-ne una obra tan viva com autèntica.

Encara en la tradició pensàvem quan escoltàvem el preciós recital del Trio de Moscou. El trio de piano, violí i violoncel que sortosament és cultivat a casa nostra per la formació de «Barcelona» resulta tan distint de les formacions de cambra que sembla haver restat confinat històricament als darrers compositors romàntics. És un gènere que va sobretot de Haydn a Brahms, passant per Beethoven i Schubert amb unes produccions arquetípiques. Singular sona-



La Capella Reial a Santa Maria del Mar

tat per a molts una literal —i literària textual— revelació, en la qual tampoc no cal descartar l'encertat moviment escènic del cor. Heus ací com una obra de contingut indecís, que ratlla la ingenuïtat, es pot convertir en un teatre en el qual triomfa un autèntic sentit del més pur «humor». Humor en el sentit més pregon i indefinible, com a mescla de sentimentalisme, comicitat, ironia i tots els altres components indesxifrables. Però calia, és clar, la classe d'aquests dos eminents cantants i la seva experiència dilatadíssima per tal de fer reviuir aquests personatges amb una semblant dimensió humana. Al seu costat, una sempre encertada direcció orquestral d'Uwe Mund, simfònicament important, amb les peripècies de Walter (Paul Frey) i Eva (Sue Patchell), dignes vocalment, fonamentals, però reduïdes de fet a un segon pla d'interès. Una versió feta a la mida dels decorats del nostre escenògraf i una escenografia adequada a l'obra wagneriana sota aquest concepte. Marc ideal per a la gran

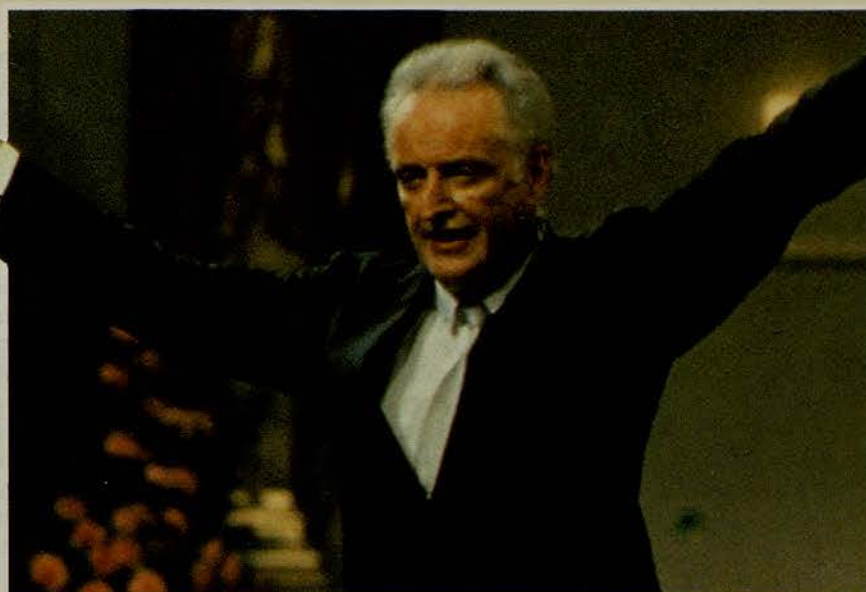
tica. És verosímil de pensar que la concepció original de Falla degué ésser precisament aquesta i només aquesta. Estem en contacte amb una producció musical bàsicament distinta, molt més creativa i destinada a ésser molt més que una possible manobra editorial.

Una qüestió igualment ancorada en el fet de la més pura tradició ha estat la recreació del *Llibre Vermell* que novament ha fet Jordi Savall amb la Capella Reial en el marc insubstituïble de Santa Maria del Mar. Ja es va veure, quan la versió de Benguerel, el grau d'entelèquia que es palesa cada vegada que es vol tractar aquest tipus de materials primitius. Dificultat de característiques gairebé problemàtiques cada vegada que, com darrerament, se'ns posa a l'abast un facsímil del *Llibre* original. Hi ha tanta tasca per a l'investigador pur com per al músic en el seu sentit més genuí. L'actual Capella de Savall ha assolit el punt més desenvolupat d'institució musical per poder realitzar una tasca com aquesta. És una tas-

ca per a piano i violí, a la qual s'afegeix un violoncel que es desdobra en els papers de tenor i de baix, sovint protagonista, a instants base harmònica insubstituïble. El trio no es pot exercir ja si no és amb aquest refinament dels intèrprets com els de Moscou, que han estudiat fins als darrers racons més amagats els problemes de la sonoritat i del desxifrat de les partitures. Ens ha semblat tornar a escoltar encara aquell vell Trio Fantàstic d'immarcescibles versions discogràfiques. Ens hauríem encantat amb l'apol·lini Haydn o el profund Brahms si no hagués estat l'interès intens que hi havia també en dues obres de Shostakovitx, una de maduresa i l'altra primerenca. Compositor que, malgrat la força de les modes i l'anècdota sovint excessiva, s'imposa i es difon pel seu propi pes específic.

Josep Casanovas

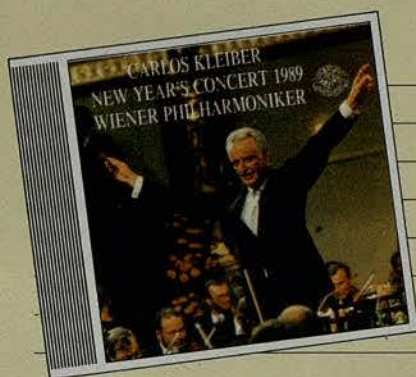
CARLOS KLEIBER



CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1989 FILARMONICA DE VIENA

Grabación completa, en directo, del memorable
Concierto de Año Nuevo 1989, televisado
desde Viena y dirigido por Carlos Kleiber

♦
Valses, Polcas, Marchas y Zardas
de Johann Strauss, hijo, Joseph Strauss
y Johann Strauss, padre
♦



Incluye:

El Danubio Azul
Marcha Radetzky
Pizzicato Polca
Vida de artistas
Voces de Primavera
Obertura de "El murciélago"
Eljen a Magyar
y Zardas de "Ritter Pazman"

♦
Doble LP, Doble Compact Disc
y Cassette de Doble Duración, a precio especial
♦



EL DISCO DEL AÑO, EN

CBS MASTERWORKS

Ton Koopman, el relleu dels peoners



El passat 20 de març tingué lloc, al Palau de la Música Catalana, el «Concert de Setmana Santa» de la Fundació Caixa de Pensions. El protagonista indiscutible de la nit va ser Ton Koopman, conegut i prestigiós clavecinista, organista i director, a qui vam poder escoltar, aquesta vegada, al capdavant de la seva orquestra (The Amsterdam Baroque), del Netherlands Bach Society Choir, i d'un escollit grup de solistes vocals. Al programa, una obra que gaire-

bé no necessita presentació: la *Passió segons sant Mateu*, de Johann Sebastian Bach.

La conversa amb Ton Koopman, duta a terme el mateix dia del concert, va resultar d'allò més accidentada. Havia quedat de trobar-me amb ell, a les tres en punt, al Palau. Quan hi vaig arribar, ell ja era a dalt de l'escenari, amb la seva secretària i un parell de cantants, bellugant cadires i faristols amb la vitalitat d'un noi de divuit

anys. En veure'm, s'apropà ràpidament i em demanà que m'esperés cinc minuts, mentre acabaven de preparar-ho tot per a l'assaig de les cinc.

—Després, xerrarem tot el que vulguis, mentre prenem un cafè; d'acord? —em proposà amb simpatia.

Un quart d'hora més tard, ja asseguts, amb un cafè ben calent al davant, iniciem la conversa.

—Vostè —començo—, viu...

—No, no! —talla, somrient—. Tracta'm de tu, si et plau... A Holanda, és molt normal, el tuteig... És menys fred, menys formal.

—D'acord, doncs... Si no estic mal informada, crec que vius en una casa antiga, on guardes col·leccions importants de llibres i gravats antics... També crec que vas dir, fa temps, que si no t'haguessis fet músic, t'hauries estimat ser antiquari... Això, més que estimar la música antiga és estar boig (en el bon sentit, és clar) per tot allò que és antic...

—Jo crec que, si s'estima la música antiga, és molt fàcil estimar també les antiguitats. La veritat és que, quan la teva existència es desenvolupa entre les músiques dels segles XVII i XVIII, somies una mica viure en aquell temps. Jo viatjo molt i, de vegades, trobo una mica de temps per visitar les botigues d'antiquari de la ciutat on sóc, i compro altres objectes per a la meua col·lecció. Per cert, Jordi Savall, el meu amic, comparteix aquesta passió per les antiguitats. De vegades, trobo una cosa que, potser, és més interessant per a ell; i ell té alguna altra cosa que a mi m'agrada especialment... Aleshores, ens les canviem, i tots contents!

—Com va començar la teua relació amb en Jordi?

—Jo havia estat convidat, per oferir alguns concerts, en una petita ciutat d'Alemanya. Els organitzadors em van dir: «Escolta; coneixem un espanyol que toca molt bé la viola de gamba; i si toquéssiu junts?». «Molt bé, d'acord», li vaig dir jo. El dia que en Jordi i jo ens vam trobar per primera vegada, ell estava molt cansat; aquell vespre havia comprat a Londres una viola de gamba molt bona, i havia passat la nit al tren. Vam estudiar plegats cosa d'una hora; després vam anar a menjar, també plegats, i ens vam trobar de seguida com si fóssim vells amics. D'això ja fa més de quinze anys... Som, realment, grans amics: toquem junts molt sovint; les nostres famílies es coneixen bé... Aquesta relació amb en Jordi ha estat també molt important per a mi, a nivell d'interpretació. Vull dir que jo sóc holandès i, per tant, pertanyo a l'Europa calvinista... Encara que jo no en tinc massa, de calvinista! En Jordi, en canvi, ha nascut a la Mediterrània... Es curiós que dues persones, dos músics provinents de mons tan diferents, tan oposats, toquin junts i s'ho passin tan i tan bé! El temps ha passat: ell ha creat un cor, una orquestra (Hespèrion XX), i jo he fet més o menys això mateix. De vegades, jo li he trobat els diners per finançar algun projecte molt important; d'altres ha estat ell qui m'ha aconseguit diners per a un dels meus projectes... Veritablement, crec que és això el que ha mantingut ferma la nostra amistat a través dels anys; perquè no ha estat sempre un dels dos qui ha tingut tota la bona sort, mentre l'altre se n'ha aprofitat..., sinó que les coses han anat

molt repartides. A més, tenim els mateixos interessos, parlem la mateixa llengua cultural.

—La passió per la música antiga sembla general al teu país... ¿Hi ha alguna raó, cultural o històrica, que pugui explicar el fet que les noves tendències d'interpretació de la música antiga hagin nascut a Holanda?

—Ha estat una mica per atzar. La idea de fer música antiga amb instruments antics començà, crec jo, a la Schola Cantorum Basiliensis. Alguns holandesos, com Leonhardt, Brüggem o Bylsma, van anar a estudiar a l'estranger; després van tornar a Holanda i van començar a treballar al Conservatori. Molts alumnes van acudir al



nostre país per tal d'estudiar amb ells: el clavecí, la flauta de bec, el violí barroc... I, de mica en mica, Holanda esdevingué un centre de primer ordre.

—Quina experiència humana ha representat, per a tu, la descoberta i la utilització dels instruments antics? Crec que has estat una espècie d'apòstol, en aquest sentit; que has lluitat molt per la normalització de l'ús d'aquests instruments...

—Sí, sí; i t'haig de dir que, quan vaig començar a proposar als meus amics músics: «Per què no proves de tocar amb un violí barroc?», i coses com aquesta, em vaig trobar que, en aquell moment, no tot hom estava disposat a fer-ho. Em deien: «Però, escolta... això no són històries serioses!». Vaig continuar parlant-ne a tot hom, vaig parlar com un boig, com un idiota... I, després d'un temps, alguns, farts d'escoltar-me, vam dir: «OK Tón, OK; ho provaré». I, de mica en mica, van anar veient que allò que feien tenia un sentit, que els instruments antics oferien un munt de possibilitats al camp de la música dels segles XVII i XVIII... Després, han anant arribant les noves generacions de joves músics,

que n'han fet una tria definitiva i conscient, i han pres partit pels instruments antics. Ara mateix, es pot trobar a Londres no pas menys de cent persones que toquen el violí barroc molt bé, o raonablement bé... Això és molt!

—La quantitat és, doncs, superior... I la qualitat, ha pujat?

—Sí, i tant! Quan comparo això que tenim ara amb allò que hi havia fa vint anys, m'adono que la qualitat tècnica i interpretativa és molt més elevada. També hi ha més treball per als instrumentistes... Però s'ha de dir que també hi ha un grup d'instrumentistes com ara els de la flauta de bec, que ja ho tenen molt difícil, de trobar fei-

na, perquè hi ha massa gent molt bona. Aquest és un problema nou... Per als bons clavecinistes, encara hi ha feina; però, per exemple, a casa nostra, a Holanda, hi ha més o menys quatre-cents intèrprets de flauta de bec que no tenen feina. Aquesta és l'altra cara de la professió. La quantitat d'oboès barrocs també creix, però encara hi ha feina per als veritablement bons. Penseu que això no durarà gaire. Aviat, tot estarà ple. I ho trobo molt trist. De vegades, m'han dit: «Vosaltres ho heu enregistrat tot; heu tocat tots els bells concerts... Què ens queda, per a nosaltres?». És trist, però és una mica la vida, no? Espero que ells també sabran trobar el seu lloc.

—I aquest atur tan enorme, no té solució?

—Potser si s'agrupessin en conjunts petits... No sé si a Espanya sovintegen gaire aquests conjunts; a Holanda, és curiós, gairebé no n'hi ha. Això té, potser, una explicació comercial: per als organitzadors, els és la mateixa feina organitzar un concert per a tres persones que per a una orquestra; i, naturalment, guanyen molt més amb l'orquestra.

—Ara que parlem d'això, quina mena de

públic va als concerts de música antiga?

—Ah, no és només un públic ric, no. És, sobretot, un públic mitjà, i molt especialment un públic jove, un públic de nois i noies d'universitat, que depenen dels diners d'una beca... Sí; és una elecció difícil, de vegades: o comprar una ampolla de vi, o anar a un concert. Creu-me que, això, ho entenc molt bé; perquè, quan jo estudiava al Conservatori, hi subsistia també amb una beca, i sé com és de difícil arribar a fi de mes sense haver de demanar diners al pare... Per això, estic molt trist de veure com els preus pugen cada vegada més. Pensa que, al començament, els preus dels nostres concerts eren molt baixos; i amb això vam arreplegar un públic nou que, a més, pensava: «Oh, no m'agrada anar al Concertgebouw, perquè allí s'hi escolta sempre Beethoven...». I ara, som nosaltres els qui toquem al Concertgebouw; i, al públic, se li demanen gairebé els mateixos diners per escoltar-nos a nosaltres que per escoltar qualsevol gran orquestra moderna... D'altra part, haig de dir que les orquestres barroques no estan pas subvencionades, o ho estan amb quantitats insignificants. Així que, com ja saps, quan no hi ha un espònsor, és el mateix director qui s'ha de carregar els deutes...

Quan encara no fa una hora que el conec, ja estic ben segura que Ton Koopman és un reclam ambulant d'allò que els francesos anomenen «charme». Espontani, cordial, divertit, sensible, enginyós... Una persona, en resum, que s'estima la vida i que la fa estimar també a aquells que té al seu voltant. No hi ha cap dubte: la seva personalitat musical no és més que un reflex de la seva qualitat humana.

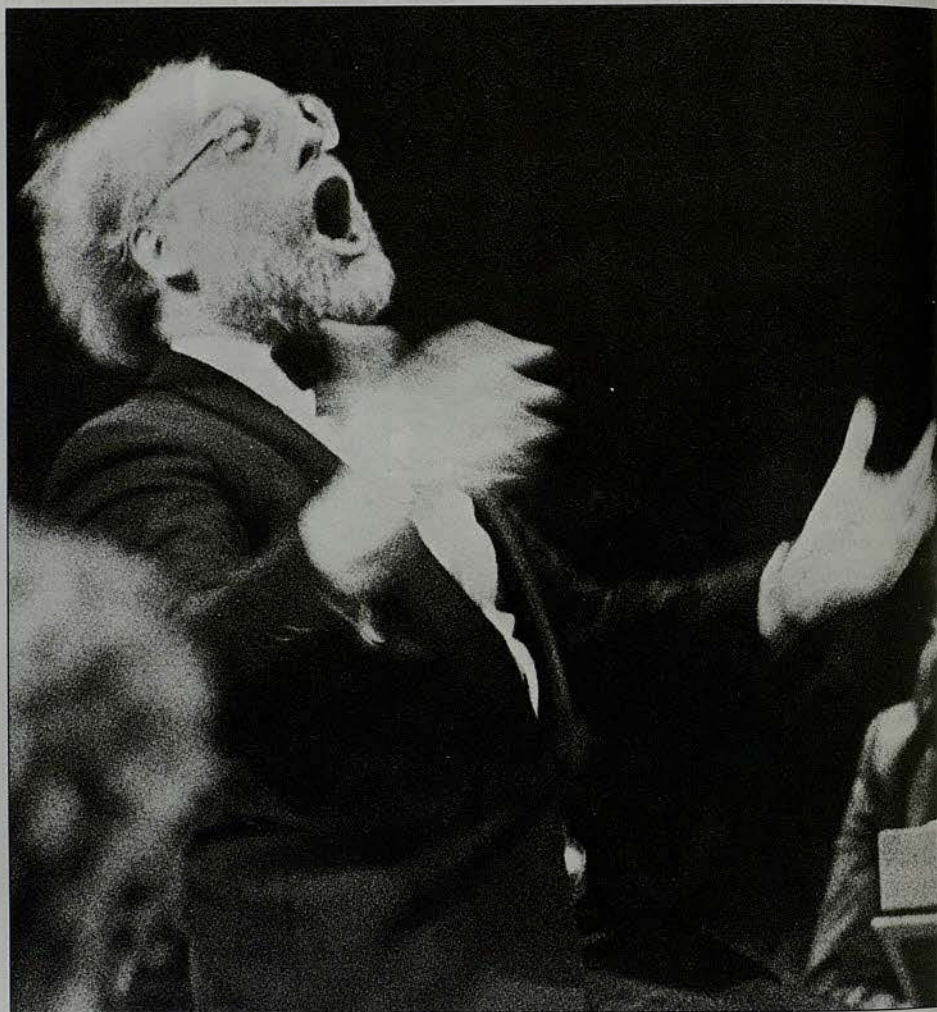
—Tornant als instruments antics, recordo que Jordi Savall va dir, una vegada, que una qualitat important d'aquests instruments és la sensació tan vivent que transmeten a qui els toca. Segons ell, la causa primordial és que les cordes estan fetes de tripa, que és una matèria orgànica, mentre que, en els instruments moderns, les cordes són metàl·liques.

—Sí, és veritat. I els arcs antics també són molt importants. Quan a un violí modern li canviem les cordes metàl·liques per unes altres de tripa, i l'arc és substituït per un d'antic, el resultat és ja completament diferent. Però els instruments antics ofereixen una altra sensibilitat: tenen una altra ressonància.

—Llavors, per a tu és impossible ésser fidel a l'esperit d'aquella època, sense tocar amb instruments antics?

—Jo penso que, amb els instruments moderns, no es pot arribar als mateixos resultats. Perquè aquests instruments han estat fets per tocar molt fort, han estat fets al servei de les acústiques de les grans sales; a més, la sonoritat és menys delicada, l'equilibri entre els instruments no és pas

natural. Per aconseguir un bon equilibri amb l'oboè modern, calen deu violins; en canvi, amb només tres o quatre violins barrocs, es pot equilibrar molt bé l'oboè barroc. A part d'això, la sonoritat dels instruments antics és tan màgica i seductora! És molt estrany que jo treballi amb instruments moderns...; i t'haig de dir que conec músics molt bons, eh? Però penso que, quan es prova de tocar la música del XVII i del XVIII, no sé... la Passió segons sant Mateu, les Simfonies, de Mozart...; es treballa, es treballa, es prova de seguir el millor camí, es demana la col·laboració dels especialistes... Però l'instrument modern



resta com a matèria prima de treball. I, a la fi de tot el procés, la necessitat de canviar d'instrument és encara més evident.

I continua:

—Penso que cal dividir la literatura musical. Quan es fa una obra de Cererols..., no la tocarà pas la Simfònica de Brussel·les. No funcionaria! I tampoc no podria fer-se amb una orquestra barroca, perquè no és el mitjà adient. Per a músiques com aquestes, cal un conjunt com Hespèrion. Amb això, és clar, el repertori de l'orquestra moderna esdevé més limitat...; però hi ha moltes descobertes per fer. Quantes obres es toquen habitualment, dels compositors coneguts? Quantes Simfonies de Mendelssohn s'interpreten, realment? Dues, potser.

I, n'hi ha, quantes? Deu, vuit? Quantes obres de Schumann es toquen? Hi ha moltes obres romàntiques que no es toquen gairebé mai. I, després, hi ha un repertori d'avantguarda que tampoc no es toca. Vull dir que, amb tot això, les orquestres modernes ja tenen prou feina... I espero que, cada vegada més, el repertori es dividirà. Mira, la flauta de bec no pot fer un Concert per a clarinet de Weber. No funciona. I quan algú com Frans Brüggen diu «sí, és possible»... em sembla una bogeria.

De totes maneres, i tornant una mica a allò que em demanaves abans, m'agradaria afegir que, amb una orquestra moder-

na, es pot arribar molt lluny quan tothom estima allò que està fent. Però, normalment, n'hi ha un, o dos, que hi estan interessats; d'altres, són neutres; i la resta pensa: «Això és horrorós!» Una altra cosa: hi ha una idea molt estesa, segons la qual quan es toca la música antiga amb instruments moderns, s'ha de tocar sense vibrato. Això no és veritat! Si es pensa d'aquesta manera, es comença a tocar massa fort, es comença a tocar en un estil totalment boig. En fi; quan es treballa amb instruments moderns, cal molt de temps i tota la bona voluntat de l'orquestra per fer alguna cosa diferent. Penso que no és impossible fer una feina d'aquest tipus; però depèn de la qualitat de l'orquestra.



«gràcies». Gràcies, ja que nosaltres ens guanyem la vida perquè el compositor ha treballat com un boig per deixar-nos una música tan bella, tan emocionant. Jo no puc escriure als programes, o als discos, el nom de Bach amb lletra petita i el meu amb lletra així de gran —i acompanya les paraules amb un gest molt gràfic—, perquè sense ell jo no seria res. És clar, haig de prendre decisions, perquè sóc jo qui ha de dirigir, i no pas Bach; i no puc pretendre que tot això que faig estigui totalment d'acord amb allò que ell faria. Només espero ser un alumne honest i fidel, i també confio que, si el meu professor Bach m'escoltés, no s'enfadaria massa, sinó que em diria: «No està pas malament!» I que si Couperin em sentís, diria: «Sí; és divertit!». En la meua opinió, això és el màxim d'autenticitat que es pot aconseguir; perquè sempre es prova d'entrar a la pell de cada compositor. Però potser ens trobem millor en una que no pas en les altres. Amb tot, s'ha d'acceptar el risc i posar-ho tot, de la teua part, per comprendre tots els llenguatges diferents, encara que no sempre s'aconsegueixi. I s'ha d'acceptar que el compositor podria dir: «No m'agrada gaire». Però que un compositor digui això i que tu pensis: «No m'importa gens...», és absurd.

—No penses que, amb tota aquesta obsessió per l'autenticitat, hi ha qui n'està fent un gra massa? Sembla que ens vulguin fer incapaços d'escoltar la música antiga si abans no ens hem fet un fart d'enciclopèdies...

—Però amb l'ús dels instruments antics, no n'hi ha prou per copsar l'esperit de la música...

—I és clar que no... S'ha de conèixer i comprendre aquella època: llegir els tractats, conèixer la pintura, la literatura, les arts en general... I, després, s'ha de discutir molt amb un mateix. Hi ha coses que tots els músics barrocs fan, perquè..., bé, per què no fer-ho? Després d'algun temps, un es pregunta: «Però, quines són les fonts d'on surt això?». I la resposta és: «Vaig a buscar les raons que em porten a fer-ho d'aquesta manera». És a dir, un s'ha d'interrogar a si mateix, i plantejar-se coses com: «¿Estic d'acord amb aquesta o aquella tradició interpretativa?; Sóc fidel de veritat a la música?».

Esponàniament, Koopman aborda el tema de l'actitud de l'interpret envers el compositor:

—Jo no podria dir: «Mira, jo toco música de Bach, Händel, Mozart..., més o menys, tot en el mateix estil; i, si no et sembla bé, tant és! Perquè la meua personalitat és més important que la del compositor». Això no és veritat. Naturalment, la signatura del director ha de ser-hi; però, de vegades, nosaltres pensem que som com Bach, com Händel... Crec que s'ha de ser honest, i reconèixer que som una mica estúpids. Que no som capaços de compondre, no ja al nivell de Bach; ni tan sols al nivell d'un Biber, d'un Sweelinck... Hem d'estar contents i dir



—Jo crec que la música ha de parlar una llengua com més clara millor. Quan toco les Fugues de Bach, no espero que el públic pensi: «Ah, això és una doble fuga, i ara venen dos contrasubjectes...»; sinó, només: «Quina música més meravellosa!». És clar, sempre hi ha un sector del públic que coneix bé el repertori i està preparat per escoltar a un altre nivell... Però jo tinc com a objecte principal parlar, conversar amb el públic; ésser musical i comprensible. Les fonts d'informació, els estudis bibliogràfics i musicològics, són importants per a mi; però quan el públic endevina això darrera la meua interpretació..., la cosa es converteix en una mena de conferència universitària. I no dic que això últim sigui dolent, tot al contrari. Ara bé, la meua missió com a intèrpret no és fer paleses les fonts literàries d'una interpretació, sinó, sobretot, comunicar. És clar, jo tinc moltes coses al cap; sé molt bé perquè no faig un lligat amb l'anacrusa; o perquè utilitzo el vibrato, de vegades, però no sempre; o perquè faig un crescendo en un lloc determinat... Però, després, m'abandono simplement al plaer de fer música...

—Canviem, si et sembla, de tema. Vas estudiar el clavecí amb una de les grans personalitats de la música antiga: Gustav Leonhardt. Em podries parlar una mica de com va ser la vostra relació?

—Bé, la personalitat de Leonhardt és molt complexa. És, naturalment, un gran

professor; però per a ell les coses són tan evidents... Sempre em deia: «Has de fer-ho així»; i, és clar, jo demanava: «Per què?». I això no li agradava gaire... Però jo provava de trobar els motius pels meus propis mitjans; i, de bon començament, ell sempre tenia raó. Després d'algun temps, vaig trobar, una vegada, que ell no havia tingut raó. Això li va agradar menys encara...; però jo estava molt satisfet. Així és com vaig començar a investigar en les biblioteques, a estudiar musicologia... Per a ell, jo era una mena de petit «terrorista», perquè tots els alumnes anaven a classe molt ben vestits...; i jo, sempre amb un «pullover»..., i sense corbata! Això no feia per a la classe de Leonhardt. Ara, potser sí; però, en aquell temps... A més, jo ja feia alguns concerts, i una vegada no vaig tenir temps de preparar la lliçó. Així, que li vaig dir: «Dispensi, senyor Leonhardt, no he tingut temps d'estudiar; és greu que no faci classe aquesta setmana?». I em va respondre: «Però, les meves lliçons, no són més importants que fer tres o quatre concerts?». «Sí, és clar», vaig dir-li jo; però vaig pensar: «Es que tocar en públic també és important...». Vull dir que, no sé per què, ja de bon començament, va quedar ben clar que som dues persones molt diferents. De vegades, la relació no era fàcil, ni per a mi, ni per a ell; per a ell, estic segur, jo no he estat un alumne fàcil. Això que dic no és cap crítica a Leonhardt, tot al contrari; ell treballa amb una gran qualitat, però a la seva manera. Una manera que no és la meua, afortunadament; i dic afortunadament perquè aquesta diversitat enriqueix la música.

—Però el temps passa, i ara és Koopman qui, junt amb la seva dona, Tini Mathot, consagra part del seu temps a l'ensenyament.

—Els alumnes que vénen a estudiar amb mi —m'explica—, són gent que toca d'una manera molt extrovertida, gent del Sud d'Europa: italians, espanyols... A aquest tipus d'alumnes, Leonhardt els diu: «No es pot tocar així, s'ha de tocar amb més netedat...». Però jo penso que un alumne ha de trobar la seva vida, ha d'aprendre, després d'un temps, a ser més que un alumne: a ser ell mateix. Quan un dels meus alumnes em reacciona com jo ho feia amb Leonhardt, de moment penso: «Ah, això no és gaire fàcil». Però després me'n sento molt content, i només espero que ell estigui també content amb mi.

Per a Ton Koopman, de totes maneres, no deu ser gaire difícil entendre's amb aquests alumnes tan extrovertits..., perquè, al cap i a la fi, ell és igual. Fent música, és rutilant, lluminós, vital, sorprenent..., genial.

—De vegades, faig petites bogeries —em confessa, amb un somriure entremaliat—. Als concerts, les notes s'esfumen; el públic és amb mi —és justifica—. Al disc, s'ha

d'anar amb més compte, ja que ha de resistir diverses escoltes. En aquest sentit —m'explica—, Jordi ha estat molt important. Ell m'ha demostrat que no es pot tocar la música francesa (Marin Marais, per exemple), d'una manera... calvinista, podríem dir. I la música italiana... Jo no entenc com es pot no tocar aquesta música de forma ardent i efusiva. Passo temporades a Verona, on tenim una casa i, la veritat, m'hi trobo molt bé! M'agrada molt la forma de vida italiana; de vegades, trobo Holanda tan freda!

Arribat en aquest punt, la conversa s'ha d'interrompre. Koopman ha d'assajar per al concert de la nit.

—Si vols, podem continuar a dos quarts de vuit, després de l'assaig —m'ofereix.

Li dic que sí, sense massa entusiasme, perquè sé molt bé que aquestes qüestions no funcionen a toc de campana... I és clar, aquesta no va ser l'excepció. Problemes de darrera hora amb la col·locació d'unes tarimes a l'escenari, i un petit assaig extra amb el tenor que havia de substituir l'indisposat Guy de Mey van fer que tot plegat s'allargués fins a gairebé dos quarts de nou. Amb tot, Koopman va trobar temps per contestar, encara, un parell de preguntes.



—Que té d'especial, de diferent, el director de música antiga?

—Al camp de la música antiga, el director és un músic més entre els altres; no és cap dictador. És la persona que prova de posar en comú les bones idees de tothom. Si un dels músics de l'orquestra té una bona idea, per què no utilitzar-la? Les orquestres barroques són petites, i la gent és responsable i bona conxexidora del seu ofici. El músic d'orquestra simfònica pensa: «Bah, una altra vegada la Setena de Beethoven... I haurem de canviar tot el que vam fer amb aquell altre director...». Això és molt trist. A les orquestres barroques, els músics toquen plegats perquè es troben, entre ells, com amics, i perquè els agrada tre-

ballar amb un determinat director, amb mi, amb Pinnock...; l'elecció és d'ells!

—Crec que, ara per ara, no penses ampliar el teu repertori amb obres de començaments del segle XIX. Fins i tot has dit: «Quan abordo Beethoven, sento que esdevinc amateur...».

—Això és perquè no conec aquesta música. Trobo que la música del XVII, del XVIII, és la meua música. La conec, conec el temps que la va infantar. No estic gaire interessat per a la música del segle XIX. En canvi, m'interessa molt la dels XV i XVI. Llàstima que no tinc un conjunt per tocar-la. Però, per formar un conjunt s'ha de ser especialista de nou; és una altra especialització. Amb tot, aquesta és una música que estimo molt. Però, la música de Beethoven... No, no!... Trobo que és massa moderna per a mi!

—Bé, de fet, els músics barrocs heu retret massa als «moderns» que invadissin el vostre territori com per fer ara el mateix amb el d'ells.

—Sí, jo penso això mateix. Trobo que hi ha molt risc en aquesta incursió dels músics barrocs cap al segle XIX. Els músics com jo no tenim temps, ara, per buscar un altre estil. Si no vigilem, acabarem fent el mateix que tant s'ha retret a les orquestres modernes: tocar coses que no coneixem i que no ens van. Personalment, comprenc bé el Requiem i les Simfonies de Mozart; he enregistrat la Serenata Haffner... Però se'm va demanar que fes La Creació de Haydn, i encara que, de bon començament, vaig acceptar, després vaig pensar: «No, no!..., massa modern!». Per què? Penso que la Revolució francesa ho ha marcat tot. Va ser la fi del temps antic i l'arribada del món modern. I trobo que haig de ser honest i dir que no tinc temps de comprendre aquest món modern; i que tampoc no tinc el desig de fer-ho; perquè penso que encara queda molt a aprendre dels segles XVII i XVIII... I si pogués triar, preferiria saber més coses del segle XVI.

Sense cap dubte, Koopman és un home amb una energia i una vitalitat admirables. Després d'una tarda esgotadora, ens va oferir, a la nit, un Bach senzillament inoblidable. A la fi del concert, mentre m'acomniava amb un petó, tan cordialment com si em conegués de tota la vida, em digué, somrient:

—Això ha estat més que teoria, eh? Ja veus que aquesta música no té res de morta, encara que sigui antiga...

—Antiga? Jo l'he trobada tan contemporània...

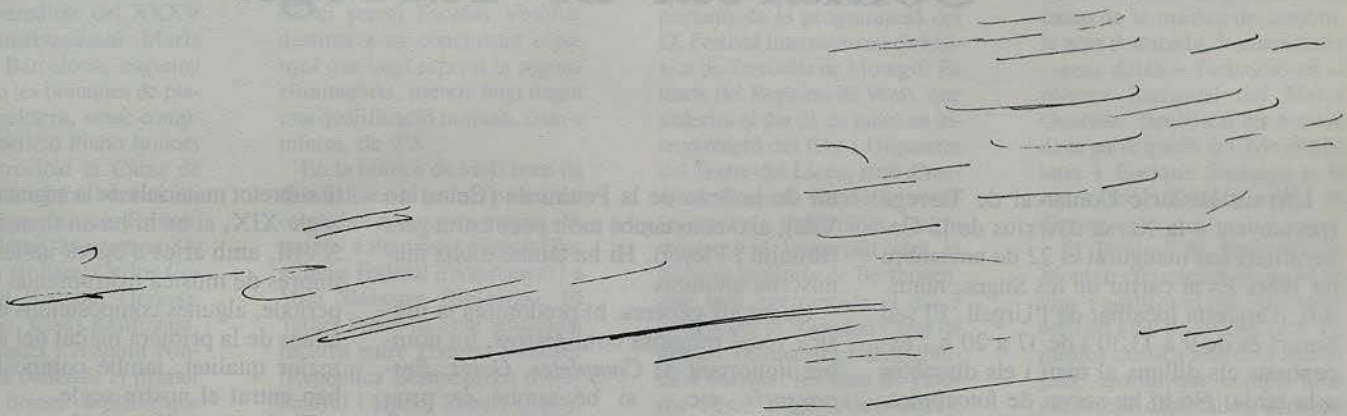
—Com m'agrada que pensis així! —exclama, mentre els seus ulls s'il·luminaven...

Un gran home, veritablement, Ton Koopman.

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

Arxius Històrics a Catalunya (XIII)

Tàrraga. Arxius Històrics Comarcals de Tàrraga



cesc

Arxius Musicals a Catalunya (XIII)

Tàrrrega. Arxiu Històric Comarcal de Tàrrrega

L'Arxiu Històric Comarcal de Tàrrrega (pertanyent a la Xarxa d'Arxius de la Generalitat) fou inaugurat el 22 de novembre de 1986. És al carrer de les Sitges, núms. 4-6, d'aquesta localitat de l'Urgell. El seu horari és de 9 a 13,30 i de 17 a 20 h., exceptuats els dilluns al matí i els dissabtes a la tarda. No hi ha servei de fotocòpies.

En la seva curta vida, aquest arxiu ha incorporat ja dos quantiosos fons musicals. El primer —que s'adquirí durant el segon trimestre de 1987— és el que havia estat l'arxiu particular de mossèn Ramon Florensa⁽¹⁾, compositor i organista de l'església parroquial de Tàrrrega, qui morí el 1910. El segon, provinent de l'Orfeó de Tàrrrega, on havia romàs durant més de 50 anys, és l'arxiu personal de Jaume Vidal i Sastre, qui en fou el director fins l'any 1967, i que —al seu torn— hauria recollit l'arxiu de mossèn Lluís Sarret, compositor i mestre de capella manresà, qui ho fou primer de l'església del Pi, de Barcelona, i posteriorment de l'església parroquial de Tàrrrega, tasca que compartí amb la de director de l'esmentat orfeó. Morí el 1937. El fons fou adquirit la tardor de 1987.

El fons Ramon Florensa

Tot el material musical es conserva en cinc grans caixes, absolutament desordenat i, sobretot, molt brut. Hi predomina clarament la música de la segona meitat del segle XIX, si bé també se n'hi conserva del XVIII.

Manuscripts

Pel que fa als autors, destaquen C. Baguer, B. Bruguera, J. Bros, R. Carnicer (natural de Tàrrrega), Mateu Ferrer, P. Gabriel, J.J. Lleys, I. Maymó, J. Pont, Saurí i Xaudiera, a més del mateix Ramon Florensa i del seu germà Miquel, ja al tombant del segle. Només hi ha un composi-

tor de la resta de la Península (Celestino Vila), així com també molt pocs estrangers (Rossini i Pleyel). Hi ha també molts manuscrits anònims.

Quant als gèneres, hi predomina la música vocal religiosa com *Misses*, un nombre important de *Completes*, *Goigs*, *Responsoris*, etc..., si bé també és prou important l'apartat de música instrumental, en el qual caldria distingir tres aspectes: la música orquestral, integrada sobretot per simfonies; la música per a tecla (simfonies, salmòdies, minuets, rondós, etc.); i la música per a banda, de finals del segle XIX i principis del XX, integrada per marxes i música de ball com valsos, masurques, polques, *schottisches* i, fins i tot, alguna sardana del segle passat. Si bé la majoria són manuscrits, n'hi ha alguns de publicats per Salvador Furés, a Sabadell. Entre les mostres de música per a tecla, cal destacar un joc de salmòdies, relligades amb unes cobertes de pergami, que conté música litúrgica en notació quadrada, probablement del segle XV.

L'apartat de teoria i pedagogia hi és ben representat per un quadern apaisat, ben relligat en pergami, de finals del segle XVIII, amb unes 200 pàgines d'exemples de resolució de problemes concrets de contrapunt i de fuga, esmentant Cerone, Nasarre i altres.

Impresos

Són pocs i es limiten a l'òpera *Norma*, una *Missa* de Mercadante, i alguns mètodes de piano i de solfeig (el de Miné entre ells).

El fons de l'Orfeó Nova Tàrrrega

Aquest fons es conserva en unes 10 grans caixes de cartó, sense cap altra classificació que la que li donà el seu propietari; con-

té sobretot materials de la segona meitat del segle XIX, si bé hi ha un manuscrit del s. XVIII, amb àries d'òpera italiana, i algun imprès de música instrumental del mateix període, algunes composicions d'autors catalans de la primera meitat del s. XIX i, en major qualitat, també composicions fins ben entrat el nostre segle.

El fons recull —en forma de manuscrits— una quantitat notable d'obres dels compositors catalans de la segona meitat del segle passat i dels primers anys de l'actual, més vinculats al món eclesiàstic (Escorcell, Pontí, Barba, Baixas, Baixauli, Forns, Sancho Marraco, B.C. Puig, Ribera, etc.) al costat d'un fons notable de música coral profana, no tan sols procedent de l'Orfeó, sinó, i especialment, de societats corals anteriors (obres de Clavé, Marfany, Marimon, Marquès, Reventós, Sors, Anglarill, Voltas, etc.). La música instrumental queda circumscrita a algunes obres d'Ignasi Maymó i una salmòdia de Pontí.

Quant als impresos, amb l'excepció de tres obres del segle XVIII o principis del XIX fets a París, la resta se situa a partir de les dues últimes dècades del segle passat i abraça un espectre molt ampli, amb una forta presència d'edicions estrangeres.

Finalment, deixem constància que en aquest Arxiu, hi ha un tercer fons, molt més reduït, que conté algunes de les composicions —majoritàriament manuscrites— que integren l'arxiu de la societat coral «La Lira Tarreguense».

Maria Ester-Sala
Josep M.^a Vilar

(1) Sobre aquest personatge, hom pot consultar: NOVELL, Ramon: *El mestre Güell*. Tàrrrega: Ateneu, 1980.

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

AQUÍ

XXXV EDICIÓ DEL CONCURS INTERNACIONAL MARIA CANALS DE BARCELONA

El passat dia 23 d'abril es féu públic el veredict del XXXV Concurs Internacional Maria Canals de Barcelona, enguany convocat en les branques de piano, violí i guitarra, sense comptar la competició Piano Juniors que ha patrocinat la Caixa de Barcelona. Un jurat internacional, format per Jacques Pernoo, com a president, Montserrat Albet, Xavier Boliart, Carlos Cebro, Tatsuji Hayashi, Gerassimos Kakalis, Klaus Kaufmann, Luigi Mostacci i Joaquín Nin-Culmell, ha concedit el primer premi de la branca de piano, que tradicionalment vertebra l'eix medul·lar del concurs, a l'argentí Gerardo Vila, nascut l'any 1964, format a Buenos Aires, Itàlia i Suïssa, també primer premi de Virtuositat amb distinció del Conservatori de Ginebra, i actualment deixeble de Karl Engel. El premi, de mig milió de pessetes, comporta també una actuació dintre la temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Els premis segon i tercer d'aquesta branca han estat atorgats, respectivament, a Christophe Simonet, d'Itàlia, i a Yuki Hori, del Japó. A l'espanyol

Miquel Jorba, li ha estat concedit el premi Escolles Virtèlia, destinat a un concursant espanyol que hagi superat la segona eliminatòria, mentre hagi tingut una qualificació mitjana, com a mínim, de 7'5.

En la branca de violí hom ha deixat desert el primer premi, tot concedint dos segons premis «ex aequo» a Franziska Pietsch (República Federal d'Alemanya) i a Yova Slessarea (Bulgària). El Tercer Premi ha estat igualment repartit entre Thomas Büttcher (República Democràtica d'Alemanya) i Kyoko Saburi (Japó). Els tres guardons de la branca de guitarra han estat concedits, respectivament, a Esther-Helena Steenbergen (Holanda), Istvan Römer (Iugoslàvia) i Vladimir Tervo (URSS).

El primer premi de la competició Piano Juniors ha estat concedit a la barcelonina Núria Fenollosa i Artés, de 14 anys, deixeble de l'Escola de Música Ars Nova. Els altres guardons d'aquesta modalitat han recaigut en Ya-Ching Hong, Guillermo Alonso, Bernat Vivancos i Madoka Tanaka.

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA PAU CASALS

Del 22 de juliol al 26 d'agost, tindrà lloc a Sant Salvador del Vendrell el IX Festival Internacional de Música Pau Casals, organitzat per l'Associació Pau Casals del Vendrell.

Aquesta nova edició significa la consolidació d'una de les iniciatives més rigoroses —quant a orientació estètica i prestigi dels intèrprets— entre les que se celebren al nostre país durant el període estival.

El cicle s'iniciarà amb una audició de l'orquestra The London Mozart Players (22 de juliol) amb un programa Mozart, Schubert i Txaiovski; la *Passió segons sant Joan*, de Bach, integrarà la programació del dia 28 de juliol, a càrrec de The

Scholars, solistes vocals i conjunt instrumental, sota la direcció de David van Asch; la primera audició del mes d'agost (dia 5) serà protagonitzada per l'Orquestra Simfònica d'Europa; Mario Monreal clourà el dia 12 la sèrie d'audicions amb què ha fet l'audició integral de les *Sonates* de Beethoven (iniciades i celebrades durant el Festival de Primavera); el Trio integrat per Gonçal Comellas (violí), Marçal Cervera (violoncel) i Ramon Coll (piano) intervindrà el dia 14; la penúltima sessió serà a càrrec de l'Orquestra Simfònica del Vallès, dirigida per Albert Argudo (dia 19); finalment, el Festival es clourà el dia 26 amb una audició extraordinària del

violoncel·lista Marçal Cervera i la clavicembal·lista Ma. Lluïsa Cortada, amb un programa integrat per obres de J.S. Bach.

Totes les audicions tindran lloc a l'Auditori Pau Casals, a Sant Salvador del Vendrell.

OBRES SIMFÒNICO-CORALS AL FESTIVAL DE TORROELLA DE MONTGRÍ

La versió de dues cabdals obres simfònico-corals constitueix un dels atractius més importants de la programació del IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí. Es tracta del *Requiem* de Verdi, que s'oferirà el dia 21 de juliol en interpretació del Cor i Orquestra del Teatre del Liceu, amb direcció de Romano Gandolfi i solistes vocals a determinar. L'altra composició important serà la *Novena Simfonia* de Beethoven, que serà interpretada el dia 3 d'agost per la Sociedad Coral de Bilbao, l'Orquestra Filharmònica d'Ostrava, les veus de Paloma Pérez Iñigo, Anna Ricci, Manuel Cid i Stefano Palatchi i direcció de Leo Svarovsky.

El Festival de Torroella comptarà també amb la presència de figures destacades, com la soprano Victòria dels Àngels, que actuarà el dia 5 d'agost acompanyada per William Waters al laüt i viola de mà, amb un programa format per cançons de la Cort d'Isabel II d'Anglaterra i de la Cort de Felip II. Un altre nom important, és el del violinista Pinchas Zuckerman que actuarà el dia 29 d'agost acompanyat al piano per Mark Neikrug. Una altra fita destacada és el recital, el dia 1 de juliol, de la soprano valenciana Enedina Lloris acompanyada al piano per Perfecto

García Chornet. O el del conjunt britànic The Scholars, que actuarà el dia 29 de juliol. En el camp de la música de cambra, la nota destacada, la constitueix —sens dubte— l'actuació en el concert inaugural del Melos Quartett. També cal fer esment de la participació del Trio di Milano i Enrique Santiago a la «Marathó Mozart» del 18 d'agost.

El Festival de Torroella de Montgrí començarà el dia 24 de juny i acabarà el dia 30 d'agost amb un total de 19 concerts. La música clàssica alternarà amb el jazz, apartat que compta amb presències destacades, com són —en primer lloc— la del Stéphane Grappelli Trio i la del trio que formen Toti Soler, Santi Arisa i Jordi Sabatés.

Cal esmentar finalment l'homenatge al guitarrista i compositor de Torroella Josep Costa i Hugas, amb un recital a cura del guitarrista Mario Cuéllar i una conferència de Roberto Vidal acompanyada amb il·lustracions d'Alvaro Pierri.

Paral·lelament al Festival tindrà lloc la celebració d'un Curs de tècnica i interpretació musical que tindrà lloc del 16 al 31 d'agost. La realització serà a cura del Royal College of Music of London i la direcció del curs anirà a càrrec de Rodney Friend.

GIRA DE LA CORAL UNIVERSITÀRIA DE BALEARS A VIENA I BUDAPEST

La Coral Universitària de les Illes Balears, que dirigeix Joan Company, va efectuar una gira a Centreuropa el passat mes de març. El primer concert, el va oferir el diumenge de Rams a la parròquia de Sant Pere i Sant Pau de la capital austríaca. Malgrat la brevetat del recital, aquest fou molt ben valorat pel públic i responsables musicals de l'esmentada parròquia.

El mateix diumenge, el grup illenc va actuar a la Catedral de Sant Esteve on va ser convidat a cantar arran de la visita que va fer a la monumental i bella ba-

sílica gòtica. Va interpretar obres a doble cor de Tomás Luis de Victoria, Joan Cererols i T. Verdalet. Posteriorment, va continuar viatge a Budapest on va actuar al Festival de Primavera de la capital txeca, una manifestació de considerable importància. Aquesta ha estat sens dubte una de les invitacions més importants que ha rebut mai la Coral mallorquina al llarg de la seva història en la modalitat *a cappella*. El concert va tenir lloc el dia 23 de març a l'església de Sant Maties, amb un programa de música hispànica del Renai-

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

xement als nostres dies. Com és habitual en les gires artístiques de la Coral Universitària, el programa incloïa obres de dos compositors mallorquins: en aquest cas Pau Villalonga i Joan Maria Thomàs. El nombrós públic assistent, que omplia el bellíssim temple situat a Budapest, va acollir amb interès i indissimulat entusiasme l'actuació de l'únic cor a cappella que participava en aquest festival. El conjunt

mallorquí va rebre felicitacions d'Imre Kiss, director del Festival i del director del Cor Universitari de la Universitat danesa d'Odense. Hom aprofità l'estada a Budapest per realitzar una interessant visita a l'Institut de Pedagogia Musical Zoltán Kodály a la ciutat de Keszthely, on van ser rebuts pel seu director, Péter Erdei, que va explicar el funcionament d'aquest prestigiós centre.

de música de cambra i conjunt instrumental. Els resultats, de gran qualitat, es van fer patents en un concert final que va tenir lloc el dissabte dia 29 d'abril, i en el qual es van interpretar obres senzilles d'autors com Bartók, Czerny, Clementi i Giuliani, al costat d'altres de més envergadura com el primer

temps d'un concert de Vivaldi, sonates per a piano de Mozart i Beethoven, etc.

Tant els professors del centre com els professors convidats, van valorar molt positivament aquesta activitat que pensen dur a terme durant els cursos vinent.

EL FESTIVAL DE L'EMPORDÀ
CANVIA D'EMPLAÇAMENT

L'edició d'enguany del Festival de Música de l'Empordà no se celebrarà a la basílica de Santa Maria de Vilabertran, sinó al Teatre Jardí de Figueres. En total, s'oferiran cinc concerts, en els quals predominen els interprets catalans, presents a tres d'ells.

El Festival, l'inaugurarà el dia 2 de juny la New American Chamber Orchestra dirigida per Nisha Bachlevsky, i amb l'actuació solista del flautista Claudi Arimany. El segon concert serà a cura de l'English Brass Ensemble, que actuarà el dia 9 de juny. El dia 16 ho faran els germans Lourdes i Lluís Pérez Molina, en un programa de piano a quatre mans. El dia 24 de juny tindrà lloc el concert més espec-

tacular, amb l'actuació de l'Orquestra Simfònica del Vallès i la Coral Polifònica de Puig-reig que dirigeix Ramon Noguera. El programa comprèn la *Vuitena Simfonia*, *Inacabada* de Schubert i el *Requiem* de Mozart. Les veus solistes, seran les de Carme Hernández, Rosa Maria Ysàs, Josep Ruiz i Iñaki Fresán i la direcció serà a cura d'Albert Argudo. El festival serà clos per l'Ensemble Erasmus, que actuarà el dia 30 de juny.

Paral·lelament al Festival, se celebraran una sèrie d'actes, inclosa una exposició, centrada en la figura de l'escultor Riera i Aragó.

L'organització és a cura de Joventuts Musicals de Figueres.

VEREDICTE DEL IX CONCURS DE Joves Compositors 1988

El passat dia 6 d'abril, els membres del jurat del IX Concurs de Joves Compositors 1988 (organitzat per Joventuts Musicals de Barcelona), format per Narcís Bonet, Alejandro Civilot-

ti, Miquel Gaspà, Salvador Pueyo, Albert Sardà i Miquel Badal, arribaren al següent veredict: primer premi a l'obra *Duales Dúlia*, de Pere Casas Torres. El segon premi fou declarat desert.

SETMANA DE PEDAGOGIA INSTRUMENTAL
AL CONSERVATORI DE VILA-SECA I SALOU

El proppassat mes d'abril es va dur a terme una interessant experiència al Conservatori de Vila-Seca i Salou. Durant una setmana els alumnes de cursos instrumentals inferiors a quart d'instrument van tenir l'oportunitat de treballar amb professionals de reconeguda solvència que habitualment realitzen tasques docents amb alumnes dels graus professional i superior.

El professorat va estar constituït per Willy Freivogel (flauta), Maria de Macedo (violoncel), Ignacio Rodes (guitarra), Cecilio Tíeles (piano), Kathinka Rebling i Evelio Tíeles (violí) i Elías Arizcuren (música de cambra i conjunt instrumental).

Es va donar una gran importància a les classes d'instrument individuals i col·lectives, així com a les activitats col·lectives

EL X CONCURS «JOAN MASSIÀ»

Els passats dies 26 i 27 d'abril tingué lloc, a l'Auditori Eduard Toldrà, el X Concurs «Joan Massià», organitzat per l'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell.

El Jurat qualificador, integrat per Carme Bustamante, Maria Massià, Marició Roch i Enric Ribó, sota la presidència de Salvador Pueyo, concedí els següents premis:

Primer premi «Generalitat de

Catalunya», «ex-aequo» a M. Rosa Tamarit i Rosa Mateu; Premi de l'Associació Massià-Carbonell a M. Assumpta Mateu; Premi «Núria Borés», a la millor interpretació d'una obra del mestre Massià, a Teresa Estrada; i el Premi especial a la joventut, de la «Caixa de Pensions», a Àngel Odena.

Clogué l'acte Joan Tusell, President de l'Associació que organitza aquests concursos.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀ

En apropar-se l'acabament d'aquest curs, l'Orfeó Català també acaba la intensa preparació de les interpretacions que, sota el patrocini de la Caixa de Catalunya, ha de fer aquest mes de juny a Lleida (el dia 3), a Reus (l'endemà), a Barcelona (el dia 6) i finalment, a Girona (el dia 11), de la *Petite Messe Solennelle* de Gioacchino Rossini.

Aquesta gran obra coral (a desgrat del qualificatiu de «petite messe») fou una de les poques composicions de temàtica religiosa d'aquest autor, que acabà d'escriure l'any 1863, si bé no fou estrenada públicament fins després de la seva mort, esdevinguda l'any següent.

De fet, aquesta obra rossiniana ofereix una nombrosa multiplicitat de procediments estilístics, amb típiques àries operístiques, fragments amb contrapunt a imitació de Palestrina i, fins i tot, dues fugues escrites amb mà de mestre a l'acabament del «Gloria» i del «Credo».

Com ja va ser anunciat, en aquestes quatre interpretacions

de la *Petite Messe Solennelle* col·laboraran amb l'Orfeó Català la soprano Enriqueta Tarrés, la mezzo-soprano Rosa Ma. Ysàs, el tenor Josep Benet i el baríton Jordi Ricart, conjuntament amb Àngel Soler, qui tindrà cura de la important partitura pianística, i amb Òscar Boada, que tindrà a càrrec seu la de l'harmònim.

Aquestes interpretacions de l'obra rossiniana es veuran precedides, encara, pel concert que l'Orfeó Català dedica als seus socis, que tindrà lloc el dia 27 de maig, a les deu del vespre, a la seva sala de concerts del Palau de la Música Catalana, i en el qual participarà el cor juvenil de l'Entitat.

Finalment, i per a la vinent temporada, l'Orfeó Català ha començat l'estudi de *War Requiem* («Requiem de guerra»), de Benjamin Britten, que cantarà a Barcelona, el 18 de novembre d'enguany, al Palau de Música Catalana durant les festes commemoratives del Centenari de la Societat Suïssa de Barcelona, amb importants solistes i l'Orquestra de la Suisse Romande,

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

sota la direcció del mestre Armin Jordan. Aquesta mateixa obra serà cantada tres vegades més a Suïssa: la primera el 24 d'octubre, al Teatre Victoria Hall, de Ginebra, en sessió exclusiva per a la ONU, en ocasió del Dia Internacional de les Nacions Unides; un altre concert tindrà lloc el 23 de novembre a

Lausana, al Teatre Beaulieu; i finalment, la darrera interpretació tornarà a tenir lloc a Ginebra, al mateix Teatre Victoria Hall, i aleshores obert a tot el públic, el 24 de novembre. Naturalment, en aquests tres concerts a Suïssa, els solistes i l'Orquestra seran els mateixos de les primeres execucions.

ment del jove finlandès Esa-Pekka Salonen com a director convidat. Aquest nomenament interferiria algunes de les prerrogatives de Previn i les seves objeccions invalidaven el

contracte del finlandès.

Entre els possibles successors de Previn, es barregen els noms de Salonen i Simon Rattle, director de l'Orquestra Simfònica de Birmingham.

KARAJAN DIMITEIX DE LA DIRECCIÓ DE LA FILHARMÒNICA DE BERLÍN

La notícia de la dimissió, als 81 anys, per motius de salut, d'Herbert von Karajan com a director de l'Orquestra Filharmònica de Berlín, copiosament divulgada als mitjans de comunicació, és prou espectacular per merèixer, encara, un comentari específic, atesa la significació absolutament mítica del gran director austríac en el panorama de les grans figures de la batuta del nostre segle, fet que ningú no discuteix, malgrat les polèmiques apassionades que les llums i ombres de la seva forta personalitat, i les seves actituds dictatorials i interessades, havien provocat, especialment en els darrers anys, en els quals, d'altra banda, la puixança física del gran director havia declinat notablement.

Efectivament, és innegable l'absoluta singularitat d'un director que, en una època d'estandardització, ha assolit allò que molts pocs directors vivents han pogut aconseguir: forjar una sonoritat orquestral, una empremta expressiva i interpretativa, absolutament úniques i personals, justament sobre un conjunt, la Filharmònica berlinesa, al seu torn hereva d'una altíssima tradició simfònica. La seva tècnica directorial, que participa, d'alguna manera, de l'impacte de la millor escola llatina i del més profund de la vella tradició alemanya, ha restat inimitable, malgrat els mimetismes que solen generar les figures excepcionals, sostingudes per un extraordinari do de concentració i una fa-

cultat comunicativa fora de sèrie, projectada tant al públic com a l'orquestra, malgrat que mostri, inevitablement, una afinitat més genuïna per a un cert àmbit de repertori.

Aquestes qualitats han estat unànimement reconegudes fins i tot per aquells amb qui s'ha enfrontat en l'exercici de la seva professió com, en els darrers cinc anys, els seus músics de la Filharmònica berlinesa, un conjunt amb una bella tradició d'autogestió, que han sofert les seves decisions unilaterals, sovint per preservar els propis i ingents interessos materials i els de les societats privades en què participa, contra les quals res no han pogut fer els poders públics que, de fet, sostenen econòmicament la Filharmònica de Berlín, tal i com posà de manifest un minuciós informe aparegut a la revista de l'Alemanya federal «Der Spiegel».

En tot cas, en aquest moment el món musical està pendent de saber qui serà el successor del genial director austríac en un dels llocs de més prestigi i interès per a qualsevol col·lega de primera fila. Si bé hom ha apuntat diversos noms, possiblement la decisió, que han de prendre els mateixos músics de l'Orquestra, no serà immediata. També és probable que se separin les funcions de director artístic i de director de l'orquestra, així com el fet que el successor de Karajan no gaudirà d'un contracte vitalici, com el que havia obtingut ell mateix, en succeir Wilhelm Furtwaengler, el 1955.

PELL DE BRAU

LA CORAL CANTIGA A MADRID

La Coral Cantiga de Barcelona, que dirigeix Josep Prats, ha estat convidada a donar un concert a la capital de l'Estat, en el marc d'un festival de polifonia que es desenvolupa durant la setmana de Sant Jordi. En aquest festival hi participaren també el «Coro San Jorge» i el «Coro del Pinar» de Madrid, així com el «Grupo de Canto Coral» de Buenos Aires.

En el concert de la Coral Cantiga, patrocinat per la Generalitat de Catalunya i la Comissió del Mil·lenari, s'oferí una panoràmica històrica de la polifonia catalana, des del s. XIII (amb

obres del *Llibre Vermell de Montserrat*) fins al s. XX.

D'altra banda, el passat dia 28 d'abril, a l'auditori de l'Escola Pia de Barcelona aquesta mateixa entitat, juntament amb el prestigiós «Grupo de Canto Coral» de Buenos Aires obriren el festival «Maig Coral» que organitza la Federació Catalana d'Entitats Corals (Delegació del Barcelonès) amb el suport de diverses entitats públiques i privades. En aquest concert s'interpretaren obres de Brahms, Britten, E. Krenk i J. Viera, així com una petita mostra de folklore argentí.

ARREU

ANDRÉ PREVIN DIMITEIX COM A DIRECTOR DE LA FILHARMÒNICA DE LOS ANGELES

El pianista i director André Previn dimití, el passat abril, del càrrec de director musical de l'Orquestra Filharmònica de Los Angeles, amb la qual havia signat un contracte fins al 1991.

Previn deixarà formalment l'orquestra aquest 4 de juny. Després d'aquesta data, Previn podrà continuar dirigint ocasionalment els seus músics en concerts i gravacions com a director convidat. Previn també ha estat director de les orquestres de Houston, Pittsburgh i Londres, i fou designat director de la Filharmònica de Los Angeles l'abril de 1984, arran de la dimissió de Carlo-Maria Giulini.



André Previn

Sembla que la causa de la dimissió de Previn ha estat el desacord entre ell i Ernest Fleischmann, director general de l'orquestra, pel nomena-

CONVOCATÒRIES

CURSOS D'ESTIU DE L'INSTITUT LLONGUERES

L'Institut Llongueres, de Barcelona, impartirà durant aquest estiu diversos cursos de pedagogia musical. Concretament, del

3 al 14 de juliol s'hi desenvoluparà el XVII Curs d'Estiu de Pedagogia Musical, amb les següents matèries: Rítmica Dal-

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

croze, Pedagogia, Tècnica corporal, Improvisació instrumental (corda, vent, etc.), Tècnica vocal, Cant coral i Instruments de percussió. La data límit d'inscripció per aquest curs és el dia 15 de juny.

El 30 d'agost al 8 de setembre, s'hi realitzarà el IV Curs de Sensibilització i de Formació en Educació Musical Willems. Aquest curs serà impartit per Beatrice Chapuis i Jacques Chapuis. El termini d'inscripció acaba el dia 15 de juliol.

Del 3 al 14 de juliol s'hi desenvoluparà un curs d'Improvisació musical impartit per Jean-Paul Verbruggen. Els dies 2 i 3 de setembre, Jacques Chapuis

desenvoluparà un curs d'introducció pràctica a una pedagogia moderna de l'art del piano. D'altra banda, del dia 1 al 9 de juliol tindrà lloc, a l'Institut Llongueres, el Curs de Direcció Coral corresponent a la convocatòria d'estiu de la XI edició d'Audicor (curs 88-89) en el qual s'inclouen els nivells A i B, amb un nombre de 48 hores lectives. L'equip pedagògic d'Audicor està format per Manuel Cabre, Joan Company, Ramon Vilar i Montserrat Pueyo.

Per a més informació sobre tots aquests cursos, cal adreçar-se a l'Institut Joan Llongueres. c/ Séneca 22, 2^a. 08006 Barcelona. Telèfon 217 18 94 (de 17 h. a 20 h.).

mació a la «Secretaría de Alumnos, Universidad Internacional Menéndez Pelayo», Isaac Peral, s/n. 28040 Madrid - Tel. (91) 549 50 00; o bé a la Secretaría

del «Concurso Internacional de Piano de Santander», Hernán Cortés, núm. 3, 39003 Santander - Tels. (942) 21 48 01 - 31 12 66.

CURS DE FLAUTA TRAVESSERA I MÚSICA DE CAMBRA
A CURA DE JOSEFINA SANMARTÍN

Del 3 al 21 de juliol tindrà lloc al Reial Monestir de Santa Isabel de Sarrià, carrer Rocabertí, 12, Barcelona, la tercera edició del Curs de flauta travessera i música de cambra que imparteix Josefina Sanmartín.

El curs se centra en l'anomenada tècnica francesa i en el desenvolupament, producció i color del so: embocadura clàssica; desenvolupament i flexibilitat de l'embocadura; *staccato* i articulació en les escales, arpegis i estudis tècnics; desenvolupament d'obres per a orquestra i preparació d'estudis i obres de diferents estils i èpoques; repertori de música catalana i programa complet del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

El curs s'articula sobre la base de dos nivells: elemental i superior i també música de cambra.

Josefina Sanmartín va iniciar els seus estudis musicals a Barcelona amb el mestre Pellicer. Posteriorment es va traslladar a Xile on va estudiar i es llicencià en flauta per la Universitat d'aquest país. Va gaudir d'una beca de tres anys per a ampliar els seus estudis a França, on va treballar amb Jean Pierre Rimpal, Alain Marion, Fernand Caratgé i Maxence Larrieu i va aprendre la tècnica francesa. Tècnica que ella considera no sols la millor sinó la més natural i que arrenca ja de les refor-



Josefina Sanmartín

mes introduïdes a la flauta per Teobaldo Bohm en incorporar l'embocadura.

El termini d'inscripció acaba el dia 23 de juny i cal adreçar-se a l'Apartat de Correus 14.113 - 08080 Barcelona, o bé al telèfon: (93) 203 32 88. El preu de la inscripció és de 5.000 pessetes. Els participants han de pagar una matrícula de 15.000 pessetes i els oients 8.000.

Josefina Sanmartín ha impartit master classes a Hiroshima, Pequín i Santiago de Xile i ha gravat per a la Ràdio Televisió de Hong-Kong, Radio Pequín, Radio Universitat de Santiago de Xile i Ràdio Televisión Española.

VII PREMI REINA SOFÍA DE COMPOSICIÓ MUSICAL

La Fundació Ferrer Salat ha convocat el VII Premi Reina Sofía de Composició Musical 1989 dotat amb 1.500.000 pessetes. Aquesta edició és dedicada a la música simfònica i haurà d'atendre's a una plantilla orquestral normal, amb solistes o sense i amb mitjans electroacústics o també sense. El gènere de l'obra serà lliure, però ha de ser inèdita i no estrenada.

Cada compositor només podrà presentar una obra. La fundació Ferrer Salat es reserva el dret d'estrenar l'obra premiada.

El veredict del jurat serà fet públic abans del proper mes de novembre.

La Fundació Ferrer Salat és dedica a estimular la creació musical en les seves diferents modalitats i a facilitar als compositors la possibilitat que llur música pugui ser interpretada, escoltada i difosa.

El termini de presentació d'obres per al concurs acaba el dia 31 d'agost. Per a més informació: Fundació Ferrer Salat. Gran Via de Carles III, 94. 08028 Barcelona. Tel. 330 61 11.

NOU CURS D'INTERPRETACIÓ A SANTANDER

Entre el 7 i el 18 del proper agost, el Concurs Internacional de piano de Santander celebrarà un nou Curs d'Interpretació Pianística, professat per Joaquín Achúcarro i Dimitri Bashkírov. El curs serà dirigit, com en ocasions anteriors, per Federico Sopena.

El Paraním de La Magdalena, a Santander, serà l'escenari del Curs, convocat en el marc de la Universitat Internacional Menéndez Pelayo, i patrocinat per «El Corte Inglés». L'organització facilita un nombre de beques als alumnes inscrits, ofertes per la pròpia Universitat i per la «Fundación Marcelino Botín» de Santander.

Per tal de garantir un màxim nivell dels participants, l'organització del concurs realitza un do-

ble procés de selecció: en la primera sessió, el 7 d'agost, els professors Bashírov i Achúcarro escoltaran els pianistes admesos, que hauran estat prèviament seleccionats entre el total de les inscripcions (i que l'any passat superaren el centenar); després d'aquesta audició quedarà establert el grup més reduït d'alumnes que participaran de forma directa a les classes.

Els cursos d'interpretació pianística tenen lloc els anys en què no se celebra el Concurs Internacional de Piano de Santander, que és de convocatòria triennal. Precisament aquest curs és el darrer previ a la celebració del X Concurs, que tindrà lloc entre el 19 de juliol i el 6 d'agost de 1990.

Hom pot sol·licitar més infor-

V CURS INTERNACIONAL D'ESTIU, COS I MÚSICA

L'Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona oferirà en el V Curs Internacional Cos i Música, dos cicles setmanals en els quals desenvoluparà el mètode de conscienciació de l'energia corporal aplicada a la pràctica musical en els cursos de piano i de cant. Aquest curs té professors especialitzats i assessorament individual per a tota classe d'instrumentistes. Concretament, s'hi desenvoluparà el mètode Cos-Art de Yiya Díaz.

Aquest curs es destina a músics, estudiants, pedagogs i professionals, actors, ballarins i a totes les persones amb problemes psicofísics. El curs, dividit en dos cicles setmanals, es farà del 3 al 7 de juliol i del 10 al 14, també del mes de juliol.

Per a més informació i condicions per a la inscripció, dirigir-se a: Escola de Treballs Corporals i Artístics a Barcelona. C/ Casp, 79, 1^a, 08013 Barcelona. Tel. 232 96 67.

Samson et Dalila clou la temporada del Liceu

La temporada del Teatre del Liceu d'enguany, la clou una òpera que, malgrat no formar part del vast conjunt de títols més esperats pel gran públic, manté una vigència i un grau d'acceptació notables.

Samson et Dalila és pràcticament l'únic títol del parisenc Camille Saint Saëns que ha fet història, d'entre la desena llarga de composicions dramàtiques que va escriure. Dada, aquesta, molt ignorada.

Saint Saëns és un músic que, a través de la seva dilatada i polifacètica trajectòria, costa d'encasellar en uns determinats compartiments formals. El seu reconegut eclecticisme, fill en part d'una formació profunda i àmplia, ha donat al conjunt de la seva obra una imatge oberta i matisadament mancada d'homogeneïtat. I sens dubte *Samson et Dalila* no és una obra que ajudi a precisar els contorns compositius, cal insistir-hi, tan oberts, del músic.

La història d'aquesta òpera és tan llarga com el seu procés de gestació. Primer va ser concebuda com un oratori. Això era just 18 anys abans de la seva estrena i quan el compositor en comptava 24. El seu títol original era *Dalila* i amb ell es perfilava el protagonisme acusat del personatge femení. Com a oratori, Saint Saëns va arribar a completar una primera part que va donar a conèixer al Teatre Châtelet de París, on rebé una acollida freda. Saint Saëns va decidir convertir la composició en òpera tot subratllant els elements dramàtics i sensuals. L'òpera finalment va quedar acabada l'any 1873, però el compositor no va aconseguir que s'estrenés a París. La col·laboració decisiva del seu amic Franz Liszt va fer que pogués estrenar-se a Weimar, al Hoftheater el 2 de desembre del 1877, cantada en alemany. L'obra hi va tenir una molt bona acollida i aviat va ser estrenada als principals tea-

tres d'òpera d'Europa. Hans von Bulow, que va dirigir l'estrena, va qualificar l'òpera com «el drama musical més intens nascut en els últims vint anys». A París no es va estrenar *Samson et Dalila* fins el 1892, quasi quinze anys més tard de la seva primera representació a Weimar.

L'autor del llibret, Ferdinand Lemaire, va modificar els trets històrics de la narració bíblica en què es basa l'obra per destacar la vessant amorosa i sensual de les relacions dels dos protagonistes, cosa que constitueix un dels atractius de l'obra gràcies a una partitura colorista i brillant, no exempta de matisos exagerats i pompiers però que, en tot cas, manté l'empremta del profund coneixement de l'ofici de compositor del seu autor.

Argument: una coneguda narració bíblica com a recurs

L'argument es basa en una coneguda i mitificadora narració bíblica centrada en la figura de l'heroi jueu Samsó. L'obra comença mostrant Samsó que s'esforça per reanimar els israelites abatuts. El sàtrapa Abimelech arriba amb els seus soldats filisteus per fer befa dels derrotats israelites. Samsó aprofita la seva fortalesa mítica per llençar-se sobre el seu enemic, arrencar-li l'espasa i matar-lo. El gran sacerdot dels filisteus busca aleshores saber quin és el misteri de l'enorme força de l'heroi israelita fet per al qual se servirà de les armes de la seducció femenina, en forma de les sacerdotesses, entre les quals hi ha Dalila.

El segon acte es desenrotlla a casa de la protagonista on ella i Samsó viuran un idil·li voluptuós i sensual en el qual ell cau seduït per la sacerdotessa,



Agnes Baltsa



Plácido Domingo

mentre li revela que el secret de la seva força rau en els cabells, cabells que ella tallarà aprofitant que l'heroi s'ha adormit.

El tercer acte mostra un Samsó sense cabells i cec, presoner dels israelites, mentre implora l'ajut i el perdó diví. En el segon quadre, apareix lligat a les columnes del gran temple on es prepara una festa solemníssima. Les sacerdotesses ballen la coneguda «Bacanal», un dels moments més coneguts de l'obra encara que no és transcendent musicalment. Samsó, després de demanar protecció divina, aconsegueix ensorrar les dues columnes que suporten el temple i aquest cau ensorrat damunt tots els assistents. Aquest és un número que ha servit per a bastir idees escenogràfiques sovint de gran efectisme, no sempre sobrades d'enginy.

A través d'aquest argument l'obra ofereix una mica de tot. Àries de gran bellesa, com «Printemps qui commence» que canta Dalila al primer acte i, sobretot, «Mon cœur s'ouvre à ta voix» del segon acte, considerada una de les àries més belles per a mezzo-soprano del repertori operístic universal. També cal destacar l'esmentada «Bacanal», el bell preludi del segon acte i la «Dansa de les donzelles» del primer acte.

Dues grans veus en el repertori

Una òpera d'aquestes característiques necessita sobretot un duo de veus importants. L'empresa del Teatre del Liceu, especialment sensible a aquesta fonamental parcel·la, ha previst una capçalera de repartiment absolutament important, significada nogensmenys que per Plácido Domingo i Agnes Baltsa. Dos noms que no demanen cap mena de comentari addicional. La seva presència assegura els resultats màxims possibles.

La direcció musical serà a cura de Jacques Delacôte, un nom ja conegut a la casa, encara que feia algun temps que no havia trepitjat el fossat del nostre teatre. La producció és del Teatre de l'Òpera de Nîça i, l'escenografia la, signa Gunther Schneider Siemensen. I pel que fa a la important parcel·la coreogràfica, a falta d'un equip propi i solvent del mateix teatre s'ha recorregut a un grup foraster, concretament el Dennis Wayne's Dancers. Presència especialment justificada, ja que aquesta companyia va intervenir en el muntatge de la mateixa producció de Nîça que ara arriba a Barcelona, que va dirigir qui ho farà també aquí, Jean Carlo del Monaco.

LLIBRES • LLIBRES • LLIBRES • LLIBRES • LLI

Cançoners tradicionals del Baix Camp i el Montsant. Edició a cura de Gabriel Ferré, Salvador Rebés i Isabel Ruiz. Editorial Alta Fulla. Centre de Lectura de Reus. 1988.

La primera versió d'aquest cançoners fou presentada, l'any 1987, pel Centre de Documentació sobre Cultura Popular / Carrutxa, al «V Premi Antoni Pedrol i Rius», convocat pel Centre de Lectura de Reus, en què quedà finalista. El jurat en recomanà l'edició en reconèixer-li l'especial interès per la seva contribució a la recuperació del patrimoni de la cultura popular. En realitzar-se aquesta recomanació, hem de remarcar el fet altament positiu que suposa la presentació pública d'un treball de recerca de camp, que és fruit de la vocació i de la competència d'un jove equip d'estudiosos, sobre una matèria que no és precisament espectacular, la realització del qual ha nascut de l'entorn geogràfic més medul·larment lligat a l'objecte concret de la investigació, i no pas en els centres culturals més visiblement reconeguts, òbviament amb el suport d'institucions, com el departament d'Etnomusicologia de la U.E.I. de Musicologia del C.S.I.C., de Barcelona, o l'assessorament de persones lligades al món universitari.

Des d'un punt de vista sintèctic i documental, cal esmentar l'interès de la introducció al treball, la qual (a part de puntualitzar la seva metodologia i els corresponents criteris de classificació i de transcripció musical) aporta, subsidiàriament, una relació del decurs de l'etnomusicologia catalana, de la Renaixença als nostres dies, que posa de manifest un clar desequilibri en les preferències geogràfiques dels cançoners, en detriment de l'atenció atorgada a les comarques de la Catalunya meridional, algunes de les quals centren l'objecte de l'estudi que comentem. I, complementàriament a la part substantiva del treball, hem d'esmentar una exhaustiva relació bibliogràfica i discogràfica.

En resum, si bé reservem als especialistes en la matèria un judici expert i minuciós, també podem remarcar categòricament l'aportació insubstituïble que representen aquests treballs d'investigació, i altres similars, al teixit més compacte de la cultura del país, entre altres raons perquè, malauradament, estem massa avesats a moltes manifes-

tacions que amaguen, al darrere d'un vistós castell de focs d'artifici, una considerable manca de contingut.

LL. M.



PAPERS, Revista de Sociologia, Núm. 29. Monogràfic dedicat a la Sociologia de la Música. Ediciones Península. Universitat Autònoma de Barcelona (drets exclusius d'aquesta edició: Edicions 62) Barcelona, 1988.

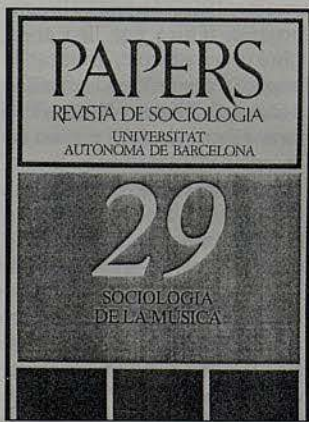
Ara que la música, abstracció feta del seu nivell qualitatiu, és potser, en diverses modalitats, més present que mai en la vida quotidiana, hom constata també, comparativament, un increment dels escrits sobre temes musicals, d'un rigor intel·lectual molt variable. Malgrat això, aquesta profusió literària encara no té poder d'incidència sobre les possibles solucions a la problemàtica del fet musical al nostre país, unes vegades per la pròpia manca de nivell, i unes altres perquè no vivim en una societat prou evolucionada culturalment perquè pugui extreure de les propostes dels pensadors i dels experts les adients conclusions pràctiques. En qualsevol cas, sempre tindrà una connotació positiva el fet que els intel·lectuals s'ocupin de la música i equilibrin aquella vella imatge del músic tancat en la seva torre d'ivori.

El volum monogràfic que comentem és format per un recull de treballs sobre la sociologia de la música, que és la primera compilació confeccionada al nostre país sobre un àmbit d'estudi que en altres llocs, compta amb una tradició notable, però molt fragmentada. Si existeix una sociologia «espontània» que estableix vincles entre música i societat molt més directes que no pas en-

tre societat i altres formes de creació artística, d'altra banda la música ens apareix, avui, com una forma de creació i de consum artístic estretament vinculada a les formes socials. A les dificultats d'una comesa inèdita entre nosaltres s'han d'afegir les pròpies d'una disciplina jove, que s'esforça a definir el seu camp específic, en relació a altres disciplines acadèmiques més sòlidament establertes, com la filosofia, la musicologia, l'estètica o una determinada historiografia musical, que també han reclamat com a camp propi la reflexió sobre la música.

Una part dels treballs publicats aquí, incideixen en un àmbit preferentment teòric, com és el cas dels articles d'Arturo Rodríguez Morató («La transcendència teòrica de la sociologia de la música. El caso Max Weber»), Antonio Serravezza («Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética») i Ivo Supicic («Sociología musical e historia social de la música»). La resta incideix en aspectes més empírics, si bé, òbviament, acrediten un suport d'estructuració teòrica prèvia per tal d'arribar a conclusions que trascendeixin una mera aportació d'informació. És el cas dels articles de Pierre-Michel Menger («El "oido" especulativo. Consumo i percepción de la música contemporánea»), Antoine Hennion («De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación»), Simon Frith («El arte frente a la tecnología. El extraño caso de la música popular») i H. Stith Bennet («Cambios en el sonido: el pensamiento social a través de la tecnología y la política de la música»). Cal remarcar, també, una exhaustiva i útil guia bibliogràfica, confeccionada per A. Rodríguez Morató, el dissenyador i coordinador del volum.

LL. M.



Pau Nadal. Carreras. La pasión de vivir. Ediciones Clip. Barcelona, 1988

Era inevitable que els fets que —en un ahir immediat— situen Josep Carreras en un primer pla de l'actualitat extramusical, generessin tota mena de treballs informatius sobre la seva persona i la seva vida artística.

L'obra Carreras. La pasión de vivir, de Pau Nadal (un dels homes més profundament coneixedors del nostres ambients lírics i operístics i de les seves figures) s'inscriu en el marc dictat per l'actualitat palpitant i indefugible; i, en aquest sentit, el volum és —tal com afirma Jordi Sierra al pròleg— «un llibre cent per cent periodístic, vital i directe».

Ahora, però (i ací rau la diferència amb tantes altres aportacions parcials) és un llibre rigorós, on cada dada i cada data és recolzada en una informació exhaustiva, a l'abast només de qui, com Nadal, ha bolcat gran part dels seus afanys en una parcel·la complexa i gairebé inexhaurible.

L'obra és estructurada en tres grans apartats: la història (amb la relació succinta de la trajectòria de Carreras), la lluita (diari d'un any decisiu: juliol de 1987-juliol de 1988) i els fets (cronologia, discografia, comentaris als 40 personatges operístics encarnats per Carreras, relació d'actuacions al Gran Teatre del Liceu i a TV).

Cadascun d'ells es beneficia d'un estil directe i incisiu que comunica a les seves pàgines un palpit indicible que fa assaborir el llibre pràcticament d'una sola tirada. I si en el primer (la història) és la recreació dels passos successius de l'artista des de l'anonimat fins a la fama, l'eix vertebrador del discurs narratiu, en el segon (la lluita) és l'exposició escarida de la «passió de viure» allò que fa estremir el lector.

Més enllà de qualsevol immediatesa temporal (altrament, servida admirablement), aquest llibre, per la profusió de dades, ha de ser en el futur objecte indispensable de consulta!

DISCOS

DISCOS

DISCOS

DISCOS

Radu Aldulescu interpreta Jordi Cervelló, Antoni Besses i Rogeli Huguet i Tagell. *CATALUNYA MÚSICA*, produït, editat i distribuït per Audiovisuals de Sarrià S.A. Referència 60, 1373.

G. Rossini: *Petite Messe Solennelle* (versió original). Solistes: Carmen González, Hortensia Larrabeiti, Josep Ma. Bosch, Alfons Echeverría. Cor: Montserrat Caballé, Sonia del Castillo, Dalmau González, Carles Prat, Rosa Ma. Blanc, Margarita Pocovi, Joan Bta. Rocher, Mariano Viñuales. Piano: Enrique Ricci, Angela Sleeman. Harmòni: Miguel Ortega. Director: Xavier Güell. *CATALUNYA MÚSICA*, produït, editat i distribuït per Audiovisuals de Sarrià, S.A. Referència 63, 1383/4.

Xavier Benguerel: *Llibre Vermell* (Glossa operística del Llibre Vermell de Montserrat) Raquel Pierotti, Eduard Giménez, Escolania de Montserrat (Dir.: Ireneu Segarra). Cor del Gran Teatre del Liceu (Dir.: Romano Gandolfi i Vittorio Sicuri). Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Director: Antoni Ros-Marbà. *CATALUNYA MÚSICA*, produït, editat i distribuït per Audiovisuals de Sarrià S.A. Referència 63, 1368/9.

Una inicial reflexió sobre aquesta sèrie que va apareixent espaiadament, avalada per una emissora institucional que, d'altra banda, assumeix una funció evident entre els melòmans catalans, ens porta a desitjar que, en la mida de les possibilitats reals, una part substancial del propi arxiu d'enregistraments, d'interès objectiu, accedeixi a la possibilitat d'una oberta difusió discogràfica, en actitud de servei i de legítim prestigi, més enllà dels interessos estrictament comercials. Ho diem a la vista de les edicions que, fins ara, són al mercat i que, per molt lloables que siguin, semblen respondre més a unes oportunitats circumstancials que a una estructuració de continguts prèviament establerta. D'entre aquestes, ens plau ara comentar les darreres aparicions.

La presència del violoncel·lista de rang internacional Radu Aldulescu, i la seva exemplar disposició a enregistrar tres obres de compositors catalans (Jordi Cervelló, Antoni Besses i Rogeli Huguet, pràcticament desconegut), avalen una grava-

ció d'estudi, realitzada a Barcelona durant la primavera del 1988.



La *Sonata per a violoncel sol* de Jordi Cervelló denota, d'una banda, el llinatge musical del compositor, també palès en altres mostres de la seva producció, que prové, inicialment, de la pràctica d'un instrument de corda, el violí. En un altre aspecte, l'obra tampoc resta desvinculada d'una remota referència bachiana, potser a causa del paradigma indefugible de les produccions homòlogues del vell Cantor de Sant Tomàs, o pel record determinant de la figura de Pau Casals, a la memòria del qual compongué Cervelló la *Sonata*, el 1977.



Antoni Cervelló

Antoni Besses ha sobresortit en diversos camps de la pràctica musical, com a pianista, director d'orquestra i pedagog; un fet que, al mateix temps, acredita la solidesa de la seva formació, i ha estat profitós per a la seva experiència de compositor. En les tres breus peces per a violoncel sol —*Contrast*— que presenta aquest enregistrament, acredita una remarcable fantasia, la qual és posada en valor, òbviament a causa de l'austeritat sonora del violoncel, sense els fàcils recursos d'una matèria prima especialment versàtil.

Poca cosa podem dir, finalment, del discret expressionis-

me de l'obra de Rogeli Huguet, *Al·lucinació*, a manca d'un coneixement més extens de la seva activitat de compositor. El músic la va dedicar, des de París, a Radu Aldulescu, el 1956.

La *Petite Messe Solennelle* de Rossini, que presenta el segell discogràfic de Catalunya Música, prové d'un enregistrament directe del concert, a benefici de la Fundació Internacional Josep Carreras per a la lluita contra la leucèmia, celebrat al Festival Internacional de Música Castell de Paralada, el dia 29 de juliol de 1988. Es tracta d'una obra que ha retrobat, darrerament, una inoïda popularitat i que, escrita quaranta anys després de l'acomiadament operístic de Rossini, amb *Guillaume Tell*, torna a plantejar l'enigma de la veritable personalitat humana del compositor italià, que trenca un llarg silenci creador, assumit sense amargor ni misantropia, per a recobrar la inspiració, precisament amb una obra religiosa, excepcionalment concentrada i d'un repartiment vocal-instrumental absolutament insòlit. És ben cert que, malgrat aquestes circumstàncies, la raó suprema de la inspiració rossiniana, és a dir, la glorificació de l'element vocal, roman intacta, fins i tot amb aquella sana teatralitat, que algun acostament esporàdic a certs elements tradicionals de l'estil religiós no aconsegueix mitigar.



L'enregistrament, dirigit per Xavier Güell, ha conservat tan gèl·licament aquell punt de flama i calidat, indiscutiblement propi d'una audició directa; i la simple lectura del repartiment, en el qual Montserrat Caballé resta integrada en un paper col·lectiu, al costat d'un elenc extens i de procedències diverses, ens dóna una idea de l'exemplar col·legialitat que presidí un equip d'interpres que es produïx amb una absoluta correcció i homogeneïtat.

Finalment, considerem avinent l'oportunitat de perpetuar l'estrena de la glossa operística

de Xavier Benguerel sobre el *Llibre Vermell de Montserrat*, tal i com es produí al Gran Teatre del Liceu de Barcelona la nit del 21 de setembre de 1988, entre



moltes altres raons perquè sempre resulta decebedor concentrar un enorme cúmul d'energies i d'esforços, únicament per a un nombre de representacions certament limitat. D'altra banda, creiem que el contingut musical d'un espectacle de difícil definició precisa, en aquest cas, s'adiu plausiblement, en termes generals, a una audició no representada, en forma d'oratori.



Xavier Benguerel

La «Revista Musical Catalana» ja s'ocupà extensament, al seu dia, de l'obra de Benguerel, de manera prèvia a l'estrena (setembre de 1988) i en l'habitual comentari crític posterior (novembre de 1988). Als conceptes allí expressats ens remetem ara. Per la nostra part, ens limitarem a reiterar, ja que el contingut de l'espectacle incideix sobre una temàtica eminentment despersonalitzada, l'excel·lentíssima contribució col·lectiva de l'Escolania de Montserrat i el lliurament competent i visible d'Antoni Ros-Marbà. Ambdós fets resten ben patents en aquest enregistrament.

LL.M.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

JUNY

1, dijous	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Ligety, Britten, Casablanques.
2, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Mireia Planas, piano. Schubert, Liszt, Debussy. (J.J.M.M. de Barcelona).
	22 h.	Barcelona	Palau	Camarón de la Isla. Tomatito.
3, dissabte	21 h.	Barcelona	Escoles Pies Diputació	Coral El Reguitzell. Dirs: Teresa Llobet i Josep Torrecassana. Cor Llevant. Dirs: Antoni Jorquera i M. Teresa Giménez. Coral Sinera. Dir: Poire Vallvé.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngue.
	22 h.	Barcelona	Palau	Camarón de la Isla. Tomatito.
4, diumenge	12 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Grup de Cambra de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya. (Fundació Caixa de Pensions).
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir: Josep Pons. Ligety, Britten, Casablanques.
5, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Barcelona 216. Dir: Ernest Martínez-Izquierdo. Rodríguez Picó, Oña, Llanas, Boulez, Donatoni, Halffter. (Associació Catalana de Compositors).
6, dimarts	19,10 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Feliu Gasull, guitarra. Richard Talkowsky, violoncel. Àngel Pereira, marimba. Gasull, Falla, Georgiev, Sigurbjörnsson.
	22 h.	Barcelona	Palau	Orfeó Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Òscar Boada, harmònim. Dir: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini. (Caixa de Catalunya)
7, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngue.
	21 h.	Barcelona	Palau	Jessye Norman, soprano. Dalton Barducin, piano. Alain Marion, flauta. Pepe Romero, guitarra. Strauss, Woff, Foll.
8, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Luciano Pavarotti, tenor. Leone Magiera, piano. Mozart, Rossini, Bellini, Verdi, Massenet, Respighi, Mascagni.
9, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Cristòfor Viñas, baríton. Carles Puig, piano. Martini, Loti, Pergolesi, Scarlatti, Mozart, Donizetti, Verdi, Bizet. (J.J.M.M. de Barcelona)
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir: Uwe Mund. <i>Simfonia núm. 2</i> , de Mahler.
10, dissabte	18 h.	Barcelona	Palau	Cors infantils i juvenils de l'Orfeó Català. Concert de fi de curs.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir: Uwe Mund. <i>Simfonia núm. 2</i> , de Mahler.
	21 h.	Barcelona	Escoles Pies Diputació	Coral Som. Dir: Angelina Sallés. Cor Lo Llobregat de les Flors. Dir: Carles Grebol. Cor de la Universitat Autònoma. Dir: Enric Ribó. Coral Càrmina. Dir: Josep Pons.



Richard Bonyngue



Suzana Stefanović

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

11, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngue.
12, dilluns	21 h.	Barcelona	Nick-Havanna	Quartet Gaudí. Ruera, Taverna-Bech, Shostakovitx. (Associació Catalana de Compositors).
13, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Suzana Stefanovic, violoncel. Francesc Gaya, viola. Jordi Salicrú, violí. Michel Wagemans, piano. Mozart, Brahms.
14, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Lucrezia Borgia</i> , de Donizetti. Dir: Richard Bonyngue.
16, divendres	20 h.	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Eulàlia Biescas, flauta. Alan Branch, piano. Debussy, Ravel, Satie. (JJ.MM. de Barcelona).
17, dissabte	21 h.	Barcelona	Escoles Pies Diputació	Coral Genciana. Dir: Poiré Vallvé. Cor Discantus i Cor Adagi. Dirs: Conxita Garcia i M. Jesús Culleré. Coral Sant Medir. Dir: Xavier Vilajosana.
18, diumenge	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Francina Massià, piano. Miloslav Capra, violí. Pere Busquets, violoncel. Beethoven, Mendelssohn, Loeillet.
20, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Romain Boyer, violoncel. Joan Rubinat, piano. Boccherini, Beethoven, Brahms, Cassadó.
	19,30	Barcelona	Auditori Caixa de Barcelona	Carles Fernández. (Caixa de Barcelona)
24, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Samson et Dalila</i> , de C. Saint Saëns. Dir.: Jacques Delacôte.
27, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Samson et Dalila</i> , de C. Saint Saëns. Dir.: Jacques Delacôte.
29, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Samson et Dalila</i> , de C. Saint Saëns. Dir.: Jacques Delacôte.
JULIOL				
2, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Samson et Dalila</i> , de C. Saint Saëns. Dir.: Jacques Delacôte.
4, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Samson et Dalila</i> , de C. Saint Saëns. Dir.: Jacques Delacôte.
7, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	London Symphony Orchestra. Dir: Lorin Maazel. (Ibercamera).
ALT EMPORDÀ				
JUNY				
2, divendres	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	New American Chamber Orchestra. Claudi Arimany, flauta. Mozart, Rossini, Haydn, Mendelssohn. (IX Festival Internacional de Música de l'Empordà).
9, divendres	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	The English Brass Ensemble. Praetorius, Scarlatti, Bach, Grieg, Shostakovitx, Moszkowski. (IX Festival Internacional de Música de l'Empordà).
16, divendres	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	M. Lourdes i Lluís Pérez-Molina, piano. Mozart, Schumann, Debussy, Britten, Rachmaninov, Montsalvatge. (IX Festival Internacional de Música de l'Empordà).
24, dissabte	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	Orquestra Simfònica del Vallès. Polifònica de Puig-reig. Schubert, Mozart. (IX Festival Internacional de Música de l'Empordà).
30, divendres	22 h.	Figueres	Teatre El Jardí	Ensemble Erasmus. C. Ph. E. Bach, W. F. Bach, J. Ch. F. Bach, J. S. Bach, Mozart, Vivaldi. (IX Festival Internacional de Música de l'Empordà).
BAGES				
JUNY				
21, dimecres	20 h.	Manresa	Sala Manresa Caixa de Barcelona	Carles Fernández. (Caixa de Barcelona)
BAIX CAMP				
JUNY				
4, diumenge	20 h.	Reus	Teatre Fortuny	Orfeo Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, bariton. Àngel Soler, piano. Oscar Boada, harmònim. Dir: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> . de Rossini. (Caixa de Catalunya).
11, diumenge	19,30 h.	Reus	Església Prioral de Sant Pere	Francesc Castillo, oboè. Josep M. Mas i Bonet, orgue.
13, dimarts	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	Companyia de dansa Gelabert/Azzopardi. <i>Belmonte</i> .

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

17, dissabte	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	Companyia Lírica Ciutat de Reus. Antologia de la Sarsuela.
--------------	-------	------	----------------	--

**BAIX EMPORDÀ
JUNY**

24, dissabte	22 h.	Torroella de Montgrí	Església	Melos Quartet. Haydn, Ravel, Schubert. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí).
1, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Enedina Lloris, soprano. Perfecto García Chornet, piano. Bellini, Donizetti, Rossini. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)..
8, dissabte	22,30 h.	Torroella de Montgrí	Església	Rodney Friend, violí. Joseph Seiger, piano. Schubert, Prokofiev, Strauss. (IX Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí)..

**BAIX PENEDES
JUNY**

3, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Júlia Fortuny, soprano. Jordi Vilaprinçó, piano. Brahms, Fauré, Ravel. (V Festival de Primavera).
17, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Mario Monreal, piano. Beethoven. (V Festival de Primavera).

**GIRONÈS
JUNY**

11, diumenge	18 h.	Girona	Teatre Municipal	Orfeo Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Óscar Boada, harmònim. Dir: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini. (Caixa de Catalunya).
22, dijous	20 h.	Girona	Sala Girona Caixa de Barcelona	Carles Fernández. (Caixa de Barcelona).

**SEGRIÀ
JUNY**

3, dissabte	22 h.	Lleida	La Seu Vella	Orfeo Català. Enriqueta Tarrés, soprano. Rosa Ma. Ysàs, mezzo-soprano. Josep Benet, tenor. Jordi Ricart, baríton. Àngel Soler, piano. Óscar Boada, harmònim. Dir: Jordi Casas. <i>Petite Messe Solennelle</i> , de Rossini.
23, divendres	20 h.	Lleida	Sala LLeida Caixa de Barcelona	Carles Fernández. (Caixa de Barcelona).

**TARRAGONÈS
JUNY**

3, dissabte	22 h.	Vila-Seca i Salou	Església de Sant Esteve de Vila-Seca	Coral Càrmina. Dir: Josep Pons. (VII Festival de Música de Primavera)
19, dilluns	20 h.	Tarragona	Sala Tarragona Caixa de Barcelona	Carles Fernández. (Caixa de Barcelona).

VALLÈS OCCIDENTAL

JUNY 1, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra Filharmònica de Silèsia. Dir: Karol Stryja. Penderecki, Mozart, Moniusko, Donizetti, Txaiovski.
-------------------	-------	----------	--------------------------------------	---